

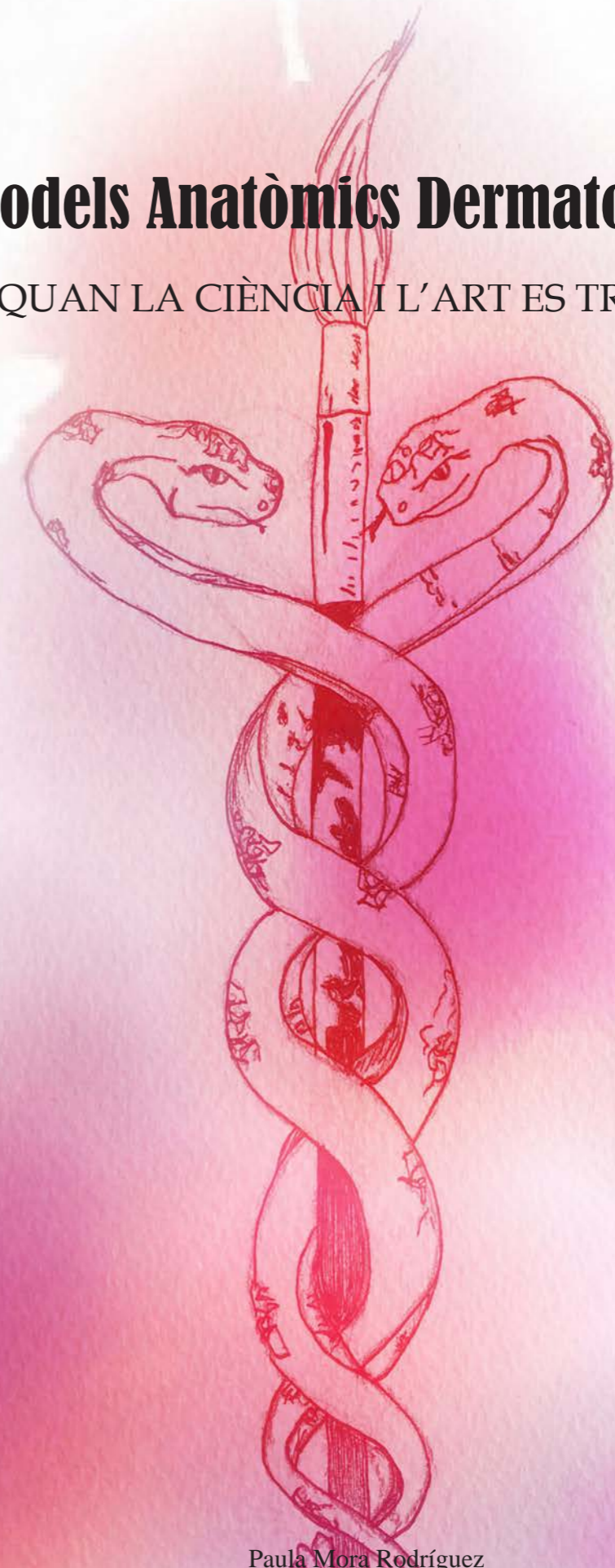
**Models Anatòmics Dermatològics**

QUAN LA CIÈNCIA I L'ART ES TROBEN

Paula Mora Rodríguez

# Models Anatòmics Dermatològics

QUAN LA CIÈNCIA I L'ART ES TROBEN



Paula Mora Rodríguez  
Tutora: Cristina Rodríguez Samaniego  
Facultat de Belles Arts  
Grau en Belles Arts  
Universitat de Barcelona



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Paula Mora Rodríguez  
NIUB: 16681486  
paulamorarodriguez95@gmail.com

Treball Fi de Grau  
Belles Arts  
Universitat de Barcelona

Tutora: Cristina Rodríguez Samaniego  
Àmbit: Història de l'Art

Barcelona, Juny 2018

La portada s'ha realitzat a mà i pretén simbolitzar la unió de la medicina (ciència) i les artes a través del conegut símbol de la medicina, substituint el bastó d'Esculapi per un pinzell.

Les obres són propietat del Museu d'Història de la Medicina de Catalunya i del Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya.

Aquest catàleg es publica amb motiu del treball final de grau  
de Belles Arts.

**Models Anatòmics Dermatològics**

**Quan la ciència i l'art es troben.**

**Disseny de la portada: Paula Mora Rodríguez**

**Fotografies: Paula Mora Rodríguez**

Paula Mora Rodríguez

12 de juny del 2018

# **Models Anatòmics Dermatològics**

QUAN LA CIÈNCIA I L'ART ES TROBEN

En memòria a la meva mare, el meu primer referent artístic, i qui em va ensenyar a admirar la medicina com una forma de vida i l'art com la seva expressió.

## Agraïments

En primer lloc, desitjo expressar el meu agraïment a la meva tutora d'aquest treball de fi de grau, Cristina Rodríguez Samaniego, per haver-me ajudat a enfocar el tema del meu treball sobre art i ciència, sobre la representació artística en el món científic, al introduir-me els escultors anatòmics del segle XIX i XX. Gràcies per la seva dedicació i el suport, per les referències que m'ha brindat, per respectar les meves idees i suggeriments i pel rigor que ha facilitat a aquestes. Gràcies per la seva orientació i atenció a les meves consultes sobre metodologia.

Tot això no hauria estat possible sense l'ajuda del cap curador del Museu d'Història de la Medicina de Catalunya i historiador Alfons Zarzoso, que em va mostrar i explicar l'exposició *Deixar-hi la Pell*, gràcies a la qual vaig poder determinar el tema del meu treball. Gràcies per l'amabilitat, per facilitar-me els seus treballs, les referències bibliogràfiques, el seu temps i per posar-me en contacte amb el Museu i el Col·legi de Metges perquè pogués accedir a les instal·lacions per poder desenvolupar el meu treball.

També he de donar les gràcies al Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya, per deixar-me accedir als magatzems per realitzar les fotografies de les peces, però sobretot gràcies a la conservadora del museu, Mercè Gual Via, pel bon tracte amb el qual em va atendre, per quedar amb mi i baixar cada una de les peces de la col·lecció, perquè pogués realitzar les fotografies.

Així mateix, agraeixo també a la Sara Fajula, l'arxivera del Col·legi de Metges de Barcelona, per ajudar-me a agilitzar el meu treball a l'hora de fer les fotografies, en desempaquetar i tornar a empaquetar cada una de les peces.

Però un treball d'investigació és també fruit d'un reconeixement i suport vital que ens ofereixen les persones que ens estimen. Gràcies a la meva família en general, però en particular al meu pare i al meu germà, per ajudar-me a resoldre dubtes i pels consells donats, per escoltar-me parlar del treball durant mesos, per llegir i corregir cada una de les línies que conformen el cos del text. Gràcies en especial al meu pare, per fer possible la meva educació universitària, i per ensenyar-me a seguir aprenent cada dia sense importar les circumstàncies ni el temps.

## Índex

<b>Resum</b> .....	15
<b>1. Introducció</b> .....	16
1.1. Material d'estudi .....	16
1.2. Objectius .....	17
1.3. Metodologia .....	18
1.4. Estructura .....	19
1.5. Síntesi de bibliografia sobre el tema .....	19
<b>2. Escultures anatòmiques</b> .....	21
2.1. Protagonistes (doctors i artistes) .....	23
-Doctors: Santiago Noguera Morè.....	23
Miquel Horta Vives .....	23
-Escultors: Federico Sevillano .....	24
Rosend Nobas i Ballbé .....	25
2.2. La sanitat, la medicina i l'art: àmbits en evolució a la Catalunya del final del segle XIX i principis del XX.....	26
<b>3. L'art com a vehicle de coneixement</b> .....	31
<b>4. La qüestió del prestigi artístic</b> .....	35
4.1. Les ceres i el seu valor .....	39
<b>5. La cera com a material</b> .....	45
<b>6. Anàlisi de les peces</b> .....	47
<b>Models escultòrics anatòmics de mans:</b> .....	47
Mà esquerra amb sífilis primària .....	47
Cera d'una mà dreta afectada per una dermatomicosi o dermatofícia .....	48
Cera d'una piodermatitis en fase inicial .....	48
Cera d'una Tuberculosi Verrucosa de Riehl Paltauf .....	49
Cera d'una piodermatitis en fase inicial .....	49
Cera d'una hereditat en un infant: .....	50
Cera d'una acrodermatitis (forma eritósica pustulosa miliar) en la mà dreta .....	50
Preparació anatòmica d'una mà dreta que presenta una lepra tuberculosa i úlceres fagedèniques .....	51
<b>Models escultòrics anatòmics d'extremitats:</b> .....	51
Cera que representa una lepra tuberculosa generalitzada .....	51
Cera d'una úlcera cianòtica.....	52
Cera anatòmica d'una úlcera luètica .....	52
Cera d'una patologia dermatològica .....	53
Cera d'una piodermatitis, cianòtica serpiginosa que evoluciona en un terreny tuberculós i "heredo lues" .....	53
<b>Models escultòrics anatòmics de parts pudendes:</b> .....	54
Cera d'un escrot amb sífilis.....	54

Cera d'una proliferació vegetant desenvolupada damunt d'un òrgan elefantíasiac circumscribit en l'extremitat inferior dreta .....

55

**Models escultòrics anatòmics de peus:**.....

55

Preparació en cera que mostra en el peu dret una sífilis ulcerosa i gomosa .....

55

Cera d'una "sífilide erosiva y páoulo erosiva interdigital, 1926" .....

56

**Models escultòrics anatòmics de rostres:**.....

56

Cera d'una "Leishmaniosis lupoide, infiltración a tipo de sarcoide en placa desarrollada sobre cicatrices de antiguo botón de Oriente" .....

56

Model d'un epitelioma basilar ulcerat en la regió auricular .....

57

Cera d'una epiteliososi múltiple a la cara.....

57

Cera d'un epitelioma exuberant .....

58

Cera d'un epitelioma alveolar amb infiltració mixomatosa o cilindroma.....

58

Paladar amb sífilis .....

59

Cera d'un epitelioma verrucoide del nas, adenomes sebacis plans múltiples.....

60

Cera que representa el diagnòstic epigrafiat de "goma perforante de velo del paladar y bóveda palatina" .....

60

**Altres models escultòrics anatòmics:**.....

61

Dotze preparacions en cera d'una ulceració d'origen sífilític .....

61

Preparació anatòmica que mostra diverses mutilacions de tipus ritual practicades en un cos humà.....

61

Preparació anatòmica que mostra diversos tatuatges sobre el tòrax i el braç .....

62

**7. Conclusió**.....

65

**8. Catàleg** .....

69

**9. Bibliografia** .....

136

## **Resum**

Els models anatòmics dermatològics fets amb cera, són escultures del segle XIX i XX, fetes per artistes contractats per metges, i que servien com a material pedagògic per l'estudi de malalties, procediments quirúrgics i afeccions. El treball analitza aquestes peces des de la relació que s'estableix entre art i ciència, des de la necessitat de la representació artística per poder transmetre millor la capacitat comunicativa, i com l'art és una eina didàctica en l'educació de coneixement. S'examina els distints valors i consideracions artístiques, que van adquirir les peces i com aquesta concepció d'art ha canviat en el temps. Es realitza un estudi detallat de les obres descrivint i analitzant els elements que les formen i altres perspectives intrínseques de cada una d'elles. Es proposa un catàleg artístic de les escultures, amb la finalitat de difondre-les i fer-les arribar al gran públic perquè tinguin la possibilitat d'apreciar-les.

*Paraules clau:* escultors anatòmics, art, medicina, obres d'art, peces dematològiques, material didàctic.

## **Abstract**

Dermatological anatomical models made with wax are sculptures from the nineteenth and twentieth centuries, made by artists hired by doctors, who served as pedagogical material for the study of diseases, surgical procedures and conditions. This work analyzes these pieces from the relation established between art and science which is the necessity of the artistic representation to be able to transmit the communicative capacity better and expresses how the art is a didactic tool in the education of knowledge. This work examines how the conception of art has changed over the times, and how these pieces have acquired different artistic values and considerations along them. A detailed study of the works is carried out describing and analyzing the elements that form them, and other intrinsic perspectives of each one of them. An artistic catalog of sculptures is proposed, to publicize them and make them reach to the general public so that they have the opportunity to appreciate them.

*Keywords:* anatomical sculptors, art, medicine, artworks, dermatological pieces, didactic material.

## 1. Introducció

### 1.1. Material d'estudi:

Quan es planteja una possible relació entre art i medicina, sembla difícil considerar-lo com una realitat viable i executable. Són massa les diferències que separen la ciència i l'art, l'artista i el científic. Segons Portugal (2006: 2-9) els dos analitzen la realitat per després intervenir en ella. El científic examina l'objectivitat a través del judici racional, mentre que l'artista, sovint des d'un punt de vista commovedor, ho fa a través del judici sensorial. L'artista, a partir de la metàfora, transposa la noció de la realitat a la representació, a través de mecanismes adients per a cada art, establint una correlació entre els sentiments del mateix artista i la realitat que analitza. El científic, en canvi, deixa de banda les metàfores i converteix els experiments en conceptes racionals.

Encara que hi ha molts factors que diferencien aquestes dues pràctiques i les distancien l'una de l'altra, també hi ha d'altres que fan possible que la vinculació entre art i medicina sigui una realitat. Si parlem de la medicina des de l'antiguitat, més concretament a l'antiga Grècia, en consonància amb les idees de Aristòtil, apareixen aquests dos conceptes per aquest ofici, *teckné*, que era la capacitat que tenia l'home d'intervenir en la naturalesa, i *physis*, que era la naturalesa. Si s'analitza la paraula *teckné*, es comprova que és equivalent a la de *ars*, paraula que vol dir "art manual", "artesanía", però pels grecs aquest concepte era la capacitat empírica tan de la habilitat mental com de la manual. A més, les idees de Plató afirmaven que l'art era l'aptitud de crear a partir del raciocini per mitjà de l'estudi. Aquestes idees van fer que, en l'antiguitat i en l'edat mitjana, es valorés com a art allò que era fruit de la capacitat de raciocini i en canvi, tot allò que fos resultat d'una elaboració manual, es considerés com una "manualitat" o un art menor.

En el cas que es parli de medicina com l'ofici de sanar, llavors el terme *teckné*, es transforma en *teckné iatriké*, que vol dir, art mèdic. És aquí, on veiem l'equivalència a *ars*, l'art en la medicina, correspon a l'art del metge sobre el pacient.

Arribat el segle XVIII es produeix una bolcada entre els conceptes manuals i els conceptes artístics. D'una banda, a causa del racionalisme i al mètode científic, i per una altra al Renaixement. Això provoca que l'art mèdic es desprengui de les seves teories filosòfiques sobre la concepció de cos humà i descendeixi al món de l'anàlisi i de l'experimentació, convertint la medicina més en un "ofici" que en un "ars". Per la seva banda, els pintors, escultors, arquitectes, etc., en definitiva tots aquells que havien estat considerats "artesans" fins a aquell llavors, a partir del segle XVIII-XIX van guanyant prestigi i van adquirint fama d'artistes en el concepte auràtic.

Una de les fonts més antigues que parlen de la relació entre art i medicina, resideix en l'ús de la música a la medicina. Hi ha registres històrics d'Egipte, on es feien composicions musicals destinades a tenir un efecte de fertilitat en les dones que patien infertilitat. La música des de temps remots, era utilitzada per alleujar o curar els trastorns o les malalties. Actualment hi ha estudis que demostren que la música, és una medicina alternativa i que s'ha constituït com una teràpia.

En les arts plàstiques, sempre s'ha representat a través de la pintura o de l'escultura la bellesa

del cos humà com a expressió virtual de salut, però també de bondat. La idea de bellesa era i és una concepció massa subjectiva, que planteja interrogants sobre que era considerat bell. Possiblement, aquest concepte, partia d'unes condicions fisiològiques que tenien aquelles persones que tenien una bona salut i que posseïen unes característiques que agradaven a la gent. Així doncs, aquelles persones que no les posseïen, eren les que s'anomenaven com lletges, aquelles que no posseïen d'humor, salut o d'una fisiologia normal, amb totes les funcions biològiques.

Amb aquest plantejament, la malaltia era considerada el lleig de les arts. El lleig ha sigut el protagonista de moltes obres d'art, i també ha sigut l'argument més habitual en la relació art-medicina. La malaltia pot aparèixer, segons l'artista, amb la intenció pedagògica de donar a conèixer el procés patològic, fent aquest context el centre d'atenció i el discurs de l'obra. Això, convertiria l'obra en la descripció de la malaltia principalment.

Al llarg de la història hi ha hagut artistes i científics, com es veurà més endavant en aquest treball, que han fet seus, conceptes i interrogants científics i els han plasmat en les seves obres per obrir un debat o un ensenyament a la societat sobre aquests conceptes innovadors.

És així com una plasmació d'un conjunt d'obres anatòmiques dermatològiques de cera creades amb fins educatius, actualment formen part dels fons del Museu d'Història de la Medicina de Catalunya, i que són l'objecte principal sobre el qual s'ha centrat l'atenció per la realització del present treball.

Aquesta col·lecció que s'analitzarà al llarg del treball i que ha fet possible vincular la connexió d'art i ciència, consta, segons l'inventari de 32 peces, les quals es troben dipositades entre el Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya i el Col·legi de Metges de Barcelona. De les 32 peces inventariades únicament ha sigut possible accedir a 28 d'elles, 4 de les quals no s'ha pogut accedir a elles per diverses causes.

Aquestes sèries de peces, fan referència a l'especialitat mèdica de dermatologia. Estan formades per una col·lecció de rostres, extremitats, mans, peus, parts pudendes, preparacions de mostres patològiques i torsos. Aquests models estan datats del segle XIX i XX, i la seva procedència, majoritàriament va ser del Museu Dermatològic de l'Hospital de la Santa Creu i San Pau de Barcelona, també del Dr. S. Noguer Morè, de la Facultat de Medicina de la Universitat de Barcelona (Hospital Clínic) i de Museu d'Anatomia Patològica Ferrer i Cajjal, de la Facultat de Medicina de la Universitat de Barcelona (Hospital Clínic).

### 1.2. Objectius:

Es pretén abordar un estudi sobre una col·lecció de peces anatòmiques dins de l'especialitat de la dermatologia, que formen part d'una col·lecció pertanyent al Museu d'Història de la Medicina de Catalunya i que foren creades arran de la relació artista-metge en els segles XIX i XX. El TFG inclou una part d'estudi teòric sobre el tema, i també una aproximació més pràctica als materials.

Així, en primer lloc, es vol presentar una reflexió teòrica entorn a les qüestions següents: la vista integradora de l'art i com aquest és una font de coneixement, fins a quin punt una investigació es converteix en art, la necessitat de la divulgació científica en recolzar-se en les belles arts, la utilitat de les peces com a material pedagògic i les seves conseqüències, el



valor artístic patrimonial i la concepció artística de les obres en el seu temps i en l'actualitat, l'exploració de la concepció de l'obra i l'ús que se li donava, l'anàlisi de les tècniques i execució de les peces, dels artistes i dels doctors.

D'altra banda, es vol crear un catàleg de les obres, amb fitxes il·lustrades i un estudi de cada una de les peces que he pogut estudiar d'aquesta col·lecció. La intenció és la de facilitar i donar a conèixer aquest material i la de contribuir al seu estudi i conservació.

### 1.3. Metodologia:

Com a pas previ i necessari, s'ha realitzat una lectura atenta i detallada, no només des del punt de vista semàntic, sinó també des d'un punt de vista pràctic. Així doncs, s'han consultat textos i documents de models anatòmics de cera, llibres d'artistes, i aquells textos de caràcter crític que permetin ajudar a establir la relació entre les teories de l'època i les peces. Com a treball de camp, s'han realitzat fotografies de les peces, desplaçant-se al Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya i al Col·legi de Metges de Barcelona, podent observar-les detalladament i permeten estudiar les metodologies i procediments emprats pels artistes. Pel que fa a l'elaboració del catàleg, s'ha fet ús del programa de disseny *Indesign*, que ha fet possible la maquetació artística de les fotografies de les escultures, que ha realitzat l'autora d'aquest TFG.

El treball ha necessitat d'altres autors i d'altres perspectives, des de la història de l'art a la filosofia, per tal d'explorar els apartats que en què he anat profunditzant. També s'han emprat diversos *blogs* i altres recursos web com a font d'informació quan s'ha trobat pertinent. La bibliografia emprada per elaborar el TFG es refereix al final del treball.

Amb la finalitat de citar el contingut d'altres textos i fonts emprades al llarg del treball, s'utilitza el model de cites proposat per l'Associació Americana de Psicologia (APA). On es mostra en la mateixa línia del text, el cognom de l'autor, l'any de la publicació i el número de pàgina o pàgines consultades, si en té.

Al llarg del text s'empra l'ús de la lletra cursiva quan es fa una cita o s'utilitzen paraules que no formen part del vocabulari català.

Per la realització del catàleg s'ha fet ús d'un catàleg d'inventari proporcionat pel Museu de la Història de la Medicina de Catalunya, i que ha servit com base per treure les dades de les mides, la procedència, l'autor, el seu nom (que s'ha mantingut en el present treball), la data, i el lloc de fabricació de cada una de les peces.

El catàleg confeccionat ha seguit el mateix patró per la descripció de cada una de les peces, seguint el següent: descripció de la peça, materials, tècnica emprada, tipus d'escultura, dimensions i pes, valors formals -textura, color, llum i expressió formal- moviment, perspectiva, composició i estat de conservació (si escau). Finalment, l'autor i la data, el lloc de fabricació (si se sap) i informació addicional referent a la procedència.

Visualment, en el disseny de la presentació del catàleg s'ha servit com a model el llibre de Düring (2004) seguint una estructura similar, el text explicatiu al principi del llibre i el catàleg de les peces al final.

Amb la creació d'aquest catàleg, es té la intenció de donar a conèixer un patrimoni que

normalment no és accessible a l'espectador i així poder preservar les obres de l'oblit, manifestant el seu grau de conservació. Es pretén remetre a l'espectador a un passat relativament proper per fer-lo coneixedor de tots aquests fets, i transmetre que la relació, art i ciència és una realitat i que moltes vegades es necessiten l'una a l'altre.

S'ha de fer menció de la vocació escultòrica, que s'ha desenvolupat al llarg dels estudis del Grau, per part de l'autora del present treball, que fa que tingui un especial interès en el tema escollit i que dona la seva visió i sentiment envers a aquesta col·lecció i a l'elaboració del catàleg visual i descriptiu.

### 1.4. Estructura:

Aquest treball per tal de respondre als objectius plantejats anteriorment, s'ha estructurat a partir del desenvolupament dels següents punts a tractar. Primer de tot, el treball s'inicia amb una introducció on s'explica com la relació, art i medicina és una realitat i com sorgeixen les primeres vinculacions entre aquestes, quins han sigut els objectius a seguir i que han impulsat a la recerca i anàlisi del treball, la metodologia emprada a fi d'aconseguir els objectius i finalment es clou la introducció amb una valoració d'una selecció de referències bibliogràfiques sobre el tema que ens ocupa. S'escapa de l'abast i vocació d'aquest treball de fi de grau (TFG) presentar un veritable estat de la qüestió sobre art i ciència, tanmateix, he volgut reunir i analitzar breument algunes fonts interessants de cara a l'estudi de les ceres dermatològiques i l'escultura anatòmica. A continuació, es dona pas al desenvolupament del cos del treball, abordant l'explicació de la importància i necessitat de les escultures anatòmiques en el seu àmbit pedagògic i de coneixement del cos humà i el desenvolupament de les col·leccions anatòmiques. En aquest apartat, també es tracten els protagonistes, és a dir, els artífexs, intel·lectuals i materials, els doctors i els artistes, situant la medicina i l'art en un moment de efervescència cultural que va ser la Catalunya de finals del segle XIX i principis del XX. Posteriorment, s'estudiaran la necessitat de la representació artística i que representa, per transmetre valor pedagògic i com a conseqüència s'analitzarà el paper de l'art com a eina de coneixement. Se seguirà després, per l'anàlisi de la qüestió del prestigi de l'escultura, del concepte d'art de les peces i del seu valor artístic. Seguidament, s'avaluaran l'essència del material empleat en la confecció d'aquesta col·lecció dermatològica. Seguint aquesta estructura, s'arriba a una anàlisi detallada de les tècniques i elements d'aquestes obres anatòmiques, i amb això es dona pas al catàleg que recull aquesta col·lecció. Finalment, es culmina el treball amb les conclusions finals.

