

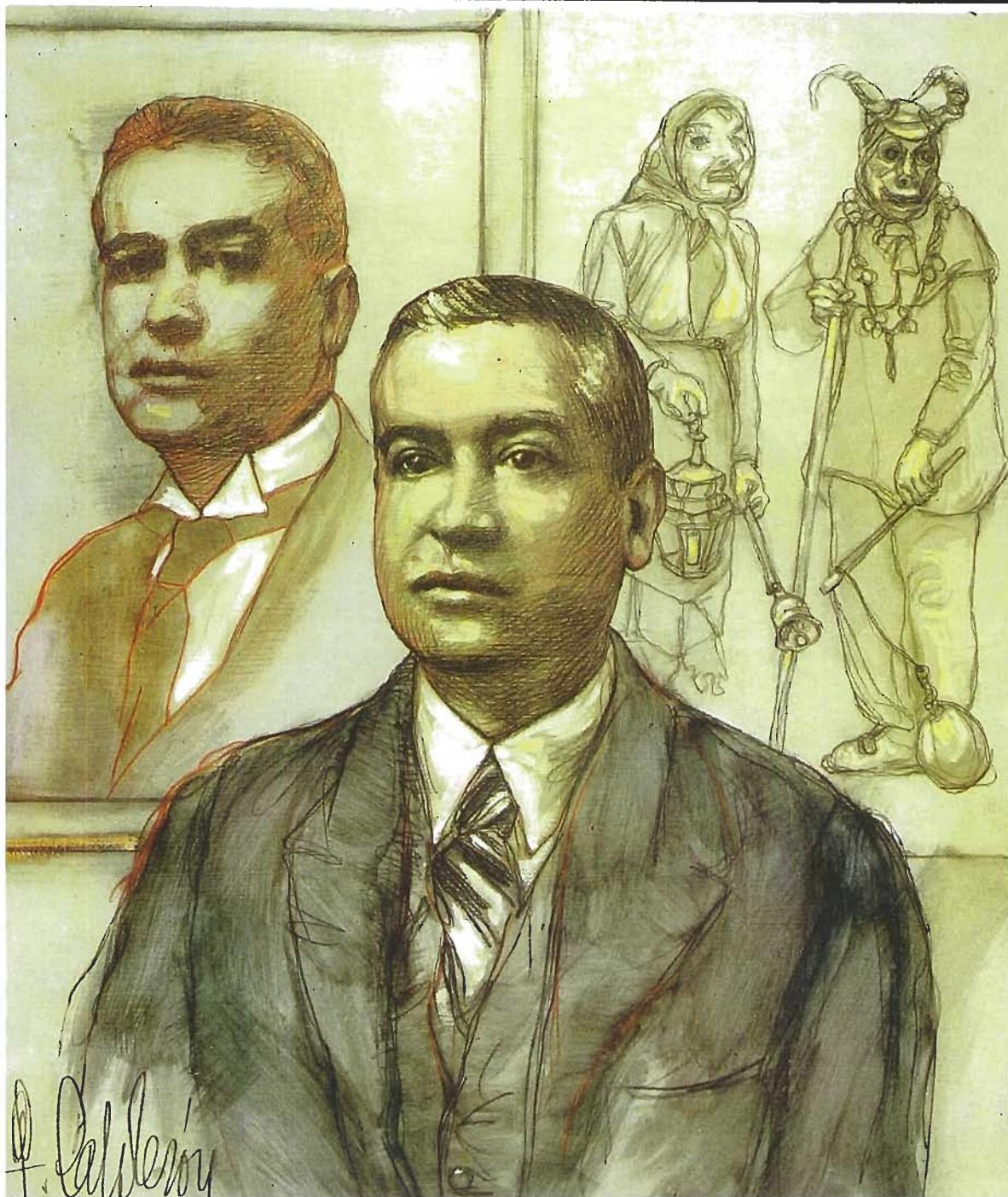
Cara y Máscara

de

José Gutiérrez-Solana

BENITO MADARIAGA - CELIA VALBUENA

Prólogo de CAMILO JOSE CELA



Cava y Máscara

de

José Gutiérrez Solana

Cava y Máscara

de

José Gutiérrez Solana

BENITO MADARIAGA DE LA CAMPA

CELIA VALBUENA DE MADARIAGA

Prólogo de

Camilo José Cela Trulock

INSTITUCIÓN CULTURAL DE CANTABRIA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SANTANDER

1976

INSTITUTO DE ARTE JUAN DE HERRERA
INSTITUTO DE LITERATURA JOSÉ MARÍA DE PEREDA



PATRONATO JOSÉ M.^a QUADRADO
C. S. I. C.

© BENITO MADARIAGA — CELIA VALBUENA

INSTITUCIÓN CULTURAL DE CANTABRIA
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SANTANDER
SANTANDER, 1976

I.S.B.N. 84-500.1297-X
Depósito Legal: SA. 80 - 1976

ARTES GRÁFICAS RESMA
Prol. Marqués de la Hermida, s/n.^o
SANTANDER

ÍNDICE

	Págs.
Prólogo	9-12
Dedicatoria	13
Introducción	15-17
CAPÍTULO PRIMERO.—El pueblo de Arredondo.—La casa de los Gutiérrez-Solana.—Ogarrio.—Genealogía de un apellido.—La madre del pintor.—Antonino Gutiérrez-Solana y otros parientes	19-28
CAPÍTULO SEGUNDO.—La rama paterna.—Sus antecesores de Méjico.—El padre y sus estudios de Bachillerato.—Estudiante de Medicina.—Camiento y familia.—Los primeros años de José Gutiérrez-Solana.—Recuerdos de infancia.—Encuentro con las máscaras	29-37
CAPÍTULO TERCERO.—El colegio de Mateo Aroca.—Fin de unos estudios.—Escuela de Bellas Artes.—Vida bohemia.—Estancia en Santander.—Crónica de unos años	39-45
CAPÍTULO CUARTO.—Exposiciones.—Cuadros de temas montañeses.—La Posada del Peine.—Viajero por las tierras de España.—Solana torero.—“El Lechuga”	47-58
CAPÍTULO QUINTO.—Primer libro.—Regreso a Madrid.—Segundo libro.—La Tertulia del Pombo.—Un cuadro famoso.—Nuevas exposiciones.— <i>La España negra</i>	59-67
CAPÍTULO SEXTO.—Temas: el carnaval, las ferias, las procesiones, las corridas de toros, los prostíbulos y la muerte.—Solana en su obra literaria: selección de temas, procedimientos de deformación, degradación y caracterización. Otros tipos de subjetivación narrativa: generalización, estructuras, etc.—El esperpento solanesco: rasgos y recursos.	69-120

	Págs.
CAPÍTULO SÉPTIMO.—Binomio literario-pictórico.—Manejo del color.—Percepción subjetiva.—Sentido del paisaje.—Representaciones de animales.—El mundo de los niños.—Carácter de su pintura	121-129
CAPÍTULO OCTAVO.—Personalidad angustiada.—Factores hereditarios y ambientales.—Conflictos neuróticos.—Análisis de los sueños.—La salud del pintor	131-138
CAPÍTULO NOVENO.—Aparición de <i>Madrid Callejero</i> .—Exposiciones americanas.—Su novela <i>Florencio Cornejo</i> .—Las exposiciones de París y de los años de la República.—Epistolario con sus amigos montañeses.—La Guerra Civil y el exilio.—El retorno.—Últimas exposiciones.—Cita con la muerte	139-150
Apéndice	
I.—Epistolario	153-169
II.—Exposiciones, premios y obra literaria	171-179
Bibliografía	181-195

“Después que abrió el sello cuarto, oí una voz del cuarto animal, que decía: Ven y verás. Y he ahí un caballo pálido y macilento, cuyo jinete tenía por nombre Muerte y el infierno le iba siguiendo, y diósele poder sobre las cuatro partes de la tierra, para matar a los hombres a cuchillo, con hambre, con mortandad, y por medio de las fieras de la tierra”.

Apocalipsis, 6, 7-8

“Solana es un alma en pena que marcha vestida de gris hacia la inmortalidad”.

(Ramón Gómez de la Serna)





José G Solana

párrafos que desaparecieron. Lo malo es que, tomando como fuente esas ediciones, hasta se hicieron tesis doctorales y libros, éste por ejemplo, lo que es peligroso: por lo menos, es peligroso. Los autores del libro que tengo ante la vista también cayeron en la trampa de fiarse del prójimo, lo que no es demasiado grave pero hubiera sido mejor que no sucediese; en su capítulo quinto —y cito de pasada porque tampoco merece la pena detenerse en estos detalles— hablan de los viajes de Solana por las dos Castillas y Aragón y citan algunas ciudades y pueblos de su itinerario de *La España negra*. Pues bien, en este título de Solana, la censura se llevó por delante, en la edición por ellos manejada, lo siguiente:

Capítulo *Romería de la Aparecida*, 38 palabras en la página 345 (de la ed. de Taurus, por la que siempre cito) y 47 en la siguiente.

Cap. *Medina del Campo*, 164 palabras en la pág. 351, y 19 en la 354.

Cap. *Valladolid*, 64 palabras en la pág. 359.

Cap. *La plaza Mayor de Segovia*, 26 palabras en la pág. 371.

Cap. *Avila*, 26 palabras en la pág. 375, en la que además el editor enmienda irresponsablemente el texto; todo el epígrafe *Las monjas*, que tiene 419 palabras y debiera haber ido en la pág. 379, antes de *Las solitarias de Avila*; 8 palabras en la pág. 382, y 26 en la siguiente.

Cap. *Oropesa*, 59 palabras en la pág. 389.

Cap. *Tembleque*, 41 palabras en la pág. 405, y 3 en la siguiente.

Cap. *Plasencia*, 147 palabras en la pág. 413.

Cap. *Calatayud*, 14 palabras en la pág. 431.

Cap. *Zamora*, 104 palabras en la pág. 447.

También hay tachaduras en otros libros de don Pepe Solana.

En *Madrid callejero*:

Cap. *La fiesta de San Antón*, 64 palabras en la pág. 506.

Cap. *Un domingo en las Ventas*, 104 palabras en la pág. 513.

Cap. *Las carnestolendas*, 8 palabras en la pág. 519.

Cap. *La verbena del Carmen*, 1 palabra en la pág. 583.

Y en *Dos pueblos de Castilla*, 33 palabras en la pág. 602.

Creo que no han debido escapárseme muchas más, pero todo es posible. Los párrafos prohibidos por la censura tienen un denominador común, el anticlericalismo, con lo que quizás el ejemplo aducido, en la pág. 77, por los autores del libro que acabo de leer, hubiera podido ser más riguroso.

Ahora, Benito Madariaga y Celia Valbuena van a publicar el libro de que vengo hablando, *Cara y máscara de José Gutiérrez-Solana*, y me piden unas líneas para encabezarlo. Yo no sé para qué las quieren pero eso es cosa de ellos y además, como las páginas de estos dos investigadores santanderinos son esclarecedoras —pese al fallo de que dejé constancia—, pienso que mi deber es complacerles puesto que a mí no me resulta difícil escribir de lo que me gusta y no me pilla a contrapié. Con el libro a que me refiero me pasó una cosa chistosa y fue que, cuando recibí las galeradas, quedaron al revés sobre mi mesa y leí *Cáscara y máscara*, lo que tampoco hubiera quedado mal.

Los autores de este libro se han planteado el tema con rigor digno de aplauso y técnica muy depurada y científica lo que, unido a la buena prosa de que hacen gala, lo convierten en una útil y deleitosa herramienta para ahondar en la huella de don Pepe; es posible que, de haber seguido el texto cierto, sus conclusiones hubieran sido más eficaces y tajantes, aunque deba advertir que, tal como se plantearon su trabajo, en ningún supuesto deforman o desvirtúan el espíritu y la intención de don Pepe Solana, que son siempre respetado. El único defecto —y tampoco grave— que le veo es que no adviertan, en la página que titulan *Obra literaria de Solana*, que las dos ediciones de las que dejé noticia distan mucho de ser tal cual don Pepe las escribió; quizá también debieran haber aclarado que la segunda edición de *Madrid. Escenas y costumbres*, lleva el mismo pie de imprenta y año que la primera. Tampoco debe hacérseme mucho caso porque esto, bien mirado y a lo mejor, no son más que manías de colecciónista o de eruditio de provincias, que es lo que soy; mi mujer, a estos arrebatos que a veces me dan, le llama la erudipausia.

La estructura del libro es inteligente y no creo que queden muchos cabos por atar. El paisaje de los Gutiérrez-Solana; sus ascendientes por uno y el otro lado, con cuya sola crónica habría ya tema novelesco suficiente; su nacimiento y la memoria de sus primeros años en este valle de lágrimas; su violento choque con el mundo en torno y su mascarada sangrienta; sus tiempos de estudiante; sus años de bohemia; sus primeras exposiciones; su vida en Madrid y sus viajes por España; la guerra civil, el exilio y el retorno, y su muerte y entierro (durante el que los tiovivos de la verbena de San Juan dejaron de girar —y enmudecieron los pasodobles de sus altavoces— por respeto y al grito de “¡Callaros, que

pasa un difunto!”), son los paisajes, las figuras y los aconteceres que sus autores desarrollan, página a página, con tan responsable actitud como sabia proximidad eficaz.

En suma, pienso —y así lo declaro paladinamente— que Benito Madariaga y Celia Valbuena han escrito un libro esclarecedor del misterioso mundo de don Pepe Solana, cosa que los amigos del raro ingenio montañés desaparecido les agradecemos de todo corazón.

Eduardo Esteban

DEDICATORIA

A la memoria de nuestra madre, Ana de la Campa Trueba, oriunda como Solana del valle de Ruesga, quien mantuvo un sereno diálogo con la muerte, demasiado largo y doloroso.

Y a don César de la Campa, don Francisco Sebrango y don Angel Pereda de la Reguera, quienes la asistieron, de la mejor manera, en su tránsito a la eternidad.

INTRODUCCIÓN

Quizá no deje de ser pretencioso, por nuestra parte, afirmar que esta obra constituye una nueva biografía del pintor y escritor José Gutiérrez-Solana, sobre el que ya existe una nutrida e importante representación de estudios, como los escritos por Barberán (1933), Gómez de la Serna (1944), Aguilera (1947), Sánchez-Camargo (1962), Rodríguez Alcalde (1974), aparte del publicado por Espasa-Calpe en 1936 y del Discurso Académico de Cela en 1957, trabajos que suponen un denodado esfuerzo por reconstruir la presencia del pintor español. Todas estas obras y otras que han aparecido en estos últimos años, junto a una abundante bibliografía de artículos en revistas y periódicos, en parte catalogados, han servido para arrancar a Solana del mundo de la anécdota y colocarle en su puesto dentro de la pintura contemporánea. Pero la tarea de trazar los senderos de la vida y de la obra de este complejo personaje no ha resultado en ningún caso fácil, a causa del carácter introvertido del pintor, poco dado a manifestaciones personales. Las lagunas biográficas son, entonces, muy difíciles de completar, y constituyen un reto al estudioso, que deberá comprobar la cronología de los principales acontecimientos biográficos, corregir inexactitudes que se copian de un autor a otro, realizar la catalogación de sus cuadros sirviéndose de los coleccionistas y amigos del pintor y de la consulta de noticias periodísticas y de exposiciones, así como de su producción epistolar no muy abundante y, además, desperdigada. Pero es aún más comprometido intentar penetrar en la compleja personalidad de José Gutiérrez-Solana. Si conociéramos bien su carácter y su proceso existencial, nos sería quizás más fácil comprender la génesis y el mensaje de su pintura. Pero Solana fue siempre pasado, y de esta manera se ha hecho futuro. Aparte de su entorno, habrá que considerar tam-

bién la herencia biológica tan necesaria para profundizar en su personalidad. Es, pues, ésta una biografía en la que se ha dado especial importancia a la investigación psicológica sobre el pintor, en la confianza de que los datos recogidos puedan servir a otros autores para realizar, con mayor fundamento médico, la semblanza de Gutiérrez-Solana. De aquí nuestro decidido propósito, desde el principio, de reconstruir la genealogía del personaje, los factores hereditarios y patológicos de la familia y de dar la mayor importancia a los sucesos de su niñez que, en cierto modo, troquelaron al que fue pintor y cronista de su época.

La hipótesis que aquí mantenemos sobre el origen y el porqué de la pintura de Gutiérrez-Solana, el carácter compulsivo y de liberación de la misma, la percepción subjetiva a que sometía todo cuanto observaba, la elección inconsciente, pero obligada, de unos tonos cromáticos, etc., no pretende ser indiscutible, sino que más bien intenta facilitar nuevos estudios, libres de la ganga del anecdotario del que, como se podrá apreciar, hemos huído deliberadamente.

¿Qué intervención ha tenido la patología en el carácter de la pintura de Solana? ¿Se puede hablar en realidad de una misma época continuada, o se dieron en él, con más o menos claridad, diferentes procesos mutativos en su arte? ¿Qué nos dice su obra literaria desde el punto de vista autobiográfico y de la hermenéutica para la interpretación de su personalidad?

He aquí una tarea esbozada que promete resultados más fructíferos que los que aquí ofrecemos. Con todo, este libro aporta un detenido estudio de la familia del pintor y de su vinculación con Santander, que no estaban suficientemente pormenorizados. En último término, se plantea en estas páginas una posible explicación de las causas que obligaron al pintor a elegir con insistencia unos temas que se repiten obsesivamente en su pintura y en sus escritos.

Como complemento, se ha preparado una relación bibliográfica de los principales trabajos sobre Gutiérrez-Solana y su obra, de la que ya dio una primera noticia el Ministerio de Educación Nacional en su publicación de 1955 con motivo del Primer Centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1). que luego completó Manuel Sánchez-Camargo en la biografía del pintor.

Este trabajo, que nos ha ocupado varios años en la consulta de los archivos parroquiales de Arredondo y Ogarrio, de la prensa santanderina y

(1) *Un siglo de arte español (1856-1956)*. Primer Centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Ministerio de Educación Nacional. Madrid, 1955. Vid. José Gutiérrez-Solana.

de otras provincias, no hubiera podido llevarse a cabo sin la ayuda de la Institución Cultural de Cantabria y el estímulo de algunas personas que, con un claro y sereno criterio de la colaboración, nos han prestado material y ofrecido toda clase de facilidades. Vaya, pues, nuestro sincero agradecimiento al Banco de Santander por la autorización concedida para reproducir algunos de los cuadros de Solana y al de Bilbao por esa misma generosidad con las copias de los originales que sirvieron para la edición del magnífico catálogo de la exposición dedicada al pintor.

El editor don Rafael Díez Casariego nos prestó también amablemente su permiso para reproducir las litografías que acompañan este libro. En igual sentido, el Museo Solana de Queveda nos ha autorizado para reproducir de su catálogo las ilustraciones y la carta que se citan, y la Editorial Espasa-Calpe una de las fotografías más conocidas y populares del pintor.

Algunas familias de Madrid y Santander poseedoras de cuadros o documentos estuvieron diligentes en ofrecernos el material deseado, como lo hicieron la viuda e hijos de don José Cabrero, doña Luz Camino, Vda. de Quijano; don Emilio Botín, don Alvaro Gil Varela, don Fernando Calderón Gómez de Rueda, el matrimonio Villegas de la Lama, don Alvaro Delgado, don Fernando Barreda, don Pedro Lorenzo, don Aurelio García Cantalapiedra y doña Manuela González García, viuda de Regil.

Igualmente hacemos público nuestro reconocimiento a los curas párrocos de Arredondo y de Ogarrio, a don Leoncio de la Campa, a don Joaquín de la Puente, a don José Simón Cabarga, a don Alfredo Velarde, a don Alejandro Gago, a don Fernando Gomarín y a don Luis Catalán de Ocón por sus gestiones, sugerencias o comentarios.

Queremos cerrar esta nota de agradecimiento por la ayuda en la revisión y lectura del original a don Ignacio Aguilera, a don Juan José Cobo Barquera, a don Aurelio García Cantalapiedra, al doctor Francisco Sebrango y a las profesoras doña Ana Díaz Tamargo y doña Ofelia Bernarda.

Colaboraron en los dibujos y fotografías, cuya procedencia se señalan, doña Pilar Enciso, don Miguel Valbuena, don Carlos Limorti, don Enrique Loriente, Ampliaciones y Reproducciones MAS, de Barcelona y Fotos Manso y Duomarco.

A todos cuantos se han interesado por la figura de Gutiérrez-Solana, que nos han prestado de alguna manera su contribución, figuren o no en esta relación, les testimoniamos nuestro más sincero agradecimiento.

CAPITULO PRIMERO

EL PUEBLO DE ARREDONDO. — LA CASA
DE LOS GUTIERREZ-SOLANA.—OGARARIO.—
GENEALOGIA DE UN APELLIDO.—LA MA-
DRE DEL PINTOR. — ANTONINO CUTIE-
RREZ-SOLANA Y OTROS PARIENTES.

No era muy diferente el pueblo de Arredondo, en la provincia de Santander, en aquella época de principio de siglo en que le conoció el pintor José Gutiérrez-Solana, del ambiente y factura que ofrece en nuestros días al viajero que, atravesando el Puerto de Alisas o por la carretera del cruce de Ramales, llega al enclave del pueblo, donde se alza la iglesia y, separada de ella, la torre “soberbia y maciza” que, a modo de faro campesino, hace de vigía o atalaya de los valles que riega el Asón. Si no fuera por los coches que han sustituido a la diligencia, las antenas de televisión y la vestimenta de la gente más joven, diríamos que su aspecto es semejante al que nos recuerda Solana en su narración *Florencio Cornejo*.

Era Arredondo entonces, como hoy, un pueblo agroganadero, con sus casas diseminadas en torno al camino real, con una plazoleta, lugar de reunión a la salida de la iglesia y sus tabernas y paradores de la diligencia.

La ganadería sigue siendo el principal modo de vida de los habitantes que componen la vecindad de los diferentes barrios. El día de *Todos los Santos* se celebra una feria y mercado ganaderos, a los que acuden los comarcanos con sus productos y ganados menores, preferentemente el lanar, cabrío y de cerda. En otro tiempo sus montes y sierras estuvieron poblados de yeguas sal-

vajes y la vaca pasiega colorada y sus productos mestizos, que fueron desapareciendo bajo la influencia de la raza holandesa, conformaron un elemento más del paisaje. Es todavía Arredondo pueblo de una gran quietud, que duerme sus afanes campesinos a la sombra de las cumbres y de los montes que rodean y amparan el pueblo: Peña Rocías, La Garma, La Rasa, Alto Bustablado, El Somo... Y junto al corazón del pueblo los ríos Asón y Bustablado dejan oír hoy, como siempre, el rumor de su diálogo. La aldea de Asón, separada por el río, mira sus montes "pindios" que hablan de afanes pastoriles con remedio bíblico.

La ruta del Asón, a través de Soba y Ramales, da una vuelta completa hasta el punto de partida en uno de los recorridos más bellos que presenta la provincia de Santander. El panorama de una naturaleza agreste y montaraz ha hecho que con justicia se llame a toda esta región la pequeña Suiza.

El valle de Ruesga, al que pertenece Arredondo, es una zona de influencia pasiega y, lo mismo que los ayuntamientos vecinos, ha producido siempre un contingente importante de emigración a América, de la que todavía quedan restos en las numerosas familias de indios que residen en el pueblo únicamente durante la temporada veraniega.

Aparte de un pequeño casino, que ya no existe, de la bolera y de las tertulias pueblerinas de los indios con sombreros de jipijapa, pocos atractivos presentaba, como no fuera admirar la naturaleza, aguardar la llegada de la diligencia o ir recorriendo de fiesta en fiesta las romerías de las localidades vecinas.

No muy lejos de la iglesia y de su torre, "orgullo —como decía Solana— de todos los vecinos del pueblo", se halla situada la que fue casa solariega de la familia del pintor, a la que se llegaba entonces por un camino empedrado que daba acceso a una plazoleta rodeada de acacias, hoy convertida en jardín que se limita con una verja. Su fachada es la misma, si bien su interior ha sido modificado en conformidad con los gustos de sus diferentes propietarios, uno de los cuales, don Sixto Ortiz, donó el edificio como Asilo. A partir de entonces pasó por diversas vicisitudes y la fundación fue regentada por unas monjas hasta que, después de permanecer algún tiempo cerrada, ha venido a utilizarse como biblioteca y salón cultural de los jóvenes de Arredondo. En el portal existieron unos lienzos del pintor Díez Palma que representaban a algunos familiares de Gutiérrez-Solana.

En *Florencio Cornejo* alude Solana a esta casa, a su plazoleta y a la pequeña cuesta que baja hasta la carretera. En su obra literaria se cita también con frecuencia al pueblo de Ogarrio, en el mismo valle de Ruesga, pueblo por el que sentía Gutiérrez-Solana una gran predilección por descender de allí su familia paterna y haber pasado en él su padre los primeros años a su llegada

de Méjico. Era entonces Ogarrio uno de los pueblos más bonitos del valle de Ruesga, privilegio que aún no ha perdido, ya que sus casas blasonadas, su iglesia de fachada plateresca y el retablo barroco con sus figuras talladas en 1625 por el maestro de escultura Francisco Zorrilla, así como la capilla de los Cornejo, fundada por disposición de María Sanz de la Corvera (1), le dan un atractivo turístico y una merecida fama en todo el contorno. En *Florencio Cornejo* eligió Solana a Ogarrio como lugar para el desarrollo de la narración y en diversas ocasiones aparece también en *La España Negra* al referirse a la romería de la Bien Aparecida, Patrona de Santander, con motivo de su regreso, después, a Ogarrio. En el capítulo titulado “El curandero” de *Madrid, escenas y costumbres* deja también el escritor constancia de este pueblo, de una manera sucinta y breve, al citar a un enfermo de Ogarrio “atacado del mal de orina”.

Tal como nos recuerda José María de Cossío (2), en este valle de Ruesga nacieron fray Gonzalo de Arredondo y Alvarado, que llegó a ser abad del Monasterio de Arlanza y don Francisco Cornejo y Vallejo, que alcanzó un puesto destacado en el campo de las armas, como Teniente General y partícipe en la fallida expedición náutica de Orán. Todavía se alza en su pueblo natal de Valle el Palacio del Comendador, que le sirvió de albergue. Pero quizás se conozca más a Ruesga por proceder de allí los pintores Madrazo, también de ascendencia pasiega como Gutiérrez-Solana. En efecto, este último apellido existe indistintamente en Espinosa de los Monteros y en Ruesga, de donde procede la genealogía del escritor y pintor, que circunstancialmente nació en Madrid (3).

Escagedo Salmón (4) al referirse a este apellido en *Solares Montañeses*, comenta cómo abundó el nombre de José entre los antecesores del pintor, algunos de los cuales fueron Monteros de Cámara del Rey y otros obtuvieron en Valladolid Reales Provisiones de Hidalguía. Uno de ellos, tío suyo, hombre culto y liberal, educado en París, fue el padrino del pintor José Madrazo. Según los padrones del Catastro del Marqués de la Ensenada, en el lugar de Arredondo figuran un Fernando Gutiérrez-Solana, de oficio labrador, así

(1) Véase para más detalle el libro de M.^a del Carmen González Echegaray *Documentos para la historia del arte en Cantabria*. Tomo I. Institución Cultural de Cantabria. Santander, 1971.

(2) Cossío, J. M.^a de, *Rutas literarias de la Montaña*. Diputación Provincial. Santander, 1960, págs. 451-457.

(3) El apellido Solana es también muy abundante en el Valle de Villaescusa en la provincia de Santander.

(4) ESCAGEDO SALMÓN, M. *Solares montañeses*. T. 8. Talleres Tipogr. de la Librería Moderna. Santander, 1934.

como José Gutiérrez-Solana, Juan Gutiérrez-Solana, Martín y Marcos Gutiérrez-Solana, etc., todos ellos también labradores de oficio y de estado noble. Pero lo que resulta curioso es que el pintor, que fue en sus libros tan pródigo en los ataques a la Inquisición, tiene en su genealogía al licenciado Diego Gutiérrez de Solana que fue, para sorpresa suya si es que llegó a saberlo, Comisario del Santo Oficio de la Inquisición.

En la parroquia de Arredondo se conserva aún el libro de la Cofradía de los Santos Mártires, Emeterio y Celedonio, que periódicamente era visitada por el abad de Oña, quien revisaba sus cuentas, tal como queda constancia por el libro de asiento de los cofrades. A ella perteneció don Pedro Gutiérrez-Solana, abuelo materno del pintor, cuya firma aparece por primera vez en el libro en 1852. Igualmente se recoge en el año 1828 el nombre, como cofrade, de su bisabuelo, por la misma rama, don Manuel Gutiérrez-Solana. Don Manuel se casó en 1815 con Antonia Trueba y tuvieron por lo menos siete hijos, de los cuales uno de ellos, el citado Pedro Gutiérrez-Solana, fue, como hemos dicho, el abuelo materno del autor de *La España Negra*.

En Arredondo se conservan los retratos de Antonia Trueba y Manuel Gutiérrez-Solana que fueron pintados por José Díez y Palma, que estaba casado con Antonina, hermana de la madre de Solana. Todos los hijos del matrimonio nacieron y vivieron en este pueblo, menos uno, llamado Tomás, que emigró a San Luis de Potosí, en Méjico, lugar donde se asentó después una rama del apellido.

En aquel Arredondo de finales y principio de siglo, don Pedro Gutiérrez-Solana gozaba de una gran estima y popularidad entre sus paisanos a causa de su carácter y su amor al pueblo natal. Según nos refiere Sánchez-Camargo (5), don Pedro era periodista y republicano seguidor de las ideas políticas de Ruiz Zorrilla. En el cementerio de Arredondo se conserva su panteón familiar, que lleva la fecha de 1890.

El que fue abuelo del genial pintor de las máscaras contrajo nupcias con doña Joaquina Montón de Abril, natural de Teruel, que vino a morir en Arredondo de cólera morbo asiático el día 23 de agosto de 1855, a la edad aproximada de 35 años. El matrimonio tuvo los siguientes hijos: Florencio, Tadeo, Segunda, Antonina y Manuela.

Tadeo y Manuela nacieron en Arredondo y el resto sospechamos que debieron hacerlo en Teruel, ya que no nos ha sido posible hallar en el pueblo su registro de nacimiento. Prácticamente todos ellos aparecen de algún modo íntimamente vinculados a la vida y obra de Solana. Su tío Florencio, "El Mu-

(5) SÁNCHEZ-CAMARGO, M. *Solana. Vida y pintura*. Taurus, Madrid, 1962, página 21.

do", fue un personaje, como luego veremos, por el que sintió el pintor siempre un profundo cariño. Tadeo nació el 10 de febrero de 1852 en Arredondo, en cuya iglesia fue bautizado. Voluntario en la Guerra de Cuba, murió de una forma trágica, por un rayo que le alcanzó en una tempestad. Solana le califica admirativamente como "un hombre valiente" y con otro nombre recogió su recuerdo en *Florencio Cornejo*. "En los días de tormenta —escribe allí— me encerraba en la sala más grande de la casa, en donde había algunos recuerdos de un tío mío, llamado Remigio, que fue marino, y al que lo mató un rayo en una terrible tempestad, a su regreso de Méjico, cuando ya se dirigía a España con la idea de retirarse de la vida del mar" (6).

Su tía Segunda casó siendo viuda con su tío Miguel, hermano del padre, y ambos fueron sus padrinos y tuvieron una estrecha relación con la familia del pintor, habitando incluso respectivamente el piso principal y primero del núm. 9 de la calle del Conde de Aranda en Madrid, donde fueron a parar una colección importante de cuadros de los Madrazo, Goya, etc., heredados de su familia y que les fueron robados de esta casa de Madrid durante su ausencia en uno de los veranos.

Su madre, Manuela Josefa Gutiérrez-Solana, era montañesa, de Arredondo, nacida el 20 de enero de 1854, y bautizada en la ermita de la Piedad. Era hija, como ya hemos dicho, de don Pedro Gutiérrez-Solana y de doña Joaquina Montón de Abril.

Las dos hermanas, Segunda y Manuela, se casaron respectivamente con sus dos primos Miguel y José Tereso, que, procedentes de Méjico, habían sido enviados a España a realizar sus estudios. Su tía Segunda había estado casada con Antonino Gutiérrez-Solana (hijo) y era heredera de una cuantiosa fortuna.

Era la madre de Solana una mujer dotada de un juvenil encanto, mezclada con un cierto aire de tristeza que le daba un atractivo especial. Su hijo la recordaba siempre por su gran sentimiento religioso y por las canciones que solía interpretarles acompañándose al piano, que tocaba con gran destreza. En su obra literaria no aparece de una forma clara, aunque sospechamos que hace referencia a ella al final de *Florencio Cornejo*, cuando alude a la locura de "la buena y simpática Juana" (7).

En uno de sus cuadros hemos creído también reconocer la figura de la madre tocando el piano, enmarcada junto a ciertos objetos de la familia.

Entre sus parientes figuraba Antonino Gutiérrez-Solana, más conocido

(6) GUTIÉRREZ-SOLANA, J. *Florencio Cornejo* en *Obra literaria*. Taurus. Madrid, 1961. Pág. 626.

(7) *Ibidem*. Pág. 653.

por “El Pasiego”, personaje un tanto curioso, muy ligado por su proteccionismo a la historia económica y política provincial. Natural de Arredondo, donde nació el 13 de octubre de 1800, dedicó una parte de su cuantiosa fortuna a favorecer a su pueblo natal y a la provincia de Santander. Antonino era hijo de don Juan Gutiérrez-Solana y de doña Clara Castillo del Valle y había emigrado a principios de siglo a Méjico, donde en 1821 fue testigo de la emancipación de la colonia.

Antonino estuvo casado con doña María Josefa de Gómez Neira, natural y vecina del Espíritu Santo, provincia de Pinos, Estado de Zacatecas, en Nueva España, en el reino de Méjico.

Se cuenta la historia de que Antonino, hijo de un indiano de Arredondo que vivía en la casa del Arroyo, enamoró a la hija única de su hacendado, don Isidro Gómez Neira, quien para cortar los amores le ordenó regresar a España prometiéndole indemnizarle en el momento de embarcar con 40.000 duros en pesos mejicanos oro. Le acompañaron a Veracruz para embarcarle dos empleados, pero al enterarse la hija de la decisión, discutió con el padre occasionándole la muerte a causa del disgusto. Entonces, ya sin el impedimento paterno, salió ella con el capellán y los criados a tiempo de impedir el viaje, casándose en el mismo Veracruz. Antonino puso como condición el regresar a España, lo que hizo la familia en 1826 cuando ya tenían dos hijos. En el lugar donde desembarcaron en Santander mandó Antonino construir una casa, que pasó a llamarse del Muelle y donde instalaron una colección importante de cuadros. La fortuna que heredó María Josefa no fue pequeña y en parte se incrementó gracias a las dotes comerciales del marido, que no en balde era conocido por “El Pasiego” (8).

En el Archivo Histórico Provincial de Santander, en el Protocolo de Escrituras Públicas del año 1856, correspondiente al partido judicial de Ramales, consta el inventario de los bienes fincados al fallecimiento del matrimonio. De estos bienes inventariados, una parte correspondía a Europa por un valor, en aquellos años, de cinco millones trescientos treinta y cinco mil treinta y un reales con 46 céntimos, y la otra a los bienes, créditos y acciones en América, donde estaban comprendidos los de la Hacienda del Espíritu Santo en Zacateca, los de la ciudad de Santa Gertrudis y los de la Hacienda de Garabato.

Entre los bienes figuraban “dos casas unidas que componen una man-

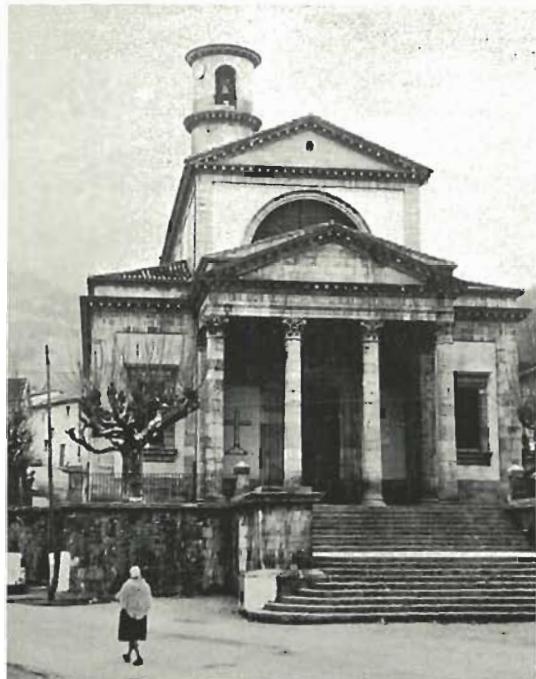
(8) Para ampliar los datos biográficos puede verse el folleto de M. Gutiérrez-Solana: *Datos biográficos de don Antonino Gutiérrez-Solana*. Tipogr. del Sagrado Corazón. Madrid, 1909.

Agradecemos al Doctor D. Rodolfo Maza Madrazo los interesantes datos proporcionados sobre la familia del pintor Solana.



Una vista de Arredondo y de la torre de la iglesia.

(Oleo de Canoura)



La iglesia de Arredondo, descrita por Solana como "recia, de piedra sillería, ya patinada por el tiempo y las lluvias, con su gran escalinata de piedra y la gran torre, desde la que se divisaba una magnífica vista".



La casa de los Gutiérrez-Solana en Arredondo.



El bisabuelo materno, Manuel Gutiérrez-Solana, según óleo de Díez Palma.

(Foto Gómez)



Antonia Trueba, bisabuela materna del pintor, según retrato de José Díez y Palma.

(Foto Gómez)



Los padres del pintor.

