

Estrategias discursivas en la ideación de un proyecto artístico a partir de la biografía y la obra de Rachel Ruysch²

Discursive Strategies in the Ideation of an Artistic Project Based on the Biography and the Work of Rachel Ruysch

RESUMEN

En el presente artículo trataremos de recuperar la figura de Rachel Ruysch (La Haya, 1664 - Ámsterdam, 1750) y su legado. Rastreamos datos historiográficos de su vida y su obra, partiendo del análisis del cuadro del pintor holandés Jan van Neck, que lleva el título de *Lección de anatomía del Dr. Frederick Ruysch* (1683), para vincular después su trabajo con nuestra obra artística a través del anacronismo crítico como estrategia. Así pues, desde una dimensión pictórica, interdisciplinar y limítrofe con otras fórmulas contemporáneas de la representación, reflexionaremos sobre la relación autobiografía-anacronismo como base metodológica para abordar cuestiones como la multiplicidad temporal y la discontinuidad de los relatos históricos en el espacio discursivo de lo femenino. En este sentido, explicaremos cómo la autobiografía nos permite encontrar vínculos con otros ámbitos de subjetividad para reivindicar así un imaginario feminista que nos ayude a reflexionar sobre la forma en que recibimos la cultura.

Palabras clave: autobiografía, anacronismo, temporalidad, proyectos artísticos.

ABSTRACT

This essay tries to recover the figure of Rachel Ruysch (The Hague, 1664 - Amsterdam, 1750) and her legacy. We will trace historical data of her life and work, making an analysis of the dutch painter Jan van Neck's picture: *Anatomy Lesson of Dr. Frederick Ruysch* (1683). Through critical anachronism as a strategy we will try to link her work with our own artistic work. So that, from a pictorial dimension, interdisciplinary and bordering on other contemporary formulas of representation, we will reflect on the autobiography-anachronism relationship as a methodological basis to address issues such as temporal multiplicity and the discontinuity of historical accounts in the discursive space of the feminine. On this way, we will try to explain how autobiography allows us to find links with other areas of subjectivity in order to claim a feminist imaginary that helps us to understand the way we receive culture.

Keywords: autobiography, anachronism, temporality, artistic projects.

SUMARIO

1.- Introducción: Relato de vida a partir de un cuadro. 2.- *Museum Anatomicum Ruyschianum*. 3.- Rachel Ruysch: Pintora de naturalezas muertas. 4.- La autobiografía como relato común. 5.- El anacronismo crítico como estrategia metodológica. 6.- El Pabellón de Autopsias de Cartagena como espacio de intervención artística. 7.- Conclusiones. – Referencias/ Bibliografía.

1 Universidad de Murcia, lorenacave@gmail.com.

2 Este artículo recoge resultados del proyecto de investigación «El Espacio Articulado: Contextualizaciones en el arte contemporáneo. Espacialidades y temporalidades en la producción artística actual». HAR 2015-64106-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Convocatoria Proyectos I+D.

1. Introducción: Relato de vida a partir de un cuadro

El origen de la idea de este ensayo proviene del análisis del cuadro del pintor holandés Jan van Neck que lleva el título de *Lección de anatomía del Dr. Frederick Ruysch* (1683) [Fig. 1], y que actualmente se encuentra en el Amsterdam Historical Museum.

Las representaciones de estas escenas, la lección de anatomía y los retratos de grupo que celebran la labor científica, son una temática muy presente en el arte, especialmente en la pintura holandesa del siglo XVII. Debemos recordar que en esta época la burguesía protestante demostraba un alto interés por los progresos científicos, en particular, por las disecciones anatómicas. En numerosas ciudades se autorizaron las disecciones públicas en teatros anatómicos, a las que podían asistir no sólo médicos y estudiantes, sino también magistrados, comerciantes y cualquier ciudadano de a pie. Esta práctica se remonta al Renacimiento donde Vesalio revolucionó la propia naturaleza performativa y teatral del acto de la disección. De esta forma, como señala Víctor del Río (2015: 87): «la idea del teatro de disecciones reúne de manera ejemplar el despliegue performativo-mostrativo de Vesalio y establece un nuevo concepto de arquitectura en el que está definitivamente inmerso el cuerpo humano». El cuadro *Lección de anatomía del Dr. Frederick Ruysch* evidencia estos planteamientos en la medida en que los anatomistas del siglo XVII continúan en sus prácticas esta dimensión performativa, al tiempo que incorporan otros dispositivos cercanos a la instalación que configuran un nuevo modo de mostrar la corporalidad.



Fig. 1. Jan van Neck, *Lección de anatomía del Dr. Frederick Ruysch*, óleo sobre tabla, 1683. Amsterdam Historical Museum.

La obra muestra la disección de un recién nacido al que se le han extraído las vísceras abdominales, pero permanece todavía sujeto por el cordón umbilical a la placenta cuya vascularización parece ser el motivo de estudio. A la disección asisten expectantes cinco individuos, posiblemente miembros del Gremio de Cirujanos de Ámsterdam, además del doctor Frederick Ruysch (La Haya, 1638-Ámsterdam, 1731), que aparece con la cabeza cubierta por un sombrero, en razón de su rango de *praelector* de dicho Gremio desde 1667, y un personaje infantil sosteniendo entre sus manos el esqueleto de otro recién nacido, a modo de referencia para los presentes. Si bien el doctor Ruysch, eminente anatomista y botánico, es el protagonista del cuadro, nuestra investigación toma como punto de partida, sólo en apariencia anecdótico dadas sus implicaciones, la enigmática figura del niño o niña que acompaña la escena de aquella lección de anatomía de 1683, y que ha proyectado ciertas dudas sobre su verdadera identidad.

La ambigüedad en la identificación del personaje nos sirve aquí como trasfondo para un juego de transferencias en la recuperación de las figuras históricas que habitan los cuadros y la propia recepción contemporánea de estas escenas. La hipótesis más extendida defiende que el personaje en cuestión podría ser Hendrik, el hijo del doctor Ruysch, que con el tiempo continuaría la labor de su padre, pero lo cierto es que no existen documentos que acrediten este hecho. Por ello, al igual que sostienen otros autores como Lawrence Weschler en su libro *Mrs Wilson's Cabinet of Wonder*, podemos tomar como hipótesis no demostrable que pudiera tratarse de su hija Rachel, la primogénita del matrimonio formado por el doctor Ruysch y su esposa María Post. Obviamente, la ambigüedad no es una base científica para iniciar una investigación, pero sí es un mecanismo abductivo propio de la hipótesis que no pretende aquí establecer la identidad de un personaje en la obra, sino someter a examen las derivaciones del caso de estudio como marco general de una metodología de carácter artístico que será explicada en este texto.

