

Instituto de España
Real Academia Nacional de Farmacia

LECTURAS SINGULARES

5



Farmacia y arte
(Ligera visión de la pintura española a través
de Goya, Velázquez y Murillo)

por el
Excmo. Sr. D. Guillermo Tena

Madrid 2007

Instituto de España
Real Academia Nacional de Farmacia

LECTURAS SINGULARES

5



Farmacia y arte
(Ligera visión de la pintura española a través
de Goya, Velázquez y Murillo)

por el
Excmo. Sr. D. Guillermo Tena

Madrid 2007

Depósito legal: M. 56.122-2007
Impreso en Realigraf, S. A.
Pedro Tezano, 26
28039 Madrid

Excelentísima Señora Presidenta de la Real Academia Nacional de Farmacia, Excelentísimas autoridades, Excelentísimas compañeras y compañeros, amigos todos.

Antes de comenzar este trabajo que será el último que efectuaré como Académico de esta Real Academia Nacional de Farmacia, quiero aclarar que entre las secuelas que me han quedado de mis múltiples enfermedades, hay una que ha surgido como consecuencia de mi necesidad de radiación para la curación de un Hodgkin del que fui operado con éxito.

Al lesionarme las cuerdas vocales, algunas veces se enfada la laringe, como yo digo, y me quedo sin voz. Esto ocurre solamente a veces, pero hay que preverlo y sobre todo porque hay dos posibilidades de luchar contra esta secuela, la primera es descansar un momento y esperar a que se recuperen las cuerdas vocales, y la segunda, que siga leyendo la conferencia en mi nombre alguno de mis colaboradores; esta circunstancia se ha dado alguna vez y así lo hicimos.

Este trabajo está dividido en tres partes, quedando de la siguiente manera:

1.º Estudio de los UTENSILIOS que existen en la Farmacia como medio de expresión artística.

Entre ellos marcamos: las balanzas, los morteros, los recipientes para conservar medicamentos, y en especial estudiaremos las cajas de madera en las que se encontraban los medicamentos de más difícil conservación.

2.º Dedicamos un lugar importante, tanto en espacio como en su colocación ordenada de los medicamentos, así como en su forma estética y colocación de las medicinas dentro de las cajas que las guardan y que constituyen las OFICINAS DE FARMACIA.

3.º Hablaremos del ARTE DE LA PINTURA en la FARMACIA, recordando la importancia que la Farmacia ha tenido en el arte de su colocación, distribución, así como las abundantes reproducciones de cuadros con asuntos farmacéuticos, haciendo al mismo tiempo el estudio teórico de la pintura y las preparaciones que se han de utilizar en ésta, seleccionando aquéllas que tengan mayor y menor toxicidad.

UTENSILIOS QUE EXISTEN EN LA FARMACIA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA

El ser humano, desde tiempo inmemorial, fabricó instrumentos que le permitieran trabajar y los fue dotando de detalles artísticos que hicieran más agradable la vista a quienes los contemplaban, cosa que continúa sucediendo en el momento actual.

Esto ocurrió también con los objetos que fueron útiles en el ejercicio de su profesión, como son: espátulas, morteros, balanzas, botes, frascos y cajas que se utilizaban para guardar los medicamentos.

Todos ellos se han convertido en obras artísticas procedentes de las antiguas civilizaciones y se conservan en los museos, como por ejemplo: el vaso para libaciones que se encuentra en el Louvre, que tiene como asas dragones y serpientes tallados en el mismo material.

Con fin más práctico en cuanto a medicamentos se refiere, hayamos utensilios decorados en la primera civilización egipcia unos 2.000 años a.C.; existen también en el Louvre cucharas para aplicar ungüentos. Igualmente bello es el pomo para ungüentos que se conserva en el Museo de Liverpool.

En el Museo Británico de Londres existe un vaso que perteneció a la primera dinastía egipcia y que parece tiene más de 4.400 años a.C. Está tallado en alabastro, decorado con jeroglíficos y se destinaba a contener un ungüento usado para las damas de la Corte.

El hombre sigue uniendo Arte y Farmacia, así por ejemplo una caja de medicamentos del siglo III realizada en marfil, que sirve como ejemplo de conservación, sin deteriorarse lo que la caja contiene. Esta caja se encuentra expuesta en el Museo Británico.



*Cajas de madera.
Transporte de botecillos.*



*Caja de madera.
Arte español del siglo XIX.*

La balanza de dos brazos es conocida desde muy antiguo pero en este tipo de utensilio nos llevamos una gran desilusión porque se empleó en Egipto y Mesopotamia con un sistema de pesas, pero sin nada bajo el punto de vista artístico, y aunque existen infinidad de balanzas de dos brazos, no conocemos ninguna con un interés realmente importante artísticamente considerada.



Balanza sencilla de brazos iguales.

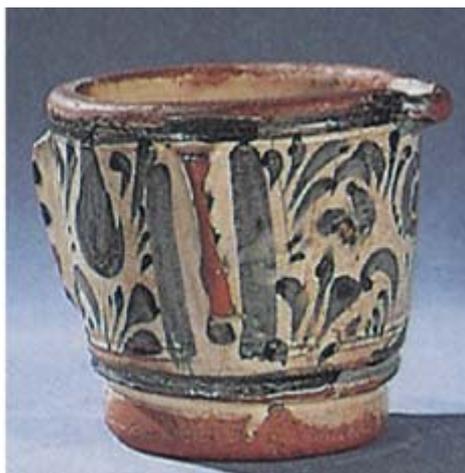
MORTEROS

Es el utensilio más representativo de la profesión farmacéutica. Prácticamente no existe ningún cuadro representativo de la Farmacia en el que no figure un mortero y es casi, podemos decir, el emblema de los Colegios de Farmacia de toda Europa.

Existen morteros utilizados en Egipto desde la primera dinastía y todos ellos son de madera o de piedra, aunque en tiempos más antiguos emplearon metal y a partir del siglo XII se emplea bronce fundido y su fácil fusibilidad ha hecho que se hagan con los morteros verdaderas obras de arte.



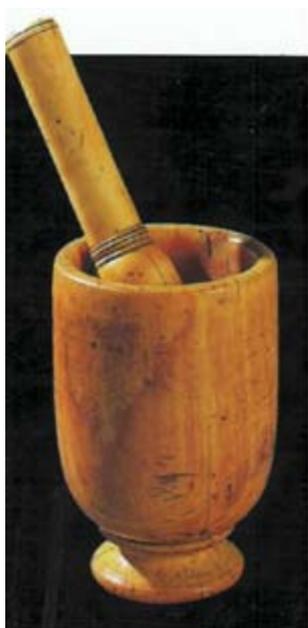
Mortero de piedra tallada.



Mortero. Aragón.

En Europa se encuentran los de la Edad Media, que se denominaron góticos por la época en que se embellecieron. También existían aproximadamente en el siglo XV morteros de tipo árabe cuya decoración está grabada a buril. Existen también morteros octogonales.

En España, especialmente en Cataluña, se decoraron algunos morteros y son dignos de admirar las asas de los mismos, formados por: serpientes, cabezas de caballo, leones, etc., así como los pies utilizados para soportarlos.



Mortero en madera pulida y barnizada.



Mortero en piedra.



Mortero de marfil.



Morteros en bronce. Tipo heráldico.



Mortero influencia árabe

RECIPIENTES PARA CONSERVAR MEDICAMENTOS

Son muchos los frascos, cajas, botellas que existen para guardar medicamentos y por consiguiente se podrían poner muchos ejemplos sobre ellos, pero como cosa excepcional nos referiremos a las Cánticas

de Santa María (siglo XIII). Conservadas en El Escorial, en todas ellas se ve al médico o al farmacéutico atendiendo a sus enfermos y tras él la Farmacia donde se conservan los medicamentos.

La belleza de las cajas de madera para conservar medicamentos en las miniaturas que decoran diversos manuscritos de la Edad Media y del Renacimiento, se ven claramente en las cajas de variada forma y decoradas con motivos muy distintos.

En España no existen farmacias de interés artístico-histórico, por un concepto erróneo, al considerar que lo viejo ha de sustituirse por cosas más modernas, lo que ha hecho que se perdieran verdaderas joyas de las que sólo quedan algunos recuerdos.

Sin embargo, queremos marcar como españoles la espléndida trayectoria del Museo Cusí, que inauguró su farmacia en 1952 en Figueres e inició las actividades farmacéuticas del señor Cusí Furtunet, teniendo después continuidad con las actividades industriales de los laboratorios del norte de España con el Laboratorio Cusí y que hoy continúa en primera línea.

No queremos olvidar aquí los cinco volúmenes que sobre «L'Art et la Pharmacie» ha publicado el Doctor A. Wittop Konning. Otros autores han dado a la luz los aspectos artísticos de la Farmacia en Francia, Italia, Inglaterra y Alemania e incluso en toda Europa como hace Antal en su obra «Pictorial History of European Medicine and Pharmaceutics».

Existen personas como el Profesor Folch que fue un entusiasta de la historia de la farmacia y se dedicó al rescate de utensilios de las antiguas farmacias, y descubrió poco a poco ese filón interminable que es la reconstrucción de la historia de nuestra profesión.

Cualquier actividad artística ayuda al trabajo científico en el sentido de que la Ciencia y el Arte se complementan, esto es lo que ha guiado el Profesor Folch durante su vida profesional a estudiar los diferentes utensilios de la farmacia, no sin antes considerar que la historia de la farmacia es la eterna desconocida ante el mundo, mucho más ignorada en la época actual, pletórica de tecnología.

Hemos de aclarar que aunque en España no se ha hecho nada parecido, no ha sido por falta de interés en el tema, pero también por el temor de los editores de que su coste no fuera rentabilizado por las ventas.

El Doctor Guillermo Folch Jou inició un trabajo en este sentido, pero no pudo completarse porque el gasto que producía la edición era muy superior al beneficio que podía reportar.

CERÁMICA

La decoración de la cerámica es un arte muy antiguo, de origen oriental, y nosotros conocemos algunos ejemplares conteniendo medicamentos de las primeras dinastías de Egipto, pero la belleza máxima está a partir de los siglos XI y XII.

De España, la cerámica pasó a Italia y también a Francia y existen una serie de botes denominados **ALBARELOS**, que son piezas cilíndricas estrechadas en el centro para facilitar su manejo. Se incorpora exclusivamente a la Farmacia y a su lado aparecen los botijos para aceites y jarabes.