### 1.5. Síntesi de bibliografia sobre el tema:

Les referències bibliogràfiques existents que aborden la temàtica dels escultors anatòmics és bastant reduïda i més si parlem de l'àmbit català. En funció de la bibliografia trobada, aquells que més s'ajustaven a aquesta temàtica i en les quals més m'he basat són els autors Sharpe i Zarzoso (2016), Lemire (1993), Montemayor (2011), Ortiz *et al.* (2009), Düring (2004), que tracten això des d'un punt de vista històric, i aborden els escultors que van realitzar obres semblants a les que formen part d'aquest estudi.

Sharpe i Zarzoso (2016), situen els inicis de l'escultura anatòmica a Barcelona i ens relaten una sèrie d'artistes que van treballar amb salari com a escultors a la Facultat de Medicina, les peces que van realitzar, les dates i amb els doctors que van treballar. També, en un altre article dels mateixos autors (2017), parlen sobre la creació d'un museu de dermatologia dins

de l'Hospital de la Santa Creu i el contacte dels metges, el Dr. Horta i el Dr. Noguer amb els artistes Sevillano i Nobas, on algunes de les peces de la col·lecció de ceres dermatològiques d'aquest estudi, van formar part del museu de dermatologia de l'Hospital de la Santa Creu.

L'Alfons Zarzoso és el conservador del Museu d'Història de Medicina de Catalunya, i és un dels historiadors amb una important sèrie de publicacions sobre la història de la medicina de Catalunya i la relació d'aquesta amb les arts. Un article consultat i en el que ell és copartícip és *La restauración de una venus anatómica de cera*, Fernández Berengué et al. (2014), encara que la protagonista és la venus anatómica, també ens parla de les col·leccions dipositades dins del Museu d'Història de la Medicina de Catalunya de preparacions anatòmiques i la història de la seva procedència.

Lemire (1993), planteja un recorregut històric de la representació del cos humà en models anatòmics de cera. Fa un recorregut des del ressorgiment de l'anatomia i com l'art i la ciència s'uneixen amb ella. Com l'anatomia té el seu moment d'auge, i com la cera passa de ser utilitzada dels exvots de les esglésies a ser utilitzada per la creació de ceres mèdiques i com neixen les primeres escoles de modelatge amb ceres. Finalment, estudia com aquesta amb el temps, es transforma en un objecte i mètode d'ensenyança dins de l'àmbit de la medicina.

Montemayor (2011), també aborda les escultures anatòmiques com una forma de conservar el cos humà després de la mort i anar més enllà de les disseccions. Parla de com les escoles d'art van desenvolupar tècniques per representar el cos humà per mitjà de models fets en cera. Resulta interessant la seva anàlisi del procés pel qual els artistes i els anatomistes es van unir per plasmar el cos humà, allunyant-lo de l'art i apropant-lo a l'ensenyança, com a models pedagògics a les facultats de medicina.

Pel que fa a bibliografia específica sobre col·leccions europees de ceres anatòmiques, Ortiz et al. (2009), parlen sobre les peces del Museu d'Anatomia de la Facultat de Medicina (Universitat Complutense de Madrid), i com aquestes van tenir uns determinats processos tècnics de creació, els materials empleats i els processos de restauració que les peces han estat sotmeses. Per la seva banda, Düring (2004), mostra la col·lecció anatómica dels models anatòmics de cera del segle XVI-II del Museu La Specola de Florència. A través dels textos s'explica el cos humà i les seves parts internes des de diferents perspectives històriques i culturals.

## 2. Escultures anatòmiques:

L'interès per conèixer el cos humà era un dels temes que més fascinava i més es qüestionava des de l'antiguitat. La inclinació per desenvolupar el coneixement de l'anatomia humana, tenia com a medi, la dissecció de cadàvers, i la il·lustració dels estudis obtinguts en gravats. La pràctica de l'anatomia, es va convertir en una disciplina imprescindible, estudiada no només pels metges i cirurgians, sinó també pels artistes. Encara que aquest no havien de realitzar cap tipus de dissecció anatómica, tenien la necessitat de tenir un coneixement anatómic per tal de poder comprendre les notes dels metges (Ballestriero, 2013: 105-108).

Per poder conèixer el cos humà, és necessari poder penetrar dins del cos i poder explorar-lo, poder anar més enllà de l'estructura externa i fer una introspecció del sistema intern que ens conforma. La dissecció és la forma d'estudi més adient per estudiar l'anatomia. Si més no, des d'Egipte, s'han fet les primeres disseccions. Més concretament, Herófilo i Erasistrato, van ser els primers al segle III aC, que van transgredir el cos humà per tal d'obtenir coneixement. A l'Edat Mitjana, però, les disseccions van ser prohibides, ja que era una pertorbació del cos humà, segons l'església, i l'única forma de tenir coneixement sobre l'anatomia, era a partir de textos filosòfics, sense cap imatges. No va ser fins al Renaixement, on es torna a la difusió de l'anatomia a través de la descripció anatómica i de la il·lustració, fruit de l'observació de disseccions. Artista i metge, comencen a explorar el cos humà, cada un, des d'un punt de vista diferent, l'artista des de l'estètica, i el metge des de l'experiment científic (Montemayor, 2011: 4-6).

Encara que artista i metge exploraven el cos des d'una mirada diferent, va sorgir la necessitat d'unir d'alguna manera les dues habilitats que posseïen. El metge o l'anatomista es va veure amb la necessitat de plasmar, físicament, tot allò que podria servir per a la difusió del coneixement anatómic. Aquesta necessitat va venir impulsada per la limitada durada de conservació dels cossos, ja que aquests es corrompien molt fàcilment. Un dels anatomistes que van promoure aquesta idea, va ser l'anatomista Andrés Vesalio. Vesalio, després de tenir un contacte directe amb disseccions, va publicar el llibre, *De Humani Corporis Fabrica libri septem*, en el que incorpora il·lustracions en gravat, de l'estructura del cos humà, òrgans i el sistema circulatori (Belso, 2017). Aquesta nova forma de divulgació científica amb incorporacions artístiques, no només va servir com metodologia d'ensenyança, sinó que també va servir per a la inspiració dels escultors del segle XIX, a l'hora de dur a terme les obres escultòriques realistes, que van servir per a l'ensenyança anatómica en els col·legis de metges. Com Somolinos (1965: 163) diu:

*“De la obra magna de Vesalio se conserva una impresión hecha en vitela en la Biblioteca de la Universidad de Lovaina. Los grabados enseñaron a los médicos e impresionaron a los artistas. Desde ese instante, con los presupuestos mentales del Renacimiento, de volver los ojos a la realidad, encuentran en las láminas de Vesalio el libro de la cabecera y la Fuente de inspiración”.*

Els museus anatòmics eren espais que servien per exhibir les peces escultòriques anatomo-patològiques, que substituïen als gravats, com a forma de representació del cos humà. En el moment que va aparèixer la impremta, la il·lustració es va incrementar i això va permetre publicar imatges descriptives de processos anatòmics i arribar a un públic que avantatjava a l'àmbit científic i a l'àmbit artístic. La il·lustració, gràcies a la incorporació del color a partir

de la cromolitografia, va fer possible produir gravats amb un realisme i detallisme més extens, que va fer que es convertís en un instrument de difusió de nous coneixements. És en aquest context realista, durant el segle XIX i XX, on els col·legis de medicina, per tal de proporcionar una dinàmica en l'ensenyança i en la investigació mèdica, van establir un treball entre metge i artista. El metge contractava a un artista, amb la finalitat de representar el cos humà a partir d'una rigorosa precisió tècnica mitjançant el maneig de la cera, per tal d'immortalitzar parts del cos, processos mèdics, malalties, entre d'altres. Això, no substituïa a les disseccions pròpies de l'època, però si facilitava i proporcionava més possibilitats de coneixement, era un complement instrumentari educatiu. Per tal de conservar i exhibir l'objecte de coneixement, les escoles de medicina Europees, van començar a fer créixer aquestes col·leccions anatòmiques de cera en Museus Anatòmics, adherit a les doctrines d'anatomia o cirurgia (Montemayor, 2011: 4-7).

Els museus anatòmics eren la representació de l'expressió realista de l'anatomia, en els quals, els metges disposaven permanentment d'un ampli material d'estudi. Per tant, encara que aquest espai té com a títol "museu", no el podem englobar dins d'aquest sentit en el segle XIX. S'entén per museu, a la institució que es dedica a adquirir, conservar i exhibir col·leccions amb la intenció de servir a l'estudi, al coneixement i a l'educació humana, sempre al servei de la societat. I és quan es parla de societat, s'entén, que inclou a totes les persones, intel·lectuals o no, que formen un país. Però, en el cas d'aquests museus anatòmics, veiem, que es tractava d'un espai destinat únicament pel món acadèmic i que no podia divulgar-se a altre públic que no fos el de la medicina i el dels artistes que creen aquest tipus de peces.

Les col·leccions anatòmiques pertanyents a la Universitat de Barcelona, es trobaven a la Facultat de Medicina de Barcelona, al convent del Carme, avui dia ja desaparegut, en el recinte de l'Hospital de la Santa Creu. En aquest recinte, es trobava el teatre anatòmic, espai destinat a les disseccions, la biblioteca i el gabinet d'instrument metge i el museu anatòmic, on es trobaven les peces anatomopatòlogues. Fins que en 1906, va ser traslladat al nou Hospital del carrer Casanova, al Clínic, però hi va haver metges que van crear nous museus dins del recinte de la Santa Creu i Sant Pau (Fernández, *et al*, 2001: 2).

La creació d'aquestes peces per part dels artistes, sempre ha requerit la contribució i cooperació del metge per poder plasmar amb més exactitud el model humà i les seves estructures internes. Encara que l'artista sempre ha valorat el cos humà com a coneixement universal i creatiu, normalment des d'una interpretació subjectiva de l'estètica, no és, fins als estudis directes sobre el cos humà d'un cadàver, on l'artista valora el coneixement de comprendre la biomecànica del cos per tal de tenir fonaments de creació artística (Bautista, 1999: 33). Aquesta col·lecció continua la tradició europea de grans col·leccions de figures anatòmiques de cera, entre les quals destaquen per la seva antiguitat i quantitat la del primer museu anatòmic *La Specola* a Florència, que posseeix unes 1400 peces, que van ser realitzades al segle XVIII fins a la meitat del segle XIX amb fins pedagògics.

A Espanya, també destaca la col·lecció anatòmica de *Real Colegio de Cirujanos de San Carlos*, que van ser creades al segle XVIII també amb fins d'aprenentatge i estudi mèdic. Actualment es conserven al *Museo de Anatomía Javier Puerta* de la Facultat de Medicina de la Universitat Complutense de Madrid (UCM).

## 2.1. Protagonistes (doctors i artistes):

Dins de tot aquest context d'escultors anatòmics i de metges que van formar part en el desenvolupament de peces escultòriques com a mètode d'ensenyança, cal destacar una sèrie de metges i doctors, que van fer possible la creació de la col·lecció de ceres escultòriques dermatològiques.

### -Doctors:

#### -Santiago Noguera Morè:

Santiago Noguera Morè, va néixer el 1895 a La Sella de Ter, a la comarca de la Selva, en la província de Girona, a Catalunya. Va viure a Barcelona, més concretament a Passeig de Gràcia. Va obtenir el títol de medicina el 21 d'abril del 1919 a Barcelona, a més era mestre elemental. Va ingressar mitjançant oposició lliure a l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, el 19 de gener de 1923. Va exercir com a metge de número del Servei de Dermatologia i Sifilografia i direcció de l'hospital Sant Llatzer. També va prestar serveis en altres hospitals, va ser intern per oposició amb el número u, de la Casa de Caritat. També va ser, metge ajudant de la càtedra de dermatologia de l'Hospital Clínic. A més, va ser extern adjunt de l'Hospital Sant Lluís de París. Va ser membre actiu de la Societat Francesa de Dermatologia i membre corresponal de Mèrit de l'Espanyola de Dermatologia. Fou vicepresident de la Societat Catalana de Dermatologia. El doctor Noguera, s'encarregava de la secció de dones en el servei de dermatologia des del 1923 fins al 1941.

Va publicar un ampli repertori d'articles relacionats amb la seva especialitat de dermatologia, en revistes nacionals i franceses. Va impartir cursos i conferències teòriques i pràctiques a Espanya i a Europa, a més, tots els dimecres presentava malalts per grups per obrir temes de debats sobre ells (Font carpeta Dr. Noguera, s.f).

#### -Miquel Horta Vives:

Miquel Horta Vives, va néixer el 4 d'abril de 1854, a Mataró, Barcelona i va viure al barri de Sant Gervasi. Es va llicenciar a Barcelona en Medicina el 7 d'abril de 1875 i va obtenir el doctorat a Madrid el 24 de juny del 1876. El 21 de febrer de 1877 va ingressar a l'Hospital de la Santa Creu com a metge auxiliar per concurs, va començar prestant servei com a metge de guàrdia, i no va ser fins dos anys més tard, que va ingressar com a metge numerari per oposició, al 14 de novembre del 1879. Ocasionalment, prestava servei com a bibliotecari, i com a professor clínic a la facultat de medicina de Barcelona. Va rebre el premi honorari del Cos Facultatiu de l'hospital i el de Soci Honorari del Col·legi de Metges de Barcelona. A més a més, de rebre dos premis, va tenir un homenatge en 1927, amb motiu del cinquanta aniversari de la pressa de posició del càrrec de metge a l'Hospital de la Santa Creu. El doctor Horta, el 1905, va ser president interí del Cos Facultatiu de l'hospital i en el 1919, va ser president efectiu i el 1917, degà del Cos Facultatiu fins al 1931. Fou cap del servei de Dermatologia, Sifilografia i Venereologia, i s'encarregà del servei de la secció d'homes, però abans de tenir aquest càrrec, degut el gran nombre de malalts, va tenir a càrrec seu la secció de cirurgia de l'àrea infantil, i la secció de malalties venèries. El 1885, l'organització de l'hospital, es va agrupar per especialitats, i va haver de deixar la secció de venèries i deixar-la al metge més veterà del servei. Horta, va passar a ocupar-se durant deu anys, de la secció de traumatologia i la secció infantil, dins de l'àmbit de cirurgia. Un cop mort el cap del servei de Dermatolo-

gia, el doctor Horta, va ocupar el seu lloc, i es va fer cap d'aquest servei clínic. Encara que ell s'encarregava de la secció d'homes, va haver-hi moments en la seva trajectòria, que, a causa de la mort dels metges que exercien a la secció de dones, va haver de prestar servei a les dues un parell de cops, fins que el doctor Santiago Noguer es va ocupar de la secció de dones.

Amb l'arribada del doctor Santiago Noguer que té un concepte de la dermatologia molt lligada a aquestes representacions conceptual molt present a Europa, va néixer, gràcies a la mútua col·laboració dels dos doctors amb artistes contractats, el Museu Anatòmic de Dermatologia, Sifilografia i Venereologia. Aquest museu va posseir un gran nombre de motlles escultòrics destinats a l'ensenyança de l'especialitat. Aquestes peces van ser fetes, en gran part, per l'artista Federico Sevillano, el qual posseïa unes grans virtuts i habilitats artístiques, que van fer tangible tot aquest procés (Font carpeta Dr. Horta, s.f).

#### **-Escultors:**

##### **-Federico Sevillano:**

Federico Sevillano, va néixer a Barcelona el 18 de juliol de 1902 i va morir el 17 d'agost de 1996. Fou un escultor i il·lustrador mèdic, il·lustrador animat i dissenyador industrial. Va tenir una formació com a dibuixant en diverses acadèmies de Barcelona, va col·laborar amb revistes barcelonines fent publicacions d'il·lustracions satíriques, i va prestar el seu servei al voltant d'uns deu anys en els diversos dispensaris i clíniques de l'hospital.

Era un artista republicà, que va ajudar la resistència durant la Guerra Civil Espanyola, es va allistar com a voluntari en l'Exèrcit Popular i va combatre en diversos fronts. El 1939, va ser arrestat a França mentre intentava travessar la frontera, i va ser enviat al camp de concentració d'Argelers, on va continuar la seva labor d'artista en enregistrar el dia a dia dels presoners republicans a partir de dibuixos (Agramunt, 2016).

En tornar a Espanya, va ser detingut i condemnat a mort per la policia franquista, però se'n va poder deslliurar de la condemna a canvi d'estar nou mesos a la presó Model de Barcelona. Allà, també va enregistrar a partir de dibuixos i fotografies la vida quotidiana (Agramunt, 2016).

Sevillano, es va instruir sobretot en el dibuix, la il·lustració i l'animació. D'aquesta última, va entrar a treballar en 1940, en *Dibsono Films*, una productora de dibuixos animats de Barcelona, i el 1941, aquesta productora es va fusionar amb *Hispano Grafic Films*, i es va crear Dibuixos Animats Chamartín, un estudi d'animació que Sevillano va formar part, i que tenia la seu a la Casa Batlló. També, va fer curts d'animació científica, per la divulgació d'aquesta, en l'Editorial Científica Cinematogràfica. Finalment, amb el declivi de l'animació, es va haver de dedicar, fins a la seva mort, al disseny industrial en patents d'empreses a Barcelona (Pagès, 2014).

Sevillano, abans de la Guerra Civil, va treballar com a artista contractat per la Facultat de Medicina, de la mà del doctor Noguer i Horta. D'aquesta etapa se'n té molt poca informació, se sap que Sevillano va realitzar el seu treball en l'antic Hospital Santa Creu i el va continuar a nou Hospital Santa Creu i Sant Pau, les seves peces pertanyen a aquesta època de trasllat. La forma que tenia d'il·lustrar paisatges en les produccions animades, és molt semblant a les mostres dermatològiques que aplicava a les peces.

#### **-Rossend Nobas i Ballbé:**

Rossend Nobas i Ballbé, va ser un orfebre i escultor realista i naturalista català, que va néixer a Barcelona en 1849.

Rossend, va aprendre l'ofici d'artesà de fossa i cisellat des de molt petit al taller del seu pare, que era llauner. Gràcies a l'aprenentatge que va rebre, va poder treballar com a argenter en la foneria artística Masriera i Campins, que era una orfebreria de gran prestigi, que es dedicava a fer escultures, a partir de la cera perduda, de grans monuments del país i d'Amèrica, i obres de bronze d'escultors amb renom.

Estudià a l'Escola de la Llotja de Barcelona, va aprendre la tècnica natural-realista dels germans, Agapi i Venanci Vallmitjana i Barbany, i va treballar amb ells al seu taller. També va aprendre pintura, sobretot aquarel·la, de Claudi Lorenzale i Pau Milà i Fontanals, que van incentivar els interessos del romanticisme, però que no va fer d'aquest art el seu medi de vida. La seva obra se centra en escultures funeràries, públiques, imatges religioses i sobretot retrats, que era el que va elevar el seu estatus d'artista i el va fer famós, destacant entre les classes benestants de Barcelona, que demanaven els seus dots artístics perquè esculpissin els seus rostres. Va tenir taller propi, primer a la plaça Oli, després al carrer Casanova i finalment al carrer Provença. Moltes de les seves peces, s'han perdut a causa de les revoltes i de la Guerra Civil espanyola (Roca, 1891: 5).

Des del 1879 fins al 1885, Nobas, en vista de les seves habilitats de crear escultures amb un gran detall de realisme, va ser contractat amb un salari, per la Facultat de Medicina com a escultor anatòmic. Nobas, normalment, representava el cos en el moment de la malaltia i després de les operacions quirúrgiques. La seva destresa li va permetre sintetitzar aquelles parts del model que no eren importants, i precisar més detall en les seccions que eren l'enquadrament educacional, i així centrar la mirada en allò que era important. Els models anatòmics que retrataven patologies en rostres, tenien semblances amb els matisos i trets de la seva obra artística. La firma dels models anatòmics és la mateixa que utilitzava a les peces artístiques que feia al seu taller; "R. Nobas". El 1885, va renunciar a aquest càrrec, a causa de la gran demanda de peces religioses i cíviques que li sol·licitaven (Sharpe i Zarzoso, 2016: 9-10).

Aquest contacte amb la Facultat i amb els doctors, va fer que amb la mort del Dr. Francesc Farreras i Framis, els alumnes del catedràtic d'anatomia, demanessin a Nobas i, a l'arquitecte Emili Sala i Cortés, que esculpís el 1888 un esquelet realista purament detallista, en vista de les habilitats tècniques de Nobas esculpint cossos anatòmics. Volien rendir homenatge al professor pagant l'import de l'obra.

Nobas, va morir amb 53 anys, el 7 de febrer de 1891, a causa d'una pulmonia que va contraure cuidant de la seva mare malalta d'aquesta (Anònim, 2013).

## 2.2. La sanitat, la medicina i l'art: àmbits en evolució a la Catalunya del finals del segle XIX i principis del XX:

Fins mitjans del segle XIX la institució més representativa que regulava tota la professió i l'ensenyament mèdic de Catalunya, era La Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya. És en aquest període de temps, 1843-1868, on la Universitat amb la Facultat de Medicina unifica el Reial Col·legi de Cirurgia i la professió de metge en un nou àmbit pedagògic. La facultat es va instaurar en l'antic convent del Carme, prop del Reial Col·legi de Medicina, dins del recinte de l'antic Hospital de la Santa Creu. Pel que fa a les institucions precedents, com l'Acadèmia, continuen per la integració del professorat de la Facultat a l'Acadèmia, cosa que fa es produeixi una dinamització i una sinergia favorable al món mèdic (Corbella, 2017: 15-29).

Tot això, permet que altres societats mèdiques menors, encara que tingueren una breu vida, dinamitzessin aquest context social i científic, sobretot fora de l'àmbit de Barcelona i finalment culminessin en la integració de la Facultat.

En el context de la medicina de Catalunya, els metges s'integren en entitats professionals (col·legis de metges) que tenen uns interessos més socials i polítics, que els àmbits docents i assistencials (Corbella, 2017: 29-32).

A Catalunya, fins a l'adveniment dels antibiòtics, les malalties més freqüentades per la població eren totes les malalties relacionades amb les infeccions. Les principals dels infants eren la verola, el xarampió, la diftèria i la tos ferina. I entre les patologies d'adults, les patologies principals, eren les que formaven part de l'aparell respiratori "pulmonies" i "tisis"; i les de l'aparell digestiu, de tipus gastrointestinal "diarrees", sobretot tifoides.

També hi havia brots importants d'epidèmies com el còlera, la grip, la febre tifoide, la diftèria, el xarampió, etc. A més, hi havia un grup de malalties infeccioses persistents, amb un gran impacte demogràfic i social, que eren la tuberculosi, les venèries, el paludisme i la lepra (Corbella, 2017: 110-118, 247-252).

