

# Achaques, dolencias y padecimientos en la mujer a través de la pintura

*Ailments, illness and sufferings in woman through painting*

**M<sup>a</sup> Dolores VILLAYERDE SOLAR (1)**

1. Profesora contratada doctora de H<sup>a</sup> del Arte de la UDC.

Correspondencia:

M<sup>a</sup> Dolores Villaverde Solar.

Facultad de Humanidades. C/ Vázquez Cabrera, s/n.

Campus Universitario de Esteiro, 15403, FERROL (A CORUÑA).

Fecha de recepción: 19 de septiembre 2008

Fecha de aceptación: 20 de febrero 2008

La autora declara no tener ningún tipo de interés económico o comercial.

## **RESUMEN**

En el arte desde la antigüedad se buscó la belleza perfecta, pues lo deforme no está de acuerdo con la definición de arte: capacidad del hombre para crear cosas bellas. Este artículo analizará una serie de representaciones pictóricas que sirven para comprobar no sólo el papel de la mujer en la pintura moderna y contemporánea, sino también del discapacitado en el arte cuando se identifica con una dama, y su "utilización" en ocasiones para acentuar el drama.

**Palabras clave:** arte, enfermedad, mujer.

## **ABSTRACT**

In art from antiquity was sought beauty perfect, because it deformed disagrees with the definition of art: the ability of man to create beautiful things. This article will examine a series of pictures used to verify not only the role of women in modern and contemporary painting, but also the disabled in the art when it identifies with a lady, and its "use" sometimes to accentuate the drama.

**Key words:** art, illness, woman.

## 1. Introducción

¿Qué temas son válidos para las representaciones artísticas? ¿Qué nos quieren decir los artistas en cada una de sus obras?

Desde siempre se han admitido las historias sagradas, el retrato, el paisaje, el bodegón, la mitología... y para su representación el artista ha echado mano de un amplio repertorio de símbolos que el espectador debe reconocer para entender el significado de la obra.

Los pintores han sido y son los más deseosos de expresar de forma elocuente las pasiones, sentimientos, estados de ánimo, el carácter, etcétera, de los humanos, de ahí que en muchas obras pictóricas el auténtico protagonista sea el gesto, bien de las manos, la expresión de los rostros, una mirada o una sonrisa..., con unos simples gestos el espectador que admira la obra entiende perfectamente la temática de la pieza a través de la vista, uno de los sentidos fundamentales que debe desarrollar el espectador para apreciar la belleza, que es a su vez uno de los logros fundamentales para los artistas desde la antigüedad.

La gran duda surge cuando un artista decide pintar algo feo, desagradable o deforme, ¿es eso válido para la pintura?, ¿qué pretende el artista qué lo hace?

Lo feo, lo deforme, siempre es rechazado en todos los ámbitos. De igual forma en el arte desde la antigüedad se buscó siempre la belleza perfecta, esto es, lo hermoso asociado a la perfección pues las deformidades provocarían repulsión visual, algo no acorde con la definición de arte: la capacidad del hombre para crear cosas bellas, y que lleva implícito la necesidad de un espectador que admire esa belleza.

De ahí que la representación de enfermos, desvalidos, harapientos, lisiados, cojos o deformes no fuese considerado digno, decoroso o elegante. Sin embargo ha aparecido en el arte desde los inicios del Renacimiento. De todos son conocidos los lisiados de Brueghel, los niños mendigos de Murillo, o los enanos de Velázquez. Siempre que se llevó a estos personajes a una obra artística estuvo rodeado de significados muy complejos y empieza a tratarse no como algo repulsivo sino más bien relacionándolo con la pobreza o con una visión cruda y pesimista de la vida y la sociedad. Será desde la Ilustración a las primeras vanguardias del siglo XX cuando el interés au-

menta, surge una nueva estética y sensibilidad y se acrecientan las representaciones de “lo imperfecto”.

## 2. Material y método

En torno a esto surgió este artículo que forma parte del proyecto de investigación “Sexismo y androcentrismo en la prensa periódica española” que se está llevando a cabo en la UDC, de cuyo equipo de investigación forma parte la autora, financiado por la Xunta de Galicia, y dirigido por la Dra. Elena Alfaya Lamas. En cierta ocasión, la directora del proyecto, la Dra. Alfaya, comentaba las diferencias y sexismo evidentes en el lenguaje utilizado en algunas de las noticias analizadas en la prensa. Mientras tanto, la Dra. Dolores Villaverde, como historiadora de arte, exponía la dificultad de encontrar en los libros de arte capítulos dedicados a la vida y obras de pintoras hasta bien entrado el siglo XX, y poco a poco fueron surgiendo otras dudas y temas a estudiar sobre sexismo y misoginia.

En un equipo de investigación muy heterogéneo, donde hay desde informáticos, a filólogos, documentalistas... el papel de la historiadora de arte está muy claro, las aportaciones se deben centrar en estudiar el papel de la mujer en el arte bien desde el punto de vista de las musas o modelos, a las artistas o la temática de las obras de arte<sup>1</sup>.

En este recorrido las protagonistas del estudio deben ser evidentemente mujeres, y así llegamos al porqué del tema de este artículo sobre damas enfermas, desvalidas, con limitaciones físicas... que nada tengan que ver con las imágenes de las Venus o Madonnas clásicas.

Si desde siempre se identificó a la mujer como el sexo débil, y si siempre ha tenido papel fundamental como musa o modelo de artistas hay que estudiar también su papel como sufridora o enferma y alejada de la belleza perfecta.

En ocasiones el artista que pinta a una mujer que padece lo hace de una forma un tanto misógina, pues entiende que ese sufrimiento se debe a su propia condición (el sexo débil) al que se presupone cierta debilidad consustancial a su/nuestra propia naturaleza. En otras en cambio el artista lo utiliza como recurso expresivo, pues si se trata una temática dura o cruel con

una dama a la que se le añade un mal físico, el resultado final será una obra que fuerza la compasión del espectador<sup>2</sup>.