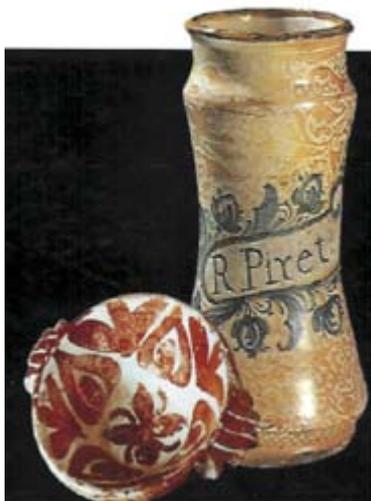
En Talavera se hicieron magníficas jarras para agua destilada y su decoración es extraordinaria en cuanto al dibujo y color se refiere.

En el siglo XVIII entra en Cataluña el gusto francés y aparecen magníficas piezas cuya decoración policromada es una orla.

Especial mención merece la cerámica farmacéutica fabricada en los alfares de Alcora a principios del siglo XVIII, así como los Alfares de Manises donde se fabricó también gran cantidad de cerámica.

Igualmente se hicieron artísticas piezas para las farmacias en otros lugares de España como, por ejemplo, en Sevilla, Villafeliche, Galicia y otras, que demuestran el espíritu artístico de todas las regiones de España.

Finalizaremos refiriéndonos a la fábrica de porcelana del Buen Retiro, creada por iniciativa de Carlos III en el lugar que hoy ocupa el Ángel Caído, en el paseo del Retiro, de ella salieron los botes que aún hoy tienen la Farmacia del Palacio Real de Madrid y los del Hospital General, así como otros decorados en policromía con el dibujo de plantas, que les daba una plácida armonía con el contenido.



Bote de Farmacia. Manises, siglo XV.



Albarelos. Cerámica Catalana. Museo de la Real Academia de Farmacia de Catalunya.

Muy bellas también son las botellas realizadas en cerámica, de las que se conservan bastantes ejemplares en los museos. Generalmente son altas, con cuello esbelto; señalamos como ejemplos dos de las más importantes:

- Una de Urbino del siglo XVI, decorada con los baños de Diana, el agua en un intenso azul cobalto, en ella el artista ha sabido presentar movimiento jugando con los blancos y negros. Tras la figura de las mujeres, el bosque, que aun empleando una técnica específica, muestra bien la forma de hojas, troncos y ramas, en pardos, rojos, verdes, amarillos. Es un intenso juego de luces, como si se tratara de un lienzo.
- La otra botella, de las dos que indicábamos, mide más de 40 centímetros de altura y su decoración está dividida en tres partes bien diferenciadas.



Cerámica catalana.



Copia de porcelana del siglo XIX.

Todos los lugares tienen una especial manera de realizar las piezas de cerámica y deberían haber quedado todas firmadas, ya que eran muy buenos dibujantes y pintores y pudieron dejar un estilo personal y muy bello y aun sin estar firmadas son verdaderas obras de arte.

Realmente toda la cerámica farmacéutica tiene una belleza incalculable, especialmente la francesa, aunque fue la más moderna si consideramos a la española y a la italiana que tenían estilo propio.

Se produjeron buenas piezas en las fábricas francesas de Nevers, Nimes y Montpellier, entre otras.

Las influencias que hemos señalado nos lo demuestra el hecho de que en el siglo XV, el Sarraceno valenciano Juan, se estableciese en Narvona como alfarero y comenzase a producir platos primero, y después piezas de forma, entre ellos, albarellos, que nadie puede distinguir de los realizados en Manises, igual sucede con la más antigua producción de Lyon, de sus talleres salieron en el siglo XVI piezas idénticas a las fabricadas en los alfares valencianos, lo que se explica por el hecho de que los moros al ser expulsados de España pasaron a Francia donde continuaron con las fabricaciones.

Tras la influencia española, es la italiana la que va a dominar literalmente la cerámica francesa. Todas las piezas salidas de Lyon tienen en su ornamentación la figura de un pelícano más o menos estilizado, figura que recuerda el emblema del Hospital de la Caridad de aquella ciudad.

Pasamos pues a la segunda parte en la que hemos dividido el tema que se refiere a las OFICINAS DE FARMACIA, pero antes de hablar de ellas diremos una leyenda que se refiere a San Cosme y San Damián.

La leyenda dice que San Cosme y San Damián vivían en Egea, en el siglo III, y que dedicaron toda su vida a curar a los enfermos sin



Albarello. Monasterio de El Escorial.



Orza de Talavera, siglo XVIII.

percibir por ello ninguna compensación económica. Entre los muchos milagros que realizaron, relacionados siempre con la curación de los enfermos, sobresale el trasplante de una pierna de un negro recién fallecido, a un blanco que tenía la suya destruida por la gangrena, milagro que va a ser recordado en numerosas obras de arte.



Bote de Farmacia. España.

LAS OFICINAS DE FARMACIA

El nombre Farmacia procede del término griego fármaco, que significa tanto medicamento como veneno, y que con el tiempo va a servir para designar a la ciencia que estudia el medicamento, la profesión de quien de él se ocupa, así como el lugar donde lo realiza.

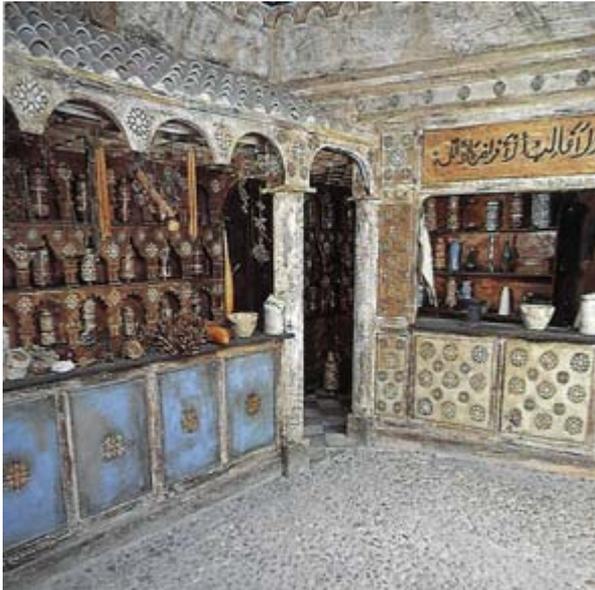
Los estudios de farmacia se independizaron de la Facultad reunida por Real Orden de diciembre de 1799 por Carlos IV, disponiéndose la creación de la Junta Superior Gubernativa de Farmacia y la redacción de las Ordenanzas, plasmadas éstas por Real Cédula de 24 de marzo de 1800; ya tiene la Farmacia un marco jurídico propio.

Ordenanzas posteriores, como la de 1801, disponen que la Real Junta estableciese los Colegios de enseñanza y las Ordenanzas de 1804



Botica Gibert. Torredembarra (Tarragona).

disponen que el primer Colegio de Farmacia con el prefijo Real se hallase en Madrid; en 1806 se le llamó de San Fernando; tomando a éste como ejemplo; en 1815 se crearon los de Barcelona (San Victoriano), de Santiago (San Carlos), de Sevilla (San Antonio).



Farmacia hispanoárabe.

Esta independencia de la enseñanza de Farmacia se ve truncada en 1820, en el que por nuevas disposiciones gubernamentales, se vuelven a unir los estudios de Farmacia con los de la Facultad reunida, desaparecen los colegios, se establece la Escuela especial de la Ciencia de Curar.

Al restablecer la autoridad Fernando VII, anula las disposiciones del período anterior en 1823, y así recobran la actividad académica los Colegios de Madrid y Barcelona y desaparecen los Colegios de Sevilla y Santiago.

Los Colegios de Madrid y Barcelona se incorporan con el rango de Facultades a la Universidad en 1845; cinco años más tarde, en 1850, se crea la Facultad de Farmacia de Granada, y en 1857 se reorganiza el Colegio de Santiago de Compostela como Facultad. Ciento seis años se han impartido los estudios de farmacia en esas cuatro primeras Facultades, hasta la apertura de la Facultad de Farmacia de Navarra en 1963, que por orden cronológico es la quinta Facultad.

La ciencia del medicamento tiene una aparición tardía, aunque su empleo para combatir enfermedades es tan antiguo como la humanidad. El hombre, al sentirse enfermo, empleó instintivamente cuantos medios la naturaleza ponía a su alcance y le llevó a utilizar «medicamentos» nuevos, unas veces con éxito y otras experimentando fracasos.

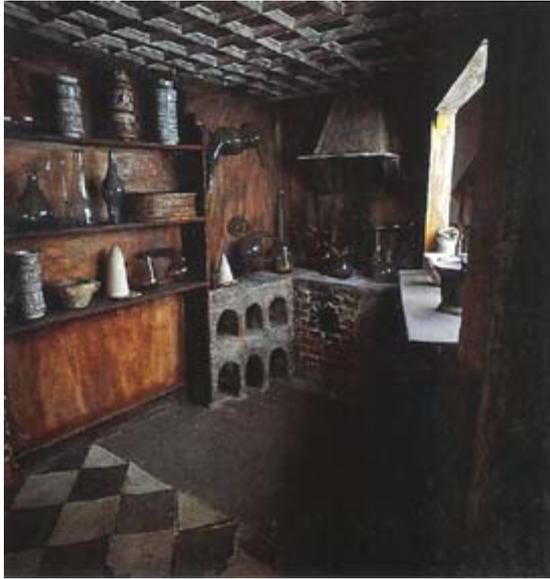
En Madrid, al igual que en el resto de España, hubo boticas durante el Renacimiento, hay documentadas hasta 29 boticas y entre ellas se encontraba la de la calle de Platerías, conocida como la *Botica de la Reina Madre*, que desde entonces y hasta la actualidad ha prestado un servicio a la sociedad madrileña. Esta botica es la más antigua de las casi 3.000 en activo que existen en la actualidad.

Cuando el hombre se hace sedentario, se crean tribus y en ellas nace la especialización y aparece el mago, mezcla de religioso-hechicero, que cuida del estado espiritual y físico de todos los integrantes de la tribu.

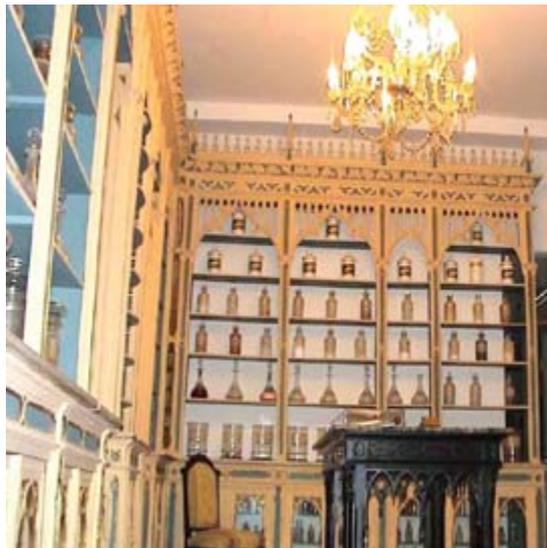
Dedicado a mantener equilibrados a los componentes de la comunidad, tanto en el aspecto social como material, a él se acude en caso de enfermedad. Él diagnostica, pronostica y decide el tratamiento que debe aplicarse.

