

El “ente plástico”: Gómez de la Serna-Gutiérrez Solana (A propósito del maniquí)

Ana Ávila

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Tanto Solana como Gómez de la Serna estuvieron interesados en los seres inorgánicos, entendidos como elementos que dinamizaban la existencia y expresaban el carácter objetual del ser humano. Siempre perturbadores, también eran para ellos soportes de ideales, sin apenas frontera entre lo animado y lo recreado.

Ramón Gómez de la Serna estaba más interesado por la pintura que por la escultura, tal como se advierte en *Ismos* (1931) y en las monografías dedicadas a El Greco, Velázquez, Goya, Juan Gris y Gutiérrez Solana. Entre sus amistades abundaban los pintores —no en vano fue Solana quien inmortalizó en el lienzo la tertulia del café Pombo (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)— y frecuentaba el Museo del Prado de cuyos cuadros hizo encendidos elogios. Asiduo a los museos, no deja de introducir estos ámbitos en su producción literaria. Lo más probable es que él mismo sea “ese feligrés de museos” que se menciona en su novela *Museo de Reproducciones*¹. Institución especialmente pictórica, el referido museo nacional aparece en su descripción del Paseo del Prado (1920) y le llegó a hacer una visita nocturna, perseguida con denuedo y por él ampliamente comentada, durante la cual quedó

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

ABSTRACT

Solana and Gómez de la Serna shared an interest in inanimate beings, and how these objects provoked questions about the physicality of human existence. Not only were they disturbing, these beings constituted ideals, whilst muddying the waters between the living and the inorganic.

impresionado con la *Magdalena penitente* de Pedro de Mena². Otra de sus aventuras, que él mismo se encargó de pregonar, tuvo una escultura como objetivo y transcurrió en el mismo museo: retirar a Carlos V, del grupo broncíneo de los Leoni, la armadura a fin de dejarle desnudo, “fechoría” (término por él utilizado) descrita con alarde en *La sagrada cripta de Pombo* (1924)³.

La escultura no está ausente de las superficies estampadas de su despacho bonaerense (los biombos se conservan en el Museo Municipal de Madrid) y con frecuencia surge en las novelas del escritor y en sus greguerías alusiones a la estatuaria insistiendo en algunas especialmente, como la *Venus de Milo*, mientras que en *Museo de Reproducciones* la escultura centra la atención. Sin embargo, su connotación como obra de arte se diluye al ser utilizada como trampolín para la acción literaria. Hasta un museo de re-

(Quiero expresar mi agradecimiento por las sugerencias formuladas al presente trabajo a los profesores Rodolfo Cardona, Resident Director del International Institute in Spain, y John McCulloch, de la University of Strathclyde de Glasgow).

producciones, marco para el desarrollo de una historia, está destinado a vaciados y copias, no a originales.

Los maniqués también son esculturas en torno a las cuales Gómez de la Serna construyó situaciones inverosímiles y un universo personal de fantasía lejos de cualquier implicación como obra de arte: “Yo, que no me entusiasmo mucho con la escultura artística porque me parece un arte fácil en el hombre, como lo es en la mujer tener hijos, me admiro ante las esculturas que tienen gran carácter y ninguna pretensión como esculturas” (*Caprichos*, 1925). Así pues, el maniquí, la figura de cera y los muñecos forman parte de ese mundo de objetos que se distribuían en el estudio del escritor y denomina “Cosas con carácter” (*La sagrada cripta de Pombo*). En este sentido, su juicio se enmarca en el concepto de la intrascendencia del arte. Recordemos que Fernand Léger consideraba que la figura humana no era más importante que unas llaves. Las cosas alejadas de la belleza convencional o académica, los objetos ordinarios, los elaborados con materiales no nobles y los alterados por el uso o el paso del tiempo captaron la atención de las vanguardias.

Ramón Gómez de la Serna y José Gutiérrez Solana compartieron la obsesión por los maniqués y las muñecas⁴. Del pintor dice el novelista que “ha creído siempre mucho en los maniqués y en las figuras de cera”⁵, lo cual se advierte no sólo en sus cuadros sino en su producción literaria. Si los bustos de peinadoras se sitúan en la estética del feísmo y en el ambiente del Madrid castizo, los maniqués de escaparate son testimonio de la vida urbana y de un diferente tipo de mujer. Ambos creadores poseyeron seres artificiales subyugados por el misterio que se desprende de ellos. Se trata de cosas con la peculiaridad de que tienen naturaleza humana. Si por una parte el ser humano está cosificado, su doble es un remedo de sí mismo en una turbadora contradicción. Se construye un ser humano para que actúe como una persona. “Prefiero un maniquí —dice Gómez de la Serna— a un político, y creo que, aun de cartón, son los seres más humanos del mundo”⁶. Figuras muy próximas a la sensibilidad ramoniana, al tratarlas de igual a igual las humaniza hasta límites insospechados, y siendo un elemento emblemático de la vida urbana se acerca a ellos como si fueran transeúntes: “Conozco personalmente a casi todos los maniqués de Madrid. Tengo muy buenos amigos entre ellos. Hasta a los más tiesos y orgullosos les saludo, sin exceptuar a esos impertinentes maniqués de la calle de Caballero de Gracia,...”⁷. Para el novelista, estos seres en sus ademanes adquieren gestos propios de las personas, es más, confiesa haberlos visto actuar como tales. Inanimados, no obstante parecen sonreír o manifestar tristeza y son al mismo tiempo silenciosos y parlantes. Maniqués, figuras de cera y muñecos —fundamentalmente los primeros al ser de tamaño natural— son

sustitutos de los seres humanos y en ellos se encuentran cualidades ausentes en estos o inmejorables. Portadores de valores, representan modelos de conducta e ideales, no solamente de perfección física. No estamos frente a las típicas muñecas de los juegos infantiles, ahora los maniqués son de tamaño natural, también los que tan sólo tienen la consideración de bustos. En este contexto el ser humano es reemplazado por una representación de sí mismo, siendo oportuno emplear el concepto de Ortega y Gasset de deshumanización del arte. El hombre y la mujer se cosifican y convertidos en objetos actúan como personas. “Fuimos cosas y volveremos a ser cosas”, asegura Gómez de la Serna⁸. La escultura como una de las expresiones de las “bellas artes” es desplazada por la cotidianidad de seres humanos reproducidos en serie, en los cuales la madera y la cera han sustituido al mármol y al bronce. El mito de la belleza clásica se esfuma. Incluso cuando Ramón en *Museo de Reproducciones* aborda la escultura antigua lo hace en un marco de ironía y humorismo.

La novela aborda el misterio del ser artificial, robots que actúan como personas pero sin sentimientos, mientras que en el ámbito del teatro se cuestiona la presencia humana, se mecaniza y se llega a suplantar por entes fabricados. Gómez de la Serna, conocedor de las vanguardias, debió estar al tanto de la cosificación del cuerpo humano experimentada en diversas vertientes. Hay que tener en cuenta que es autor de *Ismos* y que las estampadas superficies de su despacho reproducen obras de Giorgio de Chirico, Hans Arp, Duchamp, Man Ray... Desde 1914 Chirico representa seres humanos a medio camino entre lo animado y el maniquí o abiertamente cosificados, a menudo en marcos incongruentes en un universo objetivo. El hombre ya no es medio para expresar símbolos, sensaciones o pensamientos. El cuerpo humano considerado como un objeto fue una de las propuestas expresadas tanto por escrito como sobre el lienzo por Léger. En el marco de la puesta en escena teatral de la Bauhaus y del constructivismo ruso se pusieron en práctica las posibilidades plásticas del maniquí. El Dadaísmo alemán abordó la figura humana constituida por formas orgánicas y mecánicas, fundamentalmente con un trasfondo de crítica social, y el Realismo de 1925 manipuló la iconografía antropomórfica como depositaria de una ácida crítica a la deshumanización⁹. Entre las actividades dada de París el maniquí estuvo presente en “El proceso a Barrès” celebrado en la Salle des Sociétés Savantes en 1921, controvertido personaje representado por este simulacro, a propósito cursi.

Retornando a Chirico, se ha hablado de su influencia en el pensamiento de André Breton, quien lo menciona en “Le surréalisme et la peinture” (*La Révolution Surréaliste*, 1925, n.º 4) y reproduce uno de sus cuadros en *Nadja* (1928), además de ser el pintor más ilustrado en la referi-



Fig. 1. Gómez de la Serna, "Escaparate".

da revista y modelo para los integrantes del movimiento¹⁰. Lo animado y lo inanimado, lo orgánico e inorgánico de maniqués, muñecas y autómatas, enteros y parcelados, alterados y descoyuntados, son elementos esenciales del repertorio surrealista¹¹.

Seres donde perenniza la vida, inertes, parecen vivos en su vertiente de inmortalidad con la expresión expectante y los ojos siempre abiertos. Pero también en ellos se presume la muerte en su apariencia de respiro congelado y de cadáver. Esta dualidad vida-muerte, en un perturbador equívoco, se hace más patente en las figuras de cera por su asociación con la carne humana, aspecto que no pasó desapercibido por Ortega y Gasset: "(...) Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpitar irritadas. No hay manera de reducir las a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros" (*La deshumanización del arte*, 1925). Esta apreciación se constata en las descripciones que hacen de los maniqués tanto Gómez de la Serna como Solana.

Si en Ramón el dominante es la muñeca de cera, Solana no solamente la tenía sino que convivía también con cabezas de peinadoras, muñecos mecánicos y caretas, todo lo cual se proyecta en su obra en su doble vertiente de pintor y escritor. Son fetiches del universo de dos personas que prestaban atención a los seres humanos recrea-



Fig. 2. Solana, "En El Rastro".

dos en los que proyectan ilusiones pero que por sí mismos también expresan la soledad de la existencia. Si en los bustos de peinadora predomina el feísmo –los gigantes y cabezudos de las fiestas populares estarían en el mismo universo– y se enmarcan en un contexto social popular, los maniqués de moda tienen la prepotencia de una élite apta para el consumismo de la época.

Uno de los lugares en donde Gómez de la Serna se encuentra con las cosas es en los escaparates, "peceras llenas de vidas"¹². Hombre andarín, callejear era una de sus aficiones pero también material de trabajo. Un escaparate es un muestrario de la existencia humana expresada a través de productos naturales y de cosas. No suelen ser las tiendas de lujo las que arrastran al novelista sino aquellas donde aparece el objeto ordinario, el producto de consumo cotidiano y no en vano en *Gollerías* (1926) dedica un apartado a la de ultramarinos, que tampoco está ausente de la calle del Árbol según vemos en el plano realizado por el propio Ramón para ilustrar la novela con el mismo título:

"Figura mucho en nuestra vida ese escaparate atorado de cosas acorazadas, envueltas, que no se dejan gozar del que se asoma a él, como les sucede a los que asoman al escaparate de la repostería. En nuestra confección humana figura el ultramarinismo, el tropezarnos con los jabones «lagarto» de un verde triste y proverbial, con las cajas de galletas con su apetitosa galleta llena de hoyuelos –pintada en la muestra azul la más apetitosa de



Fig. 3. Gómez de la Serna, "Maniquí".

todas— y sobre todo con ese falso montón de garbanzos que cubren un fondo de papel que imita una montañosa abundancia”¹³ (fig. 1).

Vistos a través del cristal, los objetos cobran valores sensoriales. La placa como parapeto transparente de la seducción. En él se dispara el morbo del comprador y la ilusión de la posesión. Ramón, paralelamente, era un entusiasta de los espejos, superficies verdaderas y confusas. El biombo de cristal ejerce una barrera que incide en la sacralización del escaparate: se ve pero se prohíbe tocar, se contempla pero no siempre se puede acceder, los objetos se admiran como nuevos ídolos de la vida moderna. Por ello, el escritor los define como “hornacinas de capilla callejera, aunque los profane un poco el cómo se refleja en sus cristales la circulación de las grandes vías”¹⁴; esta imponente trascendencia permite suponer el carácter sacro con que es apreciado el maniquí en el escaparate, la nueva imagen para los tiempos modernos.

El escaparate es sin duda uno de los fetiches en la vida y en la obra de Gómez de la Serna. Significaba mucho para él detenerse frente a esas cajas encristaladas en donde admiraba los objetos ordinarios:

*“Hay que saber mirar los escaparates sean de lo que sean —tornillos o plumeros—, y si se supo apreciar tanto el barniz en un cuadro de museo como en una muñeca de cartón, no llegará a atacarnos como un rapé maldito el barniz del mueble adquirido por la vanidad o ese lavabo de fonda que, torneado y barnizado de amarillo, si se está bien preparado estimula la vida cuando recibe la alteración de la humedad. (...) Hay que tener la delectación de los elementos, reparar los ‘bric-à-brac’, los remates, los cambalaches, los mercados, los talleres, aumentar la fijezza en las cosas,...”*¹⁵.

Son las cosas sin compromisos estéticos las que le interesa. Prefiere el carácter objetual de estas vitrinas al engolamiento de las tiendas de antigüedades, ante las cuales hay que dudar de su autenticidad. En *Disparates* (1921), al dirigirse hacia “la calle de los escaparates” mira despectivamente uno de ellos (“eran un asco las antigüedades”) y por el contrario se para con deleite ante una vitrina de productos de Eibar (“¡Qué raro que yo admire tanto los objetos de Eibar! ¿Es que estaré borracho?”)¹⁶. Hay que tener en cuenta que esta ciudad del País Vasco era un importante núcleo industrial con un amplio abanico de especialidades metalúrgicas: máquinas-herramienta, complementos de hierro y acero, bicicletas, motocicletas, etc., y también fabrica instrumentos de precisión, todo ello material que entusiasmaba a Gómez de la Serna—según le comentó su mujer al profesor R. Cardona solía quedarse extasiado frente a las ferreterías— y en general a las vanguardias. Mientras que en *El hijo del millonario* (1927) la máquina se presenta como estandarte de la vida moderna, en los biombos de su despacho se reproduce al lado de obras de arte. Entre las greguerías que conforman un listado de “Mentiras” redactado por el escritor figuran las palabras “Antigüedades” y “Tienda de objetos de arte”¹⁷, de las que cuestiona que la vetustez sea tal y que las piezas tengan valor artístico, aunque también el aura que se le confiere a este tipo de objetos. A su vez, al anticuario lo llega a tildar de “repugnante coleccionista de «verdaderas» antigüedades”¹⁸. Pero no solamente son las personas las captadas por el atractivo de las lunas callejeras, también—y no en vano Ramón atrapa la realidad como una gigantesca metáfora—, los medios de transporte: “El tranvía es muy fatuo...Se va mirando en todos los escaparates de las tiendas”¹⁹.

En España el estallido de la primera guerra mundial impulsó el desarrollo de la industria y la expansión del comercio, siendo espectacular el crecimiento económico bajo la dictadura de Primo de Rivera, lo que incide en la dinámica urbana y en la oferta de productos comerciales. La vida cosmopolita de las ciudades europeas se captaba



Fig. 4. Detalle del despacho de Ramón (Madrid, Museo Municipal).

en el intenso ambiente en torno a los boulevares, las galerías y las plazas donde el escaparate forma parte del mobiliario urbano. Artistas como Macke y Kirchner trasladaron al lienzo ese emblema de la modernidad, el cual debió hacerse más visible en los años veinte con el consumismo y el impacto de la moda. El final de los acontecimientos bélicos (1918) implicó el advenimiento de años de ilusión y optimismo, con un intenso ritmo de vida en las ciudades cuyas fachadas se abren mediante tiendas con escaparates y se dinamizan con la publicidad y el anuncio luminoso, aunque no solamente cuentan los centros históricos sino también los barrios periféricos e industriales. Vestidos, sombreros, corsés²⁰ y medias se ofrecían para la nueva mujer, ya como productos independientes o asociados al cuerpo a través del maniquí, entero o parcelado. Los anuncios en los periódicos y en las revistas, las crónicas y comentarios sobre la moda así como las ilustraciones de artículos o poemas en las publicaciones mensuales, dejan patente el interés de la época por la moda, reflejo de la nueva Eva²¹. En España, las ilustraciones de *Blanco y Negro* y *La Esfera* son testimonio del creciente cosmopolitismo y de la imagen del nuevo cuerpo femenino como soporte. El escaparate ejerció una gran fascinación para las vanguardias, con su carácter objetual, repetitivo, descontextualizado, ordenado con obsesión o caótico, en los límites de la materia y el deseo. De la estética de la máquina y el objeto fabricado fue un abanderado Fernand Léger, para quien el escaparate era un espectáculo permanente de la vida moderna²². Centra la atención los de los pasajes y boulevares parisinos la obra *Le paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon, donde las cosas aparentemente insignificantes adquieren la dignidad de la descripción y una rara belleza, y de hecho constituyó un elemento emblemático en el París de los surrealistas formando parte de lo “maravilloso cotidiano”. Fotografías de vistas callejeras en que aparece el escaparate como señal de identidad urbana se reprodujeron en *La Révolution Surréaliste* en 1926.

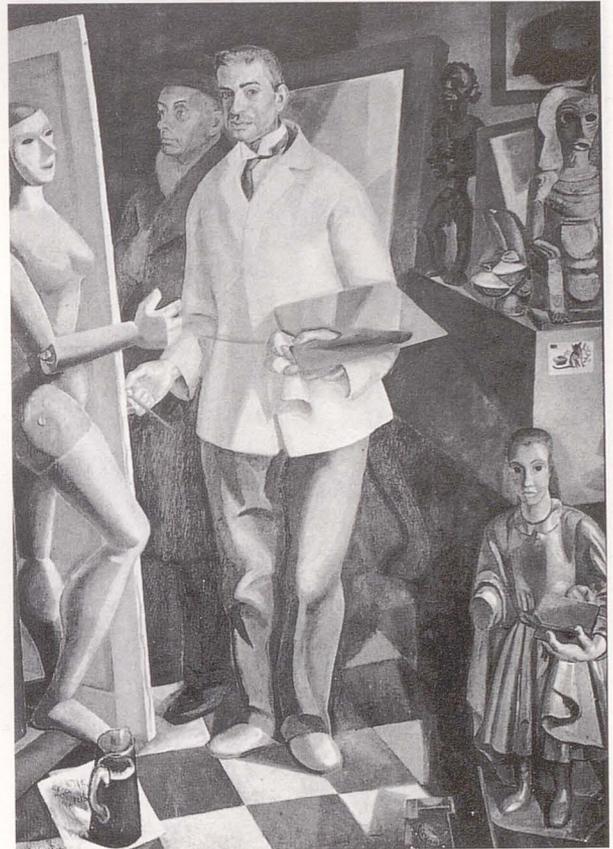


Fig. 5. Vázquez Díaz, “Retrato de los Solana”.

En *Pombo* (1915) Ramón había mencionado la madrileña calle Carretas como la especialista en tiendas de ortopedia, con su “repugnante revoltijo de los escaparates, los forceps, los bragueros para las hernias numerosas –muchos, muchos bragueros–, las jeringas, cuya fealdad evita un poco su eje azul, las sondas, etc.”²³. Tampoco fue un elemento olvidado en sus recuerdos madrileños: “En la calle de la Montera están los escaparates que nos miran, que nos quieren retener, impidiéndolo el cómo empujan los que vienen detrás, aunque den bien el rodeo ceñido alrededor de los que se han parado un momento”²⁴. En su producción literaria surge este detalle urbano con cierta asiduidad, e incluso se ha sugerido que en alguna novela puede ser trasunto de los de las calles madrileñas, como Serrano²⁵. En *La tormenta* (1921) Rubén y Manuel, dos jóvenes estudiantes, hacen novillos y mientras se dirigen camino del Jardín Botánico se van parando en todos los escaparates, especialmente en los de una relojería y una tienda de fotografía²⁶. Es en *La mujer de ámbar* (1927) donde el escaparate se presenta como un elemento significativo de la urbe, Nápoles en este caso²⁷: los personajes se detienen continuamente frente a ellos, como el protagonista masculino, Lorenzo, quien “deam-

bulaba como trotón perdido y se asomaba a los escaparates...”, a veces solo, otras acompañado, frente a las tiendas de objetos de concha, de corales, de macarrones, de aparatos eléctricos, de relojes, de aluminio, de cristalería, de ropa, de aparatos ortopédicos, de peluquería... “No ven a nadie de cómo van mirando los escaparates”, dice el novelista al referirse a las napolitanas. Como “biombo de cristal”, la transparencia de la placa hace que a veces se confundan los objetos del interior con los que llevan las personas por la calle, como los sombreros de las tiendas de una transitada vía napolitana que se intercambiaban con los de los transeúntes²⁸.

Al novelista también le interesa la vida vista desde dentro, tanto como observador de la cotidianidad callejera a partir del interior teniendo como ventanal el escaparate, como hombre agazapado tras el simulacro del cristal. Se constata claramente en *El chalet de las rosas* (1923) cuando Roberto, el asesino protagonista, pretende finalmente pasar desapercibido como propietario de una tienda, no de una joyería ni de objetos fúnebres o religiosos, según las preguntas que le hace su mujer, sino de una de “naturalista-disecador”, un negocio donde nadie le localizaría: “(...) así, detrás de otro cristal más en el arroyo de la vida, miraría pasar la vida a través del escaparate de su tienda, oculto por sus águilas disecadas como guardianes de su misterio”²⁹.

El Rastro era una zona donde se podían ver y comprar todo tipo de objetos³⁰. Fue para Gómez de la Serna y Gutiérrez Solana un lugar de aprovisionamiento, y allí adquirieron maniqués y muñecas. Para el primero un espacio vital en su merodear a la búsqueda de cosas con las que construía un universo propio, tanto en el piso familiar de la calle de la Puebla como posteriormente en el torreón de la de Velázquez 4, como si de un Rastro en miniatura se tratara³¹. En la temprana fecha de 1913 (*Tapices*) había indicado su afán por llenar su mundo de objetos, “cosas cualesquiera, sobre todo de loza fresca, de cerámica verde y azul, de cosas de aluvión; quisiera envolverme en un Rastro”³². A él, autor de *Ismos* (1931) donde demuestra su conocimiento de las vanguardias, le interesa más rodearse de cosas que de obras de arte.

Es a El Rastro a donde van a parar las cosas usadas, desechadas, ignoradas... Cosas que han sido tocadas, manoseadas, desgastadas por el uso, en las que han reposado las miradas, cosas cotidianas, trastos, antigüedades ciertas o virtuales. Conviven dueños anónimos, épocas, naturalezas... Las cosas son allí arrastradas, se amontonan... En El Rastro se busca el objeto deseado pero también es un lugar para el encuentro, para la sorpresa, en donde las cosas salen al paso... Fue en el popular mercado donde Gómez de la Serna adquirió su primera muñeca de cera, también, en el mismo bazar de las Américas, donde Solana se encontró con su maniquí recostado en una silla y un lugar en el que representa hacia 1922 a maniqués entre

cuadros y cachivaches (fig. 2) y describe en *Madrid, escenas y costumbres* (1913, 1918). Domingo tras domingo, se ha dicho, por la mañana, los hermanos Solana bajaban a El Rastro donde el pintor iba adquiriendo los objetos más diversos e inesperados³³. El pintor localizaba allí cabezas de peinadora, maniqués y muñecas, como aquella figura convertida ya en un esperpento “con una larga bata azul, asomando por debajo unos zapatos amarillos, muy chiquitos; el pelo lo tiene suelto por los hombros y enmarañado; a la cabeza de cartón, negruzca y sucia, le falta una oreja y un cacho de nariz; una de las manos la tiene rota, y la sana está calzada con un guante blanco de cabritilla”³⁴. Estas mujeres rígidas, distantes y perturbadoras, incluso en su decrepitud, se veían junto a cuadros, artesas, tinajas, chaquetas, pantalones, frascos de medicina, lavativas de hierro, embudos, barreños, tazas, botas, cochecitos de paja, piedras de afilador, chimeneas, botas de cojo... Gómez de la Serna habla del merodear del pintor por las tiendas de “bric-à-brac”, cual “Diógenes de las cosas”, acarreando a casa objetos de baratillo, sencillas adquisiciones que para él constituían un tesoro: relojes, sombreros, sombrillas, pelucas, muñecos, maniqués, sillas...³⁵. Son para él modelos de sus pinturas tras depositar en ellos miradas prolongadas, cuando el refugio del hogar les da carácter de seres.

