

ALMA

Vol 12 - N° 1
Marzo 2026

CULTURA & MEDICINA

EAB

EDITORIAL ALFREDO BUZZI

STAFF

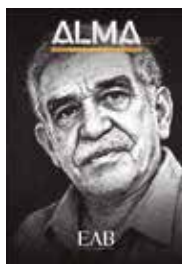
Editor Responsable

Alfredo E. Buzzi
Matienzo 1849 2º B
(1426) CABA - Buenos Aires
Argentina
alma@editorialalfredobuzzi.com

Consejo Editorial

Isabel Del Valle
Martín Dotta Santana
Micaela Patania
María Victoria Suárez

Registro ISSN 2468-9890606339



ALMA CULTURA Y MEDICINA
Volumen 12, Número 1, Marzo 2026

Diseño

JOB Comunicación

Consejo Editorial Consultivo

Baltasar Aguilar (San José, Uruguay)
Arpan Banerjee (Birmingham, Reino Unido)
Elizabeth Beckmann (Worthing, Reino Unido)
Uwe Busch (Remscheid, Alemania)
Davide Caramella (Pisa, Italia)
Adelfio Cardinale (Palermo, Italia)
Oscar Cudas Thompson (Asunción, Paraguay)
Paola Cosmacini (Roma, Italia)
Eduardo Fraile (Madrid, España)
Ricardo Losardo (Buenos Aires, Argentina)
Alberto Marangoni (Córdoba, Argentina)
Jean-Pierre Martin (Sarlat-la-Canéda, Francia)
Enrique Méndez Elizalde (Buenos Aires, Argentina)
Renato Mendonça (Sao Paulo, Brasil)
Ana María Rosso (Buenos Aires, Argentina)
Norma Sánchez (Buenos Aires, Argentina)
Eduardo Scarlato (Buenos Aires, Argentina)
Eric Stern (Seattle, Estados Unidos)
Adrian Thomas (Bromley, Reino Unido)
Antonio Turnés (Montevideo, Uruguay)
René Van Tiggelen (Bruselas, Bélgica)
Adolfo Venturini (Buenos Aires, Argentina)
Antonio Werner (Buenos Aires, Argentina)

ALMA - Cultura y Medicina es órgano de difusión de:
La Sociedad Científica Argentina
La Academia Panamericana de Historia de la Medicina,
La Sociedad Argentina de Ecografía y Ultrasonografía (SAEU),

ALMA - Cultura y Medicina es una revista trimestral internacional que trata temas de interés común entre la cultura y las ciencias médicas. Las enfermedades, con sus síntomas y signos, su diagnóstico, su pronóstico, y sus tratamientos, contienen innumerables aspectos que escapan a lo estrictamente médico: su propia historia, su nombre, la historia de aquellos que las describieron, las vicisitudes de los pacientes que las padecieron, su aparición en la literatura, el arte, la música, el cine. Es de interés conocer la vida de los médicos que han contribuido al conocimiento médico, así como sus intereses extra-médicos (los ha habido poetas, músicos, políticos, deportistas, cocineros...), y la forma en la que hoy los recordamos (además de nombrar enfermedades, sus nombres están en calles, en ciudades, en hospitales). Han escrito libros, que se han convertido en clásicos. También son de interés las inclinaciones extra-médicas de los médicos contemporáneos, es decir, de nosotros mismos. Recomendar un libro, música, un postre. Una forma de cocinar el pescado, un museo, una obra de teatro. Un viaje, un trago, una película. También es pertinente analizar los procesos sociales, culturales, políticos y económicos relacionados con las actividades científicas y tecnológicas.

ALMA - Cultura y Medicina acepta todas las aproximaciones a la cultura y a la medicina, con énfasis en el pensamiento creativo.

ALMA - Cultura y Medicina está dirigida a un amplio grupo de lectores (dentro y fuera de la comunidad médica), proporcionando una visión reveladora de la relación entre la cultura y la medicina.

Imagen de tapa

Retrato interpretativo de Gabriel García Márquez realizado a partir de referencias fotográficas públicas y material de archivo. Ilustración original creada para ALMA. No reproduce ni deriva de una fotografía específica.

ALMA

ALMA Cultura y Medicina / Volumen 12, Número 1, Marzo 2026

SUMARIO

04 Peste, destino y memoria. Un tríptico necesario

EDITORIAL

 Prof. Dr. Alfredo E. Buzzi

06 El *Edipo Rey* de Sófocles y la peste en Tebas

LITERATURA Y MEDICINA

 Dr. Juan Enrique Perea

09 *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe. La peste bubónica visita Londres

LITERATURA Y MEDICINA

 Dr. Juan Enrique Perea

20 Las epidemias en la obra de Gabriel García Márquez

NOTA DE TAPA

 Dr. Juan Enrique Perea

30 Johannes Vermeer, genio y misterio

MALES DE ARTISTAS

 Prof. Dr. Antonio F. Werner

EDITORIAL

Prof. Dr. Alfredo E. Buzzi
Editor Responsable

Peste, destino y memoria. Un tríptico necesario

Hay palabras que regresan cuando la historia se tensa. *Peste* es una de ellas. No designa solo una enfermedad: nombra un clima, un tiempo detenido, una alteración del orden visible y del invisible. Cuando aparece, algo más que los cuerpos se enferma. Se enferma la ciudad, el lenguaje, la memoria, la confianza. Tal vez por eso la peste ha sido, desde siempre, un territorio privilegiado de la literatura. En este número de **ALMA**, Juan Enrique Perea nos propone un tríptico que no responde a una cronología ni a una genealogía estricta, sino a una afinidad profunda: *Edipo Rey* (Sófocles), el *Diario del año de la peste* (Daniel Defoe) y la obra de Gabriel García Márquez. Tres momentos, tres escrituras y tres modos de pensar la enfermedad cuando deja de ser un hecho biológico para convertirse en destino colectivo. Hay una misma pregunta de fondo: ¿qué hace una comunidad —y qué hace cada individuo— cuando la enfermedad irrumpe como experiencia total?

En Tebas, la peste no llega por azar. Es la manifestación de una falta que aún no ha sido reco-

nocida. La ciudad apesta porque su rey ignora quién es. En *Edipo Rey*, la enfermedad no exige tratamiento sino verdad. Cada intento de curación que evita el conocimiento agrava el mal. La peste sofoclea no se propaga por contagio, sino por negación. Solo cuando la verdad irrumpe —cruel, insoportable— la ciudad puede liberarse, aun al precio de la ruina de su soberano. La tragedia no reside en la enfermedad, sino en el saber que llega tarde.

Más de dos milenios después, Daniel Defoe narra en su *Diario del año de la peste* otra ciudad sitiada, otro tiempo de contagio, otra comunidad enfrentada al colapso: Londres, 1665. Aquí la peste deja de ser castigo divino explícito y se convierte en fenómeno social. Defoe observa, registra, enumera. Aparecen las cuarentenas, las cruces en las puertas, las fosas comunes, la estadística como consuelo ilusorio. La “gran visitación”, como la llama, no distingue clases, pero sí expone con crudeza las desigualdades. La peste ya no revela un secreto individual, como en Sófocles, sino que desorganiza el entramado social, fragmenta el

lenguaje y erosiona la confianza. La forma misma del relato da cuenta de ese desorden.

En la obra de García Márquez, la peste se multiplica y se metamorfosea. En *Cien años de soledad*, Macondo es visitado una y otra vez por formas diversas de la calamidad: el insomnio que borra la memoria, la guerra civil interminable, la fiebre del banano, el diluvio, el calor, el olvido final. No se trata solo de epidemias, sino de estados del alma colectiva. La enfermedad ya no llega desde afuera: brota del tiempo mismo, de la repetición y del encierro en el propio destino. En *El amor en los tiempos del cólera*, la peste adquiere un espesor todavía más complejo: es enfermedad real, contexto histórico y metáfora del amor persistente y del cuerpo que envejece. El cólera convive con la pasión, la muerte con la espera, la higiene con el fracaso último de la medicina frente al deseo y al tiempo.

Este tríptico no propone una historia lineal de las epidemias, sino una cartografía simbólica. En Sófocles, la peste parece obligar a mirar lo que no se quiere ver. En Defoe, se transforma en una experiencia que exige ser narrada. En García Márquez, adopta la forma del tiempo y del destino,

una visitación recurrente cuyo único antídoto posible es la memoria escrita.

Hay un hilo silencioso que une a Tiresias, al cronista londinense y a Melquíades. Todos saben —o intuyen— que el desastre no puede evitarse, pero también que debe ser contado. Lo único verdaderamente inmune a la destrucción no es la ciudad ni sus habitantes, sino el testimonio. La literatura no cura la peste, pero preserva el sentido cuando todo lo demás se pierde.

Tal vez por eso este tríptico resulte hoy tan actual. No porque remita a una pandemia reciente, sino porque devuelve una certeza más antigua y más incómoda: las pestes pasan, el miedo cambia de forma, las ciudades se reconstruyen, pero la fragilidad humana persiste. Y con ella, la necesidad de narrar.

La propuesta de Juan Enrique Perea de leer a Sófocles, a Defoe y a García Márquez juntos no es un ejercicio erudito. Es una forma de acompañarnos en el reconocimiento de que, frente a la enfermedad, al destino y al tiempo, seguimos siendo —como siempre— profundamente humanos. **EAB**

LITERATURA Y MEDICINA



El *Edipo Rey* de Sófocles y la peste en Tebas

En *Edipo Rey*, la peste que asola Tebas no es un accidente natural, sino el síntoma de una verdad negada. La ciudad enferma porque su soberano ignora quién es. Curar implica conocer, y conocer implica destruir. Este ensayo lee la peste sofoclea como una fuerza que exige memoria y verdad, aun al precio del exilio y la ruina personal.

 **Dr. Juan Enrique Perea**

Médico

Doctor de la Universidad de Buenos Aires

Sófocles (497 a.C. - 406 a.C.) (Figura 1), fue amigo de Pericles y contemporáneo de la guerra del Peloponeso y de la peste de Atenas (430 a.C. - 427 a.C.). Conoció de primera mano el terror colectivo y la manifiesta ignorancia de los atenienses ante la enfermedad.

Tanto la peste de Atenas como la peste sofoclea de Tebas son categóricas alegorías del desconocimiento, de la ausencia de remedio, de la pobreza de recursos teóricos y prácticos. Las pestes son colosales escenarios dentro de los que caben todas las incertidumbres y toda la ignorancia humana. En las pestes ocurre todo y se comprende casi nada. La peste es una totalidad incomprensible, insondable.

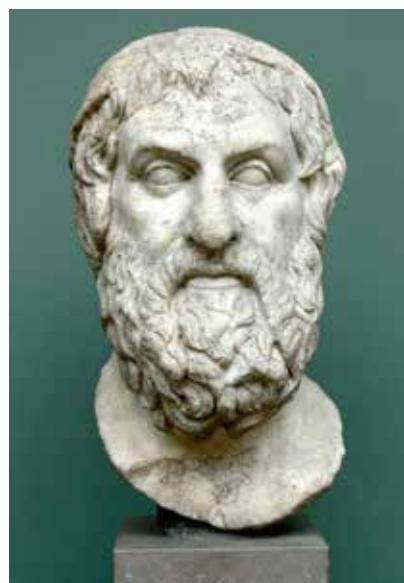


Figura 1: Busto de Sófocles (copia romana de un original griego del 270 a. C.). Gliptoteca Ny Carlsberg, Copenhague, Dinamarca.

Sófocles habría estrenado *Edipo Rey*¹ en el año 429 a.C., es decir en pleno brote epidémico en Atenas. La tragedia de Edipo transcurre durante una peste en Tebas. La tragedia se dibuja sobre el fondo de la peste.

La muerte sin tasa acarrea un mensaje inapetable: el hombre es irremediabilmente frágil. La peste exige entonces descubrir la verdad de lo que acontece, su origen y su tratamiento. En tiempos de peste la ignorancia resulta intolerable. El desasosiego agudiza el anhelo por saber. Ansia despótica en medio del desconcierto.

En el aire de la ciudad de Tebas, horrorizada por la peste, se huele el humo de los sahumerios. Por todas partes se escuchan plegarias y lamentos. El pueblo permanece en las plazas con ramos de suplicantes. Tebas está en un abismo de muerte. El pueblo entero está enfermo y la muerte es innumerable. La fiebre los somete y las mujeres no dan a luz. La peste aniquila la ciudad, la consume, la extingue.

La cuestión está entre saber y no saber. Si Edipo había resuelto el enigma de la Esfinge, también podía resolver el enigma de la peste (Figura 2)². Así, los sacerdotes le piden socorro y le imploran el remedio. Solo un pensamiento oportuno salvará a la ciudad. La ignorancia ha potenciado el poder destructor de la enfermedad, y la ignorancia arrojará a Edipo a la peor tragedia.