Es quien conoce las drogas activas contra tal o cual mal, la época mejor para recogerlas, los cuidados que hay que poner en ellos, cómo

hay que hacer para transformarlas en medicamentos, dándoles la forma adecuada para su fácil aplicación y que ejerzan su actividad. Sabe también como deben conservarse para que no pierdan su poder, y es él el único que decide el momento en que deben administrarse al enfermo para tratar de conseguir la curación.



Horno para la práctica alquímica.



Botica neogótica. Museo de la Real Academia Nacional de Farmacia.

Esto ocurría hace miles de años, cuando el hombre vivía en cuevas, cuando aún no había una verdadera civilización, más aún así, el hombre sintió la necesidad de embellecer los lugares que habitaba o donde realizaba sus ritos y sacrificios, y de esta forma nacieron los primeros atisbos de arte en el mundo. Unos 20.000 años a.C., el hombre grabó y pintó las paredes de sus moradas, lo hizo iluminándose con la pálida luz que le proporcionaría el quemar grasas animales, dispuestas en huecos de rocas o en piedras que había transformado en recipientes, o bien utilizando teas de madera encendidas.

Lo mismo que se embellecen los utensilios en la Farmacia, se trata de conservar y mejorar las instalaciones de las oficinas de Farmacia y se acomodan a los estilos predominantes en la época, y así tenemos del Gótico al Neoclásico, pasando por el Renacentista, el Barroco y el Rococó y también existen diferencias notables entre farmacias de uno u otro país.

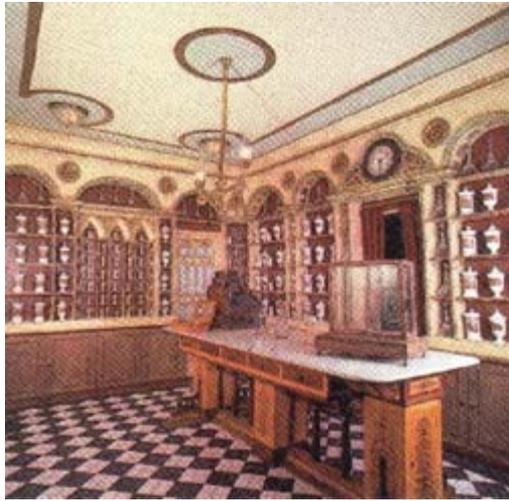
Las farmacias españolas fueron de una decoración sencilla, lo mismo que las francesas, no así en Italia, donde se empleó una decoración más importante con maderas torneadas. Por otra parte, los germanos utilizaban en la decoración hierro con frecuencia para adornar el mostrador.

Aún dentro de cada país, no hubo un tipo determinado, se instalaron según el gusto y las posibilidades económicas de los propietarios.



En Italia son muchas las farmacias que, fundadas hace mucho tiempo, se han ido modificando pero conservando los caracteres del pasado. Así tenemos: la del Canto alle Rondín (Florencia) y la de la Madona (Bolzano) que posee entre otras una soberbia estantería en madera tallada.

En Francia las farmacias de los hospitales se han conservado y declarado monumentos artísticos en numerosos lugares, su ornamentación es más sobria, pero llena de elegancia.



Farmacia madrileña anteriormente ubicada en la Plaza de Santo Domingo, número 6 (Madrid).



Copa de cristal con tapa, siglo XIX.

En España, podemos destacar, por ejemplo: la de Santo Domingo de Silos, la del Hospital de Talavera (Toledo), la del Hospital de Santa María de Najera, hoy en el Museo Cusí de Masnou (del que ya hemos hablado), la del Hospital de San Juan de Astorga, hoy en el Museo de la Farmacia Hispana, donde también se encuentra instalada la Farmacia de Gubert, que estuvo situada en el pueblo tarraconense de Torredembarra, y la del Hospital General de Madrid, hoy instalada en el Palacio Real y en perfecto funcionamiento. La del Hospital de Santa Cruz de Barcelona, la del Hospital General del Gerona.

Muy sencillas eran la Farmacia de Barraco (Ávila) y la Farmacia Gimeno en Peñaranda de Burgos, que destacan por estar llenas de encantos y muy bien surtidas, y que pueden servir de ejemplo.

Como representación del Art Nuveau podríamos citar varias farmacias de Barcelona cuyas fachadas son fiel representante de los años veinte del siglo XX y también mencionar la Farmacia de Souville del Hospital Dieu de Lyon.

En Yugoslavia tenemos como especialmente características la Farmacia de Dubrovnik, en la anunciata de Saint Tropez se expone el óleo de Diefresne en el que se representa la Medicina, la Farmacia y la Cirugía.

Marcaremos igualmente los artesonados de la Farmacia de la Caridad de Viena.

En Francia, las farmacias de los hospitales se han conservado y declarado Monumento Artístico Ornamental, que resulta muy simple pero muy elegante.

La Academia de Venecia se halla en la Longhi que representa a una farmacéutica curando a una bella dama.

En España destaca la de Perellón, que tiene un bien cuidado dibujo y juega con acierto los personajes presentados con aspecto de artistas.

Finalmente, llegamos a la tercera parte de este trabajo.

INFLUENCIA DE LA FARMACIA SOBRE EL ARTE DE LA PINTURA

Esta última parte la podemos orientar de dos formas diferentes, la primera de ellas sería refiriéndonos exclusivamente a las pinturas relacionadas con la Farmacia.

En la segunda orientación hablaríamos de la intoxicación de los pintores, que empleaban en sus pinturas, especialmente en el siglo XVIII, blanco de plomo en exceso y que como veremos fue la causa de graves trastornos de la intoxicación de algunos de ellos.



Proceso de embalsamamiento. Antiguo Egipto.

Existe una tercera orientación que se refiere al interés del farmacéutico de manera general, del estudio independizado de los cuadros como arte relacionados con la farmacia.

Así pues daremos una visión de los pintores españoles que más importancia tuvieron en la Edad de Oro (siglo XVIII).

Los pintores que vamos a incluir en este ligero estudio serán los siguientes: Velázquez, Murillo y Goya.

Comenzamos por consiguiente con las pinturas relacionadas con la Farmacia, dando una especial medida a las intoxicaciones por los productos tóxicos empleados en las pinturas de los cuadros de la época que estamos estudiando. Por ello, en esta parte de nuestra publicación hablaremos, en primer lugar, de las intoxicaciones por plomo, ya que en el siglo XVIII se utilizaba en las pinturas el blanco de plomo (carbonato de plomo), siendo éste el que produjo la intoxicación de los pintores.

Hablamos en primer término de las intoxicaciones producidas por los materiales empleados en los cuadros y damos preferencia a las producidas por el plomo.

Como una excepción de un personaje importante y no pintor, debemos incluir, por contraer la enfermedad del plomo, llamada «saturnismo» a **Ludwing Van Bethoveen** (1770-1827), ya que se aclaró que era éste el que producía la intoxicación estudiando la cadena del ADN. El músico contrajo la enfermedad del saturnismo; enfermedad crónica producida por la intoxicación con sales de plomo; por ingerir peces que él mismo capturaba en el río Danubio.

Por esta razón hablaremos de las alteraciones del metabolismo porfirínico en el saturnismo, comenzando con un estudio general de la intoxicación por plomo.

Desde finales del siglo pasado es conocida la por-firi-nuria del saturnismo, tanto humano como experimental y a partir de la década de los cincuenta en el siglo pasado (1950) se reconoció también la presencia en la orina de elevadas concentraciones de ácido delta amino levulínico (AAL) detectándose posteriormente la hiper-*proto-porfirinemia* que en la cadena biosintética del hemo se acumulan y excretan en cantidades elevadas.

La eliminación urinaria de ácido delta amino levulínico (AAL) en el saturnismo detectada por Haeger en 1957 es debida no sólo a la inhibición de la AAL-deshidrasa (ácido delta amino levulínico-deshidrasa), sino también al incremento secundario de la actividad de la AAL-sistema (ácido delta amino levulínico-sistema).

La **nefropatía**, como manifestación renal, se detecta fácilmente por procedimientos químicos, estando presentes los síntomas del fallo renal.

En las manifestaciones del aparato genital, el 11% de los hombres refieren disminución del líbido y un gran descenso de la actividad sexual que hemos llegado a confundirlo a veces con impotencia. En las mujeres, el 63% de las expuestas manifiestan anomalías en sus ciclos.



Carboncillo. Botica siglo XVII.

Teniendo en cuenta todas estas circunstancias, tomamos como ejemplo de esta tercera parte la intoxicación de los pintores por el plomo, y dentro de ellos estudiaremos con cierto detenimiento a Goya, por ser el pintor que más pintó en España.

Consideramos la intoxicación de plomo porque la sintomatología de esta intoxicación es igual a la sintomatología padecida por el pintor y claramente se establecen los síndromes siguientes:

- *Síndrome neuropsiquiátrico.*
- *Síndrome gastrointestinal.*
- *Síndrome hematológico.*
- *Síndrome urinario con glucosuria.*

Como aclaración a esta afirmación, proponemos algunos ejemplos y así tenemos que: Leonardo Alenza y Valeriano Becker mueren alrededor



Clase de Química.

de los treinta años; Elbo, Villamil y Eugenio Lucas mueren de cuarenta y tantos años; Esquivel de cincuenta y un años, etc... Esto nos da idea de que el plomo pudo ser, como creo, la causa de la muerte.

Debemos considerar también las manifestaciones vasculares que creemos derivan de la acción angiospástica del plomo, como la hipertensión, la palidez de piel y mucosas, y un cuadro doloroso abdominal difuso de localización preferente epigástrico.

El plomo altera numerosas vías metabólicas debido a su capacidad para producir complejos por unión con grupos sulfhidrilo, carboxílicos y sulfatos. Inhibe la ATP y la síntesis del ADN, ARN y proteínas. Interfiere además numerosos procesos neuronales.

Subrayamos en este sentido que la pintura española, en la primera mitad del siglo XIX, no se desarrolla debidamente, ya que las promesas mejores de nuestra Pintura Romántica murieron en plena juventud y pienso que fue debido al plomo.

En aquella época la pintura en España se había estancado en el Barroco y tenía un sistema de enseñanza caduco y únicamente se aprendía pintura trabajando en un buen taller como hicieron Goya y Velázquez.



Cajitas para medicamentos.

