

## CLÍSTERS, ENEMAS O LAVATIVAS: LOS IRRIGADORES ÉGISIER

El clister o clysmus (limpieza, lavado) deriva del vocablo griego klyzein, que significa enjuagar, ya que un enema consiste, básicamente, en introducir un líquido a través del orificio anal para «enjuagar los intestinos». También de procedencia griega es la palabra enema ("tirar dentro" inyección) ambas designaron, en principio, un antiquísimo procedimiento terapéutico consistente en introducir, mediante aparatos creados ad hoc, medicamentos de consistencia líquida y, en ciertos casos, gaseosa, en las diversas cavidades del cuerpo humano o animal. Con el transcurso de los siglos, estas palabras pasaron a designar directamente las formas farmacéuticas correspondientes, los aparatos para administrarlas y hasta los profesionales que lo hacían.



La palabra enema tiene en español dos significados muy diferentes, ambos de uso médico, debido a que, aun pronunciados y escritos del mismo modo, por algún extraño proceso en la creación de nuestro lenguaje, se originan de etimologías griegas también distintas. En su primera acepción, la más antigua, procede del latín enhamon, Y éste del griego énaimon phármakon, remedio para cortar la sangre descrito en el Diccionario de la Real Academia Española como medicamento secante y ligeramente astringente que los antiguos aplicaban sobre las heridas sangrientas. Sería, por tanto, un



hemostásico de uso tópico al modo de las esponjas de fibrina, celulosa quirúrgica y similares que la moderna medicina utiliza con igual indicación. Sin embargo, la palabra enema con este significado ha desaparecido prácticamente del lenguaje médico y, como detalle curioso, sólo lo utilizan los creadores de crucigramas. El segundo significado deriva del latín enema, y éste del griego ἔνεμα eveixa, lavativa; y dice el diccionario de la RAE que es un medicamento líquido que se introduce en el cuerpo por el ano con un instrumento adecuado para impelerlo, y sirve por lo común para limpiar y descargar el vientre. Como acepciones complementarias señala la operación de introducir tal líquido y también el utensilio con que se realiza. Aparece aquí la palabra lavativa, mucho más utilizada en castellano común y de fácil entendimiento, con ese nombre o con el de irrigación, para muchas de las generaciones que nos han precedido.

En casi todos los hogares, por lo general colgando de un clavo en un rincón discreto del cuarto de baño, estaba guardado dicho instrumento, consistente en un recipiente cilíndrico de metal o porcelana a modo de jarra que se prolongaba en su parte inferior por un tubo de caucho, provisto o no de una rudimentaria llave de paso, que liberaría el líquido benefactor sin otro impulso que el de la gravedad. En ocasiones, tal función higiénica y depurativa la desempeñaba una pera de goma con largo cuello; la fuerza impulsora era la presión de la mano.

Sea real o imaginaria la eficacia de este método terapéutico, baste señalar que la vía rectal ha sido, y sigue siéndolo, una de las más utilizadas por la medicina de todos los tiempos; y, por cierto, motivo de atención para sus burlas contra el oficio de escritores de la categoría literaria de Cervantes, Quevedo, Moliere o Cela y de pintores como Goya.

Los antiguos textos de medicina mesopotámica (tabletas de arcilla de Mari y Nínive), y egipcia (papiros de Ebers, de Smith), describen el uso del enema como sistema terapéutico muy eficaz empleado, sobre todo, en el tratamiento de las enfermedades del vientre. Según una antigua leyenda egipcia, transmitida en Occidente por Plinio el Viejo (s. I d. C.), fue la observación de la costumbre del Ibis aethiopica o ibis sagrado, ave muy abundante en el Egipto faraónico, de introducirse agua de mar en el intestino a través del ano, empleando su largo y encorvado pico, cosa que inspiró la aplicación de este procedimiento al hombre. Había nacido el enema. Los médicos egipcios que se especializaron en aplicarlos al faraón y a sus dignatarios, fueron llamados "pastores o grandes guardianes del ano del faraón". En el caso de la medicina egipcia, gran parte del conocimiento que tenemos de su práctica médica nos ha llegado en forma de papiros. Gracias

a ellos sabemos que los médicos egipcios disponían de tres pilares terapéuticos básicos: dieta, fármacos y cirugía. En los papiros se nombran alrededor de quinientas sustancias diferentes, entre las que se encuentran algunas con claros efectos farmacológicos (opio, aceite de ricino, papaverina, digital).

Los egipcios otorgaron una especial importancia a la administración por vía rectal de sustancias evacuantes con la finalidad de eliminar los «agentes malsanos», prácticas a las cuales denominaron lavativas o enemas. Los egipcios administraban los enemas en un contexto mágico, en aquella época existía la creencia de que era el ibis —el ave ligada al dios Thot— el que introducía su pico en el ano para sanar al paciente. Este tipo de tratamiento se empleaba para reponer cualquier tipo de dolencia, no solamente las digestivas.

La medicina griega de las escuelas de Kos y Knido primero y las escuelas médicas helenísticas y romanas, nacidas en siglos posteriores, prosiguieron en el uso de los enemas o lavativas, descritos en numerosos textos de autores clásicos como Heródoto, Hipócrates, Plinio el Viejo, Dioscórides, Cielos y Galeno.

Los enemas se siguieron utilizando durante siglos, si bien es cierto que con otro tipo de idiosincrasia. A partir de Galeno se emplearon con una intención purificadora: era el modo de extraer los humores corruptos (materia peccans) y restablecer el equilibrio humoral.

Siglos después, Avicena recomendaría la administración de un medicamento que «conduce a la victoria» a través de un enema. Se refería al aceite de crotón, extraído de un árbol procedente de la India (Crotón tiglium) y que es parecido al aceite de ricino.

La práctica de los enemas estuvo tan extendida a lo largo del siglo XVI que en ciertos círculos sociales era considerado de mal gusto el hecho de no aplicarse lavativas con cierta regularidad. En ese siglo el doctor Ambroise Paré diseñó un extraño dispositivo, a modo de vejiga, con dos conductos y una cánula, a través del cual el paciente se lo podía autoadministrar. Posteriormente, el doctor Jean Fernel (1485-1558), médico personal de Catalina de Medici, dedicaría un volumen completo de su tratado de cirugía a la técnica de los enemas. Esta obra se convirtió en texto de referencia y difundió por todas partes la doctrina del enema. Este médico aconsejaba utilizar una vejiga de cerdo seca provista de una espita redonda y como lavativa una solución elaborada con sal, miel y una decocción de hierbas.

Tan poderosa como la creencia en la virtud de la sangría era la fe que se tenía en la conveniencia de favorecer el vaciado intestinal. El jarro de enemas no faltaba en ninguna casa, y en ciertos círculos se consideraba una ordinariéz no aplicarse enemas con regularidad.

### **Los aparatos para la administración de enemas**

Probablemente, los aparatos empleados por los médicos mesopotámicos y egipcios para la administración de los enemas no diferían sustancialmente de los empleados por los médicos y cirujanos de la antigüedad clásica y de la Edad Media europea hasta el Renacimiento.