Con este razonamiento como punto de partida, se inicia un breve recorrido por una serie de representaciones pictóricas datadas todas ellas entre 1470-1969 en las que siempre hay una mujer, y además enferma. En estas piezas no se trata de hacer un estudio clínico de la enfermedad representada sino que se intentará a través de su iconografía, temática o composición comprobar el papel de la mujer en la pintura moderna y contemporánea, del discapacitado en el arte cuando se identifica con una fémmina, y su “utilización” en ocasiones para acentuar el drama.

La elección fue difícil, son muchas más las piezas dignas de comentario, pero como en un artículo de pocas páginas es imposible que aparezcan todas, se presenta una pequeña selección o muestra poniendo unos límites cronológicos. Se procuró hacer el texto atractivo por lo que se evitan términos enfarragosos para los profanos en arte.

En el trabajo se analizan imágenes, escogidas entre una serie de pintores y pintoras muy populares donde siempre aparecen mujeres, tanto jóvenes como ancianas, que sufren algún tipo de malestar o carencia. En la forma de analizarlas se siguen dos puntos de vista: por un lado se analiza la vinculación evidente entre todas las representaciones: la enfermedad física y por otro se estudia la imagen desde el punto de vista estético.

La metodología seguida es muy sencilla : Para una mejor comprensión el texto se organiza en dos grandes bloques: I: mujer y enfermedad y II: enfermedades y cómo aliviarlas. Como se verá hay ejemplos de males tristemente “reservados” para la mujer tales como el cáncer de mama o la esterilidad femenina; enfermedades no identificadas, pero en las que curiosamente los artistas deciden que deben tener a una mujer como protagonista; males que no son físicos o vicios que con el tiempo se transforman en enfermedad.

Por seguir un orden las imágenes se clasifican en enfermedades no identificadas, pasando a las propias de mujeres y después distintos males físicos que nos pueden afectar tanto a hombres como a mujeres para terminar con los males psicológicos y la muerte. A su vez los ejemplos de cada grupo se organizan por orden

cronológico comparando las diferentes formas de representar el mismo mal por varios autores.

### 3. Resultados

#### 3.1. Mujer y enfermedad en la pintura

##### 3.1.1. Enfermas con males sin identificar

*Santa Isabel de Portugal atendiendo a una enferma* de Francisco de Goya (1798-1800). Desde la Edad Media, y a lo largo de la Edad Moderna, la aparición o representación de enfermos en el arte guardaba cierta relación con la virtud de la caridad<sup>3</sup>. En numerosas ocasiones era el tema iconográfico elegido para hospitales y no pocas veces el mismo argumento guardaba relación con las vidas de santos. La caracterización de muchas figuras de santos llevaba implícito en su iconografía la aparición de un enfermo o lisiado a su lado aludiendo así a su caridad cristiana pero a la vez se convierte en atributo identificativo.

Desde los últimos años del siglo XVIII la presentación del enfermo deja de ser idealizada para utilizarse como recurso expresivo y mover así los sentimientos del espectador.

Este poco conocido cuadro de Goya relata uno de los “milagros” de Santa Isabel<sup>4</sup>: la santa consuela a la enferma totalmente desahucada de la que no sabemos nada, ni quién es, ni qué mal sufre, sólo vemos un cuerpo desahucado del que cuelgan brazos y pies necesitando ayuda para sostenerse. Varios temas se presentan así en la misma obra: la bondad de la santa, su caridad, y un nuevo tema, la compasión que el espectador siente hacia la enferma.

*La niña enferma* de Cristian Krohg (1880).

El pintor y escritor realista noruego Cristian Krohg, intentó plasmar en su obra los puntos débiles de la sociedad, como corresponde al movimiento realista al que pertenecía.

En este óleo muestra frontalmente a una niña con una camisola blanca sentada que tiene las extremidades inferiores envueltas en una manta. La muchacha mira fijamente al espectador que está muy cerca de ella haciéndole participe de su enfermedad, de la que no sabemos cuál es ni qué diagnóstico tiene. Con esta composición Krohg intenta explicar que la enfermedad y la muerte nos igualan a todos, vol-

viendo así a temas ya de moda en el Barroco, las vanitas o el Carpe Diem (basta con recordar las tan famosas obras del Hospital de Caridad de Sevilla que pintó Valdés Leal).

Simbólicamente el blanco es el color que la rodea, un blanco que se asemeja a su extrema palidez. Sólo hay un color rojizo en el borde de sus ojos y en el capullo de rosa que tiene en sus manos. El capullo de la flor es siempre símbolo de doncella pero en esta pintura, de la flor se caen las hojas simbolizando no sólo la muerte de la flor sino la próxima muerte de la niña<sup>5</sup>.

*Ciencia y caridad*, por Pablo Picasso (1897). Como hemos visto en la pieza de Goya, la importancia visual del consuelo ofrecido por la religión en relación con la enfermedad empieza a ponerse de moda a finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX, siendo habitual la presencia de religiosas o hermanas de la Caridad a la cabecera de las camas de los enfermos<sup>6</sup>.

Pablo Picasso participa con *Ciencia y caridad* en la exposición General de Bellas Artes de Madrid, obteniendo una mención de honor. Cuenta con sólo 16 años,

y pese a pertenecer a su época de aprendizaje, el malagueño ya muestra su capacidad como pintor.

La obra trata un tema muy del gusto de la época, con connotaciones morales, ya que el lado triste de la vida se “endulza” con la presencia de las clases privilegiadas (el médico, la Iglesia) que intentan remediar la enfermedad que las penosas condiciones de vida han creado.

