



DOI: <http://dx.doi.org/10.29033/ei.v3n2.2018.08>

#### Historia de la Salud

### La medicina como tema de representación en la historia de la pintura. IV. América Latina

Medicine as a theme of representation in the history of painting. IV. Latin America

Lázaro Gerardo Valdivia Herrero<sup>1</sup>, Milagros Escalona Rabaza<sup>2</sup>, Lucas García Orozco<sup>3</sup>, Ana María Nazario Dollz<sup>4</sup>, Jorge Isaac Sánchez Miño<sup>5</sup>, Yamila Bárbara Arzuaga Martí<sup>6</sup>, Enrique Alejandro Rosero Moreno<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Universidad de las Artes – Filial Santiago de Cuba – Santiago de Cuba – Cuba.

<sup>2</sup> Universidad Técnica de Ambato – Facultad de Ciencias de la Salud – Carrera de Enfermería – Ambato – Ecuador.

<sup>3</sup> Hospital Básico *Asdrúbal de la Torre* – Servicio de Cirugía General – Cotacachi, Ibarra – Ecuador.

<sup>4</sup> Universidad de Ciencias Médicas de Santiago de Cuba - Hospital Provincial Clínico Quirúrgico Docente *Saturnino Lora Torres* – Carrera de Medicina – Santiago de Cuba – Cuba.

<sup>5</sup> Universidad Técnica de Ambato – Facultad de Ciencias de la Salud – Carrera de Medicina – Ambato – Ecuador.

<sup>6</sup> Hospital Básico *Asdrúbal de la Torre* – Servicio de Medicina Interna – Cotacachi, Ibarra – Ecuador.

Valdivia LG, Escalona M, García L, Nazario AM, Sánchez JI, Arzuaga YB, et al. La medicina como tema de representación en la historia de la pintura. Apuntes para una iconografía necesaria. (IV-. América Latina) *Enferm Inv.* 2018;3(2):105-110.

2477-9172 / 2550-6692 Derechos Reservados © 2018 Universidad Técnica de Ambato, Carrera de Enfermería. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons, que permite uso ilimitado, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre que la obra original es debidamente citada.

#### Historia:

Recibido: 17 mayo 2018

Revisado: 17 mayo 2018

Aceptado: 18 mayo 2018

### DE LOS CÓDICES MESOAMERICANOS Y LAS FARMACOPEAS, A LA PINTURA ACADEMICISTA DECIMONÓNICA: HERBOLOGÍA, RELIGIOSIDAD E INFECCIONES VIRALES EN EL IMAGINARIO VISUAL LATINOAMERICANO.

Cuando el antropólogo estadounidense Alfred Kroeber (1876-1960) acuñó el término de área cultural, mediante la publicación en 1939 de su obra *Cultural and Natural Areas of Native North America*, las disciplinas etnográfica y arqueológica se vieron en la necesidad de reformular teórica y metodológicamente sus basamentos, considerando como válida la existencia de espacios geográficos en los cuales se habían asentado grupos humanos con patrones culturales homogéneos y que según los preceptos difusionistas, compartían algunos de esos rasgos con otras "áreas nucleares" ubicadas, incluso, en una misma región del planeta.

A las aportaciones teóricas de Kroeber, relacionadas en lo fundamental con el contexto centro y norteamericano, le sucedieron otras igual de meritorias. A finales de la década de 1940 el arqueólogo Julian Haynes Steward (1902-1972)