En su origen, la preparación medicinal se administraba mediante bolsas de piel de cordero ablandada, de pergamino grueso o de vejigas de diferentes animales (cerdos, corderos...), eran como las grandes botas de vino cuya flexibilidad permitía hacer presión sobre el contenido para introducirlo directamente en el intestino. Las bolsas se conectaban a cánulas primitivas, tales como tallos de plantas, cañones de plumas de ave, pequeños tubos hechos de madera, de metal, de marfil o de huesos de animales, especialmente de pájaros. Las cánulas se unían a las bolsas ciñéndolas con tiras de cuero o cordeles de fibras vegetales, que servían también para cerrar la boca de la bolsa. La cultura médica del mundo musulmán, heredera de las tradiciones greco-latinas, aceptó y perfeccionó este método terapéutico considerado, hasta la fecha, tanto en la medicina culta como en la medicina popular árabe, como uno de los medios terapéuticos más eficaces para curar y preservar la salud, aconsejado en los tratados de los médicos filósofos que marcaron la época: Rhazes, Abulcasis, Avicena, Avenzoar y Averroes. Abulcàsis, médico y cirujano árabe, contribuyó a la evolución de los aparatos para administrar enemas en diseñar una serie de cánulas, de tamaños y materiales diferentes, de espesores y longitudes diversas, de plata, de aleación de China (sic), o de cobre fundido o batido, para adaptarlas a cada individuo según la enfermedad, edad y sexo del paciente o, incluso, de la especie animal.

La escuela de Salerno, centro de la cultura médica de la Europa medieval y, posteriormente, la escuela de medicina de Montpellier se mantuvo fiel al uso de los clisterios incorporando, lentamente, las innovaciones técnicas y la materia médica aportadas por árabes y judíos.

Detalle de la talla de una sillería medieval que recrea la pudorosa y decente aplicación de una lavativa a una dama de posibles



La práctica cotidiana de la administración de clisterios aparece representada con mucha frecuencia en el arte medieval europeo, ilustrando manuscritos miniados, sillerías, frescos y capiteles de columnas de iglesias y conventos, en los que se pueden apreciar tanto las formas de las vasijas por enemas como las técnicas de su aplicación. El interés de los médicos por los clisters

se mantuvo en el Renacimiento, se perfeccionaron y crearon cánulas nuevas, como la cánula de doble paso, que permitía que salieran de la tripa los gases intestinales al penetrar el líquido medicinal. El conocido médico renacentista de la escuela yatro mecánica Santorius (1561-1636), fundador de los estudios sobre el metabolismo basal, diseñó una bolsa de clister especial para la administración rectal de la propia orina del paciente. Es en este período histórico cuando el cirujano A. Paré (1509-1590), considerado el fundador de la cirugía moderna, aconsejó a los médicos de la época, sacar de “las manos sucias de la gente vulgar” la administración de enemas, costumbre generalizada en la época, y depositar esta función en los boticarios y químicos, como individuos mejor preparados. A partir de ese momento y hasta el siglo XVIII y parte del XIX, estos profesionales se convirtieron en los aplicadores de clisterios por antonomasia. Protagonistas de todo tipo de chistes y caricaturas, los boticarios inyectoros de enemas inspiraron personajes de la literatura universal, cuyo más emblemático es el Fleurant de la obra de Moliere "El enfermo imaginario" (1673).

Los numerosos accidentes y lesiones rectales producidos por las cánulas hechas de madera, estanco, plata o marfil, orientaron a los médicos del Barroco hacia la búsqueda de materiales menos agresivos. Los anatomistas daneses C. y T. Bartholin (1616-1680) introdujeron el uso de tubos flexibles hechos de tripas de conejo unidas a irrigadores de metal con una cánula hecha de cañón de pluma de pájaro. De Graaf (1614-1672), el gran anatomista holandés, diseñó jeringuillas más funcionales. Hechas de plata dorada, cobre, porcelana o nácar (madreperla). Las nuevas jeringuillas, provistas de tubos



flexibles y cánulas encorvadas de metal, hacían menos molesta la aplicación. La popularidad alcanzada por los clisterios en el s. XVII y XVIII hace que éstos sean considerados como "los siglos de las lavativas". Tan poderosa como la creencia en la virtud de la sangría era la fe que se tenía en la conveniencia de favorecer el vaciado intestinal. El jarro de enemas no faltaba en ninguna casa, y en ciertos círculos se

consideraba una ordinariez no aplicarse enemas con regularidad.

Hay pruebas documentales de que Luis XIV de Francia se sometió en su último año de vida a más de doscientos enemas y otras tantas purgas.

El uso generalizado del caucho durante el último tercio del s. XIX proporcionó a la industria un nuevo material apto para el diseño de multitud de modelos de sacos de clisterios, como las llamadas "peras de goma", tubos y jeringuillas y de sistemas de administración de enemas, entre ellos el más conocido fue el irrigador Éguisier.

El verdadero inventor y fabricante del irrigador del dr. Éguisier, fue F. Libault que patentó el nuevo sistema en 1842. Probablemente el nombre le fue puesto como resultado de la colaboración entre Libault y el médico ginecólogo Éguisier quien lo presentó en la clase médica de Francia en 1843. A la patente, el inventor describe al irrigador como un aparato de "doble circulación continua", con reservorio cilíndrico de estaño o porcelana, dentro del cual un pistón de cremallera, movido por un resorte situado en la parte superior, impulsa el líquido por un tubo de caucho provisto de una cánula especialmente diseñada para producir una "doble corriente". Libault considera la cánula como una de las aportaciones más interesantes del irrigador que explica la superioridad de los Éguisier sobre los otros sistemas existentes. Sin embargo, la ventaja más importante de Éguisier era su autonomía. El paciente no requería la intervención del boticario ni de ninguna otra persona. Para utilizarlo convenientemente le bastaba con situarlo sobre cualquier mueble, incluso sobre la cama del paciente, y hacer funcionar el mecanismo.

Este irrigador tuvo un valor añadido inesperado. Según expresa C. Raynal en su estudio sobre los Éguisier, este pequeño aparato transformó



definitivamente la imagen del farmacéutico que dejó de ser el hazmerreír de los caricaturistas. Los Éguisier gozaron, durante más de cincuenta años, de extraordinaria popularidad, tanto en Francia como en otros países y se mantuvieron presentes en los catálogos de aparatos médicos hasta los años anteriores a la Guerra del 14. Actualmente son valiosas piezas de colección.

### **Indicaciones del Éguisier**

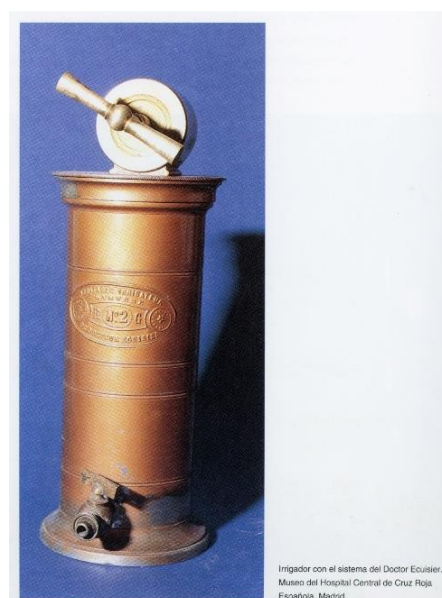
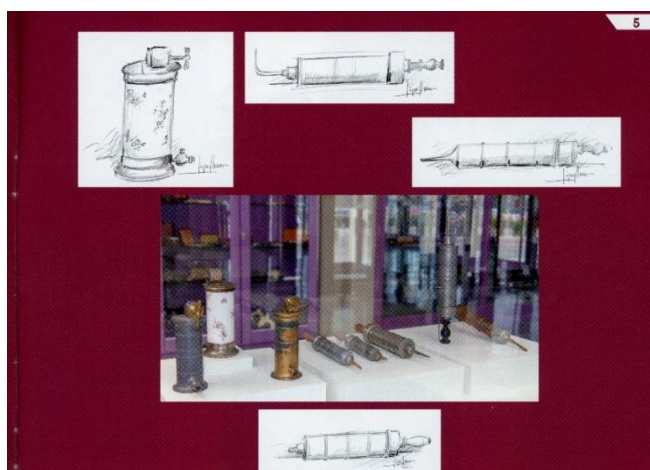
Según el inventor del sistema, Éguisier estaba destinado, originalmente, al tratamiento de enfermedades de la matriz, sin embargo, podía usarse para administrar lavativas, para realizar inyecciones en la vejiga y para aplicar soluciones medicinales en la boca o en la faringe.