La escena representa a un médico tomando el pulso a una enferma postrada en la cama de una modesta alcoba. A la vez, una monja le ofrece un tazón y sostiene a su pequeño hijo. Para la enferma, posó una pordiosera que pedía limosna cerca del estudio y que fue contratada con el niño. Es posible que su propia figura pálida y demacrada encajara a la perfección con el tema.

No sabemos cuál es el mal de la mujer, ni su profesión, pues lo único que se pretende con este tipo de obras es su utilización como sermón moral tratando de explicar a los más desfavorecidos las bondades de la Iglesia y los avances de la medicina que llega a todas las clases sociales.

*Madre con niño enfermo* de Pablo Picasso (1903).

Siguiendo con estas enfermas sin nombre ni enfermedad “reconocida” *Madre con niño enfermo* es otro ejemplo que se debe a Picasso pues este tipo de imágenes las hizo tras sus visitas al hospital de mujeres de Saint Lazare de París. Son siempre mujeres desoladas y solas ante la enfermedad, abandonadas, posiblemente prostitutas con sífilis, y encima, rodeadas de una pobreza y soledad que agudizan todavía más ese mal.

Todas ellas están simbólicamente representadas en esta madre que envuelve a un niño enfermo y desnutrido en un manto con el que alude a toda su tristeza y desolación.

El pintor destaca las miradas de ambos fijadas en el espectador y la mano huesuda y escuálida de la joven madre que agarra a su niño intentando curarlo con ese sencillo gesto de cariño y protección<sup>7</sup>.

### 3.1.2. Enfermedades venéreas

*La mujer adúltera*. Ilustración para Enrique Pérez Escrich (1872).

La pieza anterior si bien está encuadrada en el epígrafe de “enfermedades no identificadas” sirve para adentrarnos en las dolencias e infecciones de transmisión sexual, pues como comentaba, posiblemente fuese la imagen de una prostituta aquejada de sífilis. Está fue siempre la enfermedad venérea más representada en el arte, y siempre se identificó con la mujer promiscua, bien fuera prostituta, bien adúltera.

A finales del siglo XIX el adulterio femenino estaba penalizado ya que era considerado delito contra la honestidad<sup>8</sup>. No sólo eso, sino que el tópico de la época era entender que el adulterio femenino era más común entre las clases populares y el masculino entre las pudientes y, (como aún a veces ocurre ahora), el adulterio del hombre se veía como símbolo de masculinidad pero el de la mujer como de deshonor.

Esa deshonor y traición a su condición femenina tenía como castigo y penitencia a la vez la sífilis y el hospital, ese sería el final “justo y ejemplar” para esas mujeres. Una ilustración para Enrique Pérez Escrich fechada en 1872 con el título de *La mujer adúltera* sirve para ilustrar esas creencias<sup>9</sup>. En el grabado la adúltera yace en la cama de un hospital de mujeres sifilíticas, implorando perdón por su error cuando

ya es demasiado tarde. Su presencia en la humilde cama de una gran sala de hospital es la imagen de la desesperación.

Nuevamente volvemos al tema de ciencia y caridad, la religiosidad y caridad cristiana está presente en la religiosa con su toca blanca que bajo un enorme crucificado atiende a otra de esas enfermas y “descarriadas”.

### 3.1.3. Esterilidad

*Henry Ford Hospital* de Frida Kahlo (1932).

La capacidad de la mujer para traer hijos al mundo y su papel de madre fue y sigue siendo una de los papeles fundamentales en la vida de toda mujer. El poder decidir cuántos hijos quiere, cuándo traerlos al mundo o el tomar la decisión de no tenerlos es también desde hace unas décadas uno de los grandes logros de las mujeres. De igual forma, si esta capacidad deja de existir por algún problema de salud o fisiológico que le impide tener hijos se convierte en un verdadero problema y causa de dolor y desconsuelo.

Una de las artistas que mejor relataron en imágenes esa angustia por no poder engendrar hijos fue Frida Kahlo.

La pintora y su marido se trasladan a Estados Unidos en la década de los treinta. En la ciudad de Detroit se queda embarazada por segunda vez (ya había perdido el hijo que esperaba en otra ocasión anterior), pero sus delicadas condiciones físicas impidieron nuevamente la gestación, y el cuatro de julio sufrió un aborto. Será durante la convalecencia en el hospital cuando empieza a pintar *Henry Ford Hospital* (1932). El cuadro la muestra desnuda sobre una cama demasiado grande para ella con sábanas blancas que contrastan con la gran mancha roja de sangre. Sobre su vientre con la mano izquierda sostiene unas cuerdas rojas de las que salen seis objetos relacionados con la sexualidad y su esterilidad:

De la cuerda central cuelga un gran feto, símbolo del niño que no nació. A la derecha, sobre su cabeza, flota un caracol, que simboliza la lentitud del aborto y la sexualidad femenina<sup>10</sup>. La maqueta médica de la zona pélvica y el modelo óseo de la parte inferior derecha aluden a las causas del aborto: sus problemas de salud por las diferentes fracturas de columna y pelvis que le impiden tener hijos. En el mismo contexto hay que entender la máquina de la iz-

quierda, un esterilizador de vapor que ella relaciona con su propia musculatura que impide conservar al niño dentro.

La orquídea violeta se la había traído su marido al hospital y para ella era símbolo de sexualidad y sentimientos.

Finalmente, su pequeña figura sobre la enorme cama colocada en una desolada llanura transmite soledad y desamparo que reflejan su estado de ánimo<sup>11</sup>.

### 3.1.4. Cáncer de mama

*La Fornarina*. Rafael Sanzio. (1518-1519).

Margherita Luti fue durante años, amante, musa y modelo de Rafael Sanzio. En torno a ambos se fueron forjando leyendas sobre sus amores, pero recientemente se descubrió que el pintor de las Estancias vaticanas en el retrato más conocido de su amante lo que realmente quiso pintar fue un tumor de mama que la joven padecía, convirtiéndose esta obra en la primera imagen pictórica del cáncer.