En el despacho madrileño de Ramón predomina la variedad objetual, y no precisamente piezas que puedan distinguirse por su valor artístico pues no le interesa montar un museo sino rodearse de cosas ordinarias pero, como diría el propio Ramón, con carácter, en una especie de “museo-bazar”³⁶. Se constata un “horror vacui”, rasgo del que habla Camón Aznar como una de las invariantes de su novela: cohesión de imágenes distanciadas, atropellado delirio de metáforas, espectáculo de comparaciones y realidades enconadas... Aparte del retrato que le hiciera Rivera, abundan figuritas, maniqués, bolas de cristal, un farol, mariposas disecadas..., un “macrocosmo y un microcosmo de cosas impares y expresivas”, precisa su hermano Julio, que conformaban un ambiente que “inflamaba su imaginación”³⁷. Concebido como un refugio, las cosas están ausentes de cualquier connotación ornamental conservando una identidad propia³⁸, que las hace merecedoras de ser fotografiadas (*La sagrada cripta de Pombo*, 1924). Conceptos como “elementos filosóficos” y “claves de universo” son aplicados a objetos supuestamente pueriles³⁹. En este ámbito hay una mujer que forma parte de la vida del escritor, que siempre le espera y le hace compañía, su muñeca de cera. En su abordaje de la mujer artificial Gómez de la Serna se sitúa entre la imagen simbolista y la constancia de un nuevo cuerpo al hilo del cosmopolitismo de la época, bifurcación de intereses que no deja de ser una constante en su labor literaria⁴⁰.

Con respecto a Solana, se ha comentado que tal vez los maniqués y las muñecas autómatas constituyan recuer-

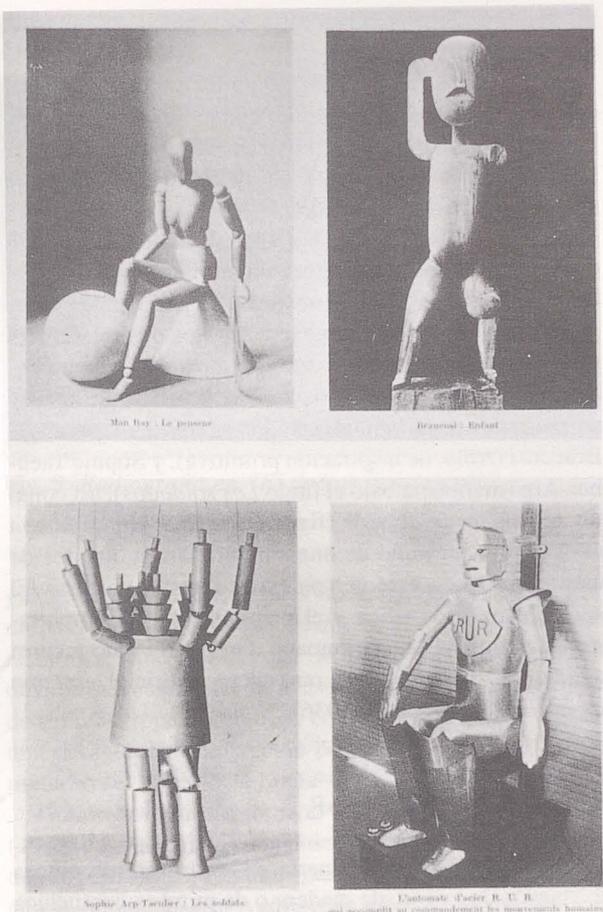


Fig. 6. "La Révolution Surréaliste" (1926).

dos plásticos de sus años de infancia y segura compañía para su carácter retraído⁴¹. A través del testimonio de Sánchez Camargo, quien le conoció personalmente, tenemos constancia de la cercanía no solamente física sino anímica entre el pintor y estos entes plásticos de cuya colección se sentía orgulloso⁴². No los considera seres inanimados sino que los trata como miembros del hogar. Su compañía le resultaba menos problemática que la de las mujeres, quienes no le dejaban trabajar, decía, "con eso de la lujuria". Representan a la mujer congelada, con su físico detenido en el tiempo, y al mismo tiempo viva, capaz de no bajar jamás la mirada y estar siempre a disposición, incluso con una supuesta sonrisa. Son seres pasivos, no reclaman, no preguntan⁴³, no necesitan ser deseados, no se adquiere con ellos compromiso alguno, son manejables sin que exista como contrapartida una lágrima o una sonrisa. Por ello se ha indicado que en Solana el ideal femenino se encuentra en los maniqués, en estos seres acartonados que a veces muestran su cabeza hueca. Aquellos no le distraen y por tanto los debía considerar

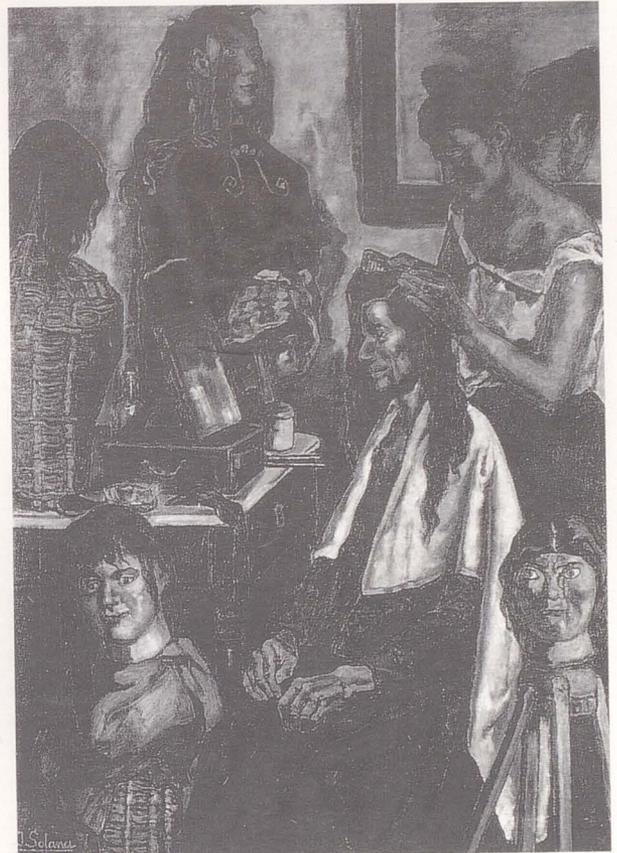


Fig. 7. Solana, "La peinadora".

compañeros ideales. Los acaricia y escucha. También cuando pinta mantiene con ellos conversaciones y espera su beneplácito. Si no sale con los maniqués en su callejear madrileño sí los saca al balcón en las tardes soleadas, donde a veces se olvida de ellos a costa de que se mojen en noches de lluvia.

EL MANIQUÍ COMO MODELO PARA EL ARTISTA

En la tipología de los maniqués una variante la constituye el empleado por los pintores especialmente para el análisis de las posturas y el estudio de los ropajes al ser una figura móvil. Mostrado en los escaparates de las tiendas especializadas, se apoya en un caballete o se sienta sobre una paleta para refugiarse después en los talleres. A Gómez de la Serna le obsesionaba: "Para mí siempre ha tenido una gran fuerza fija ese muñeco de vestir que tienen los artistas en sus estudios... Nadie como yo ha dedicado una atención tan intelectual y tan constante a ese ser olvidado, perdido en los rincones de los estudios, tratado como una cosa" (*Caprichos*, 1925). Con estas esculturas

se encontraba en el barrio de los artistas de París: “¡Oh, Montparnasse lleno de ellos, como si fuesen las ‘tenias’, a medio bien formar, del Arte y la Gloria!”.

Para el escritor se trata de algo difícil de clasificar, a medio camino entre lo monstruoso, lo vivo y lo muerto. Participa de la condición de ser humano pero es un cuerpo recreado por lo cual lo denomina “ente plástico”. Son cual seres vivos y se permiten la facultad de cambiar de postura: “Unos días al abrir la tienda están sentados en el sillín campestre para los pintores, otros como con una lanza en el tiento en ristre, otros junto a la caja de bombones de la acuarela”. Ser humano de vida paralizada, cual cadáver —“maniquí híbrido, desustanciado, trivial, que da a los escaparates de las tiendas de pintura tipo de tiendas fúnebres”—, hasta su tristeza le resulta alarmante:

“Ese maniquí de madera es en verdad un ente, algo que existe, tiene vida propia y es grotesco. Al mismo tiempo ese engendro tiene algo de muerto, de muerto antes de nacer, de tipo de ser en los limbos primitivos, de proyecto abortado, de primer momento de un alma, de larva humana. (...) ¿De quién es hijo el tal monigote? ¿Es muñeco, espectro anatómico o ser vivo? ¿En qué capítulo de la fauna debe figurar? ¿Entre lo monstruoso, entre lo vivo o entre lo muerto?”.

En su perfección anatómica, a pesar de su ceguera y calvicie, está a un paso de ser un niño, pero un niño grande. Un tipo de persona a la que no se le puede tratar como infante ni como adulto, aunque se sitúa más en el ámbito de una infancia vivida con amargura: niño apesadumbrado que tiene los pinceles, los lápices, los tarros de pintura y la paleta por juguetes... Por sus posturas descompasadas se le considera un engendro de la modelo trivial, aquella que lo trató de “hijo”, y del pintor mediocre, un “aborto de los partos que suceden en los divanes de los pintores y que van a parar a las inclusas de las tiendas de pintura para que sirvan de modelo contorsionista a los pintores geniales como no sea como documento arqueológico y sarcástico”⁴⁴.

Gómez de la Serna confesó que había comprado uno de estos entes y lo tenía en su torreón, el cual debe corresponder al por él dibujado en *Caprichos* y que firma con su inicial “R.” (fig. 3). Existe una fotografía reproducida en *La sagrada cripta de Pombo* (1924) en la que aparecen algunos “muñecos”, entre ellos el maniquí que comentamos, el “maniquí clásico”, puntualiza, al que parangona con “un feto de madera”⁴⁵. Una fotografía de un rincón de su despacho en Buenos Aires capta dos pequeñas figuras de este tipo sentadas en el borde de la balda de una estantería, cerca de otras cosas que le entusiasmaban como el cartel con la frase “Peligro de muerte” y la caja con una colección de mariposas disecadas⁴⁶. Como pareja, fijada a un soporte común, se conservan en el Museo Municipal de Madrid (fig. 4), tal vez comprados junto a una caja de pintura. Con pinceles y cartabón

un maniquí de este tipo ilustraba la pared del referido ámbito (Archivo ABC).

Solana tenía un maniquí de pintor en su estudio tal como se reproduce en el retrato que, junto a su hermano, le hiciera Daniel Vázquez Díaz (fig. 5): aparenta un ser humano entre otras tallas que poseyó, alguna de las cuales representa en *Santos de pueblo*⁴⁷.

Los maniqués de madera articulados constituyeron una fijación para artistas de la vanguardia como Man Ray. En *La Révolution Surréaliste* de 1926 (junio, n.º 7) se reproduce una fotografía con uno de estos ejemplares, recostado junto a una esfera. Con el título *Le penseur* aparece en *Variétés* (15-1-1930), publicación bajo influencia surrealista que también recoge sugerentes figuras de Brancusi (*Niño*, de inspiración primitiva), y Sophie Taeuber-Arp (marioneta bajo el título *Los soldados*), así como un *Autómata de acero*⁴⁸ (fig. 6). *Mr and Mrs Wodman* (1927-45) es el título de unas fotografías en que dos de estos entes aparecen como pareja en diversas posturas. El ser humano se cosifica y el maniquí adopta comportamientos propios del ser humano. Gregorio Prieto recurre a él, junto con una estatua, otro cuerpo artificial, en *Luna de miel en Taormina* (h. 1936).

EL MANIQUÍ DE PEINAR

En el ámbito de la peluquería, en Madrid eran comunes los bustos de cartón, de madera o de mimbre con peluca en donde las aprendices adquirían práctica y los clientes apreciaban los tipos de corte y peinados. Gutiérrez Solana habla de ellos en diversas ocasiones en su trabajo literario. Se sentía atraído por los escaparates de las añejas peluquerías, “sucias y amarillentas”, con sus cabezas de cabello postizo y mirada perdida⁴⁹. Así, en *Madrid, escenas y costumbres*, su primer libro publicado en 1913 (con una segunda serie en 1918), uno de los capítulos describe una peluquería de este tipo —un “peinador”—, denominado “Lola, la peinadora”, tal como anuncia un cartel, localizado, al azar, durante una larga excursión iniciada en las Vistillas y finalizada en el barrio de Lavapiés, después de pasar por Maravillas⁵⁰. Allí acuden mujeres de los barrios de las Injurias, de la calle de Cabestreros, “chulonas” que salen magníficamente peinadas. Solana logra ver en el interior a través de los balcones abiertos “maniqués para aprender a peinar”, mientras que en uno de ellos se aprecia “una cabeza de mujer de cartón, toda despintada y golpeada; el busto, de mimbre, lo tiene vestido con una chambra azul. Esta cabeza tiene pelo natural, que cuelga por los hombros enmarañado y sucio”. No deja de ser espeluznante, acorde con su cruda visión de la realidad, la circunstancia por la cual se topa con la peluquería: “Al acabar la calle, cuando vamos más distraídos cae desde un balcón una bolita de pelo, después otra más grande y al-

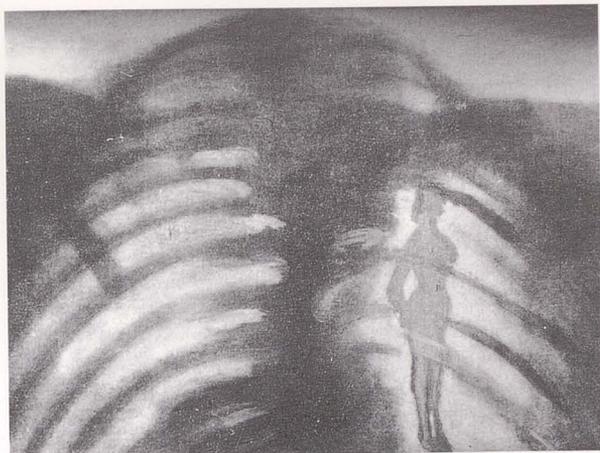


Fig. 8. Radiografía en "El doctor inverosímil".

guna vez un mechón". Esta observación parece paralela a un pasaje de la vida de Lorenzo en Nápoles, el protagonista masculino de *La mujer de ámbar* (1927) de Gómez de la Serna, cuando frente al escaparate de una peluquería de señoras tropezó con unas crenchas de pelo que daban una desagradable impresión de pelo de muerta, tal vez preludio del suicidio de Lucía⁵¹.

Gutiérrez Solana retorna al tema en *Madrid callejero* (1923) en donde habla con nostalgia de las "antiguas tiendas de peinadoras, con una muñeca de cartón en el balcón, con sus gabinetes reservados para señoras, donde también se aplica masaje. (...) Esas peluquerías tristes, de piso alto, con un farol descomunal, encendido, de muestra, y sujeto a los hierros del balcón, con sus sillones viejos y molestos, de rejilla, con los balcones abiertos en verano. (...) ¡Cuántas veces nos hemos equivocado, al subir a estas peluquerías, con la casa de huéspedes y con ese cuarto donde salía una mujer con los pechos al aire, riéndose, y nos invitaba a entrar dentro!"⁵².

El biógrafo del pintor, Sánchez Camargo, atestigua su preferencia por las "figuras-maniqués" que ha comprado a las peinadoras que por unos cuantos céntimos trabajan en los hostales, buhardillas y prostíbulos⁵³. Gómez de la Serna refiere en diciembre de 1918 cómo aquel pinta un cuadro por él reproducido como *La peinadora barata* en *La sagrada cripta de Pombo*⁵⁴ (fig. 7), también denominado simplemente *La peinadora* y *Las peinadoras*⁵⁵. Se trata de una obra que Ramón enarbola también como demostración de que Solana era algo más que un pintor de beatas, Cristos y procesiones, tal como se le acusaba, actualmente considerada como una de sus mejores creaciones⁵⁶. Frente a un tocador una mujer acicala mediante un peine el cabello de otra que está sentada. Sobre la mesa aparece un cepillo, un mechón de pelo y una cajita con un espejo, pero también dos bustos con el torso de mimbre, uno de ellos semicubierto, iguales que el que se encuentra



Fig. 9. Solana, "Maniqués de peinadora".

en primer término, mientras que el de la derecha la cabeza se emplaza sobre una armadura cónica a base de maderos. Gómez de la Serna en la biografía del artista menciona los maniqués de mimbre entre su mundo objetual, configurado por cosas que para él también tendrían carácter, "reflexivas y obsedantes", como las suyas del torreón: relojes, sombreros viejos, sombrillas de otro tiempo, pelucas descalabradas, cristos, muñecos de música, sillas con cuerpo de mujer, espejos extraños...⁵⁷. Estos maniqués no dejan de recordar las imágenes de vestir del barroco hispánico o las muñecas antiguas, también de brazos articulados, como la que perteneció al propio Solana⁵⁸.

No es de extrañar que los bustos de rama y cartón queden relegados al desván, donde los observa Gómez de la Serna en *Golleries* (1926). Sin embargo, entre las cosas del trastero sobresalen con perturbadora presencia: "Tenemos en el alma varias cosas que ocupan mucho sitio, y con las que no sabemos qué hacer. Se destacan en ella como los maniqués de mimbre en las guardillas, y no nos podemos purgar de su recuerdo. Ni el aceite de ricino ha podido con ellas"⁵⁹. También se convierten en cosas de El Rastro, descontextualizados entre cuadros, campanillas, bonetes, ratoneras, candados, botellas... Se trata de imágenes que testimonian la tragedia de la existencia humana:

"Parece poblado [El Rastro] como de esas cabezas ingenuas, inexpresivas y felices con que se anuncian las peinadoras, y que allí se me han fijado definitivamente, como una síntesis de cómo son sus rostros de humanidad y su imperturbabilidad. ¡Porque cuidado que están al cabo de todo esas cabezotas con el pelo hirsuto y ralo y su éxtasis como de unas imágenes que fueran las que mejor comprendieran el gran desapasionamiento con que se sugieren y se sobrepasan todas las pequeñas pasiones, y que ha de tener lo muy representativo y lo que quiera estar completamente de acuerdo con el tiempo y el espacio!... ¡Oh esas cabezas de cartón! No sé que día estuvieron, ni si

están ya... *Lo que sé, es que se han quedado como las cabezas de sarcasmo y de banalidad y de simplonería que hacían falta a toda la frivolidad absurda y educadora e ingenua de esta vida desconceptuada de su concepto fanfarrón para conceptuar el concepto máximo de la vida...*"⁶⁰.

Estos bustos constituyen el carácter básico del maniquí, y tienen aliento incluso en su decrepitud: "El maniquí de mimbre que hay en el Rastro, adelgazado, deteriorado, torcido, es algo más que un maniquí, y algo menos al mismo tiempo; es el alma de los maniqués, su último suspiro"⁶¹. Solana también los descubre en el mercado madrileño, por donde cruza la Ronda de Toledo, zona donde se ubican "los últimos y más pintorescos puestos": "Maniqués de modista, cabezas de cartón de peinadoras, maltratadas y despintadas y con el pelo sucio y caído por los hombros; puestas estas cabezas en un palo y otras con el cuerpo de mimbre, con una blusa azul y una falda negra, llena de manchas que da grima". Si este panorama lo describe en la primera serie de *Madrid, escenas y costumbres* publicada en 1913⁶², en el óleo titulado *El Rastro* pintado hacia 1922 sitúa a un maniquí y a varias cabezas de peinadora entre las cosas amontonadas del popular mercado: cuadros, libros, cerámicas, sillas, mesas, un globo terráqueo...⁶³. Entre los cuadros con retratos y las personas del fondo con aspecto de sombríos monigotes, estos seres parecen estar en la línea divisoria de la vida y la muerte.

De metáfora ágil y obsesionado por las imágenes dobles —tanto a través de los espejos como de los rayos X—, Gómez de la Serna llega a parangonar la estructura ósea de una persona vista en la placa radiográfica con el armazón de este tipo de maniquí de mimbre⁶⁴. En *El doctor inverosímil* (1921) se reproduce la estructura ósea del tronco de una mujer en un curioso fotomontaje (fig. 8). Los cuerpos de rama pintados por Solana a veces parecen recipientes con testuces, con similares características a las cestas de las lavanderas y a los garrafrones de vino de los bodegones que abundan en su producción.

Un ambiente de amargura personal destila *La peinadora*: rostro y manos endurecidos en la mujer sentada mientras que en la compañera no se oculta la abnegación y ambas visten sobriamente situadas en un espacio enjuto y asfixiante donde incluso el espejo parece estrechar el cerco en una desdoblada cabeza. Si el busto de la zona izquierda del primer término muestra cierto semblante placentero las otras son de rostros patéticos, de "miradas angustiadas", puntualiza Gómez de la Serna en su descripción. Sánchez Camargo hace una descripción desoladora de los maniqués que Solana poseía: "Las feas caras con horribles expresiones que aumentan los tintes corridos parecen cadáveres de esclavos castigados por espantosos delitos. Las espeluznantes cabezas, con los pelos colgados como lágrimas y clavadas en un palo son las carátulas siniestras de una pesadilla"⁶⁵. Desgreñadas, son imágenes tétricas que en su cosificación y tragedia parecen acom-

pañar a las de carne y hueso representadas en el lienzo. Por sus cuerpos fragmentados y expresiones se asocian a la muerte: "Parecen ser el monumento debido a las muertas, monumento lleno de la suficiente incredulidad de la muerte, pasmados los ojos ante el invariable cotidianismo de la vida. ¡Monumento arbitrario, grotesco y trágico!... ¡Bellas, pobrecitas, desgraciaditas, infelizotas cabezas estas!... Cuando he pensado en las cabezas cortadas en la guillotina, las he visto así... iguales que éstas y mirando así a los jueces..."⁶⁶.

El citado biógrafo apunta el paralelismo entre estos rostros desgarrados pintados por Gutiérrez Solana y los de las mujeres que frecuentaba lacerados por las heridas de la vida. Ausentes de connotación artística, parecen rostros de mujeres maltratadas por la existencia, incapaces de salir de su cotidianidad sórdida. Los términos "medroso" y "sucio" fueron dirigidos hacia su obra pictórica pero Gómez de la Serna considera que para el citado cuadro pudo haberse inspirado, asomando su mirada por la rendija, en una tienda de la calle del Amparo o Tres Peces "para quedarse con ese ambiente espeso, verdoso y pigmentado" y justifica al artista aduciendo que no hay nada de "puerco" en los ambientes de peinadoras que se ven al pasar por la calle de Mesonero Romanos, por Salitre o por tantas otras. Serán los suyos "temas oscuros y modestos", pero no "marranos".

El autor de *Pombo*, publicado en el mismo año que Solana pinta el cuadro, hace de los bustos de las peinadoras una de sus crudas descripciones:

"También se ven en la noche del Sábado esas cabezas de mujer en un eje de palo de las que se sirven las peinadoras para anunciarse... ¡Oh, esas cabezas estupefactivas, animadas y llenas de un atroz anhelo terrenal! Son inauditas y soliviantan y detienen, ¡sobre todo cuando lucen un pañuelito de seda roja atado a la garganta!... Su cartón no se encubre, no ha intentado divinizarse ni maravillar; su color es un falso rosa de polvos rosa dados con mano de gato; sus ojos son triangulares, serenos, reflexivos, profundos, con una mirada a la vez despavorida, desolada, de cejas altas y pensativas, de pestañas minias y largas; su nariz es una nariz cualquiera, sin esa perfección de las narices del arte, por eso vibrátil y pronunciada; la boca no es la boca de imitación consabida, de cuidada figura, no; es la boca perversa pintada con el exceso con que se la pintan las rameritas de arrabal⁶⁷, las coquetas candidas, ya que delatan su malicia y así se hacen inofensivas y aseguibles; su pelo natural, verdaderamente verdadero, el pelo vivo de muerta, el pelo peinado vulgarmente, canallescamente, y a veces desgreñado a lo lavandera, a lo criada por la mañana, a lo mujer ordinaria, sencillota, morena y joven, hace que no se pueda creer que sea un espectro artístico la figura. Detalles todos que dan una gran prominencia vital a la cabeza, sin intentarlo ni presumirlo, llanamente, magramente..."⁶⁸.