Se debe a Goya la evolución desde el Barroco y el Rococó, pasando por el Academicismo Neoclásico hasta el Pre-Romanticismo y Pre-Impresionismo.

No vamos a hacer en absoluto un resumen de la vida de Goya, ni de los otros pintores, y únicamente nos referiremos a su oficio de pintor y grabador. Dentro de ello hablaremos especialmente de su intoxicación, que conocemos gracias a la correspondencia que sostuvo con sus amigos Zapater y Sebastián Martínez.

El comienzo de la enfermedad de Goya se produce cuando tenía cuarenta y seis años, coincidiendo con un viaje que realiza a Cádiz y en una carta suya, fechada el 17 de enero de 1773, se puede leer: «...he estado dos meses en cama con dolores cólicos».

No estamos de acuerdo en que Goya sufriera una enfermedad venérea (sífilis) porque en realidad el que padece esta enfermedad va paulatinamente empeorando y generalmente tiene una vida corta. Ninguna de estas dos circunstancias de la sífilis la tuvo Goya, por consiguiente nuestro desacuerdo con esa apreciación, y además era una enfermedad bien conocida y con bastantes posibilidades de tratamiento.

Goya no fue un pintor precoz, pero a medida que pasan los años Goya renueva y profundiza su arte.



Balanza de dos brazos.

Para la crítica y para la historia del arte, don Francisco de Goya y Lucientes era el genio profundamente humano en donde se aliaban con especial lucidez lo grotesco y lo trágico, y en quien se reconocieron, entre otros, Delacroix, Daumier y Manet.

Mucho se ha insistido sobre su soledad y su patético aislamiento, pero no es así, porque Goya pintaba el clamoroso bullir de la vida española contemporánea.

En el inicio del siglo XIX, la figura de Goya se anticipa con su arte y su influencia rebasa con mucho la órbita de la pintura romántica y es de justicia estimar a Goya como precursor de todo el arte contemporáneo que irradia su trascendental magisterio hasta nuestros días.

Al tratar de la influencia ejercida por Goya sobre la pintura del periodo contemporáneo, vemos que no fue precisamente España el único país que recogió su herencia, ya que el programa político, social y cultural de España en ese momento justifica la escasa importancia de nuestra pintura romántica, cosa que no ocurre en Francia con David.

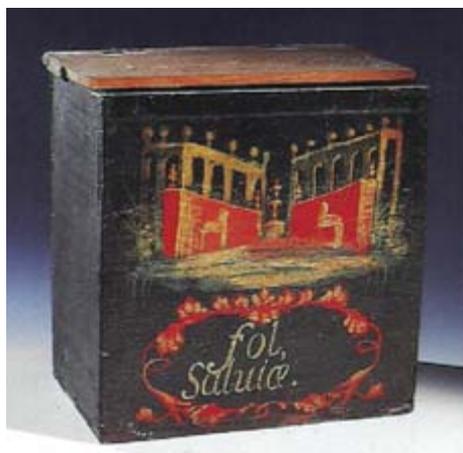
INTOXICACIÓN CRÓNICA POR METALES

La intoxicación crónica tiene un periodo de incubación bastante prolongado, que Agasse Lafont y Heim llaman presaturismo, siendo sus signos propios: el ribete de Burtin y las polineurtis saturninas.

Las *alteraciones hematológicas de la intoxicación* crónica comprenden:

- *Anemia discreta* con disminución del contenido de hemoglobina y una ligera leucocitosis.
- *Formas anómalas de hematíes*, siendo la más importante la granulobasófila, es decir, la aparición de hematíes con granuleciones.
- *Tasa de plumbemia*: valores superiores a 0,8 mg/100 indican impregnación tóxica.
- *Aumento de la protoporfirina* libre de los glóbulos rojos.

Las *alteraciones urinarias*: un signo muy importante es el aumento de la coproporfirina urinaria; normalmente se encuentran cantidades oscilantes entre 50 y 120 microgramos en orina de 24 horas, pero algunas circunstancias patológicas distintas de la intoxicación saturnina la pueden hacer aumentar ligeramente, por lo que sólo se acepta como indicio de impregnación tóxica un aumento superior a los 300 microgramos/24 horas de orina.



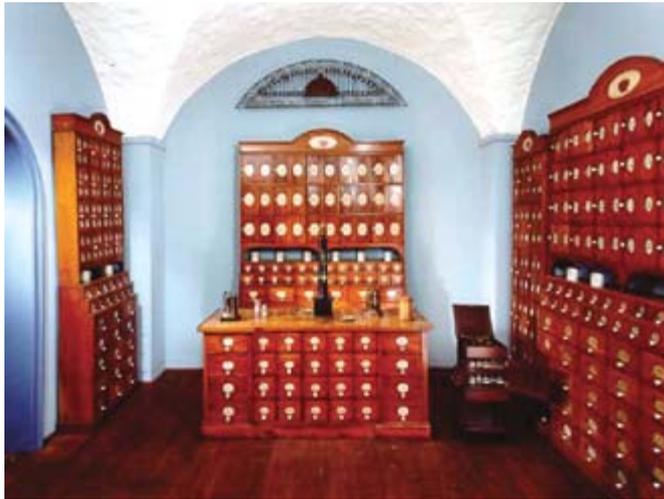
Caja de madera. Siglo XIX.

De los episodios agudos el más característico es el cólico saturnino, que aparece en forma de ataques bruscos; los enfermos se quejan de un dolor atroz, brutal en el vientre. El estreñimiento es la regla durante el cólico.

Los *trastornos neurológicos* son:

- *Parálisis saturnina*: se conoce con este nombre una polineuritis tóxica de predominio motor que se localiza sobre todo en los antebrazos, en donde afecta al nervio radial, con la particularidad de no interesar algunos músculos como el supinador largo.
- *Encefalopatía saturnina*: se producen cuadros meningoencefálicos, convulsiones, amaurosis, sordera o afasias transitorias; no son raros los cuadros delirantes y aún comatosos que evolucionan de forma mortal.
- *Síndromes menores*: trastornos de la sensibilidad, vasomotores y tróficos, trastornos histéricos y otros.

La intoxicación va avanzando, la fase crónica progresa y se instauran lesiones en todos los órganos.

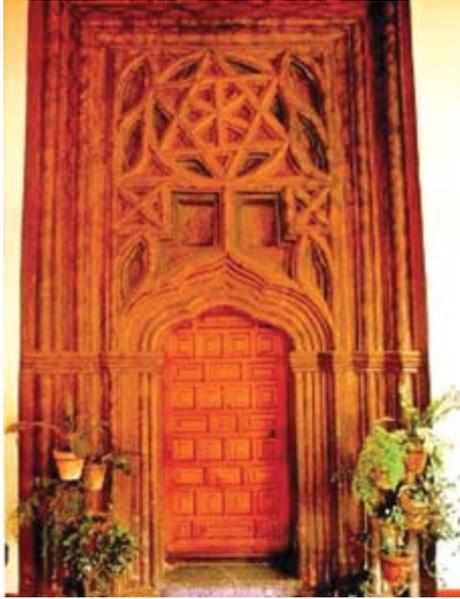


Dispensadores de farmacia.

El profesor Peláez Redondo ha estudiado las alteraciones de la médula ósea comprobando que está esencialmente afectada la serie roja.

La hipertensión arterial es permanente en este periodo, evolucionando la descompensación cardiaca.

Los intoxicados terminan, si no se han tomado las medidas terapéuticas adecuadas, en una «caquexia saturnina» que conduce a la muerte.



Puerta gótica de la botica del Monasterio de Guadalupe.

Goya pintó series de grupos con los que se dio a conocer en el mundo entero. Estas series son las siguientes:

- *Cartones para Tapices.*
- *Los Desastres de la Guerra.*
- *Los Disparates.*
- *Los Caprichos.*
- *Pinturas Religiosas.*
- *Retratos de Grupo.*
- *Las Majas y el Dos y el Tres de Mayo.*
- *La Tauromaquia.*
- *Las Pinturas Negras.*

CARTONES PARA TAPICES

Los cartones fueron realizados después de 1790, no obstante, nos interesa su evolución paulatina, ya que Goya era un hombre de negocios y fue también el pintor español que creó más cuadros.

Goya, al poco de volver a España, pintó para la Real Fábrica de Tapices varios cartones. Por otra parte los techos del Palazzo Sagredo, a diferencia de los demás techos del siglo XVIII, se caracterizan por el dinamismo descendente en vez del ascendente, que es precisamente el esquema que Goya llevaría hasta sus últimas consecuencias en los frescos de la Ermita de San Antonio de la Florida.

Queremos señalar que con la astucia que iba a caracterizar la totalidad de los tratos comerciales de Goya, siempre jugó sobre seguro sin arriesgar, y ese mismo espíritu astuto y calculador le llevó a casarse con la hermana de Bayeu, pintor que era muy influyente y posiblemente gracias a él Goya recibió el encargo de los frescos de la Basílica del Pilar.

Todas las grandes obras de Goya, a excepción de un pequeño número de retratos, fueron realizados por Goya después del año 1790. No obstante, su carrera anterior a 1790 nos interesa por lo que dice acerca de su carácter y del modo en que fue evolucionando paulatinamente.

Goya evitó dar un toque personal a esta decoración y se inclinó notablemente por el virtuosismo de los pintores italianos más respetados en España. Tendía a imitar más a Luca Giordano y a Corrado Giaquinto que a Giambattista Tiepolo, que no logró encontrar una respuesta adecuada por parte del pueblo español.

Cuando se habla de tapices del siglo XVIII anteriores a Goya resulta casi indiferente el que uno se refiera a los cartones o a los tapices terminados.

Sin embargo, la situación se invierte con Goya, mientras que los propios cartones son obras de arte magníficas, los tapices constituyen un fracaso.

La manera de pensar de Goya era incompatible con los tapices y con el motivo por el que se ordenaban dichos tapices. Era incapaz de imaginar Goya que la obra de arte pudiera ser otra cosa que una expresión

profundamente personal que no resiste el intercambio entre el artista y el artesano en que se basa la confección de la tapicería fina.

A pesar de los esfuerzos laboriosos de artistas como Gromaire, Lurçat y Calder para resucitar la antigua artesanía en la actualidad, la tapicería es sólo un capricho, pues ha perdido su categoría anterior de expresión visual.

Por lo que se refiere a las imágenes que contenían los tapices, eran de una naturaleza bastante neutral, representaban temas mitológicos de Ovidio, de la historia antigua o reciente y poemas idílicos o pastoriles.

Con Goya desaparece ese velo de aire centelleante y cálido, el color empieza a destacarse con la marcada desnudez que caracteriza la actualidad moderna, hacia el color y el pigmento.