El hecho hipotético de la posibilidad de que sea Rachel la niña que acompaña a su padre en la obra, puede no ser probable, pero no por ello menos significativa en torno a los referentes iconográficos de la obra y a los mecanismos de recepción que suscita, no sólo para nuestra propia producción artística, sino también en la historiografía actual. Además, existen evidencias de que Rachel Ruysch ayudara a su padre desde una edad temprana³, no sólo asistiendo a sus disecciones anatómicas sino también cosiendo los puños de encajes a los esqueletos y a otros materiales orgánicos utilizados para algunos de los más notables retablos anatómicos que se expusieron en el insólito espacio familiar que describiremos a continuación: El *Museum Anatomicum Ruyschianum*. De este modo, que la figura que se recoge en el cuadro de Jan van Neck sea Rachel resulta un dato relativamente menor, en cuanto a su veracidad, aunque significativo en comparación con las potencialidades ilustrativas de la obra en relación a una realidad biográfica que conocemos con más certeza por otros documentos históricos en torno a la familia.

3 Véase OGILVIE, Marilyn y Joy HARVEY (2000). *The Biographical Dictionary of Women in Science: Pioneering Lives From Ancient Times to the Mid-20th Century*. Oxford, Routledge.

2. Museum Anatomicum Ruyschianum

Friederich Ruysch llegó a ser conocido en su entorno, y más tarde en la Historia, por sus peculiares métodos de representación y divulgación científica. Las técnicas de este doctor le permitieron hacer algunos descubrimientos importantes, como por ejemplo la existencia de válvulas en los vasos linfáticos. No obstante, lo que le hizo verdaderamente famoso fue su destreza como embalsamador. Descubrió un sistema para la conservación de los cuerpos basado en la inyección de soluciones coloreadas que les hacía parecer completamente vivos más allá de la muerte. De su composición sólo se sabe que contenía cera de abeja, pero lo cierto es que los cuerpos tratados por Ruysch, según todas las crónicas de la época, parecían sumidos en un estado de paz. El fenómeno llegó tan lejos que se dijo que había descubierto el secreto de la resurrección. Estos grupos escultóricos, de índole moralizante –*vanitas mundi*–, realizados con pequeños esqueletos procedentes de abortos, arterias que semejaban árboles, cálculos renales, tumores y órganos extraídos a pacientes y cadáveres, comenzaron a ser conocidos como la octava maravilla del mundo.

Curiosamente, en casa de los Ruysch todo se transforma en una escenografía museográfica, pues estos dioramas podían verse en más de cinco habitaciones de la casa familiar, transformada en un pequeño museo: el *Museum Anatomicum Ruyschianum*, que no tardó en ser uno de los más visitados del mundo. En estas piezas anatómicas existía una clara relación entre práctica médica y creación artística. Una simbiosis que retomaba una vieja alianza inscrita en el imaginario renacentista, pero reinterpretada en el contexto barroco del siglo XVII con un carácter moralizante, a través del uso del *memento mori* y los símbolos de vanitas, que servían para subrayar la transitoriedad de la vida y la fragilidad del ser humano ante la muerte [Fig. 2].

Hay que situar estas prácticas de creación de retablos anatómicos en lo que se había consolidado como una tradición en algunos países centroeuropeos, especialmente en los Países Bajos.



Fig. 2. Frederik Ruysch, *Thesaurus Anatomicus Tertius*, 1703.

El *Theatrum Anatomicum* de Leiden, por ejemplo, contenía un gran número de esqueletos humanos y animales montados de nuevo en posiciones destinadas a un tipo de representación que se desplegaba con varios sentidos: por un lado, como artefactos instalativos de carácter didáctico para el estudio de la medicina y la anatomía; y por otro, como obras de carácter alegórico. La convivencia de estos dos sentidos de la representación, uno materialmente objetivo y otro figurado, se reforzaba con leyendas moralizantes que formaban parte del complejo semiótico de estas obras. Como señala Philipp Blom:

El gabinete de curiosidades del *theatrum* era una parábola calvinista sobre la existencia en este valle de lágrimas, un museo de la mortalidad para edificación de estudiantes y burgueses por igual. Seis esqueletos humanos, tomados de criminales ejecutados, podían verse en las galerías para visitantes, con letreros que eran admoniciones al público: *Memento mori*, *Homo bulla*, *Pulvis et umbra sumus* («Recuerda que vas a morir», «El hombre es una pompa de jabón», «Sólo somos polvo y sombra») (Blom, 2013: 88).

Las obras maestras de Frederick Ruysch, sus *vanitas mundi*, como hemos anticipado, consistieron en una especie de variaciones esqueleto-anatómicas de composiciones florales tradicionales agrupadas bajo el tema de la inevitable transitoriedad de la vida. Sobre la disposición de estas piezas, fundamentalmente compuestas de fetos y bebés, en los que había una clara fusión entre medicina y escultura, entre taxidermia y alegoría, entre ciencia y belleza, el médico patólogo y ensayista Francisco González Crussí comenta que lo extraordinario de la práctica de Ruysch era la forma en que los mostraba:

No estaban ordenados por edad, ni por tamaño, ni por sitio anatómico. Ruysch no seguía ninguno de los sistemas de clasificación, más o menos monótonos, que son habituales en las colecciones de museo. Disponía sus cadáveres en posiciones dramáticas, como si fueran actores en la escena. Un cadáver parecía tocar el violín, hecho éste también de tejidos humanos. Un esqueleto adoptaba una posición llorosa, y parecía estar secándose las lágrimas con un pañuelo, el cual en realidad era un pedazo de membrana peritoneal. Otro descansaba en un paisaje surrealista, en el cual los árboles eran tráqueas con bronquios disecados y colocados en posición invertida, de modo que las ramificaciones bronquiales hicieran las veces de ramaje, mientras que las piedras sobre el suelo eran figuradas por vesículas y cálculos biliares. No le bastaba a Ruysch mostrar un brazo infantil dentro de un frasco de fijador. Tenía que adornarlo con un brazalete, o cubrirlo con una manga de delicada batista orlada de encaje, y además disponerlo en alguna postura sugestiva. Las cabezas de feto las cubría con bonetes muy a la moda de los bebés de entonces. Igual con todas sus piezas: los esqueletos en posiciones sugestivas, y las extremidades amputadas ataviadas con tul, encaje y pedrerías (González Crussí, 2003).