Fig. 10. Solana, "Mujer y maniqués".



Fig. 11. Solana, "Cabezas y caretas".

Solana hablaba en *Madrid, escenas y costumbres* de las "chulonas" que salían peinadas de la peluquería mientras que Ramón, a pesar de la descripción de *La peinadora barata* como el esfuerzo de una mujer pobre afanada en desenredar y alisar los cabellos con muchos pases de peine, peineta y cepillo mientras que la cliente adquiere un sueño resignado, sitúa el ambiente de estas mujeres en el de la nocturna y vacilante vida callejera:

"Esas cabezas de peinadoras son como la reducción de la mujer y sus liviandades a un signo vulgar y recalcitrante; jamás tan franco ni tan evidente... El cuerpo se las supone... Salen del Rastro, donde abundan mucho en conjunto, revelando a la muchedumbre de las mujeres, sus soportaciones y lo sufridas que son... [...] Y cuando en las noches del Sábado he oído los gritos de la calle y la he visto plagada de pobres mujeres, de asistentes para un día, de mujeres que ha hecho necesarias la noche por inservibles y deshechas que estén, como en los días de toros o de gran concurrencia en la ciudad, salen esos inverosímiles coches de punto, y como el Sábado en las peluquerías son necesarios más oficiales que no trabajan más que los Sábados, he pensado que así en esta noche estas cabezas y estas dorsales de madera se calzan un par de botas viejas, se ponen un cuerpo de ortopedia de los que aquí siempre hay, se vis-

ten de una blusa y una falda, se ponen unos guantes largos, de los que también cuelgan aquí como lagartos secos, y se van a ocupar su esquina la noche del Sábado, enajenando a esos hombres que en la noche del Sábado no son ni horteras ni carromateros, sino aparecidos con un hongo viejo... De las caricias torpes de esos hombres que las escarban las queda este estupor vulgar e idiotizado..."⁶⁹.

Este ambiente sórdido se especifica claramente en *Libro nuevo* (1920) donde Gómez de la Serna establece una diferencia entre las cabezas de las deshumanizadas "peinadoras de postín" (que son "como las cabezas de esos fenómenos de feria que no tienen más que busto, y hablan como muertas cercenadas, sin entrañas —¡sin entrañas!—, ni pies ni brazos") y las de las "peinadoras baratas", de las cuales, "su novela —la novela de unas pobres mujeres maltratadas, degolladas por el chulo de su corazón— sería un folletín interminable"⁷⁰. No son únicamente Solana y Ramón quienes mantienen una apreciación truculenta de este tipo de maniquí, también Santiago Vinyardell, quien pudo verlo en el estudio del escritor que frecuentaba, testimonio fehaciente del trato cotidiano del novelista con estos seres: "cabezas de cartón que un día fueron reclamo de la moda en el portal de las peinadoras y hoy llevan, con sus melenas sueltas, la muerte de las cor-

tesanas que fiaron a los peinados provocativos el triunfo de amor de una noche”⁷¹.

El paralelismo entre estas frustradas figuras femeninas y las mujeres de vida aciaga se deduce en diversos comentarios de sus novelas. Un tono despectivo se destila de la observación que hace Gómez de la Serna de la dudosamente humana Renée, protagonista de *La abandonada en el Rastro* (1929) finalmente disuelta entre las cosas del mercado, entre éstas, en una “cabeza de peinadora fracasada”⁷². A Rosario, o “La Rosario”, la hermosa amante de Caracho, mujer licenciada pero perdidamente enamorada del torero, el escritor la describe “encerrada en su peinado de peinadora que acoraza el pelo”⁷³, haciendo alusión a su emperifollado tocado tan del gusto de las prostitutas.

Prueba de que las cabezas representadas por Gutiérrez Solana estaban en su inmediato entorno es que las aprovechó para otros cuadros. Así, las vemos –junto con una muñeca de cera en el centro– en *Maniqués* (1927), cuadro también denominado *Maniqués y cabezas* y significativamente *Maniqués de peinadora* (fig. 9), tal como aparece en el catálogo de la exposición celebrada 1933⁷⁴. En *Mujer y maniqués* (1942), del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (fig. 10), lo real se confunde con lo recreado, la mujer se cosifica y los seres inertes adquieren expresiones humanas. Sonrisas y pensamientos hacen parecer que estos cuerpos respiran: la mujer sentada tiene una plasticidad escultórica mientras que las tres cabezas de maniqués de peinadora parecen de carne y hueso, incluso en sus expresiones. El armazón de mimbre juega en su volumetría y material con la cesta de ropa colocada sobre la mesa. Un aire de desoladora existencia parece que se respira en este angosto espacio donde entre la vida y su ficción se halla la muerte representada por la cabeza suelta vista en escorzo y que junto con la cesta parece constituir un bodegón donde el vacío se equipara a la existencia, como si no hubiera un abismo entre la vida y la muerte, sólo un abrir y cerrar de ojos. La idea de la muerte se hace ostensible en las cabezas de peinadoras acompañadas de máscaras y de un bucráneo en el lienzo pintado en 1943 y mencionado desde ese año bajo el inalterable título de *Cabezas y caretas* (fig. 11).

Junto con maniqués de peinadora, Gutiérrez Solana representa muñecas de cartón, destacando una de ellas entre bustos yertos y cabezas amontonadas en el lienzo titulado *Maniqués*. Éstas no solamente se encontraban en El Rastro, sino en tiendas de ultramarinos como la ubicada en Tetuán descrita por el propio artista: junto a juguetes infantiles, cajas de soldados de plomo, bacaladas secas, paquetes de velas, albarcas, rollos de cinta, cartones con botones, paquetes de agujas, ratoneras y la representación de dos mujeres desnudas bailando con un cura, grupo elaborado con trozos de bacalao, se ven “muñecas

de cartón y peponas de cabeza gorda, labios muy rojos y el cabello teñido de amarillo o de negro de betún”⁷⁵. Si todos son cuerpos representados, parece que la vida en algunos se distancia de la muerte en otros, en los cuales los mechones de los cabellos apelmazados parecen hebras de sangre. La maniquí central, de imponente presencia, se humaniza del resto no solamente porque se muestra como la más configurada sino porque su cuerpo se engalana con oscuros encajes y castañuelas, recordándonos uno de los personajes novelados por Gómez de la Serna, una viuda, cuyo luto se destacaba como el de “las recortadas muñecas de cartón que mueven los brazos” (*La viuda blanca y negra*, 1917). Ninguna mujer viva, se ha dicho, ha conquistado a Solana con la fuerza que parece desprenderse de ésta, encontrada en El Rastro⁷⁶. Sin duda la realidad cruda enlaza con la muerte entre una naturaleza muerta de cabezas-botijos. Al comentar esta obra, Jorge Larco indica que Solana siempre estaba conmovido por los seres y las cosas que se encuentran en los límites de la vida y de la muerte⁷⁷. Parecen cabezas que han rodado tras ser cortadas en un escenario de patíbulo, como las vistas por el artista en sus recorridos por las barracas de feria. Giménez Caballero define la obra con tonos apocalípticos como “un gran cuadro bárbaro y violento”, de esos pintados con “el negro de excremento, el amarillo de pus, el rojo de sangre, el blanco de cirio, el verde de alcantarilla”⁷⁸.

Dos de los habituales maniqués del entorno de Gutiérrez Solana aparecen en su terrorífico *Autorretrato* de la colección Botín fechado en 1943 (el mismo año que *Cabezas y caretas*), que precisamente se suele denominar *Autorretrato con muñeca* (fig. 12). Sánchez Camargo indica que el artista tiene a su lado su figura de cera favorita, con su mirada sobrenatural, “de rayos X”⁷⁹. Las considera tan próximas a su cotidianidad que incluso se retrata con ellas. No son personas con quienes se rodea sino maniqués, figuras que con la tragedia del silencio le acompañan en su soledad. La presencia de la paleta y los pinceles en una de sus manos hace de estas figuras seres vitales en la vida de Solana, sustitutas de las de carne y hueso⁸⁰. Su mano derecha en la cabeza de una de ellas –de peinadora– no acaricia sino que se apoya, como si se tratara de una columna de su existencia física y anímica o el remate del brazo de la butaca sobre la que se siente seguro. Según se ha indicado, es “uno de los personajes actuantes en su mundo de pesadilla real y vivida”⁸¹. El pintor parece captar a través del tacto la inmortalidad innata en el maniquí⁸², el cual le transmite la capacidad de pervivir más allá de la muerte, sobre la que triunfa a través del retrato.

La presencia de las mujeres ha permitido sugerir un ambiente familiar en el cuadro, como si la cabeza fuese su “mascota, su amuleto o su amada imposible”⁸³. También se ha sugerido, como hemos visto, una conno-



Fig. 12. Solana, "Autorretrato".

tación afectiva: su ideal de mujer expresado en un maniquí, una mujer congelada, sin emociones. La diferencia de edad entre las dos mujeres ha permitido suponer que Solana parece mostrarse en su condición de marido y padre, y ella de esposa-madre⁸⁴. Es interesante esta idea por cuanto el artista tuvo una desgraciada vida familiar con una madre enloquecida y jamás se casó ni contó con descendencia. A la mujer la suele situar en el contexto de la prostitución, de la diversión callejera y del desarraigo social, embrutecida por el trabajo físico o por la vida despiadada. Prostitutas, coristas, peinadoras, lavanderas, criadas⁸⁵, mujeres-máscaras, parece constituir su mundo femenino, el de un misántropo⁸⁶, cuya única compañía era la de su fiel hermano Manuel. Se ha comentado que su carácter le permitía prescindir del amor, sentimiento que era incapaz de experimentar y situación a la que le llevaría sus desencuentros amorosos. Su relación con la mujer era la del confidente dispuesto a escuchar y a apenarse de las tragedias ajenas. El contacto con ellas era el de un ser primitivo y sus descripciones llegan a veces a rayar en lo vejatorio. Las amistades de Solana justifican este tratamiento en el tópico sentido de que la mujer suele entretener al hombre y le aleja de su deber con el trabajo cotidiano, más aún tratándose de un creador



Fig. 13. Sánchez Coello, "Retrato de Isabel Clara Eugenia y una enana".

necesitado de aislamiento, y de ninguna manera se discute su hombría: "La idea de la mujer en Solana está llena de la sed de mujeronía que debe despertar en el hombre y cumplió su deber tal como el varón puede contentarse en cumplirlo y siempre tuvo las manzanas al alcance de su mano en el frutero, sin que al mismo tiempo le distrajesen la mujer con sus dinguilondangos, frutesas, apremios y lucimientos", precisa Gómez de la Serna⁸⁷.

La opinión de Solana sobre el amor parece unida a la procreación: "Es una cosa muy buena. Está bien cuando está unido al matrimonio. Estaría gracioso que así no fuera. Es la satisfacción de los hijos. (...)". Mientras, la mujer "es eso que dicen la compañera del hombre. Cuando está disgustado, le hace cariños. (...)". Son la cosa más sufrida que hay. Se amoldan a todo. (...) "⁸⁸. Su misoginia le llevaba a establecer crueles comparaciones, donde lo descriptivo raya en lo puramente físico e incluso en lo soez. La mujer artificial representaría para Solana lo que



Fig. 14. Gómez de la Serna, "Cabezas de peluquería".



Fig. 15. Gómez de la Serna, "Maniquí".

por su carácter se le ha estado vedado a un hombre de condición solitaria: compañía y sincero afecto. Esta "imposible esposa", retornando al *Autorretrato*⁸⁹, suple el espacio de aquella que lo pudo ser. Él es también el padre de la maniquí, nacida de la mujer cosificada que sustituye a la de carne y hueso que nunca encontró. Observando parte de su producción y leyendo sus escritos, parece que su destino era estar enamorado de la Muerte, la única verdad de la que los hombres no pueden escapar: "Yo, en realidad, no tengo más que una esposa: la huesa. Los hombres no piensan en eso. Ni siquiera los viejos. Yo siempre he pensado que ésa es la definitiva. (...) La huesa, la huesa; ésa es la única esposa que nos aguarda a todos"⁹⁰. Hay que indicar que su "Ex-libris" lo constituía un esqueleto viviente sentado junto a una mesa de escribir. Detrás de

Solana se sitúa un maniquí, imagen protectora y perturbadora al mismo tiempo. Vida y premonición de la muerte parece que se aúnan en este *Autorretrato* donde se confunden realidad y artificio.

La actitud de Solana al apoyar la mano en la cabeza de otra persona posiblemente tenga como modelo la retratística cortesana de Alonso Sánchez Coello. En sus efigies regias la butaca y la mesa se llegan a sustituir por seres deformes de su inmediato entorno, supuestamente fieles. En el lienzo en que se representa a la infanta *Isabel Clara Eugenia* (h. 1585-88) conservado en el Museo del Prado (fig. 13), ella descansa una mano sobre la cabeza de la enana Magdalena Ruiz, mientras que con la otra sostiene un camafeo con el retrato de su padre Felipe II a quien la mujer deforme acompañó en su viaje a Lisboa.

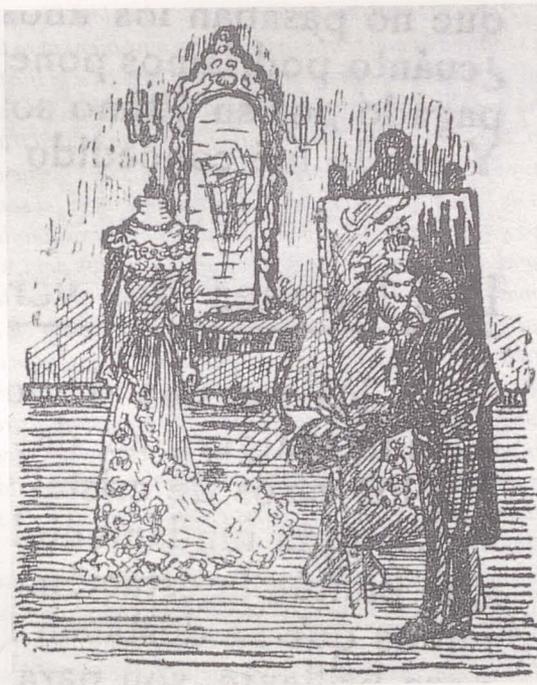


Fig. 16. Gómez de la Serna, "Pintor frente a un maniquí".

Distinto al ambiente crudo de las referidas peluquerías es el del escaparate de los peluqueros descrito por Gómez de la Serna en *Gollerías* (1926): bustos de cera de mujeres y hombres con pelucas y peluquines de los que también se ocupa el autor en su condición de dibujante se exponen para una élite social (fig. 14). Se trata de lugares que tienen "para el revisador de la vida" —indica Ramón— un encanto especial. Compara estas vitrinas con los palcos del teatro debido a la representación de estas figuras de cintura hacia arriba y a su elegancia forzada, pero también poseen algo de guillotinas —ellas parecen Marías Antonietas— al mismo tiempo que se establece un paralelismo con el interior de una barraca de feria. Son sofisticadas las cabezas que Gómez de la Serna dibuja en *Gollerías* (1926), las cuales, cuando están acompañadas de las masculinas barbadas, éstos parecen los Landrús de "decapitadas muñecas de cera", refiriéndose a Henri Désiré Landru, un asesino de mujeres, personaje que el propio escritor pone en paralelismo con Roberto, el criminal protagonista de *El chalet de las rosas*, "un Landrú de Ciudad Lineal"⁹¹. En esta tipología, ellas alegran las calles, se transmutan al acicalarse continuamente, son afables y expresivas, elevan el ánimo del transeúnte, le reconfortan en "el camino por la vida", son las novias que disuaden de la boda y los escaparates los altares para la evasión de señores renegridos y viudos inconsolables.



Fig. 17. Detalle del despacho de Ramón.

MANIQUÍ DE MUESTRARIO Y DE SASTRERÍA

En el ámbito de la indumentaria, es común el maniquí compuesto simplemente por un eje de madera con hombreras apoyado en un trípode en el cual la cabeza está ausente. De escaparate y de sastrería, se le sugiere el cuerpo bajo el vestido y la cabeza en el extremo del asta. Con capa es "el maniquí más chulo y garboso del mundo" (fig. 15), asegura Gómez de la Serna⁹². Según vemos, el maniquí de escaparate no es una figura única, pues si en ocasiones se trata de seres humanos cosificados en cuerpos de cera en otras son ejes de madera en los que cuelga el traje, como el que ilustra una de las greguerías donde los cuerpos se suponen: "Cuando revuelan por el aire los medios maniqués de muestra de las tiendas de barrio, parece que el ciclón prepara su verbena de columpios"⁹³. En las tiendas de alquiler de disfraces es de un simple soporte de madera de donde cuelgan, tal como lo dibuja el novelista en *Ramonismo* (1923)⁹⁴. En otra de sus greguerías ilustradas considera injusto que estas figuras estén decapitadas: "Los maniqués debían tener cabeza siempre. De otro modo, ofrecen espectáculos como el de esos que hay en los barrios populares y sobre cuyos hombros cae un sombrero aplastante, que deja achaparradas las figuras. Ya es bastante triste ver colegios de sordomudos y ciegos, ¡para que tengamos que ver colegios de descabezados!"⁹⁵. Este tipo de maniqués también es humanizado por Ramón. Necesita de la amistad de los que pasan por su lado, tal como se constata en el encuentro de la protagonista de *La hiperestésica* (1928) —a quien tanto le atraía callejear— con uno de ellos⁹⁶, un trasunto humano del que se prenderá como una rara obsesión.

Los maniqués de modista están entre las "Esculturas dramáticas" que pueblan el mundo objetual de El Rastro madrileño, descritos por Ramón cual seres humanos: "Son maniqués de sastrería —a veces en grupos—, planetarios, grasos, redondos, chicos del comercio o chicos de buena sociedad, morenos, procaces, Narcisos, Antinoos

con bigotes *chic*, sordos, mudos y tontos, sin la gracia siquiera de los ventrílocuos; desnudos a veces, en paños menores, como en trajes grises de punto, en esa ropa interior fea y chabacana, es cuando merecen más conmisericordia...”⁹⁷.

Tanto Gómez de la Serna como Solana se sintieron atraídos por los maniqués de sastrería de los almacenes de París, abundantes, confesó el pintor, quien cita concretamente los de la Puerta de Orleáns, un espacio del entorno vital de Ramón durante su permanencia en la capital francesa⁹⁸. Cuando aquel visitó el Museo Grévin sus figuras de cera le parecían gemelos de estos maniqués, en especial los políticos de la república francesa “con sus fraques, chaqués y americanas. Todo aquel montón de ropas, camisas, corbatas y uniformes de estas figuras de cera, trajes nuevos y muy planchados”. Se trata de una apreciación que parece correlativa a la de su amigo: “En ellos sobrevive el hombre común, y quizás el grande hombre, que pensó demasiado a secas en el uniforme, en la autoridad y en la inmortalidad, que es a la postre una cosa sí, de desnuda, embovecida y vacua en el centro de un más o menos de recursos artísticos ¡Inefables muñecos, sugeridores de ironías consoladoras, ejemplo de oponer a los hombres mendaces y vacíos, para que vean lo inexcusable que es su figura, su vaciedad y su petulancia!”. El autor de greguerías pudo constatar durante su estancia de 1930 el carácter cosmopolita de París al ver en un escaparate de sastrería un maniqué japonés, “con su flequillo, con sus gafas, con su sonrisa”⁹⁹.

“Los maniqués de las sastrerías son mis buenos amigos, y yo sé cuando cumplen años y les hago la visita del aniversario”¹⁰⁰. Esta afirmación por parte de Gómez de la Serna se enmarca en su apreciación emotiva hacia estos seres. En *Automoribundia*, entre realidades y renovadas ilusiones en la lejana Buenos Aires, aparecen en las cuentas de su Diario 20 rupias “Por un cuerpo de maniqué de sastre al que quiero condecorar y encharreterar”¹⁰¹. El maniqué de costura no precisa de la cabeza ni de las piernas. Como una greguería, a Ramón le resultaban figuras trágicas e indignante su papel estrictamente funcional: “Los maniqués sin cabeza que forman ringlera a la puerta de las sastrerías son lastimosos, como una muestra de la vesania y barbarie social, como lo eran las cabezas colgadas en la picota y de los garfios de los grandes castillos de piedra”¹⁰².

Estos bustos sirven de modelo para los retratistas convencionales, aquellos para quienes el cliente tan sólo posa en una o dos sesiones y que deben insistir en los valores decorativos del traje. Gómez de la Serna habla con desprecio de este tipo de pintores condicionados por los gustos del que paga y denigrados a copiar un vestido colgado en un cuerpo inerte, tal como él mismo dibuja en *Ramonismo* (fig. 16):

“¡Pobres retratistas de personajes oficiales! El señor o la señora a la que retratan les pagan muy bien; pero las humillaciones que sufren son terribles. No ven a la ilustre dama o al ilustre señor nada más que el primer día y el último. Los demás días son introducidos en un cuarto trasero, y allí pintan frente al maniqué vestido con el traje de cola de la señora, o frente al uniforme, las cruces, el sombrero y el espadín del excelentísimo señor. El criado lo pasa al cuarto en que está el maniqué, y allí lo deja, sin disimular cierta sonrisa al salir. (...) Yo sonrío al ver a los retratistas en su hora de asueto, cuando ya llevan en la cartera el producto de los cuadros, cuando se resarcen de haber estado encerrados con los maniqués y las perchas, teniendo encima que contar anécdotas a los seudoilustres para entretenerlos, y no pudiendo fumar muchas veces porque su excelencia lo primero que les ha advertido cuando los ha dejado solos con su maniqué es: «Que a su maniqué le molesta el humo»”¹⁰³.

En uno de los biombos del despacho bonaerense aparece una ilustración –al lado de un conocido retrato de Antonio Machado–, de una puesta en escena constituida por un maniqué de sastrería de cuyo cuello sobresalen ramas secas teniendo a su lado una mujer desnuda sin cabeza y en el suelo una botella (fig. 17), prueba de su interés por estos cuerpos inorgánicos que se repiten en otros paneles. Man Ray se interesó por este tipo de soporte para la ropa, fragmentadas formas humanas visualmente perturbadoras, tal como se ve en una litografía y temple de 1919, un objeto en el que también Delvaux fijará su atención (*La escalera*, 1948). En *Rapto de otoño* (1938), de Ferrán Teixidor, un hombre corre llevando un maniqué de sastrería del que pende con alfileres una tela azul. Ahora bien, la valoración plástica y la facultad sustitutiva del maniqué que desvelan las vanguardias no parecen correlativas en la lectura ramoniana donde no está ausente la anécdota. Interesados por la cosificación del cuerpo y su expresión parcelada, los surrealistas dirigieron sus miradas hacia las tiendas de moda del París cosmopolita. En *La Révolution Surréaliste* de 1926 se reprodujo una fotografía del escaparate de una corsetería del boulevard de Strasbourg tomada en 1912: cuerpos de mujer sin piernas ni cabeza multiplicados parecen formar parte de un relato onírico.

EL MANIQUÉ DE MODA

Para Gómez de la Serna, los maniqués son figuras de gran dignidad injustamente relegadas de la apreciación estética: “La hipocresía del mundo –a lo que ha coadyuvado mucho el arte– quita importancia a estos seres intermediarios que hoy han adquirido perfección suma y que inquietan la vida contemporánea como un romanticismo nuevo, ya que la mujer se escapa a ser el ideal de ese romanticismo”¹⁰⁴. También el escritor lamenta la



Fig. 18. Portada de "La Révolution Surréaliste" (1926).

nula atención que reciben sus creadores: "Vive horro de alabanzas este arte de los creadores de figuras de cera, no reciben el homenaje que debieran, pero el interés de las miradas ávidas busca sus producciones perfeccionadas como un reposo de las miradas, como un secreto respiro de la idealidad".

