

HUMANIDADES EN PEDIATRÍA

EL NIÑO ENFERMO EN LA HISTORIA DEL ARTE (1)

El Doctor (1891). Samuel Luke Fildes

M^a.T. Concepción Masip

Doctora en Medicina y Cirugía. Especialista en Bioquímica Clínica. Licenciada en Historia del Arte. FEA de Bioquímica Clínica. Hospital Universitario Ntra. Sra. de Candelaria. Santa Cruz de Tenerife



A lo largo del siglo XIX se fue afianzando en Gran Bretaña la revolución industrial, iniciada en la segunda mitad de la centuria anterior. Ésto, le permitió convertirse en el país más avanzado, no sólo de Europa, sino del mundo. Buena parte de ese tiempo coincidió con el reinado de Victoria I de Inglaterra (1837-1901). Al ser uno de los reinados más largos en la historia de los monarcas británicos y con un trasfondo económico y político cambiante, los cambios experimentados en el país fueron notables.

La concatenación de revoluciones (agrícola, demográfica, comercial, de los transportes, financiera,...) llevadas a cabo en Inglaterra, a mediados del setecientos, significaron, entre otras cosas, el paso de una economía agraria a otra industrial; de una sociedad estamental a otra de clases; de un ámbito

predominantemente rural, a otro urbano. En relación con todo esto, uno de los aspectos más llamativos fueron las relaciones laborales que surgieron entre las nuevas clases sociales: la burguesía industrial y el proletariado y las ideologías respectivas: el liberalismo y las defendidas por los movimientos obreros.

Las condiciones de vida del proletariado industrial (artesanos arruinados por la industria mecanizada y campesinos empobrecidos emigrados a las ciudades) eran durísimas: unas jornadas laborales de más de doce horas sin diferenciación de edad o sexo, una férrea disciplina, unas fábricas insalubres, unos salarios establecidos por los empresarios, la inexistencia de los contratos fijos, la ausencia de protección legal para los obreros,... un clima muy favorable para la propagación de enfermedades como la tuberculosis o epidemias como el cólera y el tifus.

El contraste entre los grandes beneficios que conseguía la burguesía y las míseras condiciones de vida en las que vivían los obreros, hizo que el proletariado se organizara en asociaciones y sindicatos buscando mejorar las condiciones laborales, por ejemplo, el cartismo.

Centrándonos en el arte y, más concretamente, en la pintura, en los 64 años del reinado de Victoria I de Inglaterra convivieron artistas de diferentes estilos, abordando temáticas y técnicas distintas, englobados dentro de la denominada pintura victoriana .

La institución más representativa de la época fue la Royal Academy, reflejo de un arte academicista

centrado en los temas de historia, los paisajes y los retratos, cuyas exposiciones anuales determinaban el éxito o el fracaso de la carrera de un artista. En 1848, en Londres, como reacción a lo establecido un grupo de pintores, críticos y poetas fundaron la

Hermandad de los Prerrafaelitas. Propugnaban el regreso al detallismo minucioso y al luminoso colorido de los primitivos italianos y flamencos, anteriores a Rafael (de ahí el nombre del grupo), a los que consideraban más auténticos frente a la pintura académica imperante que no hacía sino perpetuar el manierismo italiano posterior a Rafael y Miguel Ángel, con composiciones elegantes pero vacuas y carentes de sinceridad.

La innovación de la *Hermandad* se basaba tanto en su temática, incluyendo escenas contemporáneas y de contenido social; como en su intención de captar la naturaleza, tal y como se manifiesta ante nuestros sentidos y, así, crear un arte mucho más realista. Conscientes de los problemas de la nueva sociedad británica, adoptaron una postura crítica cuyo vehículo de expresión fue su arte. De esta manera, sus pinturas describieron los perniciosos efectos de un sistema social injusto con las clases más humildes y transmitieron mensajes morales y didácticos, convirtiéndose en un arte idílico que disfrazaba, muchas veces, la realidad con bellas metáforas.

