

# Lo inquietante en Gutiérrez Solana: las vitrinas del Museo Arqueológico Nacional

Antonio J. Sánchez Luengo  
Subdirección General  
de Promoción de las Bellas Artes  
Madrid

Antonio J. Sánchez Luengo es licenciado en Historia del Arte y Conservador de museos. Ha sido Conservador del Departamento de Pintura hasta 1940 y Coordinador General de la Colección Permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ha comisariado y coordinado diversas exposiciones de arte contemporáneo y ha sido Coordinador General del Proyecto de Reinstalación de la Exposición Permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2009) y responsable de la Fototeca de Patrimonio Histórico, Biblioteca, Archivo y Publicaciones del Instituto de Patrimonio Cultural de España. En la actualidad es Jefe de Área de Exposiciones de la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes.  
antonio.sanchez.l@mcu.es

**Resumen:** El pintor Gutiérrez Solana aún, por un lado, la pervivencia de la tradición y, por otro, una personalísima visión del mundo que le llevará a no participar del Regeracionismo, y a romper con los principios de la academia. Su tratamiento del color, de la perspectiva, sus deformaciones y la linealidad en la representación de las figuras generan una sensación de inquietud puesto que no puede distinguirse lo real de lo irreal. En este artículo se analizan –desde su contexto histórico y con un análisis pictórico– dos de sus obras exponentes de lo antes mencionado: *Las vitrinas* y *El visitante y las vitrinas*, obras clave, por su visibilidad y trayectoria expositiva, en el «descubrimiento», en los años veinte, de Solana por los representantes del Arte Nuevo.

**Palabras clave:** Pintura española del siglo xx, Gutiérrez Solana, Vitrinas, Maniqués, Animado-Inanimado.

**Abstract:** Gutiérrez Solana is an artist whose rallying for the survival of tradition and whose vision of the world led him both, to reject the Regenerationism movement, and to break with the Academy's principles. This attitude toward color and perspective, as well as the deformation and outlining in his figures, creates a sense of restlessness in the observer, as it is impossible to distinguish reality from the unreal. Two of his paintings will be analyzed in this article,

both in historical context and in pictorial terms: *The showcases* and *The visitor and the showcases*. These two pieces are extremely important due to their visibility and the moment they represent in Solana's career. In fact, they led to the discovery during the 1920s of Solana by the leaders of the «Arte Nuevo».

**Keywords:** Twentieth Century Spanish painting, Gutiérrez Solana, Showcases, Mannequins, Alive-Lifeless.

La producción artística del pintor José Gutiérrez Solana captó desde un primer momento el interés de críticos, historiadores y literatos. Su obra se vinculó con la tradición pictórica española (especialmente Goya, El Greco y la pintura del Siglo de Oro) y la Generación del 98 (Zuloaga y la primera etapa de Darío Regoyos), si bien, aunque la herencia de la pintura española se encuentra presente de manera manifiesta, su producción tanto artística como literaria tiene grandes diferencias con la de los artistas de la generación finisecular. En primer lugar, Solana pertenece a una época posterior a los artistas anteriormente citados; en segundo lugar, en sus obras lleva la crítica característica de esa generación al extremo; y por último, no imagina una situación mejor que la plasmada en sus creaciones, es decir, carece de función regeneracionista.

Hacia mediados de los años veinte, su pintura será muy valorada por los

Figura 1. *Las vitrinas*, 1910. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. © José Gutiérrez Solana, VEGAP, Madrid, 2010.

J. Solana  
-1910-



renovadores del arte español, llegando incluso a influir, como señala Eugenio Carmona (2004: 136), en Ángeles Santos, Francisco Mateos, Maruja Mallo e, incluso, Salvador Dalí. Las razones por las que las nuevas generaciones valoraron su obra se deben al cambio que se produce en las corrientes artísticas con el *retour à l'ordre* después de la Primera Guerra Mundial y a la publicación del ensayo *Realismo Mágico* de Franz Roh, que tuvo en España una temprana difusión y una gran influencia en los renovadores del arte español<sup>1</sup>. Lo que valoraban estos artistas de la pintura de Solana era, en primer lugar, su ruptura con los principios académicos a través de la deformación, el uso de una perspectiva en planos paralelos, la restricción cromática y la linealidad de las figuras. Por otra parte, un aspecto muy importante en dicha valoración tiene que ver con los cambios acaecidos desde la publicación del ensayo de Roh: la presencia en sus composiciones de lo mágico, lo extraño y lo inquietante.

Así lo manifestaban uno de sus principales detractores, José Moreno Villa (1951): «Infundir a sus personajes la sensación de lo real y lo no real al mismo tiempo», y uno de sus principales admiradores, Antonio Machado (1923: 768): «Este Goya necrómano o, lo que es igual, este antípoda de Goya, pinta con insana voluptuosidad lo vivo como lo muerto, y lo muerto como lo vivo».