A Catalunya, amb la industrialització va sorgir un nou àmbit de patologies, a causa de les noves formes de treball i materials utilitzats, unides a les dures condicions de treball i vida que duia el proletariat (Sabaté, 2015: 103).

En els segles XIX, per tal de poder estudiar d'una manera més rigorosa i amb més exactitud les patologies i les malalties, el mètode científic s'emprava directament sobre el cos humà del pacient, sobretot per estudis anatòmics i epidemiològics. Es perseguia poder treure resultats fructífers, per tal d'evolucionar en el coneixement científic. La investigació dels àmbits del cos humà, anava més enllà de la investigació clínica, i començaven a entrar en escena altres organismes experimentals (Portugal, 2006: 7-9).

L'Hospital de la Santa Creu, era l'antic hospital que actualment rep el nom d'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. L'antic edifici està situat al centre de Barcelona, més concretament a l'actual barri del Raval, entre els carrers Hospital i del Carme.

L'arquitectura de l'edifici, contemplà tres estils arquitectònics, el gòtic, el renaixentista i el barroc. Construït amb pedres de Montjuïc, sense cap pretensió decorativa, buscant la seva funció pràctica.

El pontífex Benet XIII, va ser l'encarregat d'atorgar una butlla papal per a la fundació de l'hospital de la Santa Creu, que englobaria tots els hospitals preexistents en un de sol (Aragó et Larrucea, 1986: 25). Aquest fet ve donat, per un context social marcat per l'explosió demogràfica juntament amb grans epidèmies i importants guerres europees, vigents a finals del segle XIV. Davant la problemàtica social, es necessitava centralitzar la sanitat en un sol espai, per poder atendre i coordinar la crisi. Un altre factor que va determinar la construcció de l'hospital, va ser restar importància al poder reial, a favor del Consell de Cent, impulsor del projecte (Reglà, 1986: 33-40).

A partir del 1843, l'ensenyança mèdica es feia a la Facultat de medicina, i unificava per primer cop l'ensenyança de metge i cirurgia. La Facultat fou situada a l'antic edifici del Reial Col·legi de Cirurgia, que estava situat a prop de l'Hospital de la Santa Creu, i en el qual feien allà les classes clíniques. Això va dura fins al 1907, que es trasllada a la nova Facultat de Medicina al carrer Casanova, l'actual Clínic. (Cardoner, 1986: 70).

A més de la docència oficial de la universitat, en l'Hospital de la Santa Creu, s'exerceix una tasca d'ensenyança lliure, paral·lela a l'oficial, coneguda com l'Escola Lliure de la Medicina catalana, que fa un ensenyament pràctic de clínica mèdica a la capçalera dels malalts. (Cornudella, 1986: 145-146).

L'Hospital estava destinat principalment a atendre a la gent pobra i sense recursos, que era la concepció medievalista d'assistència caritativa, que va durar fins que no es va constituir un sistema modern sanitari d'assistència pública.

L'art dels segles XIX i XX, està marcat per diversos grans canvis que quedaran reflectits en les diferents expressions artístiques. En aquests segles, entra en escena el conegut art contemporani, i amb ell, els diferents estils que el defineixen. Aquest art fa que es perdi l'homogeneïtat que havia definit l'art dels segles anteriors. No només hi ha un art que correspongui a aquests segles, sinó, parlem d'un conjunt d'arts que neixen de la necessitat de trencar amb les normes del passat, de les experiències i innovacions, que faran que es produeixin obres originals i revolucionaries. Es produeix un canvi en la consciència, en el concepte d'art, en el paper de l'artista en la vida moderna, en l'arquitectura i en la ciutat.

Un canvi important en la ciutat, es va dur, en la renovació urbanística de Barcelona en el segle XIX. Aquesta renovació, feta per Ildefons Cerdà, va ser una resposta al creixement de la població, i de la necessitat d'ampliar Barcelona més enllà de les muralles medievals que l'envoltaven. Així doncs, la idea, era construir una ciutat amb les mateixes igualtats, amb carrers amples i amb illes quadrades. La construcció, deixava una Barcelona geomètrica, similar a una quadrícula regular, modificada únicament per tres vies principals, la Gran Via, Passeig de Gràcia, i l'Avinguda Diagonal.

Encara que en el primer quart del segle va haver-hi actituds individuals per intentar trencar amb el cànon dominant i amb la norma, durant aquest període encara predominava una única unitat d'estil (Utrera, 2014: 108).

Quan es trenca el model únic i s'opta pels models eclèctics, apareixen altres models artístics com els medievals, o els exòtics, com l'art islàmic. Pel que fa al classicisme, aquest segueix

sent atractiu però perd la seva condició de model, i la seva referència queda reduïda a la tradició i al poder.

En el segle XIX, es produeix la divisió entre art i públic. Els artistes deixen de fer obres al gust del públic i comencen a fer obres des del seu propi gust. L'art deixa de tenir un únic llenguatge i una única forma d'expressar-se, encara que és rebutjada per la societat i inclús pels mateixos artistes.

Com a contraposició al Neoclassicisme, que era la norma, sorgeix la individualitat de l'artista, i amb ell apareix el Romanticisme. El Romanticisme sorgeix com una afirmació de donar valor a la individualitat, a manifestar l'interior i la subjectivitat a través de temes fixats pels mateixos artistes.

En les últimes dècades del segle XIX, apareixen uns forts moviments artístics (impressionisme, neoimpressionisme, postimpressionisme, etc.) que pretenen atorgar a la pintura i a l'escultura l'autonomia i la personalitat que volen exercir els artistes en elles.

Tot això fa possible que apareixen unes noves formes de pensar que permeten que aparegui el concepte de modernitat i que serà la força impulsora de totes les avantguardes que sorgiran al llarg del segle XX.

A Catalunya el neogòtic juntament amb el modernisme, va ser el moviment arquitectònic, encara que després va derivar en altres arts, que més va destacar en l'art català i que va succeir a la Renaixença. El que pretenia aquest moviment era el de recuperar la identitat de la cultura catalana però a partir de la innovació. Aquesta innovació, partia des dels materials, utilitzaven la ceràmica vidrada, el ferro, l'estuc, entre d'altres.

Catalunya va ser el centre de les avantguardes durant el segle XX en la pintura i les arts plàstiques. Sorgeixen figures rellevants i apareixen nous estils pictòrics, com el surrealisme.

Pel que fa a l'ensenyament d'art a Catalunya, té el seu inici en 1775, en conseqüència a les pressions d'artistes i intel·lectuals de Barcelona que requerien una acadèmia de Belles Arts. La culminació d'aquestes pressions, finalitza gràcies a la Junta Particular de Comerç – creada per Ferran VI i avalada per Carles III- que funda l'Escola Gratuïta de Disseny, que era l'escola de dibuix de Barcelona, i que es trobava a l'edifici de la Llotja de Mar de Barcelona. Tres anys més tard, la Junta, va ampliar l'educació artística en els àmbits de pintura, escultura i arquitectura, i van canviar el nom a Escola de Nobles Arts o Escola de Belles Arts de Barcelona (RACBASJ, 2009).

El 1849, un Reial Decret, procedent d'Isabel II, crea la jurisdicció de les Acadèmies Provincials de Belles Arts, amb l'objectiu de vivificar i promoure l'ensenyança de les arts. El 1850, s'estableix l'Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona, i que estava ubicada també, a l'edifici de la Llotja. El 1900, l'Escola de Belles Arts es desvincula de l'Acadèmia. Un decret dona el nom d'Escoles d'Arts i Indústries a les Escoles Provincials de Belles Arts fusionades amb les d'arts i oficis. El 1940, l'Escola, es va dividir en l'Escola d'Arts i Oficis i en l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi. Aquesta última va marxar de l'edifici el mateix any, va tenir locals a l'edifici del Borsí, fins al 1967 que s'establí a la ciutat universitària de Barcelona, on en 1977, es convertí en l'actual Facultat de Belles Arts de la universitat de Barcelona. En canvi, l'Escola d'Arts i Oficis, no va canviar d'edifici fins al 1970, que es va traslladar a Sant

Gervasi, i és l'actual Escola Superior de Disseny i d'Art Llotja. (RACBASJ, 2009).

Pel que fa a l'Acadèmia, l'any 1929, es converteix en una institució i el seu nom deriva a Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, i actualment encara es troba al mateix edifici, el de la Llotja de Mar. (RACBASJ, 2009).

### 3. L'art com vehicle de coneixement:

L'ésser humà per poder afrontar la realitat, necessita les representacions, que funcionen com peces de construcció que recreen la realitat en les quals es basen. Les representacions estan formades, de manera arbitrària, per signes, que són les paraules i per símbols, que són les imatges. El símbol està format per aquelles imatges que són perceptibles gràcies als sentits. En canvi el signe, ens enllaça al món de les idees abstractes, abstraccions que solen ser representades mitjançant la semàntica i que remetent a un concepte (Musso i Enz, 2014).

El símbol permet que les representacions siguin més genèriques, produint més d'una imatge per representació. Això és la representació simbòlica, i necessita els sentits per poder ser abordada, cosa que la fa incerta. En canvi, en el món del concepte, un signe normalment remet només a un significat i s'executa mitjançant el llenguatge a partir de tot allò que s'expressa, s'interpreta i s'analitza, a través d'un conjunt de categories. Per tant, la ciència, per la forma que es plateja, s'inclouria en el món "sígnic" i l'art al món simbòlic. L'art té un abordatge simbòlic, per la seva forma de representar la realitat a partir de símbols visuals, auditius i cinètics. Parteixen d'una àmplia connotació interpretativa que és capaç d'explicar allò que és inenarrable a partir d'una mirada totalitzadora que integra el concepte global mitjançant les sensacions (Musso i Enz, 2014).

En l'art, l'ésser humà es retroba en la seva primera etapa de vida en la qual encara no ha fet el desglossament entre el món del subjecte i l'objecte, i té una perspectiva del món des d'un vessant només simbòlica, per fora del món abstracte on tot està categoritzat (Musso i Enz, 2014).

L'ensenyança de la medicina, a vegades manca d'aspectes humanístics. Es primen més els aspectes científics per sobre dels humanístics, sent aquests necessaris per desenvolupar la capacitat comunicativa, la capacitat crítica i analítica, la capacitat de posar-se en la pell del pacient a través de l'empatia, en generals tots aquells matisos que complementin la informació mèdica. És a dir, tot allò que sensibilitzi al metge, per poder i saber diferenciar entre la malaltia, que és el diagnòstic d'uns símptomes, i el pacient, que és la realitat complexa amb matisos socials, personals i psicològics. Per tant, el món real, s'hauria de veure des d'una perspectiva globalitzadora, tant la perspectiva de tipus racional (signe), com també totes aquelles que ens estimulen una realitat global. Sense desestimar allò que no és merament racional, i sense menysprear totes aquelles coses inefables que ens fan ser humans.

La representació artística del món real, la qual moltes vegades és moguda per un mecanisme irracional, resulten ser el motor de registres lògics inconscients. I són, a vegades, grans recursos, anomenats intuïcions, pressentiments, *déjà vu...*, que són els promotors de grans avanços de coneixement, després d'haver sigut sotmeses al rigor científic per validar-les.

Convertir l'art en un vehicle en el qual, la ciència trobés en ell una eina per poder desenvolupar processos d'aprenentatge i de coneixement per trobar explicacions en elles que no és poder veure, únicament, des del món "sígnic".

Com a mostra d'aquesta simbiosi entre l'art i el procés pedagògic de la medicina, cal esmentar que a l'Hospital de la Santa Creu, per tal de tenir més els avantatges d'ensenyança, es va començar a aplicar les arts imitatives, on s'intentava treure partit dels coneixements pictòrics

i escultòrics per fer aclariments. Normalment, se solia pintar les afeccions més rellevants que més afectaven els pacients que acudien a l'hospital. Després es guardaven en col·leccions, que funcionaven com a peça clau per adoctrinar als alumnes. Aquestes col·leccions feien possible que els alumnes poguessin tenir una observació directa, ja que l'espai que hi havia entre els llits de l'hospital, no feien possible que tots els alumnes poguessin veure als malalts, que eren l'objecte de l'ensenyança (Musso i Enz, 2014).

Es tractava d'un recurs poderós, però a vegades, per molt perfecte i artístic que fossin, sempre hi havia alguna imperfecció que no el feia del tot exacte, a més, no era possible fer-ne reproduccions de les peces. Per això l'hospital, més endavant, també va voler introduir en les seves col·leccions la fotografia, per complementar encara més l'ensenyament amb l'explotació de les reproduccions, per tenir la possibilitat de difondre-les entre els estudiants de medicina. Les fotografies quedaven reduïdes a la instantània exposició de la regió afectada i incloïa una fulla impresa amb la relació clínica del pacient (Musso i Enz, 2014).

Des del segle XIX, l'Hospital de Santa Creu i Sant Pau, utilitzava l'art com a instrument complementari educatiu per aconseguir un millor aprenentatge dins de l'àmbit de la salut. Amb aquests instruments, abordaven la realitat a partir de la integració entre ciència i art, amb la intenció de beneficiar-se i progressar en el procés d'ensenyament de la medicina.

S'ha de plantejar l'art com una eina de coneixement i no únicament com una eina d'expressió subjectiva. El coneixement és un conjunt d'informació que produeix formes de subjectivitat a través d'una praxi complexa social, permeten la construcció de mons i la nostra formació com subjectes. Per tant l'art, ens permet construir objectes i processos de comprensió, que ens fan plantejar preguntes, explicar fets i aspectes, anticipar idees i formar-les (Abba, 2009).

El coneixement es construeix a partir d'una relació comunicativa basada en el llenguatge. El llenguatge, com a forma de comunicació, pot ser utilitzat a través de la parla o mitjançant un sistema de signes, podent utilitzar tots els sentits per transmetre, amb un discurs comunicatiu. Les arts visuals, musicals, i cinètiques, són discursos comunicatius constituïts a partir del llenguatge, que és la representació. Representar consisteix, a partir de la utilització d'un altre codi, introduir un objecte en absència d'un altre. Això, permet ampliar la concepció espacial de realitat i del seu món circumdant, i explorar termes que vagin més enllà de l'espai i el temps (Abba, 2009).

El coneixement necessita els signes, per poder ser creat i per poder ser difós, i segons el tipus de representació que se li atorgui, adquirirà un determinat grau de complexitat, des d'una simple descripció fins a dur terme una descripció d'elevada complexitat, com un llenguatge matemàtic (Abba, 2009).

L'obra d'art té un gran nombre de significats, aquest conjunt de significats ens remet al món dels sentits, en un procés interpretatiu. Aquest procés, segons Morris (1974), es pot abordar des de la semiòtica estètica, és a dir, que l'anàlisi del llenguatge de l'art, està constituït per signes, però aquests són icònics. Això significa, que un signe es converteix en icona quan té semblances o elements comuns amb el que significa, la icona no deixa de funcionar com un referent. Per a Morris, el signe estètic, és el medi de transmissió d'un valor, perceptiu-intuïtiu, de l'espectador davant l'obra, que es el que prima l'obra artística.

Segons això, Morris, proposa tres possibles discursos que poden integrar una obra d'art. Aquest són, el discurs estètic, el discurs del ser de l'obra; el discurs científic, com estudi que difon un saber; i el discurs tecnològic, el judici basat en la percepció del públic sobre el seu gust estètic.

Per a Morris, l'art seria un vehicle igual de potent pel coneixement científic, ja que es recolza en la seva constitució, en la utilització d'un llenguatge comunicatiu, que està en igual pla que altres llenguatges, però que té com a diferent el medi pel qual s'expressa.

Així doncs, es veu que l'art i el coneixement científic té una base comuna en la transmissió de sabers en l'àmbit humà. El saber, com a coneixement, és l'extracte que l'home recull de l'anàlisi de la realitat que l'envolta. La necessitat de transmetre a futures generacions aquest saber, necessita medis per la seva comunicació i perdurabilitat, i això és possible a través de les representacions. Aquestes representacions utilitzen un llenguatge que ens permet anar més enllà de la descripció de tot allò que ens envolta, i inclou altres punts de vista que ens obren pas a noves formes de pensament i coneixement (Charcot i Richer, 1889: 5-6).

En els artistes, neix la idea de representar les malalties en les seves obres d'art. Aquesta reproducció artística proporciona un estudi visual que simula les singularitats pròpies de les afeccions. Arran això, molts metges veuen en les obres d'art, una altra manera de mostrar en auditoris les anomalies dels malalts, que fins al moment, portaven els mateixos malalts a les seves classes per tal de mostrar la malaltia i els símptomes a les aules. Els artistes han sigut capaços d'integrar la investigació precisa de la naturalesa o ciència dins de la condició artística, aportant a ella un insòlit mecanisme crític (Charcot i Richer, 1889: 7).

Primer interpreten el símptoma, per després poder-lo reproduir. Al ser reproduït, és el símptoma, el que imbueix sentit a l'obra, al ser representat molt fidelment en un estil naturalista. Finalment, l'obra d'art, com un tot, intenta representar aquest tot de realitat i generar coneixements, que donen sentit a la part clínica, a la part pedagògica.

L'artista sublima una cosa, que era útil, a categoria d'art però sense deixar de banda el coneixement, allò que el prové de coneixement (Charcot i Richer, 1889: 7-12).



#### 4. La qüestió del prestigi artístic:

A partir del segle XIX, la idea de l'obra de l'art com a un treball manual canvia a intel·lectual. A partir d'aquesta època, es deixa de considerar com a art allò que no és fruit d'un pensament intel·lectual. Els artistes comencen a optar per formes de treballs menys dures i busquen formes de nodrir-se culturalment. Ells, com a creadors de la idea, la plasmen en esbossos o en escultures fetes en fang, i després deixen la dura feina de la transposició en pedra o en bronze en mans dels artesans.

En aquest context i amb l'aparició de l'escrit de l'historiador Winckelmann, neix l'estètica neoclàssica en l'escultura, que fa tornar una revaloració dels valors clàssics, creant una escultura fixada en una repetició de la fórmula artística clàssica.

És aquesta revaloració la que fa enaltir l'escultura, en la que els escultors rebaixen l'atenció dels aspectes tècnics i dels materials, fent que es formi una igualtat d'estil, amb significat universal i amb valors morals que el va convertir en un estil internacional.

El problema va venir quan es van adonar, que originar imatges com a model d'unes qualitats que ja havien sigut acceptades a força de fer repeticions, sense aportar al·licient plàstic que estimules a fer altra cosa, era lamentable i més si es comparava amb tot el que estava experimentat la pintura en aquest segle. Així doncs, l'escultura entra en una subestimació que la porta al detriment del seu prestigi (Solsona, 2015: 4-5).

La pintura en el segle XIX va guanyar molt de protagonisme, posseïa més avantatges que l'escultura. Aquesta, mancava de color, d'escenes o representacions narratives, tenia una limitació de material, entre altres, que la feia estar per sota de la pintura, que era la que gaudia d'una massa de públic que contemplava les seves obres. Aquestes reaccions del públic, van portar als museus a separar per sales les escultures de les pintures, consideraven a l'escultura com una pausa per l'ull, per descansar després d'estar mirant amb detall les obres pictòriques. Encara que l'escultura era menyspreada pels crítics, aquesta tenia un gran públic al qual destinava plaer amb les seves peces (Furió i Macsotay, 2018: 24-31).

Aquest protagonisme de la pintura per sobre de l'escultura, ve donat, per una valoració crítica de la societat i per la forma que té el crític de valorar-la. Aquest és l'etern discurs entre el concepte del gust popular i el concepte del criteri estètic de l'expert o de l'elit. Aquest debat neix quan es va aconseguir fixar l'atenció del públic en la posada en escena, quan l'espectador va poder desenvolupar un judici propi valoratiu de l'estètica. L'art neix amb dos vessants, una d'utilitat i una altra de diversió, això a més porta associat una característica de plaure que denominessin estètica.

La principal diferència entre el gust i l'estètic, és que el gust s'associa als sentits corporals més elementals. El gust fa referència a un plaer o satisfacció d'allò que és ordinari o útil. El judici del gust és alguna cosa natural que tenim, perquè ens basem en la impressió personal, en el plaer quotidià, plaure que ens provoca la realitat. En canvi el judici estètic necessita tres coses; d'una preparació cultural personal, del refinament i l'educació.

Contemplar un paisatge i experimentar-ho com a pintoresc era interpretat en el mateix nivell que una pintura. A partir d'aquí, ja es passa d'una conducta moral i d'utilitat a una conducta

estètica. És en aquesta conducta en la qual es passa a donar plaure als ulls de la gent, a través de paisatges i vistes. Hi ha terrenys i cases que estèticament poden estar ben construïts i donar-nos plaure, però aquest plaer és d'índole moral (no és un plaer en la imaginació). El principal propòsit de les arts era donar plaure, no ser instructiu ni d'utilitat.

A partir de l'obertura de les sales del Louvre, aquestes eren visitades per tot tipus de persones, des de l'alta noblesa, fins als artesans, que són els que es guien pels seus sentiments naturals, i són els únics d'establir una observació justa. Hi ha una component innata, objectiva i universal de gust, encara que no tots tenim els mateixos gustos (problema del gust). L'estètica sembla ser una qüestió social que necessita educació i temps lliure (Shiner, 2014: 191-195).

A les classes treballadores, a les dones, a la gent de color, se'ls negava la capacitat per al·legar el judici estètic. Les dones, segons autors, no eren prou intel·lectuals per controlar la seva sensibilitat, per això eren les que s'ocupaven de les arts menors, ja que elles solament tenien plaure sensorial i d'utilitat. També hi havia rics que malgrat tenir col·leccions de pintura, mancaven de les qualitats necessàries per a una bona actitud estètica. Això era degut al fet, que la seva forma d'emprar els seus gustos era purament d'exhibicionisme (judici del gust, no disposaven de judici estètic). Aquesta culpa sobre el luxe, per descomptat, va ser atribuïda a les dones, ja que es deia que elles havien posat de moda l'estil rococó, que satisfia els sentits i no els plaers racionals, ja que la dona tenia experiència emocional, però no tenia capacitat racional (Shiner, 2014: 194-195).

Molts crítics intenten definir una idea moderna del concepte estètic durant el segle XVIII. Per a això transformen els tres elements principals de la idea del gust, per donar lloc a la idea moderna de l'estètic. Així, el plaer ordinari es transforma en un especial plaer refinat i intel·lectual. La idea innata de la bellesa es converteix en un ideal de contemplació desinteressat. I aquesta bellesa va ser desplaçada per l'ideal del sublim, això és, per la idea que una obra d'art ha de ser autoconscient, autònoma i pensada com a creació (bases en les quals s'assenta l'estètica).

El concepte que impera és que l'estètic requereix educació i finor, i això és el que ho distingeix del concepte bàsic del gust. El gust és alguna cosa innata, alguna cosa que tots tenim. Per poder desenvolupar el gust i poder aconseguir l'estètica, era necessari procedir a un desenvolupament social (Shiner, 2014: 195-199).

Segons Alembert (1992), el gust estètic és una combinació del sentiment innat i d'una capacitat intel·lectual. Llavors, l'evolució del gust cap a l'estètic és a causa de la necessitat de donar un caràcter més culte a certs sentits (vista i oïda), per diferenciar-los dels altres sentits que ell considera més ordinaris.

En el procés de conversió de l'estètica es va afegir el concepte "sublim". El qual, no solament abastava la idea d'impressió de grandesa, si no a més una experiència sorprenent o aterridora que ens dóna plaure perquè ho contemplem des d'una perspectiva de seguretat.