Edipo envía a Creonte, hermano de Yocasta, al oráculo de Delfos para que averigüe qué debe hacer o decir para salvar a la ciudad. Creonte regresa con la respuesta: Tebas será purificada mediante el castigo de los asesinos de Layo, viejo soberano de la ciudad, a quien Edipo asegura no haber conocido. De la muerte de Layo solo queda un testigo.

Tiresias, el adivino ciego que tiene el don del conocimiento, posee la evidencia que salvará a Tebas. Edipo es el asesino de su padre Layo; es hermano y padre de sus hijos, e hijo y marido de la mujer que los engendró.

Yocasta narra que, luego de que un oráculo advirtiera a su esposo Layo que moriría por obra de su propio hijo, abandonaron en un monte al niño, de apenas tres días de vida, atado por los pies. Añade que Layo fue asesinado en un cruce de los caminos de Delfos y de Daulia poco tiempo antes de que Edipo accediera al poder. La descripción del crimen que hace Yocasta y el relato del único testigo desencadena en Edipo una fatal anagnórisis: él es el asesino de su padre y el esposo de su madre. El, Edipo, el de los pies hinchados: el niño dado por muerto, abandonado por su padre



Figura 2: Esfinge. Museo del Partenón, Atenas, Grecia. Fotografía del autor (2007).

y su madre en un monte, con los pies atados. El espanto lo conduce a imponerse por autocastigo el aniquilamiento de sus ojos y el destierro.

En *Edipo Rey* la peste potencia la eficacia dramática de la tragedia de Edipo. La tragedia de la peste y la tragedia de Edipo son tramas que suscitan innumerables preguntas. Procesos inciertos y fatales que multiplican interrogantes. La tragedia de Edipo se potencia dentro de la tragedia de la peste; y la tragedia de la peste se potencia con la

tragedia de Edipo. Ambas ponen de manifiesto la incontrastable realidad. No hay evasión posible cuando la tragedia de la verdad se manifiesta enteramente. En la peste, la enfermedad y la muerte inevitables; en Edipo, el parricidio y el incesto involuntarios. Edipo y la peste simbolizan el horror que puede provocar la verdad revelada, el yugo de la inapelable fragilidad, el espanto ante la soledad y el exilio, y el elevado precio de querer saber. **EAB**

Referencias

1. Sófocles: *Edipo Rey*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006.
 2. “¿Cuál es el ser que por la mañana camina en cuatro pies, al mediodía en dos y por la tarde en tres?”
-

LITERATURA Y MEDICINA



Diario del año de la peste, de Daniel Defoe.

La peste bubónica visita Londres

En el *Diario del año de la peste*, la enfermedad deja de ser castigo divino para convertirse en experiencia social total. Londres se fragmenta bajo el miedo, el encierro y la miseria. Este texto propone leer a Defoe no solo como cronista, sino como testigo de cómo la peste desorganiza la ciudad, el lenguaje y el sentido.

 **Dr. Juan Enrique Perea**

Médico

Doctor de la Universidad de Buenos Aires

Daniel Defoe (Figura 1) nació en Londres en 1660. Entre 1664 y 1666 la ciudad recibió la visita de la peste bubónica. En 1672, el médico Nathaniel Hodges publicó en latín la primera narración histórica de aquella epidemia. En 1720, el médico John Quincy publicó un ensayo sobre las enfermedades pestilentes, que se vendía junto con el trabajo de Nathaniel Hodges traducido al inglés. Finalmente, en 1722 Daniel Defoe publicó el *Diario del año de la peste*.



Figura 1: Retrato de Daniel Defoe, Museo Marítimo Nacional, Londres.

Esta cronología permite sospechar que el relato se apoya en dos fundamentos: la memoria de Daniel Foe, testigo infantil de aquel tiempo con sus leyendas, historias, cuentos, anécdotas y tradiciones familiares; y el relato de Nathaniel Hodges.

En la tapa declara: *Un diario del año de la plaga: por Daniel Defoe. Observaciones o Memoriales de los sucesos más notables, tanto públicos como privados, que sucedieron en Londres durante la ÚLTIMA GRAN VISITACIÓN en 1665.* (Figura 2)

Epidemia proviene del griego *epidēmía*, que significa literalmente “estancia” o “presencia en un lugar o país”. Deriva del verbo *epidēméo*, que alude a “estar en un lugar”, “llegar” o “visitar una población”. Puede conjeturarse que el concepto de epidemia como un mal que “viene de afuera” se proyectó siglos atrás en expresiones como visita,

gran visita o gran visitación, utilizadas para designar plagas y enfermedades colectivas. Era el mal que venía de afuera. El diccionario enciclopédico de la lengua inglesa Webster entre las posibles acepciones de *visitation* adopta como ejemplo a una plaga.

Hay una vasta diferencia entre la sospecha que la causa de una enfermedad proviene de afuera y la sospecha que la enfermedad brota del propio enfermo. Los sustantivos epidemia, visita y visitación son aplicables solo a la primera conjetura. Para Defoe la causa de la enfermedad visitó Londres.

SEÑALES, ANUNCIOS Y PRESAGIOS

Varios meses antes de la peste ocurrieron numerosos hechos que ejercieron una fuerte influencia en el ánimo de la población. Un cometa cruzó el cielo, y la gente presagió una terrible calamidad que caería sobre la ciudad. La proliferación de supuestos libros religiosos, de predicciones astrológicas y de profecías alimentaron el temor. Falsos predicadores anunciaban destrucción. La imaginación popular estaba poseída por visiones catastróficas. Eran tiempos de la ira de Dios, con muertos sin sepultura, espectros caminando sobre lápidas y ángeles señalando con sus espadas. Supuestas conjunciones de los astros anunciaban, según los astrólogos, sequía, hambre y peste. Las dos primeras fallaron totalmente. Hubo un tiempo fresco y lluvioso. La sugestión se apoderaba de la voluntad de la gente y los sojuzgaba mediante engaños.

El miedo a la peste arrastró a innumerables personas a buscar consejo en decidores de fortuna, charlatanes y magos. Una vasta clientela de miserables acudía a brujos y curanderos en busca de supuestas medicinas. Se aprovisionaban de



Figura 2: Tapa de la primera edición inglesa del Diario del año de la peste, de Daniel Defoe, 1722.



Figura 3: Un hombre consume antidotos contra la plaga durante la Peste de Londres. Grabado de J. Franklin, 1841.

grandes cantidades de píldoras infalibles y pociones mágicas, muchas a base de mercurio, con las que terminaban envenenándose. Las calles se llenaron de anuncios como “Píldoras antiplaga”, “Poción contra la plaga”, o “Antídoto real contra toda clase de infecciones” (Figura 3). Los pobres eran las víctimas fatales de los impostores. El terror conducía a la perversidad, y la perversidad a la locura. Todos los charlatanes iban a desaparecer con la peste.

En las iglesias se oraba implorando la misericordia de Dios, y la confesión de los pecados se hacía a viva voz. Para aventar la plaga, los pobres se colgaban cruces, talismanes y amuletos. Tales símbolos los acompañarán hasta la sepultura.

LA EPIDEMIA

En 1664 se registraron en Londres numerosas muertes por tabardillo pintado o fiebre manchada, enfermedad infecciosa conocida hoy como tifus exantemático o tifus epidémico, causada por la bacteria *Rickettsia prowazekii*, y transmitida por el piojo del cuerpo humano (*Pediculus humanus corporis*). Sus manifestaciones clínicas incluyen fiebre, cefalea intensa, tos, rash cutáneo, mialgias, alteraciones del estado de conciencia, shock y, en muchos casos, la muerte. En ausencia de tratamiento, la mortalidad del tifus epidémico podía alcanzar hasta el 60%.

En septiembre de 1664, la peste llegó a Ámsterdam y a Róterdam. La falta de periódicos convirtió las cartas de comerciantes en la principal fuente de información. De ellas nacían los rumores. El gobierno, bien informado, mantuvo el secreto y prohibió hablar de peste.

En Londres, los primeros muertos con señales de peste bubónica aparecieron a comienzos de diciembre de 1664. Entre enero y febrero de 1665, el número semanal de fallecidos ya superaba al registrado durante una epidemia anterior, ocurrida en 1656.

En la última semana de mayo de 1665, una investigación realizada por jueces de paz demostró que la causa de la mayoría de las muertes era la peste bubónica (Figura 4). Los enfermos presentaban fiebre, vómitos, cefalea, dolor de espalda, y dolorosos bubones (ganglios linfáticos muy agrandados) en el cuello, los pliegues inguinales y las axilas, que eran drenados por los médicos.

En lo relativo a la causa, la propagación y las consecuencias de la peste, el narrador formula observaciones de notable interés: atribuye la infección a criaturas invisibles transportadas por insectos; sostiene que la necesidad de procurarse alimentos en los mercados contribuyó a la diseminación del mal; observa que los campesinos se vieron menos afectados que los habitantes de la ciudad; afirma que resultó imposible frenar la epidemia por no haberse comprendido la verdadera naturaleza del contagio; y rechaza como una muestra de ignorancia la creencia de que la peste fuera un castigo divino que actuara sin mediación alguna. La observación de que algunos enfermos se recuperaban resulta coherente con la tasa de mortalidad de la peste bubónica, que en ausencia de tratamiento se sitúa entre el 30 y el 60%.

Sin embargo, la convicción de que la peste bubónica se transmitía de persona a persona, a través de la ropa o por medio de los animales domésticos era falsa. El agente etiológico es el bacilo *Yersinia pestis*, transmitido al ser humano por la picadura de pulgas de rata. Los mercados urbanos, donde abundaban las ratas, habrían actuado como importantes focos de la infección. La transmisión directa entre personas solo ocurre en la forma neumónica o pulmonar de la peste, una variante poco frecuente y siempre mortal.

Convencidos de la certeza del contagio de persona a persona, la cercanía con desconocidos provocaba pánico, y muchos imponían la distancia bajo amenaza de armas. Cada habitante veía únicamente por sí mismo y por su familia. Siguiendo el consejo de los médicos, en las casas se quemaban grandes cantidades de carbón con la intención de eliminar las partículas nocivas del aire (Figura 5).

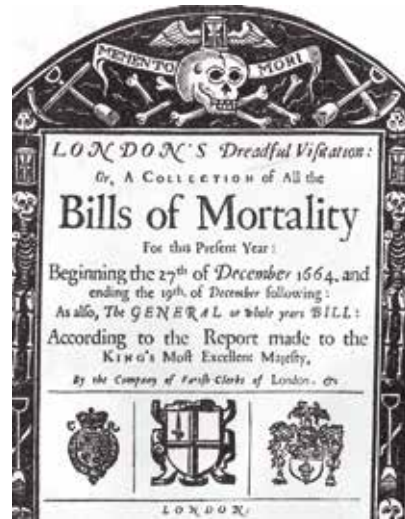


Figura 4: Portada del documento oficial con las estadísticas de las muertes.

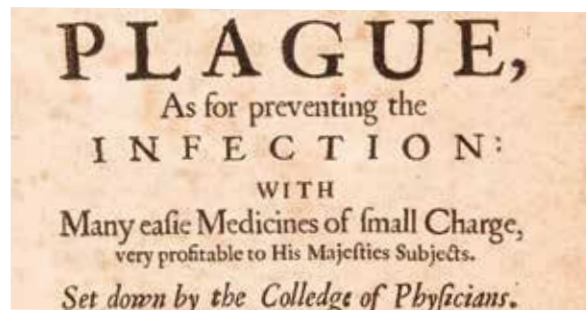


Figura 5: Documento de autoayuda para la población de Londres titulado "Ciertas direcciones necesarias para la cura de la plaga", elaborado por el *Royal College of Physicians* en 1665, que describe una variedad de formas de evitar su propagación.

La idea de que la peste bubónica se transmitía por medio de los animales domésticos estaba tan arraigada que se ordenó el sacrificio de los perros y los gatos que habitaban en las casas.

A pesar de proclamar la transmisión de persona a persona, el narrador no encuentra explicación para el tiempo transcurrido entre el primer enfermo y el segundo, y formula la pregunta inevitable:

¿dónde reposaron los gérmenes durante todo ese tiempo? Una opinión de la época sostenía que, si se observaba con un microscopio el aire espirado por los enfermos, condensado sobre un vidrio, podían verse seres vivientes de formas extrañas, monstruosas y terroríficas, como dragones, serpientes y demonios.

Tras varias semanas de frío, la mortalidad descendió y muchos creyeron que la peste había quedado atrás. Pero con el retorno de los días templados, y luego de un intervalo de nueve semanas, los entierros y la alarma reaparecieron con mayor intensidad.