### **Presentaciones**

Los materiales aconsejados para fabricar los depósitos de los Éguisier eran elegidos por su carácter neutro, rechazando utilizar el plomo y las aleaciones de “mala calidad” que pudieran producir cólicos o accidentes “más graves”. Según catálogos de la época se ofrecían Éguisier de: estanque pintado, estanque bronceado, estanque de plata vieja, cobre, cobre niquelado, cobre pintado, cobre pulido, zinc esmaltado, porcelana, vidrio, y porcelana decorada. Los fabricantes de los Éguisier llegaron a hacer uno musical que, tan pronto se abría el grifo de salida del líquido, tocaba el Boccace vals o Le petit Duc. Los Éguisier se fabricaban con diferentes capacidades, identificadas con cifras grabadas sobre las etiquetas metálicas fijadas en el cuerpo del irrigador, que certificaban su autenticidad. El nº 1 corresponde a 375 ml (irrigador de bolsillo o de viaje), el nº 2 a 500 ml; el 3 a 1000 ml. Existieron mayores: el nº 4 de 2000 ml, el 5 de 3000 ml y el nº 6 de 4000 ml, sin embargo, éstas últimas presentaciones eran rarísimas.



En el Museo Sanitario Dr. Andrés Esteban, Hospital Universitario de Getafe, se exponen tres Éguisier, dos de la casa matriz, del fabricante y el tercer irrigador, de porcelana blanca decorada con flores de colores, que no posee la etiqueta metálica que identifica a los Éguisier, podría tratarse de una imitación, muy frecuente en la época.



ANEXO:

### Irrigador del Dr. Eguisier

Irrigador del Dr. Eguisier Hasta mediados del siglo XIX, los lavados ginecológicos se realizaban con un líquido impulsado mediante jeringa, pero a principios de los años cuarenta apareció un nuevo aparato de uso más fácil que ya no necesitaría la mano de un práctico, sino que podría ser aplicado por mano propia.



Este aparato, que ha pasado a ser conocido como “Irrigador del Dr. Eguisier”, tiene su pequeña historia, que en los orígenes requiere alguna aclaración. En realidad, aunque ha pasado a la posteridad con el epónimo de Maurice Eguisier (1851-1913) –médico doctorado en la Universidad de París en 1837 y dedicado después a la ginecología y obstetricia-, debió surgir de la colaboración con el “bandagiste” (ayudante de ortopedista) François Libault, domiciliado asimismo en París, quien presentaba el 3 de febrero de 1842 una solicitud en la prefectura del Sena para patentar este artilugio con el que había ensayado durante diez años y al que, curiosamente, él mismo le da el nombre del Dr.



Eguisier. Patentado, pues, en ese año, y asimismo fabricado por él, fue validado en 1843 tras su presentación ante una sociedad científica, la “Société de Médecine Pratique” por el Dr. Eguisier, cuyo uso, como queda dicho, se dirigiría a curar algunas enfermedades de la matriz. ¿En qué momento llegaron a coincidir los dos personajes? ¿Dirigió el médico Eguisier los experimentos del “bandagiste” Libault?



Los irrigadores de Eguisier son frecuentes en el mundo del coleccionismo y la museología médicas. Con diferentes presentaciones nos referimos al que forma parte del MMIM, y que ha sido donado por el Director académico del mismo, Prof. Luis Pablo Rodríguez, y es sin duda de los ejemplares más vistosos pues luce una preciosa y elegante decoración chinesca de motivos dorados (escena de pescadores orientales frente sus cercanas casas) sobre fondo negro. En su placa frontal luce una etiqueta metálica ovalada con la leyenda: “Veritable Irrigateur Systême du Docteur Eguisier” y una numeración “Nº 2” que corresponde a su capacidad intermedia de medio litro.

Se trata de un instrumento cilíndrico metálico de altura de un palmo. El interior no es otra cosa que un depósito en el que se vierte el líquido, el cual cae por su parte superior y de acuerdo a las indicaciones que constan en relieve en la tapa que lo cierra. Tiene una llave en la parte superior que al girarla a la derecha permite ascender un pistón de la misma superficie que la sección del cilindro y que será el que dé presión al líquido. En la parte inferior un grifo con su llave de

paso se conecta al tubo de caucho terminado en una cánula que se aplicará al órgano a irrigar.

Comercializado por varias casas durante medio siglo largo y manteniéndose en lo fundamental sin apenas variaciones, el "Irrigador de Eguisier" tuvo otros usos, como los lavados vesicales y bucales, incluso como enema. Asimismo, suele ser mencionado como anticonceptivo, cuando su uso inmediato tras el coito pretendía eliminar los espermatozoides.

El irrigador vaginal original se llama "Véritable Irrigateur Système N° 2 du Docteur Eguisier docteur", inventado por Maurice Eguisier (1813 - 1851). El Dr. Eguisier obtuvo su PHD en 1837 con una tesis sobre enfermedades femeninas. Se convirtió en un célebre ginecólogo y obstetra, descubriendo la detección del embarazo a través del análisis de orina en 1842. Su irrigador vaginal, primero destinado a curar enfermedades ginecológicas, fue patentado en 1843 y ganó premios internacionales en 1849 y 1867. En 1850, estaba de moda entre las damas de la alta burguesía francesa.



Fueron fabricados originalmente en París por Jean-Baptiste Charbonnier, en 376 Rue St. Honoré, y fabricados en latón recubierto de peltre y versiones de cobre. En 1870, la producción había cesado, ya que probablemente había sido reemplazada por métodos más modernos para entonces.

## El vaciado intestinal

Tan poderosa como la creencia en la virtud de la sangría era la fe que se tenía en la conveniencia de favorecer el vaciado intestinal. El jarro de enemas no faltaba en ninguna casa, y en ciertos círculos se consideraba una ordinareiz no aplicarse



enemas con regularidad. Hay pruebas documentales de que Luis XIV de Francia se sometió en su último año de vida a más de doscientos enemas y otras tantas purgas. Jean Fernel (1497-1558), médico personal de Catalina de Medici y clínico inteligente, dedicó un volumen completo de su tratado de cirugía a la técnica del enema. Esta obra se convirtió en texto de referencia y difundió por todas partes la doctrina del enema. Fernel utilizaba una vejiga de cerdo seca provista de una espita redonda; como líquido empleaba una solución calmante de sal, miel y una decocción de hierbas.

Ya Avicena recomendaba un «medicamento que conduce a la victoria» preparado a partir de un árbol de la India llamado Crotón tiglium. De esta planta se extrae el aceite de crotón, parecido al ricino, pero tan fuerte que provoca quemaduras; basta una semilla para producir erupciones en la piel. Según Matts Bergmark, «quien haya sido tratado una sola vez con aceite de crotón no lo olvida jamás; basta olerlo para revivir los efectos, y medio miligramo vuelve el estómago del revés.» Otro laxante apreciado era la coloquintida que, según los autores árabes, llegó a Europa a través de la escuela de Salerno. En opinión de ciertos investigadores, la sopa de pepino que el profeta Elias hizo comer a sus discípulos tenía coloquintida; tras la primera cucharada, se negaron a tomar una sola más, gritando «¡en el caldero hay muerte, hombre de Dios!»