#### Autor de correspondencia:

Lucas García Orozco. Servicio de Cirugía General, Hospital Básico *Asdrúbal de la Torre*, Avenida Paco Moncayo s/n. Cotacachi, Teléfono: +593 06 2554118, Ibarra, Ecuador. E-mail: [gamilulu7952@gmail.com](mailto:gamilulu7952@gmail.com)

propuso el método de la ecología cultural para la delimitación de las áreas culturales en la zona sudamericana, quedando establecidos

cuatro grandes núcleos, entre los cuales el área Andina ocupaba un sitio privilegiado. Entre tanto, en 1943 Paul Kirchhoff (1900-1972) bautizó los antiguos asentamientos civilizatorios en el centro del continente con el término de Mesoamérica, vocablo aún en discusión pero que generalmente es asumido como "un espacio geográfico común, de límites cambiantes a lo largo del tiempo, que posee un sustrato cultural colectivo pese a la existencia de variantes regionales"<sup>1</sup>. Kirchhoff estableció además los caracteres culturales de dicha zona, a partir de las comparaciones (elementos comunes y divergentes) con otras áreas como norte y Sudamérica<sup>2</sup>.

De modo que Mesoamérica y el área Andina son, en la etapa histórica precolombina, los principales escenarios de las grandes civilizaciones amerindias que hoy registran los libros de historia. La cultura olmeca, teotihuacán, los mayas y aztecas (Mesoamérica), así como tiahuanaco, chavín, mochica, nazca y por supuesto, los incas (área Andina); fueron los emporios culturales más prominentes de ambas áreas, donde las creencias religiosas de franca reminiscencia politeísta influyeron directamente en los procedimientos y rituales de curación de enfermedades, muchos de los cuales fueron atestiguados en las decoraciones pictóricas que engalanaban los códices prehispánicos y que hoy se exhiben casi en su totalidad en los museos y galerías del viejo continente.

Códice es el vocablo que en la historiografía posterior al encuentro de los dos mundos alude puntualmente "a los documentos pictóricos o de imágenes realizadas por las grandes civilizaciones maya, azteca, mixteca, zapoteca,... etc., que surgieron y se desarrollaron en Mesoamérica"<sup>3</sup>, o a los manuscritos confeccionados en el período inicial de contacto indohispano, pero que continuaban reflejando aspectos representativos de las anunciadas culturas.

En lo que atañe a la medicina y las sanaciones asociadas a mitos y rituales mágico-religiosos o litúrgicos, y que al mismo tiempo fueron plasmados visualmente en los códices, sobresalen dos formas de representación conceptual. La primera, involucra aquellas ilustraciones en las cuales se recrean las deidades (dioses y mensajeros) emparentadas con la salud humana (muerte, protección, nacimiento, sacrificios, fertilidad, sexualidad, etc.); la segunda, compendia fabulosas farmacopeas apoyándose en las propiedades de las plantas medicinales y donde el arte pictórico adopta especial connotación al "retratar" con exquisito realismo los ejemplares de la flora relatados en los prontuarios botánicos.

El famoso Códice Borgia, confeccionado en una fecha anterior a la conquista española y actualmente

conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana, es uno de esos manuscritos mesoamericanos de incuestionable contenido mitológico y ritual en el cual, pueden descubrirse algunas de los exponentes de la antigua mitología mexicana, en especial, de aquellos vinculados a la sanación y el bienestar del organismo humano.

**Figura 1.** Ixtlilton (Origenario de los aztecas)



Representación evidenciada en el Códice Borgia.

Una de las deidades asociadas a la medicina por los aztecas.

Ixtlilton (Fig.1) por ejemplo, es el dios de la medicina, las festividades y los juegos danzarios entre los aztecas; quienes le adjudicaron el control sobre el agua negra tlílatl, sustancia sagrada con propiedades curativas suministrada a los dolientes. En el Borgia también aparece pintado Patécatl (en náhuatl: patecatl), "morador o habitante de la medicina" (según la traducción literal al castellano); y a quien la tradición oral designa como el descubridor del peyote, planta endémica del país mexicano cuyos valores estimulantes, terapéuticos y alucinógenos fueron aprovechados desde los tiempos remotos en actividades religiosas, mágico-danzarias y de tratamiento medicinal<sup>4</sup>.