La peste se diseminaba por la ciudad, especialmente por los barrios pobres. A partir de junio se extendió de modo terrorífico, alcanzando al recinto amurallado de la City (Figura 6). Londres entero lloraba. Al comienzo de la epidemia se escuchaban los gritos, los lamentos y los sollozos de mujeres y niños adentro de las casas en las que morían sus familiares. Al final la muerte se recibía en soledad y en total silencio.

Los sepultureros cargaban a los muertos y cavaban sus tumbas (Figura 7). Los muertos debían ser enterrados durante el amanecer o durante el anochecer, y se prohibía que los niños estuvieran



Figura 6: Mapa de la ciudad de Londres en la época de la peste.



Figura 7: Los sepultureros cargaban a los muertos en cantidades.

cerca de los cadáveres o de sus tumbas. Se cavaron fosas comunes en las que se enterraron hasta cuatrocientos cadáveres por semana (Figura 8). Hombres y mujeres desolados se arrojaban adentro de las fosas en las que yacían los cuerpos de sus familiares para esperar allí la muerte. Pobres y ricos, fieles e infieles, piadosos e impiadosos, sarcásticos y cordiales, compasivos e inclementes, insolentes y humildes, perversos y bondadosos, todos tenían el mismo destino: la fosa común.

El intento por numerar la cantidad de muertos y de parroquias infectadas alarmó a la población. Las personas encargadas de rendir cuenta del número de muertos y de las enfermedades recurrían a fraudes. Los funcionarios eran soborna-



PLAGUE IN LONDON.

Figura 8: Los cadáveres eran enterrados en fosas comunes. Ilustración del libro *Historical Cabinet* (L.H. Young Publisher, New Haven).

dos para que registraran las muertes bajo rótulos inofensivos. Así, se difundieron listas falsas que sostenían que la mayoría de las muertes obedecía a otras causas. El fraude no impidió la propagación de la enfermedad. Con la evolución de la peste llegaron a morir entre cuatro mil y diez mil personas por semana, y hasta 1700 personas por día. La cantidad de muertos registrados fue de 68.590, aunque el total superó los cien mil.

PROFESIONALES Y EMBUSTEROS

Médicos y cirujanos fueron designados para aliviar a los enfermos pobres. Se les entregaban remedios baratos y se los instruía sobre su uso. Las prescripciones incluían numerosos preparados de contenido variado. Muchos creían que la Triaca de Venecia era suficiente por sí sola para resistir el contagio (Figura 9). Cuando la enfermedad llegó a su clímax “el poder del hombre se vio desbaratado y arrojado a su fin”. Los médicos deambulaban indicando a otros qué hacer hasta que caían muertos, “destruidos por el enemigo contra el que batallaban en los cuerpos de otros”. Muchos de los más eminentes médicos y cirujanos murieron.

Surgieron médicos que proclamaban haber curado multitudes durante la peste de Ámsterdam, y mujeres que decían poseer gran experiencia adquirida en la epidemia de Nápoles. Las curanderas fabricaban preparados farmacéuticos, sales, perfumes y hierbas aromáticas para aventar las enfermedades. La peste borraría a todos los farsantes.

Las parteras huyeron de la ciudad o murieron. Con su ausencia, innumerable cantidad de mujeres embarazadas fueron asistidas brutalmente por comadronas sin experiencia que, con la coartada de salvar a la madre, sacrificaban a los niños. En muchos casos murieron el hijo y la

madre. Abortos, nacidos muertos, muertos en el parto y madres muertas se acumulaban en los registros. Los recién nacidos morían de hambre a los pocos días por falta de nodrizas, y muchas madres que amamantaban morían abrazadas a sus hijos lactantes.

EL ENCIERRO

El poder del gobierno para encerrar a la gente había sido acordado por el “Acta para la Disposición, y el Caritativo Alivio de las Personas Infectadas por la Peste”, dictada sesenta años antes. Inspectores determinaban qué casas debían ser cerradas; guardianes vigilaban que ninguna persona enferma saliera de su vivienda; y cirujanos examinaban los cuerpos e informaban si la causa de la muerte era la peste. Las casas permanecían clausuradas durante veintiocho días.

Todos los días se alzaban clamores contra la severidad de la medida, y se producían innumerables fugas de las casas contaminadas. Sus ocupantes, víctimas de la angustia y del miedo, huían sin saber adónde ir, y muchos morían al borde



Figura 9: Vasija en la que se guardaba la *theriaca*.

de las rutas. El crimen de los encerrados no era otro que su infortunio, y su destierro era una expresión de su libertad. El narrador sostiene que permaneció encerrado durante quince días sin salir nunca, y que más no pudo resistir.

Los enfermos se ocultaban para evitar que las autoridades clausuraran sus viviendas. Fue una época muy mala para enfermar. Bastaba con quejarse para que de inmediato se afirmara que se trataba de la peste.

Los enfermos estaban obligados a informar a un examinador sanitario dentro de las dos horas de aparecidos los primeros síntomas. Una vez examinado era aislado en su casa junto con los contactos. Familias enteras enfermaban y morían. Las casas contaminadas eran señaladas con una cruz roja arriba de la cual se escribía: Señor, ten piedad de nosotros.

El encierro potenciaba la angustia por la enfermedad. El peligro de una muerte inminente sometía al espíritu y lo despojaba de todo sentimiento de amor y cordura. Muchos se suicidaban, y madres

aisladas en sus casas fueron poseídas por el delirio y asesinaron a sus propios hijos. Un horror indescriptible sometía a las familias.

En los barrios marinos la miseria era deplorable. La mayor parte de los habitantes de las casas ubicadas cerca del río enfermó y murió, mientras que numerosas personas que se encerraron en barcos fondeados en el río lograron evitar el contagio.

LA HUIDA

Muchas personas huían de las casas infectadas hacia otros barrios libres de la enfermedad, adonde llegaban sin saber que estaban enfermas y morían. El temor al contagio y a la enfermedad se diseminaban al mismo tiempo.

La nobleza y la alta burguesía huyó en coches y carretas cargadas de bienes. El abandono precipitado de la ciudad generó una particular sensación de melancolía tanto entre los que se iban como entre los que se quedaban. Cuando agredió a la City la mayor parte de la población ya había huido al campo. Miles de casas fueron abandonadas. El éxodo fue masivo (Figura 10).



Figura 10:
Durante la peste de 1665 el éxodo fue masivo. Al fondo, en el centro, se ve la primera Catedral de San Pablo que fue destruida por el Gran Incendio de 1666.



Figura 11: Dos mujeres yacen muertas en una calle de Londres (1665). Wellcome Images.

Una multitud se agolpaba buscando los certificados de salud que otorgaban el derecho de tránsito y de alojamiento en posadas. Gran cantidad de personas se echaban a andar sin rumbo preciso por caminos, senderos o campo traviesa. Numerosas ciudades les negaban el paso por temor al contagio. No ser contaminados ni contaminar era la obsesión de unos y de otros. En el campo muchos morían por la peste y otros por la miseria y las privaciones. La peste llegó a aldeas y comarcas alejadas de la ciudad desparramada por los vendedores de víveres y baratijas.

POBREZA Y CRUELDAD

Con el avance de la peste el comercio quedó paralizado. Los despidos fueron masivos y desapareció el trabajo. Los pobres aceptaban los trabajos más peligrosos para no morir de hambre. Una multitud de desocupados fue la encargada

de recoger los cadáveres en descomposición en las casas abandonadas. Muchos de ellos murieron. Tanto daba morir de peste como de privaciones. La peste azotó a los pobres violentamente y murieron en masa (Figura 11). Carecían de alimento y de salud.

La miseria de unos despertó en los otros el temor a los robos, y del temor nació la misericordia de los ricos, que los socorrían con dinero, alimentos y medicamentos.

Se consideró que los mendigos eran causa de contagio de la enfermedad, debiéndose evitar su presencia en la ciudad. Muchos vagabundos murieron abandonados en el campo.

Durante la peste corrían historias de crímenes execrables de diversa naturaleza y condición, que

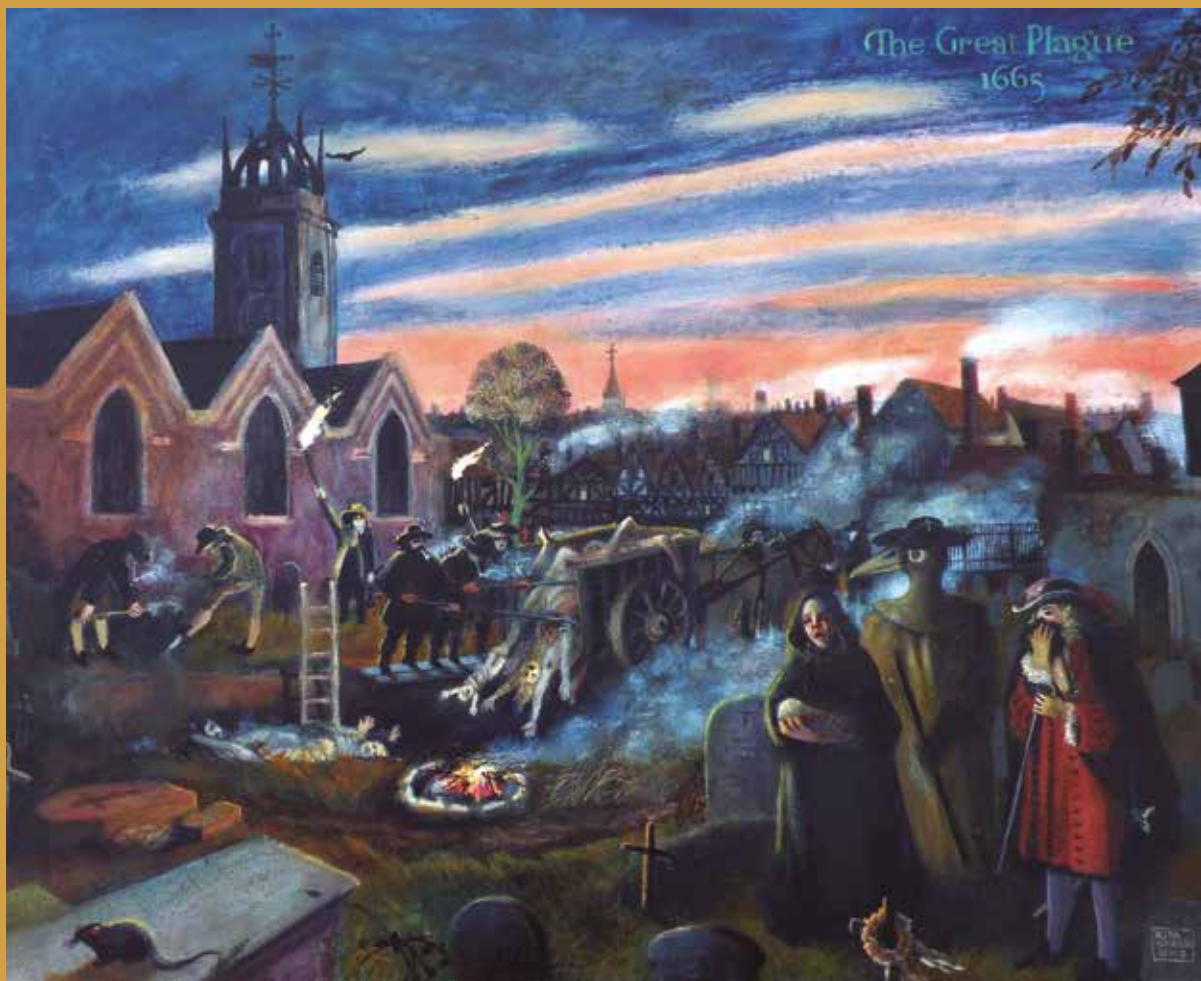


Figura 12: *La Gran Plaga*. Rita Greer, 2009. Department of Engineering Science, Oxford University,

agigantaban el temor de la gente. Así, se narraba que enfermeras y cuidadores, hartos de cuidar enfermos en condiciones infrahumanas, cometían homicidios; y que vecinos dominados por la avaricia saqueaban las casas de los enfermos indefensos. En medio de la calamidad comenzaron los robos y los saqueos. Los ladrones saqueaban en multitud, sin temor alguno por el contagio.

EL FINAL

En la última semana de septiembre la peste comenzó a perder virulencia. De cada cinco infectados morían dos en diez días. Sostiene el narrador

que la malignidad de la enfermedad disminuía. Su progresivo debilitamiento no fue el resultado de una cura determinada, sino el efecto de una “Mano Invisible”.