El consumismo de los años veinte determinado por la evolución económica hizo disparar el interés por la moda y en las calles se alineaban los escaparates de las tiendas, auténticos anuncios en donde la mujer adquiere una impronta funcional ligada al producto comercial, que en su versión de maniquí se convierte en un estandarte de cosmopolitismo. El maniquí expresa la transformación de la vida social. Son figuras que ofrecen una nueva imagen de la mujer: se estiliza y en sus ademanes se advierte sofisticación y ansias de independencia. El cuerpo femenino es exaltado, idealizado. Reducido a la condición de objeto, se llega a valorar por su impronta plástica, al tiempo que resulta conmovedor lo que hay en él de vida y de muerte, de temerosa perennidad. El maniquí favorece la contemplación, pero también es un cuerpo para la obsesión y las fantasías.

Elogiados por artistas como Léger, los maniqués de moda son figuras atractivas para los surrealistas¹⁰⁵,



Fig. 19. Variétés (1929).

cuerpos perturbadores en los que al encanto se une la dulzura perversa, la carga erótica. "Lo maravilloso —se dice en el *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924)— no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles: éstos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo. (...)". El escaparate confiere a la mujer una propiedad objetual, es manipulada como soporte, doblada, reproducida en serie, acompañada de objetos ordinarios, expuesta a la mirada pública... Es la "époque des mannequins, époque de intérieurs", se menciona en el n.º 7 (1926) de *La Révolution Surréaliste*, mientras que en el 4.º la portada se había ilustrado con la fotografía de un maniquí hecha por Man Ray (fig. 18), quien hizo fotos en el mundano Pavillon de l'Élégance de la Exposición de Artes Decorativas e Industriales del año anterior. En un número especial de *Variétés* (1929), editado por Breton y Aragon, aparecen fotografías de máscaras y maniqués, como el "El maniquí elegante en las calles de París" equiparado a los transeúntes (fig. 19). La culminación del interés que los surrealistas tuvieron hacia estos cuerpos artificiales se manifiesta en las exposiciones de los años treinta, como la Exposition International du Surrealisme organizada en París.

Gómez de la Serna debió quedar impactado durante sus estancias en París con el espectáculo de tiendas que la convertían en la capital de la moda, de tal manera que se atrevió a hacer un recuento de los maniqués estipulando en marzo de 1930 la cantidad de más de doscientos mil, una cifra aproximada debido a la falta de un padrón municipal, algo que aconseja a la policía francesa que se haga ante el temor de que se manifestaran al considerarse sin derechos. En esa ciudad, mientras paseaba con el humorista Cami, éste le sugirió que escribiera obras teatrales para que las representasen estos seres callejeros, quienes llegaron a sustituir a los actores vivos en gran número de títulos de la época. Aquel le contestó que era preferible escribir obras de teatro para los teatros y que pasasen a los escaparates las que se representaban en la actualidad, “verdaderas obras para maniqués”, no en vano estaba convencido de que algún día estas esculturas ordinarias pondrán en escena las novelas “más tiradas de la vida”¹⁰⁶, es decir fáciles de entender por la colectividad de los transeúntes. La idea de representar comedias en estos ventanales ya había sido por él planteada en la referida fecha: “En el futuro, para atraer público sobre la mercancía se recorrerán los cristales y habrá representación en los grandes escaparates, conversaciones de alta escuela en los de las sastrerías, y en la de los mueblistas, tres actos sucesivos: el acto de la alcoba rosa, el acto del comedor y el acto ‘en un gabinete elegante’”¹⁰⁷.

A Gómez de la Serna, quien se considera “mirón de maniqués”, le interesa fundamentalmente su vertiente humana que suele abordar con su característico humorismo, sin obviar que puedan convertirse en objeto de deseo. “Soy amigo –continúa diciendo en *Trampantojos* (1947)– de los de los grandes almacenes de lujo y de los que, en el suburbio, presentan los completos de rayas más admirables”. Es precisamente en las afueras donde encontró el “más distinguido” de los que ha “tratado”. En el citado libro el novelista dedica un apartado a “Los gestos de los maniqués” (figs. 20, 21), una lectura irónica de la impronta cursi que fueron adquiriendo: en su callejear a uno lo ve que se lleva la mano a la espalda por donde transitaba una araña, otro las extiende para comprobar si llueve, uno masculino con una mano metida en el bolsillo del pantalón y con el precio en una cartela a sus pies parece que hace el ademán de ir a pagar el coste del traje. Se trata de maniqués víctimas de la afectación a la que les ha sometido el escultor como represalia de su vida amargada¹⁰⁸. Esta connotación cursi se constata en una de sus greguerías: tanto los de Londres como los de París, Nápoles y en definitiva los de todos los lugares, “se llevan la mano a la cintura con el mismo amaneramiento”¹⁰⁹. Al anochecer, cuando se cierran las tiendas pueden abandonar sus actitudes sofisticadas, desprenderse de la ropa y descansar: “En la noche, esos maniqués de las corseteras se quitan el corsé ceñido y apretado, las enaguas, los pan-

talones, las medias, los zapatos, y se acuestan en el escaparate o en el fondo de las tiendas, cerrando los ojos de largas pestañas... ¿Podrían vivir si no? Ellas, que han estado como para irse a acostar todo el día, al fin pueden hacerlo”¹¹⁰.

El novelista ha llegado a sorprender a los maniqués en el momento de desperezarse, de subirse una media o cuando les duele el estómago, pero también cuando les desarticulan los brazos y se quedan desnudos. Tal es su convicción de que son como personas que aboga porque en un futuro próximo tengan voz y sean capaces de elogiar los trajes que visten en escaparates sin cristal, e incluso serán contratados por la Radio. Era frecuente en su callejear tener la impresión de encontrarse con una persona en el escaparate y no con un maniquí, el cual le llega a espetar con una expresión sarcástica descubierto el desliz, según describe en una greguería: “Siempre que se pasa por la puerta de esa tienda en que hay un maniquí vestido de impermeable y copa, se vuelve uno a ver a un caballero vivo, y da cierta ira mal reprimida el descubrir nuestro error, que agrava el monigote, como lleno de burla y humorismo. (...)”¹¹¹.

Cansados de esperar al comprador (los de las afueras de la ciudad sufren el descrédito de lucir un guardapolvos o un mono azul), irritados de ver cómo los tranvías y taxis pasan sin que los lleven, este “proletariado aburrido” en el París de marzo de 1930 está a punto de sublevarse¹¹². En este trasfondo de lucha social, Gómez de la Serna nos informa de que hay tenderos que los han sustituido por perchas ante el temor de que algún día se les ocurra declararse en huelga. La percha, como suplente del cuerpo humano, es un objeto que no está ausente en la obra literaria del madrileño. Así, aparece en una de sus greguerías ilustradas: “Hay quien lleva sacos tan angulosos en los hombros que parece que al ponérselos se ha dejado sin quitar la percha del ropero”¹¹³. Este objeto se carga de connotación sensual al ser entendido como un elemento depositario del abalorio de la mujer, también como “trofeo de guerra”¹¹⁴.

El cuerpo del maniquí ejerce una morbosa atracción. Es depositario de ilusiones y trampolín para las fantasías. El dueño de la tienda, habituado con “los harenos de las muñecas de cera”¹¹⁵, se enamora de la mujer de cera... y finalmente la saca de paseo... ¡a Pombo!:

“Ninguna pasión tan concentrada como esta pasión del pobre hombre sumido en la lóbrega tienda. Él viste y desnuda a su condescendiente novia; él la transporta en brazos al escaparate y un día se niega a que comparta con él la tarea el otro compañero. La mujer de cera, fina y garbosa, limpia y desinteresada, es la señorita que se apiada del hortera, que comparte su vida, que a las ocho de la mañana está en pie, y que, cuando la tienda está cerrada duerme en la tienda con él. Ella no tiene la idea de la diferencia de clases y cree que el amor todo lo iguala. Es la última mujer que cree aún en eso.



Fig. 20. Gómez de la Serna, "Maniquí".

El hortera siente cada vez más ternura por ella, y goza vistiéndola un traje nuevo, una blusa de fantasía, y sobre todo, el nuevo modelo de batas, que la da un desaire encantador. El hortera sabe cosas inefables de ella como, por ejemplo, qué día es su día menstrual, el día en que ella se cae de languidez, tiene una ojeras más moradas y sus manos se ponen más amarillas que la cera. Ese día es cuando el hortera se siente más indignado de que no se cumpla con la pobre maniquí la humanitaria ley de la silla. ¡Eso de que no se siente nunca! ¡Oh, el descenso fatal de su matriz!"¹¹⁶.

La vida del encargado de la tienda de ropa va transcurriendo paralelamente a la de los maniqués. Él verá envejecer a esas "rubias de cera" que son sus seres adorables¹¹⁷.

El maniquí aporta un carácter despersonalizado al ser humano. Reproducido en serie pasa a la colectividad: "En todos lados los maniqués de las tiendas son de la misma raza, una raza especial de otra Europa, la Europa de los muñecos de cera"¹¹⁸. La sofisticación hace de ellos figuras petulantes. Esta apreciación permite al escritor en una de sus greguerías establecer un paralelismo entre "las distinguidas muñecas de escaparate" y las modelos, "esas mujeres seductoras, frágiles e insoportables que anuncian los trajes, los peinados y los corsés en nuestra



Fig. 21. Gómez de la Serna, "Maniquí".

ciudad... Son del mismo paraíso de elegancias, un paraíso con rostros cursis... Tienen talles tan apretados, tan sin juego y están tan poco elegantes como las demás con sus trajes elegantísimos y costosos"¹¹⁹. Si los maniqués adquieren cuerpo y actitudes propias del ser humano, por el contrario éste puede manifestarse como un maniquí. El maniquí de escaparate llega a ser sustituido por la mujer de carne y hueso, pero "en la actitud encorsetada de las antiguas muñecas de cera"¹²⁰. Algunas protagonistas de las novelas de Gómez de la Serna por su frialdad emocional son equiparadas a los maniqués, como Cristina: "Se veía que tenía la sensualidad de la calle, que era como la muñeca de escaparate que le gusta estar desnuda enseñando el corsé al público, pero que no podría entregar más sensibilidad al que entrase en la tienda queriendo conseguir de ella mayores correspondencias". Esta protagonista de *La viuda blanca y negra* a pesar de ser diana de apasionadas miradas aparentaba "una mujer de museo", estatuada como las del Louvre, gélida hasta en los momentos más comprometidos, incluso las muje-

res de los escaparates le parecían a su amante más vivas¹²¹.

Dos conocidos cuadros de Solana representan maniqués como soportes de indumentaria de época captados en el Museo Arqueológico de Madrid. Se trata de un tipo de figuras en las que debe primar la importancia del traje, verdadero motivo de exposición, sin embargo estas extrañas imágenes a caballo entre la estatua y el ser humano se personalizan a través de posturas y gestos. Su autor los tituló años después de su ejecución *Las vitrinas*, mientras que *Lo que dicen las vitrinas* es el nombre con el que se recoge en el catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en 1912. La identificación con el referido museo madrileño se debe a Gómez de la Serna en *La sagrada cripta de Pombo* (1924), si bien ya en *Pombo* (1918) había aludido a sus cuadros con “maniqués de los museos arqueológicos”¹²². A estas obras el novelista les dedica un capítulo en la monografía sobre el pintor publicada en 1944. Sánchez Camargo indica que Solana visitaba con asiduidad los museos, tanto el del Prado como el de Antropología y el Arqueológico¹²³, costumbre que Ramón comenta al referirse cómo el pintor frecuentaba las salas “profundas y frías” del Museo Arqueológico¹²⁴ donde se encontraba con estas “brujescas muñecas de cartón” hasta que solicitó permiso para pintar las vitrinas que habían sido montadas por José Ramón Mélida¹²⁵. Paralelamente a la opinión del novelista se ha indicado cómo lo que más le interesaba del referido museo eran los maniqués situados en una de las salas del piso principal¹²⁶. Para Solana silencio y misterio forman parte del ambiente de los museos, según sus descripciones literarias; en el Arqueológico las vitrinas casi podrían constituir urnas con seres de pie embalsamados, personas que existieron y que se muestran con sus gestos congelados y sus trajes de época, cual mortajas¹²⁷.

El primer lienzo (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) (fig. 22) ha recibido los títulos de *Lo que dicen las vitrinas* y *Las vitrinas* (se expuso en la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925), mientras que en el catálogo de la exposición celebrada en París en 1928 se tituló *Los maniqués*, así como en la monografía del artista hecha por Gómez de la Serna; a su vez con el de *Vitrinas del Museo* se menciona en la de Sánchez Camargo¹²⁸. Uno de estos muebles está adosado a la pared (en cuya cartela de identificación el pintor ha firmado y fechado el lienzo, en 1910), pero destaca el del primer término, con cuatro maniqués femeninos de cuerpo entero y uno masculino cercenado en el centro, cual “Adán decapitado en medio de las Evas insinuantes, pero eternamente silenciosas”¹²⁹. Los maniqués corresponden a los “Marqueses y Marquesas del siglo XVIII” que citara Ramón, “con sus blondas, sus descotes, sus gordezuelos brazos”. Mientras ellas se convierten en unas “Marías Luisas del pasado con sus estolas caídas”,

ellos se presentan “tan jarifos con sus chalecos de raso color fuego con rayas de chocolate”.

El otro cuadro (fig. 23) recibió los títulos de *Las vitrinas del museo* (en la exposición de la Asociación de Artistas Vascos en Bilbao en 1928) y *El visitante del Museo*, para actualmente aparecer bajo el de *El visitante y la vitrina* o bien usando el plural (desde 1933), tal como cita Gómez de la Serna en su monografía¹³⁰ debido a la peculiar aparición de un hombre. Una maja y dos toreros, junto con dos maniqués más, uno sin cabeza —“Manolas” y “Manolos”, diría Ramón—, constituyen el motivo principal. Imágenes semejantes contemplaba Solana en las barracas de las ferias donde se mostraban figuras de cera recreando a menudo espeluznantes situaciones, como en las salas de los museos de cera. Las figuras de las vitrinas recuerdan descripciones hechas por él de estos ámbitos, como el Museo Granero instalado en un barracón de la verbena del Carmen en el que se veían los bustos de cera de espadas famosos muertos por los toros: “En la penumbra de esta sala brillan mucho las lentejuelas y caireles de oro de sus chaquetillas de torero y sus dentaduras amarillentas, de dientes naturales, incrustados y haciendo contraste con la cera, lo mismo que los ojos de cristal, que les da aspecto de personas vivas”¹³¹.

Es interesante destacar la apreciación que le produjo el novelista la contemplación de los trajes de Consuelo Bello —famosa cupletista madrileña (1885-1915), cuya muerte fue muy sentida—, introducidos en un mueble encristalado en la ya vacía casa de su propietaria, una imagen paralela a la del madrileño museo de arqueología: “En la gran vitrina, cuyos cristales —solo los cristales— se movían, barajándose el uno sobre el otro, los trajes de la Fornarina, como trajes de luces, como trajes de lidia, como suntuosos capotes de paseo, pendían tristes, ajados, como los de las vitrinas del Museo Arqueológico, nostálgicos de sus muertes lejanas”¹³². De hecho, para Ramón se trataba de una mujer que aparentaba un maniqué: “La Fornarina se parecía a las rubias muñecas de cera de los escaparates de corsés y de las lujosas tiendas de peluquería; es su misma cera rosa, entera y eternamente joven, de indeleble carmín en los labios, de perfecta blancura en los dientes, de finas pestañas y de brillantes ojos de cristal de un limpio, penetrante y optimista blanco y negro... Ha quedado muda y perenne en todos los escaparates de peinadora elegante”¹³³. No solamente actuó en varias ciudades españolas —debutó en 1906 en el Central Kursaal de Madrid— sino también en Berlín y en París. Gómez de la Serna siendo un jovencito la vio en el Salón de Actualidades de la capital y habla de sus cualidades físicas y de su aptitud para el baile y la música en *Variaciones A* (1920) donde le dedica un apartado a propósito de su aniversario¹³⁴.

Resulta perturbadora la vida enjaulada de estas figuras: de cuerpo entero, son como seres humanos congelados, asaltados en sus gestos de modelos, aparentando un

desfile entre popular y sofisticado¹³⁵. Parecen muertas vivas, vistas a través del cristal de una hornacina¹³⁶, cual féretros transparentes: “En medio de ese olor sepulcral que tienen los museos arqueológicos, oyendo solo los pequeños ruidos que producen sus aparatos de calefacción, nos sentimos como en los sarcófagos y somos como momias vestidas con trajes desgarrados y antiquísimos... Solo al salir resucitamos”¹³⁷. No deja de ser llamativo el maniquí de la izquierda que aparenta desdoblarse en otro siendo ambos independientes. Una escena semejante debió contemplar el propio Solana en una de las barracas de la feria de Santander descrita en *La España negra* (1920), en donde “El Museo de figuras de cera” le causó un extraordinario impacto con los cuerpos de tamaño natural: “Entramos en el gabinete sensacional; nunca podremos disimular la impresión de misterio que nos produce estas vitrinas de gente que parece muerta y que seguirán usando los mismos trajes que llevaron puestos en vida y que nos contemplan con sus ojos crueles, impasibles y fijos”¹³⁸.

En perspectivas forzadas, destaca en el segundo cuadro un visitante trajeado con corbata, chistera, guantes y bastón que en su actitud dandi raya en lo grotesco, no en vano ha sido equiparado a un gnomo o enano de feria vestido de gala¹³⁹. Ramón Gómez de la Serna considera esta manierista intrusión “una broma solanesca”: “[Solana] pintó un señor de sombrero de copa, tan pequeñín que volvía doble el tamaño de lo que tenía antes un tamaño natural. Ese caballero que quiere ver fantasmas del pasado para agarrarse mejor a un consejo de Administración, es mirado como un pigmeo por aquellos gigantes de gracia con sus echarpes colgados”. Es significativo cómo la presencia de un único y extraño visitante ahonda en la soledad del museo por donde aquel transita como por entre gigantescos féretros transparentes.

“Pintura y espantapájaros del pasado” sería para Gómez de la Serna la denominación más adecuada a estas telas que reproduce en *La sagrada cripta de Pombo* (1924): bajo la primera ilustración aparece como título *La más interesante vitrina del Museo Arqueológico, por Solana*, y en la segunda *La otra vitrina más interesante del Museo Arqueológico. - Cuadro de José Gutiérrez-Solana*¹⁴⁰. Aproximarse a esas vitrinas era una demostración, para Ramón, del “alma poética y de calzonazos” que tenía Solana, y ambos quedaron “unidos como polilla de la misma vitrina secreta” ante aquellos personajes que parecían hacer tertulia “como en la portería del pasado”.

Puesto que no existía un Museo de Cera en Madrid las vitrinas del Arqueológico cumplían esta función, sugiere Gómez de la Serna. Incluso los maniqués aunque fueran de cartón hacían las veces de las figuras de cera y aparentaban unos “guillotinos del terror” recompuestos si bien un tanto deformes debido al daño causado por la guillotina. Para el escritor también son personajes del drama



Fig. 22. Solana, “Las vitrinas”.

y de la comedia de una época: “Las intrigas de España, los toros, los amores, los goces del Domingo y del Jueves, el paseo, la vuelta de misa, la conspiración, todo estaba en esas vitrinas...”. El adefesio que en realidad constituyen los mencionados cuadros fue revelado por Ramón quien habla de “carnaval del pasado” y a las vitrinas las identifica como “cementerio en pie”, las cuales dan una impresión de “resurrección a medias”.

Es interesante constatar cómo Gutiérrez Solana con motivo de sus visitas al Museo Grévin de París quedó entusiasmado con los muebles donde aparecían las figuras de cera formando grupos, vistos “detrás de una luna”, con sus caras “descoloridas y desencajadas”¹⁴¹. Las de cartón –de “cartón mascado”– eran “gentes de piel seca, pastosa, crudiza”, menos blandos que los de cera, con “cara dura”, lo cual les permite soportar mejor el paso del tiempo, y con “ojos pasionales” puesto que son “globos de cristal ortopédico”. Ellos se mostraban “tiesos, con cara tumefacta de pocos amigos”, mientras que las mujeres tenían “tipo de calabaceadoras”, tan sólo el vestuario los situaba en un contexto social y humanizaba.

Gómez de la Serna indica en *Pombo* (1918) cómo uno de los cuadros más recientes de Solana era “el interior de una barraca de muñecos de cera”, y que en general figuras, maniqués y muñecos de cera “los ve como nadie”¹⁴². Este tema es tan reiterativo en su producción literaria –algo menos en la pictórica– que se ha dicho que Solana pintó España como si se tratara de “un gigantesco Museo de Cera”¹⁴³, ahondando en todo caso en el aspecto hierático de sus personajes. Gómez de la Serna aboga en el ci-

tado libro por una magna exposición de lienzos de Solana, a realizar por febrero coincidiendo con el Carnaval —un tema tan asociado a su vida y a su obra—, una muestra que no será, indica con ironía, “de dibujitos ni de escenografías”, sino con obras cuya temática se escape de la superficialidad y se acerque a la vida. Los maniqués constituirían un motivo capital, tal es así que Ramón exclama: “¡Gran exposición de figuras de cera esa de Solana,...!”. Considera que el Museo del Prado sería un lugar extraordinario y merecido para mostrar los cuadros del pintor, aunque sea por unos días. También Ramón recoge en su crónica del 14 de diciembre de 1920 cómo aquel tenía pensado realizar “un cuadro de figuras de cera”, en un momento en que necesitaba pintar y no escribir¹⁴⁴.

Gutiérrez Solana en un óleo de hacia 1933 (fig. 24), muestra un busto de cera correspondiente a un *Maniqué con sombrero*. El tocado decimonónico hace pensar en una figura de museo. Gómez de la Serna aborda este tipo de maniqués en *La viuda blanca y negra* (1917) cuando la protagonista observaba los sombreros apropiados a su condición sin decidirse a elegir mientras “los rostros de cera” la miraban con el temor de ser despojados del adorno¹⁴⁵. En una de sus greguerías ilustradas surge el tema de las cabezas de los escaparates de las sombrerías: “La más melancólica cosa de las vidrieras de sombreros de señoras, es esa cabeza de maniqué que luce una pámela y se apoya en un solo brazo de madera. A cada una yo le compraría el sombrero, de pura lástima. Es lo que más se ve el domingo”¹⁴⁶. Su interés hacia este tipo de bustos que anuncian los sombreros en los escaparates hizo que poseyera un ejemplar procedente de París que guardaba entre las cosas de su torreón, “la más rediviva griseta que he encontrado, con una de esas bocas que tiran un beso a todo el que la mira”¹⁴⁷. La misma función tiene uno de los maniqués de la clasificación dada por el propio Ramón: el de las “cabezas de maniqué de los gorreros”, que son “cabezas cortadas, abrumadas por su gorra”¹⁴⁸.

EN EL MUSEO DE CERA

“Usted no ignora mi pasión por las figuras de cera”, le dijo Gómez de la Serna a Santiago Vinardell¹⁴⁹. Evidentemente, un lugar donde localizarlas es el museo especializado. Es allí donde el ser humano con identidad propia está congelado en el tiempo y alterna con otras personas de su época, pero al mismo tiempo vive a través de los ademanes y del recuerdo plastificado de sus hazañas, nobles o transgresoras. Es inmortalizado en su aspecto físico y sus gestos pero también en sus acciones: el monarca en su fatua dignidad, el político en su arenga y engreimiento, el actor en su declamación, el tenor en su do de pecho, el payaso en su esperpéntica gesticulación, el asesino en su crimen... Tal era el ensimismamiento de

Gómez de la Serna por este ámbito que se apenaba de su ausencia en nuestro país: “¡Oh, hasta que no tengamos un museo de figuras de cera no tendremos verdadera historia de España!”¹⁵⁰. Ya hemos indicado cómo las vitrinas del Museo Arqueológico le parecían sustitutas de las comunes en un museo de cera, pero en otro momento también considerará un mal menor el Museo de Reproducciones Artísticas, colección que estaba instalada en el Casón del Buen Retiro y en la que probablemente se inspiró para la novela del mismo título: “Ya que no tenemos museo de figuras de cera tenemos museo de figuras de yeso...”¹⁵¹.

