

recolección 02



recolección 02

recolección 02

El universo inanimado
de José Gutiérrez Solana
en la Colección Banco
Santander

The Inanimate Universe
of José Gutiérrez Solana
in the Banco Santander
Collection

Mónica Piera
Ivette Vilalta
Montserrat Morgades

Edición de Estrella Palacios Toledo

Releer, revisar, redescubrir. A partir de estos conceptos surge *recolección*, una serie de publicaciones que tienen como protagonista a la Colección Banco Santander. En cada número, los autores nos invitan a volver a mirar las obras para poner de manifiesto las múltiples vertientes que ofrece la Colección.

recolección 02 recoge el resultado de uno de los trabajos de la segunda edición (2023) de Investiga Colección Banco Santander, una convocatoria de Fundación Banco Santander cuyo objetivo es propiciar investigaciones que aporten visiones transversales e innovadoras sobre la Colección y que profundicen en el conocimiento de las obras y los artistas que la componen.

Escenario y objeto	9
Hacia el lenguaje de los objetos	15
Objetos y personajes, protagonismo compartido	25
La vuelta del indiano	26
Armador (El viejo armador)	36
El físico	48
El capitán de barco mercante (El capitán mercante)	58
El bibliófilo	70
De las máscaras a los maniqués, más allá de una fascinación	79
Máscaras (Máscaras con burro, Escenas de carnaval o Las máscaras de soplillo)	80
Máscara del caimán (Máscaras en las afueras)	88
Gigantes y cabezudos	98
La peinadora	106
Soluciones inteligentes para retratos de encargo	115
Valentín Ruiz Senén	116
Don Miguel de Unamuno (Retrato de don Miguel de Unamuno con paisaje de Salamanca)	124
El universo inanimado cobra vida	135
El espejo de la muerte	136
Bodegón de música	146
Barros mexicanos	154
Bibliografía	165
Sobre las autoras	169
English texts	171

Escenario y objeto

En el Madrid de los años treinta colisionan dos gigantes de la cultura obje-tual: Ramón Gómez de la Serna y José Gutiérrez Solana. Del primero sobre-vive, a modo de monumento, la reproducción de su despacho en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid; del segundo, cada cuadro es un testimonio del amor desmedido por todo tipo de trastos. Ramón escribió la biografía de Solana centrándose, como hemos hecho todos, en su rareza, en el carácter intenso, profundo y con frecuencia aparentemente irracional. Pero en 1919 fue a cenar a la casa que el pintor y sus dos hermanos tenían en la calle Santa Feliciano. Tras describir una casa sórdidamente desvaída, Ramón detalla los objetos. Empieza por los relojes, que le permiten decir que la carcoma del tiempo se come las paredes de la casa. Relojes y más relojes, y más cuadros. Todo empieza a sonarnos. La atmósfera y los chismes que la pueblan se ha-cen familiares. Un baulillo de marinero, tallas de figuras de santos ingenuos con sonrisas imposibles. Una habitación con pájaros disecados, una colec-ción de conchas entre cortinas y lámparas de araña. En el comedor, las figu-ras mexicanas heredadas del padre y los grabados de Regoyos. Más relojes en otra visita, ya en 1920 —¿cómo no le iban a gustar a Solana los relojes de cuco?—. Entonces, los autómatas: los juguetes mecánicos, unos chinos que hacen chocolate, otro moliendo la canela en un almirez, una muñeca vestida de azul Nattier, movimientos de abanico, barcos robóticos de cuerda. Autó-matas que asustan a los invitados ante la alegría infantil del hombre siniestro y ferozmente huidizo. Un mundo de juguete que se aísla del exterior, hos-til, lleno de los que hacen daño, que son los otros. Luego, paredes llenas de tallas compradas en el Rastro, tal vez el tercer hábitat más importante para nuestro hombre. El milagro más frecuente en el imaginario católico español es la talla de Cristo, de un santo o de la Virgen que cobra vida y se dirige al desconcertado fiel; o al infiel, claro, que deja de serlo inmediatamente para abrazar una religión tan poderosa que no conoce frontera entre la vida y la muerte. La frecuencia del relato en nuestros pueblos y tradiciones hizo que el arte lo reflejase con normalidad, casi rutinariamente, a pesar de que algunos encontraron lecturas diferentes, no literales, en la interpretación del hecho y, sobre todo, en la relación de la gente con los objetos sagrados. La tradición de conferir vida a los retratos religiosos es emocionantemente española. En

algunos casos es una fascinación trasgresora. Estoy hablando de Buñuel poniendo en 1970 a Tristana sobre la escultura yacente del cardenal Tavera en una equívoca situación. Pero este no es el caso de Solana. Para él, las tallas son inmóviles, no hay una vida mágica ni misteriosa. Los cristos que colgaban en su casa no obran el milagro; hay una distancia que le resulta confortable precisamente porque no se mueven.

Los juguetes nunca hieren. Los crucifijos de talla no juzgan la conducta de aquel que vive de noche y duerme de día. Los relojes solo avanzan hacia la disolución del cuerpo, consumido por los jugos gástricos. Nada excepcional, pura biología. No adelantan el tiempo, no tienen la capacidad de inferir en la vida de aquel que transita una especie de tragicomedia en la que todos los sufrimientos están permitidos. Para Ramón los objetos fueron juguetes; para Solana, consuelo.

No es necesario explicar quién fue Solana, pero hay unas coordenadas que nos sitúan bien en la relación del pintor con el mundo material que puebla sus cuadros. Nació en carnavales, el 28 de febrero de 1886, en la casa paterna de Conde de Aranda en Madrid. Su familia era de origen cántabro con un pasado indiano, del que heredó una fortuna en parte mermada por avatares familiares pero suficiente para llevar una vida cómoda. Vivió una infancia llena de muerte y dolor. Su hermana pequeña muere el día de Navidad de 1891; su primo, asfixiado, poco después; su padre, en 1898, y los deja en una situación penosa que desquicia a la madre. Su tío Florencio el Mudo, la locura de su hermano mayor, de otro tío, y el repartidor de periódicos que dejó tuerto a su perro con un alambre solo porque le ladraba. La crueldad es una experiencia de vida necesaria y condicionante para un niño que vive el asalto de dos destrozadas, hombres vestidos de carnaval que intentan robar en su casa con él dentro. En su pintura, las máscaras serán el desorden humano, el caos doloroso y violento. Una forma de inevitable mal de la condición humana. En 1899 su madre también caerá en una forma de demencia que será descrita por Ramón.

De su paso por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre 1900 y 1903 —tan cerca de Picasso y tan lejos—, extrae un fondo de pintura clásica que siempre estará ahí, bien para secundarlo, bien para desafiarlo. Comienza a habitar el negro de los cuadros del Prado, el germen de la veta brava en el dolor de los santos de Ribera como en el realismo de Bermejo.

Eugenio Lucas más que Goya, el esperpento de Valle-Inclán en su forma plástica y el desarrollo de su concepto de belleza en imágenes como la cara de un cerdo chorreando sangre. Discretas glorias académicas, amistad con Regoyos, condena a la sala de los raros en todas las exposiciones nacionales y el amor por el toreo desde una óptica distinta, de amor por el toro. Pinta a un segundón, el Lechuga, en el que vuelca todo el verdadero drama del torero rural mientras recorre los pueblos de Castilla en trenes.

Solana fue un feroz notario de la realidad de aquella España que tanto tardó en olvidar el 98. Rechazado por muchos, fue idolatrado por otros que encontraron en él la rareza que no siempre supo ver Ramón, quien lo hospedó en el Pombo para que pintara su obra maestra, Solana se la regaló y hoy está en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid). Siempre agradecido, Solana también le dedicó *La España negra*, un libro del que nace la visión de España que Cela desplegó en *La familia de Pascual Duarte*. Esta es una de las muchas virtudes de un libro honestamente doloroso. Alcohol y viajes cercanos, amantes en el servicio doméstico y exposiciones en el extranjero. En los años treinta Solana era un gran maestro incómodo pero reconocido por una modernidad otra que no sabía dónde ubicarlo. La Guerra Civil lo sacó de su Madrid y ya nada fue igual. Tras pedirle a Franco que le permitiese volver, fue el pintor de la posguerra desconchada de costureras pobres y floreros tristes. Su muerte en 1945, con la única compañía fiel de su hermano Manuel, es ajustada a la biografía.

Pero vayamos a los objetos. El libro que estamos prologando será imprescindible en adelante para estudiar a Gutiérrez Solana. Tal es su importancia que sorprende que no se hubiese emprendido un estudio científico sistemático de los objetos que pueblan sus cuadros por una sencilla razón: en ningún pintor son tan importantes. Las catorce obras tratadas marcan un patrón ampliable al resto de su obra sobre el rigor metodológico. Que este trabajo se plantease sobre las obras de Solana de la Colección Banco Santander era casi inevitable, pues esta cuenta con más de una treintena de piezas que cubren casi toda su trayectoria y reflejan las temáticas más habituales de su producción: escenas costumbristas y religiosas, retratos, grupos, temas taurinos, bodegones, máscaras y, por supuesto, la muerte. Un solo cuadro daría para un estudio. Estoy pensando en *El espejo de la muerte* (h. 1929) o en *El capitán de barco mercante* (h. 1930-1934) —con su baúl y ese bodegón marinero sobre la

mesa—, pero también en *El bibliófilo* (h. 1933), la primera obra de Solana que se adquirió, en los años sesenta, para la Colección y que habla de una forma de vivir entre objetos amados, citas de una relación autobiográfica con los libros entre el maremágnum de objetos que componían el imaginario de Solana. Este libro enriquece no solo la figura del maestro, sino también este conjunto maravilloso de obras suyas que atesora la Colección.

Solana es un pintor que goza de una pronta fortuna. En vida ya era un mito, y su muerte, en una España de la que casi todos los otros grandes artistas se habían exiliado, llevó a biografías y ensayos de historiadores del arte, escritores e incluso médicos. Las exposiciones se han sucedido desde entonces —centradas en la vinculación con la España negra, con la tradición, en su relación con la modernidad y la desconexión con la vanguardia, u organizadas por núcleos temáticos—, pero era necesaria esta visión científica de una escenografía que conlleva unas relaciones con el objeto sin las cuales la comprensión del artista era incompleta. Hay objetos que han dado títulos, como el espejo de *El espejo de la muerte*, y normalmente han sido los que contenían un componente escatológico. Condicionados por la profundidad de su negritud, establecimos inconscientemente grados de interés que dejaron en zonas de penumbra las figuras mexicanas, los muebles o los instrumentos musicales, que ahora vuelven en una taxonomía objetual de cuadros complejos compositiva y temáticamente. La vinculación de los objetos con los archivos existentes despierta un nuevo campo de estudio que deberá ser aprovechado por la siguiente tanda de historiadores y comisarios que aborden la obra de Solana.

La interdisciplinariedad de este estudio es refrescante, y el rigor científico de las autoras plantea lecturas que siempre fueron tratadas pero que permiten una vuelta de tuerca, una lectura actualizada, como en el caso de las máscaras. La catalogación de estos escenarios aporta una visión renovada de su pintura y nos muestra al artista de una manera más intensa, lejos de la primera impresión —necesaria— que Ramón y los que lo conocieron nos han presentado. Entremos en el mundo objetual de un misántropo tal vez forzado a serlo.

Hacia el lenguaje
de los objetos

Solana es el testificador de objetos y personas. Solana elige cosas de mucho carácter ya de por sí reflexivas y obsedantes. Las busca en largos merodeos por las tiendas de *Bric-a-Brac*, como Diógenes de las cosas, llevándose a casa como un tesoro: relojes, sombreros viejos, sombrillas de otro tiempo, pelucas descalabradas, cristos, muñecos de música, sillas con cuerpo de mujer, maniqués de mimbre, espejos extraños. Convive largo tiempo con esos objetos como si no le fuesen a servir un día de modelos, pone en ellos miradas perdidas, les atisba al llegar en la madrugada y un día que ya posee el secreto de cada uno, su sentido de fábula, su no sé qué de espiritismo, su alma de color, su modo de reflejar la luz que ya caerá sobre ellos desde las ventanas del futuro, comienza a copiarlos como si fuesen seres, almas del recuerdo, encontrando lo que en ellos hay de marchamo florido de la originalidad que fragua los objetos impares¹.

Nuestro primer contacto directo con las obras de José Gutiérrez Solana de la Colección Banco Santander se produjo en la Sala de Arte Santander. Fue un flechazo, ya que aquellas pinturas tan potentes estaban repletas de testimonios de la vida cotidiana que identificábamos fácilmente y que, intuíamos, serían clave para interpretarlas. Cerámicas, muebles, libros y máscaras llenaban los óleos, y ese mundo de lo antiguo, popular, etnológico y cotidiano era el nuestro.

Esta mirada a los objetos nos brindaba una propuesta de trabajo, pero aún teníamos que averiguar la importancia que les daba el pintor y, además, comprobar si hablar de estos detalles de las pinturas aportaba algo nuevo a la abundante bibliografía del artista. La figura de Gutiérrez Solana cuenta con numerosos estudios, algunos de ellos imprescindibles, firmados por grandes expertos en su obra. Al revisar los libros y catálogos, hemos confirmado que los autores tienen muy en cuenta esos elementos en la interpretación de sus cuadros, pero hasta hoy no existía ninguna monografía sobre el tema.

En las pinturas de Solana, los personajes conviven con un universo plástico e inanimado que ayuda al pintor a situar las escenas en un contexto

1. Ramón Gómez de la Serna, *José Gutiérrez Solana*, Barcelona, Biblioteca Picazo, 1972, pp. 205-206.

reconocible. Su cosmos lo conforman múltiples piezas, desde un botijo hasta una caja de puros, del libro a las sillas de Vitoria, eficaces instrumentos de descripción que le permiten componer y reforzar ideas, generando unas atmósferas personales y profundas. El tratamiento del espacio y de la luz solo le interesa si le sirve para llegar al fondo del asunto, al contenido de la obra, donde esos objetos son determinantes e incluso echan a andar solos.

El motivo de estudio han sido los productos y enseres tradicionales y artesanales, aquellos que durante mucho tiempo se consideraron arte menor, popular o etnológico. Así, en este trabajo, el arte de Apeles, las artes decorativas y la etnología se dan la mano, y lo hacen a partir de uno de los grandes maestros del siglo xx español.

El universo inanimado de José Gutiérrez Solana en la Colección Banco Santander analiza catorce lienzos seleccionados de la Colección Banco Santander, aquellos en los que la representación de objetos cobra mayor relevancia. Cada una de estas obras cuenta con un estudio razonado en el que se identifican los objetos, situándolos en su época y lugar de producción para contextualizarlos y, finalmente, relacionarlos con la obra del pintor. Además, se muestran objetos similares, conservados en colecciones públicas o privadas, que acercan al lector a su materialidad.

A pesar del realismo de las pinturas de Gutiérrez Solana, catalogar a partir de una representación es siempre arriesgado. Sin embargo, aunque desde el principio hemos sido conscientes de que nos movíamos en un terreno pantanoso basado en hipótesis e interpretaciones, consideramos válida esta aproximación por dos razones. La primera es la importancia que el propio autor confiere a ese universo inanimado; la segunda, que nuestro conocimiento sobre los objetos históricos y etnológicos nos facilitaba la identificación. Para reforzar nuestro análisis, el estudio ha tenido en cuenta fuentes de información complementarias, como su biografía, su obra literaria y pictórica y la bibliografía. Los datos extraídos de estas fuentes nos han ayudado a acotar las opciones y dar solidez a las propuestas.

Tras realizar este trabajo, podemos afirmar que el planteamiento a partir de lo que parecía anecdótico y secundario no solo es válido, sino acertado. Esos objetos que inundan las pinturas de Solana eran decisivos para él, ocupaban sus creaciones y eran su pasión. La mayoría formaban parte de su colección o entorno próximo —unos pocos han llegado incluso hasta nosotros

y hemos tenido el privilegio de poder verlos—; otros aparecen en las pocas fotografías del pintor, en sus escritos o en la bibliografía, y también hemos identificado algunos a partir del contexto de las pinturas.

Solana nos ha brindado la ocasión para poner en valor los utensilios cotidianos, demostrando que son testimonio de nuestra historia y de la memoria colectiva. El pintor estaba fascinado por ellos. Los buscaba, analizaba y pintaba porque reconocía su carga simbólica. Si con él los objetos tomaban vida propia, nuestra intención ha sido entender y explicar la causa de esta fascinación. Así, los objetos se expresan y nosotras solo hemos actuado de transmisoras.

En el transcurso de la investigación hemos podido hablar con personas que nos han ayudado a comprender mejor la figura de este artista complejo y fascinante. En primer lugar, hemos contado con la colaboración de Nacho Ruiz, quien nos acompañó a lo largo de todo el proceso y nos propuso lecturas que han resultado esenciales. También tuvimos la oportunidad de entrevistarnos con el galerista Íñigo Navarro y su madre, Concepción Valero Prieto. El padre de ella, Juan Valero González, mantuvo una estrecha relación con Solana y su papel fue crucial para que este pudiera conocer a futuros clientes. Por su parte, Leandro Navarro, padre de Íñigo, fue un apasionado defensor y experto de su obra. Compró pinturas y objetos que habían pertenecido al artista cuando estos se pusieron a la venta a mediados de la década de 1980. Íñigo Navarro nos habló del protagonismo que tenían los objetos en el proceso creativo de Solana —el autor los repetía en pinturas que no tenían relación temática, incluso en obras ejecutadas en lugares diferentes, ya fuera en Madrid, Santander o París— y confirmó la idea de que se trataba de piezas reales de su propiedad y no del entorno de los retratados. Además, hizo que nos percatáramos de la atracción que el artista debía de sentir por descubrir piezas en los lotes de cachivaches expuestos en el suelo de la calle en el Rastro. Una vez en su casa, las compras, así como los objetos heredados de la colección de su padre, revivían con significados inesperados inmortalizados en los cuadros.

La búsqueda de los bienes de la colección del pintor no era fácil, porque Emilia —la hija de la señora del mismo nombre que servía en casa de Gutiérrez Solana— los heredó y vendió en el Rastro. Otros, sin embargo, sí se conservan en el Museo de Historia de Madrid, en el Museo Reina Sofía y en colecciones privadas.

A través de ellos reafirmábamos que, aunque le servían de modelo, su objetivo no era la representación realista. Los deformaba hasta convertirlos en grotescos o cambiaba sus proporciones para darles mayor o menor énfasis.

Fue emocionante conocer de primera mano algunas de las alhajas, entre ellas, la campana de vidrio con un paisaje autómatas en su interior representada en *El viejo armador*. Solana debió de sentir especial cariño por este artefacto que pintó y describió detalladamente en su libro *La España negra*. La sorpresa fue que el fanal se conserva entero y en perfecto estado, a pesar de que el artista lo imagina medio roto en la buhardilla del caserón de su tío en Arredondo. Este dato ratifica que Solana utilizaba los objetos de su colección a capricho y conveniencia, tanto para su obra pictórica como para la literaria.

Cuando abordamos el tema de las máscaras, gigantes y maniqués, la consulta del catálogo de la exposición del coleccionista Javier Santos Lloro titulada *Arte ingenuo. Colección Santos Lloro* nos permitió identificar cinco máscaras que habían pertenecido al pintor. Nos pusimos en contacto con el coleccionista para ver las máscaras que conserva en Benasque (Huesca). La visita, además de darnos la oportunidad de disfrutar de una selección de objetos única, creada con unos criterios precisos y originales, nos ayudó a comprender otros aspectos del artista madrileño. Javier Santos, que domina el lenguaje de los objetos y conecta con la obsesión de Solana, afirma que este los escogía a conciencia porque debía de sentir un profundo interés —el mismo que experimenta él— y que utilizaba las piezas bajo unos códigos que dan sentido a las obras y que repetía sin grandes cambios. Nuestro trabajo, en este sentido, ha consistido en leerlos correctamente.

A Santos, como a Solana, le apasionan las máscaras, maniqués, soldaditos, teatrillos, vírgenes y cabezudos. El coleccionista distingue e identifica cada una de las producciones y sus usos en las tradiciones populares, igual que debía de hacer el pintor. También nos compartió su interés por la cosificación y los neologismos, es decir, por cambiar el sentido de un objeto para construir uno nuevo, un mecanismo que Solana pone en práctica en los maniqués de *La peinadora*. Comentando los cuadros, Javier Santos nos sugirió consultar postales, notas de prensa y otras imágenes en papel, porque estos documentos también podían haberle servido de inspiración para crear escenas. Esta idea coincidía con la opinión de Nacho Ruiz y, efectivamente, pudimos confirmar su validez en el cuadro *Gigantes y cabezudos*.

Cuando se observan directamente las obras de Solana, las máscaras, maniqués y demás figuras contienen una enorme fuerza expresiva. La mezcla de lo popular y de lo sencillo, de ingenuidad y profundidad las hace tremendamente interesantes. No solo no pasan desapercibidas, sino que nos obligan a prestar atención y, a partir de ellas, comprender la parte dramática, íntima, absurda o esperpéntica del ser humano. De las cinco máscaras de Santos Lloro que habían pertenecido a Solana, la del caimán y la del diablo se representan en los lienzos estudiados. Son caretas provocativas y atrevidas, artísticas. Enfrentarnos a estas creaciones sin filtros nos acercó un paso más al artista y nos permitió darnos cuenta de que la potencia expresiva de todo este universo inanimado es igual o superior a la que pudiera transmitir un personaje.

Con Javier Santos, los enigmas se nos fueron despejando. Por ejemplo, cuando Solana retrató al artesano de máscaras Emeterio —al que conoció y al que visitaba en su taller—, lo rodeó de unas máscaras que, en realidad, no había fabricado él, sino que eran unas caretas de principios del siglo XIX que el pintor tenía en su casa y que podría haber heredado de su padre. Un montaje creativo más, reflejo de su voluntad de inventar realidades y no de copiarlas. Así, Solana cede los objetos y muebles de su cotidianidad a los protagonistas de sus cuadros, adquiriendo en ellos nuevas connotaciones. Para lograr este traspaso, previamente los selecciona, los estudia y después les otorga nueva significación.

Los cuadros analizados son narraciones visuales. Solana pertenece al grupo del 98, y aunque se ha considerado que no goza del sentido crítico de este, la lectura de algunos cuadros permite deducir mensajes velados. Incluso en algunos casos, como en *El bibliófilo* y *La peinadora*, estamos seguras de que el pintor nos está interpelando, abriendo el relato más allá del lienzo, hacia el espectador, que pasa de agente pasivo a protagonista inesperado.

Estudiar la obra de Solana de la Colección Banco Santander no solo nos ha permitido disfrutar de su calidad artística, técnica y creativa, sino que también nos ha servido para reafirmar que los objetos sencillos son instrumentos con gran potencial. El hecho de ser básicos —es decir, esenciales— los convierte en depósitos permanentes de memoria. Son sumamente importantes en la vida, porque su arraigo social y permanencia en el tiempo los hace entes sociológicos y antropológicos. Acercarse a ellos nos permite

conectar espiritualmente con lo terrenal, un campo en el que Solana se movía con soltura.

Si al inicio del trabajo nuestro objetivo era proporcionar información del universo inanimado como vía para conocer mejor las creaciones de Gutiérrez Solana, el análisis de los cuadros a partir de los objetos se ha demostrado rico en contenido. Algunas lecturas redundan en interpretaciones anteriores, mientras que otras se presentan por primera vez. Esperamos que nuestra aportación ayude a leer los cuadros de una manera diferente y sugiera nuevas reflexiones.

No queremos concluir este texto sin agradecer su dedicación a María Beguiristain y Estrella Palacios; y, a la Fundación Banco Santander, la oportunidad que nos ha brindado para adentrarnos en la obra de este hombre, escritor, pintor y coleccionista tan coherente, que supo ver que lo relevante de la existencia está en lo sencillo, cotidiano e ingenuo. A su universo inanimado nos ha dirigido y en él nos hemos quedado atrapadas.

Objetos y personajes,
protagonismo compartido

h. 1924
 Óleo sobre lienzo
 164 × 210 cm
 N.º de inventario: A-1029-S

Nueve personajes, todos masculinos y de semblante sereno, están sentados alrededor de una mesa rectangular. La atmósfera es densa y pesada, como las vestimentas de los hombres. La escena tiene lugar tras una comida, en el momento de los licores, el café y los cigarros, que se despliegan sobre la mesa ocupando todo su espacio. La mesa se sitúa en el ángulo de una estancia en un interior doméstico, entre una ventana y la puerta de paso. Es un lugar de clima frío, contra el que se lucha con postigos de madera en las ventanas y una cortina en la puerta de paso confeccionada con tela gruesa y rematada con una cenefa bordada, lo que indica que se trata de un ambiente acomodado. El hecho de que, tras haber terminado de comer, algunos personajes lleven puestos sus abrigo y pellizas para protegerse del frío incide en este aspecto y nos recuerda la falta de confort térmico en los interiores de la época.

El indiano, de pie, alza la copa en actitud de brindis, pero el resto de los comensales no parecen prestarle atención. Ninguno lo está mirando, y la mayoría ni siquiera tocan sus copas. Unos, ajenos al acontecimiento, bajan la mirada o parecen ausentes; otros atienden a algo que sucede fuera del cuadro. En realidad, miran al espectador, posando para una fotografía o para la propia pintura. Incluso el perro que duerme en primer plano contribuye a transmitir una sensación de soledad, cansancio y rutina. La soledad y la incomunicación se suelen considerar problemas propios de la sociedad del siglo *xxi*, pero Solana nos advierte aquí, como en otros cuadros, que estos sentimientos los padece el ser humano de cualquier época y lugar.

Los personajes que aparecen en la escena son Antonio Manteca, Juan Madrazo, Ángel Maza, A. Trueba, Pepe Mendizábal, José Carral, Gabriel Lavín,

Francisco Gómez Pardo y José Abascal². En realidad, de los dos modelos de indiano que retornan a España, el pobre y el que triunfó, el cuadro presenta al segundo, que, no sin dificultades, se convirtió en un nuevo rico. Como recoge Salvador García Castañeda, el indiano era un hombre que solía «pasar de los 45 años, el dinero le ha dado aplomo, el sol de las Antillas o de Méjico una tez curtida y tostada y su elegancia y modales suelen revelar el artificio y la improvisación»³.

Entre los indianos de Arredondo, un pueblo situado en el valle del Asón (Cantabria) del que era oriunda la familia de Solana, encontramos a un antepasado del pintor, don Antonino Gutiérrez Solana, apodado el Pasiego, del que nos habla el propio artista. Solana, que pasaba allí largas temporadas en la casa del paseo de la Concepción, describe el lugar como «un pueblo triste», en el que hay «un gran silencio, un silencio que hace que las horas duren más y sean más largas», y añade: «Es la misma tristeza y el mismo silencio de sus pueblos convecinos y limítrofes, pueblos inquietantes y poco tranquilizadores»⁴.

La riqueza y prosperidad del indiano se percibe en su vestimenta. Elegante traje negro, camisa blanca con cuello rígido y pañuelo de doble nudo amarillo; en el chaleco lleva fijada la leontina, es decir, la cadena para colgar el reloj que guarda en el bolsillo, no visible en la imagen. Este complemento, que forma parte de las joyas masculinas, deriva de la *chatelaine*, de uso principalmente femenino. La leontina del siglo *xix* se aligeró y se compuso de una cadena de eslabones, un pasador en uno de los extremos para sujetarla al chaleco a través de un ojal y un mosquetón en el opuesto para fijar el reloj. Otro de los personajes también luce la leontina del reloj y un sombrero tipo bonete o panadero, pequeño, circular y de ala rígida, mientras que el cura viste sotana y va tocado con el solideo. Siguiendo con el análisis de la indumentaria, algunos personajes tienen puesto el abrigo, y tres visten traje de levita con pajarita y chaleco a juego, tal como se estilaba en las celebraciones.

2. La identificación de los personajes se la debemos a Florencio Manteca.

3. Salvador García Castañeda, *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del costumbrismo en Cantabria*, Santander, Librería Estudio y Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santander, 1991, p. 239.

4. José Gutiérrez Solana, *La España negra (ii)*, Granada, Comares (col. La Veleta), 2007, p. 146.





Izquierda
Reloj de oro de bolsillo con leontina.
José Rodríguez Losada, Londres, 1869.
Museo Nacional de Artes Decorativas,
Madrid



Derecha
Compotera de vidrio moldeado,
s. XIX. Colección particular

Introduzcámonos un poco más en la obra y descubramos su historia, ya que el pintor se recrea en los objetos y los utiliza para explicarnos quién era este indiano. Una única pintura —una marina enmarcada— cuelga de la pared y centra la escena. Solana la coloca justo detrás del protagonista, estableciendo una relación visual entre ambos elementos. No se trata, por tanto, de un paisaje decorativo, sino de un elemento clave para transmitir información. En ella aparece representado un gran velero, que iza o arría las velas, mientras que una barca auxiliar de carga, que le da servicio, ancla o desancla. Se trata de un barco correo, llegado de América, similar al que dibujó F. Pérez de Camino en *Llegada del correo de La Habana* (1889)⁵.

El pintor también da protagonismo al pastel dispuesto en el centro de la mesa, una hermosa colineta, como la que él mismo cita en la visita del obispo a Arredondo⁶. La de este cuadro se corona con una especie de medalla con una figura masculina, quizás el santo patrón del indiano.

Como explica la periodista y divulgadora gastronómica Ana Vega Pérez de Arlucea, la colineta «era prácticamente un centro de mesa, una declaración de intenciones que revelaba el poderío del anfitrión a través de la altura y la profusa decoración»⁷. Por su parte, Salvador García Castañeda, al explicar las costumbres montañesas en relación con las fiestas del santo patrón, nos ofrece la descripción que de ella hace el sacerdote y estudioso del folclore cántabro Sixto Córdova: «Es un plato de manjar imperial compuesto de varios pisos con pastas de colores, yemas, frutas y adornos que forman un conjunto elevado y vistoso cuya picota ostenta una imagen de almidón que representa al santo o algún danzante»⁸.

El origen de la colineta está en el *croquembouche*, una tarta francesa, originaria del siglo XVIII, que se degustaba en las grandes celebraciones. Representa una pastelería fina y elegante, propia del país vecino, y de la cual deriva el pastel nupcial. La ejecución y también su reparto eran complicados. El modelo traspasó la frontera y tuvo una fuerte difusión en el norte de España, convirtiéndose en el postre festivo por antonomasia.

5. Véase Salvador García Castañeda, *op. cit.*, p. 239.

6. José Gutiérrez Solana, *op. cit.*, p. 160.

7. Ana Vega Pérez de Arlucea, «Dulces peligrosos y ricos», *El Correo*, 5 de marzo de 2021.

8. Véase Salvador García Castañeda, *op. cit.*, p. 225.

Si volvemos a la pintura de Solana, nos percatamos de que el pintor compone la escena a través de un eje de simetría vertical que une los tres elementos discursivos principales: el indiano, el velero y la colineta. Por un lado, el velero y el indiano nos indican que estamos ante un viajero que se echó al mar en busca de fortuna; por otro, la colineta especifica que triunfó en su intento. Así, este recurso compositivo nos ofrece una narración. La colineta simboliza el éxito del indiano, y hasta tal punto se fusiona con la celebración representada que la corona del pastel se convierte en medalla en la solapa del protagonista. Solana subraya este éxito al pintar al resto de los comensales sentados, meros testigos de una bonanza que ellos no comparten.

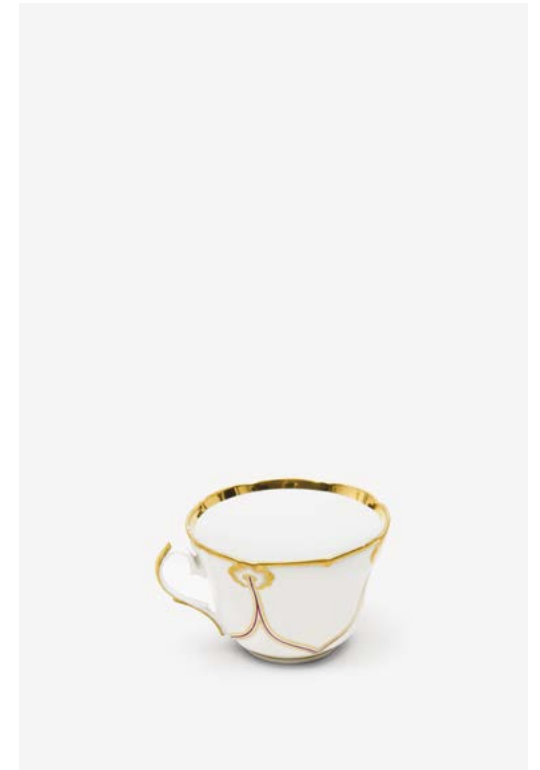
Otros detalles del cuadro complementan el relato. Fijémonos en el mantel de color blanco y pliegues marcados. En la cultura cristiana, este color, que simboliza la pureza, era el que se empleaba en las celebraciones religiosas. Se establece, por tanto, una relación entre el altar, como espacio donde tiene lugar la transustanciación del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo, y la mesa cortesana —luego burguesa—, donde unos pocos privilegiados pueden disfrutar de succulentos manjares.

Además, Solana no se olvida de dejar bien visibles los pliegues, una tradición que existe desde antiguo para decorar las mesas festivas como signo de distinción. Con el lino húmedo, y en ocasiones almidonado, se realizaba la *piegatura* deseada —que podía ser muy compleja— con la ayuda de una prensa de tórculo. Los pliegues gozaron de amplia difusión en las mesas palaciegas, especialmente en Italia y Alemania, y de ahí se extendieron a otros lugares. Las escenas de la última cena son una buena fuente de información para testimoniar la permanencia de las mantelerías con pliegues durante el Renacimiento y el Barroco. Las obras de Leonardo y de Philippe de Champaigne son solo dos ejemplos.

Históricamente, el adorno de los banquetes incluía trabajos de pliegues en servilletas, toallas y triunfos de mesa. Estas pequeñas esculturas efímeras representaban temas relacionados con el motivo de la celebración, y a menudo se ensayaban en papel y se presentaban al cliente antes de pasarlas al lino. La historiadora Carmen Abad cita al escritor y traductor Georg Philip Harsdörffer, autor de uno de los textos más relevantes sobre el plegado, para incidir en el hecho de que, aunque los reposteros que ideaban los adornos eran hombres, esta delicada labor que contribuía a enriquecer y embellecer la



Izquierda
Cafetera de porcelana blanca
y decoración en oro, h. 1900-1910.
Museo Naval, Madrid (02941)



Derecha
Taza de porcelana blanca y
decoración en oro, h. 1900-1910.
Museo Naval, Madrid (02942)



Izquierda
Caja de puros de la fábrica de tabacos
El Águila Tinerfeña. Colección particular

Derecha
Silla de caoba y asiento de enea, s. XIX.
Museu de la Garrotxa, Olot

puesta en escena —junto con otros trabajos escultóricos en cera— era llevada a cabo por manos femeninas⁹. Cuando la moda de la *piegatura* decae, los pliegues simples se siguen practicando hasta llegar a las mesas del siglo XX.

El resto de los elementos que Solana coloca en la mesa dan veracidad a la escena y ayudan a contextualizar el lugar y la época. Se trata de una celebración estrictamente masculina, pero no solo por las figuras representadas, sino también por la presencia de detalles que aluden a ciertos hábitos que se consideraban propios de este género, como beber y fumar. En todo caso, la presencia de la mujer se intuye a partir de aquello que ha sido preparado con esmero para la ocasión y que ella no disfruta: el mantel blanco bien plegado y la colineta.

Solana fija el brindis a la hora del café, como era habitual. Sobre la mesa dispone una compotera —objeto de cierto lujo, quizás en cerámica o en vidrio esmaltado, donde se servía la compota que acompañaba los postres—, un juego de café en loza o porcelana blanca y las copas de licor. Estas, con pie bajo y de cristal grueso, corresponden a un modelo típico de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, y junto con las tres botellas de licor —una de la marca Negrita— nos recuerdan uno de los caprichos siempre presentes en las celebraciones españolas de la época. Tampoco podían faltar los cigarros, que identificamos de la fábrica de tabacos El Águila Tinerfeña —ubicada en Santa Cruz de Tenerife— gracias a la etiqueta mostrada en el interior de la caja abierta. Propiedad de Manuel Morales Clavijo, esta fábrica se dedicaba a la elaboración de puros con tabaco de Cuba, Santo Domingo, Brasil y La Palma, un detalle muy adecuado al tratarse de un cuadro que nos habla del comercio naval.

Finalmente, en este recorrido por el universo inanimado de la pintura, reconocemos el modelo de las sillas. Propio de los ambientes burgueses españoles, con travesaños horizontales en el respaldo y el superior más ancho y curvo, tiene su origen en la época isabelina, a mediados del siglo XIX, y fue muy popular en España hasta la Guerra Civil. Las mejores se realizaban en madera de caoba importada de las colonias, especialmente de Cuba.

9. Carmen Abad Zardoya, «El arte de plegar servilletas. De la mesa palaciega a los conventos femeninos», *Además de. Revista Online de Artes Decorativas y Diseño*, n.º 8, septiembre de 2022, p. 25.

h. 1925
Óleo sobre lienzo
141 × 116 cm
N.º de inventario: A-1031-S

El viejo armador nos presenta el retrato de un hombre de edad avanzada, sentado y pintado de medio cuerpo. Nada en su persona, excepto la gorra marinera, nos habla de su profesión, la cual identificamos a partir de los objetos que lo rodean.

Su posición erguida y la mirada fija en el espectador transmiten seguridad en sí mismo, mientras que la indumentaria y los elementos que el pintor ha escogido para recrear su universo refuerzan otras cualidades del retratado. La consola, el sillón, los instrumentos científicos y el cuadro reloj son piezas de buena calidad, propios de los ambientes españoles acomodados. Incluso la marca de ginebra, que incide en la relación con el mundo marino, es la de mayor solera. Además, el hecho de presentar la botella junto a los utensilios necesarios para mezclar los alcoholes nos muestra otros rasgos del personaje, como la paciencia y el buen hacer. El color blanco de la esfera del reloj da protagonismo a este elemento, de manera que el cuadro se convierte en una suerte de vánitas que nos recuerda la temporalidad de los placeres por el inexorable paso del tiempo.