El apresuramiento fue una conducta propia del período de epidemia. Al principio todos se apresuraron a huir. Cuando la virulencia de la peste mermó todos se apresuraron a mezclarse unos con otros. Aunque los médicos aconsejaron mantener los cuidados la gente retornó en masa a Londres, y se reabrieron las tiendas. El abandono de las precauciones y del cuidado disparó en el

mes de noviembre los contagios. Cerca del final de la peste los habitantes de Londres se creían resguardados de la enfermedad igual que los niños que habían sufrido la “viruela boba”. La peste se calmó en el mes de diciembre, y en febrero de 1666 se consideró como terminada.

Innumerable cantidad de familias había desaparecido, dejando gran cantidad de bienes que fueron donados por el Rey a los pobres. Los médicos que habían huido, al regresar a la ciudad, fueron tratados como desertores. La Corte regresó a Londres después de Navidad.

El horror duró un año. No fue una batalla, no fue un combate, no fue una guerra. Fue el recrudescimiento del pleito natural entre la vida y la muerte, entre la salud y la enfermedad, una intensificación de la naturaleza de la enfermedad que acrecentó la probabilidad de una muerte apresurada.

En el apogeo de la peste muchos sanos, que se consideraban irremediablemente muertos, se reconciliaban con los otros y neutralizaban sus rencores. Cuando la intensidad de la epidemia disminuyó todos regresaron a sus desacuerdos y sus prejuicios.

A pesar de las calamidades vividas por todos, las antiguas animosidades regresaron y las rencillas subsistieron. Finalizado el espanto, alejados de la probabilidad de la muerte inminente, las miserias humanas regresaron sin cambios.

Para desinfectar los objetos y las casas supuestamente contaminados se quemaba azufre, alquitrán, pólvora, incienso y perfumes (Figura 12). A los nueve meses Londres ardió. **EAB**

LAS EPIDEMIAS

EN LA OBRA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

En la obra de Gabriel García Márquez, las pestes no son solo enfermedades, sino formas del tiempo. Desde el insomnio que borra la memoria hasta el cólera que acompaña el amor y el envejecimiento, la enfermedad actúa como una visitación persistente que erosiona el sentido. Este texto explora cómo la peste se vuelve destino y cómo la escritura resiste al olvido.



Dr. Juan Enrique Perea

Médico. Doctor de la Universidad de Buenos Aires

Gabriel García Márquez (Figura 1) siempre le atrajeron las historias de plagas y epidemias. Sus novelas *Cien años de soledad* y *El amor en los tiempos del cólera*, y la **película** *El año de la peste*, son ejemplos notables de aquella fascinación.

CIENT AÑOS DE SOLEDAD¹. LAS PESTES DE MACONDO

La india guajira Visitación llegó a Macondo con su hermano Cataure. Huían de la peste de insomnio que flagelaba desde hacía años a una tribu. Trabajaba en la casa de José Arcadio Buendía, adonde tiempo después llegó una extraña niña raquítica de once años a la que nombraron Rebeca. Una noche Visitación la encontró en un mecedor con los ojos muy abiertos y alumbrados, víctima de la peste del insomnio. José Arcadio no comprendió la alarma.

- Si no volvemos a dormir, mejor. Así nos rendirá mejor la vida.²

Visitación conocía la consecuencia más temible del insomnio: el olvido. La continua vigilia borraba los recuerdos de la infancia, el nombre y la noción de las cosas, la identidad de las personas y la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado. Para eludir el olvido los habitantes marcaron con carteles cada cosa con su nombre y función, hasta que olvidaron el valor de las letras. Ecurridiza, la realidad se fugaba.

José Arcadio Buendía, Úrsula Iguarán y su hijo Aureliano contrajeron la enfermedad y soñaban despiertos. En estado de alucinación veían las imágenes de sus propios sueños y los sueños de los demás.

La enfermedad se diseminó por todo Macondo. Todo estaba contaminado. Solo pudieron esca-

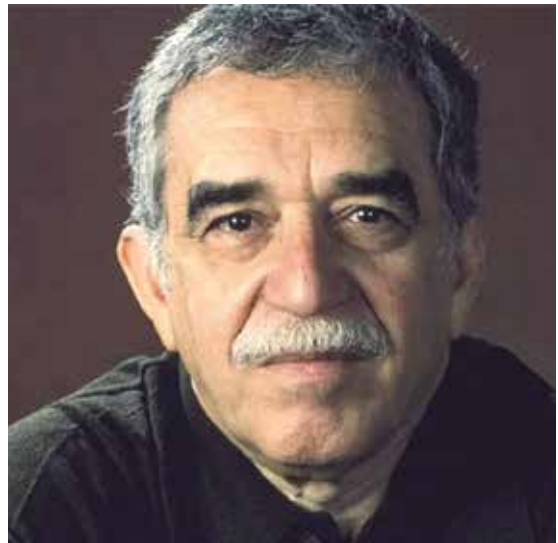


Figura 1: El escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014)

par de la peste un hombre que en otra época había derrotado al diablo en un duelo de canto y Cataure, el hermano de Visitación, que regresará muchos años más tarde para el sepelio de José Arcadio Buendía.

Durante la peste del insomnio Arcadio - hijo de Pilar Ternera y nieto de los Buendía - se convirtió en un niño solitario y asustado, poseído por un terror que lo atormentó toda su vida. Nunca se comunicó mejor con nadie que con Visitación. Adulto profesará la crueldad.

Un día apareció el viejo gitano Melquíades, fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano. Había sobrevivido a la pe-lagra en Persia, al escorbuto en Malasia, a la lepra en Alejandría, al beriberi en Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto en Sicilia, y a un naufragio en el estrecho de Magallanes.³ Portaba una valija con frascos que contenían el antidoto. Cuando José Arcadio Buendía bebió la sustancia recuperó la memoria, y Macondo recuperó

los recuerdos. Visitación murió muchos años más tarde, dominada por el temor al insomnio.⁴

La peste y la guerra se alimentan por igual de la incertidumbre, de la soledad, de la crueldad, de la muerte, y de la normalidad del espanto eterno. Veinte años de guerra civil contaminaron al coronel Aureliano Buendía de incertidumbre. La enfermedad de la incertidumbre lo arrastró a la crueldad, y la crueldad al aislamiento, a la soledad, al exilio dentro de un círculo de tiza de tres metros de diámetro al que nadie pudo ingresar.

Desde su exilio el coronel multiplicó las condenas a muerte y desarrolló su rigor sanguinario.⁵ Retirado, vivió una soledad miserable, estéril, y murió aislado, ensimismado en su recelo, en su nada, con el cerebro vacío de recuerdos. Como la memoria de una peste pasada, solo perseveraron en él la memoria de la crueldad y de la muerte indescifrables.



Figura 2: Primera edición de *Cien años de soledad* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1967)

Años más tarde, en la época de los bisnietos de Úrsula Iguarán y José Arcadio Buendía, sobrevino una peste irremediable de proliferación de animales. Los conejos se reproducían con rapidez sobrenatural, las yeguas y las vacas parían trillizos, y las gallinas ponían dos veces por día. La prosperidad era alarmante. Se sacrificaban tantos cerdos, vacas y gallinas que en la casa de los Buendía la tierra se convirtió en un lodazal de sangre, cubierto de huesos y tripas.⁶

Tiempo después Macondo recibió la perturbadora visita de una innumerable cantidad de forasteros. La invasión trajo la peste del banano. Macondo naufragó durante largo tiempo bajo el agobio que ocasionó la fiebre traída por la compañía bananera.

Remedios, la bella, bisnieta de los Buendía, exhalaba un flujo mortal que apasionaba a los hombres. Su presencia, su brutal belleza y su olor los perturbaban mortalmente. Muchos agonizaron y murieron luego de probar su aliento. Otros se transformaron en machos feroces que asaltaban en tropel a las mujeres. Remedios vivió y vagó en el baldío despoblado de su soledad, desnuda y despojada de actitud, a salvo de cualquier contagio. Su muerte consumará su enigma.

Macondo recibió otra visitación: una lluvia que duró cuatro años, once meses y dos días.⁷ La calamidad de la lluvia interminable forzó al ocio a los hombres y a las mujeres. El aburrimiento emponzoñó los días. Para no aburrirse, Aureliano Segundo se entregó a componer los desperfectos de la casa e incurrió en el vicio de hacer para deshacer. Como una peste, la lluvia trastornaba todo, y llenaba cada hendidura y cada oportunidad. Desaparecieron las emergencias pasionales, y la ciudad se contaminó de sedentarismo

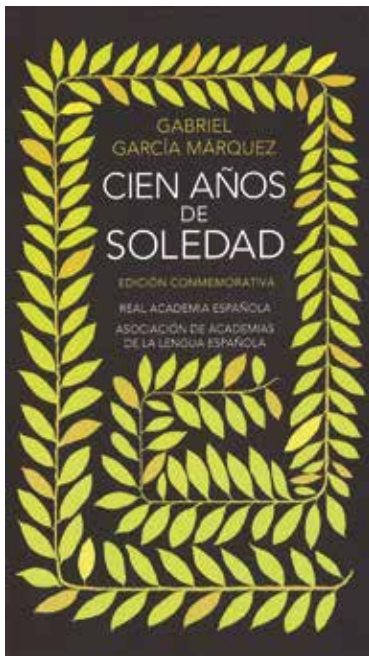


Figura 3: Edición conmemorativa de 2007 de *Cien años de soledad* (Cartagena de Indias, Real Academia Española y de la Asociación de Academias de la Lengua Española)

y silencio. El tedio dominó la ciudad. Nadie se asomaba a las calles empantanadas por la peste torrencial y desmesurada del agua. Hasta los cortejos fúnebres transitaban desolados.

Los animales morían ahogados, y el ganado huía a las tierras altas donde no había que comer, a merced del tigre y de la peste. En el universo mojado de Macondo proliferaron sapos, caracoles, hormigas gigantes, y el moho que untaba las superficies. La lluvia era la medida de todo, y no podía hacerse más que contemplarla.

Un viernes asomó el sol, y no volvió a llover en diez años. De la ciudad solo quedaban escombros asaltados por cucarachas, comejenes y polillas.

Luego del diluvio sobrevino la peste del calor. Los pájaros aturdidos morían estrellados contra las

paredes y las ventanas. El polvo ardiente envejeció las superficies. Todo fue pesadez y letargo. El calor hizo imperioso e insoportable el sueño de la siesta. El viento árido invadió las casas, y el pueblo se hundió en el abandono y la ruina. Las polillas convirtieron los libros en aserrín, y las hormigas socavaron los cimientos.

La negligencia y el abandono trajeron la visita del olvido. Con la atrofia de la memoria llegó la certeza del abandono. Las secuelas del olvido fueron los escombros, la miseria, la soledad, y las telarañas que acolcharon las paredes.

Con la visitación del olvido los habitantes de Macondo perdieron el sentido del tiempo, y se liberaron de los compromisos. La memoria se convirtió en nostalgia y se clausuraron los recuerdos. Los acontecimientos del pasado no existieron nunca, y el sentido del tiempo se aniquiló indefinidamente.

Todos los Buendía sufrieron la misma plaga. No murieron de enfermedad. Murieron de destino. Sucumbieron poseídos de una magia singular, a una hora señalada, producto de designios y presagios, en pleno estado de salud física y en plena consunción espiritual.

EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA¹. HACIA UN EXILIO DEFINITIVO

En los tiempos del cólera (Figura 4) puede ser una referencia temporal, una referencia de época, un entonces, un había una vez, una referencia condicionante; o la epidemia del cólera que oculta las relaciones amorosas, o la contundencia de la peste como alegoría de las categóricas secuelas del amor. La historia se escribe sobre medio siglo de guerras civiles endémicas entre liberales y conservadores, y los estragos del cólera en los puertos del río Magdalena.

Juvenal Urbino de la Calle es un médico de Cartagena de Indias, profesor de Medicina Clínica de la Escuela de Medicina. Tiene 81 años y una larga carrera de médico agobiada por la contienda estéril contra la muerte.² Desconfía de los medicamentos y ve la cirugía como la mayor prueba del fracaso de la medicina. Su método diagnóstico es el ojo clínico.

Sufre pérdida de concentración y de memoria, trastornos de la marcha y prostatismo. Se viste y se baña con la ayuda de Fermina Daza, su mujer. Se automedica con bromuro de potasio para levantar el ánimo, con salicilatos para el dolor articular, con gotas de cornezuelo de centeno para el mareo, y belladona para dormir. Acumula todos los síntomas.

Siente cada día con más fuerza sus vísceras. Su viejo cuerpo se revela, se hace evidente, se expresa en su extinción. Percibe nítidamente su hígado, sus riñones, su vesícula, la sangre en sus arterias, la falta de aire al despertar, los latidos irregulares de su corazón.³ Sufre insuficiencia cardíaca, y lo atormenta el insomnio.