Lo inquietante está presente en sus primeras obras, *Autómatas* (1907) y *Las vitrinas* (1910), donde trata un tema que, posteriormente, S. Freud (1919: 297-324) señalará como una de las principales causas de extrañamiento: figuras de cera, maniqués y autómatas. Así, en la exposición de artistas ibéricos de 1925 presentará una serie de cuadros como *El visitante y las vitrinas* (1910), en el que jugará con esa sutil frontera entre lo animado y lo inanimado; en *Los desechados* (1908) mostrará la marginalidad y la enfermedad; y finalmente, en *Los chulos* (1906), repetirá y transmutará varias veces el mismo rostro, consiguiendo una sensación inquietante en el espectador. Se trata de una se-

rie de temas de plena actualidad para la época a partir de la publicación del ensayo de Roh, pero realizados años antes de que la corriente del realismo mágico triunfara en Europa, razón por la cual el artista sería muy valorado por los jóvenes creadores.

A partir de la década de los ochenta su obra será objeto de un estudio sistemático y de una catalogación razonada por Luis Alonso Fernández (1985), que permitió completar las lagunas en la investigación y aproximarse de una forma integral a la producción de Solana. Alonso Fernández insiste en la valoración del artista investigando sus precedentes en la historia de la pintura española, El Greco, Velázquez, Goya y la Generación del 98, realizando además un análisis técnico, temático y estilístico de sus obras, y subrayando las relaciones y coincidencias con la producción de otros autores. Valeriano Bozal (1992) remarcará su carácter personal e independiente en el arte español de su época. Ángel González García (1999: 147-165) y Eugenio Carmona (2004: 121-122) situarán su obra en los realismos de nuevo cuño que surgirán en la Europa de los años veinte, destacando su participación en las publicaciones ultraístas (como la revista *Grecia*), en la exposición de artistas ibéricos y en la constitución de Amics de l'Art Nou (ADLAN) en Madrid en 1935, donde el pintor cántabro figura como uno de los socios.

De entre sus muchas obras, dos han llamado poderosamente la atención de los investigadores, *Las vitrinas* y *El visitante y las vitrinas*, realizadas en 1910, intentando establecer su fuente de inspiración. Algunos, como Francisco Cossío (1929) las identifican con las vitrinas del Museo Carnavalet de París. Por su parte, Ramón Gómez de la Serna (1944) menciona, en la monografía dedicada al artista, las vitrinas del Museo Arqueológico. Barrio-Garay (1978: 60-61) cree que representan las vitrinas del Museo Arqueológico de Madrid o del Museo Nacional de Antropología, y Manuela Mena (2004: 112), siguiendo a Barrio-Garay, se refiere también al Museo Arqueológico Nacional (figuras 1 y 3).

<sup>1</sup> Fue publicado en la *Revista de Occidente* n.º 16 en 1927, traducido por F. Vela, pp. 274-301. En este sentido, no deja de ser curioso que en una carta manuscrita de Solana (fecha el 16 de febrero de 1926), conservada en el centro de documentación de la Residencia de Estudiantes, dirigida al crítico de la *Revista de Occidente* y la *Gaceta Literaria*, Benjamín Jarnés, responda a su solicitud de fotografías de Las vitrinas para publicar un artículo en la revista alemana *Der Querschnitt*. Este requerimiento tendría como objetivo, seguramente, conectar la obra de Gutiérrez Solana con los nuevos realismos triunfantes en ese momento en Alemania, representados en la publicación de Roh (Residencia de Estudiantes signatura BJ280790346/BJ/1/80/1).

Figura 3. *El visitante y las vitrinas*, 1910. Colección particular. © José Gutiérrez Solana, VEGAP, Madrid, 2010.



J. S. ...



Figura 2. Mariano Moreno: Sala VII: Cuchillería y vestuario moderno del Museo Arqueológico Nacional, c. 1920. Museo Arqueológico Nacional (FD 775).

<sup>2</sup> Enrique Mélida y Alinari (Madrid, 1838-París, 1892). En 1882 se casó en París con Marie Bonnat, hermana del famoso pintor francés León Bonnat (1833-1922), y al año siguiente se establecía definitivamente en la capital francesa. Fue miembro del jurado internacional en la Exposición Universal de París de 1889. Con modernas inspiraciones estilísticas francesas en su pintura, pero manteniendo asuntos españoles, siguió alcanzando notables éxitos, como *La comunión de las monjas* y *La niña perdida*, adquiridas por el Museo de Luxemburgo. Su cultura artística, perspicacia crítica y atención a las posiciones de vanguardia, lo convierten en figura singular entre los españoles de su tiempo.

<sup>3</sup> Expedientes n.º 1893/4 y 1895/7. Lamentablemente en el archivo histórico del Museo Arqueológico Nacional no se conservan datos de la petición del pintor para realizar estas obras.

<sup>4</sup> Francisco Clivillés y Serrano (Madrid, 1869-1920). Estudia escultura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Discípulo de Samsó, se especializó en el retrato, colaborando igualmente con diversos arquitectos, en especial con Isidro de Benito, en ornamentaciones escultóricas de arquitectura. Concurrió a las Nacionales de Bellas Artes, obteniendo menciones honoríficas en 1895 y 1897; tercera medalla en 1904 y segunda en 1908. En 1915, junto con el arquitecto Isidro Benito, obtuvo tercera medalla en la sección de Arquitectura.