(Taurus Ediciones)



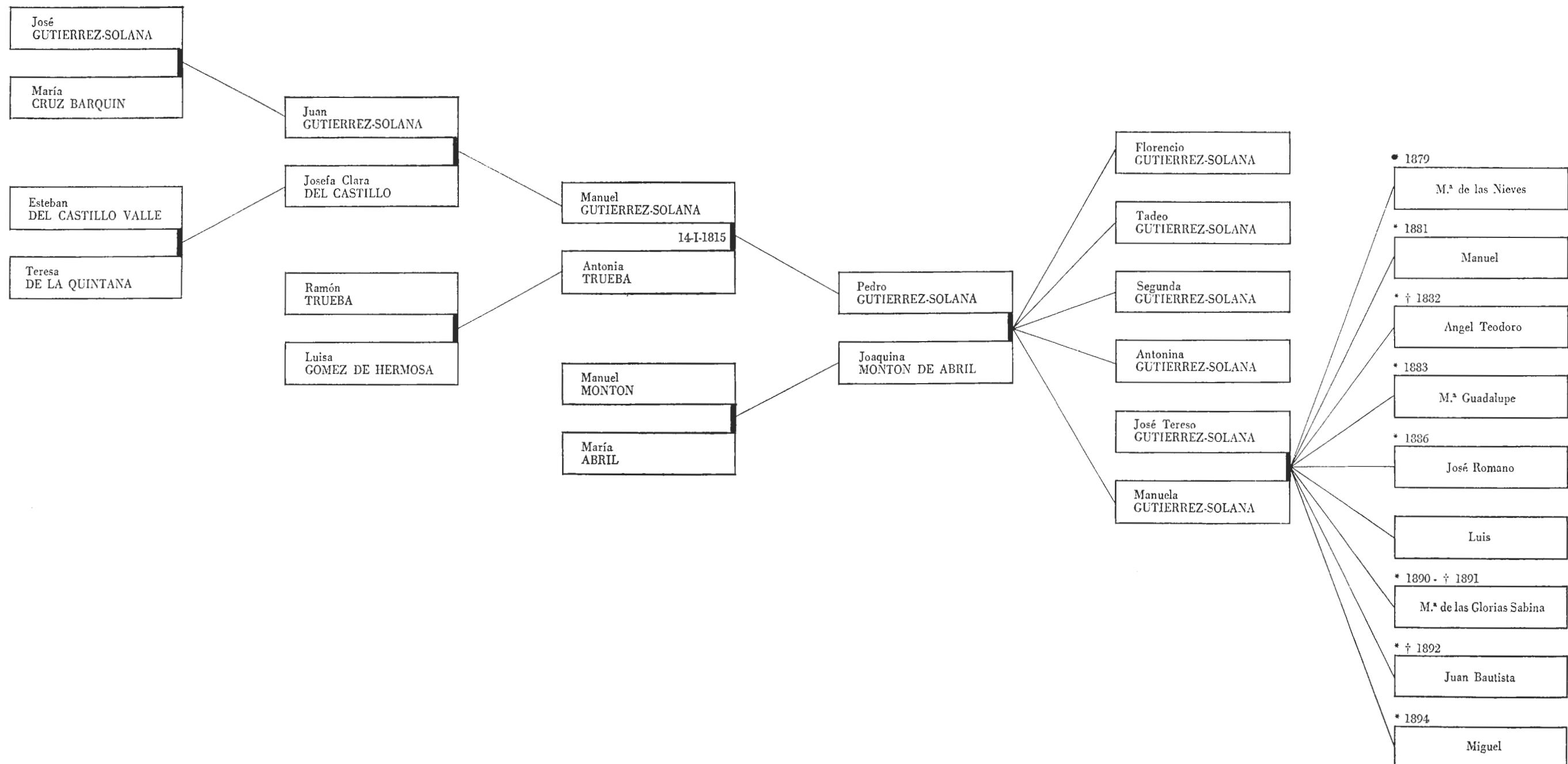
*Antonino Gutiérrez
Solana*

El indiano e insigne benefactor de la Montaña, don Antonino Gutiérrez-Solana (1800-1855).

AL INSIGNE PATRICIO
**D. ANTONINO GUTIERREZ
SOLANA.**
DEDICA ESTE RECUERDO
EL AYUNTAMIENTO DE ARREDONDO
AGRADECIDO POR LOS BENEFICIOS
QUE DE ÉL RECIBIÓ.
MAYO DE 1895.

Placa existente en la iglesia de Arredondo que recuerda la contribución del benefactor Antonino Gutiérrez-Solana

GENEALOGIA DE LA FAMILIA GUTIERREZ - SOLANA



zana, situadas en el muelle de Santander, de piedra de sillería y cuatro fachadas" y la otra casa situada en la calle de San Francisco. La primera todavía subsiste y tiene el núm. 13 del Paseo Pereda de Santander, donde se la conoce por "la casa del pasiego". La de la calle de San Francisco debió de quedar destruida cuando el incendio de la ciudad en 1941.

El pintor se sentía orgulloso de aquella casa que había mandado construir su tío Antonino en el Muelle y procuraba enseñársela a cuantos visitantes amigos llegaban a Santander. En *La España Negra*, cuando escribe sobre Santander, deja constancia de este edificio, que describe como "una enorme y cuadrada casa de piedra sillería, desde los cimientos al tejado; en la azotea tenía un juego de bolos, que hubo que suprimir por temor a que alguna bola perdida fuera a caer sobre la cabeza de algún transeúnte" (9).

Era el tío de Solana, por lo que vemos, hombre de carácter "muy peculiar", como dicen los mejicanos, ya que su idea de construir una bolera en la terraza de la casa de Santander le dio fama de un tanto extravagante. Nos contaba a este respecto Fernando Barreda que se decía que, como tenía un ama de llaves enana, mandó poner las cerraduras en la parte inferior de las puertas.

En Arredondo era, sin duda, el tío de Solana el hombre más rico de todo el contorno, ya que aparte de innumerables fincas, cabañas, prados y minas, tenía una casa parador en el sitio de Alisas, otra en Malavear en Arredondo y para que no le faltara nada era dueño asimismo de 144 pies cuadrados de tierra en el Campo Santo del pueblo para sepultura de su familia.

Entre las obras que hizo en beneficio de su pueblo natal figura la iglesia, con su inmenso campanil de 50 metros de altura que había mandado construir tan alto, según se decía en el pueblo, con el propósito de que el tañido de sus campanas se oyera en el vecino pueblo de Ramales. Los gastos de la nueva iglesia, que venía a sustituir a la antigua, ya en muy mal estado, restaurada por el monasterio de Oña en 1710, ascendieron a ochocientos mil reales de vellón. Cuando se inauguró al culto en 1860, el benefactor, por haber muerto, no llegó a verla concluida.

El 30 de diciembre de 1835 Antonino Gutiérrez-Solana firmó un contrato con el Gobierno para la construcción de un camino desde Ramales a La Cavadia que cruzaba el Valle de Ruesga y servía para el paso de carruajes y diligencias. Las obras, iniciadas en mayo de 1836, se concluyeron, con puentes y alcantarillas, en 1840. Después propuso al Gobierno construir con su colaboración económica un camino en Liébana desde el puerto de Sierras-Albas

(9) GUTIÉRREZ-SOLANA, J. *La España Negra en Obra literaria*. Taurus, Madrid, 1961, pág. 301.

hasta Tina Mayor, con dos ramales a Valdevaró y Cereceda respectivamente. Por desgracia este ambicioso proyecto no obtuvo respuesta del Gobierno.

No se desanimó por ello el emprendedor indiano, y el 18 de octubre de 1851 hacía una nueva contrata con el Estado para realizar las obras de un camino desde La Cavada hasta San Salvador, que venía a ser continuación del que realizó a través del puerto de Alisas que atravesaban las diligencias, cuyas obras se dieron por terminadas en 1854. Sus beneméritos afanes de facilitar las vías de comunicación más importantes de su provincia, le inducen, de nuevo, a costear las comunicaciones entre Bilbao y Santander, “empleando —como dice Barreda— más de ciento cuarenta mil duros, [en] buena parte del trayecto, a partir desde el fondeadero de San Salvador, en la ría de Solía, hasta cuyo punto hubo de hacerse la carretera que partía de nuestra ciudad y bordeaba la bahía en la parte de Las Presas, siguiendo por Muriedas, terminándose las obras en el mes de junio de 1861 para quedar seguidamente abierto al servicio público el citado camino” (10). Pero quizás su obra más importante fue subvencionar, mediante la adquisición de 250 acciones, la construcción del ferrocarril de Santander a Alar del Rey.

Otra faceta suya, no menos importante, fue su participación en política. Llegó a ostentar el cargo de Senador por Santander en 1841-42 y Diputado en las Cortes Constituyentes de 1855 a 1856. Sus ideas liberales y progresistas las puso a prueba cuando ofreció refugio a Roque Barcia, en los años precursores de la revolución de 1868, en su casa del pueblo de Heras, que había sido decorada con pinturas por un tío de Solana, el pintor Díez Palma. Su hijo actuó con este mismo espíritu al proteger a Antonio Romero Ortiz, futuro ministro de Gracia y Justicia del Gobierno Provisional, cuando vino en una de sus misiones políticas a Santander (11).

Pese a su dinero no fue Antonino Gutiérrez-Solana un hombre muy feliz, ya que de sus dos hijos, Ignacio y José Antonino, el primero falleció de accidente en Santander cuando iba a cumplir los 17 años. Su desinteresada labor por la provincia de Santander no parece que haya sido después tenida muy en cuenta ya que, como en otros casos parecidos, ha permanecido silenciada y no existe una sola calle que al menos recuerde su nombre.

(10) BARREDA, F. “Prosperidad de Santander y desarrollo industrial desde el siglo XVIII” en *Aportación al estudio de la Historia Económica de la Montaña*. Banco de Santander, 1957, pág. 557.

(11) Cfr. SIMÓN CABARGA, J. *Santander en el siglo de los pronunciamientos y las guerras civiles*. Institución Cultural de Cantabria. Santander, 1972, págs. 268-271. Por la fecha que da el autor (julio 1866), el Antonino Gutiérrez-Solana que ayudó a Antonio Romero Ortiz tuvo que ser el hijo del anterior ya que su padre había fallecido en septiembre de 1855.

Falleció este ilustre benefactor de Santander, ya viudo, en septiembre de 1855 y fue enterrado en su pueblo natal de Arredondo, que ha perpetuado su nombre en la placa que figura en la iglesia parroquial construida a sus expensas. No dejó testamento, pero declaró que dejaba como testamentario a su sobrino Pedro Gutiérrez-Solana, abuelo del pintor de *El fin del mundo*. Ocho albacéas se encargaron de hacer el inventario de sus propiedades, a los que el Juez de Ramales les concedió 6 meses para que presentaran la lista de bienes.

Otros parientes de los Solana eran los García Hoyos y Gutiérrez-Solana, que eran descendientes, por la rama materna, de Juan Gutiérrez-Solana y Josefina Clara del Castillo.

Cuando dictó el pintor su biografía a Sánchez Camargo recordaba con nostalgia y cariño a algunas de las familias de Arredondo, parientes en parte, que había tratado durante los años que vivieron en Madrid.

Uno de los personajes más queridos de aquellas familias amigas fue Maximiliano de Regil y Alonso, Catedrático de Geografía e Historia y Secretario del Instituto de Segunda Enseñanza de Ciudad Real. Las pintoescas historias de sus aventuras amorosas en Londres constituían el regocijo de la familia Solana. El pintor le recordaba, años más tarde, alto y desgarbado, con una nuez prominente que parecía sostenida por un cuello alto de pajarita. Maximiliano Regil, oriundo de Arredondo, fue el descubridor de la cueva de San Juan, llamada también de Socueva o Cueva de la Ermita, sita en este municipio y sobre las que escribió un trabajo (12), que dedicó a su madre doña Juana Alonso y Gutiérrez-Solana. La aparición de este folleto sobre la ermita de San Juan, estudiada años más tarde por Gómez Moreno y otros (13), motivó una polémica con don Angel de los Ríos, también conocido en su provincia por "el Sordo de Proaño", a quien replicó Regil en un artículo, aparecido en dos partes en *El Correo de Cantabria* de Santander los días 22 y 24 de septiembre de 1897.

Publicó también este catedrático de Ciudad Real un librito titulado *Nuevos materiales aportados a la meteorología* (14), donde alude al fenómeno del

(12) Véase su folleto titulado *Arco árabe en una cueva de la provincia de Santander*. Establ. Tipogr. de San Francisco de Sales. Madrid, 1897. Un miembro de la familia Solana fue de los primeros exploradores, conocidos, de la cueva La Cañuela, en Arredondo.

(13) Cfr. de M. GÓMEZ MORENO. *Iglesias mozárabes* (1919). Véase también el trabajo de B. Madariaga: Notas acerca del origen de las iglesias rupestres, *Altamira*, 1971, 1:153-174.

(14) REGIL, M. *Nuevos materiales aportados a la meteorología*. Establ. Tipogr. Prov. Ciudad Real, 1897.

rayo verde, fenómeno crepuscular que dice dura fracciones de segundo y que observó varias veces en Santander, así como el calificado de *obelisco luminoso*, que presenció en Ciudad Real y que define como “un fenómeno meteorológico de refracción crepuscular”.

José Gutiérrez-Solana recordaría también de sus tertulias familiares a Francisco Mazón, romántico editor e impresor, que tuvo gran amistad con Pereda y se dedicó en sus últimos años a la venta de libros. Hermano de éste era Nicolás Mazón Solana, autor de una comedia (15) que se representó en el teatro de Santander el 25 de agosto de 1860. La obra existente en la Sección de Fondos Modernos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo lleva autógrafa la dedicatoria del autor a su madre, doña Rosario Gutiérrez-Solana. Su nombre aparece también junto al de su hermano entre los firmantes en el *Libro de fábrica* de la parroquia de San Pelayo de Arredondo, que recoge los nombres de los testigos que se hallaron presentes en el acto de bendición de la nueva iglesia del pueblo.

De todas las familias que trajeron, más o menos ligadas con ellos por lazos familiares, con la que más relación tuvieron sin duda fue con la de su tío Miguel Gutiérrez-Solana, con cuyos hijos jugó José y a los que alcanzó el mismo destino fatal que parece presidió la vida de gran parte de los miembros de esta numerosa familia en la que tanto abundaron los enfermos mentales y las muertes accidentadas.

En el salón de sesiones del Ayuntamiento de Arredondo se conserva el retrato de Miguel Gutiérrez-Solana y Gómez de la Puente, uno de los beneméritos prohombres del pueblo, igual que lo había sido su tío Antonino.

A los 74 años murió Miguel en Madrid, a consecuencia de una bronquitis, un 27 de mayo de 1924, y fue enterrado el 30 de mayo de 1924 en el panteón familiar de Arredondo. Tal como reza en el libro de defunciones “fue honrado con funeral de primera clase, siendo su cadáver festejado con extraordinarios honores dispuestos por el Ayuntamiento por tratarse de un insigne patriota y bienhechor de este pueblo” (16). En recuerdo a su memoria se colocó en el edificio del Ayuntamiento una placa conmemorativa, que todavía se conserva.

(15) Cfr. MAZÓN, N. *La diplomacia en el amor*. Impr. de la Abeja Montañesa. Santander, 1863.

(16) Cfr. los folios 173 y 174 del *Libro de finados* n.º 10 de la Parroquia de Arredondo.

CAPITULO SEGUNDO

LA RAMA PATERNA. — SUS ANTECESORES DE MEJICO. — EL PADRE Y SUS ESTUDIOS DE BACHILLERATO. — ESTUDIANTE DE MEDICINA. — CASAMIENTO Y FAMILIA. — LOS PRIMEROS AÑOS DE JOSE GUTIERREZ-SOLANA. — RECUERDOS DE INFANCIA. — ENCUENTRO CON LAS MASCARAS.

La genealogía paterna de José Gutiérrez-Solana procede de Méjico, donde, como ya hemos dicho, se establecieron también otros miembros de su familia. Parece ser que allí se dedicaron, concretamente en San Luis de Potosí, al negocio de las exportaciones mineras. Su abuelo contrajo matrimonio en esta ciudad con una mejicana natural de Coliche, doña Juana Gómez de la Puente. Los Gutiérrez-Solana de la rama paterna, ya que el pintor llevaba también este apellido por la materna, descendían de Ogarrio. No tenemos datos de la fecha de partida de su abuelo para América, pero sí sabemos, por el Libro cuarto de bautizados de la iglesia parroquial del señor San Miguel del pueblo de Ogarrio, que, aun siendo emigrado, se preocupó de la protección de su pueblo, ya que en el folio 173 de dicho libro se lee: "Han sido bienhechores de esta Parroquia de Ogarrio durante el siglo XIX, don Valentín Gutiérrez-Solana", etc.

La familia tuvo una Compañía de Teatro en Méjico que recorría todos los Estados y fue muy célebre y conocida por sus actuaciones.

El matrimonio tuvo tres hijos. El hermano mayor, Miguel, ya hemos dicho que tuvo una fuerte vinculación con el padre del pintor, sólo comparable a la que luego existió también entre José, el pintor, y su hermano Manuel.

El segundo de los hijos nació el 15 de octubre de 1842 y se le impusieron los nombres de José Tereso, este último en recuerdo de Santa Teresa, santo del día. Con el tiempo fue el padre del pintor. La más pequeña fue una niña llamada Carmen.

Al morir el abuelo del que sería uno de los pintores españoles más destacados de su tiempo, dejaba a la viuda heredera de una cuantiosa fortuna.

Doña Juana parece ser que ejerció una cierta atracción entre algunos pretendientes que se fijaban más en la herencia que en sus gracias personales. Con el tiempo el administrador de los bienes, don José Blanco, se casó en segundas nupcias con doña Juana Gómez de la Puente.

La abuela mejicana del pintor decidió comenzar con el nuevo estado una nueva vida, y no sabemos si deseando evitar el choque psíquico que produciría en sus dos hijos aquel matrimonio o por estar más libre y despreocupada de su educación, decidió enviarlos a estudiar a España, para lo cual se puso en contacto con los miembros de la familia de su primer marido que vivían en el valle de Ruesga.

En aquella época el colegio de más prestigio y más adecuado para el internado de los jóvenes era el de las Escuelas Pías de Villacarriedo, donde estudiaban también hijos de otras familias mejicanas.

Cuando José Tereso tenía ocho años vino a la provincia de Santander, acompañado de su hermano Miguel, y ambos residieron primero en Ogarrio y luego en Arredondo, en casa de su pariente Pedro Gutiérrez-Solana. En el valle de Ruesga transcurrieron los primeros años de los dos muchachos hasta que fueron llevados en régimen de internado al Colegio de los PP. Escolapios de Villacarriedo. Según consta en el Libro de registro de matrículas del colegio, José Tereso ingresó en 1853, cuando tenía 11 años, y se incorporó al primer año académico. Una vez terminado el tercero, en el curso de 1855 a 56, continuó con los cursos de Filosofía de los que solamente hizo dos años, ya que en su hoja de estudios en el Colegio de Villacarriedo no figuran calificaciones en el tercer año de Filosofía, lo que hace suponer que no continuó en aquel centro (1).

En los cinco años que estudió en Villacarriedo José Tereso observó un aprovechamiento escaso, que terminó en los dos últimos años por ser “corto”

(1) Comunicación escrita de la Secretaría del Colegio de PP. Escolapios de Villacarriedo el 4 de marzo de 1971. Agradecemos la colaboración prestada tan amablemente por la directiva del Colegio, en especial, del Secretario PP. Laurentino Sedano.

y “cortísimo”. En la columna de castigos de su expediente abundan las reprensiones y encierros, que, según era costumbre de la época, se llevaban a cabo por mala conducta o, según creemos en este caso, por falta de aplicación.

El 30 de junio de 1859 el padre de Solana obtenía el título de Bachiller en Artes por el Instituto de Santander, con la calificación de aprobado.

Al curso siguiente, 1859-60, se matricula en la Universidad de Madrid para iniciar los estudios de medicina.

Debido a su escasa salud, a los cambios de Facultad y a las asignaturas que se vio obligado a llevar pendientes, realizó estos estudios con tanta dificultad que obtuvo el título diez años después, aprobando las últimas asignaturas como alumno libre.

Las incidencias de sus estudios tienen en este caso el valor de servir de ficha clínica de su personalidad. José Tereso en 1864 perdió curso en la asignatura de Física por faltas de asistencia a clase, lo mismo que en Química General. En 1866 solicitó matricularse en la asignatura de Griego en el Instituto Nacional de Enseñanza Media de San Isidro (2) para completar los estudios de licenciatura en la Facultad de Medicina. En este mismo año se quejó al Rector diciendo que era “falso” que su aprovechamiento en los estudios hubiera sido, según los profesores, escaso y muy escaso, ya que nunca le habían preguntado durante el curso. La queja fue desestimada y se vio forzado a cambiar en un nuevo escrito la palabra “falso” por “injusto”. Esta postura suya, en la que posiblemente le asistían razones, le obligó sin embargo a cambiar de matrícula. En octubre de 1866 su hermano Miguel, que era abogado, hizo las gestiones para trasladar la matrícula hecha bajo condición de José Tereso a Valladolid “por convenirle a su salud e intereses”. Pero el hecho de haber sido suspendido en el Grado de Bachiller (3) del que tenía pendiente reválida, imposibilitaba el traslado, por lo que el padre de Solana presenta al Rector un escrito de gracia especial acompañado de una certificación médica en la que expone que “su salud está muy quebrantada”, tal como puede apreciarse por el certificado donde consta que padecía una hemoptisis que aconsejaba su traslado de Madrid. Suponemos que su enfermedad fue el motivo del retraso en sus estudios, ya que en 1862 solicita permiso en el mes de octubre para examinarse por haber sido suspendido en los exámenes ordinarios “y por falta de salud no se examinó en los extraordinarios”, razones que aduce, de nuevo, en 1864 al pedir permiso para examinarse de dos asignaturas

(2) Certificado expedido con los datos solicitados por la Secretaría del Instituto el 15 de noviembre de 1971.

(3) Según consta en su expediente se matriculó en Medicina bajo la condición de revalidar el Bachillerato.

“de las que no se examinó a su debido tiempo por no encontrarse con fuerzas suficientes”. Al fin, el 4 de junio de 1869 obtenía el grado de bachiller en la Facultad de Medicina y en febrero de 1870 el grado de licenciado en Medicina en la misma Facultad. Nada más terminar la carrera solicitó un certificado en la Facultad para opositar a una plaza de Sanidad naval, pero suponemos que sería rechazado en el reconocimiento médico.

El conocimiento del expediente y de la ficha médico-escolar que se desprende de los datos expuestos, tiene el valor de dar a conocer la influencia hereditaria y conformación psicológica del padre del pintor y cronista de la España de su tiempo. ¿Cómo era el carácter de José Tereso? Según refieren los biógrafos de su hijo era de mayor, como escribe Aguilera, “un tipo singular: feo, bizco... solitario, retraído, algo pueril”... (4). Sánchez-Camargo pone de relieve el gran contraste con su mujer, doce años menor que él, acentuado aún más por “su expresión triste, su aspecto enfermizo y su barba y cabeza canosas” (5). Por lo que parece, debió ser un hombre de un gran sentimiento religioso, ya que pertenecía a la Cofradía del Cristo del Desamparo y era miembro de otras asociaciones religiosas, inclinación que le valió el nombre de “El Santo” entre sus amigos y vecinos.

De niño José Tereso fue posiblemente un muchacho tímido, que tuvo que soportar las rechiflas y burlas de sus condiscípulos a causa de su nombre. La prematura separación de la madre y la muerte del padre debieron de producirle, igual que a su hermano, una sensación de desamparo y falta de cariño maternal. Contra ello reaccionarían instintivamente los dos hermanos protegiéndose mutuamente por unos lazos de afecto y convivencia que mantuvieron durante toda su vida.

José Gutiérrez Solana heredó de su padre la manía del colecciónismo y su carácter pueril y retraído. De su madre adquirió el gusto artístico que le acompañó toda su vida, no sólo por la pintura, sino también por el grabado, la escultura, la música y la literatura. No fue en cambio como ellos un hombre religioso o al menos devoto, excepto en el sentimiento de la muerte, que estuvo tan arraigado en su personalidad.

Concluidos sus estudios de medicina, José Tereso pasa largas temporadas en Arredondo, sobre todo en verano, donde él y su hermano tenían los familiares más allegados y los amigos de la niñez. Allí formaban pandilla con otros jóvenes de sus mismas edades con los que realizaban excursiones y acudían a las romerías de los diferentes pueblos del contorno. Entre los componentes

(4) AGUILERA, E. M. *José Gutiérrez-Solana, aspectos de su vida, su obra y su arte*. Edit. Iberia. Barcelona, 1947, pág. 9.

(5) SÁNCHEZ-CAMARGO, M. *Opus cit.*, 1962, pág. 25.

del grupo figuraban sus primas Segunda y Manuela, hijas de don Pedro Gutiérrez-Solana. Los dos hermanos simpatizaron con sus primas a las que acompañaban con asiduidad y así nació un idilio que concluyó en doble boda. Previamente las dispensas reglamentarias, por ser matrimonio consanguíneo, ambos hermanos contrajeron nupcias en noviembre de 1878. Un mes antes, el padre del pintor había escrito al Rector de la Universidad de Madrid solicitando que pudiera retirar de su expediente la partida de bautismo “para practicar gestiones matrimoniales”. Tenía entonces 36 años y 24 la mujer con la que iba a casarse.

El nuevo matrimonio fijó su residencia en Madrid en la calle de Leganitos de donde se trasladaron en 1884 a otra casa que habían mandado construir, en la calle del Conde de Aranda núm. 9, para albergar las familias de los dos hermanos.

En esta misma calle, en el número 5, los hermanos Sepúlveda, cronistas y escritores madrileños, tenían instalado el único teatro de espectáculos de muñecos que en aquel tiempo existía en Madrid y que debió frecuentar de niño el pintor.

Del matrimonio de José Tereso con su prima Manuela nacieron nueve hijos, de los cuales tres murieron al poco tiempo, “párvulos” según se anotaba en los registros de la parroquia. José fue el quinto y nació en Madrid un 28 de febrero de 1886.

Hasta la habitación de la madre en la calle de Aranda llega aquel día el ruido ensordecedor de las comparsas del carnaval. Los chillidos neuróticos del populacho, sonando latas e instrumentos musicales, se mezclan con el rumor de las cabalgatas de hombres disfrazados que portan objetos heterogéneos y extravagantes. Entre ellos se encuentran “destrozonas” con escobas, cencerros, sartenes y botas de vino. Unos van vestidos de mujeres y otros llevan máscaras de animales. El ruido, al que el pueblo español es tan pródigo, se le hace insoportable a la madre que gime atemorizada por los dolores del parto aquel domingo de Carnestolendas.

En el mes de febrero, en el último día del mes más corto del año, en el mes del carnaval, que los antiguos dedicaron al dios de los muertos (*Februus* era también el nombre de Plutón), bajo el signo de Piscis, “en febrerillo el loco”, nacía aquel niño al que sus padres impusieron el nombre de José Romano. Los padrinos del bautizado cuya ceremonia se celebró en la iglesia de San Jerónimo el Real, fueron sus tíos Miguel y Segunda.

El hijo de José Tereso nacía también en el segundo mes del calendario azteca al que denominaban *Tlacaxipeualitzli*, que significa “deshuesamiento de los hombres”, mes que se destinaba, en gran parte, a ritos y desfiles religiosos en que los sacerdotes danzaban sobre las píeces de las víctimas del sacrificio.

¿Era este un signo premonitor de su destino? No lo sabemos, aunque es indudable que el carnaval y las máscaras llegaron a constituir un elemento integrante de las vivencias de José Gutiérrez-Solana.

De la niñez del pintor no sabemos mucho y ello perjudica en gran medida el estudio de su personalidad. Sin embargo, pese a que el autor de *Florencio Cornejo* no dejó demasiados datos autobiográficos, y menos de su primera edad, gracias a los que logró reunir con gran esfuerzo Sánchez-Camargo ha sido posible reconstruir el ambiente familiar y algunos de los pormenores de su niñez, datos que, aunque aislados, tienen la particularidad de ser sumamente indicativos a la hora de explicar el desarrollo de la personalidad de Solana.

La familia estaba compuesta, en primer término, por el padre, hombre taciturno, que pasaba gran parte del día en su despacho donde instaló la biblioteca o en aquellas habitaciones del último piso que le servían de refugio y donde tenía su laboratorio fotográfico y las colecciones de minerales y de ídolos mejicanos.

Los hijos de José Tereso recuerdan la costumbre que tenía el padre de leerles, al anochecer, algún capítulo del *Quijote* o cuentos de *Las mil y una noches*, narraciones que tanto influyeron en el despertar de la fantasía del pequeño José, que siempre recordaría con emoción aquellas horas de lectura, continuadas a la muerte del padre por su hermano Manuel.

La madre, mujer sensitiva, era la encargada de los problemas de la casa y de los hijos, ayudada en los menesteres del hogar por las criadas.

Manuela también tuvo una influencia en la formación artística de sus hijos, que la recordaron siempre por su gran bondad después de compartir con ella hasta su muerte la tragedia de su locura, ya que se negaron a recluirla en un manicomio. José fue para su madre el hijo predilecto al que obedecía en los momentos de desvarío en que incluso se negaba a comer.

Cuando había visita o sus hijos se lo pedían, Manuela solía interpretar al piano algunas canciones que hacían la delicia de la familia. Una de ellas, titulada “La oración de una Virgen”, figuraba entre las preferidas en su repertorio de interpretaciones musicales.

Otro miembro de la familia era el tío Florencio, al que dada su imposibilidad física y mental recogieron los padres de Solana. Florencio era hermano de Manuela, como ya hemos dicho, y se decía que su tara de nacimiento se debía a un susto de su madre durante el embarazo, explicación desde luego poco convincente.

Este personaje espiritual que se pasaba las horas sentado en el portal de la casa de Madrid o cuidando las gallinas en Arredondo con un palo largo, tuvo en la vida de su sobrino pintor una influencia especial, cuyos motivos

concretos desconocemos. Lo que sí puede afirmarse es que Solana sintió un gran cariño por este miembro de la familia y fue uno de los pocos que perpetuó en uno de sus óleos, en que aparece con su traje de cuadros como un Arlequín de teatro de feria. "El Mudo", tal era el nombre con que se le conocía en Arredondo, sirvió a Solana de motivo de inspiración para *Florencio Cornejo*, si bien literariamente modificó las características de su estado mental. Sin embargo, en su obra *Madrid callejero* aparece de una forma fugaz y criptográfica esta descripción de su tío Florencio, que sentía también una gran curiosidad por los carnavales: "(...) y ese tonto que se le cae la baba, mirando inconsciente, sin ver nada, renqueando por la parálisis de medio cuerpo, braceando y mirando hacia atrás al cielo, resulta también más máscara" (pág. 524) (6).

Florencio Cutiérrez-Solana debió morir en Madrid. Nuestras tentativas para encontrar su tumba en Ogarrio o en Arredondo han sido infructuosas, lo mismo que la noticia de su defunción en los libros parroquiales, lo que nos hace pensar que tal vez fuera enterrado en Madrid. Por la descripción que hace de los síntomas su sobrino, en *Florencio Cornejo*, parece que fue de asfixia, aunque lo probable es que se trate de una invención literaria, ya que cuando murió su tío el pequeño José se encontraba en Arredondo de vacaciones y al regresar a Madrid fue cuando le dieron la noticia del fallecimiento. Sánchez-Camargo estima que el dibujo de Solana titulado "Muerto de hospital" pudiera tratarse de la reproducción, tal como se la figuró, de la muerte de su tío.

En aquel hogar de los Solana, aunque ajena a la familia, tuvieron también una gran participación las criadas, que serían después casi las únicas personas femeninas tratadas por el pintor. En sus primeros años estuvo al cuidado de niñeras y opina Rof Carballo que "quizás un psicoanalista que bucease en la biografía de Solana encontrase la explicación de esta tierna preferencia por criadas zafias y robustas en un amparo afectivo, que en su infancia el pintor hubiera tenido por parte de éstas" (7).

En efecto, entre todas ellas, una llamada Victoria es la que ejerce influencia en su psicología infantil, ya que el pintor la recordaría después por haberla oído contar romances de ciego y aleluyas de crímenes, como el del famoso crimen de Higinia Balaguer en la calle de Fuencarral.

Las criadas aparecen también en sus primeros encuentros infantiles con

(6) Con objeto de facilitar la consulta de las citas de la obra literaria de Solana, se incluyen, a partir de ahora, las páginas referidas a la edición de Taurus de 1961.

(7) ROF. CARBALLO, J. "Máscaras en la pintura de Solana", en *Papeles de Son Armadans*, 1958, 11 (33 bis): 65.

las máscaras del carnaval y fueron más tarde las encargadas del cuidado de su casa y la preferencia de sus amores. No fue sorprendente, por ello, que los hermanos Solana dejaran heredera de sus recuerdos personales a la hija de una sirvienta.

Esta fijación afectiva que tuvo Solana, primero por su madre y después por las criadas, puede explicarnos algunos de los rasgos que caracterizaron su comportamiento posterior de adulto. Junto a la madre son, pues, las criadas su modelo o prototipo de mujer, ya que aparte de considerarlas listas reunían unas cualidades que el pintor admiraba: el trabajo, el cuidado del hogar y un silencio sumiso.

En este ambiente y con estos personajes crece el niño. Uno de sus primeros recuerdos es la visita, cuando tenía cuatro años, a "La Casa del Pobre" en el Parque del Retiro, donde le llaman la atención una serie de figuras mecánicas que se mueven, entre las que existe una de un viejo echado en un lecho que se incorpora al manejarse una palanca. Los niños visitan con miedo la choza y años más tarde el pintor recogerá las impresiones de aquella visita. "El viejo se incorpora entre el chirrido de resortes —escribe en *Madrid, escenas y costumbres*— que mueven todas estas figuras mecánicas, se sienta en la cama de golpe, como si pidiese agua y se sintiese por la fiebre morir, con el rostro espantado y angustioso, porque nadie acude a socorrerle, nadie se sienta en la silla que tiene a su cabecera, a su mano diestra" (Pág. 168).

El circo y las sesiones teatrales de magia constituyeron también sus entretenimientos preferidos. Sus juegos en casa solían consistir en colecciónar las estampas impresas de las cajas de fósforos, que los niños de aquella época llamaban *santos, figuras o vistas*, o en pasar el rato con su caballo de cartón, de color blanco amarillento, del que luego diría de adulto que tenía "ojos humanos" y que se le aparecía en sus sueños infantiles.

A los cinco años ocurre la desgracia de la muerte de su hermanita María de las Glorias, fallecida en diciembre de 1891. Más tarde nos referiremos a la trascendencia de este primer encuentro de Solana con la muerte que tuvo ocasión de repetirse trágicamente, poco tiempo después, con el accidente mortal de su primo Antonio, niño pequeño, hijo de sus tíos Miguel y Segunda, que falleció asfixiado al ingerir una naranja.

Según testimonio de su principal biógrafo, Sánchez Camargo, José era de pequeño un niño emotivo, como su madre, amante de la soledad y que padecía con frecuencia pesadillas y visiones que no le dejaban dormir. En otras ocasiones "las sirvientas le encuentran en alguna habitación apartada con los ojos fijos en la pared".

Su primera visión de las máscaras del carnaval, contacto violento y personal, tiene lugar una tarde en que se hallan solos en casa la cocinera y el

niño. A las seis de la tarde llaman de una forma presurosa a la campanilla de la puerta y cuando abre la cocinera se encuentra con un hombre disfrazado de "máscara destrozona" que penetra en la casa para robar y mantiene una lucha con la sirvienta. Este suceso le produce al pequeño José, único espectador de la violencia, una fuerte impresión. Al año siguiente se repite un hecho análogo un día en que, febril, se encuentra solo en casa y busca ansioso una figura de mazapán que su madre había escondido un día de Nochebuena. Llaman también a la puerta y hace acto de presencia "un feo mascarón" que con su "cara de paleta" y sus palabras en las que pronuncia a gritos el nombre de Juana, aterroriza al pequeño Solana que contempla la aparición danzante de aquella extraña máscara solitaria. Cuando regresan sus padres el niño se halla víctima de la fiebre y del pánico. Estos encuentros inesperados y agresivos con las máscaras, la muerte de su hermanita y del primo, un traumatismo que sufrió en la cabeza, así como las visiones y pesadillas, que asegura Sánchez-Camargo le acompañaron hasta sus últimos años, pueden explicarnos su comportamiento de niño deprimido.

CAPITULO TERCERO

EL COLEGIO DE MATEO AROCA. — FIN
DE UNOS ESTUDIOS. — ESCUELA DE BE-
LLAS ARTES. — VIDA BOHEMIA. — ES-
TANCIA EN SANTANDER. — CRONICA DE
UNOS AÑOS.

A los ocho años José es enviado por sus padres al colegio de don Mateo Aroca, que se hallaba situado entonces en la calle de Ibáñez, y al que asistía también su hermano Manuel. La aplicación del muchacho es deficiente y sólo las asignaturas de Dibujo y Geografía e Historia parecen atraerle.

En los veranos la familia le envía en Santander al colegio de don Próspero Dusson, personaje curioso que uniformaba a los alumnos y en sus excursiones con ellos se dedicaba a matar pájaros con un “bastón-escopeta” en cuyo interior se encontraba camuflada la arma. La disciplina del colegio, el uniforme y la falta de sentimientos del profesor hacia los animales los recordaría Solana, años después, con el mayor desagrado.