Entre las grandes farmacopeas amerindias el Códice De la Cruz-Badiano ocupa un sitio especial en la historia botánica latinoamericana; no sólo por la cantidad de ejemplares allí descritos (más de 220), sino también por ser el primer tratado que divulgó los secretos curativos de las plantas utilizadas por los aztecas. Sus autores fueron los indígenas mexicanos Juan Badiano (1484-1560) y Martín de la Cruz (?-?), quienes resumieron en trece capítulos las enfermedades más comunes en el mundo indígena, clasificadas según las partes del cuerpo (enfermedades de la cabeza, de los pies, de los ojos, etc.), así como los correspondientes tratamientos que debían aplicarse basados en el explotación de las propiedades sanadoras de las plantas.

**Figura 2.** Plantas medicinales descritas en el Códice Badiano (1552)



Esquematación botánica de algunas hierbas ( tlahçolteoçacatl, tlayapaloni, axocotl y chicomacatl)

Aunque la fecha de confección del Códice Badiano está próxima a celebrar el medio siglo (fue elaborado en 1552), todavía sigue llamando la atención la manera tan minuciosa en que fueron pintadas cada uno de los segmentos de las 185 plantas ilustradas (no todas fueron esbozadas). Las hierbas identificadas como tlahçolteoçacatl, tlayapaloni, axocotl y chicomacatl (Fig.2), sobresalen en el catálogo por la exactitud en que a partir del empleo de pigmentos posiblemente de origen vegetal (savia), mineral o natural (sangre), se obtuvo la coloración idónea para las raíces, hojas, pistilos y flores, cuyos pétalos (en el caso específico del primer ejemplar a la izquierda), revelan el dominio de la técnica de degradación cromática que siglos después hará mundialmente célebres a los pintores airelibristas insertados en el Postimpresionismo.

Con las conquistas de Brasil (iniciada hacia 1500), de México (entre 1519 y 1521), de América Central (liderada por Pedro de Alvarado), y la del Perú (a partir de 1532), América Latina se transformó en un régimen colonial, asumiendo como punto de partida de dicho proceso el propio año de 1492, cuando se produjo el arribo colombino a las costas caribeñas. La etapa en cuestión duró con exactitud hasta 1898 (cuatrocientos cuatro años), fecha en la cual Puerto Rico (la última colonia española en la región) pasó a manos de Estados Unidos de América según lo consignado en el Tratado de París (1898), el cual aseveraba que España, perdía además, otras tres posesiones en el Caribe y el Pacífico: Cuba, Filipinas y Guam.

Durante la etapa colonial el arte latinoamericano se vio ostensiblemente permeado de las tendencias estéticas europeas, donde las naciones que gobernaron la región central y austral de América, dictaban sentencia en materia de Bellas Artes. El academicismo comenzó a reinar con su espíritu reflexivo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, amparándose en procedimientos naturalistas como los evidenciados en los retratos colectivos que hicieron populares a no pocos artistas. Tampoco el inicio de

las guerras por la independencia (finales del XVIII e inicios del XIX) distanció el ideal académico de los epicentros culturales latinoamericanos, ya que mientras acontecieron dichos conflictos y posteriormente durante el establecimiento de las repúblicas, la pintura y escultura permanecieron sujetas a códigos de representación formal que incipientemente comenzarían a ser reconfigurados en los finales de la decimonovena centuria de nuestra era.

El uruguayo Juan Manuel Blanes (1830-1901), importante artista visual de la etapa, a pesar de no haber cursado estudios especializados de pintura en academias de gran nivel, se distinguió entre sus compatriotas por la innata aptitud para retratar dentro del más puro estilo academicista a individuos de elevado prestigio y pasajes peculiares de las sociedades argentina y uruguayas. Uno de sus asuntos predilectos fue la medicina, especialmente aquellas escenas reveladoras de las consecuencias ocasionadas por epidemias como la protagonizada por la fiebre amarilla en Buenos Aires entre 1870 y 1871.

Dicha ciudad era a mediados del siglo XIX, una de las más desfavorecidas desde el punto de vista higiénico-sanitario. Hacia 1850 no se contaba en la urbe con abastecimiento de agua potable por redes hidráulicas; siendo la vía fluvial (ríos) la principal alternativa para transportar el preciado líquido hasta los domicilios, donde sus moradores consumían un "agua sucia y revuelta, cuya calidad empeoraba considerablemente en verano"<sup>5</sup>.