El escritor había visitado los museos de cera de Madame Tussaud (Londres) y el parisino de Grévin. El segundo fue fundado en 1882 por Alfred Grévin, dibujante y caricaturista, mientras que el alma del famoso londinense, de mayor relevancia artística, fue una mujer, Marie Groscholz, nacida en 1761, sobrina de Bernois Philippe Creutz (Curtius), quien en 1770 abrió su primer Gabinete de Cera en París y del cual aprendió el oficio haciendo esculturas en cera de intelectuales y miembros de la realeza y con motivo de la Revolución y el período del Terror máscaras mortuorias de significativos personajes. Su apellido se debe a su matrimonio con el señor Tussaud de quien tuvo descendencia y se separó en 1802 retornando a Inglaterra con sus ceras estableciéndose finalmente en Londres, en Baker Street. En la actualidad el museo cuenta con varios ámbitos monográficos: los “tableaux” (reconstrucción de escenas históricas), Galería de los héroes, el gran Hall con efigies de celebridades, la Batalla de Trafalgar, y la Cámara de los Horrores con las máscaras funerarias de víctimas de la Revolución Francesa y la reconstrucción de ejecuciones capitales.

No podemos olvidar que una de las fijaciones de André Breton descrita en *Nadja* (1928) tiene el Museo Grévin por escenario: “esa mujer que finge ocultarse en la sombra para abrochar su ligero y que, en su inmutable pose, es la única estatua, que yo sepa, que tiene *ojos*: los de la propia provocación”¹⁵². Al autómatas se le consagró un artículo debido a B. Péret (“Au paradis des fantômes”) en *Minotaure* de 1933 (n.º 3-4) con ilustraciones correspondientes a una historia de autómatas de 1928 (fig. 25), entre ellas una mujer fumando de cera: *La fumeuse. Musée des Masques de cire, Moulin Rouge*.

Es en el Museo Grévin donde *El hijo surrealista* (1930) lleva a cabo una de sus fanfarronadas tenida por su autor, Gómez de la Serna, como “una genialidad surrealista”: Henri provisto de un frasco de ácido sulfúrico entró en el recinto y se dedicó a lanzar su contenido a los rostros de las figuras eligiendo primeramente las más solemnes (San Luis, María Estuardo, Luis XIV, Robespierre, Napoleón...). Se trata de una acción que no deja de recordarnos lo que para Breton era el acto surrealista más puro: bajar a la calle con el revólver en la mano y disparar al azar con-

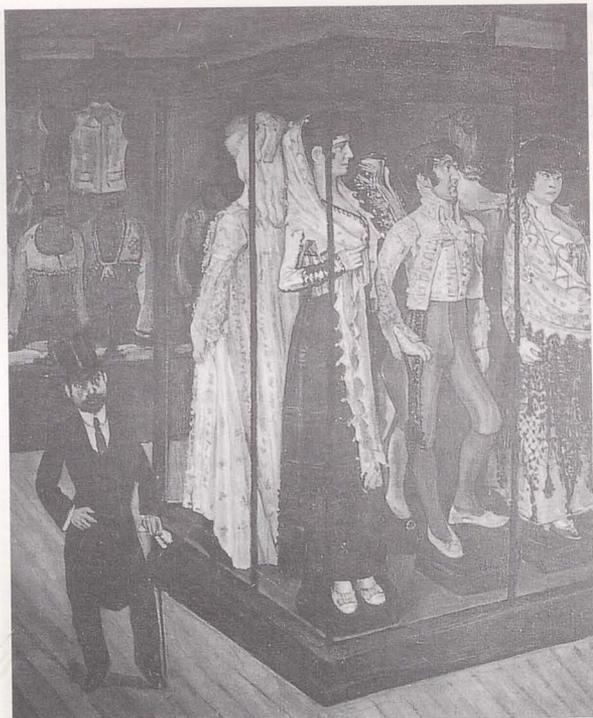


Fig. 23. Solana, "El visitante y la vitrina".

tra la multitud (*Segundo Manifiesto del Surrealismo*, 1930). Orgulloso, Henri admiró el "fenómeno grotesco de aquella conversión en nadie de los seres célebres", que se habían convertido en "bolos" de su ánimo destructor¹⁵³. A la popular institución Ramón la tilda de "Museo del Silencio y la Cera", "internado de los espectros solidificados" y "desván del mundo", un lugar donde a los grandes hombres de ideas supuestamente geniales sólo les quedan pensamientos de muñecos expuestos más que a la admiración a la sorna, al odio y al miedo. El ambiente de espectáculo de la vida que constituye para el novelista El Rastro madrileño le obliga a compararlo con el referido museo galo¹⁵⁴.

Resultaba atractiva la contemplación de la verdad solidificada y ver a reyes, políticos y personajes populares convertidos a pesar de todo en fanteoches. Años de crímenes y asesinatos, no dejaba de ser fascinante la recreación de la barbarie con su tortura y sangre. Se trata de "tableaux" que no exigen una base cultural y sí capacidad para enfrentarse a lo macabro e interés por la sorpresa, siempre de mal gusto, que depara este tipo de institución. Ortega y Gasset ha indicado que la "macabra burla cerina" siempre ha entusiasmado a la plebe mientras que al hombre culto le da asco (*La deshumanización del arte*, 1925).

Tanto Gómez de la Serna como Gutiérrez Solana se interesaron, a veces con morbosa descripción, por el crimen captado teatralmente en el Museo de Cera donde con fre-



Fig. 24. Solana, "Maniquí con sombrero".

cuencia es la mujer vilmente asesinada. Hay que tener en cuenta que Ramón aborda en una de sus novelas, *El chalet de las rosas* (1923), el tema del criminal, del asesino de mujeres que, como es común, lleva una vida de hombre respetable. Hay en ellas escenas que parecen inspiradas en las salas de un museo de cera, como el asesinato por celos narrado en *La viuda blanca y negra* (1917): "(...) Todo aquel público congregado en la habitación del crimen, alrededor del marido silencioso, parecía disfrutar del suceso..."¹⁵⁵. Se ha considerado la preocupación del momento—no exenta de cuestionable atractivo—por el crimen¹⁵⁶, del que Ramón también se ocupa incluso en *Automoribundia*. Las cruentas escenas descritas o recreadas a través de la lectura de la prensa y de la novelística tienen su paralelismo en las salas de los extravagantes museos de cera donde no se oculta el odio, el rencor, la preparación psicológica de la acción, la trama, la puñalada, el disparo, la herida, la sangre, el cadáver, el juicio, la condena...

Gómez de la Serna menciona algunos criminales expuestos a la ira pública en el Museo Grévin, como Henri Désiré Landru: fue acusado de dar muerte mediante estrangulamiento a diez mujeres por lo que se le condenó a muerte y ejecutó en 1922. En el fotomontaje "monstruo" de su torreón madrileño tenía dos fotografías suyas vestido de smocking, una con su última amante, a la que no obstante no llegó a asesinar, y otra con su rostro deformado mediante un objetivo apropiado de tal manera que se

constata en él lo que tenía de “gorila criminal”, personaje que también es descrito por Gutiérrez Solana en “El Museo de las figuras de cera” de su libro *París*¹⁵⁷. No todos son criminales aunque la impronta dada a estas figuras lo parezca. En uno u otro museo de cera dice Ramón haber visto el busto de Marie François Sadi Carnot (1837-94), ingeniero de caminos, canales y puentes, ministro de Obras Públicas y de Finanzas, quien fue elegido para presidente de la república francesa en 1887. Murió asesinado y su figura es la que más le ha impresionado entre aquellas a quienes se les ha arrancado la vida: “hombre de aspecto dramático, agudo y negro como Cambó, y siendo así vivo, al ser asesinado se agravó lo dramático que había en su rostro hasta ser patético”¹⁵⁸.

Gutiérrez Solana visitó en enero de 1928 el Museo Grévin cuando fue a la capital francesa –donde le espera Ramón Gómez de la Serna, Corpus Barga y Pío Baroja– con motivo de su exposición en Bernheim-Jeune. La experiencia tras recorrerlo por primera vez causó en él tal impacto que las figuras se le aparecieron en sueños, activas, deshaciéndose por el calor de un incendio imaginario:

*“La noche que vi este museo tuve una pesadilla terrible de que éste ardía por los cuatro costados. Los visitantes huían enloquecidos para ponerse a salvo, perseguidos por las figuras de cera que antes había visto inmóviles, con las ropas envueltas en llamas; la cera de éstas se consumía en un horrísono sonido crepitante como un volcán, saliendo a la calle un charco de larga cola de cera derretida. El fuego chisporroteaba en las cabelleras de las figuras, saltaban los ojos de cristal de éstas y se retorcían en contorsiones grotescas al ponerseles las cabezas al revés, y extirpándose los cuerpos en bruscas contorsiones, como poseídas por el demonio”*¹⁵⁹.

Muestra de su atracción por el museo es el segundo capítulo de su libro *París* titulado “El museo de las figuras de cera”. En *El juicio de Madame Roland* (1929) manifiesta su interés por este ambiente recreando una acción de conjunto que corresponde al parisino¹⁶⁰, obra que aparece en la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno el mismo año de su realización. Detenida junto con los girondinos en junio de 1793, Jeanne-Marie, mujer de Roland de La Platière, ministro del Interior, fue ejecutada. Gómez de la Serna titula la obra *En el tribunal del Terror*¹⁶¹, y también se le conoce como *El tribunal revolucionario*, rótulo con el que aparecía recreado este hecho en el referido museo tal como describe el propio Solana en *París*¹⁶². Con motivo de su estancia en la capital francesa al estallar la guerra civil, el pintor consideró la misma escena en un dibujo a lápiz y carbón titulado *En el museo de figuras de cera*, de hacia 1937-1938 (fig. 26), ilustración para *París*. Otro de los temas inspirados en el popular museo es *La muerte de Marat*, ambas obras consideradas de un raro atrevimiento temático¹⁶³. Fue en este

segundo viaje cuando Solana se mostró un tanto decepcionado con el museo: las figuras eran de peor hechura o toscamente remodeladas, y su carácter hondo y de tragedia visceral se había desvirtuado en pro de un museo “serio de lujosos trajes, de cuadros de historia”, echando de menos el apache que apuntaba al visitante en un oscuro pasillo después de haber cometido un crimen, el burgués con el cuchillo clavado en el estómago, mujeres luchando entre sí como leonas, las figuras “patibularias y espeluznantes”,... y las representaciones de crímenes espantosos que con tanta frecuencia sucedían en París¹⁶⁴.

No es de extrañar que en el ámbito de las ferias se recree ese mundo horripilante y perturbador. José Gutiérrez Solana las frecuentaba tanto en Madrid como en Santander y describe las barracas con sus diversiones y ambientes con una crudeza vacía de sentimentalismo. La barraca de figuras de cera que contempló en la Pradera de San Isidro, tal como detalla en *Madrid, escenas y costumbres* (1913), contaba con “El museo de cera francés”, en cuya entrada, como muestra, habían dos figuras cerúleas (una joven y un caballero)¹⁶⁵. Las vitrinas pintadas de negro llevaban una cartela que anunciaba el contenido descrito por Solana con pormenores, sin dejar de complacerse en lo siniestro: “Ejecución del asesino Carara”, “La secuestrada de Poitiers” –“(…) Hace de esta figura una espantable reproducción de la realidad, aumentada por el brillo de la cera, por la rigidez y dureza que da el molde”–, “Tagoda, la charmeuse d’oiseaux”, “Gillete de Narbonne”, “M. Carnot” (tenemos en cuenta que a Gómez de la Serna le impresionó ver esta figura), “Gabinete de las figuras de cera, al natural, de las envenenadoras célebres”, y en otras vitrinas se exponían los bustos de los doctores Neill y Freitas, así como los de la familia Humbert.

Madrid callejero (1923) también aborda el tema de las figuras de cera prestas para el espectáculo en la Gran Vía¹⁶⁶. En la barraca del Museo de Cera, en una urna de cristal situada en el vestíbulo de entrada estaba una “Venus que respira”:

“Es una figura hecha en cera, de tamaño natural, de una mujer desnuda, hermosísima, que duerme en un campo florido de margaritas; tiene el pelo rubio suelto sobre los hombros, y las carnes sonrosadas y macizas; los hilos sedosos de las pestañas bajan de los párpados entornados; los labios muy rojos, entreabiertos, dejan una ebúrnea dentadura. Un resorte invisible hace mover su vientre y henchirse su pecho, de redondos senos, bajando y subiéndolo dulcemente por la respiración”.

Habían otros seres extraordinarios que hacían sorprender al visitante, como una joven tendida en el lecho mortuario y a sus pies un niño nacido muerto (fallecida, según describía la cartela, por disimular su embarazo pues se apretaba excesivamente el corsé), una mujer dormida –fenómeno curioso pues llevaba en esa situación, se precisa, diecisiete años–, un hombre deforme y una momia. Otro



Fig. 25. *Minotaure* (1933).

salón resultaba más tétrico pues estaba dedicado a diversas operaciones que se escenificaban en vitrinas, descritas por Solana con lujo de detalles donde predomina lo escabroso, como la cesárea¹⁶⁷. Se trata de intervenciones en cera que, indica el escritor, “causan angustia y desagrado; las crispaciones del rostro producidas por el dolor y, sobre todo, esas dentaduras naturales, incrustadas en estos muñecos, los ojos de cristal, las uñas largas y relucientes que parece que se les van a desprender, recuerdan mucho a la muerte. Parece, en este momento, que somos personajes también de cera y que nos podemos deshacer o romper”. A pesar de todo en esta habitación era donde vivían los dueños de la barraca. Se ha indicado que al poco de ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando la clase que a Solana más le interesaba era la de morfología¹⁶⁸. *El profesor de Anatomía* (h. 1920-23)¹⁶⁹ es un lienzo donde las espeluznantes cabezas despellejadas útiles para la explicación del funcionamiento humano se equiparan a las de los maniqués con las órbitas inmensas y las miradas perdidas.

En *La España negra* (1920) Gutiérrez Solana insiste en la ceroplástica al comentar la feria de Santander por el verano¹⁷⁰. “El Museo de figuras de cera” causó en él un extraordinario impacto con los cuerpos de tamaño natural: “Entramos en el gabinete sensacional; nunca podremos disimular la impresión de misterio que nos produce



Fig. 26. Solana, “En el museo de figuras de cera”.

estas vitrinas de gente que parece muerta y que seguirán usando los mismos trajes que llevaron puestos en vida y que nos contemplan con sus ojos crueles, impasibles y fijos”. El escritor no pierde detalle y habla con naturalidad de los crímenes, de las vestimentas, expresiones de asesinos y víctimas, de las heridas y de la sangre, pero también del aspecto mísero de ciertas figuras, ya deterioradas: “Algunas de ellas, por el calor, tienen despegados los brazos y las manos, y la cera se ha derretido en las orejas y parece que están llenas de miel”. En una de las vitrinas el criminal Pranzini está en prisión mientras que sus víctimas se exponen en otra, según lo atestigua una cartelita identificadora: “Cadáveres, hechos con cera, de Madame de Motille, Anita Gremert y María, víctimas del célebre asesino Pranzini. Estas figuras están fielmente copiadas del natural en la Morgue de París”. Un mueble acogía a Juana Weber, una secuestradora de niños. En otro armario se recreaba la explosión de una bomba en el Liceu de Barcelona durante la representación de la ópera *Guillermo Tell*. En la misma feria otras vitrinas reproducían en cera un ser monstruoso —el de Julia Pastrana, enana peluda con cara de mono— y los suplicios de los revolucionarios chinos.

Al comentar la festividad de San Antonio de la Florida, a propósito de la monografía dedicada a Goya, Gómez de la Serna, enérgico defensor de la verbena y las ferias, elogió su ambiente de barracas¹⁷¹. Es en ellas donde el novelista “ha sentido temblar las carnes de cera de las muñecas

trágicas”. La barraca “de las monstruosidades y las dolamas de la vida” (“Museo Anatómico”) cuenta con curiosos visitantes seducidos por la rareza que aprecian con morbosos interés¹⁷². No hay que olvidar que algunos personajes de Ramón se mueven entre muertes violentas, asesinatos, enfermedades y crueles operaciones, siendo autor, además, de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935). En la feria de París visitada por Solana en la explanada de los Inválidos una de las barracas también mostraba en unas vitrinas “repugnantes enfermedades” recreadas en cera. El pintor-escritor apuntaba que sus pocos visitantes salían de allí asqueados¹⁷³.

Gutiérrez Solana también abordó este tema en su trabajo como pintor. En *Pombo* (1918), su amigo indica que uno de sus últimos cuadros representa “una barraca de muñecos de cera, donde se ve un tío alto y de pelo en pecho junto a otro pequeñito, anémico, afeitado *como afeitan en el hospital antes de la operación*, al que enseña la cabeza de Mr. Trompan, que mató a sus cinco hijos, a su mujer y a su cuñada”¹⁷⁴. El ambiente de la feria parisina que Solana visitó está descrito detalladamente en uno de los capítulos de *París* donde no está ausente un “Museo Ceroplástico”: en una urna de cristal se mostraba una mujer de cera de tamaño natural, desnuda, con sus ojos de cristal, cabello rubio y labios pintados, con la particularidad de poseer seis pechos.

Algo de museo de cera le sugería a Ramón Gómez de la Serna algunas armarios del Museo de Artillería madrileño (Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro) donde se exponían ropas de ilustres hombres de la historia española que habían sido asesinados (Daoiz y Velarde, Prim, Canalejas...) ¹⁷⁵:

“Esas vitrinas siempre son aterradoras y seductoras. Huelen a ellos. Cerca de ellas se les respira y se les ve a través de su cristal como se vería a un ahogado en el fondo de un estanque cristalino. Se les siente familiares con uno, desde sus trajes hinchidos de su vida. Si estamos solos en la sala de la vitrina hay un momento en que se nos aproximan tanto, que parece que va a darnos la mano la manga vacía de su levita. Una cosa hay además que nos abrumba y que parte de estos despojos, y es que son como la representación más genuina de millones y millones de muertos, los muertos de su época. Hasta un poco de aire y de tiempo de aquel tiempo parece que hay en el fondo de esas vitrinas. Los trajes representan a los muertos más que sus huesos”.

En cierto momento Gómez de la Serna compara el café Pombo –allí “donde únicamente pueden entrar las muñecas de cera” y cree haber visto una de esas “mujeres extáticas” protegidas por el ambiente– con los museos de Madame Tussaud y Grévin, como si las personas que allí consumían y charlaban constituyeran un espectáculo: “¡Pasen a ver los muñecos de cera, los seres más eternos y más intensos!”, sugiere el escritor que se anuncia en la

puerta¹⁷⁶. En los cuadros con retratos de grupo al escritor siempre le parecía que las personas aparentaban muñecos de cera, vivas pero inmóviles, por ello, algo de maniqués cerúleos tenían él y sus amigos de la tertulia de Pombo pintada por Solana: “El cuadro queda tieso, erguido, manifiesto todos ese poco de figuras de cera que debíamos ser para no tener el empaque de la naturalidad que, estando parados y perpetrados, es mucho más artificial de lo que se puede suponer. Tenemos, francamente, las actitudes hieráticas que nos convienen”¹⁷⁷. No en vano se ha hablado de la predilección del pintor por retratar figuras rígidas, yertas, acartonadas, sin que a veces sea nítida la frontera entre lo animado y lo inanimado interviniendo a veces el propio autor en la duda al dar títulos equívocos a algunas obras, como *Los autómatas*, una galería de gente de campo¹⁷⁸.

El museo de cera fue una obsesión para la gente de la época del escritor madrileño. De 1933 es una película del norteamericano Michael Curtiz de elocuente título, *The Mystery of the Wax Museum*.

LA MUÑECA DE CERA

Una tipología de ente artificial la constituye la muñeca de tamaño natural realizada en cera, una de las obsesiones de Ramón Gómez de la Serna de la que hay constancia no solamente en su producción literaria sino en su cotidianidad pues convivió con un ejemplar. Es frecuente en él el parangón entre la carne de la mujer y la cera por su ductilidad, tono, fragilidad y calidez. No es de extrañar que este paralelismo aparezca en *La mujer de ámbar* (1927), material caracterizado por su color amarillo-ocre y superficie brillante y pulida: “(...) Solía [Lorenzo] encontrar color en las mujeres con más tipo napolitano como macedas y con cierto tono de carne de membrillo conservado en el profundo depósito de la ciudad. La cera primera, la cera virgen con miel, había recogido en su plasma el color miel que inmiscuye el tiempo en el marfil blando de la cera”¹⁷⁹. La primera muñeca de cera que Gómez de la Serna poseyó la describe de “un amarillo azafrán”¹⁸⁰. A veces el material cerúleo adquiere una connotación de sensualidad al formular descripciones corporales: “Lo que más le gustaba a Rodrigo, es que tardase en salir y viniese del fondo de la casa pausada, solemne, para apretarse a él en un abrazo, moldeando en su pecho su busto de cera como en la fundición los bustos de cera que lleva el escultor para que se conviertan en bustos de bronce”¹⁸¹. En cualquier caso, la idea de la muerte está implícita en la cera. Cadáver y figura de cera parecen miembros de la misma familia, rígidos y amarillentos¹⁸². Una de las greguerías en la que se aúna la cruenta realidad y el humorismo advierte este paralelismo: “Pasa un ómnibus de la Cruz Roja en cuyo interior se ve a una mujer blanca que



Fig. 27. Muñeca de cera de Ramón.

vela a alguien convertido en muñeco de cera”¹⁸³. El escritor desde joven era asiduo de las salas de operaciones y del depósito de cadáveres de la facultad de Medicina, aunque no como reflexión espiritual¹⁸⁴.

Para Gómez de la Serna la muñeca de cera es un ideal de mujer. Desde el punto de vista físico es bella, de piel tersa y eterna juventud. Cuando regresa de viaje la encuentra aún más tierna, aunque la empolve para quitarle, según le recomendaron, “la crudeza de la cera”, y, además, nunca le sale un grano¹⁸⁵. La ha visto desnuda, en la intimidad —de hecho así estaban cuando adquirió sus dos especímenes—, se ha encargado de vestirla... De su segunda muñeca —que conocemos por fotografías— dice que poseía “senos envidiables”¹⁸⁶. Ya en 1917 el escritor había considerado que ningunos eran “tan admirables y tan ro-



Fig. 28. Muñeca de cera de Ramón.

tundos” como los de estas muñecas. Es lógico que en su libro *Senos* les dedique un apartado¹⁸⁷: son éstos los que le dan a las muñecas una realidad más allá del rostro, tienen la plasticidad y el brillo de lo mórbido y, una vez acariciados, dejan en la mano su forma entera y blanda. Para Ramón, el maniquí de cera es la imagen perfecta de la mujer, la exaltación de lo femenino, la carne y hueso pasajeros transmutados en la solidez de la cera endurecida y eterna: “Se diviniza y se misterioriza la hembra en estas perfeccionadas mujeres de cera que son su dúptico sin renunciar a sus delgadeces, a sus rosaciones, a sus medias de seda”¹⁸⁸.

De amable rostro, la muñeca de cera siempre tiene el mismo buen humor, y se muestra encantadoramente sumisa... En ella no hay lugar para el enfado y, silenciosa, siempre está dispuesta a escuchar como segura admiradora. A Gómez de la Serna le proporcionaba sosiego cuando llegaba a casa. Sabía que allí había una mujer esperándole, comprensiva, una rara especie que no investiga dónde ha estado ni le hace preguntas con doble sentido como

“—¿Qué? ¿Te has divertido mucho?”¹⁸⁹. Nada más lejos de la esposa “morboza y cargante”. Ella “no hace escenas de celos”¹⁹⁰, aunque la lealtad desinteresada es un requisito: “Pero si fueses infiel —le dice a su enamorado— me encontrarías muerta... rota...caída...irrecomponible, y si por casualidad lo pudiera ser, sería la picada de viruelas eterna”¹⁹¹. Era enfermera y consejera, nunca se le oía queja alguna, ni siquiera se le sentía respirar por la noche.

