



## Ojo Clínico.

### Representaciones de la enfermedad en la obra de arte

*Santiago Navarro Pantojo, Profesor Asociado Tipo III. Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla.*

Fuera de los márgenes de las Bellas Artes, en otros ámbitos y disciplinas, ha sido constante el interés por analizar las representaciones plásticas con un "ojo" ajeno al artístico. Una de las temáticas que han atraído con mucho a la comunidad científica a lo largo de los siglos es el tema de la enfermedad traducida en la obra de artistas de todas las épocas. Los escritos y el interés de la medicina en evaluar y diagnosticar ciertas patologías en los rostros y actitudes de los representados conlleva apreciar la obra desde un punto de vista nuevo, al margen de la descripción iconográfica y formal que propusieron las mismas Bellas Artes hasta el momento.

Los Doctores **Marino Gómez Santos**, **José M<sup>a</sup> Bausa Arroyo** y el **Prof. Antonio Castillo Ojugas** son algunos de los médicos que han observado con un cierto "ojo clínico" algunas de las representaciones más populares de la Historia del Arte. Miran las obras de arte como médicos en busca de las diagnósticas clínicas de patologías y degeneraciones de los representados. Ven en los relieves de la Dinastía XVIII la ceguera de un arpista que acompaña el sueño eterno de un mayordomo de la antigüedad, el mayordomo Patenembab<sup>1</sup>. Ven en una *Vieja Ebria* perteneciente a época Helenística, los signos del estado anímico en el alcohólico<sup>2</sup>. De este modo veríamos la enfermedad en infinidad de escenas religiosas de todas las épocas, donde las sanaciones de leprosos compiten con los milagros y la curación de ciegos, hemorroides, etc, y un sin fin de patologías representadas desde los más diversos puntos de vistas<sup>3</sup>.

- 
- (1) José MILICUA. *Historia Universal del Arte. Las Primeras Civilizaciones*, (Col. El Universo de las Formas) Vol. (I), ed. Planeta, S.A., Barcelona, 1985. p.249.
  - (2) Jerome Jordan POLLIT. *El Arte Helenístico*, Editorial Nerea, S.A., Madrid, 1985. p.13.
  - (3) Louis GRODECKI y Otros. *El Siglo del año mil*, (Col) Vol. (V), Aguilar, Madrid, 1973. p.164.

Después de la visión de Donatello en su *Magdalena* (1454-1455) vamos a tener que esperar al menos dos siglos para que los signos de la decrepitud corporal en función de la "expresión mística de la fe"<sup>4</sup> volvieran a tomar presencia. Es precisamene en el '600 donde según **Sergio Rossi**: "Todos los síntomas físicos, corporales y todos los indicios de enfermedad, visibles en la superficie del cuerpo, eran signos externos que revelaban, según las creencias religiosas, sólo un estado interior todavía pecaminoso. Se tenía en cuenta que una salud mental se manifestaba en el cuerpo, de ahí las relaciones que se hacía entre el estado anímico y el estado físico en la mayoría de las representaciones religiosas"<sup>5</sup> Surgen, entre otras muchas, aclamaciones pictóricas a la Virgen para que en una actitud de súplica nos libere de la peste en unas escenas de **Ludovico Ferrari**<sup>6</sup>.

El Dr. Marino Gómez Santos ve en las obras del Bosco, no sólo la manifestación de un pensamiento y de una época sino la de toda una cultura y la cercanía entre la literatura y el arte haciéndose vigente entre la obra de **Hyeronimus Bosch** y las obras literarias<sup>7</sup> de **Sebastian Brandt** en *La nave de los locos* y **Erasmus de Rotterdam** en *El elogio de la locura*, que son traducidas en escenificaciones pictóricas de este artista de origen alemán. En este observar con "ojo clínico" ponemos en duda la belleza clásica y buscamos en la que algunos denominan la "estética de la fealdad", resaltando el carácter transitorio de la Belleza y de los valores humanos. Se representa el mal (la fealdad) frente al bien (la belleza) como es el caso de la obra *La duquesa fea* de **Quentin Metsjis**<sup>8</sup>.