La Fornarina, pintada por Rafael en 1518-19 muestra a una enferma de cáncer de mama.

El cuadro responde a la tipología de retrato de ese momento en Italia pero llama la atención que el cuerpo de la Fornarina presenta defectos y no responde a los cánones de belleza de la

época: el pecho izquierdo presenta contrastes de colores y las pinceladas son más gruesas que en el resto, en ese mismo seno izquierdo existe un bulto, hinchazón en el brazo, una ligera protuberancia en la axila y leve decoloración en la piel. Todo ello lleva a pensar que Rafael no lo pintara así casualmente, sino a sabiendas de que estaba pintando la enfermedad de Marguerita, quién con la colocación de sus dedos de la mano derecha sobre el seno nos indica a los espectadores el mal que padece.

*Las tres Gracias*, de P.P Rubens, (1636).

Es uno de las obras más célebres y conocidas de la Historia del arte. Se trata de un cuadro sin historia, las tres gracias clásicas son sólo aquí un desnudo colectivo de unas mujeres con las que Rubens creó un nuevo tipo iconográfico que se convertiría en el ideal femenino del barroco, el del cuerpo femenino entrado en carnes que hoy vemos como un problema de sobrepeso u obesidad.

Pero junto a la obesidad está presente otra enfermedad más dura, el cáncer de mama: La enfermedad es algo que se puede ver en la modelo de la derecha. Además del tumor con úlcera en la mama izquierda, joven presenta otras señales de la patología, como enrojecimiento, retracción del pezón y disminución de la mama, así como unos pliegues en la axila, indicio de que el cáncer afecta ya a los ganglios.

### 3.1.5. Tiroides

*El baño turco*. Jean A. Dominique Ingres (1863) Ingres presenta una reunión de jóvenes desnudas, que fue para su autor una especie de resumen o síntesis de toda su obra. El tema del desnudo femenino fue siempre uno de sus favoritos y cuando los pintó se decantó por el mundo de Oriente, por retratar odaliscas en el harén.

A la edad de 82 años decide hacer esta obra “reuniendo” a todas sus odaliscas y esclavas y para ello no necesita echar mano de ningún modelo ya que las mujeres no son pintadas al natural, sino que las pinta a partir de todos los apuntes y bocetos que hizo y conservó a lo largo de su vida.

En un harén de ambiente desinhibido el espectador observa un grupo numeroso de jóvenes desnudas en poses diversas: unas hablando, otras bebiendo café, muchas tumbadas... y las

esclavas trenzando los cabellos de las amas. A pesar de ser demasiadas mujeres en el grupo no reina el desorden, hay claridad de formas, y sensación de tranquilidad y sosiego, ya que a Ingres le interesaba sobre todo el desnudo en reposo.

Por el tema y la forma de llevarlo a cabo esta obra fue un escándalo en su época, su primer comprador, lo devolvió al poco tiempo al pintor y hubo que esperar a 1911 en que las Colecciones Nacionales de los Museos de Munich se vieron dispuestas a comprarlo.

Lo más llamativo de la pieza son las formas y el color de sus mujeres: jóvenes de grandes ojos son brillo, brazos muy redondeados, cuello muy grueso, labios abultados, palidez en el cuerpo... rasgos que bien pudieran ser la “moda” de la época pero que sobre todo ponen en duda la salud de estas muchachas de los harenes y que según el médico francés Laignel-Lavastine padecerían probablemente deficiencia de tiroides<sup>12</sup>.

### 3.1.6. Males de la vista

La imagen tradicional de la ceguera en el arte nos acerca a obras como los *Ciegos guiados por otro ciego* de Brueghel en el Renacimiento y sus diversas derivaciones y réplicas que llegan hasta el gallego Alfonso Daniel R. Castelao en sus “Debuxos de ciegos”. Todas ellas están basadas en el texto bíblico “si un ciego guía a otro ciego ambos caen en un hoyo”. En este tipo de piezas hay un trasfondo siempre: en Brueghel es la denuncia de los errores humanos mientras a Castelao le sirve para plantear la situación de la Galicia de su época.

Las piezas comentadas a continuación huyen por completo de esa imagen de la ceguera:

*La muchacha ciega*. John Everett Millais, (1856)

Millais, artista vinculado a la hermandad Pre-raphaelista (Gran Bretaña, años centrales del siglo XIX), fue el pintor por excelencia del grupo caracterizado por crear piezas llenas de atmósfera y efectos meteorológicos. Con *La muchacha ciega* pintó una de sus más bellas obras y en ella dio una nueva imagen de la ceguera para el arte. Recurre a la imagen tradicional del ciego-mendigo, que evoca al texto literario del Lazarillo de Tormes pero eliminando la fealdad, más bien al contrario la joven

de la escena es una figura femenina bella, dulce, casi con rasgos de madonna y el pícaro aquí se convierte en otra niña que la acompaña.

Para la composición echa mano de la tradicional pirámide y ambas jovencitas se muestran tranquilas y apacibles. La ciega es pobre, algo que el espectador ve en sus vestidos ajados, pero no está triste, la ceguera no es traumática, pese a no poder contemplar las maravillas que ve su compañera, la joven disfruta gracias a los otros sentidos: agudiza el oído de ahí la aparición del instrumento musical, goza del roce de la brisa, del sol, la hierba... y ese goce se representa simbólicamente en un arco iris. La mariposa es símbolo de la esperanza.

*Angelina* de Eduard Manet, (1865), es el retrato de una mujer de mediana edad que presenta un estrabismo muy atenuado por su disposición al ser pintada. La cara medio en sombra hace que el ojo pase desapercibido mientras nos fijamos en otros detalles como el balcón o el abanico. El “defecto” del rostro le sirve a Manet para acentuar el retrato psicológico de la mujer a través de la dureza de rasgos que si bien por un lado la afean a la vez marcan más el carácter que la identifica<sup>13</sup>.