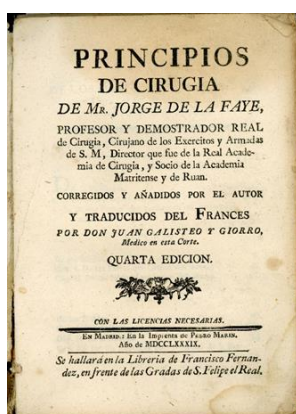
Junto al principio de la consunción, en el siglo XVII florecieron dos escuelas médicas, llamadas yatrofísica y yatroquímica. La primera consideraba el cuerpo humano como una máquina sometida a las leyes de la matemática y la estadística; uno de sus principales defensores fue el filósofo francés Rene Descartes (1596-1650); es cierto que añadió que tal máquina estaba gobernada por un alma, alojada en la misteriosa glándula pineal del cerebro. Sus ideas médicas no le valieron de mucho, porque viajó a Estocolmo, reclamado por la reina Cristina, y el clima frío y oscuro del norte le provocó una neumonía de la que murió.

Otros yatrofísicos eminentes fueron Giovanni Borelli (1608-1679) y Giorgio Baglivi (1668-1707), ambos italianos. Empero, Baglivi diferenciaba entre teoría y práctica, y junto al lecho del enfermo se olvidaba de sus ideas mecanicistas para actuar como médico humano. Ojalá hubiera escuchado sus palabras más de un médico academicista: «Acudir a reuniones y bibliotecas, atesorar libros

para no leerlos y publicar en todas las revistas no mejora nada en absoluto el bienestar del enfermo (...)»

Los yatroquímicos, por su parte, creían que los fenómenos vitales eran sólo químicos y que el funcionamiento del cuerpo era un asunto de equilibrio químico. El principal representante de esta tendencia fue François de la Boé (1614-1672), llamado Sylvius (no debe confundirse con el irritable anatomista parisino del mismo nombre que vivió un siglo antes), iniciador de la enseñanza clínica en Leyden. Se atuvo estrictamente a la doctrina química, y llegó a clasificar las enfermedades en ácidas y alcalinas, que debían tratarse con remedios de naturaleza opuesta. Pero incluso de semejante idea surgió algo de valor: Thomas Willis (1621-1675), de Oxford, descubrió que la orina de los diabéticos tenía sabor dulce. También era anatomista competente, y aclaró la circulación cerebral, que en su honor recibe el nombre de *circulus Willisii* (polígono de Willis). Ilustró su magna obra sobre la estructura del cerebro nada menos que Christopher Wren, el célebre arquitecto inglés, que era también profesor de astronomía.

**Reales necesidades.** - Un inventario de Versalles de la época de Luis XIV recoge nada menos que 264 *chaises nécessaires* o *retretes*. No es una cantidad exagerada, dado el uso intensivo a que debieron someterse estos muebles en la edad dorada de enemas y purgas. El propio monarca daba buen ejemplo de su afición a esta moda, que cortesanos y damas de compañía no tuvieron más remedio que seguir. Pero podían disfrutar de las consecuencias del tratamiento en un ambiente confortable y de gusto exquisito. De los *retretes* inventariados, 206 estaban



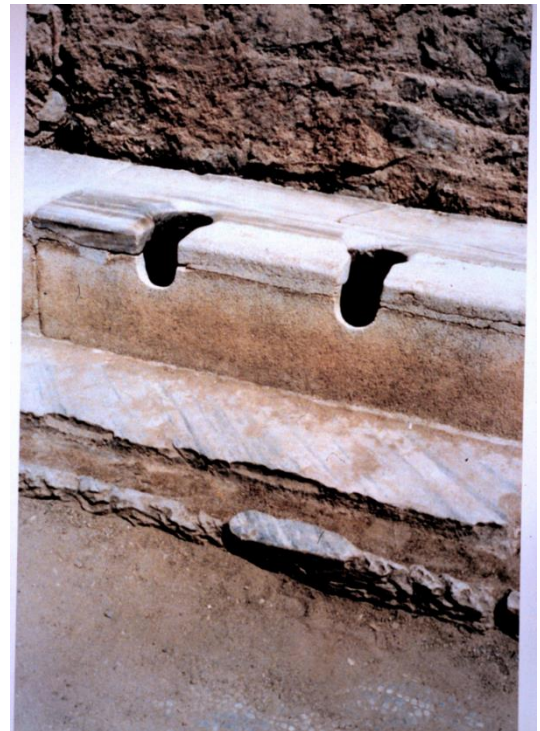
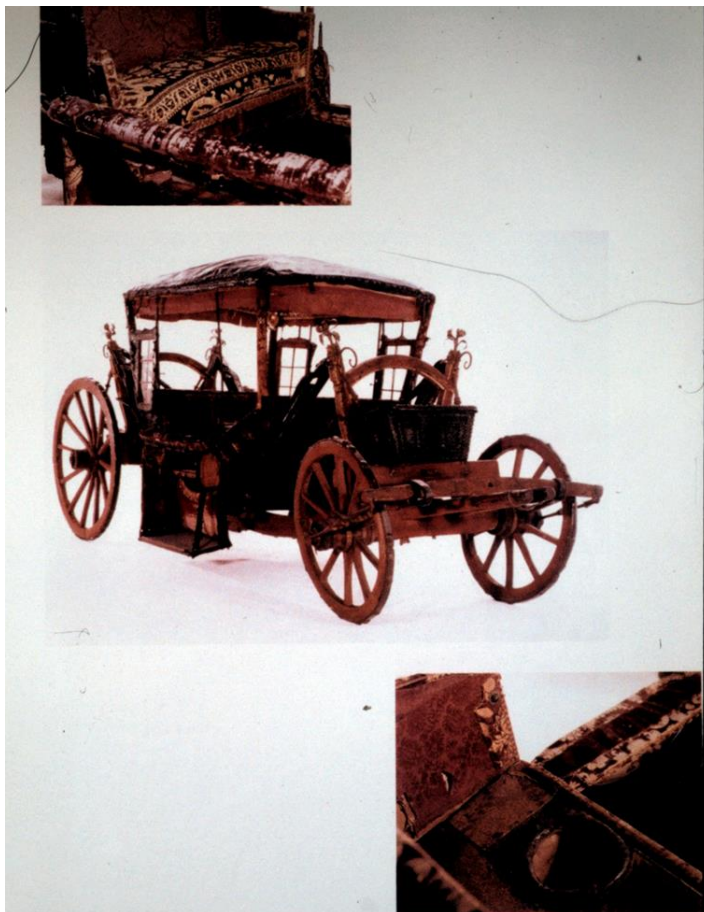
fornados de damasco rojo, azul o carmesí, con tafilete oriental y otros tejidos de lujo. Luis XV llevó aún más lejos el refinamiento y encargó una *chaise pertuisée* de laca negra con paisajes japoneses taraceados en oro y madreperla y asiento forrado de terciopelo verde. El color negro que predominaba en estos *retretes* expresaba un elegante malestar.