Para componer este retrato, Solana decide crear una escena abarrotada de objetos; tantos que no caben en el lienzo, por lo que los pinta cortados, mostrando lo justo para que el espectador pueda identificarlos y relacionarlos con el personaje. Aunque en esta ocasión Solana no parece interesado en recrear la estancia, por la consola y el resto de las piezas podemos intuir que se trata del despacho del armador.

Un armador es aquella persona que asume la gestión náutica de una embarcación. Se encarga de equiparla, de contratar a la tripulación y de mantenerla en unas condiciones que aseguren su navegabilidad. El personaje que



retrata Solana, situado en el centro del cuadro, además de seguridad también transmite sabiduría¹⁰.

El retratado viste camisa blanca con lazo de doble nudo y una bata de descanso o de fumador con la que se protege del frío. Esta prenda, actualmente en desuso, había gozado de gran difusión en el espacio doméstico. Para el mismo fin usa también una manta que le arropa hasta la cintura y que sujeta con la mano derecha. Además, luce la típica gorra de marinero de punto de lana. Si los objetos hablan de un pasado en el puerto, la gorra indica que el armador sigue teniendo la cabeza en el mar, el lugar al que pertenece a pesar de su avanzada edad. Con la otra mano sujeta un bastón, innecesario porque está sentado, pero que ayuda al autor a subrayar el valor de la experiencia.

Solana dedica especial atención a los relojes y a los instrumentos científicos, objetos por los que sentía fascinación y que recuerda de su casa familiar. De la pared del fondo cuelga un *clock painting* (cuadro reloj), un género que se prodigó a mediados del siglo XIX en Centroeuropa y que se comercializó en todo el continente porque combinaba la obra artística con el ingenio relojero. La modalidad consiste en una pintura al óleo en la que aparece la esfera de un reloj, generalmente en la torre de una iglesia o de un castillo. En su interior se alojan diversos mecanismos, siendo los más completos los que dan las horas y medias o el ángelus, así como los que reproducen una melodía. También podían incorporar otros mecanismos que daban movimiento a las olas del mar, a los personajes o a cualquier otro elemento representado.

En el cuadro reloj de *El viejo armador* aparece representado el muelle de Santander en plena actividad, con los barcos amarrados y, en primer plano, los estibadores trasladando bultos y mercancías ante la supervisión de un

10. Como recoge Ramón Gómez de la Serna, Solana comentó esta cualidad del personaje en uno de sus textos: «Este es un viejo que andaba muy despacio... Iba al muelle de Santander y allí tardaba una hora en ir de donde estaba un barco adonde estaba el que le seguía... Hablaba con los obreros... Le he puesto con tipo de sabio porque era un sabio...». Véase Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 171.

armador. El reloj, que Solana ha ubicado en lo alto de la torre pintada sobre la Real Aduana, debía de mover sus agujas gracias a la maquinaria colocada en el reverso del lienzo. Esta vista del puerto de Santander aparece en varios grabados antiguos de la ciudad¹¹. Así, todo hace pensar que lo representado en esta pintura dentro de la pintura no fue una invención de Solana para adaptar la tipología del reloj a las necesidades del retrato, sino que existió realmente.

Sabemos que el pintor era amante de los relojes en general y, en especial, de estos cuadros reloj. Ramón Gómez de la Serna escribe que, al entrar en el hogar de Solana, «se percibe el coro de numerosos relojes [...] muchos de caja y otros de esos que sobresalen en la torre de un extenso cuadro, bellos cuadros de buena mano, y en cuyo reverso no solo está la maquinaria del reloj, sino a veces otras maquinarias»¹². Y luego incide en ello indicando, precisamente, el color blanco de la esfera, algo que también nos ha llamado la atención: «Hoy es, más que nunca, la casa de Solana, la casa de los relojes. De vez en cuando [...] se oye la música de los relojes de cuadro. (Grandes paisajes oscuros, en cuya torre hay una nota blanca, detonante, demasiado nítida, la nota de la esfera del reloj.)»¹³.

A la derecha del personaje, sobre la consola, el autor deja testimonio de un objeto que formó parte de su colección y por el que sentía especial estima. Se trata de la campana de vidrio con un paisaje autómatas en su interior, que aquí retrata y que en *La España negra* describe de manera prácticamente exacta, situándola en la buhardilla de la casa de su tío en Arredondo, aunque allí la imagina rota:

Otro descubrimiento fue un fanal de cristal ya algo roto que tenía un paisaje pintado en el fondo con grandes nubes, árboles y mar. En primer término había un castillo con un reloj hecho en cartón y ya roto, y, en el centro, un puente por el que pasaba un ferrocarril al que

11. Un ejemplo sería el publicado por Francisco G. Camino y Aguirre, «Viñetas de Santander en el siglo XIX», *La Revista de Santander*, número extraordinario, verano, 1930, p. 247.

12. Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 91.

13. *Ibidem*, p. 94.



Cuadro reloj de pared con escena portuaria. Charles Cabrier, h. 1750. Museo Naval, Madrid (02981)



Campana de vidrio con paisaje autómata que perteneció a Gutiérrez Solana. Colección Navarro Valero



Barómetro de mercurio. Charles Chesio,
h. 1800. Museo Naval, Madrid (02685)

le faltaban muchos vagones. Más en primer término, un bergantín que navegaba por un mar de tela, un mar que se hinchaba y que, a veces, parecía que se iba a tragar el barco. Era el mar más verdadero que existe; era ese mar de teatro en que unos hombres se mueven bajo una tela produciendo ese admirable efecto que supera la realidad, al verdadero mar, y que hemos visto en *La tempestad* y en *Los hijos del capitán Grant*¹⁴.

Esta campana de la colección del pintor —que pasó a formar parte de la de Juan Valero, después de la de su yerno Leandro Navarro y que actualmente se conserva en la colección familiar— es, sin duda, un ejemplo de esas piezas que tanto fascinaban al artista, quien las escogía para completar la descripción de los personajes y a las que dotaba de una significación especial.

Las campanas de vidrio que protegían composiciones decorativas eran muy habituales en los interiores franceses y españoles del siglo XIX. Las había con flores de papel, caracolas o telas, con escenas religiosas, paisajes, etc., y a veces se colocaban por parejas. Ramón Gómez de la Serna menciona que, en una de las temporadas que pasó en Madrid, Solana decidió hospedarse en la Posada del Peine, un lugar que por sus características permitiría al pintor un mayor conocimiento del entorno, pues allí «se cinchaba de vida y aumentaba en fortaleza y en conocimiento del palurdo ideal», y añade: «¿No explica ya mucho el que Solana haya vivido en esa posada, bajo su reloj iluminado y sobre la relojería de Longines donde se venden campanas a la vez que relojes y hay ese gran reloj del que se ven las preciosas ruedas dentadas?»¹⁵.

Los armadores solían usar instrumentos de medición como el barómetro para predecir el tiempo, y así lo plasma Solana en esta pintura. El barómetro sirve para medir la presión atmosférica. El de mercurio fue inventado en Italia hacia 1643 y un año después se introdujo en Inglaterra, donde los científicos lo emplearon para medir las alturas. La primera vez que fue utilizado en la Armada fue en 1780, durante las campañas de Luis de Córdova

14. José Gutiérrez Solana, *op. cit.*, p. 157.

15. Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, pp. 84-85.

en el canal de la Mancha, lo cual sorprendió a los mandos franceses, que aún no conocían su uso para predecir temporales, un factor importante para el éxito en combate. El que aparece representado en el lado izquierdo de la pared responde al modelo de columna graduada con el depósito de mercurio al descubierto.

En el caso del otro instrumento de medición, colgado en el lado derecho de la pared, Solana optó por no pintar los detalles de la esfera, por lo que resulta difícil determinar el tipo concreto. Podría tratarse de un barómetro de cuadrante —es decir, del modelo con esfera— o de un barómetro aneroide, con una pequeña cámara en la que se ha hecho el vacío y que se dilata o encoge en función de los cambios de la presión atmosférica. También podría ser un higrómetro para medir la humedad o, incluso, una brújula topográfica.

Por otra parte, Solana también utiliza los muebles como parte del relato de sus retratos. Aquí, una consola ocupa la mitad inferior de la pintura por detrás del armador. Sus patas delanteras, en forma de jarrón y decoradas con marquetería, flanquean el torso del armador, lo cual contribuye a subrayar su tenacidad y elegancia. Sin duda, se trata de un mueble de estilo reina gobernadora (1833-1843), una moda que se extendió por España derivada directamente del estilo restauración francés (1815-1848). El exterior está trabajado en caoba combinada con limoncillo de Ceilán para dibujar roleos vegetales de composición simétrica. En las patas delanteras lucen formas curvas contrapuestas. Así, la barriga del jarrón se enlaza con los esbeltos cuellos de los cisnes, de clara influencia imperio. Consolas de este tipo decoraban los recibidores, las salas y los dormitorios de la burguesía española, y, como se aprecia en el cuadro, se utilizaban para colocar objetos decorativos. El modelo que aquí representa Solana sigue de cerca un ejemplar conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.

La imagen de interior acomodado se refuerza con el sillón donde está sentado el personaje, un modelo inglés de la época victoriana muy habitual en los despachos masculinos. Con asiento en forma de herradura y respaldo bajo, se muestra con la madera vista, excepto el travesero superior y quizás el asiento, tapizados en cuero. A veces, el sillón era giratorio para mejorar su funcionalidad. Gutiérrez Solana tenía uno muy parecido —aunque no era de cuero— en su estudio de la calle Santa Feliciano de Madrid. El origen de este modelo de asiento se encuentra en el estilo regencia inglés y



Consola de caoba y limoncillo de Ceilán,
h. 1833-1850. Museo Nacional de Artes
Decorativas, Madrid



Izquierda
Sillón de despacho inglés del catálogo de la empresa C. & R. Light. Imagen recogida en *Cabinet Furniture: Designs and Catalogue of Cabinet & Upholstery Furniture, Looking Glasses & C.*, p. 39



Derecha
Botella de gres de la marca neerlandesa de ginebra Lucas Bols

en el imperio francés. Estos asientos se exportaron desde Inglaterra a Europa y Estados Unidos, y también se copiaron en talleres de distintos países. En España se realizaron ejemplares de calidad desde la época de Carlos IV y, a lo largo del siglo XIX, el éxito de la tipología llevó a fabricarlos con múltiples variantes.

Finalmente, pero no menos importante, Solana muestra sobre la consola dos botellas de licor junto al hornillo y la cuchara para hacer la mezcla, así como la copa para tomarla, lo cual sugiere que el armador, además de beber, también elaboraba las mezclas. La botella de ginebra de la marca Lucas Bols —destilería neerlandesa considerada la más antigua del mundo— es fácilmente identificable por el gres color terroso y por la pequeña asa circular justo debajo del cuello, un modelo que se ha mantenido en el tiempo. Solana decide representar este objeto porque la historia de este aguardiente está estrechamente ligada al mundo marinero, especialmente a la Marina Real británica, la cual desempeñó un papel fundamental en su producción. El consumo de ginebra de alta graduación durante las travesías se extendió rápidamente entre sus oficiales, y esta solía almacenarse en barriles de madera junto a la pólvora.

En este retrato, el primer plano, reservado al armador, se funde con el segundo, en el que el protagonismo recae en el conjunto de piezas que lo rodean y lo describen.

1927
Óleo sobre lienzo
148 × 124 cm
N.º de inventario: A-1063-S

Este cuadro muestra el retrato de un hombre de edad madura sentado en un sillón. Algunos de los elementos con los que va ataviado le confieren una apariencia que nos permite considerarlo un hombre ilustre. Solana lo sitúa en el centro del lienzo y utiliza el plano de tres cuartos. Esta decisión no parece fortuita, ya que no es la primera vez que el pintor lo emplea en un retrato, y también corta los muebles que complementan la pintura en un plano similar al del personaje. Así, el físico y los muebles, todos a tres cuartos, conforman un todo que da unidad a la composición a base de volúmenes contrapuestos. La imagen resultante le permite centrarse en el personaje para describirlo a través de su expresión e indumentaria y, simultáneamente, dejar espacio para su universo inanimado.

La cabeza del físico está a la misma altura que los instrumentos científicos, como si su mente estuviera alineada con ellos, idea que se subraya por la paleta de colores escogida. La mirada del espectador se dirige en primer lugar a la frente, despejada por la calvicie, para saltar rápidamente a los brillos que generan los metales y vidrios de los instrumentos científicos, así como a los toques vivos del color carmesí que se repiten a ambos lados del rostro.

El interior que enmarca este retrato transmite artificio e incoherencia. Esto es así porque el pintor ideó un montaje ficticio para recrearlo. La composición sugiere que Solana movió los muebles de la habitación, acercándolos entre sí para ubicar todo aquello que debía salir en la escena. El resultado es que la distribución de los muebles en el espacio dificulta su uso. El asiento está colocado justo delante de las puertas del aparador, anulando la apertura de sus puertas y cajones, y la mesa impide que se pueda acceder a él.

No hay datos sobre quién es la persona retratada, ni siquiera sabemos si realmente existió. Aun así, nos atrevemos a proponer que la obra es un



homenaje de Solana a alguien a quien admiró por su inteligencia. Conociendo la intencionalidad que ponía el pintor en los objetos cuando preparaba la escena, utilizando las piezas y la indumentaria para explicar tanto los gustos e intereses como la posición social de las personas que retrataba, podemos deducir que este personaje sentía un especial interés por la energía y que estaba al día de los últimos descubrimientos en este ámbito.

Empezaremos describiendo su elegante y cuidada indumentaria. Viste pantalón y chaleco de distinto tono, camisa blanca con lazo oscuro, leontina y bastón. Sobre la mesa, una chistera o sombrero de copa¹⁶. En la solapa de la chaqueta luce un botón, medalla o condecoración. Así, una vez más, la vestimenta facilita identificar su posición social.

El bastón desempeña un papel fundamental en la lectura de esta obra. Se caracteriza por su empuñadura en forma de pera, un diseño común en los siglos XIX y XX, ya fuera de marfil, vidrio o madera, y que el pintor escoge para hacer un guiño a la profesión del retratado. De esta manera, el que tenga forma de bombilla eléctrica establece un diálogo entre este complemento situado en el centro de la obra y los instrumentos expuestos junto a él. Sutilmente, además, la bombilla refuerza la idea de que estamos ante un hombre especialmente lúcido.

Sobre un aparador, el pintor nos enseña una serie de instrumentos, también determinantes en el significado de la obra, que representan los diferentes componentes de un generador electrostático. Como apunta Gómez de la Serna, el pintor estaba familiarizado con los temas científicos desde niño por influencia de su padre: «El padre, muy inteligente y licenciado en medicina por el Colegio de San Carlos de Madrid, es ya el recoge herencias indianas y se dedica a raras especulaciones científicas y en su revuelto despacho ve ya don José las anatomías, las botellas de Leyden y las colecciones mexicanas de ídolos y de figuras

16. En la década de 1820 el uso de la chistera o sombrero de copa llegó a ser muy popular en Europa entre los hombres de la alta sociedad. Su uso decayó a finales de siglo, cuando se adoptaron los bombines y los sombreros de fieltro, pues estos presentaban dos ventajas fundamentales: eran más adecuados para el estilo de vida urbano y más fáciles de producir en masa.

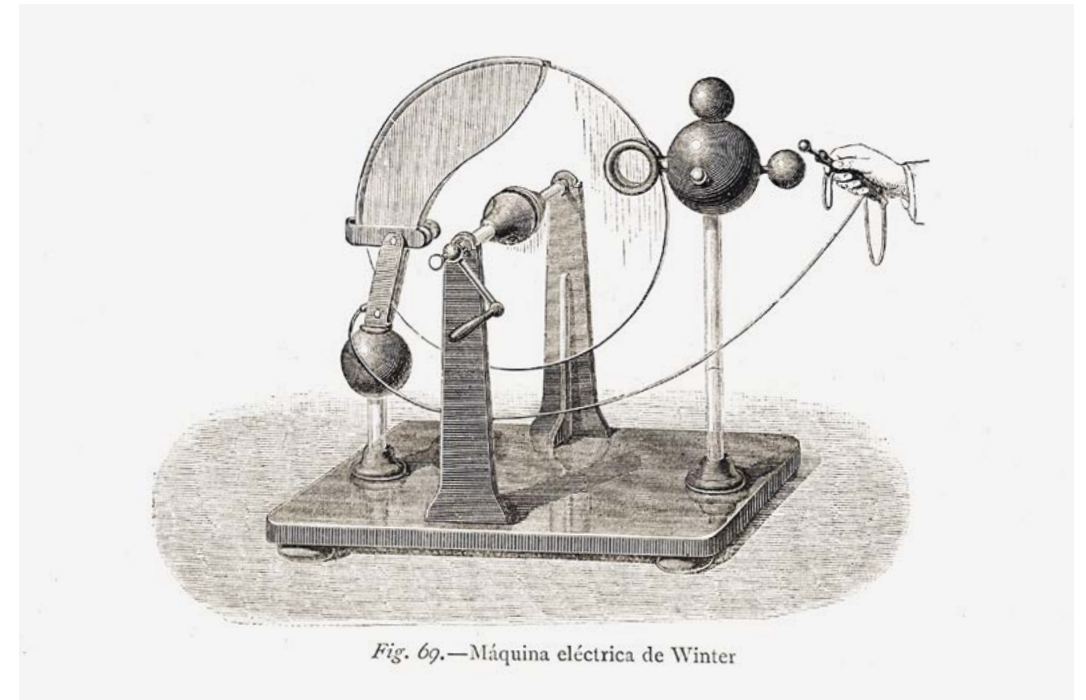


Fig. 69.—Máquina eléctrica de Winter

Máquina eléctrica de Winter.
Ilustración recogida en Amédée
Guillemin, *El mundo físico*, p. 91



Arriba
Aparador de estilo renacimiento.
Imagen del catálogo de la empresa
catalana Pons y Ribas (1862-1891),
n.º 277. Archivo Muebles José Ribas



Abajo
Botellas de Leyden, h. 1875-1925.
National Museum Boerhaave, Leiden

Tres son los muebles escogidos por Solana para acompañar al físico: un contenedor, un asiento y una mesa auxiliar, pintados en los tonos marrones de la madera. No podemos confirmar las especies de las maderas, pero sus formas sugieren caoba para el aparador y el sillón, y palisandro para la mesita, ambas procedentes de las Indias, caras y propias de los interiores acomodados. Esta impresión se acentúa por el acabado brillante del sillón y la mesa, con seguridad conseguido por barniz.

El contenedor, bufete o aparador (*low cabinet*) ubicado en el fondo de la estancia ocupa dos tercios del alto de la pintura. Se trata de un armario bajo que se abre por unas puertas situadas debajo de una cintura donde se ubican dos cajones. De líneas rectas, solo está decorado por unas molduras que enmarcan los distintos elementos. Estos contenedores sin ornamentación fueron muy habituales en los interiores domésticos desde la década de 1830 y tuvieron una amplia demanda a partir de 1880 y durante el siglo xx. Fabricados con la ayuda de máquinas, se comercializaron con éxito en toda Europa con diferentes formas y medidas.

Respecto al asiento, a pesar de que el pintor nos muestra solo una parte, lo que vemos es suficiente para identificar el modelo. Se trata de un sillón tipo góndola del primer periodo isabelino, que responde a la influencia del estilo Luis Felipe. Con pala horizontal en el respaldo, se caracteriza por sus formas ligeras y cantos redondeados. Las líneas curvas dominan la parte alta del asiento y se hacen especialmente evidentes en los brazos, que terminan en voluta. Así como en Francia este modelo se realizó principalmente en madera de nogal o especies de color claro, en España abundan los contruidos en caoba importada de las colonias. Gutiérrez Solana vuelve a pintar este mismo sillón en otros cuadros —por ejemplo, en *El bibliófilo*—, lo que nos permite conocerlo con mayor detalle, identificarlo como un asiento de despacho giratorio y descubrir la forma en estípite de las patas.

La mesa auxiliar es del tipo denominado velador, es decir, una «mesa pequeña de tablero circular, ovalado o poligonal que se apoya sobre un pie

hemeroteca de *El Imparcial* nos ha hecho ver que se trata de un error: este artículo se encuentra realmente en el ejemplar del 30 de enero del mismo año.



Izquierda
Sillón Carlos X de caoba con brazos
en voluta, h. 1825. Casa Solsona, Cervera



Derecha
Mesa costurero isabelina de caoba
con pilar torneado. Casa Solsona, Cervera

central»²¹. La tipología existe desde el siglo XVI, y en el siglo XIX se desarrolla con diferentes medidas y alturas. Los veladores pequeños y ligeros, como el del cuadro, se utilizaban como apoyo y, situados junto a los asientos, eran muy útiles cuando se quería tomar un aperitivo informal. Aunque con pinceladas ágiles, Gutiérrez Solana es capaz de representar los detalles de la decoración del ejemplar escogido. Se trata de un velador de tablero rectangular, chapeado en jacarandá, con cadenetas de nácar y moldura rizada en la cintura y pata central torneada.

En *El físico*, Solana está utilizando una convención pictórica, ya que en los retratos de tres cuartos suelen repetirse los mismos elementos. El personaje sostiene, o tiene a su lado, objetos que permiten identificar su profesión, su posición social y sus valores éticos. Por otra parte, también emplea los símbolos más comunes asociados al poder masculino, como el bastón, el documento, el libro o el reloj, que lo relacionan con sus actividades más destacadas.

Aunque desconozcamos la identidad del retratado, el análisis nos revela que este cuadro puede interpretarse como un homenaje a la física, un campo de la ciencia que Solana descubrió gracias a su padre, y a los científicos, cuyo trabajo contribuye a mejorar la calidad de vida de las personas.

21. Sofía Rodríguez Bernis, *Diccionario de mobiliario*, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2006, p. 341.

El capitán de barco mercante (El capitán mercante) 58

h. 1930-1934
Óleo sobre lienzo
141 × 115 cm
N.º de inventario: A-1026-S

En Santander, solar original del genial artista de nuestro tiempo, un «Capitán de barco» es un capitán de barco mercante. Todavía queda la tradición del piloto de la carrera de Ultramar, y el artista conoció a este Don Gervasio Olivares, capitán del Gravina, un barco mixto de vapor y vela [...]. Don Gervasio Olivares era de aquellos capitanes para quienes los mares de todo el mundo no tenían un seno secreto; ni había ancón o varadero que él no conociera ni cayo que no estuviera anotado en sus cartas de marear. [...] Eran estos capitanes pequeños dioses familiares en todos los hogares [...] y traían los regalos para las novias, aquellos regalos inefables de las indias [...]. El pequeño dios, en el puente de su barco, con su catalejo alemán, podía ver a la gente en las playas. [...] El capitán, como una divinidad indiana, recibía a los labriegos e iba entregando presentes, bolsitas con centenes, cartas y botellas de ron, fajos de tabacos y husos de vainilla²².

Estamos ante un nuevo retrato masculino, en este caso de medio cuerpo, para el que Solana debió de escoger alguna cara conocida del puerto. El capitán, sentado detrás de una mesa, está rodeado por aquellos objetos que el pintor considera imprescindibles para su descripción. En posición semifrontal y mirando de reojo al infinito, como si nos explicara la historia de su vida en el mar,

22. Luis Perines, «El capitán de barco», *Ciudad. Revista de Madrid para toda España*, año II, n.º 4, 16 de enero de 1935; citado en Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, pp. 171-172.



nos presenta a un hombre de cierta posición social y porte elegante. Va vestido de marinero con gorra de capitán. Se abriga con una chaqueta gruesa y lleva chaleco y una camisa blanca con botón a la vista —posiblemente de un metal precioso—, cerrada con lazo al cuello. Como buen hombre de mar, bebe ron Martinique —cuya botella se muestra junto a una copa llena— y fuma tabaco. Tres de los objetos que aparecen en el lienzo se refieren a este último hábito: la petaca o tabaquera de cuero, la pastilla de tabaco prensado y la pipa. El capitán apoya la mano izquierda sobre el paquete de picadura de tabaco, que está abierto para extraerlo, y con la mano derecha sujeta la pipa. Este paquete tiene relación con la tabaquera de cuero situada justo al lado, sobre la firma. Esta bolsa se llevaba encima y protegía al contenido de la humedad.

Sobre la mesa, el capitán dispone de los instrumentos necesarios para salir a la mar: el compás, el catalejo y la caja escritorio, objetos que en su día fueron útiles de trabajo y que ahora son testimonio de una vida ya pasada. El compás era un instrumento imprescindible para orientarse durante la navegación y fijar el rumbo después de encontrar el meridiano magnético. El catalejo permitía ver de cerca lo que estaba lejos, y el aquí representado, de tres cuerpos extensibles, está construido en latón, cuero y cristal.

En el gran salón de la casa de Santa Feliciano, según describe Gómez de la Serna, sobre una consola había «un baulillo de marino con sus cantoneras doradas y un ancla en el centro»²³. El baulillo al que se refiere el escritor bien podría ser la caja sobre la que el capitán apoya su brazo derecho, aunque el corte inclinado de la abertura nos indica que no se trata exactamente de una arqueta o baulillo, sino de la típica escribanía de marinero inglesa. Realizadas generalmente en caoba, se protegían con cantoneras y grapas de latón para evitar los golpes durante los viajes. En su frente incluían el escudete de la cerradura, y en los laterales, las asas de modelo rectangular y plano para que no sobresalieran de la estructura y no ocupasen espacio en los navíos. Las cajas escritorio y otros muebles de viaje victorianos eran muy adecuados para las travesías, puesto que, además de ser muy sólidos, se podían plegar y desmontar²⁴.

23. *Ibidem*, p. 92.

24. Nicholas A. Brawer, *British Campaign Furniture. Elegance under Canvas, 1740-1914*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2001.

Como en otras obras, Solana retrata al protagonista en un interior doméstico indefinido. Imaginamos que está en el salón de su casa, o quizás en el despacho, pero esos detalles no interesan al pintor, quien deja imprecisa la estancia para centrarse en los objetos, a los que presta toda su atención. De nuevo, la representación de la mayor parte de los elementos queda cortada, porque sabe que la mente del espectador es capaz de terminar lo que él ha empezado. Las vistas parciales se repiten en la marina, la cómoda, el globo terráqueo, el anuncio de la ruta del barco, el libro o en la figura del propio capitán.

Un cartel con la palabra Gravina impresa en letras grandes y claras adquiere especial relevancia, ya que en esta obra Solana nos narra tres historias marineras de diferentes épocas cuyo lazo de unión será este nombre. El Gravina al que hace referencia el anuncio de prensa fue un barco mercante, adquirido por el capitán Gervasio Olivares en 1871²⁵, que transportaba a La Habana tanto mercancías como pasajeros. El anuncio recreado informa de la ruta del navío, que zarpaba de Santander con destino a La Habana, e indica el precio de los pasajes. En concreto, el texto reza: «DE SANTANDER / PARA LA HABANA / GRAVINA / CAPITAN D. GERVASIO OLIVARES / PRECIOS DE». Hemos podido encontrar diversos anuncios en el *Boletín Oficial de la Provincia de Santander* en los que se publicitaba la ruta entre Santander y La Habana del Gravina de Olivares²⁶.

25. Con anterioridad a 1871, la prensa histórica solamente recoge noticias o anuncios que relacionan al capitán Gervasio Olivares con una barca española llamada Pepita que operaba en Manila. Una de las primeras referencias que asocian a Olivares con el Gravina se encuentra en «Movimiento del Puerto», *Eco de Alicante*, año VI, n.º 862, 7 de febrero de 1871, p. 3. Agradecemos esta información a Eva María Plaza Díaz, del Archivo General de la Autoridad Portuaria de Santander.

26. Por ejemplo, *Boletín Oficial de la Provincia de Santander*, n.º 70, 25 de septiembre de 1871, p. 3; *Boletín Oficial de la Provincia de Santander*, n.º 39, 16 de agosto de 1872, p. 4; *Boletín Oficial de la Provincia de Santander*, n.º 42, 20 de agosto de 1872, p. 4; *Boletín Oficial de la Provincia de Santander*, n.º 44, 22 de agosto de 1872, p. 4.

Sabemos asimismo por la prensa histórica que este barco mercante tuvo una corta existencia, ya que naufragó en diciembre de 1872 a consecuencia de una tormenta mientras realizaba una travesía entre Canadá e Inglaterra. También pereció su capitán, quien luchó hasta el último momento para mantenerlo a flote²⁷. Este hecho imposibilita, al contrario de lo que afirmaba Perines en su artículo, que el pintor y el capitán llegaran a conocerse.

En segundo lugar, el Gravina fue también una embarcación construida en Blackwall (Reino Unido), con casco de acero y cuya quilla se puso en grada en 1881. Naufragó durante un tifón al norte de la isla de Luzón (Filipinas) en 1884, cuando se dirigía a Shanghái. No hay duda de que Solana quiso hacer referencia a ese naufragio, porque la posición de la esfera del globo terráqueo²⁸ deja a la vista el mar de Filipinas, donde además marca una profunda depresión, el fenómeno meteorológico que causó el hundimiento del barco.

En la pared del fondo aparece un arrimadero en la parte baja y quizás un papel pintado de tonos verdes por encima. Contra ella apoya una cómoda

27. El suceso se describe en la noticia «Gacetillas: naufragio del Gravina», publicada en el *Boletín de Comercio*, n.º 288, 14 de diciembre de 1872, pp. 2-3.

28. La forma y las características de este globo nos permiten acotar su fecha de fabricación entre 1880 y 1930. Ese tipo de soporte fue muy popular entre los fabricantes franceses —entre ellos, G. Thomas, J. Forest y J. Lebègue—, aunque en esa época también se fabricaban globos de este tipo en España o Alemania. El globo tiene inscripciones en español, lo que a primera vista podría hacer pensar que fue producido en nuestro país, en cuyo caso lo más probable es que los fabricantes fueran Faustino Paluzie o Dalmau Carles, ambos de Barcelona. Por otro lado, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, con el auge de la producción de globos con fines didácticos, muchos fabricantes extranjeros —especialmente franceses y alemanes— empezaron a venderlos en diferentes idiomas, entre ellos el español. Agradecemos esta información a Miguel Querejeta, doctor en Astrofísica e investigador del Real Observatorio de Madrid, quien ha dedicado parte de su labor investigadora a los globos celestes y terrestres.



Arriba
Pastilla de tabaco prensado de 125 gr de la época de la Segunda República. Asociación Sancho de Beurko Elkartea

Abajo
Caja escritorio victoriana de caoba y con grapas y escudete de latón. Colección particular

LÍNEA ESPAÑOLA
DE GRANDES Y MAGNÍFICOS VAPO-
RES DE HIERRO A HÉLICE.

PARA LA HABANA.

Saldrá directamente de este puerto del 21 al
 23 del corriente el de gran marcha nombrado

GRAVINA,
 al mando de su acreditado capitán D. Gervasio
 de Olivares.

Admite pasajeros y algunos abarrotes.
 Sus consignatarios los señores Hijos de don
 Francisco Díaz. = Informará Don Sinforiano
 Huerta, Rivera 19. a 7

Anuncio «Línea Española de grandes y magníficos vapores de hierro a hélice» publicado en el *Boletín Oficial de la Provincia de Santander*, n.º 39, 16 de agosto de 1872. Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España

alta de líneas rectas y con dos calles de cajones de frentes lisos y bordes moldurados. El color oscuro de la pieza sugiere que la madera con la que se ha construido procede de otro continente; así, podría tratarse de caoba, ébano o palisandro, especies exóticas muy valoradas en la España de los siglos XIX y XX. Sobre el mueble cuelga una pintura, protegida por un marco dorado, en la que se representa un naufragio, tal vez el homenaje del pintor a esas dos embarcaciones que llevaban el mismo nombre y compartieron destino.

Finalmente, con el libro que está abierto sobre la mesa, en el que aparece un personaje con indumentaria de inicios del siglo XIX que está observando un velero con un catalejo, Solana incluye una tercera referencia a otro Gravina; en concreto, a Federico Gravina y Nápoli (1756-1806). Para ello, Solana ha utilizado la ilustración de un artículo sobre motivos artísticos en documentos mercantiles de un ejemplar de *La Revista de Santander* de 1930²⁹. Capitán general de la Real Armada española con un admirable historial de servicio, este Gravina combatió en la batalla de Trafalgar, donde resultó herido y murió meses más tarde. De esta manera, el libro representado por Solana también podría hacer referencia a *Trafalgar*, la primera novela de los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós.

Sobre el mueble, y a modo de esculturas guardianas, dos grandes caracolas provenientes de las Indias ahondan en la idea de esa clase de capitanes para los que, como decía Perines, «los mares de todo el mundo no tenían un seno secreto». Se trata de dos ejemplares de *Lobatus gigas* (Linneo, 1758), también conocido como botuto, caracol pala o caracol rosado, una especie de caracol marino comestible y muy grande que se puede encontrar desde las costas de México hasta Brasil.

«Si hubiera que tratar de la influencia que ha habido en Solana, yo referiría que ha influido mucho en él una colección de minerales y caracolas de las Américas que tenía su padre en baúles que solo repasó don José cuando su padre hubo muerto», escribe Gómez de la Serna³⁰. Más adelante, el escritor nos revela que esas conchas formaban parte de la colección del pintor:

29. *La Revista de Santander*, n.º 5, mayo, p. 210.

30. Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 13.

Globo terráqueo fabricado en
Alemania con rótulos en español.
IES San Isidro, Madrid





Arriba
Cómoda de madera de Indias de líneas rectas. Imagen del catálogo de la empresa catalana Pons y Ribas (1862-1891), n.º 373. Archivo Muebles José Ribas

Abajo
Grabado de un armador reproducido en «Motivos artísticos en documentos mercantiles referentes a Santander durante los sesenta primeros años del siglo XIX», *La Revista de Santander*, 5 de mayo de 1930, p. 210



Todavía avanzamos más hacia el fondo de la casa, hacia la habitación en que están los pájaros artificiales que cantan con violentos trinos, como si en vez de pájaros fuesen hombres que les imitasen, y en que está su gran colección de conchas, bellísimas conchas que fueron recogidas de playas casi vírgenes en una excursión científica al Pacífico hecha por los hombres de ciencia de antaño³¹.

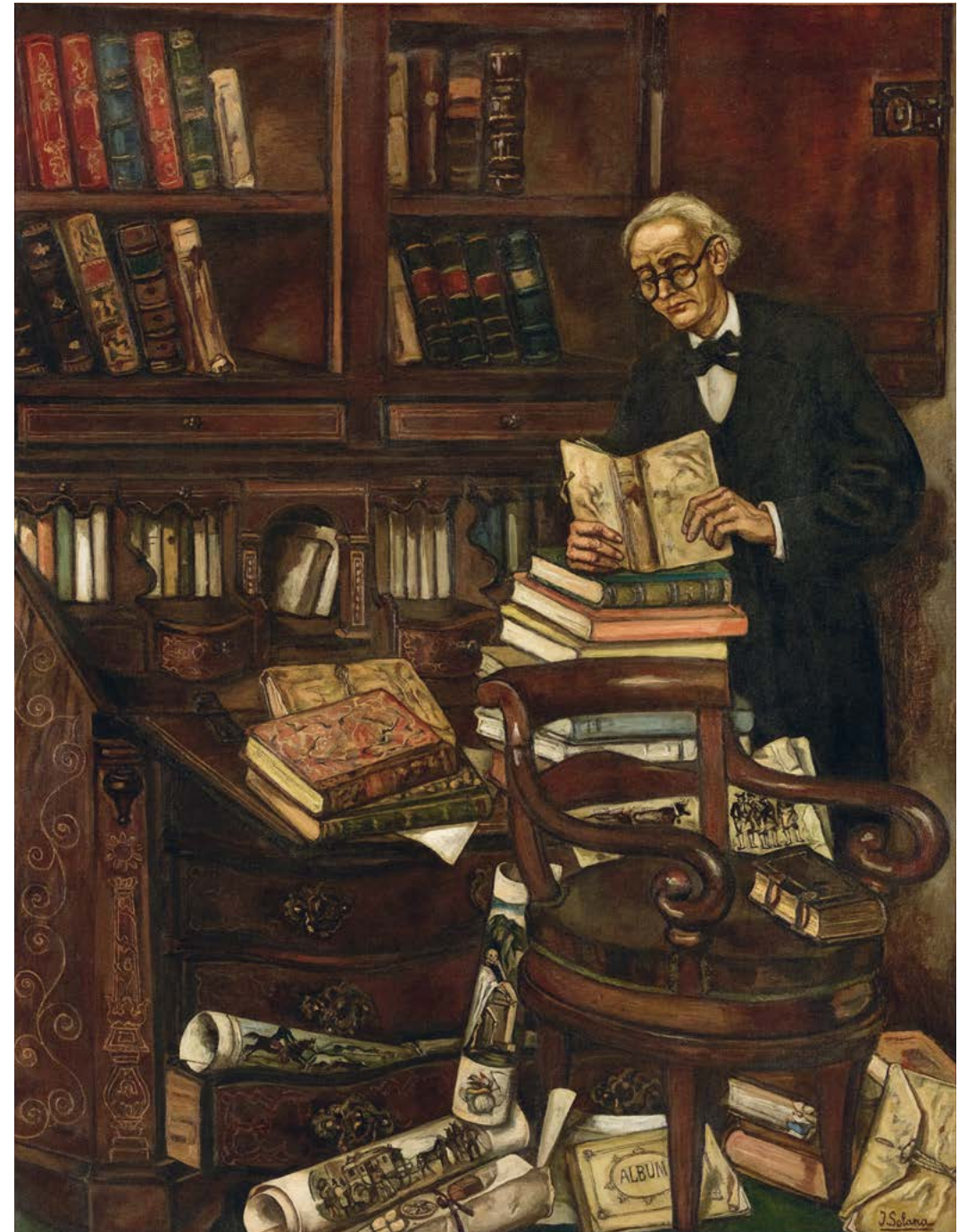
En esta obra, Solana convierte lo que a primera vista podría parecer un retrato más en un magnífico relato narrado por el capitán a través de los objetos. Una pintura clave y compleja en la que desafía al espectador a relacionar las lecturas cruzadas sobre el nombre de Gravina.