*La Celestina*. Pablo Picasso. 1904.

Pablo Picasso nace en Málaga el año 1881. De gran precocidad artística, sus dotes se empiezan a descubrir muy pronto siendo entre 1895-1900 su época de formación. A partir de 1901 da comienzo la llamada época azul del pintor que se prolongará hasta 1904. En estos años el pintor trabaja entre Barcelona y París y es una etapa en la que su paleta se tiñe de melancolía y de una mezcla entre realismo social y expresionismo<sup>14</sup>.

Será en 1904 cuando pinta el óleo titulado *La Celestina*. Se trata del retrato de una alcahueta, es posible que fuese Carlota Valdivia, quién por su profesión y tipo físico remite a la Celestina de la obra literaria de Fernando de Rojas, aquella que ayudó en sus amores Calisto y Melibea a cambio de dinero y con la que identificamos siempre a las viejas meretrices ya jubiladas pero que siguen gozando del sexo y con el disfrute de otros gracias a su intercesión sacando siempre algún beneficio.

La protagonista de la pieza una mujer de edad avanzada de la que únicamente se destaca el rostro escondiendo el resto de su anatomía y

cabello en un manto oscuro. De la mantilla que la cubre sólo sale a la luz el nacimiento del cabello encanecido, las arrugas del cuello, y el rostro en el que destacan los ojos de mirada fuerte, segura y penetrante pero en la que llama la atención una catarata que vela el ojo izquierdo. Este problema de visión, convierte a la alcahueta por un lado en un ser viejo y deforme pero a la vez la llena de misterio, siendo esta Celestina picasiana uno de los personajes de la historia del arte más enigmático<sup>15</sup>.

### 3.1.7. Deformidades físicas

Ya en la Europa del Norte habíamos visto ejemplos renacentistas (Los Lisiados de Brueghel), aunque en España el tema de los lisiados o tarados físicos se puso de moda en el Barroco (El Patizambo de Ribera) retratando a través de ellos lo más feo e innoble de la sociedad pero siempre con una característica común: no utilizan la burla ni el ensañamiento con los deformes sino al contrario, intentan ennoblecerlos.

En el arte fue habitual sobre todo pintar o retratar enanos, ya que el enanismo o la presencia de enanos fue habitual en las cortes de los siglos XV, y sobre todo XVI y XVII, enanos que estaban perfectamente integrados en la vida cotidiana de palacio y que muchas veces ocupaban el oficio de bufones.

De todos los enanos del arte, son famosos los de Velázquez sobre todo pero no son los únicos. Antes que él, Andrea Mantegna ya los retrató formando parte de la corte de los Gonzaga:

*La familia Gonzaga* de Andrea Mantegna<sup>16</sup> (Ca.1470).

El clan de los Gonzaga contó con Andrea Mantegna (1430-1506), pintor italiano del Quattrocento florentino, para pintar la Cámara Picta, luego más conocida como Cámara de los esposos, que se convirtió en la obra emblemática del autor y culmen del ilusionismo en el primer Renacimiento.

Se trataba del encargo de decorar una habitación cerrada y poco iluminada con retratos y escenas de los comitentes, la familia de los Gonzaga. El pintor lo hizo de tal manera que consiguió ampliar el espacio gracias a la perspectiva y el ilusionismo abriéndola al cielo (con el óculo pintado en el techo) y a las terrazas y jardines en las paredes laterales.

Junto con el techo, la escena más conocida

es la llamada del “Encuentro”, así denominada por relatar el momento en que Ludovico Gonzaga, el patriarca, está siendo avisado de la llegada de uno de sus hijos, hecho que demuestra el papel que lleva en la mano y el sirviente con el que dialoga.

Con exquisito gusto, una cortina dorada que se recoge deja ver a los espectadores una terraza donde se reúnen la familia y miembros de la corte. De todo el grupo, únicamente los señores se pueden identificar perfectamente. Si bien es muy posible que una de las hijas sea la joven se apoya en las rodillas de la señora Gonzaga y el joven de atrás seguramente también es otro de los diez hijos. Se completa el grupo con otros hijos, sirvientes y demás miembros de la corte entre los que estarían bufones para su distracción.

El grupo se presenta rodeado de riqueza y suntuosidad aunque era sabida su precariedad económica y que padecían deferentes enfermedades, entre ellas gota, malaria y raquitismo.

Seguramente la enana que aparece en el fresco no sea uno de esos bufones sino otra de los hijos de la pareja aquejada de esos problemas al igual que el chico y la chica (hijos también) que aparecen al lado de Bárbara Gonzaga pues ambos están demasiado pálidos y delgados.

Se sabe también que fue la madre de Ludovico la que introdujo las enfermedades en la familia y que los señores Gonzaga llevaron siempre sus males con dignidad, lo que no impidió que fueran víctimas de humillaciones que en ocasiones llegaron a cambiar la política de alianzas.

Para ilustrar este tema no podemos pasar por alto una de las obras emblemáticas del barroco español y de José Ribera:

*La barbuda de los Abrucci* de José Ribera (1631), artista español vinculado a Escuela Valenciana del siglo de Oro, es una de las más duras imágenes de una tara física. El pintor pese a la dureza de la imagen no se burla ni ironiza, al contrario, intenta compadecerse de la desgracia y dignificarla.

Ribera muestra con un realismo terrible una aberración de la naturaleza. Esa deformación y tragedia humana sólo se combate con la resignación de los rostros tanto de la mujer como de su marido. Para ser todavía más brutal el rea-

lismo, el autor opta por masculinizar la cara de la barbuda convirtiéndola en un ser monstruoso del que únicamente el seno desnudo nos da a entender su condición femenina. El niño que amamanta se convierte así en símbolo de su maternidad y naturaleza femenina pese al error de la naturaleza.

