

RINCÓN DEL ARTE

Medicina y enfermedad en el arte barroco

X. Sierra Valentí

El progreso de la investigación y el aprendizaje médico

Durante toda la Edad Media la medicina vivió unos siglos de decadencia y oscurantismo. Se repetían «cansinamente» las doctrinas humorales basadas en las obras de Galeno (siglo II) y se practicaba una medicina empírica, basada frecuentemente en hechos no demostrados. Ni siquiera se conocía bien la anatomía del cuerpo humano, ya que la Iglesia católica se oponía a la disección de cadáveres. A partir del siglo XVI Vesalio describió, en su libro *De Humanis Corporis Fabrica* (1542), la anatomía humana, aprendida sobre disecciones reales de cadáveres¹. A partir de ese momento el aprendizaje de la anatomía fue habitual en las facultades de medicina, lo que supuso un gran avance médico y sobre todo quirúrgico.

Rembrandt pintó un cuadro paradigmático en este sentido, reflejando perfectamente los progresos médicos del momento y el interés que suscitaban: *La lección de anatomía del Dr. Tulp* (fig. 1). Lo pintó cuando tenía sólo 26 años, recién llegado de Ámsterdam. El Dr. Tulp era un reconoci-

do médico que era además concejal municipal. No era cirujano ni anatomista, sino un médico interesado en los cambios causados por la patología en los órganos, para establecer así las causas de la muerte. Era, por tanto, el perfecto representante de los médicos de su tiempo, que intentaban aplicar el método científico (el saber «por causas») a la interpretación de la enfermedad. Las disecciones del Dr. Tulp (casi siempre en cadáveres de condenados a muerte) reunían a algunos discípulos interesados como él en la anatomía. No siempre los concurrentes a estas disecciones eran médicos. También solían asistir artistas que querían conocer la anatomía para poder representar mejor el cuerpo humano (Miguel Ángel frecuentaba las disecciones de Vesalio, por ejemplo, y Leonardo da Vinci escribió un libro de anatomía humana tras asistir a las disecciones del médico Marcantonio della Torre²).

El gremio de cirujanos encargó la tela para conmemorar una lección pública impartida por su primer anatomista, el Dr. Nicolaes Pieterszoon Tulp³. La obra presenta una composición clásica en pirámide, con la que Rembrandt consiguió expresar la idea de unidad espiritual entre los siete retratados con el conferenciante. Auténtico retrato colectivo, cada retratado mantiene una posición y una expresión diferente, concentrándose la luz en las partes del cuerpo que el artista quiere destacar. Los vestidos negros de la época

Correspondencia:
Xavier Sierra Valentí.
xsierrav@meditex.es



Figura 1. Rembrandt: *La lección de anatomía del Dr. Tulp*, 1632. Óleo sobre tela, 169,5 × 216,5 cm. Museo Mauritshuis. La Haya.



Figura 2. Jan Steen (1625-1679): *La visita del doctor*, 1658-1662. Óleo sobre tabla, 49 x 42 cm. Apsley House, Londres.

acentúan aún más el contraste entre las zonas iluminadas y las oscuras.

La fuerza del cuadro se concentra en la diagonal formada por los cuatro personajes que miran al Dr. Tulp. Estos se hallan muy atentos, pero destaca la mirada del personaje central, fija en la mano del Dr. Tulp, que realiza la disección de los músculos flexores de los dedos. Al mismo tiempo, para mostrar la acción de los diferentes músculos, Tulp está reproduciendo los movimientos de flexión con su propia mano. Los retratados tienen presencia meditativa, aislada del mundo convencional, inspirando una sensación muy sobria, de calma y de orden.

Para evitar distraer la atención el fondo es neutro, apenas definido, creando una atmósfera especial. En el centro de la parte inferior, un cadáver, iluminado, con la piel lívida que contrasta vivamente con la cara enrojecida de los asistentes, tan propia de los holandeses, iluminados por una segunda luz. A los pies del cadáver se puede reconocer el libro de anatomía de Vesalio, obra que revolucionó la anatomía. El cuadro gustó mucho al Dr. Tulp, y a partir de entonces se le encargaron muchos retratos a Rembrandt, que comenzó una fulgurante carrera.