Baumgarten (2002), anuncia que el coneixement sensitiu, es dóna com a anàleg de la raó, i que els elements que depenen la bellesa artística i els que seran analitzats són tres: tema, ordre i significat. L'estètica de Baumgarten, ja no considera la imitació com a element defi-

nidor de l'artístic. Són diversos autors els que sostenen que abans que imitatiu, l'art ha de ser emotiu. La seva obra, dedicada a la idea, argumenta que el coneixement sensible és inferior al coneixement racional. Això provoca la pregunta de quin tipus de judici és bell, i de quin és la naturalesa del judici que emetem. Segons ell, és un judici subjectiu que no es pot construir com a ciència filosòfica perquè és individual. La base està a intentar entendre això perquè és veritat, racional i bé (ètic-moral).

Segons Kant (2003), el judici del gust estètic té lloc quan es refereix a la representació, no tractant d'entendre a l'objecte per conèixer-ho, sinó utilitzant la imaginació respecte al sentiment estètic. El seu judici del gust, no és un judici lògic o de coneixement, ja que la base d'aquest últim és objectiva, mentre que el fonament del judici estètic seria subjectiu (segons Kant, no pot ser més que subjectiu). La bellesa (gust) no és una cosa que està en l'objecte, és un judici que extreu la persona. Objectiu seria, si formés part de l'objecte. El subjecte cobra consciència de la representació pel sentiment de plaure o dolor (estètica) que la mateixa genera.

Kant part de la idea que tots tenim un sentit comú sobre la bellesa. Per això, es basa en 4 premisses: el judici del gust provoca un plaer desinteressat, és subjectiu però universal, té una finalitat sense fi i és una necessitat lliure. Els judicis estètics poden ser universals perquè es constitueixen sobre el que tots tenim en comú: les facultats cognitiva i imaginativa en la seva posició desinteressada. L'obra d'art és per si autònoma i independent de finalitats cognitives o utilitaristes posteriors, la qual cosa xoca amb les característiques d'una nova forma d'art mediatitzada per la producció industrial i destinada al consum.

Kant situa la disciplina al marge del coneixement i de la moral i postula la independència del sentiment al sistema de l'idealisme transcendental, que confereix al judici de gust un fonament ferm i independent. A partir de Kant, el sentiment i el judici de gust són, per fi, independents.

Aquests fets són els que marquen el debat entre les divergències del judici del gust popular i l'estètic del crític. Per tant, el prestigi de l'escultura és indeterminat i obre la possibilitat de ser analitzat des de valoracions molt contrastades entre el gust general i una acèrrima crítica i viceversa. Això ens fa pensar que l'escultura potser no va ser tan rebutjada com semblava per sobre de la pintura, no almenys des d'un aspecte tan general. S'hauria de valorar, totes les crítiques, per saber amb exactitud si en algun moment va haver-hi obres escultòriques que van destacar més que d'altre, inclús per sobre de la pintura, com Wittkower (2006: 626) diu:

*"Hay en la primera mitad del siglo XIX, e incluso en la segunda, largos trechos bastante estériles en lo que toca al arte de la escultura, aunque no pretendo decir con ello que todo fuera malo. Cuando pensamos en la escultura del XIX en seguida se nos viene a la memoria una interminable serie de monumentos públicos más bien vulgares, procedentes principalmente de la segunda mitad del siglo. No obstante, no faltaron los escultores de talento y las obras de gran calidad."*

Segons Hall (2000), s'hauria de desvincular dels gusts i crítiques acadèmiques i sotmetre a crítica els gustos del públic. Doncs l'escultura, va més enllà que solament les comparacions del model grecoromà dels salons amb el retrat escultòric d'ús públic. El prestigi de l'escultu-

ra, s'hauria de valorar des de la separació de les crítiques de les esferes públiques i privades i aprofundir en aquests àmbits per determinar que influències tenen en l'àmbit privat de l'art, els corrents estètics influenciats per l'art públic, separant el judici del gust del judici estètic.

Per tal que una obra tingues un valor artístic, era necessari que aquesta fos personal i interioritzada per l'artista. Però això era una fal·làcia, perquè l'escultor tenia limitacions que dificultaven que la seva producció tingues l'ideal artístic; limitacions en la tècnica, en aconseguir el títol d'escultor, sotmetre's tant al gust del públic com a les directrius polítiques que marcaven un gust imperant, etc. L'escultura, havia d'aliar-se amb elements artesans per poder sobreviure, i pel sistema de venda que es fa a través de cases d'arts i marxants, que esclavitzaven a l'artista, al gust de les classes benestants, que volien tenir a casa seva objectes d'artistes amb funció decorativa. Aquest fet fa que l'escultura decaigués encara més, fent perdre la personalitat de l'artista en les obres i convertint-les en objectes avorrits, merament decoratius (Furió i Macsotay, 2018: 32-34).

Ens trobàvem amb una escultura en decadència i que només adquiria importància en l'arquitectura, que responia als encàrrecs de l'alta burgesia per la construcció d'elements decoratius en els palaus, com a forma d'aclamar poder i moralitat. L'escultura, àrida, l'únic que feia era reproduir models del passat sense aportar nova vida.

Alix (2002: 20) diu: *“Pero aún es destacable otro aspecto que llegó a tener singular importancia en la degradación de la escultura: su tradicional utilización como monumento conmemorativo y como expresión de poder. A lo largo del siglo XIX, con la exaltación de las virtudes burguesas, su misión fundamental llegó a ser la de educar y ejemplificar, proporcionando modelos éticos y morales a las masas. De ahí la pertinaz continuidad de unos principios y normas estéticas inamovibles que convirtieron a la escultura en sinónimo absoluto de clasicismo. En todos los salones oficiales se exhibían cientos de esculturas en las que, invariablemente, se repetían los mismo modelos y formas...”*.

Tot això, va començar a canviar amb l'arribada de dos grans escultors, Rodin i Maillol, que van transformar i modernitzar el prestigi de l'escultura a partir de la segona meitat del segle XIX, i que el va convertir al segle XX en una avantguarda. Aquesta renovació parteix des de la mateixa tradició, però fent una nova lectura a partir de la seva pròpia naturalesa, revalorant els valors plàstics, la forma i la bellesa.

L'escultura de finals del segle XIX, intentava trencar amb les formes clàssiques de l'Acadèmia, que no deixaven enaltir l'escultura al mateix nivell que la pintura. Encara que el classicisme seguia sent el centre de l'escultura, trenquen amb els canons de l'època i va adquirir noves formes de llenguatge que van permetre deixar de veure a l'escultura com una mera còpia del passat.

L'escultura de Rodin, pren importància a les peces de bronze, on es poden veure els seus gests tècnics i les imperfeccions produïdes en el moment de buidatge de la fossa, que fan que l'obra adquireixi un caràcter intens. La seva sensibilitat i les seves formes de llenguatge, sense vetar els defectes, va fer que els impressionistes es fixessin en la seva obra i que fossin admirades en l'art (Solsona, 2015: 7-9).

L'obra de Maillol, va ser la que va impulsar a l'escultura del segle XX a l'abstracció i a la

moderna figuració de les peces. La seva obra destaca per la seva simplicitat, buscava formes netes, sense matisos ni imperfeccions. L'anatomia que esculpia era representada com una superfície corba on la part més prominent està en el costat del que mira.

Maillol era un innovador dins dels corrents fins aleshores imperants, però es basava en l'escultura clàssica antiga. Per tant, si es mira únicament a aquest escultor des d'un punt de vista superficial, és fàcil dir que es tracta d'un escultor acadèmic. Això és, perquè l'obra de Maillol s'ha d'interpretar des de la totalitat de l'obra, ja que aquesta està imbuïda de la cerca de la bellesa per part dels clàssics grecs fins a sublimar-la en una religió (Solsona, 2015: 9-10). Per tant, l'escultura comença a guanyar prestigi a meitats del segle XIX, gràcies al treball dels artistes, sent els màxims exponents Rodin i Maillol. Aquest últim va encaminar l'escultura del segle XX cap a la modernitat, recuperant la seva tridimensionalitat, alliberant-la de tots els impediments trivials que li impedien portar-la a bon terme i la va conduir a una ascendent abstracció. Tots aquests factors i gràcies als “ready-mades” on l'objecte serà l'obra d'art, van fer reviure l'ànima i l'essència de l'escultura.

#### 4.1. Les ceres i el seu valor:

Com ja s'ha pogut veure en l'apartat anterior, l'escultura no va ser molt apreciada en l'època en la qual les peces anatòmiques van ser creades. Això fa replantejar si eren apreciades com a art o només com a material pedagògic, quin valor artístic van tenir aquestes peces quan l'escultura no es torbava en el seu millor moment i quin concepte artístic desenvolupaven. Per poder determinar si aquestes escultures van ser considerades art i si actualment en serien, caldria fer una mirada dels plantejaments que era art, que s'entén per valor artístic i quines qualitats necessitaven al llarg de la trajectòria humana.

La determinació dels atributs de l'art ha generat nombroses respostes per part de filòsofs i pensadors. Kant fa una distinció formal d'art i naturalesa, de ciència i treball, com ofici, i concep l'art com una representació d'allò que és bell i que ha de produir satisfacció per si mateixa, per ell, la bellesa no resideix en el concepte. Per Croce, l'art, és una noció intuïtiva, un “quelcom” interior. Per Lukacs, l'art és una imatge, específica, que projecta una realitat, actuant com un reflex. Hegel, estableix que l'home té la necessitat d'expressar la seva creació artística, perquè li és propi en la seva naturalesa humana. L'art ha de ser alguna cosa consubstancial a l'home, en la qual es prima els sentits. Freud, compren l'art com un mitjà per redreçar la supervivència humana i redimir les pressions personals i socials. Maritain, defineix l'art com una capacitat imaginativa diferenciada de la capacitat moral de la persona, la moral de la persona no té per què interferir en l'obra, perquè una cosa és la vida de l'artista i l'altre la seva labor artística. Per a Claude Lévi-Strauss, l'art és un llenguatge significatiu però imperfecte, i que aquesta imperfecció és la que la fa art, perquè si hi ha una imitació absoluta d'un objecte, ja no hi ha creació cultural, i ha d'haver-hi una relació entre l'objecte i l'obra perquè no es quedi únicament en un mer component lingüístic. L'art es queda a mig camí entre llenguatge i objecte (Vázquez, 1978: 39).

Partint des d'aquestes definicions de pensadors del segle XIX i XX, les peces escultòriques dermatològiques podien haver sigut art o no. Algunes de les definicions s'ajusten amb les escultures però d'altres no. Per tant, s'ha d'explorar aquest assumpte des d'un altre punt de vista, per poder aclarir aquesta ambigüitat.

Els valors artístics són allò que fan al·lusió a l'acte de reconèixer o estimar el valor o mèrit d'un determinat objecte estètic i de l'artista creador, i que depenen de l'apreciació artística. Aquesta apreciació artística se sotmet a un conjunt d'elements que formen l'obra d'art, la substància, la forma, la tècnica i l'espectador. La substància és l'essència, el que roman més enllà de l'objecte físic, en la que prevalen els interessos de l'artista. És la idea que l'artista intenta comunicar al públic a través de l'originalitat de la peça artística. La forma, és la manera tangible d'expressar el contingut que es vol comunicar, el cos exterior que configura la peça. Aquesta forma, depèn de les normes, canons, patrons, models de l'època i que en moltes ocasions limiten l'art. I la tècnica, que és el que permet fusionar la substància i la forma a partir d'un determinat material i de l'habilitat empleada en ell, determinant així l'estil personal de l'artista de manera autoprojectada.

L'espectador, com a observador atent de les obres artístiques, les analitza, les interpreta i les valora. L'observador analitza allò que veu per després poder-lo interpretar a través de la seva imaginació, per poder concebre a partir de la realitat el significat de l'obra. I per últim, la part més subjectiva, la valoració a partir de judicis estètics i de gustos – que ja hem parlat en el prestigi de l'escultura-, que influeixen en el suport i seguiment de la crítica especialitzada, i d'on treuen la informació els marxants i comissaris d'art, per tal de reconèixer el treball de l'artista. Això fa possible que puguin fer exposicions, que és un vehicle fonamental per convertir un objecte en art i per elevar el valor d'art, i si a més, l'obra rep el suport d'intel·lectuals de l'època, sustenta i proporciona més fermesa al valor artístic (Wright, 1995).

El segle XVIII, va ser una època on l'anatomia va tenir un paper destacat a tota Europa. El modelatge de cera, va néixer a Itàlia, a Bolonya i Florència. Tot va començar gràcies al prestigi que va adquirir al segle XVIII les ceres anatòmiques, que mostraven el cos humà per dins, i que es van exposar al Museu d'Història Natural (Museu de *La Specola*) per primer cop. Això va venir de la mà d'un físic i anatomista italià, Felice Fontana, que pretenia atorgar prestigi a la ciència. La intenció era mostrar col·leccions de ceres anatòmiques per visualitzar el coneixement del cos humà, la bellesa interior (anatomia). Les peces parlaven per si soles, eren didàctiques i estaven acompanyades de grans noms de cèlebres modeladors i anatomistes, gràcies al taller de ceroplastia que es va construir al costat del museu. Tot això, no només va donar prestigi a la ciència, sinó també a l'art, no només els metges i cirurgians volien veure les col·leccions, sinó que la societat més benestant i la cort valoraven aquestes peces (Lemire, 1993: 64).

La col·lecció de Florència, va atreure un públic molt prestigiós, en el qual va influir i va estendre per Europa, sobretot a França, les col·leccions anatòmiques. En el segle XVIII, aquest tipus de peces van ser la prova de com l'estètica de l'art va intervenir en el procés científic i com l'art va excedir a la ciència. Models que transmetien al científic la construcció del cos humà i per l'artista la perfecció, com a model de bellesa.

Aleshores, en el segle XVIII, aquest tipus de peces eren objectes d'observació i contemplació, que van néixer de la fascinació per l'història natural, però que es van convertir i van ser considerades art, perquè eren valorades per l'elit, que les glorificava i incrementava el seu prestigi social i personal (Lemire, 1993: 63).

Però, a principis del segle XIX, la valoració d'aquestes peces va fer un gir, i van veure en elles, un recurs didàctic per l'ensenyança de la medicina. Aquestes col·leccions, que abans

havien tingut una posició artística, en aquest segle, passen a ser una eina de coneixement, perden la seva característica artística en vers la necessitat didàctica que s'assemblin a la realitat, a la realitat estricta.

Els models anatòmics, a partir d'aquest segle, va ser vist com un vehicle d'aprenentatge i enteniment de la medicina. Eren intermediaris físics que permetien transmetre coneixement real, realitats físiques del cos humà i dels procediments mèdics. Per tant, l'artista deixa de ser un creador i es converteix en un element supeditat pel científic. La societat deixa de veure en elles l'anatomia artística que fins aleshores veia, i menys, d'ençà que inclouen en les peces patologies relacionades amb malalties tumors, deformitats, etc., allunyades de la bellesa i més properes a l'aversion (Lemire, 1993: 66-67).

A la vista de tot el que fins ara s'ha vist, es pot establir que les peces escultòriques dermatològiques, no van ser considerades com art, perquè van ser creades directament per servir com a material pedagògic i no com a art. A més, a l'època que van ser esculpides, la societat no els prestava cap atenció, perquè no veien en elles cap plaer visual ni estètic, també, estaven limitades a un públic científic, mèdic, anatòmic i, a estudiants de medicina.

Encara que aquestes peces no fossin considerades com art, en aquella època ja es podia apreciar el valor que posseïen, que eren inherents del reconeixement de les persones que l'apreciaven. Aquest valor neix, quan l'objecte formalitza les necessitats per les quals va ser creat i està inclòs en ell com una qualitat, i que s'activa quan el subjecte avalua l'objecte, reconeixent-lo o, en aquest cas, l'utilitza per servir-se d'ell. El valor de les peces, resideix en les seves facultats i són apreciades per un individu que troba en elles la satisfacció del coneixement (Soria, 2007: 9-20). Però, aquestes produccions, en transferir un missatge científic-patològic, feien que la societat no estigués disposada a considerar-les com a obres d'art. L'obra és únicament un instrument de coneixement i és això el que fa perdre el sentit d'art.

La societat, només veia en aquestes obres el contingut representat, sense atorgar les diverses extensions que ofereixen la seva interpretació, més enllà de la patologia que representen. El significat de la creació, està lligat a la "forma", allò que és percebut pels sentits o pel raonament i que la seva concepció demana l'obra (Rabe, 2005: 143-144).

Aquesta col·lecció dermatològica, en el segle XIX i XX, perd la seva llibertat quan la societat només concedeix en elles un únic fi i les suprimeix de la multiplicitat funcional. Van cegar a les peces i les van tancar en un espai limitat, impossibilitant a què s'obrissin i generessin infinits significats, percepcions, perspectives... Obligant-les, a deixar de ser art, limitant el seu potencial funcional i significatiu. El subjecte (persona) ha d'abordar l'objecte (obra), des de diferents perspectives, per poder-la llegir des de diferents angles i generar nous camins per la intuïció, el coneixement i la impressionabilitat, per així poder impulsar i avivar la capacitat cognitiva i perceptiva (Rabe, 2005: 144-145).

Moltes vegades l'obra artística queda marcada únicament per la fi de l'obra, i manca de comunicació entre l'espectador i l'obra per poder veure la grandesa d'aquesta, s'ha d'obrir la ment per explorar altres perspectives (Rabe, 2005: 145). La finalitat de l'obra delimita molt aquesta comunicació i la gent en veure aquestes obres, aversives i funcionals, en transmetre coneixement científic d'una malaltia, estrenyen el canal de comunicació (obra i espectador) i només veuen això. En canvi, si una persona hagués modificat la seva mirada, si hagués

desproveït a l'obra de la seva ideologia – i amb això es refereix a la finalitat última a la qual destines una obra-, hagués pogut veure en elles una interacció del volum amb un espai, combinacions de colors, la mà (tècnica) de l'artista, etc., en definitiva, reconèixer en aquestes obres artístiques altres capacitats que impulsessin a apreciar en elles altres valors superiors, o, la seva singularitat natural que posseeix.

En aquestes obres com en tots els fenòmens estètics o artístics, no solament es produeix un objecte per al subjecte, sinó també un subjecte per a l'objecte. Cal entendre l'estètica des de la construcció real i passada de l'objecte i el subjecte, ja que tot això forma part d'un llenguatge. Aquest llenguatge no només serveix per descriure uns sentiments, sinó que és un mitjà de consciència raonable i intel·ligent. En el llenguatge el mitjà de comunicació és la paraula, el seu objecte és la cosa i el seu destinatari és l'espectador o home. Les coses no poden parlar, però gràcies al llenguatge poden expressar el seu contingut espiritual. Comunica l'essència espiritual que li correspon i ho fa en el llenguatge (Vilar, 1996).

Actualment l'art, només demana que sigui una “cosa” realitzada en la seva autenticitat. L'art opera sense regles, sense criteris, sense sentit, i això a vegades resulta un problema perquè pot convertir l'art en quelcom vulgar, i si l'art és vulgar, la cultura d'una societat també ho serà (Soria, 2007: 3-4).

L'apreciació de l'art ja no es fa a partir d'una evolució valorativa entre igualtats, hi ha hagut una desactivació del criteri valoratiu de l'art. Això és un problema, perquè no podem confondre entre un art que és fruit d'una creació, d'un art que ho és d'una improvisació sense premeditació (Soria, 2007: 13-14).

L'art d'ara, té el problema que s'ha convertit en un objecte de consum massiu, que el que fa és convertir-lo en un producte capitalista, d'esbarjo i de mera especulació (Soria, 2007). La còpia d'una peça d'art permet donar a conèixer aquesta obra, però sempre corrompent el que és realment allò, lliurant únicament una experiència humana de sensibilitat artística, però despullada de tot el que l'embolica, d'allò que la fa ser com és.

Aquestes obres, dins d'aquest context de l'art actual, han canviat la seva concepció d'art i per tant, també els valors artístics que posseeixen. Avui dia, s'ha d'atribuir aquestes peces un fort contingut d'evidències històriques, que ens mostren la manera de veure i de reproduir un període històric. Això implica, apreciar l'època, la disposició de les parts que componen les peces, i els elements reflexius i argumentatius que efectuaven en la cultura del moment i al públic al qual servien. Les peces tenen la capacitat de transportar-nos als valors, a les persones i pacients, als coneixements, sabers, tècniques, dels seus temps, i ens permet apreciar a través de les seves representacions els temps on van ser creades (Morales, 2009).

Les peces reflecteixen un valor auràtic, que és el que li donen el valor d'autenticitat a l'obra. L'aura és un element que té existència gairebé real, no tangible, que permet als espectadors poder accedir a un espai d'interpretació, en un temps i un lloc determinat. Quan l'artista crea l'obra, ho fa en un temps i un lloc, però també resideix el motiu pel qual ell genera aquesta obra en concret. Tot això és el que en part forma l'aura. Llavors quan nosaltres veiem l'obra, se'ns trasllada a l'aquí i ara d'aquesta creació, fent-la única (Benjamin, 2003: 39-49).

En elles, es poden veure referències de la seva creació, com la de l'artista. Sempre hi ha una

dosi de valor artístic en quant hi ha darrere d'elles una persona especialitzada, un artista. L'artista, en la societat té el rol de ser un creador, analitza, dedueix i representa el món a través de les seves creacions, modelant una expressió de vida i manifestant el seu paper amb la societat (Prudencio, 2012).

L'artista transcendeix en el temps per mitjà de l'obra i dona a aquesta, un valor en abastar l'aura del seu creador. Una obra original té l'avantatge de tenir aquest contacte amb l'autor, posseir la seva “empremta”, posseir l'essència del virtuós, la seva “ànima”. Això queda gravat en l'obra, i permet que aquesta, estigui on estigui, tingui un valor artístic que eleva la seva categoria d'art.

Els artistes d'aquests motlles anatòmics, no eludien el patiment, tot i que això, signifiqués que no tindrien un reconeixement artístic en la seva època, però és aquest patiment físic (visual) i psicològic (el que remet), el que atorga a les obres d'essència (Prudencio, 2012). Aquesta essència és la que ens ha arribat i ens permet convertir un objecte, que era considerat anodí, a considerar-lo un objecte d'art.

Actualment, les peces han perdut la seva funció pedagògica a causa de les noves formes d'ensenyament basades en el desenvolupament de la imatge tècnica: radiografies, angiografies, ressonància magnètica, fotografia en color i en alta definició, ecografies 3D, entre altres. Aquestes tècniques que proporcionen imatges mèdiques, permeten als estudiants i als doctors veure l'interior del cos humà amb una exactitud que supera les de peces anatòmiques i amb molta més fiabilitat, perquè el marge d'error és mínim. A més, el procés “d'elaboració” és molt més ràpid, pràcticament instantani, i no requereix fer disseccions per poder-les obtenir. Tots aquests avanços tècnics de la imatge, permeten una difusió de materials de coneixement a l'abast de tothom i que fan que aquestes peces, actualment, no siguin utilitzades com material pedagògic. Encara que hagin perdut la seva funció pedagògica, el seu valor pedagògic segueix perenne en ell perquè va ser fet amb aquest propòsit i transmetrà sempre l'essència per la qual va ser feta.

Però, encara que cap a meitats del segle XX i sobretot a finals de segle, aquestes obres van deixar de complir la seva funció pedagògica i que actualment tampoc l'executen, s'ha de tenir en compte que trobem en elles el valor pedagògic de l'època en què van ser utilitzades com a instrument d'estudi. Elles són referències de la metodologia, de l'ensenyança mèdica, l'instrument intermediari entre la malaltia i la informació. S'aprecia el valor de generar coneixement i la possibilitat de difondre'ls, les capacitats de coneixement que potenciaven el desenvolupament de l'estudiant.