*La enana doña Mercedes.* Ignacio Zuloaga (1899)

El tema del enanismo se mantiene en el arte hasta bien entrado el siglo XIX y de este momento son interesantes las piezas de Ignacio Zuloaga.

Una de las más populares es *La enana doña Mercedes*. La pintura es el retrato de cuerpo entero de la enana vestida con un larguísimo vestido que tapa sus pequeños pies. La vestimenta y una bola metálica que lleva en la mano derecha la hacen parecer más pequeña y rechoncha todavía de lo que es. Zuloaga no se detiene en la obra en lo monstruoso, es la cruda representación de un deforme sin una razón que justifique o explique el porqué de tal anomalía<sup>17</sup>.

### 3.1.8. Alcoholismo

*La absenta.* Edgar Degas. 1876.

Las bailarinas, el teatro y las carreras de caballo son los temas más conocidos de la obra pictórica de Edgar Degas, si bien otro tema fundamental para sus pinturas fue el bar. En sus cuadros de bares se acercó a la vida real y más dura de la sociedad parisina de la época. De esa época es *La absenta*<sup>18</sup>. Este cuadro presenta la auténtica vida en la Belle Époque, y por ello fue todo un escándalo pues el tema presentado era una prostituta borracha con la copa de la bebida delante acompañada de su amante igualmente ebrio. Degas con este cuadro no pretendió dar una lección moralizante sobre los daños que produce la bebida y el error humano de caer en su dependencia sino que únicamente trató con ella de captar una imagen de la vida real de París.

El mismo tema fue elegido por Pablo Picasso en 1901 para *La bebedora de absenta*. El artista malagueño lo creó durante su segunda estancia en la capital francesa y para elaborarlo se sirvió de la pieza de Degas.

Aparentemente tenemos la misma temática: el alcoholismo, pero ese problema se ve eclipsa-



sado por otro que se convierte en el gran protagonista: la soledad. La mujer, que no identificamos, está sola y aislada en el interior de un café que no se ve cómodo ni acogedor y la mujer con la copa y el sifón que tiene delante es la viva imagen del aislamiento, el desamparo el desánimo, una soledad tensa que se refleja en la mano irregular que lleva al brazo y en el gesto melancólico.

### 3.1.9. Males psíquicos

La representación de personajes locos o perturbados en el arte se relacionó durante mucho tiempo con deformidades físicas, son en este sentido de todos conocidos los retratos de bufones de Velásquez o Los lisiados de Brueghel. Otras veces su presencia se utiliza para la caricatura política, y en ocasiones, el retraso mental se identifica con males endémicos o posesiones diabólicas... Estas ideas se irán abandonando desde los siglos XVIII y XIX y es en esta época cuando el doctor Georget del hospital de la Salpêtrière de París, amigo del pintor romántico Gericault quién le incita a pintar diez retratos de otros tantos pacientes del hospital con distintos tipos e manías y fobias. De la serie sólo se conservan cinco y en ellos lo más interesante es que cada uno de los personajes tiene una obsesión, pero limitada a un orden de cosas manteniendo la razón para el resto.

#### *La obsesa*, T.Gericault (1822)

De ellos, uno de los más populares es *La obsesa*, una de esas pacientes<sup>19</sup> que se convierte en símbolo de la fragilidad humana. Da la sensación al verla que si falla la mente ya no somos nosotros mismos. La pintura no es sólo el retrato de una anciana, sino que su mirada baja y perdida, la mueca de la boca y el ceño fruncido llegan para expresar y describir su locura sin necesitar pintar sus gestos o darle un nombre.

Dentro de este apartado se deben incluir los estados de ánimo, la melancolía, tristeza... que no dejan de ser al fin y al cabo enfermedades. La dolencia que engloba todos ellos y más representada en el arte del barroco de los Países Bajos fue el “mal de amores”.

#### *La visita del doctor*. Jan Steen (1661).

Jan Steen, pintor flamenco del siglo XVII, encontró en la visita del médico uno de los temas favoritos para sus cuadros que se llegó a convertir en un género de gran aceptación entre la burguesía de la época. Las imágenes siguen siempre una composición muy similar: el médico, elegantemente vestido visita a la paciente, normalmente recostada en una silla y la enfermedad no se suele identificar siendo lo más frecuente que se identifique con el mal de amores. Habitualmente están acompañadas por alguna criada que bien está observando qué pasa, bien mira de forma cómplice al doctor cuando se trata de “mal de amores”, como ocurre en *La visita del doctor*, cuadro en el que además “ayuda” al médico al sostener una muestra de orina en el recipiente que porta, medida esta, que junto con la toma de temperatura corporal fue durante siglos uno de los escasos medios de un doctor para hacer una valoración del paciente<sup>20</sup>.



*La visita del doctor*: Jan Steen, 1661. Se cree que el pintor barroco retrata el “mal de amores”.

#### *Recuerdo o el corazón roto* de Frida Kahlo (1937).

Sin embargo este mal no es exclusivo del barroco y así presentado de manera totalmente distinta, lo tenemos en varias obras de Frida

Kahlo. Una de las más significativas es *Re cuerdo o el corazón* (1937) donde da rienda suelta al dolor del alma. A través de la metáfora Frida nos hace partícipes de ese dolor, que no es físico, sino del corazón. La angustia y desazón de la pintora se debe a los enredos amorosos de su esposo Diego Rivera con su hermana Cristina y para contarlos echa mano de los símbolos: su tamaño enorme es la intensidad del dolor que siente; el corazón que yace a su pies está roto como lo siente la artista en ese momento de su vida y de su matrimonio; la ausencia de manos simboliza la desesperación<sup>21</sup>... incluso el fondo en que se enmarca la obra es la imagen de la desolación y desamparo.