31. *Ibidem*, pp. 92-93.

h. 1933
Óleo sobre lienzo
212 × 163 cm
N.º de inventario: A-1027-S

Acercarnos a *El bibliófilo* es hacerlo al homenaje que Solana brinda a los libros y a la lectura. El hombre representado es un recurso para hablar del conocimiento que atesoran los volúmenes y del placer de descubrirlo. Para ello, lo pinta de pie, en actitud de consulta, lejos de una lectura atropellada o por imposición. Sin embargo, no es su elegante y noble figura la que domina el cuadro: son los libros los que se imponen, en una escena marcada por tal acumulación que llega a empequeñecer a ese sabio con el que deseáramos conversar. El artista consigue este efecto al dejar la librería, que ocupa tres cuartas partes del lienzo, cortada por la parte alta y los cajones medio abiertos —dando a entender que en su interior hay más volúmenes—, y al situar al personaje a su lado, en segundo plano, con semblante tranquilo y concentrado, rodeado de libros y de láminas que van ganando protagonismo a medida que se acercan al primer plano y generan desorden, despertando en el espectador la sed de conocimiento. Frente a esa sensación de caos, el sillón aparece como el único lugar donde encontrar sosiego.

No está documentado a quién dedica Solana esta obra. La figura guarda un gran parecido con su hermano Manuel, aunque quizás otorga al bibliófilo cualidades que no necesariamente lo caracterizaban. Viste de forma elegante: chaqueta de fumar de terciopelo negro sobre camisa con corbatín de lazo. La chaqueta de fumar era, de hecho, una *robe de chambre* o bata. Cuando a principios del siglo xvii, debido al aumento del comercio internacional del tabaco, se generaliza la costumbre de fumar, esta chaqueta pasó a formar parte de los guardarropas de los hombres para proteger sus trajes de calle. En 1850 la revista londinense *Gentleman's Magazine* definió la forma y



los tejidos de esta prenda, y en 1865 ya se vestía en los interiores privados sin necesidad de tener un cigarro entre los dedos.

Solana configura este rincón del conocimiento a partir de dos únicos muebles: un sillón giratorio y un buró librería, dos tipologías esenciales para la lectura. El sillón giratorio es el mismo que aparece en *El físico*, lo cual nos hace pensar que probablemente formaba parte de su entorno, aunque no lo hemos encontrado documentado. En cambio, una fotografía del pintor en su taller muestra el mismo buró que representa en esta escena. Aunque con tapa, cajones y puertas cerradas, podemos identificarlo como una de las piezas de su estancia de trabajo, lo cual demuestra el realismo de Solana.

El buró librería responde a un modelo del siglo XVIII propio del área de Cataluña, de madera de nogal con fileteados de boj embutidos en forma de roleos. Son característicos los cantos biselados del cuerpo inferior, el de los cajones, decorados con columnas en taracea y ménsulas aplicadas, así como los tiradores de los cajones exteriores de latón del modelo denominado de murciélago, de influencia inglesa. El interior del escritorio, también decorado con fileteados, se organiza con una capilla arqueada entre compartimentos y una fila de pequeños cajones debajo. La librería ocupa el cuerpo superior. Abre por dos cajones sobre los cuales se disponen las grandes puertas de madera. En la pintura, Solana las deja abiertas, y sitúa una de ellas detrás del bibliófilo, quien literalmente queda dentro de la librería, subrayando la fusión entre su figura y este mueble asociado al conocimiento. El detalle de la cerradura en la parte interna de la puerta ayuda a transmitir esta idea y confirma la voluntad del pintor.

El ambiente de este interior invita a curiosear. Si bien los libros cerrados no nos permiten conocer los intereses del bibliófilo, Solana aporta esta información con otro recurso: las láminas que, aunque enrolladas, deja a la vista en primer término, y en las que presenta temas como la muerte, la tauromaquia o los animales, todos ellos muy del gusto del pintor. Reconocemos un toro y unos caballos que tiran de una diligencia, así como escenas de caza a la manera de las litografías inglesas. El rollo apoyado en el asiento enseña un esqueleto —un motivo recurrente en su obra—, mientras que a los pies del personaje identificamos el esbozo de un cuadro que recuerda a *Las señoritas toreras* (París, Centre Pompidou).



Buró librería de nogal y fileteados de boj, Cataluña, s. XVIII. Colección Josep Villegas



Fotografía de Gutiérrez Solana en su estudio de la calle Santa Feliciana en Madrid. Archivo José Gutiérrez Solana. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía



Arriba
Osario, libro encuadernado en
 pergamino que perteneció a Gutiérrez
 Solana. Ayuntamiento de Madrid. Museo
 de Historia de Madrid



Abajo
 Sillón de despacho giratorio de caoba
 con asiento tapizado, Girona, h. 1800.
 Colección particular

La disposición y las proporciones de los elementos son esenciales para fijar la vista en las láminas y entender que allí está la clave de los intereses del protagonista. La composición se basa en una serie de líneas verticales paralelas que dibujan la librería y la relacionan con el sabio. Pero estas verticales quedan cortadas por dos oblicuas conectadas entre sí para llegar a la cabeza de este hombre ávido de conocimiento. La primera nace justo en el punto medio del lateral izquierdo del lienzo, marca el canto del lateral del escritorio y se prolonga por la tapa abierta hasta que se detiene en el esqueleto del rollo apoyado en el asiento. A partir de ahí, la línea cambia de dirección para tomar la inclinación de esta lámina, continúa subiendo por los cantos de los volúmenes apilados en pirámide sobre los que se apoya el bibliófilo y, finalmente, muere inteligentemente en su amplia y limpia frente. El volumen más alto, el que el sabio está leyendo, parece responder a un ejemplar encuadernado en pergamino que formaba parte de las colecciones del pintor³².

No menos importante es el significado que esas diagonales y la pirámide otorgan al sillón. Situado en la base de esa pirámide, en primer término y girado hacia nosotros en lugar de hacia el mueble, como sería lo lógico, Solana lo destaca para invitarnos a coger el único libro que hay sobre él. De esta manera, los espectadores nos convertimos en los protagonistas de la obra, en los nuevos bibliófilos.

32. Sin embargo, en el lomo de este ejemplar, que actualmente forma parte de las colecciones del Museo de Historia de Madrid, se lee el título *Osario* y tiene las páginas en blanco.

De las máscaras
a los maniquíes, más allá
de una fascinación

Máscaras (Máscaras con burro, Escenas de carnaval o Las máscaras de soplillo) 80

h. 1932
Óleo sobre lienzo
204 × 149 cm
N.º de inventario: A-1028-S

Asistimos a una escena de carnaval. Solana nos presenta una composición densa con personajes que se amontonan, al igual que hace con los objetos que acompañan sus retratos. En esta ocasión, nos traslada a un monte sin construcciones a la vista. Al fondo, unos cúmulos pasan sobre una montaña pelada y rocosa. El mundo vegetal solo está representado por el árbol que cierra el grupo a la izquierda, lugar de encuentro de los enmascarados. Efectivamente, Solana capta el instante en el que los personajes de su historia se agrupan para iniciar su andadura después de haber atado cintas de colores en las ramas desnudas con el vano objetivo de que se cumplan sus deseos.

Aunque el primer plano está ocupado por cinco figuras y un animal, tanto por la composición triangular como por el hecho de estar alzado podríamos considerar que el protagonista de este cuadro de carnaval es el hombre que, disfrazado o no, representa a la Guardia Civil. Así, una obra en apariencia festiva e inocente se convierte en una crítica a esta institución. El guardia, que lleva la máscara atada en el brazo, deja su rostro al descubierto y rompe el protocolo al beber sin disimulo de una enorme bota de vino. La crítica se pone de manifiesto en la vestimenta de gala del guardia —que luce la teresiana mientras se emborracha— y en el detalle de que esté montado en un burro y no en un caballo. De esta manera, el pintor evidencia la pérdida de autoridad y la falta de decoro de alguien con ese cargo. En este sentido, el resto de los personajes se convierten en comparsas que inciden en la crítica.

La gorra denominada teresiana es muy importante en la interpretación de esta obra. Convertida en una pieza distintiva de la indumentaria militar, fue utilizada principalmente por la Guardia Civil en las ceremonias y eventos formales, por lo que era símbolo de respeto y solemnidad. Su diseño





Arriba
Soplillo de esparto crudo para avivar
el fuego. Museo del Traje, Madrid
(MTCE002854)

Abajo
Vejiga de cerdo inflada utilizada
en los carnavales. Asociación Cultural
Guirrios y Madamas, Llamas de la
Ribera (León)



característico incluye una visera rígida, un cuerpo redondeado y, a menudo, una placa o insignia en el frente que denota el rango o afiliación. Solana relaciona visualmente este símbolo con la bota de vino. Los modelos originales, que tenían forma de gota o lágrima, rectos o con la boca curvada, se realizaban con piel de cabra cosida a mano, y los brocales eran de asta de toro torneada. Las primeras noticias sobre este tipo de recipientes para transportar y almacenar el vino se remontan a los odres de piel de cabra que se utilizaban en la cuenca mediterránea. Encontramos testimonios escritos de su uso, por ejemplo, en la *Odisea* de Homero, cuando su héroe, Ulises, emborracha al cíclope Polifemo. En un fresco pompeyano aparece representada una mujer vertiendo vino de un odre a un cántaro que sostiene el sátiro Sileno. En España, además de en el *Quijote*, las citas a las botas de vino se multiplican en toda la literatura del Siglo de Oro.

Volviendo al cuadro, cuatro personajes disfrazados, además del burro, acompañan al guardia civil. Todos ellos completan su indumentaria con objetos que ahuyentan los malos espíritus y los protegen del mal. A la izquierda, bajo el árbol, encontramos una figura muy alta. Es «el *estafermo* que solo se atreve a salir en Carnaval y detrás del que van todas las máscaras menores bailando y tirándole de la casaca», explica Gómez de la Serna³³. A juzgar por su corpulencia, así como por los zapatos y el pantalón que se deja ver por debajo de las faldas, se trata de un hombre disfrazado de señora mayor, con el típico delantal y el pañuelo negro en la cabeza. En la mano derecha aguanta un farolillo, un objeto funcional que iluminará el camino al grupo cuando caiga el sol y que, además, es el amuleto que dispersa la oscuridad para alejar a los seres malignos. La misma función se atribuye a la campana que, con ese objetivo y con el de conseguir el respeto del grupo, hace sonar con la otra mano.

En el lado opuesto de la composición, Solana pinta una destrozona, figura vestida con «elegancia desgarrada, la originalidad de su extravagancia»³⁴. Aunque su altura es mucho menor, el colorido de su indumentaria hace que destaque. La destrozona es un personaje interpretado por un hombre vestido de mujer y provisto de una escoba con la que da escobazos por las calles

33. Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 105.

34. *Ibidem*, p. 104.



Red de pesca, h. 1900. Museo del Traje,
Madrid (MTCE006932)



Zorro de algodón, madera y alambre.
Museo de Artes y Tradiciones Populares.
Universidad Autónoma de Madrid

del pueblo a todo aquel que se cruza en su camino. Decía Ramón Gómez de la Serna que las destrozonas eran las únicas máscaras que alegraban el carnaval, los únicos espíritus risueños, grotescos y enloquecidos que alumbraban la fiesta. En este cuadro, la destrozona lleva una máscara y sujeta la escoba con una mano —que representa la acción de barrer hacia fuera para sacar lo maligno y tentador de las casas—, mientras que en la otra lleva un soplillo, el ruedo, que solía ser de esparto y se usaba para avivar el fuego.

Junto a ella aparece un personaje indefinido cubierto con una llamativa máscara de diablo con cuernos de macho cabrío, un modelo similar al encontrado en pueblos de los Pirineos como Bielsa. Ataviada con un pañuelo de vieja y un traje color escarlata con un gran cuello blanco que podríamos interpretar como una crítica satírica contra la Iglesia, esta figura lleva una ristra de ajos colgada del cuello —nuevamente para espantar el mal—, una vejiga atada a un palo y un bastón largo, utensilios para perseguir a aquellos que no quieren participar en el carnaval.

Parece ser que la creencia de que el ajo protege los hogares de las energías negativas se remonta a la época romana. Esta función se fundamenta en sus propiedades beneficiosas para la salud, motivo por el que se le considera uno de los mejores medicamentos naturales. La primera referencia escrita sobre el ajo aparece en un papiro egipcio fechado en el 1550 a. C., el llamado *Codex Ebers*, que incluye numerosas recetas para combatir, por ejemplo, las picaduras de mosquito y el dolor de cabeza. En novelas de temática vampírica como *Varney, el Vampiro* (1847) o *Drácula* (1897), de Bram Stoker, encontramos numerosas escenas en las que se usa como remedio. Los vampiros son considerados los «mosquitos del infierno» y el pueblo comienza a emplear el ajo como repelente. Como ha sucedido con muchas otras cosas, el paso del tiempo ha ido adaptando su uso a las diferentes creencias de los pueblos y culturas.

Por su parte, el uso de la vejiga está presente en la obra tanto gráfica como escrita de Gutiérrez Solana³⁵. Las vejigas de animales —ya sean cerdos, camellos o búfalos— se han empleado a lo largo de los siglos para fines muy diversos —por ejemplo, en gastronomía o para fabricar balones e instrumentos

35. En *La España negra* leemos que «se ponen vejigas para aprender a nadar». Véase José Gutiérrez Solana, *op. cit.*, p. 78.

musicales—, ya que son receptáculos naturales. En algunos lugares de España como Pamplona, Zamora y Galicia, así como en la República Dominicana o Puerto Rico, aún se conserva la tradición de usarlas en las fiestas de carnaval para pegar a quienes no van disfrazados. Los personajes que las llevan tienen la misión de asegurar la diversión y el baile y de obligar a quienes no participan a formar parte del grupo.

El cuarto personaje pintado por Solana es otra destrozona, también baja de estatura, que luce un llamativo tocado con lazada, vestido rosa, camisa y delantal blancos, calza botas y utiliza una red de pesca a modo de mantilla, lo que situaría la escena en un campo cercano al mar. Con este último utensilio la destrozona iría equipada para capturar a los seres malignos que el grupo pudiera encontrarse a su paso. Esta última figura se sujeta la máscara con la mano izquierda, mientras que con la contraria levanta un utensilio para limpiar el polvo conocido como «zorro». El nombre de esta especie de plumero se debe a que en un principio se utilizaban las colas de este animal para sacudir con fuerza colchones, cojines y otros enseres. De confección casera, se cortaban telas viejas para hacer las tiras que después se ataban a una vara de madera. En la escena de carnaval adquiere un significado similar al de la escoba, ya que servía para limpiar la casa de espíritus malignos.

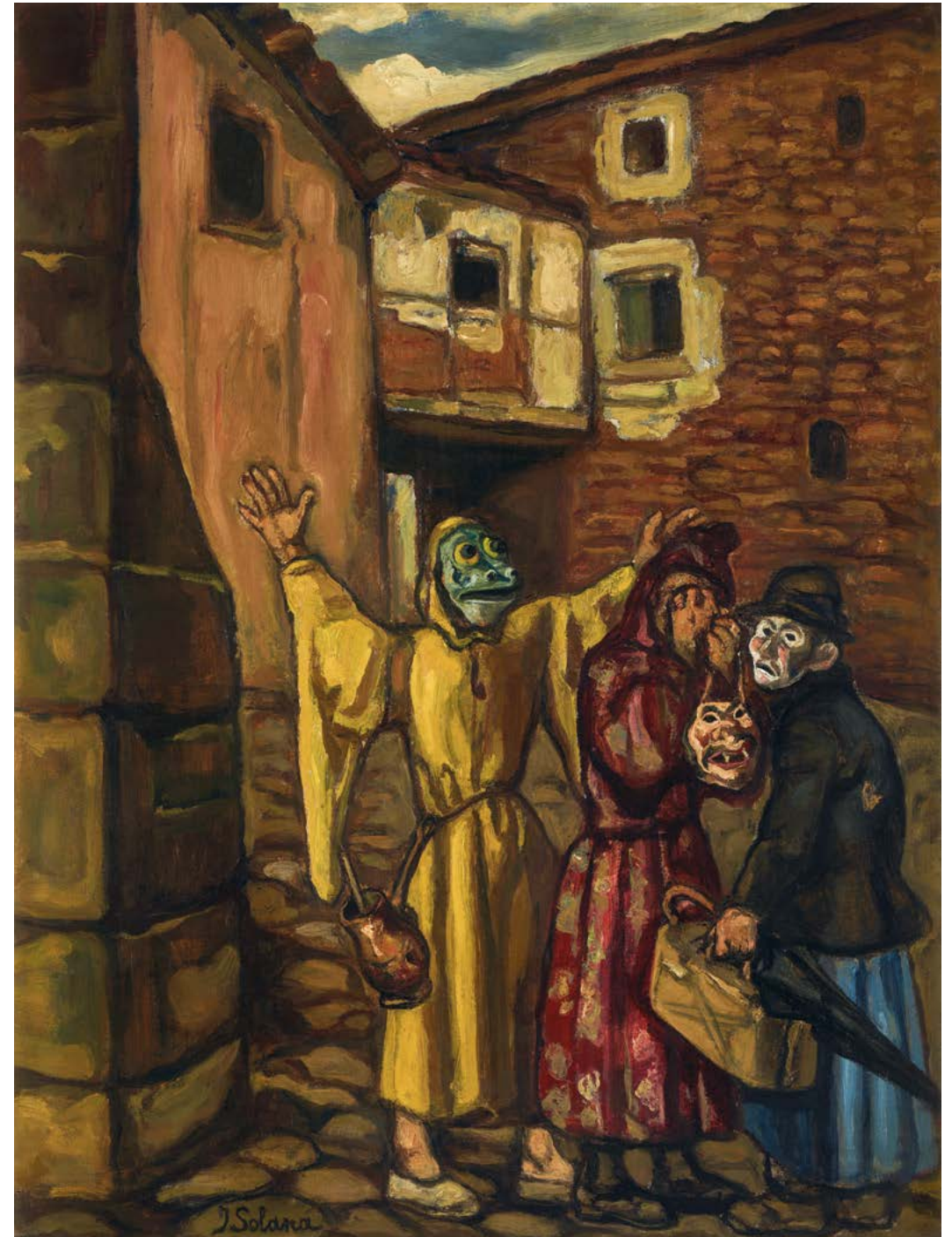
Las máscaras tras las cuales se esconden los rostros complementan los atuendos del grupo. Solo el guardia civil y el burro quedan al descubierto, estableciendo otro paralelismo que refuerza la sutil lectura crítica hacia la institución. El animal nos mira fijamente, asegurándose de que leemos correctamente una pintura menos inocente de lo que parece a primera vista.

h. 1933
Óleo sobre lienzo
80 x 60 cm
N.º de inventario: A-1070-S

Solana nos presenta una escena carnavalesca en la que están representados los típicos elementos de esta festividad: máscaras, disfraces, colores... El escenario escogido es un callejón común de cualquier pueblo español. Vemos unos muros de piedra y otros posiblemente de adobe con restos de lo que un día debió de ser un encalado. Dos de las fachadas se unen por un puente cubierto que formaría parte de una de las viviendas, bajo el cual pasa la calle de suelo empedrado. A diferencia de otras composiciones, las tres figuras representadas se funden en el espacio, y, aunque en primer término, no lo dominan. Los personajes parecen haberse escabullido, lejos del bullicio de la fiesta, por los callejones. Llevan puestos sus disfraces, lo que nos hace pensar que van o vuelven de ella.

El de la izquierda va tapado con una máscara verde de ojos saltones que representa al caimán que da título a la obra, cuyo exotismo contrasta con ese entorno rural de España. La figura, que viste una especie de hábito de monje, largo, de color amarillo, con capucha y mangas muy anchas, alza los brazos en cruz, como si quisiera llamar la atención, y probablemente está profiriendo un grito o entonando una canción. Un cordel a modo de cinturón le sirve para atar el mango de una chocolatera de cobre con su batidor. Las chocolateras se popularizaron en los hogares del siglo XVIII para calentar y servir el chocolate mezclado con agua. El batidor permitía revolver el líquido y evitar los grumos, pero aquí hace la función de instrumento improvisado.

El segundo enmascarado lleva un traje con capucha de color rojo, floreado, y parece taparse la cara con las manos mientras sostiene su careta entre los dedos. Los dos únicos dientes de la boca abierta hacen reconocible la imagen del diablo. El tercero, ataviado con falda azul, chaqueta y sombrero





Arriba
Maletín médico de cuero, 1925. Instituto de Salud Carlos III. Museo de Sanidad e Higiene Pública, Madrid



Abajo
Chocolatera de cobre con palo batidor. Museo del Traje, Madrid (MTCE005335)

negros, porta un maletín que podría ser de médico o de boticario, además de un paraguas. Su mirada parece clavarse directamente en el espectador a través de la máscara triste que cubre su rostro. El tema permite al artista fantasear con las máscaras y darles vida en uno de esos espacios rurales que conoció y describió en su obra literaria.

Solana estaba familiarizado con el mundo de las máscaras desde pequeño, pues formaban parte de las colecciones de su padre, y de forma natural las debió de incorporar a su taller y de allí a sus obras³⁶. Si, con ellas, nosotros nos transformamos y jugamos a ser otros por unos días, el pintor las utiliza para acentuar la sordidez de los personajes, como ocurre en esta obra. Pueden tanto aportar trazas de decadencia a un elemento festivo como convertirse en muros que evitan que los sentimientos de los personajes lleguen al espectador; o, al revés, pueden ser el mejor camino para transmitir el sentir del pueblo y, de alguna manera, el suyo propio. En realidad, entre tanta apariencia, las máscaras más expresivas, tristes y desoladas eran, según el propio pintor, aquellas que dejaban las caras al descubierto:

Ya de noche vemos algunas máscaras que gritan en las puertas de la taberna, y un viejo con una bata y un sombrero de señora. Este no va disfrazado de cara pues todo el mundo le conoce sus bigotes caídos; lleva la cara empolvada, como un estuco, donde destacan los ojos pitañosos del aguardiente. Canta y baila con voz de tabaco, muy acartonada y noble, de barítono grave. Detrás va un viejo tonto vestido con una larga blusa, con su cara natural, cayéndosele la baba. Este resulta la máscara más triste y de verdad de este carnaval callejero³⁷.

Por su parte, Gómez de la Serna comenta: «Sus máscaras en plena follina —como las de Goya— gritan, bailan, dan los aullidos humanos que son más penetrantes que los de los lobos y se podría decir que son cuadros sonoros y parlantes. ¡Danza macabra!». Y continúa: «Frente a toda la hipocresía y el

36. Seis de las máscaras de su colección se conservan en el Museo de Historia de Madrid, otras se vendieron.

37. José Gutiérrez Solana, *op. cit.*, pp. 108-109.

tartufismo de la vida reacciona Solana con sus máscaras y da expresión brusca a sus caretas rígidas en tortícolis graciosa»³⁸.

La máscara del diablo y la del caimán³⁹ representadas en este cuadro pertenecieron al pintor —lo que demuestra una vez más cómo se sirve de objetos de su entorno para crear las obras— y actualmente se conservan en la colección de Javier Santos Lloro en Benasque, especializada en arte ingenuo y en la que las máscaras tienen un papel destacado⁴⁰. Se las compró —junto con otros tres ejemplares— a un anticuario de Úbeda que a su vez se las había comprado a un comerciante de Madrid que aseguraba haberlas sacado del mismísimo taller del pintor⁴¹. El hecho de haberlas localizado nos ha permitido verlas y comprobar que están hechas de cartón piedra y que son mucho más gruesas que las máscaras comunes. El coleccionista explica que su factura permite considerarlas de época goyesca y que Solana las debió de conseguir ya antiguas. No responden a modelos que se hubieran hecho en molde múltiples veces, como ocurre con la mayoría de las caretas de su época, sino que son ejemplares únicos y de adulto para ser usados con cordel atado. En cualquier caso, fueron realizadas en un pequeño taller con poca capacidad de comercialización. Es conocido que Solana fue amigo del fabricante de máscaras Emeterio, pero no parece que las cinco máscaras procedan de su taller, ni tampoco de otro también muy famoso llamado El Ingenio. En este sentido, pensamos que cuando en algunos de sus cuadros pinta a Emeterio con estas máscaras lo hace para describir su oficio, y no con la intención de identificar exactamente sus creaciones.

La construcción de estas caretas era la habitual. Capas de cartón humedecido entre capas de cola diluida en agua, superpuestas hasta conseguir el



38. Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 102.

39. En el caso de esta máscara, al contrario de lo que ocurre con la del diablo, que Solana reproduce fielmente, el pintor ha modificado en el lienzo algunos elementos como el color o los ojos.

40. *Arte ingenuo. Colección Santos Lloro* [cat. exp.], Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2020, pp. 164-165.

41. Agradecemos a Javier Santos Lloro su enorme generosidad por habernos permitido conocer su colección y por compartir con nosotras su conocimiento.

Izquierda

Máscara del caimán que perteneció a Gutiérrez Solana, primera mitad del s. XIX. Colección La Mirada Ingenua

Derecha

Máscara del diablo que perteneció a Gutiérrez Solana, primera mitad del s. XIX. Colección La Mirada Ingenua



Fotograma de la película *Domingo de carnaval*, de Edgar Neville, 1945. Imagen facilitada por Filmoteca Española



Fotografía de Gutiérrez Solana (primero por la derecha) en una pausa del rodaje de *Domingo de carnaval*. En la imagen aparece un personaje con una máscara de calavera que perteneció al artista. Imagen facilitada por Filmoteca Española

grosor deseado. Una vez secas, se separaban del molde de madera, que previamente había sido fabricado por escultores o tallistas. Las más antiguas —como estas de Solana— se trabajaban en positivo, pero posteriormente se realizarán en negativo. Cuando el cartón estaba seco, se aplicaba el estuco —conseguido con blanco de España y aglutinante— y finalmente se pintaban. Javier Santos señala que en Zaragoza todavía existe un taller de moldes, la Aragonesa de Fiestas, que lleva casi un siglo fabricando máscaras, gigantes, cabezudos y fallas.

En 1945, la revista *Primer Plano* publicó un artículo de Alfonso Sánchez sobre la película *Domingo de carnaval*, dirigida por Edgar Neville, en la que colaboró Solana y cuyos exteriores se rodaron en el Rastro⁴². «Un brutal contraste de alegre expansión y tétricas andanzas preside la trama de la película», comentaba el periodista. En la fotografía que acompañaba el texto, una guapa y elegante Conchita Montes compartía mesa con una pareja de enmascarados de tétrica apariencia, el femenino con una sartén en la mano. Las imágenes publicadas revelan que dos de los actores actuaron con máscaras del pintor como parte de su indumentaria. En concreto, se cubren con la calavera y el perro, que hoy forman parte de la colección Santos Lloro. No sorprende que Solana participara en esta película, la cual «parece un cuadro suyo en movimiento», como sugiere Sánchez, al añadir voz y acción a unos personajes que el pintor habitualmente describía con pinceles y palabras.

42. Alfonso Sánchez, «Aguafuerte de *Domingo de carnaval*», *Primer Plano*, n.º 240, 20 de mayo de 1945, pp. 10-12.

h. 1932
Óleo sobre lienzo
144 × 125 cm
N.º de inventario: A-1059-S

La fachada de la catedral de Santa Tecla de Tarragona sirve de fondo a esta pintura. La fidelidad en la representación no deja lugar a dudas y permite confirmar que estamos en la plaza de la Catedral. La puerta central —con arco apuntado, arbotantes, parteluz y flanqueada por pináculos— y el inmenso rosetón enmarcan esta escena de una fiesta de gigantes y cabezudos que no es real, sino inventada por el artista.

La composición, densa y simétrica, se cierra por el lado izquierdo con el Palau de la Cambreria o Casa Balcells, que queda encajada en la catedral. La perspectiva genera la ilusión óptica de que las tres ventanas del piso superior están juntas, cuando en el edificio real mantienen una mayor distancia. Esta perspectiva y la sucesión de aberturas dirigen la mirada hacia el centro, donde se encuentran los gigantes o gigantones y los cabezudos, principal motivo del cuadro. La inspiración para pintar algunas de estas figuras la encontramos en las comparsas de diversas ciudades españolas, mientras que otras parecen responder a una interpretación del artista.

La pareja de gigantes que aparece a la izquierda del cuadro, vestida con suntuosos trajes, representa a África. En España han existido varias representaciones de gigantes africanos; pero, dada la similitud, es muy probable que el pintor se basara en las parejas de gigantes de Burgos, unas de las más antiguas, que ya aparecen citadas en documentos del siglo xvi. Estas se crearon para salir en procesión el día del Corpus, escenificando la misión protocolaria de los cuatro continentes para rendir homenaje al Santísimo Sacramento, aunque poco a poco también empezaron a participar en otros actos festivos. En 1899 se produjo un cambio estético en los gigantones cuando se tuvieron que hacer de nuevo sus cabezas, deterioradas por la costumbre de las



famosas «mochadas». Estos diseños son los que pudo conocer Solana, aunque imprimiera su firma en la forma de representarlos.

A la derecha del cuadro destaca una figura femenina de perfil elegante que luce un penacho de plumas americano. Aunque recuerda mucho a la india de Reus, parece guardar un mayor parecido con la figura de los gigantes indios de Burgos, lo cual nos lleva a pensar que Solana, probablemente, se inspiró de nuevo en los personajes de la ciudad castellana. No hemos podido identificar la figura que aparece a su lado. Con porte hierático, espesa barba blanca, capa roja y espada, parece un rey o un sabio, quizás procedente del norte de Europa.

Tras los cabezudos y junto al parteluz se encuentran dos gigantes que representan a Asia. Al igual que en el caso de las parejas anteriores, el artista las debió de pintar tomando como referencia la comparsa de gigantes de Burgos. Es muy probable que, para representar la cara de la figura masculina, Solana también tuviera en cuenta una de las máscaras orientales de su colección.

Estos seis gigantes, a la manera de elegantes torres, flanquean a los cabezudos, algunos de los cuales llevan palos con vejigas para abrir paso al grupo durante la procesión o el pasacalles.

A la izquierda identificamos a los gigantillos de Burgos por su atuendo. Él cubre su cabeza con un ancho sombrero y va vestido con camisa blanca, faja roja y una larga capa parda que le llega casi a los tobillos. Además, en su mano derecha aguenta una vara de fresno, un símbolo de autoridad. Ella viste de aldeana, con jubón abierto, chambrá blanca con falda de vuelo de colores pardos, delantal largo y pañuelo serrano sobre los hombros, y luce pendientes. Estas figuras fueron creadas en 1899 con motivo del V Congreso Católico celebrado en Burgos. El artista Isidro Gil se encargó del diseño y Fernando Hernando, Cardenita, de la ejecución⁴³. Aunque están realizadas en cartón piedra, su popularidad hizo que se reprodujeran también en forma de pequeñas figuras de barro que se vendían como *souvenirs*, por lo que existe la posibilidad de que Solana las tuviera en su casa.

43. Agradecemos su ayuda al Archivo Municipal de Burgos por facilitarnos esta información relativa a los gigantes y gigantillos de la ciudad.



Postal de una comparsa de gigantes y cabezudos frente al pórtico de la catedral de Tarragona, inicios del s. xx. Fotógrafo: Chinchilla. Centre d'Imatges de Tarragona / L'Arxiu



Postal de los gigantones y gigantillos de
Burgos, h. 1899. Archivo Municipal de Burgos
(FO-25879)



Arriba
El Berrugón (séptimo cabezudo por la izquierda) en la comparsa de Zaragoza, años treinta. Miguel Marín Chivite / Archivo Heraldo de Aragón

Abajo
Máscara masculina de pasta de madera con pelo humano que perteneció a Gutiérrez Solana. Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia de Madrid



En el centro de la escena aparece una figura con un vestido rosa estampado y pantalón que no hemos podido identificar. Por detrás, entre esta figura indeterminada y la del gigantillo de Burgos, saca la cabeza el *nano* Capità de Tarragona, una figura creada en 1865 como homenaje a Joan Cabeza i Roig, alcalde de Tarragona que fundó la Guardia Urbana de la ciudad.

Cerrando el grupo de cabezudos por la derecha, se reconocen dos famosos personajes de las comparsas zaragozanas: el Berrugón y la Forana. El Berrugón ya formaba parte de las comparsas en 1841. Sin embargo, la figura representada en el cuadro parece responder al nuevo diseño que Félix de Oroz realizó en 1860, año en el que además aparece la figura de la Forana.

Muchas de estas cabezas de cabezudos se fabricaban en el taller El Ingenio, que, en actividad desde 1830 y con tienda en la calle Raurich de Barcelona, permaneció abierto hasta finales de 2019.

Solana contrapone las expresiones grotescas y el porte ridículo de los cabezudos regionales a la majestuosidad de los gigantes que representan otras culturas. Así, más allá de la voluntad de plasmar en el lienzo la fiesta popular, este contraste permite sugerir que el pintor también pretendía plasmar el atraso de la sociedad española de la época.

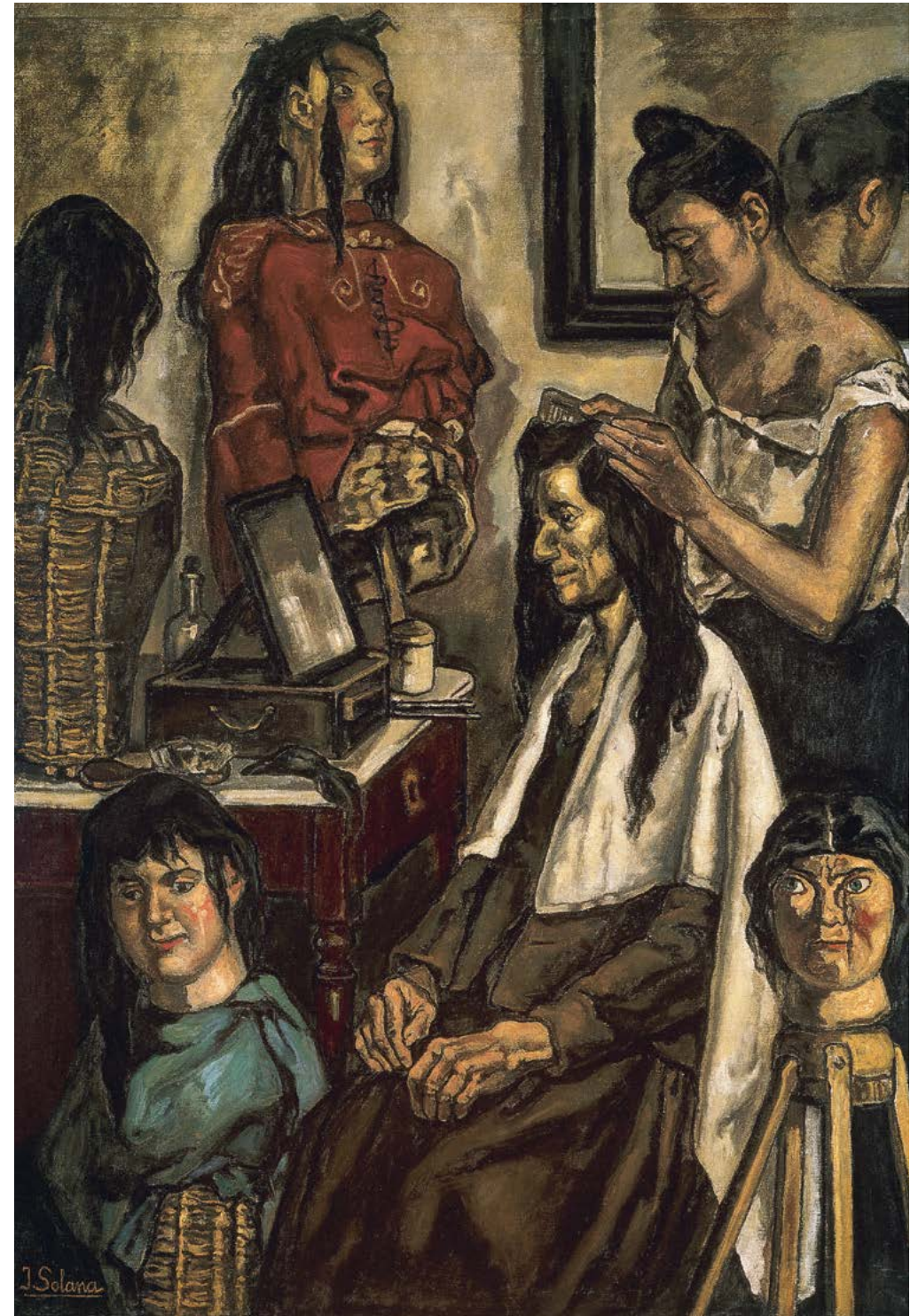
h. 1937
Óleo sobre lienzo
163 × 110 cm
N.º de inventario: A-1034-S

Al acabar la calle, cuando vamos más distraídos cae desde un balcón una bolita de pelo, después otra más grande y alguna vez un mechón. ¿Qué será esto? Miramos hacia arriba, y en un balcón se ve una cabeza de mujer de cartón, toda despintada y golpeada; el busto, de mimbre, lo tiene vestido con una chambrá azul. Esta cabeza tiene pelo natural, que cuelga enmarañado y sucio por los hombros. Debajo de la cabeza, un cartel con letras grandes dice: «Lola, peinadora»⁴⁴.

En esta obra, la densidad de objetos que hemos visto en otros lienzos llega a la superposición. Solana ha pintado más objetos de los que podrían caber en la habitación, lo cual nos permite afirmar que se trata de un escenario inventado por el pintor. La figura central, cuya altura es excesiva en relación con la mesa que hace de tocador, está superpuesta a los maniquíes. Solana ha forzado la altura del mueble para que el espejo se alinee con la cabeza de la vieja —a la que quiere dignificar— y para mostrar entero el maniquí de camisa roja.