Tots aquests valors que es poden apreciar en observar les obres, enalteixen la seva categoria en l'art i permeten que avui dia, siguin considerades obres d'art. No obstant això, dins d'aquesta consideració i del món artístic, no gaudeixen del reconeixement que es mereixen i això és, en part, fruit de la falta d'informació que la gent té d'elles i de no disposar d'un lloc estable i fix per poder arribar a un públic que posi en elles la seva mirada.

Quan un individu es troba davant d'una obra d'art, pot apreciar els valors que componen l'obra a partir de l'examen estètic que va més enllà de la bellesa exterior que observa. Es busquen signes que permetin vincular les referències que engloben l'obra, i que fan possible la seva comprensió. L'obra és una àmplia xarxa d'enllaços entre les imatges i els símbols ex-

pressats, i si s'examinen, s'obtindrà una major comprensió dels significats de les peces. Però, perquè tot això sigui possible i augmenti el seu reconeixement en el món de l'art, necessita un medi (museu, galeria, etc.) en el qual es pugui realitzar una mirada (Castillo, 2012).

El museu aporta indirectament a les obres, una importància i rellevància, els proporciona una aura de tipus accessori que permetria elevar la seva categoria d'art. El museu com a tal, és una de les peces claus en la incrementació de l'aura en l'obra d'art de l'artista. Un espai important i amb una aura notable que agreuja els aspectes de cada obra, situant-les en un altre context auràtic. El museu tindria la capacitat de donar renom a aquestes obres, rebent una influència pel lloc exposat i fent que prenguessin una altra envergadura.

### **5. La cera com a material:**

L'actitud de connexió que l'espectador adquireix entorn de la naturalesa de l'obra, ve donada pel maneig poètic dels materials utilitzats en el procés de creació artística.

L'ús de la cera com a material significatiu que dona a conèixer la propietat dels elements naturals del cos humà, incita a adjudicar qualitats de valor estètic a cada una de les patologies que les peces mostren. A través d'aquest valor, s'aconsegueix una reflexió de fragilitat pròpia de la naturalesa dels éssers humans i ajuda a reequilibrar la visió del món des d'un altre punt de vista distint del punt de vista antropomòrfic (Ranieri, 2015: 32-33).

Per poder generar estímuls sensorials, és necessari aquesta manipulació poètica del material que permet vincular a l'espectador amb la naturalesa i generar una empatia per poder desenvolupar aquelles sensacions favorables a la interpretació de l'obra (Ranieri, 2015: 33).

Des del material translúcid de la cera i de la humitat de la labor de l'escultor, es pot establir la mutabilitat que està lligada a l'essència del motiu d'allò que representa. La cera, en ser un material d'origen natural i "viu", obre l'esperit de l'espectador a sensacions d'un instint primigeni que ens relaciona amb l'essència de la naturalesa (Ranieri, 2015: 34).

La cera utilitzada per aquestes peces, segurament fos usada com a colada. Era una cera més dura perquè s'escalfava a molt altes temperatures i es refreda directament després de ser abocat, sense necessitar un període prolongat de plasticitat (Trusted, 2007: 23).

En el procés de fossa, segons la intenció de l'obra, es podia jugar amb l'opacitat i la translucidesa de la cera a través d'addició de diferents quantitats de pigment blanc. Si s'agregava una quantitat, rellevant de blanc es reduiria l'aspecte cerós de l'obra i quedaria una presència més translúcida, ideal per una cera monocromàtica. Els artistes agregaven color a les ceres, barrejant el pols de pigment amb la cera fossa, ja que la cera, normalment, conserva el color d'una manera bastant natural, positiva i resistent en ser debilitats per condicions externes. Aquelles peces, que eren monocromàtiques, també utilitzaven els pigments per ressaltar contorns o fer-hi detalls (Trusted, 2007: 23).

La cera té la particularitat de poder representar allò que encarna de manera orgànica i plasmar una resplendor de vida. El material, donada la seva aparença de greix, era ideal per imitar la pell i els teixits del cos humà. A més, si a aquesta cera li afegien pigment, era capaç d'arribar a tenir una veracitat amb el model humà. És un material antropomòrfic, per la seva capacitat de recrear la carn humana, fent que sigui la imatge del cos, i atorgant a la peça una gran dosi de realisme (Sánchez Ortiz, *et al.* 2014: 42-57).

## 6. Anàlisi de les peces

### Models escultòrics anatòmics de mans:

#### Mà esquerra amb sífilis primària (Fig. 1, pp.70-71):

Es tracta d'una escultura d'alt relleu, perquè és quasi una escultura exempta que toca el pla de sustentació. No arriba a ser una escultura exempta, ja que aquesta, no pot ser observada des de tots els angles, no permet envoltar la figura en la seva totalitat, ja que una part es troba juxtaposada a una superfície.

El material empleat per la mà és cera, posada a sobre d'una tela i adossada a una fusta. De la cera, surten dos ferros llargs, un a la zona dels artells i l'altre a la zona del canell. Segurament, aquests ferros que es deixen entreveure, serveixen per subjectar la mà a la fusta. Per poder fer aquesta peça, el més probable és que l'escultor, primer realitzés un motlle de guix de la part del cos que volgués representar en cera. Per això, l'artista prepararia el guix, col·locant aigua a temperatura ambient i abocant el pols de guix, de mica en mica i sense batre. Quan el guix hagués format una illeta en forma de con al centre del recipient l'artista ficaria la mà dins i barrejarà dissolvent tots els grumolls que hi hagués, i el deixaria reposar uns minuts, perquè necessitaven que el guix estigués bastant espès. A continuació, ficarien aquest guix a la part del cos que volguessin obtenir la copia; esperarien que assequés una mica i després es trauria amb molt de compte, ja que normalment els cabells del cos es queda enganxat. Un cop s'hagués obtingut el negatiu del model, l'artista, fondria cera lentament al bany maria i se li afegiria trementina per elevar el grau de fusió i colofònia, una resina natural, que redueix l'índex de contracció de la pasta de cera. Moltes vegades, en aquesta fusió s'afegia pigment en pols per tenir una homogeneïtat de color en tota la cera (Ortiz et al. 2009). Quan la cera estava fosa, l'escultor ficava greix al motlle de guix, normalment sabó, per després poder treure el positiu de cera. Un cop engreixat, abocaven la cera al motlle de guix i deixaven refredar. Finalment, treien el positiu de cera del motlle, segurament, trencant el motlle si la cera no sortís amb facilitat. Un cop haguessin obtingut el model de cera, els escultors afegien color per sobre, per realitzar els detalls i les parts que volguessin emfatitzar. Aquesta mà correspon a un alt relleu figuratiu, d'estil realista o híper realista, és de dimensions petites, 20 x 31 x 5 cm, i amb un pes bastant lleuger. Present, una textura rugosa, amb les definicions dels plecs dels dits, i de la mà en general. El dit índex de la mà, és el que presenta la malaltia, està inflammat per la part de l'ungla i li van pintar per sobre, amb diversos tons de vermell i una mica de negre una llaga oberta, provocada per la sífilis primària, per tant és una escultura policromada.

Presenta, segons la seva superfície de fusta policromada en negra, una transició suau de llum a ombra. És una peça estàtica, sense moviment, amb una composició tancada, ja que els elements es mantenen en torn l'eix central.

L'estat de conservació d'aquesta obra, és bastant decadent, el dit índex està trencat per la meitat, a més, com ja s'ha comentat es deixa entreveure dos filferros.

Aquesta peça va ser creada, a una data desconeguda, a Berlín, Alemanya, pel fabricant Gummert & Ruge. Segurament va ser comprada per ampliar la col·lecció dermatològica de l'hospital.

### **Cera d'una mà dreta afectada per una dermatomycosi o dermatofícia (Fig.2, pp.72-73):**

Aquest model escultòric representa una mà dreta d'una persona adulta. Es tracta d'un alt relleu adherit a una fusta policromada en negre i amb una tela envoltant el model de cera. La tècnica emprada és la mateixa que la de la resta de peces de cera.

Es tracta d'una obra figurativa i hiperrealista, amb unes dimensions iguals a una mà adulta, i amb unes mides globals de 20,3 x 15,2 x 6 cm.

La mà presenta els plecs dels dits i els solcs de la pell amb una gran definició. La postura de la peça està posicionada d'una forma antinatural, el dit del mig i l'anular estan molt separats entre si, i entre l'anular i el petit també hi ha un espai considerable. El motiu d'aquest espai, és per mostrar els símptomes de la dermatitis que conté el pacient, on s'aprecia molt subtilment entre els dits. La peça va ser policromada tota amb color carn i entre els forats dels dits van envermellar la zona amb pigments vermells i mostrar així la dermatitis.

L'estat de conservació és bo, però la peça té una acumulació de pols, que ha fet que la mà agafi un difuminat negrós.

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, en una composició tancada.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer, però se sap que va ser creat en 1825.

### **Cera d'una piodermitis en fase inicial (Fig.3, pp.74-75):**

L'obra mostra una mà esquerra d'una dona, pel que fa a les dimensions i la forma d'aquesta. Està feta amb cera, amb una tela blanca que envolta la figura i adossada a una fusta de color blanc trencat. Va ser elaborada a partir del procediment d'abocar cera d'abella dins d'un motlle, prèviament fet a partir d'un model humà.

Aquest alt relleu figuratiu i realista, té unes dimensions de 15 x 34 x 5 cm amb un pes lleuger. L'escultura mostra una textura llisa amb els solcs de la pell i els plecs dels artells dels dits. Tota la peça ha estat policromada amb un color carnós, que a causa del pas del temps ha adquirit un color més fosc i brut. La mà presenta una erupció formada per minúsculs puntets de color granats que comencen als dits i s'estenen fins al braç. A la cantonada inferior dreta trobem inscrit el número u.

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, en una composició tancada.

Pel que fa a l'estat de conservació, es troba bastant bé, encara que presenta zones on la pintura ha marxat.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer i la data en la que es va crear també és desconeguda.

### **Cera d'una Tuberculosi Verrucosa de Riehl Paltauf (Fig.4, pp. 76-77):**

Aquest model escultòric, representa una mà esquerra d'una persona adulta. Es tracta d'un alt relleu adherit a una fusta policromada en negre i amb una tela envoltant el model de cera. La tècnica emprada és la mateixa que la de la resta de peces de cera.

Es tracta d'una obra figurativa i hiperrealista, amb unes dimensions iguals a una mà adulta, i amb unes mides globals de 25 x 16,5 x 8 cm.

La peça presenta les empremtes de la pell i els plecs dels artells. La peça va ser policromada de color carn, menys a la part superior, prop del canell i en línia recta del dit petit de la mà, on es troba el trauma, una gran pàpula policromada amb puntets grocs que està rodejada per un cercol policromat per un to vermell gradual. Al centre aquest to és més granat i contra més s'allunya del punt central va progressant en un to més rosat.

L'estat de conservació és bo, l'únic que presenta és una taca allargada negra, en forma de línia vertical, al centre de la mà, i una mica al dit del mig.

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, en una composició tancada.

Aquesta peça va ser feta a Berlín, pel fabricant Ruge, el juny de 1927.

### **Cera d'una piodermitis en fase inicial (Fig.5, pp. 78-79):**

L'obra mostra una mà esquerra d'una dona, pel que fa a les dimensions i la forma d'aquesta. Està feta amb cera, amb una tela blanca que envolta la figura i adossada a una fusta de color blanc trencat. Va ser elaborada a partir del procediment d'abocar cera d'abella dins d'un motlle, prèviament fet a partir d'un model humà.

Aquest alt relleu figuratiu i realista, té unes dimensions de 15 x 34 x 5 cm amb un pes lleuger. L'escultura mostra una textura llisa amb els solcs de la pell i els plecs dels artells dels dits. Tota la peça ha estat policromada amb un color carnós, que a causa del pas del temps ha adquirit un color més fosc i brut. La mà presenta una erupció formada per minúsculs puntets de color granats que comencen als dits i s'estenen fins al braç. A la cantonada inferior dreta trobem inscrit el número u.

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, en una composició tancada.

Pel que fa a l'estat de conservació, es troba bastant bé, encara que presenta zones on la pintura ha marxat.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer i la data en la que es va crear també és desconeguda.



### **Cera d'una heredolues en un infant(Fig.6, pp. 80-81):**

Aquest model escultòric representa una mà dreta amb el palmell cap amunt d'un nadó. La mà està juxtaposada a una fusta policromada de negre i envoltada amb una tela blanca. La peça, feta amb cera, va ser elaborada, a partir d'abocar cera fossa dins d'un motlle prèviament realitzat amb guix de la mà del pacient.

Es tracta d'un alt relleu figuratiu i realista, amb unes dimensions reduïdes, amb unes mides globals de 15 x 12 x 3 cm, i amb un pes molt subtil.

La peça, amb la textura pròpia de la cera, mostra les línies del palmell de la mà i dels dits. La peça va ser policromada en color carn i amb color rogenc van dibuixar l'erupció a partir de petites ampolles planes, circulars i ben definides, que abasten tota la mà i tots els dits.

L'estat de conservació en el model de cera és bo, l'únic deteriorament que s'aprecia és a la tela, on aquesta està tan esfilagarsada, que sembla que en comptes d'estar la peça envoltada de tela, estigui embolicada de palla.

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, en una composició tancada.

Aquesta peça va ser feta a Berlín, pel fabricant Gummert & Ruge. La data de creació és desconeguda.

### **Cera d'una acrodermatitis (forma eritósica pustulosa miliar) en la mà dreta (Fig.7, pp. 82-83):**

Aquest model anatòmic mostra una mà dreta d'una persona adulta. La peça ha estat feta a partir de la mateixa tècnica emprada en les peces fins ara mencionades. Es tracta, d'un alt relleu de cera envoltat d'una tela, i tot, adossat a una fusta policromada en negre.

Aquest alt relleu figuratiu i realista, té unes dimensions normals, de 19 x 16 x 6 cm, i amb un pes lleu.

L'escultura presenta una textura aspra, sobretot a la zona de les ungles. Els dits presenten una atròfia produïda per la presència de pústules en la zona unguial, i per l'erupció que l'acompanya. L'erupció dels dits, va ser policromada amb color púrpura i amb diferents formes, des de petits puntets circulars fins taques més grans sense tenir una forma definida. L'erupció se centra sobretot a la punta dels dits, menys el polze que l'abasta sencera. Les ungles van ser policromades amb un color blanc pedra, com granulat. Tots els dits mostra la zona envermel·lida. Pel que fa a la resta de la mà, s'aprecia un color carnós, però amb la presència de zones que tenen un to més rosat.

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, en una composició tancada.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer, però se sap que va ser creat el 1928.

### **Preparació anatòmica d'una mà dreta que presenta una lepra tuberculosa i úlceres fagedèniques(Fig. 8, pp.84-85):**

Aquesta és una peça que està feta amb guix sobre una fusta policromada en negre. Segurament, la tècnica de realització, fos la mateixa que la de les ceres, però en comptes d'omplir el motlle amb cera fossa, l'omplissin amb guix, i per poder-ho desemmotllar trenquessin el motlle de guix per poder treure el positiu de guix.

Es tracta d'un alt relleu figuratiu, realista, amb unes dimensions de 28 x 13 x 7 cm, amb un pes mitjà.

L'escultura, per com està presentada, sembla que es va treure d'una persona morta, ja que està desmembrada del braç i es pot veure per la carn del canell els teixits musculars del braç i es deixa entreveure una punta de l'os. Té un gran forat al centre de la mà, amb una considerable profunditat, i amb un contorn sobresortit. La textura de les dues ferides, és molt rugosa i plena de plecs, hi ha estat policromada de vermell indi o òxid. Pel que fa a la resta de la mà, va ser policromada amb color carn o ocre, però que amb el temps ha agafat un to més grisenc. A la cantonada dreta inferior, trobem la inscripció "R. Nobas", en una xapa daurada. La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, en una composició tancada.

La peça va ser creada per l'escultor Rossend Nobas i Ballbé l'any 1872.

### **Models escultòrics anatòmics d'extremitats:**

#### **Cera que representa una lepra tuberculosa generalitzada (Fig. 9, pp.88-89):**

L'obra, representa la patologia en el centre de la cara anterior de l'avantbraç d'un home labrador valencià, fet a partir de la tècnica del motlle, explicada anteriorment. Els materials emprats són la cera, la tela que envolta el braç i la fusta policromada en negre a la que l'obra amb la tela està juxtaposada.

Es tracta d'un alt relleu figuratiu i realista, amb unes dimensions normals, idèntiques a les d'un braç d'un home adult, amb unes mides de 32 x 13 x 6 cm, i amb un pes mitjà.

La textura que mostra és normal, suau, però amb les esquerdes pròpies de la pell humana. La peça té el color propi de la cera, groguenc, però policromada per sobre posteriorment per poder fer els símptomes de la lepra, decoloracions de la pell en forma de taques, ulceracions punctiformes. La ulceració que més predomina és la que hi ha a la part superior esquerra, que és una úlcera bastant llarga i que baixa, quasi en línia recta pel braç i està policromada en color gris de Payne, un blau grisenc, però amb restes de vermelles. Les altres úlceres que presenta, són circulars i de color vermellós. A part del color groguenc de la cera, sembla que l'han maquillat una mica amb un color ocre, sobretot a la part esquerra del braç.

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. L'obra és estàtica en una composició tancada.

L'estat de conservació és bastant bo, encara que es veuen algunes taques blanques a causa d'haver perdut part del pigment.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer, però se sap que va ser creat el 1926 i que procedeix de "Museo Dermatológico del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona" i que va estar elaborat per la cooperació del Dr. Horta.

#### **Cera d'una úlcera cianòtica (Fig. 10, pp.90-91):**

Aquesta obra, per la forma que té, sembla que sigui part d'una extremitat del cos, més concretament, d'una cama. Es tracta d'un alt relleu fet a partir d'haver abocat cera fosa en un motlle de guix, prèviament fet a partir d'un model (segurament un malalt o un difunt). El model de cera està envoltat amb una tela, i juxtaposat a una fusta policromada en negre. L'obra és figurativa i realista, amb unes dimensions iguals que una cama d'una persona adulta, amb unes mides de 35 x 15 x 9 cm i amb un pes mitjà.

L'escultura, presenta una textura llisa menys en la part de l'úlcera, i es pot veure les esquerdes de la pell. L'úlcera es torba al mig de la cama, en línia recte del turmell. Aquesta, amb els cantons definits i una mica capficada cap endins, va ser policromada amb diversos tons de vermell, carmins, sangria i ataronjats. A la part superior esquerra de la peça, presenta una gran taca negra que s'uneix a la part superior de l'úlcera. Tota l'obra mostra un difuminat en negra per tota la cama, però on aquest difuminat destaca més, és a la part superior de la cama i al costat esquerre d'aquesta.

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, en una composició tancada. Pel que fa a la perspectiva, si es mira de prop, es pot veure com la peça, per la part inferior, fa una lleugera inclinació, en forma de pendent, d'esquerra a dreta.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer i la data en la que es va crear també és desconeguda.

#### **Cera anatòmica d'una úlcera luètica (Fig. 11, pp.92-93):**

Aquesta peça representa les úlceres produïdes per la sífilis en una part del cos que no es pot determinar amb exactitud. Per la forma, sembla que es tracti d'una cama o d'un braç, però no es pot saber del tot. Es tracta d'una obra feta amb la mateixa tècnica que la resta d'obres, fins ara explicades. La peça de cera envoltada per una tela, es troba adherida a una fusta policromada en negre.

Aquest model figuratiu i realista, presenta unes dimensions petites amb unes mides de 13 x 22 x 6 cm i amb un pes lleuger.

L'obra, té una textura llisa, menys a la zona on presenta les úlceres, que aleshores presenta una textura rugosa i sobresortida. Al centre, predominant, hi ha una úlcera bastant considerable, en forma de cràter i de color negre amb tons vermells. A sobre d'aquesta úlcera, hi ha un altre, però aquesta no sobresurt, és rugosa però plana, amb color negre i una mínima quantitat de puntets blancs. Tota la peça té una base groguenca per la cera, però està policromada per sobre amb dues tonalitats de negre, a la part superior dreta s'aprecia una gran taca amb un negre verdós bastant intens i la resta de la peça, té també, un color negre verdós però amb una intensitat menor.

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. L'obra és estàtica en una composició tancada.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer i la data en la que es va crear també és desconeguda.

#### **Cera d'una patologia dermatològica (Fig. 12, pp.94-95):**

Aquesta cera, que no s'ha pogut determinar quin tipus de patologia representa, es tracta d'un alt relleu adherit a una fusta policromada en negre i amb una tela envoltant el model de cera. La tècnica emprada és la mateixa que la de la resta de peces.

És una escultura figurativa, realista, encara que no se sap si es tracta d'un braç o una cama, es pot apreciar que és una extremitat d'un cos humà. Les dimensions que presenta són petites, 15,5 x 31 x 6 cm, i amb un pes gràcil.

La figura té una textura granulosa, sobretot, a la part superior, on presenta tres úlceres, que semblen petits cràters, de color bistre, un marró fosc grisós amb una tonalitat de groc i un subtil vermellós. Les úlceres estan distribuïdes, com si fessin una "C", la primera està cap a la dreta i té una dimensió reduïda, d'1 x 1 cm, després, una mica més a sota de la primera i cap a l'esquerra, la segona úlcera amb una dimensió més considerable, d'uns 3 x 4 cm aproximadament, i la que resta, es torba per sota de la segona, però cap a la dreta, en línia recta i amb les mateixes mides que la primera. Les tres úlceres estan envoltades d'una gran erupció policromada amb blanc, i que abasta la meitat de la peça. Pel que fa al conjunt del model de cera, presenta un color groguenc, el propi de la cera, intentant simular el color carnós de la pell.

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, en una composició tancada. Pel que fa a la perspectiva, si es mira de prop, es pot veure com la peça, per la part inferior, fa una lleugera inclinació, en forma de pendent, d'esquerra a dreta.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer i la data en la que es va crear també és desconeguda.

#### **Cera d'una piodermitis, cianòtica serpiginosa que evoluciona en un terreny tuberculós i "heredo lues" (Fig. 13, pp.96-97):**

Aquesta obra, per la forma que té, sembla que sigui part d'una extremitat del cos, una part d'un braç o d'una cama. Es tracta d'un alt relleu fet a partir d'haver abocat cera fosa en un motlle de guix, prèviament fet a partir d'un model (segurament un malalt o un difunt). El model de cera està envoltat amb una tela enganxada a ell amb claus, i juxtaposat a una fusta policromada en negre.

Es tracta d'una obra figurativa (encara que no se sap amb fiabilitat, sembla que sigui d'un braç) i realista, amb unes dimensions normals, de 23 x 9 x 7,5 cm i amb un pes lleuger.

L'obra té una textura similar a la de la pell, amb parts rugoses quan és tacte les diverses

úlceres que té distribuïdes per totes les peces. A més, aquesta peça conte bastants cabells, com si fos el vell del braç, tenen la mateixa mida, color, i finesa que els del cos humà. No se sap si aquests cabells, han sigut posats posteriorment per donar més realisme a la peça, o són restes de cabells de la persona a la qual es va treure el model. Per la part frontal de l'escultura, començant per la part inferior, es veuen tres úlceres que van en diagonal de la dreta cap a l'esquerra, i que tenen forma de cràter. També, trobem dues úlceres més grans al costat dret de la peça, en forma de cràter i tres bastant petites que estan com ficades cap endins. Policromàticament, destaquen les diverses tonalitats de vermells i púrpura. Tota la peça té un maquillatge de color ocre amb matisos de vermelló, i a la part esquerra superior, hi ha de manera difuminada una presència de negre.