Semejante escenografía, en la que llama la atención la abundancia de cuerpos de niños, puede parecernos hoy morbosa y hasta grotesca, pero no así a sus contem-

poráneos. En el museo de los Ruysch las composiciones anatómicas cobraban vida a través de las poses sugerentes de los esqueletos y las extremidades aderezadas con bordados y abalorios confeccionados por su hija Rachel, nuestra protagonista:

Esos cadáveres de desdichados y enfermos los convertía Ruysch en objetos de maravilla contemplación estética: la mano de un niño, exquisitamente envuelta en una manga de encaje confeccionada por Rachel, la hija del doctor (que más tarde llegaría a ser una famosa pintora), sujeta, en elegante reposo y conservada en un recipiente de vidrio con alcohol, el tejido de una cuenca ocular; caras inocentes con calma o con los ojos de vidrio abiertos, ya conservadas en frascos o embalsamadas y dispuestas en camas pequeñas; complicados arreglos de sesos y genitales, todos rodeados por delicados bordados que servían para ocultar las incisiones del anatomista, las puntadas y los cortes que habrían destruido la ilusión de una paz eterna (Blom, 2013: 92)

Este juego deliberado apelaba de tal manera a las emociones de los espectadores que su fama traspasó fronteras, y el mismísimo Zar de Rusia, Pedro I, apodado el Grande (Moscú, 1672-San Petersburgo, 1725), en un intento de modernizar su Imperio, adquirió alrededor de 1717 la colección para integrarla en su *Wunderkammer* o Gabinete de Curiosidades:

Irónicamente, sin embargo, las ambiciones de universalizar y los gestos exageradamente heterodoxos que servían de base para semejante aventura estaban ya empezando a parecer anacrónicos frente al ataque de la Ilustración, con su inclinación hacia un más escéptico, vigoroso y sistemático tipo de orden (Weschler, 1995: 87).

Hoy en día, estas obras se manifiestan como metáforas de una temporalidad discontinua y espectral. A través de ellas el pasado regresa como un fantasma para movilizar el presente e inquietar el futuro. Las únicas imágenes de estos grupos escultóricos o dioramas, de los que sólo nos han llegado dibujos, se convierten en formas de temporalidades atravesadas, que ofrecen una doble tensión muy similar a lo dicho por Didi-Huberman cuando describe el trabajo de Aby Warburg, es decir, «una tensión que nos lleva hacia el futuro, por los deseos que convocan, y hacia el pasado por las supervivencias que invocan» (Didi-Huberman, 2009: 284).

3. Rachel Ruysch: Pintora de naturalezas muertas

Como hemos comentado al inicio de este artículo, Rachel Ruysch [Fig. 3] colaboró con su padre en la creación de los sorprendentes retablos anatómicos que podían verse en el *Museum Anatomicum Ruyschianum*, tal y como declaran autores como Philipp Blom.

Es curioso, o más bien alarmante, cómo, cuándo estudiamos a mujeres no tardamos en darnos cuenta de que analizamos el trabajo o la vida de sus padres, sus hermanos o sus maridos. Por ello, en este apartado, vamos a centrarnos en la biografía y obra de Rachel Ruysch, pues esta artista no se limitó únicamente a

la labor minuciosa de recreación anatómica infantil, sino que además aplicó estas enseñanzas a sus composiciones florales. Fue así como se convirtió en una de las más famosas pintoras de su época, una especialista en naturalezas muertas, en las que se mostraban con todo detalle composiciones que incluían plantas y especímenes exóticos de la naturaleza a través de una sutil pincelada y un tratamiento impecable de la superficie.



Fig. 3. Godfried Schalcken, *Retrato de Rachel Ruysch*, 1706.

Rozsika Parker y Griselda Pollock analizan su precisión científica a partir del cuadro *Bodegón con serpiente* [Fig. 4] descubriendo un «simbolismo esotérico» (Parker y Pollock, 1981: 56) que sitúa la pintura de Ruysch en un plano desconocido dentro del género. Sus cuadros fueron los primeros en introducir en sus composiciones novedosos motivos como troncos y ramajes acompañados de una gran variedad floral y ejemplares insólitos. De ahí el carácter esotérico de sus obras, pues además «consiguió pintar flores que crecían en diferentes épocas del año poniendo en práctica las enseñanzas de preservación de su padre». (Kooijmans, 2001: 180). Un hecho que confundía a la vez que creaba interés e intriga entre los espectadores que admiraban sus cuadros, pues resultaba increíble que fuera pintura copiada del natural.

En esta época «el gusto por la pintura floral está estrechamente mezclado con la atención que el mercado pone en las rarezas (...)» (Bryson, 2005: 114). En la pintura holandesa del siglo XVII:

La pintura de flores ocupa su lugar en el mismo espacio teórico que también produjo el *Kunst-und Wunderkammern*, los primeros museos, esas vitrinas de curiosidades naturales cuya función era producir conocimiento disponiendo objetos

en un espacio taxonómico o diagramático concebido para revelar variaciones sobre el fondo de una estructura y una clase subyacentes (Bryson, 2005: 111)

Las pinturas florales de Rachel Ruysch no pasaron desapercibidas en el ambiente artístico de la época, vendiéndose mejor incluso que las obras de Rembrandt, y en 1699 ingresó como miembro en la gilda de pintores de la Haya, siendo la primera mujer en obtener este reconocimiento.



Fig. 4. Rachel Ruysch, *Bodegón con serpiente*, óleo sobre tabla, 1715. Imagen recogida en el libro de PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. (1981): *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Londres-Nueva York, I.B. Tauris.