A los doce años le vemos como estudiante de bachillerato en un colegio de la calle de Argensola, a la que se había trasladado la familia después de la muerte de José Tereso. Aquí se comporta igualmente como un alumno independiente e inadaptado, con un verdadero retraso en el aprendizaje. Hace solamente lo que quiere o lo que le gusta. Sánchez-Camargo cuenta aquella escena de uno de sus exámenes en el Instituto de San Isidro en que un profesor le pregunta por la poesía bucólica y Solana, creyendo que aquello tenía algo que ver con la boca, respondió: “Eso es una cosa de comer”... Esta contestación

inconcebible sólo puede explicarse como un caso de ignorancia, o tal vez de indiferencia del alumno hacia materias que le aburrían o en las que no progresaba sencillamente porque no le interesaban.

Unicamente el dibujo parece atraer sus preferencias escolares y su profesor queda satisfecho de los trabajos de José Gutiérrez-Solana, que muestra una particular disposición para la reproducción de figuras de animales.

Un paciente suyo, don José Díez Palma, profesor de Artes y Oficios, a petición de la familia accede a darle unas lecciones de dibujo, que después continuó su hijo. Los fracasos en los exámenes oficiales y su afición por el dibujo deciden a José a abandonar sus estudios de bachillerato y a intentar el ingreso en 1900 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, para lo cual le sirvió de preparación su estancia anterior en la Escuela de Artes y Oficios, que se hallaba entonces en la calle del Turco. Como prueba para conocer su estado de preparación, antes de solicitar el ingreso, su tío José Díez Palma le hizo dibujar sin modelo una oreja, examen que pasó el sobrino satisfactoriamente. A partir de este momento todo lo que aprenda Solana será de una forma autodidáctica mediante la lectura de libros y la experiencia que habrá de ofrecerle la vida a través de sus viajes y el trato con diferentes personas. Pero su preparación elemental, y por tanto insuficiente, se hace notar en sus escritos y en la manera particular que tiene de concebir los problemas de la vida. Las ideas de Solana sobre el amor, las mujeres, el arte y la muerte, por ejemplo, se caracterizan por una simplicidad, no exenta a veces de la filosofía propia del pueblo. La Condesa de Campo Alange le califica como "un gigantesco y formidable paleto, con analfabetismo y todo" (1), y el mismo Solana se daba cuenta de su limitación al decir que era "torpe de mollera". Sánchez-Camargo ha puesto de relieve la incapacidad de Solana para conocer, por ejemplo, el funcionamiento del teléfono o los fundamentos de la luz eléctrica (2).

Uno de sus mayores impugnadores, Pío Baroja, ha calificado a Solana como "un tipo desagradable", que "no decía más que vulgaridades" y "no tenía sentido psicológico alguno; veía todo —escribe en sus *Memorias*— de una manera primaria, torpe" (3). Sin embargo, reconoce que "tenía talento para manejárselas en la vida".

(1) CAMPO ALANGE, Condesa de. "Solana y la mujer". *Papeles de Son Armadans*, 1958, 11 (33 bis), págs. 9-25.

(2) *Opus cit.*, pág. 186.

(3) BAROJA, P. *Desde la última vuelta del camino. Memorias*. 2. Edit. Planeta. Barcelona, 1970, pág. 56.

Solana es un hombre que demuestra una gran retentiva, sobre todo visual. Solana fue siempre reconcentrado, tímido, parco en la comunicación, pero sutil en la observación de las cosas y en el recuerdo de detalles.

El año 1898 iba a ser decisivo en la vida de la familia Solana. Un día 8 de diciembre fallece el padre. En ese mismo mes, el día de Navidad, había muerto la pequeña María de las Glorias Sabina y, en ese mismo mes en 1917, vivió la trágica experiencia de regresar a Madrid con su madre loca, cuyos primeros síntomas se habían hecho notar a partir de la muerte de su marido. Cuando fallece su padre, Solana tiene 12 años y a los catorce ingresa en la Escuela de Bellas Artes. Allí repite la conducta que había seguido en sus anteriores estudios: inconstancia y libre elección de los temas objeto de sus preferencias. La clase de modelos de Anatomía es una de las pocas que le interesan, ya que, en general, dibuja lo que quiere. Asiste también al estudio de Garnelo sin que se note la influencia del maestro en su pintura. Su condiscípulo Victorio Macho ha referido las frecuentes faltas a clase de José Solana y su rebeldía a las prescripciones de la enseñanza oficial, así como las anécdotas de aquellos años juveniles. “Recuerdo cómo Solana —escribe (4)— con su extraña personalidad, interpretaba los vaciados en yeso de las estatuas clásicas en la clase de dibujo del antiguo, y aquella Venus de Médicis de tan femenina y eterna gracia, a la que añadió tales opulencias y tosquedad que más parecía una burda campesina desnuda, bien lejos, por cierto, de los cánones griegos”. La verdad es que sus profesores no admiraron su capacidad artística y, lo que es aún más curioso, jamás llegaron a suponer que Solana pudiera triunfar como pintor. A los cuatro años abandona la Academia de San Fernando sin haber sacado el título.

En estos años es cuando Solana se lanza a la calle y comienza a fumar y beber, hábitos que no abandonaría ya nunca. Uno de sus compañeros más inteligentes, Arrechabala, muere alcoholizado y el propio Solana parece que sufre, cuando todavía es un muchacho, su primer ataque de *delirium tremens* (5).

Su juventud transcurre en Madrid, donde lleva una vida bohemia, visitando los barrios más típicos del Madrid callejero, que luego describiría con sus rincones y tipos populares.

(4) MACHO, V. *Memorias*. G. del Toro, Editor. Madrid, 1972. Pág. 276.

(5) Según Rafael Flórez, (*J. Solana*. Publ. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1973, pag. 91), el ataque tuvo lugar el año anterior a terminar sus estudios de pintura. Hay que pensar que tan sólo se trató de una intoxicación aguda de alcoholismo, ya que la forma crónica con *delirium tremens*, a esos años, hubiera imposibilitado con eficacia su ejercicio posterior de pintor a causa de los temblores de la mano.

Como hemos de ver, ya muestra en estos años sus preferencias por los carnavales, los espectáculos taurinos y circenses, las procesiones y una rara afición por lo truculento y morboso.

A partir de la muerte de su padre, Solana vive en Madrid once años en un piso de la calle Argensola. En este tiempo hace ya acopio de datos para su primer libro, *Madrid, escenas y costumbres*, que, según Sánchez-Camargo, tenía ya terminado cuando se trasladó la familia a Santander en 1909. Cuatro años después es cuando hace aparición pública esta primera obra.

Solana fue un precoz en el sentido más amplio de la palabra en lo que se refiere al comienzo de su vida intelectual y a las relaciones culturales con los personajes de su tiempo e incluso, como hemos visto, en las manifestaciones de su patología. Recuérdese que su salida pública al mundo madrileño tiene lugar pocos años después de la muerte de su padre. A los 14 ingresa en Bellas Artes, a los 20 acude a las tertulias de El Café de Levante (6) y en 1904 se presenta por primera vez a una Exposición. "Baroja tenía treinta y dos años (su hermano Ricardo iba al Café de Levante por aquel entonces) y Valle-Inclán (que también lo frecuentaba) tenía nada menos que treinta y ocho años. La idea de que Solana lograra ponerse a la altura de ellos —escribe Flint— (7) aparece corroborada por el hecho de que cuando Baroja tenía dieciocho años andaba todavía indeciso por la Facultad de Medicina; Azorín iba estudiando Derecho de universidad en universidad y esa era la tónica general. Por tanto, aunque más joven en edad, quizá Solana era lo suficientemente maduro de espíritu como para participar enteramente en las tertulias del Levante". También debió de acudir, con la compañía inseparable de su hermano, al Café de Madrid en el que figuraban como contertulios Valle Inclán y Benavente, si bien nos parece casi imposible que fuera alrededor de 1898, ya que el pintor tenía entonces sólo doce años (8).

En 1920 Gómez de la Serna escribía en su Diario: "El extraordinario pintor José Gutiérrez Solana ya está establecido en Madrid para siempre, aunque echa de menos su Santander, del que lo que más le gustaba era ese viento bajo que corría por debajo de las camas, de las mesas y de las sillas en su invierno norteño" (9). Tiene entonces 34 años y es calificado de pintor ex-

(6) Véase en *Obra Literaria* las impresiones del Café de Levante y del Café Candelas, que frecuentó como contertulio, págs. 690-91.

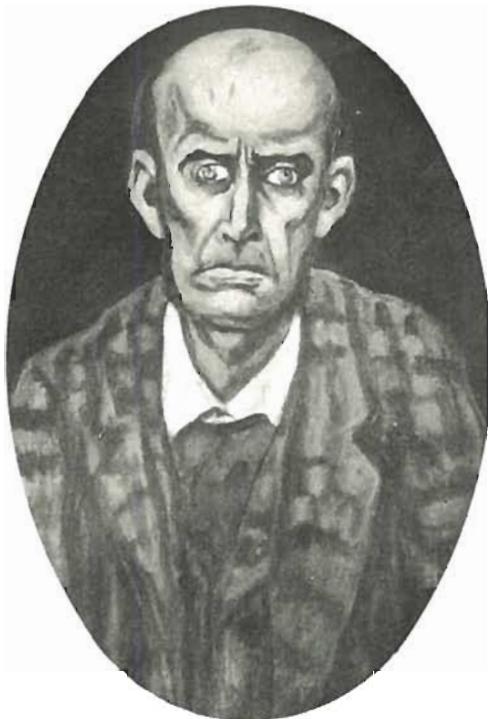
(7) FLIN, W. *Solana, escritor*. Edic. de la Rev. de Occidente. Madrid, 1967, página 186.

(8) GRANJEL, L. S. *La generación literaria del noventa y ocho*. Anaya. Salamanca, 1966, pág. 127.

(9) GÓMEZ DE LA SERNA, R. *José Gutiérrez-Solana*. Edic. Picazo, Barcelona, 1972, pág. 94.



Su tío paterno, Miguel Gutiérrez-Solana,
según retrato existente en el Ayuntamiento
de Arredondo.



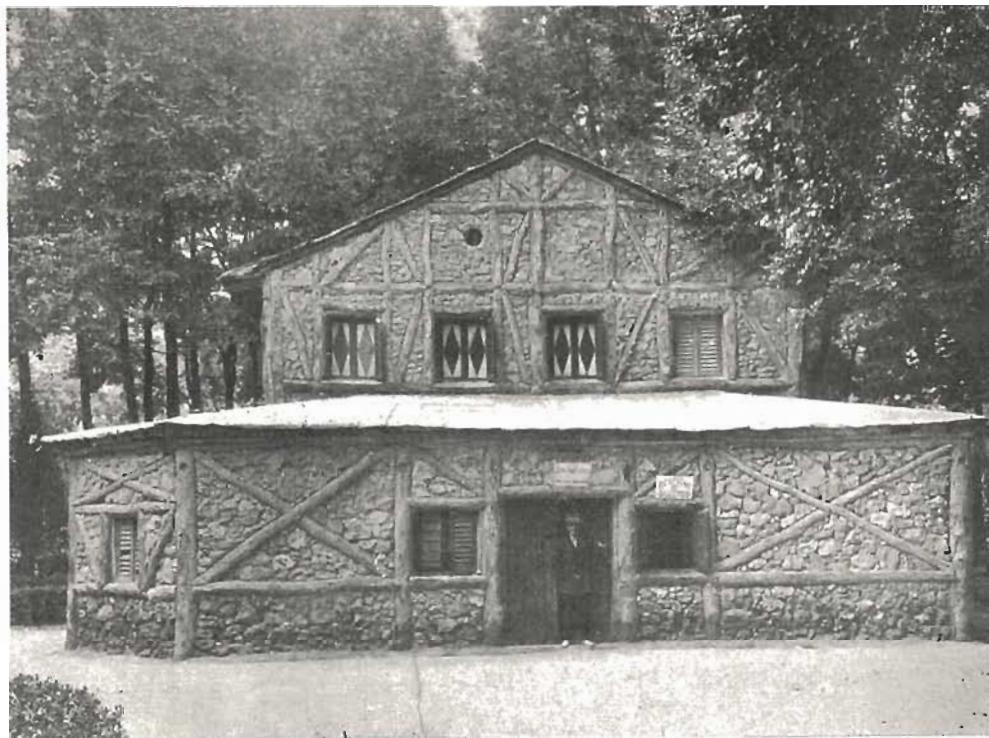
Floréncio Gutiérrez-Solana, "El Mudo"
(Foto Taurus Edic.)



Manuel, hermano inseparable
del pintor (1881-1947)
(Foto Taurus Edic.)



Los hermanos Gutiérrez-Solana, según
escultura de Sebastián Miranda.



La Casa del Pobre, en el Retiro, lugar muy visitado por Solana niño, quien la describió en un capítulo de *Madrid. Escenas y costumbres*.

(Foto Salazar)



Casa en el Paseo de la Concepción (Santander), donde pasó Solana parte de su infancia.



Posada del Peine, en la que se albergó el pintor Solana en
1913 mientras se publicaba su primer libro
Madrid. Escenas y costumbres.

cepcional. A los 40 su nombre figura ya entre los pintores nacionales más conocidos: ha participado en 26 exposiciones nacionales, siete extranjeras y está en posesión de una Primera Medalla en la Nacional de 1922 y de una tercera en la Exposición de 1917. En 1926, que es cuando publica *Florencio Cornejo*, y tiene esta edad, ha escrito ya prácticamente la mayoría de su obra literaria integrada por seis libros.

Como hemos dicho, sus primeros síntomas de angustia se presentan cuando es un niño. Son aquellas pesadillas y visiones que, como él mismo decía, "hacen los sesos agua a una persona".

A los 15 años comienza a beber y a fumar con una intensidad que de-
notan la existencia de un conflicto en su personalidad que no logra superar. Solana se da cuenta de los efectos perjudiciales que le produce el alcohol, pero no consigue evadirse de este hábito que le lleva a la autodestrucción. En esto es también un precoz.

Cuando sus contertulios son ya hombres maduros, el pintor inicia muy joven su entrada en aquellas reuniones en las que se limita casi siempre a escuchar. Pero lo interesante es que se le respeta y considera. Weston Flint dice que "si no fue una persona leída, debió tener una enorme capacidad de absorción como oyente" (10).

* * *

La estancia en Santander constituye una de las etapas fundamentales de la vida del escritor costumbrista. Madrid y Santander se reparten sus preferencias y en las dos ciudades tiene lugar el desarrollo de su proceso artístico como pintor y escritor. La primera le dio el espaldarazo del reconocimiento intelectual en las tertulias a las que acudían los escritores y artistas más renombrados. Con Madrid, Solana se vincula a la meseta castellana, con sus ciudades amuralladas que parecen un relicario del pasado: Medina del Campo, Valladolid, Ávila y Segovia.

La capital de España le interesa únicamente por los lugares que frecuentan los estratos más humildes del pueblo: el Rastro, la casa del Pobre, el Retiro, la romería de San Antonio de la Florida, el matadero, etc., e incluso aquellos rincones que nadie visita, como los cementerios abandonados, por los que Solana siente una atracción especial y sobre los que ha escrito páginas de triste meditación.

Santander es otra cosa. La familia vive en una casa del Paseo de la Concepción, hoy de Menéndez Pelayo, en cuyo último piso instala Solana su estudio. Desde allí "al mediodía veía, desde las ventanas de casa, en el mar,

(10) *Opus cit.*, pág. 187.

grandes explanadas de arena, donde estaban las barcas tumbadas con las velas puestas a secar al sol, que arrancaba miles de puntos al agua, tan brillantes, que cegaban la vista". (Pág. 303).

Era el Santander de principio de siglo con sus antiguas tiendas de coloniales en las que se hablaba el inglés y en las que se aprovisionaban los barcos que realizaban el comercio con las Américas.

La vida de la vieja puebla hervía en torno al puerto y Solana conoció a muchos de aquellos capitanes mercantes, como aquel que mandaba el *Gravina*, don Gervasio Olivares, al que retrató en uno de sus cuadros más famosos, o a viejos armadores como el que aparece en otro de ellos sacado de alguna de las oficinas de contratación en las que sólo se hablaba de las cotizaciones de la Bolsa, de política o del comercio marítimo.

Es el Santander con su teatro y su casino del Sardinero y los cafés en los que, al estilo del Ancora, del Suizo o La Austriaca, se reunían las tertulias o se jugaba al chameleo. Las mujeres tenían también sus tertulias caseras, donde tomaban el chocolate "hecho por las monjas a toda confianza".

La familia, compuesta por la madre y los hermanos, se trasladó a Santander tal vez con idea de encontrar en la ciudad un ambiente más íntimo que el de Madrid o un ahorro en el gasto diario.

En aquella casa de galerías del Paseo de la Concepción, que todavía existe, vivió la familia y la mansarda la utilizó el pintor como estudio. Al referirse en *La España Negra* a este paseo, que entonces estaba plantado de álamos, escribe: "En una de estas casas pasé parte de mi infancia; este paseo estaba entonces poco poblado y todavía existía la antigua Plaza de Toros, que no tardó en ser derribada para llevarla a sitio más lejano. Desde los balcones de mi casa se veía una vista admirable: la terminación del muelle y la gran explanada de Puerto Chico; se veían entrar y salir los barcos y el ruido de las sirenas illegible claro y quejumbroso, como si lo tuviera uno al lado" (Página 303).

Su hermano Miguel, que tenía 14 años, antes de llegar la familia había solicitado su inscripción en el Instituto de Enseñanza Media de Santander en el curso 1908-1909, pero no satisfizo los derechos académicos. Sin embargo, en el curso 1910-11 se presentó a los exámenes de Grado del bachillerato en los que obtuvo aprobado en Letras y suspenso en Ciencias, grupo este último que aprobaría, al fin, en septiembre de ese mismo año.

En Santander vive la familia de una forma continuada hasta 1917, aunque prácticamente todos los años volverían los meses de verano, incluso después de muerta su madre.

El Solana viajero recorre Santander y sus pueblos en busca de temas para sus cuadros o de descripciones costumbristas para sus libros. Presencia

la descarga del pescado en Puerto Chico cuando llegan las traineras, es espectador de las procesiones en la fiesta de los patronos de Santander. Otras veces visita los prostíbulos de la calle Ruamenor, del Arrabal o de la cuesta Gibaja, “donde están las casas de mujeres de mala vida”. Las ferias de Santiago le dan motivo para pintar algunos cuadros y escribir un capítulo en *La España Negra*. Su inclinación a los juegos infantiles, que perduró de adulto, le hacen visitar “el pin pan pun de la risa”, las figuras mecánicas de “Potoloschy y su sory”, los clowns malabaristas o el museo de figuras de cera.

El espectáculo del circo le inspira un cuadro con el mismo título y las figuras de cera de los suplicios de los revolucionarios chinos, el titulado “Martirio chino”, cuya descripción hace en su libro de *La España Negra*.

En Santander tiene su primer amor platónico y también su primer amor “formal” y, para decirlo todo, también era montañesa la maritornes de sus amores ocultos. Aquí conoce varios de los personajes que hizo famosos en sus cuadros: el viejo Armador, el capitán Gervasio Olivares, “El Lechuga” y “La Claudia”.

Sus primeras lecciones escolares las recibió en la capital de la Montaña y posiblemente también las únicas que le dieron después de adulto fueron las de canto del maestro Auria.

Simón Cabarga le recuerda así: “En la cara redonda y encendida se le cruzaba como un esguince la boca reticente, de la que salían frases reiterativas, expresión de pensamientos fijos”. Eran los años en que “su cuello de pajarita era familiar en la ciudad”. Después cuidó ya menos estas cosas.

Una vez de regreso a Madrid los hermanos hicieron frecuentes escapadas a Santander y siguieron utilizando el piso del Paseo de la Concepción, pero como no estaban dados de alta en el suministro de energía eléctrica no tenían luz por lo que habían de alumbrarse con velas. En efecto, en su capítulo de Santander de *La España Negra* describe las escenas que presenciaba por la noche cuando después de cenar se asomaba a la ventana y escuchaba las llamadas de los pescadores para acudir a la mar. Con luz o sin ella, Solana era un hombre con hábitos nocturnos y solía trabajar hasta la madrugada.

Al dejar la casa del paseo de la Concepción los hermanos Solana solían alojarse en el Hotel Maroño, que estaba en la calle de La Blanca, núm. 8, y desde el que se divisaba la Ribera. Allí hacía el pintor sus apuntes de la catedral.

CAPITULO CUARTO

EXPOSICIONES. — CUADROS DE TEMAS MONTAÑESES. — LA POSADA DEL PEINE. — VIAJERO POR LAS TIERRAS DE ESPAÑA. — SOLANA TORERO. — “EL LECHUGA”.

Unas siete exposiciones realizó el célebre pintor en Santander y su provincia y otras siete han tenido lugar después de su muerte.

La primera de ellas, patrocinada por el Ayuntamiento, se celebró el 9 de agosto de 1918 y fue inaugurada por la familia Real. Junto a Solana había cuadros de otros artistas montañeses como Gerardo Alvear, Ricardo Bernardo, Agustín Riancho, etc.

La segunda fue la exposición del Ateneo de Santander del 16 de agosto de 1921, que, como dice Alfredo Velarde, pasó desapercibida para el gran público. En la nota periodística de las impresiones de la exposición, “Apeles” aludía a la ingenuidad de Solana y a su “modo de ver infantilmente”. Tal como apuntaba en aquel artículo, algunos de los cuadros que presentó, *Una aldea montañesa, Carnaval en la aldea*, reflejaban los pueblos de la Montaña. A esta exposición la llamaba Simón Cabarga “de los seis mil duros”, porque en conjunto toda la exposición, por los precios de venta, se valoraba en esta cantidad.

Mucho mayor éxito tuvo la tercera exposición celebrada el 4 de diciem-

bre de 1928, a cuya inauguración en el Ateneo asistieron, aparte de su hermano Manuel, Bacarisse, Fernando Barreda, Fernando Calderón, Pombo Ibarra, etcétera, y fue tal la cantidad de público que desfiló a ver los 26 cuadros del pintor —al que “Pick” llamaba “el genial montañés”, aunque no había nacido en la provincia de Santander—, que los días 8 y 9 de diciembre, sábado y domingo, estuvo abierta de once a una de la mañana y de 6 a 8 de la tarde. Al día siguiente de la inauguración la Junta dc Gobierno del Ateneo acordó nombrar al pintor “Socio de Honor”, proponer al Ayuntamiento que adquiriera una de sus obras y organizar en su honor un banquete de homenaje, que tuvo lugar el día 9 por iniciativa de la Sección de Artes Plásticas y de su Presidente, Fernando Calderón G. de Rueda. En el banquete se sentaron junto a él el Presidente del Ateneo, Pombo Ibarra, Calderón, el poeta Bacarisse, Barreda y numerosos amigos y admiradores del pintor, como Evaristo R. de Bedia, Fernández Regatillo, José Cabrero, Alvear, Manuel Llano, Santamaría, Riancho, Corona, entre otros. En los discursos del homenaje hablaron Fernando Calderón, Pombo, Alvear, Barreda y Bacarisse.

Dos días después su amigo el profesor Bacarisse pronunció una conferencia, presentado por Calderón, sobre la “Vida y obra del pintor Solana”. El conferenciante se refirió a la vida del pintor y a sus relaciones intelectuales con Valle Inclán, Ricardo Baroja y Zuloga y dijo que fue éste el que le dio el espaldarazo como pintor y subrayó la influencia en Solana del Goya negro, de Tintoretto y del Greco en su primera época. Bacarisse pensaba que su amigo iba a romper ese año con los tonos negros, vaticinio en el que se equivocó, aunque sí acertó en que la obra de Solana sería comprendida y supervvalorada en el año dos mil.

En ese mismo año de 1928 acude Solana a la exposición de la Asociación de Artistas Vascos. Tenía proyectado hacer otra después en Santander en un almacén de vinos, ya que aseguraba que era “el local de más fuerte decoro para una obra de arte”, pero al fin no llegó a celebrarse. Al año siguiente expone en Torrelavega y en 1930 en Santillana del Mar.

Dos años más tarde asiste Solana con sus cuadros a la Exposición de Arte Regional en la Feria de Muestras, a la que concurren también otros artistas, como Iturrino, Riancho, Gerardo Alvear, Cobo Barquera, Rivero Gil, Mauro Muriedas, Jesús Otero, etc.

La última exposición en vida que realiza en Santander es en 1934, ya en plena República, y la inaugura con 20 óleos. La presentación de la obra estuvo a cargo del crítico don Alfredo Velarde. En el Ateneo de Santander, los días 13 y 25 de septiembre de ese año, Gerardo Diego y Alfredo Velarde comentaron la vida y obra del pintor de la muerte.

La exposición del Ateneo de 1934 se componía de veinte óleos, diez agua-

fuertes y diez grabados. Allí se encontraban algunos de sus mejores cuadros: *El fin del mundo*; *Reunión de la botica*; *La casa del arrabal*; *Procesión*, etc. Por primera vez expuso en ella una colección de grabados con los títulos de *Escenas de Carnaval*; *Los traperos*; *La casa de dormir*; *Una puerta del rastro*, etc. Díez Casariego (1963), que ha estudiado el aprendizaje y la técnica de Solana en el arte del grabado, dice que no lo cultivó hasta los años veinte, cuando empezó a acudir a la Escuela Nacional de Artes Gráficas. Después, por iniciativa de Castro Gil, pocos años antes de esta exposición que estamos comentando, vuelve a trabajar en los aguafuertes en el taller de este amigo. El estampado de los aguafuertes no lo llevó a cabo sino a modo de prueba en los talleres de Castro Gil y de Rupérez. Por el año 1937 realizó en Valencia algunas litografías inspiradas en los temas de la guerra civil de 1936-1939 y que bien pudiera haber titulado, como Goya, "Horrores y desastres de la guerra".

Esta exposición de 1934, organizada por la Sección de Artes Plásticas del Ateneo, se completó con una conferencia de Gerardo Diego que terminó su disertación dedicando al pintor su poema "El viento Sur". Hizo uso de la palabra también Pombo Ibarra y al final le entregaron a Solana una placa de oro que llevaba grabada una paleta de pintor y uno de los bisontes de la cueva de Altamira. El homenajeado, parco en retórica, terminó con estas solas palabras: "Gracias a todos" (1).

El día 15 de ese mes de septiembre un grupo de amigos y allegados al pintor le ofrecieron un banquete en la isla de la Torre donde se hallaba entonces el Club de Caza y Pesca. Todos estos homenajes formaban parte de un programa de reivindicación de la obra de Solana a quien ese año le había sido negada una de las medallas de la Exposición Nacional. Con este motivo, y como reparación, Victorio Macho había organizado un homenaje en el que se leyó una carta de Unamuno, a quien Solana debía hacer un retrato por encargo del Ministerio de Instrucción Pública. La carta dirigida por el Rector de Salamanca al escultor palentino decía al referirse a ese cuadro, lo siguiente: "Lo que sí me atrevo a predecir es que el retrato que me pinte Solana será tan auténtico, por lo menos, como el que en mi interior me pinte 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" (2).

El día 17 de septiembre Solana expone en la Biblioteca Popular de Torre-

(1) Cfr. *La Voz de Cantabria*, 14 de septiembre de 1934.

(2) "PICK". "Gutiérrez-Solana y Santander". *La Voz de Cantabria*, 2 de septiembre de 1934.

lavega y Alfredo Velarde, crítico y conocedor de su obra, disertó sobre “Vida y estampas de José Gutiérrez Solana”.

Las restantes exposiciones han sido post mortem. En 1946 al inaugurarse la “Biblioteca José María Pereda”, de Torrelavega. En enero del año siguiente está representado en una antología en los salones del Ateneo y más recientemente, en 1956, con motivo del centenario de Menéndez Pelayo, la de pintores montañeses organizada por la Casa de Cultura de Santander y que visitó el Jefe del Estado. La penúltima ha tenido lugar en abril de 1971, “Dibujos de maestros”, organizada por el Instituto de Arte Juan de Herrera, que expuso dos dibujos de Solana y la última, de aguafuertes, en 1975 en el Museo Municipal de Pintura.

En el capítulo de conferencias y adquisiciones de la obra del pintor, Santander ha intervenido también de una manera destacada, ya que no solamente gran parte de su obra está realizada en la Montaña, sino que los cuadros están sacados de los temas campestres o marineros que inspiraron su pincel.

El 4 de enero de 1946, José Simón Cabarga disertó en el Ateneo con una charla-prólogo a la exposición del pintor y el 17 de ese mismo mes y año lo hizo José Camón Aznar, conferencias que repitieron también ambos en el mismo lugar al año siguiente acerca de la vida y arte del pintor.

La relación de cuadros de Solana de temas montañeses es también numerosísima. He aquí algunos de ellos: “*Hilanderas montañesas*” fue llevado con rumbo a Alemania; *Aldea montañesa* recoge un mercado de cerdos en alguna de las zonas pasiegas, ya que se aprecia en el cuadro un cuévano niñero; *El circo*, inspirado en el circo Ferroni, según opina Simón Cabarga, en el número ecuestre donde actuaba la bella miss Catherine, cuadro que primitivamente fue propiedad de Fernando Calderón; *Marineros de Castro-Urdiales*, y *Marina* de la colección Vigil que representa la isla de Mouro; *La vuelta del indiano* del que dejó una descripción en su obra literaria; *El juego de bolos* y *La pasiega* (dibujos) de la colección de la viuda de su hermano; *Puertochico*, *El capitán mercante*, *El viejo armador*, *Máscaras del pueblo*, a cuyo fondo se ve Arredondo con su iglesia y su torre farera; *El Lechuga*, *El Lechuga y su cuadrilla*, con casas montañesas y la Colegiata de Cervatos formando parte del decorado de fondo; *Martirio chino* al que ya nos hemos referido; *Las chicas de la Claudia* y *La casa del arrabal*, inspirados en los prostíbulos de Santander; *Ciriales y piedras* reproduce un rincón de la calle Ruamayor; *Las Pescadoras*, pintado en Puertochico y cuyo destino se ignora; *La Segunda playa del Sardinero con las casetas de los bañistas*, “casetas de baño —como dice “Pick”— para que Hamlet se desvista en ellas antes de refrescarse en una resaca de tragedia.” Otros cuadros de temática santanderina son: *Una procesión en la vieja catedral de Santander*, *Adoración a las cabezas de los mártires San Emeterio y San*

Celedonio, presentado en la Exposición Nacional de 1915; *Salida de misa en Arredondo* (sin firma), *Vieja con cuévano* (dibujo en negro), *Vieja de Arredondo* (grabado), *Vieja montañesa* (aguafuerte), *Los autómatas*, etc., etc. En la Exposición Nacional de 1908 presentó dos cuadros de personajes sacados de la comarca del Asón (Santander): una vieja de Arredondo y un viejo de Ramales.

Bastantes cuadros del maestro quedaron en Santander, aunque después algunos de ellos han pasado a otras manos. José Cabrero compró *Las máscaras callejeras*, *Los pellejeros* y la familia tiene el boceto del retrato de su padre en el Café de Pombo; Fernando Calderón, *El Circo*, y su hermano Ramón, *Chulos madrileños en domingo*; *Procesión de escapularios* y dos bodegones, la familia de don Juan José Quijano; *La máscara y los doctores* y el cuadro de *Los disciplinantes*, el Dr. Celada; el *Autoretrato de Solana y Carnaval en la aldea* pertenecen a la colección de don Emilio Botín y el Banco de Santander adquirió *El Bibliófilo*, *El capitán mercante* y *La vuelta del indiano*. El matrimonio Villegas de la Lama posee el cuadro catalogado *Procesión de noche*, comprado en la exposición del Ateneo de 1928 y pintado el año anterior. Obras suyas fueron adquiridas también por Víctor de la Serna, Estanislao Abarca, Mazarrasa, etc.

Solana pintó también el retrato del recitador montañés Pío Fernández Muriedas, cuadro del que se ignora el paradero. Finalmente, poseen cuadros suyos la familia Romero Raizábal, un grabado la Biblioteca de Torrelavega y el cuadro de *Los traperos*, el Ayuntamiento de Santander.

En el pueblo de Ogarrio situó la acción del velatorio de su narración *Florencio Cornejo y en Madrid callejero* anunció como obra en preparación la titulada *Las brujas de Ogarrio*, que no sabemos si, al fin, llegó a escribir.

* * *

Estando en Santander es cuando Solana en 1913 hace una de sus primeras escapatorias a Madrid y se instala en la célebre *Posada del Peine* durante el tiempo que tardó en publicarse su libro *Madrid. Escenas y costumbres*. En la segunda serie que publicó con este mismo título nos ha dejado constancia de aquella posada “donde se hospedan tanta gente rara y sin colocación” (Pág. 226). Difícilmente podría haberse encontrado una posada más apropiada al temperamento del pintor bohemio y andariego, que cambia allí sus botas por las zapatillas cuando se retira al atardecer y así escribe “(...) mis botas caídas para un lado; tanto conservan la forma de los pies, que resultan tristes; también están cansadas, como yo; ya es hora de volver a casa, me he dicho, de ir a Madrid; has andado mucho y dado bastantes vueltas” (Pág. 448).

Tenía entonces la *Pasada del Peine* una muestra o rótulo con colchas, mantas jerezanas y medias pintadas en la tabla con el mayor realismo. Un público abigarrado de venta cervantina se hospedaba en aquellas habitaciones hasta las que llegaban los ruidos de los pregones callejeros y de los vendedores de periódicos o del ciego que con su guitarra cantaba “la tarara”: *isidros*, criadas sin empleo, viajantes y hasta diputados, como le dijo una vez un paletó, muy convencido, a Gómez de la Serna. Allí instala Solana su cuartel general, desde el que traza los planes de sus excursiones por las calles más típicas de la villa. Con un atuendo vulgar, calzado con sus botas de peregrinar por campos y caminos, se mezcla en los trenes con los elementos más representativos de la España pintoresca. Otras veces deambula, sin saber a donde, por los barrios madrileños observando, como niño curioso, el extraño y enigmático mundo de las clases populares. Hay algo que le atrae sobremanera, y es la forma de vivir de las gentes en su pasajero viaje por este mundo de calamidades. Pero quizás es la muerte y su cortejo de desgracias lo que más llama la atención de este escritor y pintor, cronista de la España negra.

Gutiérrez-Solana lleva cuartillas en los bolsillos, donde va anotando los detalles de sus curiosas observaciones. A la vez aprovecha la ocasión para trazar bocetos de futuros cuadros. Premeditadamente huye de los formalismos sociales y de los contactos con las gentes que no tienen nada que decirle. Sabe que es el pueblo el que puede proporcionarle los temas más interesantes de su obra. Labriegos, chulos, prostitutas, mendigos, charlatanes, etc., son captados y descritos con ojos de pintor. En su producción literaria todo un mundo de bajos fondos, de miseria y de tristeza, resalta hipertrofiado por rasgos grotescos. Solana frecuenta los hospitales, presidios y cementerios donde el dolor y la muerte tienen plena vigencia. En las capeas de los pueblos castellanos recoge las alegrías y desgracias de un espectáculo agrio y embrutecedor. Allí está también la muerte, compañera del hombre, entre los ruidos de gritos y clarines.

Un amigo suyo es quien por vez primera le habla de los toros y le descubre los secretos de la tauromaquia. Es la época en que asiste al colegio de don Mateo Aroca. Aquel amigo, antiguo estudiante de veterinaria, le habla con entusiasmo de José García Rodríguez, más conocido por “El Algabéño”, que por cierto también estudió esta profesión, y le inicia en el mundo de los toros. Sobre todo le transmite su apago a la fiesta, que, a partir de este momento, perdurará para siempre en el pintor. Lo demás viene ya solo, cuando se tiene afición. Solana acude a corridas y capeas y anota cuidadosamente la parodia del espectáculo: toros en Tetuán, Santoña, Chinchón, Colmenar de Oreja, Valdemoro, Tordesillas, Torrijos, Buitrago, etc... “Las capeas a mí me distraen y gustan más que las corridas serias; en éstas queda uno ence-

rrado en la plaza, estrujado como sardina en conserva, en un asiento donde no se cabe, bajo la ola humana que berrea, gruñe y cocea, pidiendo más caballos; en cambio en la capea, si no nos entretiene la lidia, podemos pasear a nuestras anchas, bajo los soportales de la plaza, y hablar con el veterinario del mal de nuestro caballo o del perro” (3).

Solana es un curioso de los toros, pero sus escritos constituyen una propaganda antitaurina. En sus pintorescas crónicas, el caballo y el toro son siempre las víctimas que mueven a compasión. Miserables caballos esqueléticos y viejos, que son muertos a cornadas por toros, cuya reseña describe en cada caso. “Sale el segundo toro, con muchos pies, entre una nube de polvo. *Choricero, colorao, ojo de perdiz, listón y cornalón*”.

En su obra abundan las expresiones de condolencia para “la pobre bestia”, los caballos heridos, los toros mal estoqueados, animales agonizantes y ensangrentados que, junto a un público soez y brutal, dan una nota antitaurina a los relatos descriptivos de Solana. “(...) en un carro hay un montón de cadáveres de caballos, con todo el cuerpo cosido a cornadas; en el suelo se ve alguno en agonía estirar sus patas; la gente se sube a su panza y les dan patadas en los dientes y en las cabezas y les clavan las navajas” (Pág. 353). A las charlotadas, donde tanto se hace sufrir a los animales les llama “corridas burlescas y repugnantes”, y termina diciendo: “Algunos, muy contados, abandonan la plaza como avergonzados de tanta canallada”. Se podría poner de ejemplo de relato antitaurino la corrida de toros de Santoña. “Y aquella pobre gente —escribe refiriéndose a los presos— sufría, en un día hermoso de sol, oyendo aquella barbarie que insultaba sus oídos, aquella cobardía amparada por la ley y viendo desfilar la gente cerca de sus ojos, bailando y cantando, para mayor escarnio”. Más adelante denuncia el ejemplo nefasto del espectáculo para los niños. “Los niños de Santoña ven este espectáculo, que tanto instiga los instintos criminales, con los ojos muy abiertos; miran el carro lleno de caballos muertos, con las patas tronchadas y las lenguas colgando, llenas de tierra, lo mismo que sus ojos cristalinos, muy abiertos” (4).