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. L'obra és estàtica en una composició tancada.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer, però se sap que va ser creat el 1927.

#### **Models Escultòrics Anatòmics De Parts Pudendes:**

##### **Cera d'un escrot amb sífilis (Fig. 14, pp.100-101):**

El model de cera que representa un escrot amb sífilis, està fet a partir de la mateixa tècnica emprada en les peces fins ara mencionades. Es tracta, d'un alt relleu de cera envoltat d'una tela, i tot, adossat a una fusta policromada en negre.

Es tracta d'una escultura figurativa, hiperrealista, amb els detalls dels plecs en la punta de l'escrot i amb els plecs i dibuixos que la pell té. Les dimensions d'aquesta, vindrien a ser iguals que les d'un escrot d'una persona, amb unes mides globals de 20 x 23,5 x 6 cm, i amb un pes lleuger.

La textura que presenta, és rugosa, pels plecs i solcs de la pell. Tota la peça té un color groguenc propi de la cera, posteriorment, ha estat policromada per sobre, en la part dels testicles i les penis, amb un color castany vermellós, i al testicle esquerre predomina més un color oxidat, un vermell ataronjat. En la punta del penis i al testicle dret, sobretot a la part del centre i a la part inferior esquerre del testicle dret, està policromat amb una mica de blanc l'erupció produïda per la sífilis.

La peça, rep la llum d'amunt, i genera abundants ombres ben definides. És una escultura sense sensació de moviment, en una composició tancada. Presenta una perspectiva que dona sensació de profunditat, gràcies a l'endinsament de l'escrot proporcionat per la inclinació de les parets que l'envolten, i que vindrien a ser les cames i la panxa.

L'obra comença a donar senyals de deteriorament, apreciades en el petit forat que té al testicle dret, com si hagués saltat un tros de capa de la cera.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer, però se sap que va ser creat el 1927 i que procedeix de "Museo Dermatológico del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona".

##### **Cera d'una proliferació vegetant desenvolupada damunt d'un òrgan elefantiàsic circumscrit en l'extremitat inferior dreta (Fig. 15, pp. 102-103):**

Aquesta peça, encara que el títol ubica el tumor a la natja dreta, en realitat representa una massa carcinomatosa en la natja esquerra. Va ser elaborada a partir del procediment d'abocar cera d'abella dins d'un motlle, prèviament fet a partir d'un model humà. L'obra està formada per cera com a principal material, envoltant la cera hi té una tela blanca, i tot està adherit a una fusta policromada en negre.

Es tracta d'un alt relleu figuratiu i realista, amb unes dimensions no massa grans, de 19,5 x 22,5 x 7 cm, i amb un pes lleu.

L'escultura presenta la empremta de la pell i al tacte té una textura rugosa a causa de la massa, dos volums rodons que sobresurten. Aquesta gran massa tumoral, no és un volum llis, sinó, que té altres petits embalsams que formen tota la massa. El color de la peça és similar al d'una persona amb pell oliva, una pell carnosa que va cap a un to groc. Posteriorment, el model de cera, ha estat policromat amb tons foscos de marró, ombrejats de vermell al voltant del tumor.

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. L'obra és estàtica en una composició tancada. L'escultura, ha de ser observada des de diferents angles per poder veure amb detall el tumor.

L'estat de conservació està força bé, llevat d'una petita part del tumor que ha estat raspat i per tant a perdut part de la forma i del color.

L'artista d'aquesta obra i l'any de creació, és desconegut, el que se sap és que va formar part del "Museu de Dermatologia i Sifilografia que el Dr. S. Noguer i Moré va dirigir a l'Hospital de Santa Creu i Sant Pau.

#### **Models escultòrics anatòmics de peus:**

##### **Preparació en cera que mostra en el peu dret una sífilis ulcerosa i gomosa (Fig.16, pp.106-107):**

Aquesta obra s'ha fet a partir d'un motlle de guix d'una persona, i en el qual posteriorment, s'ha abocat cera fosa en ell i un cop refredat s'ha obtingut el positiu del motlle. Es tracta d'un alt relleu, ja que es troba adherit a una fusta policromada en negre, feta amb cera i envoltada amb una tela blanca.

Es tracta d'una escultura figurativa i hiperrealista, amb unes dimensions iguals a les d'un peu d'un home o dona adulta. Les seves mides són de 32 x 15 x 8 cm i amb un pes mitjà.

Aquesta escultura del peu dret, presenta una textura llisa, llevat en les úlceres que tenen textura rugosa i granulosa, i es pot veure solcs propis de la pell. La peça té color carnós, de color oliva, però ha estat policromat posteriorment després d'haver fet la fossa i de deixar-ho refredar, amb negre, pel que al costat dret del peu fins a arribar a l'ungla del dit gros del peu. Les úlceres presenten un color vermell intens i blancs subtils, i tot el que envolta les úlceres té un lleuger to vermell per similar la infecció i inflació provocada per les úlceres. Presenta quatre úlceres, que comença a l'alçada del dit gros i van en línia recta cap amunt.

La peça, rep la llum d'amunt, i genera abundants ombres ben definides en la fusta, a causa de l'elevació del peu. L'obra és estàtica en una composició tancada.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer, però se sap que va ser creat en 1927.

**Cera d'una "sífilide erosiva y páoulo erosiva interdigital, 1926" (Fig.17, pp.108-109):**

L'escultura representa el tros dels dits d'un peu esquerre. Aquesta obra s'ha fet a partir d'un motlle de guix d'una persona, i en el qual posteriorment, s'ha abocat cera fosa en ell i un cop refredat s'ha obtingut el positiu del motlle. Els materials que formen la peça són la cera com a principal, la tela blanca que envolta la peça i la fusta policromada en negra a la qual la peça està subjectada.

Es tracta d'un alt relleu, figuratiu i realista, amb unes dimensions petites, de 16 x 12 x 7 cm i amb un pes molt lleuger.

En l'obra s'aprecia els solcs de la pell de la persona que van treure el model. La peça presenta una gran úlcera entre el tercer i el quart dit, entre el dit del mig i l'anular. L'úlcera ha estat policromada amb vermells intensos i una mica de negre per donar més profunditat a la ferida. Els dits que estan en contacte amb l'úlcera, tenen un aspecte rosat i estan escamats per la part on comença la ferida. La resta de la peça està policromada en color carn menys les ungles que tenen un color ocrós. La forma en la qual estan ficada els dits dels peus, dona la sensació que estiguessin engarrotats.

La peça té una transició d'ombres suaus, pel que fa a la llum, la rep d'amunt, per tant la part inferior de l'úlcera no rep llum, ja que és tapada pels dits del peu. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, en una composició tancada.

L'estat de conservació no es troba en molt bon estat, es nota sobretot en les ungles, que han perdut la seva definició, i la del dit anular està tota de color negre, segurament de brutícia.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer i es va crear en 1926.

**Models escultòrics anatòmics de rostres:**

**Cera d'una "Leishmaniosis lupoide, infiltración a tipo de sarcoide en placa desarrollada sobre cicatrices de antiguo botón de Oriente" (Fig.18, pp.112-113):**

L'obra, representa la part esquerra d'un rostre d'home o de dona, no es pot definir. L'escultura no mostra el rostre sencer de la persona, sinó, que va des del mentó a l'altura de l'ull, sense estar aquest a la peça. Aquesta obra s'ha fet a partir d'un motlle de guix d'una persona, i en el qual posteriorment, s'ha abocat cera fosa en ell i un cop refredat s'ha obtingut el positiu del motlle. Es tracta d'un alt relleu, ja que es troba adherit a una fusta policromada en negra, feta amb cera i envoltada amb una tela blanca.

És una escultura figurativa i realista, amb dimensions petites de 15 x 13 x 3,5 cm i amb un pes molt lleuger.

L'obra presenta una textura bastant llisa, es poden veure els solcs de la pell. Al pòmul de la

galta una llaga cutània que no acabar d'estar molt definida. La peça ha estat tota policromada posteriorment, d'un color cafè obscur, segurament perquè la persona a la qual van fer el motlle era de color. L'escultura, en el nas i en la part superior de la galta mostra com una mena d'òxid de color blanc, que no se sap si és degut a un deteriorament de la peça o simula més llagues.

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. L'obra és estàtica en una composició tancada.

L'estat de conservació està força bé, encara que hi ha part on la pintura ha marxat.

Aquesta peça va ser feta a Berlín, pel fabricant Ruge, i comprada pel Dr. S. Noguer Moré. La data de creació és desconeguda.

**Model d'un epitelioma basilar ulcerat en la regió auricular (Fig.19, pp.114-115):**

Aquesta és una peça que està feta amb guix sobre una fusta sense policromar. Segurament, la tècnica de realització, fos la mateixa que la de les ceres, però en comptes d'omplir el motlle amb cera fosa, l'omplissin amb guix, i per poder-ho desemmotllar trenquessin el motlle de guix per poder treure el positiu de guix.

L'obra és un alt relleu figuratiu i realista, encara que no tant com les que eren fetes en cera, i amb unes dimensions de 10,5 x 9,5 x 2,5 cm i amb un pes lleuger, tirant a mig.

L'escultura, presenta una textura rugosa, sobretot a la part del tumor. L'obra representa una orella dreta amb un tumor al costat, envaint la zona de la templa. Darrere de l'orella hi ha representada una tela policromada en blanc. L'orella està ben definida i va ser policromada amb color carn, quasi rosat. Pel que fa al tumor, és una massa circular que sobresurt abundantment i policromat amb una tonalitat de vermell. La resta, està policromada amb color carn.

La peça presenta abundants ombres ben definides pels plecs de l'orella i de la tela. Es tracta d'una obra estàtica amb una composició tancada.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer i la data en la que es va crear també és desconeguda.

**Cera d'una epiteliosomatosi múltiple a la cara (Fig. 20, pp.116-117):**

L'obra representa el tors del perfil dret d'una cara d'una persona gran. Es tracta d'un alt relleu adherit a una fusta policromada en negra i amb una tela envoltant el model de cera. La tècnica emprada és la mateixa que la de la resta de peces.

És una escultura figurativa, realista, amb les dimensions d'un rostre des del mentó fins al front. Les mides totals són 23 x 15 x 6 cm i amb un pes lleu.

L'obra presenta les esquerdes de la pell, les marques de les arrugues del rostre i els porus. No conté cabells ni en les celles ni tampoc en les pestanyes. Presenta una lesió cutània justament

sota de l'ull, amb unes dimensions aproximades de 3 x 3 cm. Mostra una lesió sobresortida, berrugosa, ben limitada amb una vora acordonada i pigmentada amb un color marró i amb una textura rugosa. Els llavis van ser policromats amb un color carn més rosat que la resta de la cara.

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, dóna la sensació que la persona dorm, i té en una composició tancada.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer i la data en la que es va crear també és desconeguda.

#### **Cera d'un epitelioma exuberant (Fig.21, pp.118-119):**

Aquest model anatòmic mostra una petita part d'un tros d'un rostre, des de la cella fins al començament del pont del nas. La peça ha estat feta a partir de la mateixa tècnica emprada en les peces fins ara mencionades. Es tracta, d'un alt relleu de cera envoltat d'una tela, i tot, adossat a una fusta policromada en negre.

Aquest alt relleu figuratiu i realista, té unes dimensions petites, de 20 x 13 x 5 cm, i amb un pes molt lleuger.

L'escultura va ser policromada amb un color carn obscur, com si fos una pell bronzejada pel sol. Presenta un tumor cutani circular i ben definit, just a la zona de l'ull dret, amb unes dimensions de 2 x 2 cm. El tumor té un color semblant a la resta de la pell, un color marró cafè. Pel que fa a la zona de l'ull, a la parpella i a la cella, mostra un color molt més fosc, un marró cafè bastant obscur, quasi negre. No se sap del cert, si aquesta foscor és deguda a una mala conservació o que va ser policromada amb aquest to obscur.

Pel que fa a l'estat de conservació, és bastant bo, només ha perdut una mica de color al pòmul i té una rascada a la cella que li ha fet perdre el policromat i els solcs.

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, en una composició tancada.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer, però va ser creada en 1926.

#### **Cera d'un epitelioma alveolar amb infiltració mixomatosa o cilindroma (Fig. 22, pp.120-121):**

Aquest model anatòmic mostra una petita part del perfil dret d'un rostre, des del mentó fins al començament de la punta del nas. La peça ha estat feta a partir de la mateixa tècnica emprada en les peces fins ara mencionades. Es tracta, d'un alt relleu de cera envoltat d'una tela, i tot, adossat a una fusta policromada en negre.

Aquest alt relleu figuratiu i realista, té unes dimensions petites, de 14 x 15 x 5 cm, i amb un pes molt lleuger.

L'escultura presenta els plecs de la cara, produïts per les arrugues del rostre. La figura mostra un tumor considerable, localitzat just sota del nas. El tumor, representat amb pigments carnosos i amb difuminats rosats són el que el defineixen. A la part inferior d'aquest, trobem una textura rugosa i més envermellida, que impedeix definir el llavi superior del pacient. Si s'observa detalladament aquesta textura rugosa, es pot apreciar la presència de punts de color ocre. L'etiqueta que acompanya la peça té una explicació del Dr. Horta, en la que diu: "formada por cúmulos de células globulosas de aspecto epitelial implantadas en una membrana limitante conjuntiva en degeneración mucóide".

La cera té una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, en una composició tancada.

L'artista d'aquesta obra i l'any de creació, és desconegut, el que se sap és que va formar part del "Museu de Dermatologia de l'Hospital de Santa Creu i Sant Pau, amb el Dr. Horta.

#### **Paladar amb sífilis (Fig. 23, pp.122-123):**

Aquesta peça feta amb cera, es tracta d'un alt relleu, fet a partir del negatiu d'un motlle, prèviament realitzat a sobre del rostre d'un pacient o un difunt. La tècnica emprada és la mateixa que la de l'obra del epitelioma alveolar.

És una escultura figurativa, realista, amb una mida normal, igual de gran que la meitat d'un rostre humà, amb unes dimensions de 18 x 15 x 14 cm, i amb un pes lleuger. El rostre està adherit a una fusta policromada en negre, i amb una tela que envolta la part baixa de la cara. La seva textura és bastant llisa, similar a la pell del rostre, menys a la barbata que és rugosa, segurament fruit d'una mala conservació. La part esquerra del rostre, presenta petits punts enfonsats, possiblement per les bombolles que van sortir en el moment d'abocar la cera al motlle. Les dents tenen una textura trencadissa, donant un efecte de podrits. En els llavis tenen els detalls dels plecs que tenim i que són com les empremtes dactilars, i la llengua, té una textura aspra, i al paladar presenta diversos nòduls amb granulació.

El color de la pell de la cara, és com una pell de color oliva, amb tints groguencs, semblant al color habitual de la cera, però aclarida. Els llavis, el paladar, la llengua i les dents, han estat policromades a sobre del color original. Els llavis amb un to de vermell taronja i la llengua amb un vermell caoba, el paladar amb un vermell, i les llagues amb tons blanquinosos com les dents.

La cara es mostra amb una llum suau al rostre, menys a la boca, on abunden ombres i la llum és bastant escassa. Mostra un lleuger moviment, suggerit mitjançant la boca oberta i la torsió de la llengua i dels llavis.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer i la data en la que es va crear també és desconeguda.

**Cera d'un epitelioma verrucoide del nas, adenomes sebacis plans múltiples (Fig.24, pp. 124-125 ):**

Aquesta peça representa un rostre humà, pel que sembla d'una dona amb una berruga forat dret del nas. Es tracta d'una obra feta a partir d'un motlle de guix d'una persona, i en el qual posteriorment, s'ha abocat cera fosa en ell i un cop refredat s'ha obtingut el positiu del motlle. Els materials que formen la peça són la cera com a principal, la tela blanca que envolta la peça i la fusta policromada en negra a la qual la peça està subjectada.

L'escultura té una forma figurativa i realista, amb unes mides de 16 x 18 x 7 cm, i amb un pes lleu.

Aquesta escultura d'un rostre que va des del llavi superior fins al front, presenta els solcs propis de la pell, però no conté els cabells de celles ni pestanyes. La peça ha estat tota policromada un cop obtingut el positiu del motlle, amb un color carnós. La berruga que té al nas, té una textura tova, semblant a una bola de cotó de color beix.

L'estat de conservació de la peça no és del tot dolent, encara que presenta una rascada a la punta del nas, que l'ha fet perdre el policromat. A més, a la part esquerra de la cara, la peça presenta una mena de taca que tira lleugerament cap al negre, i això és per culpa d'una acumulació de pols, que el que ha fet ha sigut enfosquir l'obra.

La cera, en general, té una transició suau de llum, rebent la llum des d'amunt, i d'ombres, encara que en la profunditat dels ulls es produeixen ombres més definides, rebent la llum des d'amunt. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, dóna la sensació que la persona dorm, i té en una composició tancada.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer, però se sap que va ser creat en 1928.

**Cera que representa el diagnòstic epigrafiat de “goma perforante de velo del paladar y bóveda palatina” (Fig. 25, pp.126-127):**

Aquesta peça feta amb cera, es tracta d'un alt relleu, fet a partir del negatiu d'un motlle, prèviament realitzat a sobre del rostre d'un pacient o un difunt, i posteriorment omplert de cera fosa per treure el positiu. L'obra composta per cera com a material principal, envoltada d'una tela blanca i tot adherit a una fusta policromada en blanc.

Es tracta d'un alt relleu figuratiu i hiperrealista, amb unes dimensions normal d'un rostre humà vist de front, que va des de la meitat del nas fins al mentó, amb unes mides de 10,5 cm alt x 18 cm ample x 20 cm fons i amb un pes normal, no molt pesat.

L'escultura representa un rostre frontal amb la boca oberta, per deixar veure el forat que conté al paladar. La peça, policromada amb carn i amb vermell als llavis, llengua i paladar. El nas té un color rosat, i el paladar un to de vermell més obscur contra més profund és, fins a arribar a un granat en la part del forat. El forat es troba localitzat just al centre del paladar. La llengua ha adquirit un color negre, segurament degut a l'acumulació de pols i brutícia que s'ha anat abocant dins de la boca. Les dents tenen una textura trencadissa i granulosa, donant un efecte de podrits i són de color blanc ocrós.

La cara es mostra amb una llum suau al rostre, menys a la boca, on abunden ombres i la llum és bastant escassa. Mostra un lleuger moviment, suggerit mitjançant la boca oberta.

L'artista d'aquesta obra i l'any de creació, és desconegut, el que se sap és que va formar part del “Museu de Dermatologia i Sifilografia que el Dr. S. Noguer i Moré va dirigir a l'Hospital de Santa Creu i Sant Pau.

**Altres models escultòrics anatòmics:**

**Dotze preparacions en cera d'una ulceració d'origen sifílic (Fig.26, pp.130-131):**

Aquesta obra, mostra el procés de formació d'una úlcera luètica, a partir de dotze plaques de Petri, fetes segurament, a partir de la fusió de la cera d'abella amb algun tipus de greix animal per incrementar la maleabilitat de la cera un cop refredada. Possiblement, l'artista aboqués, la cera fosa en les plaques de Petri, i un cop refredades les modelés per donar-li la forma de l'úlcera. Els materials de l'obra, són la cera, el vidre de les plaques de Petri, i la fusta policromada en negre, de la caixa on estan col·locades.

Es tracta d'una obra abstracta però figurativa perquè representa de manera hiperrealista les diferents fases per les quals travessa una úlcera de sífilis. Té amb unes dimensions mitjanes de 35 x 28,5 x 4 cm, i amb un pes mitjà.

L'obra, formada pel conjunt de les dotze mostres en cera distribuïdes tres files de quatre mostres, la primera fila representa la fase primària, la segona la fase latent i la tercera la d'hibernació. L'escultura, adquireix una presència i un tacte voluminós a cada una d'elles, mentre que hi ha d'altres (contra més avança la fase de la malaltia), que presenten una textura rugosa i amb forma de cima que perfora cap endins. Han estat policromades amb un color carnós, i després, segons la fase que es troba l'úlcera en la malaltia, han estat maquillades, sobretot amb diferents tonalitats de vermells, colors rosats, blancs, negre, marro, ocre i púrpura.

Cada una de les mostres presenta una transició suau de llum i ombres, rebent la llum des d'amunt. La perspectiva de la peça, ve deguda de la profunditat de cada una de les úlceres. Es tracta d'una composició oberta pel conjunt de preparacions i per la caixa on estan dipositades, que fan que no hi hagi un únic eix central.

L'artista d'aquest conjunt de ceres, va ser Federico Sevillano, creades en 1931 a Barcelona, i que van formar part del “Museu de Dermatologia i Sifilografia que el Dr. S. Noguer i Moré va dirigir a l'Hospital de Santa Creu i Sant Pau.

**Preparació anatòmica que mostra diverses mutilacions de tipus ritual practica-des en un cos humà (Fig.27, pp. 132-133):**

Aquesta és una peça que està feta amb guix sobre una fusta policromada en negre i blau. Segurament, la tècnica de realització, fos la mateixa que la de les ceres, però en comptes d'omplir el motlle amb cera fosa, l'omplissin amb guix, i per poder-ho desemmotllar trencassin el motlle de guix per poder treure el positiu de guix.

Es tracta d'un alt relleu figuratiu i realista, amb unes dimensions considerables, de 57 x 70,5 x 20 cm i amb un pes excessivament pesat.

L'escultura mostra el cos, segurament, del cadàver d'una dona, consumit, on es poden veure els óssos molt marcats. Presenta tot de talls distribuïts pel cos. A aquests talls, semblen que els hi hagin ficat, posteriorment, cera d'abella per sobre. El primer tall està en vertical just sota de la clavícula i en línia recta. Sota d'aquest, té un altre tall en horitzontal, i sota aquest té un gran tall en forma de creu. Seguidament d'aquest, mostra dos talls, que formen un embut, i just sota, en te dos més en forma de parèntesis. A la part del maluc, trobem dos talls, a l'esquerra, un en forma d'estrella i a l'esquerra dos amb una aparença de brànquies. El mugró dret està encerclat per dos talls en forma d'oval. Finalment, a les costelles de la part esquerra trobem un tall amb un aspecte de creu.

Tota la peça ha estat policromada amb color carn, i amb color rosa i vermell al mugró i a les ferides.

La peça presenta abundants ombres ben definides. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, en una composició tancada. Pel que fa a la perspectiva, s'ha de mirar des de diferents angles per apreciar els talls i per poder observar-la en la seva totalitat.

Pel que fa a l'estat de conservació, es troba bastant bé, encara que presenta diferents taques grisenques, possiblement fruit de la humitat.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer i la data en la que es va crear també és desconeguda.

**Preparació anatòmica que mostra diversos tatuatges sobre el tòrax i el braç (Fig.28, pp.134-135):**

Aquesta és una peça que està feta amb guix sobre una fusta policromada en negre. Segurament, la tècnica de realització, fos la mateixa que la de les ceres, però en comptes d'omplir el motlle amb cera fosa, l'omplissin amb guix, i per poder-ho desemmotllar trenquessin el motlle de guix per poder treure el positiu de guix.

Es tracta d'un alt relleu figuratiu i realista, amb unes dimensions bastant grans, amb unes mides de 55,5 x 60,5 x 20 cm i amb un pes pesant.