En una Europa como la de Felipe IV nos encontramos un cierto gusto por los casos curiosos, deformaciones anormales del ser humano, enanos, eunucos, cabezudos, que interesan a la nobleza europea de los siglos XVI y XVII. Coleccionaban personas con algún tipo de enfermedad psíquica o física. Una manera de hacer ver a los demás el poder de la monarquía sobre el pueblo<sup>9</sup>. Trabajar a las ordenes de la nobleza suponía por tanto representarla junto a sus curiosidades y junto a estos personajes que, en muchos casos, estaban muy próximos a la realeza. Entre algunos de los más notables artistas cabe destacar el papel de la figura de

(4) Bernard CEISSON y Otros. *La escultura. La Tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII*, (Col.) Vol (III), Skira-Carroggio, S.A. de Ediciones, 1991. pp. 41-42.

(5) Sergio ROSSI. *Scienza e miracoli nell'arte del '600*. Ed. Electa, Milano, 1998. pp.146,156.

(6) Sergio ROSSI. Op. cit. P.157.

(7) Marino GÓMEZ SANTOS. *La Medicina en la Pintura*. Ministerio de educación y Ciencia, Servicio de publicaciones, Madrid, 1978. p.47.

(8) Alessia DEVITINI DUFOUR. *El Bosco. Locura, vicios y virtudes: entre la realidad y la fantasía*. Electa España, Madrid, 1998. p.130.

(9) Pedro AZARA. *De la fealdad en el arte moderno*, editorial Anagrama, Barcelona, 1990, p.59.

Velázquez, especialmente en aquellas obras que llegaron a descubrirnos el carácter humano, sensible y otras veces, brutal, de esos raros personajes que la realeza le pidió representar<sup>10</sup>. Recordemos los retratos de *Don Sebastian de Morra* o *Don Diego de Acedo* que según el Dr. Bausa Arroyo "describen los tipos relacionados con enfermedades endocrinas". Pero es en los dos retratos que Velázquez hace de *Don Juan de Calabazas* donde vemos a dos Velázquez distintos. En una de las representaciones lo sitúa en



Figura 1. Edvard Munch. La niña enferma. 1895. Litografía. Munich Museum

cucullillas para disimular la extremada longitud de sus piernas, junto a una calabaza que traduce los "arrepentimientos" de su autor. En el otro vemos un Calabacillas de pie, en toda su estatura, del que Velázquez resalta su deficiencia ayudado del molinillo de viento que sujeta con la mano izquierda y que, como bien sabemos, aparece ya con anterioridad en la iconografía de **Cesare Ripa** denominando a "La Pazzia" o la Locura como un hombre que cabalga sobre un molinillo de viento que a veces también se atribuye a la demencia senil<sup>11</sup>.

En el cuadro de la escuela de **Alonso Sánchez Coello** vemos también a la *Infanta Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz*, una enana que queda relegada al espacio izquierdo entre la diagonal del traje de la noble representada y el margen del cuadro, quedando relegada a un segundo plano y resaltando, debido a la diferencia de altura y de vestimentas, la elegancia y señorío de la Infanta.

Pero no existiría diagnosis si no hiciéramos un seguimiento del representado y ahí nos ayuda y mucho: **Rubens**. Éste al retratar a su esposa *Isabel Brandt en Cleveland* y cinco años más tarde, nos induce a apreciar una acentuación de los rasgos faciales en una esposa definitiva-

(10) Jose M<sup>a</sup> BAUSA ARROYO, *La Medicina en el Museo del Prado*, edita Javier Morata, Madrid, 1933, p.34.

(11) Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, Julián GALLEGU, *Velázquez en el Catálogo de la exposición*, ediciones el Viso, Madrid, 1990. p. 144.

mente más delgada con una abundante pérdida de cabello y que refleja, en parte, lo que de los estudiosos han constatado como un hipertiroidismo que sufría Isabel Brandt y que fue una de las causas que la condujeron a su temprano fallecimiento<sup>12</sup>.

Del mismo modo en una de las etapas más tristes en la vida de **Rembrandt**, inmerso en la desilusión y el sufrimiento, tras perder a su madre y a su mujer, encontramos apuntes como el realizado a esta última en el que el autor recoge una de las últimas expresiones del rostro de su amada. A esta situación se sumarán los problemas económicos que dan un vuelco en la producción de este artista que progresivamente se preocupa por representar los valores humanos, reflejando simultáneamente su propio mundo interior y personal. Del mismo modo lo hace consigo mismo desde edad muy temprana y prueba de ello podemos verlo en los sucesivos *Autorretratos de 1629, 1640, 1669*, donde el inexorable paso del tiempo se refleja en el rostro de un Rembrandt siempre sincero<sup>13</sup>.