También tiene sus preferencias respecto a los toreros: gusta de presentar las pruebas llenas de miedo y valor de los “maletas” y de los mozos labriegos, que se enfrentan con el toro en las capeas pueblerinas, “hombres de pelo en pecho, que beben el espeso vinazo de la tierra en pellejo y que resisten el sol que quema de Castilla horas enteras, en la siega y en los tejares, sacando de los cocederos esas enormes tinajas que se llenarán de rico mosto,

(3) GUTIÉRREZ-SOLANA, J. “Elogio de las capeas”. *La Revista de Santander*, 1930, (1): 17.

(4) *Obra literaria*, pág. 339.

caen bárbaramente malheridos, a veces de cornada mortal, y se arrastran por la arena, encogidos como un ovillo, con las tripas fuera, sujetándoselas entre las manos, cuando le llevan moribundo” (5). Una de sus distracciones predilectas consiste en hablar con estos hombres y oírles relatar sus desventuras. Todo lo anota con el mayor cuidado, respetando la forma de expresión de la gente del pueblo. Así sabemos que un día toreó el *Chepa de Carabanchel*, robado para más señas, y que otro día lidieron un burro con cuernos de cartón, que al fin murió estoqueado. Corridas donde se hace sufrir a los animales y los hombres se entregan a un juego lleno de emoción y de peligros. Su mentalidad antitaurina, a pesar de ir a presenciar el espectáculo, la expresa de una manera concluyente, cuando dice: “La fiesta de toros ha sido en todos los tiempos bárbara e inhumana” (Pág. 158).

En 1909 conoce en una taberna a “El Bombé”, quien le propone que ponga a prueba su afición y experimente la emoción de ser, por una vez, torero. En la plaza particular que tiene el diestro en La Rambla recibe Solana las lecciones previas necesarias para enfrentarse con el toro. El espectáculo y su “alternativa” tiene lugar en el pueblo de Montilla en Córdoba en el que Solana aparece en la cuadrilla como banderillero, aunque vestido con un deslucido traje de matador. En el primer toro debutó el pintor colocándose en frente del toril aguantando firme la acometida del bicho al que quebró y dio después dos o tres lances con el capote en medio del asombro de sus maestros y de la ovación de un público de labriegos.

El éxito de la primera tentativa le decide a probar fortuna en el segundo toro, pese a las negativas de los restantes miembros de la cuadrilla, que intentan disuadirle de volver a salir. En medio del nerviosismo y acalorado por la emoción, le derriba el toro y Solana es retirado a la fuerza de la plaza. Después, como la cosa no daba para más, dicen que se fumó tranquilamente un puro y al terminar la corrida hizo una reseña de su actuación con estas palabras: “Uno se ha limitado a hacer, y ha hecho, lo que debe ser: quebrar al toro cerca, con todo su empuje; de otra manera no tiene gracia” (6).

No perdió nunca Solana esa afición a los toros y recordaba con orgullo su primera actuación en aquella plaza pueblerina de Montilla.

Nos contaba Simón Cabarga que un día entró en la tertulia repartiendo puros como si estuviera poniendo banderillas. Pero a él le gustaba el toreo bronco de las capeas que protagonizaban aquellos “maletas” con pretensiones de novilleros, que se jugaban la piel en cada espectáculo. Invitado, en cierta

(5) Cfr. “Epílogo de las capeas” de J. Gutiérrez-Solana. *La Revista de Santander*, 1930, (1): 20.

(6) Cfr. SÁNCHEZ-CAMARGO. *Opus cit.*, pág. 112.

ocasión, por Simón Cabarga para presenciar una de las corridas de la feria de Santander, observó cómo el pintor asistía un tanto indiferente al espectáculo, por lo que le preguntó: ¿Es que no le parece buena la corrida? A lo que respondió Solana: "Es que a uno le gusta que cuando se mucva el torero suene el traje" (7). Con estas palabras aludía a que sonara la taleguilla al andar como en los trajes de aquellos novilleros rudos de las capeas pueblerinas castellanas.

En Santander conoció a "El Lechuga", que era un modesto carpintero de la calle Padilla que los días de fiesta sustituía la garlopa por el estoque. Sánchez-Camargo supone que este diestro, natural de Carmona (Cabuérniga), era zapatero remendón. Sin embargo, en lo que coinciden todos los que llegaron a conocerle es en que Isidoro Cosío, "El Lechuga", era un gran aficionado a la fiesta. Aseguran que se conocía al dedillo la Tauromaquia de Montes y hasta se da por muy cierto que su mujer hacía de toro en los ensayos de toreo de salón de su marido. Si Gutiérrez Solana no hubiera hecho famoso su retrato, habría sido conocido igualmente por un detalle sumamente curioso: Se decía que cuando su mujer no podía servirle de toro improvisado, utilizaba Cosío un gato amaestrado —cosa bien rara— que entraba perfectamente al engaño.

Al fin, un buen día, "Le Comptoir" preparó una novillada el 1 de octubre de 1911 y le dio la oportunidad de presentarse al público de Santander.

Su mujer, con gran paciencia y cariño, le confeccionó un traje de luces de un color verde rabioso, con algo de botellón de vino de Valdepeñas, como dice Gómez de la Serna, al que unió numerosos abalorios. Posiblemente el color chillón de su traje de luces le valió el sobrenombre de "El Lechuga" con que ha pasado a la historia de la tauromaquia.

El día señalado para la corrida de la "novillada montañesa", las gentes acudieron deseosas de ver la presentación y el estreno de su paisano. Pero en aquella corrida las ilusiones de "El Lechuga" se vieron frustradas para siempre como torero. Los asistentes aseguran que fue el delirio de la risa. Quizás lo mejor de su actuación estuvo en el paseillo donde lució su "apostura gallardísima" con un traje de luces que la reseña del día siguiente (8) calificaba de "indefinible".

Su actuación tuvo lugar con el cuarto novillo, *Caracol*, de Tabernero, negro y astifino. "Carmona" da dos lances con arte relativo; al terminar quiere hacer una monería tocando el testuz del animal, y, por excesiva confianza, es

(7) Comunicación personal.

(8) El nombre del popular diestro era Isidoro Cosío o Cossío, pero se le conocía también por "Carmona" por el lugar del Ayuntamiento de Cabuérniga, de donde procedía.

enganchado por la taleguilla, siendo arrastrado un buen trecho por la plaza". Para mayor vergüenza no pudo matar el bicho, que murió de la pica (9).

Maltrecho y acongojado, "El Lechuga" regresó aquella tarde a su domicilio donde su compañera intentó encontrar justificación a su fracaso. ¡Cuántas ilusiones murieron con aquella novillada! Con todo, no fue esta la única vez que actuó Isidoro Cosío en la plaza de Santander. Al año siguiente, el 6 de febrero de 1912, se ofreció, tal como recoge Fragua Pando, para una novillada en beneficio de los soldados de Melilla y el 16 de junio en un espectáculo matinal celebrado en la plaza del Ideal Panorama. Todavía tuvo una tercera actuación benéfica el día 6 de octubre en una corrida, organizada por "Le Comptoir", en favor de la "Mendicidad y Protección a la Infancia".

"El Lechuga" lidió a su modo y como pudo el cuarto toro, de capa castaño oscura, que debió producirle bastante miedo, ya que el público sólo pudo apreciar el arte de sus revolcones que ensuciaron aún más su traje de luces "de verde botella y oro sucio". La actuación tuvo más de charlotada que de toreo serio, a juzgar por lo que nos dice la crónica: "El Lechuga coge los trastos aviáticos, brinda en tres o cuatro sitios, metiéndose en el callejón para que le oigan mejor; salta de nuevo al ruedo, se le sale una zapatilla, al ponerse la zapatilla, se le cae la montera; al recoger la montera, se le desliza la muleta..."

"Después lo inenarrable. Pases desconocidos, revolcones, achuchoncitos, puñaladas traperas, descabellos a paso de banderillas... ¡el caos!" (10).

La cosa no resultó muy bien que digamos ya que la prensa dedicó a los matadores los siguientes versos que dan idea de su actuación aquella tarde:

"Muy bien supieron estar
Iraola y Salazar.
Canalejas, con los palos,
colocó los menos malos.
Demostrando su valía
como peón Juan García.
Y en cuanto al resto de los
que hicieron el paripé,
¡qué allá les perdone Dios
como yo les perdoné!"

Fue una pena que Solana no le hubiera retratado junto a su mujer y el gato, para que el cuadro hubiera sido más real y completo. Pero el pintor que

(9) Véase la reseña de la actuación en *El Cantábrico*, del 2 de octubre de 1911.

(10) Y. N. *El Cantábrico*. Santander, 7 de octubre de 1912.

admiraba el valor y la prestancia de aquel torero y sabía muy bien lo que significaba el miedo y el fracaso, sentía una gran simpatía por Isidoro Cosío, al que tenía escuchadas muchas lecciones teóricas sobre el arte de torear que luego, a su modo, ponía en práctica en los festivales benéficos. Por eso le inmortalizó en el cuadro que lleva su nombre, donde puede vérselo con su cara roja de mocetón de pueblo, su nariz curva y prominente y sus orejas de higo paso, apoyado en las banderillas y con el capote doblado sobre el brazo izquierdo. Otra versión, titulada *El Lechuga y su cuadrilla*, le representa descubierto, con la montera en la mano derecha y los trastos de matar en la izquierda. Para que quedara constancia de su actuación por los pueblos montañosos, y tal vez como símbolo de su espíritu benefactor, puso Solana allá en el fondo del paisaje la Colegiata románica de Cervatos en Campoo, que fue declarada monumento nacional el 2 de agosto de 1895. Y así, por curiosa paradoja, el que nunca llegó a ser buen torero, y murió tranquilamente en la cama el 20 de agosto de 1913 en el Hospital de San Rafael, pasó a la posteridad como “el mejor torero de la pintura; el más valiente, sin efectismos, con su modesto traje de alamares de luto”, tal como la representó Gutiérrez-Solana.

En 1900 actuaron en Santander las señoritas toreras, pero no es fácil que Solana presenciara aquellas dos actuaciones que tuvieron lugar el 27 de mayo y el 16 de septiembre. Es casi seguro que las viera en alguno de los pueblos de Castilla, donde llegaban en los días de las fiestas religiosas, o en el mismo Madrid. Sin embargo, en 1907, un poco antes de cuando el pintor solía llegar a Santander, actuó en una corrida María Salomé, “La Reverte” que según nos ilustra la historia de la tauromaquia local (11) tuvo un gran éxito con sus dos novillos de la ganadería de Basilio Peñalver, de Sevilla. Es posible que en aquella fecha estuviera Solana ya de veraneo o tal vez oyera en las tertulias taurinas hablar de aquella mujer de la que aseguraba el pintor que “era más valiente que muchos toreros de cartel”. Destacaron también como señoritas toreras Juanita Cruz, las hermanas Pagés, Agustina Ruiz, Angelita Simó y otras menos ilustres como la *Garbancera*, la *Chata de Jaén*, la *Frescachona* y hasta marimachos como la *Martina*, que, según nos refiere Solana, lidiaba becerrillos de ganaderías navarras con no poco éxito y hubiera continuado por mucho tiempo si no hubiera sido por causa del pudor ya que, como escribe con sorna, “eso de enseñar la mujer lo que necesita estar cubierto, sobre todo en la plaza de toros, le parecía al público de Pan y Toros un tanto fuerte, y

(11) FRAGUA PANDO, F. *Plaza de toros de Santander. Cincuenta años de toro 1890-1939*. Gráficas Hermanos Bedia. Santander, 1961, págs. 124-25.

Según pudo demostrarse la tal María Salomé era el novillero Agustín Rodríguez que se hizo pasar por mujer torera.

el obispo y el gobernador, asesorados por las damas catequistas, tomaron cartas en el asunto" (Pág. 270).

También nos dejó el pintor un cuadro de *Las señoritas toreras* que se conserva en el Museo de Arte Moderno de París, en el que aparecen cinco de estas mujeres de facciones agitanadas que lucen su vestimenta torera y los capotes de brega.

En Santander se interesa Solana por el canto, cuya afición compartía con su inseparable hermano Manuel, asistiendo en Madrid al teatro de la Zarzuela y al Teatro Real, donde se representan *Bohemios*, *Marina*, *Las golondrinas*, obras que luego gustan volver a escuchar en discos. Los dos hermanos se buscan un profesor, el Sr. Auria, que les da las primeras lecciones. Manuel parece tener más facultades que José, que cree que el arte del canto estriba, sobre todo, en tener una voz poderosa. Por ello pone discos de cantantes famosos y fuerza la voz hasta sobreponer la melodía del tenor, a la vez que exclama: ¡"Uno le puede a este cabrón...!"

A Gómez de la Serna la asistencia a una de sus interpretaciones de *La Tempestad*, que solía acompañar de declamaciones, le produjo tanta risa que rompió la silla donde estaba sentado. Pero el canto no pasó de ser para él un entretenimiento, lo mismo que la escultura que sólo practicó una vez, a modo de prueba.

Estando el pintor en la capital de la Montaña es cuando en 1912 Ramón Gómez de la Serna elige el café de Pombo para sus famosas tertulias, a las que se incorpora Solana cuando regresa a Madrid ya definitivamente en 1918.



“El Lechuga” en 1911.



“El Lechuga”, el novillero más célebre de las corridas de beneficencia.

(Foto Duomarco)



Novilleros que tomaron parte en la corrida de aficionados en 1908. En el extremo derecho está Isidoro Cosío, “El Lechuga”.

(Foto cortesía de Rafael Gutiérrez-Colomer)



El Lechuga

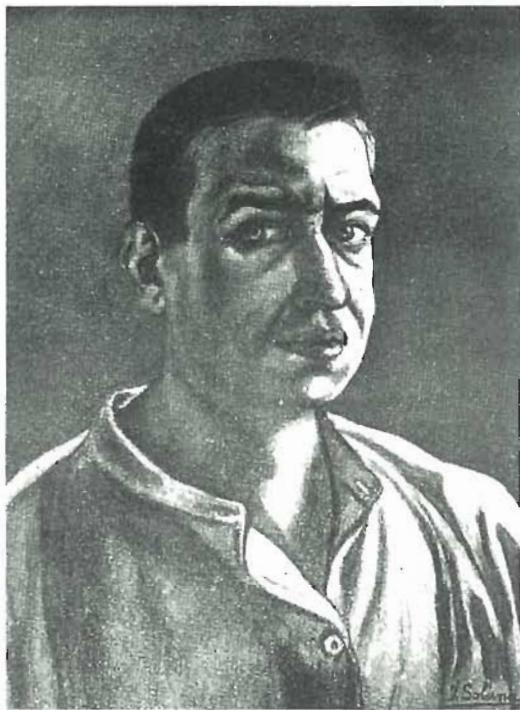
Colec. José Frax. (Foto Manso)



El pintor Gutiérrez-Solana durante el acto organizado por el Ateneo de Santander en septiembre de 1934.

De izquierda a derecha: Gerardo Diego, F. de Nardiz, Alfredo Felices, Fernando Calderón, Daniel Alegre, José G. Solana, Gallostra, Flavio San Román, Pombo Ibarra, Ricardo Bernardo, ?, Antonio Trueba, Fernández Montes.

(Foto Samot)



Autorretrato de Gutiérrez-Solana, reproducido por primera vez en 1930 en *La Revista de Santander*.



Solana joven, en la época en que "su cuello de pajarita era familiar en la ciudad".

CAPITULO QUINTO

PRIMER LIBRO. — REGRESO A MADRID. —
SEGUNDO LIBRO. — LA TERTULIA DEL
POMBO. — UN CUADRO FAMOSO. — NUE-
VAS EXPOSICIONES. — “LA ESPAÑA NE-
GRA”.

En 1913 hace aparición su primer libro *Madrid. Escenas y Costumbres* que dedica al pintor y grabador Leonardo Alenza, al que se ha considerado como un precursor de su pintura. Hombre atormentado, sus dibujos son crónicas de una época, con temas también populares y algo en relación con la temática solanesca: el carnaval, la riña en el mesón, asesinato e información judicial, etc.

Solana posiblemente se inspiró para el título de su libro *Madrid. Escenas y Costumbres* en los títulos parecidos de Mesonero Romanos de *Escenas matritenses* y de Pereda en su primera obra *Escenas montañesas*, aunque siguió más la línea de Mesonero, ya que también las dividió en primera y segunda serie. Los temas coinciden igualmente con el autor madrileño, que trata en sus *Escenas* no sólo de las costumbres de Madrid, sino de las romerías, “Las ferias”, “El Campo Santo”, “El día de toros”, “El martes de Carnaval y el Miércoles de Ceniza”, “La almoneda”, etc., etc. Sin embargo, los diálogos que tanto usa Mesonero, apenas existen en Solana, excepto cuando recoge los diálogos de la calle, de las barracas, etc., pero nunca dialoga con un interlocutor hipotético que sería el lector, tal como hace Mesonero, que protagoniza muchos de sus relatos. Con todo el indudable interés que tienen las *Escenas matritenses*

no poseen la fuerza, en algunos momentos, de las de Solana, que ahonda mucho más, por supuesto, en los temas del carnaval y de la muerte.

Es indudable que Solana leyó *Los Sueños* de Quevedo, en donde encontramos abundantes consideraciones sobre la muerte, el uso arcaizante que hace del pronombre átono enclítico, que utiliza también Solana en algún momento, como en el trozo seleccionado de “El entierro de la sardina”, así como en la expresión “cuévanos de vendimiar”, e incluso existe un paralelismo en el culto, bien solanesco, a los maniquíes femeninos, que prefiere a las mujeres de carne y hueso, a las que también ridiculiza Quevedo para terminar diciendo: “(...) y te dará horror lo que te enamora, y avergüéñzate de andar perdido por cosas que en cualquier estatua de palo tiene menos asqueroso fundamento” (1).

Para escribir sus escenas del carnaval Solana se inspiró también, como hemos dicho, en Mesonero Romanos, según podemos ver por algunos puntos coincidentes. Mesonero en su escena de “El martes de Carnaval” comienza con estas palabras: “Las locuras del Carnaval tocan a su fin”. Solana, por su parte, en “El entierro de la sardina” lo hace de esta manera tan semejante: “Ya se acaban las Carnestolendas”. Uno y otro describen la marcha de los diferentes grupos de disfrazados empleando expresiones semejantes: “siguen en pos” y “siguen sus pasos”, respectivamente.

La obra de Solana debió de pasar bastante desapercibida, al menos para los críticos, que si conocían bien la personalidad del autor al que estaban dispuestos a considerar como pintor, no estimaban que aquel libro que recogía, como anuncia su título, escenas y costumbres del Madrid de su tiempo, pudiera tener alguna trascendencia literaria. Sin embargo, Gómez de la Serna intuyó el valor de aquellas páginas cuando dice que la “literatura de Solana es de esas que rechazan los estúpidos porque sólo es descriptiva, porque creen que describir describe cualquiera (de cualquiera manera sí, pero de la manera “única” casi ninguno)”.

Weston Flint considera que lo más importante de la obra literaria del pintor tuvo lugar durante su estancia en Santander, afirmación muy dudosa y discutible, ya que todavía no había dado a la imprenta ni *La España Negra* que hace la número tres de su producción escrita, ni los cinco libros que siguieron a ésta, sin contar los fragmentos publicados por primera vez en la biografía que hizo del pintor Gómez de la Serna.

Pío Baroja, que profesaba una especial antipatía a José Gutiérrez Solana, escribe en sus *Memorias* que cuando salió el primer libro del pintor se

(1) Cfr. *Los sueños*. Quinta edición. Colección Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1969, pág. 102. Véase en Solana la expresión cuencas “como cuévanos”. Pág. 129.

corría por Madrid que había sido corregido por Francisco Iribarne. No cabe duda de que Iribarne o G. Hernández y Galo, de la Imprenta de Mesón de Paños, donde Solana publicó la casi totalidad de su obra, debieron de corregir algunas partes de los manuscritos, ya que abundan las faltas sintácticas y cabe esperar que al menos colaboraron mediante la colocación de algunos signos de puntuación. A este respecto, Gómez de la Serna decía que “sus cuartillas son bravas, sinceras y se permiten la espontaneidad suprema en faltas de ortografía, tanto que en la imprenta le cobran un *plus* para corregir y poner en prosa legible su prosa con tropezones” (2). En *Florencio Cornejo*, por ejemplo, se advierte una corrección en la primera parte y un cuidado en el estilo que hacen pensar en la presencia de otra mano.

En 1914 estalla la Guerra Europea y divide al país en dos grupos, partidarios de ambos contendientes. Antonio G. de Linares informa sobre la situación de la lucha con su “Crónica de la guerra”, que aparece en *Por esos mundos*. Benavente representa *El marido de su viuda* y Federico Oliver estrena *Los Semidioses*, obra con la que obtiene un resonante éxito. Gómez de la Serna publica *El Rastro*, una de sus obras más características. Es la época en que Emilio Carrere, con sus 32 años, lleva una vida bohemia y se define con estos versos, que bien pudieran aplicarse a Solana:

“Yo soy un hombre triste, altivo y solitario
a quien brinda la luna su ajenjo visionario”.

El pintor gasta su billete kilométrico en sus salidas de Santander en las que va a cualquier parte, pero llega un momento en que, como dice Sánchez-Camargo, “en Santander había descubierto ya todos los rostros y todas las almas”. La familia, un final de año de 1917, determina regresar a Madrid, en parte porque, como él dice, se sentía “un poco dormido” y también debido a la agravación de los síntomas de la enfermedad mental de la madre. El último día del año la familia entera realiza un viaje “solanesco” con la madre loca y eligen ese día debido a que es una fecha en que viaja menos gente. Los Solana se instalan en Madrid en un viejo caserón en la calle de Santa Feliciana, “un caserón de un solo piso con varios balcones de grandes persianas de madera y dos miradores; un caserón colocado sobre uno de esos pedestales que tenían las casas antes, y a los que se subía por una escalera que acababa en el portal” (3). La casa daba a un patio interior que poseía un pozo. Trasladados todos los muebles, cuadros y libros, los hermanos se ocupan de decorar aquella enorme casa con los mil objetos que les ofrece el Rastro madrileño:

(2) Vid. *Solana*. Edic. Picazo., pág. 150.

(3) *Ibidem*, pág. 88.

relojes, imágenes y sus propios cuadros. Una extraña lámpara que proyecta en el techo la imagen de una calavera, completa el decorado de aquella casa de aspecto antiguo y triste donde los hijos conviven con la madre loca. No quisieron que fuera internada como su hermano Luis, que un día regresó de América también con síntomas de demencia. Hasta que le sobrevino la muerte, José y su hermano no quisieron separarse de su pobre madre, que fue para ellos un constante estímulo de la “ansiedad depresiva” que soportaron toda la vida.

La imagen de los dos hijos junto a la madre encerrada en una de las habitaciones produce una sensación de pena y amargura. Solana es un ejemplo de vida angustiada que le atenaza desde su infancia y que se ve incrementada por constantes traumas emocionales. Solana conoció como nadie la angustia y el miedo:

Este miedo a vivir que, desde mozo,
me muerde el corazón y me tortura,
me lleva a agazaparme en la clausura
de un sueño inquieto, que es mi calabozo (4).

El hermano Luis fue internado en el manicomio de Santa Agueda. La transcripción que hace Gómez de la Serna de la noticia que le dio Solana del suceso tiene un triste contrapunto de humor esperpéntico: —“Yo creí que estaba borracho... Estuve luchando con él toda la noche. Subió el sereno... Y ahora se ha descubierto que está loco... Le llevé al médico que le dio con un martillo en la cabeza y como si nada... Se ha abrazado a un Cristo en Carabanchel diciendo que es el hijo de Dios y ayer rompió una botella porque él no se hería con los cristales rotos y hubo que llevarlo a la casa de Socorro” (5).

En 1918, cuando finaliza la Guerra Europea, tienen lugar dos hechos trascendentales en la vida de Solana: la aparición de su segundo libro y la incorporación a la tertulia del Café Pombo. La segunda parte de *Madrid. Escenas y Costumbres*, que posiblemente también fue escrito en Santander, venía a ser una continuación del primero en cuanto a la temática y desarrollo.

En este mismo año el pintor y sus dos hermanos se integran en la tertulia fundada por Ramón Gómez de la Serna en el Café Pombo que, a lo que parece, había sido fundado a finales del siglo XVIII o principios del XIX por un señor con este apellido, que lo bautizó con el nombre de *Café y Botillería*

(4) RÍO SÁINZ, J. del, “Miedo”, en *Antología 1. Poesía*. Santander, 1953.

(5) GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Opus cit.*, pág. 186.

de Pombo. Es dudoso que el fundador fuera entonces santanderino, ya que esta familia no se establece en Santander hasta el siglo XIX.

La historia del célebre Café fue reconstruida gracias a Elpidio de Mier, montañés inquieto y curioso, residente en sus últimos años en Ponce (Puerto Rico), quien le proporcionó los datos a Ramón Gómez de la Serna. El Café había tenido ya contertulios famosos en el siglo XVIII y XIX, que, bien de paso o con asiduidad, frecuentaron las reuniones de clérigos, políticos o militares. Entre ellos se contaban a Goya, José Napoleón, la familia Wells, Zorrilla, los curas La Hoz y Merino, Prim y Sagasta, etc.

Hacia 1820 Pombo pasó a manos de otro montañés apellidado Gallo, que lo explotó durante cerca de 50 años. Según el *Indicador de Madrid de 1858* había en esa época en la capital de España tres montañeses que llevaban este apellido. Eran don Francisco, don José y don Manuel Gallo que vivían respectivamente en las calles del Rollo, núm. 9, Plaza de la Constitución, núm. 21, y en Atocha, núm. 67. Uno de ellos fue el segundo propietario del Café Pombo. Cuando Gómez de la Serna lo eligió para sus tertulias literarias, el propietario era un gallego llamado Eduardo Lamela, que fue quien autorizó las reuniones. El mismo Ramón ha escrito los motivos que le llevaron a crear la más célebre tertulia de la época contemporánea. “Fundo la Sagrada Cripta de Pombo, como lugar recóndito en que reunirme con los escritores nacientes, en que repartir mi fe en el futuro, refugio en que estar reunidos durante el bombardeo de aquellos primeros tiempos de incomprensión para el nuevo modernismo”... (6).

Allí encontró de nuevo Solana, que solía ir todos los sábados, a viejos amigos como los montañeses Cabrero y María Blanchard, a su condiscípulo Victorio Macho y conoció a otros personajes destacados de su tiempo: al excentrífico Nogales, del que se cuenta que siendo Alcalde de su pueblo tomó revancha de las calabazas recibidas de una joven a la que había pretendido, imponiéndole entonces una multa “por desacato a la autoridad”; a Picasso, al que saludó un día, al pintor Rivera, al historiador Alfonso Reyes, etc. Pero, como decía el gran Ramón, también “a esa soledad de Pombo llegan los sencillos y los locos españoles que son los últimos románticos de España y que tienen un seguro instinto de orientación en su locura” (7). Aunque el “café literario” tiene ya su historia, parece como si aquellos contertulios tan numerosos y heterogéneos hubieran querido estar representados —y así lo fueron— por los seleccionados en el célebre cuadro de José Gutiérrez Solana que, el 17 de diciembre de 1920, se colocaba presidiendo las reuniones.

(6) Cfr. *Pombo*. Edit. Juventud, Barcelona, 1960, pág. 23.

(7) *Ibidem.*, pág. 26.

La figura central la ocupa de pie Ramón Gómez de la Serna sujetando el tomo del Pombo y junto a su botella de Rhun Negrita, con cuatro contertuarios a cada lado. Así lo describe el propio Solana: “En el centro está nuestro querido amigo Ramón Gómez de la Serna, el más raro y original escritor de esta nueva generación. Está puesto en pie y en actitud un poco oratoria; recio, efusivo y jovial, un tanto voluminoso, pero menos de lo que deseamos verle, para completar su gran semejanza con un Stendhal español o un nuevo Balzac de una época más moderna y menos retórica; cerca de él está su cartera, esa buena amiga que siempre le acompaña llena de pruebas de imprenta y dibujos que hace rápidamente para ilustrar sus escritos”... (Pág. 452).

En el lado derecho, en la posición en que se hallan sentados, están Manuel Abril con su cara de asombro que definió a Solana como “una fuerza elemental, primaria, inocente y honda”. Manuel Abril, que por esa época escribía sobre arte y aludía a los “que luchan sinceramente por la conquista de las cumbres artísticas”... Junto a él se halla Tomás Borrás, “el cronista y poeta tan sutil y tan exquisito”, con su pipa encima de la mesa; el intelectual Bergamín y el pintor Cabrero (8), el de rostro más expresivo del grupo. A la izquierda están Mauricio Bacarisse, catedrático de psicología y “poeta políédrico”, como le llamaba Ramón, muerto prematuramente; José Solana, Emilio Coll, el venezolano que contaba cosas insólitas de su país, y Bartolozzi, que poseía un taller donde guardaba una gran colección de moldes de obras de arquitectura y arqueología. El padre, don Lucas Bartolozzi, fue conservador de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Salvador, el mayor de los hijos —que es el retratado—, había corrido unas originales aventuras por París que habían sido referidas por Manuel Abril.

Los citados contertuarios componen el cuadro en el que tienen todos, como decía Ramón, “las actitudes hieráticas” que convenía a la situación. Al fondo está “el prodigioso espejo de Pombo” que refleja a una pareja grave que bebe agua mineral y parecen ser observadores lejanos y callados de una época que

(8) El pintor montañés José Cabrero Mons durante el tiempo que residió en París entabló conocimiento y convivió con algunos de los artistas españoles y extranjeros que dominaban entonces el panorama mundial de la pintura, entre los que se encontraban Toulouse Lautrec, Picasso, Zuloaga, Iturrino, etc.

Al regreso de París su figura se hizo popular en los medios intelectuales de Madrid y Santander, donde se presentó con un aire un tanto modernista y bohemio, muy de acuerdo con su atuendo de chalina, chaqueta de terciopelo y el sombrero de ala ancha que cubría su larga melena, tal como le retrató Francisco Durrio a principio de siglo en un medallón de bronce que conserva la familia. Solana le hizo un boceto y retrato para el cuadro de la tertulia del Pombo.

Para conocer ese momento, aplicado a Francisco Iturrino, véase el artículo sobre este pintor de José Francés en *La Esfera*, n.º 295, del 23 de agosto de 1919.

muere y otra que nace, simbolizadas, tal vez, en la lámpara de gas y el ventilador del encuadre superior. El óleo de *La tertulia de Pombo* es el cuadro más famoso de cuantos recogen las reuniones intelectuales y divertidas de aquellos años veinte (9) en los que los cafés eran una especie de universidad, de mentidero y de tribuna parlamentaria, en donde se hablaba de política, del último estreno teatral o de la cupletista dc moda.

Coincidiendo con su regreso definitivo a Madrid y su incorporación a la tertulia del Café Pombo, Solana participa casi de una manera continua en las exposiciones colectivas y particulares de España y del extranjero. En 1917 obtiene una tercera medalla y al año siguiente es cuando envía una representación de su obra a la Exposición Artística Montañesa y a la de Barcelona. Estas actividades las simultánea con sus escritos que realiza, como él dice, por entretenerte.

En 1919 expone en la Internacional de Bilbao y obtiene un premio por su cuadro *Nochebuena*. Solana presentó también en esta exposición de Bilbao su cuadro *Mujeres de la vida*, del que dijo el crítico José Francés que constitúa "la más fuerte, la más totalizada de todas sus obras y, desde luego, uno de los mejores lienzos de la Exposición". Otras obras suyas, que llama "notas pequeñas", fueron *Los pellejeros* y *La casa de dormir*, a las que calificaba el crítico de "notabilísimas" (10).

En estos años de la postguerra europea reanuda con más intensidad sus peregrinajes por los pueblos de España. La pintura y la literatura de Solana se identifican. Sus críticos se han referido al paralelismo temático, a "las resonancias literarias", como diría Hidalgo, que despierta su pintura en el observador. Alfredo Velarde apuntaba "cómo los títulos de sus cuadros coinciden con capítulos de su obra: *Lola la peinadora*, *El ciego de los romances*, *Las Coristas*, *El entierro de la sardina*" (11), etc.

En los libros de Solana las descripciones pictóricas son abundantes; es una literatura colorista, como si la pluma hubiera sido sustituída por el pincel. Así escribe en *Madrid. Escenas y Costumbres*: "Este jardín silencioso tiene aire de cementerio visto desde fuera; sus árboles, inmóviles y lejanos, parecen pintados en el cielo" (Pág. 243). No olvidemos que Solana pinta y escribe influenciado por su peculiar modo de ser, por lo que pudiéramos llamar su personalidad psíquica, que como luego veremos le lleva inconscientemente a el-

(9) El pintor griego Dimitri Perdikidis confesó que vino a España atraído por la pintura de Solana, especialmente por este cuadro que dijo le había impresionado.

(10) *La Esfera*, n.º 302 del 11 de octubre de 1919.

(11) VELARDE, A. "El olor en el arte de Solana". *El Faro*. Santander, 20 de noviembre de 1928.

gir compulsivamente unos temas y unos colores que denotan unos trastornos psíquicos más o menos acentuados, pero persistentes.

En 1920 Solana se decide a publicar su tercer libro, *La España Negra*, que es casi seguro escribiera también en Santander y que dedica a su amigo Ramón Gómez de la Serna, quien apunta en su Diario el 16 de diciembre de 1920: "Acabo de leer el libro de Solana. Es sincero, rijoso y tiene un tono que se ha perdido entre los hombres" (12).

En los años que preceden a la aparición de *La España Negra* es cuando el pintor inicia la fase más importante de su faceta viajera, de trotamundos visitante de los pueblos de Castilla. Las brumas cántabras y el viento sur, tan característicos de su provincia de origen, le hacen desear un cambio por el paisaje adusto de la meseta castellana, tierra de místicos y de profetas. "Del tétrico norte de España, de la castellanía, contagiada de mar, que se da en Santander, traía Solana tetriquez de acantilado —dice Gómez de la Serna—, soledad de playas de invierno, visión de hombres de pueblo, entre campesinos y marineros" (13). El lugar a donde vaya le es indiferente, aunque es su instinto el que le guía a elegir el área geográfica de sus excursiones y los lugares de su visita, casi siempre los mismos, en esos pueblos o ciudades castellanas: museos, iglesias o ermitas, las mancebías y los cementerios.

En el epílogo de este libro, escrito en 1920, es donde dice que en su maleta llevaba "muchos papeles, apuntes de viaje". Son apuntes, como hemos dicho, de bocetos de futuros cuadros o notas de sus recuerdos u observaciones. Puede advertirse cómo sus relatos abundan en minuciosidad descriptiva, exponente de un hombre de una gran retentiva visual, que crea, como dice Sánchez-Camargo, el supernaturalismo en su literatura. Pero hay además un detalle sumamente curioso que nos cuenta también su biógrafo, fenómeno que tiene un gran interés para interpretar su psicología. Solana escribía utilizando con mucha frecuencia tinta china.

El estilo literario es, en este libro, el mismo de sus anteriores obras, aunque va prescindiendo del diálogo y se hace únicamente descriptivo. El decorado madrileño es sustituido por los más genuinos pueblos de Castilla. Desde el puerto de Santander en el que la meseta se abre, de montañas al mar, Solana con su equipo de peregrino de caminos polvorrientos y trenes de tercera, visita Valladolid y su museo, Segovia, Ávila y la casa de Santa Teresa, Zamora, Plasencia, Oropesa, Tembleque y Calatayud. Extremadura es la frontera de sus viajes, con excepción del que hace a Montilla (Córdoba), en los que sus preferencias se reparten entre Santander, las dos Castillas, el reino de León,

(12) *Opus cit.*, 1972, pág. 125.

(13) *Ibidem*, pág. 82.

J. GUTIÉRREZ-SOLANA

FLORENCIO CORNEJO

(NOVELA)



FRANCISCO BELTRÁN
LIBRERÍA ESPAÑOLA Y EXTRANJERA
PRÍNCIPE, 16.—MADRID

“Las páginas de la agonía y muerte de Florencio tienen la firma impronta de la mano maestra y la descripción del velatorio —con su mundo alborotador y gruñón, sus frailes, su coronel retirado, su pastelero, su veterinario, su secretario del Ayuntamiento y sus viejas gordas, asmáticas, reumáticas y rezadoras— es un *apunte carpetovetónico* de la mejor ley”.

Camilo José Cela

José Gutiérrez-Solana

La España negra



De este libro dijo Gómez de la Serna que era "sincero, rijoso" y de "un tono que se ha perdido entre los hombres".