Para entender su amplia trayectoria hay que tener en cuenta que, a diferencia de la formación de las mujeres en otros países como Italia o España, las mujeres flamencas se educaron en su mayoría como un miembro más de la familia en una determinada actividad. Como señala Estrella de Diego: «La mayoría cultivó la miniatura y puede deducirse que recibían una educación más completa que en la Europa mediterránea» (de Diego, 2009: 78). En el caso de Rachel Ruysch, desde bien pequeña ya pintaba plantas y animales con tanta habilidad que, con sólo quince años de edad, su padre le animó a formarse al lado de Willem van Aelst, considerado el mejor pintor de naturalezas muertas de Ámsterdam. Un hecho bastante inusual

para una niña en esta época. Además, también fue singular que el doctor Ruysch no la obligara a casarse con un hombre del mundo de la medicina y permitiera que tanto ella como el resto de sus hermanas contrajesen matrimonio libremente, tal y como señala Luuc Kooijmans en su libro *Death Defied. The Anatomy Lessons of Frederik Ruysch*. En este sentido, para Rachel Ruysch la condición de tener diez hijos junto a su marido, el pintor de retratos Juriaen Pool (1666-1745), con quien se casó en 1693, no llegó a ser un impedimento para su carrera y entre 1708 y 1713 fue pintora de cámara en Düsseldorf. Aun cuando la crianza de diez hijos no puede ser desdeñada como factor de incidencia en la producción de una obra artística en el contexto del siglo XVIII, lo cierto es que el caso de Rachel Ruysch es indudablemente insólito por el relativo acceso a ciertas posibilidades profesionales que habrían sido mucho más difíciles para otras mujeres de su época. De esta manera, su prestigio y su innegable técnica animó a otras artistas a profesionalizarse en la pintura. Fue el caso de su hermana Anna Ruysch (La Haya, 1666- Ámsterdam, 1741), y también el de «otras pintoras de cámara a las Cortes Germánicas en el siglo XVIII, entre las que figuran Katherina Treu (1743-1811), Gertruded Metz (1746-1793) y Maria Helena Byss (1670-1726)» (Chadwick,1992: 126).

Pero a pesar de ser una de las pintoras holandesas más afamadas e influyentes de la segunda mitad del siglo XVII, su imaginario quedó soterrado con la llegada del siglo XIX debido a que este género comenzó a considerarse como una labor inferior, y hoy apenas se la conoce. Sobre la perspectiva del género de la pintura de flores, Estrella de Diego explica lo siguiente:

El acercamiento de la crítica del siglo XIX y XX es parecido al utilizado en las llamadas artes menores (encuadernación, bordado, etc.), condescendiente y tierno, como quien habla de una ocupación que requiere sólo habilidad manual. León Legrande en 1860 daría a entender a través de un disparate escrito que el artista y lo que crea deben convertirse en sinónimos: las mujeres pintan flores porque son flores (de Diego, 2009: 79-80).

No es de extrañar que este género pictórico haya sido maltratado y continúe siendo una práctica denostada, pero no puede pasarnos por alto que el trabajo de Rachel Ruysch constituye un paso importante en cuanto a sus novedosos logros como artista y a la participación de la mujer en las artes visuales. Asimismo, es reflejo de los profundos cambios que se estaban realizando en la vida familiar a consecuencia de la próspera e ilustrada cultura protestante.

Por ello, si atendemos a su biografía y a su obra como casos de estudio, que son en este artículo uno de los ejes fundamentales, debemos preguntarnos cómo llega hasta nosotros su testimonio. Es decir, ¿qué puede decirnos la obra y el recorrido vital de Rachel Ruysch del imaginario construido en torno a la muerte, la medicina, incluso la anatomía infantil, en una mujer, madre de diez hijos, conocida por ser pintora de naturalezas muertas y cuadros florales? ¿Qué vínculos encierran esos ámbitos de producción y expresión temática e iconográfica? ¿Qué pueden significar hoy para nosotros? El mero hecho de recordar estas circunstancias pone en valor su legado y, sobre todo, activa conexiones con otros ámbitos de subjetividad contemporánea ya

irremediamente mediados por la falta o la ausencia de las mujeres en un relato de la Historia del arte hegemónico. Pues «las mujeres no hemos tenido tradicionalmente una historia propia al carecer, desde el discurso dominante claro, de la subjetividad que requiere el acto mismo de comenzar a narrar(se)» (de Diego, 2011:10). Del mismo modo, la integración de referentes históricos en nuestro trabajo artístico constituye una necesidad interna y personal, que nos permite establecer un juego de identificaciones que favorece nuestro relato plástico y visual, permitiéndonos activar nuevas contextualizaciones afines, y reinterpretar entornos institucionales como el de los museos y otros espacios expositivos alternativos en los que intervenimos como artistas, tal y como explicaremos en los siguientes apartados. En estos espacios, la mayoría de las veces, la mujer es situada bajo antiguos y persistentes arquetipos, obligándonos a interpelar o discrepar, en este caso, como agentes activos.

4. La autobiografía como relato común

Recientemente, en el ámbito de la literatura, autoras como Kate Bolick han encontrado en la escritura de «biografías de muertas» una de las maneras con las que construir la vida propia, y también el hilo conductor con el que narrarla. En su libro *Solterona. La construcción de una vida propia*, a través de su mirada y de su experiencia, consigue explicar cómo los escritos de Edna St. Vincent Millay, Maeve Brennan, Edith Wharthon, Neith Boyce y Charlotte Perkins Gillman le ayudaron a apasionarse y a buscar en ella misma una forma de vivir como una mujer que no necesita de nadie para construir su identidad, rompiendo con los dictámenes impuestos por la sociedad heteropatriarcal. En la misma línea, Angelika Schrobsdorff, eligió contar en su libro *Tú no eres como otras madres* la vida de Else, su propia madre, una mujer judía nacida en el seno de una familia adinerada de Berlín, para reconstruir el pasado colectivo e individual. Así, a través de su retrato, Schrobsdorff narra distintas temporalidades tanto a nivel personal como sociopolítico mostrando una personalidad llena de debilidades e incoherencias, pero tremendamente fuerte a la hora de vivir conforme a sus principios.