Curiosamente tras un **Goya** que predica "el sueño de la razón verdadera producirá monstruos", **Gericault, Richer, Claudel, Kokoschka, Daumier, Münch** y tantos otros viven y sobreviven a una sociedad definitivamente moderna que mira y observa el innegable progreso. El francés Gericault siente la necesidad de codificar lo ilimitado y reduce los seres humanos a tipos. Se sirve de una impulsiva agitación de gestos, dibujos y una luz dramática, tomados del estudio directo de los fenómenos, a la manera de Goya y conduciéndolo, en los últimos años de su vida, a traducir de manera más tranquila toda esa agitación en los rostros de los enfermos mentales pintados directamente en una clínica dirigida por su amigo Georget. Con los retratos, *El Cleptómano* (1821) o *La loca* (*Monomanía de la envidia*) (1824), responde y reacciona definitivamente ante un arte neoclásico en el cual muy contadas veces aparece un elemento "demoníaco"<sup>14</sup>.

Cuando la ciencia se mezcla con el arte hallamos una interdisciplinaridad complementaria y enriquecedora. Encontramos un **Leonardo** que escudriña en la morfología y deformación del ser humano, en su anatomía y en sus rasgos y una interdisciplinaridad palpable en los estudios en cera del *Museo della Specola* en la ciudad de Florencia (Italia), que nos

---

(12) Antonio CASTILLO OJUGAS, "Causas y factores de riesgo de osteoporosis y osteomalacias comentadas a través del arte". *International Marketing and Communication*, Madrid, 1993. p.80.

(13) Stefano ZUFFI, Rembrandt. *El más impotente hereje de la pintura*, ed. Electa España, Madrid, 1999. pp.130,131.

(14) Fritz NOVOTNY, *Pintura y escultura en Europa 1780/1880*, Cátedra, Madrid, 1994. p.147.

traducen un hombre nuevo, un hombre científico que se apoya en las artes para exponer y explicar los hallazgos de sus estudios. Las disecciones anatómicas de cuerpos vaciados en cera policromada que traducen con gran realismo el interior del cuerpo humano. Las escenificaciones de enfermedades como *La peste de Nápoles* en los altorrelieves de **Gaetano Giulio Zumbo**, realizados durante los siglos XVIII y XIX, impulsado por el carácter humanista del Granduque Pietro Leopoldo di Lorena y ejecutados por modeladores como **Francesco Calenzuoli, Luigi Calamai y Egisto Tortori** bajo la supervisión de anatomistas como **Tomasso Bonicoli**<sup>15</sup>.

También en el XIX los conocimientos del anatomista y escultor **Paul Richer** (1849-1933) traducen con extrema fidelidad las deformaciones patológicas de enfermedades reumáticas y mentales. El realismo de su reproducción en cera de *Una anciana muerta debido a una patología reumática deformante*<sup>16</sup> plasma las características finales de dicha enfermedad en una escalofriante figura yacente.

**Picasso, Münch, Dubuffet, Vincent van Gogh, Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Solana, Sorolla, Antonio Saura, Francis Bacon, Lucian Freud, Arnulf Rainer, General Idea, Damien Hirst, Charles Ray, Marina Nuñez, Paul Klee, Hannah Wilke, Nan Goldin, Pepe Espaliú** y un largo etcétera han recorrido el siglo XX y algunos los principios del siglo XXI, dejando mayor o menor huella en torno a la representación de la enfermedad o temas paralelos, y eso sí, observando sus obras con ese "ojo clínico" que citábamos al principio.



Figura 2. Hannah Wilke. 1  
1988. *Intra venus*. C-print

(15) [www.specola.cere.it](http://www.specola.cere.it)

(16) Jean CLAIR y Otros, *Identitá e Alteritá en el Catálogo de la 46 Esposizione d'Arte Biennale di Venezia*, Marsilio editori, Venezia., 1995, p.274.

En el **Picasso** modernista y en el Picasso más temprano vemos Ciencia y Caridad (1897) o *La comida del ciego* (1903) y otros temas en los que la pobreza y la tristeza son protagonistas. **Degas** nos muestra *La Bebedora de absenta* (1902) con la expresión del alcohólico en una joven señorita francesa y que cuya faz alcohólica ya revivimos en *El triunfo de Baco* de Diego Velázquez donde se recojen de manera magistral la tez bermeja, la mirada vivaz y la sonrisa típica del intoxicado alcohólico<sup>17</sup>.