JOSE GUTIÉRREZ-SOLANA MADRID CALLEJERO



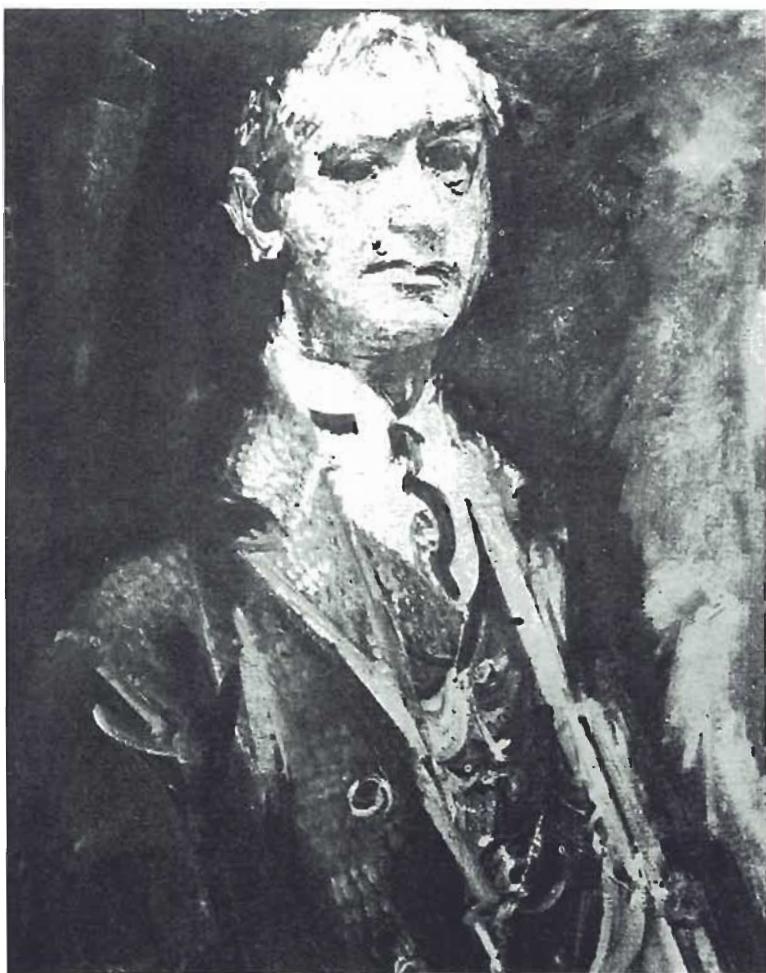
FRANCISCO BELTRÁN
LIBRERÍA ESPAÑOLA Y EXTRANJERA
PRÍNCIPE 16 — MADRID

Cuarto libro de Solana, impreso en 1923.



La tertulia de Pombo. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, Madrid. (Foto MAS)

"La tertulia del Café de Pombo, de Gutiérrez-Solana, es un cuadro profundo, trágico y de tan inacabable vibración poética, que no se cansa de mirarlo el espectador, al que acaba por aposentársele en el alma, como todas las impresiones que forman época en nuestra historia sentimental".—Francisco de Alcántara.



José Gutiérrez-Solana, retrato por Alvaro Delgado.

(Cortesía del autor)

Madrid y sus alrededores. Diríase que su itinerario es una línea zigzagueante que desde Santander concluye en la capital de España. Por el lado oriental sus traslados llegaron hasta Calatayud y Manresa, donde visitó la santa cueva donde solía retirarse San Ignacio de Loyola. Del norte, aparte de Santander, estuvo varias veces en Bilbao. También conoció Burgos, Salamanca, la provincia de Toledo, etc. Otra cosa son sus traslados por motivos profesionales y de exposiciones que le llevaron a Barcelona y Valencia. Aquel Madrid costumbrista y chulanguero, de romerías, máscaras, corridas de toros y barracas, da paso en su tercer libro a un Santander pintoresco que despierta con el siglo en un movimiento cultural en torno al puerto y a sus Bibliotecas, donde un grupo de hombres de letras y de ciencias habían gestado una generación ilustrada. Los primeros capítulos de *La España Negra* se desarrollan en este Santander cosmopolita que vive una inquietud intelectual que contagia a Solana. Sus preferencias literarias y pictóricas son siempre las mismas: las ferias y procesiones, los toros, los prostíbulos y cementerios. ¿Por qué elige insistentemente estos temas? Se ha hablado siempre de Solana como el pintor de las máscaras y carnavales, de una España devota y religiosa que el pueblo manifiesta en las procesiones de Samana Santa. Pero es también el cronista de la muerte, de *El fin del mundo* y de la vida difícil de las coristas y mujeres de prostíbulo.

Estos temas, portadores de la anécdota, no son más que la máscara de la verdadera temática solanesca: la muerte, la enfermedad, el dolor, el egoísmo, la hipocresía, la crueldad, la miseria física y moral, la superstición, la pobreza. En la pintura nos percatamos de su insistencia en los mismos temas macabros o motivos infrahumanos, pero en su obra literaria quedan más al descubierto las otras parcelas de la realidad, las que no describe, como en *Madrid callejero* y sobre todo en *La España Negra*. En *Madrid, escenas y costumbres* ocurre como en su pintura, que nos presenta ya los temas seleccionados. En *La España Negra* se advierte lo que deja a un lado casi tanto como aquello otro en lo que fija su atención.

Veamos ahora, en un obligado paréntesis de la biografía, algunos de los principales temas que esconden tras sí la muerte y el dolor humanos y que son una constante en su obra total pictórica y literaria.

Madrid y sus alrededores. Diríase que su itinerario es una línea zigzagueante que desde Santander concluye en la capital de España. Por el lado oriental sus trasladados llegaron hasta Calatayud y Manresa, donde visitó la santa cueva donde solía retirarse San Ignacio de Loyola. Del norte, aparte de Santander, estuvo varias veces en Bilbao. También conoció Burgos, Salamanca, la provincia de Toledo, etc. Otra cosa son sus trasladados por motivos profesionales y de exposiciones que le llevaron a Barcelona y Valencia. Aquel Madrid costumbrista y chulanguero, de romerías, máscaras, corridas de toros y barracas, da paso en su tercer libro a un Santander pintoresco que despierta con el siglo en un movimiento cultural en torno al puerto y a sus Bibliotecas, donde un grupo de hombres de letras y de ciencias habían gestado una generación ilustrada. Los primeros capítulos de *La España Negra* se desarrollan en este Santander cosmopolita que vive una inquietud intelectual que contagia a Solana. Sus preferencias literarias y pictóricas son siempre las mismas: las ferias y procesiones, los toros, los prostíbulos y cementerios. ¿Por qué elige insistentemente estos temas? Se ha hablado siempre de Solana como el pintor de las máscaras y carnavales, de una España devota y religiosa que el pueblo manifiesta en las procesiones de Samana Santa. Pero es también el cronista de la muerte, de *El fin del mundo* y de la vida difícil de las coristas y mujeres de prostíbulo.

Estos temas, portadores de la anécdota, no son más que la máscara de la verdadera temática solanesca: la muerte, la enfermedad, el dolor, el egoísmo, la hipocresía, la crueldad, la miseria física y moral, la superstición, la pobreza. En la pintura nos percatamos de su insistencia en los mismos temas macabros o motivos infrahumanos, pero en su obra literaria quedan más al descubierto las otras parcelas de la realidad, las que no describe, como en *Madrid callejero* y sobre todo en *La España Negra*. En *Madrid, escenas y costumbres* ocurre como en su pintura, que nos presenta ya los temas seleccionados. En *La España Negra* se advierte lo que deja a un lado casi tanto como aquello otro en lo que fija su atención.

Veamos ahora, en un obligado paréntesis de la biografía, algunos de los principales temas que esconden tras sí la muerte y el dolor humanos y que son una constante en su obra total pictórica y literaria.

CAPITULO SEXTO

TEMAS: EL CARNAVAL, LAS FERIAS, LAS PROCESIONES, LAS CORRIDAS DE TOROS, LOS PROSTITULOS Y LA MUERTE. — SOLANA EN SU OBRA LITERARIA: SELECCION DE TEMAS, PROCEDIMIENTOS DE DEFORMACION, DEGRADACION Y CARACTERIZACION; OTROS TIPOS DE SUBJETIVIZACION NARRATIVA: GENERALIZACION, ESTRUCTURAS, ETC. — EL ESPERPENTO SOLANESCO: RASGOS Y RECURSOS.

El Carnaval, que etimológicamente viene de “carne vale” o “carne levamen”, es decir, supresión de carne (Carnestolendas, carnes quitadas), va unido a la utilización de un disfraz que enmascara, sobre todo, el rostro. El Carnaval no se concibe sin la máscara o careta, que en un principio tuvo un origen fúnerario. La máscara significa ocultación de la personalidad figurativa, aunque quede al descubierto la vida instintiva del individuo que cree poder obrar así con menor riesgo, a merced del anonimato y la ocultación: “(...) todas ellas —escribe Solana de las máscaras— sienten el descoco y el atrevimiento que da la impunidad de la careta” (Pág. 514). La máscara representa, según los modelos, lo grotesco, lo fúnebre o lo ridículo.

Pío Baroja alude al poder de sugestión de estas fiestas dotadas de “todos los atractivos: la alegría brutal, la sátira, el misterio, el erotismo, la perfidia,

el libertinaje, la venganza y, después, las perspectivas del miércoles de Ceniza" (1).

El público adquiría en las cacharrerías los modelos de máscaras que más le apetecían: de animales (caballos o asnos, cerdos, caimanes, etc.), de payasos, de moro, del hombre del "alhiguí", catálogo que representa Solana en sus cuadros y escenas literarias de las máscaras. Junto al disfraz, tal como recoge Nieves de Hoyos (2) abundaban en las ciudades y los pueblos, festejos brutales y sangrientos, como era matar un gallo con los ojos vendados (Cáceres), o cortarle la cresta, una vez enterrado con la cabeza fuera (Burgos) (3). En Cataluña, en Duro de Lérida, el último día de Carnaval salía una carroza fúnebre. También era frecuente en muchas localidades "el entierro de la sardina": "Todos estamos conformes, y con la cabeza baja acatamos al vino y a la sardina que vamos a enterrar. Estamos prontos a ponernos en marcha.

"Bailando montados en escobas, palmoteando y andando hacia atrás, con palos, estacas y escobones, con jaulas y sacos llenos de bacaladas y tiras de longaniza; algunos, con vejigas que dan en la cara a la gente, se abren paso.

"Siguen sus pasos —sigue escribiendo Solana— otros tantos grupos numerosos con las más variadas cataduras y disfraces, uno con un embudo de petróleo en la cabeza, una aceitera en la cintura, cual con ropilla de cura blanca y misales en la mano; otros, andando a gatas, con los pies zambos y las manos torcidas hacia adentro; otros, haciéndose los cojos y baldados, paralíticos y tullidos, e imitando a los animales; bramaba uno como un toro, otro imitaba el gallo, el rebuzno de un asno, el cacareo de una gallina, el bufido de un huey, y llevaba cabezas postizas de cartón de estos animales, muy contentos y alborozados de sus disfraces" (Págs. 109-110). "(...) Sostenido a hombros, en unas andas, llevaban un ataúd muy pequeño, con unos trapos blancos, a manera de sudario, y el cuerpo de la sardina, difunta" (Pág. 110).

En estas descripciones solanescas del carnaval existen rasgos medievales en los que se combina la muerte, la ironía y el anticlericalismo, como en aquellas danzas macabras cuya victoria postrera sobre el hombre representó el pintor en su cuadro *El juicio final*.

Nietzsche escribía: "¿Qué significa ese prodigioso fenómeno de lo dioni-

(1) Cfr. PÍO BAROJA. "Las raíces del Carnaval" en *Pequeños ensayos*. Edit. Sudamericana. Buenos Aires, 1943.

(2) NIEVES DE HOYOS SANCIO. Algunas notas sobre carnavales en España. *XXXVI Congreso Intern. de Americanistas*. Sevilla, 1966, 2:417-422.

(3) Véase la descripción que hace también Solana de la bárbara costumbre existente en algunas localidades de torturar a los gallos con palos y piedras el día de Nochebuena. Cfr. *Obra literaria*, pág. 127.

síaco? ¿Hay quizás —problema para los alienistas— una neurosis... de los pueblos”? (4).

Sus descripciones tienen, en efecto, algo de bacanal populachera y neurótica. “Y ya anochecido resuenan los gritos de gente tirada por el suelo en la más descompuesta borrachera; el ladrido de los perros hambrientos, que se sacian con los restos de las meriendas.

“Se ven las masas negras de gente que corren aullando, jurando y blasfemando, saltando por entre las hogueras que iluminan sus caras congestionadas por el vino” (Pág. 114).

La selección del pintor, con aficiones literarias, de los temas del carnaval es constante en su obra. Nace en su psiquismo de una manera traumática en su niñez y perdura ya toda la vida. Hay algo en los carnavales que le atrae. ¿Cuál es el motivo, debemos preguntarnos? En general, se ha vinculado la afición por las máscaras con sus encuentros con ellas en la niñez (5). “Es muy probable que los mascarones de Carnaval con sus disfraces femeninos vistos en su niñez —escribe Berruete— hubieran ejercido una nefasta influencia sobre su mente y los sentidos de Solana niño. Aquella profanación de la femineidad debió de crear en su mente algo tan catastrófico y confuso que ya nunca más pudo desensibilizarse” (6). Sin embargo, esta coincidencia, que tiene algo de predisposición, no puede por sí sola explicar una obsesión, porque las máscaras y los temas del carnaval llegaron a constituir, en efecto, una idea fija para el pintor y cronista de la España de principio de siglo. Solana buscaba instintivamente en los carnavales lo que, según Semprún (7) tienen de “fiesta dolorosa” y como válvula de escape de la angustia. “La máscara —escribe López Ibor— aunque sea grotesca e irónica, defiende contra la angustia de la existencia” (8). En casi todos sus libros dedica un epígrafe al tema del carnaval: “El entierro de la sardina”, “Las últimas máscaras”, “El Carnaval en Tetuán”, “El Carnaval en la Castellana” y “El entierro de la sardina en la Pradera del Corregidor”. En la pintura se da la misma circunstancia de la reiteración temática de las máscaras, el carnaval y las murgas, que aparecen tam-

(4) Cfr. de F. NIETZSCHE, “El origen de la tragedia”, en *Obras Completas*. Vol. 5. Col. Biblioteca Filosófica. Edit. Aguilar. Argentina, 1967.

(5) Solana creía que esta afición le venía de recordar el susto que le dieron de niño en un Carnaval. Así lo expresó en unas declaraciones, aunque el motivo hay que buscarlo sin duda en su personalidad angustiada.

(6) BERRUETE, A. José Gutiérrez-Solana, pintor de la sordidez y de la muerte. *Glosa*, 1968, (170): 21.

(7) SEMPRÚN, J. Carnestolendas. *Rev. Billiken*. Caracas, 1935, 1 de marzo.

(8) LÓPEZ IBOR, J. J., “Solana, existencialista carpetovetónico”, en *Papeles de Son Armadans*, 1959, 11 (33 bis): 39.

bién, como decimos, en su obra literaria. Las máscaras se repiten en sus óleos, dibujos y grabados. Algunas de estas figuras se ensayan una y otra vez, ma-chaconamente, en diversas combinaciones. Así dos de las figuras de *Máscaras* de la colección Valero las reproduce en otra posición en el dibujo de *Máscaras del Soplillo*. La mujer que sustenta la bota de vino en *La máscara y los doctores* es la misma que aparece en el aguafuerte titulado *Mascarón*. Consideremos, del mismo modo, comparativamente, otras figuras de las máscaras “des-trozonas” con las que juega en múltiples combinaciones.

Para inspirarse, Solana frecuentaba los carnavales o se acercaba al taller de su amigo Emeterio, constructor de caretas, que trabajaba en la Vistillas, y al que retrató en una de sus litografías. Cuando se refería a su labor de arte-sanía, solía repetir: “Ese es mejor pintor que uno; hay que ver qué cosas inventa” (9). A finales de siglo se ocupaba de esta industria en Madrid el aba-niquero A. Serra, que se dedicaba también a la confección de trajes de máscaras o de carnaval. En realidad Serra se surtía de un pequeño taller que exis-tía en el Paseo de Santa Engracia y que llevaba sobre la puerta el pretencioso título de “Fábrica de juguetes de cartón”. Solana debió conocer éste u otro de los talleres análogos que existieron en Madrid y donde se preparaban las caretas más típicas del carnaval. También es posible que para ciertos tipos populares se inspirara en la colección de figuras mejicanas hechas de cera y revestidas de trapo, que pertenecieron a su padre, de las que decía que eran como muñecos “muy grotescos y cómicos”.

Algunos de los estudiosos de la obra del pintor “maldito” se han referido a la presencia de elementos eróticos en estas máscaras, fenómeno explicable si tenemos en cuenta que, es en cierto modo una forma de evasión. Al referirse Rof Carballo al tema de las cuatro máscaras de un cuadro de Solana, propie-dad suya, escribe: “La primera impresión es que estas cuatro máscaras sim-bolizan un solo ente. El cual, como las representaciones aztecas de las Madres Terribles, ostenta ornamentos fálicos; en este caso los artilugios diversos: cen-ferro, sartén, bastón, bota de vino, etc., que penden de las cinturas de las mu-jeres o que éstas esgrimen con sus manos”.

¿De dónde le viene, pues, a Solana su manía por las máscaras? ¿Es, como se ha dicho, una preferencia artística? Es posible que no sea así. Viviendo tan-tos años en Santander pudo ser un pintor paisajista a la manera de Casimiro Sainz, el pintor loco, o de Riancho. Sin embargo, vemos que su preferencia pictórica se reparte en temas muy concretos, entre los que descuella el de los carnavales y escenas de máscaras.

(9) SÁNCHEZ-CAMARGO, M. *Introducción a las litografías de José Gutiérrez-Solana*, Edic. R. Díaz Casariego. Madrid, 1963, pág. 15.

A juicio de Rof Carballo, según el dictamen de Roland Kuhn, las interpretaciones de las láminas del test de Rorschach identificadas en abundancia con máscaras denotan “un transtorno en la experiencia vivida de la identidad y de la unidad de la conciencia del yo” (10). En otras palabras, tanto Rof Carballo, como López Ibor, hablan en el caso concreto de Solana, de un fenómeno de disociación (11).

La mente disocia cuando separa una cosa de otra. Etimológicamente disociar viene de *dis*, prefijo negativo o de oposición y *sociare*, asociar, unir. También en este sentido Solana fue un disociado, en cuanto que buscó la soledad y huyó de la asociación. Si además nos fijamos en que *disociación* es sinónimo de *descomposición*, veremos lo apropiado del término a la personalidad del pintor de las máscaras y de la muerte. “En el proyecto existencial de Solana estaba ya la existencia como desintegración, como carroña, como dehiscencia, como muerte y su evasión en la máscara y en la ríosidad” (12).

La disociación no es, ni más ni menos, que un fenómeno egodefensivo ante un conflicto grave de la personalidad.

“Las respuestas de muertos, de locos, de estatua, de máscaras —escribe Castilla del Pino— sometidas al análisis hermenéutico, demuestran la presencia aún del conflicto que, internalizado, depara al paciente la conciencia, más o menos lúcida, de no ser normal, cuando menos en una relación sujeto-objeto productiva” (13).

Freud (14), al referirse a la neurosis obsesiva analiza también un caso de disociación, de uno de sus pacientes, en tres personalidades.

López Ibor ha estudiado en el autorretrato del pintor (Colección E. Botín) la visión asimétrica que tuvo Solana de su propio rostro. Uniendo el lado derecho del rostro de su autorretrato con la imagen simétrica de esa misma parte se puede apreciar la imagen de un hombre presa del miedo y la congoja, mientras que la composición fotográfica doblando el lado izquierdo “es de una violencia concentrada y primitiva, como la de un loco absoluto” (15).

Dentro del mundo de lo inanimado y a la vez mecánico que cautivó a Solana figura el de los muñecos, maniquíes y figuras de museos y barracas de feria. El pintor era un visitante habitual de todos estos lugares que le pro-

(10) ROF. CARBALLO, J. *Opus cit.* Pág. 83.

(11) LÓPEZ IBOR, J. J. *Opus cit.* Pág. 43.

(12) *Ibidem.* Pág. 45.

(13) CASTILLA DEL PINO, C. *Vieja y nueva Psiquiatría*. Seminarios y Ediciones., Madrid, 1971, pág. 198.

(14) FREUD, S. *Paranoia y neurosis obsesiva*. Libro de bolsillo. Alianza Editorial. Madrid, 1971, pág. 210.

(15) *Opus cit.*, pág. 43.

porcionaban detalles y elementos pictóricos (véase "Las vitrinas y el visitante en el Museo") y le acercaban al mundo misterioso y enigmático para él de lo inerte.

En sus descripciones literarias de las visitas a estos museos (Museo Arqueológico, Museo de Arte Moderno, Museo de figuras de Cera, Museo Grevin, etc.), Solana pone especial interés en destacar, mediante la utilización de vocablos apropiados, el aire misterioso de estos lugares que, en cierto modo, le recuerdan los cementerios ("impresión de misterio", "aumenta el misterio de este Museo", "el silencio de esta sala parece volar por el espacio el sonido del tiempo", etc.). Como él dice, aquellas vitrinas de gente le parecen muertas; algo así como el caparazón corpóreo embalsamado de seres que existieron, con sus vestidos de antaño y que le miran impasibles. El ser humano se cosifica y en cierto modo se degrada. Los vivos que visitan el Museo inconscientemente asoman sus rostros a los "espejos grotescos" que les devuelven una imagen que les asusta.

Otras veces la degradación humana llega a través de la misma muerte y ahora es un despojo humano, un ser incompleto o anormal (feto o monstruo) lo que le retiene en su observación de la sala de disección donde estas piezas se conservan en frascos con "espíritu de vino".

El trasfondo irónico se advierte no sólo en estas descripciones sino cuando alude a los muñecos de feria que representan personajes políticos (Maura, Romanones, etc.) o simplemente autoridades civiles, militares (Polavieja, Weyler) o religiosas (obispo, frailes, etc.). Véase, por ejemplo, la descripción que hace Solana de estos personajes en "Romería de San Antonio de la Florida" donde se adivina su sentido de ironía política y religiosa tras el simple cartel de "Tirad a los muñecos" (16).

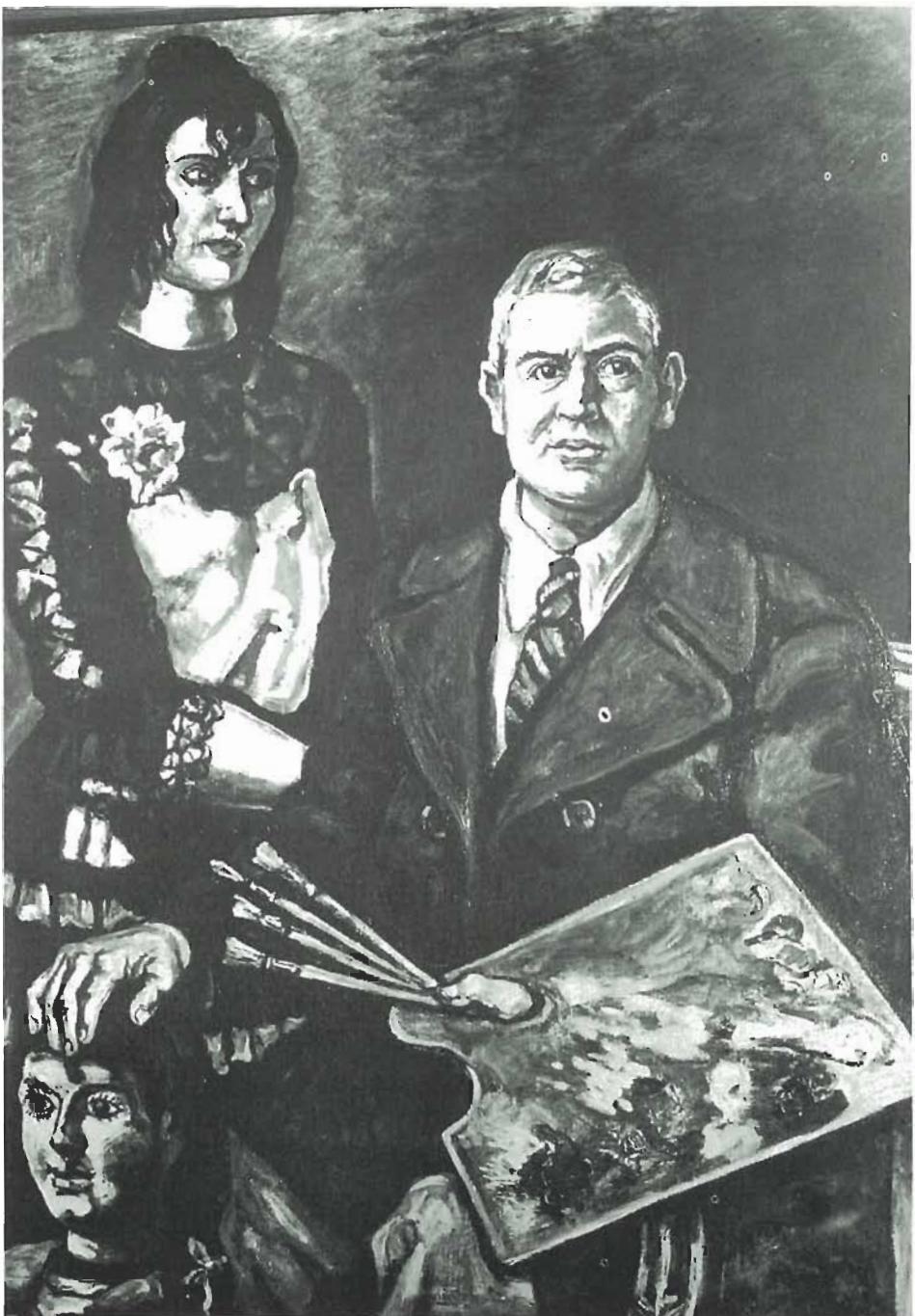
Pero muchas de estas figuras de museo a la vez que se degradan se tornan humanas, en ocasiones, en virtud de las descripciones detallistas y subjetivas del Solana escritor, que las humaniza. Así nos habla de una mujer de cera, la célebre Gillette de Narbonne a la que retrata con "sus piernas, desnudas, mórbidas y carnosas". A estos muñecos de cera les encuentra paradójicamente más belleza que a los seres vivientes, "preciosos muñecos de cera", dice al referirse a estas figuras que le recuerdan sus años de niñez.

¿Cabría pensar en la persistencia de una actitud infantil en Solana? Creemos que no radica precisamente aquí la causa de su atracción por los maniquíes y muñecos. Más bien su caso se aproxima al del Dr. Pedro González Velasco, el célebre fundador del Museo Antropológico, obsesionado por el

(16) Las críticas directas de la política del momento pueden verse en diversos lugares de su obra literaria. Confróntense, en este sentido, las págs. 244, 380 y 408.



José Gutiérrez-Solana junto a su cuadro *Máscaras*.

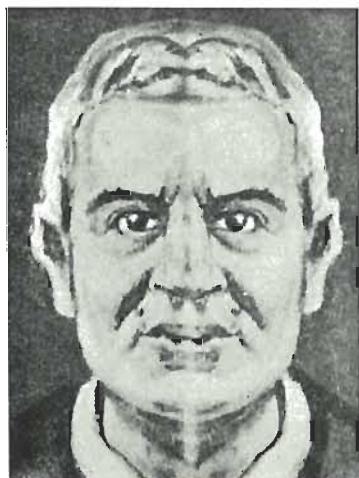


Autorretrato

Colec. Emilio Botín Sanz de Sautuola. Santander. (Foto Hojas).



Autorretrato de Solana



Composición fotográfica obtenida doblando y uniendo el lado izquierdo de la cara del autorretrato. Ofrece una imagen del pintor presa del miedo y la inquietud.



Composición idéntica obtenida doblando el lado derecho de la cara, del autorretrato, donde se revela como un hombre de violencia concentrada y primitiva.

(Según J. J. López Ibor. *Papeles de Son Armadans*, 1958, 11: 43)



Mascarón, aguafuerte de Solana en cinc.
Aparece reproducido en el cuadro
La máscara y los doctores.
(Cortesía de R. Díaz Casariego)



El entierro de la Sardina, uno de los cuadros más célebres de Solana que recoge las fiestas del Carnaval español de antaño. Col. particular. Madrid.

(Foto Manso)

problema de la muerte, quien en su discurso ante Alfonso XII, el día de la inauguración pronunció estas tristes palabras: "Yo ignoro lo que es el placer y el lado alegre de la existencia"...

Los muñecos acercan a Solana al mundo de los muertos. Es su representación inerte más placentera. Sin embargo, no creemos que el escritor se recreara sin temor en la muerte. El análisis lingüístico descubre lo contrario. La pintura, las máscaras, los muñecos e incluso los ritos fúnebres o mortuorios a los que asiste son una válvula liberadora de la angustia. Así en su famoso autorretrato aparece el pintor con la mano derecha posada sobre una cabeza mutilada, que es la misma que se encuentra también entre las figuras de "Cabezas y caretas". Suponemos que se trata de una de sus muñecas preferidas. ¿Por qué Solana sentía ese cariño por los muñecos? No cabe duda de que para él representaban o, mejor dicho, sustituían a las personas. La escena tan corriente de posar acariciando un niño se convierte en Solana en una escena de acariciar una muñeca. "Las prefiere a las mujeres 'de carne y hueso' —escribe Sánchez-Camargo— (17), porque, "con eso de la lujuria", no le dejan pintar. Los seres inanimados no le buscan ni le solicitan, ni le molestan la imaginación, que está muy ocupada haciendo averiguaciones en la mina de los llantos humanos".

Otro de los temas por el que siente predilección, es el de los recintos de las ferias populares. Es una atracción que podría parecer infantil la que le lleva a dibujar la "Verbena en la pradera de San Isidro", con sus carruseles de feria. Véase, igualmente, su descripción de "La feria en Colmenar Viejo", con los tablados " llenos de juguetes para niños" o "La Feria de París", con su función al aire libre en la que intervienen trapezistas, héroes y donde la gente se divierte utilizando los tiovivos, las norias o las barquillas oscilantes, buscando la emoción al visitar las barracas de ferias, los esqueletos vivientes o el espectáculo de la mujer sin cabeza.

"Los pasatiempos modernos de las ferias, dice Grotjahn, donde los sentimientos del placer del laberinto son de gran ganancia para los feriantes, y las películas horripilantes demuestran que este placer de la angustia es un fenómeno muy frecuente que hace sospechar reminiscencias de masoquismo" (18).

Solana en *Dos pueblos de Castilla* al referirse a su visita a Colmenar Viejo se fija precisamente en estos lugares de angustia, tan frecuentes en su obra:

(17) *Opus cit.*, pág. 145.

(18) GROTJAHN, M. *Beyond Laughter*. The Blakiston División. London, 1957. Citado por Vereecken, J. L. T. H., *Ensayo sobre la psicología del toro*, *Rev. de Psiquiatría y Psicología Médica*, 1958, 3 (8): 693.

la feria, la procesión de la Virgen de los Remedios, el Cementerio de Colmenar Viejo y la corrida de toros.

En las ferias era casi obligado que asistiera al circo, que le recordaba sus años infantiles. En la segunda serie de *Madrid. Escenas y Costumbres* dedica un capítulo a este espectáculo, y también en *La España Negra* alude a “la gente que entraba en el circo” en las ferias de Santander. Durante una de sus estancias en París dejó también constancia de aquel circo al aire libre situado en la explanada de los Inválidos. “En un prado, donde empieza la feria, llama nuestra atención unos mástiles de circo, y nos acercamos a ver una función al aire libre” (Pág. 670). Una *écuyère* que actuaba en Santander, Miss Catherine Odart, según creemos, fue, a juicio de Sánchez-Camargo, uno de sus amores platónicos, y existe el cuadro que recoge la actuación de la chica uno de aquellos días en que Solana “vuelve para ver a la mujer que intranquiliza su espíritu infantil” (19). Una vez más encontramos aquí también la búsqueda de la angustia. Decía Grotjahn (1957) que “en el circo hay muchos problemas de doble tendencia: terror y sadismo, horror y masoquismo, e inmediatamente después solucionados de manera prodigiosa” (20).

Las procesiones de Semana Santa constituyen el cuarto elemento de atracción artística para el pintor y narrador de *La España Negra*.

En estos desfiles procesionales se da igualmente un fenómeno, en algunos casos quizás, de masoquismo, en los actos de los disciplinantes y penitentes que se flagelan, portan cruces y arrastran cadenas, con los pies descalzos, masoquismo que se puede dar también en el público que presencia algunas de estas procesiones con disciplinantes como en el caso de Nocera dei Limes en Italia, y que se divulgó a través de la película *Mondo cane* o de los disciplinantes de San Vicente de Sonsierra en Logroño, procesión que a buen seguro habría despertado la atención de Gutiérrez-Solana. Pero existe aún otro fenómeno coincidente que puede explicarnos la inclinación del pintor a representar esta temática de la Semana Santa española. También en las procesiones se da el fenómeno del enmascaramiento, en este caso, representado por la capa-peruza. Por otro lado Solana sigue también la trayectoria artística y argumental de los penitentes de Goya, su pintor preferido.

Las procesiones están igualmente conexiónadas con el pueblo y la muerte de Cristo; la sangre y el negro son elementos dominantes de las escenas que plasmó en sus cuadros.

En cierta ocasión en que le preguntaron a Solana si era hombre con sentimiento religioso, se dice que contestó: “¡Quiá!... ¡A lo mejor uno tiene

(19) SÁNCHEZ-CAMARGO, M. *Opus cit.*, 1961, pág. 66.

(20) Véase VEREECKEN. *Opus cit.*, pág. 688.

menos religiosidad que un perro!... Las figuras de las procesiones, de los pasos, las imágenes mismas, sólo me interesan por lo que tienen de figuras de muñecos, no por el tema que encarnan, ni por la ideología que representan... Me interesan como figuras que son, lo mismo que sean de una procesión como de una mascarada carnavalesca" (21).

Quizás estas palabras del pintor nos expliquen la identificación de la procesión con el carnaval. En ambos espectáculos se da, repetimos, el enmascaramiento y los aludidos fenómenos de dolor humano. Téngase presente que en sus procesiones aparece siempre la muerte o alude a ella: El Señor crucificado, el Santo entierro, Jesús con la cruz a cuestas, la Dolorosa, los disciplinantes, etc.

"El paso de la crucificación representa un Cristo, retorcido como si hiciera esfuerzos por soltarse de la cruz; sus piernas, bastas y pesadas, están muy contraídas por el dolor y los dedos de los pies y manos engarabitados y cubiertos de sangre" (Pág. 426).

Compárese, por ejemplo, "El Cristo de la Sangre", de Zuloaga, con los cuadros de Solana de las procesiones. Los Cristos del pintor madrileño son retorcidos y sus acompañantes muestran rostros tan duros como el clima castellano. En estos Cristos sólo hay muerte y sangre. No suscitan recogimiento. En ellos se ve más al hombre que a Dios. Opinaba Marañón que "la vena profunda de la pintura de Solana es la religiosidad" (22). Existen, no obstante, en su obra múltiples elementos demostrativos de anticlericalismo y una fina ironía hacia la falsificación de lo auténticamente religioso. La mayoría de sus citas del clero son negativas, igual que las de beatas, de la Inquisición o de los autos de fe. Sus comparaciones tienen siempre un sentido insultante: "brujas beatas", "gordos como canónigos"..., "algún cura gordo como un cerdo", etc. Sólo se exceptúan aquellas referencias a curas pobres, "curas humildes y pobres" o al regicida cura Merino por el que siente admiración.

Como ejemplo de anticlericalismo, más o menos declarado, puede leerse su capítulo "El Sagrado Corazón" en *La España Negra*.

En nuestra revisión de los temas preferentes, tanto en la obra pictórica como literaria de Solana, llegamos al tema de la fiesta taurina, que constituía, como hemos visto, uno de sus espectáculos favoritos, a pesar de que su amor a los animales le hacía ver claro todo lo que de barbarie tenía la llamada fiesta nacional. Sin embargo, se siente atraído por las capeas pueblerinas y visita el desolladero donde las reses, después de la lidia, son faenadas. También aquí Solana busca el sentir la angustia. Se ha dicho que existe cierta analogía entre

(21) Citado por W. FLINT. *Solana escritor*. 1967, pág. 28.

(22) Recogido por SÁNCHEZ-CAMARGO en la biografía del pintor. Págs. 290-91.

la corrida de toros y el sociodrama. Vereecken (23) alude a los fenómenos de sadismo de este espectáculo, al existir una lucha a muerte entre el toro y el torero, que en el hombre está prevista de antemano, al menos teóricamente, con la muerte del animal. Sin embargo, está más claro el placer en la angustia que se da tanto en el torero como en el público y que denotan tendencias masoquistas. Véase, a título ilustrativo, los cuadros taurinos de Solana: *El último toro*, en el momento del descabello; *Las mulillas*, con dos caballos muertos en la plaza; la suerte de varas en *Corrida de toros en Sepúlveda*; la fuerza bruta de *Corrida en las Ventas*, con un toro arrojando sangre por el morrillo y una escena de fondo de persecución y muerte.

En sus correrías por los arrabales y por los pueblos de Castilla, Solana solía visitar las mancebías, como él las llama, de las que nos ha dejado también buena muestra en su pintura. La mujer en la pintura de Solana está representada casi siempre por coristas, prostitutas, criadas, máscaras de viejas, ancianas, etc. Las coristas vienen a ser los modelos más normales y algunos con cierta belleza, como la del cuadro titulado *La cupletista*, que viene a ser la "maja vestida" de Solana. Los cuadros de mujeres vestidas podrían estar representados por *La mujer del espejo*, de la que hizo también una litografía. A nuestro juicio, se trata de la misma mujer que aparece, de frente, en el cuadro de *Las lavanderas*. Sánchez-Camargo opina que fue amiga del pintor, con la que debió tener cierta intimidad. Pintó también varios cuadros de desnudos que recogen escenas de prostíbulo —*Mujeres vistiéndose*, *Las chicas de la Claudia*— o modelos de criadas, posiblemente de las que decía Gómez de la Serna que "a veces le sirven de modelo y hasta se prenda de ellas" (24).

El sentido de la sexualidad en Solana, al que se han referido diversos autores como parte de su personalidad, debe acometerse a través de su biografía, que nos habla de las relaciones y amoríos que mantuvo con algunas mujeres. A lo que parece, e igual que en otros aspectos y vivencias, Solana tuvo una visión bien parcial de los valores femeninos, visión por supuesto imperfecta, pero que puede ayudarnos también a perfilar su personalidad.