Todos ellos son mecanismos metonímicos que permiten un salto entre lo particular y lo general, una forma de enfocar sobre los casos los reflejos de un estadio cultural que nos alude. La autobiografía se concibe así como una forma de reivindicación y un modo de articular una autoconciencia acerca de la identidad de la mujer como hecho cultural y como proceso de construcción social. Si bien estos planteamientos han sido propuestos en el campo literario, y contienen una dimensión autobiográfica antes que estrictamente científica, nuestra reflexión toma los trasfondos de esos testimonios como tales, teniéndolos en cuenta en un contexto cultural más amplio y como prospección de los casos de estudio que nos ocupan. Por otro lado, en nuestro trabajo partimos de un análisis de las artes visuales y, en concreto, en el campo pictórico. Este salto entre disciplinas no altera el complejo testimonial, resumido biográficamente en la recepción que desde la contemporaneidad hacemos de los documentos históricos, y atravesado por el filtro de las representaciones que nos llegan, esto es, el legado de las obras de una

pintora del siglo XVIII. Por tanto, esta reflexión pretende manifestarse en nuestro artículo como conector de subjetividades atemporales al vincular nuestra obra artística con el trabajo de Rachel Ruysch. Dicha conexión alterna en nuestro caso, como metodología, una dimensión atemporal en la medida en que se establece un diálogo actualizado, fuera de los condicionantes de una historiografía estricta, con el estudio efectivamente contextualizado en las condiciones originarias del trabajo de las mujeres y de la práctica artística en su época. Esta doble dimensión trata con ello de hacer explícito el vínculo biográfico en el que opera toda recepción de una obra ajena, estableciendo un substrato de complicidad emocional que no puede extirparse del hecho mismo de contemplar esas obras bajo el conocimiento de sus circunstancias históricas, pero trascendiéndolas para llegar hasta la subjetividad femenina contemporánea y reactivar la producción de obra en un nuevo contexto.

Bajo esta perspectiva definiremos el segundo elemento metodológico que utilizamos aquí, y que obviamente se extrae del concepto de autobiografía como relato común: este es el anacronismo crítico. Aunque en el siguiente apartado nos detendremos de nuevo en este concepto, resulta importante remarcar ahora cómo en la medida en que esta comunidad de biografías femeninas, creadoras de un imaginario en el que reconocerse, trasciende los condicionantes historiográficos de cada una de las figuras en las que nos podemos identificar, solo podríamos llevarla a cabo asumiendo un anacronismo. Nosotros no somos ni podemos ser como Rachel Ruysch, pero nos encontramos en el relato de sus avatares mediante una crítica de los nuestros, apropiándonos de su carácter significativo en la Historia del arte para reivindicarla en nuestro contexto contemporáneo. Esta operación, que por otro lado ha tenido lugar en los imaginarios hegemónicos de modo recurrente en las declaraciones de admiración y ascendencia artística de muchos creadores hombres, se produce aquí bajo el signo de una comunidad biográfica de mujeres. Pero lo hace asumiendo que ese anacronismo, esa referencia a un pasado aún más precario que el nuestro, se da mediante el ejercicio de una crítica de la Historia como nicho del relato hegemónico del arte producido por hombres.

El anacronismo crítico que aquí defendemos, por tanto, tiene que ver con la reivindicación del derecho a un ejercicio de reconocimiento en las obras de mujeres de un pasado con contextos distintos al nuestro, pero que pueden conectarse mediante signos que operan una complicidad afectiva y artística. Con ello se cuestiona indirectamente el marco de jerarquías valorativas que ha hecho que las pinturas de flores o naturalezas muertas de muchas artistas, dotadas de una peculiaridad y calidad técnica indudable y de un trasfondo incluso científico como en el caso de Ruysch, queden relegadas por otros géneros o formatos que el relato hegemónico ha preferido priorizar. En este sentido, proponemos una reconstrucción biográfica sobre la base de una relación con las experiencias vividas por mujeres en el pasado de las que nos llegan testimonios a través de la Historia del arte, y nos permitimos con ello hacer nuestras esas experiencias desde la investigación de sus contextos, y el respeto a una obra no siempre valorada en sus condicionantes históricos.

En este punto situamos, por tanto, lo que metodológicamente es parte de esta propuesta: la autobiografía como relato común. Esta formulación paradójica

incluye la constatación de que no podemos sino construir las biografías desde un ámbito de comunidad que en nuestro caso se traslada a la complicitad intersubjetiva femenina y al ámbito de una comprensión, entendida en términos hermenéuticos, de los legados históricos. El planteamiento, por tanto, no es un biografismo romántico como el que encumbró a los genios varones del pasado, sino la proyección de una comunidad de mujeres inscritas en la Historia oculta del arte que debemos recuperar más allá de los análisis formales de sus obras. Al mismo tiempo, desde el punto de vista del trabajo pictórico, consideramos decisivo el propio lenguaje artístico como vehículo de una factura específica de esas obras. Del origen literario de los planteamientos de esa autobiografía como relato común, pasamos aquí a la experiencia con las obras visuales de una pintora del pasado y a procesar su incidencia sobre nuestro propio imaginario contemporáneo. A pesar de la conformación discursiva de este ensayo en torno a la figura de Ruysch, con una doble dimensión, teórica e historiográfica, el ámbito de concreción más específico de estos vínculos se traduce en el proyecto artístico titulado *Secretos Anatómicos* con el que ponemos en juego el diálogo y que se esboza al final de esta propuesta.

Antes de ello, cabe esbozar el conjunto de elementos que articulan esa conexión autobiográfica y que operan en el intento de explicitar un complejo de recepción contemporánea de la obra de Rachel Ruysch. Sabemos que las pinturas de esta artista se basaban en una doble conservación, primero de los ejemplares representados, por ejemplo, con flores procedentes de otros ámbitos geográficos o estivales, y luego mediante un detallado y técnicamente complejo oficio pictórico con el que eran reflejadas en los cuadros. Aquí se reconocen los patrones iconográficos que provenían de su conocimiento científico en la conservación de ejemplares, deteniendo el paso de la muerte y la descomposición, como en los retablos anatómicos que sabemos que ayudó a construir a su padre. Un análisis iconográfico de las obras pictóricas muestra significativas analogías con ellos, pero no es nuestro objetivo aquí. En cualquier caso, esta relación con los elementos que representaban acumulaciones de cuerpos muertos, partes del organismo transfiguradas en formas botánicas, o elementos diversos sometidos a una unidad de montaje en instalaciones, serían fórmulas que podemos relacionar con procesos que están presentes en nuestras metodologías artísticas contemporáneas.