La mujer artificial, cautivadora en su belleza, porte y perennidad, es la mujer elogiada por los amigos de Ramón cuando entran en su estudio (“Su gran dama está maravillosa, cada día más joven”, le dice uno de ellos). Esta figura es la recreación de la esposa abnegada y metáfora de la belleza intangible. El hombre se contempla en este tipo de mujer que resulta inaccesible por su sublimidad, ante la cual el deseo físico desaparece y prima el encantamiento: “Me basta... Me bastaría con ver esa mano siempre...”, comenta Gustavo, “El incongruente”, en el diálogo con la muñeca de cera con la que flirtea. En plan autobiográfico¹⁹², Gómez de la Serna se expresa en *El incongruente* en boca del referido protagonista: “Porque el ideal de Gustavo era una muñeca de cera, poder tener sentada en un diván la mujer silenciosa y fiel, con sus cabellos naturales y suaves, cabellos auténticos, que le darían toda la verdad”¹⁹³.

Gómez de la Serna hallaba en la muñeca de cera los dones de la mujer perfecta. Sabiendo que era posible un ser tan maravilloso en su vida, estaba convencido de que debía existir la mujer que le colmara de felicidad¹⁹⁴. La muñeca de cera es prueba de que era posible seguir soñando con la mujer ideal¹⁹⁵. Náufrago de la vida, este “hombre perdido” (parangonando el título de una de sus novelas) tiene en la muñeca un ancla a la que agarrarse, una esperanza para seguir creyendo en la mujer. Muchas vueltas dice Gómez de la Serna haber dado por el mundo buscando la mujer de su vida, hasta que finalmente la encontró en Buenos Aires —un viaje que fue como una “última carta”— en 1932. Su curioso vínculo con la muñeca no dejó de ser una referencia contradictoria para su mujer quien la tuvo por adversaria —“Maniquí, maniquí, querida rival de cera...”— y al mismo tiempo un modelo de conducta: “(...) ¿Influyó en mí? (...). Pienso que sí, que de ella me viene esa noción de paz y de dulzura femeninas, que mis amigos dicen se desprende de mí inalterablemente...”.

En el entusiasmo del escritor madrileño por la mujer artificial como suplente de la orgánica no se oculta su relevante misoginia, característica que aflora continuamente en sus novelas¹⁹⁶: interesantes por su físico, descrito a menudo con crueldad, apasionadas, absorbentes, merodeadoras, contradictorias, atontadas, voluptuosas, niñas-mujer, mujeres dudosas, crueles, suicidas... Cuando en *Policéfalo y señora* (1932) habla de una fábrica que confecciona jóvenes, menciona que se trata de mujeres que

“refrescan la vida”, perversas y carentes de inteligencia: “Su frescura y ligereza de *girls* hemos notado que se aja con la mucha cultura”¹⁹⁷. Estas superficiales apreciaciones no dejan de recordarnos *La Eva Futura* (1886) de Auguste Villiers de l’Isle Adam, a cuya edición castellana debida a su amigo Mauricio Bacarisse redactó el prólogo (1919): “Juzguemos que la mujer recogida y creyente, un poco *boba* y modesta, que por su alto instinto comprende la palabra a través de un velo luminoso, es un tesoro supremo, mientras que la otra es un castigo de la sociedad”¹⁹⁸. Una estela de notas musicales iba dejando una muñeca que movía la cabeza y se abanicaba mientras andaba, a la que sus propietarios, los hermanos Solana denominaban precisamente “La Eva Futura”, según nos indica Sánchez Camargo. Otra referencia con la que pudo contar Gómez de la Serna es Olimpia, la mujer de cera protagonista de uno de los cuentos de Hoffmann (m. 1822), *El hombre de la arena*. Se trata de una autómatas en la que el profesor Spalanzani había trabajado durante más de veinte años, descrita como un ser de extraordinaria belleza, perfectas proporciones y fascinante figura. Tan sólo sus manos y labios helados, así como sus ojos de fijeza lánguida y su pasividad y laconismo inducían a la tormenta de la duda. En muchas cualidades se apartaba de la mujer cotidiana, es decir, vulgar: “No tejía, no cosía, no miraba por la ventana, no daba de comer a ningún pájaro, no jugaba con algún perrillo ni con algún gatito, no hacía pajaritas ni tenía algo en la mano, ni disimulaba un bostezo fingiendo toser; en una palabra, horas enteras permanecía con la vista fija en los ojos del amado, sin moverse, ni menarse y su mirada era cada vez más ardiente y más viva”¹⁹⁹.

La “Huida hacia el pueblo de las muñecas de cera”²⁰⁰ (*El incongruente*) es una alegoría de la búsqueda de la mujer perfecta —“¡Es sublime!”—, exclamará al encontrar uno de estos ejemplares—, teniendo la motocicleta con la que Gustavo se desplaza una connotación sexual aunque también alegoriza la denodada carrera del ser humano por la búsqueda de un ideal²⁰¹. Pero la magnificencia es una entelequia y, como Gustavo, nos perdemos en el camino de la vida aspirando quimeras. También de la vida inmóvil que le proporcionaba la muñeca convenía zafarse y el incongruente sustituirá a la mujer por la máquina a la que Ramón dedica encendidos elogios en consonancia con la estética futurista y como estandarte de modernidad. Se ha indicado que en las escapadas de los personajes masculinos de sus novelas se descubre al propio escritor²⁰².

En *El hombre perdido* (1947) el escritor madrileño se autorretrata constituyendo una de sus mejores novelas. El protagonista, Gonzalo, se encuentra desorientado en la vida, también desea tener una mujer única a su lado. La “mujer plástica” (“La Aparición”) surge inesperadamente, en una pensión cuyas habitaciones se comunican a través de un armario, y le dice: “Toda la vida es esperar que



Fig. 29. Ramón con su muñeca.

te presentes, sin pedir demasiado”. Ella le pregunta que desde cuando, a lo que responde: “Estabas detrás de los libros de la escuela y modificabas el manual del derecho romano”, o sea, toda una existencia²⁰³. Pero en su deambular creía poder encontrar la mujer ideal no en las carne y hueso sino en las cosificadas, imágenes de perfección, ante las verjas de los escaparates de encajes o de corsés: “Siempre te busqué,...”, le dice Gonzalo a la maniquí, —“¡Mercería y mujer, compuesto ideal!...”—. Aunque a ella la considera “un sueño exacto”, las apariciones también tienen su fin, como la belleza, que se va disolviendo. Al despertarse al día siguiente, se sintió desgraciado. Seguiría buscando...

Gómez de la Serna, empedernido lector, contaba con referencias literarias donde la mujer artificial era la protagonista, la hechicera irremediable del hombre. Así, *La Eva Futura* de Villiers de l’Isle Adam, como hemos indicado. Pero el tema es por él también abordado en el comentario que hace del autor francés en *Nuevos cuentos crueles*: “Exaltado en un ardiente amor por la mujer ideal, él, que no encontró más que la mujer consuelo, la gobernanta abnegada, se decidió por fin, en vez de buscar lo inencontrable y tener caricias con la mujer natural, a in-



Fig. 30. Detalle del despacho de Ramón.

ventar una mujer artificial vigorosa, radiosa, exultante. Y lo consiguió”²⁰⁴. Es en este texto donde se recoge el relato de Robert de Pontavice sobre cómo se le ocurrió a Villiers la idea de hacer una novela sobre una mujer cosificada: un joven inglés, lord E. W., convivía con un maniquí en una relación caprichosa en la que se advertía que cuerpo y alma no formaban parte de la misma identidad. La angustia que le producía le llevó al suicidio: “Era su prometida, una hermosísima mujer de la que él adoraba el cuerpo, pero a cuya alma tenía horror”.

Es frecuente en la obra ramoniana la contraposición entre la mujer de carne y hueso y la artificial, siendo ésta vista por aquella como una oponente. Gustavo, el protagonista de *El incongruente*, ha de ocultar a las mujeres su boda con la recreada, “porque si se enterasen odiarían las muñecas de cera y las romperían en una noche de nueva decapitación de los Inocentes”²⁰⁵. Las muñecas parecen suscitar recelo en las mujeres, éstas envejecen, aquellas no, en éstas debe primar la cordura, a la muñeca, por el contrario, se le presenta atrevida²⁰⁶. Al constituir un ideal, se sitúa en un concepto más elevado que el de la mujer. La inconstancia de ésta²⁰⁷ hace que la fabricada logre una magnitud trascendental, cual imagen de perfección y rareza: “No queda de la mujer para la adoración más que su maniquí de cera, y por eso el valor que adquieren en los escaparates, que son como hornacinas de capilla callejera...”.

En *La sagrada cripta de Pombo* (1924) se reproduce un rincón del torreón de la calle Velázquez donde aparece la muñeca de cera entre cosas que Gómez de la Serna fue reuniendo (fig. 27). Está sentada en la esquina de un diván y a su lado se encuentra el farol de calle, objeto de tanta relevancia en su producción literaria²⁰⁸. Luz y mujer ideal se asocian en uno de sus rincones favoritos, lo que parece recordar la exclamación de Nataniel (*El hombre de la arena*) ante su muñeca de cera: “¡Oh, mujer celestial, que me iluminas desde el cielo del amor...!”²⁰⁹.

Este elemento funcional lo trata con la ternura de un ser humano al calificarlo de “hijo de mi consciencia”, “huésped importante” y “amigo”. “Leo el periódico a su luz, y me entero mucho más”, o sea, sentado junto a la muñeca²¹⁰. El maniquí se presenta como señora de la casa y al mismo tiempo transeúnte (fig. 28), como una de esas mujeres de sus novelas que se sientan en los bancos públicos, una de sus mujeres encontradas por los hombres de sus relatos en el deambular por la vida, ya sea en los paseos como en parques o jardines. Cierta paralelismo puede observarse en el encuentro en una casa de citas entre el protagonista masculino de una de sus novelas y la que sería su amante: “Sobre un sofá, la más hermosa de todas esperaba la llegada de los emperadores bárbaros que desembarcasen. Lorenzo vio a aquella mujer y sintió el deseo de sentarse en el hueco de concha que dejan frente a sí las mujeres acostadas en los sofás. (...) se fue acercando al sofá de la mujer impasible que se sentía reina de las otras mujeres, y tomando su mano, puso un beso en ella”²¹¹. Es interesante observar cómo Gustavo, protagonista de *El incongruente*, cuando hace los preparativos para su boda con una muñeca de cera antes que nada encarga “un lecho-sillón donde la muñeca estaría sentada”²¹², o sea un sofá como en el que Ramón tenía a la suya. Esta connotación de pareja entre la muñeca y el hombre con el sofá como tálamo se sugiere cuando Ramón se refiere a la que tenía, en lo que él denominó su “gruta encantada”, en los siguientes términos: “Sentada en la esquina de ese sofá, en un rincón de mi despacho, sostiene la forma y la fantasía de lo femenino ante todas las contingencias, y es como una enfermera a la cabecera del trabajo”²¹³. Pero es más evidente cuando enumera las cosas que allí le esperan: cartas, recados, la diosa de muchos brazos, el farol callejero, las constelaciones del techo, y también la muñeca de cera, o sea, “todo lo que compone su hogar, el hogar que le aguarda perennemente para sus necesidades de silencio, para sus afanes de reposo, para sus descentraciones realistas. El hogar formado en la paciencia y el amor de los años, el hogar ramoniano de excepción, que nadie puede interpretar ni disfrutar más que él”²¹⁴.

El escritor indica bajo la ilustración que ésta lleva el vestido que usaba antes de que él le proporcionara otro²¹⁵, aunque más bien parece una combinación de anchas asillas con cenefa en el corpiño y en la parte inferior. Su postura es sofisticada (apreciación diferente de la de su propietario que elogia su sencillez), tanto por la posición la-deada de la cabeza, con un “gesto de medio lado”, indica Ramón, como por la compostura de las manos –acariciando las cuentas del largo collar (“No saben las mujeres colocar así las manos...”, le dijo Gustavo a su enamorada muñeca)– y las piernas cruzadas. Gutiérrez Solana al hablar de los maniqués de un museo escenificado en un barracón verbenero apunta que las “figuras de cera dan la

distinción y la elegancia que nunca tiene el personaje de carne y hueso”²¹⁶. A esta misma fotografía reproducida en *Automoribundia* Gómez de la Serna le pone el siguiente pie: “Mi bella muñeca en la intimidad”. Dos fotografías más la captan en la misma esquina con su vestido de cuello de pico y chaquetilla transparente jugando nuevamente con el collar, mientras que en otra aparece acompañada de Ramón quien describe así la escena: “Yo, leyendo una cosa a mi muñeca de cera”²¹⁷. El paroxismo de la relación con esta mujer fabricada culmina en una fotografía de 1933 en que están sentados en el diván, él en su condición de escritor, ella, en la esquina, mirándole en silenciosa admiración, rodeados del sol, las estrellas y “otros mundos” del cielo de su cuarto del torreón madrileño, con el siguiente pie: “Apotheosis entre cielo y tierra de mi estudio junto a mi muñeca de cera”²¹⁸ (fig. 29). Estas escenas parecen una rememoración de la relación entre el protagonista de *El hombre de la arena* y su compañera cerúlea: “Nataniel iba sacando de su escritorio todo lo que había escrito, poesías, fantasías, visiones, novelas, cuentos, y cada día aumentaba el número de sus composiciones con toda clase de sonetos, estancias, canciones, que leía a Olimpia, que jamás se cansaba de escucharle. Nunca había tenido una oyente tan magnífica”²¹⁹. Varias de estas fotografías las incorporará al abigarrado “estampario” de su despacho bonaerense, claramente visible en uno de los biombos conservado en el Museo Municipal de Madrid (fig. 30), al lado de un Leonardo, tal vez con intencionalidad estética (*Santa Ana, la Virgen y el Niño con el corde-ro*, Musée du Louvre). En estas superficies, al lado de reproducciones de obras de arte aparecen imágenes cotidianas –tal hacen los dadaístas berlineses– cuestionando que exista una jerarquía de valores.

No es la citada la primera muñeca de cera en la vida de Gómez de la Serna. En El Rastro, bajo los toldos del vial de las Américas, refugiada al huir de los barracones de las ferias, este asiduo del popular mercado halló su primer ejemplar después de pasar año tras año merodeando en su búsqueda. En el hallazgo fortuito también se adivina la estética del objeto encontrado propia del dadá. La cera ennegrecida por el tiempo le daba un aire de provocadora esclava árabe²²⁰. No quiso levantar comentarios con la desnudez de esta “dama magnífica”, y también para guardar su secreto la condujo al estudio de la casa familiar envuelta en una manta y bien entrada la noche. Fue de tal intensidad el encuentro y la posesión de esta mujer con ojos de cristal, “entrañable, dramática, fascinante” y de “senos envidiables y nuca hiperestésica”, que recuerda el día como el más emocionante de su vida. Con un traje negro engalanado de puntillas y azabaches, indica Ramón, cubrirá su cuerpo. La felicidad le duró un día pues el maniquí se rompió accidentalmente quedando la cabeza cercenada algo deteriorada hasta que finalmente se hizo añicos. Cuenta el novelista que durante largo tiempo usó una cor-

bata negra en señal de luto²²¹. En *El hombre de la arena* de Hoffmann, Nataniel estaba tan prendado del encanto de Olimpia que su trágica destrucción—descrita con espe-luznante parsimonia— le llevará al suicidio. Más tarde, aún fascinado por esta tipología entre persona y ente plás-tico, Gómez de la Serna adquirirá otra. El propio escritor comenta en *Automoribundia* cómo la compró en París con el dinero de la herencia, siendo transportada a España en grandes cajones lo que le hizo temer que por equivocación le hubieran enviado una gigante²²². Según Gómez de la Serna, la capital francesa tenía la supremacía de las muñecas de cera, viéndolas desnudas en los escaparates en pleno Grand Boulevard.

El ejemplar de mujer parisina aunque “no tan bella ni tan dramática” era “una hermosa mujer de cera, de tamaño natural”, con la que convivió y aparece fotografiado en *La sagrada cripta de Pombo*. De boca fruncida, con grandes ojos y prolongadas pestañas, él la vistió (ambas fueron compradas desnudas). Los maniqués de las tiendas de moda que lucieron sus trajes exclamaban con envidia: “¡Quien fuera muñeca de cera!”. Luisa Sofovich, su maniquí donde cuerpo y alma se aunaron, describe la vestimenta: “un traje de raso sin brillo, color, diríamos actualmente, «coco», revestido por una gasa negra que se agolpaba en pliegues formando, adelante, una pechera de tinieblas. Zapatos y medias de seda negros”. Ramón comenta cómo una condesa pretendió regalarle uno de sus vestidos pero él no aceptó ante el temor de que se tornara frívola y frecuentara los grandes hoteles. También la engalanó con joyas: una pulsera de pedida, un broche—una flecha de brillantes como alegoría del amor—, un collar con cuentas de azabache, dos anillos y unos largos pendientes de lágrima negra, dice el escritor, sobre los que destaca “una interrogación de brillantes”²²³. No era de extrañar que pareciera viva hasta el punto que producía perplejidad a las amistades que acudían al torreón: “No sabía que no estaba usted solo”, le decían como quien se introduce en un ambiente de intimidad asaltada. También su mujer la saludó, aunque ella, “indiferente y orgullosa señora”, no le respondió estableciéndose en aquella la duda sobre esa presencia femenina en la casa del hombre que amaba. En el cuidado que ponía Gómez de la Serna en engalanar a su muñeca y el afecto que sentía por ella como creación propia no se oculta su ánimo de pigmalión.

Unos versos de un poema de Gutiérrez Gili leído en uno de los banquetes ofrecidos a Gómez de la Serna debe aludir a esta mujer de cera: “(...) y el maniquí, de testa lacia, / que es la olímpica aristocracia / del país de la *gre-guería*. (...)”²²⁴.

En el terreno de la literatura española de la época, una encantadora muñeca fue la admiración de los hombres, de la que incluso se había quedado enamorado su propio creador, cuyo nombre da título a la obra teatral: *El señor de Pigmalión* (1921), parangonando al famoso mito clásico,

escrita por Jacinto Grau. Sus muñecos de tamaño natural, representación de los hombres con sus defectos y virtudes, están creados con láminas de acero, fibras vegetales y materias raras, y poseen arterias, nervios, vísceras, corazón... Pomponina es calificada como una criatura bellísima, divina, deliciosa, sorprendente, “el trasunto más acabado de la hermosura femenina y terrenal”, un hechizo tal que “una mujer a su lado resulta algo grosero”...²²⁵.

Gómez de la Serna reseña en *Automoribundia* durante su exilio en Argentina cómo logró llevar algunas cosas del torreón madrileño. Entre ellas había salvado, “¡cómo no!”, su muñeca de cera²²⁶. La actitud pasiva y enclaus-trada de esta mujer no deja de recordarnos a la recluida por un siniestro personaje descrita en *El chalet de las rosas* (1923): una zombi, “una mujer bellísima y como sin sangre”, a la cual era mejor no hablarle sino mirarla, pues-to que las palabras con una secuestrada sobaban ya que empeñarían su hermosura²²⁷. Fue la única mujer de la que se enamoró el protagonista de la novela, a la única que no deseaba asesinar, y la que paradójicamente desencadenó la detención del criminal. Se llamaba “Tú”. Tampoco la muñeca de cera de Ramón tenía nombre y se le podía mencionar por cualquiera, nos confiesa el propio escritor. Si éste engalanó personalmente a su mujer fabricada con un collar, Roberto le regalaba joyas a Tú, entre ellas un collar. En ambos casos se trata de mujeres ideales: si Ramón veía en su muñeca el ideal femenino, a Roberto cualquier mujer de la calle resultaba incomparable con la secuestrada a pesar de que buscaba por todo París quien pudiera sustituirla.

Algunas mujeres de las novelas de Gómez de la Serna son descritas como seres cosificados, cual estatuas, maniqués, según hemos visto, y muñecas. Es “mirada plástica”, se ha indicado, toda la literatura de Ramón²²⁸. Bajo la consistencia plástica se oculta un carácter apasionado y desgarrador o bien la mujer a lo largo del relato va adquiriendo aspecto y modales propios de los entes artificiales, aunque no como ideal femenino sino como prueba de falsedad o como mujer que ya no es dueña de sus actos, empujada por el destino. Hay que tener en cuenta que entre las “Novelas grandes” redactadas por Andrés de Castilla, el protagonista de *El novelista* (1923), figura títulos como *La mujer sin sangre*, *El corazón artificial*, *¿De cristal?*—aludiendo al ojo de una mujer— y *La mujer con música*, o sea, una autómatas²²⁹. Algo de ello tenía la francesa Renée: es “un tipo de joven desapercibida, con algo de maniquí de grandes almacenes y otro poco con cara de tísica a la que han sentado bien unas pastillas”, la cual se asoma a la vida madrileña “con ojos espantados de muñeca”; su marido se iba convenciendo de que no era humana sino algo así como “un fantasma de carne de margarina, esteariana y cera”. Su incapacidad para la procreación, su cuello inexpresivo, su rostro marfileño (a juego con el puño de

marfil de su sombrilla), su propiedad para desdoblarse (el nombre de Renée tiene dos "e"), el trato de familiaridad que mantenía con los objetos, etc., hacía que su marido la viese paulatinamente como un ser artificial, "medio ser aparente, medio máquina de coser"... Su cuerpo huesudo era para él palpable demostración de la maquinaria en que estaba confeccionado, sus gestos no eran los comunes de un ser humano y ni siquiera ella era consciente que poseía un hígado... Cual autómatas, obedecía con rapidez a una orden imperativa, como si se le apretara un botón... El carácter objetual con que se le trata es una constante en el relato, de tal manera que llegará a formar parte del popular mercado. De ahí el título de la novela, *La abandonada en el Rastro* (1929), disolviéndose, como en metamorfosis surrealista, en sombrero, dentadura postiza, sillón ortopédico, corsé, ojos de cristal, cabeza de peinadora fracasada, cuerpo de prueba modistil, piernas de muestra de sedería, sombrilla colgada de los alambres tendidos...²³⁰.

Una referencia a la expresión sostenida de la muñeca de cera corresponde a la dada por Gómez de la Serna a "La Nardo", hermosa y vibrante mujer del ambiente de El Rastro, un lugar repleto de cosas que se desean poseer ("Había tardes en que parecía una muñeca de cera espan-tada de ver el mundo (...)")²³¹. Rosario, la amante del torero Caracho, se sentía como una muñeca de cera con cuer-

da que solamente se considera auténtica cuando era acari-ciada por él, como ese tipo de muñecas que únicamente funcionan a las altas horas de la verbena²³². Más tremen-dista es la protagonista de *La mujer de ámbar* (1927) pre-parándose como una sonámbula para una boda que no deseaba: "Muñeca de cera y de la cera virgen en que aún queda amarillez de polen, Lucía, en traje interior de enca-jes, tenía hechura y compostura de muñeca mecánica, vital solo para dar unos pasos, inconcebible de dramática para que nadie llegase a poseerla"²³³. En el ámbito de la peluquería de señoras éstas adquieren actitud de muñecas de cera, dóciles con su trapo blanco protector y la cabeza inclinada²³⁴. Personas próximas a Gómez de la Serna re-cibieron asimismo el tratamiento de esculturas cerúleas, como Carmen de Burgos (Colombine), colega y amante, no sabemos si por su carácter pasivo o por su plástica pre-sencia²³⁵.

El cuerpo inorgánico fue tenido en cuenta por otros es-critores del momento. Con un trasfondo de crítica social aparece en *La Venus mecánica* (1929) de José Díaz Fer-nández, mientras que en *El marido, la mujer y la sombra* (1927) de Mario Verdaguer los seres humanos son mani-quiés —burgueses y limpiabotas—, en una ciudad robotiza-da. La muñeca de tamaño natural, pasiva y perversa, es protagonista de diversas películas, como ha estudiado Pilar Pedraza.