Durante su juventud cursó estudios superiores de clínica y cirugía en París, realizó el internado en el Hospital de la Salpêtrière, y estudió las diversas formas del cólera con el médico francés Adrien Proust, padre del novelista.

Regresó a Cartagena a los 28 años. La ciudad era pestilente. En las calles se amontonaban el estiércol y la basura, y proliferaban las ratas. Las lluvias hacían desbordar las letrinas llenas de excremento humano que invadía las ciénagas en cuyas orillas vivían los pobres. La mayor parte de la población defecaba al aire libre. La materia fecal y los insectos se reunían en el agua pestilente e imponían la certeza de la muerte. El agua para

beber era mortal, y en las tinajas prosperaban las larvas de mosquitos. El aire estaba saturado por el olor a incienso en las casas y por olores excesivos en las calles.

El mercado público estaba frente a la bahía, asentado sobre el estiércol, las aguas servidas y las vísceras podridas que regularmente entregaba el agua del mar. Perros y ratas rivalizaban por los comestibles en exhibición y por los desperdicios.

La pestilencia fue el motivo de la epidemia de cólera que sufrió Cartagena mientras Juvenal estaba en París, y que causó la mayor mortandad en la historia de la ciudad. Los muertos insignes eran enterrados en las iglesias, y los pobres en el cementerio colonial. Las iglesias y el cementerio se saturaron de cadáveres, y se habilitó como enterramiento el huerto de un convento. En el suelo húmedo se excavaron sepulturas profundas en las que se echaban cadáveres sin féretro. Los líquidos de la putrefacción inundaron el suelo



Figura 4: La primera portada de *El amor en los tiempos del cólera* (Editorial Oveja Negra, Bogotá, 1985)

agobiando el aire con un olor nauseabundo. Saturada la huerta, se dispuso un nuevo enterramiento en una hacienda de ganado. Nunca se conoció el número de muertos. Durante la gran epidemia murió su padre, el Dr. Marco Aurelio Urbino. Revisando las crónicas Juvenal comprobó que el método que aplicó su padre había sido más caritativo que científico.

Ejerció su profesión desde el consultorio de su padre, citando con frecuencia a Jean-Martin Charcot y a Armand Trousseau. Advertía sobre los riesgos de las vacunas y profesaba su fe sobre el nuevo invento de los supositorios.

Practicaba el secreto médico con comportamiento cabal. Su profesión lo tenía acostumbrado al manejo ético del olvido.⁴ En las historias clínicas anotaba los síntomas, el diagnóstico, el tratamiento y la evolución de la enfermedad. Sostenía que no hay mejor medicina que un buen diagnóstico.⁵

El joven médico conjuró la epidemia mediante medidas de saneamiento como la construcción del primer acueducto, del primer sistema de alcantarillas, y del mercado público cubierto. Fundó la Sociedad Científica, y en la Escuela de Medicina impuso la cátedra obligatoria de cólera y de fiebre amarilla. Su éxito consolidó su prestigio. Gracias a su obsesiva lucha contra el cólera adquirió una reputación insólita para su edad.

La epidemia hacía estragos en los pueblos alrededor del río Magdalena. Los buques navegaban enarbolando una bandera amarilla, signo de que a bordo había enfermos de cólera. En el agua flotaban las víctimas del cólera y de la guerra civil endémica.

Fruto de una equivocación clínica conoció a su mujer. Fermina Daza tenía dieciocho años. Un médico que creyó ver en la joven los síntomas del cólera le pidió a Juvenal Urbino que fuera a visitarla. Con del examen clínico comprobó la inocencia de los síntomas. El diagnóstico fue un trastorno intestinal de origen alimenticio que cedió en tres días.

Fermina se había enamorado de Florentino Ariza, un joven empleado de una empresa naviera. El padre de Fermina se opuso al implacable enamoramiento de la pareja, y obligó a su hija a emprender un largo viaje por ríos, mar y sierras. A su regreso, no sintió la conmoción del amor sino el abismo del desencanto.⁶ El tormento con que Florentino vivió su amor oculto le ocasionó episodios de fiebre, diarrea, vómitos, hipotensión, escalofríos y delirio. Su madre, Tránsito Ariza, creía que su hijo estaba enfermo de cólera. Ambos martirios eran semejantes.

El viejo doctor Juvenal Urbino murió al caer de una escalera. Al sepelio concurrió con gran ansiedad y temor Florentino Ariza. Habían pasado cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días desde su último encuentro. Ya tenía setenta y seis años, era presidente de la Compañía Fluvial del Caribe, y hacía más de medio siglo que había jurado fidelidad y amor eternos a Fermina. La viuda tenía setenta y dos años.

Florentino sufre miopía, calvicie, insomnio, prostatismo, pérdida de piezas dentarias y un estreñimiento crónico. El día en que fue aceptado por Marco Aurelio, hijo de la viuda y médico mediocre, sufrió un esguince grave de tobillo que lo mantuvo inmovilizado en cama sesenta días. Sufrió dolor, estreñimiento y úlceras de decúbito.

Parcialmente repuesto, abandonó la cama apoyado en un bastón y visitó a Fermina. En ella observó los estragos de la edad.⁷

Mientras resolvían su amor en un viaje en barco por el río Magdalena, el cólera y la guerra invisibles continuaban echando al agua cadáveres putrefactos. A pesar de las cuentas optimistas de las autoridades, la epidemia no había terminado.

La peste y la guerra invulnerables, la muerte escondida y el martirio de la enfermedad son los universos recónditos de la aflicción y del desconsuelo, presentes aún en su ausencia, que siguen sus propias reglas y se asoman en forma de dolor. Más allá de la guerra, del cólera y de la vejez, el amor oculto e indomable demanda su inmediata libertad e impone el exilio.

Dispuesto a no desembarcar, Florentino propone a Fermina continuar el viaje en barco sin otros pasajeros. Será el exilio final, el viaje definitivo. El capitán iza la bandera amarilla que anuncia una falsa peste a bordo, declara el barco en cuarentena y continúa el viaje interminable, conduciendo a Fermina y a Florentino por el inacabable y único camino posible para el amor entre dos ancianos bajo la visitación del tiempo que daña el cuerpo y llena la memoria de recuerdos inútiles. La cercanía de la muerte multiplica la densidad del amor y de la vida.

EL AÑO DE LA PESTE⁸ UNA VISITACIÓN DE PELÍCULA

La disposición de García Márquez por las epidemias se comprueba también en el cine. El libro y los diálogos de la película mejicana *El año de la peste* (1979), del director Felipe Cazals, fueron escritos por él (Figura 5).

La película comienza con una frase de Henry Miller: “Ha sido un buen día para todos, incluso para Dios. No hay signos de lluvia. No hay indicio de sangre o peste”. Los dioses están en calma. Pasan los días y los visita el caudal de la muerte. El depósito del hospital se llena de cadáveres con el mismo diagnóstico: una infección pulmonar inexplicable. Los afectados sufren durante dos semanas fiebre, dolor de cabeza y tos. Luego de tres días de mejoría mueren. Los enfermos no desarrollan bubones. El diagnóstico final será peste neumónica. Como en el *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe se anuncia la llegada de un cometa.

Un oficial del ministerio de salud pública, que tiene un amigo que se llama Buendía, y un médico, el doctor Sierra Genovés, sostienen que se trata de una epidemia de peste, y que a través del más leve rasguño puede entrar la “gran visitación”. El



Figura 5: Afiche de la película *El año de la peste* (dirigida por, con argumento de Gabriel García Márquez)

director del hospital, el alcalde y el presidente desaprueban el diagnóstico y rechazan informar a la población. Afirman que el pánico puede ser peor que la enfermedad. Su objetivo es preser-

var la imagen pública del gobierno a través del engaño. La peste despliega su crueldad sobre el fondo de una ciudad miserable.

Las evacuaciones de las personas enfermas se disimulan bajo la falsa información de evacuaciones por pérdidas de gas, lo que es desmentido por las compañías distribuidoras. Las casas evacuadas son señaladas con una cruz amarilla.

Indignado con el gobierno, el doctor Sierra Genovés dice: "Mientras la burocracia manipule las instituciones como cosa propia para su beneficio...este país seguirá jodido".

Los cadáveres son recogidos de noche y trasladados en camiones hasta fosas comunes. Los



Figura 6: Versión en DVD de *El año de la peste*.

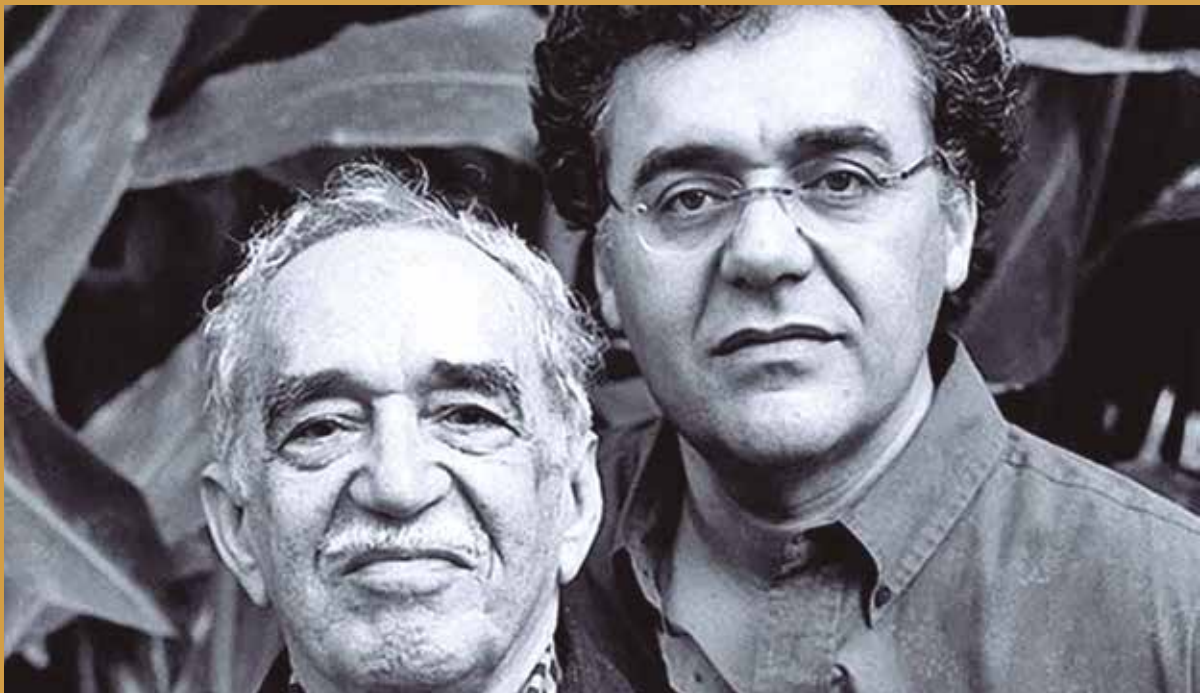


Figura 7: Gabriel García Márquez con su hijo Rodrigo García Barcha.

muerdos no son registrados. La población aterrizada reactiva ceremonias paganas como último recurso para protegerse de la plaga, y enciende sahumeros.

La peste duró 132 días. Finalizada la epidemia, las 350.000 muertes son atribuidas por las autoridades a una intoxicación colectiva por el uso de un dentífrico vencido de un consorcio transnacional.

Laura, una ayudante del doctor Sierra Genovés, escribe en un papel: “No hay estímulo más poderoso que desafiar al bien”. El poder demoledor de la peste, su abuso mortal, su encarnizada faena contra la vida, es un mecanismo perfecto en el que confrontan en un duelo implacable las dos materias que integran sincrónicamente el mecanismo humano: el mal y el bien.

COMENTARIO

Durante la pandemia de COVID-19, Rodrigo García (Figura 7) publicó en el New York Times una carta dirigida a su padre, Gabriel García Márquez. Allí recuerda que a García Márquez siempre le fascinaron las plagas reales o literarias.⁹ Sus novelas *El amor en los tiempos del cólera* y *Cien años de soledad* son expresión de aquella fascinación. De las pestes habría recuperado material literario: la plaga como símbolo de la soledad, la muerte como inevitable destino colectivo, las epidemias como recordatorios de nuestros destinos personales y de nuestra fragilidad. Rodrigo García sostiene que el *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe fue una de las mayores influencias para García Márquez, y que *Edipo rey* era una de sus historias favoritas.

En el *Diario del año de la peste* Daniel Defoe se refiere a la epidemia como la “gran visitación” de

1665. La india guajira que llega a Macondo anunciando la existencia de una peste de insomnio se llama Visitación. Esa peste categórica visitará Macondo tiempo después. Su mayor efecto colateral es el olvido. Un antídoto traído por un mago resolverá la epidemia.