Tampoco existían desagües pluviales y un gran número de personas bebía directamente del agua de lluvia almacenada en los aljibes, aspectos que indudablemente, "facilitaron la manifestación de dos epidemias (cólera, en 1868 y fiebre amarilla, en 1870), que sirvieron como estímulo para ejecutar las obras de saneamiento en la ciudad"<sup>5</sup>.

Blanes, inigualable cronista social y ya por esa fecha un pintor de esmerada técnica retratista, se inspiró precisamente en tales sucesos para ejecutar en 1871 bajo la técnica de óleo sobre tela una pintura de naturaleza elegiaca que orgullosamente atesora el Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay. La obra fue apodada con el explícito título de "Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires" (Fig.3), llegando a convertirse en el retrato más conmovedor del artista debido al impacto psicológico que generó en el seno de la población bonaerense.



**Figura 3.** Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires (1871)



Óleo del uruguayo Juan Manuel Blanes.

Asociar las epidemias virales con la muerte fue, sin lugar a dudas, la principal motivación del artífice de la pieza. El dramatismo inherente a la escena en la cual un niño sufre desconsolado ante la que parece ser su madre contagiada, demuestra como en ocasiones el arte deviene herramienta de concientización social, aprovechando el exaltado poder de convocatoria que poseen los símbolos para llamar la atención sobre detalles imperceptibles de la vida.

En este ejemplo concreto, un simple cuadro colectivizó la importancia de priorizar la higiene y mantener a buen recaudo el agua que se consumía en las instancias hogareñas; medidas que si bien podían menguar los efectos deletéreos de las epidemias por aquel entonces, no constituían en sí mismas la solución del problema, pues en el caso de la fiebre amarilla, no sería hasta una década después (1881) que el cubano Carlos Juan Finlay (1833-1915) demostraría que su transmisión se debía a la proliferación del mosquito *Aedes Aegypti* y que suprimiendo al agente transmisor, era la única manera de disminuir las infecciones.

### **ENFERMEDAD Y MUERTE: LA CONDICIÓN SINE QUA NON DEL ARTE VANGUARDISTA DE FRIDA KAHLO.**

Talento, sensibilidad, capacidad regenerativa y ética, son cualidades estimables que diferencian a un auténtico artista, de un individuo común que posee la aptitud innata de esculpir un bloque pétreo o fusionar pigmentos en soporte alguno, pero cuya mirada no logra trascender las fronteras de lo imaginable para convertirse en paradigma axiomático in saecula saeculorum.

Tal consideración esgrimida desde la poliédrica visión de historiadores, exégetas y simples admiradores, encaja a la perfección con la vida y obra de Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón, o sencillamente, Frida Kahlo (1907-1954); una de las grandes representantes del vanguardismo mexicano

del siglo XX y a quien la vida le deparó trágicos instantes de desolación.

Con tan sólo cinco años de edad contrajo poliomiolitis, percance que afligió a la artista hasta el final de sus días, ya que entre las secuelas ocasionadas por la enfermedad infecciosa y que psicológicamente le impidió desarrollar una vida completamente plena, estuvo la considerable reducción del volumen muscular en su pierna derecha, desencadenando —a pesar de haberse sometido a rehabilitación gracias al apoyo brindado por su progenitor— una lógica flacidez que la obligó a buscar auxilio en muletas para poder caminar.