A pesar de contener elementos tradicionales acentuados como, por ejemplo, «*El quitasol*», se desvía del modelo dieciochesco e incluso hoy choca por su carácter revolucionario.

En «*La gallina ciega*» se exagera la distorsión y la subversión de la tradición patentes en «*El quitasol*».



La gallina ciega.

Los pintores del siglo XVIII en general muestran una gran parquedad en el modelado plástico. El toque de luz era el recurso preferido a la hora de describir el volumen de los cuerpos.

Podemos efectuar una reflexión pensando en las personas con apariencia de muñeco y los muñecos con apariencia de personas que están perfectamente representados en «*El pelele*».



El quitasol.

Es interesante comparar el cartón de Goya «*El albañil herido*» con dos pinturas de tema similar: «*El accidente*», de Hubert Robert, y «*El albañil salvado por un ángel*», de Tiépolo.

En «*El albañil herido*» de nuevo entra en conflicto la sobriedad absoluta de la composición y el carácter trágico de la imagen. El albañil no es una persona que atraiga la solicitud de los ángeles. Su humildad no es un distintivo de honor.

Los carteles para tapices de Goya representan no sólo la última fase de un arte agonizante, sino también con respecto a la sociedad y cuando se habla de los tapices del siglo XVIII anteriores a Goya, resulta indiferente que se refieran a los cartones o a los tapices terminados.

Sin embargo, la situación es distinta con los cartones de Goya, mientras que los propios cartones son obras de arte, los tapices consti-

tuyen una situación diferente, puesto que la manera de pensar de Goya era incompatible con los tapices.

Corregio, Velázquez, Rembrandt, Mengs, Tiépolo, los retratistas ingleses, incluso los paisajistas del Extremo Oriente, han ejercido influencia más o menos duradera y decisiva sobre la pintura de Goya. Él, a su vez, había influido en Gericault, en Delacroix, en Manet, en Cezanne, en Munich, en los españoles Alenza y Lucas, incluso en pintores mucho más recientes cuyo punto de partida es el expresionismo goyesco.

LOS DESASTRES DE LA GUERRA

Durante la Guerra de Independencia (1808-1814) Goya volvió a los grabados cuyos bocetos realizó en Zaragoza cuando le llamó el General Palafox, pero que no dio a conocer hasta que volvió a Madrid y fueron la base de los grabados «*Los Desastres de la Guerra*» en los que trasladó a imágenes sus peores experiencias y pesadillas.

La serie «*Los Desastres de la Guerra*» (1814) comprende tres partes:

1. Escenas de la guerra. Hasta el D.47.
2. El hambre en Madrid. Desde la D.48 a la D.64.
3. Los Caprichos. Que corresponden al regreso de Fernando VII.

El título de esta serie fue: «Consecuencias de la sangrienta guerra en España con Bonaparte interpretadas por Francisco de Goya».

Todos los grabados iban numerados y llevaban una inscripción hecha personalmente por Goya.

En algunas de estas grabaciones hay escenas terribles, especialmente las D.9 y 10, que narran escenas de violación y en las que un hombre es maniatado y obligado a presenciar la violación de su mujer y su hija por los soldados franceses.

Finalmente las últimas grabaciones que se denominan «Caprichos enfáticos» son críticas mordaces a la sociedad posterior a la guerra.



Uno de los 82 grabados sobre «Los desastres de la Guerra».



Grabado 26. «Los desastres de la Guerra».

Los últimos grabados describen el nuevo régimen de Fernando VII, motivo por el cual Goya no dio a conocer estos grabados por temor a represalias contra él y no fueron publicados hasta 1862 bajo el título «Desastres de la Guerra».



Grabado «Los desastres de la Guerra».

LOS DISPARATES

Hay 22 estampas de esta serie (1819-1823). Es la serie más perfecta en cuanto a técnica y la más rara respecto a su contenido. Goya gastó mucho dinero en las planchas de gran calidad.

Los temas incluidos por Goya en esta serie están relacionados con «la tauromaquia», «los desastres» y «los caprichos», pero queremos resaltar que esta serie de «disparates» recuerda temas de cartones, pero las situaciones grotescas de estas estampas llamadas los «disparates» hace que produzcan una sensación de horror, ya que reflejan siempre las pesadillas que acompañaron a Goya durante sus últimos años de vida y en la desagradable etapa para Goya que protagonizó el reinado de Fernando VII.

LOS CAPRICHOS

«Las Majas» y «La familia de Carlos IV» no muestran un cambio brusco de estilo, ya que Goya evoluciona gradualmente, desde las pinturas de la década de 1780, que todavía pueden encuadrarse en el estilo tradicional del Barroco tardío hasta las novedades devastadoras que se

iban a manifestar a partir de 1800, que supondrán un reto para sus contemporáneos.

Los Caprichos constituyen un nexo intelectual y visual entre la era de la ilustración y la época moderna. Tienen un propósito moralizador, según las comedidas palabras del autor publicadas en el anuncio de la primera edición.

La leyenda que aparece escrita en cada uno de *los caprichos* sintoniza perfectamente con la ilustración en general. Sin embargo, los grabados de Goya no se corresponden con la leyenda impresa.

De todas las obras de Goya, *los caprichos* son los que mejor ilustran la transformación gradual y constituyen un vínculo único entre nuestros días y aquellos tiempos destruidos por las llamas, por consiguiente Goya pasa de ser un hijo de la ilustración al que exasperan los errores y los vicios humanos a ser el primer portavoz del punto de vista del hombre moderno.

Los grabados moralizadores en los que persigue los mismos fines satíricos y educativos de otros críticos del siglo XVIII muestran una desviación con respecto al modelo tradicional.

Puede que Goya fustigue la porfía de hombres y mujeres, pero nunca supone como el farisaico Hogarth que esa porfía le es ajena.



La familia de Carlos IV.

Realmente fueron un deshogo para Goya. Fueron bastantes «los caprichos» que pintó, aunque no hay una solución clara de continuidad entre los que de manera específica reciben el nombre de «caprichos» y los «álbumes de San Lúcar», que pintó aproximadamente entre los años 1787 y 1800.

En realidad el nombre primitivo de «*los caprichos*» fue «sueños» y en general los sueños pueden producir monstruos que luego reproduciría Goya en dibujos y en grabados y que luego trataría de vender Goya en 1799 anunciándolo en el Diario de Madrid.

«*Los caprichos*» constituían una crítica a todas las instituciones tradicionales. Para Goya era una crítica constructiva aunque realmente todavía no se sabe cómo Goya podría escapar de la Justicia después de crear estos «caprichos» que Goya califica de estampas de asuntos caprichosos.

Para calificar estos caprichos hay muy variadas opiniones. Yo pienso, entre las muchas que he leído, que la más acertada es la que constituye un puente entre la gracia y la ironía, y realmente pensamos que se anticipa a su época.

El cambio de posición del capricho titulado «*el sueño de la razón produce monstruos*» podría ser un hecho indicativo del abandono de las primeras intenciones de Goya inspiradas en la Ilustración. En un principio, Goya había pensado que fuera la portada de los *Caprichos* y como tal habría mostrado que el resto de la serie tenía una tendencia claramente ilustrada.

Al repasar los subtítulos y los distintos textos explicativos que eligió el propio Goya, resulta evidente la relación de los caprichos con el pensamiento de Voltaire, Rousseau, Montesquieu y Diderot, sin embargo la parte escrita casi nunca coincide con el efecto que produce la imagen.

Puede que si leemos a Dante sintamos compasión y temor por los extravíos de Paolo y Francesca, pero esa compasión no nos permite inclinarnos ante la justicia divina que los condena. Al igual que Balzac y a diferencia de Hogarth, Goya no aparenta que es inmune a las locuras que fustiga.

Las escenas demoníacas como aquella que trasciende los límites de la realidad como, por ejemplo, el capricho 62 «*Quien lo creyera*» es

especialmente convincente por el modo en que Goya capta el lado más oscuro de la naturaleza humana.

Si comparamos cualquier capricho con las imágenes desconcertantes que estuvieron muy en boga en el siglo XVII (*El tribunal de la locura de Mannlich*), advertimos una diferencia tangible.

Goya perteneció a una generación que si bien se formó en el clima optimista de la Ilustración, llegó a la madurez en circunstancias que modificaron y en algunos casos destruyeron el ánimo confiado de su juventud.

PINTURAS RELIGIOSAS

Paradójicamente las pinturas religiosas de Goya que aún funcionan como tales, son aquéllas en las que las dotes personales son menos evidentes. En los frescos de la Basílica del Pilar de Zaragoza y en el gran circo mural del Aula Dei, Goya es fundamentalmente un talentoso proveedor de estilos extranjeros. Lo que suscita admiración en esas obras no es tanto su originalidad como la asombrosa habilidad del autor para imitar la pintura romana y napolitana.



El Santo Oficio.

Las primeras obras religiosas importantes en las que empezamos a encontrarnos frente al propio Goya, es el monumental «*Cristo crucifica-*

do», pintado en 1780 para ser admitido en la Academia de San Fernando. Técnicamente es una de sus obras más minuciosas y acabadas, la ejecución es pulida y perfecta, el dibujo precioso y muestra un dominio de la anatomía importante.

En «*La última comunión de San José de Calasanz*» y a diferencia de sus antecesores, Goya no provee de fe su pintura para nosotros, lo mismo ocurre con «*Goya atendido por el doctor Arrieta*», en ambos cuadros presenciemos un acto de devoción sacramental. El protagonista agonizante recibe la ayuda que le conducirá a la salvación y hay testigos del hecho a cada lado del personaje principal.

Si el «*Goya atendido por el doctor Arrieta*» es una pintura de género con un tono claramente religioso, la «*La última comunión de San José de Calasanz*» también lo es.

RETRATOS DE GRUPO

Su actitud como retratista le permitió establecerse finalmente en Madrid en 1789. Fue promovido al cargo de Pintor del Rey por el rey Carlos III y pudo entonces abandonar los onerosos cartones y dedicarse casi por completo a los retratos y a las dos importantes obras religiosas que hemos analizado.

Los pequeños lienzos que pintó después de la enfermedad que sufrió en 1794, bien para complacer a los Osuna o para satisfacer impulsos más imperiosos, desempeñan un papel relativamente secundario en su obra.

Por lo tanto, lo mejor será analizarlos junto con su obra posterior.

En 1798 recibió un encargo de realizar un retrato de grupo de la Familia Real que le dio el espaldarazo definitivo de pintor de la corte.

Esto se realizó en un momento poco oportuno ya que, por un lado, acababa de recuperarse de su enfermedad y, por otro lado, «*Los Caprichos*», la gran serie de aguafuertes al ácido con la que contaba aumentar sus ingresos, resultó ser una aventura peligrosa políticamente.