En segundo lugar, esta relación con la muerte, inscrita en la tradición de la pintura de objetos desde el siglo XVII, adopta en el caso de Rachel Ruysch una proyección que hoy, desde esa apropiación discursiva que nos aporta lo que hemos denominado anacronismo crítico, podría verse como ruptura feminista. No pretendemos atribuir mediante ese anacronismo ideas ajenas al contexto intelectual de su época, hablando de un feminismo que obviamente tiene lugar mucho después, sino al fenómeno de interferencia intencionada que muchas pintoras, como Artemisa Gentileschi un siglo antes, introducen en sus obras en el esquema iconográfico que plantean. Así, por ejemplo, en la obra citada anteriormente, *Bodegón con serpiente*, la presencia de los reptiles e insectos en su obra denotan una ruptura con las convenciones iconográficas asociadas a la pintura floral atribuida a las mujeres, y supone una pequeña transgresión, un mensaje alegóricamente

implícito, que podríamos abordar desde distintas semióticas, pero que activa en cualquier caso disociaciones contemporáneas que integramos en nuestra recepción cómplice con la obra.

Dicho aspecto metodológico, planteado a través de una dialéctica anacrónica, resulta clave en nuestra manera de afrontar el juego de identificaciones con el trabajo de Ruysch. Si bien como antecedente podemos citar la exposición *Reliquias Desentrañables* [Fig. 5], llevada a cabo en 2010 en el Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM), un proyecto con claras alusiones a los temas tratados por esta pintora neerlandesa en cuanto a los motivos florales, lo siniestro y la muerte, en este artículo vamos a centrarnos en algunas cuestiones que han contribuido en la ideación del proyecto artístico titulado *Secretos Anatómicos*, concebido para el Pabellón de Autopsias de Cartagena, cuyas obras artísticas todavía en están en fase de realización. Con este proyecto pretendemos ampliar nuestra base de análisis sobre el concepto de autobiografía desde las fundamentaciones de Paul de Man para ponerlas en relación con la idea de anacronismo desde los planteamientos propuestos por Georges Didi-Huberman, tal y como expondremos en el apartado siguiente.



Fig. 5. *Reliquias Desentrañables*, 2010, Museo de Bellas Artes de Murcia. Catálogo de autor.

Esta relación «autobiografía-anacronismo» se justifica en base a dos objetivos principales: En primer lugar, desplegar nuevos dispositivos de reflexión en torno a la autobiografía como conector de subjetividades atemporales, rescatando el imaginario creado por Rachel Ruysch. Y, en el mismo sentido, vincular este imaginario con nuestra obra artística con el fin de reavivar el carácter simbólico de un espacio tan singular como el Pabellón de Autopsias de Cartagena, a través del anacronismo como estrategia.

El proceso de investigación se concretaría en una serie de obras que combinaría diferentes soportes plásticos y documentales, utilizando los registros propios

del gabinete de curiosidades para aportar nuevos significados y lecturas de ese cruce de caminos histórico e iconográfico. Tratamos, por tanto, de diseñar un aparato híbrido que permita una lectura deconstructiva de los substratos de un imaginario anacrónico femenino, como es el que se desprende de las obras de Rachel Ruysch, para desvelar parte de su historia biográfica a través del juego de referencias cruzadas con nuestro propio relato. En este sentido, las obras pictóricas, escultóricas y audiovisuales, todavía en proceso de realización, que se integrarán en un futuro el proyecto, perseguirán recrear ese imaginario anacrónico y espectral que, por sí solo, es capaz de conjurar múltiples puntos de partida en la práctica artística personal.

5. El anacronismo crítico como estrategia metodológica

La palabra anacronismo proviene del griego *ana* («contra») y *chronos* («tiempo»). Por lo general la empleamos para destacar algo que ha perdido su propia posición dentro de un orden coherente. En la actualidad, como señala Keith Moxey:

Varios pensadores recientes han desarrollado el concepto de anacronismo como forma de describir el proceso de mediación que se produce entre los artefactos que solicitan una respuesta afectiva y, a su vez, alientan el deseo del historiador o crítico contemporáneo de generar sentido (Moxey, 2015: 83).

En la presente investigación, tal y como hemos adelantado, el anacronismo es tomado como una estrategia, en el terreno de la práctica artística, para escapar de la ilusión de un presente puro y visibilizar a través de una mirada personal el trabajo de nuestros referentes como es el caso de Rachel Ruysch.

Giorgio Agamben (2008), en su curso de «Filosofía Teorética», dictado en Venecia (2006-2007), afirmaba sobre la idea de contemporaneidad lo siguiente:

La contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él pero, a la vez, toma distancia de éste; más específicamente, ella es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo (Agamben, 2008).

En este desfase y anacronismo radicaría precisamente el carácter traumático de lo contemporáneo. La incapacidad de poder vivirlo o experimentarlo de manera simultánea conlleva una tirantez, una tensión. De manera similar, toda autorrepresentación implica una imposibilidad. Una resistencia de simultaneidad, de vivir y ser vivido a través de la imagen, de la experiencia de proyectar un yo y contemplarlo, de la misma forma que se escapa, que se desvanece. Si nos remitimos al mito de Narciso, su figura está atrapada en su propio reflejo mientras el tiempo sigue pasando, de manera que Narciso no logra detener el tiempo; no se representa a sí mismo, sino que es engañado por su propio reflejo, y esto pone fin a su vida. La autobiografía visual y plástica, por el contrario, permite recuperar y construir la mirada del otro sobre uno mismo. Esta idea matriz en nuestro trabajo está presente

en una parte del pensamiento contemporáneo y es tomada aquí como una base compartida que reconocemos en otras autoras.

Anna María Guasch (2009), refiriéndose a las fundamentaciones de Paul de Man en su texto «La autobiografía como des-figuración» subraya que la autobiografía no es un género que proporciona conocimientos sobre un sujeto que cuenta su vida, sino una estructura del lenguaje (en el caso que nos ocupa vendría referido al lenguaje artístico) en la que dos sujetos (un yo pasado y otro presente, el yo autobiográfico y el yo real) se reflejan mutuamente y se constituyen a través de esta reflexión. Esta perspectiva de la autobiografía, ha sido sumamente importante en la ideación del proyecto artístico *Secretos Anatómicos* como hemos explicado anteriormente. Asimismo, junto con esta concepción, que además de justificar y exponer la confluencia de dos sujetos en el momento autobiográfico entiende que el interés «no reside en la revelación de un autoconocimiento fiable» (De Man, 2007: 149) sino en la construcción como desfiguración de una vida, nos interesa para remarcar la idea abierta del concepto de anacronismo crítico en el que queremos incidir.