La vida de **Edvard Munch** está marcada como indica el mismo, por "la enfermedad y la muerte" plasmándolo con esa visión en sus cuadros incluso cuando se autorretrata en *La Clínica del Dr. Jacobson* (1909)<sup>18</sup>. La obsesión de Victor Brauner por la ceguera se traduce en dos retratos de hombre en los que uno de los ojos en sendos cuadros aparece vacío en *Autorretratos con el ojo vacío*<sup>19</sup>. Asimismo revivimos este interés por el

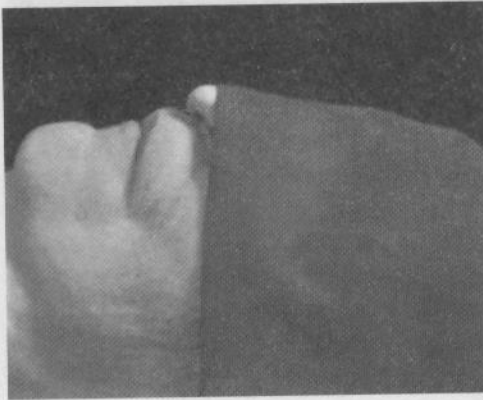


Figura 3. Andrés Serrano.  
La Morgue (Neumonía Infecciosa), 1992.  
Cibachrome. 128 x 156 cm.  
Edición AP2-Colección del artista

mundo de las oscuridades en personajes tan distantes como diversos como Brancusi o Miquel Barceló, con sus respectivas *Escultura para ciegos* (1925) o *Libro para ciegos* (1993)<sup>20</sup>. La visión nublada de **Georgia O'Keeffe**, una progresiva lesión macular en su córnea que se traduce en una reiterativa aparición de una mancha negra en sus naturalezas pictóricas, cuya forma y tamaño fue variando en función de la evolución de su afección<sup>21</sup>.

Especial interés nos provoca Pepe Espaliú, por nuestra mutua proximidad geográfica y cultural. Este artista cordobés tiene vida y producción marcadas fundamentalmente por la enfermedad del SIDA traducándose en obras como los *Carrying*, acciones y esculturas de carácter social y reivindicativo. En estos *Carrying* las formas escultóricas son herméticas y oscuras, a modo de parigüelas para transportar el cuerpo enfermo. Del mismo modo en sus últimas acciones dentro de la *Carrying*

(17) Marino GÓMEZ SANTOS. Op. cit., p. 14.

(18) Alf BOE. *Edvard Munch*, ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 1989, p.9.

(19) Jean CLAIR y Otros. Op. cit. P.562.

(20) Gerhard BOSCH y Susanna PORTELL. *Cegueses en el Catálogo de la exposición*, Museu D'Art de Girona, Girona, 1997. p.71.

(21) Gerhard BOSCH y Susanna PORTELL. Op. cit. P. 73.

*Society*<sup>22</sup>, Pepe viene transportado por una multitud sin que toque el suelo, convirtiéndose en símbolo de la enfermedad, emulando y recordando el trabajo de aquellos voluntarios que, durante su estancia en Nueva York, ayudaban al enfermo terminal de Sida las 24 horas del día. Del Sida nos habla la fotógrafo Nan Goldin en sus imágenes de personajes y ambientes marginales. Vemos también

la faz de la enfermedad del siglo XX en el último rostro que nos muestra Robert Mapplethorpe en su autorretrato con bastón, poco antes de su muerte. Aparece en los objetos que Jana Sterbak traduce en materiales duros y blandos como es el caso de su cojín con la sigla AIDS bordada en su aterciopelada superficie. **Andrés Serrano** profundiza quedándose en la superficie fotográfica de sus retratados, fragmentados en su serie: *The Morgue (Aids Related Death)*<sup>23</sup>. Dentro a esta larga lista no podríamos dejar de mencionar la versión AIDS que el **Grupo General Idea** realiza en 1987/91 de la obra *LOVE* de Indiana dentro del proyecto "AIDS Project"<sup>24</sup> y como, paralelamente surge el movimiento de apoyo a la lucha contra la enfermedad del Sida que en 1991 enarboló el *Group Material's Aids Timeline* apoyado por el Museo Whitney de Nueva York.