### 3.1.10. Vejez y Muerte

La vejez y la muerte son males de los que ninguno nos podremos librar y varios han sido los pintores que los eligieron como tema de sus obras.

*La muerte de Santa Clara*. Bartolomé Esteban Murillo (1646).

Bartolomé Esteban Murillo pintó este óleo que no es exactamente un cuadro de una enferma, sino que retrata el momento previo a la muerte.

Se trata de una de las primeras piezas conocidas del autor, que en ese momento recibía encargos de los franciscanos de Sevilla para hacer obras donde se ensalzaran las diversas virtudes que identifican a la Orden.

La pieza es una obra simbólica que habla a los fieles del premio a la virtud en la tierra. La santa en el momento de morir es acompañada por Cristo, María y una serie de vírgenes mártires que la cubren con un manto celestial. Los presenta a modo de procesión hasta la cama donde yace la moribunda y una de sus acompañantes, la hermana Benvenuta, que fue la única que pudo presenciar ese milagro junto a Santa Clara.

*La madre muerta* (1899-1900). Edgard Munch. Munch, (1863-1944) siempre tuvo una vida complicada y una relación difícil con las mujeres. Su madre muere joven cuando él contaba sólo cinco años de edad. Años más tarde su hermana mayor muere de tuberculosis al igual que la madre y a su hermana pequeña se le diagnostica una enfermedad mental.

De ahí las obras donde la angustia, el dolor

o la muerte son los protagonistas. Él mismo llegó a decir que “enfermedad, muerte y locura fueron los demonios que custodiaron mi cuna y me persiguieron durante toda mi vida”.

Una de esas obras de temática terrible es *La madre muerta*. En ella las protagonistas son dos féminas, una es la mujer adulta, la madre, que yace cadáver en la cama en un segundo plano y la otra la niña, que con sus pies en primer plano se acerca al espectador llevando las manos a la cabeza, en un gesto de dolor, horror y temor ante la muerte y falta de la madre.

Esos pies en primer plano de la niña y las manos a la cabeza la convierten en símbolo del desamparo y soledad con ese gesto que lo dice todo.

*A vella dama*<sup>22</sup>, óleo de Victoria de la Fuente (1969) es un retrato íntimo y veraz de la vejez. La vieja dama está retratada frente al espectador, con la mirada baja y perdida. Ya vieja y pensativa, su mirada muestra sabiduría, pero también años y una cercana muerte a la que parece esperar sentada en la gran silla.

Victoria de la Fuente con el tratamiento dado a la luz y el color evoca a Rafael y sus retratos papales (Julio II).

### 3.2. La enfermedad, el dolor y cómo aliviarlos

Si hasta ahora se ha hecho un breve recorrido por distintas enfermedades, parece interesante pasar a su “complementario”: la manera de remediarlos.

En su obra pictórica, el catalán Santiago Rusiñol utiliza como recurso pictórico en numerosas ocasiones la enfermedad describiendo gran parte de sus cuadros una gran tristeza reflejo su propia existencia melancólica.

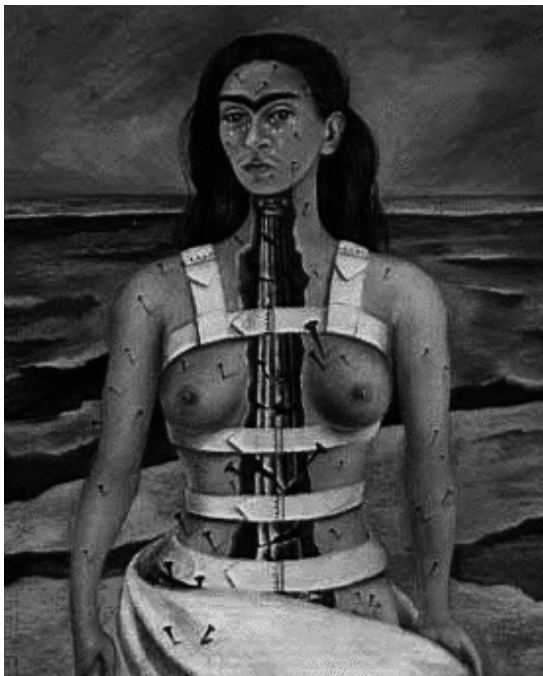
En *La Morfina* (1894), pinta una situación terrible: el dolor físico que además altera la apariencia del cuerpo. La protagonista es aquí una dama joven que yace sobre un lecho blanco adormilada por la engañosa serenidad que da la morfina, pero que al mostrar al espectador una mano que agarra fuertemente la sábana deja patente el sufrimiento. La belleza de la joven queda oscurecida por la cama y habitación desnuda<sup>23</sup>.

La vida de Frida Kahlo fue un cúmulo de dolor y enfermedades que la llevaron a pintar su sufrimiento en varias ocasiones. A los seis años enferma de poliomielitis con lo que su

pierna y pie derechos quedaron rezagados. En 1925 un autobús donde viaja choca con un tranvía, quedando malherida. Sobrevivió pero el accidente cambió por completo su vida: tras su convalecencia continuaría toda la vida sufriendo dolores de espalda, de pie..., y fue necesario el uso de corsés ya que se rompió la vértebra lumbar.

En *La columna rota* (1944) simplemente intentó contar en una imagen su padecimiento y dolor, con los hierros que la atormentaban pero a la vez servían para paliar sus problemas después del accidente. Se convirtió en una de sus piezas y autorretratos más conocidos.

Frida se pinta con ese corsé que intenta sostener su columna herida pero a la vez es símbolo de su sufrimiento. A través de una columna jónica resquebrajada simboliza su propia columna vertebral rota. La rasgadura de su cuerpo, el paisaje agrietado y los clavos que tiene por todo el cuerpo son metáfora de dolor y soledad de la artista. Sobre su rostro caen lágrimas de dolor por esos clavos que recuerdan a las saetas del martirio de San Sebastián. De igual forma el paño blanco que la cubre es similar al paño de pureza de Cristo en la cruz, presentándose así como una mártir<sup>24</sup>.