Ante esta variedad de opiniones sobre cuál es el lugar representado en esas dos composiciones, nuestra investigación aporta una nueva y definitiva localización que zanja la diatriba: *Las vitrinas* se identifican con la sala VII del Museo Arqueológico Nacional (figura 2). Documentos inéditos del artista relativos al citado museo, una fotografía que muestra la instalación museográfica del Museo Arqueológico Nacional en la que se pueden observar las dos vitrinas, una relación de las piezas expuestas en 1898 en dicha sala, y un presupuesto para la construcción de las vitrinas y los maniqués, son las pruebas documentales aportadas en nuestro estudio. Por otra parte, hemos podido identificar la indumentaria representada en los cuadros, que corresponde a una donación efectuada en 1893 y 1898 (en lotes de 77 y 44 piezas, respectivamente) al Museo Arqueológico Nacional por María Bonnat, viuda del pintor Enrique Mélida y Alinari<sup>2</sup>, conservada actualmente en el Museo del Traje. CIPE<sup>3</sup> (figuras 4 y 5).

La instalación del Museo Arqueológico Nacional en su sede actual se realizó en 1895 siendo director Juan de Dios de la Rada y Delgado. Los objetos fueron expuestos por orden cronológico manteniendo los protocolos de conservación, iluminación y seguridad con las vitrinas que disponía el museo cuando estuvo instalado en el Casino de la Reina. En lo que respecta a la sala VII fue instalada a finales de 1898, pues en mayo de ese mismo año se conserva una carta del director del Museo Arqueológico Nacional al Director General de Instrucción Pública en la que hace referencia a los costes del proyecto de instalación que ascienden a 3.000 pesetas (según los presupuestos de junio de 1897) para la realización de los maniqués, a cargo del escultor Francisco Clivillés<sup>4</sup>, y para el arreglo de las vitrinas realizado por Eugenio Ruiz (figura 6). Esta sala, tal como aparece en las obras de Gutiérrez Solana, es descrita en la publicación de Álvarez-Ossorio (1919: 71-73), *Una visita al Museo Arqueológico Nacional de*



Hemos podido identificar la indumentaria representada en los cuadros, que corresponde a una donación efectuada en 1893 y 1898 al Museo Arqueológico Nacional por María Bonnat, conservada actualmente en el Museo del Traje. CIPE

Figura 4. Basquiña, jubón y madroñera, c. 1801.  
Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico.



Figura 5. Vestido imperio, c. 1800.  
Museo del Traje. Centro de Investigación  
del Patrimonio Etnológico.

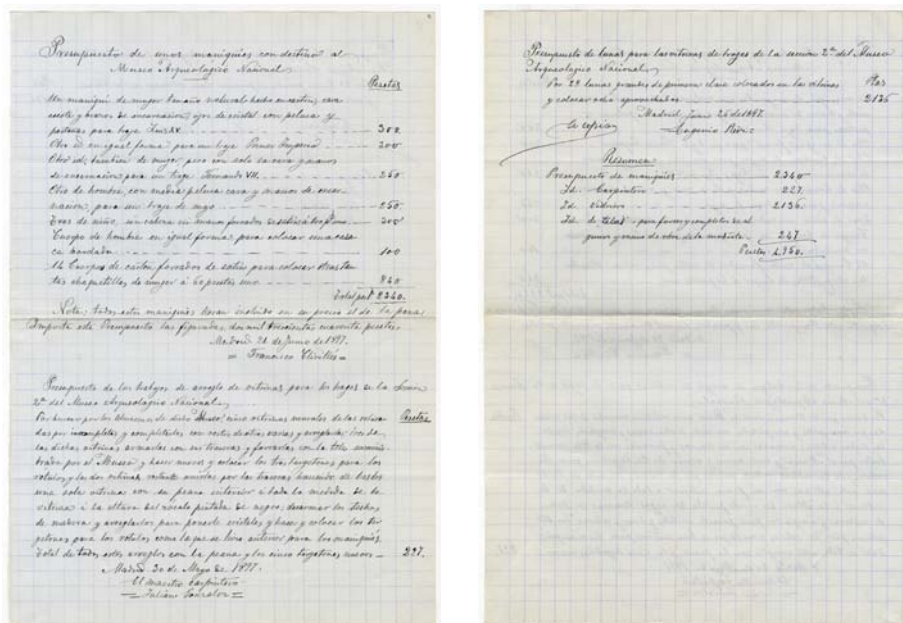


Figura 6. Presupuesto de maniqués y vitrinas, 1897. Archivo Museo Arqueológico Nacional (Expediente 1895/7).

1910, que formaba parte de la biblioteca personal del artista<sup>5</sup>. También, aparece descrita esta sala en un texto inédito del artista sobre el Museo Arqueológico Nacional conservado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: «Después de contemplar estas admirables figuras de barro pasamos á la sala VII En la que pueden admirarse en vitrinas una porción de trapos colocados sobre maniqués completos pertenecientes a la época de Carlos IV. Fernando VII y Imperio, están muy bien conservados y tienen estas figuras una gran belleza en sus colores y tocados. Hay en esta sala una fuente que perteneció á la iglesia de Santa Cruz de Madrid y pendientes de un muro un gran trofeo de armas formado con chuchos y ballonetas metidas en palos que fueron de las [que] empleo el pueblo de Madrid en la lucha contra los franceses en el 2 de Mayo. Aquí terminamos nuestra visita á la planta Baja del Museo Arqueológico»<sup>6</sup>.