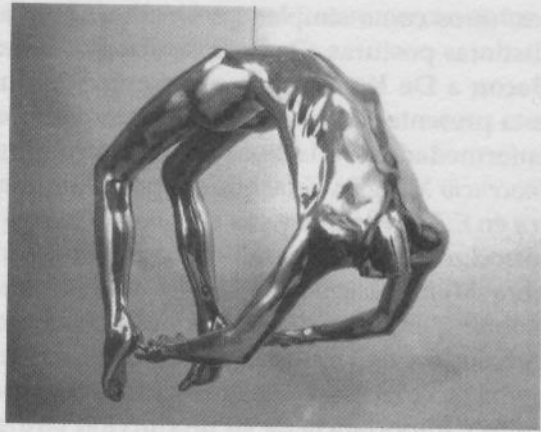


Figura 4. Louise Bourgeois. Arco de la Histeria. 1992. Bronce. Dimensiones naturales



Figura 5. Adolf Wölfli

Desde las circunstancias personales de cada uno de los artífices citados con anterioridad, unos como protagonis-

(22) Pepe Espaliú. *Sida, Pronunciamento y Acción en el Catálogo de la exposición*, Malvar construcciones, S.A., Santiago de Compostela, 1997, p.13.

(23) Jean CLAIR y Otros. Op. cit. P.277.

(24) Lars BANG LARSEN y Otros. *Art at the turn of the millennium*, ed. Taschen, Colonia, 1999, p.166.

tas, otros como simples interlocutores cercanos a la enfermedad, vemos distintas posturas a la hora de afrontar la temática de la enfermedad. De **Bacon** a **De Kooning**, la representación directa e indirecta del enfermo esta presente en sus obras. El primero se obsesiona por las fotografías de enfermedades de la boca cuando afronta sus versiones del Retrato de *Inocencio X* según Velazquez, o por la amplia documentación que encuentra en E. Muybridge y sus *Estudios del cuerpo Humano en Movimiento*<sup>25</sup> para introducir un niño paralítico, caminando en círculo a cuatro gatas en su obra *Mujer vaciando un cubo y niño paralítico a gatas* (1965). Willem De Kooning enferma de Alzheimer y observamos un cambio radical en su percepción del mundo, pasando de sus expresivos trazos a una sutil gama de colores apastelados y cómo no, suscitando polémicas en torno al valor e importancia de su producción tardía.

**Damien Hirst**, uno de los chicos malos del arte londinense de las últimas décadas muestra un claro interés por los temas relacionados con la curación del que observa, el artista lo plantea en sus obras *Amonnium citrate* (1993) y *The Physical impossibility of Death in The Mind of someone Living* (1991)<sup>26</sup>, entre otras.

Del citado Richer a **Louise Bourgeois**, la histeria se materializa en el dibujo del XIX en el primero, a la escultura de finales del XX en la segunda. *El arco de la Histeria* en dos lecturas distintas. En una: secuencial, la del Richer científico, en Bourgeois: el círculo, el anillo especular de un cuerpo femenino cerrado sobre sí mismo hasta tocar, arqueándose, las puntas de las manos con los talones de ambos pies, pero eso sí, decapitado y enjuto.

Y en la marginalidad los nombres de los olvidados y no por ello debemos olvidar: **Adolf Wölfli** y **Alöise Corbaz**<sup>27</sup>. Desde su confinamiento y su obligado aislamiento en sendos sanatorios mentales ambos construyen, el pensamiento y la forma que se convertirán en referencia de Dubuffet y sus postulados sobre el movimiento Art Brut que tanto transformó el panorama artístico desde finales de la década de los '50. El imaginario mundo de *Aventuras y Accidentes* descritos por Adolf Wölfli<sup>28</sup> y *Las reinas de ojos azules sin pupilas* de Alöise serán punto de partida para

(25) Michel LEIRIS. *Francis Bacon*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1987. p.13.

(26) Lars BANG LARSEN y Otros. Op. cit. P.266.

(27) Ángel GONZÁLEZ. *Una Historia invisible del arte contemporáneo*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid, 2000. p. 180.