Veintiséis años después de pintar este cuadro Rembrandt pintó la *Lección de anatomía del Dr. Deyman* (sucesor del Dr. Tulp). Un Rembrandt más maduro retrató al médico diseccionando el cerebro de un cadáver, representado en primer término en un atrevido escorzo, que recuerda el *Cristo*



Figura 3. Gabriel Metsu: *El niño enfermo*, c. 1660. Óleo sobre tela, 32,2 x 27,2 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam.

muerto de Mantegna. Lamentablemente el cuadro fue destruido casi por completo en un incendio en 1723.

Después de Rembrandt algunos pintores siguieron tratando el tema de las disecciones (Jan van Necks, 1683: *El anatomista Frederik Ruysch*; Pieter van Miereveld: *La lección de anatomía del doctor Willem van der Meer*; Adriaen Backer, 1670: *La lección de anatomía del doctor Frederik Ruysch*). Sólo en Flandes se pintaron más de veinte cuadros sobre este tema.

El interés por los temas médicos y quirúrgicos

Los pintores flamencos del siglo XVII (Steen, Dou, Metsu, etc.) reflejan temas de la vida cotidiana, entre los que encontramos muchas muestras de las actividades médicas y quirúrgicas. Debían de tener mucha aceptación entre la burguesía del su tiempo, ya que encontramos muchas versiones del tema. La escena se repite de forma estereotipada. El médico, elegantemente vestido, toma el pulso a la paciente, sentada en una silla en su dormitorio (Dou, Gerrit: *La mujer hidrópica*, 1663. Óleo sobre tabla, 86 x 67,8 cm. Museo del Louvre, París; Metsu, Gabriel: *La visita del doctor*, 1660-67. Óleo sobre tela, 61 x 48 cm. Museo de l'Ermitage, San Petersburgo). Una criada permanece atenta, y a ve-

ces mira con complicidad al médico, como en el caso de las enfermas de «mal de amores», que se reclinan melancólicas o parecen perder el sentido (Steen, Jan: *La enferma de amor*, 1660. Óleo sobre tela, 61 × 52 cm. Alte Pinakothek, Múnich). Otras veces el médico observa la orina del paciente (Dou, Metsu). La uroscopia (observación simple de las características de la orina) y tomar el pulso eran en efecto los principales medios de exploración médica del momento.

También destacan varias escenas de dentistas. Caravaggio se ocupó de este tema (Caravaggio: *El sacamuelas* (1607-09). Óleo sobre tela, 139,5 × 194,5 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia). Su influencia en la escuela flamenca fue muy importante y muchos pintores de esta escuela reprodujeron temas de cirujanos y sacamuelas (Teniers, David el joven: *El dentista*. Manchester City Art Gallery; Rombouts, Theodor: *El sacamuelas*. Óleo sobre tela, 119 × 221 cm. Museo del Prado, Madrid; Dou, Gerrit: *La extracción de la muela* (1630-35). Óleo sobre tabla, 32 × 26 cm. Musée du Louvre, París; Steen, Jan: *La visita del doctor*, 1658-62. Óleo sobre tabla, 49 × 42 cm. Apsley House, Londres [fig. 2]). Los cirujanos-dentistas no eran entonces médicos, sino una profesión de menor prestigio, sin estudios universitarios, que no conocían el latín como los médicos, sino las lenguas vulga-

res, y se ocupaban de las pequeñas intervenciones quirúrgicas, como arrancar muelas. También hacían de barberos.

Otro tema muy habitual en la pintura de la época era el de la extracción de la piedra de la locura, ya que se creía que la locura estaba causada por una piedra que se formaba en la cabeza (Steen, Jan: *Tallando la piedra*, c. 1670. Óleo sobre tabla, 45,6 × 36,5 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam). Este tema, que ya tenía antecedentes en la obra de Hieronimus Bosch, Brueghel el Viejo y Hemessen, fue tratado en la época barroca por Teniers, que también realizó otras obras alusivas a cuestiones quirúrgicas, como *El Cirujano* y *El pedicuro* (Museo del Prado).