NOTAS

- 1 Barcelona, Destino, 1980, p. 97.
- 2 *Automoribundia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948, pp. 325-328.
- 3 "YO DESNUDÉ A CARLOS V. - Un día del 1921 apareció en *El Liberal* el siguiente artículo: «Una gran sorpresa para hoy: Mi misión secreta. - Yo tenía una secreta misión en la vida desde que me enteré de que la estatua de Carlos V, debida a León Leoni, era desnudable, o sea, que se le podía quitar la armadura y podía aparecer un desnudo que sería maravilla del arte, ya que el valor de las armaduras es más de artesano elevado a artífice que de escultor. La verdad del arte es lo sincero, lo franco, lo que yergue las cosas mondas y lirondas («De desnuda que está brilla la estrella»). Mi misión, pues, era la de conseguir que esa obra de arte resplandeciera enteramente revelada a la luz del día. (...)». En el libro aparece fotografiado junto con el director del Prado, Beruete, flanqueando al emperador deificado (Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 717-721).
- 4 FLINT, W., "Wax figures and mannequins in Solana", *Spania*, 1963, 4, pp. 740-747; PEDRAZA, P., *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Valdemar, 1998, p. 133.
- 5 GÓMEZ DE LA SERNA, R., *José Gutiérrez Solana* (1944), Barcelona, Picazo, 1972, p. 63.
- 6 *Trampantojos*, Buenos Aires, Orientación Cultural, 1947, p. 79.
- 7 *Libro nuevo* (1920), en *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A")*, "Obras Completas", V, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999, p. 315.
- 8 "Las cosas y «el ello»", *Revista de Occidente*, 1934, 45, pp. 192-193. "Las cosas siempre han sido para mí ostensorios de la fuerza cohesiva del mundo en el que es indiferente ser una cosa u otra. Igual me daba ser tintero, que jaula, que bola de cristal".
- 9 DELSAUX, L., "Le mannequin: thématique de l'art moderne", *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, 1991, XXIV, pp. 141-150.
- 10 GREEN, F., "La métaphysique du mannequin chez De Chirico", *L'Écrit-Voir Paris*, 1984, n.º 4, pp. 48-61; FER, B., "Surrealismo, mito y psicoanálisis", en *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999 pp. 195-196.

- ¹¹ FOSTER, H., *Compulsive Beauty* (1993), Cambridge (Mass.), The Mit Press, 1997, pp. 7, 21, 125-126, 131-132; DUROZOI, G., *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997, pp. 340 ss.; *La femme et le Surréalisme*, cat. exp. a cargo de E. Billeter, Lausana, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1987-1988; RAMÍREZ, J. A., "La ciudad surrealista", en *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Madrid, Nerea, 1991, pp. 261-302.
- ¹² *La viuda blanca y negra*, en *Novelismo I. El doctor inverosímil y otras novelas*, ed. de I. Zlotescu, "Obras Completas", IX, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997, p. 406.
- ¹³ Valencia, Sempere, pp. 305-307; *La novela de la calle del Árbol* corresponde a Andrés de Castilla, protagonista de *El novelista* (Valencia, Sempere, 1923, p. 33).
- ¹⁴ *Automoribundia*, 1948, p. 338.
- ¹⁵ *Idem*, p. 701.
- ¹⁶ "Los Humoristas", Madrid, Calpe, p. 125.
- ¹⁷ *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, "Obras Completas", IV, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997, pp. 401, 404.
- ¹⁸ *La sagrada cripta de Pombo* (1924), p. 302.
- ¹⁹ *Ramonismo*, Madrid, Calpe, 1923, p. 140.
- ²⁰ Una tienda de corsés figura en la calle del Árbol ilustrada por el propio Gómez de la Serna en *La novela de la calle del Árbol (El novelista)*, Valencia., 1923, pp. 33, 382). "Sí, tengo muchos anuncios de corsé", dice refiriéndose al collage de los biombos de su despacho de Buenos Aires (*Automoribundia*, p. 649). Es una prenda frecuentemente citada en sus novelas.
- ²¹ *La Eva moderna. Ilustración gráfica española. 1914-1935*, cat. exp. a cargo de F. J. Pérez Rojas, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1997.
- ²² Léger, F., *Funciones de la Pintura*, Madrid, Edicusa, 1969, pp. 47-83.
- ²³ Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 20-21; en *Trampantojos* (1947, p. 137) una de sus greguerías ilustradas está dedicada al maniquí ortopédico que se expone en el escaparate de una tienda especializada.
- ²⁴ *Nostalgias de Madrid* (1956), Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 59.
- ²⁵ CARDONA, R., Introducción a *La viuda blanca y negra* (1917), Madrid, Cátedra, 1988, p. 34. Se habla de una camisería en que se ofrecen corbatas, calcetines, cuellos, ligas y tirantes.
- ²⁶ Madrid, La Novela Corta, p. 291.
- ²⁷ RICHMOND, C., "El «novelista» Ramón y sus «novelas grandes»", en *Novelismo II. Cinelandia y otras novelas*, ed. de I. Zlotescu, "Obras Completas", X, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997, p. 42.
- ²⁸ *La mujer de ámbar* (1927), en *Novelismo II. Cinelandia y otras novelas*, pp. 803, 843.
- ²⁹ Ed., introd. y notas de F. Gutiérrez Carbajo, Madrid, Castalia, 1997, pp. 154-155.
- ³⁰ No solamente hay que tener en cuenta su conocida obra con dicho título (1915) sino las diversas ocasiones que en su novela aborda este popular espacio madrileño (*La abandonada en El Rastro, La Nardo...*), tan entrañable para él que autoproclama: "Ramón, de la civilización es lo más formidable su Rastro..." (*El libro mudo*, en *Prometeo I. Escritos de juventud (1905-1913)*, ed. de I. Zlotescu, "Obras Completas", I, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 736).
- ³¹ Un amigo que describe su "sancta sanctorum" es Alfonso Reyes: "Su estudio es famoso: toda clase de cachivaches lo amueblan, cuelgan de los muros, trepan hasta el techo. Cuadros y telas, candiles, esculturas africanas, peponas sin ojos, un museo de muñecos rotos, objetos de cocina y de magia. Una chimenea..." (*Libro nuevo* (1920), en *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A")*, "Obras Completas", V, pp. 56, 128).
- ³² *Prometeo I. Escritos de juventud (1905-1913)*, "Obras Completas", I, p. 915.
- ³³ AGUILERA, E. M., *José Gutiérrez Solana. Aspectos de su vida, su obra y su arte*, Barcelona, Iberia, 1947, p. 13.
- ³⁴ SÁNCHEZ CAMARGO, M., *Solana*, Madrid, 1945, pp. 84, 95; *José Gutiérrez-Solana. Obra literaria*, I, Madrid, Fundación Central Hispano, 1998, p. 228.
- ³⁵ *José Gutiérrez Solana*, 1972, p. 205.
- ³⁶ *Automoribundia*, p. 542.
- ³⁷ CAMÓN AZNAR, J., *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 79.
- ³⁸ BONET, J. M., "Ramón y los objetos y el surrealismo", en *El objeto surrealista en España*, cat. exp., Teruel, Museo de Teruel, 1990, pp. 26-27.
- ³⁹ "Las cosas y «el ello»", *Revista de Occidente*, 1934, 45, p. 79. Rodolfo Cardona ha considerado el diferente tratamiento que tienen las cosas en varios escritores, apreciando sus implicaciones filosóficas y cosmológicas (*Ramón. A study of Gómez de la Serna and his works*, Nueva York, Eliseo Torres and Sons, 1957, pp. 113-130).
- ⁴⁰ MCCULLOCH, J., *Experiment and Continuity in the Narrative Fiction of Ramón Gómez de la Serna in 1920s Spain*, Tesis Doctoral, Sheffield, University of Sheffield, 2001.
- ⁴¹ RODRÍGUEZ ALCALDE, L., "Solana, la España del esperpento", en *Solana*, Madrid, Sarpe, 1983, pp. 13-14.
- ⁴² SÁNCHEZ CAMARGO, *op. cit.*, 1945, pp. 142-145.
- ⁴³ CAMPO ALANGE, condesa de, "Solana y la mujer", *Papeles de Son Armadans*, 1958 (dic.), XI, XXXIII bis, pp. 24-25.
- ⁴⁴ Francisco Induráin ha citado esta figura como precedente, junto con los descritos en *Ramonismo* (1923) y *El hombre perdido* (1947), del interés de Gómez de la Serna por los cuerpos cosificados que abundarán en *Museo de Reproducciones* de cuyo prólogo es autor.

- 45 Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 704.
- 46 BONET, "Ramón y los objetos y el surrealismo", p. 27.
- 47 GÓMEZ DE LA SERNA nombra las "figuras de talla" que presencié en los rincones del gran salón de la casa del pintor, "santos ingenuos con sonrisas indescriptibles" que le interesan por su vertiente humorística, *La sagrada cripta de Pombo* (1924), 1999, pp. 302-303.
- 48 FOSTER, H., *Compulsive Beauty* (1993), Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1997, pp. 140, 143; DUROZOI, *Histoire du mouvement surréaliste*, fig. 6.
- 49 CONDE, E., "Solana, pintor de máscaras", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 1952, 13, n.º 96, p. 24.
- 50 José Gutiérrez Solana. *Obra literaria*, I, pp. 80-88. El texto completo ha sido incorporado a la ilustración de *La peinadora* en el catálogo de la exposición *J. Solana. Exposición-Homenaje*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1985, pp. 190-193.
- 51 *Novelismo II. Cinelandia y otras novelas*, "Obras Completas", X, p. 814.
- 52 José Gutiérrez Solana. *Obra literaria*, II, p. 188.
- 53 Solana, 1945, p. 142.
- 54 Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1924, p. 181.
- 55 En el Primer Salón de Otoño celebrado en Madrid en 1920 figuró como *Las peinadoras*; en la exposición acontecida en el Museo de Arte Moderno (1927) apareció con el mismo título que el dado por el novelista; GÓMEZ DE LA SERNA, *José Gutiérrez Solana*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, pp. 16-17, lám. II; SÁNCHEZ CAMARGO, *op. cit.*, fig. 21; AGUILERA, *José Gutiérrez Solana: aspectos de su vida, su obra y su arte*, 1947, lám. IX; Solana. *Exposición-Homenaje*, cat. exp., p. 190, fig. 68 y *Estudio y catalogación de su obra*, a cargo de L. Alonso Fernández, p. 169, fig. 98. Otra versión más hecha (1937) —reproducida en el presente trabajo— se ilustra en *José G. Solana (1886-1945)*, cat. exp., Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997-Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1998, p. 41. Esta composición la trasladó al aguafuerte hacia 1932-1933 y existe un dibujo a tinta realizado en torno a 1937 (*Estudio y catalogación de su obra*, pp. 252 (n.º 275), 334 (n.º 157)).
- 56 CALVO SERRALLER, F., "Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana", en *José Gutiérrez Solana (1886-1945)*, cat. exp., Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1992, p. 44.
- 57 *José Gutiérrez Solana* (1944), 1972, p. 205.
- 58 Se reproduce en Corredor-Matheos, J., "José Gutiérrez Solana: la máscara, la locura y la muerte", en *José G. Solana (1886-1945)*, p. 25.
- 59 Gollerrías, Valencia, Sempere, p. 190.
- 60 *El libro mudo*, en *Prometeo I. Escritos de juventud (1905-1913)*, pp. 730-731.
- 61 GÓMEZ DE LA SERNA, R., *El Rastro* (1915), ed. de L. López Molina, Madrid, Espasa Calpe, 1998, Apéndice ("Algunos paseos epilógicos"), p. 461.
- 62 "El Rastro", en *José Gutiérrez-Solana. Obra literaria*, I, p. 141.
- 63 ESTEBAN LEAL, P., "El Madrid de nuestro tiempo", en *Madrid pintado. La imagen de Madrid a través de la pintura*, cat. exp., Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1992-1993, p. 292, n.º 122.
- 64 "(...) ¿Cómo regalar a su novio, al pobre muchacho de ojos oscuros, el maniquí de mimbre de su belleza, siempre tan efímera y tan simple? Sólo la novia verdadera, ésa que sería vano que buscara nadie abandonando sus novias de ocasión, no tendría inconveniente en regalar ese retrato a su amante" (*El doctor inverosímil*, Madrid, Alrededor del mundo, 1921, p. 132).
- 65 Solana, 1945, p. 142.
- 66 Pombo (1918), Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 70-71.
- 67 Es interesante constatar la similitud entre las cabezas de peinadora (reales o en maniquí) pintadas por Solana y las de las *Mujeres de la casa del arrabal* (h. 1931-1933) —dibujo al pastel y carbón sobre cartón (Madrid, Circulo de Bellas Artes)—, boceto para *La casa del arrabal*.
- 68 Pombo (1918), p. 70; en *El Rastro* (1915) apareció este texto en el capítulo de "Esculturas dramáticas", ed. de L. López Molina, 1998, pp. 178-179.
- 69 *Idem*, p. 71. Todo el comentario sobre las peinadoras surge a cuento de haber elegido el sábado por la noche para la reunión en el café Pombo.
- 70 *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A")*, "Obras Completas", V, p. 317.
- 71 *Libro nuevo* (1920), en *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A")*, "Obras Completas", V, p. 128.
- 72 *Revista de Occidente*, 33, p. 288.
- 73 *El torero Caracho* (1926), en *Novelismo II. Cinelandia y otras novelas (1923-1928)*, "Obras Completas", X, p. 679.
- 74 También en el catálogo de la de 1936, mientras que en *Lecturas* de 1942 (sept., p. 23) figura como *Cabezas de peinadora* y en el catálogo de la muestra celebrada en Barcelona en 1960 Manuel Sánchez Camargo lo titula *Maniqués* (Exposición Nacional de Bellas Artes, n.º 19), tal como había indicado en la monografía dedicada al artista en 1945 (n.º 123).
- 75 *Madrid callejero*, 1923 (*José Gutiérrez-Solana. Obra literaria*, II, p. 236).
- 76 RODRÍGUEZ ALCALDE, *Solana*, p. 163.
- 77 LARCO, J., *La pintura española moderna y contemporánea*, Madrid, Eds. Castilla, 1964, III, lám. 255.
- 78 GIMÉNEZ CABALLERO, E., *Trabalenguas sobre España: itinerarios de Touring-Car*, Madrid, Ernesto Giménez, 1931, pp. 69-73.
- 79 *Op. cit.*, p. 142.
- 80 MADARIAGA DE LA CAMPA, B.; VALBUENA DE MADARIAGA, C., *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, Santander, Institución Cultural de Cantabria-Diputación Provincial de Santander, 1976, p. 75.
- 81 GAYA NUÑO, J. A., *Autorretratos de artistas españoles*, Barcelona, Librería Editorial Argos, 1950, p. 48, fig. 25.
- 82 CAMPO ALANGE, condesa del, "Solana y la mujer", *Papeles de Son Armadans*, 1958 (dic.), XI, n.º XXXIII bis, p. 25.

- 83 CONDE, E., "Solana, pintor de máscaras", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 1952, 13, n.º 96, p. 24.
- 84 FLYNT, W., "Wax figures and mannequins in Solana", p. 744; PEDRAZA, "Un pueblo de autómatas", en *Máquinas de amar. Secretos del Cuerpo Artificial* (cap. III. "Esposas discretamente muertas"), p. 135.
- 85 "Son muy trabajadoras, cosen la ropa, lavan y no molestan con conversaciones. Además, son muy listas", SÁNCHEZ CAMARGO, *Solana*, 1945, p. 73. Según este biógrafo, mostraba un gran afecto hacia las sirvientas, a las que hacía pequeños regalos y con las que gustaba conversar, tal vez para perpetuar sus recuerdos infantiles (p. 149). Se ha indicado que las mujeres sobre las que Solana ponía las manos eran criadas o ramera (AGUILERA, *José Gutiérrez Solana. Aspectos de su vida, su obra y su arte*, 1947, p. 12); estas mujeres de los burdeles son, indica Sánchez Camargo, "un mirador más de su mundo triste y condenado". El tema de la criada no es casual en la obra literaria de Gómez de la Serna, en un ambiente de mujer sacrificada y de sórdida existencia. Precisamente *La criada* es el título de una de las "Novelas grandes" perfeñadas por Andrés Castilla, el protagonista de *El novelista* (Valencia, 1923, p. 382). El propio Ramón señala en el plano de la calle del Árbol de la novela del mismo nombre redactada por Andrés de Castilla donde vivía "la criada guapa" (*El novelista*, p. 33).
- Entre las figuras de cera que convivían con Gómez de la Serna en ese mundo objetivo y anímico que era su torreón está la pareja de sirvientes orientales de tamaño natural que flanqueaban el hueco de acceso a su despacho –tal reproduce en *La sagrada cripta de Pombo* (1924) y escribe a pie de foto–, comprados también en El Rastro. Ramón precisa que el hombre representó a Bello en el banquete de Pombo, Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 702). El criado le hacía compañía, asentía a todo con su cabeza móvil, siempre le encontraba "fiel, presente, cuadrado, como atado por su trenza a mi torreón", y a veces tenía un carácter funcional pues depositaba el sombrero en su cabeza.
- Estos seres aparecen descritos en *Gollerías* (1926) cuando el escritor trata del buen y del mal criado un tema que preocupaba enormemente a los señores de la época. Éste, a fin de evitar los sinsabores que ocasionan los sirvientes, compró un maniquí japonés de tamaño natural en El Rastro, y después a su pareja, una china (Valencia, 85pp. 285-287).
- 86 MARTÍNEZ, A., *Solana*, Madrid, Sarpe, 1983, p. 93, n.º 48. Se ha indicado que la fijación afectiva que tuvo por su madre y por las criadas le dejó marcado y selló su línea de conducta como adulto, pues de las mujeres enaltecía su papel como cuidadoras del hogar y procreadoras, Madariaga de la Campa; Valbuena de Madariaga, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, p. 36. Son varias las líneas que Sánchez Camargo dedica en la biografía del artista a su relación con la mujer desde sus primeras experiencias, *op. cit.*, pp. 70-73.
- 87 *José Gutiérrez Solana* (1944), 1972, p. 183.
- 88 SÁNCHEZ CAMARGO, *op. cit.*, p. 229.
- 89 RODRÍGUEZ ALCALDE, "Solana, la España del esperpento", en *Solana*, pp. 13-14.
- 90 SÁNCHEZ CAMARGO, *Solana*, 1945, p. 74. Gómez de la Serna habla de su matrimonio con la Muerte en *Nuevas páginas de mi vida (Lo que no dije en Automoribundia)*, Alcoy, Marfil, 1957, p. 245), tema no ausente de su producción literaria ni de las superficies estampadas de su despacho de Buenos Aires.
- 91 Valencia, Sempere, pp. 278-281 (También en *Trampantojos*, Buenos Aires, Orientación Cultural, 1947, pp. 121-123). Henri Désiré Landru fue un delincuente francés condenado a muerte y ejecutado en 1922. Se le acusó de haber dado muerte a diez mujeres, a las que prometía matrimonio, y a un joven a quienes estranguló y quemó (*Automoribundia*, p. 722). Alguna mujer de sus novelas llega a adquirir el aspecto de una cabeza de cera de peluquería, como Edma, un personaje de *Policéfalo y señora* (1932), otro de los seres de dudosa apariencia tan del gusto del novelista (Madrid, Espasa Calpe, p. 35).
- 92 A propósito de su ensayo sobre "Las capas españolas" en *Gollerías*, 1926, pp. 184-188; en *El novelista* se precisa cómo una de las "Novelas grandes" redactada por Andrés de Castilla se titula *El hombre de la capa* (Valencia, Sempere, 1923, p. 382).
- 93 *Trampantojos*, p. 129.
- 94 Madrid, Calpe, p. 233.
- 95 *Trampantojos*, p. 137.
- 96 "Un día, yendo distraída, al pasar junto a un maniquí sin cabeza, se sintió enganchada por un fleco de mantón Elvira lanzó un grito novelesco, o sea un grito sofocado.
- Elvira se volvió espantada hacia el maniquí. Había tenido aquel enganche algo de mensaje y confidencia. ¿No habría sido quizás una demanda de auxilio?
- El maniquí, devuelto a su estabilidad, no la dijo nada; pero Elvira se fue pensativa, dándole vueltas en la cabeza a aquel enredo casual, buscando una explicación a aquel gesto de la descabezada.
- Durante mucho tiempo el corazón de Elvira recordó a aquella especie de presidiaria incomunicada que había intentado confiarse a ella" (*La Nardo*, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 148).
- 97 *El Rastro* (1915), ed. de L. López Molina, 1998, p. 180.
- 98 "El Museo de las figuras de cera", en *París* (Sánchez Camargo, *Solana*, 1945, pp. 252-261, especialmente 253 y 260); *Automoribundia*, p. 534.
- 99 *París*, ed. a cargo de N. Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1986, pp. 185-186.
- 100 *Trampantojos*, 1947, p. 79. En la autobiográfica *¡Rebeca!* (1936), entre las cosas que a Luis le salen al paso en su deambular en busca de la mujer perfecta, se encuentra uno de estos ejemplares: se trata de una imagen mental que se opone a otros objetos, de algo inerte en contraposición a unos candelabros de plata que ve en el escaparate de un anticuario; en el carácter doméstico de éstos hay vicisitudes a diferencia del maniquí que sugiere la muerte (Madrid, Espasa-Calpe, 1974, p. 68: "Un maniquí de sastrería se interpuso en sus pensamientos, pero él lo despreció desde el escaparate de una tienda de antigüedades donde los candelabros de plata recordaban vidas que no quisieron morir").
- 101 Buenos Aires, 1948, p. 733.
- 102 *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, "Obras Completas", IV, p. 349.
- 103 Madrid, Calpe, 1923, pp. 97-100.
- 104 *Automoribundia*, 1948, pp. 337-338.

- 105 MARTIN, R., *Fashion and Surrealism*, Nueva York, Rizzoli, 1987; GRONBERG, T., "Beware beautiful women: the 1920s shopwindow mannequin and a physiognomy of effacement", *Art History*, 1997, XX, n.º 3, pp. 375-396; LEHMANN, U., "Stripping her bare: the mannequin in Surrealism", en *Addressing the century: 100 years of art & fashion*, cat. exp., Londres, Hayward Gallery Publishing, 1998, pp. 88-95.
- 106 *Trampantojos*, Buenos Aires, Orientación Cultural, 1947, p. 79- 81.
- 107 *París*, ed. a cargo de N. Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1986, pp. 115, 185-186.
- 108 "(...) No han sido invitados al baile de la vida, y se vengan de no haber tenido novia y de que no les hayan hecho hacer un monumento", *Trampantojos*, p. 80.
- 109 *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, "Obras Completas", IV, p. 143. En otros momentos recurre a la relación mujer-maniquí: "Así como las mujeres sustituyen a los escaparates, los escaparates sustituyen a la mujer. Y tanto los escaparates como las mujeres aburren la vida más que lo que se abandonó para recurrir a los escaparates y a las mujeres" (*El Gran Hotel*, Madrid, 1922, p. 92).
- 110 *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, p. 347.
- 111 *Idem*, p. 411.
- 112 *París*, ed. a cargo de N. Dennis, p. 115 ("La revolución de los maniqués").
- 113 *Trampantojos*, p. 128.
- 114 "Completa el estar acostado con una mujer, ver la percha con su ropa, el corsé sobre los brazos de la percha, tendido, enrollado, dejando colgar una liga con su broche de plata, la falda bajera de un color vivo, la falda, que en la percha resulta muy alta de talla siempre, una blusa, flaca y lánguida, una bata que arrastra desde la percha al suelo y el sombrero de todo trote con su velo levantado y sus alfileres clavados... Debe haber en la percha todo eso, para mayor femineidad y autenticidad de la alcoba", *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, "Obras Completas", IV, p. 108.
- 115 Esta expresión la emplea al hablar de "Mis muñecas de cera" en *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1924, pp. 499-503; Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 674-679. En uno de los biombo de su despacho aparece una ilustración con un empleado de una tienda de ropa introduciendo un maniquí en un armario repleto de estos cuerpos, desnudos, algunos cercenados, otros con las medias caídas, otro de las fetiches del novelista.
- 116 *Pombo* (1918), Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 62-64.
- 117 Gómez de la Serna establece un silogismo entre esta imagen y la del anciano sabio que se aleja del mundo, "El genio oculto", en *Caprichos*, Barcelona, AHR, 1956, p. 18.
- 118 *Pombo*, p. 330.
- 119 *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, p. 143.
- 120 "La primera mujer anuncio", *Flirt*, 14-12-1922, n.º 45, p. 3 (GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Las bellas difuntas*, Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1992).
- 121 *Novelismo I. El doctor inverosímil y otras novelas*, "Obras Completas", IX, pp. 403, 424-426, 434.
- 122 *Op. cit.*, p. 157.
- 123 *Solana*, 1945, p. 87.
- 124 En *El Gran Hotel* (1922) alude al magnífico baúl con voluminosas trancas de su protagonista camino de Suiza donde llevaría una vida de millonario cosmopolita: "(...) Se parecía a esos baúles del Museo Arqueológico en los que las cerraduras se agarran a todo el baúl" (Barcelona, Talleres Agustín Núñez, 1942, p. 5).
- 125 Es considerado por Gómez de la Serna como "uno de los artistas más finos del pasado". Entre 1901 y 1916 fue director del Museo de Reproducciones Artísticas. Nació en 1856 y falleció en 1933.
- 126 AGUILERA, José Gutiérrez Solana. *Aspectos de su vida, su obra y su arte*, 1947, p. 18.
- 127 MADARIAGA DE LA CAMPA, B.; VALBUENA DE MADARIAGA, C., *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, Santander, Institución Cultural de Cantabria-Diputación Provincial de Santander, 1976, p. 74.
- 128 José Gutiérrez Solana. *Pintor español*, ed. de A. Valverde, 1936, lám. XCIII; GÓMEZ DE LA SERNA, *José Gutiérrez Solana*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, n.º 69; SÁNCHEZ CAMARGO, *Solana*, 1945, p. 87; J. Solana. *Estudio y catalogación de su obra*, cat. exp. a cargo de L. Alonso Fernández, p. 143, n.º 44.
- 129 RODRÍGUEZ ALCALDE, *Solana*, p. 164.
- 130 BARBERÁN, C., *Gutiérrez Solana*, Madrid, Ediciones de Arte Vrgabo, 1933, lám. IX; José Gutiérrez Solana. *Pintor español*, lám. XCIV; GÓMEZ DE LA SERNA, *José Gutiérrez Solana*, 1944, lám. 70; J. Solana. *Estudio y catalogación de su obra*, cat. exp. a cargo de L. Alonso Fernández, p. 144, n.º 45.
- 131 *Madrid callejero* (1923), en José Gutiérrez-Solana. *Obra literaria*, II, p. 306.
- 132 *Variaciones A* (1920), en *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A")*, "Obras Completas", V, p. 1080.
- 133 *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, p. 385. Gómez de la Serna inventa un nombre para una de las calles del barrio donde se celebra la festividad de la Virgen de la Paloma, nombre que formará parte de su "guía íntima de la ciudad": calle de las Fornarinas, debido a su "aire ambarino, rubio, sonrosado", con los marcos de las ventanas muy blancos, como los dientes de la cantante y por el espectáculo de jovencitas en los entreabiertos vanos, *Libro nuevo* (1920), en *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A")*, "Obras Completas", V, pp. 146-147.
- 134 *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A")*, "Obras Completas", V, pp. 1077-1081.