El centro está ocupado por una mujer mayor, de aspecto rudo y manos ásperas y gruesas, que se mira en un espejo. Sentada y con los brazos sobre los muslos, parece cansada. Su larga cabellera compite con las de los maniquíes que la rodean. Esta mujer, que representa la vejez, se contrapone a la peinadora que le arregla el pelo, una joven que transmite su sensualidad al dejar caer la camisa por el hombro y mostrar la nuca al descubierto, sutilmente reflejada

44. José Gutiérrez Solana, «Madrid, escenas y costumbres (primera serie, 1913)», en *José Gutiérrez Solana. Obra Literaria*, vol. 1, Madrid, Fundación Central Hispano (col. Obra Fundamental), 1998, p. 84.





Arriba
Tenaza de metal, s. XIX. Museo Nacional
del Romanticismo, Madrid

Abajo
Mesa de arrimo española de madera
ebonizada y sobre de mármol, finales
del s. XIX. Colección Josep Villegas

en el espejo que cuelga a su espalda. Si nos fijamos, Solana pinta el reflejo en posición opuesta a la que sería natural, y con este truco logra que veamos su espalda medio desnuda. Su pelo recogido contrasta con la melena de la clienta. La peinadora, que representa la plenitud de la vida, atiende con delicadeza a la mujer, que un día fue joven como ella y que ahora, ya anciana, merece cuidados.

Todos los elementos forman parte del universo de una peluquería: cabezas tipo *marotte* para colocar las pelucas, así como otros utensilios como un cepillo, las tenazas de metal para moldear y rizar, una extensión de cabello para lograr elaborados y estilizados peinados —que se sujetaban al pelo natural con alfileres o clips—, una botella de colonia y una cajita para guardar las agujas y pinzas.

Ocupa un buen espacio la mesa con un cajón en el que se guardarían las toallas. El acabado ebonizado y el sobre de mármol blanco muestran que se trata de un modelo muy común en España a finales del siglo XIX. Sobre ella hay un neceser de viaje con su espejo abatible a la manera de facistol. De la pared cuelga un espejo rectangular de marco de madera moldurado, mientras que solamente podemos intuir la silla o el taburete donde se sienta la señora.

Todos estos utensilios sugieren que se trata de una peluquería modesta. La peinadora solo dispone de los objetos mínimos y necesarios para realizar su trabajo. Esta idea se acentúa por un espacio que se intuye muy pequeño. Los maniqués, por su parte, le sirven para insistir en el mensaje de su vanitas, ya que, si las dos figuras humanas evocan la fugacidad de la vida, el inexorable paso del tiempo y la inutilidad de los placeres ante la muerte, ellos expresan en toda su crudeza el ridículo y vano esfuerzo del ser humano por retener la juventud. La diagonal que cruza el cuadro desde el espejo, pasando por la joven y la vieja, hasta detenerse en el maniquí —que, con su media sonrisa, se mofa de nosotros— no deja lugar a dudas de que Solana trata de interpelarnos.

Los maniqués de este lienzo están compuestos por tres elementos diferentes ensamblados por el propio pintor. Tres de ellos son de mimbre, como aquellos que utilizaban las modistas para presentar sus creaciones. El cuarto, en el ángulo inferior derecho, está formado por listones de madera clavados a una base, un sistema que se usa también para las vírgenes vestideras o de candelero. Además, Solana les ha añadido unas cabezas de marioneta, como se aprecia en el ejemplar que lleva la camisa roja, ya que el palo sobresale por debajo del mimbre. El tercer elemento lo constituyen las pelucas de pelo natural, negro y desaliñado en todos los casos. Con estas forzadas composiciones de cabezas sobredimensionadas,

Solana refuerza el aspecto grotesco del ambiente y la obsesión por luchar contra el paso del tiempo. El pintor coleccionaba marionetas de este tipo, y algunas de ellas aparecen en una vitrina en una fotografía de su estudio.

Los maniqués sin duda le atraen, y de ellos habla en sus relatos. En los escaparates los observa atentamente y se fija en los detalles, como hace un Jueves Santo en Santander:

Solamente se encuentran abiertos los escaparates de las joyerías y de las tiendas de modas, en los que se ven lujosos trajes sobre los maniqués de figuras de cera que lucen mantillas blancas y negras; tienen estos los ojos de cristal, de mirada muy dura entre los hilos de pelo de las pestañas, y con las uñas de las manos muy relucientes que les dan un aspecto repugnante⁴⁵.

El modelo que mejor define los maniqués representados en *La peinadora* es uno que encontró en el Rastro:

Estas cabezas de cartón con el pelo caído y apolillado, con los mechones caídos por la nuca, con grandes calvas en las que se asoma el cartón pintado de amarillo desteñido, que semejan a esas enfermas desahuciadas en las que se les marca en las calvas, lo mismo que a estas, la piel de color de cera del cráneo blanco como el marfil, que tienen ya la muerte encima y que vivirán breves⁴⁶.

Naturalmente, Gómez de la Serna se siente atraído por el ambiente de este cuadro, como expresa en estas líneas:

Ahora, en el ambiente de esos Cristos insuperables y verdaderos que él ha pintado, [...] pinta un cuadro en que una peinadora pobre, peinadora de tienda con visillos, espejo con visajes de «moiré» y anuncio con muñeca de cartón, peina a esa mujer poseída de la soñarra abyecta que da el peine

45. José Gutiérrez Solana, *La España negra (II)*, op. cit., p. 193.

46. *Ibidem*, p. 271.



Izquierda

Cabeza de maniquí femenina de pasta de madera estucada y pintada, con pelo humano, que perteneció a Gutiérrez Solana. Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia de Madrid



Derecha

Tío Jindama, marioneta de ventrílocuo de pasta de madera modelada y pintada que perteneció a Gutiérrez Solana. Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia de Madrid



Virgen vestidera de madera, pintada con azulete y con los brazos articulados que perteneció a Gutiérrez Solana. Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia de Madrid

a los seres inferiores. ¡Cómo habrá asomado su mirada por la rendija de esa tienda de la calle del Amparo o Tres Peces, para quedarse con ese ambiente espeso, verdoso y pimentado de la tienda, en que se destacan las cabezas de peinadoras de miradas angustiadas!⁴⁷

Este lienzo de tonos tierra con puntos de luz y de color es también un homenaje a las peluquerías y barberías, lugares a los que Solana prestaba especial atención y que plasmó en sus pinturas, dibujos y escritos:

De vez en cuando nos gusta entrar en estas barberías situadas en pisos bajos o en alguna tienda que se ha traspasado barata, con preferencia en las esquinas de los barrios apartados, en los que los alquileres son compatibles con el bajo precio de los Servicios (hoy que todo está tan encarecido) de O'15, por lo que podemos considerar como un obsequio el que nos hacen estos buenos peluqueros montados a la antigua. Tienen estas peluquerías generalmente las puertas pintadas de verde con cortinillas rojas, y un gancho colgando la vacía dorada de cobre que es emblema del oficio y que al gran hidalgo D. Quijote de la Mancha le sirvió como yelmo o casco para resistir los muchos garrotazos que le dieron en esta vida y que le habrán dado en la otra si, como es probable, sigue en su idea de deshacer agravios y enderezar entuertos⁴⁸.

De *La peinadora* se realizaron diversas estampas. En 1951, las planchas fueron adquiridas por el coleccionista Juan Valero González. En 1963, las láminas fueron donadas al Estado por Fernando Arce Alonso y por la viuda y herederos del señor Valero (Concepción Prieto, Concepción Valero Prieto y Juan Valero Prieto), después de haberse inutilizado y con la condición de que nunca se volvieran a estampar. En enero de 1964, las planchas se incorporan a los fondos de Calcografía Nacional⁴⁹.

47. Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, pp. 88-89.

48. José Gutiérrez Solana, *op. cit.*, p. 110.

49. <https://www.academiacoleccion.com/estampas/inventario.php?id=M-5628>.

Soluciones inteligentes
para retratos de encargo

h. 1934
Óleo sobre lienzo
200 × 145 cm
N.º de inventario: A-0353-H

Valentín Ruiz Senén nació el 3 de marzo de 1878. Tras estudiar la carrera de Derecho, en 1903 comenzó a trabajar como oficial de notaría para Zacarías Alonso, donde entabló amistad con Juan Manuel de Urquijo, segundo marqués de Urquijo. En 1912, el marqués lo nombró presidente de una de sus nuevas empresas, la Unión Eléctrica Madrileña. Tras la muerte del marqués, Ruiz Senén fue el responsable de gestionar su testamento, operación con la que se ganó la confianza de sus hijos, y siguió formando parte de los negocios de la familia, hasta el punto de que llegó a participar activamente en la creación del Banco Urquijo, definitivamente constituido el 1 de enero de 1918. A partir de entonces presidió numerosas empresas, como la Sociedad Unión Radio. Diputado a Cortes por Amurrio y Álava, también fue mecenas de varios artistas, entre ellos, de José Gutiérrez Solana. Falleció en Madrid el 21 de abril de 1954⁵⁰.

Según señala María José Salazar⁵¹, este cuadro fue realizado por encargo. A este dato añadiremos que la intención al encargárselo era que Solana dejara patente el poder del retratado, y para ello toma como modelo los retratos de corte de la monarquía española de los Habsburgo. Así, Solana emplea conscientemente los efectivos recursos pictóricos generados en el siglo XVI para representar el poder y la autoridad. La posición erguida e inmóvil del

50. Juanjo Olaizola, «150 años de los tranvías de Madrid (III)», 7 de junio de 2021. [Consulta: 29 de agosto de 2025]. Disponible en <https://historiastren.blogspot.com>.

51. María José Salazar, «José Gutiérrez Solana», en *Colección Banco Santander*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2020, p. 190.





Sillón de despacho giratorio inglés
del catálogo de la empresa Maple & Co.
Imagen recogida en *Meubles anglais II*, p. 161

personaje subraya estos aspectos, además de dotar al retrato de un cierto carácter sacro. Al pintarlo sentado en lo que parece ser su sillón de despacho, Solana retoma la significación clásica de los asientos como símbolos de poder. A la vez, apoya el brazo en la mesa, es decir, el lugar donde se firma, donde se ejerce la autoridad. También la cortina que ocupa el lado izquierdo de la imagen, sin duda de terciopelo grana y símbolo de riqueza, está directamente tomada de la pintura de corte de los Austrias.

A partir de esta composición de fuerte tradición en España⁵², Solana adapta la indumentaria al siglo xx y escoge como complementos para su retrato aquellos muebles y objetos que ayudan a identificar al personaje. En primer lugar, viste traje de chaqueta y chaleco negros. Lleva camisa blanca de cuello almidonado y corbata, con gemelos en los puños. Estos últimos, ya fueran de oro o de plata, se convirtieron desde el siglo xix en un complemento imprescindible para la indumentaria de los hombres de negocios, aunque su origen es anterior. El retratado completa su vestimenta con un elegante pañuelo de seda, algodón o lino asomando por el bolsillo de la chaqueta, cuyo uso se inició a finales del siglo xix y se extendió en la década de 1920. Aunque el traje de tres piezas —chaqueta, pantalón y chaleco— tiene su origen en el siglo xvii durante el reinado de Carlos II de Inglaterra, el que viste Ruiz Senén responde a la moda de los años treinta del siglo xx.

En cuanto a los muebles, Solana se basó para pintar el sillón en uno que tenía en su estudio de la calle Santa Feliciano, como deja constancia una fotografía. Se trata de un sillón giratorio de estilo inglés, muy de moda en los despachos de principios del siglo xx. Es posible que Ruiz Senén se desplazara hasta el estudio de Solana para que este lo retratara sentado en ese sillón.

La mesa, aunque sigue el estilo neoclásico, también es una producción del siglo xx que retoma las referencias inglesas. Esta estética es acorde al planteamiento del retrato, pero su tamaño no responde al que cabría esperar para amueblar un despacho como el de Ruiz Senén. Podría tratarse de una

52. Estamos pensando en pinturas como *Retrato de Felipe III armado*, de Bartolomé González, de las Colecciones Reales, o *Mariana de Austria, reina regente*, de Juan Carreño de Miranda, actualmente en el Museo del Prado.

mesa auxiliar de su despacho, pero lo más probable es que fuera una pieza del estudio de Solana. La mesa acompaña al retratado, le permite apoyar el codo y establecer una sutil relación con los libros.

El tercer mueble de la composición es la librería baja, de una tipología sin puertas, común desde el siglo XIX en Europa, que deja los volúmenes a mano —en este caso, de temáticas técnicas, a juzgar por las encuadernaciones—. Este tipo de estantería que amueblaba las salas permitía acceder a ciertos libros, como a los manuales de consulta, sin tener que desplazarse hasta la biblioteca, donde los libros estarían dispuestos en muebles de mayor altura para aprovechar el espacio. Tanto la mesa como la librería podrían haberse adquirido en casas de renombre como Herraiz, Loscertales o Valentí.

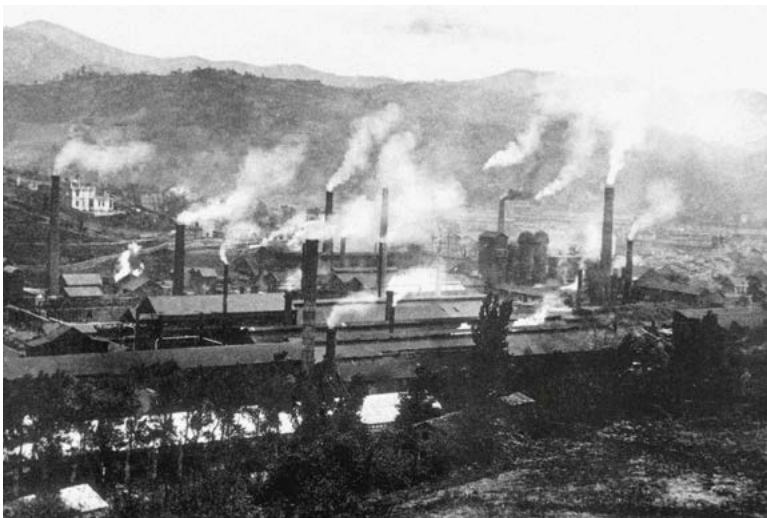
Así, aunque la pintura nos sumerge en un despacho de estilo inglés del segundo cuarto del siglo XX de una ciudad española —eso sí, con una cortina cuya caída es más larga de lo habitual para la época—, es muy probable que se trate de un montaje ficticio construido con muebles que pertenecían al pintor.

Los objetos que mejor ayudan a identificar al industrial son la maqueta, el cuadro y los planos. El pintor los representa para subrayar la relevancia e influencia de este personaje en los sectores de la industria y la navegación. La maqueta corresponde a un carguero de vapor de largo historial. Construido en 1902 en el astillero R. Craggs & Sons, fue torpedeado por los alemanes en 1917. Tras ser reparado, y con el nombre de María, en 1919 se matriculó en Bilbao para Constantino de Zabala Arrigorriaga. En 1920 pasó a la Compañía Naviera Amaya bajo el nombre de Margari, hasta que en 1927 se matriculó en Gijón con el nombre de Valentín Ruiz Senén y pasó a ser propiedad de la Sociedad Metalúrgica Duro Felguera. Se conserva el diario de navegación de 1960 a 1962 de este buque de 4 235 toneladas de registro bruto, que estuvo en activo hasta 1972, cuando se desguazó en Maliaño⁵³. Solana acentúa la relación de la maqueta con la figura de Ruiz Senén a través de su posición, ya que sitúa la popa alineada con su cabeza, induciéndonos a pensar que fue él quien lideró aquel proyecto del que se sentía orgulloso.

53. <https://www.baixamar.com/6087-valentin-ruiz-senen-sociedad-metalurgica-duro-felguera-s-5375591.html>.



Librería de roble, Cataluña, h. 1930.
Casa Museu Duran i Sanpere. Museu
Comarcal de Cervera



Arriba
Buque Valentín Ruiz Senén de la Sociedad
Metalúrgica Duro Felguera. Swedish
National Maritime Museum (Fo219210)

Abajo
Fábrica siderúrgica de Duro Felguera, 1928

Finalmente, las chimeneas del cuadro colgado sobre la librería simbolizan el importante papel que Ruiz Senén desempeñó en el sector minero y siderúrgico de la mano del Grupo Urquijo. Dentro del primero, estuvo presente en la empresa Ferrocarril y Minas de Burgos y en Minera Nueva Argentífera. En el siderúrgico, fue miembro del consejo de administración de la Sociedad Metalúrgica Duro Felguera⁵⁴. La representación de este cuadro dentro del cuadro podría hacer referencia a las instalaciones de la imponente Fábrica de La Felguera en Asturias, motor de Duro Felguera, encargada de reparar el buque Ruiz Senén. La imagen parece estar basada en la fotografía de unos altos hornos, como los de Avilés o Vizcaya, pero pensamos que la intención del artista fue dejar constancia de la relación de Ruiz Senén con Duro Felguera, la compañía más importante de la industria minero-siderúrgica española desde principios del siglo xx, posición que consiguió en parte gracias a los pedidos de la Marina para fabricar chapas de acero y, posteriormente, para reparar buques como el que llevó su nombre.

54. Olga Macías Muñoz, «Los inversores ferroviarios vizcaínos y su presencia en los negocios mineros españoles (1922)», ponencia presentada en el VIII Congreso de la Asociación Española de Historia Económica, Santiago de Compostela, 2005. Disponible en <https://www.aehe.es/news/viii-congreso-aehe-2005>.

Don Miguel de Unamuno (Retrato de don Miguel de Unamuno con paisaje de Salamanca)

124

1935-1936
Óleo sobre lienzo
140 × 118 cm
N.º de inventario: A-1052-S

En 1935 se le comunica a Solana que debe retratar a Miguel de Unamuno por el compromiso adquirido tras haber ganado el Concurso Nacional de Retratos de 1933 con *El bibliófilo*. De este retrato terminará pintando tres versiones similares.

Reconocemos el código formal utilizado a la hora de plantear la composición. Como en otras ocasiones, es en el mundo inanimado, en el conjunto de objetos que rodea al protagonista hasta invadirlo, donde recae la significación. Ese universo envuelve y detalla la vida y los gustos de la persona representada, Miguel de Unamuno, que, sentado en el centro, se ha tomado una pausa en la lectura y se muestra inexpresivo, absorto en sus pensamientos. Solana plasma su faceta de escritor a través de la mesa, el tintero y los numerosos libros; la de filósofo, en su mirada concentrada; y, para aludir al cargo de rector de la Universidad de Salamanca, escoge la tradicional y protocolaria silla de cordobán. Finalmente, la relación con la ciudad castellana se refuerza a partir del paisaje que destaca al fondo de la escena, como si se tratara de la vista a través de una ventana, con el puente romano sobre el río Tormes y la catedral.

Solana emplea los recursos de los retratos de poder, similares a los comentados en la pintura de Valentín Ruiz Senén, con la que comparte la cortina de color cálido que da el contrapunto lujoso a un interior severo. En esta ocasión, el asiento es una silla de brazos española, cuyo origen se remonta al siglo XVI⁵⁵. La tipología es la que Unamuno tenía en su despacho de la univer-

55. En una fotografía de su estudio, que se conserva en el Archivo José Gutiérrez Solana del Museo Reina Sofía, el asiento se sitúa en la pared del fondo junto al lienzo del atril.





Silla de brazos de nogal y terciopelo con escudo, s. XIX. Museo Lázaro Galdiano, Madrid

sidad, y Solana decidió mantenerla porque le ayudaba a conferir la necesaria dignidad y autoridad a este gran hombre de letras. Además, el pintor disponía de un ejemplar en su estudio, que fue el que utilizó como modelo. Sin duda recuerda al retrato que Tiziano pintó de Carlos V en una posición similar en 1548, *Retrato de Carlos V sentado*⁵⁶, así como a otros retratos de corte de la época de los Habsburgo.

Unamuno lleva un traje de tres piezas de color negro, con chaleco del mismo tejido cerrado hasta arriba para resaltar el cuello almidonado de la camisa blanca, la misma indumentaria con la que se muestra en diversas fotografías. La seriedad que transmite el traje contrasta con su cabello despeinado, un detalle para expresar su inteligencia: «A don Miguel hay que pintarle con el pelo alborotado... Un día me vino muy peinado de la peluquería y le dije: “Así no es usted”. Y esa tarde no di una pincelada en su retrato»⁵⁷.

Es interesante fijarse en las diferencias que presentan las tres versiones⁵⁸. En la primera se repiten todos los elementos, incluso la mirada perdida; pero, al dejar la pared del fondo vacía y no colocar la cortina, su figura pierde intensidad y resulta más difícil reconocer al retratado. Para las sesiones de posado de esta versión, el pintor se desplazó a Salamanca. Por ello, junto a la firma, se concreta: «Salamanca-Madrid, 1936». En las otras, pintadas en Madrid, Solana repite la posición y expresión de Unamuno y solo modifica algunos elementos del espacio. En realidad, el segundo retrato es muy parecido al tercero, aunque escoge la ría de Bilbao como pintura dentro de la pintura⁵⁹.

El retrato de la Colección Banco Santander, al igual que las otras dos versiones, parece estar inspirado en el que Zuloaga pintó de Unamuno en 1925. La composición general, la posición del escritor y los objetos se recuperan con algunas modificaciones, comenzando por la silla de respaldo recto y tachuelas, que Solana cambia por la de su propiedad, y continuando con

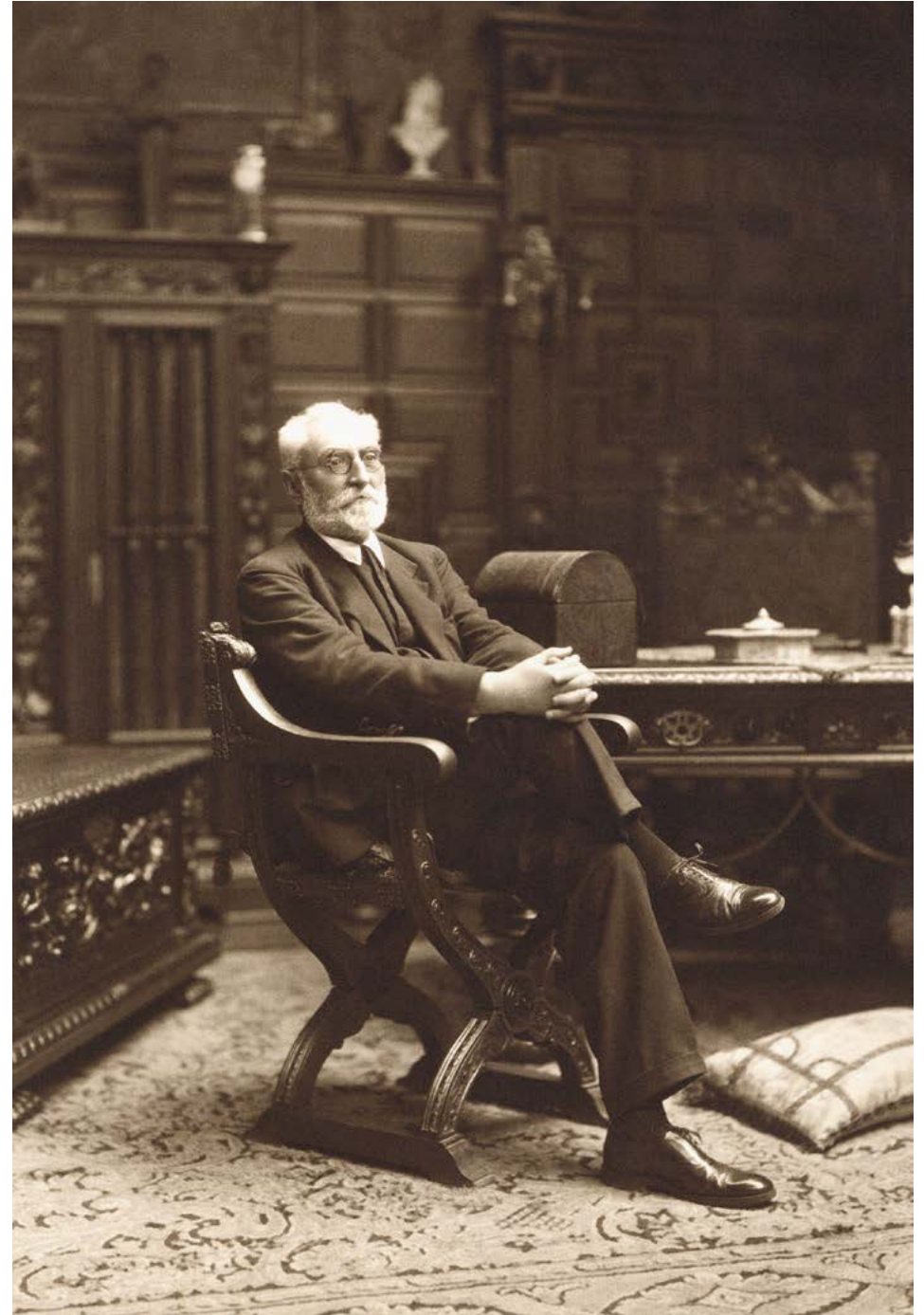
56. El óleo se conserva en la Alte Pinakothek de Múnich.

57. Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 200.

58. Las otras dos versiones pertenecen al Museo Reina Sofía y a la Colección Álvaro Gil Varela.

59. Ricardo López Serrano, «Cotilleos deshilvanados y eruditos, que algo atañen a Salamanca, sobre un homenaje y tres retratos», *Salamanca: Revista de Estudios*, 55 (2007), pp. 165-177.

Fotografía de estudio de Miguel de
Unamuno. Universidad de Salamanca.
Casa-Museo Unamuno

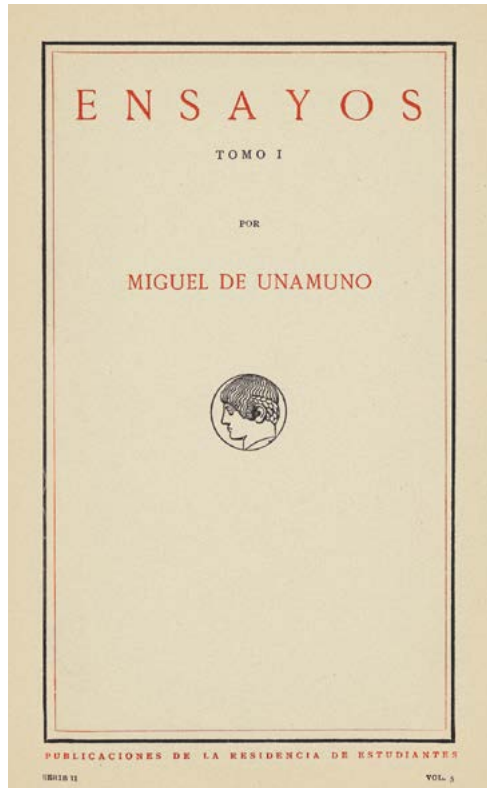




Retrato de Miguel de Unamuno en su despacho rectoral, 1905. Placa estereoscópica. Universidad de Salamanca. Casa-Museo Unamuno



Tintero de cerámica esmaltada de la fábrica El Carmen de Talavera de la Reina, último cuarto del s. XIX. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid



Izquierda
Cubierta de *Ensayos* (1917), de Miguel de Unamuno. Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España

Derecha
Pequeña mesa escritorio de nogal con cajones en el sobre y taracea de boj, Cataluña, s. XVIII. Colección particular

el pájaro de papel que Unamuno solía doblar, pues era amante del origami, práctica a la que él llamaba «cocotología». En la versión de la Colección Banco Santander, el ave toma forma de águila, mientras que Zuloaga retrata un búho y un pelícano. También el tintero está presente en los dos retratos; el de la versión de Solana es de cerámica esmaltada, copiando el que aparece en diferentes retratos fotográficos del escritor. Por último, recupera el libro que sujetaba Unamuno, pero lo coloca en la mano izquierda por razones compositivas, aunque el escritor fuera diestro. Este sutil cambio le permite acercar el libro al espectador y dejar a la vista el título *Ensayos* para ayudar a identificar al retratado.

Cuando Solana se desplazó a Salamanca debió de ver la mesa de trabajo del escritor abarrotada de libros, y esa imagen es la que trasladó al lienzo. La densidad de volúmenes no permite reconocer el modelo de mesa. Solo percibimos que se trata de un escritorio con cajones en la parte posterior del sobre, a la manera de las mesas escritorio de influencia italiana de la Edad Moderna. Son ocho los libros que sitúa sobre la mesa en tres montones, dos de los cuales están a la misma altura que la cabeza de Unamuno, creando un vínculo entre figura y publicaciones. Si este recurso lo repite en varios retratos, también reconocemos la composición triangular para que el espectador dirija la vista a la cabeza del escritor.

Antes de que Solana pintara su retrato, el propio Unamuno intuyó el resultado: «Lo que sí me atrevo a predecir es que el que me pinte Solana será tan auténtico por lo menos que el que en mi interior me pinto yo. Me he detenido ante cuadros de Solana, me los he adentrado y me he sentido en ellos al sentir mi hermandad española con el alma española de Solana. De la España que él y yo, y otros, estamos rehaciendo»⁶⁰.

60. *Ibidem*, pp. 168-169.

El universo inanimado
cobra vida

h. 1929
Óleo sobre lienzo
83 × 66 cm
N.º de inventario: A-1036-S

La muerte es el tema de esta obra, un motivo recurrente tanto en las pinturas como en los textos literarios de Solana: «El miércoles de ceniza hemos visto una serie de ensabanados que llevaban un ataúd de cartón con la sardina, y unos frailes con telas de saco y cogulla. Tras los ensabanados primero iba la muerte con una guadaña y tocando con unos campanos y campanillas a viático»⁶¹.

El final de la vida está presente en todos y cada uno de los elementos del cuadro, desde los personajes hasta el espejo, motivos extraídos del cuento «El espejo de la muerte», de Miguel de Unamuno, que aparece por primera vez en *Los Lunes de El Imparcial* en 1911⁶² y que será recogido en 1913 con otros veinticinco relatos que había ido publicando en diferentes revistas y periódicos desde 1888.

La obra se plantea a la manera de un bodegón en el que los elementos escogidos revelan contradicciones. Las incoherencias y la dificultad de comprensión, a la vez que generan malestar, son la vía para llamar la atención del espectador. El esqueleto se pone en movimiento; el cráneo es de una dimensión descomunal y parece no entrar en el ataúd; la joven muestra unos brazos mucho más largos de lo habitual y se cubre con capas superpuestas de ropa; la figura de la derecha es medio hombre, medio mujer, medio esqueleto y medio desnudo, mientras que las manos entrelazadas, en primer plano, se superponen a la composición.

61. José Gutiérrez Solana, *op. cit.*, p. 106.

62. *Los Lunes de El Imparcial*, 27 de noviembre de 1911, p. 3.





Izquierda
Cráneo humano que perteneció a
Gutiérrez Solana. Ayuntamiento de Madrid.
Museo de Historia de Madrid



Derecha
Escultura de talco que representa la muerte
y que perteneció a Gutiérrez Solana. Archivo
José Gutiérrez Solana. Biblioteca y Centro
de Documentación del Museo Reina Sofía

Nos adentramos en un espacio donde las gamas de gris cubren suelo y pared. Un lugar indefinido de colores neutros que ensalzan los objetos que simbolizan la muerte y a los personajes protagonistas del cuento homónimo de Unamuno. Efectivamente, en «El espejo de la muerte», el escritor basa la narración en dos figuras: la joven Matilde y su madre. La hija ha dejado de comer porque sufre de mal de amores por la frialdad de su novio, hasta tal punto que su cuerpo se marchita, como si hubiese escogido morir antes que perder el amor. Por su parte, la madre, que enviudó en su juventud, intenta mantenerla en este mundo, siendo Matilde la última reminiscencia de su amor perdido.

A la izquierda del féretro aparece la joven, a la que Solana pinta con los brazos exageradamente largos para que pueda tocar la calavera sin alterar su posición rígida y fría. Así, en Solana, la Matilde de Unamuno se convierte en un maniquí o muñeca vestida de novia y sentenciada a muerte. A la derecha reconocemos a su madre, medio muerta en vida por su viudez y por presenciar cómo se deteriora la salud de su pequeña sin poder evitarlo. Su figura es de sexo ambiguo. Llamen la atención las corpulentas extremidades en un cuerpo con pecho, rostro de mujer y cabello largo. Con ello, Solana expresa la fortaleza de ese personaje femenino y su lucha para salvar a su hija. Su mano intenta cerrar la tapa de la urna para impedir que el esqueleto salga de ella, negando así la evidencia de la finitud.

Sabemos que el artista utiliza habitualmente objetos de su casa o de su entorno próximo como recursos para articular el discurso de sus pinturas. La cabeza de Matilde es similar, sin duda, a la de los maniqués que usaban las modistas para mostrar sus creaciones, y que Solana podría haber adquirido. El vestido es lujoso, blanco como el de las novias. Se recoge fruncido en la cintura y es de cuello redondo, encañonado y con volante. Lleva aplicada pasamanería con hilos de oro en los puños, cuello y bajos. Las mangas largas parecen superpuestas en diversas capas. Por debajo de uno de los brazos se vislumbra el color del azulete que cubre muchas de las imágenes de vestir del siglo XIX, incidiendo en la idea de figura sin vida.

Las referencias para pintar el cráneo humano, la figura medio esqueleto y las manos las tenía, nuevamente, muy cerca. El cráneo —que Solana utilizó como modelo en varias pinturas; por ejemplo, en esta o en *Los*

*ermitaños*⁶³— se guarda actualmente en el Museo de Historia de Madrid, aunque sin las piezas dentales que se observan en el cuadro. Las otras dos se conservan en el Archivo José Gutiérrez Solana del Museo Reina Sofía y son de un tamaño mucho más reducido de lo esperado. La figura medio esqueleto no mide más de once centímetros de alto, y el relieve de alabastro que representa las manos entrelazadas, 12 × 27 cm. Manos similares, de piedra o mármol, se repiten en la decoración de las tumbas de los cementerios, y esta es, a nuestro entender, la procedencia de la que perteneció al artista.

En este cuadro juega un papel determinante el espejo que da título a la obra. A lo largo del tiempo, el espejo ha recibido múltiples lecturas. La dificultad para comprender esa superficie donde uno se refleja la ha hecho atractiva, mágica y misteriosa. Ante la muerte de una persona, por ejemplo, antiguamente se tapaban los espejos para que el alma se liberase del cuerpo y llegase al cielo. Asimismo, el espejo es símbolo de vanidad, como se narra en el mito de Narciso. En las vánitas, sin embargo, nos habla de la fragilidad de la vida, como lo es el vidrio con el que se fabricó este objeto a partir de la Edad Moderna. Y también ha simbolizado la verdad. Así, cuando en el cuento de Blancanieves la bruja pregunta: «Espejito, espejito, ¿quién es la más bella del reino?» lo hace porque el espejo no miente. Por lo tanto, es sinónimo de sinceridad y pureza, una lectura utilizada continuamente en el ámbito religioso.

El espejo dice la verdad, y la única verdad segura es que todos moriremos. Esta lectura religiosa se recoge en el siglo XVI, momento de difusión de los espejos de vidrio desde Murano, y se acentúa a partir de la Contrarreforma. Hay diversos libros devocionales que incluyen los términos «espejo», «espejo de la muerte» o «espejo de la vida». Son textos que dan indicaciones de cómo vivir virtuosamente y, sobre todo, de cómo prepararse para morir.

En el cuento de Unamuno, el espejo también revela los signos del sufrimiento en el rostro de la joven, cada vez más demacrado por haber dejado de comer. Así, como en tantas creaciones a lo largo de la historia, el escritor utiliza el espejo como símbolo de la muerte revelada.

El ejemplar que aparece en el cuadro, propiedad de Solana, se conserva en el Museo de Historia de Madrid. La ficha de la institución lo describe con



Escultura de unas manos de alabastro que perteneció a Gutiérrez Solana. Archivo José Gutiérrez Solana. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía

63. Colección Banco Santander.



Espejo conocido como «espejo de la muerte» que perteneció a Gutiérrez Solana. Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia de Madrid

las siguientes palabras: «Espejo ovalado con marco de madera tallada y policromada. Decoración del marco descrita del interior al exterior: moldura de cordón, moldura de bocel, moldura plana; en la zona superior tiene volutas en los laterales, un angelote en la zona inferior y en la zona superior dos cráneos humanos sobre sendos fémures»⁶⁴. José Corredor-Matheos señala que posiblemente esté realizado en madera de roble u otra especie dura⁶⁵. Con toda esta información y basándonos en las imágenes a las que hemos tenido acceso, fechamos el marco en el siglo XVII, pues, aunque todavía es de forma circular y con cenefa clásica, muestra roleos barrocos. Tallado en alto relieve, las dos calaveras y los huesos del copete representan la muerte, mientras que el ángel del faldón dirige el alma hacia el cielo.

Por su parte, María José Salazar explica que, según Manuel Sánchez Camargo, se trata de un marco comprado en anticuario y que en origen no enmarcaba un espejo, sino nombres de fallecidos⁶⁶. Esta puntualización nos parece interesante, ya que, por ejemplo, en los monasterios era común anotar en plafones los nombres con las fechas de los fallecidos para recordar la brevedad de la vida. Se trataría, entonces, del marco de un tondo convertido posteriormente en espejo, no lejos de los que incluyen grutescos dentro del estilo auricular.

Respecto al mueble de color negro brillante situado en el centro de la escena, pensamos que se trata de un ataúd, de una urna funeraria o de una cineraria. Siendo la muerte una de las temáticas principales de Solana, descubrimos referencias a las cajas de muertos una y otra vez en su producción literaria. Tanto él como Unamuno vivieron obsesionados por el pensamiento de la muerte y el sinsentido de la vida. En el cuento, el escritor propone vivir esta vida pasajera. Gómez de la Serna apunta: «Ese calaverismo o esqueletismo [de Solana] le viene de lo que tiene de indiano de México, donde lo español aliado con lo mexicano produce vendedores de esqueletos de azúcar, de cartón de yeso bajo un sol de justicia que encala de más violencia a la muerte»⁶⁷.

64. Las medidas son 34 × 27 × 6 cm.

65. José Corredor-Matheos, «La máscara, la locura y la muerte», en *José G. Solana (1886-1945)* [cat. exp.], Santander, Fundació Caixa Catalunya y Fundación Marcelino Botín, 1997, p. 24.

66. María José Salazar, *op. cit.*, p. 189.

67. Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 99.