También podemos citar algunas obras sobre enfermedades mentales, aunque son más esporádicas (Geraert Lambertz: *Loca del manicomio, desnuda*. Escultura en mármol. Rijksmuseum, Ámsterdam).

El interés por la enfermedad y por los enfermos se hace patente en algunas obras como en el *Baco enfermo* de Caravaggio, y sobre todo en la remarcable obra de Metsu, *El niño enfermo*, en que la mirada melancólica y la actitud laxa y desfibrada del niño expresan claramente la presencia de la enfermedad (fig. 3). En este mismo sentido también hay que citar la obra de Anton Van Dick: *Venetia Stanley, Lady Digby, en su lecho de muerte* (1633). Óleo sobre tela. Dulwich Picture Gallery.

La enfermedad en el arte barroco: un testimonio

La medicina, como hemos visto, tenía una firme voluntad científica, pero todavía no había conseguido clasificar las enfermedades ni descubrir sus causas. Tampoco se podía dejar un testimonio fiel de los casos patológicos, como sucedería más tarde, desde finales del siglo XIX con la fotografía. En estas circunstancias, la pintura tomó la función de dejar constancia de ciertas enfermedades, consideradas sorprendentes en aquel tiempo, no para contribuir conscientemente a su diagnóstico ni tratamiento, sino para dejar constancia de ciertos fenómenos considerados curiosos y que sorprendían a los profanos⁴. La atracción por las anomalías, por la monstruosidad, se observa también en varias publicaciones, como el tratado *De monstis* de Fortunio Liceti (1668)⁵. Este es el caso de muchas alteraciones patológicas de las que citaremos algunos ejemplos entre los que podemos encontrar en el Museo del Prado⁶:

1. *Enanismo*. El enanismo es un tema frecuente en la pintura barroca, no tanto por su alta incidencia en la población, sino porque muchos bufones de la corte eran enanos. Por su baja estatura eran con frecuencia destinados a acompañar a los niños (Velázquez: *El príncipe Baltasar Carlos y un enano*, 1631. Óleo sobre tela, 136 × 104 cm. Museum of Fine Arts, Boston; Fyt, Jan: *El niño, un ena-*



Figura 4. José de Ribera: *La mujer barbuda* (1631). Óleo sobre tela, 196 × 127 cm. Hospital de Tavera. Toledo.

no y un perro grande. Óleo sobre tela, 138 × 203,5 cm. Gemäldegalerie, Dresde). Muchos príncipes e infantes compartían sus actividades, como se puede ver en el cuadro *Las Meninas* de Velázquez, por ejemplo. Entre los enanos encontramos frecuentemente enanos acondroplásicos, enfermedad hereditaria que afecta principalmente a los huesos largos, que tienen cartílago de crecimiento, y que se caracterizan por su baja estatura, frente ancha y prominente y nariz chata.

Tenemos otros ejemplos en la obra de Velázquez: *Maribárbola* (Velázquez: *Las Meninas*. Óleo sobre tela, 318 × 276 cm. Museo del Prado, Madrid); *El Primo* (Velázquez: *Diego Acedo, «El Primo»*, 1644. Óleo sobre tela, 107 × 82 cm. Museo del Prado, Madrid); *Don Sebastián de Morra* (Velázquez: *El bufón Don Sebastián de Morra* (1645). Óleo sobre tela, 106 × 81 cm. Museo del Prado, Madrid). También podemos observarlos como un personaje más en *La prudente Abigail*, de Lucas Giordano, o en *Moisés salvado de las aguas*, de Veronés.

Algunos enanos parecen corresponder a otros tipos de enanismo, como el enanismo hipofisario de *Nicolasito Pertusato* (Velázquez: *Las Meninas*. Óleo sobre tela, 318 × 276 cm. Museo del Prado, Madrid), de *Don Antonio «el Inglés»* (Velázquez: *Don Antonio «el Inglés»*, 1640. Óleo sobre tela, 142 × 107 cm. Museo del Prado, Madrid) y el enanismo con infantilismo de *Soplillo* de Villadandro.