La tercera tendencia pictórica, la realista, discurriría más cercana a los prerrafaelitas que a la academicista. El Realismo, fue el movimiento artístico de menor difusión de los tres pero, no por ello, carente de calidad. La pintura realista fue una pintura comprometida, de denuncia social. Los representantes de esta línea mostraron en sus lienzos al pueblo sin idealismos.

Es en esta corriente en la que hay que situar la obra objeto de estas líneas. Poco sabemos de la vida de Sir Lukas Fildes. Nació en Liverpool en 1844. Fue educado por su abuela paterna, Mary Fildes, vinculada a la política, pues fue miembro activo del cartismo, movimiento de reforma social y política que se desarrolló en el Reino Unido entre 1838 y 1858 y cuya denominación procedía de la Carta del Pueblo (The People's Charter) de 1838. Estudió en la Escuela de Arte de South Kensington a principios de 1860 y, después, en la Royal Academy. Sus primeros pasos como artista los encontramos en el

mundo de la ilustración a finales de esa década, bien como colaborador en la traducción inglesa de *L'Homme qui vit* de Víctor Hugo, o bien, en publicaciones británicas como *Graphic* donde apareció, en 1869, *Sin techo y hambriento*, reflejo fiel de los problemas sociales del momento. Por estas fechas, fue contratado por Charles Dickens para que sus dibujos ilustraran sus cuentos. A finales de 1870, su holgada posición económica le permitió abandonar esta faceta y dedicarse a la pintura al óleo, ejecutando algunas obras próximas al academicismo imperante, como *El Viudo* (1870) o *El retorno del penitente* (1877). En estos años ingresó en la *Royal Academy of Art* y, poco después, decidió centrarse en el retrato, llegando a ser uno de los pintores de este género mejor retribuidos de Gran Bretaña. Sus pinceles efigieron a varios miembros de la familia real británica como el Príncipe Eduardo o Cecil Rhodes, el célebre político impulsor de la expansión inglesa por el África Central.

Posiblemente, el renombre alcanzado entre los grupos más pudientes de la sociedad victoriana fue lo que motivaría que Sir Henry Tate le encargase el óleo que aquí nos ocupa, *El doctor*. La familia Tate había conseguido una considerable fortuna en los negocios azucareros y Henry Tate decidió dedicar una buena parte de estos cuantiosos ingresos, siguiendo el ejemplo de los magnates de la época, a la filantropía y al coleccionismo. En principio, casi toda su colección estaba dedicada a la pintura británica del siglo XIX incorporando, después, obras del XX. Ya hemos indicado las tres tendencias pictóricas que coexistieron en el reinado de Victoria I. Quizás, entre los cincuenta y siete cuadros que constituían el núcleo de su colección original, la pintura realista careciese de una buena representación y eso es lo que motivara que Mr. Tate, en 1891, solicitase a Lukas Fildes el lienzo. Para esta fecha, el artista, como hemos dicho, gozaba de una afamada reputación como retratista, pero, tanto la procedencia y el destino del encargo (nada menos, que el influyente Henry Tate y para su colección de la nueva *National Gallery of Art*) como los honorarios que iba a cobrar por el mismo (la nada despreciable cifra de 3.000 £), le hicieron aceptar. Además los artistas se deben a su público.

La obra encargada debía tener como fondo un

tema social que reflejara, a los ojos de la adinerada sociedad británica de fines del siglo XIX, las duras condiciones de vida que habían padecido los sectores de la población más desfavorecidos y que con su sufrimiento y su trabajo extenuante habían contribuido a que Gran Bretaña estuviese a la cabeza del mundo.

Una vivencia personal del pintor le sirvió de inspiración. Lukes Fildes había pasado por el doloroso trance de ver sufrir a su hijo una enfermedad para la que el doctor Gustavus Murray, asistente del niño, no encontró solución, falleciendo, finalmente, el día de Navidad.