Gutiérrez Solana mirándose en el espejo de la muerte. Archivo José Gutiérrez Solana. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía

En el arcón se guardan un esqueleto y un cráneo como vánitas; el primero en movimiento, como para recordarnos que lo que pensamos que es vida no es más que muerte dinámica, y el segundo de un tamaño excesivo para subrayar la muerte. En cambio, el tamaño tan pequeño del esqueleto nos hace pensar que podría hacer referencia a la muerte de personas cercanas al autor; en concreto, a la de su hermana o su primo, quienes fallecieron en su tierna infancia. Sea como fuere, modifica voluntariamente las dimensiones de ambos objetos para crear la escena.

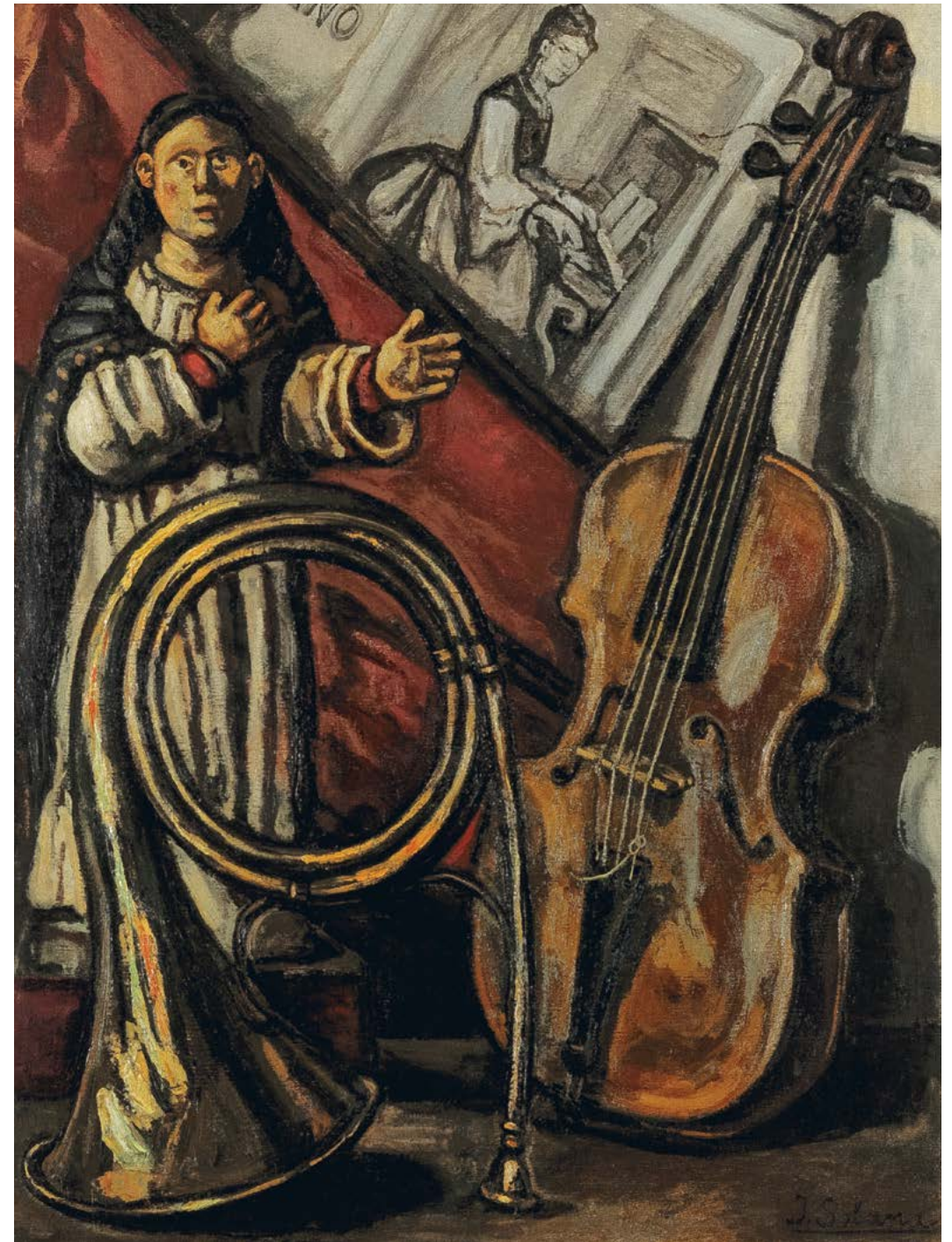
Si el tema del cuento de Unamuno es el amor, en la obra de Solana este sentimiento comparte protagonismo con la muerte. Así, el primer plano está ocupado por las manos entrelazadas, una femenina y otra masculina, que representan el amor eterno. Un sentimiento extensamente tratado en la literatura y las artes que Solana recupera en esta obra dedicada a Matilde para recordarnos que el amor irracional persiste en la humanidad como una enfermedad que conduce a la muerte.

h. 1943
Óleo sobre lienzo
82,5 × 66 cm
N.º de inventario: A-1058-S

Si en los cuadros comentados hasta ahora nos hemos centrado en los objetos que acompañan a los personajes, ahora nos adentramos en una pintura donde los objetos son los únicos elementos presentes. Hemos visto que para Solana el mundo inanimado no solo acompaña, sino que es portador de significado, y su comprensión es esencial para interpretar las obras. Aquí se nos presenta el reto de leer adecuadamente los objetos que ha seleccionado sin contar con la ayuda de las figuras.

Esta naturaleza muerta está compuesta por un violín y su estuche, una trompa, la talla de bulto redondo policromada de una virgen sobre una peana de madera y un libro. Los objetos se disponen muy juntos, como es habitual en la producción del artista, sobre una superficie plana, posiblemente una mesa situada contra una pared blanca, donde apoyan tres de las piezas.

Aunque todos los elementos son inanimados, dos de ellos representan figuras de mujer. La virgen está de pie, con la mano derecha sobre el corazón y la izquierda dirigiéndose hacia nosotros, enviándonos su amor y transmitiendo compasión con la mirada, aunque el hieratismo de la escultura dificulta la expresión de estos sentimientos. Viste túnica blanca, capa azul sobre la espalda y por las mangas deja entrever otra prenda interior roja. Existe un cuadro en las colecciones de Fundación MAPFRE, titulado *Santos de pueblo*, en el que Solana compone un bodegón a partir de piezas de la imaginería española. En esa obra, una de las figuras representadas es una Inmaculada pisando la serpiente, la misma que estamos analizando aquí, excepto por la peana, que en esta obra se ha simplificado. Sabemos también, tanto por la bibliografía como por las imágenes, que los hermanos Solana poseían una colección de tallas antiguas. Todo ello nos hace



pensar en la existencia real de esta talla, que, sin embargo, no ha llegado hasta nosotros.

Esta figura se contrapone a la representada al fondo del cuadro, en el libro abierto en el que, aunque cortado, se aprecia claramente el dibujo de una mujer tocando un piano de pared. Hemos encontrado la ilustración que toma como referencia Solana en un libro para aprender a tocar el piano de 1873⁶⁸. La espalda erguida, el moño y la indumentaria decimonónica denotan exigencia e infunden respeto. Sabemos que fue la madre del pintor la que le transmitió su amor por la música. De hecho, se conserva una fotografía de ella sentada al piano que se publicó en la *Gaceta Ilustrada*⁶⁹. La mujer aparece rodeada de figuras, cuadros y objetos que nos recuerdan cómo debía ser el hogar en el que creció el artista; pero también de varios libros de partituras, lo que nos hace pensar que el que Solana representa aquí tal vez se encontraba en la biblioteca de su madre. Siguiendo esta idea, podríamos añadir que las dos imágenes femeninas representan dos cualidades de la madre: la virgen, su amor maternal, quizás difícil de expresar; y el libro, su conocimiento e interés por la música que le supo transmitir.

El estuche del violín separa las dos representaciones femeninas. El color burdeos y los pliegues de la funda interior podrían hacernos pensar que se trata de una cortina, pero los marcos negros no dejan lugar a dudas. En cualquier caso, el efecto sería el mismo, ya que el tejido aporta calidez y un aspecto fastuoso a una composición por otro lado austera. La posición inclinada del estuche se cruza en ángulo recto con el libro y en la intersección se unen al violín. Este toma relevancia al ocupar buena parte de la mitad derecha e incidir la luz sobre él, proyectando su sombra en la pared.

Finalmente, el primer término está ocupado por una trompa sin tuercas, ni bombas ni tudel, lo que permite considerarla un cuerno de caza y no un instrumento musical. Para representar el brillo del metal, Solana aplica marcadas pinceladas de colores que van del azul al amarillo y el rosado.

68. Bernard Viguerie, *Método completo de piano. Nueva edición corregida, ordenada y aumentada por D. José Gonzalo*, Madrid, Almacén de Música de Manuel Giménez, 1873, p. 2.

69. Antonio D. Olano, «Solana. Auténtico y falsificado», *Gaceta Ilustrada*, n.º 132, 1959, p. 26.



José Gutiérrez Solana, *Santos de pueblo*, 1929. Óleo sobre lienzo. Colecciones Fundación MAPFRE



Izquierda
Gutiérrez Solana observa la talla
de una virgen



Derecha
Fotografía de la madre de Solana al piano
publicada en el artículo «Solana. Auténtico
y falsificado», de Antonio D. Olano. Imagen
procedente de los fondos de la Biblioteca
Nacional de España



Ilustración firmada por M. Sen que
aparece en el libro *Método completo de piano*
(1873), de Bernard Viguerie, p. 2. Imagen
procedente de los fondos de la Biblioteca
Nacional de España



Trompa de caza que perteneció a
Gutiérrez Solana, h. 1930. Ayuntamiento
de Madrid. Museo de Historia de Madrid

Es muy probable que los cinco objetos pertenecieran al pintor, pero solo podemos confirmar la trompa, conservada actualmente en las colecciones del Museo de Historia de Madrid.

Solana poseía varias tallas religiosas, pero no hemos podido relacionar directamente ninguna de ellas con la que aparece en este bodegón. Aun así, como hemos argumentado, no dudamos de que esta formaba parte de su colección.

h. 1930-1932
 Óleo sobre lienzo
 116 × 159 cm
 N.º de inventario: A-1071-S

Solana elige pintar un grupo de pequeñas esculturas que representan tipos mexicanos. Se trata de un bodegón con unas figuras que nos transportan al ambiente de un mercado local de cualquier pueblo del país americano. Las piezas, probablemente, pertenecieron a su padre, originario de allí; después formaron parte de su propia colección, por lo que, además de artísticos, serían para él objetos con memoria y carga emocional. En el Museo de Historia de Madrid se conserva la figura de una mexicana que perteneció a dicha colección:

El padre, muy inteligente y licenciado en medicina por el Colegio de San Carlos de Madrid, es ya el recoge herencias indianas y se dedica a raras especulaciones científicas y en su revuelto despacho ve ya don José las anatomías, las botellas de Leyden y las colecciones mexicanas de ídolos y de figuras de cera⁷⁰.

Llaman la atención el color y la luz, poco usuales en la obra del pintor, que dotan de un brillo especial a las figuras, así como la disposición en línea de los objetos, que se unen a partir del tejido de sarape sobre el que se apoyan.

Las seis imágenes representan oficios populares. Cinco de ellas se sostienen en peanas circulares iguales, como si formaran parte de una misma colección, mientras que la central, con un charro, es mayor y se fija a una peana rectangular con cantos achaflanados. El trabajo del modelado es fino

70. Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 30.

y realista, tanto en los rostros como en las indumentarias y atributos, características que traspasan el lienzo. Las figuras podrían ser de barro —como alude el título del cuadro—, como las que se elaboraban en los pueblos de Tlaquepaque y Tonalá, en el estado de Jalisco; o, con mayor probabilidad, de cera, que, además de permitir el máximo detalle y cuya ejecución está igualmente referenciada en México, era el material de las figuras que coleccionaba su padre. Tanto en diseño como factura, las esculturas siguen la estela de las realizadas por artesanos locales como Andrés García, artista de figuras de cera de la primera mitad del siglo XIX, que se pusieron muy de moda tras la independencia como reivindicación de las tradiciones y singularidades del país.

De izquierda a derecha, el primer oficio escogido por Solana es el escobero, al que representa como un chico de largas patillas que viste camisa y pantalón blancos, *xicolli* —un tipo de chaleco propio de los pueblos del altiplano central—, el jorongo doblado en dos sobre el hombro y un sombrero de fibra vegetal. Carga para su venta escobas, escobillas, sombreros y otros productos en un fardo.

El aguador, por su parte, se ayuda de la cabeza para cargar y tener a mano los recipientes de barro, colgados uno a cada lado para contrarrestar los pesos y transportar el agua. Para soportar el peso se ayuda de una gorra de cuero. Sobre la camisa de rayas lleva un chaleco abotonado y con ribetes de piel, y se cubre la parte alta de los pantalones con unas chaparreras de cuero. Su representación es tal como la describió el conde Claudio Linati hacia 1828: «El portador de agua de México es una de las cosas más llamativas para el ojo extranjero: nos cuesta comprender cómo, para portar 50 libras de agua, no han encontrado otro sistema que meterlas en una vasija de barro casi igual de pesada, y cuya forma esférica concentra en un solo punto la carga»⁷¹. Este

71. «Le porteur d'eau du Mexique est un des objets qui frappent le plus les yeux de l'étranger: on a peine à concevoir comment, pour porter 50 livres d'eau, on n'ait trouvé d'autre moyen que de la mettre dans un vase de terre presque aussi pesant lui-même, et dont la forme sphéroïde concentre sur un seul point le fardeau» (Claudio Linati, *Costumes Civils Militaires et Religieux du Mexique dessinés d'après Nature*, Bruselas, Ch. Sattanino, 1828, p. 26; la traducción es nuestra).





Figura modelada de una mujer mexicana que perteneció a Gutiérrez Solana. Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia de Madrid

oficio, con su precario método de trabajo, llegó a ser el más popular de Ciudad de México y se prolongó hasta entrado el siglo xx, en una ciudad con grandes dificultades para el abastecimiento de este bien básico. La imagen de estos hombres cargando el chochocol se ha repetido infinidad de veces como ejemplo de tradición, pero al mismo tiempo también ponía de manifiesto «el retraso y las dificultades con las que se enfrentaba el proyecto nacional de modernización urbana»⁷².

La tercera y cuarta figura son dos charros, personajes muy admirados en México, sobre todo por la destreza que suelen mostrar en el arte de arrear y domar caballos. La charrería, una práctica tradicional de las comunidades dedicadas a la cría y el pastoreo del ganado a caballo, es un elemento importante de la identidad y del patrimonio cultural del país, ya que sus técnicas se transmitían a las generaciones más jóvenes en el seno de las familias. El que sujeta con una mano las riendas viste unas chaparreras de cuero que cubren los pantalones, una cotona bajo la que asoma la camisa blanca adornada por un lazo rosa y sombrero de ala ancha. El que está montado a caballo luce una indumentaria tradicional con sombrero charro —característico por su ala ancha—, chaqueta corta, pantalón, botines y espuelas. El ala ancha del sombrero charro, además de proporcionar refugio frente a los rayos del sol, el aire y la lluvia, es un símbolo de identidad arraigado en la historia y el folclore, y evoca el espíritu indomable que ha moldeado la cultura mexicana a lo largo de los siglos.

La identificación de la quinta figura, un chico que lleva una camisa blanca, se protege del sol con un sombrero y porta agua en una calabaza, plantea algunas dudas. Con el torso ligeramente inclinado y en ademán de andar, carga en la espalda un bulto rectangular y voluminoso que podría ser un huacal —cesta mexicana hecha de carrizo o palma para transportar víveres—, en cuyo caso Solana estaría representando a un huacalero. Sin embargo, dado que con la mano izquierda se apoya en una larga vara que luce un estandarte con el Cristo de Chalma —ciudad mexicana a la que acuden muchos

72. Kari Soriano Salkjelsvik y Andrea Castro, «Los cargadores de agua. La figura literaria del aguador de Ciudad de México en el siglo xix», *Decimonónica*, 15, n.º 2, verano, 2018, pp. 29-47.



Charro a caballo. Escultura modelada en cera realizada por Juan Hidalgo, s. XIX. Museo de América, Madrid



Izquierda
Aguador. Escultura modelada en cera realizada por Andrés García, s. XIX. Museo de América, Madrid



Derecha
Vendedor de escobas. Escultura modelada en cera realizada por Andrés García, s. XIX. Museo de América, Madrid

católicos en peregrinación—, también podría tratarse de un peregrino que porta sus enseres a la espalda.

Por su parte, la vendedora de vasijas de barro cocido ha hecho una parada y ha sacado dos de ellas del gran fardo, formado por una red, que ha elaborado para acarrearlas sin que se le caigan. Las vasijas se protegen de los golpes con un esparto fino como el del agave. Va descalza y viste blusa, falda, poncho y sombrero de paja.

Tres de los vendedores calzan huaraches, palabra que proviene de la voz *kwarachi* de la lengua purépecha o tarasco. Este tipo de sandalia, asociada con la vida de campo y fabricada en el centro y sur de México, deriva de un modelo prehispánico, el *cactli*, que sigue usándose en algunos estados del país. El huarache está confeccionado con tiras de cuero de ganado bovino.

En este cuadro, Solana no se limita a representar las figurillas de su colección, sino que les insufla vida, ya que para él son expresión real de la vida local mexicana. Así, las coloca por parejas para que interactúen. Mientras que la primera de la izquierda anda absorta en sus quehaceres, la pareja del centro está conversando, y el huacalero o peregrino de la derecha parece embobado por la belleza de la mujer que está a su lado, cuyo rostro muestra enfado. La secuencia de personajes en marcha hacia el mercado toma consistencia al unirlos, como ya hemos comentado, por un sarape, el mismo textil que visten algunas de las figuras. Durante cuatro siglos, el sarape ha dibujado en sus hilos las idiosincrasias históricas de México, ha logrado mantener su herencia cultural y se ha adaptado a la evolución social con nuevos diseños y técnicas de tejido.

Solana se recrea en las figuras, las pinta con atención sin dejar de mostrar cada uno de los detalles. Por una vez abandona la pincelada gruesa y dedica tiempo a reproducir esas figurillas que con seguridad le fascinaban. Tanto empeño puso en el oficio que consigue darles vida y convertírnos en transeúntes de un mercadillo en tierras mexicanas, allá donde el reloj se ha parado.



Sarape, Saltillo (Coahuila, México),
h. 1750-1825. Colección Museo
Franz Mayer

Bibliografía

ABAD ZARDOYA, Carmen. «El arte de plegar servilletas. De la mesa palaciega a los conventos femeninos». *Además de. Revista Online de Artes Decorativas y Diseño*, n.º 8, septiembre (2022): 9-34.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *J. Solana exposición y homenaje y estudio y catalogación de su obra*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 1985.

— «J. Gutiérrez Solana, grabador y litógrafo». En *J. Gutiérrez Solana, grabador y litógrafo* (cat. exp.). Asturias: Centro de Escultura de Candás, Museo Antón y Fundación Museo Evaristo Valle, 1990.

Arte ingenuo. Colección Santos Lloro (cat. exp.). Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2020.

BARREDA, Fernando. «Motivos artísticos en documentos mercantiles referentes a Santander durante los sesenta primeros años del siglo XIX». *La Revista de Santander*, n.º 5, mayo de 1930.

BARRIO GARAY, José Luis. *José Gutiérrez Solana. Paintings and Writings*. Lewisburg y Londres: Bucknell University Press / Associated University Presses, 1978.

BRAWER, Nicholas A. *British Campaign Furniture. Elegance under Canvas, 1740-1914*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2001.

C. & R. LIGHT. *Cabinet Furniture: Designs and Catalogue of Cabinet & Upholstery Furniture, Looking Glasses & C.* Londres: Waterlow & Sons, 1880.

CAMINO Y AGUIRRE, Francisco G. «Viñetas de Santander en el siglo XIX». *La Revista de Santander*, número extraordinario, verano (1930): 242-259.

Colección Banco Santander. Madrid: Fundación Banco Santander, 2020.

Colección Grupo Santander. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2005.

CORREDOR-MATHEOS, José. «La máscara, la locura y la muerte». En *José G. Solana (1886-1945)* (cat. exp.). Santander: Fundació Caixa Catalunya y Fundación Marcelino Botín, 1997.

DOMÍNGUEZ OLANO, Antonio. «Solana. Auténtico y falsificado». *Gaceta Ilustrada*, n.º 132 (1959): 24-32.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del costumbrismo en Cantabria*. Santander: Librería Estudio y Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santander, 1991.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *José Gutiérrez Solana*. Barcelona: Biblioteca Picazo, 1972.

GONZÁLEZ ESCRIBANO, Raquel. *José Gutiérrez Solana*. Madrid: Fundación MAPFRE. Instituto de Cultura, 2006.

GUILLEMEN, Amédée. *El mundo físico*, t. III. Barcelona: Montaner y Simón, 1883.

GUTIÉRREZ SOLANA, José. *José Gutiérrez Solana. Obra literaria*, vol. I. Madrid: Fundación Central Hispano (col. Obra Fundamental), 1998.

— *La España negra (II)*. Granada: Comares (col. La Veleta), 2007.

José Gutiérrez Solana (cat. exp.). Madrid: Turner, 2004.

José Gutiérrez Solana (1886-1945) (cat. exp.). Santander: Fundació Caixa Catalunya y Fundación Marcelino Botín, 1997.

José Gutiérrez Solana. Colección Banco Santander (cat. exp.). Madrid: Banco Santander y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998.

José Gutiérrez Solana. Colecciones Fundación MAPFRE. Madrid: Fundación MAPFRE, 2023.

LINATI, Claudio. *Costumes Civils Militaires et Religieux du Mexique dessinés d'après Nature*. Bruselas: Ch. Sattanino, 1828.

- LÓPEZ SERRANO, Ricardo. «Cotilleos deshilvanados y eruditos, que algo atañen a Salamanca, sobre un homenaje y tres retratos». *Salamanca: Revista de Estudios*, n.º 55 (2007): 165-178.
- MACÍAS MUÑOZ, Olga. «Los inversores ferroviarios vizcaínos y su presencia en los negocios mineros españoles (1922)». Ponencia presentada en el VIII Congreso de la Asociación Española de Historia Económica, Santiago de Compostela, 2005.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, y Celia VALBUENA DE MADARIAGA. *Cara y máscara de José Gutiérrez-Solana*. Santander: Institución Cultural de Cantabria, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Diputación Provincial de Santander, 1976.
- MAPLE & CO. *Meubles anglais II*. W. Londres y París: Maple & Co., s. f.
- OLAIZOLA, Juanjo. «150 años de los tranvías de Madrid (III)», 7 de junio de 2021. [Consulta: 29 de agosto de 2025]. Disponible en <https://historiastren.blogspot.com>.
- RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía. *Diccionario de mobiliario*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2006.
- SALAZAR, María José. «José Gutiérrez Solana». En *Colección Banco Santander*. Madrid: Fundación Banco Santander, 2020, 184-221.
- SÁNCHEZ, Alfonso. «Aguafuerte de Domingo de carnaval». *Primer Plano*, n.º 240, 20 de mayo (1945): 10-12.
- Solana en las colecciones MAPFRE*. Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2005.
- SORIANO SALKJELSVIK, Kari, y Andrea CASTRO. «Los cargadores de agua. La figura literaria del aguador de Ciudad de México en el siglo XIX». *Decimonónica*, 15, n.º 2, verano (2018): 29-47.
- VEGA PÉREZ DE ARLUCEA, Ana. «Dulces peligrosos y ricos». *El Correo*, 5 de marzo de 2021.
- VIGUERIE, Bernard. *Método completo de piano. Nueva edición corregida, ordenada y aumentada por D. José Gonzalo*. Madrid: Almacén de Música de Manuel Giménez, 1873.

Sobre las autoras

MÓNICA PIERA

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y diplomada en *Works of Art* por Sotheby's en Londres, es académica de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, presidenta de la Associació per a l'Estudi del Moble desde 2004 y miembro del comité científico de TEFAF Maastricht. Se ha especializado en la historia del mueble antiguo español, especialmente del catalán, de la que es un referente. Entre los diversos enfoques del estudio del mueble, le interesa principalmente la vida cotidiana, así como la relación del mueble con los interiores.

IVETTE VILALTA

Graduada en Publicidad por la Universidad APEC (República Dominicana), cuenta con un MBA del EAE Business School. En 2019 redirige su camino y decide formarse en ECORE (Barcelona) para convertirse en conservadora-restauradora de muebles. Dedicada a la recuperación, el estudio y la valoración de los objetos como testimonios materiales y culturales, es la fundadora de Vida de Mueble —un proyecto de recuperación artesanal de piezas singulares— y colabora activamente con la Associació per a l'Estudi del Moble en iniciativas de documentación, catalogación y difusión del patrimonio mueble.

MONTSERRAT MORGADES

Asesora de coleccionistas, ha dedicado su vida al arte y las antigüedades. Trabajó en Gal·lé Subastas y ha sido socia de Clavell & Morgades, un anticuario ubicado en Barcelona especializado en alta época y pintura catalana. Le interesan especialmente la cerámica, el vidrio y los tejidos. Forma parte de la Associació per a l'Estudi del Moble desde su fundación, de la que es tesorera.

English texts

The Inanimate Universe of José Gutiérrez Solana in the Banco Santander Collection

Mónica Piera
Ivette Vilalta
Montserrat Morgades

Editor
Estrella Palacios Toledo

Reread, revise, rediscover. These concepts suggested the idea of re-collection and gave rise to *recolección*, a series of publications featuring the Banco Santander Collection. In each new instalment, authors invite us to take another look at different works and discover the myriad facets this collection has to offer.

recolección 02 presents the results of one of the winning projects of the second edition (2023) of *Investiga Colección Banco Santander*, an open call organised by Fundación Banco Santander to promote research that provides fresh, cross-cutting perspectives on the collection and pursues a deeper knowledge of the works and artists that comprise it.

Foreword Setting and Object

In 1930s Madrid, two legends of object culture collided: Ramón Gómez de la Serna and José Gutiérrez Solana. What remains of the former

is a memorial-like replica of his study at the Museo de Arte Contemporáneo de Madrid; as for the latter, every painting is a testament to his inordinate passion for odds and ends of every kind. When writing Solana's biography, Ramón focused, as we all have, on his oddity, his intense, profound and often seemingly irrational character. But in 1919 he went to dine at the house that the painter and his two siblings had in Calle Santa Feliciana. After describing a sordidly dull residence, Ramón turned to objects. He began with the clocks, which allowed him to remark that the woodworm of time was devouring the walls of the house. Clocks and more clocks, and more pictures. It all starts to sound vaguely familiar. We recognise the atmosphere and the bits and bobs within it. A small sailor's chest, carved figures of ingenuous saints with impossible smiles. A room with stuffed birds, a collection of seashells amid curtains and chandeliers. In the dining room, the Mexican figures inherited from their father and Regoyos prints. More clocks on another visit the following year, in 1920—how could Solana *not* like cuckoo clocks? And then the automatons: mechanical toys, some Chinese men making chocolate, another grinding cinnamon in a mortar, a doll dressed in Nattier blue, fanning motions, robotic wind-up boats. Automatons that frighten guests, faced with the childish joy of the sinister, fiercely elusive man. A toy universe isolated from the hostile outside world, full of those who would do harm, those who are other. Later, walls packed with carvings bought at the Rastro flea market, perhaps the third most important habitat for our man. The most frequent miracle in Spanish Catholic imagery is a carving of Christ, a saint or the Virgin Mary that comes to life and addresses the flustered believer—or the unbeliever who, of course, immediately casts off their unbelief to embrace a religion so powerful that it knows no

boundary between life and death. Given the recurrence of this narrative in our villages and traditions, art reflected it regularly and indeed almost routinely, even though some made different, non-literal interpretations of the facts and, above all, people's relationship with sacred objects. The custom of bestowing life upon religious portraits is thrillingly Spanish. In some cases, it is a transgressive fascination. I am thinking specifically of when Buñuel, in 1970, placed Tristana in a dubious position atop the recumbent carved figure of Cardinal Tavera. But this is not true of Solana. He saw the carvings as motionless, utterly devoid of any magical or mystical life. The Christ figures that hung in his home worked no miracles; there was a distance that felt comfortable precisely because they did not move.

The toys never wounded. The carved crucifixes did not judge the behaviour of the man who lived by night and slept by day. The clocks only moved towards the dissolution of the body, corroded by gastric acid. Nothing out of the ordinary, just plain biology. They did not make time go faster; they lacked the capacity to interfere in the life of one who lived a kind of tragicomedy in which all suffering was allowed. To Ramón, objects were toys, but to Solana they were solace.

There is no need to explain who Solana was, but there are certain parameters which help us to understand the painter's relationship with the material world that fills his pictures. He was born during Carnival season, on 28 February 1886, at his father's house in Calle Conde de Aranda, Madrid. His ancestors, originally from Cantabria, had gone to the Americas to make their fortune and returned to Spain, and although circumstances had depleted the family's wealth, there was still enough for them to live on comfortably. Solana's childhood was marked by grief and death. His younger sister died on Christmas

Day 1891; his cousin choked to death shortly afterwards; and his father passed in 1898, leaving the family in a pitiful state that drove his mother mad. He also had to deal with his mute Uncle Florencio, the insanity of his older brother and another uncle, and the newspaper delivery man who poked out one of his dog's eyes with a wire just because it barked at him. Cruelty was a necessary and decisive life experience for a boy who lived through a terrifying home invasion, when two *destrozonas*, men dressed up for Carnival, tried to rob the house while he was inside. In his paintings, masks would represent human havoc, painful, violent chaos: a kind of unavoidable ailment of the human condition. In 1899, Solana's mother succumbed to a form of dementia that was also described by Ramón.

His time at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando from 1900 to 1903—so close to Picasso and yet so far—gave him a solid foundation in classical painting that would always be there, sometimes supporting and at other times challenging him. He began to inhabit the blackness of the Prado's paintings, the seed of a dark wild streak in the pain of Ribera's saints and the realism of Bermejo. Eugenio Lucas more than Goya, the *es-perpento* of Valle-Inclán in visual form and the development of his notion of beauty in images like a pig's face dripping with blood. Inconspicuous academic triumphs, friendship with Regoyos, relegation to the oddballs' gallery at every national exhibition, and a passion for bullfighting from the unusual perspective of a love for bulls. He painted a second-rate matador known as "El Lechuga", capturing all the authentic drama of the rural bullfighter as he travelled through the villages of Castile by rail.

Solana was a fierce notary of the reality of that Spain, still reeling from the catastrophic blows of 1898. Though many rejected him, he was idolised by others, who found in him the

oddness that Ramón could not always see. De la Serna brought his friend into the fold of the Café Pombo so that he could paint his masterpiece, which Solana gave to him and is now at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid. The eternally grateful artist also dedicated a book to Ramón, *La España negra*, seed of the vision of Spain that blossomed in Camilo José Cela's novel *The Family of Pascual Duarte*. This is one of the many virtues of an honestly painful book. Alcohol and short journeys, lovers in domestic service and exhibitions abroad. Solana was a great, albeit discomfiting, master in the 1930s, acknowledged by an alternative modernism that could not decide where to place him. The Spanish Civil War drove him out of his beloved Madrid, and nothing would ever be the same again. After petitioning Franco to let him return, he became the crumbling post-war era painter of poor seamstresses and sad flower pictures. Solana's death in 1945, with his brother Manuel as his sole faithful companion, was consistent with his life.

But let us turn our attention to objects. The book I am now prefacing will be a seminal resource for scholars of Gutiérrez Solana hereafter. Indeed, I am surprised no one has undertaken a systematic study of the objects found in his paintings until now, for one simple reason: in no other artist's oeuvre are objects so important. The fourteen works examined here establish a pattern of methodological rigour that can be extrapolated to the rest of his oeuvre. It was almost inevitable that this project should involve pieces by Solana from the Banco Santander Collection, as it contains thirty-odd works that span practically his entire career and reflect his preferred subjects: religious and genre scenes, portraits, groups, bullfighting themes, still lifes, masks and, of course, death. A single painting would provide sufficient material for a study

of objects. I am thinking of *The Mirror of Death* (ca. 1929) or *The Merchant Navy Captain* (ca. 1930–1934), with his chest and that nautical still life on the table, but also of *The Bibliophile* (ca. 1933), the first Solana work acquired for the collection in the 1960s, which speaks of a way of life surrounded by cherished objects, allusions to an autobiographical relationship with books amid the sea of things that comprised Solana's imagery. This book enriches our understanding, not only of the master, but also of the collection's marvellous array of his works.

Solana was a painter who found success early on. He was already a legend in his lifetime, and his death, in a country where almost every other great artist had gone into exile, triggered an outpouring of biographies and essays from art historians, writers and even doctors. Numerous exhibitions have been held since then—focused on his association with the concept of “black Spain” and tradition, on his relationship with modernism and lack of connection with avant-garde movements, or divided into thematic sections—but we were sorely lacking a scholarly survey of his settings and the objectual connections they entail, without which our comprehension of this artist was sadly incomplete. Some objects ended up in titles, like the looking glass in *The Mirror of Death*, and tend to be those with an eschatological component. Conditioned by the depth of their blackness, we unconsciously established degrees of interest that left the Mexican figures, furniture and musical instruments languishing in the shadows, although these have now returned in an objectual taxonomy of compositionally and thematically complex paintings. The connection between objects and existing records offers a new field of study that should be explored by the next wave of historians and curators to tackle Solana's oeuvre.

The interdisciplinary nature of this study is refreshing, and the scholarly rigour of the authors brings forward interpretations that had already been considered but are now given a new twist or updated reading, as in the case of the masks. Cataloguing these settings offers us a fresh perspective on Solana's pictorial oeuvre and paints a more intense picture of the artist himself, one that differs substantially from the (necessary) first impression shared with us by Ramón and those who knew him. Let us venture into the objectual world of a perhaps unwilling misanthrope.

Nacho Ruiz is curator and co-director of Galería T20.

Introduction Approaching the Language of Objects

Solana was a witness who testified to objects and persons. He chose things packed with personality, already thought-provoking and obsessing in their own right. He sought them on long rambles through bric-a-brac shops, a hoarder of things, picking up clocks, old hats, old-fashioned parasols, unkempt wigs, Christ figures, musical dolls, chairs shaped like a woman's body, wicker mannequins or bizarre mirrors and taking them home as treasures. He spent a long time living with those objects, as if they were not destined to one day serve as his models; he gazed at them raptly, glimpsed them upon coming home in the wee hours of the morning, and one day—when he had finally unlocked the secret of each thing, its fabled meaning, its ineffable esoteric quality, its soul colour, its unique way of reflecting the

light that would eventually fall on it from future windows—he began to copy them as if they were beings, souls of memory, finding what they possess of the select seal of originality forged by odd objects.¹

Our first direct interaction with José Gutiérrez Solana's works in the Banco Santander Collection took place at the Santander Art Gallery. It was love at first sight, for those powerful compositions were riddled with souvenirs of everyday life which we could easily identify and, we sensed, would prove essential to their interpretation. Pottery, furniture, books and masks filled the oil paintings, and that blend of the antique, popular, ethnological and quotidian was our own world.

The sight of all these objects gave us a working concept, but we still had to determine how important they were to the painter and whether discussing these details in his pictures would add something new to the abundant literature on the artist. Gutiérrez Solana has inspired numerous studies, some of them seminal, authored by leading experts on his oeuvre. After reviewing existing books and catalogues, we were able to confirm that previous authors had given much thought to those elements when interpreting his pictures, but none had published a monograph on the subject.

The human figures in Solana's paintings coexist with an inanimate visual universe that helped him to create a familiar setting for his scenes. This cosmos is made up of various items: a jug, a cigar box, a book, Vitoria chairs, all effective descriptive tools that allowed him to express and emphasise certain ideas, creating profound and personal atmospheres.

1. Ramón Gómez de la Serna, *José Gutiérrez Solana*, Barcelona: Biblioteca Picazo, 1972, 205–206.

The treatment of space and light only interested Solana if it helped him get to the heart of the matter, the substance of the work, where those objects are decisive and even strike out on their own.

Our subject of study has been traditional and artisanal products and goods, those that were long considered ethnological, folk or lesser arts. Consequently, in this work, the art of painting, the decorative arts and ethnology converge in one of the greatest Spanish masters of the twentieth century.

The Inanimate Universe of José Gutiérrez Solana in the Banco Santander Collection analyses fourteen canvases chosen from the Banco Santander Collection, those in which the depiction of objects is particularly relevant. Each of these works has its own detailed study, in which we identify the pictured objects, establish the date and place of production to put them in context and, finally, explain how they are related to the painter's oeuvre. We also show similar objects from public or private collections to give readers a better grasp of their material nature.

Basing a catalogue of things on representations is always risky, even considering the realism of Gutiérrez Solana's paintings. From the outset, we knew that would be navigating murky waters, guided by hypotheses and interpretations; even so, we considered it a valid approach for two reasons. The first is the importance which Solana himself attached to that inanimate universe, and the second is that our knowledge of historical and ethnological objects made identification easier for us. We also drew on complementary sources of information, such as the artist's biography, his literary and pictorial body of work, and existing literature, to back up our arguments in this study. The facts gleaned from these sources helped us to narrow down options and give our theories a solid foundation.

After completing this research, we can confidently say that this focus on the seemingly secondary and incidental is not only acceptable but entirely fitting. The objects that flood Solana's paintings were decisive for him; he was passionate about the things that occupied his creations. Most belonged to the artist or people close to him—we actually had the privilege of seeing a few that have survived to the present day—while others appear in rare photographs of the painter, in his writings or in scholarly literature, and we were also able to identify some from the paintings' context.

Solana has given us the opportunity to shine a spotlight on functional everyday items, proving that they are a testament to our history and collective memory. The painter was fascinated by them. He sought out, analysed and painted them because he recognised their symbolic significance. While objects took on a life of their own with him, our goal was to understand and explain the reason for that fixation. The objects speak for themselves; we are merely relaying their message.