La sala VII se mantuvo intacta hasta el proyecto de remodelación de 1933 que afectó a las salas de Edad Moderna, realizado por el arquitecto Luis Moya,

siendo director Álvarez-Ossorio. Las obras terminaron en julio de 1936, pero no se inauguró como consecuencia del comienzo de la Guerra Civil. Durante la guerra el museo sirvió como almacén de las obras de arte recuperadas por la Junta Superior de Conservación y Protección del Tesoro Artístico. También se desmontaron las instalaciones museográficas, conservando sus piezas embaladas en la sala de antigüedades egipcias (AA.VV., 1993).

En 1939 se abrió en la planta alta del edificio el denominado «Museo breve», una instalación de carácter provisional, pero cuyo montaje se prolongó hasta 1951. Se trataba de una selección de las piezas más importantes del museo desde la Prehistoria hasta la Edad Moderna. En lo que respecta al contenido de la sala VII, junto con el resto de las piezas que formaban parte de la donación efectuada por María Bonnat, pasaron en 1943 a formar parte del Museo del Pueblo Español por medio de una ordenación de colecciones. Estas piezas se conservan en la actualidad en el Museo del Traje, heredero del citado museo,

<sup>5</sup> Conservada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía procedente del archivo personal Gutiérrez Solana.

<sup>6</sup> Advertirá el lector, en la transcripción, los errores gramaticales y las faltas de ortografía. Según Gómez de la Serna (1972), ésta es una de las características de los escritos de Solana, donde muestra «la espontaneidad suprema» de las faltas de ortografía, obligando a la imprenta a comprar un plus para corregir los errores y cuidar las formas de expresión de los manuscritos.



El autor convivía en su casa con objetos de este tipo, como cabezas de peinadora, maniqués de figuras de cera, esculturas, artefactos que eran tratados no como seres inanimados, sino como miembros del hogar, hasta el punto de autorretratarse con ellos

aunque las vitrinas y los maniqués se perdieron.

Desde el punto de vista técnico, *Las vitrinas* y *El visitante y las vitrinas*<sup>7</sup>, presentan un cuidado y perfecto dibujo que muestra los más minuciosos detalles de la composición. Estas obras, como otras de la primera etapa de su producción, muestran el uso de unas pinceladas muy diluidas, consiguiendo sutiles transparencias y suaves superposiciones. Posteriormente, la pintura de Solana evolucionará introduciendo ásperas texturas en sus composiciones, para conseguir efectos tridimensionales por la densidad de la materia pictórica utilizada, como podemos ver en *Las coristas* (1915) y en *Procesión en Calaborra* (1925).

También hay cambios en lo que respecta al color. Las creaciones de la primera etapa se caracterizan por un uso restringido del color (negros, pardos y tierras), en contraste con las obras a partir de la década de 1920, caracterizadas por una mayor amplitud de tonos en la paleta, como *Marineros cargando redes* (1945). No obstante, el uso del color está en relación con el tema a tratar.

Así, en algunas creaciones de su etapa final, como *La procesión de la muerte* (1930), vuelve a una gama cromática restringida. Lo mismo ocurre en las dos obras objeto de estudio, debido al amplio colorido y a los sutiles detalles de esta indumentaria histórica, que obliga al artista a ampliar su paleta para representar fielmente la realidad observada, tan llena de brillos, gradaciones tonales y contrastes cromáticos.

Por lo que respecta a la perspectiva, Gutiérrez Solana utiliza en sus pinturas, por lo general, una perspectiva paralela, escalonando una serie de planos hacia el fondo del cuadro. Pero en algunas obras, como las descritas, utiliza una distribución más libre, con una tendencia a la asimetría aunque jugando con el equilibrio de volúmenes en la composición. También es muy frecuente la utilización de diagonales y el contraste de zonas pobladas de elementos con otras absolutamente vacías, como podemos observar en la representación del pavimento en *Las vitrinas* donde

presenta deficiencias en el uso de este recurso.

En la imagen de la instalación de las vitrinas en el Museo Arqueológico Nacional, el artista modificó la disposición de las vitrinas mediante su representación en diagonal, lo que ayuda a contemplar la indumentaria de todos los maniqués, y en *El visitante y las vitrinas* cambió el orden de representación de los distintos maniqués, con lo que marca los contrastes de la indumentaria histórica representada en las obras. Solana invierte el orden colocando como fondo la vitrina mural, igual que ocurre en *Las vitrinas*, y cambia de lugar un maniquí ataviado con una robe a la francesa, que sirve para contrastar mejor los dos tipos de indumentaria representados: la indumentaria del majismo, que surgió como reacción a las modas foráneas, y la indumentaria que seguía los postulados de la moda francesa. Los cuadros presentan, además, deficiencias en la concepción de la perspectiva aérea, puesto que los elementos representados en primer término y en el fondo se construyen con la misma nitidez y detalle.

En cuanto a la iluminación, puede observarse por la disposición de las sombras en la fotografía de la instalación de las vitrinas en el Museo Arqueológico Nacional, la procedencia del foco lumínico. En *Las vitrinas*, la iluminación incide en los dos maniqués ataviados con trajes estilo imperio, jugando con los brillos que produce en la indumentaria y en los cristales. El resto de figuras permanecen menos iluminadas, lo que ayuda a incrementar los contrastes lumínicos para conseguir representar el volumen y dotar a la obra de un carácter inquietante. Por el contrario, en *El visitante y las vitrinas* prescinde de esos contrastes lumínicos, ilumina todas las figuras con gran intensidad y modifica el punto de origen de la luz, como se observa en la sombra del personaje ataviado con frac y sombrero de copa, personaje que, según Ramón Gómez de la Serna, realizó una vez terminado el cuadro como contrapunto a los maniqués, seguramente para acentuar el carácter perturbador de la obra mediante la contraposición vida-muerte.