En un libro de cirugía del siglo XVIII, en el capítulo V DE LAS EXCRECIONES DETENIDAS ; ó evacuadas, expone: “La



dificultad de evacuar los excrementos estercorosos altera la salud. En este caso se debe buscar la causa para destruirla con el régimen, y ayudar á la naturaleza á evacuarlos una ú dos veces al día por medio de lavativas, cuyo uso es muy útil, con tal que no sea con demasiada continuación, para no habituarse á ellas". (Principios de Cirugía, V. DE LAS EXCRECIONES DETENIDAS; ó evacuadas, DE MR. JORGE DE LA FAYE, 1789). Luis XIV y Luis XV no cumplían el precepto "con tal que no sea con demasiada continuación". Hay pruebas documentales de que Luis XIV de Francia se sometió en su último año de vida a más de doscientos enemas y otras tantas purgas.

### El Retrete.



Retretes romanos Éfeso

Carruaje aterciopelado, asiento y retrete de viaje de Felipe II de España.



El otro trono de la Casita del Labrador de Aranjuez.

Lujosísimo retrete regio, bajo hornacina.



## Retrete de Fernando VII.

Natacha Seseña

La sala 39 del Museo del Prado fue la sala de descanso de los reyes en el siglo XIX. Esa sala tenía anejo un pequeño cuartito destinado a la higiene íntima de los reyes llamado «retrete de S.M. en el Real Museo». El cuartito se conserva todavía, el suelo está decorado con una marquetería de mármol de color, en forma de lacería. Allí estaba ubicado un mueble-tocador de finas maderas con incrustaciones de bronce dorado en forma de sillón con respaldo en forma de peineta en cuyo asiento se abría un orificio.

Tanto el asiento como el respaldo estaban forrados de terciopelo. El mueble propiamente dicho se encuentra en el Museo del Romanticismo de Madrid. El habitáculo -mide 2,70 por 2,45 m- presenta las paredes decoradas con pinturas al temple de estilo neoclásico muy fernandino que quedaron restauradas en 1984. El salón adyacente estaba asimismo decorado con una escocia construida en 1866 para instalar en el techo de la sala un lienzo de Vicente López, pero en sucesivas



reformas las pinturas de ese salón de descanso desaparecieron. Gracias a Alfonso E. Pérez Sánchez se sabe que el autor de las pinturas del retrete de Fernando VII y del salón de descanso fue Francisco Martínez que en su tiempo gozó de fama en trabajos decorativos, en general, de carácter efímero. Es curioso reseñar que los 1.400 reales que costó la obra seguían adeudándose años más tarde. Justamente la carta de reclamación y factura permitieron a Pérez Sánchez conocer la noticia primera escrita sobre el retrete real. La decoración consistía en guirnaldas vegetales. El retrete se abría a la sala de descanso y al pasillo y esos dos muros se decoraron simulando mármoles grises. Las esquinas presentan sencillos motivos de rosetas en rombos y un zócalo también de mármoles fingidos y una moldura horizontal con palmetas muy estilizadas. El retrete se encontraba situado en el muro orientado al sur frente a una ventana con magníficas vistas al Jardín Botánico y decorado con una fingida hornacina y dentro de ella, con efecto de trampantojo, tres desnudos varoniles que sostienen un gran motivo de grutesco rematado con un jarrón con guirnaldas. La bóveda está -decorada con un círculo y dos semicírculos donde se pintaron telas plegadas. En el centro de la bóveda aparece un amorcillo que sostiene la cinta de una condecoración que podría ser la gran cruz de Carlos III. El luneto de la bóveda se encuentra dividido en tres espacios por molduras fingidas con decoración floral y de ochos. Un hermoso cesto de mimbre lleno a rebosar de flores, llena el espacio central, y los laterales presentan también dos jarrones de piedra llenos de flores. Francisco Martínez demuestra en la decoración de este espacio íntimo gran maestría en el trampantojo. En la sobrepuerta a la sala de descanso aparece un recuadro gris con una cartela con la corona real y la inicial «I». Este dato nos hace pensar que, si bien la obra del retrete fue encargada por Fernando VII se terminó ya durante la regencia de Isabel II, lo que explicaría que la fecha en la factura no pagada sea de 1835, ya que fue 1833 el año en que murió Fernando VII, aquejado de gota. El desagüe de las aguas fecales en Madrid seguía en esos años haciéndose con procedimientos todavía alejados de las redes de tuberías y alcantarillado. A pesar de tratarse de un lugar real, la limpieza consistía en la recogida de las inmundicias en unos recipientes destinados a ese fin. Es curioso que justamente en el muy elogiado y maravilloso salón del Prado hubiera también la fetidez producida por la «marea» y el «agua va».

## Mueble de aseo o retrete de Fernando VII

1830. Bronce dorado, Madera, Seda, Terciopelo, 107 x 215,1 cm

Museo del Prado. Sala 039A

Esta obra formaba parte del mobiliario de higiene para una pequeña estancia privada que formaba parte del espacio privado conocido como Gabinete de Descanso de Sus Majestades (hoy Sala 39), similar a las existentes en otros

Autor:  
Maeso González, Ángel

Mueble de aseo o  
retrete de Fernando VII  
Fecha  
1830

Materia  
Bronce dorado; Madera  
Seda; Terciopelo  
Dimensión  
Alto: 107 cm; Ancho:  
215,1 cm; Fondo: 61,5  
cm  
Serie  
Retrete de Su Majestad  
Museo del Prado



palacios borbónicos en la que se encontraba instalado el retrete del rey. Fue encargada por el Duque de Híjar al ebanista Ángel Maeso González, uno de los artífices más importantes de los Reales Talleres, siendo concluida en 1830.

Es un espléndido mueble de caoba, en macizo y en chapeado, con lo que Maeso llamaba “caoba de trepa”. El mueble consta de tres partes con armadura de pino, montadas sobre una tarima. La parte central donde va colocado el sillón del retrete, que es macizo de caoba, tiene una pieza debajo que simula un cajón, pero en realidad es una puerta alargada que abre por uno de sus lados dejando todo el espacio interior libre para permitir el acceso a la bacinilla. Las dos “mesetas” laterales están retranqueadas mediante una ligera curva que suaviza el entronque al sillón. Tienen una puerta cada una tras la que esconden, un espacio vacío, la de la derecha del espectador y una balda con un pequeño cajón, la de la izquierda. Ambas puertas están adornadas con fajas de palosanto y molduras talladas y doradas, realizadas por el tallista José Leoncio Pérez. El bocallave, el tirador y las bisagras le fueron proporcionadas al ebanista por el cerrajero de la Real Casa que, en ese momento, era Antonio López. La construcción del sillón es muy interesante y denota una gran maestría. El ebanista solía construir el respaldo de los sillones con unas bandas

laterales que, en este caso, van a contra hilo, lo que aumenta el efecto decorativo con la sola utilización de las maderas con la veta en sentido diferente. Los brazos apoyan en los montantes delanteros, cada uno adornado en el frente con una estatuilla de tritón que parece sostenerlo con uno de sus brazos levantado. Las colas escamadas de los tritones apoyan sobre un estípite gallonado que, como las molduras y las figuras, va dorado. El mueble se terminó al barniz y las maderas interiores se pintaron de color imitando caoba. Las cuentas del ebanista generalmente incluían las maderas, el trabajo de los oficiales, el barniz y todo lo necesario para concluir el mueble, aunque en ocasiones era la Real Casa la que proporcionaba la madera. En este caso el importe cargado por Maeso en su cuenta ascendió a 3.486 reales de vellón, a los que habría que añadir otros 280 que el ebanista pagó al proveedor Antonio Blanco por “una bacinica”, según reza la cuenta que se incluye en el documento. Con este tipo de muebles, la estancia del retrete adquirió un tono lujoso porque podría estar concebida para despachar asuntos o incluso para recibir visitas siguiendo la costumbre de la corte francesa.