In the course of our research, we had a chance to talk to people who helped us to better understand this complex, fascinating artist. First of all, we benefited from the assistance of Nacho Ruiz, who accompanied us throughout the entire process and suggested reading materials that proved essential. We were also able to interview the gallerist Íñigo Navarro and his mother, Concepción Valero Prieto. Her father, Juan Valero González, had a close relationship with Solana and was instrumental in introducing him to future clients. Íñigo's father, Leandro Navarro, was also an expert on and ardent champion of his work. He purchased paintings and objects that had belonged to the artist when they were put up for sale in the mid-1980s. Íñigo Navarro told us about the important role that objects had played in Solana's creative process—the

artist would use the same item in paintings whose themes were unrelated or that were made in different locations, whether Madrid, Santander or Paris—and confirmed our belief that they were real things which belonged to him rather than his subjects. He also made us realise how the artist must have loved making new finds among the piles of trinkets laid out on the ground at the Rastro flea market. When he returned home, his purchases joined the objects inherited from his father's collection, and they all came back to life, animated by unexpected meanings that were immortalised in his pictures.

Tracking down items from the painter's own collection was not easy, because Emilia, whose mother (also named Emilia) had been a servant in Gutiérrez Solana's house, had inherited and sold them at the Rastro. However, some had found their way into the Museo de Historia de Madrid, the Museo Reina Sofía and private collections.

They confirmed the idea that, while Solana did use objects as models, realistic representation was not his goal. He deformed and twisted them to the point of grotesqueness or altered their proportions to emphasise or downplay them.

It was thrilling to see some of those objects at first-hand, like the glass dome over a mechanical landscape seen in *The Old Shipowner*. Solana must have been especially fond of this artefact, which he painted and described in great detail in his book *La España negra*. Surprisingly, the cloche is still intact and in perfect condition, even though the artist imagined it partly broken in the attic of his uncle's mansion in Arredondo. This told us that Solana used the objects from his collection however he saw fit, in both his pictorial and his literary work.

On the subject of masks, giants and mannequins, after poring over the collector Javier

Santos Lloro's exhibition catalogue titled *Arte ingenuo. Colección Santos Lloro*, we were able to identify five masks that once belonged to the painter. We got in touch with the collector and arranged to see the masks he currently keeps in Benasque, Huesca. In addition to giving us the chance to admire a unique group of meticulously and originally crafted objects, that visit shed light on other facets of the Madrid-born artist. Javier Santos, who is fluent in the language of objects and can relate to Solana's obsession, believes he chose them deliberately because he must have had a powerful interest in them—an interest he shares—and that Solana used the pieces in specific ways, repeated with only minor variations, which gave his artworks meaning. In this respect, our job was simply to read them correctly.

Santos, like Solana before him, loves masks, mannequins, toy soldiers, puppet theatres, Madonnas and *cabezudos* or "big heads". The collector can recognise and identify each creation and its use in folk traditions, as our painter must have done. He also shares the artist's interest in objectification and neologisms—in other words, giving objects new meanings, a mechanism Solana applied to the mannequins in *The Hairdresser*. Speaking of the pictures, Javier Santos suggested that we check out postcards, press releases and other printed images, as these documents might also have provided inspiration for some of his scenes. Nacho Ruiz was of the same opinion, and we were able to confirm their suspicions in *Giants and Carnival Figures*.

When observed at first-hand, the masks, mannequins and other figures in Solana's works have tremendous expressive power. The blend of popular culture and simplicity, innocence and depth, makes them enormously interesting. It is impossible not to notice them; indeed, they command our attention and, through them, force us to

comprehend the drama, intimacy, absurdity or grotesqueness of human beings. Two of the five masks owned by Santos Lloro that once belonged to Solana—the alligator and the demon—are depicted in the studied canvases. They are provocative and bold, artistic face coverings. Experiencing these creations in an immediate, unfiltered way brought us one step closer to the artist and made us realise that the expressive power of this whole inanimate universe is equal to if not greater than the force a human figure might convey.

With Javier Santos's help, we were able to solve several mysteries. For example, when Solana portrayed the artisanal mask maker Emeterio—whom he knew and often visited at his workshop—he surrounded him not with his own handiwork but with early nineteenth-century masks that the painter had at home and may have inherited from his father. Another creative montage, indicative of his penchant for inventing rather than copying reality. Solana loaned familiar objects and furnishings from his own daily life to the subjects of his pictures, where they acquired new connotations. To effect this conveyance, he first selected them, studied them, and then gave them new meaning.

The paintings discussed here are visual stories. Solana was part of the Generation of '98, and although he is generally considered to lack the critical spirit that characterised this group, some of his pictures can be interpreted as containing veiled messages. In some cases, like *The Bibliophile* and *The Hairdresser*, we are quite certain that the painter is speaking to us, pushing the story out of the frame and towards viewers, who go from passive agents to unexpected protagonists.

Studying Solana's works in the Banco Santander Collection has allowed us to admire their artistic, technical and creative excellence, but it has also ratified our belief that

simple objects can be very powerful tools. The very fact that they are basic—in other words, essential—makes them permanent repositories of memory. They are immensely important in life, because their deep social roots and endurance over time makes them sociological and anthropological entities. Approaching them enables us to spiritually connect with the earthly plane, where Solana was perfectly at ease.

When we started out, our aim was to provide information about the inanimate universe as a means of getting to know Gutiérrez Solana's creations better, but our object-based analysis of the pictures has proved rich in content. Some readings echo earlier interpretations, while others are being posited for the first time. We hope that our contribution will help others to see the paintings in a different light and prompt new reflections.

In closing, we must thank María Beguiristain and Estrella Palacios for their dedication, and Fundación Banco Santander for giving us the opportunity to delve into the work of this amazingly consistent writer, painter and collector, who knew that the most relevant part of life lies in the simple, ordinary and ingenuous. Solana drew us into his inanimate universe, and we have gladly found ourselves trapped there.

Objects and People, Sharing the Limelight

The Émigré's Return

ca. 1924

Oil on canvas

164 × 210 cm

Inventory no.: A-1029-S

Nine figures, all men wearing placid expressions, are seated at a rectangular table. The atmosphere is thick and heavy, like the men's clothes. The scene takes place after a meal, when the spirits and liqueurs, coffees and cigars have been brought out and are spread across the entire tabletop. The table is in the corner of a room in a private residence, between a window and an internal door. The cold weather outside is warded off by wooden shutters on the windows and a curtain over the internal door, made of heavy fabric with an embroidered border, which tells us that this is an affluent household. The fact that some of the diners, after finishing their meal, have donned coats and furs to stay warm underscores this aspect and reminds us of how little thermal comfort interiors afforded in those days.

The returned émigré, standing, raises his glass as if to give a toast, but the rest of the guests seem to be paying him no attention. None are looking at him, and most aren't even touching their glasses. Some, oblivious to his action, are looking down or staring off into space, while others seem to be focused on something outside the frame. In fact, they are gazing at the viewer, posing for a photograph or the painting itself. Even the sleeping dog in the foreground heightens the general impression of solitude, weariness and monotony. Loneliness and disconnection are usually thought of as twenty-first-century problems,

but here Solana warns us, as he does in other paintings, that these feelings have plagued human beings of every place and time.

The individuals depicted in the scene are Antonio Manteca, Juan Madrazo, Ángel Maza, A. Trueba, Pepe Mendizábal, José Carral, Gabriel Lavín, Francisco Gómez Pardo and José Abascal.² There were two types of *indianos*, as Spaniards who went to the Americas to seek their fortune were known: those who came back impoverished, and those who found success. This picture depicts the latter, someone who overcame hardship to become a newly wealthy man. According to Salvador García Castañeda, an *indiano* was a man usually “past the age of forty-five to whom money has given aplomb, whose skin has been tanned and toasted by the Antillean or Mexican sun, and whose elegance and manners tend to be stiff and improvised”.³

One of the émigrés who returned to Arredondo, the village in the Cantabrian Valley of Asón from which Solana's family came, was an ancestor of the painter: Antonino Gutiérrez Solana, nicknamed “El Pasiego”, referenced here by the artist. Solana often spent long periods at the house in Paseo de la Concepción and described the place as “a sad village” where there is “great silence, a silence that makes the hours stretch out and last longer”, adding, “The same sadness and silence exist in nearby and neighbouring villages, unsettling and discomfiting villages.”⁴

2. We are indebted to Florencio Manteca for identifying the subjects.

3. Salvador García Castañeda, *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del costumbrismo en Cantabria*, Santander: Librería Estudio and Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santander, 1991, 239.

4. José Gutiérrez Solana, *La España negra (II)*, Granada: Comares (La Velea coll.), 2007, 146.

The émigré's wealth and prosperity are evident from his attire. He wears an elegant black suit, stiff-collared white shirt and yellow double-knotted cravat. The Albert or chain attached to his waistcoat tells us that he has a watch in his pocket, although we cannot see it. This accessory, which falls under the category of men's jewellery, was derived from the predominantly feminine chatelaine. The nineteenth-century Albert was lighter and consisted of a chain, a T-bar at one end that passed through a waistcoat buttonhole, and a ring at the other end to secure the watch. Another man also sports a watch chain and a small, round, flat-topped cap, while the priest is wearing a cassock and a zucchetto on his head. As for other garments, some men have their overcoats on, and three are wearing frock coat suits with matching bow ties and waistcoats, as was the fashion on celebratory occasions.

Now let us dig a bit deeper into the work and discover the story behind it, as the painter took pains over the objects and used them to tell us who this émigré is. A single painting, a framed seascape, hangs on the wall and centres the scene. Solana placed it directly behind the protagonist, establishing a visual connection between them. This means it is not just a decorative landscape but a key source of information. In it we see a large sailing ship whose sails are being hoisted or taken in, while the lighter vessel servicing it appears to be dropping or weighing anchor. It is a mail boat come from the Americas, similar to the one that F. Pérez de Camino depicted in *Arrival of the Mail from Havana* (1889).⁵

The painter also gave pride of place to the cake in the centre of the table, a beautiful

colineta like the one he described as being served during the bishop's visit to Arredondo.⁶ This particular concoction is topped by what looks like a medallion with a male figure, possibly the émigré's patron saint.

As the food journalist and culinary communicator Ana Vega Pérez de Arlucea explains, the *colineta* "was practically a centrepiece, whose towering height and elaborate decoration made a powerful statement about the host's affluence".⁷ In his explanation of Cantabrian mountain customs related to the patron saint's feast day, Salvador García Castañeda quotes the description provided by Sixto Córdova, a priest and scholar of Cantabrian folklore: "It is a multi-tiered imperial delicacy made of colourful pastries, sugared yolks, fruits and ornaments arranged in a lofty, striking mound, with a gum-paste figure of the saint or a dancer at its pinnacle."⁸

The *colineta* is derived from the French *croquembouche*, invented in the 1700s and served on special occasions. It represented the elegant art of fine confectionery for which the neighbouring country is famed and ultimately gave rise to the tiered wedding cake. This cake was difficult to make and to serve. The model crossed the southern border and was soon widespread in northern Spain, where it became the quintessential party dessert.

Returning to Solana's painting, we can see that he arranged the scene around a vertical axis of symmetry that connects the three main narrative elements: the émigré, the sailing ship and the *colineta*. The ship and the *indiano* tell us we are looking at a traveller who crossed

6. José Gutiérrez Solana, op. cit., 160.

7. Ana Vega Pérez de Arlucea, "Dulces peligrosos y ricos", *El Correo* (5 March 2021).

8. See Salvador García Castañeda, op. cit., 225.

the sea to seek his fortune, while the confection shows that he succeeded in the attempt. This compositional device therefore tells us a story. The *colineta* symbolises the émigré's triumph and is so interwoven with the celebratory scene that the crowning figure on the cake doubles as a medal on the man's lapel. Solana emphasises his success by leaving the rest of the group seated, mere witnesses to a bonanza in which they have no share.

Other details in the picture flesh out the narrative. Notice the white tablecloth with its clearly marked creases. In Christian culture, white was the colour of purity and was used in religious celebrations. We can therefore draw a connection between the altar, where bread and wine are miraculously transformed into the flesh and blood of Christ, and the aristocratic (later bourgeois) table where a privileged few were able to savour succulent delicacies.

Solana made sure that the creases were plainly visible, a long-standing custom when decorating festive tables that was a sign of distinction. Damp and occasionally starched linen was "crisped" to create the desired pattern of folds, which could be quite intricate, with the help of a mangle. Decorative creases were a common sight on palace tables, especially in Italy and Germany, and spread from there to other countries. Depictions of the Last Supper are excellent sources of information on the enduring use of creased table linen during the Renaissance and Baroque periods. The works of Leonardo and Philippe de Champaigne are just two examples.

Historically, the job of decorating a banquet table often included elaborately folded napkins, towels and centrepieces. These small, ephemeral sculptures represented themes connected to the reason for the celebration, and paper models were often presented for the client's approval before moving on

to linen. The historian Carmen Abad quotes Georg Philipp Harsdörffer, a writer, translator and author of one of the most important texts on linen folding, to point out that, although the confectioners who designed the decorations were men, the delicate task of creating these pieces which, along with wax sculptures, enhanced and embellished the lavish table setting, was done by feminine hands.⁹ Even after elaborate folding fell out of fashion, simply creased table linens remained the norm until the twentieth century.

The rest of the elements Solana placed on the table lend authenticity to the scene and provide clues to the time and place where it is set. This is a purely masculine celebration, not only because of the all-male party, but also in light of the visible references to habits like drinking and smoking that were only deemed suitable for men. In any event, we intuit that the neatly creased white tablecloth and the towering *colineta* were carefully prepared by a woman for a party she is not enjoying.

The toast is being given at coffee time, as was customary. A jam pot (a rather fancy ceramic or glazed glass dish in which the preserves that accompanied dessert were served), a white china or porcelain coffee set, and liqueur glasses are on the table. The short-stemmed, heavy crystal glasses, of a type that was common from the mid-nineteenth to early twentieth century, and the three bottles (one with the Negrita rum label) remind us that post-prandial drinks were one of the ubiquitous delights at Spanish celebrations in that era. Of course, the picture would not be

9. Carmen Abad Zardoya, "El arte de plegar servilletas. De la mesa palaciega a los conventos femeninos", *Además de. Revista Online de Artes Decorativas y Diseño* 8 (September 2022), 25.

5. See Salvador García Castañeda, op. cit., 239.

complete without cigars, which the label visible inside the open box tells us were made at El Águila Tinerfeña, a tobacco factory in Santa Cruz de Tenerife. Owned by Manuel Morales Clavijo, the factory made cigars from tobacco grown in Cuba, Santo Domingo, Brazil and La Palma, which seems quite fitting given the picture's reference to maritime trade.

Finally, in this survey of the painting's inanimate universe, our attention is drawn to the recognisable chairs. Typical of Spanish middle-class homes, with a cross rail on the back and a wider, rounded top rail, this model was invented during the reign of Isabella II in the mid-1800s and remained very popular in Spain until the outbreak of the Spanish Civil War. The finest specimens were made of mahogany imported from the colonies, especially Cuba.

Captions

P. 30 left

Gold pocket watch with Albert. José Rodríguez Losada, London, 1869. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

P. 30 right

Moulded glass jam pot, 19th century. Private collection

P. 33 left

White porcelain coffee pot with gold trim, ca. 1900–1910. Museo Naval, Madrid (02941)

P. 33 right

White porcelain cup with gold trim, ca. 1900–1910. Museo Naval, Madrid (02942)

P. 34 left

Box of cigars from El Águila Tinerfeña tobacco factory. Private collection

P. 34 right

Mahogany chair with rush seat, 19th century. Museu de la Garrotxa, Olot

Shipowner (The Old Shipowner)

ca. 1925

Oil on canvas

141 × 116 cm

Inventory no.: A-1031-S

The Old Shipowner is a half-length portrait of a seated elderly man. Apart from the nautical cap, nothing about him betrays his profession, but we can work it out from the objects surrounding him.

His erect posture and penetrating gaze, fixed on the viewer, denote self-confidence, while the clothes and elements that the painter used to depict his world emphasise other aspects of the sitter. The console table, armchair, scientific instruments and mechanical clock painting are all quality pieces of the type one would expect to find in a well-to-do Spanish home. Even the gin, another nod to the seafaring world, is the most prestigious brand. And the fact that the bottle is displayed alongside alcohol mixing implements reveals other personality traits, such as patience and meticulousness. The white clock face catches our eye and turns the picture into a kind of *vanitas*, a reminder that pleasures are fleeting because time waits for no man.

When composing this portrait, Solana decided to create a scene cluttered with so many objects that they don't even fit on the canvas and he had to cut them off, painting just enough for spectators to identify and associate them with the sitter. Although Solana apparently did not care about recreating the room in this case, the console table and other pieces suggest that it is the shipowner's study.

As a shipowner, this man would have been responsible for managing a vessel, outfitting it, hiring a crew and keeping the craft in seaworthy condition. The man that Solana

depicted here, in the centre of the painting, conveys both confidence and wisdom.¹⁰

The man is dressed in a white shirt with a double knotted bow tie and a dressing gown or smoking jacket to banish the cold. This garment, which has since fallen out of fashion, was widely used in domestic settings. The need for warmth also explains why he is covered up to his waist by a blanket, which he clutches with his right hand. He is also wearing a knitted wool cap of the type favoured by mariners. The objects attest to a past in port, but the cap shows that the old shipowner's mind is still out to sea, the place where he belongs, despite his advanced age. Being seated, he does not need the walking stick in his other hand, but the artist used it to underscore the value of experience.

Solana paid special attention to clocks and scientific instruments, which fascinated him and reminded him of his family home. On the back wall hangs a mechanical clock painting, a genre that emerged in central Europe in the mid-nineteenth century but sold well across the continent, as buyers enjoyed the combination of artistic beauty and ingenious clockwork. Also known as a picture clock, this was an oil painting that featured an actual clock face, generally set in a castle or church tower. Various mechanisms were built into the picture; the most elaborate

chimed every hour and half-hour or at noon, and some even played a tune. In some cases, other mechanisms were added to make the ocean waves, human figures or other depicted elements move.

The mechanical clock painting in *The Old Shipowner* represents the bustling Santander docks, with moored vessels and, in the foreground, stevedores hauling bundles and wares under a shipowner's watchful eye. The hands of the clock, which Solana placed at the top of the tower over the customs office, must have moved thanks to a mechanism installed on the back of the canvas. This view of the Santander port appears in several old prints of the city.¹¹ It therefore seems quite probable that the subject of this picture-within-a-picture existed in real life and was not simply invented by Solana to give his portrait the right type of clock.

We know the painter was a fan of clocks in general and mechanical clock paintings in particular. Ramón Gómez de la Serna wrote that, upon entering Solana's home, "One detects the chorus of numerous clocks [...] many in cases and others of the kind that stand out on the tower of a large picture, beautiful, well-made paintings, on the back of which one finds not only clockwork but also, in some cases, other mechanisms."¹² He then went on to specifically point out the white colour of the face, something that also struck us: "Today, more than ever, Solana's house is the house of clocks. Once in a while [...] I hear the music of the picture clocks. (Large dark landscapes, on

10. According to Ramón Gómez de la Serna, Solana remarked on this aspect of his subject in one of his texts: "This is an old man who walked very slowly [...]. He would go down to the Santander docks and take an hour to shuffle from where one boat was to where the next was [...]. He would talk to the labourers [...]. I painted him with a wise expression because he was a wise man." See Ramón Gómez de la Serna, *José Gutiérrez Solana*, Barcelona: Biblioteca Picazo, 1972, 171.

11. An example is the one published by Francisco G. Camino y Aguirre, "Viñetas de Santander en el siglo XIX", *La Revista de Santander*, special issue (summer 1930), 247.

12. Ramón Gómez de la Serna, op. cit., 91.

whose tower there is an explosive, too-clean white note, the note of the clock face.)”¹³

To the man’s right, on the console table, the artist placed an object from his own collection of which he was especially fond: the glass dome with an automated landscape inside, which Solana portrayed here and described quite precisely in *La España negra* as being in the attic of his uncle’s house in Arredondo, although there he envisioned it broken:

Another discovery was a somewhat broken cloche with a painted landscape of large clouds, trees and sea at the back. In the foreground there was a castle with a clock made of cardboard, already broken, and in the middle a railway bridge crossed by a train missing many carriages. In the immediate foreground, a brigantine sailed a cloth sea, a sea that swelled up and, at times, seemed about to swallow the ship. It was the truest sea that exists; it was that theatrical sea where men move under a cloth to create that admirable effect that surpasses the real thing, the true sea, which we have seen in *The Tempest* and *In Search of the Castaways*.¹⁴

This dome from the painter’s collection—which passed to Juan Valero, and later to his son-in-law Leandro Navarro, and is currently in the family collection—is undoubtedly an example of the kinds of pieces that fascinated Solana, who used them to round out the description of his characters and attached special significance to them.

Glass domes or cloches housing decorative compositions were a very common sight in nineteenth-century French and Spanish interiors. They might contain paper flowers, conchs or fabrics, religious tableaux, landscapes, etc., and were occasionally displayed in pairs. Ramón Gómez de la Serna mentioned that, during one of his sojourns in Madrid, Solana decided to stay at the Posada del Peine, an inn whose characteristics allowed the painter to become better acquainted with his surroundings, for there “he girded himself with life and increased his fortitude and understanding of the ideal yokel”, adding, “The fact that Solana lived in that inn—under its illuminated clock and above the Longines clockmaker’s shop which sells both bells and clocks and has that large clock with its lovely visible gear wheels—explains so much, does it not?”¹⁵

Shipowners used barometers and other measuring instruments to predict the weather, as Solana captured in this painting. A barometer measures atmospheric pressure. The mercury barometer was invented in Italy around 1643 and made its way to England one year later, where scientists used it to measure altitude. The Spanish Navy used barometers for the first time in 1780, during Luis de Córdova’s campaigns in the English Channel, much to the surprise of French commanders, who had yet to discover its usefulness for predicting storms—a key factor for success in combat at sea. The barometer depicted on the left side of the wall has a column with a graduated scale and an open mercury reservoir below.

Solana chose not to paint any details on the sphere of the other measuring instrument, hanging on the right side of the wall,

which makes it hard to identify. It could be a wheel barometer—which displays the reading on a dial—or an aneroid barometer, with a small vacuum chamber that expands or contracts as atmospheric pressure changes. It might also be a hygrometer for measuring humidity, or even a surveyor’s compass.

Solana also used furniture to tell his subject’s story. Here, a console table takes up the bottom half of the painting behind the shipowner. Its vase-shaped front legs with decorative inlay flank the sitter’s torso, emphasising his tenacity and elegance. It is undoubtedly an example of the Queen Regent style (1833–1843), which spread throughout Spain and was directly descended from the French Restoration style (1815–1848). The exterior features mahogany combined with Ceylon satinwood to create symmetrical leafy scroll designs. Opposing curved lines adorn the front legs. Thus, the wide belly of the vase shape is connected to the slender swan’s necks, clearly influenced by the Empire style. Console tables of this type were found in the entry halls, common rooms and bedrooms of Spanish bourgeois homes and, as we see in this picture, often displayed decorative objects. The model that Solana depicted here closely resembles a table now at the Museo Nacional de Artes Decorativas in Madrid.

The impression of an affluent interior is strengthened by the shipowner’s armchair, a British Victorian model often seen in men’s studies and offices. It has a horseshoe-shaped seat and low back and is made entirely of wood, except for the leather upholstery on the backrest and arms and perhaps the seat. Sometimes the chair was made more functional by adding a swivel seat. Gutiérrez Solana had a very similar armchair (minus the leather) in his studio at the house in Madrid’s Calle Santa Felicianita. This type of seat

can be traced back to the English Regency and French Empire styles. Often called captain’s chairs, they were exported from England to Europe and the United States and copied by workshops in different countries. Spain began making high-quality specimens in the days of Charles IV, and they proved so popular that models with multiple variants were manufactured throughout the nineteenth century.

Last but not least, Solana placed two bottles of alcohol on the console table, next to a spirit kettle and spoon for preparing mixtures and a glass for imbibing them, which suggests that the old shipowner had a habit of making his own drinks. The Lucas Bols gin bottle (made by a Dutch company considered the world’s oldest distilled spirits brand) is easily identifiable from its earth-toned stoneware and small ring handle just below the neck, a design that has endured through the years. Solana decided to paint the bottle because the history of this alcoholic beverage has strong ties to the seafaring world and especially to the British Royal Navy, which played a vital role in its production. Drinking high-proof gin on sea voyages quickly became a habit among naval officers, and it was often stored in casks next to the gunpowder.

In this portrait, the foreground, reserved for the shipowner, merges with the middle ground, where the eye is drawn to the assorted items that surround and describe him.

Captions

P. 40
Wall picture clock with port scene.
Charles Cabrier, ca. 1750. Museo Naval,
Madrid (02981)

P. 41
Glass dome with automated landscape
once owned by Gutiérrez Solana. Navarro
Valero Collection.

13. Ibid., 94.

14. José Gutiérrez Solana, op. cit., 157.

15. Ramón Gómez de la Serna, op. cit., 84–85.

P. 42
Mercury barometer. Charlos Chesio, ca.
1800. Museo Naval, Madrid (02685)

P. 45
Mahogany and Ceylon satinwood console
table, ca. 1833–1850. Museo Nacional de
Artes Decorativas, Madrid

P. 46 left
English office chair from the C. & R. Light
trade catalogue. Illustration printed in
*Cabinet Furniture: Designs and Catalogue
of Cabinet & Upholstery Furniture, Looking
Glasses & C.*, p. 39

P. 46 right
Stoneware bottle of the Dutch gin brand
Lucas Bols

The Physicist

1927
Oil on canvas
148 × 124 cm
Inventory no.: A-1063-S

This picture shows an older man sitting in an armchair. Certain elements of his attire and appearance tell us that he is a learned man. Solana placed him in the centre of the canvas and portrayed him in three-quarter profile. This seems like a deliberate decision, as it was not the first time the painter did so in a portrait, and the furniture accompanying the sitter is depicted from a similar angle. Physician and furnishings, all in three-quarter view, thus form a whole, tying the composition together by means of contrasting volumes. The resulting image allowed Solana to focus on the sitter, capturing his expression and clothing, while also leaving room for his inanimate universe.

The physicist's head is at the same level as the scientific instruments, as if his thoughts

were aligned with them, an idea underscored by the choice of colour palette. The eye is initially drawn to his balding forehead and then quickly leaps to the glinting metal and glass surfaces of the scientific instruments and the bright crimson accents on either side of his face.

The interior space in this portrait strikes us as contrived and incongruous, and with good reason: it is a fictional setting invented by the artist. The composition suggests that Solana rearranged the furniture in the room, cramming pieces together so that everything he wanted to paint would fit inside the frame. The resulting spatial distribution is highly impractical. The seat is pushed against the low cabinet, blocking its doors and drawers, and the table renders it inaccessible.

We do not know the identity of the sitter or even if he was a real person. Nevertheless, we would venture to suggest that this work was Solana's attempt to honour someone whose intelligence he admired. Knowing how deliberate the painter was about the objects he included in his scenes and that he used pieces and clothing to illustrate the tastes, interests and social status of his subjects, we can infer that this individual was particularly interested in energy and aware of the latest discoveries in that field.

We will begin by describing his elegant, meticulous attire. He is sporting trousers, a waistcoat in a different colour, a white shirt with a dark bow tie, a watch chain and a walking stick. A top hat rests on the table.¹⁶ On the lapel of his jacket is a button, medal or badge

16. In the 1820s, the top hat or high hat became very popular among men in European high society. It fell out of fashion near the end of the century and was replaced by bowlers and felt hats, which had two important advantages: they were better suited to city life and easier to mass-produce.

of some type. Once again, his dress helps us to determine his social standing.

The walking stick provides important clues for interpreting this work. The pear-shaped knob was a common design in the 1800s and 1900s, usually made of ivory, glass or wood, and the painter chose it as a nod to the sitter's profession. Because its form is reminiscent of an electric light bulb, it establishes a connection between the centrally positioned accessory and the instruments displayed nearby. Moreover, the light bulb reference emphasises the idea that the stick's owner is a particularly brilliant man.

The assorted instruments set out on the cabinet top, representing the different components of an electrostatic generator, are also relevant to the meaning of the work. According to Gómez de la Serna, the painter had been well-acquainted with scientific matters since childhood thanks to his father's influence: "His father, a very intelligent man with a degree in medicine from the San Carlos school in Madrid, is now the beneficiary of the émigré's inheritance and occupies himself with strange scientific speculations, and in his chaotic study Don José now sees anatomies, Leyden jars, and Mexican collections of wax figures and idols."¹⁷ He also added, "On any old piece of furniture there is an electrical gadget of the kind found in physics laboratories, as his father made a hobby of such things."¹⁸

Here we see a Winter plate electrical machine, a generator invented by the Austrian builder Carl Winter in the second half of the nineteenth century, based on other similar machines that produced static electricity by accumulating separate charges in two

spheres which act as conductors.¹⁹ Beside it Solana placed several Leyden jars, a device that can store and discharge static electricity in a controlled way, now considered the first electric capacitor in history.

It is harder to interpret the small sculpture on the far right end of the cabinet, a figure aiming a gun. The costume—red jacket, white trousers and cap—seems to identify him as a fox hunter. Considering the fact that both physics and chemistry are involved in firing a gun, it is possible that Solana included it to further emphasise the physics-centred theme. However, it may just be one of those pieces that had been a familiar part of his personal or family life. Alternatively, the figure could be related to small English cast-iron toy sculptures, often mechanised, like the famous "Teddy and the Bear" mechanical bank.

On the table beside the man, an object surrounded by books points to the ideology of the portrait's subject: a copy of *El Imparcial*, a liberal daily published in Madrid between 1867 and 1933 that pioneered the publication of sections devoted to the arts, sciences, books and theatre. Solana apparently had a soft spot for this newspaper because it was one of the first to publish a review of his work, according to Ramón Gómez de la Serna.²⁰

Solana selected three pieces of furniture to accompany his physicist: a cabinet, a chair

19. Amédée Guillemin, *El mundo físico* [French original: *Le Monde Physique*], vol. III, Barcelona: Montaner y Simón, 1883, 91.

20. See Ramón Gómez de la Serna, op. cit., 31. Although Gómez de la Serna indicated that this article by Francisco Alcántara was printed on 3 January 1907, we realised that this was a mistake when we searched the newspaper's archives and found that it actually appeared in the edition dated 30 January 1907.

17. Ramón Gómez de la Serna, op. cit., 30.

18. Ibid., 93.

and a side table, painted in woody shades of brown. We cannot be sure of the specific types of wood he intended to portray, but the forms suggest mahogany for the cabinet and armchair and rosewood for the little table, both expensive hardwoods imported from the Indies and typically found in well-to-do homes. The impression of affluence is heightened by the gleaming surfaces of the armchair and table, which are probably varnished.

The low cabinet at the back of the room takes up two-thirds of the painting’s total height. The doors open below a frieze with two drawers. Dominated by clean straight lines, the only decorative details are the mouldings that frame the drawers and doors. Plain low cabinets like this became quite common in domestic settings during the 1830s and were in considerable demand after 1880 and throughout the 1900s. Manufactured with the help of machines, they came in different shapes and sizes and sold well across Europe.

As for the chair, even though the painter only shows us part of it, what we can see is enough to identify the model. It is a gondola armchair from the early period of Queen Isabella II’s reign that reflects the influence of the Louis-Philippe style. With a horizontal bar on the backrest, it is characterised by delicate forms and rounded edges. Curves dominate the upper part of the seat and are especially evident on the arms, which each end in a scroll. In France, this model was generally produced in walnut or light-coloured woods, but Spain had an abundance of chairs made of mahogany imported from its colonies. Because Gutiérrez Solana painted the same armchair in other pictures (*The Bibliophile*, for one), we were able to study it in greater detail, identify it as an office swivel chair, and discover that the legs were shaped like estipite columns.

The side table is of the type known in Spanish as a *velador*, a “small table with a round, oval

or polygonal top supported by a single central column”.²¹ Although it has been around since the sixteenth century, its measurements and heights began to vary in the 1800s. Small, lightweight pedestal tables like the one depicted in the painting were often placed next to seats, where they were useful for enjoying informal refreshments. Despite his rapid brushwork, Gutiérrez Solana managed to capture the decorative details of this particular side table. It has a square top with a jacaranda veneer, a skirt with mother-of-pearl chain inlay and ripple moulding, and a lathe-turned central column.

Solana employed a pictorial convention in *The Physicist*, as the same elements tend to appear in other three-quarter-view portraits: the subject usually holds or is next to objects that identify his profession, social status and ethical values. He also incorporated the most common symbols of male power—walking stick, document, book, watch—that associate the man with his most salient activities.

Although we do not know who the sitter is, our analysis indicates that this picture is most likely a tribute to physics, a scientific field that Solana discovered thanks to his father, and to scientists, whose work helped to improve people’s quality of life.

Captions

P. 51
Winter plate electrical machine. Illustration printed in Amédée Guillemin, *El mundo físico*, p. 91

21. Sofía Rodríguez Bernis, *Diccionario de mobiliario*, Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2006, 341.

P. 53
Cover of the *El Imparcial* issue dated 30 January 1907, in which Francisco Alcántara published his review of Gutiérrez Solana, “Los modernistas”. Image from the holdings of the Biblioteca Nacional de España

P. 54 above
Renaissance-style low cabinet. Illustration from the trade catalogue of Pons y Ribas (1862–1891), no. 277. Archives of Muebles José Ribas

P. 54 below
Leyden jars, ca. 1875–1925. Rijksmuseum Boerhaave, Leiden

P. 56 left
Charles X mahogany armchair with scroll arms, ca. 1825. Casa Solsona, Cervera

P. 56 right
Mahogany sewing table with turned pedestal from the reign of Isabella II. Casa Solsona, Cervera

The Merchant Navy Captain
(The Merchantman’s Captain)

ca. 1930–1934
Oil on canvas
141 × 115 cm
Inventory no.: A-1026-S

In Santander, home turf of the artistic genius of our time, a “Ship’s Captain” is a merchant navy captain. The tradition of the lifelong master mariner still endures, and the artist was acquainted with this Gervasio Olivares, captain of the *Gravina*, a hybrid steam- and sail-powered ship [...]. Mr Gervasio Olivares was one of those captains for whom all the world’s oceans held no secrets; there

was not a cove or boatyard he did not know, nor a single islet not marked on his nautical charts. [...] Those captains were minor family deities in every home [...] and they brought back gifts for brides, those ineffable presents from the Indies [...]. The minor god, on the deck of his ship, with his German spyglass, could see people on the beaches. [...] The captain, like some deity of the exotic Indies, received the farm labourers and doled out presents, purses with *centenes* [gold coins], playing cards and bottles of rum, bundles of tobacco and vanilla pods.²²

We find ourselves looking at another male portrait, this time of a half-length figure, whose subject is probably someone Solana knew from the port. The captain, sitting behind a table, is surrounded by the objects that the painter felt were necessary to describe him. We are introduced to a man of elegant bearing and a certain standing in society, very nearly facing front but with a faraway gaze, as if to explain the history of his life at sea. He is dressed as a mariner, and on his head is a sea captain’s hat. He is wrapped in a heavy jacket and wearing a waistcoat and white shirt with one visible button—possibly made of some precious metal—and a bow tie at his neck. Like all true seamen, he drinks Martinique rum (we see the bottle beside his full glass) and smokes tobacco. Three of the pictured objects allude to his smoking

22. Luis Perines, “El capitán de barco”, *Ciudad. Revista de Madrid para toda España*, Year II, no. 4 (16 January 1935); quoted in Ramón Gómez de la Serna, op. cit., 171–172.

habit: the leather tobacco pouch, the plug of pressed tobacco and the pipe. The captain's left hand rests on the packaged plug, which has been opened to remove a portion, while his right hand holds the pipe. This package is associated with the leather tobacco pouch resting beside it, above the artist's signature. The captain would have carried this pouch, which kept loose tobacco from getting wet, wherever he went.

On the table, he has set out the instruments necessary for going to sea: his compass, spyglass and writing slope, objects that were once useful working tools and are now testaments to a former life. The compass was essential for getting one's bearings while at sea and charting a course once the magnetic meridian had been found. The spyglass made distant things appear much closer, and this particular three-draw specimen is made of brass, leather and glass.

In the great hall of the Santa Feliciana house, Gómez de la Serna described "a small sailor's chest with gilt corner mounts and an anchor in the centre" on a console table.²³ The small chest the writer mentioned may well be the box on which the captain's right arm rests, although the diagonal joint line tells us that it is not actually a chest or casket but a writing slope of the kind typically used by British mariners. They were usually made of mahogany and fitted with brass bindings and corner mounts to protect them from being damaged in transit. On the front is the escutcheon or lock plate, and on the sides are flat, rectangular handles, designed to lie flush with the box and not take up more space on board. Writing slopes and other pieces of Victorian portable furniture were perfect for sea voyages, as they

were quite robust but could also be folded, collapsed or dismantled.²⁴

As in other works, Solana portrayed the sitter in an ambiguous domestic interior. We assume it is his living room or perhaps his study, but these details did not matter to the painter, who preferred to leave the chamber vague and focus all his attention on the objects. Once more, most of the elements are cut off, because he knew that the viewer's mind would be able to complete what he had begun. These partial views affect the seascape, the commode, the globe, the bill advertising the ship's route, the book and even the captain's body.

The poster with the word "Gravina" printed in large, clear letters is particularly relevant, because this name is the common denominator of the three nautical stories from different times that Solana is telling us in this picture. The *Gravina* on the printed bill was a merchantman, acquired by Captain Gervasio Olivares in 1871,²⁵ which carried both goods and passengers to Havana. The poster pictured here announced the ship's route, sailing from Santander to Havana, and the price of passage. Specifically, it reads "FROM SANTANDER / BOUND FOR HAVANA / GRAVINA / CAPTAIN GERVASIO OLIVARES / PRICES OF". We were able

24. Nicholas A. Brawer, *British Campaign Furniture: Elegance under Canvas, 1740–1914*, New York: Harry N. Abrams, 2001.

25. Prior to 1871, press archives only contain reports or advertisements connecting Captain Gervasio Olivares with a Spanish ship, the *Pepita*, that operated out of Manila. One of the first mentions of Olivares associated with the *Gravina* appears in "Movimiento del Puerto", *Eco de Alicante*, Year VI, no. 862 (7 February 1871), 3. We are indebted to Eva María Plaza Díaz at the General Archives of the Port Authority of Santander for this information.

to locate various advertisements in the *Boletín Oficial de la Provincia de Santander* announcing the Santander-Havana route of the *Gravina* captained by Olivares.²⁶

Press archives also revealed that this merchant vessel had a short life, as it went down in a storm in December 1872 somewhere between Canada and England. The captain fought to keep it afloat to the very end and went down with the ship.²⁷ This means that, contrary to what Perines claimed in his article, the painter and the captain never could have met in real life.