Luego de la peste del insomnio, Macondo recibirá otras visitaciones: la peste de la guerra civil interminable que conducirá a la incertidumbre, al aislamiento, a la crueldad, la soledad y la muerte; la visitación de una sobrenatural proliferación de animales que llenó a la ciudad de cerdos, vacas y gallinas; la visitación de una innumerable cantidad de forasteros obsesionados por plantar bananos; Remedios, la bella, una visitación que exhala un flujo mortal que apasiona irremediablemente a los hombres; la visitación de una lluvia interminable, cuyos efectos colaterales son el aburrimiento, el tedio, el sedentarismo y la destrucción; la peste del calor que aturde a los pájaros y aridece la ciudad; la plaga de designios y de presagios que mata a los Buendía; y la última y definitiva visitación, la del olvido, con sus secuelas de miseria, soledad y destrucción final.

Edipo vive su tragedia inevitable e involuntaria durante la peste sofoclea de Tebas. La tragedia de Aureliano Babilonia, el último de los Buendía, constituye también un desenlace inevitable e involuntario, pero ya no por una verdad revelada, sino por la erosión final de la memoria. El adivino Tiresias conoce la tragedia de la estirpe de Edipo; el mago Melquíades escribe la tragedia de la estirpe Buendía. En ambos casos, el destino está escrito antes de ser vivido. Cuando la peste revela, desordena o desgasta, lo único verdaderamente inmune a la destrucción no es la ciudad ni sus habitantes, sino el testimonio que deja la escritura. **EAB**

Notas

1. García Márquez, Gabriel: *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972.
 2. *Ibíd.*, pp. 44-45.
 3. *Ibíd.*, pp. 12-13.
 4. *Ibíd.*, pp. 129.
 5. *Ibíd.*, pp. 146-149.
 6. *Ibíd.*, pp. 219.
 7. *Ibíd.*, pp. 267.
 8. *Ibíd.*, pp. 239.
 9. García Márquez, Gabriel: *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.
 10. *Ibíd.*, pp. 16.
 11. *Ibíd.*, pp. 287.
 12. *Ibíd.*, pp. 222.
 13. *Ibíd.*, pp. 280.
 14. *Ibíd.*, pp. 126.
 15. *Ibíd.*, pp. 378.
 16. Cazals, Felipe: *El año de la peste*. Película, 1979. <https://www.youtube.com/watch?v=Nrt2zzXYgKM>
 17. <https://www.nytimes.com/es/2020/05/06/espanol/opinion/garcia-marquez-pandemia-carta.html>
-

MALES DE ARTISTAS



Johannes Vermeer, genio y misterio

“Es difícil explicar las razones que hacen de un cuadro de Vermeer, tan sencillo y humilde una de las mayores obras maestras de todos los tiempos, pero pocos de los que han tenido la suerte de contemplar el original dejarán de convenir conmigo en que ello tiene algo de milagroso”

Ernst Gombrich (1909-2001) literato y crítico de arte⁶

 **Prof. Dr. Antonio F. Werner**

*Miembro Honorario de la Comisión Internacional de Salud Ocupacional
Director de CurARTE Espacio de Humanidades Médicas*

UNA VIDA CON MÁS DUDAS QUE CERTEZAS

Todo en la vida del pintor flamenco Johannes Vermeer (1632--1675) tiene un aire de misterio, ya su fecha de nacimiento es una incógnita. Sólo conocemos el registro del bautismo del 6 de octubre de 1632, en la iglesia protestante Nieuwe Kerk, de la antigua localidad de Delft, en ese entonces una de las ciudades más prósperas de Holanda gracias al desarrollo del comercio y la fabricación de porcelanas. Vermeer provenía de un típico hogar de

clase burguesa, el padre regentaba un hostel al cual solían frecuentar artistas, lo que quizás animó a Johannes a interesarse por la pintura artística (Figura 1).

Se formó durante seis años en el taller del maestro Carel Fabritius (1622-1654), a su vez alumno de Rembrandt. Por suerte, el joven Vermeer no se encontraba con su maestro el 12 octubre de 1654, ya que ese día explotó el polvorín de la

“Las pinturas de Vermeer parecen quedar bajo una especie de velo de silencio”¹⁵

Federico Zeri (1921-1998) historiador del arte.



Figura 1: La *Nieuwe Kirk*, catedral de Delft, donde fue bautizado Johannes Vermeer.

ciudad, destruyendo gran parte de esta, incluyendo la casa de Fabritius, quien murió junto a otros alumnos y al modelo que estaba posando. Es probable que también haya sido alumno de Pieter de Hooch (1629-1684), también de Delft, pues se puede notar claramente su influencia en la pintura de Vermeer, en la elección de imágenes domésticas y en el juego de la luz ingresando por una ventana lateral (Figura 2).

En 1653, a los 21 años, Vermeer ingresó en la Cofradía de pintores de San Lucas, en calidad de maestro, evidenciando la seriedad de su formación. Las Cofradías o Guildas de San Lucas eran gremios de pintores y existían en todas las principales ciudades de los Países Bajos con la advocación de san Lucas Evangelista, patrono de los pintores por haber sido, según la tradición cristiana, el primero en pintar a la Virgen María. Mediaban diferencias entre los asociados, regulaban el aprendizaje e intervenían en



Figura 2: Obras de los maestros de Johannes Vermeer. Ala izquierda: “*Autorretrato*” Carel Fabritius, 1640. Alte Pinakothek de Munich. A la derecha: “*Mujer pesando monedas de oro*” Pieter van Hooch, 1664. Academia de Bellas Artes de Viena. Obsérvese la similitud de la pintura con las de Johannes Vermeer.



Figura 3: Edificio de la Cofradía de San Lucas en Delft, que se conserva tal cual era en la época de Vermeer.

el mercado de comercio de las pinturas, tratando de preservar un justo precio por las obras. Diez años después, Vermeer fue nombrado decano de la Cofradía, lo que pone de manifiesto que había alcanzado una posición muy considerada en la sociedad local (Figura 3).

Vermeer se casó, el mismo año de su nominación para el cargo más alto de la Cofradía, con Catharina Bolnes (1631-1687), con gran oposición de la familia de la novia por las diferentes religiones de los contrayentes; Johannes era calvinista mientras que Catharina era católica. Si bien la sociedad flamenca era bastante tolerante con las diferentes religiones, era difícil consentir un matrimonio entre un reformado y una papista. Aunque no hay pruebas suficientes, como todo en la vida de Vermeer, la situación solo pudo haberse resuelto con la conversión del novio al catolicismo. No hay dudas sobre el éxito de la medida alcanzada, pues la prolífica pareja tuvo quince hijos, aunque cuatro murieron siendo niños. Todos fueron bautizados en la iglesia católica.

Mantener un hogar con once hijos era duro, aun para un pintor de éxito. Vermeer cobraba relati-

vamente bien sus cuadros, pero el problema radicaba en que tardaba tanto en pintar un cuadro, que solo lograba producir un promedio de dos a tres por año. Semejantes penurias económicas marcaron la vida de Johannes, quien, para mejorar los ingresos, ayudaba a su madre en el gerenciamento de la pensión familiar y actuaba como perito de artes pictóricas.

Tampoco hay certeza de que haya retratado a su mujer, pero algunos expertos creen que realmente es la modelo que se repite en varios cuadros de su autoría. Esto podría ser avalado por la conveniencia de no tener que contratar modelos pagas, especialmente si consideramos que las mujeres debieron posar largas jornadas frente al pintor. La candidata más frecuentemente retratada sería la joven de los cuadros *"Niña leyendo una carta en una ventana abierta"* y *"Mujer sosteniendo una balanza"*, con la misma frente amplia, nariz recta, ojos separados, y ambas aparentemente embarazadas ¹⁰ (Figura 4).

Vermeer murió joven, a la edad de 43 años, amargado por las deudas impagables y la decaída de sus ingresos, en especial como consecuencia de la guerra franco-neerlandesa de 1672. No se conoce ninguna testificación médica de la causa de su fallecimiento, pero, por la forma, cabe pensar que se trató de un infarto cardiaco o de un accidente cerebrovascular. Fue enterrado el 15 de diciembre en la Oude Kerk de Delft, dejando a su mujer en situación crítica. Catharina tuvo que renunciar a su herencia para pagar las deudas, y perdió sus bienes en manos de los acreedores. Así se refirió la esposa al deceso de Vermeer: *"... como resultado y debido a la gran carga de sus hijos, al no tener medios propios, había perdido en tal decadencia y decadencia, que tenía tan a pecho que, como si hubiera caído en un frenesí,*



Figura 4: Dos imágenes posibles de Catharina Bolnes en pinturas de Johannes Vermeer. A la izquierda: Detalle de *"Mujer sosteniendo una balanza"*. 1665. Galería Nacional de Washington. A la derecha: Detalle de *"Muchacha leyendo una carta frente a la ventana abierta"* 1657. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.



Figura 5: Tumba de Johannes Vermeer. La lápida reza *"Pintor, Miembro de la Cofradía de San Lucas"*

en un día o día y medio había pasado de estar sano a estar muerto ⁶". (Figura 5).

Debido a la inocultable pobreza de Vermeer al final de su vida, nunca se puso en duda que el entierro debió haber sido sumamente humilde, pero un sorprendente hallazgo muy reciente (Enero de 2023) hecho por Bas van der Wulp ², un archivista de Delft, arrojó luz sobre las verda-

deras condiciones lujosas del funeral. Revisando minuciosamente los archivos de la iglesia Oude Ker, encontró los datos del entierro del pintor. Estos indican que el mismo se realizó el 16 de diciembre de 1675, cuando 14 personas cargaron el ataúd, acompañados por el repique de las campanas. Inicialmente se sospechó que era el gremio de pintores el que habría pagado los gastos, pero el investigador no encontró este tipo de ayuda en los velatorios de otros pintores agremiados. Casi por descarte, se impuso la hipótesis de que debió ser la suegra, perteneciente a una adinerada familia católica, quien afrontó los gastos. Más aun, cuando encontró que el funeral del cuñado de Vermeer había tenido las mismas características lujosas.

LAS ESCASAS OBRAS DE VERMEER

En total se conocen entre 33 a 35 cuadros de Vermeer, una cantidad exigua para un pintor flamenco de renombre. Nuevamente el incógnito, puesto que hay actas de entrega de otras obras

“La rareza de su producción no señala pobreza, sino una concentración obsesiva”

Svetlana Alpers, historiadora del arte flamenco.

en subastas cuyo destino se desconoce. De todas maneras, conociendo la lentitud de artista para finalizar cada óleo, no deben ser muchas más que las que actualmente adornan los museos más prestigiosos del mundo. En su país natal hay solo seis cuadros en exhibición, cuatro en el Rijksmuseum de Amsterdam y dos en La Haya.

Progresivamente, Vermeer fue variando la temática de sus obras; las primeras abordaron temas históricos y religiosos, para finalmente dedicarse al género costumbrista, el que realmente lo hizo famoso. Hay que tener en cuenta que, en la nueva sociedad burguesa del norte protestante de Europa, los ciudadanos buscaban colgar cuadros con aspectos de género como decoración de sus salas y comedores.

Durante dos siglos fue olvidado y sus pinturas no formaban parte del catálogo de museos prestigiosos, hasta que el crítico de arte, periodista y político de izquierda francés Théophile Thoré-Bürger (1807-1869)¹⁰, lo redescubrió e impulsó la divulgación de la obra de Vermeer a través de una campaña periodística con críticas muy elogiosas.

Arthur K. Wheelock Jr¹⁴, biógrafo de Vermeer, considera que su conversión religiosa influyó en la elección de los temas para sus cuadros, como en las obras de ese periodo, *“Santa*

Praxedis”, *“Cristo en la Casa de Marta y María”*, y la tardía *“Alegoría de la Fe”*. Pese a que Vermeer no viajó nunca a Italia – en realidad salió una sola vez de Delft para ir a Ámsterdam – es apreciable la influencia de los grandes maestros del barroco italiano, en especial de Caravaggio en las obras de este periodo (Ver Capítulo 5 *“Caravaggio. Un enigma resuelto luego de 400 años”*). En *“Cristo en la Casa de Marta y María”* es notable esta influencia, principalmente en el uso del claroscuro (Figura 6).



Figura 6: *“Cristo en casa de Marta y María”*, 1655, *Scottish National Gallery*, Edimburgo. Obsérvese la notable influencia de Caravaggio en la aplicación del tenebrismo en su pintura.