En su obra, tanto literaria como pictórica, aparece la mujer con muy pocas variantes y siempre tipificada o anatómicamente o por unas cualidades que a Solana le llamaron la atención. En unos casos la abnegación y el esfuerzo, en otros la resignación y el silencio. Preguntado por Sánchez-Camargo qué opinaba de la mujer, aparte de definirla como compañera del hombre,

(23) VEREECKEN, J. L. T. H. *Opus cit.*, 1958, págs. 688-696.

Véase igualmente del mismo autor: La corrida como sociodrama. *Rev. Cubana de Neurología y Psiquiatría*. 1, 1958.

(24) *Opus cit.*, pág. 182.

puso de relieve sus cualidades de sufridas y valientes para terminar diciendo: “Son la cosa más sufrida que hay”. Para él la mujer es anécdota, pero en el fondo su alma de niño grande le hace tener un gran respeto por la mujer, aunque como decimos la vea sólo bajo el prisma utilitario.

Pocas veces existe una descripción, como ésta, que pudiéramos llamar atractiva: “(...) una mujer joven con su novio; está trajeada de día de fiesta: el pelo muy ondulado y compuesta de lazos y perifollos; las medias negras, caladas, muy tiesas y tirantes; detrás de la silla se ven los pies torcidos y bien calzados, montados uno en otro sobre el palo de la silla por el que asoma, descarado y provocativo, el pico blanco de la enagua” (Pág. 515). Una de sus descripciones más poéticas no corresponde a una mujer viviente, como sería de esperar, sino a una figura de cera “(...) de una mujer desnuda, hermosísima, que duerme en un campo florido de margaritas” (Pág. 478).

En sus escritos varias veces alude a que las mujeres tienen aire de muñeco, particularidad advertida ya por Paul Ilie y Weston Flint.

...“Unas lavanderas que lavan su ropa en el río parecen figuras de nacimiento” (Pág. 614). Al hablar de las mujeres de Plasencia dice que “tienen un aire de muñeco y de distinción que no tienen las mujeres de las capitales” (Pág. 416). “(...) muy morena y chata; tiene el cuerpo muy grande y las caderas muy cortas, y parece un muñeco” (Pág. 358).

La ambivalencia mujer-hombre la encontramos con frecuencia en su obra literaria y en sus dibujos y óleos. En muchos de sus personajes enmascarados del carnaval, que tanto gustó representar con los atuendos femeninos, puede observarse por la conformación del cuerpo, las posturas, la forma de los tobillos y los objetos que portan, propios de varones (por ejemplo, botas de vino), que se trata de hombres disfrazados, costumbre que era muy frecuente en estas fiestas. Veamos algunos ejemplos de la relación mujer-hombre.

...“Las mujeres de Lagartera son como hombres” (Pág. 401).

“Esta vieja, alta y de mucho esqueleto, como un hombre fornido (Pág. 508).

Cela se ha referido también a la comparación que hace Solana, en este caso, del hombre con la mujer, al referirse a un judío “con barba cuadrada (que) tiene unas faldas blancas como un valenciano y el pecho, con vergonzosos pelos rizados, como las mujeres” (Pág. 435).

“(...) se arremanga las faldas o se las mete entre las piernas, para que no le estorben; esto le da un gesto hombruno” (Pág. 87).

En ocasiones hay una valoración cuantitativa de la mujer: “Garibaldi la respeta y la admira porque bebe más que él” (Pág. 597). “Y vemos alejarse a la Trini, la mujer de más trapío del barrio de Lavapiés; a la Patro, del

barrio de Maravillas, la que trae más cosas debajo de la falda; a la Encarna, de las Vistillas, la mujer que más hombres se lleva a la calle; a la Amparo, de las Ventas, la mujer de más pupila que se pasea por la corte" (Pág. 93). De las mujeres de Oropesa dice que son "muy trabajadoras y comparten con los hombres las labores del campo" (Pág. 395). Adviértase, pues, la admiración de Solana por todo lo que signifique trabajo y esfuerzo en los personajes femeninos.

A las mujeres de las mancebías las llama "pobres mujeres", "simpáticas y desgraciadas mujeres" y las califica de "muy valientes". "(...) Vemos en los portales mujeres con el pelo enmarañado y las cicatrices de descalabraduras en la frente, sus caras amarillas y sucias de no lavarse, tristes y con un gesto de dolor y de bondad en la boca; parecen que miran a un punto fijo sus ojos de loca" (Pag. 422).

Los cuadros de casas de prostitución parecen inspirados en su relato de "La calle de Ceres", con las pupilas sentadas en una silla, otras con "las medias listadas con fuertes rayas de colores" como las que pinta en *La casa del arrabal*.

El titulado *El portal de las chicas*, del que hizo un aguafuerte presentado con el nombre de *Mujeres de la vida*, tiene mayor interés y parece una escena que recogiera un atardecer en la travesía de Altamira, cerca de la calle de Ceres. Se cuenta de este cuadro, que actualmente se halla en el Museo de Arte Moderno de Bilbao, que entre las mujeres colocó Solana, en uno de sus arrebatos de cólera, a uno de sus mejores amigos, a quien él admiraba, pero que tal vez por las bromas que a veces le gastaba o por achacarle declaraciones con las que no estaba de acuerdo, un día afirmó: "A ése le voy a poner de puta". De ser cierto, la última figura de la derecha, según se mira el cuadro, representaría a este personaje cuyo rostro, enmascarado por pelo de mujer, reproduciría al amigo. Desde luego nos consta que por lo menos el interesado no se dio por aludido y hasta es posible que no advirtiera la venganza de Solana, pese a que existe indudablemente un cierto parecido.

Desde el punto de vista sexual, Solana parece mostrar en sus descripciones una preferencia en la mujer por la región de los muslos, nalgas y caderas que, se supone, está en concordancia con los estados de neurosis. Sobre esto escribe Freud: "También nos explicamos fácilmente el importante papel desempeñado por el masoquismo por una cierta parte del cuerpo humano (las nalgas). (...)" (25).

(25) FREUD, S. *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*. El libro de bolsillo. Alianza Editorial. Madrid, 1967, pág 218.

Una serie de ejemplos, sacados de su obra literaria, pueden ilustrarnos sobre este particular:

“Las mujeres vestidas de hombre, estallándoles las nalgas y los muslos en los pantalones” (Pág. 528).

“La muchacha se arremanga la falda, se la ciñe mucho, marcándose los muslos” (Pág. 96).

“Al sentarse se ciñen los mantones de Manila a las nalgas y a los muslos con gracia” (Pág. 610).

“Esta mujer gorda cuando corre, se le mueve mucho el nalgatorio” (Pág. 532), etc. Véase, igualmente, algunas de sus pinturas de desnudos en las que resalta estas regiones de la mujer. “Los desnudos individuales de Solana no son numerosos —escribe Rof Carballo— pero observamos en ellos una complacencia en poner de relieve en el desnudo femenino su parte posterior y, por decirlo así, su basamento” (26).

Otra cosa es el Solana hombre que nos describe a las muchachas de las ventas cervantinas que trata en sus excursiones solitarias de viajero curioso, o a las criadas de servicio que conoce en las romerías y a las chicas de burdel, a las que pinta e interroga acerca de sus vidas. Solana, como Alonso Quijano, cantó a las mozas de aldea, a las Maritornes, donde encontró su ideal de mujer por lo sufridas, laboriosas y calladas. Bien es cierto que no pareció ser muy exigente en cuanto a la belleza, pero qué duda cabe que en ellas “la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas”...

También tuvo Solana su Maritornes, que aunque no era asturiana, no le andaba lejos, ya que, según nos ilustra Sánchez-Camargo, era cocinera y procedente de un pueblo de Santander. Con ella tuvo también sus amores ocultos “y sin testigo alguno”. No cabe duda de que como el Hidalgo de la Mancha sólo vio en ellas la gallardía y las buenas cualidades de la mujer española y quién sabe si hasta esa ceguera para sus defectos le ocultaron, como a don Quijote, el aliento que siendo cocinera no debió faltarle “a ensalada, fiambre y trasnochada”.

Rof Carballo alude al “genio misógino” de Solana, que advierte “en lo femenino, tan sólo los valores negativos”. Sánchez-Camargo dedicó un capítulo de su biografía a los amores del pintor donde recoge los amores platónicos y sus primeros noviazgos. En Santander conoció a una joven alta rubia y de ojos grises que vivía en la calle San Francisco y con la que estuvo a punto

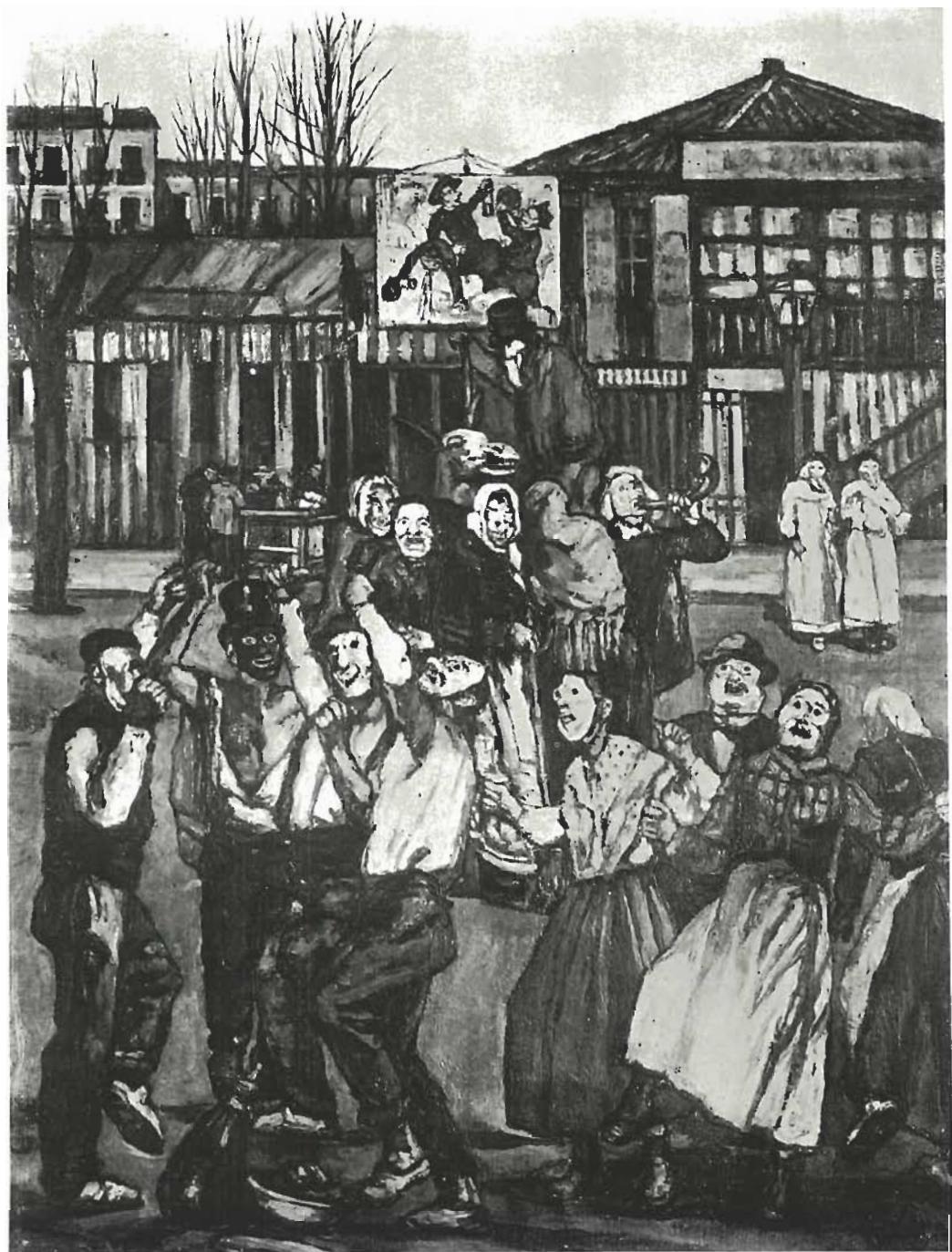
(26) ROF CARBALLO, *Opus cit.*, 1958, pág. 65.

de casarse. Pero Solana debía de tener del matrimonio una idea muy particular, ya que al referirse a una boda que presenció en Oropesa, escribe: “En un caso de estos no se debe regatear y regalar espléndidamente a los novios, porque esto en la vida es lo que se parece más a la muerte” (Pág. 400). Sin embargo, véase en este juicio su clara asociación inconsciente entre Eros y Thanatos.

En *Florencio Cornejo*, el propio Solana relata sus aventuras amorosas en compañía de este personaje que, aunque noveladas, muy bien pudieran ser reflejo de hechos reales, cuando escribe: “Algunos días de la semana, como nos mareaba tanto lujo, tanta luz y tantas mujeres guapas y bien vestidas, concluíamos, después de tomar un tente en pie en una taberna de la calle del Caballero de Gracia, por irnos a dormir con unas chicas muy simpáticas que vivían en la calle de la Reina” (Pág. 644).

López Ibor alude a la “veta de ríosidad” de Solana a la que considera como una forma de evasión. Sánchez-Camargo ha escrito acerca de los “afanes físicos” del autor de *La España Negra*, sus amores con las criadas, algunas de las cuales fueron “íntimas amigas”, su preferencia por las figuras de cera, libres de lujuria y, en definitiva, la confesión de su amor por una única esposa: la huesa.

En Santander, igual que en Madrid, y en los pueblos de sus correrías solía frecuentar los burdeles, bien fueran los de la calle de Ceres en Madrid, bien los de la cuesta de Gibaja, la calle del Arrabal y Ruamenor, en Santander, donde conoció a “la Claudia”, ama de uno de estos prostíbulos, a la que retrató con sus chicas. La Claudia era una mujer bajita, chata, que fumaba constantemente. La que parece identificarse con ella en el cuadro del pintor representativa, sin duda, mayor corpulencia. José del Río Sainz, el célebre “Pick”, conoció a Claudia Alonso, mujer de psicología compleja, mezcla “desconcertante de amoralidad y de ternura” que había llamado ya la atención de otros artistas como Pancho Cossío, quien hizo de ella un grabado de madera, e incluso Moya del Pino la retrató sobre cartón. Pues bien, Pick nos ha dejado en breves palabras una descripción de esta mujer que sirvió de modelo al pintor Solana. “Fue en Santander donde conoció a Claudia y sus chicas, hacia los años de la Dictadura, si no se confunden nuestros recuerdos. Era esa mujer entonces una especie de institución local, pese al carácter morigerado y moralista del vecindario. Se hablaba de ella en los veladores de los cafés y se referían a los forasteros sus genialidades simpáticas. Porque la Claudia tenía una leyenda de flor montaraz y bravía, que se desarrolla sin contaminarse en un montón de fango. Pudiera decirse que era “un pendón” con un alma cristiana. Tenía tal arrojo, que muchas noches puso en fuga a botellazo limpio a



Máscaras del arrabal, 80 x 60

Cuadro comprado por don Antonio Pérez Gómez a Solana, poco antes de su muerte,
por mediación de su hermano.

(Foto Jesús González).



El pintor fotografiado junto a su cuadro *Carnaval*, expuesto en el Ateneo Obrero de Gijón en 1934.



La Dolorosa

Colec. Alfredo Velarde

(Foto Archivo Centro de Estudios Montañeses).



Dibujo de Solana de la Puerta del norte de la catedral de Santander, titulado *Salida de la procesión de la catedral vieja de Santander*.



Entrada a la catedral de Santander, reproducida en el dibujo de Solana.

(Foto Duomarco. Santander)

tropeles de marineros ingleses y noruegos, borrachos" (27). Solana sentía admiración por estas mujeres "que son muy valientes".

El biógrafo de Solana, al referirse a sus visitas a los burdeles, dice que "tienen otra finalidad muy distinta" (28), ya que le sirven como mirador "de un mundo triste y condenado" (29). La afirmación hay que acogerla con reservas, ya que aparte de que los prostíbulos pudieron servirle como lugar de información para esa España negra, que describe con sus bajos fondos, sus miserias y personajes de arrabal, el prostíbulo le pone en relación con muchachas de servicio, elemento femenino que el escritor frecuentaba con mayor confianza. También aquí hay abyección, dolor y miseria. Es la prostituta un personaje encadenado, las más de las veces psicópata, con infantilismo psico-sexual o masoquismo. Pero no olvidemos que el cliente que acude a estos lugares siente también la angustia que origina el ambiente y el peligro de un posible contagio venéreo.

Ramón Gómez de la Serna, que ha dejado constancia de alguna de las enfermedades de su amigo, se refiere al reumatismo que padeció Solana a causa del cual le quitaron los dientes. También Sánchez Camargo alude con frecuencia a esta enfermedad que tanto preocupaba a Solana, que estuvo en tratamiento en el balneario de Las Caldas de Besaya en Santander y en Valdecilla. Los baños de algas no parecieron mejorarle de esta dolencia que temía le imposibilitara para pintar. Por ello cuando le preguntaban por la marcha de la enfermedad, solía responder que "mientras pudiera coger el pincel y quitarse el sombrero todo iba bien". Pero "su brazo derecho seguía dando señales de dolor y parálisis", por lo que tuvo que acudir incluso al tratamiento con corrientes eléctricas.

Por una carta de Pedro Lorenzo, amigo de Solana, dirigida a Aurelio García Cantalapiedra (30) conocemos todos los pormenores de la enfermedad del pintor sobre la que escribió también en 1934 Otero Seco. En el verano de ese año ambos hermanos se hospedaron en una fonda del pueblo de Las Caldas de Besaya y Manuel telefoneó a Pedro Lorenzo poniéndole en antecedentes de la enfermedad de su hermano José. Pedro Lorenzo y Alfredo Velarde, amigos de Torrelavega, acordaron entonces entrevistarse con el pintor para aconsejarle que visitara a un especialista. Solana, que creía más en los efectos

(27) RÍO SÁINZ, J. del. Biografía de los modelos de Solana. El pintor y el siglo XIX. *Informaciones*. Madrid, 1945.

Véase, de este mismo autor, su libro *Hampa. Estampas de la mala vida* (1923), dedicado a la "madre" Claudia.

(28) SÁNCHEZ-CAMARGO, M. *Opus cit.*, 1962, pág. 154.

(29) *Ibidem.*, pág. 154.

(30) Fechada en Barcelona el 4 de febrero de 1974.

milagrosos de las aguas del balneario que en los médicos, se opuso terminantemente. Crecía ingenuamente que con dos o tres sesiones estaría listo para manejar los pinceles. “Uno necesita pintar —les dijo— porque si uno no pudiese pintar se iría solo al manicomio” (31).

Ante el temor de que el transtorno de su brazo derecho pudiera ser grave, los dos amigos torrelaveguenses hablaron con el Dr. Celada, Jefe del Servicio de Microbiología de Valdecilla, gran admirador del pintor. Informado de las enfermedades “aptas y no aptas” del pintor, ordenó como primera medida que le fueran extraídos todos sus dientes y después le aplicó personalmente un fuerte tratamiento inyectable que a las pocas semanas le hizo mover los dedos, la mano y el brazo.

Lo más difícil era prever la reacción del pintor cuando se viera sin su dentadura. Pero Solana, al que Lorenzo califica de niño grande, terco y bondadoso, dice que cuando terminó la operación le espetó: “Ahora que nos hospedamos en el Hotel Maroño donde se come estupendamente, por eso toda la clientela la componen curas y viajantes, me han quitado toda la dentadura...” (32).

Pedro Lorenzo hace constar el agradecimiento que los amantes de la pintura de Solana deben al fallecido doctor, que con el interés que puso en el tratamiento hizo posible que José Solana continuara pintando cuadros hasta sus últimos años.

Respecto a las enfermedades venéreas existe una referencia en primera persona en *Florencio Cornejo*, en donde alude a sus achaques y dice que “para colmo de males, le ha salido a muy cerca de la avanzada edad de setenta años, un chancre sifilítico; se le está quedando la cabeza pelada como un queso y no conserva ya un solo diente” (Pág. 653). Cuando hace esta afirmación Solana tenía 40 años. Los datos que hemos podido recoger son solamente informativos y literarios, por tanto insuficientes mientras no estén apoyados en un dictamen médico. Sin embargo, la comprobación tendría gran interés para el estudio psicomédico de la personalidad del escritor.

El último y más obsesivo de sus temas es el de la muerte, que constituye la nota dominante y capital de toda su obra. A Solana se le ha llamado con razón el pintor de la muerte.

Según la Mitología, “La Muerte” era hija de la Noche y se la representaba en forma de esqueleto, envuelta en un manto negro, y con una espada o una hoz en una mano y en la otra una clepsidra. Estos mismos elementos

(31) Asegura Pedro Lorenzo que esta frase se la escuchó en repetidas ocasiones a Solana. Gómez de la Serna recoge esta otra: “si “uno” no fuese pintor “uno” sería famoso criminal”. *Opus cit.*, pág. 185.

(32) Carta citada.

aparecen de una manera simbólica en la obra del pintor, cuyo psiquismo se identifica con el tétrico personaje y le llevan a buscarlos en su pintura o en su obra literaria. La muerte representada por el negro, su color preferido, la espada (arma de la muerte y de la sangre) y la clepsidra, o medida del tiempo, los encontramos, como decimos, en su fantasía literaria y pictórica con predominio del negro y del rojo y en su manía por colecionar relojes.

El tema de la muerte en Solana es algo más que un fenómeno expresivo de su estética literaria o pictórica para constituir un estado ligado a su psiquismo. La muerte en Solana es siempre terrorífica por su realismo. Los esqueletos, por ejemplo, de Valdés Leal son de una perfecta ejecución, parecen salidos de un gabinete anatómico y producen por ello una sensación bien distinta de la carne hedionda y putrefacta del *Osario* de Solana, del dibujo titulado *Hoy a mí y mañana a tí* o del *Triunfo de la muerte*, con calaveras amontonadas de las que parece desprenderse el olor insoportable y nauseabundo de los restos de materia orgánica verdinegra y putrefacta. Por eso decía Alfredo Velarde (1928) que la pintura de Solana era “pintura-olor”. Junto a los esqueletos de blanco mate aparecen otros en sus cuadros como los de la danza medieval de la muerte, más tétricos por su vestidura orgánica momificada. Sus aficiones por lo truculento y mortuorio existieron en él desde una temprana edad; él mismo lo confiesa con estas palabras: “Desde pequeño sentía yo cierta atracción por todo lo que las gentes califican de horrible; me gustaba ver los hospitales, el depósito de cadáveres, los que morían de muerte violenta, yo me metía en todos estos sitios; muchas veces me echaron y entonces volvía disgustado a mi casa” (Pág. 259).

La búsqueda e insistencia en los temas macabros, que se repiten también en sus actos, cuando compra o colecciona esqueletos, cráneos, relojes, o visita los cementerios, hospitales, cárceles, asilos, etc., son propios de hombre de reacciones obsesivo-compulsivas. Su casa la decora de la manera más extraña con cráneos, una lámpara que proyecta al encenderse una calavera y objetos apreciados, como una caja de caoba con el esqueleto de un feto y otra con el dibujo de un agonizante. Elige como ex-libris un esqueleto con el lema: “Memento mori”. En el Rastro adquiere piezas anatómicas clásicas que le sirven de modelo para sus cuadros; también reproduce el célebre “espejo de la muerte”, que dicen tenía la leyenda de que moriría el que se atreviera a mirarse en su luna. Solana corre el riesgo y se deja retratar mirando el espejo. Sánchez Camargo decía que era el hombre que conocía posiblemente mayor número de poesías funerarias y para que todo estuviera completo cuenta Gómez de la Serna (33) que los dos hermanos solían acudir a un mcren-

(33) GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Opus cit.*, 1972, pág. 47.

dero, que estaba enfrente del cementerio del Este, en el que el dueño había colocado como reclamo, que justificaba su emplazamiento, un rótulo de esos que hoy llamaríamos de “Celtiberia Show” que decía: “Más vale beber aquí, que estar ahí”.

Se podría pensar que Solana describía lo que veía y que por pertenecer a una España en decadencia estos elementos aparecen con rasgos crudos y pesimistas. Pero aparte de lo que esto tenga de cierto, Solana se fija y selecciona casi únicamente lo tenebroso. Cela le llama por ello *sinestrorsum* (del latín *sinister* y *versum*), que se aplica a la tendencia hacia lo tenebroso. Su concepto de la belleza es siempre marchita y chocante, salvo raras excepciones, para los gustos e ideas del hombre normal. Solana *no puede ver* el lado positivo, optimista y bello de las cosas, sino bajo el prisma pesimista de la muerte. Marañón, en su discurso de contestación al ingreso de Cela en la Real Academia Española (34), alude al *sinestrismo* del pintor, que define como “la incapacidad de ver, en el panorama del mundo, todo aquello que no fuera infeliz, funesto o aciago”. Y añade: “(...) él lo siniestro lo veía de primera intención, con ojos de insecto que no perdona nada”. En efecto, en sus cuadros los temas, como hemos visto, son de angustia y los protagonistas, salvo excepciones de algunos retratos, son viejos, seres enfermos y dolientes, mendigos, prostitutas o personajes de risa ficticia de máscara carnavalesca. La muerte o la angustia figuran incluso en sus bodegones con pollos o pavos muertos, la bota borracha, escenas de matadero (*El carro de la carne*, *El desolladero*, etc.). Solana pinta muy pocos retratos individualizados (por ejemplo, el de Unamuno), ya que casi siempre son retratos genéricos, que aluden al oficio o profesión: corista, bibliófilo, el capitán mercante, el viejo armero, el anatómico, el físico, etc. Si no es de una manera directa, existe siempre algún elemento representativo de la angustia, el dolor y la muerte. En el titulado *Porcelanas y flores* se ve una caja o joyero de porcelana en cuya tapadera aparece una mano que da la sensación de mutilada; las mismas flores tienen algo de ofrenda mortuoria. Los fondos de sus cuadros de Semana Santa son de cementerios, disciplinantes, edificios austeros o del románico. Otras veces son paisajes áridos y tristes, árboles sin hojas, etc.

En un sentido etimológico podríamos afirmar que Solana es un necrófilo (35), en cuanto que siente atracción por lo muerto, lo inanimado y sujeto

(34) “Discurso del Excmo. Sr. Gregorio Marañón” en *La obra literaria del pintor Solana* de C. José Cela. Discurso leído ante la Real Academia Española el 26 de mayo de 1957. Alfaguara. Barcelona, 1967, pág. 99.

(35) El término ha sido aplicado también a Valle Inclán con el mismo sentido. Véase de S. M. Greenfield, *Ramón María del Valle Inclán. Anatomía de un teatro problemático*. Edit. Fundamentos. Madrid, 1972, pág. 51.

al sufrimiento, cuyas escenas capta, como él dice, con “afición y curiosidad”.

Algunos autores, tal es el caso de Fromm (1966) (36), han estudiado la *necrofilia*, en un sentido opuesto a *biofilia*, y es curioso constatar cómo las características del individuo necrófilo se dan en su mayoría en Gutiérrez Solana. Se trata de personas que sienten predilección por la muerte, la oscuridad y la noche, que miran “la vida mecánicamente, como si todas las personas vivientes fuesen cosas” (37) y consideran, sin embargo, la muerte como “la única seguridad de la vida”. En ellos “sus emociones son esencialmente sentimentales”, se sienten atraídos por el pasado, las personas viejas y caducas y aman la fuerza como sinónimo de destrucción. Según Fromm son ordenados obsesivos y pedantes y en los necrófagos los sueños de muerte o cadáveres son frecuentes.

La coincidencia en el autor de *La España Negra* de estos síntomas de anormalidad del carácter son bien patentes, como podemos ver, a través de sus propias declaraciones:

“¡Cuántas veces he seguido a las camillas, a los heridos de algún accidente en la calle! Algunas he sido testigo involuntario de estas tragedias emocionantes, de impresión desagradable. Luego estas escenas han provocado en mí tal afición y curiosidad que cuando leo un periódico que relata un crimen me hago de conocimientos para ver la casa donde se desarrolló el suceso, el estado de la habitación, qué posición ocupaban la víctima o víctimas, en fin, todo el curso de las investigaciones de la policía” (Pág. 259). Por eso en su cuadro costumbrista titulado “La sala de disección” nos cuenta cómo un día acompañado de un practicante de San Carlos, éste se prestó a enseñarle todo el hospital, excepto el depósito de cadáveres, por parecerle un espectáculo sumamente desagradable, a lo que Solana replicó: —“Pues entremos a verles, pues a mí, por desfigurados que estén, me parecen todos los cadáveres lo mismo” (Pág. 261). La descripción que hace, a continuación, de la sala y de los muertos es de la mayor truculencia, ya que Solana se esmera en la descripción de la muerte por la que siente, como él dice, curiosidad. Esta curiosidad le lleva incluso a querer descubrir el rostro de uno de los cadáveres, lo que le obliga a decir a su amigo el practicante: “No le destapes la cara, que cuando el portero de esta sala le ha puesto la boina por encima, por algo será; debe estar horrible y le debió de dar miedo” (Pág. 262). Pero aunque a Solana le producía miedo la muerte y su cortejo de desgracias, las busca obsesivamente, y en su descripción llega, como hemos dicho, hasta la médula de

(36) FROMM, E. *El corazón del hombre*. Colecc. Popular. Fondo de Cultura Económica. México, 1966. Debemos a la atenta colaboración del Dr. Salvador Díez Aja el habernos indicado y facilitado la consulta de esta obra.

(37) *Ibidem.*, págs. 40-41.

lo morboso: “En grandes barreños de cinc había montones de cabezas cortadas, con el pelo y las cejas afeitadas; muchas estaban maceradas y tenían manchas moradas de llevar varios días metidas entre hielo. Arrimados a la pared había un montón de restos de difuntos, brazos, piernas, orejas y pies cortados, todos blancos y lavados, para ser enterrados en sacos en la fosa común” (Pág. 266). La descripción no puede ser más macabra.

Existe un texto muy demostrativo del supernaturalismo de Solana, que le lleva a la selección negativa y fúnebre. Nos referimos a su cuadro costumbrista “Un entierro en Santander”. Aparentemente el relato es lineal y sencillito: narra el acompañamiento a un entierro. Comienza con la descripción de una “tarde desapacible” y de las gentes que esperan el entierro en un portal. Enfrente está el asilo de las Hermanitas de los Pobres y los ancianos acompañarán el muerto, “como nos acompañarán a nosotros” (obsérvese la estimación personal). Al ponerse en marcha el cortejo, Solana nos va describiendo las diferentes calles por donde pasa hasta llegar a la Segunda Alameda, donde se despide el duelo. Pues bien, apenas es posible encontrar algún detalle optimista o normal en todo el panorama urbano por donde pasa. Sólo al referirse a la Alameda Primera y luego a la Segunda las califica respectivamente de “hermosa calle” y de “magnífico paseo”. El resto es todo negativo: un Parque de Bomberos de “color sucio de sangre de toro”, la calle del Martillo desde donde divisó unos barcos carboneros y a unos hombres trabajando penosamente, la Catedral negruzca, el túnel de la cripta del Cristo, los puestos de pescado de donde se desprende un olor desagradable, las “casas sórdidas” de hospedaje y de contratación de criadas, los burdeles de la cuesta de Gibaja, los escaparates de las tiendas de la calle de Atarazanas en los que se fija únicamente en las maniquíes, el Ayuntamiento al que describe como lugar de disputas. Al llegar a la Alameda Primera introduce en su relato una nota optimista al aludir al “cinematógrafo Narbón” que resalta aún más como contrapunto o contraste en su depresiva descripción, ya que comenta cómo “algunos acompañantes del muerto se separan sigilosamente como si le hicieran una nueva traición y se dirigen al teatro”. Después continúa esta visión solanesca de las cosas: la cárcel, las tiendas pobres de comestibles, portales con mujeres harapientas, el hospital provincial, “que tiene un Depósito donde hacen la autopsia a la gente asesinada y a los suicidas” (38), etcétera, etc. Solana es incapaz de fijarse en otros elementos. En realidad todas las personas tienen un grado de selección de las cosas, pero en Solana esta inclinación que le ata al mundo del dolor tiene un carácter de rito o ceremonia. Estos ri-

(38) Véase “Un entierro en Santander” en *La España Negra, Obra literaria*, páginas 307-313.

tos obsesivos (acompañamientos de muertos, visita de cementerios y hospitales, etc.) constituían quizá en el pintor una forma de evitar ese miedo y esa angustia que llevaba dentro. Eso mismo significaban para él las máscaras, aunque no se diera cuenta de ello, como procedimiento de ocultación de los defectos físicos y morales y como relación, igual que en los pueblos salvajes, entre el mundo de la vida y el de la muerte. Para Solana la máscara era, como dice López Ibor, una defensa contra la angustia de la existencia, del mismo modo que su sexualidad o ríosidad constituía otra forma de evasión. No pensemos por ello que se trataba de un hombre sin sentimientos o insensible al dolor de los demás. En su obra está patente el amor a los hombres, a los que desea que sean mejores, es amigo de los buenos curas, compasivo con las prostitutas y amante de los animales. Maraño decía que era "de condición casi franciscana", pero que no podía evitar la misteriosa atracción por lo teatral y por la muerte. El doctor Escardó, que le conocía bien, le define como "hombre tímido, bueno y sencillo" (39).

En Solana el instinto de la muerte va unido también al instinto de la vida. Eros y Thánatos afloran en su obra de forma bien patente en su aguafuerte titulado *Hombre y mujer desnudos*. Representa la fase de relajación del acto sexual entre una mujer de edad madura y un viejo. El acto sexual o de la reproducción, que es vida, está presidido por un velo mortuorio que alumbría la imagen de la Dolorosa. En la escena, como dice Casariego (40), "la fuerza brutal y el realismo de la estampa difícilmente habría podido lograrlas otra mano que no fuera la de Solana". El aguafuerte tiene, en efecto, algo de sobrecogedor. El pintor quiso aunar ambos instintos, el sexual o libido y el de la muerte, que simbólicamente representa el cirio encendido ante unos cuerpos desnudos que parecen de dos muertos. No deja de tener también un valor psicológico que el *partenaire* masculino sea un hombre de edad imprecisa cuya calvicie y rostro barbudo, semítico, le da un aspecto de viejo o de fauno.

* * *

En este capítulo hemos visto hasta ahora cuáles son los temas preferidos de Solana y se ha podido observar que no narra todo lo que ve, sino que selecciona, como hemos dicho, con bastante frecuencia lo que a él le gusta o le interesa; unos temas muy concretos y casi siempre los vinculados a la angustia. Al seleccionar deforma, destaca unos rasgos o situaciones y anula o borra otros.

¿Hace conscientemente, literariamente, selección de la totalidad observa-

(39) Citado por ROF CARBALLO. *Opus cit.*, pág. 59.

(40) Cfr. Estudio preliminar de R. Casariego a la obra completa de *Aguafuertes y litografías de José Gutiérrez Solana*. Edit. R. Díaz-Casariego. Madrid, 1963, pág. 33.

da o sólo es capaz de ver lo descrito, fijándose nada más que en aquello que tiene interés para él?

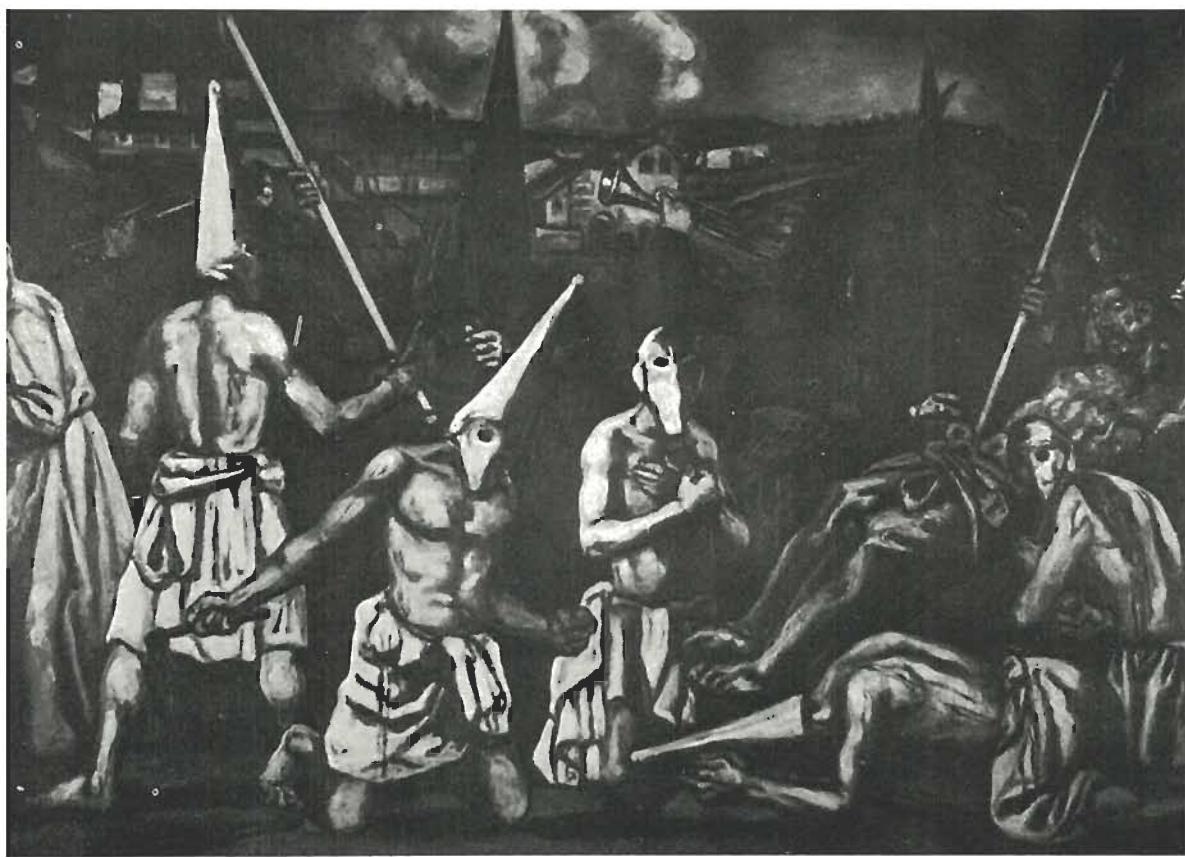
Es evidente que, consciente o no, aun suponiendo una objetividad en lo descrito —que luego veremos que no existe— nos muestra *su* realidad, de la que, por el carácter que presenta, se puede sacar como consecuencia que hay en él una intención no de huir, de evadirse, sino de enfrentarse al conflicto, a aquello que le angustia. ¿Quiere desentrañar el misterio de la muerte, de la destrucción, de la miseria, viendo todas sus caras y manifestaciones, descubriendo su secreto para que le sea más familiar, más cercana y, paradójicamente, menos temible? ¿Es, por otra parte, el figurarse esta realidad como grotesca, un querer triunfar sobre ella, una presunción desgarrada de superioridad?