En 1925 mientras Frida viajaba en un autobús, un peligroso accidente automovilístico producido cuando un tranvía impactó dicho vehículo, ocasionó que esta pintora surrealista sufriera varias fracturas en su columna vertebral, la pelvis, el pie derecho y la clavícula; complicaciones que desde entonces la llevarían asiduamente al quirófano para tratar de restablecer la propiedad motriz de su organismo, no sin antes atravesar por un prolongado periodo de postración donde el arte logró sanar parte de su consternado mundo espiritual. La inmovilidad recomendada por los especialistas la condujo a aprovechar tales circunstancias para dedicarse de lleno a las artes plásticas, las que serían en lo adelante razón y sentido de su substancia vital brindándole la posibilidad de relacionarse con varios de los más celebrados representantes de las Vanguardias Europeas, como André Bretón (1896-1966) y Pablo Picasso (1881-1973).

La convulsa relación sentimental que sostuvo con el muralista mexicano Diego Rivera (1886-1957) también marcaría la particular manera en que Frida Kahlo desarrolló su carrera artística, en la cual se advierten además, las atávicas influencias iconográficas de la civilización azteca<sup>6</sup> y cierta propensión hacia el autoretrato secuencial, expresivo y narratológico. Dos de sus grandes creaciones plásticas descuellan por la crudeza con que fue capaz de representar algunos de los pasajes de angustia a los cuales se ha hecho referencia.

En 1932, a tan sólo siete años del grave accidente que estuvo a punto de dejarla parapléjica, Frida pintó la obra *El hospital Henry Ford o La cama volando* (óleo sobre metal, 30,5 X 38 cm) (Fig.4), donde exteriorizó toda la impotencia y el desconsuelo emanado de su segundo aborto, ocurrido durante la etapa en que vivió en Estados Unidos junto a Rivera.

**Figura 4.** El hospital Henry Ford (1932)

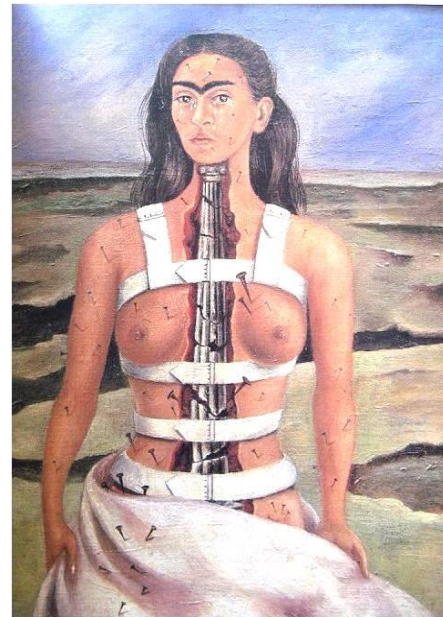


Autoretrato de Frida Kahlo.

El cuadro es portador de un simbolismo sin precedentes en la dilatada trayectoria visual de la autora, la que opta por referenciarse "yacente en la cama como enferma, desnuda, y rodeada de imágenes oníricas amenazantes, relativas a sus propios vínculos con la infancia, en forma de fetos y otras formas orgánicas ligadas a ella por unos a modo de cordones umbilicales".<sup>6</sup> Las conexiones semánticas entre los símbolos ofrecidos no son difíciles de establecer en esta ocasión; los que pese a la voluntaria intención de hacerlos orbitar en evidente perspectiva de ingravidez (detalle característico de la pintura metafísica y surrealista), nos permiten "aterrizar" en la verdadera significación de su encomienda de declaración individual.

La columna rota (1944, óleo sobre lienzo montado sobre fibra dura, 40 X 30,7 cm) (Fig.5), aunque fue ejecutado doce años después que la pieza anterior, en realidad refleja el instante en que el armazón vertebral de Frida Kahlo quedó prácticamente destruido tras experimentar el aludido accidente automovilístico en 1925. Nuevamente el simbolismo figurativo centra la proposición sensorial de una obra en la cual, la consecuente decodificación, conduce inevitablemente hacia cada uno de los ítems que dan título al presente epígrafe: dolor, enfermedad y muerte.

**Figura 5.** La columna rota (1944)



Autoretrato de Frida Kahlo.