Esa crisis social y política de aquellos años cruciales debió repercutir sin duda en Goya, que además coincidió con la tragedia personal de la violenta enfermedad y la sordera permanente.

Goya es quizá el primer pintor que toma motivos inventados por otros artistas y tras someterlos a una modificación mínima los utiliza transformándolos por completo.

LAS MAJAS

Goya presenta los personajes contemplándose en un espejo, ansiosos de averiguar quién son y mientras investiga la nueva incomprendibilidad de la personalidad humana, pintó dos cuadros: «*La maja vestida*» y «*La maja desnuda*».



La maja vestida.

A Goya le habían fascinado siempre las mujeres seguras de sí mismas como, por ejemplo, aquellas mujeres madrileñas llamadas majas, que no hay que confundirlas con prostitutas, aunque aceptaban encantadas regalos de los hombres.

En los primeros años de su carrera, Goya retrató algunas majas para plasmar su aspecto pintoresco y sus graciosas actitudes.

Se ha especulado mucho sobre las majas y por ejemplo «*La maja desnuda*» es el primer desnudo natural totalmente profano.

Pensamos que si Goya no hubiese individualizado intencionadamente el rostro de la maja desnuda, habría podido decirse que se trataba de la Duquesa de Alba.

EL DOS Y EL TRES DE MAYO

En el siglo XIX España sufría un desfase absurdo con respecto al progreso político, social y cultural que experimentaban los demás países de Europa Occidental.

Entre las tropas napoleónicas y la España casi feudal se produjo un choque frontal que originó un gran problema en un siglo tan agitado como el XIX y esa furia desencadenada en España por los invasores franceses acabaría causando la derrota de Napoleón.

El sistema de gobierno y la condición de las distintas clases sociales había degenerado el almacén de la vida comunitaria española, por lo que ningún organismo central originó la respuesta a la provocación exterior y ningún ideal compartido por toda la comunidad inspiró la resistencia contra los franceses.



Los fusilamientos del 3 de mayo.

La falta de un poder nacional que dirigiera o coordinara la situación provocó la manifestación más extrema y anárquica del exagerado individualismo que siempre había padecido el pueblo español.

Por el contrario, los acontecimientos fueron afrontados a intervalos por individuos solos o por pequeños ejércitos.

Es difícil determinar cuál era la posición de Goya en estos años cruciales. Se puede asegurar que antes de la invasión apoyaba con entusiasmo la facción liberal que abogaba por la adopción de los principios específicos de la Ilustración.



La carga de los Mamelucos.

La sombría tradición española ofrece siempre una visión sombría de la muerte.

Es posible que el rumbo de especulación estética que ha seguido la pintura occidental venga más claramente de David que de Goya, pero no cabe duda que muy pocos hombres y mujeres de hoy se sentirían cómodos con los personajes y en la situación de los cuadros de David en el caso de tener que vivirlos.

David es el intérprete perfecto de la leyenda napoleónica por su capacidad para distanciarse intelectualmente y para hacer que su pintura destile el significado universal del momento.

David tenía una técnica meditada que le permitía plasmar en los lienzos su visión meditada. Sin embargo, las respuestas de Goya no estaban dictadas por convicciones morales, sino por una reacción inmediata ante una situación determinada.

David jamás pintó un solo cuadro descuidadamente, Goya pintó muchísimos. Goya, sin embargo, pintó poco en aquellos años de angus-

tía e inseguridad y de continuas matanzas y traiciones, y no hay duda que estaba trabajando en los dibujos preparatorios de los *Desastres de la guerra*.

Debido a las pasiones desatadas por las campañas españolas de Napoleón y las huellas que dejó una vez que se retiraron los ejércitos napoleónicos, Goya pintó dos obras maestras sobre los sucesos de 1808: «*El dos de mayo de 1808. La carga de los mamelucos*» y «*El tres de mayo de 1808. Los fusilamientos de la Moncloa*».

LA TAUROMAQUIA

Realizada por Goya (1814-1816) estaba compuesta por 16 estampas.

Esta serie fue hecha por Goya al mismo tiempo que los «*Desastres de la guerra*», sin embargo Goya no obtuvo el éxito que pensaba en España pero sí en Francia.

Hay que tener en cuenta que Goya estuvo muy en contacto con los toreros en su juventud, y en estas estampas Goya describe los lances que recordaba de entonces y fue muy interesante la T.33 que recogió la muerte en el ruedo de Pepe Illo.

Goya en esta serie se concentra en la acción entre el toro y el torero, sin dar mayor importancia al público asistente.



Origen de los arpones.

PINTURAS NEGRAS

Con los *Desastres de la guerra*, Goya intenta por última vez comunicarse con el público, sin embargo, no hay constancia de que se pusiera en contacto con impresores o editores para tratar de publicarlos.

Quizá su aislamiento personal, intelectual y político fuera la causa de que decidiera pintar solamente para él y para nadie más. De hecho las catorce pinturas negras realizadas entre 1820 y 1823 en las paredes de la pequeña casa de campo llamada la Quinta del Sordo son una manifestación extrema del alejamiento y de la falta de entendimiento que separaban cada vez más al pintor de la sociedad moderna.

Goya tuvo la intención de que nadie salvo él disfrutara y entendiera estas pinturas, precisamente el haber pintado sobre los muros en lugar de en lienzo, como habitualmente lo hacía, es una prueba de que nunca imaginó que esas pinturas llegaran a exhibirse en público.

Estas obras no cumplen la función tradicional del arte como medio de comunicación y creemos que posiblemente dejaron de interesarle a Goya una vez que las hubo terminado.



El Coloso.

Se ha tratado de ver dónde estaban colocadas dentro de la casa estas pinturas, para tratar de comprender el significado y los motivos que llevaron a Goya a decorarla de una manera tan rara, y más enigmáticamente las de la sala de la parte superior de la casa.

Posteriormente fueron pasadas a lienzo. Hemos de señalar que en un principio la decoración de las paredes la realizó Goya con pinturas alegres, incluso tenían un cierto parecido con los temas de los cartones que Goya realizó para la Fábrica de Santa Bárbara, y fue posteriormente cuando pintó sobre estas paredes las «*Pinturas negras*» que cubrieron todas las anteriores y así quedó la casa decorada con las «*Pinturas negras*» exclusivamente.

Cuando volvió de Francia para resolver algunos asuntos financieros se sirvió de las *Pinturas negras* aunque ni él mismo llegara a comprender totalmente su significado.

Quizá de todas ellas la obra más conmovedora sea «*Goya atendido por el Doctor Arrieta*». El doctor y el enfermo forman un grupo central de factura vigorosa y colores vivos y a ambos lados existen unas figuras oscuras e indefinidas de colores oscuros. En la parte inferior del cuadro hay una inscripción hecha por Goya agradeciendo a su amigo el Doctor Arrieta el esmero con el que le salvó la vida a finales de 1819.



Saturno devorando a su hijo.



Goya atendido por el Doctor Arrieta.

Estas pinturas tienen la incorporeidad de los monstruos y demonios de las Pinturas negras. No se sabe exactamente por qué utilizaba el color negro en estas pinturas.

El cuadro tiene una connotación religiosa y ese mismo año Goya pintó dos de sus pinturas religiosas más importantes y en ambos trata del tema de la comunión que son: «*La última comunión de San José de Calasanz*» y «*Jesús en el huerto de los olivos*».

Debemos sacar la consecuencia de que el verdadero veneno de las Pinturas negras está precisamente en la naturaleza paralizadora y demolidora de ellas.

Finalmente, merece capítulo aparte «*La lechera de Burdeos*» que está considerada como una de las últimas obras de Goya, y esta pintura engloba todos los aprendizajes de la vida de Goya y es una proyección sobre el futuro que se anticipa a los movimientos pictóricos como el Impresionismo, así como la yuxtaposición de colores claros y luminosos. Esta pintura es una ruptura de la etapa tenebrista anterior plasmados en colores acris y negros. Esta obra tiene el gran contraste de colores suaves, tonos azulados, iluminados de gruesas pinceladas blancas, en ella se refleja el optimismo de los últimos años de la vida de Goya en el exilio de Francia. Esta imagen fue trasladada al lienzo de óleo y en ella la trans-

parencia del chal que le cubre los hombros y el fondo irreal de una pincelada genial de Goya.

Hemos terminado Goya y pasamos a Velázquez.



La Lechera de Burdeos.

Velázquez obtiene la fama de una manera rápida puesto que a los veintitrés años, recién llegado a Madrid, es nombrado Pintor del Rey, de esta manera Velázquez aparecía delante de todos los pintores españoles y extranjeros actuantes en España.

Sin embargo esta fama de Velázquez no sale de las fronteras españolas y tiene un vicio de origen ya que no era su fama debida a la presencia de las obras, puesto que éstas sólo pudieron ser contempladas por las personas que tenían acceso al Palacio. Por esta razón la fama de Velázquez fue un hecho considerado más oficial que artístico.

Cuando pintó el retrato a Felipe IV se hizo algo extraordinario para dar a conocer a Velázquez y fue exponerlo en las gradas de San Felipe para que pudiera ser contemplado por todos. Esta fue la única forma de que se conociese algo de Velázquez, cuando los demás pintores habían llenado las iglesias con sus cuadros y así las iglesias eran como pequeños museos donde se podían ver las obras.



La fragua de Vulcano.

En su primer viaje a Italia era completamente desconocido, pero no así en el segundo viaje en el que se le recibe con gran afecto y dan una categoría especial a sus pinturas y a su persona, ya que se conocía que era íntimo amigo del rey Felipe IV.

A pesar de todo, sigue sin ser conocido y entonces Velázquez hace una estrategia que es la de pintar a su criado el «*Moro Pareja*» y mandarle a éste con el cuadro a que le vieran algunos nobles y así pudieran comparar la pintura con el original. A pesar de ello, sigue sin ser conocido suficientemente en Roma. Podemos decir que en este segundo viaje a Italia tampoco consiguió la fama que pretendía.

Puede darse una explicación a esta situación no agradable a Velázquez en Italia, dado que pintó allí sólo retratos y la pintura de retratos no produjo la fama de primera magnitud hasta finales del siglo XVIII en Inglaterra y en España con Goya.

Precisamente, en el siglo XVIII los españoles a excepción de Goya vuelven a no saber pintar y España queda inundada de pintores italianos mediocres, pero junto a ellos vinieron dos pintores muy importantes en su tiempo: Tiépolo y Mengs.

Y es precisamente Mengs quien se ocupa de hablar de «*Las Meninas*» y de la obra entera de Velázquez.