La pieza se encuentra actualmente en su lugar original, una pequeña estancia que conserva la pintura mural (P08037) y alguno de los elementos originales, como un orinal (O0386) y un bourdalou (orinal oblongo) de porcelana (O0387).

**Orinal femenino o bourdalou**, de porcelana blanca con filo dorado

Autor Real Fábrica de La Moncloa (Madrid)

Primera mitad del siglo XIX. Pasta cerámica, 11,7 x 25,2 cm Museo del Prado Sala 039A

Esta pieza formaba parte del “Retrete de SS. MM.”, situado en la ‘Sala de Descanso de SS. MM.’, lugar de reposo para los monarcas dentro del Real Museo de Pinturas.

El orinal denominado bourdalou o bourdaloue estaba pensado para las damas. Su nombre procede, según una tradición sin confirmar, del apellido del padre jesuita Louis Bourdaloue (1632-1704), uno de los más ilustrados del reinado de Luis XIV, que era un gran orador, cuyos sermones duraban, al parecer, más de dos horas, por lo que las damas situadas en las primeras filas de la capilla para no ausentarse, necesitaban



que sus damas de compañía se los facilitaran. Pecker, sin embargo, recuerda que el uso de orinales oblongos se remonta al mundo griego, en que eran llamados 'amigos' y se usaban en los grandes banquetes.

Diseñados para adaptarse a la morfología femenina, fueron utilizados durante el siglo XVIII y, sobre todo, en el XIX, para llevar en los viajes, y en las habitaciones privadas de algunas damas, fabricándose sobre todo en porcelana, aunque también en loza, y en alguna ocasión en plata. Hay algunos ejemplares, los menos, que tienen tapa.

Una pieza similar, en lo que se refiere a la decoración, blanca y solo con el filo dorado, y con las iniciales del propietario en el frente - en este caso de Luis Felipe de Orleans - se conserva en el Museo Flaubert y de Historia de la Medicina en Rouen.

Ejemplares de esta tipología, con decoración en el exterior, se conservan en colecciones como las del Palacio de Versalles, en el V&A o en el Metropolitan, entre otros. Se realizaron habitualmente en diferentes manufacturas francesas, inglesas, de los Países Bajos y alemanas, fundamentalmente.

Para un profano, podría parecer a primera vista que se trata de una salsera; la diferencia esencial es que los bourdalou tienen un tamaño lógicamente mayor, no tienen pie o base, ni pico vertedor, la parte delantera es más estrecha que la trasera, y en ocasiones, los bordes superiores se hunden levemente hacia dentro.

La manufactura de la 'Real Fábrica de la Moncloa' se creó en 1816, en el madrileño Real Sitio de La Florida, bajo el patrocinio de la reina M<sup>a</sup> Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII, como empresa propiedad de la Corona y para fabricar objetos destinados al uso real, fundamentalmente en porcelana y loza. Seguía la tradición de la Real Fábrica del Buen Retiro, creada por Carlos III, que había sido destruida por las tropas británicas durante la Guerra de la Independencia, de la cual se rescató el personal, así como moldes, pastas y materiales, lo que explica que en los primeros momentos perviviera la tradición de dicha real fábrica. Su primer director fue Antonio Forni, que había venido de Capodimonte con Carlos III.

El cambio más sustancial tuvo lugar en 1874 cuando se incorporaron los hermanos Zuloaga y se inició la fabricación de azulejos para edificios.



En el mismo museo y pareja del anterior, es este **orinal con asa de porcelana blanca con filo dorado**



Primera mitad del siglo XIX. Pasta cerámica, 13,5 x 19,5 cm

Autor Real Fábrica de La Moncloa (Madrid) M. Prado Sala 039A

Esta pieza formaba parte llamado "Retrete de SS. MM.", situado en la "Sala de Descanso de SS. MM.", espacio en el Real Museo de Pinturas dedicado al reposo de los monarcas.

Una pieza similar en la decoración, blanca y solo con el filo dorado, -pero con las iniciales del propietario, Luis Felipe de Orleans- se conserva en el Museo Flaubert y de Historia de la Medicina en Rouen.

Por último, dentro del realismo pictórico, tenemos el cuadro **Taza de wáter y ventana de ANTONIO LOPEZ**. Fecha 1968-71. Material Óleo sobre lienzo.

La pintura de Antonio López en los primeros años, refleja la soledad de los emigrantes en el Madrid de los años cincuenta. Gentes desarraigadas, salidas de una cultura rural de siglos y metidas a la fuerza en barrios periféricos sin infraestructura ni lazos humanos.

Minucioso en el detalle hasta la obsesión y preocupado por su entorno más inmediato -la familia, los objetos, las habitaciones de su casa, la calle, la ciudad...- ha pasado de los elementos mágicos en los primeros años -hasta la mitad de los sesenta-, a prescindir de ellos y buscar la magia en lo

inmediato que, como se puede ver en su obra, no siempre es agradable ni amable (El cuarto de baño, María en la bañera...). El principal protagonista de la pintura, y de escultura, de Antonio López es el paso del tiempo y la huella que deja en las cosas y las personas, pero también en los cuadros.



## **La “jeringa” en la obra de Goya**

En este tema de lavativas, merece mención especial, nuestro gran pintor y grabador Francisco de Goya, en cuyos dibujos y estampas nos muestra, con gran maestría pictórica e ironía, la aplicación de estos enemas. Goya es el sagaz espectador español (observador irónico, burlón y sarcástico que practica pedagogía).

En el conjunto de la producción de Goya, merece un lugar destacado la obra sobre papel, en la que, al margen de los encargos, pudo expresar con total libertad su peculiar visión del mundo. Los dibujos de sus álbumes y sus series de estampas conforman un universo personal en el que tiene cabida todo aquello que interesaba al artista, desde las vivencias íntimas y cotidianas hasta los grandes sucesos y temas de su tiempo. Pero mientras que las estampas, debido a su multiplicidad, estaban destinadas a transmitir ideas a un amplio público, los dibujos de los álbumes constituyen lo que podríamos denominar el diario visual del propio Goya, en el que manifiesta su universo interior y aquello que del exterior le llama la atención.

Hacia 1797 se fechan los dibujos de un conjunto que hoy se conoce como Sueños, en el que se encuentran definidas con absoluta fidelidad algunas estampas de los Caprichos. Estos dibujos están realizados a pluma con trazos precisos y variados, sobre un apunte preliminar a lápiz negro que previamente había sido transferido a la lámina de cobre, como demuestran las huellas de la plancha sobre el papel. Posteriormente sirvieron como referencia visual para el grabado al aguafuerte. Algunos de estos dibujos tienen su punto de partida compositivo y conceptual en otros incluidos en el Cuaderno de Madrid.

El recurso al sueño como medio para representar el mundo bajo el velo de la imaginación del artista fue frecuente en la época. En estos dibujos se pueden encontrar algunos de los temas que preocupaban a los ilustrados, disimulados bajo la apariencia de la ensoñación del autor: la brujería y la superstición como expresiones de la ignorancia, la prostitución, la falsedad de los matrimonios de conveniencia, el cortejo y el engaño en las relaciones amorosas, el apego de la nobleza a los valores del pasado o los vicios y la ineptitud de las clases dirigentes.

La primera estampa que vamos a comentar pertenece a la serie LOS CAPRICHOS (1797-1799).

El 6 de febrero de 1799 se publicó en el Diario de Madrid el anuncio de la puesta a la venta de las ochenta estampas que forman la serie de los Caprichos. Como menciona el anuncio, los Caprichos son ante todo una sátira concebida para combatir los vicios de los hombres y los absurdos de la conducta humana. Las estampas se pueden agrupar en torno a cuatro grandes temas de indudable tono crítico.