(28) Hemmo MÜLLER-SUUR: "Amargo Accidente" en *Rev. F.M.R.*, Vol(43), 1998. pp. 57-82.



tas, otros como simples interlocutores cercanos a la enfermedad, vemos distintas posturas a la hora de afrontar la temática de la enfermedad. De **Bacon a De Kooning**, la representación directa e indirecta del enfermo esta presente en sus obras. El primero se obsesiona por las fotografías de enfermedades de la boca cuando afronta sus versiones del Retrato de *Inocencio X* según Velazquez, o por la amplia documentación que encuentra en E. Muybridge y sus *Estudios del cuerpo Humano en Movimiento*<sup>25</sup> para introducir un niño paralítico, caminando en círculo a cuatro gatas en su obra *Mujer vaciando un cubo y niño paralítico a gatas* (1965). Willem De Kooning enferma de Alzheimer y observamos un cambio radical en su percepción del mundo, pasando de sus expresivos trazos a una sutil gama de colores apastelados y cómo no, suscitando polémicas en torno al valor e importancia de su producción tardía.

**Damien Hirst**, uno de los chicos malos del arte londinense de las últimas décadas muestra un claro interés por los temas relacionados con la curación del que observa, el artista lo plantea en sus obras *Amonnium citrate* (1993) y *The Physical impossibility of Death in The Mind of someone Living* (1991)<sup>26</sup>, entre otras.

Del citado Richer a **Louise Bourgeois**, la histeria se materializa en el dibujo del XIX en el primero, a la escultura de finales del XX en la segunda. *El arco de la Histeria* en dos lecturas distintas. En una: secuencial, la del Richer científico, en Bourgeois: el círculo, el anillo especular de un cuerpo femenino cerrado sobre sí mismo hasta tocar, arqueándose, las puntas de las manos con los talones de ambos pies, pero eso sí, decapitado y enjuto.

Y en la marginalidad los nombres de los olvidados y no por ello debemos olvidar: **Adolf Wölfli y Alöise Corbaz**<sup>27</sup>. Desde su confinamiento y su obligado aislamiento en sendos sanatorios mentales ambos construyen, el pensamiento y la forma que se convertirán en referencia de Dubuffet y sus postulados sobre el movimiento Art Brut que tanto transformó el panorama artístico desde finales de la década de los '50. El imaginario mundo de *Aventuras y Accidentes* descritos por Adolf Wölfli<sup>28</sup> y *Las reinas de ojos azules sin pupilas* de Alöise serán punto de partida para

---

(25) Michel LEIRIS. *Francis Bacon*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1987. p.13.

(26) Lars BANG LARSEN y Otros. Op. cit. P.266.

(27) Ángel GONZÁLEZ. *Una Historia invisible del arte contemporáneo*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid, 2000. p. 180.

(28) Hemmo MÜLLER-SUUR: "Amargo Accidente" en *Rev. F.M.R.*, Vol(43), 1998. pp. 57-82.

muchos artista como **Joseph Crepin** o **Karel Appel**<sup>29</sup>, muy cercanos formalmente a la obra de los denominados "marginales".

## Brave descripción histórica de los instrumentos musicales

Antes de comenzar cualquier descripción histórica de los instrumentos musicales, es necesario tener presente la obra de Alfred Victor Franenstein, *Karel Appel, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1969, p.10.*

### LA ORQUESTA

Ve a descubrir el concierto. Se hace un ruido, pareciera música, escuchado sobre los pequeños ruidos de puro ruido: cartones, papeles, alfileres de mujeres y controlador de tiempo y lugar. La música del Director se oírse sobre el conjunto que a sus pies en su mano se agrupan involuntariamente. Ya los marcos y la música están en alto. El sonido se eleva, se adelanta hasta el punto, inmensamente. Luego escuchamos, de un profundo. Hasta que el sonido del director muestra el comienzo del concierto. La masa original, escuchamos, observe, con fidelidad absoluta, y por eso, a aquella serie de movimientos, múltiples, distintos que los marcos, la música y la música del Director hacen desde el punto de partida. Ya el mundo se agita, se agita de movimiento, de movimiento o de movimiento. Como un viento de navegación segura, la orquesta avanza por el mar de la música que viene, silenciosamente, en el papel pasado. El concierto despliega toda su magnificencia brava y excede que el solo y el solo de los orquestas.

En el siglo veinte, griego la orquesta era el lugar de la música más personal, el lugar de la música más personal. Desde el punto de vista de la música, la orquesta era el lugar de la música más personal, el lugar de la música más personal. Desde el punto de vista de la música, la orquesta era el lugar de la música más personal, el lugar de la música más personal. Desde el punto de vista de la música, la orquesta era el lugar de la música más personal, el lugar de la música más personal.

(29) Alfred Victor FRANENSTEIN. *Karel Appel*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1969, p.10.