A finales del siglo XVIII se produce en Inglaterra un esperado brote de buena pintura y estos ingleses descubren a Velázquez como el pintor de los pintores y por otra parte Goya es coincidente con los ingleses y marcha con ellos situando a Velázquez junto a Rembrandt.

Queremos decir que a finales del siglo XVIII la pintura española fue como la francesa o la alemana una provincia del continente pictórico de la pintura italiana.

Algunos años antes de nacer Velázquez, los pintores que había en España eran extranjeros, pero en espacio de diez años van a nacer pintores españoles anteriores a Goya como son: Ribera en 1591, Zurbarán en 1598 y Alonso Cano en 1601.

Queremos concretar que el interés por la pintura es muy escaso en España hasta 1550 en que empiezan a existir colecciones privadas y compran buenos cuadros en Italia.

La pintura italiana había experimentado poco antes de estas fechas una gran conmoción con la aparición de Caravaggio y en el último tercio del siglo XVI se hicieron caravaggistas.

El arte italiano sufrió un proceso de embellecimiento que produjo el triunfo del manierismo.

Velázquez desde su adolescencia sorprende por la claridad que tiene su pintura y los bodegones que pintó eran diferentes de todos, objetándole solamente que no pinta con suavidad, a lo que Velázquez contesta que prefería ser el primero en aquella forma poco suave que el segundo en hacerla de forma delicada.

Velázquez se consideró siempre como alistado bajo la bandera de Ticiano. No quiere pintar las cosas como deben ser, sino tal y como son.

En 1621 muere Felipe III y le sucede Felipe IV que pone el gobierno en manos del Conde-Duque de Olivares, que era de familia andaluza, y por ello la fama que había adquirido Velázquez en Sevilla hizo que el Conde-Duque le llamara a Madrid.

A los veintitrés años hizo un retrato del Rey y fue nombrado Pintor del Rey y muy pronto tuvo su taller y su casa en el Palacio. Esto define su vida, ya que se hizo íntimo amigo del Rey y entre el sueldo que cobraba y alguna herencia que había recibido, no tuvo necesidad de pintar

para ganarse la vida y es prácticamente un pintor que no ejerce su labor ya que su única obligación era la de hacer retratos del monarca y sus próximos.

Sin embargo, el Rey le encargó el «*Cristo famoso*» para el Convento de San Plácido y «*La coronación de la Virgen*» para el aposento de la reina. Pintó también algunos retratos por indicación del Rey, lo que produjo una envidia en los pintores que había en España y especialmente en los de origen italiano, sacándole a Velázquez que sólo sabía pintar retratos.

A la situación extraña en que se encontraba Velázquez de que no pintaba por oficio, se une que la familia portuguesa tenía pretensiones aristocráticas, por lo que Velázquez sintió la necesidad de ser noble, por lo que recibe una serie de encargos palatinos y termina su ennoblecimiento al recibir la «Cruz de Santiago».

La realidad es que Velázquez, dada esta situación dentro del Palacio y externa, pintó poco. Se ha tratado de explicar esta situación atribuyéndolo a los cargos palatinos que tenía y que le dejaban muy poco tiempo, aunque pudo ejercitar la pintura como hobby ya que no tenía obligación alguna de pintar.

A parte de la poca extensión de su obra, muchos de sus cuadros tienen que ser considerados obras de taller y muchos ni siquiera fueron terminados.

Velázquez no tiene altibajos en su pintura, sus cuadros son lo que se proponer ser, con frecuencia no bocetaba los retratos y a veces ni siquiera los dibujaba y suponemos que ni siquiera los grandes cuadros que pintó los bocetaba. Esto no quiere decir que no tuviera «arrepentimientos» que suponen retocar una parte del cuadro.

Velázquez era un hombre flemático y no era discutidor. A pesar de vivir sumergido durante treinta y siete años en las intrigas de palacio sin rozarse con nadie, sólo se sabe que tuviera una ligerísima pendencia con el Marqués de Malpica por razones de servicio palatino.

Pinta poca pintura religiosa pero lo que pinta lo hace sin expresión de sufrimiento y por ejemplo en el «*Cristo Crucificado*» para evitar esta sensación de sufrimiento, cubre la mitad de la cara con el cabello.

Velázquez no definió nunca los temas mitológicos y por ello sus cuadros no están comprometidos con estos temas y por ello, por ejemplo, «*Las Hilanderas*» en las que Justi dijo que era el primer cuadro mitológico de Velázquez, y en 1943 Ortega y Gasset expresó su convicción de que el famoso lienzo era una verdad mitológica y fue una felicísima idea del señor Angula ensayar la hipótesis de que el famoso cuadro se refiere a la fábula de Palas y Aragne que Ovidio narra en la *Metamorfosis*. Aragne, gran tejedora de tapices, se insolenta con Palas y ésta la convierte en araña. El fondo luminoso del cuadro culmina el arte de Velázquez como pintor de la luz.



Las Hilanderas.

En «*Las Hilanderas*» Velázquez evita el retrato. La hilandera vieja de la izquierda posee sólo rasgos genéricos y deliberadamente renuncia a presentarnos el rostro de la hilandera joven, seguramente para impedir que la atención se fije en ningún componente particular del cuadro y no buscar un protagonista, sino que el protagonista del cuadro sea la luz solar.

Por lo demás, la arquitectura de la composición es la misma en «*Las Meninas*» que en la «*Rendición de Breda*», una U de brazos abiertos en primer término, donde se aloja un segundo término de gran luminosidad. Velázquez es el pintor de la luz.



Las Meninas.



La Rendición de Breda.

PASAMOS A MURILLO

Hay que tener en cuenta que fue el pintor al que más se le copió, la mayoría de los Murillos no son pintados por él, por eso, estudiaremos exclusivamente aquellos que con certeza se sepa que son obra suya.

Consideramos obras de Murillo 335 y las pinturas discutibles y erróneamente atribuidas con información suficiente, aunque no demostrada, existen alrededor de diez, y las obras discutibles y con información insuficiente alrededor de 300.

Remarcar la importancia que tuvo en la obra religiosa, especialmente en la de la Virgen, aunque la mayoría de estas obras salieron de España muy prematuramente.

Fueron producto de rapiña, principalmente de los franceses que se llevaron gran parte de las obras de Murillo, con lo que a veces se pagaba más un cuadro que no se sabía exactamente si era de Murillo que por un auténtico Murillo.

Se ha venido haciendo una separación entre las obras que se consideran de Murillo y aquéllas que se sabe que no se pintaron por él, y el resultado real es que se vendían mucho más caras las obras de Murillo fuera de España que en España, aun sin saber exactamente su autoría.

Murillo tenía series de pinturas al igual que Goya y podemos estudiar independientemente este tipo de series en:

- Serie de San Francisco.
- Serie de San Juan Bautista.
- Serie el Hijo Pródigo.

Retablos:

- Retablo de la Concepción.
- Retablo de los Capuchinos de Cádiz.

Vírgenes:

- Virgen de la Natividad a la de la Asunción.
- La Sagrada Familia y los Santos.

Podemos considerar muchos retratos como auténticos y tiene también temas profanos que sabemos también que son auténticos.

A continuación vamos a poner algún ejemplo de obras atribuidas a Murillo y que no está clara su autenticidad, entre ellas tenemos:

- Serie del Génesis.
- Serie de Jacob.
- Serie del Antiguo Testamento.

Son dudosas las series del Antiguo Testamento y bastantes de la Virgen como, por ejemplo: «*Sagrada Familia y Santos*», «*Buen pastor*», «*Niño Jesús dormido*», «*Niño Jesús y San Juanito*», también retratos femeninos y de varones, así como de mitología, religión, paisajes y arquitectura y cuadros sin tema.

Sevilla en el siglo XVI era una ciudad muy rica y populosa, con una vida comercial quizá la más importante de España. Sin embargo, en el siglo XVII va perdiendo su importancia y precisamente cuando Murillo viene al mundo en Sevilla, ya no es la ciudad triunfante del siglo anterior, su población desciende durante la primera mitad del siglo XVII, debido en gran parte a la epidemia de peste que hubo.

Murillo nace seguramente en 1617, ya que fue bautizado el 1 de enero de 1618. Sus padres son: Gaspar Esteban Murillo y María Pérez.



Inmaculada.

El pintor es el menor de catorce hermanos y nace después de treinta años de matrimonio de sus padres. Murillo pierde pronto a sus padres. En 1627 muere su padre, pasando Murillo a vivir con su hermana Ana.

Vive bajo la tutoría de Lagares y éste a pesar de enviudar de su hermana, nombra a Murillo albacea testamentario, quiere decirse que tenían una buena relación con él y por tanto no es cierto que sus años de juventud y adolescencia (huérfano desde los diez años) los viviera en un ambiente frío y desasosegado, ya que tanto su hermana como su cuñado le procesaban gran afecto.

El maestro elegido para Murillo fue Juan del Castillo, elección que resultó obligada por ser Castillo pariente suyo. Juan del Castillo es una estrella de segundo orden en Sevilla.

Las primeras noticias documentales que dan como maestro a Juan del Castillo en Sevilla datan de 1626 y las últimas de 1638.

No sabemos sin embargo, la fecha exacta en que comienza su aprendizaje con Juan del Castillo, que aproximadamente será en 1633 cuando tenía proyectado viajar a las Indias.

Sabemos muy poco de las pinturas que realizó Murillo durante los años de aprendizaje, e incluso también de la vida de Murillo, pero sí sabemos que visitó Madrid, donde gracias a Velázquez estudia las colecciones reales de la corte.

Murillo tiene la oportunidad de hacer copia de los grandes maestros que Velázquez le muestra de las colecciones reales.

Se habla de los viajes de Murillo a las Indias y a Italia, pero la realidad es que estos viajes no se produjeron.

Murillo contrae matrimonio el 26 de febrero de 1645 con doña Beatriz Cabrera y Villalobos, natural de la villa de Pilas, pero vivía en Sevilla.

Parece que la boda fue un arreglo familiar, sin la total avenencia del joven Murillo, y prueba de ello es que cuando Beatriz va a ser amonestada para contraer matrimonio lo hace tan tristemente y tan llorosa que la Iglesia aplaza esta reunión y además deniega la licencia para la celebración del matrimonio, esto sucedía el 7 de febrero de 1645.

Sin embargo, a los seis días de esta escena, Beatriz se retracta de todo lo dicho diciendo que se casaba por su propia voluntad y en vista de ello fueron concedidas las licencias.

Para la boda Murillo no aporta ni bienes ni fortuna, mientras su mujer trae una dote de cierta cantidad y aunque la boda se hiciera con estos problemas indicados, la realidad es que en el transcurso de su vida matrimonial no tuvieron contrariedad alguna que se sepa y dado además el rápido ascenso de Murillo y el bienestar económico que disfrutó esta familia contribuyó a esta situación.