<sup>7</sup> Estos dos lienzos fueron presentados a las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1910 y 1912 con el título *Lo que dicen las vitrinas*. Posteriormente, en 1925, Solana tituló estos dos cuadros en el reverso con escritura autógrafa como *Las vitrinas*. No obstante, estos títulos puestos por el autor fueron poco respetados; así, en la exposición de 1928 en la sala Bernheim-Jeanne de París, el primero de los cuadros citados aparece en el catálogo como *Los maniqués*. Título que se repite en la biografía de Solana publicada en 1945 por Sánchez Camargo. En lo que respecta al segundo de los lienzos, aparecerá en la citada exposición con el título *Las vitrinas del museo*. Pero será a raíz de la publicación de la monografía dedicada al artista por la editorial Espasa Calpe en 1936, cuando cambie esta denominación por la de *El visitante y las vitrinas*. Esta denominación no ha sido la única para referirse a la obra desde 1936 hasta la actualidad. Así, Sánchez Camargo en la biografía sobre Solana, utiliza la denominación *El Visitante del Museo*. Mientras que Leopoldo Rodríguez Alcalde se refiere al lienzo como *La vitrina y el visitante*.



Figura 7. *Autorretrato con muñecas*, 1943. Colección particular. © José Gutiérrez Solana, VEGAP, Madrid, 2010.

El tema representado, el carácter objetual del ser humano, fue un recurso recurrente en el ámbito de las vanguardias<sup>8</sup>. Autores como Giorgio de Chirico, Fernand Léger, Hans Arp, Hans Bellmer, Marcel Duchamp o Man Ray se interesaron en la expresión de estos temas objetuales, remarcando los difusos límites entre lo animado y lo inanimado con la intención de producir inquietud en el espectador. Seres que eran para los artistas mencionados, un modelo de los nuevos ideales de la vida moderna.

Ese mismo carácter objetual emerge en las representaciones de Gutiérrez Solana en un gran número de lienzos, en los que juega siempre con los límites entre lo animado e inanimado. El autor convivía en su casa con objetos de este tipo, como cabezas de peinadora, maniquíes de figuras de cera, esculturas... (Sánchez Camargo, 1945), artefactos que eran tratados no como seres inanimados, sino como miembros del hogar, hasta el punto de autorretratarse con ellos, como en el conocido *Autorretrato con muñecas* (1943) (figura 7), concebido a la manera de retrato familiar. También, existen testimonios

pictóricos que demuestran la preferencia por los seres inanimados, como en la obra de Vázquez Díaz, *Retrato de los Solana* (1930).

Este hecho también lo encontramos en la vida y obra de uno de los amigos y principales estudiosos de la producción solanesca, Ramón Gómez de la Serna (Ávila Padrón, 2001: 143-182). En su literatura abundan los testimonios y descripciones de este tipo de seres (Gómez de la Serna, 1949: cap. XLVII)<sup>9</sup>, y respecto a su biografía, se conserva abundante material gráfico de la convivencia y predilección por las muñecas de cera y maniquíes como portadores de nuevos ideales (figura 8).

Los difusos límites entre lo animado y lo inanimado, el ser humano y el objeto, aparecen con frecuencia en otras composiciones de Solana, como en *La peinadora barata* (1918), *Gigantes y cabezudos* (1932), *Maniquíes* (1927), *La peinadora* (1937) y *Autorretrato con muñecas* (1943). Este planteamiento conceptual lo elabora también en los cuadros sobre los dioramas del Museo Grévin, *La muerte de Marat* (1928) y *El juicio de Mme. Roland* (1929), museo que ilustraba mediante dioramas de figuras de cera ataviadas con indumentaria histórica, distintos acontecimientos de la historia de Francia. El artista adquiría aquellos objetos con los que convivía en El Rastro madrileño, donde era frecuente encontrar muñecas, cabezas de peinadoras, maniquíes y la muñeca de cera con la que años más tarde se autorretrataría.

Estos seres-objetos están también presentes en sus obras literarias, como cuando describe el Madrid popular en *Madrid, escenas y costumbres* (1913), al reseñar el museo de figuras de cera en *La España negra* (1920), cuando comenta el Museo Granero en *Madrid callejero* (1923) o cuando transcribe los dioramas del Museo Grévin en un manuscrito del artista, conservado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, aspectos que influirán en la novela de Pío Baroja *Las figuras de cera* (1924), en la que el escritor insiste en las mismas obsesiones que Solana: vida-muerte, animado-inanimado, atracción-temor.