La selección del entorno, por una parte, es un poner con valentía, aunque también obsesivamente, el dedo en la llaga. Pero la visión deformante y degradada de esta realidad ya mutilada, el llegar subjetivamente más abajo de lo que ya es inframundo, supone palpar el límite de las cosas, saber hasta dónde llega la realidad vista desde más abajo, y sentir, no sin agrado, la limitación del motivo de su angustia. ¿Es su defensa? ¿Son la caricatura grotesca y la sátira la válvula de escape de Solana? ¿Intenta encontrar de este modo su salvación?

No realiza Solana la selección negativa solamente en temas y motivos, sino que en los aspectos más insignificantes de éstos también existe una selección en el mismo sentido. Solana ve o nos describe sólo los detalles negativos, estén o no subjetivados con apreciaciones conscientes o inconscientes o con imágenes degradantes. Tanto los detalles seleccionados, aunque nos ofrezca una descripción meramente informativa, como su forma de expresión nos dicen más de Solana que de la realidad descrita. Con vistas a un mayor entendimiento de Solana hombre, veamos ahora en algunos textos la presencia del autor en su obra, su intromisión, ya que nos muestran su cosmovisión y su manera de estar, afectivamente comprometida.

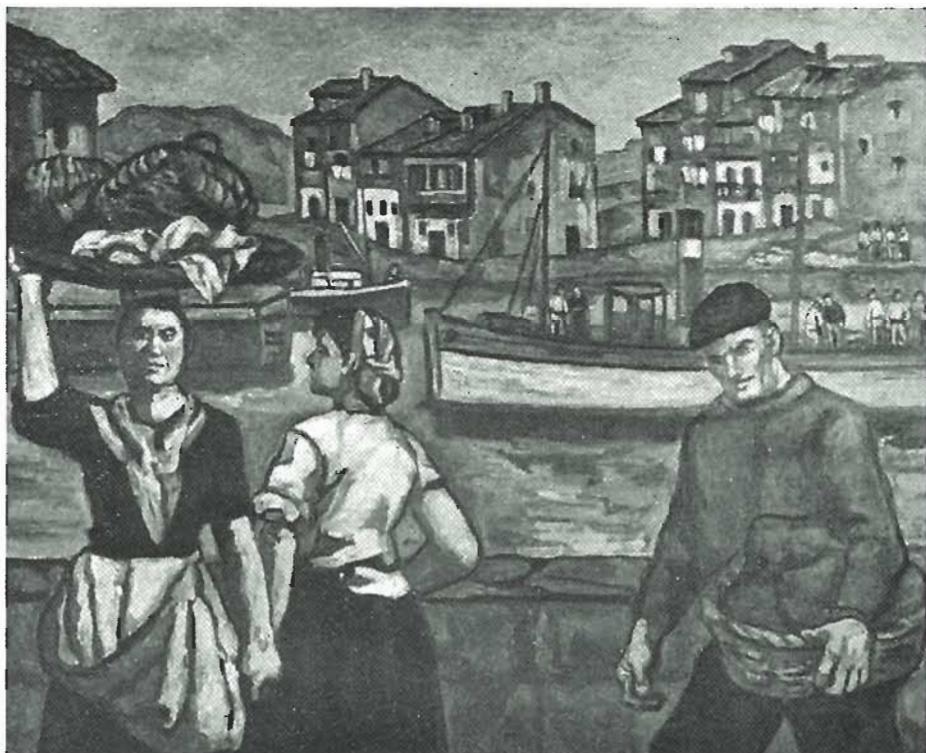
I) El texto que sigue servirá de base principal para el recuento de algunos recursos expresivos de Solana, con los que logra una degradación de lo real. Este texto es de tema neutro, el transcurso de la comida de Solana en una fonda a su llegada a Tembleque, y, sin embargo, su visión particular del mundo está presente en todo él:

"Era la una de la tarde y entré en la fonda a comer; me senté en la mesa redonda, que presidía un cura con el pelo *muy negro*, las cejas *juntas*, debajo de una frente *abultada, roja y llena de arrugas*; tenía la cara



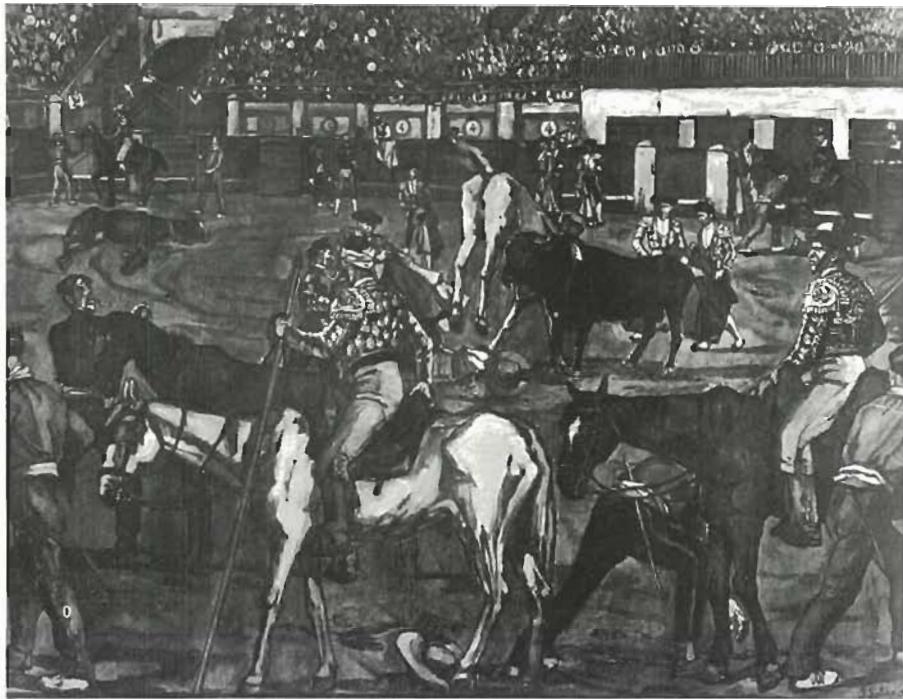
Los disciplinantes

Colec. Yolanda Belmonte, Sra. de Arango. Madrid. (Foto Manso).



Marineros de Puerto Chico (Pescadores)

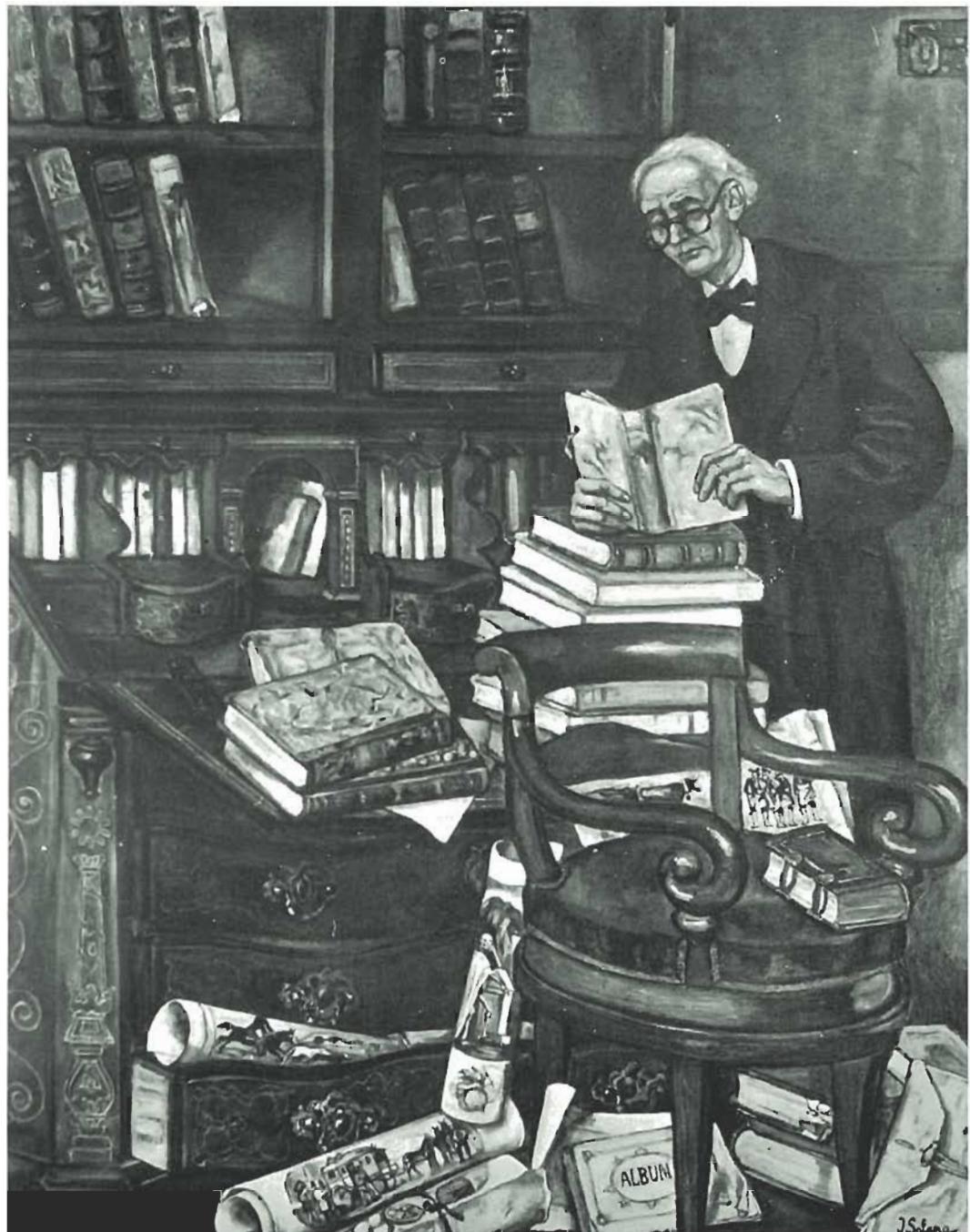
Colec. Gil Varela. Madrid.



La corrida de toros. Este cuadro pudiera representar la temática taurina del pintor.
Colec. Concepción Prieto, Vda. de Valero. (Foto Manso).



Tipos mexicanos, cuadro que figuró en la exposición de 1929 en el Museo de Arte Moderno de Madrid.
(Foto Zapata)



El Bibliófilo

Su hermano Manuel sirvió de modelo para el cuerpo del personaje de este cuadro, que fue presentado en la Exposición de Arte Español Contemporáneo de París en febrero de 1936.

Colec. Banco de Santander. (Foto Hojas)

tostada y reluciente; en las manos, cortadas por el frío, se veían las uñas negras de cavar donde estaba enterrada la tierra de Tembleque. Este cura tenía la sotana *llena de manchas de grasa*, y *bautizaba su conversación con muchos coños y puñetas*; tenía puesto su bonete, y *es el único que estaba cubierto en la mesa*; los otros vecinos de comer eran gente *enferma*, que *no hacían más que toser, gargajear y hablar de calamidades*.

A mí lado había un señor con unas barbas *como postizas*, y la calva, que *llenaba su estrecho y deformado cráneo*, brillaba *como la caoba*; su voz parecía *enterrada y que salía de su espalda*, pues de su pecho a este tabique había *poco espacio y por eso era tan cavernosa*; todos estábamos agachados en el plato tomando la sopa; *sorbíanla despacio y como preocupados en no meter ruido con la cuchara*. Luego pusieron una bandeja con *unos garbanzos duros que botaban en el plato*; después sacaron una fuente *llena de descalabraduras*, con *unas albondiguillas*; *todos empezaron a contarlas con la vista y concluimos por servirnos una cada uno y comernos toda la salsa*; el último plato era un pollo *muy duro, nadando en una salsa negra*; al señor *enfermo de la calva de madera barnizada* le reservaron la pata, según costumbre, que dijo él que tenía. Este hombre *triste*, mientras comía la pata, sus mandíbulas parecían *desencuadernarse y que se le iban a caer las barbas*. *Mordía mucho la pata, y después que la dejó pelada empezó a dar golpes con el hueso en el plato como con el palo de un tambor*; fumó un cigarro y *rodeó el plato de ceniza*; luego echó *un gargajo que aplastó con las suelas de las botas*.

De postre pusieron en la mesa un membrillo amarillo *como vela de difunto y unas galletas duras*. (El subrayado es nuestro). (Págs. 403-404).

Esta deformación y degradación las realiza Solana por los siguientes procedimientos:

1) *Exageración.*

a) Por medio de las palabras “lleno” o “llenar”: “Sotana *llena de manchas de grasa*”.

“...la calva, que *llenaba su estrecho y desconformado cráneo*”.

“Frente abultada, roja y *llena de arrugas*”.

“Frente *llena de descalabraduras*”.

b) y por medio de *hipérboles*: “uñas negras de cavar donde estaba enterrada la tierra de Tembleque”.

2) *Uso sistemático de adjetivación de significado negativo*, al menos por asociación con otros adjetivos o según el sustantivo al que acompaña o el contexto del que forma parte: “pelo muy *negro*”; “cejas *juntas*”; cara *tostada y reluciente*”; “manos *cortadas por el frío*”; “gente *enferma*”; “garbanzos *duros*”; “pollo *muy duro*”; “hombre *triste*”; “galletas *duras*”; “salsa

negra"; "estrecho y desconformado cráneo"; "color cobrizo"; "voz (...) cavernosa"; "uñas negras de cavar".

3) *Sustantivos de significación negativa*, al menos en el contexto, sin contar el valor negativo que les confiere a veces la adjetivación: "arrugas", "manchas", "coños", "puñetas", "calva", "gargajo", "calamidades".

4) *Verbos con significado negativo*, intensificado, a veces, por frases que expresan reiteración ("no hacían más que...") o acción acabada ("dejó pelada"); por adverbios con eventual carácter reiterativo ("mordía mucho la pata") o por sujetos gramaticales que indican totalidad ("todos empezaron a contarlas"; "todos estábamos agachados"); "toser", "gargajear", "sorbíانla". Un complemento verbal, al igual que ocurre con los adjetivos respecto a los sustantivos, puede dar al verbo este valor negativo: "hablar de calamidades"; "echar un gargajo", etc.

5) *Intensificativos nominales*: tan, mucho, muy, todo: "pelo muy negro"; "muchos coños y puñetas"; "tan poco espacio"; "pollo muy duro"; "tan cavernosa".

6) *Despreciativos* de cantidad + calidad: uno-a: "unos garbanzos duros", "unas albondigüillas", "una salsa negra", "unas galletas duras".

7) *Cosificación*: "Señor con barbas como postizas"; "sus mandíbulas parecían desencuadernarse y que se le iban a caer las barbas"; "la calva, (...) brillaba como la caoba"; "de calva de madera barnizada".

8) *Insistencia progresiva en los procedimientos anteriores*:

"Garbanzos duros" → "que botaban en el plato".

"uñas negras de cavar" → donde estaba enterrada la tierra de Tembleque".

"su voz parecía enterrada (...)" → "por eso era tan cavernosa".

"barbas como postizas" → "parecía que se le iban a caer las barbas".

"la calva (...) brillaba como la caoba" → de la calva de madera barnizada".

Obsérvese en esta última progresión el paso de la estimación verdadera a la falsa que lleva consigo el proceso intensivo de cosificación. Más adelante veremos procesos de insistencia progresiva aplicados a personajes.

9) *Necrotización* o asimilación a la muerte, enterramientos, calaveras, cirios, etc.:

“donde estaba *enterrada* la tierra de Tembleque”.

“estrecho y desconformado *cráneo*”.

“su voz parecía *enterrada*”.

“membrillo amarillo *como vela de difunto*” (Nótese cómo el adjetivo amarillo, neutro en cuanto a tonalidad degradante pierde este carácter y adquiere mención negativa por la imagen que le sigue).

10) *Animización y dinamización*:

“fuente llena de *descalabraduras*”.

“un pollo (...) *nadando* en una salsa negra”.

11) *Ironía + dilogía*:

“bautizaba la conversación con muchos coños y puñetas”.

“Bautizaba” con sentido contrario a santificar o purificar = ironía, intensificada además por el carácter sacerdotal del personaje en una doble vertiente de administrador del bautismo y de ejemplaridad. Este sentido de “bautizar”, con todas sus implicaciones + el de “salpicar” = dilogía.

12) *Frases expresivas de modales no correctos*:

“tenía puesto su bonete y es el único que estaba cubierto en la mesa”.

“uñas negras de cavar”.

“todos empezaron a contarlas con la vista”.

“empezó a dar golpes con el hueso en el plato como con el palo de un tambor”.

“rodeó el plato con la ceniza; luego echó un gargajo que aplastó con las suelas de las botas”.

13) *Frases con significado de escasez y hambre*:

“concluimos por servirnos cada uno una y comernos toda la salsa”.

Todos estos elementos combinados conceden a la descripción un carácter marcadamente expresionista. En ella la *selección* y *apreciación personal* de Solana dan por resultado una visión deformada y degradada de la realidad.

Hemos visto en el apartado 8) procesos de insistencia progresiva. APLICADOS a personajes constituyen uno de los procedimientos de *caracterización* más comúnmente usados por Solana. Elige primero detalles ilustradores de un personaje, los resume luego en un sustantivo con complemento o no, que sintetizan esencialmente su visión del personaje. A partir de aquí puede limitarse

a acumular detalles complementarios. Este procedimiento le sirve para llevar a cabo progresivos procesos de cosificación, animalización, transformaciones brujsacas, etc., hasta llegar a la caricaturización grotesca y negativa.

La caracterización del cura de Tembleque del texto analizado se completa, unos párrafos más adelante, con ocasión de describirle jugando de sobre-mesa en el Casino:

“(...) El cura labrador estaba sentado en medio, con el bonete torcido y su cara color de correa, que de puro bruto le hacía simpático; de su boca, desdentada y negra, no salían más que juramentos y bebía mucho vino; tenía puestas unas botas de suela gorda con espuelas; cuando perdía alguna jugada decía: “*Cojonian tuam miserere novinus tecum*”.

I

(Cura en la mesa de la fonda)

“Presidía la mesa UN CURA...”

A — “pelo muy negro”

B — “cejas juntas”

C — “frente abultada, roja y llena de arrugas”

D — “cara tostada y reluciente”

E — “las manos cortadas por el frío”

F — “uñas negras de *cavar* donde estaba enterrada la tierra de Tembleque”

G — “sotana llena de manchas de grasa”

H — “bautizaba la conversación con muchos coños y puñetas”

I — “tenía puesto su bonete”

II

(Cura en la mesa del Casino)

“EL CURA LABRADOR estaba sentado en medio”

I₁ — “con el bonete torcido”

D₁ — “cara color de correa

J (A+B+C+D+I+I₁+D₁)
de puro bruto le hacía simpático”

H₁ — “de su boca desdentada y negra no salían más que juramentos”

K — “bebía mucho vino”

L — “tenía puestas unas botas de suela gorda con espuelas”

H' — “cuando perdía alguna jugada decía: “*Cojonian tuam miserere novinus tecum*”

“UN CURA” de la columna I se ha convertido ya en “EL CURA LABRADOR” de la II a partir de F.

Algunos rasgos son completados:

D → D₁

I → I₁

La suma de $A + B + C + D + I + I_1 + D_1$ da lugar a la síntesis apreciativa J.

La ironía + dilegía aludida en el apartado II) se abre en la columna II en H_1 y H'_1 .

Obsérvese en H'_1 la amplificación de la ironía ya analizada por la deformación grotesca de una frase latina eclesiástica. La significación es la misma que en la anterior, pero expresivamente es más refinada en lo malintencionada.

La ironía lograda con frases de textos latinos, aún sin deformar, es procedimiento usado con relativa frecuencia por Solana y suele llevar consigo la adición de un matiz grotesco.

Parecido proceso de caracterización sigue en la descripción de otro de los comensales de la fonda de Tembleque.

I

“Los otros vecinos de Tembleque eran

A — “gente enferma”

“que no hacían más que toser, gargajear y hablar de calamidades”

“a mi lado había UN SEÑOR”

B — “con barbas como postizas”

C — “la calva, que llenaba su estrecho y desconformado cráneo

brillaba como la caoba”

“su voz parecía enterrada (...) era tan cavernosa”

II

“EL SEÑOR ENFERMO
DE LA CALVA DE MADERA
BARNIZADA”



III

ESTE HOMBRE TRISTE



“Sus mandíbulas parecían desencuadernarse”

B₁ — “y que se le iban a caer las barbas”

“UN SEÑOR de la columna I se convierte en “EL SEÑOR ENFERMO DE LA CALVA DE MADERA BARNIZADA” de la II a partir de A y C. (Obsérvese la progresión que transforma la comparación “brillaba como la caoba” en la identificación metafórica “calva de madera barnizada”). La caracterización continúa con la estimación “ESTE HOMBRE TRISTE” de la columna III a partir de la I y la II. B_i no es más que una variante relativa e intensificadora de B.

Este mismo proceso de caracterización negativa lo encontramos repetidas veces en toda la obra de Solana. Observémoslo en la descripción de tres personajes del merendero de Román en “Los pájaros fritos”: Tras de los cristales empolvados de una ventana escaparate donde había comidas que llevaban allí hasta dos o tres semanas, aparece el primero:

“Salía una vieja bigotuda, vestida de negro, asomaba su calva cabeza por encima de las cazuelas y posaba una botella corta y redonda encima de las alubias, encima de los callos y en el jamón y cecina, y en la botella rechoncha iban entrando a golpes pelotones de moscas de que estaban llenas las cazuelas y las inocentes moscas iban entrando en el lazo que aquella vieja bruja les tendía y nadaban, borrachas, en el mar de vino y jabón que contenía la botella, y entonces la bruja de negro retiraba su calva cabeza de la ventana y del cepo” (pág. 102).

El proceso es el siguiente:

UNA VIEJA → AQUELLA VIEJA BRUJA → LA BRUJA DE NEGRO.

El paso de UNA VIEJA a AQUELLA VIEJA BRUJA se realiza por la acumulación de los siguientes detalles:

- A) “bigotuda”
- B) “vestida de negro”
- C) “asomaba su calva cabeza”
- D) “en la botella rechoncha iban entrando a golpes pelotones de moscas de que estaban llenas las cazuelas, y las inocentes moscas iban entrando en el lazo que AQUELLA VIEJA BRUJA les tendía (...”).

Este segundo paso del proceso unido a una vuelta a los primeros detalles da lugar a la caracterización final:

“Entonces LA BRUJA DE NEGRO retiraba su calva cabeza de la ventana y del cepo”.

Junto a la degradación por transformación brujesca obsérvese el proceso

de determinación que le acompaña realizado por medio de los grados UNA → AQUELLA → LA.

Incluso en los objetos hay también una degradación semántica: “botella ancha y corta → botella rechoncha; “lazo” → “cepo”.

Esta deformación por medio de la *brujeización* es muy frecuente en Solana:

“Cantaban con la nariz, como brujas” (Pág. 404).

“...tenía que oír las voces plañideras, como de monjas o brujas, de estas viejas (...)" (Pág. 651).

El segundo personaje de la taberna aparece cosificado en una mezcla de largos zancos, regadera y bomba de achicar agua. La sustantivación intensifica la cosificación:

“Un hombre flaco, zanquilargo, con mucha nuez” → “el zanquilargo”:

“Después salió un hombre *flaco, zanquilargo, con mucha nuez*, a regar el piso; bebía un buche de agua y lo arrojaba por la boca, a pequeños golpes, *como una regadera*, y después tomaba otro buche y hacía la misma operación, con un movimiento ascendente y descendente de la nuez, que bajaba y subía *como una bomba de achicar agua*, y cuando regó bien el piso, el *zanquilargo* se metió dentro tan misteriosamente como había salido” (pág. 102).

Veamos ahora la gradación negativa en un proceso de animalización y de cosificación en el tercer personaje de la aludida taberna de Román:

“Después salió un chico de la taberna, un *gordinflas* con una cara *abultada y grasienda*, como una *vejiga*, de labios *abultados de cochinillo*; estaba en mangas de camisa, de color, con un mandil de un verde profundo con rayas negras. Este *niño de manteca*, delante de una mesa baja, sentadas en un taburete alto las posaderas, puesto delante de un barreño, con los brazos *moletudos* arremangados, en sus *gruesas muñecas grasiendas* tiene atadas unas correas a modo de muñequera.

“El *niño de la manteca* se entretiene en ir pelando unos pájaros, y el muy *jili*, el *marrajo*, les deja sólo unas cuantas plumas en la cola; lo demás, bien peladito, y se ríe de la gracia, abriendo mucho las quijadas, con una risa de salvaje, (...)" (págs. 102-3).

La gradación esencial tiene tres escalones descendentes:

I — UN CHICO → II — ESTE NIÑO DE MANTECA → III — EL NIÑO DE LA MANTECA.

El paso de un escalón a otro se realiza por la suma de vocablos o frases

que indican A— gordura y B— grasa, junto a un proceso conjunto de animalización y cosificación.

I — UN CHICO

- A — “un gordiflás”
- A — “con cara abultada”
- B — y grasienda
- A + B — como una vejiga” (animalización + cosificación)
- A — “labios abultados”
- A + B — de cochinillo” (animalización)

II — ESTE NIÑO DE MANTECA

- A — “con los brazos mofletudos arremangados”
- A — “en sus gruesas muñecas”
- B — grasiendas”

III — EL NIÑO DE LA MANTECA

- A + B — “el marrajo” (animalización)

Obsérvese el proceso de cosificación que lleva consigo la adición del artículo antepuesto a la palabra “manteca” en III. A partir de aquí se siguen añadiendo al personaje notas negativas, representadas por los vocablos “quijadas” (animalización) y “salvaje” (peyorativo).

II) Solana narra generalmente en primera persona, como observador andariego del mundo descrito. No es el protagonista centro de la narración, sino que su presencia es marginal, pero necesaria como elemento captador, constatador y ordenador de aconteceres, ya que son sus movimientos y situaciones en el tiempo —de acuerdo con las dos coordenadas que mencionaremos— los que conforman principalmente el entramado narrativo-descriptivo, y también como primera persona opina, comenta o se introduce en la narración. Pero no tiene especial interés en mostrar su presencia en lo narrado, por el contrario, cl yo se diluye a veces en un plural de modestia (“nosotros...”), se esconde tras de impersonales pasivas reflejas (“se ven”, “se distingue”) (41), o sim-

(41) En sus escritos no emplea el “uno” indefinido impersonalizador que tanto se le atribuye en sus conversaciones.

Según una anécdota se le atribuye también el uso de la impersonal refleja: “—Ahora se escribe...”. Véase sobre el particular R. Gómez de la Serna. *Opus cit.*, páginas 115-116 y 149.

plemente se siente como sujeto de las propuestas, aunque no como sujeto gramatical (“hay...”, “parece”, etc.), cuando no se entremezcla con el mundo circundante narrando en segunda persona (“os habrán puesto la ceniza en la frente...”) (Pág. 108), o se identifica sentimentalmente con los personajes, de tal manera que incluso parece que existe una transmutación física, llegando así, por caminos distintos a los ya expuestos, a una completa subjetivización. Un texto muy significativo a este respecto es el del comienzo de “El entierro del panadero” de *Madrid. Escenas y costumbres*. La utilización de la primera persona del plural y segunda del singular en un relato en tercera persona donde se siente la presencia del narrador, denota una ruptura de lo meramente descriptivo y una solidaridad, incluso física, con la vergüenza y la timidez de quienes se encuentran con la ropa rota:

“Los acompañantes, en vista de ésto, *decidieron* doblar las capas y ponerlas al hombro; entonces se descubrieron al sol muchas rodillas y culeras zurcidas y con brillo; ¡bendita capa que *oculta*s los hilachos de las mangas, los rotos y su mugre! Al quitarse estas prendas *nos quedamos* algo avergonzados y *hablamos* menos, aunque de un entierro se trate, porque eso de ver las lañas de *nuestra* ropa y las rodilleras *nos quita* las palabras y *nos* hace ser más tímidos. Al llegar a las Ventas *decidieron* tomar a escote un frasco grande de vino y luego *andarían* de prisa para adelantar al difunto”. (Pág. 204). (El subrayado es nuestro).

La mezcla de las tres personas gramaticales en la narración “El entierro de la sardina” es doblemente expresiva: 1.^º de la confusión de gentes y desbordamiento de la orgía carnavalesca, y 2.^º de la alternante atracción y repulsa del autor respecto a la fiesta: la rechaza y le atrae al tiempo, y de esta inseguridad parte también la expresiva mezcla:

“Ya se acabaron las Carnestolendas. Hoy es el último día y hay que aprovecharlo bien. Por la mañana *os* habrán puesto la ceniza en la frente para que *os acordéis* de que *somos* polvo y que en él *nos hemos* de convertir.

(...)

“Tampoco *probaréis* carne (...) *Catarás* boquerones, (...), aunque, *rie*-te. Si te *disfratas*, todo está permitido, (...”).

“...De las Ventas *van* a acudir algunos pellejeros, y los vecinos, tristes de ver pasar tantos y tantos entierros al Este, *quieren* salir de sus sobrados y tiendas (...”).

“*Todos os reconoceréis* (...”).

“*Todos estamos conformes* (...”).

“*Siguen* sus pasos otros tantos grupos numerosos (...”).

“*Unos iban* penitentes, con las cabezas bajas (...”).

“¡Ahí te quedas sobre tu tumba! Los canallas bailan, beben y se emborrachan, mantean un pelele tan infeliz como tú, (...) monigote que te ponen clavado (...) ahora te mantean y gritan (...)”.

“Se ven las masas negras de gente que corren aullando (...).” (Páginas 108-14). (El subrayado es nuestro).

Obsérvese también en el siguiente texto la presencia del autor camuflada en la pasiva impersonal refleja unas veces, y otras confundida en un *os* coloquial; fundida en una primera persona del plural o directamente presente en *me*.

“Desde este sitio *se ve* el pueblo algo lejano, con esa melancolía que tienen estos viejos pueblos, pero con un sello adusto que como una garrfa *os* atrae y hace que lo *abandonemos* a *nuestro* pesar. *Me* encamino a él, pues *se* acerca la hora de la comida. Al entrar *se nota* la gran animación de día festivo...”. (Pág. 609). (El subrayado es nuestro).

III) Nota curiosa de la presencia de Solana en lo que, al parecer, está objetivamente descrito es la traslación de lo particular al plano de lo general. Esta impregnación apasionada de un todo en aquello que es nota meramente individual, constituye uno de los rasgos de intromisión en su obra más característicos de Solana. Este paso de lo particular a lo general lleva consigo también una confusión en el plano temporal: la repetición de lo habitual se mezcla con el momento de la descripción:

“A la caída de la tarde se cierran estos portales. Un soldado, embozado en su capa, con dos amigos a cuerpo y con bufandas da unos golpes con los nudillos (...).” (Pág. 484).

“Otras son las viudas, de descomunal estatura algunas, con sus velos negros (...) el perfil de sus narices salientes con los grandes y fieros agujeros de las fosas nasales; la frente alta, encuadrada, con el pelo blanco y la boca hundida y pretada, dan una idea de dominio y mal humor; (...). Estas viejas autoritarias tienen su silla reclinatorio propia (...).” (Pág. 385).

“...entré a comprar un cigarrillo; aquí, lo mismo que en Madrid, los canallas de estanqueros daban el tabaco malo y roto, tiraban la moneda en el mostrador y la hacían botar diez o doce veces para ver si era falsa”. (Pág. 404).

Esta generalización se realiza con frecuencia por el adjetivo o pronombre “alguno-a”, cuando en realidad se refiere a “uno-a” (“...alguna, gorda y culona, tiene, en los brazos redondos, un tatuaje: “Rachel y Lola. ¡Vivan las tortillas!”” (Pág. 433); “Calles monótonas, donde parecía que no habitaba na-

die; establos, donde había algún caballo atado en un patio con la puerta abierta" (Pág. 408).

Técnica muy solanesca de generalización es el aprovechamiento del aspecto durativo del pretérito imperfecto en verbos que en el contexto deberían expresar acción puntual. Tal es el caso de *compraba*, en el texto siguiente:

"Cuando Florencio volvía de la testamentaría, miraba los escaparates de la tienda de dicha plaza, donde *compraba* una cadena de plata y un reloj Roskopf". (Pág. 640).

Llega incluso en esta apasionada generalización a poner en plural el título de un epígrafe al final de *La España negra*, "Los curas pobres", donde, tras una generalización de notas individuales trasladadas a una pluralidad, pasa inopinadamente a la individualización:

"Estos curas son muy madrugadores; sus gafas marcan ya una sombra en sus sienes, porque se van hundiendo; (...).

"El da un puñetazo sobre su mesa y abre un cajón, tirando de unas cuerdas por agarradero (...)" (Pág. 447).

IV) Otra forma de intromisión de Solana en las narraciones, tan constante, como hemos visto, la realiza por medio de comentarios, apostillas, explicaciones o por las frecuentes exclamaciones que aparecen en el texto. Se ha dicho repetidas veces que Solana se limita a constatar unos hechos sin sacar consecuencias y que es el lector quien tiene que adivinar lo que está escondido tras lo que ha escrito. Pero sólo algunas veces es así. Aparte de que por diversos medios expresivos quede patente su intención, él mismo, como decimos, añade el comentario subjetivo las más de las veces:

"A la salida de este cementerio, después de ver tan de cerca la nada, a la que tenemos que ir a parar, no puedo menos de exclamar: (...)" (Pág. 501).

"Porque en España pasa eso: cuando todo está en ruinas (...) lo declaran monumento nacional" (Pág. 408).

V) En la estructura secuencial de las diversas escenas o estampas de que se componen sus libros podemos observar también la presencia de Solana en su obra. Cada estampa es una descripción, a pesar de su apariencia narrativa dada por el factor tiempo, que aparece acompañando los movimientos y situaciones sucesivas del narrador. La llegada a cualquier pueblo de su *España negra*, estancia y marcha, están marcadas por tiempos que se suceden en per-

fecto orden, incluso indicando las partes del día: "por la mañana...", "al mediodía", etc. Es un modo de pasar de una descripción parcial a otra.

Pero la secuencia descriptiva no está marcada sólo por tiempos, sino por espacios sucesivos, bien por desplazamientos del narrador: "doy con una plaza...", "paso por delante de la audiencia", "entro en una iglesia desierta...", bien por visión de espacios contiguos o englobados desde un punto fijo: "doy con una plaza como una inmensa explanada; en medio tiene una fuente, con una escalerilla a bastante profundidad de la tierra; a lo lejos se ve una iglesia (...)" (Pág. 350).

Tiempo y espacio son los dos elementos, a modo de coordenadas, que, entrecruzados, forman el soporte principal de las descripciones. Pero no sólo se entrecruzan, sino que con frecuencia se entrañan de modo que la sucesión temporal y espacial forman una misma cosa.

Situaciones de contigüidad espacial son expresadas a veces por desplazamientos del autor, que implican la marcha del tiempo:

"Por un pasillo se entra a otra iglesia de elevados muros" (Pág. 443).

Las fusiones de estas coordenadas las realiza con estructuras sintácticas casi estereotipadas, por medio de proposiciones temporales en las que existe verbo de movimiento (o más de uno en coordinación) con un complemento circunstancial de lugar, y dependientes de un verbo de visión, observación, etc., más objeto directo y complementos circunstanciales de lugar:

"Cuando me levanté de la mesa y empecé a andar por el pueblo vi un estanco" (Pág. 404).

"Cuando bajo a la calle veo debajo del balcón de la fonda los caballos de los picadores" (Pág. 353).

"De aquí salgo al campo donde está la Plaza de Toros; al llegar a sus puertas veo mucha gente (...)" (Pág. 353).

Las traslaciones temporales hacia el pasado o futuro no existen por desorganización narrativa. Cuando la sucesión temporal se ve interrumpida es porque Solana da paso a consideraciones en el plano del presente, del futuro o de lo habitual con técnica de narrador omnisciente. Se ve que tras observar, indaga, pregunta, escucha conversaciones, lee, etc., hasta completar detalles que le permitan llegar a conocer el porqué y el para qué de las cosas.

De esta manera aparecen detalles inobservables en el tiempo de la descripción, extraídos de sucesivas experiencias en el tiempo:

"A los dependientes —que pronto, por el frío se les llenarán las orejas, las manos y los dedos de sabañones como morcillas— les reparte muchos capones (...). Luego, a la hora de la cena [no es el tiempo de la descripción],

se sientan estos dependientes alrededor de un cajón que les sirve de mesa, y se atracan de judías y de zoquetes de pan" (Pág. 510).

"Con el traqueteo de la marcha, en la boca de este niño muerto se formarán pequeños globos de saliva y pus" (Pág. 512).

"Seguí por la calle abajo y vi un pobre anciano, buhonero viejo, que había vendido su buho (sic) por no poderle dar de comer" (Pág. 406).