The second *Gravina* was a steel-hulled vessel built at the British shipyard in Blackwall whose keel was laid in 1881. It was wrecked in a typhoon north of the Philippine island of Luzon, on its way to Shanghai, in 1884. Solana undeniably intended to reference that tragedy, because the globe²⁸ is positioned

26. For example, *Boletín Oficial de la Provincia de Santander*, no. 70 (25 September 1871), 3; *Boletín Oficial de la Provincia de Santander*, no. 39 (16 August 1872), 4; *Boletín Oficial de la Provincia de Santander*, no. 42 (20 August 1872), 4; *Boletín Oficial de la Provincia de Santander*, no. 44 (22 August 1872), 4.

27. The event is described in a report titled "Gacetillas: naufragio del Gravina", published in *Boletín de Comercio*, no. 288 (14 December 1872), 2–3.

28. Based on its shape and features, we know that this globe was made sometime between 1880 and 1930. This type of format was very popular with French manufacturers (including G. Thomas, J. Forest and J. Lebègue), although similar globes were also being made in Spain and Germany at the time. The writing on the surface is in Spanish, which at first glance seems to indicate it was made in our country; if so, the most likely candidates are Faustino Paluzie and Dalmau Carles, both based in Barcelona. However, in the late nineteenth and early twentieth century, as the production of globes for educational purposes increased, many foreign manufacturers

to afford a clear view of the Philippine Sea, where we can even see a low-pressure area, the same meteorological phenomenon that sank the ship.

On the rear wall, we see wainscoting below and what looks like greenish wallpaper above. A high, rectilinear, two-bay commode, whose drawers have plain fronts and moulded edges, is pushed up against this wall. The piece's dark colour suggests that it was made of wood from another continent; if so, it could be mahogany, ebony or rosewood, exotic hardwoods that were highly prized in nineteenth- and twentieth-century Spain. Above it hangs a gilt-framed painting of a shipwreck, perhaps the painter's tribute to those two vessels who shared the same name and fate.

Finally, in the book lying open on the table, which shows a person dressed in the fashion of the early 1800s observing a sailing ship with a spyglass, Solana incorporated a third reference to yet another Gravina: Federico Gravina y Nápoli (1756–1806). The painter's inspiration was an illustration from an article about artistic motifs in trade documents printed in *La Revista de Santander* in 1930.²⁹ This Gravina, Captain General of the Spanish Navy with an admirable service record, fought at the Battle of Trafalgar, where he was wounded and died months later. Therefore, Solana's painted book might also be a subtle nod to *Trafalgar*, the first novel of Benito Pérez Galdós's *Episodios nacionales*.

(particularly French and German) began to offer their products in various languages, among them Spanish. We owe this information to Dr Miguel Querejeta, an astrophysicist and researcher with the Royal Observatory of Madrid who has focused some of his investigative efforts on terrestrial and celestial globes.

29. *La Revista de Santander*, no. 5 (May 1930), 210.

23. Ibid., 92.

Resting atop the commode, two large conchs from the Indies are perched like guardian sculptures, elaborating on the idea of those sea captains for whom, as Perines said, “all the world’s oceans held no secrets”. The shells came from two specimens of *Lobatus gigas* (Linnaeus, 1758), also known as the queen conch, a very large edible sea snail that can be found along the coast from Mexico to Brazil.

“If I had to talk about Solana’s influences, I would say that he has been greatly influenced by a collection of minerals and conchs from the Americas that his father kept in chests, which José only went through after his father’s death,” Gómez de la Serna wrote.³⁰ The writer later revealed that those shells were part of the painter’s collection:

We all moved deeper into the house, towards the room that contains the artificial birds which sing with a violent chirping, as if they were men imitating birds, and his great collection of shells, wonderfully beautiful shells collected from virtually unspoilt shores during a scientific expedition to the Pacific by bygone men of science.³¹

Solana turned what might initially look like just another portrait into a magnificent tale told by the captain through objects. This complex yet fundamental painting challenges viewers to identify and connect the different Gravina-themed references.

30. Ramón Gómez de la Serna, op. cit., 13.

31. Ibid., 92–93.

Captions

P. 63 above

125g plug of pressed tobacco from the Second Spanish Republic. Asociación Sancho de Beurko Elkartea

P. 63 below

Victorian mahogany writing slope with brass bindings and escutcheon. Private collection

P. 64

Advertisement for “Spanish line of great and splendid iron screw steamers” published in the *Boletín Oficial de la Provincia de Santander*, no. 39, 16 August 1872. Image from the holdings of the Biblioteca Nacional de España

P. 67

German-made globe with labels in Spanish. IES San Isidro, Madrid

P. 68 above

Rectilinear commode made of hardwood from the Indies. Illustration from the trade catalogue of Pons y Ribas (1862–1891), no. 373. Archives of Muebles José Ribas

P. 68 below

Print of a shipowner appearing in “Motivos artísticos en documentos mercantiles referentes a Santander durante los sesenta primeros años del siglo XIX”, *La Revista de Santander*, 5 May 1930, p. 210

The Bibliophile

ca. 1933

Oil on canvas

212 × 163 cm

Inventory no.: A-1027-S

The Bibliophile is Solana’s personal tribute to books and reading, and the man portrayed in it is a device he used to address the precious

knowledge stored in printed volumes and the pleasure of discovering it. This explains why he painted him standing and leisurely consulting a tome, rather than engaged in harried or mandatory reading. However, it is not his noble, elegant figure that dominates the picture; the books are the centre of attention in a setting so cluttered that it seems to dwarf the learned man with whom we would like to converse. The artist achieved this effect by cutting off the bookcase, which occupies three-fourths of the canvas, at the top and leaving the drawers ajar (to suggest that there are even more volumes inside), and by situating the man beside them in the middle ground; he wears an expression of quiet concentration and is surrounded by books and illustrations that become increasingly prominent as they approach the foreground and create disarray, whetting the viewer’s appetite for knowledge. In this sea of chaos, the armchair appears to be the only place where one might find repose.

The identity of Solana’s sitter is not recorded. The man closely resembles his brother Manuel, although he may have given the bibliophile attributes that were not necessarily in character. He is elegantly attired in a black velvet smoking jacket over a shirt and bow tie. The smoking jacket was actually a *robe de chambre* or dressing gown. When the burgeoning international tobacco trade took off in the early seventeenth century and smoking became a widespread custom, this type of jacket entered men’s wardrobes as something they could slip on over their street clothes to prevent ash stains. In 1850, the London-based *Gentleman’s Magazine* established the standard pattern and fabrics of the smoking jacket, and by 1865 men were wearing it in private settings even without cigars in their hands.

Solana only needed two pieces of furniture to define this nook of knowledge: a swivel armchair and a bureau bookcase, both

essential for reading. The swivel chair is the same one pictured in *The Physicist*, which makes us think it was probably part of Solana’s everyday surroundings, although we have found no proof of this. However, a photograph of the painter in his studio does show the same bureau depicted in this scene. Even with the closed lid, drawers and doors, we can identify it as one of the pieces in his workshop, which attests to Solana’s realism.

The bureau bookcase is an eighteenth-century model typical of the region of Catalonia, made of walnut with inlaid boxwood scrollwork. On the lower part (the bureau), the signature bevelled corners are decorated with marquetry pillars and corbel appliqué, and the drawers are fitted with brass pulls featuring the English-inspired batwing design. The open desktop, also decorated with delicate inlay, features an arched recess flanked by compartments and a row of small drawers below. The upper half of the piece, the bookcase, has two drawers beneath large wooden doors. In the painting, Solana left them open and put one behind the bibliophile. This means he is literally inside the bookcase, highlighting the fusion of this figure with the knowledge that piece of furniture represents. The detailed depiction of the lock on the back side of the door leaf also conveys this idea and confirms the painter’s intention.

The atmosphere of this interior is conducive to browsing and prying. While the closed books tell us nothing about the bibliophile’s interests, Solana provided this information elsewhere: namely, on the rolled-up illustrations prominently displayed in the foreground that appear to depict themes such as death, bullfighting or animals, all very much in keeping with the painter’s own tastes. We can make out a bull and some horses pulling a stagecoach, and hunting scenes of the type often seen in English lithographs. The scroll

leaning against the chair shows a skeleton—a recurring motif in Solana's work—and at the man's feet we see the sketch of a picture that reminds us of his *Women Bullfighters* (Paris, Centre Pompidou).

The arrangement and proportions of the elements are instrumental in drawing our attention to these illustrations and making us understand that they are the key to deciphering the subject's interests. The composition is based on several vertical parallel lines that define the bookcase and connect it to the elderly scholar. But these vertical lines are disrupted by two connected diagonals that end at the forehead of the avid seeker of knowledge. The first begins exactly halfway up the left side of the canvas, follows the edge of the desktop's side panel and continues along the open lid until it stops at the rolled-up skeleton resting against the chair. From there, a new diagonal extends upwards in the direction the scroll is pointing, climbing up the side of the pyramidal stack of volumes on which the bibliophile leans and, at last, intelligently ending its journey on his broad, clear forehead. The uppermost tome, which the man is reading, appears to be a parchment-bound book from the painter's own library.³²

The significance that those diagonals and the pyramid assign to the armchair is no less important. Situated at the foot of that pyramid, in the foreground and angled slightly towards us rather than the bureau, as one would expect, Solana made the chair stand out, inviting us to pick up the lone book on its seat. In this way, we viewers become the subjects of the work, the new bibliophiles.

32. However, on the spine of this volume, now in the collections of the Museo de Historia de Madrid, we read the title *Osorio*, and its pages are blank.

Captions

P. 73

Walnut bureau bookcase with boxwood inlay, Catalonia, 18th century. Collection of Josep Villegas

Pp. 74–75

Photograph of Gutiérrez Solana in his studio on Calle Santa Felician, Madrid. José Gutiérrez Solana Archive. Museo Reina Sofía Library and Documentation Centre

P. 76 above

Osorio, parchment-bound book once owned by Gutiérrez Solana. Madrid City Council. Museo de Historia de Madrid

P. 76 below

Mahogany office chair with upholstered swivel seat, Girona, ca. 1800. Private collection

From Masks to Mannequins: Beyond Fascination

Masks (Masks with Donkey, Carnival Scenes or Masks and Wicker Fan)

ca. 1932

Oil on canvas

204 × 149 cm

Inventory no.: A-1028-S

Before us is a Carnival scene. Solana created a composition packed with figures that seem to crowd each other, as do the objects accompanying them. On this occasion, the artist has transported us to a mountain landscape with no manmade structures in sight. In the distance, cottony clouds float above a bald, rocky summit. The sole representative of the plant kingdom is the tree to

the left of the group, the masked entourage's designated meeting place. Solana captured the moment when the characters in his story have assembled to commence their revelries, after tying coloured ribbons on the bare tree branches in the vain hope that their wishes will come true.

Although the foreground is occupied by five people and one animal, the protagonist of this Carnival picture may very well be the man representing the Civil Guard—we cannot tell if the uniform is real or a costume—based on the triangular composition and the fact that he is higher than the rest. A seemingly simple, festive scene thus becomes a criticism of that law enforcement body. The guard, whose mask is tied to his arm, has revealed his face and, in a breach of protocol, is unabashedly drinking from an enormous wineskin. The officer is becoming inebriated in dress uniform, complete with the special *teresiana* cap, and he is mounted on a donkey instead of a horse: these two details confirm the critical tone of the work, reproaching a lack of decorum and loss of authority in someone who is supposed to be a public servant. From this perspective, the rest of the characters are extras whose presence serves to drive home the reproof.

The *teresiana* cap is a very important clue for interpreting the work. It became a staple of military attire, worn mainly by the Civil Guard on formal and ceremonial occasions, which made it a symbol of respect and solemnity. Its distinctive design, similar to a kepi, featured a stiff visor, round crown and, in many cases, a badge or insignia on the front indicating the wearer's rank or affiliation. Solana visually linked this symbol to the wineskin. The original models, shaped like a teardrop with a curved or straight neck, were hand-stitched from goatskin and had spouts of lathe-turned bull horns. Goatskins have

been used to store and transport wine in the Mediterranean Basin for many centuries. We find written mentions of such skins in ancient sources like Homer's *Odyssey*, where the hero Ulysses used one to get Polyphemus the Cyclops drunk. A Pompeiian fresco shows a woman pouring wine from a skin bag into a kantharos held by Silenus the satyr. And there are countless mentions of wineskins, or *botas de vino*, throughout Spanish Golden Age literature, including *Don Quixote*.

Getting back to the painting, the Civil Guard is accompanied by a donkey and four other people in fancy dress. All of their costumes are complemented by objects intended to ward off evil spirits and protect them from harm. To the left, under the tree, we see a very tall figure, identified by Gómez de la Serna as “the *estafermo* [quintain or twit] who only dares to come out during Carnival and whom all the lesser masked figures pursue, dancing and tugging on his surcoat”.³³ Judging by the corpulent physique and the shoes and trousers peeking out from under the skirts, it is a man dressed up as an older woman, with the typical apron and black kerchief on his head. In his right hand he holds a lantern, a practical object that will light the group's way when the sun sets but is also an amulet that will dispel the darkness and keep malicious entities away. The bell he is ringing in the other hand serves the same purpose and, he hopes, will earn him the respect of the others.

On the opposite side of the composition, Solana painted a *destrozona*, a figure decked out in “gangly elegance, the originality of her extravagance”.³⁴ Despite being much shorter, the colourful costume makes this

33. Ramón Gómez de la Serna, op. cit., 105.

34. Ibid., 104.

individual stand out. A *destrozona* is a traditional Carnival character, a man dressed up as a woman who roams the village streets armed with a broom, whacking everyone who crosses her path. Ramón Gómez de la Serna said that *destrozonas* were the only masked characters that brought good cheer to Carnival, the only smiling, grotesque, madcap spirits that brightened the festivities. In this picture, the *destrozona* is masked and holds a broom in one hand—which represents the act of sweeping all evil and temptation out of the home—and in the other a wicker fan or mat, usually woven from esparto grass and used to fan flames.

Beside her is a vague character in a striking devil mask with the horns of a billy goat, similar to the type used in Pyrenean villages like Bielsa. Wearing an old woman's head-scarf and a scarlet outfit with a large white collar that could be construed as a satirical allusion to the Catholic Church, this figure has a string of garlic bulbs round its neck (again, to ward off evil), an inflated bladder tied to a stick and a long staff, for chasing anyone who refuses to take part in the Carnival merriments.

Apparently, the belief that garlic could protect houses from harmful forces dates back to Roman times. Given its known health benefits, garlic was considered one of nature's best medicines. The earliest written reference to garlic appears in an ancient Egyptian text from 1550 BC called the Ebers Papyrus, which provides many formulas for treating mosquito bites, headaches and other things. Vampire-themed novels like *Varney the Vampire* (1847) and Bram Stoker's *Dracula* (1897) are filled with scenes where garlic is used as a remedy. Vampires were considered "mosquitoes from hell", so people began using garlic to repel them. As with many other things, its use has been adapted to the beliefs of different peoples and cultures over time.

As for the bladder, this item is present in Gutiérrez Solana's writings as well as his paintings.³⁵ For centuries, the bladders of pigs, camels, buffalo and other animals have been used for all sorts of purposes—in cuisine or for making balls and musical instruments—because they are natural containers. The Carnival custom of striking people not in costume with inflated animal bladders is still practised in some parts of Spain, such as Pamplona, Zamora and Galicia, and also in the Dominican Republic and Puerto Rico. The mission of the characters who carry them is to ensure that everyone is having fun and dancing and force reluctant bystanders to join the group.

The fourth character Solana painted is another short *destrozona* wearing an eye-catching hat with a large bow, pink frock, white shirt and apron, boots and a fishing net in lieu of a shawl, which tells us this rural setting must be near the sea. The net signifies that the *destrozona* is prepared to catch any evil creatures the group may encounter along the way. This last figure holds the mask in her left hand and a dusting implement known as a *zorro* or fox in her right. This type of duster owes its name to the fact that fox tails were once used to beat mattresses, cushions and other household furnishings. People made *zorros* by hand, cutting old fabric into strips and tying them to a wooden rod. In the Carnival scene their significance is similar to that of the broom, as they could be used to drive evil spirits out of the house.

The finishing touches to each reveller's outfit are the masks that conceal their faces. Only the Civil Guard and the donkey are

35. In *La España negra*, we read, "They put on bladders to learn how to swim." See José Gutiérrez Solana, op. cit., 78.

uncovered, another parallel that underscores the painting's subtle criticism of that institution. The animal stares directly at us, making certain that we correctly interpret the message of a painting far less innocuous than it initially might seem.

Captions

P. 82 above
Wicker fan made of raw esparto grass for fanning flames. Museo del Traje, Madrid (MTCE002854)

P. 82 below
Inflated pig's bladder used during Carnival. Asociación Cultural Guirrios y Madamas, Llamas de la Ribera (León)

P. 84
Fishing net, ca. 1900. Museo del Traje, Madrid (MTCE006932).

P. 85
Zorro made of cotton, wood and wire. Museo de Artes y Tradiciones Populares. Universidad Autónoma de Madrid

Alligator Mask (Mask on the Outskirts)

ca. 1933
Oil on canvas
80 × 60 cm
Inventory no.: A-1070-S

Solana depicted the masks, costumes and colours typically associated with Carnival festivities in this scene, set in a nondescript alley that might belong to any Spanish village. We see walls made of stone and others possibly of adobe with traces of what is probably an old coat of whitewash. Two of the facades are connected by a covered walkway over the cobblestoned street, which must be a passage

in one of the houses. Unlike in Solana's other compositions, here the three figures blend into their surroundings, occupying but not dominating the foreground. The characters seem to be slinking along quieter streets, far from the raucous merrymaking. However, their costumes suggest that they are heading to or returning from the party.

The one on the left is concealed behind a bug-eyed green mask representing the alligator in the title, an exotic animal that feels out of place in rural Spain. The outflung arms of this figure—dressed in what looks like a long, yellow, hooded monk's habit with very wide sleeves—seem to be a cry for attention, and the person is probably yelling or singing a tune. A copper chocolate pot with a stirring stick hangs by its handle from the belt-like rope round the figure's waist. Chocolate pots, which became popular household items in the 1700s, were used to warm and serve chocolate mixed with water. The stick was for stirring the mixture to keep it from getting lumpy, but here it has become a makeshift musical instrument.

The second masked figure is dressed in a red floral-print robe with a hood and seems to be covering their face with their hands while holding a mask between their fingers. The open mouth with just two teeth allows us to identify it as a devil mask. The third individual, wearing a blue skirt with a black jacket and hat, carries what might be a doctor's or apothecary's bag and an umbrella. The empty eyes of the sad mask over this person's face seem to be staring directly at the viewer. The Carnival theme allowed the artist to indulge his fantasies and bring masks to life in one of those rural settings which he knew and described in his literary work.

Solana had been familiar with masks from an early age because his father collected them. It probably felt natural to bring them into his

studio and, from there, into his works.³⁶ We don masks to transform ourselves and play at being someone else for a while, but the painter used them to highlight the sordidness of his characters, as in this picture. In Solana's world, masks can add a hint of decadence to a festive element or become walls that make it impossible for spectators to tell what the characters are feeling; however, they can also be the most eloquent way to express the sentiments of the people and, in a way, his own. The fact is that, in this game of appearances, the most expressive, dejected, sorrowful masks were, as the painter noted, those that revealed people's true faces:

When night falls, we see some masked figures shouting at the tavern doors, and an old man in a lady's hat and housecoat. His face is not covered because everyone knows his drooping moustaches; his face is powdered like a stucco carving, in which his brandy-beared eyes stand out. He sings and dances with the very stiff, noble, low baritone voice of a smoker. Behind him is a foolish old man wearing a long blouse and showing his own face, spittle dribbling down his chin. This proves to be the saddest, truest mask in this street Carnival.³⁷

Gómez de la Serna remarked, "Their masked figures in full carousal—like Goya's—shout, dance and emit human howls more piercing than those of wolves, and one might say they

are audible talking pictures. Macabre dance!" He continues, "Solana reacts to all of life's hypocrisy and Tartuffism with his masks, giving a witchlike expression to their features frozen in an amusing spasm."³⁸

The devil and alligator masks³⁹ pictured in this composition belonged to the painter—further evidence of how he used familiar objects to create his art—and are now in Javier Santos Lloro's collection of naive art at Benasque, in which masks feature prominently.⁴⁰ Santos Lloro bought them, along with three others, from an antique dealer in Úbeda; he in turn had purchased them from a Madrid merchant, who claimed to have obtained them from the painter's own workshop.⁴¹ Having located them, we were able to see the masks for ourselves and determine that they are made of papier-mâché and are much thicker than ordinary masks. The collector explained that the workmanship dates them to Goya's day, and that they must have already been antiques when Solana obtained them. Most masks from his time were made in moulds used to produce multiple copies of the same design, but these are unique, adult-size creations made to be tied on with a cord. In any event, they were crafted in a small workshop with limited ability to sell its wares. We know that Solana was friends with a mask maker named Emeterio, but the five

38. Ramón Gómez de la Serna, op. cit., 102.

39. Solana reproduced the devil mask exactly in this canvas, but he altered certain elements of the alligator mask, like the colour and the eyes.

40. *Arte ingenuo. Colección Santos Lloro* [exh. cat.], Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2020, 164–165.

41. We are deeply grateful to Javier Santos Lloro for generously allowing us to see his collection and sharing his knowledge with us.

36. Six of the masks from his collection are now in the Museo de Historia de Madrid, while others were sold.

37. José Gutiérrez Solana, op. cit., 108–109.

masks do not appear to have come from his workshop or from the very famous one called El Ingenio. In our opinion, when Solana portrayed Emeterio with these masks in his work, he did so with the aim of illustrating the artisan's trade rather than precisely identifying his personal creations.

These masks were constructed in the usual way, by building up alternating layers of moistened cardboard and diluted glue until the desired thickness was reached. Once the materials had dried, they were separated from the wooden mould, previously crafted by a sculptor or carver. The oldest (like these pieces owned by Solana) were shaped on positive moulds, although negative moulds later became the norm. When the papier-mâché was dry, it was coated with stucco (flake white mixed with binder) and finally painted. Javier Santos told us that Zaragoza still has a mould workshop, Aragonesa de Fiestas, which has been making masks, giants, *cabezudos* or "big heads" and *fallas* (the huge monuments of the Valencian Fallas festival) for nearly a century.

In 1945, *Primer Plano* magazine published an article by Alfonso Sánchez about the film *Carnival Sunday*, directed by Edgar Neville, in which Solana was involved and whose outdoor sequences were shot at the Rastro flea market.⁴² "A terrific contrast of joyous pleasure and grim adventure dominates the plot of this picture," the journalist stated. In the photograph illustrating his text, the beautiful and elegant Conchita Montes shares a table with a sinister-looking masked couple, one of whom (the female figure) is brandishing a frying

42. Alfonso Sánchez, "Aguafuerte de Domingo de carnaval", *Primer Plano*, no. 240 (20 May 1945), 10–12.

pan. The published images show that Solana's masks were among the wardrobe pieces used by two of the actors on screen: specifically, the skull and the dog, now both in Santos Lloro's collection. It is not surprising that Solana had a hand in this film, which "resembles one of his pictures in motion" according to Sánchez, giving voice and mobility to characters whom the painter habitually described with the brush and the written word.

Captions

P. 90 above
Leather doctor's bag, 1925. Instituto de Salud Carlos III. Museo de Sanidad e Higiene Pública, Madrid

P. 90 below
Copper chocolate pot with stirring stick. Museo del Traje, Madrid (MTCE005335)

P. 93 left
Alligator mask once owned by Gutiérrez Solana, first half of the 19th century. La Mirada Ingenua Collection

P. 93 right
Devil mask once owned by Gutiérrez Solana, first half of the 19th century. La Mirada Ingenua Collection

Pp. 94–95
Still from the film *Carnival Sunday* directed by Edgar Neville, 1945. Image provided by Filmoteca Española

P. 96
Photograph of Gutiérrez Solana (first on the right) taken during a break on the set of *Carnival Sunday*. In the picture, a character is wearing a skull mask that belonged to the artist. Image provided by Filmoteca Española

Giants and Carnival Figures

ca. 1932
Oil on canvas
144 × 125 cm
Inventory no.: A-1059-S

The backdrop of this painting is the facade of the Cathedral of Santa Tecla in Tarragona. The cathedral square is depicted in such accurate detail that there can be no doubt about the location. The central doorway—with pointed arch, flying buttresses, and mullion, flanked by pinnacles—and enormous rose window frame this scene, a *gigantes y cabezudos* (giants and big heads) festival that only existed in the artist's mind.

The dense, symmetrical composition is bordered on the left by the Palau de la Cambreria or Balcells House, which has been pushed up against the cathedral. The perspective creates the optical illusion that the three upper-storey windows are adjacent, although they are farther apart in real life. This perspective and the successive openings draw the eye to the centre of the picture, where we find the main motif: the giants and oversize heads. Some of these figures appear to have been inspired by the processional figures of different Spanish cities, but others seemingly came from the artist's imagination.

The pair of giants on the left side of the picture, in lavish costumes, represents Africa. Depictions of African giants are not uncommon in Spain, but given the similarities, these were most likely based on the paired giants of Burgos, which are among the oldest of their kind, appearing in documents from as early as the 1500s. The Burgos giants were originally created to participate in the Corpus Christi procession, formally representing the

sacred mission of each continent to honour the Holy Sacrament, although over time they began to appear on other festive occasions. The giants would often playfully head-butt spectators (especially distracted ones), a custom known as *mochadas*, but the damage this caused meant that their heads had to be remade and their aesthetic changed in 1899. These designs are the ones that Solana would have seen, even though he depicted them in his own personal way.

On the right side of the picture, we are struck by the elegant profile of a female figure wearing a Native American feather head-dress. Though quite reminiscent of the Indian lady of Reus, she is even more similar to the Indian giants of Burgos, which makes us think that Solana probably drew inspiration from the Castilian city's processional characters. We were unable to identify the figure beside her. With his hieratic pose, thick white beard, red cloak and sword, he looks like a king or wise man, perhaps from northern Europe.

Behind the *cabezudos*, two giants representing Asia stand next to the mullion. Like the other two pairs, the artist must have had the processional giants of Burgos in mind when he painted them. It is also quite likely that Solana was thinking of an eastern mask in his collection when he depicted the male figure's face.

These six gigantic characters, like elegant towers, flank the *cabezudos* or "big heads", some of which are armed with inflated bladders on sticks to make way for their group during the procession or parade.

On the left, we can identify the *gigantillos* or "little giants" of Burgos from their attire. The man is wearing a wide hat, white shirt, red sash and long brown cloak that falls nearly to his ankles. The ash rod in his right hand is a symbol of authority. The female is dressed like a village woman, with an open-front

bodice over a white camisole, full dark skirt, long apron, scarf round her shoulders, and earrings. These figures were created in 1899 on the occasion of the 5th Catholic Congress held in Burgos. They were designed by Isidro Gil and fashioned by Fernando Hernando, aka "Cardeñita".⁴³ Though made of paper-mâché, their popularity inspired smaller clay replicas that were sold as souvenirs, so it is possible that Solana had copies of them at home.

In the centre of the scene is a figure in a pink print dress and trousers that we have not managed to identify. Between this unknown character and the male *gigantillo* of Burgos, we see a head peeking out from behind the front row: the *Nano Capità* of Tarragona, a figure created in 1865 in honour of Joan Cabeza i Roig, mayor of Tarragona and founder of the city's Urban Guard.

The final members of the *cabezudos* gang, on the right side, are two famous characters from Zaragoza: El Berrugón and La Forana. El Berrugón first appeared in the city's festive processions in 1841. However, the figure shown here must be the new design that Félix de Oroz introduced in 1860, the same year La Forana made her debut.

Many of these oversize heads were made at El Ingenio, a workshop founded in 1830 that had a shop in Barcelona's Carrer d'en Rauric and remained open until late 2019.

Solana confronted the grotesque expressions and ludicrous demeanour of the regional *cabezudos* with the majestic presence of the giants representing other cultures. This contrast suggests that, in addition to portraying a

popular festival on canvas, the painter aimed to capture the backwardness of Spanish society at the time.

Captions

P. 101
Postcard of a group of *gigantes* and *cabezudos* before the entrance to the Tarragona cathedral, early 20th century. Photographer: Chinchilla. Centre d'Imatges de Tarragona / L'Arxiu

Pp. 102–103
Postcard of the *gigantones* and *gigantillos* of Burgos, ca. 1899. Municipal Archives of Burgos (FO-25879)

P. 104 above
El Berrugón (seventh *cabezudo* from the left) in the Zaragoza procession, 1930s. Miguel Marín Chivite / Heraldo de Aragón Archives

P. 104 below
Wood pulp mask of a male face with human hair once owned by Gutiérrez Solana. Madrid City Council. Museo de Historia de Madrid

The Hairdresser

ca. 1937
Oil on canvas
163 × 110 cm
Inventory no.: A-1034-S

At the end of the street, when we're most distracted, suddenly a little ball of hair falls from the balcony, followed by a larger one and occasionally longer strands. What might this be? We look up, and on a balcony we see a cardboard woman's head, all dented and chipped; the wicker bust is wrapped in a blue camisole. This head has real hair, falling in filthy tangles

43. We are grateful to the Burgos Municipal Archives for providing us with this information about the city's *gigantes* and *gigantillos*.

over its shoulders. Below the head, a sign in large letters reads, “Lola, Hairdresser”.⁴⁴

Objects run riot in this scene, even more so than in the other canvases we have seen, crowded together so closely that they overlap. Solana painted more things than could possibly fit in the room, which tells us this scenario is a product of the painter’s imagination. The central figure, too tall in relation to the piece of furniture being used as a dressing table, is superimposed on the mannequins. Solana made the table higher than it should be, so that the mirror is on the same level as the head of the old woman, whom he tried to portray with dignity, and so that the red-shirted mannequin would be fully visible.

The centre is occupied by an older, simple-looking woman with thick, calloused hands who is gazing at her own reflection. She looks tired, sitting and resting her arms on her thighs. Her long hair vies for attention with the manes on the surrounding mannequin heads. In contrast to this figure, who represents old age, the stylist working on her hair is a young woman whose sensuality is conveyed by the chemise that has slipped off her bare shoulder and a subtle glimpse of her exposed nape in the mirror behind her. Upon closer inspection, we realise that Solana actually painted the reflection backwards, using a clever trick to show us her half-naked back. Her hair is done up in a bun, unlike her client’s loose locks. The hairdresser, who embodies the fullness of life, delicately tends to the

woman in her chair, who was once young like her and is now an old lady deserving of care and consideration.

All the objects are part of the hairdressing universe: marotte-type heads for wigs, a brush, metal tongs for curling and shaping hair, hair extensions for more elaborate, sophisticated styles (attached to the wearer’s natural hair with pins or clips), a bottle of cologne and a small box for storing needles and pins.

The table with a drawer, presumably for storing towels, takes up quite a lot of space. The ebonised wood and white marble top identify it as a model that was very common in Spain in the late 1800s. On top of it is a vanity case with a lectern-type folding mirror. A rectangular mirror with a moulded wood frame hangs on the wall, and we can only guess at the chair or stool on which the lady is sitting.

All the tools and furnishings suggest that we are looking at a modest salon. These objects are the bare minimum a hairdresser needs to ply her trade. This impression is strengthened by the fact that the space feels very small. The mannequins drive home the message of the *vanitas*: while the two women represent the fleetingness of life, the inexorable march of time and the futility of pleasures in the face of death, the inanimate busts are a raw reminder of humanity’s ridiculous, vain efforts to cling to youth. The diagonal that crosses the picture, running from the mirror to the young and old women and ending at the mannequin, whose smirk seems to be mocking us, makes it very clear that Solana intended to address the viewer.

The mannequins in this picture are made of three different elements, assembled by the painter himself. The first is wicker, a material used on three of the figures, like the mannequins that fashion designers used to showcase their creations. The second is wood: in

44. José Gutiérrez Solana, “Madrid, escenas y costumbres (primera serie, 1913)”, in *José Gutiérrez Solana. Obra Literaria*, vol. I, Madrid: Fundación Central Hispano (Obra Fundamental coll.), 1998, 84.

the lower right-hand corner we see a contraption of slats nailed to a base, the same type of system used for *vestidera* or “dressable” Madonnas (a religious icon whose body is usually a stick figure or structure hidden beneath robes that can be changed). Solana put puppet heads on these mannequins, as we can tell from the rod sticking out from under the wicker frame of the one in the red shirt. The third element is natural hair: all the wigs consist of dishevelled black tresses. With these contrived compositions of oversized heads, Solana highlighted the grotesqueness of the atmosphere and the human obsession with fighting against the passage of time. The painter collected puppets like these, and a photograph of his studio shows some of them in a display case.

He was undoubtedly drawn to mannequins and spoke of them in his stories. The artist would stop before shop windows, observing them carefully and noticing every detail, as he did one Maundy Thursday in Santander:

The only places open are the window displays of the jewellery shops and fashion boutiques, in which one sees luxurious outfits on wax-figure mannequins sporting white and black mantillas; they have those glass eyes, stonily staring between strands of eyelash hairs, and with ultra-shiny fingernails that give them a revolting appearance.⁴⁵

The model that best defines the mannequins depicted in *The Hairdresser* is one he found at the Rastro:

45. José Gutiérrez Solana, *La España negra* (II), op. cit., 193.

These cardboard heads with patchy, moth-eaten hair, stringy locks tumbling down the back of the neck, with large bald spots revealing the faded yellow cardboard, that recall those terminally ill women who have bare patches on their scalps, like these heads, the wax-coloured skin of the ivory white skull, who already have death hard on their heels and will not live long.⁴⁶

Naturally, Gómez de la Serna was attracted to the atmosphere of this painting, as he freely admitted:

Now, with same the atmosphere of those unsurpassed, genuine Christs he has painted, [...] he paints a picture in which a poor hairdresser—the kind that has a shop with net curtains, a mirror that ripples like *moiré*, and a cardboard doll advertisement—is doing the hair of a woman who has succumbed to the abject somnolence which the comb induces in inferior creatures. However did he peer through a crack in that shop in Calle del Amparo or Calle de los Tres Peces to capture the heavy, greenish, peppered ambiance of that salon, dominated by the pained gazes of the hairdressers’ heads!⁴⁷

This composition, painted in earth tones with hints of light and colour, is also a tribute to hair salons and barber shops, places Solana observed with special attention and captured in his paintings, drawings and writings:

46. Ibid., 271.

47. Ramón Gómez de la Serna, op. cit., 88–89.

Now and then we like to step into these barber shops located on ground floors or in premises that were conveyed for a song, preferably in the corners of out-of-the-way neighbourhoods, where the rents are compatible with the low cost of their services (everything is so expensive these days), just 0.15, so that what we receive from these good barbers with their old-fashioned setup almost feels like a gift. These hairdressing shops generally have green-painted doors with little red curtains, and a hook for hanging the gilt copper shaving bowl that is the emblem of their profession, and which served the great gentleman Don Quixote of La Mancha as a helmet for withstanding the many blows he received in this life and must have received in the other if, as is likely, he persisted in his idea of redressing wrongs and setting the world aright.⁴⁸

Several prints were made of *The Hairdresser*, and the plates were acquired by the collector Juan Valero González in 1951. In 1963, they were donated to the Spanish government by Fernando Arce Alonso and by Mr Valero's widow and heirs (Concepción Prieto, Concepción Valero Prieto and Juan Valero Prieto), after they had been rendered useless and on the condition that they would never be used to make more prints. The plates entered the collection of Calcografía Nacional, Spain's national engraving institute, in January 1964.⁴⁹

48. José Gutiérrez Solana, op. cit., 110.
49. <https://www.academiacolecciones.com/estampas/inventario.php?id=M-5628>.

Captions

P. 108 above
Metal tongs, 19th century. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid

P. 108 below
Spanish pier table of ebonised wood with marble top, late 19th century. Collection of Josep Villegas

P. 111 left
Female mannequin head made of stuccoed and painted wood pulp with human hair, once owned by Gutiérrez Solana. Madrid City Council. Museo de Historia de Madrid

P. 111 right
Tío Jindama, a ventriloquist's dummy made of modelled and painted wood pulp that belonged to Gutiérrez Solana. Madrid City Council. Museo de Historia de Madrid

P. 112
Wooden *vestidera* Madonna with blue-painted body and jointed arms that once belonged to Gutiérrez Solana. Madrid City Council. Museo de Historia de Madrid

Clever Solutions for Commissioned Portraits

Valentín Ruiz Senén

ca. 1934
Oil on canvas
200 × 145 cm
Inventory no.: A-0353-H

Valentín Ruiz Senén was born on 3 March 1878. After attending law school, in 1903 he began working for Zacarías Alonso as a notary's clerk, where he became friends with Juan Manuel de Urquijo, 2nd Marquess of Urquijo.

In 1912, the marquess made him chairman of one of his new companies, Unión Eléctrica Madrileña. After the nobleman's death, Ruiz Senén acted as the executor of his will and, in the process of fulfilling those duties, earned his children's trust. He remained involved in the family's business concerns and even played an active role in setting up their bank, Banco Urquijo, which was formally established on 1 January 1918. He went on to chair numerous companies, including Sociedad Unión Radio. Ruiz Senén represented Amurrio and Álava in the Spanish Parliament and acted as patron to several artists, among them José Gutiérrez Solana. He died in Madrid on 21 April 1954.⁵⁰

According to María José Salazar,⁵¹ this painting was a commission. We would add that the intention behind this commission was for Solana to clearly convey the subject's power, which explains why it was modelled on the court portraits of the Spanish Habsburg monarchs. Solana deliberately employed the same pictorial devices invented in the sixteenth century to effectively represent power and authority. These ideas are underscored by the person's upright, unmoving stance, which also lends the portrait a sacred aura. By painting the subject sitting in what appears to be his office armchair, Solana revisited the classical significance of seats as symbols of power. One arm is also resting on the desk, the place where he signs important documents and wields his authority. Even the curtain on the

left side of the picture, no doubt made of scarlet velvet and a sign of wealth, was borrowed directly from Habsburg court paintings.