<sup>8</sup> En este sentido no deja de ser curioso que en la exposición en la sala Bernhein-Jeanne de París, celebrada entre 16 y 27 de enero de 1928, cuyo catálogo contiene un prólogo del escritor, hispanista y crítico de arte Jean Cassou, figurase el lienzo titulado *Las vitrinas* con la denominación de *Los maniquíes*. Este cambio de denominación fue debido, seguramente, a las pretensiones de Ramón Gómez de la Serna, Edgar Neville y Jean Cassou de querer conectar la obra de Solana con la tendencia de los nuevos realismos. Tendencia triunfante en Europa desde la publicación del ensayo de F. Roh y con la que ciertos aspectos de la obra de Solana como lo mágico, lo extraño e inquietante conectaban plenamente. A pesar de estas pretensiones, la exposición como afirma Emiliano Aguilera fue un rotundo fracaso, pero en estas obras se aprecia la razón por la que Solana sería muy valorado por la generación de renovadores del arte español. Como sostenía en 1927 Vegue y Goldoni: «En Alemania sería un astro de primera magnitud. En su patria, todavía se le tacha de extravagante. Tanto peor para los que no aciertan a comprenderle».

<sup>9</sup> «Me llega de París una muñeca de cera que compré con el dinero de la herencia. Yo había tenido otra muñeca de cera entrañable, dramática, fascinante, pero se me murió en irreparable rotura. El maniquí de cera es el único ralenti que se puede conseguir de la mujer en reposo de un gesto, la única imagen de la mujer que puede merecer demencia religiosa, con una religiosidad vital, sin la abstracción a que conducen los mármoles y que cuando llega algún aporte femenino a la mesa de los espiritistas es una mano de parafina».

Todos los personajes que aparecen en la producción de Solana subrayan simultáneamente varios elementos del ciclo vital. Por un lado, son seres inertes, pero por sus ademanes y la acentuación de ciertas características fisiológicas parecen llenos de vida. Por otro lado, el hieratismo y la frialdad de sus miradas muestran la apariencia de cadáveres embalsamados, y en muchas ocasiones, como en *El visitante y las vitrinas* (1910), *Maniqués* (1927) y *Autorretrato con muñecas* (1943), establece un juego haciendo que los maniqués se humanicen mediante sus gestos y ademanes, y que las personas representadas en las obras tengan la apariencia de seres inanimados. Es decir, Solana no sólo no define claramente la frontera entre lo inanimado y lo animado, sino que incluso utiliza los títulos de sus creaciones para subrayar la indefinición (figura 9).

Los cuadros que nos ocupan pertenecen a ese universo solanesco. Pero además, la indumentaria histórica con la que están ataviados los maniqués incide en la humanización de las figuras y, al mismo tiempo, las sitúa en un contexto sociocultural e histórico, reforzado por la introducción, en uno de los lienzos, de un visitante ataviado con un frac de finales del siglo XIX<sup>10</sup>. *Las vitrinas* (1910) representan la indumentaria Imperio, caracterizada por la inspiración en la Antigüedad clásica y una mayor libertad y comodidad en el uso del atuendo. Las mujeres portaban las llamadas camisas, vestidos de talle alto de telas blancas y vaporosas bajo los que se adivinaba la forma del cuerpo, corte que se mantendrá durante años, aunque cada vez con formas más recatadas y telas más pesadas y adornadas. Los hombres sustituyen la casaca por el frac o la levita, el calzón por el pantalón, y los tejidos de seda por los de paño oscuro. Comienza el monótono traje burgués que se impondrá a lo largo del siglo XIX. El color queda reservado al chaleco.

*El visitante y las vitrinas* (1910) representa la indumentaria del majismo que surgió en el reinado de Carlos III como reacción a las modas foráneas, recuperando prendas características del vestir

nacional. El majo usaba «jaqueta», chaleco corto y calzones con faja de vivos colores en la cintura; en el escote un pañuelo anudado que dejaba ver el cuello de la camisa; el pelo recogido en una redecilla y grandes patillas, y para cubrirse capa larga y tricornio o montera. La maja vestía jubón con solapas, ajustado al talle, de mangas ceñidas y una falda de color denominada guardapiés, pañuelo sobre los hombros y el pelo recogido en una cofia. Cuando salía a la calle se ponía encima una falda negra llamada basquiña y la mantilla. En dicha pintura, hay un maniquí ataviado con una *robe* a la francesa, que marca las diferencias con la indumentaria del majismo, debido a que este traje seguía los postulados de la moda francesa y se caracterizaba por el lujo y la calidad en los materiales empleados para su confección.

El personaje ataviado con un frac parece perder su apariencia real al entrar en contacto con los maniqués, pero contribuye a conseguir esa sensación de extrañamiento, esa inquietud tan frecuente en la obra de Solana, y al mismo tiempo informa del público que acudía al museo y de sus reacciones ante las instalaciones museográficas.