En el primero de ellos Goya aborda el engaño y los abusos en las relaciones entre el hombre y la mujer: el cortejo, la prostitución y los matrimonios de conveniencia.

En el segundo, la sátira de la mala educación y la ignorancia, donde muestra las consecuencias de unas enseñanzas equivocadas, con las supersticiones y la brujería como manifestaciones supremas de la falta de instrucción.

En el tercero, condena los vicios arraigados en la sociedad civil y en el clero.

En el cuarto, finalmente, protesta contra los abusos del poder: la Inquisición, la prepotencia de las clases dirigentes, la explotación del pueblo y las injusticias de la ley.

Goya elaboró dibujos preparatorios para todas las estampas, aunque algunos no se conserven. Tras la serie inicial de dibujos de los Sueños, realizados con tinta a pluma, empleó casi exclusivamente el lápiz rojo para trasladarlos fácilmente al grabado con la mayor fidelidad.

En el álbum de dibujos de Sanlúcar, realizado en 1794, ya se encuentran referencias a las láminas de los Caprichos; al año siguiente hay un proyecto de edición, aunque no se editaron en su forma definitiva hasta 1799, año en el que aparecieron trescientos ejemplares de ochenta estampas.

En el Diario de Madrid del 6 de febrero de 1799 se anunciaron del siguiente modo: "Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco de Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloqüencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia, o el interés, aquellos que ha creído más aptos para suministrar materia para el ridículo, y exercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice".

Se vende en la calle de Desengaño, n°. 1, tienda de perfumes y licores, pagando por cada colección de a 80 estampas 320 reales, de vellón."

El 19 de febrero apareció el último anuncio: un cambio en la situación política, adverso para las libertades, le hace retirarlos de la venta. En 1803 Goya cedió las ochenta láminas y las estampas que le quedaban a la Real Calcografía a cambio de una pensión real para su hijo. "He recibido la Real Orden de S. M. que V. E. se sirve comunicarme con fecha 6 del que rige.(octubre 1803) , de haber admitido la oferta de la obra de mis Caprichos en ochenta cobres grabada a la agua fuerte por mi mano, la que entregaré a la Real Calcografía con la partida de estampas que tenía tiradas a prevención que son 240 ejemplares de a 80 estampas cada ejemplar, por no hacer el menor fraude a S. M." Años más tarde en carta a un amigo, comentaba: "Los Caprichos... los cedí al Rey ha más de veinte años... y con todo eso me acusaron a la Santa [Inquisición]". Quedan claros los móviles que impulsaron la cesión.

Desde el momento de su publicación, los Caprichos fueron objeto de varias interpretaciones, de las que nos han llegado varias versiones manuscritas, y por tanto fiel reflejo de las ideas que plasmó en las estampas. Algunos Caprichos aún conservan un humor cómico y sarcástico.

**Trágala perro** 1797 - 1799. Aguafuerte, Punta seca, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm. Es un grabado de la serie Los Caprichos del pintor español Francisco de Goya. Está numerado con el número 58 en la serie de 80 estampas. Se publicó en 1799.

Existen varios manuscritos contemporáneos que explican las láminas de los Caprichos. El que se encuentra en el Museo del Prado se tiene como autógrafo de Goya, pero parece más bien despistar y buscar un significado moralizante que encubra significados más arriesgados para el autor. Otros dos, el que perteneció a Ayala y el que se encuentra en la Biblioteca Nacional, realzan la parte más escabrosa de las láminas.

Explicación de esta estampa del



manuscrito del Museo del Prado: El que viva entre hombres será geringado irremediablemente: si quiere evitarlo habrá de irse a habitar a los montes y cuando esté allí conocerá también que esto de vivir solo es una geringa.

Manuscrito de Ayala: Intentan unos frailes curar a un pobre Marcos, colgándole al cuello una reliquia y echándole lavativas por fuerza.

Manuscrito de la Biblioteca Nacional: No le echan mala lavativa a cierto Juan lanas unos frailes que galantean a su mujer y le ponen un taleguillo al cuello a manera de reliquia para que se cure y calle. La mujer se ve detrás cubierta con un velo y un monstruo de enorme cornamenta preside la función autorizándolo todo nuestro Padre Prior.

"Trágala, perro" se convirtió durante la revolución liberal de 1812 en una especie de himno liberal. El artista, que mantuvo una muy difícil relación con el poder -dividido entre su posición en la corte y su repulsión por el absolutismo- pudo haber conocido una versión anterior de la popular tonada satírica.

Para otros investigadores, en esta estampa Goya toma como punto de partida un hecho real y concreto ocurrido durante su estancia en Andalucía en la década de 1790. A partir de las Décimas de la geringa, Glendinning (1961:115-120) explica esta estampa como la representación de una historia entre una mujer casada, un fraile y un militar. El militar podría identificarse con Manuel María de Negrete, oficial de Infantería de regular conducta, quien era el amante de doña Mencía. Creyendo ésta que un fraile mercedario le había hecho insinuaciones mientras paseaba, convenció a su amante para tenderle una trampa. El ardid consistía en invitarle a su casa y allí propinarle como castigo una lavativa con agua fría. El fraile, ante la insistencia de la señora, acudió a la cita, y cuando le sorprendió el militar y le instó a bajarse los pantalones para que una criada le pusiera la lavativa, el clérigo sacó de sus calzones dos pistolas. Cambiaron los papeles y la criada, obligada por el mercedario, colocó al militar una triple lavativa. Las variaciones introducidas por Goya en la trasposición de este tema a la estampa, criticando no sólo la actitud del militar castigado sino también la del fraile, son interpretadas por Glendinning como la alteración consciente de una fuente popular o literaria. Es decir, usando Goya como punto de partida un hecho concreto lo modifica para desarrollar sus propias ideas sobre la universalidad del vicio y el estado del clero regular como estamento.



En la estampa francesa *Je t'avais bien dit mon ami Qu'ils nous feraient tout rendre*



Anónimo, h. 1790-94, aguafuerte, 16,3x11,4. París. Biblioteca Nacional.

La lavativa que el proletario aplica al clérigo, ayudado en este paso por un caballero de la nobleza, se convierte en un objeto emblemático hábilmente utilizado por caricaturistas de todos los países, Goya entre otros. Devolver lo que se ha engullido es norma de justicia para los revolucionarios, que no dudan en buscar las escatologías más

expresivas para exponer sus ideas radicales. La violencia de la situación contrasta —y a ello se debe en buena parte el efecto de la imagen— con la sobriedad de la escena, en cuya realización se descubre a un buen dibujante, al estilo de Debucourt en su linealidad, un modelo estilístico que había alcanzado en estos años revolucionarios un éxito notable.

Goya con posterioridad, en sus últimos álbumes de dibujos refleja los inconvenientes de la vejez, que el mismo podía haber sufrido en “sus propias carnes”, como la incontinencia fecal y el estreñimiento pertinaz.

En el dibujo **Edad con desgracias**. Fecha 1808-1814 c. Serie Álbum C, 82. Técnica Píncel, aguada de tintas de bugalla y parda, aguada de pigmento opaco grisáceo, trazos de tinta de bugalla a pluma. Soporte Papel verjurado agarbanzado 2º Soporte Papel continuo rosado Medidas 205 x 142 mm / 205 x 142 mm [2º soporte], nos muestra la incontinencia o caída del orinal, de este pobre anciano.