Solana's composition was based on centuries of Spanish tradition,⁵² but he updated the clothing to reflect twentieth-century fashions and accessorised his portrait with furnishings and objects that could be used to identify the sitter. Ruiz Senén is wearing a black three-piece suit, a white shirt with starched collar and tie, and cufflinks on his wrists. Gold or silver cufflinks became indispensable accessories for well-dressed businessmen in the 1800s, although they had been around longer. The finishing touch to the outfit is an elegant silk, cotton or linen handkerchief emerging from the jacket's chest pocket, also called a pocket square, which became popular in the late nineteenth century and was used well into the 1920s. Although the three-piece suit—jacket, trousers and waistcoat—can be traced back to the reign of Charles II of England in the seventeenth century, Ruiz Senén is wearing a type of suit that was fashionable in the 1930s.

As for furniture, Solana based the armchair on one he had at his studio in Calle Santa Feliciano, as we know from a photograph: specifically, a type of English-style swivel chair found in many early twentieth-century offices and studies. Ruiz Senén could have gone to Solana's studio to pose for him in that very armchair.

Despite its neoclassical style, the desk is also a twentieth-century creation inspired by

50. Juanjo Olaizola, "150 años de los tranvías de Madrid (III)" (7 June 2021), accessed 29 August 2025. Available at <https://historiastren.blogspot.com>.
51. María José Salazar, "José Gutiérrez Solana", in *Colección Banco Santander*, Madrid: Fundación Banco Santander, 2020, 190.

52. We are thinking of paintings like Bartolomé González's *Portrait of Philip III in Armour* in the Spanish Royal Collections, or *Mariana de Austria, Queen Regent*, by Juan Carreño de Miranda, currently in the Museo del Prado.

English designs. The aesthetic is suited to the portrait's intended message, but it is considerably smaller than what one would expect a man like Ruiz Senén to use. It could be a side table in his study, but in all likelihood it was a piece from Solana's studio. The desk accompanies the sitter, giving him a place to rest his arm and establishing a subtle connection to books.

The third piece of furniture in this composition is the low bookcase without doors, a type common in Europe since the nineteenth century, which made the shelved volumes (in this case on technical topics, judging from the bindings) quite handy. Such bookcases furnished common rooms and provided convenient access to reference books and similar materials without having to go to the library, where tomes were on higher cases designed to make the most of available space. Both the desk and the bookcase could have been acquired from prestigious furniture makers like Herraiz, Loscertales or Valentí.

Although the painting presents us with an English-style study from the second quarter of the twentieth century—despite the fact that the curtain is longer than was customary at the time—supposedly located in a Spanish city, the setting is almost certainly a montage of the painter's own furniture.

The objects most closely associated with the industrialist are the model ship, painting and blueprints. The painter depicted them to emphasise the sitter's relevance and influence in industry and shipping. The model is of a cargo steamer with an eventful history. Built in 1902 by R. Craggs & Sons, it was hit by a German torpedo in 1917. After being repaired, it was registered to Constantino de Zabala Arrigorriaga under the name *María* in Bilbao in 1919. In 1920 it was sold to Compañía Naviera Amaya and rechristened *Margari*, and in 1927 it was registered under the name *Valentín*

Ruiz Senén in Gijón and passed into the hands of another company, Sociedad Metalúrgica Duro Felguera. With a gross capacity of 4,235 tonnes, the ship continued to operate until 1972, when it was broken up at Maliaño, but its logbook from 1960 to 1962 has been preserved.⁵³ Solana highlighted the model's connection to Ruiz Senén by positioning the stern directly above his head, as if to say that he was the one who captained that initiative in which he took such pride.

Finally, the smokestacks in the picture hanging above the bookcase symbolise the important role that Ruiz Senén played in mining (thanks to his involvement with Ferrocarril y Minas de Burgos and Minera Nueva Argentifera) and the iron and steel industry (as a board member of Sociedad Metalúrgica Duro Felguera) via the Urquijo Group.⁵⁴ The theme of this picture-within-a-picture might be the impressive ironworks of Fábrica de La Felguera in Asturias, flagship of Duro Felguera, the company that repaired the *Valentín Ruiz Senén*. The image appears to have been based on a photograph of blast furnaces like those of Avilés or Bizkaia, but we think the artist's intention was to incorporate a reference to Ruiz Senén's connection to Duro Felguera, the most important Spanish mining and metalworking company since the early twentieth century—an importance achieved partly thanks to its contracts with the Spanish Navy

53. <https://www.baixamar.com/6087-valentin-ruiz-senen-sociedad-metalurgica-duro-felguera-s-537591.html>.

54. Olga Macías Muñoz, "Los inversores ferroviarios vizcaínos y su presencia en los negocios mineros españoles (1922)", lecture given at the 8th Congress of the Asociación Española de Historia Económica, Santiago de Compostela, 2005. Available at <https://www.aehe.es/news/viii-congreso-aehe-2005>.

to manufacture steel plates and, later on, repair ships like the one named after the sitter.

Captions

P. 118
English office swivel chair from the MAPLE & CO. trade catalogue. Illustration printed in *Meubles anglais II*, p. 161

P. 121
Oak bookcase, Catalonia, ca. 1930. Casa Museu Duran i Sanpere. Museu Comarcal de Cervera

P. 122 above
The *Valentín Ruiz Senén*, property of Sociedad Metalúrgica Duro Felguera. Swedish National Maritime Museum (Fo219210)

P. 122 below
Duro Felguera ironworks, 1928

Miguel de Unamuno (Portrait of Miguel de Unamuno with a View of Salamanca)

1935–1936
Oil on canvas
140 × 118 cm
Inventory no.: A-1052-S

In 1935, Solana was informed that, in order to discharge the obligation acquired in 1933 when he won the National Portrait Competition in 1933 for *The Bibliophile*, he would have to portray Miguel de Unamuno. He ended up painting three similar versions of this portrait.

The formal code he used in this composition is a familiar one. As in other works, here meaning resides in the inanimate world, the assorted objects that surround and even besiege the sitter. That universe envelops and describes the life and tastes of Miguel de Unamuno who, seated in the

centre, has taken a break from reading and is wearing a blank expression, seemingly lost in thought. Solana used the desk, inkwell and abundant books to reflect his facet as a writer; his pensive gaze to identify him as a philosopher; and the traditional ceremonial chair of cordovan leather to indicate his position as vice-chancellor of the University of Salamanca. Finally, his ties to the city of Salamanca are emphasised by the landscape in the distance, as if seen through a window, with the Roman bridge over the River Tormes and the cathedral.

The methods Solana used to highlight his subject's power and authority are similar to those employed in his painting of Valentín Ruiz Senén. Both portraits also feature a curtain whose warm colour is a lavish contrast to the spartan interior. In this case, the seat is a Spanish armchair whose history dates back to the sixteenth century.⁵⁵ Unamuno had one of the same chairs in his university office, and Solana decided to keep it because it helped him to give that great man of letters the requisite aura of dignity and authority. The painter also had a chair like this in his studio, which he used as a model. It is undeniably reminiscent of Titian's *Portrait of Charles V Seated*⁵⁶ from 1548, which features a similar pose, and other court portraits of the Habsburg era.

Unamuno is wearing a black three-piece suit with the matching waistcoat buttoned up to the neck, making the starched collar of his white shirt stand out (various period photographs show him dressed this way). The

55. A photograph of his studio, now in the José Gutiérrez Solana Archive at the Museo Reina Sofía, shows the chair against the back wall beside the canvas on the easel.

56. The oil painting is currently in the Alte Pinakothek, Munich.

serious note of the suit is offset by his dishevelled hair, a detail meant to denote his intelligence: “Don Miguel must be painted with unruly hair [...]. One day he came to me from the barber, neatly combed, and I told him, ‘You don’t look like yourself.’ And that afternoon I didn’t add a single stroke to his portrait.”⁵⁷

It is interesting to notice the differences between the three versions.⁵⁸ The first one has all the elements, including the vacant stare, but because the rear wall is empty and there is no curtain, his figure loses intensity and it is harder to recognise the sitter. The painter travelled to Salamanca for this version’s sittings, which is why he specified “Salamanca-Madrid, 1936” in the signature. In the other two, painted in Madrid, Solana maintained Unamuno’s position and expression and only altered some elements of his surroundings. The second is actually quite similar to the third, even though he chose to insert a painting-within-a-painting of Bilbao’s estuary.⁵⁹

The Banco Santander Collection portrait, like the other two versions, was apparently inspired by the one that Zuloaga painted of Unamuno in 1925. The general composition, the position of the writer and the objects are mostly the same, with some variations. For instance, Solana traded the straight-backed, studded chair for one of his own. Another difference has to do with the paper birds that Unamuno would often fold (being a fan of origami, which he called *cocotología*): the bird in the Banco Santander Collection portrait is

an eagle, whereas Zuloaga depicted an owl and a pelican. The inkwell is also present in both pictures; in Solana’s version it is made of glazed pottery, imitating the one that appears in different photographic portraits of the writer. Finally, Solana also gave Unamuno a book to hold but moved it to his left hand for compositional reasons, even though the writer was right-handed. This minor change brings the volume closer so that viewers can read the title, *Ensayos* (a volume of collected essays by Unamuno), providing an important clue to the sitter’s identity.

When Solana went to Salamanca, he must have seen the writer’s desk overflowing with books, and he transferred that image to the canvas. They cover the surface so thickly that we cannot determine the desk’s model. All we can make out is that it has a superstructure with drawers at the back, like the Italian-inspired writing tables of the early modern era. There are eight books on the desk in three piles, two of which are as high as Unamuno’s head, creating a link between author and publications. Solana repeated this method in several portraits, and we also recognise the triangular composition used to direct the eye of the spectator to the writer’s head.

Even before Solana portrayed him, Unamuno had a sense of how it would turn out: “What I will venture to predict is that the portrait Solana paints of me will be at least as authentic as the self-portrait I paint in my mind. I have gazed long and hard at Solana’s pictures, I have internalised them and felt myself inside of them, sensing my Spanish fraternity with Solana’s Spanish soul—the soul of the Spain that he and I, and others, are remaking.”⁶⁰

57. Ramón Gómez de la Serna, op. cit., 200.

58. The other two versions belong to the Museo Reina Sofía and the Álvaro Gil Varela Collection.

59. Ricardo López Serrano, “Cotilleos deshilvanados y eruditos, que algo atañen a Salamanca, sobre un homenaje y tres retratos”, *Salamanca: Revista de Studio*, 55 (2007), 165–177.

60. Ibid., 168–169.

Captions

P. 126
Walnut and velvet armchair with coat of arms, 19th century. Museo Lázaro Galdiano, Madrid

P. 129
Studio photograph of Miguel de Unamuno. Universidad de Salamanca. Casa-Museo Unamuno

Pp. 130
Portrait of Miguel de Unamuno in his vice-chancellor’s office, 1905. Stereoscopic plate. Universidad de Salamanca. Casa-Museo Unamuno

P. 131
Glazed ceramic inkwell made at the El Carmen factory in Talavera de la Reina, last quarter of the 19th century. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

P. 132 left
Cover of *Ensayos* (1970) by Miguel de Unamuno. Image from the holdings of the Biblioteca Nacional de España

P. 132 right
Small wooden writing table with a tier of drawers on top and boxwood marquetry, Catalonia, 18th century. Private collection

The Inanimate Universe Comes to Life

The Mirror of Death

ca. 1929
Oil on canvas
83 × 66 cm
Inventory no.: A-1036-S

The theme of this work, death, is a recurring motif in Solana’s paintings and literary works:

“On Ash Wednesday we saw a group of sheet-draped figures carrying a cardboard coffin with the sardine inside, and some friars in sackcloth and cowls. Right behind the sheeted ones came Death with a scythe, sounding the last rites with large and small bells.”⁶¹

The end of life inhabits each and every element in this scene, from the human figures to the mirror. The motifs are taken from Miguel de Unamuno’s short story “El espejo de la muerte” [The Mirror of Death], which first appeared in *Los Lunes de El Imparcial* in 1911⁶² and was later (1913) published in a compilation with twenty-five other stories he had contributed to different magazines and newspapers since 1888.

The work takes the form of a still life in which the selected elements reveal contradictions. Inconsistencies and incomprehension make viewers uncomfortable, but they are also an effective means of getting their attention. The skeleton is moving; the enormous skull is apparently too big for the coffin; the young woman’s arms are much longer than they should be, and she is wearing multiple layers of clothes; the figure on the right is half man and half woman, half skeleton and half nude; and the clasped hands in the foreground are superimposed on the rest of the composition.

We step into a space where the floor and walls are covered in shades of grey: an undefined place whose neutral colours accentuate the objects that symbolise death and the main characters from Unamuno’s eponymous story. In “El espejo de la muerte”, the plot revolves around two individuals: young Matilde and her mother. The daughter has

61. José Gutiérrez Solana, op. cit., 106.

62. *Los Lunes de El Imparcial* (27 November 1911), 3.

stopped eating because she is heartsick over the coldness of her suitor, and eventually her body starts to wither, as if she would rather die than give up on love. Her mother, widowed at a young age, strives to keep her in this world because Matilde is all that remains of her lost love.

To the left of coffin stands the girl, whom Solana gave grotesquely long arms so that she could touch the skull without altering her stiff, frigid stance. He turned Unamuno's Matilde into a mannequin or doll dressed as a bride, doomed to die. We recognise her mother on the right, half-dead in life because she lost her husband and is helplessly watching her girl's health deteriorate. The sex of this figure is ambiguous. The face, breast and long hair are feminine, but the limbs are remarkably burly, Solana's way of expressing the character's strength and struggle to save her daughter. With one hand, she is trying to shut the coffin lid and keep the skeleton inside, refusing to accept the evidence of finiteness.

We know the artist regularly used familiar objects that belonged to him or his acquaintances to weave his pictorial discourses. Matilde's head undoubtedly bears a resemblance to those of the mannequins that fashion designers used to display their creations, and Solana could have acquired one for himself. The dress is luxurious and white, like a bridal gown. It is gathered at the waist and has a round pleated collar with a ruffle. Gold trim has been sewn onto the cuffs, collar and hem. The long sleeves appear to have multiple layers. At the end of one arm, we glimpse the blue colour used to paint the hidden parts of many nineteenth-century "dressable" icons, emphasising the idea of a lifeless figure.

When painting the human skull, the half-skeletal figure and the hands, Solana again found inspiration close at hand. The

skull—which Solana used as a model for several paintings, including this one and *The Hermits*⁶³—is currently in the Museo de Historia de Madrid, although it is missing the teeth we see in the picture. The other two items, in the José Gutiérrez Solana Archive at the Museo Reina Sofía, are much smaller than expected. The partly skeletal figure is just eleven centimetres tall, and the alabaster relief of the clasped hands measures twelve by twenty-seven centimetres. Similar hands carved in stone or marble are often used as grave ornaments in cemeteries, where we believe the artist obtained his specimen.

The titular mirror plays a decisive role in this picture and has given rise to multiple interpretations over the years. The fact that this reflective surface is hard to understand makes it more attractive, magical and mysterious. In the past, when a person died, all the mirrors were covered so that the soul could break free of the body and ascend to heaven. The mirror is also a symbol of vanity, as the myth of Narcissus tells us. In *vanitas* compositions, however, the delicate glass from which mirrors were made starting in the early modern era is a reminder that life is fragile. Mirrors have also been symbols of truth. For example, in the tale of Snow White, when the wicked witch inquires, "Mirror, mirror, on the wall, who in this land is fairest of all?", she is asking because the mirror never lies. It therefore represents honesty and purity, an interpretation used continuously in the religious sphere.

The mirror tells the truth, and the only incontrovertible truth is that we will all die. This religious reading was introduced in the sixteenth century, when Murano began

63. Banco Santander Collection.

distributing glass mirrors, and became more prevalent after the Counter-Reformation. There are many devotional books containing the terms "mirror", "mirror of death" or "mirror of life". Such texts provide instruction on how to lead a virtuous life and, most importantly, how to prepare for death.

In Unamuno's story, the mirror also reveals the signs of suffering on the young woman's face, which grows increasingly haggard as she refuses to eat. Here, as so many other creative works have done throughout history, the writer incorporated the mirror as a harbinger of death.

The mirror depicted in the painting, which belonged to Solana, is now in the Museo de Historia de Madrid. The museum inventory record describes it as follows: "Oval mirror with carved and painted wooden frame. Frame decoration (inner to outer): cable moulding, ovolo moulding, flat moulding; side volutes above, a cherub below, and two human skulls on two femurs at the top."⁶⁴ José Corredor-Matheos remarked that it could be made of oak or some other hardwood.⁶⁵ Based on all this information and the images we were able to study, we date this frame to the seventeenth century, for although it is still round and has a classical border, the scrolls are Baroque. Carved in high relief, the two skulls and bones at the top represent death, while the angel on the bottom guides the soul heavenwards.

María José Salazar has explained that, according to Manuel Sánchez Camargo, the

frame was bought at an antique shop and originally encircled not a mirror but names of deceased individuals.⁶⁶ We found this quite interesting, for we know that in monasteries and other places it was customary to write the names and dates of the dead on plaques as a reminder that life is short. This is therefore the frame of a tondo that was later replaced by a mirror, not dissimilar to the Auricular-style frames with grotesque motifs.

As for the glossy black piece of furniture in the centre of the scene, we believe it is a coffin, burial casket or cinerary urn. As death was one of Solana's favourite themes, his literary work is filled with references to containers of mortal remains. Both he and Unamuno were obsessed with thinking about death and the meaninglessness of life. In the story, the writer urged readers to live this fleeting life. Gómez de la Serna noted that Solana's "obsession with skulls and skeletons is a product of his family ties to Mexico, where the blend of Spanish and Mexican gives rise to vendors selling skeletons made of sugar, of stiff plaster under a scorching sun that bleaches more violence into death."⁶⁷

A skeleton and a skull are placed inside the chest to form a *vanitas*: the former is moving, as if to remind us that what we think of as life is really just death in motion; and the exaggerated size of the latter emphasises mortality. However, the small proportions of the skeleton make us think that it might allude to the death of people close to the artist, specifically his sister or his cousin, who died in early childhood. Be that as it may, Solana intentionally altered the dimensions of both objects to compose his scene.

64. Its measurements are 34 × 27 × 6 cm.

65. José Corredor-Matheos, "La máscara, la locura y la muerte", in *José G. Solana (1886-1945)* [exh. cat.], Santander: Fundació Caixa Catalunya and Fundación Marcelino Botín, 1997, 24.

66. María José Salazar, op. cit., 189.

67. Ramón Gómez de la Serna, op. cit., 99.

While the theme of Unamuno's story is love, in Solana's work this sentiment shares the limelight with death. The clasped hands in the foreground, one feminine and one masculine, represent eternal love, a theme explored at length in literature and the arts which Solana revisited in this work dedicated to Matilde, reminding us that, for humans, irrational love is a tenacious disease which leads to death.

Captions

P. 138 left
Human skull once owned by Gutiérrez Solana. Madrid City Council. Museo de Historia de Madrid

P. 138 right
Talc sculpture of Death once owned by Gutiérrez Solana. José Gutiérrez Solana Archive. Museo Reina Sofia Library and Documentation Centre

P. 141
Sculpted alabaster hands once owned by Gutiérrez Solana. José Gutiérrez Solana Archive. Museo Reina Sofia Library and Documentation Centre

P. 142
Looking glass known as the "mirror of death" once owned by Gutiérrez Solana. Madrid City Council. Museo de Historia de Madrid

P. 144
Gutiérrez Solana looking at his reflection in the mirror of death. José Gutiérrez Solana Archive. Museo Reina Sofia Library and Documentation Centre

Musical Still Life

ca. 1943
Oil on canvas
82.5 × 66 cm
Inventory no.: A-1058-S

In all of the paintings discussed so far, we have focused on objects accompanying people, but now we come to a picture that contains nothing but objects. We have already seen that, for Solana, the inanimate world carried meaning in addition to providing mute companionship, and understanding that world is essential when interpreting his works. Here we are faced with the challenge of correctly reading the objects he selected without the aid of human figures.

The still life consists of a violin with its case, a horn, a painted freestanding carving of a Madonna on a wooden pedestal, and a book. The objects are crowded together, as was Solana's way, on a flat surface, perhaps a table, next to a white wall against which three of the items are leaning.

Although they are all inanimate things, two of them represent female figures. The Madonna is standing, with her right hand over her heart and her left reaching towards us, sending us her love and conveying compassion with her gaze, although the sculpture's hieratic quality makes it hard to clearly identify these sentiments. She is wearing a white tunic, a blue mantle flowing down her back, and a red undergarment peeking out from her sleeves. There is a painting owned by Fundación MAPFRE, *Village Saints*, in which Solana composed a still life of Spanish religious icons. In that work, one of the figures is Our Lady of the Immaculate Conception with a serpent under her foot, the same icon pictured here, although the pedestal in this painting is plainer. We also

know, from the literature and images, that the Solana siblings had a collection of antique carvings. All this makes us think the carving did actually exist, though it has not come down to us.

This figure contrasts with the illustration of a woman playing an upright piano, partly visible in the open book at the back of the scene. We found the original picture that Solana used as his reference in a book on learning to play the piano from 1873.⁶⁸ The ramrod-straight posture, hair done up in a neat bun and nineteenth-century clothing denote discipline and command respect. We know that Solana's mother passed on her love of music to the painter. In fact, there is a photograph of her sitting at the piano that was published in the *Gaceta Ilustrada*.⁶⁹ The woman is surrounded by figures, pictures and objects that evoke what the artist's childhood home must have been like, but also by several books of sheet music, which suggests that the volume Solana painted here may have come from his mother's library. Building on this idea, we might say that the two female depictions represent two facets of the artist's mother: the Virgin Mary illustrates her motherly love, which she may have found hard to express; and the book symbolises the knowledge of and interest in music that she instilled in her son.

The two womanly images are separated by the violin case. The burgundy colour and creases of the lining might make us think it is curtain, but the black outline dispels any

doubts on that subject. In any case, it has the same effect, as the fabric lends warmth and richness to an otherwise austere composition. The sloping case intersects with the book at a right angle, where both are joined by the violin. The instrument is quite prominent, as it takes up most of the right half of the scene and the light falls directly on it, casting a shadow on the wall.

Finally, the foreground is occupied by a horn with no valves, slides or mouthpiece, which identifies it as a hunting horn rather than a musical instrument. Solana applied bold strokes of different colours, from blue and yellow to pink, to replicate the metal's shiny surface.

It is quite probable that all five objects belonged to the painter, but we can only be certain of the horn, now in the collections of the Museo de Historia de Madrid.

Solana owned several religious carvings, but we were unable to directly relate any of them to the one in this still life. Even so, as mentioned above, we have no doubt that it was part of his collection.

Captions

P. 149
José Gutiérrez Solana, *Village Saints*, 1929. Oil on canvas. Fundación MAPFRE Collections

P. 150 left
Gutiérrez Solana looking at a carved Madonna

P. 150 right
Photograph of Solana's mother at the piano, published in the article "Solana. Auténtico y falsificado" by Antonio D. Olano. Image from the holdings of the Biblioteca Nacional de España

68. Bernard Viguerie, *Método completo de piano. Nueva edición corregida, ordenada y aumentada por D. José Gonzalo*, Madrid: Almacén de Música de Manuel Giménez, 1873, 2.

69. Antonio D. Olano, "Solana. Auténtico y falsificado", *Gaceta Ilustrada*, no. 132 (1959), 26.

P. 151
Illustration signed by M. Sen, printed in the book *Método completo de piano* (1873) by Bernard Viguerie, p. 2. Image from the holdings of the Biblioteca Nacional de España

P. 152
Hunting horn once owned by Gutiérrez Solana, ca. 1930. Madrid City Council. Museo de Historia de Madrid

Mexican Clay Figurines

ca. 1930–1932
Oil on canvas
116 × 159 cm
Inventory no.: A-1071-S

Solana chose to paint a group of small sculptures representing Mexican types. This still life with figurines recreates the atmosphere of a local marketplace in an ordinary Mexican village. The pieces probably belonged to his father, who had moved to Spain from Mexico, and later entered his own collection, so they would have had sentimental and emotional as well as artistic value for him. The Museo de Historia de Madrid owns a figure of a Mexican woman from the same collection:

His father, a very intelligent man with a degree in medicine from the San Carlos school in Madrid, is now the beneficiary of the émigré's inheritance and occupies himself with strange scientific speculations, and in his chaotic study Don José now sees anatomies, Leyden jars, and Mexican collections of wax figures and idols.⁷⁰

70. Ramón Gómez de la Serna, op. cit., 30.

The palette and the lighting, both unusual in the painter's oeuvre, give the figurines a special glow. It is also remarkable that the objects, united by the serape cloth on which they rest, are arranged in a single row.

The six figures represent working-class occupations. Five of them stand on identical circular bases,, as if they were all part of the same collection, but the central piece, depicting a *charro* or Mexican horseman, is larger and mounted on a rectangular base with chamfered corners. Their faces, clothes and accessories are so finely and realistically modelled that their characteristics leap off the canvas. The statuettes may be made of clay, as the title indicates, like the pottery pieces made in the villages of Tlaquepaque and Tonalá, in the state of Jalisco; however, it is more likely that they are wax figures, which we know were also produced in Mexico, as wax is more suitable for detailed work and was the material of which the figurines his father collected were made. In both design and workmanship, the sculptures are reminiscent of those crafted by local artisans like Andrés García, a wax-figure artist active in the first half of the nineteenth century, which became hugely popular after Mexican independence because they glorified the new nation's traditions and idiosyncrasies.

From left to right, the first profession pictured here is that of broom vendor, whom Solana depicted as a youth with long sideburns wearing a white shirt and trousers, a *xicolli* (a vest worn by the peoples of Mexico's central plateau), a folded poncho over one shoulder and a hat made of plant fibres. He is carrying brooms, brushes, hats and other products to sell in a bundle.

Beside him, the water-seller is lugging two clay vessels filled with water, one on each side to balance out the load. He is wearing a leather cap that transfers some of the

burden's weight to his head while keeping the containers handy. Over his striped shirt is a button-up vest with leather trim, and leather chaps cover the upper part of his trousers. The image matches the description given by Count Claudio Linati around 1828: "The Mexican water-carrier is one of the most striking sights to the foreign eye: we find it hard to understand how, in order to carry 50 pounds of water, they have devised no better method than to put them in clay pot weighing nearly as much, whose spherical shape concentrates the load at a single point."⁷¹ Despite the precarious working conditions, at one point this was the most popular occupation in Mexico City, where it endured until well into the twentieth century, in a city that had great difficulty supplying this basic need. The image of a man carrying a *chochocol*, as the water pot is known, has been replicated countless times and upheld as an example of tradition, but it also evidenced "the backwardness and the obstacles which the national plan for urban modernisation had to face".⁷²

The third and fourth figures are *charros*, men greatly admired in Mexico for their

skill in the art of driving and taming horses. *Charrería*, a traditional occupation in communities that raise and herd livestock on horseback, is an important element of Mexican national identity and cultural heritage, as the techniques are passed down from generation to generation within the same family. The figure holding the reins in his hand is wearing leather chaps over his trousers, a white shirt embellished with a pink bow tie under his *cotona* or leather jacket, and a wide-brimmed hat. The one on horseback is dressed in traditional costume: the *sombrero charro* with its signature wide brim, short jacket, trousers, boots and spurs. The wide brim of this sombrero protected the wearer from the hot sun, wind and rain, but it is also a badge of identity steeped in history and folklore that evokes the indomitable spirit which has shaped Mexican culture over the centuries.

The fifth figure—a boy in a white shirt and hat to protect him from the sun, carrying water in a gourd—is somewhat harder to identify. Bent slightly forward and apparently in mid-stride, he carries a large rectangular bundle on his back that could be a *huacal* (a Mexican basket woven from reeds or palm fibres and used to transport provisions). If so, this figurine may represent a *huacalero*. However, because his left hand is holding a long staff with the standard of the Christ of Chalma, a Mexican city and popular pilgrimage site for Catholics, he could also be a pilgrim carrying his belongings on his back.

Finally, the vendor of fired clay vessels has stopped to remove two pots from the large bundle she has made from a piece of netting to transport her wares without dropping them. A thin lining of woven fibres, possibly from the agave plant, provides protective cushioning for the pots. She is barefoot and wearing a blouse, skirt, poncho and straw hat.

71. "Le porteur d'eau du Mexique est un des objets qui frappent le plus les yeux de l'étranger : on a peine à concevoir comment, pour porter 50 livres d'eau, on n'ait trouvé d'autre moyen que de la mettre dans un vase de terre presque aussi pesant lui-même, et dont la forme sphéroïde concentre sur un seul point le fardeau" (Claudio Linati, *Costumes Civils Militaires et Religieux de Mexique dessinés d'après Nature*, Brussels: Ch. Sattanino, 1828, 26; translated from the French).

72. Kari Soriano Salkjelsvik and Andrea Castro, "Los cargadores de agua. La figura literaria del aguador de Ciudad de México en el siglo XIX", *Decimonónica*, 15, no. 2 (Summer 2018), 29–47.

Three of the vendors have *huaraches* on their feet, a name that comes from the Purépecha or Tarascan word *kwarachi*. This type of sandal is associated with rural life and made in central and southern Mexico. It is derived from a pre-Columbian model, the *cactli*, that is still worn in some parts of the country today. *Huaraches* are made from strips of cow leather.

In this painting, Solana did not just copy the figurines in his collection; he breathed life into them, because he saw them as a genuine expression of local Mexican life. He arranged them in pairs so that they could interact. While the first couple on the left are preoccupied with their own affairs, the two men in the centre are having a conversation, and the *huacalero* or pilgrim on the right appears to be enthralled by the beauty of the woman beside him, who is wearing an angry scowl. The parade of characters making their way to market coalesces because, as mentioned, they are united by a serape cloth, the same type of fabric some of them are wearing. For four centuries, the serape has woven Mexico's historical idiosyncrasies into its warp and weft, maintained its cultural heritage and adapted to societal changes by embracing new designs and weaving techniques.

Solana took great pains over the figurines, painting them in exquisite, meticulous detail. For once, he set aside his thick brushes and took time to reproduce figures which he undoubtedly found quite fascinating. He put so much effort into it that he managed to make them come alive, inviting us to step into a Mexican marketplace where time stands still.

Captions

P. 158
Modelled figure of a Mexican woman once owned by Gutiérrez Solana. Madrid City Council. Museo de Historia de Madrid

P. 160
Charro on horseback. Modelled wax sculpture made by Juan Hidalgo, 19th century. Museo de América, Madrid

P. 161 left
Water carrier. Modelled wax sculpture made by Andrés García, 19th century. Museo de América, Madrid

P. 161 right
Broom vendor. Modelled wax sculpture made by Andrés García, 19th century. Museo de América, Madrid

P. 162
Serape, Saltillo (Coahuila, Mexico), ca. 1750–1825. Collection of Museo Franz Mayer

About the authors

MÓNICA PIERA With a PhD in Art History from the Universitat de Barcelona and a Works of Art diploma from Sotheby's, London, Ms Piera is an academician of the Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, chair of the Associació per a l'Estudi del Moble since 2004 and member of the TEFAF Maastricht vetting committee. Her speciality is the history of antique furniture from Spain and especially Catalonia, on which she is a leading expert. Within the many areas of furniture studies, she is primarily interested in daily life and the relationship between furnishings and interiors.

IVETTE VILALTA Ms Vilalta earned a BA in Advertising from Universidad APEC (Do-

minican Republic) and an MBA from the EAE Business School. In 2019, she changed tack and decided to enrol at ECORE Barcelona to become a furniture conservator/restorer. Now dedicated to recovering, studying and appraising objects as material and cultural evidence, she is the founder of Vida de Mueble—a project for the artisanal recovery of remarkable pieces—and actively works with the Associació per a l'Estudi del Moble to research, catalogue and promote furniture heritage.

MONTSE MORGADES Ms Morgades is an expert collection consultant who has devoted her life to art and antiques. She previously worked at Gal·lé Subastas and was a partner of Clavell & Morgades, a Barcelona antique shop specialising in early pieces and Catalan painting. She has a special interest in pottery, glassware and fabrics. She has been a member of the Associació per a l'Estudi del Moble since its founding and is currently the association's treasurer.

Presidente
Rodrigo Echenique Gordillo

Edición
Fundación Banco Santander

Vicepresidente
Antonio Basagoiti García-Tuñón

Editora
Estrella Palacios Toledo

Secretario
Alberto Ortega Fernández

Textos
Mónica Piera
Ivette Vilalta
Montserrat Morgades

Director gerente
Borja Baselga Canthal

Patronos
Gonzalo Alonso Tejuca
Juan Manuel Cendoya Méndez de Vigo
Víctor García de la Concha
Rafael Hernández Maestro
Alfonso Martínez de Irujo
y Fitz-James Stuart
Ramiro Mato García-Ansorena
José María Nus Badía
Jaime Pérez Renovales
Rafael Puyol Antolín

Revisión de textos en español
Pía Paraja García

Traducción y revisión de textos en inglés
Polisemia

Diseño gráfico
underbau

Fotomecánica
La Troupe

Patrona de honor
S. A. R. princesa Irene de Grecia

Impresión
Impresos Izquierdo

Imagen de cubierta
El bibliófilo (detalle)

Se ha hecho todo lo posible por conseguir el *copyright* de todas las imágenes que se reproducen en el libro. En caso de detectar algún error u omisión involuntarios, por favor, notifiquenoslo para poder corregirlo en posteriores ediciones.

© Fundación Banco Santander, 2025
Calle Serrano, 57, planta 3
28006 Madrid

Reservados todos los derechos. No está permitida la reproducción total o parcial de esta obra, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros medios, sin el consentimiento previo y por escrito de Fundación Banco Santander. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de un delito contra la propiedad intelectual.

Todas las ideas, conceptos y opiniones vertidos en esta publicación pertenecen únicamente a sus autores, sin participación de la Fundación, cuya responsabilidad se ciñe a la puesta en marcha de la convocatoria y a la posterior edición de la obra.

ISBN: 978-84-17264-71-0
Depósito legal: M-24297-2025

Museo Nacional de Artes Decorativas, pp. 30, 45, 131
Colección particular. Fotografía Dani Rovira, p. 30
Museo Naval, Madrid, pp. 33, 40, 42
Colección particular. Fotografía De Loose Mario, p. 34
Museu de la Garrotxa, Olot, p. 34
Colección Navarro Valero. Fotografía Joaquín Cortés, p. 41
Lucas Bols, p. 46
Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España, pp. 53, 64, 132, 150, 151
National Museum Boerhaave, Leiden, p. 54
Casa Solsona, Cervera. Fotografía Jordi Prat, p. 56
Asociación Sancho de Beurko Elkartea. Fotografía Jesús Valbuena, p. 63
Colección particular. Fotografía Dani Rovira, p. 63
IES San Isidro, p. 67
https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000689792, p. 68
Colección Josep Villegas. Fotografía Joan Ribot, p. 73
Archivo José Gutiérrez Solana. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía, pp. 74-75, 138, 141, 144
Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia de Madrid, pp. 76, 104, 111, 112, 138, 142, 152, 158
Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid. Foto: Ana Teresa Martín Méndez. 2004, p. 82
Asociación Cultural Guirrios y Madamas, Llamas de la Ribera (León), p. 82
Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid. Foto: Lucía Ybarra Zubiaga. 2004, p. 84

Museo de Artes y Tradiciones Populares. Universidad Autónoma de Madrid, p. 85
Instituto de Salud Carlos III. Museo de Sanidad e Higiene Pública, Madrid, p. 90
Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid, p. 90
Colección La Mirada Ingenua. Fotografía Dani Rovira, p. 93
© 1989 Video Mercury Films S.A / 1945 Edgar Neville Produccion. Imágenes facilitadas por Filmoteca Española, pp. 94-95, 96
Chinchilla. Centre d'Imatges de Tarragona / L'Arxiu, p. 101
A.M.Bu., p. 102-103
Miguel Marín Chivite / Archivo Heraldo de Aragón, p. 104
Museo Nacional del Romanticismo, Madrid. Fotógrafo: Pablo Linés Viñuales, p. 108
Colección Josep Villegas. Fotografía Carme Rosich, p. 108
Casa Museu Duran i Sanpere. Museu Comarcal de Cervera. Fotografía Jordi Prat, p. 121
Unknown photographer / Swedish National Maritime Museum, p. 122
Duro Felguera, p. 122
© Museo Lázaro Galdiano. Madrid, p. 126
Universidad de Salamanca. Casa-Museo Unamuno, pp. 129, 130
Colecciones Fundación MAPFRE, p. 149
Museo de América, Madrid. Fotografía: Joaquín Otero, pp. 160, 161
Colección Museo Franz Mayer, p. 162
© Gutiérrez Solana, VEGAP, Madrid, 2025

Queremos expresar nuestro agradecimiento a todos cuantos tuvieron la amabilidad de ayudarnos en distintos momentos del proyecto: Archivo José Gutiérrez Solana. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía, Archivo Municipal de Burgos, Centre d'Imatges de Tarragona / L'Arxiu, Raquel Escribano, Nicolás García Esperanza, Raúl Martínez Arranz, Museo de América, Museo de Historia de Madrid (sección de Colecciones), Museo Lázaro Galdiano, Íñigo Navarro y Concha Valero, Rosario Peiró, Eva María Plaza Díaz, Miguel Querejeta, María José Salazar, Íñigo Sánchez Fernández de la Puente, Javier Santos Lloro y Victoria del Val.

recolección 02

El universo inanimado de José Gutiérrez Solana en la Colección Banco Santander

The Inanimate Universe of José Gutiérrez Solana in the Banco Santander Collection

Mónica Piera
Ivette Vilalta
Montserrat Morgades