2. **Hipotiroidismo.** Algunos personajes parecen afectados de hipotiroidismo con cretinismo, como el Bobo de Coria, de Velázquez. La boca entreabierta del Niño de Vallecas hace sospechar que además de hipotiroidismo congénito podía sufrir adenoides (Velázquez: *Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas*. Óleo sobre tela, 107 × 83 cm. Museo del Prado, Madrid).
3. **Hiposexualismo.** El *Retrato de Enrique Liberti*, de Van Dick, hace sospechar un hiposexualismo. Probablemente era un *castrato*, debido a su actividad musical.
4. **Hipercorticismo.** *La Monstrua*, de Carreño de Miranda, representada vestida y desnuda, es un buen ejemplo de cómo la pintura intentaba constatar las alteraciones patológicas. De la niña representada que tenía 5 años conocemos el nombre y el apellido: Eugenia Martínez Vallejo, y también sabemos que era de Bárcena (Juan Carreño de Miranda: *La Monstrua desnuda [Eugenia Martínez Vallejo]*. Óleo sobre tela, 165 × 108 cm. Museo del Prado, Madrid; *La Monstrua vestida [Eugenia Martínez Vallejo]*. Óleo sobre tela, 165 × 107 cm. Museo del Prado, Madrid).
5. **Hemiplejía.** El *Retrato de Pejerón*, de Antonis Van Dasherst Mor, llamado Antonio Moro (Utrecht, 1517-Amberes, 1577), parece reflejar esta patología (*El bufón Pejerón*. Óleo sobre tela. Museo del Prado, Madrid).
6. **Oligofrenia.** *Juan Calabazas, «Calabacillas»*, 1639. Óleo sobre tela, 106 × 83 cm. Museo del Prado, Madrid.
7. **Hirsutismo.** José de Ribera: *La mujer barbuda* (1631). Óleo sobre tela, 196 × 127 cm. Hospital de Tavera, Toledo.

Este cuadro fue pintado por Ribera por encargo del duque de Alcalá, virrey de Nápoles. Representa a una mujer de la región de los Abruzzi (Italia), Magdalena Ventura, que a los 37 años y después de criar 3 hijos sufrió un cambio virilizante. A los 52 años volvió a dar a luz de nuevo. Se la representa amamantando al niño, para poner de manifiesto su condición femenina, a pesar de la importante patología endocrina que debía de presentar, testimoniada por una larga barba y una calvicie incipiente (probablemente un tumor de ovario o de glándulas suprarrenales). Ribera añadió a la composición algunos símbolos alusivos: un huso, signo de los trabajos domésticos femeninos y un caracol, símbolo del hermafroditismo. El cuadro adjunta los datos biográficos de la mujer, a guisa de historia clínica, comenzando por la frase *magnu naturae miraculum*, lo que demuestra la voluntad de testimoniar las anomalías naturales de la pintura de la época (fig. 4). Podemos observar otros casos de hirsutismo femenino, como el pintado por Juan Sánchez Cotán (1561-1627). O casos de hipertrichosis extrema, como en la obra de un pintor alemán anónimo (*Hombre hirsuto*, c. 1580. Óleo sobre tela, 190 × 80 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena).

8. **Parásitos.** Los parásitos, como piojos y pulgas, debían de ser muy frecuentes en aquel tiempo. Tenemos constancia de ello en algunos cuadros de Murillo (Murillo: *Niño espulgándose*, 1645-1650. Óleo sobre tela, 100 × 134 cm. Museo del Louvre, París; *Abuela desparasitando a su nieto*, 1670-1675. Óleo sobre tela, 148 × 113 cm. Alte Pinakothek, Múnich) y en el cuadro de *La Vista* de la serie de *Los cinco sentidos* de Van Ostende.
9. **Tiñas.** En el cuadro de *Santa Margarita curando a los tiñosos*, de Murillo, se pueden ver claramente dos casos de tiña y una úlcera de pierna, enfermedades que debían de ser comunes entre los pordioseros, si bien este cuadro tiene una significación más religiosa que patográfica.