En el dibujo **La ayuda** Fecha 1825-1828 c. Serie Álbum de Burdeos II o Álbum

H, 42

Técnica Lápiz negro y lápiz

litográfico Soporte Papel

verjurado

agrisado 2º Soporte Papel continuo

rosado Medidas 191 x 154 mm /

191 x 154 mm [2º soporte]



Procedencia Javier Goya, Madrid, 1828; Mariano Goya, Madrid, 1854; Federico de Madrazo y/o Román Garreta, Madrid, c. 1855-1860; Museo de la Trinidad, Madrid, 5-4-1866; Museo del Prado, 1872

Forma ingreso. Incorporación de las colecciones del Museo de la

Trinidad a los fondos del Museo del Prado el 22 de marzo de 1872. El Museo de la Trinidad había adquirido en 1866 el importante lote de ciento ochenta y seis dibujos de Goya propiedad de Román Garreta, cuñado de Federico de Madrazo, entre los que se encontraban veintinueve diseños del Álbum H.

Goya recurre nuevamente a la lavativa, utilizada en el Capricho 58, Trágala perro. En su explicación manuscrita conservada en el Prado decía sobre este que «el que viva entre hombres será jeringado irremediablemente». Si allí eran monjes de varias órdenes los que se disponían a aplicar la lavativa al aterrado protagonista, aquí son tres mujeres, vieja, madura y joven, las que, riéndose, preparan sin piedad el brutal remedio para el doliente pero perverso caballero, al que una de ellas quita cuidadosamente un cuchillo de las manos. Un gran orinal espera la descarga de sus intestinos, que la más joven, arrodillada, se prepara a ver con curiosidad. Goya podría referirse aquí a la venganza de la mujer contra la violencia del hombre o al fecaloma frecuente en el estreñimiento del anciano, que necesita irremediablemente la lavativa para reblandecer el duro bolo fecal. La cara del afectado puede reflejar el dolor cólico y retortijones.

“La obra forma parte de la serie de dibujos a lápiz negro y lápiz litográfico del denominado Álbum de Burdeos II o Álbum H, la segunda serie de dibujos

ejecutados por Goya en Burdeos. El número autógrafo «42» en el ángulo superior derecho indica el orden de este dibujo en el álbum, que pudo ser preparatorio para una serie de estampas.

Un hombre con atuendo de burgués se dobla por el dolor que le producen los cólicos que sufre, agarrando con su mano derecha un paño y esperando a que se inicie la lavativa preparada por las mujeres que le rodean, tratamiento médico en el que se introduce por el ano un líquido medicinal para limpiar y descargar el vientre. Sin embargo, las mujeres se burlan ferozmente del enfermo, como la sentada en una banqueta, que sonríe con hipocresía, mientras la vieja de la derecha sostiene la enorme jeringa ya preparada, riéndose del dolor y del miedo del hombre al brutal tratamiento. El cuestionable placer culmina con la malevolente mueca de una joven visible a través de las piernas del martirizado, sentada en el suelo al lado de un orinal, disposición que subraya el asco de esta intervención.

La infiltración de un líquido a través de una jeringa, o también de aire a través de un fuelle, es un motivo tradicional en las caricaturas inglesas del siglo XVIII en las que se ridiculiza a los médicos (Wolf 1991, pp. 63 y ss.), simbolizando también la sinrazón, la falsedad y la falta de valor de las ideas o ideologías que unos pretenden transmitir a otros (Hasse 1984, pp. 529 y ss.). Goya había representado este tema, parecido al dibujo Gran disparate, ya en Tragala perro, uno de los aguafuertes de la serie de los Caprichos publicada en 1799, en la que un grupo de monjes, riendo maliciosamente, se prepara para aplicar una lavativa a un hombre acucillado y aterrado que suplica en vano la piedad de sus torturadores. Esa imagen evoca las de los mártires cristianos aunque en este caso la luz divina y salvadora, que tradicionalmente aparece encima del protagonista, queda convertida en un demonio que vuela sobre la grotesca escena dominada por los monjes.

El dibujo tardío La ayuda, en cambio, va más allá de la feroz denuncia implícita en Tragala perro, crítica bien definida y dirigida contra las actitudes inmorales del clero y sus falsas doctrinas. Aquí, en la representación de la fragilidad del hombre amenazado por las enfermedades, en una situación indigna y expuesto al ridículo, revela una connotación universal como es el miedo a perder el valimiento y a encontrarse de repente en el grupo de los marginados por la sociedad, retratados en varios de los álbumes G y H (Held 1980, pp. 131 y ss.). Por otro lado, Goya capta también el perverso placer que algunos experimentan a la vista de tal pérdida y del sufrimiento de sus semejantes en general. Las preocupaciones y apuros de unos, aprovechados inmediatamente por otros,

trasmiten una profunda alteración emocional generada también por las miradas del enfermo y de la joven sentada en el suelo, vergonzosa la del hombre y sumamente provocadora la de la mujer. Con tal indeseable retrato del ser humano, privado de su dignidad, que representaba una de las bases para el establecimiento de una sociedad moderna promovida por los ilustrados, y caracterizados los protagonistas por el deterioro físico y la depravación moral, Goya mostró precisamente la persistencia de los seres en los comportamientos relegados por la sociedad.”

Eugenio Lucas fue uno de los pintores más representativos del Romanticismo español. Formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, pronto se interesó por la obra de Goya, hasta el punto de que muchas de sus pinturas han sido atribuidas al genio aragonés. Lucas poseyó cuatro planchas de los Disparates e intervino en la tasación de las pinturas negras, cuyo abocetamiento y expresividad tomó como propios. Sin embargo, lejos de los aspectos estilísticos que lo emparentan con Goya, Lucas compartió con el maestro su espíritu crítico, como bien demuestra en esta obra. Esta escena es de una gran truculencia y de cierto escatologismo, digna, sin duda, de las obras del último período de Goya. Un grupo de cinco personajes, armados de unas jeringas enormes llenas del agua milagrosa absorbida de una fuente, se disponen a realizar lavativas a un pobre desgraciado que mantiene en el suelo en contra de su voluntad. Han conseguido quitarle los pantalones, dejándolo con el trasero en pompa, en perfecta posición para someterse al lavado intestinal.



Otra obra pictórica es el cuadro de Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870) **La lavativa** 1850 óleo sobre tela. Museo del Prado Madrid

La sociedad española de aquella época brindó a Lucas la oportunidad del tema. No se trata, desde luego, de una escena descriptiva de la administración de una lavativa, pero sí de una crítica a la Iglesia que, con su autoridad moral, abusaba fácilmente del pueblo llano. Como se puede advertir, el grupo de curas y monjas ya tiene cuidado en inculcar las ideas supersticiosas a través del lugar donde es menos posible la reflexión y con un método que no admite réplica. Además, Lucas, declarado republicano y revolucionario, también aludiría a la facilidad de



los clérigos para erradicar con una ración de agua bendita cualquier deseo de libertad que fuera en contra de sus intereses, una vez detectada la semilla de la insurrección. El pueblo, por su parte, se traga lo que puede y más.

El estilo recuerda a las pinturas negras de la Quinta del Sordo por la pincelada libre y empastada, que emplea colores oscuros para crear un ambiente siniestro. Los personajes parecen seres de ultratumba, demonios que han surgido de las tinieblas o bien brujos en pleno aquelarre torturando a una víctima indefensa. Se trata de rostros monstruosos, con miradas perturbadas y bocas desdentadas que sonríen mientras aplican el castigo a su víctima. En el suelo hay un tocado sacerdotal que no deja lugar a dudas sobre la adscripción del grupo a la jerarquía eclesiástica.