L'escultura, representa el tors, segurament d'un cadàver, d'un home ple de tatuatges, envoltat amb una tela blanca, també de guix. El tors, quasi esquelètic, que representa, va des de la clavícula i les espatlles, fins al final de les costelles, els braços es recolzen a la planxa i es torben encreuats, el braç dret a sobre de l'esquerre, no apareixen les mans. Tota l'obra va ser policromada en color carn i les seves tonalitats per donar ombrejats i marcar més els ossos de les costelles, clavícula i braços. Els tatuatges han estat dibuixats amb un color gris pissarra i remarcant les línies i difuminant amb diverses intensitats l'interior dels dibuixos. A la part inferior de la peça, just sota de l'estern, hi ha el tatuatge d'una dona amb cabells llargs, a sobre d'ell hi ha una inscripció. Damunt d'aquesta, hi ha tres tatuatges, a l'esquerra veiem un cor amb creus, al mig hi ha com una mena de medalla i just al pit hi ha dibuixat un punyal, el mànec a sobre del mugró i la fulla sota. Sobre d'aquests tres dibuixos, hi ha una altra inscripció, una frase, i sobre d'aquesta, a l'alçada de la clavícula, hi ha dos coloms que agafen amb el bec un anell de fulles d'oliva. El braç dret té una altra inscripció i sota d'ella, un dibuix d'un home amb barba i barret. Finalment, al braç esquerre, presenta una altra frase

i sota d'ella, un dibuix d'una estàtua amb el bust d'un home amb barret.

La peça presenta abundants ombres ben definides. Es tracta d'una peça estàtica, sense moviment, en una composició tancada. Pel que fa a la perspectiva, s'ha de mirar des de diferents angles per apreciar els tatuatges.

L'autor d'aquesta peça, és desconegut, no se sap qui la va fer i la data en la que es va crear també és desconeguda.

## 7. Conclusió:

Aquestes peces són una mostra que permet veure com la relació entre art i medicina, no és una utopia, sinó, una realitat que ens obre una porta al coneixement. Totes tenen un tema comú, pretenen transmetre la plasmació gràfica de la simptomatologia de les malalties dermatològiques. La idea era representar les malalties que es manifestaven en la pell, les que afectaven més comunament, entre les quals destacaven, la sífilis, l'hereto-sífilis, processos ulcerosos i càncer en la pell, llavis, llengua i altres obertures naturals.

Pretenen ser una plasmació del saber i de l'experiència dels mestres sobre les malalties tractades, com si es tractés "d'una base de dades" que visualitza gràficament els símptomes d'una malaltia a través de l'experiència i el coneixement dels professors (doctors) que després expressa l'artista. A més, cal interpretar-les des de "l'emoció" que van plasmar en elles tant els doctors, com l'artista creador, i que queda impresa en l'obra i ens arriba a nosaltres a través d'elles, gràcies al seu alt grau de realisme que ens poden fins i tot, provar reaccions desagradables que afectin el nostre esperit.

Els models anatòmics estudiats fan possible conèixer el contacte de l'artista amb el metge, el treball de l'artista al costat d'un metge, permet a l'escultor fer aquesta construcció de coneixement i que hi participi en ella. Per tant, la intersecció de la ciència i l'art és una realitat permanent, que el que fa és col·lapsar, d'alguna manera, la idea de la construcció de coneixement científic com a una cosa objectiva. Fins i tot, la idea d'objectivitat és una idea que es construeix, i és el que fa possible trencar amb una idea de concepció de com es construeix el coneixement mèdic o científic en general.

En els segles en els quals aquestes escultures van ser creades, aquestes obres eren un objecte científic que servien per construir coneixement, i comunicar-ho a través de la seva representació artística. Era un objecte, que permetia, contribuir a l'enunciació i a la construcció lèxica d'un diagnòstic mèdic. Era un material pedagògic de suport que havia de ser entès des dels "textos" (el saber que vol transmetre) i la representació visual, tot dins d'una mateixa visió per tal que la peça pogués comunicar ciència. Els models anatòmics van permetre conèixer idees de l'art alhora que idees mèdiques encarnades en representacions d'artistes, elevant així l'estat de l'art a la ciència.

Segons la investigació realitzada en la literatura consultada, s'ha arribat a la conclusió que aquestes obres, en el segle XIX i XX no van ser considerades com art, ja que directament no van ser creades per ser-ho. A més, en aquella època, l'escultura no estava valorada i es trobava en decadència, on aquesta havia estat rebaixada a peces de col·leccionisme per un públic benestant. Tot i això, les peces, posseïen el valor de les persones que l'apreciaven, en ser reconegudes i utilitzades per la necessitat de transmetre el saber i l'experiència. Però, la falta de comunicació entre el públic i l'obra, en part, per no disposar d'un espai públic a l'abast de tothom, fan que aquestes escultures siguin considerades com un mer objecte pedagògic de coneixement mèdic.

Actualment, a causa dels valors que posseeixen aquests models dermatològics, valors artístics, històrics, referencials, pedagògics, culturals, temporals, auràtics... la concepció artística els ha portat a ser considerats com a art, però sense el prestigi que haurien de tenir. Obres d'art que manquen d'una apreciació general del públic, segurament, per culpa de la falta



d'informació i divulgació de les mateixes i d'un contacte proper al públic que permetria la interacció entre ambdues parts, complint amb la seva funció comunicativa que faria possible elevar la seva apreciació artística.

L'entrada de noves tècniques d'imatge va provocar que els metges deixessin de prescindir dels models escultòrics, sobretot amb l'entrada de la fotografia en color i de les ressonàncies, que va fer possibles representacions visuals objectives, que proporcionaven un major grau de precisió, que eren més fiable i amb una manipulació més fàcil i practica al servei dels metges i els estudiants.

La cera, permet donar a aquestes escultures la dosis de realisme que requerien per poder ser utilitzades per la seva pràctica i tenien el poder i la vida del cos humà model. Un material amb la capacitat d'anar més enllà dels límits tangibles, que estimulen als sentits a generar percepcions sensorials, assumint una dimensió rellevant.

L'anàlisi d'aquestes peces ha permès veure en elles un mateix patró d'execució i de realització, l'ús de colors agressius i vius, en el que predomina els tons vermells, rosats i ocrós, per donar la més veritable sensació de realisme per simular les ferides produïdes per les simptomatologies de la patologia. Pràcticament tota la col·lecció, va ser elaborada amb cera com a material final i principal, exceptuant quatre models anatòmics que estan formats per guix com material principal. A pesar que aquestes peces, no tinguin la textura visual i tàctil que simula la pell i que s'aconsegueix amb les obres elaborades amb cera, el nivell de realisme aconseguit segueix sent molt elevat.

Aquesta col·lecció anatòmica, ens permet veure com l'anatomia s'ha fet art a través, d'una visió que ens permet anar més enllà de considerar-les una còpia exacta de la realitat i de diverses patologies, i descobrir en elles, la "bellesa" de la fragilitat i la vulnerabilitat de l'ésser humà, obres d'humanitat descarnada. Si més no, avui en dia, trobem exposicions com la de *Human Bodies. The exhibition*, on es mostra el cos humà, òrgans o cossos, dissecats a partir de la "plastinació". Aquesta, és una tècnica que va ser creada per un artista i científic alemany, Gunther von Hagens, que consisteix a treure tots els líquids del cos, i substituir-los per resines de silicona a partir del buit i de la congelació. Aquesta exposició fa un contacte entre art i ciència, i ens permet veure com la bellesa reclama un cos per mostrar el concepte de vida i mort.

També està el cas de les catorze escultures anatòmiques de l'artista Damien Hirst, *El viatge milagroso*, que mostra el procés humà, a través de la representació de la gestació d'un fetus, des de la concepció fins al naixement. Aconseguint provocar reaccions i reflexions sobre el viatge de la vida abans de néixer, un viatge humanitzador a partir de peces anatòmiques. Una mostra més, de com la ciència influeix a inspirar a l'art a crear obres artístiques amb una font informativa visual.

Si actualment es crea art anatòmic, que mostra cossos humans en processos biològics, òrgans i malalties, ens permet reafirmar que aquesta col·lecció de ceres fetes al passat són art. Un art aversiu, que ens fa possible sentir l'instant de vida que van recórrer aquestes escultures.

**Models escultòrics  
anatòmics de MANS**



**Mà esquerra amb  
sífilis primària** (Fig 1.)

Gummert & Ruge  
Berlín, Alemanya  
Any desconegut  
20 x 31 x 5 cm  
Estil realista  
Cera, tela i fusta  
Actualment es torba al Museu de la  
Ciència i la Tècnica de Catalunya  
núm. MHMC: 2623  
núm. MNACTEC: 14373



**Cera d'una mà drete afectada per una dermatomycosi o dermatoficia** (Fig 2.)

Autor desconegut  
1825

20,3 x 15,2 x 6 cm

Estil realista

Cera, tela i fusta

Actualment es troba al "European Association of Museums of the History of Medical Sciences"

núm. MHMC: 750

núm. MNACTEC: 14196

**Cera d'una piodermatitis en fase inicial** (Fig 3.)

Autor desconegut

Any desconegut

15 x 34 x 6 cm

Estil realista

Cera, tela i fusta

Actualment es troba al "European Association of Museums of the History of Medical Sciences"

núm. MHMC: 2627

núm. MNACTEC: 14230



**Cera d'una Tuberculosis Verrucosa de Riehl**  
**Daltauf** (Fig 4.)

Ruge  
1927, Berlín, Alemania  
25 x 16,5 x 8 cm  
Estil realista  
Cera, tela i fusta  
Actualment es troba al "European Association of Museums of the History  
of Medical Sciences"  
núm. MHMC: 9036  
núm. MNACTEC: 14099



**Cera d'una  
piodermitis en fase  
inicial** (Fig 5.)

Autor desconegut

Any desconegut

15 x 34 x 5 cm

Estil realista

Cera, tela i fusta

Actualment es troba al "European  
Association of Museums of the  
History of Medical Sciences"

núm. MHMC: 2624

núm. MNACTEC: 14229



**Cera d'una heredolues en un infant** (Fig 6.)

Gummert & Ruge

Any desconegut, creada a Berlín, Alemania

15 x 12 x 3 cm

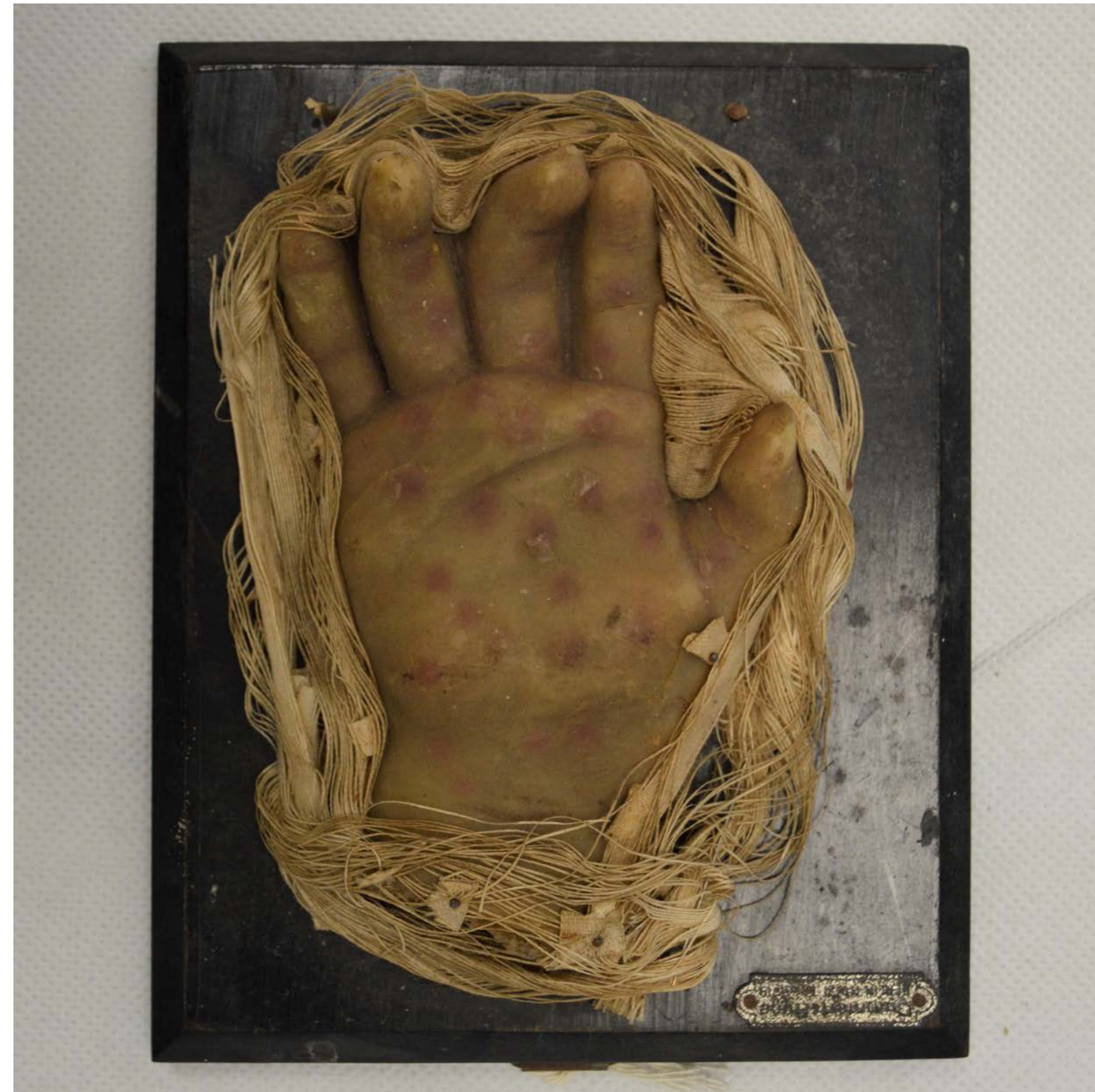
Estil realista

Cera, tela i fusta

Actualment es troba al "European Association of Museums of the History of Medical Sciences"

núm. MHMC: 2626

núm. MNACTEC: 14375







**Cera d'una acrodermatitis (forma eritósica pustulosa miliar) en la mà dreta (Fig 7.)**

Autor desconegut

1928

19 x 16 x 6 cm

Estil realista

Cera, tela i fusta

Actualment es troba al "European Association of Museums of the History of Medical Sciences"

núm. MHMC: 2628

núm. MNACTEC:14176

**Preparació anatòmica  
d'una mà dreta que pre-  
senta una lepra tubercu-  
losa i úlceres fagedèniques**

(Fig 8.)

Rossend Nobas i Ballbé

1872

28 x 13 x 7 cm

Estil realista

Guix i fusta

Actualment es troba al "European Associa-  
tion of Museums of the History of Medical  
Sciences"

núm. MHMC: 1707

núm. MNACTEC: 14096



**Models**  
**escultòrics anatòmics**  
**d'EXTREMITATS**

**Cera que representa una lepra tuberculosa generalitzada** (Fig 9.)

Autor desconegut

Creat al 1926 i que procedent de "Museo Dermatológico del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona" i que va estar elaborat per la cooperació del

Dr. Horta.

32 x 13 x 6 cm

Estil realista

Cera, tela i fusta

Actualment es troba al Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya

núm. MHMC: 749

núm. MNACTEC: 14743





**Cera d'una úlcera  
cianòtica** (Fig 10.)

Autor desconegut

Any desconegut

35 x 15 x 9 cm

Estil realista

Cera, tela i fusta

Actualment es troba al Museu de la  
Ciència i la Tècnica de Catalunya

núm. MHMC: 943

núm. MNACTEC: 14175





**Cera anatòmica  
d'una úlcera luètica**

(Fig 11.)

Autor desconegut

Any desconegut

13 x 22 x 6 cm

Estil realista

Cera, tela i fusta

Actualment es troba al Museu de  
la Ciència i la Tècnica de Catalun-  
ya

núm. MHMC: 760

núm. MNACTEC: 15798



### **Cera d'una patologia dermatològica**

(Fig 12.)

Autor desconegut

Any desconegut

15,5 x 31 x 6 cm

Estil realista

Cera, tela i fusta

Actualment es troba al Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya

núm. MHMC: 2625

núm. MNACTEC: 15799



**Cera d'una piodermitis, cianòtica  
serpiginosa que evoluciona en un  
terreny tuberculós i "heredo lues"**

(Fig 13.)



Autor desconegut  
1927  
23 x 9 x 7,5 cm  
núm. MHMC: 938  
núm. MNACTEC: 14380

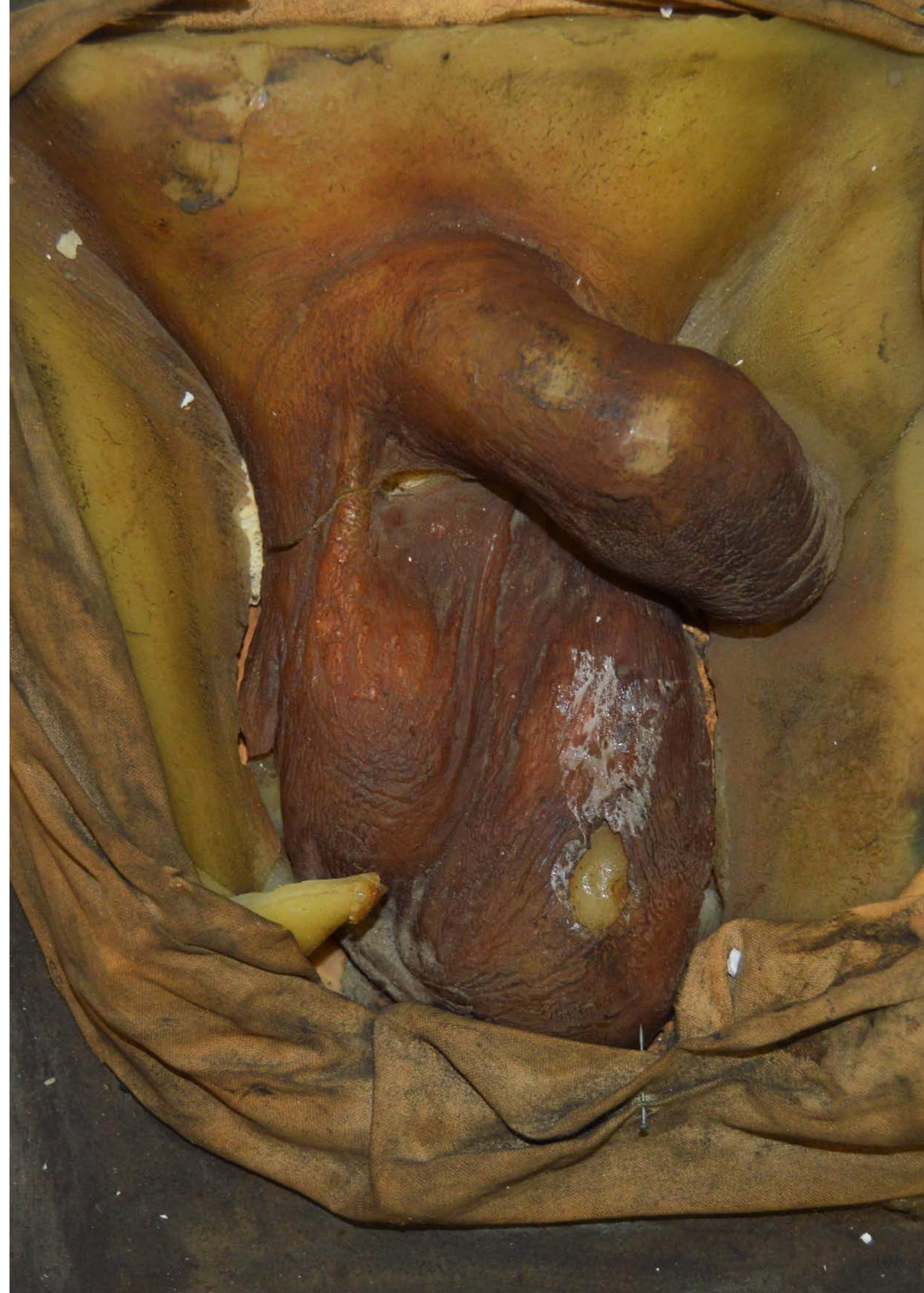
Estil realista  
Cera, tela i fusta  
Actualment es troba al Museu  
de la Ciència i la Tècnica de  
Catalunya



**Models escultòrics  
anatòmics de PARTS  
PUDENDES**

**Cera d'un escrot amb sífilis**  
(Fig 14.)

Autor desconegut  
Creat al 1927 i procedent del "Museo Dermatológico del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona".  
20 x 23,5 x 6 cm  
Estil realista  
Cera, tela i fusta  
Actualment es troba al Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya  
núm. MHMC: 753  
núm. MNACTEC: 14178





**Cera d'una proliferació  
vegetant desenvolupa-  
da damunt d'un òrgan  
elefantiàsic circumscrit  
en la extremitat inferior  
dreta** (Fig 15.)

Autor desconegut

Any desconegut

Va formar part del "Museu de Dermatologia i  
Sifilografia que el Dr. S. Noguer i Moré va dirigir  
a l'Hospital de Santa Creu i Sant Pau.

19,5 x 22,5 x 7 cm

Estil realista

Cera, tela i fusta

Actualment es troba al Museu de la Ciència i la  
Tècnica de Catalunya

núm. MHMC: 756

núm. MNACTEC: 14388

**Models escultòrics  
anatòmics de PEUS**



**Preparació en cera que mostra en el peu dret  
una sífilis ulcerosa i gomosa (Fig 16.)**

Autor desconegut  
Creat al 1927  
32 x 15 x 8 cm  
Estil realista  
Cera, tela i fusta  
Actualment es troba al Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya  
núm. MHMC: 941  
núm. MNACTEC: 14378

**Cera d'una "sifilide erosiva  
y páoulo erosiva interdigital**

(Fig 17.)

Autor desconegut

1926

16 x 12 x 7 cm

Estíl realista

Cera, tela i fusta

Actualment es troba al "European Association of Museums of the History of Medical Sciences"

Asso-

núm. MHMC: 757

núm. MNACTEC: 14177



Museo Dermatológico del Hospital de la Sta. Cruz de Barcelona  
DR. NOGUER MORE

Nº 65

*Sifilide*

*erosiva y papulo erosiva interdigital (pseudointertrigo micótico) 1926*

**Models**  
**escultòrics    anatòmics**  
**de                ROSTRES**



**Cera d'una "Leishmaniosis  
lupoide, infiltración a tipo de sarcoide  
en placa desarrollada sobre cicatrices  
de antiguo botón de Oriente" (Fig 18.)**

Ruge

Any desconegut

Creada a Berlín, Alemanya i comprada pel Dr. S. Noguer Moré

15 x 13 x 3,5 cm

Estil realista

Cera, tela i fusta

Actualment es troba al Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya

núm. MHMC: 1746

núm. MNACTEC: 14234



**Model d'un epitelioma basilar ulcerat en la  
regió auricular** (Fig 19.)

Autor desconegut

Any desconegut

10,5 x 9,5 x 2,5 cm

Estil realista

Guix i fusta

Actualment es troba al Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya

núm. MHMC: 4480

núm. MNACTEC: 14381



**Cera d'una epiteliosomatosi múltiple a la cara** (Fig 20.)

Autor desconegut

Any desconegut

23 x 15 x 6 cm

Estil realista

Cera, tela i fusta

Actualment es troba al "European Association of Museums of the History of Medical Sciences"

núm. MHMC: 751

núm. MNACTEC: 14231



**Cera d'un epitelioma  
exuberant** (Fig 21.)

Autor desconegut  
1926

20 x 13 x 5 cm

Estil realista

Cera, tela i fusta

Actualment es troba al "European  
Association of Museums of the His-  
tory of Medical Sciences"

núm. MHMC: 758

núm. MNACTEC: 14232



Museo Dermatológico del Hospital de la Sta. Cruz de Barcelona  
Dr. HORTA  
Nº 58 *Epitelioma exuberante*  
nodular espino celular pseudo experimental  
en un obrero de una fábrica de briquetas de  
carbon y brea en polvo. (1 mes de fecha) - 1926



**Cera d'un epitelioma alveolar amb infiltració mixomatosa o cilindroma** (Fig 22.)



Autor desconegut  
 Any desconegut  
 14 x 15 x 5 cm  
 Va formar part del "Museu de Dermatologia de l'Hospital de Santa Creu i Sant Pau, amb el Dr. Horta.  
 núm. MHMC: 940

Estil realista  
 Cera, tela i fusta  
 Actualment es troba al "European Association of Museums of the History of Medical Sciences"  
 núm. MNACTEC: 14233



## **Daladar amb sífilis**

(Fig 23.)