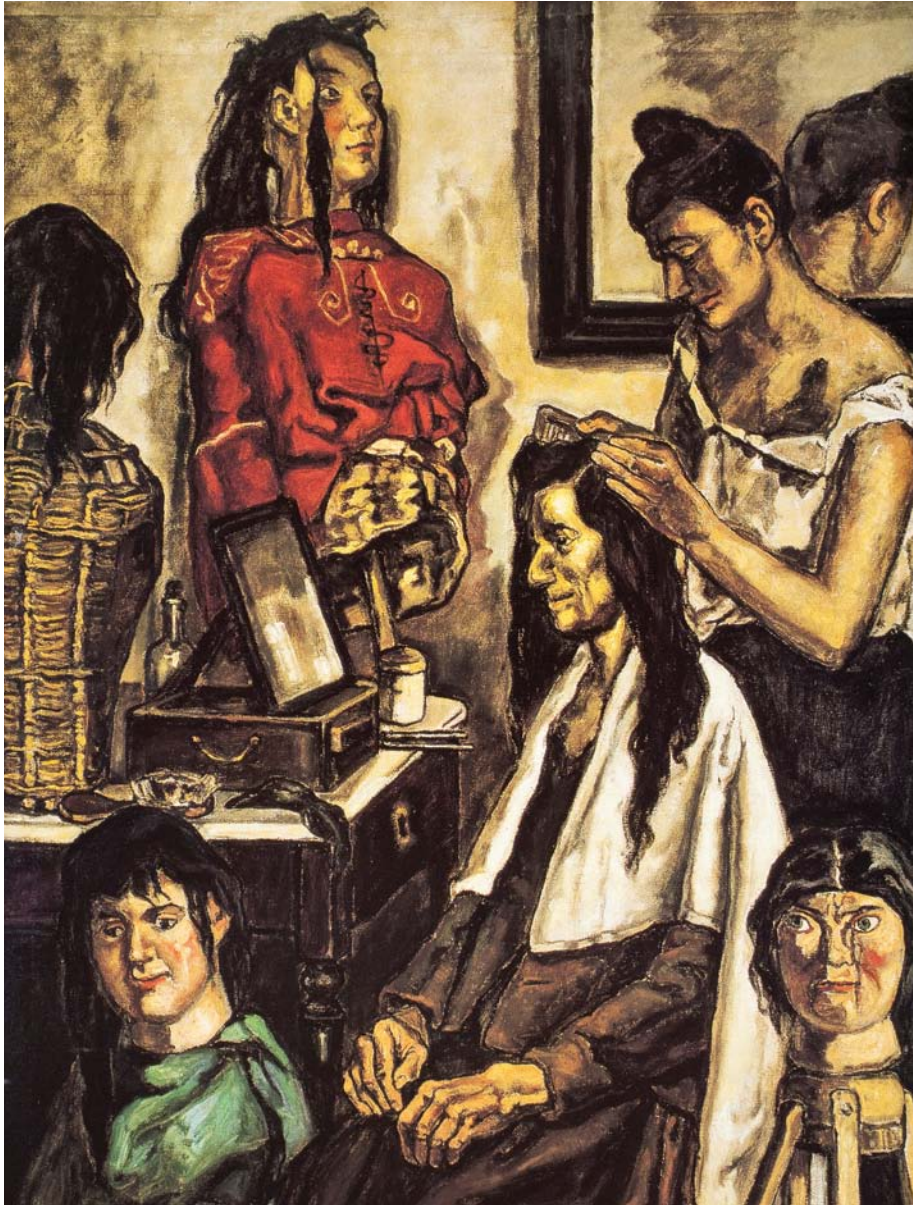
Solana muestra también las lecciones aprendidas de su profesor de anatomía, José Parada y Santín, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que enseñó al artista a diferenciar y a plasmar, mediante la caída de los pliegues de la indumentaria, si el modelo representado estaba vivo o muerto. Este recurso lo vemos por primera vez en estas dos obras, donde se puede contrastar la caída recta de los trajes de los maniqués, carente de dinamismo, con la caída angulosa de los pliegues en el personaje de *El visitante y las vitrinas* (1910), volviendo a introducir, una vez más, la indefinida línea entre lo animado y lo inanimado.

Todas estas sensaciones inquietantes se incrementan al analizar con más detalle los cuadros, a través de la carnación de las figuras, carnaciones de tonos rosáceos tan marcadas que son propias de figuras de cera y cartón-piedra. Por el contrario, el personaje del frac en *El visitante y las vitrinas* pre-

<sup>10</sup> Los cambios sociales y económicos que se habían ido gestando en el último tercio del siglo XVIII tuvieron su culminación con la Revolución Francesa (1789) que repercutió inmediatamente en toda Europa. El cambio en la indumentaria fue rápido y radical. Llegó a la moda el Neoclasicismo. Las mujeres aspiraban a vestir como las estatuas clásicas, con el talle bajo el pecho y telas claras y ligeras. Los hombres siguieron la influencia inglesa con sobrios trajes de paño. El majismo fue un fenómeno de reacción a las influencias extranjeras que sufrió España en el siglo XVIII y que exageraba las peculiaridades nacionales. La moda, reflejada muy bien por Goya, se inicia a finales del siglo cuando las clases altas empiezan a copiar la manera de vestir de las gentes del pueblo, especialmente los trajes usados por los majos y majas en Madrid. Este gusto se mantendrá durante gran parte del siglo XIX.



Figura 8. *Retrato de Ramón Gómez de la Serna*, de Alfonso Sánchez Portela, 1930. Colección particular. ©Alfonso Sánchez Portela, VEGAP, Madrid, 2010.



senta unas carnaciones más realistas que acentúan su carácter animado. El juego se remarca con la presencia en ambas obras de un maniquí de sastrería sin cabeza, culminando el carácter inanimado del conjunto. Gutiérrez Solana se sirve, por tanto, de múltiples recursos para enfatizar la frontera entre lo animado y lo inanimado. Así, en determinados maniqués se encuentran elementos que los sitúan en el mundo de lo inanimado, pero al mismo tiempo, estas figuras presentan ciertos aspectos que las humanizan, insistiendo en ese efecto sutil que produce en el espectador sensaciones inquietantes. Decía Machado de «este Goya necrómano» que tenía en sus pinceles la voluptuosidad de la vida y de la muerte. En fin, Solana encontró lo inquietante, lo animado y lo inanimado, el gusto por lo vivo y por lo inerte en unas vitrinas del Museo Arqueológico Nacional.