En conjunto, podemos concluir que el progreso médico de la época tuvo una gran repercusión social y que el arte barroco recogió y reflejó este interés en diversas representaciones, que testimonian la patología de aquel tiempo.

Bibliografía

1. Vesalio A. Iconografía anatómica. Barcelona: Ed. Doyma; 1980.
2. Clayton D, Philo R. Léonard de Vinci: Anatomie de l'homme. Paris: Ed du Seuil; 1992.
3. <http://centros5.pntic.mec.es/ies.victoria.kent/RinconC/Arte/Rembrand/Anatomia.htm>
4. http://www.uv.es/metode/anuario2002/28_2002.html
5. Porter R, Vigarello G. Corps, santé et maladies. A: Corbin A, Courtine JJ, Vigarello G. Histoire du Corps. Paris: Ed du Seuil; 2005.
6. Bausa JM. La Medicina en el Museo del Prado. Madrid: Javier Morata; 1933.

La medicina en la pintura barroca

Los auténticos protagonistas de la historia a través del arte de la pintura no son los estilos, las épocas, los autores, las escuelas, los catálogos, ni siquiera los propios cuadros. Lo son los hombres.

No es esencial la erudición, la contemplación, el simbolismo, la estructura, la técnica, ni siquiera el fragor de los colores. Lo es la vida mágica y eterna del hombre pintado. El hombre –el género humano– en todas y cada una de las situaciones en las que se ha encontrado o ha soñado encontrarse. Incluso en la enfermedad.

Xavier Sierra Valentí, dermatólogo y artista de difícil catalogación, un hombre más holístico que específico, nos habla en este magnífico estudio del reflejo y la importancia que la medicina y la enfermedad tuvieron en la pintura del barroco.

El barroco, movimiento artístico del siglo XVIII, el *grand siècle* como lo bautizó Perrault, el autor de *La Cenicienta*, revolucionó las formas vigentes en todos los campos de su ámbito. Tal vez por eso fueron los clásicos, o más bien los conservadores –los que no querían giros que los alejasen de los griegos y los romanos– los que le dieron nombre: absurdo, grotesco, que es lo que significa en su origen el término «barroco».

La arquitectura de las nuevas líneas (Pietro de Cortona, Bernini, Borromini), la escultura de imágenes policromadas llenas de dramatismo y teatralidad (Montañés, Grego-

rio Hernández, Pedro de Mena) y la pintura evolucionaron de forma paralela. En este escenario múltiple se asienta el gran teatro del mundo de la época. Los protagonistas han tomado nuevas posiciones y los movimientos llevan a nuevas formas. Y aunque en ellas el arte pictórico no siempre nos muestra lo hermoso, sino también la monstruosidad, el defecto, el dolor, la muerte, el desgarró, la locura, etc., no por eso deja de impartir y repartir belleza, tal como ha hecho hoy Xavier, con su erudición amplísima, su redacción ortodoxa y su serena comunicación con el lector interesado.

El Dr. Sierra es un referente en el acervo de dermatólogos artistas. Escritor de forma prioritaria, ha dedicado gran parte de su afición a la historia, y de forma especial a la de la Dermatología. Amante de la poesía y el relato, ha editado libros deliciosos de recopilación y creación literaria.

Pero no por ello ha desdeñado otras empresas. Se podría decir que son muchas sus pasiones esenciales: adicción incurable por la literatura, afición rigurosa a la música, conocimiento exquisito del arte en general. Una cena en su compañía –y lo digo por experiencia– puede ser un espectáculo, una clase magistral, un juego, un examen, un repaso a la memoria y a la fantasía. Todo un placer.

Así pues, no me ha sorprendido su perfección. Ya dije que era holístico, esto es, un total distinto y mejor que la suma de las partes.

Y sumida en la reflexión final, después de leer su texto y admirar las imágenes que lo ilustran, he rescatado de mi memoria la frase de Friedrich Nietzsche (1844-1900) que dice: «El arte impide que muramos de realidad».

Yo estoy de acuerdo. ¿Y vosotros?

A. GUERRA