- 135 “Parece que se dan la espalda en el cotillón o en el rigodón, como cuando bailando el minué las parejas desprendidas, y como olvidados los unos de los otros, vuelven a sus sitios, sin darse siquiera la mano, espalda contra espalda en la separación creciente después de la media vuelta del final”, GÓMEZ DE LA SERNA, *José Gutiérrez Solana* (1944), p. 61.
- 136 Se trata de un “asunto de vida muerta”, se indica en la primera biografía del artista (BARBERÁN, *op. cit.*, p. 62); RODRÍGUEZ ALCALDE, *J. Solana*, p. 164.
- 137 *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, “Obras Completas”, IV, p. 572.
- 138 *José Gutiérrez-Solana. Obra literaria*, II, pp. 33-35.
- 139 Esta idea está tomada, con las mismas palabras aunque en singular, de una descripción hecha por Gómez de la Serna de las habitantes de *Cinelandia* (1923), Madrid, p. 91.
- 140 Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, pp. 177, 201; Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 299, 327.
- 141 “El Museo de las figuras de cera”, en *París* (SÁNCHEZ CAMARGO, *Solana*, 1945, p. 253).
- 142 Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 157-158.
- 143 En el Museo de Cera de Madrid se expone, junto a reproducciones pictóricas de obras famosas, una efigie de cera de Solana pintando uno de los crímenes del homónimo de París, el *Asesinato de Marat*, SÁNCHEZ VIDAL, A., *El rabo por desollar*, Zaragoza, Xordica, 1998, pp. 67, 68.
- 144 *La sagrada cripta de Pombo*, p. 328.
- 145 Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 193-194.
- 146 *Trampantojos*, 1947, p. 162.
- 147 *La sagrada cripta de Pombo* (1924), Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 720.
- 148 “No debían permitirse esas descaradas degollaciones, sobre todo las de los maniqués infantiles, que tanto abundan así, sin cabeza, rebajados, con el sombrero sobre el muñón del cuello; maniqués como de niños jorobados, como de niños malogrados, vestidos de marineros, si son niños, y con un trajecito como de canesú de encaje si son niñas; con sus pantorrillas al aire ¡pero sin cabeza!”, *Libro nuevo* (1920), en *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: “Otras cosas”, “Variaciones A”)*, “Obras Completas”, V, p. 316.
- 149 “Variaciones”, en “Muestrario”, *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, “Obras Completas”, IV, pp. 673-674.
- 150 Ramón le indicó al referido amigo que estaba convencido de que “no habrá historia de España hasta tanto no tengamos un museo de figuras de cera”, *Libro nuevo* (1920), en *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: “Otras cosas”, “Variaciones A”)*, “Obras Completas”, V, p. 136. El Museo de Cera de Madrid se fundó por iniciativa privada en 1972.
- 151 GÓMEZ DE LA SERNA, *Museo de Reproducciones*, Barcelona, Destino, 1980, p. 46.
- 152 Madrid, Cátedra, 2000, pp. 231, 233.
- 153 *Revista de Occidente*, 33, pp. 34-36. Otra de sus hazañas tuvo por escenario el Musée de la Légion d’Honneur. Instalado en el Hôtel de Salm (2 rue de Bellechasse), convertido en 1804 en el palacio de la Legión de Honor, cuenta con una colección que ilustra las órdenes de caballería y de la nobleza del Antiguo Régimen, además de la creación de la Legión de Honor por Napoleón y su rápido desarrollo bajo el Imperio hasta el momento. Múltiples condecoraciones se guardan en sus salas. Henri, el protagonista de la novela, advierte que es un museo muy seguro, difícil objetivo para su rebeldía, pero el palacio tenía unas puertas aprovechadas como vitrinas a las que saqueó de noche provisto de un cortacristales. Las medallas, testimonios absurdos de las glorias nacionales fueron lanzadas a las aguas del Sena (pp. 40-42). En otro de sus relatos Gómez de la Serna aborda la figura del furtivo en el museo, en este caso no de un ser violento sino de un artista iluminado cuyo sueño era el de encontrarse de noche con la maja desnuda, probable alusión al Prado y al famoso cuadro de Goya, y tal vez a él mismo quien le hiciera una visita nocturna (*Flirt*, 6-4-1922, n.º 9, pp. 8-9, en *Las bellas difuntas*, Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1992).
- 154 “Hay un recuerdo del museo *Grevin* con sus figuras de cera, pero aquí faltas de agrupación y de moraleja y con la vida tomando el aire y la luz o la sombra fuera de la cera lívida y frágil o del rostro marionetesco de cartón...” (*El libro mudo*, en *Prometeo I. Escritos de juventud (1905-1913)*), p. 730.
- 155 *Novelismo I. El doctor inverosímil y otras novelas*, “Obras Completas”, IX, p. 342.
- 156 SERRANO ASENJO, J. E., *Ramón y el arte de matar: El crimen en las novelas de Gómez de la Serna*, Granada, Caja de Ahorros, 1992.
- 157 *Automoribundia*, 1948, p. 495; SÁNCHEZ CAMARGO, *Solana*, 1945, p. 260.
- 158 “Variaciones”, en “Muestrario”, *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, “Obras Completas”, IV, pp. 673-674.
- 159 SÁNCHEZ CAMARGO, *op. cit.*, p. 261.
- 160 Se reproduce en *J. Solana. Estudio y catalogación de su obra*, cat. exp. a cargo de L. Alonso Fernández, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1985, p. 209, n.º 186.
- 161 *José Gutiérrez Solana*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, lám. 72.
- 162 SÁNCHEZ CAMARGO, *op. cit.*, pp. 255-256.
- 163 AGUILERA, *José Gutiérrez Solana. Aspectos de su vida, su obra y su arte*, 1947, pp. 24-25.
- 164 “El Museo de las figuras de cera”, en *París* (SÁNCHEZ CAMARGO, *op. cit.*, p. 260).
- 165 *José Gutiérrez Solana. Obra literaria*, I, pp. 110-114.
- 166 *José Gutiérrez Solana. Obra literaria*, II, pp. 194-197.
- 167 *Cesárea* es el título de una de las “Novelas grandes” redactada por Andrés Castilla, el protagonista de *El Novelista* (Valencia, Sempere, 1923, p. 382).
- 168 CONDE, E., “Solana, pintor de máscaras”, *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 1952, 13, n.º 96, pp. 25, 29. También frecuentaba el Museo Antropológico, cerca de donde vivió, en una casa del paseo de Ramón y Cajal (n.º 16), en Tetuán de las Victorias, con su exposición de esqueletos, momias y fetos en alcohol (AGUILERA, *op. cit.*, 1947, p. 17).

- 169 J. Solana. *Estudio y catalogación de su obra*, cat. exp. a cargo de L. Alonso Fernández, p. 20, 176 (n.º 115).
- 170 José Gutiérrez Solana. *Obra literaria*, II, pp. 33-35.
- 171 Goya, Madrid, Espasa-Calpe, 1958 (2.ª ed.), pp. 205-206.
- 172 Como el joven con gafas debido a su miopía –sus ojos eran como los de los zorros de peletería– que frecuentaba la barraca a diario hasta que un día se le contagió, de tanto mirar, una de las enfermedades de las vitrinas, la “costatitis melica”, *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935), Madrid, Espasa-Calpe, 1961 (3.ª ed. correg. y aumentada); Barcelona, 1956, p. 102.
- 173 París (SÁNCHEZ CAMARGO, Solana, p. 269).
- 174 Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 157.
- 175 Este museo lo cita en “Las cosas y ‘el ello’” al discurrir sobre las calidades plásticas y sensoriales de los objetos, aunque tal vez también esté elogiando la belleza del instrumento bélico a tono con su exaltación poética por parte de Apollinaire y los futuristas: “(...) un brillo de cañones en el Museo de Artillería...” (*Revista de Occidente*, 1934, 45, p. 201). Estos artefactos poblaban la fachada principal del museo. El Museo de Artillería e Ingenieros se fundó en 1803 aunque en 1823 fueron divididos instalándose la primera colección en el citado recinto histórico.
- 176 No solamente se encuentra la anciana que cose con una Singer, sino una escena que ha visto en el museo parisino “de un tribunal del terror –¡oh feroz Dantón!– reunido en una habitación como aquellas, sobre un alto estrado, rodeado de gentes con levitas grises, sentados en unos escaños semicirculares, todos iluminados por una lámpara colgada de un trapecio como el de estas lámparas, sino, que en vez de gas era de petróleo, y tenía una pantalla verde grande como una pamelita que dirigía la luz en cortinas triangulares, enfocando sólo a los hombres”. *Pombo*, Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 63-64.
- 177 *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1924, p. 212 (Crónica del 17 de diciembre de 1920); Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 338, 363.
- 178 CALVO SERRALLER, “Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana”, pp. 49, 53.
- 179 Después de estas elucubraciones es cuando le dice a Lucía la frase que da título a la novela: “Es usted la mujer de ámbar”. En otra ocasión es más explícita la característica de la carne de la mujer napolitana, “de la cera virgen en que aún queda amarillez de polen”, si bien ante cierta brusquedad de Lorenzo que ella recrimina éste le espeta que no se queje pues su cuerpo no tenía “carne de cera”, *Novelismo II. Cinelandia y otras novelas*, “Obras Completas”, X, pp. 825-826, 940. *La resina* es el título de una de las “Novelas grandes” redactada por Andrés de Castilla, protagonista de *El novelista* (Valencia, 1923, p. 382).
- 180 *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1924, pp. 499-503; Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 674-679.
- 181 *La viuda blanca y negra*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1917, p. 93. En *El hombre perdido* (1947) se dice: “Miré con pasión su brazo divino, de codo silencioso, como con punta de cera”, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 83.
- 182 CONDE, E., “Solana, pintor de máscaras”, *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 1952, 13, n.º 96, pp. 38-40.
- 183 24.IV.1930, París, ed. de N. Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1986, p. 169.
- 184 SOLDEVILLA, I., Prólogo a *Novelismo I. El doctor inverosímil y otras novelas*, “Obras Completas”, IX, p. 45.
- 185 Esta apreciación también se la dijo a su mujer Luisa Sofovich según relata en “Su maniquí de cera” (*La vida sin Ramón*, Madrid, Libertarias, 1994, pp. 51-58; también en *Arriba*, 15-1-1967).
- 186 *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, p. 500; Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 675.
- 187 Madrid, Libertarias, 1992, pp. 155-156.
- 188 *Automoribundia*, 1948, p. 338.
- 189 *Idem*, p. 339.
- 190 Luisa Sofovich en “Su maniquí de cera”.
- 191 *El incongruente* (1922), Barcelona, Orbis, 1994, p. 121.
- 192 Ignacio Soldevilla ha apreciado abundantes coincidencias entre la vida de Gustavo y los gustos, temores, obsesiones y ensoñaciones que aparecen en los textos autobiográficos de Ramón (Prólogo a *Novelismo I. El doctor inverosímil y otras novelas*, “Obras Completas”, IX, p. 63).
- 193 *Op. cit.*, pp. 112-122. Susana Gómez de la Serna estuvo convencida de que la muñeca de cera era la esposa de su tío que esperaba pacientemente su regreso de Buenos Aires (*Informaciones*, 7-7-1961).
- 194 *Automoribundia*, p. 339.
- 195 “La actitud sencilla pero continua de mi muñeca de cera, me revela el tesoro de signos que es una mujer, y gracias a ella no decae mi trovadorismo, pues si vuelvo defraudado de alguna exploración por el mundo, ella me indica que no es el concepto de mujer el que debe padecer al resumir con desencanto una nueva pasión”, *Idem*, p. 339. Ramón nos recuerda aquí a Nataniel, el protagonista de *El hombre de la arena* de Hoffmann, a quien una mujer de cera le sacaba de las dudas de la vida: “¡Sí, amada mía, criatura encantadora y celestial, tú me aclaras todo y me explicas la existencia!” (*El hombre de la arena y otros cuentos*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1972, p. 50).
- 196 RICHMOND, C., “Mujeres de obsesión”, *El País* (Suplemento Extra), 30-6-1988.
- 197 Se hace una amplia descripción de una fábrica de jóvenes –“girls”– ubicada en París. No sin ironía es mencionada como “un inmenso palomar, con hornacinas en que rebullían blancas mujeres, hechas de una carne como no bien reconocida por la vida, carnes inacabadas como todo lo hecho *grosso modo* y muy al por mayor”. Unos cuatro millones de chicas fabricadas habían salido de allí, algunas sin senos y de pequeños corazones, con ojos de cristal”, Madrid, Espasa Calpe, 1932, pp. 10 ss. El palomar, como nido de amores furtivos y apasionados, estaba presente en el paisaje castellano de *El pueblo de adobes* –una de las “Novelas grandes” de Andrés de Castilla (*El novelista*, Valencia, 1923, pp. 186-190, 382)–, donde se les tilda, entre otras metáforas, de “falansterios de arrullos y cariños”.
- 198 Madrid, J. Puyo, 1919, p. 62.

- 199 HOFFMANN, E. T. A., *El hombre de la arena y otros cuentos*, p. 52. Este escritor es citado en *Morbideces* (1908) –*Prometeo I. Escritos de juventud* (1905-1913), “Obras Completas”, I, p. 490–, también en *Automoribundia*, donde le dedica un amplio espacio (pp. 528-529) y su rostro figura en uno de los biombos del despacho bonaerense.
- 200 Pilar Pedraza dedica a este episodio un apartado bajo el título “La mujer de cera” (capítulo III. “Esposas discretamente muertas”) en su libro *Máquinas de amar. Secretos del Cuerpo Artificial*, pp. 131-133.
- 201 Mencionada en *El incongruente* (1922), es significativa una de sus greguerías ilustradas como metáfora de la evasión: “Hay un momento en que la motocicleta traza la curva cerrada en que el motorista parece haberse salido del mundo, ciñéndose al borde de los abismos, medio acostado sobre el lecho de la muerte, rozando el trasmundo”, *Trampantojos*, Buenos Aires, Orientación Cultural, 1947, p. 140. Rodolfo Cardona ha constatado su presencia en las dos novelas citadas, indicando que no solamente era un vehículo popular en aquella época sino la afición que el propio Ramón tenía por él (edición de *La viuda blanca y negra*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 35, notas 24, 25). En otra greguería vuelve a aparecer esta máquina como vehículo hacia la muerte cual nave medieval: “La verdad es que vamos a la muerte en motocicleta... En mí es tan gráfica esta idea, que me siento dueño de una motocicleta, a la que cuido y sobre la que me siento (En el *sidecars* llevamos a nuestra mujer)”, *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, “Obras Completas”, IV, p. 56.
- 202 ZOLOTESCU, I., “Preámbulo al espacio literario del «Novelismo»”, en *Novelismo I. El doctor inverosímil y otras novelas*, “Obras Completas”, IX, pp. 28-29; Richmond, C., “El «novelista» Ramón y sus «novelas grandes»”, X, pp. 18-19.
- 203 Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pp. 181-182.
- 204 Madrid, J. Pueyo, 1919, p. 26.
- 205 Barcelona, Orbis, 1994, p. 121. En “Variaciones” (*Muestrario*), entre las pequeñas fábricas de Madrid, Ramón enumera la de engrudo, la de patatas fritas, la de tímpanos y la fábrica de cabezas de muñeca, “todas colgadas en los balcones como si allí viviese el Herodes del barrio lleno de una indomable chiquillería”, *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, “Obras Completas”, IV, pp. 630-632.
- 206 *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 676-677. “La muñeca alegre con un collar de falsos brillantes, estaba pizpireta, como arrebatada por el vino rubio que la ponía más rosa y rubia. Se reía como una loca y se llevaba la servilleta a la boca con un gesto lleno de naturalidad. Las damas descotadas la miraban con envidia como si aquel fuese un puesto que debieron ocupar ellas”, *El hombre perdido* (1947), Madrid, Espasa-Calpe, 1962, p. 184.
- 207 “La parada del amor no la celebran ya más que los maniqués de cera, pues las damiselas de la vida moderna corren y deshacen con ese raudo movimiento lo único que desea el amor, las largas paradas”, *Automoribundia*, 1948, p. 338.
- 208 Este farol será considerado por el novelista como “aperitivo de mi lápida y de mi calle” ya que en la chapa ranurada que proporcionaba luz al mechero estaba inscrito “Calle de Ramón”, *Nostalgias de Madrid* (1954), Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 254. En *Automoribundia* (1947) habla de la presencia del farol en su casa: “Para trabajar, me es necesaria la calle; necesito en cierto modo trabajar en la calle... Pero no salgo más que los sábados... ¿Cómo iba a arreglármelas? De pronto tuve una idea genial: si tuviese un farol de gas en mi torreón, no necesitaría ya ir a la calle. Me costó mucho trabajo realizar mi proyecto. Los accionistas de la Compañía de Gas se empeñaban en no comprender. El caso no estaba previsto en el Reglamento. Pude triunfar al fin. Mi proyecto realmente podía parecer incongruente a aquellos burgueses, aunque les hubiera sido difícil demostrar su «inmoralidad». Por eso desde entonces escribo en mi despacho, que es bastante espacioso, a la luz de un auténtico farol. Como todos los faroles madrileños, indica hasta la calle. La calle «Ramón»”, Buenos Aires, Sudamericana, p. 807. En *El novelista* hace una “Exaltación del farol” (Valencia, Sempere, 1923, pp. 83-112), pero en otras páginas continúa con su alabanza, siendo *El farol número 185* una de las “Novelas grandes” de su protagonista, Andrés de Castilla.
- 209 HOFFMANN, *El hombre de la arena y otros cuentos*, 1972, p. 49.
- 210 *La sagrada cripta de Pombo* (1924), Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 673-674.
- 211 *La mujer de ámbar* (1927), en *Novelismo II. Cinelandia y otras novelas*, “Obras Completas”, X, pp. 872-873.
- 212 *El incongruente*, Barcelona, Orbis, 1994, pp. 121-122.
- 213 *Automoribundia*, p. 339.
- 214 *Idem*, p. 542.
- 215 Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1924, p. 530; Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 714. También se reproduce en un trabajo de J. M. Bonet dedicado al mundo objetual del novelista, “Ramón y los objetos y el surrealismo”, en *El objeto surrealista en España*, cat. exp., Teruel, Museo de Teruel, 1990, p. 26.
- 216 *Madrid callejero* (1923), en José Gutiérrez Solana. *Obra literaria*, II, p. 309.
- 217 *La sagrada cripta de Pombo*, 1999, pp. 677, 716.
- 218 *Automoribundia*, lám. IV (Se reproduce en uno de los muros del despacho argentino, DIEGO, G., “Ramón, a cuatro años de su muerte”, *Arriba*, 12-1-1967); José Camón Aznar indica al pie de la foto –desprovista de constelaciones–, cuyo autor identifica como el conocido Alfonso, que Gómez de la Serna está entrevistando a su muñeca durante la madrugada, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, p. 353.
- 219 HOFFMANN, *El hombre de la arena y otros cuentos*, p. 52.
- 220 *La sagrada cripta de Pombo* (1924), Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 675.
- 221 Santiago Vinardell indica la tristeza que le producía tan sólo la rememoración de aquel momento: “Y Ramón se ensombreció y se conmovió como si el recuerdo de la muerte de la mujer de cera le diese una gran pena”, *Libro nuevo* (1920), en *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (10 serie), El alba. Anexo: “Otras cosas”, “Variaciones A”)*, “Obras Completas”, V, pp. 136-137.
- 222 Buenos Aires, Sudamericana, pp. 337, 339; SOFOVICH, “Su maniqué de cera”, en *La vida sin Ramón*, 1994, pp. 51-58.
- 223 Los zarcillos, precisa su mujer, “consistían en una larga lágrima negra, plana, sobre las que se dibujaban, con pequeños brillantes de «strass» un signo de interrogación, considerando, por esta elección, a su marido precursor del Pop y del arte óptico. Sobre los anillos cuenta una curiosa historia, pues ésta se apropió de ellos, uno se lo robaron durante el trayecto en barco hacia Argentina en 1936, y el otro lo conservó sin la piedra de luna que perdió en un taxi. Según dice, el primero lo recuperó tras verlo en un escaparate de una de las tiendas del entorno del Palais Royal en una estancia en París, ya fallecido Ramón, en 1963.

- 224 *La sagrada cripta de Pombo* (1924), Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 741.
- 225 Los muñecos mecánicos se rebelarán contra su creador, en una alegoría de la libertad, al que dan muerte (Ed. de L. García Lorenzo, Madrid, Anaya, 1972).
- 226 *Op. cit.*, p. 493. No obstante no se divisa en las fotografías del despacho.
- 227 *Novelismo I. El doctor inverosímil y otras novelas*, "Obras Completas", IX, pp. 863 y ss.
- 228 ANDRÉS RUIZ, E., "Prisa y melancolía: la mirada de Ramón", *CYAN*, 1988, 10, p. 7.
- 229 Valencia, 1923, pp. 321-335, 382.
- 230 *Revista de Occidente*, 33, pp. 257-288.
- 231 *La Nardo* (1930), Barcelona, Bruguera, 1981, p. 9.
- 232 *El torero Caracho* (1926), en *Novelismo II. Cinelandia y otras novelas*, "Obras Completas", X, p. 679.
- 233 *Idem*, p. 940.
- 234 *La mujer de ámbar* (1927), "Obras Completas", X, p. 814.
- 235 Ella es la "muñeca de cera" que menciona en *Automoribundia* a propósito de la representación de *Medios seres*, mientras que a la hija, con la que mantuvo un corto idilio, la cita como "la hija de la Mujer de Cera" (pp. 512-520).