*La columna rota* (1944). Frida Kahlo se autorretrata de forma simbólica para mostrar su sufrimiento físico.

#### 4. Discusión y Conclusiones

Y podríamos seguir... estas son solamente una selección de piezas y artistas, con un nexo común: la enfermedad. Como se puede observar algunos de estos males afectan ante todo a las mujeres, es el caso del cáncer mamario, si bien otros no son “exclusivos” del sexo femenino siendo lo más habitual que se elijan como modelos a la féminas pues el resultado final es más impactante o desagradable lo que demuestra cierto grado de machismo.

Es curioso que todos los artistas sean hombres, (a pesar de que la mayor parte de las piezas seleccionadas sean del siglo XIX y XX) salvo dos, la gallega Victoria de la Fuente y Frida Kahlo, que con sus obras y tratamiento de los temas, a las espectadoras, también mujeres, nos hace sentirnos cómplices y más cercanas a esos padecimientos.

Normalmente en cuadros como estos un papel importante lo ocupa el lecho, símbolo del descanso habitualmente, pero cuyo significado cambia considerablemente si se acompaña de un cuerpo enfermo, y se convierte en un espacio en el que las extremidades inferiores siempre se tapan o esconden pasando a ser casi la antesala de la muerte.

Igualmente podemos concluir que los varones pintores de este tipo de obras no suelen tratar mal ni denigrar a la mujer que les sirve de modelo pese a sus problemas o deformidades, de hecho Ribera pintó de una forma tan brutal a su barbuda intentando incitar a la compasión, pero no buscando la burla o desprecio del espectador; tampoco las bebedoras de absenta se utilizan para ridiculizar a las borrachas, sino para simbolizar en ellas la total soledad.

Únicamente la ilustración de la mujer adúltera muestra el grado de machismo de la sociedad española del momento en que se pintó, viendo como un castigo ejemplar para la promiscua el contraer sífilis.

Sería del todo imposible intentar que aparecieran todas las imágenes existentes sobre el tema, con las seleccionadas sólo se trata de analizar y entender qué chocante idea de la belleza tenían ciertos artistas y su inclinación por dramatizar de tal forma en las obras que para lograr mayor expresividad y mover anímicamente al espectador optan por elegir cómo protagonista a una mujer o jovencita enferma.

**Bibliografía**

1. Alfaya Lamas, E., Villaverde Solar, M. D., "Different Violence and Intimidation Representations Against Women in Arts: from XVI<sup>th</sup> to XX<sup>th</sup> Centuries" comunicación inédita que se presentó en mayo de 2008 a la 7<sup>th</sup> *Global Conference violence and the contexts of hostility*. En ella se analizó el maltrato y misoginia presente en representaciones artísticas desde el siglo XVI al XX.
2. Reyero, C., *La belleza imperfecta*. Siruela, Madrid, 2005. P.30.
3. Reyero, C., *La belleza imperfecta*. Siruela, Madrid, 2005. P. 15.
4. Reyero, C., *La belleza imperfecta*. Siruela, Madrid, 2005. P.18.
5. Farthing, S. & Yvars, J.F., *1001 pinturas que hay que ver antes de morir*. Grijalbo, Barcelona, 2007.P.473
6. Farthing, S. & Yvars, J.F., *1001 pinturas que hay que ver antes de morir*. Grijalbo, Barcelona, 2007. P.18.
7. Esteban, P., *Picasso, 1881-1914*. Unidad Editorial, Madrid, 2005. P. 96.
8. Morant, I. (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina*. Volumen III. Cátedra, Madrid, 2006. P.212
9. Morant, I. (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina*. Volumen III. Cátedra, Madrid, 2006. P.213.
10. Las culturas indias por su caparazón protector consideran al caracol símbolo de concepción, embarazo y parto. Se lo relaciona igualmente con la luna creciente y menguante en cuanto que mete y saca la cabeza del caparazón, algo que simbólicamente se relaciona con el ciclo menstrual. Kettenmann, A., *Kahlo*. Taschen, Madrid, 2003, p.32.
11. Kettenmann, A., *Kahlo*. Taschen, Madrid, 2003. Pp.33-35.
12. Hagen, R.M.& R., *Los secretos de las obras de arte*. Taschen, Madrid,2005. Pp. 619.
13. Molins, M., *Manet*. Taschen, Madrid, 2005.P.46.
14. Esteban, P., *Picasso, 1881-1914*. Unidad Editorial, Madrid, 2005. p. 14.
15. Esteban, P., *Picasso, 1881-1914*. Unidad Editorial, Madrid, 2005. p. 106.
16. Para saber más sobre la obra consultar : *Los secretos de las obras de arte*, de HAGEN, R.M. & R. Taschen, Madrid, 2005, Pp.98-103.
17. Reyero, C., *La belleza imperfecta*. Siruela, Madrid, 2005. P.136.
18. Farthing, S. & YVARS, J.F., *1001 pinturas que hay que ver antes de morir*. Op. Cit. P.464.
19. Reyero, C., *La belleza imperfecta*. Siruela, Madrid, 2005. P.81
20. Gassó, R., "Cuadros clínicos", artículo para *XL Semanal*. 3-9 de Agosto de 2008. P.61.
21. Kettenmann, A., *Kahlo*. Taschen, Madrid, 2003. Pp.42.
22. Castro Fernández, A., "Os intentos de apertura e o debate en torno a abstracción". *Galicia Arte*, tomo XVI. Hércules ediciones, Coruña, 1999. P.133.
23. Reyero, C., *La belleza imperfecta*. Siruela, Madrid, 2005. Pp.30 y 31.
24. Kettenmann, A., *Kahlo*. Taschen, Madrid, 2003. P 67.