Figura 9 (arriba). *La peinadora barata*, 1918. Colección Grupo Santander. © José Gutiérrez Solana, VEGAP, Madrid, 2010.

Figura 10 (abajo). *Maniqués*, 1927. Colección particular. © José Gutiérrez Solana, VEGAP, Madrid, 2010.

## Bibliografía

- AA.VV. (1993): *De gabinete a museo: tres siglos de historia: Museo Arqueológico Nacional*, Madrid.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1985): «J. Solana, estudio y catalogación de su obra», en *J. Solana. Exposición homenaje*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
- ÁLVAREZ-OSSORIO, F. (1910): *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*, Madrid.
- ÁVILA PADRÓN, A. (2001): «El “ente plástico”: Gómez de la Serna-Gutiérrez Solana (A propósito del maniquí)», *Anuario del Departamento de Historia y teoría del arte*, XIII, Madrid: 143-182.
- BARRIO-GARAY, J. L. (1976): *José Gutiérrez Solana. Paintings and Writings*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- BOZAL, V. (1992): «Al margen: Solana» en *Pintura y escultura española del siglo xx (1900-1936), Summa Artis*, XXXVI, Madrid.
- BOZAL, V. (2002): «José Gutiérrez Solana, nuestro Courbet» en AA.VV., *Creadores del Arte Nuevo*, Fundación Mapfre, Madrid.
- CARMONA, E. (2004): «Solana. El invitado, el primitivo y lo inquietante», en AA.VV., *José Gutiérrez Solana*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: 121-189.
- CORRAL, J. (2000): *La vida cotidiana en el Madrid del siglo xviii*, Madrid.
- COSSÍO, F. (1929): «Las vitrinas de Solana» en *El Norte de Castilla*, 24 de febrero y *La Voz*, 27 de febrero.
- CRUZ CANO y OLMEDILLA, J. de la (1988): *Colección de trajes de España*, Madrid.
- DESCALZO, A. (2002): «Modos y modas en la España de la ilustración» en AA.VV., *El siglo xviii: España el sueño de la razón*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1924): *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1944): *José Gutiérrez Solana*, Buenos Aires.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1948): *Automoribundia*, Madrid, cap. XLVII.
- GONZÁLEZ ESCRIBANO, R. (2006): *José Gutiérrez Solana*, Fundación Mapfre, Madrid.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A. (1999): «José Gutiérrez Solana» en F. Calvo Serraller (dir.) *El realismo en el arte contemporáneo, 1900-1950*, Fundación Mapfre, Madrid: 147-165.
- FLINT, W. (1963): «Wax figures and mannequins in Solana», *Hispania*, 46, 4: 740-747.
- FLÓREZ, R. (1973): *J. Solana*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- FREUD, S. (1919): «Das Unheimliche» en *Imago*, 5: 297-324.
- FUSTER, A. (1968): *El legado de Goya*, Goya Hispano-Inglesa de reaseguros, Madrid.
- HERRANZ, C. (1996): «Moda y tradición en tiempos de Goya» en AA.VV., *Vida cotidiana en tiempos de Goya*, Lunwerk, Madrid.
- HUERTA CALVO, J. (1998): *Al margen de la ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo xviii*, Ámsterdam.
- JIMÉNEZ BLANCO, M. D. (1998): «Juan de la Encina. Director del Museo de Arte Moderno» en AA.VV., *Juan de la Encina y el arte de su tiempo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- KERRIGAN, A. (1962): «Black Knight of Spanish painting. International reports: Solana», *Arts Magazine*, mayo-junio, New York: 16-20.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. (1997): «El vestido en tiempos de Goya», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 4: 157-187.
- MACHADO, A. (1923): «El pintor Solana», en *Obras, poesía y prosa*, Losada, Buenos Aires.
- MENA MARQUÉS, M. (2004): «Solana y su mirada goyesca» en AA.VV., *José Gutiérrez Solana*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: 45-117.
- MORENO VILLA, J. (1951): «Palabras de los cuadros. Demencia del pintor Solana», *Novedades*, 25 de marzo.
- PANTORBA, B. de (1958): *Figuras cumbres del arte contemporáneo*, XXV, Madrid.
- POMPEY, F. (1946): *Museo de Arte Moderno. Guía gráfica y espiritual*, Madrid.
- PUERTA ESCRIBANO, R. de la (1997): «Moda, moral y regulación jurídica en época de Goya», *Ars Longa*, 7-8: 205-217.
- PUERTA ESCRIBANO, R. de la (2006): *La segunda piel. Historia del traje en España (del siglo xvi al xix)*, Generalitat Valenciana, Valencia.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, L. (1974): *J. Solana*, Madrid.
- SÁNCHEZ CAMARGO, M. (1945): *Solana biografía*, Madrid.
- SÁNCHEZ CAMARGO, M. (1962): *Solana, vida y pintura*, Aldus, Madrid.