Autor desconegut

Any desconegut

18 x 15 x 14 cm

Estil realista

Cera, tela i fusta

Actualment es torba al Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya

núm. MHMC: 754

núm. MNACTEC: 14374



**Cera d'un epitelioma verrucoide del nas, adenomes sebacis plans múltiples**  
(Fig 24.)



Autor desconegut  
Creat al 1928  
16 x 18 x 7 cm  
Estil realista  
núm. MHMC: 747

Cera, tela i fusta  
Actualment es troba al "European Association of Museums of the History of Medical Sciences"  
núm. MNACTEC: 14371



**Cera que representa el diagnòstic epigrafiat de  
“goma perforante de velo del paladar y bóveda  
palatina” (Fig 25.)**

Autor desconegut

Any desconegut

Va formar part del “Museu de Dermatologia i Sifilografia que el Dr. S. No-  
guer i Moré va dirigir a l’Hospital de Santa Creu i Sant Pau.

10,5 x 18 x 20 cm

Estil realista

Cera, tela i fusta

Actualment es torba al Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya

núm. MHMC: 752

núm. MNACTEC: 14372



**ALTRES models  
escultòrics anatòmics**





**Dotze preparacions en  
cera d'una ulceració  
d'origen sifilític** (Fig 26.)

Federic Sevillano  
Barcelona  
1931

35 x 28,5 x 4 cm  
Estil realista

Cera, fusta i vidre

Actualment es torba al Museu de la  
Ciència i la Tècnica de Catalunya  
núm. MHMC: 1750  
núm. MNACTEC: 14504



**Preparació anatòmica  
que mostra diverses  
mutilacions de tipus  
ritual practicades en  
un cos humà (Fig 27.)**

Autor desconegut  
Any desconegut  
57 x 70,5 x 20 cm  
Estil realista  
Guix, cera, i fusta

Actualment es troba al Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya  
núm. MHMC: 935  
núm. MNACTEC: 15331



**Preparació anatòmica que mostra diversos tatatges sobre el tòrax i el braç (Fig 28.)**

Autor desconegut  
Any desconegut  
55,5 x 60,5 x 20 cm  
Estil realista  
Guix i fusta

Actualment es troba al Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya  
núm. MHMC: 1114  
núm. MNACTEC: 15330



## 11. Bibliografía

Abba Bernstorff, B. A. (2009). “El arte como construcción de conocimiento, dicotomía con el conocimiento científico” (blog), en línea <<http://abbabernstorff.blogspot.com.es/2009/07/el-arte-como-construccion-de.html>> [Consultat 7 de abril de 2018]

Agramunt Lacruz, F. A. (2016). *Arte en las alambradas: Artistas españoles en campos de concentración, exterminio y gulags*. València: Edición Universitat de València; Editorial Vicent Olmos.

Alix, J. (2001). *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

Pereyra Romero, B. (2013). “Arte y Cuerpo Anatómico Postmoderno. Art and The Post Modern Anatomical Body”. *Revista de Educación Física*. 27(4) En línea:<<https://journal.onlineeducation.center/api-oas/v1/articles/sa-057cfb2723e769/export-pdf>> [Consultat 13 de març de 2018].

Anònim. (2013). “¡La Muerte os sienta tan bien!: Memento mori: las clases de anatomía del doctor Farreras i Framis”. *¡La Muerte os sienta tan bien!* (blog). En línea: <<https://lamuerteossientatanbien.blogspot.com/2013/07/memento-mori-las-clases-de-anatomia-del.html>> [Consultat 7 de març de 2018].

Anònim (s. f.). “Elementos de apreciación artística...” - *Artes Plásticas. Web Universidad Nacional Autónoma de México*. En línea: <[http://plasticas.dgenp.unam.mx/inicio/introduccion/elementos\\_ap](http://plasticas.dgenp.unam.mx/inicio/introduccion/elementos_ap)> [Consultat 14 d’abril de 2018].

Aschero, S. (2009). “Arte y representación. Análisis semiótico del arte y su representación”. En línea: <<https://es.scribd.com/doc/20317345/Arte-y-representacion>> [Consultat 13 d’abril de 2018].

Ballestrero, R. (2012, 2013). *Efigie, cadáver y cuerpo enfermo en la ceroplástica*. Tesis doctoral dirigida per la Dra. Mercedes Replinger i defensada a la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, el curs 2012-2013. En línea: <<http://eprints.ucm.es/22304/1/T34608.pdf>> [Consultat 5 d’abril de 2018].

Baumgarten, A. G. (2002) [1750]. *Estética*. Madrid: Aesthetica.

Bautista Durán, A. (1999). “Réplica anatómica de disecciones para la enseñanza”. *Revista de Enseñanza Universitaria*, núm. extraordinari 1999, pp. 31-38. En línea: <[http://institucional.us.es/revistas/universitaria/extra1999/art\\_2.pdf](http://institucional.us.es/revistas/universitaria/extra1999/art_2.pdf)> [Consultat 9 de març de 2018].

Bazarte Martínez, A. (s.f). “Cuando la cera se humanizó para el estudio de la anatomía”. *Historia. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco*, núm. 6. En línea: <[https://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye15/art\\_hist\\_06.html](https://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye15/art_hist_06.html)> [Consultat 19 d’abril de 2018].

Benjamin, W. (2003) [1936]. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Traducción Andrés E. Weikert). México DF: Itaca.

Botero, J.C. (s. f.). “El arte de antes y el de ahora”. *Elespectador.com*. En línea: <<https://amp.elespectador.com/opinion/el-arte-de-antes-y-el-de-ahora-columna-523857>> [Consultat 17 de maig de 2018].

Calvo, I. (2016). “Cuando el arte se hizo ciencia. El relato de una ciudad especial”. *Madriz*. En línea: <<http://www.madriz.com/cuando-el-arte-se-hizo-ciencia/>> [Consultat 23 de març de 2018]

Camnitzer, Luis. (2014). “El valor de la obra de Arte”. *Esferapública*. En línea: <<http://esferapublica.org/nfblog/el-valor-de-la-obra-de-arte/>> [Consultat 17 d’abril de 2018].

Cardoner, et al. (1986). *L’Hospital de Santa Creu i Sant Pau. L’hospital de Barcelona* (2a ed). Barcelona: Gili, pp. 25, 33-40, 70, 145-146.

Castillo, F. (2012). “La Percepción del Arte. Un fenómeno que se revaloriza con una segunda mirada”. *Critica.cl. En el mundo de las ideas e ideales. Revista latinoamericana de ensayo fundada en Santiago de Chile en 1997*. Any XX. En línea: <<http://critica.cl/artes-visuales/la-percepcion-del-arte-un-fenomeno-que-se-revaloriza-con-una-segunda-mirada>> [Consultat 27 d’abril de 2018].

Castro Barbero, M. V. (2014). “Las funciones del arte en la sociedad actual”. *Wikiestudiantes.ORG*. En línea: <<http://www.wikiestudiantes.org/las-funciones-del-arte-en-la-sociedad-actual/>> [Consultat 7 de maig de 2018].

Charcot, J. M.; Richer, P. (2002). *Los Deformes y los enfermos en el arte*. Jaén: Del Lunar.

Coli, J. (1995). *O Que é Arte* (15a ed.). Sao Paulo: Brasiliense. pp. 5-12.

Corbella, J. (2017). *Història de la Medicina Catalana* (Vol. 2). Barcelona: DAU.

De la Villa, R. (2012). “El origen de la crítica de arte y los salones”. *Esferapública*. (blog) Text extret de Guasch, A. M. *La crítica de arte. Historia y praxis*. Madrid: Ediciones del Serbal, 2003. En línea: <<http://esferapublica.org/nfblog/el-origen-de-la-critica-de-arte-y-los-salones/>> [Consultat 7 d’abril de 2018].

D’Alembert, J. (2015). “Fragment del Discurs preliminar de l’*Enciclopèdia*”. *Campus Virtual UB*. En línea: <<https://campusvirtual2.ub.edu/course/view.php?id=21040>> [Consultat 30 d’abril de 2018].

Delgado, M. B. (2017). “Anatomía en cera: modelos para la enseñanza a futuros cirujanos”. *PREDELLA: blog de arte*. (blog) En línea: <<http://predellablogdearte.blogspot.com.es/2017/08/anatomia-en-cera-modelos-para-la.html>> [Consultat 3 de març de 2018].

Düring, M. von. (2004). *Encyclopaedia Anatomica. Museo La Specola Florence*. Los Angeles: Taschen.

Fend, M. (2017). *Fleshing Out Surfaces: Skin in French Art and Medicine, 1650-1850*. Oxford: Oxford University Press.

Fernández Berengué, L., et al. (2014). “La restauración de una Venus anatómica de cera”, *Web del Museu de Medicina*. En línea: <<http://www.museudelamedicina.cat/Upload/Documents/2.pdf>> [Consultat 29 de març de 2018].

Marchán Fiz, S. (2000). “Es Esto una Obra de Arte. La Realización Artística de una Idea Estética Kantiana por un Desconocido Mr. Mutt”. *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, núm. 12, pp. 857-883. En línea: <<http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/viewFile/4980/4800>> [Consultat 23 de març de 2018].

Furió, V. (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Memoria Artium.

García Vega, M. Á. (2013). “Damien Hirst da a luz a 14 gigantes en Catar”. *ElPaís*, edició digital 10 d'octubre de 2013. En línea: <<http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2013/10/damien-hirst-da-a-luz-a-14-gigantes-en-catar.html>> [Consultat 10 de maig de 2018].

Hall, S. (2000). “El gran espectáculo hacia ninguna parte”. A: Jacques, M. (ed.) *¿Tercera vía o neoliberalismo?*. Madrid: Icaria.

Horta, M. (s.f). *Carpeta Doctor Horta. Fons històric de l'Hospital Sant Pau*. Documents de l'Arxiu històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau- Fundació Privada Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, Barcelona.

Hunter, M. (2017). *The face of medicine. Visualising medical masculinities in late nineteenth-century Paris*. Manchester: Rethinking art's histories.

Janpacris. (2012). “El arte: historia de un concepto”. *¡..MuchArte..!* No importa cuanto se viva sino la manera. En línea: <<https://mucharte.wordpress.com/2012/12/16/el-arte-historia-de-un-concepto/>> [Consultat 10 d'abril de 2018].

Kant, M (2003) [1790]. *Crítica del juicio* (Trad. García A. y Ruvira J.). Biblioteca Virtual Universal, pp. 5-10. En línea: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>> [Consultat 1 d'abril de 2018].

Lemire, M. (1993). “La representación del cuerpo humano - Modelos anatómicos en cera”. *Revista Ciencias*, núm.32, pp.59-69. En línea: <<http://www.revistaciencias.unam.mx/images/stories/Articles/32/CNS03209.pdf>> [Consultat 17 d'abril de 2018].

López Piñero, J. M.; Terrada Ferrandis, M. L. (2000). *Introducción a la medicina*. Barcelona: Editorial Crítica.

López Quesada, E. (s.f). “Qué es el arte”. En línea: <[https://doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2016.v28.n2.48310](https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n2.48310)>. [Consultat 2 d'abril de 2018].

López del Rincón, D. (2016). “Arte, biología y tecnología. Relaciones interdisciplinarias en el laboratorio científico”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2). En línea: <[https://doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2016.v28.n2.48310](https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n2.48310)>. [Consultat 6 de maig de 2018].

Mae Barbosa, A. (s.f). “Arte, Educación y Cultura”. En línea: <<https://es.scribd.com/doc/23417505/Arte-Educacion-y-Cultura-Ana-Mae-Barbosa>>. [Consultat 17 d'abril de 2018].

March, E. H. (2014). “El control del espacio urbano y del cuerpo humano: los espectáculos anatómicos”. *XIII Coloquio Internacional de Geocrítica El control del espacio y los espacios de control*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat Autònoma de Barcelona. pp. 1-19.

Medraño, J. M. D. (2012). “El valor de las obras de arte desde una perspectiva marxista”. *Ensayos de economía*. vol 22, núm. 40, pp. 205-217. En línea: <[https://marxismocritico.files.wordpress.com/2013/10/ede\\_40\\_09\\_duran.pdf](https://marxismocritico.files.wordpress.com/2013/10/ede_40_09_duran.pdf)>. [Consultat 19 d'abril de 2018].

Meli, D. B. (2018). *Visualizing Disease: The Art and History of Pathological Illustrations*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Micó, S. (2012). “Cuerpos de cera: caracterización de materiales y método de limpieza en un modelo anatómico”. *Edición 10a Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo Madrid, 12-13 de Febrero de 2009*. En línea: <[http://www.academia.edu/11441519/Cuerpos\\_de\\_cera\\_caracterizaci%C3%B3n\\_de\\_materiales\\_y\\_m%C3%A9todo\\_de\\_limpieza\\_en\\_un\\_modelo\\_anat%C3%B3mico](http://www.academia.edu/11441519/Cuerpos_de_cera_caracterizaci%C3%B3n_de_materiales_y_m%C3%A9todo_de_limpieza_en_un_modelo_anat%C3%B3mico)>. [Consultat 22 d'abril de 2018].

Minguet Batllori, J. M. (2010). “De la crítica de arte a la práctica curatorial. Algunas reflexiones”. *Disturbis*. En línea: <<http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Minguet.html>>. [Consultat 24 d'abril de 2018].

Moliner, F. J. (2006). “Formación académica de los artistas durante el período ilustrado. Aportaciones de algunos pintores y grabadores valencianos, El estudio de la anatomía en la formación académica de los artistas”. *Ars Longa*, núm.14-15. pp. 217-231. En línea: <[https://www.researchgate.net/publication/28202875\\_El\\_estudio\\_de\\_la\\_anatomia\\_en\\_la\\_formacion\\_academica\\_de\\_los\\_artistas\\_durante\\_el\\_periodo\\_ilustrado\\_aportaciones\\_de\\_algunos\\_pintores\\_y\\_grabadores\\_valencianos](https://www.researchgate.net/publication/28202875_El_estudio_de_la_anatomia_en_la_formacion_academica_de_los_artistas_durante_el_periodo_ilustrado_aportaciones_de_algunos_pintores_y_grabadores_valencianos)>. [Consultat 15 de març de 2018].

Montemayor, M. B. G. (2011). “La Anatomía Humana, entre la ciencia y el arte. La colección de Cera Anatómica del Museo de Anatomía”. *Revista Digital Universitaria*, Vol. 12, núm. 4, pp.1-7. En línea: <<http://www.revista.unam.mx/vol.12/num4/art45/art45.pdf>>. [Consultat 30 de març de 2018].

Morales Moreno, J. (2009). “Obras de arte y testimonios históricos: una aproximación al objeto artístico como representación cultural de la época”. *Sociológica*, Vol. 24, núm

71, pp. 47-87. En línia: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v24n71/v24n71a4.pdf>>. [Consultat 26 de febrer de 2018].

Morris, C. (1974). *La significación y lo significativo*, Barcelona, Gustavo Gili.

Musso, C. G., Enz, P. A. (2014). “El arte como instrumento educativo en medicina”. *Scielos. Archivos argentinos de pediatría*. Vol. 112, núm. 6. En línia: <<https://doi.org/10.5546/aap.2014.494>>. [Consultat 24 de febrer de 2018].

Noguer Moré, S. (s.f). *Carpeta Doctor Noguer Moré*. Document del Fons històric de l'Hospital Sant Pau. Arxiu històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau- Fundació Privada Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, Barcelona.

Pagès, M. (2017), “Deixar-hi la pell”. *Alta Política*. (blog) En línia: <<http://altapolitik.blogspot.com.es/2018/05/creu-sant-jordi-pepita-pardell.html>>. [Consultat 20 de març de 2018].

Portugal, J., et al. (2006). *El Arte y la práctica de la medicina*. Barcelona: Ars Médica. pp. 7-10.

Prudencio, A. (2012). “Balzac, el artista de su época. BALZAC, EL ARTISTA HABLA DEL ARTISTA”. *Los Nuestrs*. (blog) En línia: <<http://abrahamprudencio.blogspot.com/2012/05/balzac-el-artista-de-su-epoca.html>>. [Consultat 20 d'abril de 2018].

Rabe, A. M. (2005). “El papel del arte para la vida. Reflexiones acerca de la funcionalidad y la autonomía de la obra de arte”. *Revista de Filosofía*. Vol. 30. pp. 135-145. En línia: <[https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwiDtqHQqZDbAhVID8AKHZEcCjQQFgggMAA&url=http%3A%2F%2Frevistas.ucm.es%2Findex.php%2FRESF%2Farticle%2Fdownload%2FRESF0505120135A%2F9569&usg=AOvVaw1Xe8\\_gNzMdnvlChSBC1YOQ](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwiDtqHQqZDbAhVID8AKHZEcCjQQFgggMAA&url=http%3A%2F%2Frevistas.ucm.es%2Findex.php%2FRESF%2Farticle%2Fdownload%2FRESF0505120135A%2F9569&usg=AOvVaw1Xe8_gNzMdnvlChSBC1YOQ)>. [Consultat 12 d'abril de 2018].

Ranieri, M. (2015). “Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática. Significados y significantes de los materiales en la indagación artística sobre la relación cultura/naturaleza en el contexto de la crisis ecológica sistémica global”. *Ecozona, Revista Europea de Literatura, Cultura y Medioambiente*. Vol. 6, núm. 2, pp. 32-35. En línia: <[https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEw-jPgamIrJDbAhWCWBQKHX2\\_D\\_cQFgggMAA&url=http%3A%2F%2Fecozona.eu%2Farticle%2Fview%2F663%2F709&usg=AOvVaw044tgrauKy1vft\\_0H6ax5Q](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEw-jPgamIrJDbAhWCWBQKHX2_D_cQFgggMAA&url=http%3A%2F%2Fecozona.eu%2Farticle%2Fview%2F663%2F709&usg=AOvVaw044tgrauKy1vft_0H6ax5Q)>. [Consultat 27 d'abril de 2018].

Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. (s. f.). “Historia”. En línia: <[https://www.racba.org/es/reial\\_historia.php](https://www.racba.org/es/reial_historia.php)>. [Consultat 4 de març de 2018].

Roca y Roca, J. (1891). “Nota necrológica”. *La vanguardia*, Any XI. Núm 1729, Edició del diumenge, 08 febrer del 1891, p. 5.

Rodríguez-Samaniego, C. (2012). “L'Anatomia artística a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Els casos de Jeroni Farauo (1823-1886) i de Tiberio Àvila (1843-1932)”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XXVI, pp. 63-79. En línia: <<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiM5cv5rJDbAhUCQ8AKHZ1QA2UQFgg3MAE&url=http%3A%2F%2Fwww.raco.cat%2Findex.php%2FButlletiRACBASJ%2Farticle%2Fdownload%2F264088%2F351608&usg=AOvVaw3IfpqS14SHmp4DqsYPQy4T>>. [Consultat 20 de març de 2018].

Rodríguez-Samaniego, C., et al. (2018). *Modern Sculpture and the Question of Status* (Ebook). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. En línia: <[www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08812](http://www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08812)>. [Consultat 4 de març de 2018].

Sabaté i Casellas, F. (2015). *Política i sanitat a Catalunya : (Segles XIX i XX)*. Barcelona: PAHCS (Publicacions de l'Arxiu històric de les ciències de la salut); Col·legi de metges de Barcelona i Fundació Mutua Manresana.

Sánchez Ortiz, A. et al. (2014). “La cera, metáfora de vida o muerte. Materiales, técnicas y procedimientos en la elaboración de modelos anatómicos”. *Goya*, Vol. 346, núm.346, pp. 42-57.

Sánchez Ortiz, A.; Del Moral, N.; Micó, S. (2012). “Entre la ciencia y el arte. Cero-plástica anatómica para el Real Colegio de Cirugía de San Carlos (1786-1805)”. *Archivo Español de Arte*, Vol. 85, núm. 340, pp. 329-349. En línia: <<https://doi.org/10.3989/aearte.2012.v85.i340.518>>. [Consultat 19 d'abril de 2018].

Sharpe, C.; Zarzoso, A. (2016). “Sculpture at the Service of Medicine: The Anatomical Sculptors of the Universitat de Barcelona (c. 1848-1942)”. A: Rodríguez-Samaniego, C., et al. (2018). *Modern Sculpture and the Question of Status* (Ebook). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. En línia: <[www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08812](http://www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08812)>. [Consultat 4 de març de 2018].

Sharpe, C.; Zarzoso, A. (2017). “Médicos, modelos anatómicos y esculturas de cera: la fábrica del conocimiento científico en Barcelona, de finales del siglo XIX a los años 1930”. Comunicació presentada al XVII Congreso de la Sociedad Española de la Historia de la Medicina, Sant Feliu de Guíxols.

Shiner, L. (2004) [2001]. *La Invención del arte: una historia cultural* (Trad. Hyce E. i Julibert E.). Barcelona: Paidós.

Sklovski, V., et al. (1973). *Formalismo y Vanguardia. Textos de los formalistas rusos. Comunicación serie B*. Vol. 1. Madrid: Alberto Corazón.

Solsona, A. A. (2015). “La renovación de la escultura figurativa en el cambio de siglo XIX-XX”. *Fòrum de recerca*, núm. 20, pp.151-162. En línia: <<https://doi.org/10.6035/ForumRecerca.2015.20.11>>. [Consultat 25 de març de 2018].

Somolinos D'Ardois, G. (1965). “Influencias de Vesalio en los anatómicos de habla

española”. *Acta Médica*. Vol.1, núm.2, pp.163.

Soria, M. (2007). *Teoría del arte*. pp.6-50. En línea: < <https://es.scribd.com/doc/286082/teoria-del-arte>>. [Consultat 5 d’abril de 2018].

Tridú, J., *et al.* (2016). *Aportaciones Catalanas Universales*. Barcelona, Pagès Editors. pp. 25-40.

Trusted, M. (2007). *The making of sculpture. This materials and techniques of Eureka sculpture*. Londres: Victoria and Albert Publications, pp 20-25.

Utrera Domínguez, D. (2014). *Cultura y civilización catalanas*. Brno: Masarykova univerzita. pp. 47-62, 107-110. En línea: <<https://digilib.phil.muni.cz/data/handle/11222.digilib/130436/monography.pdf>>. [Consultat 27 de febrer de 2018].

Vázquez, A. S. (1978). *Antología Textos de estética y teoría del arte*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México Ciudad Universitaria, pp. 40-115.

Vilar, G. (1996). *Walter Benjamin: una Estética de la Redención*. A: Bozal, V. (1996) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II. Madrid: Visor, pp.159-164.

Vozmediano, E. (2010). “Precio y aprecio del arte actual”. *Revista de Libros, Colegio Libre de Expertos*. En línea: <[https://www.revistadelibros.com/articulo\\_imprimible.php?art=4681&t=articulos](https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=4681&t=articulos)>. [Consultat 3 de maig de 2018].

Wittkower, R. (2006). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza (Forma).

Wright, E. A. (1995) *Para comprender el Teatro Actual*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