Una fracturada columna jónica sustituye a la original de manera intencional, recurso expresivo alegóricamente re-construido por la artista, posiblemente influenciada por la sólida asociación figurada columna arquitectónica-columna vertebral presente en varias culturas occidentales y que percibe en ella –la columna arquitectónica- una "proyección (o correspondencia analógica) con la columna vertebral (...)"<sup>7</sup>, o un "sentido meramente endopático, derivado de su verticalidad, que marca un impulso ascendente y de autoafirmación"<sup>7</sup>.

Las fisuras vertebrales no sólo dañaron físicamente al organismo de Frida Kahlo; también alteraron el equilibrio emocional de su biorritmo al punto de distinguir en el dolor el combustible capaz de accionar los engranajes de un quehacer artístico abiertamente testimonial. Pintar todo un cuerpo penetrado por clavos transmite en primera instancia la sensación de dolor carnal, el mismo dolor que tal vez nunca encontró absoluta revelación mediante el arte pictórico, pero que desencadenó una genialidad sin límites únicamente comparable (en términos de trascendencia y validación de la mujer como sujeto creativo), con la obra desarrollada a lo largo del siglo XX por la cubana Amelia Pélaez (1896-1968) y la brasileña Tarsila do Amaral (1886-1973).

### Conclusiones

Las etapas precolombina, colonial, independentista y republicana son, desde el punto de vista cronológico, los grandes ciclos en que suele dividirse la historia de América Latina; región geográfica que comparte rasgos característicos y pasajes comunes de glorificación, como la presencia de trascendentales emporios civilizatorios en sus espacios territoriales durante la fase prehispánica, así como la posterior lucha por alcanzar el status independentista de las metrópolis europeas.

La periodización de la historia del arte latinoamericano no difiere de la sucesión temporal antes mencionada (con la excepción de la zona insular); concibiéndose para su mejor comprensión, un primer momento denominado arte precolombino o también denominado prehispánico, al que le suceden el arte colonial, las manifestaciones artísticas de las nacientes repúblicas y por último, la presencia de expresiones vanguardistas que caracterizan hasta la actualidad las vertientes modernas y postmodernas dentro de las artes visuales.

La medicina latinoamericana fue bordada simbólicamente con los hilos ancestrales de la Pachamama, incorporando el conocimiento científico importado desde Europa y atinando en el arte pictórico la herramienta efectiva para perpetuar sus hitos y privaciones. Los antiguos códices prehispánicos, las farmacopeas, la pintura academicista decimonónica y la obra de acreditados artistas del siglo XX como Frida Kahlo, atestiguan que la medicina también ha sido un asunto profusamente representado en la historia pictórica latinoamericana.

### **Conflicto de intereses**

Ninguno declarado por los autores.

### **Financiación**

Autofinanciado.

### **Agradecimientos**

Ninguno declarado por los autores.

### **Referencias**

1. Martínez, Cruz. Las culturas precolombinas. En: Arte Latinoamericano y Caribeño (Selección de lecturas). Madrid: Editorial La Muralla S.A.; 1990. p. 5.
2. Ruz Lhuillier, Alberto. La civilización de los antiguos mayas. La Habana (Cuba): Editorial de Ciencias Sociales; 1974. p. 22.
3. Calderón, Tomás. La escritura como elemento artístico de interés científico. En: La Ciencia y el Arte. Ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico. España: Instituto del Patrimonio Histórico Español; 2008. p. 218.
4. Ávila Aldapa, Rosa Mayra. Los pueblos mesoamericanos. México: Instituto Politécnico Nacional; 2002. p. 18.
5. María Herzer, Hilda y Di Virgilio, María Mercedes. Buenos Aires inundable del siglo XIX a mediados del siglo XX. En: Historias y desastres en América Latina (Volumen I). Red de Estudios Sociales en Prevención de Desastres en América Latina; 1996. p. 83.
6. Barroso Villar, Julia. Tema, iconografía y forma en las Vanguardias Artísticas. España: Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo del Principado de Asturias y Ajimez Libros; 2005. p. 104.
7. Cirlot, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona (España): Editorial Labor, S.A; 1995. p. 141.