No se conoce ningún retrato de la mujer de Murillo aunque posiblemente alguna de las caras de las Vírgenes sea la de su mujer.

Es posible que Murillo no alcanzara el nivel de Zurbarán, pero es indudable que en lienzos como «*El tránsito de Santa Clara*» los sevillanos pudieron ver una pintura tan importante o más que en lienzos realizados por Zurbarán.

Murillo estuvo en varios talleres hasta 1636 que se estableció por su cuenta.



Vendedores de fruta.

Se cree que el naturalismo de Caravaggio que tienen algunas composiciones no lo adquirió directamente de él, sino que lo obtuvo de pintores naturalistas del norte cuyos cuadros llegan a Sevilla gracias al abundante comercio con Flandes, donde Murillo recibió aquellas enseñanzas y aunque fueron pocas las pinturas de aquella época de Murillo, debió ganar suficiente dinero porque se casó y crió una familia, se casó en 1645 con Beatriz de Cabrera con quien tuvo nueve hijos, que prácticamente todos murieron muy jóvenes.

En 1658 viaja a Madrid y conoce a Velázquez y allí hizo copias de Tiziano, Rubens y Van Dyck, y fue en ese año cuando se marchó de Sevilla Zurbarán, dejando el campo libre a Murillo que sólo tendría como contrincante a Juan de Valdés Leal.

En 1660, gracias a Murillo, se creó la Academia de Dibujo en la Casa Lonja de Sevilla, siendo Murillo el Director de la misma.

En 1663 muere su esposa, dejándole sumido en gran tristeza.

Hemos de considerar a Murillo como el creador de una nueva iconografía y sobre todo con la visión de la Inmaculada Concepción.

Murillo captó el espíritu barroco y fue un pintor muy apreciado en su época tanto en España como fuera, sin embargo la corte madrileña fue reacia a la obra de Murillo, pero no obstante, la Academia de San Fernando, enemiga de todo lo barroco, le fue dando importancia y en las últimas décadas del siglo XIX, con la llegada del impresionismo, fue valorada justamente su obra y le asignó el lugar de privilegio que le pertenecía desde el siglo XVII.

Consideramos que la maestría de Murillo, como ocurre con Velázquez y Goya, no puede estudiarse de forma independiente, sino que hay que vincularla a la inspiración del tema que pinte, es decir, expresar los estados emocionales en toda su magnitud, que es al mismo tiempo la forma del barroquismo español que se basa en la relación emocional del hombre con la divinidad.

Por otra parte, el arte de Murillo liberó a la pintura española del «tenebrismo». Sus formas no son las «zurbaranescas» ni la rigidez del claroscuro de Ribera, con Murillo la pintura española se libera de esa obsesión por los relieves corpóreos que existían en España y ante sus cuadros nos sentimos bañados por una paz interna.

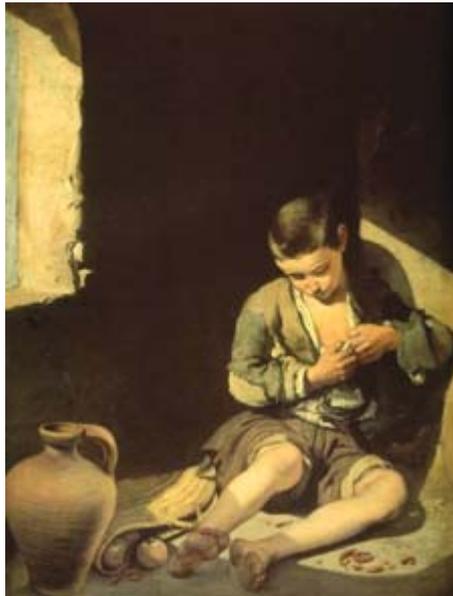
Otro de los adelantos más significativos de Murillo, respecto a los pintores que le precedieron, es su sistema de composición, abandonando las composiciones de tipo veneciano y también la visión que Zurbarán destaca en sus figuras.

La colocación de las figuras en Murillo es extraordinaria, valora los efectos emocionales del grupo que pinta, colocando en primer término a una figura poco importante, o bien a una figura de espalda.

Murillo pintaba sobre lienzos de poco grosor y hacía una ligera imprimación previa.

Hemos de considerar que el arte de Murillo tuvo importancia desde el mismo día en que empezó a pintar, siendo el maestro español que siempre estaba en las avanzadas de su tiempo. Superó las maneras artísticas de la primera mitad del siglo XVII.

La popularidad de Murillo hizo que sus cuadros fueran solicitados por conventos, congregaciones y parroquias en los temas religiosos en que estaba especializado, por ello sus «Sagradas Familias», sus «Santas Anas», así como los temas bíblicos, reflejan escenas familiares alejados de toda solemnidad, como ocurría en la iconografía tradicional.



El mendigo.

Sus temas son reducidos y se repiten con frecuencia, así por ejemplo, son cuarenta Inmaculadas, alrededor de treinta sus Vírgenes con niño y unos veinte San Antonio, también pasan de quince los San José, de diez las Asunciones y de dieciocho los Crucifijos.

Sin embargo, no encontramos en sus obras ningún santo corriente en su época, como Santa Teresa, en la que sólo conocemos un lienzo de una colección inglesa.

En los cuadros de Murillo vemos potenciada una sensibilidad técnica y realmente esto ha dado lugar a una realidad técnica preparando el camino de los impresionistas.

Estamos de acuerdo en que le faltan a Murillo algunas notas estéticas, por ejemplo, el gusto por los expresionismos, ya que esto no le interesa porque vive en un mundo plácido espiritualmente.

No hay en sus cuadros sumersiones demoníacas, ni hay tragedias, sino la expresión de beatitud que se ve en los protagonistas humanos y en los divinos. Lo que sí es indudable es que con Murillo su pintura se iguala a los gustos europeos pero sin abandonar su hispanismo.

Las visitas a Madrid le permitieron estudiar no sólo los cuadros de la pinacoteca real y de El Escorial, sino también las audacias técnicas de Velázquez y fue en este momento donde pudo contemplar cuadros flamencos del Barroco a lo Van Dyck.

Murillo copió obras de Tiziano, Rubens y Van Dyck.

La pintura de Murillo, quizá como característica fundamental, es la congruencia entre todos los elementos de la composición, es decir: el color, el dibujo, la expresión, la perspectiva y la agrupación, todo se une en una unidad llena de gracia y belleza.

Recibía influencia de la devoción americana. Pintó siete obras de Santa Rosa de Lima.

Personalmente creemos que las obras de Murillo no fueron pagadas con grandes cantidades, sino más bien de una manera pequeña, siendo únicamente las Inmaculadas Concepciones las que se pagaron algo más. Esto nos lleva al convencimiento de que Murillo no disfrutó de holgura económica, que fue empobreciéndose paulatinamente hasta su muerte, aunque hemos de decir en su favor, que esta falta de dinero se debió más

a su generosidad que a su falta de recursos. Ya que podemos ver marcadas en este artista las virtudes sevillanas como: la bondad, la simpatía, la alegría, etc.

Por otro lado era un hombre muy modesto, hasta tal punto que parece ser que rechazó el nombramiento de Pintor del Rey por su humildad.

Sabemos de sus honorarios que, por ejemplo, por el San Antonio de la Catedral, el cabildo le pagó 10.000 reales, por diez lienzos del Hospital de la Caridad cobró 78.115 reales, por el Desposorio de Santa Catalina, 18.000 reales, etc.

Hasta tal punto era así la situación de Murillo que en España se sabía que los cuadros de Murillo se pagaban mucho más fuera de España que dentro y en el siglo XIX se valoraban incluso más que los de Rafael o Tiziano.

La desaparición de los cuadros de Murillo ha sido incesante, unas veces los coleccionistas y otras por robo de invasores que han determinado que existan muchísimos cuadros de Murillo fuera de España.

La dificultad de conseguir estos cuadros en España, su difícil localización, hizo que se pagaran cantidades enormes por sus cuadros.

En Cádiz, estando pintando un gran lienzo, al subir al andamio tropezó y cayó, a consecuencia de este golpe murió, aunque hay quien dice que después de la caída todavía vivió dos años y en su testamento dispone que le hagan 400 misas, siendo sus albaceas testamentarios: su hijo Gaspar, Justino de Neve y Pedro de Villavicencio.

La fama de Murillo fue inmensa y puede decirse que la pintura andaluza y gran parte de la pintura española giró alrededor de él durante más de medio siglo después de su muerte.

Haciendo un resumen de lo visto, vemos en todos los pintores tres claras etapas:

- La de iniciación de su vida con pinturas inicialmente positivas.
- La época en la que pintaron sus obras más importantes.
- La etapa decadente en la que se ve cómo va desapareciendo la pintura excelente y va apareciendo una pintura más vulgar.

Para terminar hemos de decir que el contenido de este trabajo reafirma mi creencia en la intoxicación crónica por plomo que padeció, especialmente Goya y algunos pintores que ya hemos enumerado. Pero queremos indicar claramente además que la personalidad de Goya se adelantó varios años. No presentó la enfermedad de la sífilis, como han sugerido algunos autores, y prueba de ello es que resurge en todo el mundo en los siglos XIX y XX. Incluso después de un siglo de su muerte su obra sigue teniendo un interés especial como la tiene igualmente Murillo y Velázquez.

APÉNDICE

La obra de Goya es realmente la vida de España representada en los últimos años de Carlos III (murió en 1788), el reinado de Carlos IV (1788 a 1808), la guerra de Independencia (1808 a 1814) con José Bonaparte y, finalmente, el reinado de Fernando VII (1814 a 1833).



Socios de la Fundación José Casares Gil de Amigos de la Real Academia Nacional de Farmacia a quien expresamos nuestra sincera gratitud por su mecenazgo:

CAJA MADRID

Farmaindustria

Laboratorios Janssen-Cilag
Alcaliber, S. A.
Almirall, S. A.
Bristol-Myers Squibb, S. L.
Grupo Ferrer Internacional
Laboratorios Esteve
Laboratorios MSD
Laboratorios Rovi
Novartis Farmacéutica
Tedec-Meiji Farma, S. A.
Sanofi-Aventis
Laboratorios Menarini

Aragofar

Consejo General de Colegios Oficiales de Farmacéuticos
Colegio Oficial de Farmacéuticos de Madrid

Colegios Oficiales de Farmacéuticos de: A Coruña, Alicante, Badajoz, Barcelona, Bizkaia, Burgos, Cáceres, Cádiz, Ciudad Real, Girona, Palencia, Principado de Asturias, Santa Cruz de Tenerife, Tarragona, Toledo y Zaragoza.