Nuestro objetivo, por tanto, ha sido rescatar relatos afines con nuestra poética y nuestros planteamientos, como es el caso del ideado por Rachel Ruysch. En esta concepción de anacronismo crítico que proponemos, como señala Amelia Groom: «el tiempo y el lugar en el que algo se hizo no debería aislarle de otros tiempos y lugares» (Groom, 2013: 32). Pensar a través de estas dos concepciones es una forma de poner en juego un sentido de la autobiografía y el tiempo como algo abierto y maleable donde pasado, presente y futuro se encuentran conectados, y en constante proceso de reconstrucción con el fin de subvertir las experiencias temporales instituidas.

El montaje, expositivo en este caso, entendido como «una manera de desmontar cada momento de la historia remontando, fuera de los «hechos constatados», hacia lo que «atañe a su pre- y post-historia» (Didi-Huberman, 2008, p. 155) apoyará en un futuro estas conexiones y reconstrucciones temporales. Sobre esta concepción, pensamos que las obras que produzcamos sean capaces de mostrar su discurso sólo al desmontarse primero, al ser analizadas desde una óptica artística que en su juego dote de significados estratégicos a cada una de las piezas de la exposición. Siguiendo a Benjamin a través de las consideraciones de Didi-Huberman reivindicamos:

Un uso de la idea como configuración y no como concepto, ley o tesis unívocos: «Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a los planetas. Esto primero quiere decir esto: no son ni su concepto ni ley». En consecuencia, sólo cobran sentido por sus posiciones respectivas, una manera de decir que no atañen ni a la universalidad ni a la razón clasificatoria, sino a su lugar afirmado en un montaje dado (Didi-Huberman, 2008: 54).

Teniendo en cuenta estas consideraciones, en la ejecución de nuestra obra artística no apelamos a deducciones, sino a la discontinuidad temporal que entraña el relato biográfico, tal y como pretendemos llevar a cabo en el contexto del Pabellón de Autopsias de Cartagena con la realización del proyecto *Secretos Anatómicos*. En este

sentido, la consideración de nuevos espacios de intervención artística es necesaria para poder conectar subjetividades atemporales.

6. El Pabellón de Autopsias de Cartagena como espacio de intervención artística

En este apartado nos proponemos aplicar este marco teórico interpretativo a un proyecto de intervención artística en el Pabellón de Autopsias de Cartagena. Las obras que lo integrarán, como ya hemos señalado anteriormente, todavía están en fase de realización, pero su conceptualización se enmarca en este ensayo de fundamentación de las acciones que serán propuestas en este entorno. Por ello, a la dimensión histórica y temporal del legado de Ruysch, se une ahora la interpretación del espacio donde proponemos desplegar una actuación artística. No se trata, por tanto, de definir las características específicas de la intervención, que deberán ser desarrolladas en el diálogo «in situ» con el espacio, los soportes, las imágenes y las obras producidas, sino de esbozar proyectualmente la inserción del significante Rachel Ruysch en el contexto físico de ese espacio también afectado por su propia historia como escenario de disecciones anatómicas.

De ahí que sea necesario volver al principio de esta investigación, a esa escena de disección que observamos en el cuadro *Lección de anatomía del Dr. Frederick Ruysch* de Jan van Neck y, sobre todo, al personaje infantil que aparece en la escena, que como hemos defendido se trataría de Rachel Ruysch. El hipotético hecho de su presencia nos sirve aquí, a nivel simbólico, para elegir el Pabellón de Autopsias de Cartagena, el primer edificio docente de la Región de Murcia, como lugar idóneo para la reinterpretación del trabajo de esta pintora. Este edificio, construido en 1768 por el ingeniero militar Mateo Vodopich (Dubrovnik, 1716 - Cartagena, 1787), en tiempos pasados conformaba el aula donde se realizaban las primeras autopsias para la formación de los cirujanos en sus prácticas de anatomía, y donde se investigaba para combatir las epidemias que asolaron la ciudad de Cartagena en 1785. Según documentación de la época, su aparición vino motivada por la regularización de la profesión de cirujanos gracias a la preocupación del monarca Felipe V hacia la falta de formación de los mismos⁴. De ahí que las funciones de la construcción fueron fundamentalmente docentes [Fig. 6].

La investigación sobre las relaciones existentes entre los espacios intervenidos artísticamente y las temporalidades que se inscriben en ellos, es otra cuestión que pretendemos abordar en el proyecto que aquí se plantea.

Estas cuestiones nos llevan a indagar asimismo la confluencia de tradiciones y modelos de representación en la ciencia médica sobre los distintos modelos de visualización del cuerpo, y ofrecer así una reflexión visual y plástica dotada de un importante aparato documental. Espacio y temporalidad son dos frecuencias

4 Sobre el proceso que llevó a la creación de este anfiteatro, en conexión con la historia de la cirugía y de su enseñanza en España, resulta imprescindible revisar el artículo de José Miguel Sáez Gómez, José López González y Pedro Marsset Campos: «El anfiteatro anatómico (Pabellón de Autopsias) de Cartagena (1768), Primer edificio docente de la Región de Murcia para la enseñanza de la medicina y la cirugía». <http://www.um.es/historiaciencia/pabellon.htm> (Fecha de consulta: 11/1/2017).

inseparables a la hora de analizar las transformaciones y los desplazamientos de un lugar, de un contexto concreto. En este sentido, tal práctica funciona como catalizador y medio crítico de experimentación. De ahí que con el proyecto *Secretos Anatómicos* nos planteemos recoger estas ideas matrices de espacio y tiempo de carácter más general: por un lado, desde los juegos del anacronismo a través de la Historia y el viaje de las formas y las imágenes; y por otro, a través de la marginalidad de los espacios en los que el arte se encuentra con otras formas de representación sociopolítica, ya sea en el plano de la museografía o de las áreas educativas. Por tanto, nuestra investigación subsume parte de ese marco general entre los espacios y los tiempos generados en la contemporaneidad. *Secretos Anatómicos*, se revelaría entonces como síntesis del trabajo de Rachel Ruysch y de algunos de los cambios irreversibles en los procesos de producción y apreciación del arte contemporáneo vinculado con la autobiografía y el anacronismo crítico como estrategia.