Vermeer era un estudioso y un especialista en el uso y tratamiento de la luz, llegando a utilizar una cámara oscura para lograr una mejor posición de sus composiciones. No era un artificio novedoso, ya que había sido utilizado, entre otros, por Da Vinci y por Durero. Consiste en una

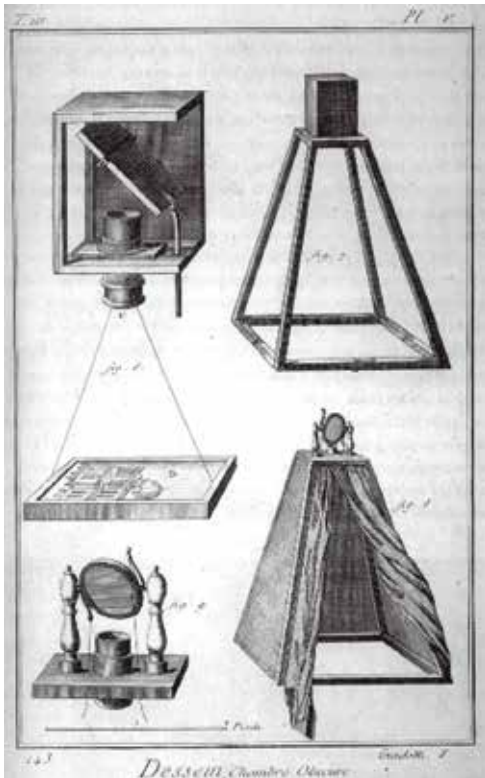


Figura 7: A la izquierda: La cámara oscura en una lámina francesa del siglo XVIII. A la derecha: “Vista de Delft”. 1660. Maurithuis, Delft.

caja cerrada con superficies negras y un pequeño agujero que permite el pasaje de un haz de luz que proyecta una imagen externa invertida en la pared opuesta. Así lo relata el historiador del arte de la Universidad de Karlsruhe, Norbert Schneider⁹: *“Sabemos hoy que Vermeer empleó una cámara oscura en la mayoría de sus cuadros y, de hecho, de forma que no oculta las condiciones de ese medio, sino que las hace visibles, como se puede reconocer en la falta de nitidez en los bordes y los puntos de luz, el famoso pointillé. Sus cuadros alcanzan de esta forma una calidad abstracta, ya que no reproducen la realidad tal como es, sino tal como se ve...Se puede decir que la cámara oscura se convierte en una fuente de estilo”*. Hay consenso en considerar al cuadro “Vista de Delft”, de 1660, como una de las obras donde más se evidencia el uso de la cámara oscura (Figura 7).



Figura 8: Detalle ampliado de “La lechera” en alta resolución, que permite ver la aplicación que hacía Vermeer del efecto “pointillé”.

Como bien menciona el crítico Norbert Schneider en el párrafo anterior, el uso del “pointillé” que hacía Vermeer para destacar el efecto de la luz tan característico en sus cuadros, consiste en un enfoque decorativo en que los patrones se forman en la superficie mediante puntos perforados. De esta manera lograba que los colores se hicieran más brillantes y vivos al ser iluminados por la luz que ingresa por la ventana. Técnicamente se realiza con la punta de un pincel cargado de pintura. Este artificio es solo visible con imágenes de alta resolución, como puede observarse en la Figura 8.

Luego de este inicio por la pintura histórica y religiosa, Vermeer se dedicó de lleno a las escenas de género, en especial con el protagonismo de mujeres ocupadas en forma silenciosa en alguna tarea doméstica, bajo la luz que ingresa por la ventana situada a la izquierda de la tela. Nunca estas figuras fijan su mirada en nosotros, están demasiado ocupadas en sus menesteres. Veamos, por ejemplo, dos de estos característicos retratos femeninos con varias similitudes.

En *“Mujer joven con jarra de agua”*, de 1662, la protagonista vestida de azul de ultramar, tono favorito de Vermeer pese al elevadísimo costo del lapislázuli, mira con ensoñación por la ventana que sostiene entreabierta, mientras sostiene indiferente una jarra con la mano. El aspecto delicado de la joven, el atuendo esmerado, los objetos decorativos y hasta el vitral de la ventana identifican que se trata de una dama de la acomodada burguesía local.

En la otra obra, llamada *“La Lechera”*, de 1660, Vermeer vuelve a presentarnos una mujer con una jarra de leche, pero que evidentemente es una criada realizando su tarea habitual. La am-

bientación es austera, sin decorados, con una ventana más rústica y en primer plano alimentos que componen una verdadera naturaleza muerta. Nuevamente el artista recurre con generosidad al azul ultramar, su color preferido, con el que resalta la pollera y el mantel de la mesa (Figuras 9a y 9b).

PIGMENTOS TÓXICOS Y ENFERMEDAD PROFESIONAL

Los Países Bajos basaban su economía floreciente en el comercio internacional, favorecidos por su condición de nación con puertos marítimos, el desarrollo de su flota mercantil, sus colonias ultramarinas en América y en Asia, y también por la adopción del reformismo religioso que le permitía librarse de los límites que imponía la Iglesia católica en otras comunidades. Tanto para Lutero como para Calvino, la acumulación de riqueza dejaba de ser una actitud inmoral o pecaminosa. Esta situación se reflejó asimismo en el trabajo de los pintores, que podían comprar materias primas para la preparación de sus pinturas en innumerables fuentes.

*“Si Vermeer respiró belleza,
también respiró veneno”*

Vermeer podía adquirir en Delft lienzos y pigmentos listos para usar en comercios especializados. Facturas y remitos permiten conocer a estos distribuidores, como el colorista Leendert Volarij y el boticario Dirck de Cocq. Se sabe que de Cocq vendía cantidades del peligroso amarillo de plomo, pigmento que Vermeer utilizaba para representar las características prendas amarillas que vestían las protagonistas femeninas de sus



Figura 9a: *"Mujer joven con una jarra"*. 1662. Metropolitan Museum de Nueva York.

escenas de interior. El valioso lapislázuli, más caro aun que el oro, se importaba de Afganistán a través de Venecia.

Una consecuencia más de su enigmática vida es

la ausencia total de retratos o autorretratos del artista, aunque, por lo menos parece haber existido realmente uno, ya que, en el catálogo de la subasta de 21 cuadros de Vermeer realizada en



Figura 9b: “La lechera”, 1660, Rijksmuseum, Amsterdam.

Ámsterdam en 1696, figura anunciado un “retrato de Vermeer en una habitación con varios accesorios inusualmente hermosos pintados por él”. Desafortunadamente, el retrato no ha sobrevivido a esta

exposición. De los varios autores que propusieron en la historia del arte diversos retratos como posibles representaciones de Vermeer, hay uno que parece el más probable, y que correspondería a

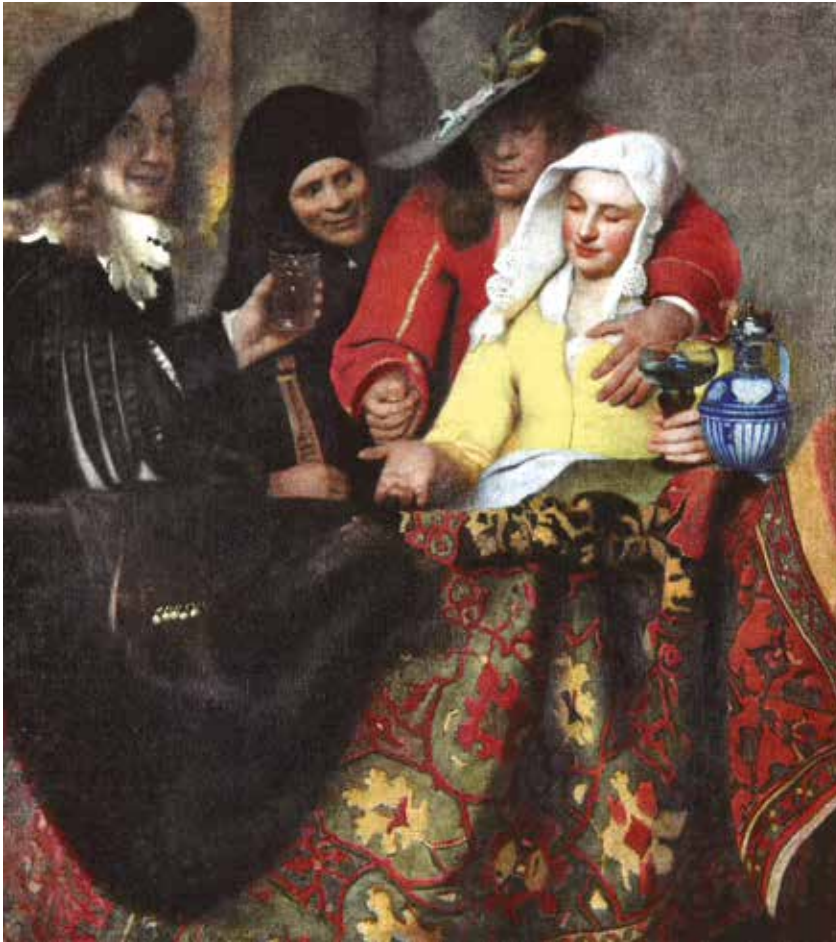


Figura 10:
"La alcahueta" 1656.
 Gemäldegalerie Alte
 Meister.

uno de los personajes del cuadro *"La alcahueta"*, de 1656, actualmente en el Museo de Dresde (Figura 10).

Se trata de una de las más características pinturas de género de Vermeer, en una clase llamada "pintura de burdel", muy apreciada en la sociedad burguesa de la época, pues servía de contraposición ante la creciente moral puritana de sus días. Una mujer alcoholizada muestra la mano derecha abierta con el gesto de esperar un pago con las monedas que está por depositar el cliente de sombrero de plumas, quien, por otra parte, ya ha avanzado acariciándola en forma atrevida. La alcahueta vestida de negro y con una sonrisa lasciva controla la operación comercial. A la izquierda del cuadro, un caballero también de

negro, nos mira y sonríe con complicidad, ya que participa activamente de la mala acción al brindar con la copa de vino. La escena se vincula con la parábola bíblica del hijo pródigo, que malgasta su fortuna en una vida licenciosa (Lucas 15:11-32). El ya mencionado Norbert Schneider sembró la idea de este hombre de negro es *"probablemente el único autorretrato de Vermeer"*⁹.

La paleta de Johannes Vermeer contenía pigmentos con alto contenido de agentes tóxicos, como el blanco de plomo, el amarillo de plomo y el bermellón, siempre buscados por su brillantez y estabilidad. En, pintó el cuadro al que se llamó *"La joven de la perla"*, de tal belleza que también se lo conoce como la Mona Lisa del Norte (Figura 11a). La muchacha, de quien nada se conoce, mira al

observador sobre el hombro, dando a entender que el mismo está situado atrás de ella. La imagen está centrada en el colgante de perla, y para destacar la luminosidad, el artista hace uso de la técnica del claroscuro, que después haría famoso a Caravaggio.

Las identificaciones de cuadros se pueden realizar acudiendo a la ayuda de los rayos X, que permiten no solo certificar la autenticidad del autor, sino también la composición de los pigmentos usados, en especial los minerales rayo-opacos. En 2018, un equipo liderado por Abbie Vandever, conservadora del Museo Mauritshuis de La Haya ¹¹, utilizando todos los métodos que brinda la más moderna tecnología, corroboró un hallazgo anterior, que había hallado altas concentraciones de plomo en las partes blancas del cuadro, en especial en la perla brillante. Son las zonas en las que Vermeer usó el blanco de plomo (Figura 11b).

Si bien, la delicada y puntillosa técnica del artista no parece a primera vista sumar capas de pinturas tóxicas, un análisis más detallado permite descubrir el empastamiento y acumulación de las mismas, creando una superficie densa y desigual. Este fenómeno se visualiza, por ejemplo, en la *"Vista de Delft"*, que permite comprobar cómo realmente Vermeer solía acumular pinceladas, al estilo de Rembrandt en este caso, en base al blanco de plomo (Carbonato de plomo) (Figura 12a). Y en la pollera de la dama de *"La copa de vino"* se puede identificar el uso intensivo del bermellón con su elevada proporción de mercurio (sulfuro de mercurio) (Figura 12b).

El tiempo tan prolongado que Vermeer debió de pasar elaborando sus cuadros al óleo, más el uso comprobado de pigmentos metálicos tóxicos,

son factores que bien pudieron causar que el artista padeciera de saturnismo, si bien no hay mayores datos sobre alteraciones en su salud en su patobiografía. Los escasos indicios provienen solo de presunciones basadas en el hallazgo de signos en algunas de sus obras. Un grupo de autores españoles (Camacho T y colaboradores, 2011)¹ cree encontrar signos de saturnismo en algunos de sus cuadros, los que presenten aclarando con sinceridad que *"Nuestro objetivo, dentro de la extrema prudencia que la escasez de datos documentales nos obliga, es aportar una visión distinta a la enigmática figura de Vermeer a través de datos objetivos de su pintura, pasados por el tamiz de la interpretación médica"*.