El doctor es el recuerdo de esta experiencia trasladada al lienzo y adaptada al contexto social requerido. La escena presenta una estancia pequeña, la única dependencia de la vivienda, con la sala transformada momentáneamente, buscando un espacio para acomodar a la niña enferma a la que se ha instalado en un improvisado lecho. La escasa luz natural que entra en la habitación, lo hace por un

ventanuco en el ángulo superior derecho y nos permite vislumbrar esa estancia y los enseres con los que cuenta. La altura es poca. A ello, contribuyen las vigas de madera descubiertas, de las que cuelgan varios objetos. Las paredes están desnudas, tan sólo un grabado enmarcado viste la pared del fondo. Los restos de humedad, en el marco de la ventana, son evidentes. La ropa tendida de un lado a otro. Los haces de leña apilados debajo de la mesa. El pavimento no tiene más cobertura que una pequeña estera que no alcanza a todo el suelo que está sin barrer,... el mobiliario pobre y de distinta procedencia. Hay varias sillas y ninguna es igual. El artesanal banco de madera, junto a la cabecita de la niña, sirve de apoyo a la jofaina de barro, la jarra de loza y el paño que, en cualquier momento, pueden ser requeridos para aliviar a la enferma. Es como si todo lo disponible en la vivienda se hubiera puesto al servicio de ese ser indefenso y las tareas cotidianas se hubieran interrumpido ante la enfermedad.

La sensación de poco espacio se acentúa al ocupar las dos sillas, sobre las que reposa el cuerpo de



El Doctor (1891). Óleo sobre lienzo. 166,3 cm x 241,9 cm. Tate Gallery, Londres.

la niña y que hacen de lecho, el centro de la composición. La débil luz natural ha obligado al médico a reorientar la pantalla del quinqué para poder apreciar el más leve indicio de cambio en el rostro exangüe de la enfermita, que parece hundirse en el gran almohadón. Su brazo izquierdo cae inerte, mientras el otro está doblado sobre los paños que la cubren. Este primer plano se completa con la figura del médico, que sentado y representado en tres cuartos mira expectante a la niña. Una diagonal une la mirada del pensativo galeno con el rostro de la criatura. La gama cálida tanto de las telas que tapan a la niña como de la levita del doctor nos aproximan la escena. En un segundo plano, los padres de la enferma. Los rasgos de él, están esbozados. Es una persona anónima ante un dolor universal. Su mirada está pendiente del doctor, depositario de la ciencia y portador de la esperanza. La madre, sin embargo, parece abatida, oculta el rostro, mientras junta sus manos en actitud implorante y el cabeza de familia trata de consolarla apoyándole su mano en el hombro. Los dos planos, a pesar de la separación marcada por los respaldos de las sillas, están relacionados por la serie de diagonales que se establecen entre

los protagonistas de la escena: la mirada del padre hacia el doctor y la de éste hacia el rostro de la niña.

El contraste entre el porte del médico, impecablemente vestido, y la humildad y el desorden de la habitación es evidente. Con esta composición Fildes satisfacía, por un lado, el encargo de Henry Tate de completar la sección de pintura realista de su colección y, por otro, rendía tributo a su abuela, que le había hablado de las generaciones de obreros ingleses que habían pasado tantas penalidades y miserias desde el inicio de la revolución industrial.

Al año siguiente, en 1892, Sir Henry Tate donó su colección al Estado, dotándola de un importante fondo económico que facilitara su conservación y exhibición al público. A principios de siglo, Lukes Fildes fue nombrado Sir, concretamente, en 1906, por Eduardo VII y Caballero Comandante de la Orden Victoriana, en 1913. Falleció en 1927.

Esta pintura es un clásico de la ilustración médica y ha sido reproducida en numerosas ocasiones. En el año 1947, la Oficina Postal de Estados Unidos la estampó en un sello para conmemorar el centenario de la American Medical Association.