Fig. 6. Vista panorámica del Hospital Militar de Marina de Cartagena, la plaza de toros y el Pabellón de Autopsias en el lateral izquierdo de la fotografía. Fondos documentales del Ayuntamiento de Cartagena.

7. Conclusiones

A lo largo de este ensayo, hemos tratado de rescatar datos biográficos significativos que han influido en el trabajo artístico de Rachel Ruysch. Nos referimos a la colaboración con su padre en las tareas de recreación de arreglos anatómicos y cómo esas enseñanzas repercutieron en su obra pictórica. Con ello, nos proponemos poner en valor el imaginario de una de las pintoras más importantes del siglo XVIII en lo que se refiere al género de la naturaleza muerta para revisar cómo recibimos la cultura, y reflexionar sobre los límites en imaginarios no instituidos, a través de las implicaciones de la propia práctica artística como forma de análisis cultural. Así pues, desde una dimensión interdisciplinar y contemporánea, hemos reflexionado sobre la relación autobiografía-anacronismo con el objetivo de dar a conocer los planteamientos conceptuales sobre los que se erige el proyecto artístico *Secretos*

Anatómicos, todavía en fase de realización. En este recorrido hemos reflexionado sobre la latencia del pasado en el presente a través de la recopilación y selección de materiales y experiencias propias, como recurso para la planificación de ideas y herramientas de pensamiento. Con ello, tratamos de esbozar aquí, de manera programática, una metodología abierta del trabajo artístico anterior a su ejecución, pero motivadora y movilizadora de las sensibilidades con las que abordamos los desafíos artísticos actuales en relación a nuestros referentes históricos femeninos. Es este, por tanto, un ensayo sobre una forma metodológica de desarrollar el proyecto artístico, en el que intervienen los recursos de esta investigación histórica y del vínculo con el trabajo de otra mujer del pasado. Del mismo modo, hemos abordado cuestiones como la multiplicidad temporal y la discontinuidad de los relatos históricos, atendiendo a un discurso feminista.

En este sentido, el aspecto metodológico que ha operado en nuestro estudio, planteado a través de la dialéctica entre anacronismo crítico y autobiografía, resulta clave en nuestra manera de afrontar el juego de identificaciones con el trabajo de Rachel Ruysch. De alguna forma, nosotros somos parte de su relato y ella forma parte del nuestro. Esta estructura especular responde a lo que explica Nora Catelli (1991: 17-18) cuando aparecen dos sujetos en la narración: «uno ocupa el lugar de lo informe, otro el lugar de la máscara que lo desfigura. (...) ambos intercambiables, ambos reemplazables precisamente por su heterogeneidad, porque son dos y no uno, porque no han coexistido ni en el tiempo ni en el espacio». Es por ello por lo que la autobiografía, de forma general, implica una vuelta atrás en el tiempo, una reflexión donde el pasado se hace presente, no como retorno sino más bien como reconstrucción o reformulación. A través de esta vuelta al pasado y de la revisión de nuestra Historia, podemos conectar con relatos afines, tanto remotos como presentes, marginados o invisibles en el tiempo.

En este recorrido también hemos creído importante dirigir la mirada hacia la reconfiguración de los elementos que intervienen en la actividad artística producida por la centralidad del lugar expositivo, cuya posibilidad nos permite construir un espacio relacional en el que se establecen interlocuciones con el contexto. Tomar el Pabellón de Autopsias de Cartagena como espacio de intervención artística para la exposición del proyecto *Secretos Anatómicos* pone en juego un sentido del tiempo como algo abierto y maleable donde pasado, presente y futuro se encuentran conectados, y en constante proceso de reconstrucción.

REFERENCIAS / BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2008). ¿Qué es lo contemporáneo? *Salonkritik*. http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php. (Fecha de consulta: 5 de octubre 2016).
- AMORÓS BLASCO, Lorena (2010). *Reliquias Des-entrañables*. Murcia: Tres Fronteras.
- ARDENNE, Paul (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- BLOM, Philipp (2013). *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*, Barcelona, Anagrama.

- BORZELLO, Francesco (1998). *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits*. Londres: Thames & Hudson.
- BRYSON, Norman (2005). *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid: Alianza Forma.
- CATELLI, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- CHADWICK, Whitney (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino.
- DE DIEGO, Estrella (2009). *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Madrid: Cátedra.
- DE DIEGO, Estrella (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- DE MAN, Paul (2007). «La autobiografía como des-figuración» en *La Retórica del Romanticismo*. Madrid: Akal.
- DEL RÍO GARCÍA, Víctor (2015). *La pieza huérfana. Relatos de la Paleontología*. Bilbao: Consonni.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2005). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado libros.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid: Abada.
- GONZÁLEZ CRUSSÍ, Francisco (2003). «Una historia del cuerpo», *Letras Libres*. Disponible en <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/una-historia-del-cuerpo> (Fecha de consulta: 20/11/2017).
- GROOM, Amelia (2013). *Time. Documents of contemporary art*. London, Whitechapel Gallery; Cambridge, MA: The MIT Press.
- GUASCH, Anna María (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.
- KOOIJMANS, Luuc (2011). *Death Defied. The Anatomy Lessons of Frederik Ruysch*. Boston: Brill.
- OGILVIE, Marilyn y Joy HARVEY (2000). *The Biographical Dictionary of Women in Science: Pioneering Lives From Ancient Times to the Mid-20th Century*. Oxford: Routledge.
- PARKER, Rozsika y Griselda POLLOCK (1981). *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Londres-Nueva York: I.B. Tauris.
- SÁEZ, José Miguel, LÓPEZ, José y Pedro MARSET (2005). «El anfiteatro anatómico (Pabellón de Autopsias) de Cartagena (1768), Primer edificio docente de la Región de Murcia para la enseñanza de la medicina y la cirugía». Disponible en: <http://www.um.es/historiaciencia/pabellon.htm> (Fecha de consulta: 11/1/2017).
- SOLER, Juan (1999). *El Hospital Militar de Marina de Cartagena*. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena.
- WESCHLER, Laurence (1995). *Mrs Wilson's Cabinet of Wonder*. Nueva York: Vintage Books.

Recibido el 30 de septiembre de 2018

Aceptado el 3 de febrero de 2019

BIBLID [1132-8231 (2019): 89-107]