Si se mira con atención el rostro del elegante caballero que mira irónicamente al observador con la copa en la mano en el presunto autorretrato del cuadro *"La alcahueta"* (Figura 10), se puede percibir una tinción negruzca de las encías, que los autores diagnostican como el ribete de Burton del saturnismo o bien el de Gilbert, propio de la intoxicación mercurial. El plomo en la boca se deposita en las encías provocando una gingivitis crónica, y cuando se asocia a la presencia de productos de degradación de los alimentos forma sulfuro de plomo, un compuesto de color gris oscuro, el ribete descrito por primera vez en 1840 por Henry Burton⁵ cuando investigaba los dudosos beneficios del plomo en afecciones pulmonares. También consideran que el rostro muestra una palidez, en comparación a los de los demás personajes, que podría deberse a la anemia característica del saturnismo (Figura 13).

De acuerdo a los investigadores españoles, hay más signos de intoxicaciones metálicas en las obras de Vermeer, en especial en el cuadro *"Alegoría de la pintura"*, de 1666. Es considerada por



Figura 11: *"La joven de la perla"* Johannes Vermeer (1665). Museo Mauritshuis, La Haya.

Figura 11b: Estudio radiológico de *"La joven de la perla"*, que permite apreciar los restos de plomo en las partes blancas del cuadro.





Figura 12: A la izquierda: detalle de "Vista de Delft". A la izquierda: detalle de "La copa de vino".



Figura 13: A la izquierda: Detalle del presunto autorretrato de Vermeer en la persona del caballero de negro en "La alcahueta". A la derecha: Ribete de Burton en una ilustración de un libro de medicina de 1883. Obsérvese la coloración negruzca de las encías, signo que podría corresponder al ribete de Burton del saturnismo.

los expertos como la producción más compleja y lograda del artista holandés, con un tamaño inusual en Vermeer, ya que supera ampliamente el de sus otros cuadros de género.

Su confección le llevó varios años y fue uno de los cuadros favoritos del autor, ya que nunca lo puso en venta. Es un excelente ejemplo de la concepción óptica de la perspectiva, por lo que

se piensa que Vermeer lo realizó con el auxilio de la cámara oscura. Algunos críticos de arte creen que el pintor de espaldas del cuadro "La alegoría de la pintura", sería también el propio Vermeer. Esta posición nada común les hace pensar a los autores hispanos que probablemente la haya adoptado para ocultar sus deficiencias físicas¹ (Figura 14).



Figura 14: "Alegoría de la pintura", 1666. Kunsthistorische Museum, Viena.



Figuras 15: Cabellos finos, mano y tobillos edematizados, supuestos signos de saturnismo en la imagen del pintor (¿autorretrato?) en "Alegoría de la pintura".



Figuras 16: "Muchacha con copa de vino", 1659. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

En el cuadro observan que el pelo aparece mate y frágil, lo que atribuyen a la anemia del saturnismo. Por otra parte, consideran que la mano que sujeta el pincel está edematizada por efecto del daño renal provocado por ambos metales, de la misma forma que deben estar los tobillos, razón por la cual el pintor ha liberado los elásticos de las medias, que aparecen caídas, contrastando con el cuidado del resto del atuendo de la figura (Figura 15).

En cuanto a las alteraciones neuropsiquiátricas, tan comunes en las intoxicaciones crónicas por plomo y mercurio, sus manifestaciones estarían presentes especialmente en la figura del hombre sentado a la mesa en actitud abandonada del cuadro "Muchacha con copa de vino", de 1659.

Ciertos críticos afirman que el personaje en cuestión sería también el propio pintor, afectado de un síndrome melancólico depresivo, de acuerdo con testimonio de su mujer en ocasión de la muerte de Vermeer (Figura 16).

Las últimas producciones del pintor de Delft, en especial a partir de 1673, se consideran que son de menor jerarquía que las anteriores, con una técnica simplificada y menos detallista, lo cual sería una expresión más del progresivo deterioro neurológico por la acción de los contaminantes químicos. Hay que tener presente que Vermeer murió con tan solo 43 años, lejos aún del deterioro senil. El estudio de la caligrafía del pintor puede agregar datos, si se compara, por ejemplo, una firma de 1653 con una de 1672,



Figura 17: "Alegoría de la Fe". 1674. Metropolitan Museum de Nueva York.

cuando contaba con 40 años. La última firma muestra fragmentaciones en el trazado, propia de una mano temblorosa y vacilante. Esta situación podría corresponder a la polineuritis periférica del saturnismo que afecta la musculatura de la mano.

Finalmente, los autores afirman que observan un agravamiento de los síntomas en los últimos años, proceso que atribuyen a la acción de los metales tóxicos de las pinturas, en especial del mercurio, como la alteración del comportamiento, merma intelectual y aumento de la irritabilidad. Además, creen que hay un visible deterioro de la calidad de la pintura, en particular en la mayor simpleza de la técnica, como se apreciaría en una de las obras tardías, *"Alegoría de la Fe"*, de 1674 (Figura 17). El tema es un símbolo de la fe católica, con la fe en forma de la dama sentada que sostiene en la mano derecha el cáliz y coloca la izquierda sobre el Libro, y los pies sobre el globo terráqueo. Bajo la piedra yacen la serpiente aplastada y la Muerte con las flechas quebradas, cerca de la manzana de la tentación.

La simple visión del cuadro resulta casi chocante para quien espera encontrarse con una de las clásicas obras de género de Vermeer. La impresión es la de hallarse frente a imágenes propias del barroco italiano, y pone en evidencia la incomodidad del autor con el género monumental religioso de las alegorías. En especial, llama la atención la desproporcionada figura femenina, que ha llevado a que el historiador de arte Ludwig Goldscheider (1896-1973) ³ la considerara *"una postura indecente, semejante a la de 'La borracha' de Jan Steen"*. Como la aparente declinación artística de Vermeer no podría ser justificada por la edad, ya que solo contaba con 42 años en ese momento, hizo pensar a los investigadores espa-

ñoles que este envejecimiento precoz sería una manifestación más de la acción crónica de los pigmentos tóxicos.

CONCLUSIÓN

Una producción escasa, pocos datos de su vida personal y ninguna mención de haber padecido alteraciones de la salud en sus 43 años de existencia, hicieron que su patobiografía no fuera de interés para los investigadores, hasta que el trabajo de los autores españoles mencionados ¹ sembró inquietud en cuanto al valor de la hipótesis que planteaban sobre la posible intoxicación plúmbica y mercurial del artista por exposición a los metales presentes en los pigmentos utilizados en la preparación de sus óleos. Por un lado, a su favor podríamos contar con los análisis espectrográficos de la presencia de plomo en sus obras, en especial del cuadro *"La joven de la perla"* ⁹, pero por el otro pesa la debilidad de los presuntos signos clínicos de patología específica hallados en las obras de Vermeer. Para un diagnóstico definitivo restaría acudir a los análisis histopatológicos de sus restos, tal como se logró en el caso de Caravaggio.

25 de las 35 obras reconocidas de Vermeer están firmadas por el autor, aunque varias son menos visibles que otras debido al paso del tiempo y al mal estado de conservación de los cuadros. Muy pocas veces agregaba la fecha y se caracterizaba por localizar la firma en diferentes lugares, como simples objetos, paredes y hasta en ubicaciones con intensión simbólica.



Lo cierto es que, más allá de las hipótesis sobre su probable intoxicación por la exposición a los agentes químicos en su trabajo cotidiano como artista plástico, es real la decadencia progresiva

de sus últimos años en su producción, alejada del estilo que Ortega y Gasset no dudó. en calificar de sublime. **EAB**

Bibliografía

1. Camacho T et al: "Los colores tóxicos del plomo y del mercurio en la pintura de Vermeer" *Revista de Toxicología*, vol. 28, núm. 2, 2011, pp. 115-118 Asociación Española de Toxicología Pamplona, España.
 2. Esencial Vermeer: <http://www.essentialvermeer.com/index.html>
 3. Goldscheider L; "The paintings of Jan Vermeer". *Phaidon Press*, 1940. Reedición 2016
 4. Gombrich E: "El Espejo de la Naturaleza. Holanda Siglo XVII" *Phaidon Press*. 2012
 5. Pearce JMS : "Burton's line in lead poisoning" . *Eur Neurol*. 2007;57(2):118-9
 6. Scarlato ER, Werner AF : "*Venenos en el Arte I: Luces, sombras y matices de la Toxicología*", Editorial OLMO, Buenos Aires, 2015
 7. Scarlato ER, Werner AF: "*Venenos en el Arte: Riesgos toxicológicos en el Trabajo*": Editorial Erga-Omnis, Nuenos Aires, 2023.
 8. Scarlato ER, Werner AF, Buzzi A, Appiani F: "*La Locura en el Arte*". Editorial EAB. Buenos Aires.
 9. Schneider N: "*Vermeer sämtliche Gemälde*." Taschen, Köln 2006. Página 88
 10. Thoré-Bürger T: "Jan Vermeer van Delft" Edición de 1905.
 11. Vandivere A et al: "From 'Vermeer Illuminated' to 'The Girl in the Spotlight': approaches and methodologies for the scientific (re-) examination of Vermeer's *Girl with a Pearl Earring*" *Heritage Science* volume 7, Article number: 66 (2019)
 12. Vergara L: ""Perspectives on Women in the Art of Vermeer." in *The Cambridge Companion to Vermeer* (Cambridge Companions to the History of Art), Cambridge, 2001, p. 69
 13. Werner AF, Scarlato ER: "*Historias de la Salud y Enfermedad de los Trabajadores*". Editorial EAB. Buenos Aires, 2018
 14. Wheelock A Jr.: "Vermeer of Delft: His Life and his Artistry", en *Johannes Vermeer* New Haven y Londres, 1995, 15-29.
 15. Zeri F; "*Detrás de la imagen*", Editorial Tusquets. Madrid, 1993
-

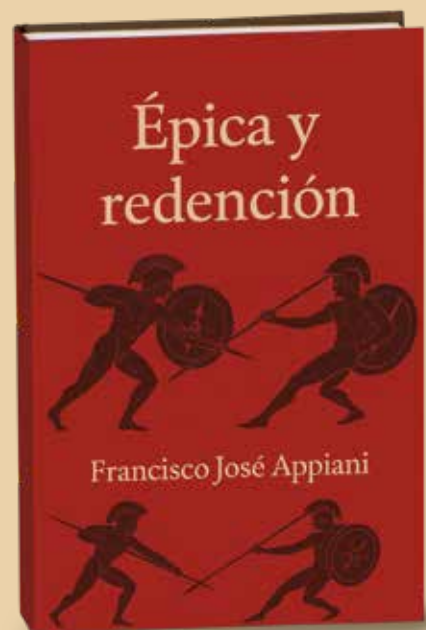
Épica y redención

Francisco José Appiani

Épica y Redención, del Dr Francisco José Appiani, es una antología de relatos y poemas que exploran los grandes temas de la condición humana: la adversidad, el heroísmo, la pérdida, la muerte, la fidelidad y la trascendencia. Inspirado en mitos clásicos, figuras históricas y vivencias contemporáneas, el autor ofrece una obra atravesada por una sensibilidad lírica y un pensamiento reflexivo que invitan a detenerse y mirar hacia lo esencial.

Los protagonistas —reyes y derrotados, médicos y guerreros, padres, amigos y místicos— enfrentan sus encrucijadas no solo con coraje, sino también con una forma de dignidad silenciosa que revela el alma humana en su estado más genuino.

En un tiempo marcado por la inmediatez y la negación de la muerte, este libro recupera la voz de los antiguos para hablar de lo eterno: la finitud, el sentido del dolor, la lealtad, la memoria, el amor que persiste más allá de la pérdida. No busca verdades definitivas, sino encender resonancias. Es una obra para quienes no quieren olvidar lo que importa.



EAB

EDITORIAL ALFREDO BUZZI

Edición, venta y distribución mundial de publicaciones de interés común entre la cultura y las ciencias médicas.



NUESTROS SERVICIOS:

Diseño de publicaciones periódicas y libros

Regalos Corporativos Personalizados

Comercialización

Para suscripción y venta de la revista **ALMA Cultura y Medicina** ingresar a www.editorialalfredobuzzi.com



FACEBOOK EABeditorial **TWITTER** @EABeditorial

EMAIL info@editorialalfredobuzzi.com

WEB www.editorialalfredobuzzi.com

EAB

EDITORIAL ALFREDO BUZZI

FACEBOOK // EABeditorial

TWITTER // @EABeditorial

WEB // www.editorialalfredobuzzi.com