Con frecuencia nos da razón del momento de la indagación:

"...entreví con la luz una monja joven y guapa que llevaba una pesada cruz al hombro.

"Al salir del portal, y respondiendo a mis preguntas, me dijo una pobre vieja que a esta monja le ponían una cruz algunas veces porque se rebelaba".

Estos cambios de plano temporal dan movilidad y agilidad al ritmo de la prosa solanesca y son exponente de su intromisión en lo narrado, de su omnisciencia, de su acercamiento comprometido al objeto de la narración. El unir el paso del tiempo a su quehacer y movimientos puede ser simplemente una técnica narrativa. El cambio mencionado de planos temporales supone la presencia afectiva del autor en lo narrado.

El tiempo gramatical de los verbos tiene en Solana un sentido paralelo. Prescindiendo del valor aspectual, la combinación *pasado-presente*, tan característica en él, tiene el mismo valor que el cambio de plano temporal: movilidad narrativa o descriptiva por una parte, y por otra, la alternancia respectivamente de lo objetivo (pasado) y lo vivencial (presente) en la narración.

La secuencia espacial, la otra coordenada fundamental en el entramado narrativo-descriptivo de Solana, aunque no tan estereotipada como la temporal, sigue, en general, las líneas de un grupo limitado de esquemas, si bien perturbados por la selección personal del campo de la realidad que le interesa. Así suele pasar de una visión amplia y general expresada frecuentemente por un sustantivo sin adjetivación, "el pueblo", "esta calle", "la casa", "estos hombres", al detalle, de una manera progresiva: continente-contenido, fuera-dentro, núcleo-derivaciones, o simplemente por la progresión de lo adyacente, siguiendo los mismos esquemas en cada grado intermedio de la progresión. La aparente desorganización espacial que presentan algunas secuencias narrativo-descriptivas, es debida a las lagunas en esta cadena, imprevisibles por el lector, producidas por la selección subjetiva del campo de la realidad observada a que antes aludíamos.

"Al pisar la carretera, bajo un cielo muy alto, negro, como de tormenta, vi una casa cuya fachada estaba iluminada por un farol; esto me hizo sospechar que debía ser una posada, y a ella me dirigí.

"El portal de esta posada estaba medio cerrado. En el salón de la entrada la atmósfera estaba muy cargada; (...)" (Pág. 388).

Otro entramado característico de la narración solanesca, no ajeno al del espacio-tiempo en su organización, y con el que a veces concurre, es el de la concatenación mental. Véase toda la primera parte de *Florencio Cornejo*, o este inciso al comienzo de la descripción del museo de Oropesa:

“Según sigo andando, leo este letrero en una casa imitación de antigua. Tiene la puerta con clavos y maderas nuevas, con todo ese sabor pendejo de querer imitar lo antiguo por arquitectos y mueblistas modernos de que está infestado Toledo; la estación, la casa del Greco y toda la ramplonería para atraer al turista, que en arte es como una mula de varas, pues no se orienta más que por lo que le dicen los guías y libros oficiales, escritos por eruditos y académicos de la Lengua, que siempre tienen el don de equivocarse, y dicen que el mejor pintor es Sorolla y el mejor escultor Benlliure (los dos son dos zapateros), y los mejores toreros el Guerra y Mazzantini (a cual más malo), y muchos fantasmones de la generación de Lhardy, Retortillo, Saint-Aubin, Monte Cristo, etc., pintores de salón, músicos, poetas y políticos intrigantes, que iban a gastarse cinco duros en comida. Por fortuna, de esta generación algunos se han muerto y otros se sostienen pintándose y retocándose.

“Entro en el Museo; (...)" (págs. 391-92).

Hay en Solana un consecuente orden mental perturbado solamente por la subjetividad. A esta trabazón fundamental espacio-tiempo, abierta y progresiva y a la de concatenación, de las mismas características, se unen otras estructuras que tienden a cerrar la progresión, creando así una tensión fuertemente expresiva, de línea circular. Consideremos, por ejemplo, la estructura del ya mencionado capítulo “Los pájaros fritos”, en donde el comienzo, mezcla macabra de muertos y vivos en una negativa visión de la descomposición, es seguida de una degradación progresiva que lleva a un clímax tal que nos hace identificar inmediatamente este comienzo con el final grotesco del capítulo.

La creación del clímax y del chispazo que confiere a este capítulo la estructura circular, con una intensificación y complementación grotesca y ridícula de la macabra visión del comienzo, supone en Solana un dominio, consciente o no, de técnicas literarias nada despreciables.

* * *

Siempre nos ha extrañado la poca atención que los especialistas en el estudio del esperpento han prestado a la contribución que ha tenido Solana en la creación de esta modalidad literaria.

No es fácil conocer hasta qué punto puede hablarse de una influencia mutua entre Valle Inclán y Gutiérrez Solana. Los dos fueron contemporáneos y exis-

tió entre ellos una indudable amistad, y se sabe que el pintor le regaló al creador del esperpento uno de sus cuadros.

En *La pipa de Kif* (1919), Valle cita a Solana, cuya pintura debió de sorprender al autor gallego, que vio reproducidos en sus cuadros los girones y desgarraduras del diario acontecer de un pueblo de matices trágicos y grotescos. “Un bandolero (¡qué catadura!) / cuelga la faca de su cintura. / Solana sabe de esta pintura”.

Prácticamente todas las características del esperpento que señala Bermejo Marcos (42) como esenciales y definitorias aparecen en la obra literaria del pintor, en la que se da lo grotesco y deformante. Sin embargo, no aparece del todo cuajado en Solana, como veremos, el lenguaje esperpético.

Es la suya una deformación por la manera personal que tiene de concebir la vida. Solana la ve únicamente en su lado pesimista cuya meta está en la muerte. Al seleccionar forma, ya que toda su obra tiene, en este sentido, mucho de esperpento en cuanto a la alteración a que inconscientemente somete la realidad, que él modifica en un sentido negativo por la selección de una temática austera, fúnebre o violenta, que describe en un lenguaje lleno de fuerza y vacío de retórica, en un lenguaje popular y descriptivo. Weston Flint, al referirse a la selección a que somete Solana su arte, ha escrito: “Lo feo es lo verdadero y lo verdadero es lo feo y la deformación servirá mejor para expresar este concepto, sobre todo cuando existe una conciencia aguda de lo que debería ser la conformación de las cosas” (43).

Valle Inclán ha dicho que fue Goya el inventor del esperpento. Es curioso que encuentre como génesis de este género no a un escritor, sino a un pintor. Sin embargo, el esperpento se da mucho antes, como precedente, en Leonardo de Vinci, al que debe seguir Goya como verdadero creador, aunque en el primero predomine lo caricaturesco o grotesco y en el español un curioso mundo tortuoso cuyas raíces están posiblemente en lo patológico y en el mundo del subconsciente. No nos parece correcto incluir al Greco entre los generadores o representantes del esperpento pictórico. Creemos que Bartolomé Cossío hubiera dicho que representa precisamente todo lo contrario. En el Greco no hay nada deformante, al menos en un sentido esperpético, y es más justo vincularle al mundo del misticismo español.

En literatura es Quevedo el más característico representante al que imita Solana en algunas escenas del carnaval. En efecto, en la obra literaria del

(42) BERMEJO MARCOS, M. *Valle Inclán: Introducción a su obra*. Anaya, Salamanca, 1971.

(43) FLINT, W. *Opus cit.* Página 123.
gina 123.

pintor se encuentran claros elementos quevedescos, como éste que reproducimos de su primer libro: "Uno era apuñeteado porque, asiendo un pollo entero de la cazuela, no quería dar a probar a los demás y decía el que le aporreaba: Sábete, hijo de puta, que si bien apaleado vas, buenas tajadas en cambio tragas; que tú y yo hemos probado esta mañana la ceniza y nos hemos de convertir en montón de tierra, y por eso que nos hemos de tirar hoy a las mejores faldas y trataremos y contentaremos lo mismo a la alcahueta y bruja que a la moza más remilgada y honesta, porque todas confundidas no las vamos a distinguir y tendremos que hacer de tripas estómago, pues aunque el tocino esté rancio, dícese que el bacalao, cuanto más viejo, mejor, y que la mujer que dice es virtuosa suele ser más tirada y falsa que una mula manchega" (Pág. 113).

En Valle Inclán los personajes son marionetas cuyos rasgos grotescos e hipertrofiados están deformados como si sus rostros se reflejaran en los espejos de la calle de Alvarez Gato. Solana ve, en cambio, a sus personajes como muñecos, como algo muerto, inerte, inspirado en un museo de figuras de cera. Valle observa al hombre desde un plano superior en una visión estética del sentido trágico del alma española. Solana lo hace desde la otra ribera que pertenece al mundo de los muertos. Lo poético en este autor está enmascarado por su realismo trágico, de ahí el horror que producen sus cuadros y el desasosiego y malestar que origina la lectura de su obra en algunas personas.

El esperpento en Solana es muy *sui generis*, un esperpento que pudieramos bautizar como *solanesco*, que está esencialmente en oposición al valle-inclanesco. El esperpento de Valle es "una nueva forma —artística— de la objetividad" (44). Valle nos da una visión de la realidad total deformada a través de espejos, pero él está como por fuera de este proceso de deformación, como contemplando friamente el fenómeno. En Solana, por el contrario, el esperpento es una forma de subjetivación, lograda a través de él mismo, como espejo deformante: él está comprometido en esa realidad, no la mira desde fuera y la imagen que nos da de su entorno seleccionado nos dice más de él mismo, de su posición ante la realidad, como ya hemos dicho, que de la realidad misma. Solana es, pues, el espejo deformante, cóncavo, que además no tiene azogue más que para unas determinadas realidades. Si Valle manejaba desde arriba los muñecos procedentes de la deformación, Solana no, Solana simplemente produce los muñecos como reflexión del mundo que incide en él.

(44) Véase NORA, E. G. de. *La novela española contemporánea (1927-1960)*, tomo 1. 2.^a Edic. Biblioteca Románica Hispánica. Edit. Gredos, Madrid, 1963, pág. 87.



El viejo armador.

Colec. Banco de Santander. (Foto Hojas).



"Desde los balcones de mi casa se veía una vista admirable: la terminación del muelle y la gran explanada de Puerto Chico".

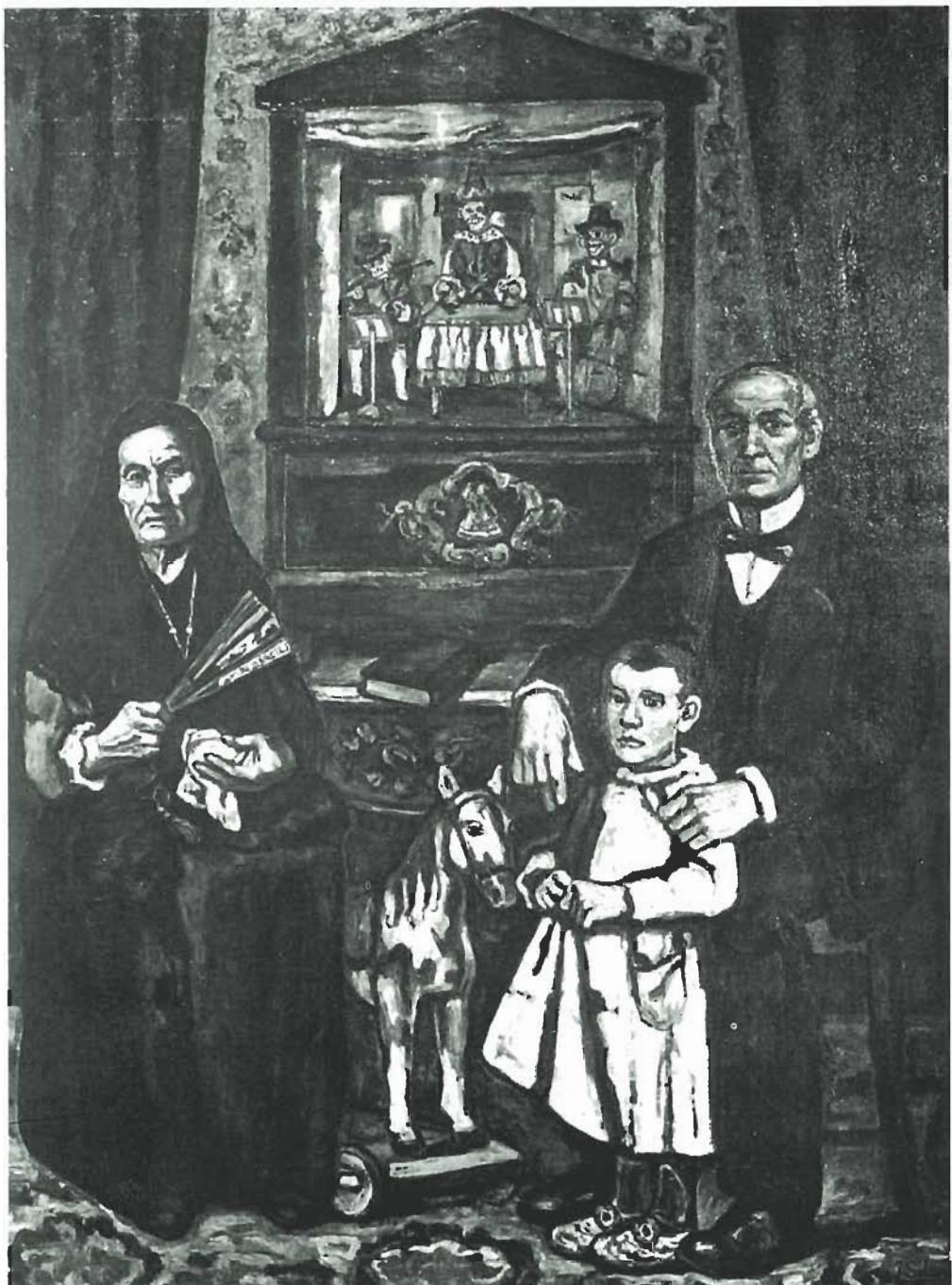
Fotografía de Duomarco que recoge el lugar y momento de la llegada de las traineras, que sirvió de inspiración a Solana.



La rampa de Puerto Chico (Santander). 91 x 76,5.

Colec. Pérez-Minguez Diego

(Con la cortesía y permiso del Museo Solana, de Queveda, Santander)



La Familia.

La expresión del niño, retratado junto a su caballo de cartón, recuerda la del pintor. Al fondo un teatro de muñecos como el de los Hermanos Sepúlveda, en Madrid, del que sería espectador tantas veces en su infancia.

Colec. particular. Santander. (Foto A. Cebrecos)

En los dos, sin embargo, se dan los mismos recursos de esperpentización, no tomados por Solana de Valle, porque el esperpento no le llega a Solana a través de Valle Inclán, sino de Quevedo y Goya. Zamora Vicente al estudiar el esperpento subraya, sin detenerse en el tema, la relación o concomitancia entre Valle Inclán y Solana (45). Otros autores han aludido también a la vinculación del escritor y pintor que estudiamos a la línea de lo esperpético. Así, Gaya Nuño se ha referido a la visión deformante del pintor cuando dice que no gusta a cierto público "porque selecciona fealdades, porque delata todos los aspectos grotescos y lamentables del vivir" (46). Carmen Bravo Villasante encuentra también una clara relación entre lo esperpético y la pintura solanesca (47). Joaquín de la Puente expresa esta misma idea de una manera más rotunda cuando escribe que "Valle Inclán testificó con y ante Solana la realidad del esperpento ibérico" (48).

El esperpento nace en el norte de España o, si se quiere ser más exacto, en su mitad norte y tiene su antecedente, como hemos dicho, en un pintor aragonés, Goya, y un escritor madrileño de origen montañés, Quevedo. Otro pintor, Gutiérrez Solana, del mismo nacimiento y oriundez de Quevedo, y Valle Inclán, gallego, crean, por decirlo así, esta modalidad pictórica y literaria tan vinculada a la región de la guadaña, que se extiende desde Galicia al País Vasco, en donde tanto abundan los mitos y leyendas, la ironía y un sentimiento profundamente arraigado de la muerte, muy característico, en general, del pueblo español.

Los recursos del esperpento tantas veces tratados por los comentaristas, en particular por el citado Bermejo Marcos, podemos reunirlos de la forma que sigue, rastreándolos en Solana: 1) la muerte, tema central; 2) cosificación; 3) animación y humanización; 4) animalización de lo humano; 5) presencia de máscaras; 6) espejos, luces y sombras; 7) ironía y burla; 8) personajes grotescos; 9) desgarro lingüístico y vulgarismo callejeros. Estos rasgos esperpentizadores tienen todos ellos una interrelación, como veremos, y giran en torno al sentimiento de la muerte.

1) La muerte, como hemos dicho al tratar de los temas solanescos, de una manera o de otra está presente en toda la obra de Solana como si fuera el personaje protagonista. No hay capítulo donde ella no aparezca y donde,

(45) Véase de este autor *La realidad esperpética*. Editorial Gredos. Madrid, 1969.

(46) GAYA NUÑO, J. A. *El arte en su intimidad*. Ensayistas Hispánicos. Aguilar. Madrid, 1957. Pág. 165.

(47) BRAVO VILLASANTE, Carmen. *Biografía y literatura*. Prosistas de Lengua Española. Plaza y Janés. Barcelona, 1969.

(48) Cfr. "Nuestro Solana de pelo en pecho" en la introducción al catálogo exposición del Banco de Bilbao. Madrid, 1972, pág. 12.

aunque aparentemente su presencia sea accidental, no cobre categoría central. No ya en episodios como visitas a cementerios, hospitales, salas de autopsia, etc., en descripción de entierros o ceremonias fúnebres, o también de todo lo relacionado con la muerte animal, como mataderos, corridas de toros, etc., sino en cualquier momento, aunque parezca ajeno a la muerte, ésta aparece. Es curioso que en sus visitas a los pueblos Solana llegue siempre oportunamente a ver un entierro o una ejecución. Y si no directamente, hay constantes alusiones a lo mortuorio en la descripción de museos de figuras de cera, de imágenes religiosas, procesiones, etc., o en todos los aspectos de la vida que, como la muerte, le producen angustia: enfermedad, vejez, miseria física y moral, violencia, etc. Incluso la muerte de las cosas tiene constante presencia: calles o casas destruidas —como la Gran Vía madrileña—, castillos en ruina, quizá sin posible reconstrucción, etc.

Pero cuando la muerte no está presente de manera central y abiertamente, ya en forma más velada, continuamente está realizando Solana procesos de “necrotización”, principalmente por medio de una adjetivación adecuada o por imágenes y procedimientos expresivos de todo tipo que hacen que cualquier acontecimiento, persona u objeto se degrade: así las comparaciones con muertos, sudarios, fosas, tumbas o sepulcros, círios, huesos, etc., o la alusión de determinadas sensaciones, utilizando, por ejemplo, el color negro o el amarillo con connotaciones casi siempre de muerte, de enfermedad o de vejez; estos colores están aplicados tanto a personas como a animales y cosas en un proceso conjunto de personificación y necrotización:

“La boca desdentada, negra como una fosa”.

“...le presenta al curandero un pie con enormes juanetes, lleno de roña y amarillo, que da la impresión de un pie de muerto” (Pág. 216).

“Penco amarillo y enfermo” (Pág. 621).

“Unos muros amarillos, con rejas tristes, como de cárcel, son las salas de los enfermos” (Pág. 621).

A veces el amarillo tiene connotación fúnebre por la unión con otros elementos mortuorios, como en el caso, ya aludido, de

“dulce amarillo como vela de difunto” (Pág. 404).

También otras sensaciones nos traen connotación de muerte, sobre todo la de frío unida sinestésicamente a olores y sonidos:

“Este osario tiene un olor frío de humedad y cementerio (...)" (Pág. 446).

“...dejándose caer de la mesa al suelo con un sonido frío de huesos” (Pág. 251).

Pero la muerte no es sólo tema central, sino que en Solana se presenta degradada por procedimientos que forman parte a su vez de los rasgos de esperpentización que estudiamos:

a) Vivificación grotesca:

“Las ventanas, tapiadas con ladrillos, lo mismo que un balcón, de forma redonda y de hierros antiguos, por cl que parece va a salir del interior y asomarse a él un esqueleto dándonos los buenos días” (Pág. 501).

“También se ven algunas momias recostadas contra la pared; (...) otra, tan agachada y retorcida que su cabeza toca con las puntas de los pies, como si quisiera comérselos de lo rabiosa que está; otras parecen reír viendo el boquete abierto de su boca” (Pág. 446).

b) Trato indigno de los despojos humanos por parte de los vivos:

“Entre el montón de calaveras hay aceiteras rotas y latas de pimientos y algún sombrero hongo agujereado, que han tirado los chicos.

(...)

“Este osario tiene un olor frío de humedad y cementerio que trae las emanaciones de los féretros podridos y desclavadas las maderas, que conservan al difunto dentro, de los cementerios abandonados al derrumbarse sus nichos.

“En las paredes, por fuera de este osario, se ven los excrementos de la gente que viene allí a hacer sus necesidades” (Págs. 446-47).

c) Ironía: “La mujer de este conserje sostiene varias gallinas y cabras, cuyas cagadas de bolas negras, que aparecen en los nichos, dan una nota optimista y que agradecen los muertos” (Pág. 500).

d) Suposición o consideración adelantada de procesos de putrefacción, así como utilización de los recursos de morbilización, senilización, etc. La degradación constante, sistemática de la realidad, forma a veces cadenas cuyos eslabones van acumulando las notas negativas de los anteriores hasta llegar a un clímax con tal potencial de influencia que todo cuanto con él se relaciona queda impregnado y marcado en el mismo sentido negativo. En dos párrafos consecutivos de “Los pájaros fritos” en *Madrid, Escenas y costumbres* podemos observar este proceso y la sutil técnica de aprovechar la sugerencia de oposición significativa y connotativa “pudridero” - “merendero” para convertir el mundo bullente de los vivos en muerte y descomposición. En una tarde “desabrida y fastidiosa” en que la gente “malhumorada” volvía de una corrida

de toros suspendida, Solana ve pasar por el paseo de Aragón camino del cementerio coches de muerto. Veamos su descripción (El subrayado es nuestro):

“...coches derrengados, pintados con un barniz brillante con cenefa de un amarillo chillón, retocado con purpurina, llevando el ataúd formado de cuatro tablas, como los baúles que venden en el rastro, forrado de paño negro mate, y ribeteada la caja de muerto con tachuelas doradas y una cruz enorme de color de tierra. Arrastran el coche de difunto dos viejos caballos blancos, con dientes enormes amarillos, temblando y hociqueando, con el cuello, largo, desprendido de aquel armazón de huesos, acariciando con las narices el piso fangoso, húmedo, lleno de charcas, turbias de cieno. El cochero, metido en un levitón negro, parecía un difunto, con la enorme chistera despeinada, maltratada, metida hasta las orejas, con la quijada colgante y la espalda encorvada por los años en forma de arco, golpeando constantemente con el látigo en las costillas de aquellas dos bestias.

A cada momento, todos los días pasan por estos sitios coches de muertos que van a dar con los huesos y la carne al pudridero del Este. Mezclándose con los simones que van a los merenderos y bailes de las Ventas, con los gritos de gentío, los trallazos de los cocheros y las blasfemias de los vivos". (Págs. 100-101.

Coches, cajas, caballos, calle, cocheros, relación cochero-bestias, difuntos, cementerio, vivos, todo está descrito en sus detalles negativos y con matiz deformante. Incluso el barniz brillante de coche que pudiera ser neutro, causa un contraste desagradable y chabacano con el amarillo “chillón”. Lo mismo ocurre con los retoques de purpurina o las tachuelas doradas de la caja. Todo está afeado: cajas como baúles del Rastro (en un baúl se guardan objetos, no cadáveres, y son vendidos en un mercado de objetos de desecho); caballos “viejos” como “armazón de huesos” (muertos y con los huesos ya pelados); el cochero “parecía un difunto” y la ropa le venía grande y estaba estropeada, metido en ella, o metida por él de tal manera que se une a la idea de la muerte la de lo grotesco. Esta degradación se aumenta con “quijada colgante”: el llamar “quijada” a la mandíbula supone una animalización y “colgante” una complementación a “muerte” como si ya no tuviera más que la calavera. El golpear “las costillas”, supone también una visión del caballo ya sin carne. Pero el segundo párrafo muestra aún una degradación mayor. Lo descrito o insinuado ocurre “a cada momento, todos los días”: El carácter despectivo que lleva consigo el “van a dar con”, la separación de “los huesos” y “la carne” (aprovechando la frase hecha “ir a dar con sus huesos”) como si el difunto ya estuviera en un avanzado proceso de descomposición, prepara la visión de cementerio como “pudridero”. Pero no todo queda aquí: la mezcla de estos coches “con los simones que van a los merenderos y bailes de las

“Ventas” lleva consigo una degradación de los vivos hacia la muerte y la descomposición. Nótese la asociación ya mencionada “pudridero”-“merendero” en este amasijo dantesco o la visión impresionista de los vivos como “gritos”, “trallazos” y “blasfemias”.

La degradación se ha llevado a cabo en las cosas: coche, caja, calle, ropa; en lo humano por medio de “necrotización” + “senilización” + “animalización”. En los caballos también por “necrotización” + “senilización” + “morbilización”; en el mundo de los vivos por “necrotización” y descomposición en visión conjunta con todas las degradaciones anteriores. Todo está muerto y deshecho igual que los propios cadáveres. Todo es muerte. ¡Qué tema para una fantasía pictórica macabra! Como hemos visto, anteriormente, esta alucinante visión se une en la mente del lector, al final del capítulo, con la visión grotescamente ridícula de la muerte a partir de la contemplación del aspecto de unos pájaros fritos y del recuerdo de un grabado de la crónica de Nuremberg y la tabla *El triunfo de la muerte* de Breughel el Viejo.

2) Cosificación.

Junto a la muerte, como tema central, y los rasgos esperpénticos relacionados con ella, con los que logra su peyorativa distorsión, sigue en importancia la cosificación.

La degradación por cosificación es constante:

“Otras llevan en brazos niños enfermos y tullidos, con la cara de cera y los ojos que parecen de vidrio” (Pág. 341).

“Una está sentada en el quicio de una puerta con la barbilla tan pegada a las rodillas que más que forma de persona parece un montón de trapos (Pág. 331).

La degradación por cosificación más característica de Solana es la que deriva hacia artilugios de figura humana, tanto estáticos como móviles, lo que pudiéramos llamar recurso muñequizador: maniquíes, peleles, figuras de cera, exvotos, muñecos de barraca de feria, figuras de nacimiento, imágenes religiosas, etc. Este tipo de cosificación soporta frecuentemente connotación de muerte y, paradójicamente, de pervivencia por su calidad de objetos no vivos.

“Estas viejas, que parecen autómatas, que se van a levantar de golpe, movidas por un resorte” (Pág. 618).

“Varios grupos de muñecos de trapo, muy grotescos y cómicos, con caras de momia, de pelo y ojos brillantes, que parecían personas vivas; las bocas tenían gran expresión de risa, y los brazos y sus actitudes desconyuntadas

daban la impresión de grandes actores trágicos que hubieran cogido además una poderosa borrachera" (Pág. 627) (49).

La cosificación de lo humano y la humanización de las cosas —principalmente cuando tienen figura humana o la hacen recordar— están tan entremezcladas que es difícil a veces delimitarlas.

3) Así, la animación animalizada y humanizada es frecuente. Inversamente a la cosificación, pero formando con ella como las dos caras de una moneda, abunda la animación humanizadora de figuras con forma humana:

"Estos muñecos son un anuncio muy llamativo y nos miran con sus ojos de cristal y nos invitan a pararnos y ver sus trajes de marinero" (Pág. 309).

"De los balcones de estas tiendas cuelgan a la calle muchas blusas de mujer y camisas de hombre. Hoy el viento los agita sin cesar; (...) y al hincharse estas camisas y blusas parece que las da forma humana; las mangas parece que se mueven y nos amenazan, y otras veces caen flácidas a lo largo, como desfallecidas y cansadas" (Pág. 310).

La humanización de las cosas lleva con frecuencia un rebajamiento de las mismas precisamente por una degradación de lo humano:

"En una sastrería se ve colgado de un gancho de la pared un *traje*, compuesto de una americana y unos pantalones, que parece el *pelele de un hombre descabezado y sin manos ni pies*" (El subrayado es nuestro) (Pág. 618).

La degradación se realiza así:

Traje → pelele de un hombre → descabezado y sin manos ni pies.

Los objetos le parecen a veces caricatura de lo humano, como algo humano grotesco:

"Pero de estos aparatos, ninguno tan caricatura y aleluya como este artefacto de madera que consiste en unos largos palos como unas paralelas y en medio una tabla con un agujero, donde está metido el niño, que al empujarlo, anda unos pasos ya adelante ya atrás" (Pág. 619).

Un tipo frecuente de animación degradante es la necrotización de lo inanimado, pues la muerte supone la vida anterior:

"Piedras amarillas, careadas y quemadas por el sol, y sobre todo, muertas por los años, que con todo acaba" (Pág. 620).

Dentro del procedimiento de animación o dinamización merece consi-

(49) En *Las Leyes* de Platón aparece ya el similitud del hombre y el títere dominado aquél por los hilos de las pasiones. Sería interesante un estudio comparativo entre el teatro de polichinela como farsa burlesca y el esperpento español.

deración aparte la descripción de las representaciones de lo humano en pinturas o esculturas: cuadros, dibujos de los carteles de ciegos, grupos escultóricos religiosos profesionales, bajorrelieves de sepulcros de piedra, medallones o cuadros de las sepulturas, imágenes de capillas, retablos o museos, etc. Es fácil ver en estas descripciones vivificadoras dotadas de movimiento y sonido la interpretación subjetiva de actitudes, gestos y detalles de todo tipo, expresada en continuos juicios de valor, exclamaciones y comentarios. Son descripciones llenas de dramatismo, con el expresionismo característico en Solana.

La humanización no supone en Solana, como hemos visto, un procedimiento ennoblecedor de las cosas, sino que éstas quedan degradadas por una degradación de lo humano. No ocurre lo mismo con la humanización de los animales, bien por atribuirles conductas humanas dignas —muy pocas veces—, bien por contraste con lo humano degradado:

“...el galgo, triste y hambriento, aparece en el dintel de la puerta, y cuando le vamos a echar de comer, él, con una gran dignidad, sale de la tienda y deja su ración a otros perros” (Pág. 614).

“Se oyen los ronquidos y respiraciones muy fuertes de estas bestias, y resultan más humanos que los de los labradores, que están como muertos, tirados en el suelo, llenos de moscas el cuerpo, (...)” (Pág. 615).

4) El recurso contrario, la animalización de lo humano, es un elemento esperpentizador, degradante siempre, muy frecuente también en Solana. La técnica más utilizada, aunque no faltan otras, es la de la comparación. Solana lo mira todo con pupila animalizadora:

“Hay un pobre, que es el más revoltoso, con la cara como un besugo” (Pág. 285).

“Cara de perro marrullero” (Pág. 659).

“Uno (...) tiene el cuello cuarteado como la piel de las patas de un pollo viejo (...)” (Págs. 613).

“(...) y poner cara de un pez cuando le sacan del agua” (Pág. 648).

“Tiene el pescuezo muy tostado, peludo y cuarteado por profundas arrugas, que demuestran que es pájaro viejo” (Pág. 659).

“Es un pájaro viejo y tuerto con un parche en un ojo y con cara de aguilucho” (660).

“... con su gran narizota de trompa” (Pág. 658).

Incluso la muerte o su representación es animalizada con la misma intención degradatoria:

“Sus piernas largas, con el pellejo pegado a la carne y arrugado, lo mis-

mo son de anchas por las pantorrillas que por los muslos, y abiertas y esparradas como piernas de gallo viejo, lo mismo que los pies largos y aplastados en la tierra como patas de pollo; lo más estupendo de esta figura es que parecía oírse el ruido bronco y duro como el mugido de un buey de su cuerno del juicio final" (Pág. 366).

5) Presencia de máscaras.

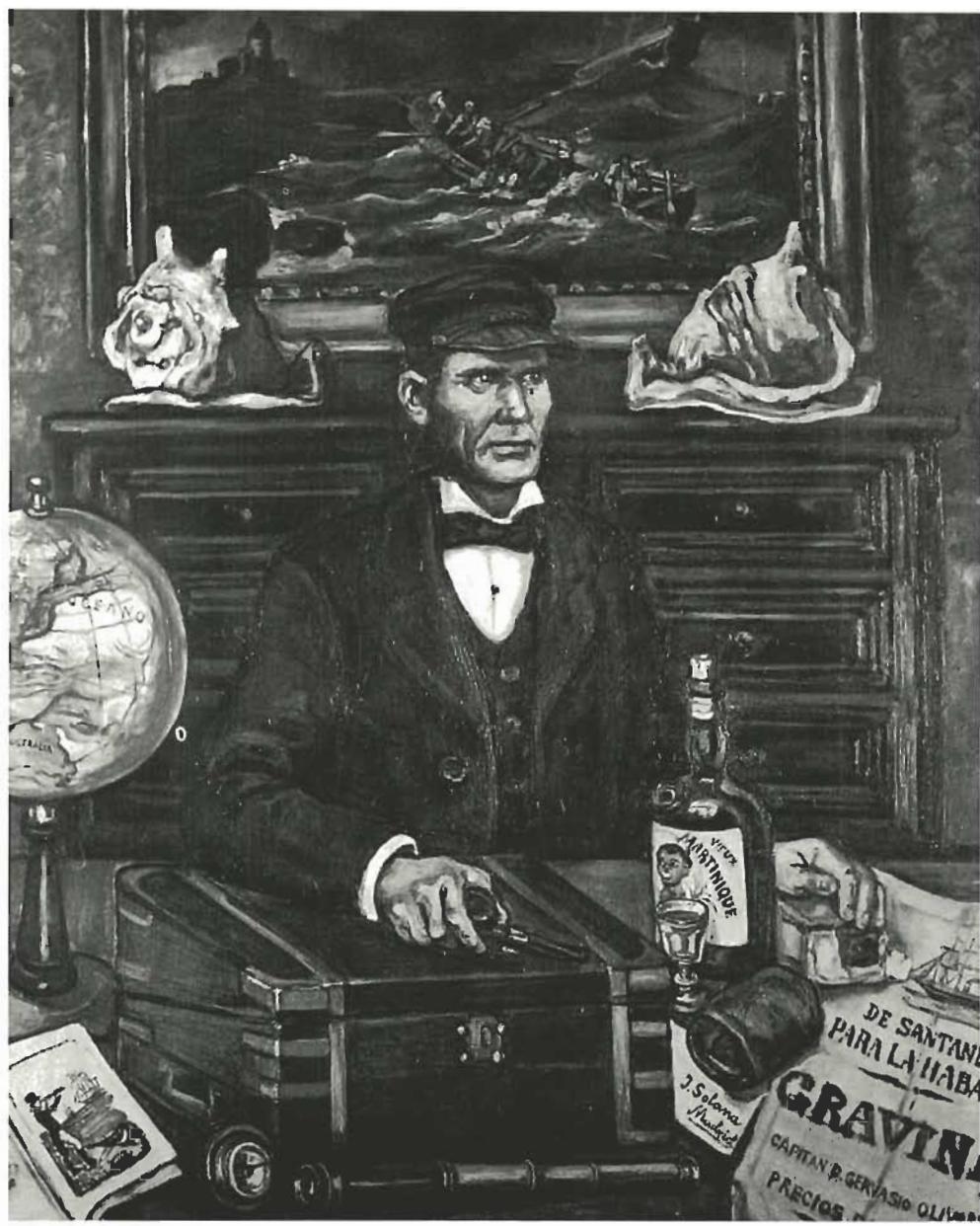
Bermejo Marcos, en su citado estudio sobre el esperpento valleinclanesco, alude a la presencia de "máscaras o caretas" como a uno de los rasgos esenciales del esperpento. Pero no se refiere a máscaras de cartón piedra pintarrajeado, sino a elementos de ocultación de una realidad. Así, la esperpentización de unos determinados sucesos y personajes históricos da lugar a la "tragedia-comedia" *Divinas palabras*, que, según dicho autor, tiene un significado aparente y otro oculto, es decir, tiene un doble fondo. Si no hemos logrado rastrear siempre la presencia de estas máscaras en Solana —quizá algún estudiioso de su obra las descubra—, sí aparecen patentes y constantes los personajes con máscaras en repetidas y detalladas escenas de carnaval. Por otra parte, Solana busca la realidad de la muerte y el dolor a través de lo aparente.

Estas máscaras tienen en Solana el mismo sentido que en Valle. Dice Bermejo Marcos: "Muy a menudo, en el esperpento nos salen al paso personajes que van como agazapados tras una máscara deformadora, la cual no nos deja ver sus rasgos físicos auténticos o por mejor decir aparentiales, pues, (...) las máscaras valleinclanesas tienen por objeto, en la mayoría de los casos, descubrir la realidad esencial de los seres que están tras ellas". Es curioso comprobar estas palabras de Bermejo Marcos con las que escribe Weston Flint (50) refiriéndose a las máscaras solanescas: "El individuo se esconde detrás de la cara cotidiana y luego se revela con la máscara. La oculta bestialidad que surge de la desveladora naturaleza de la máscara es una verdad grotesca y amarga" y alude este autor a las palabras de Rof Carballo (51): "en contra de la habitual tesis de que la máscara es algo que sirve para ocultar, pensemos que al menos en Carnaval, su finalidad es todo lo contrario: *poner al descubierto*".

Lo mismo que la pretendida ocultación de Valle no es más que un medio de expresión, el esperpético, también lo es en Solana la descripción de las máscaras carnavalescas, las cuales, tras de su aparente ocultación, dejan al

(50) *Opus cit.*, pág. 141.

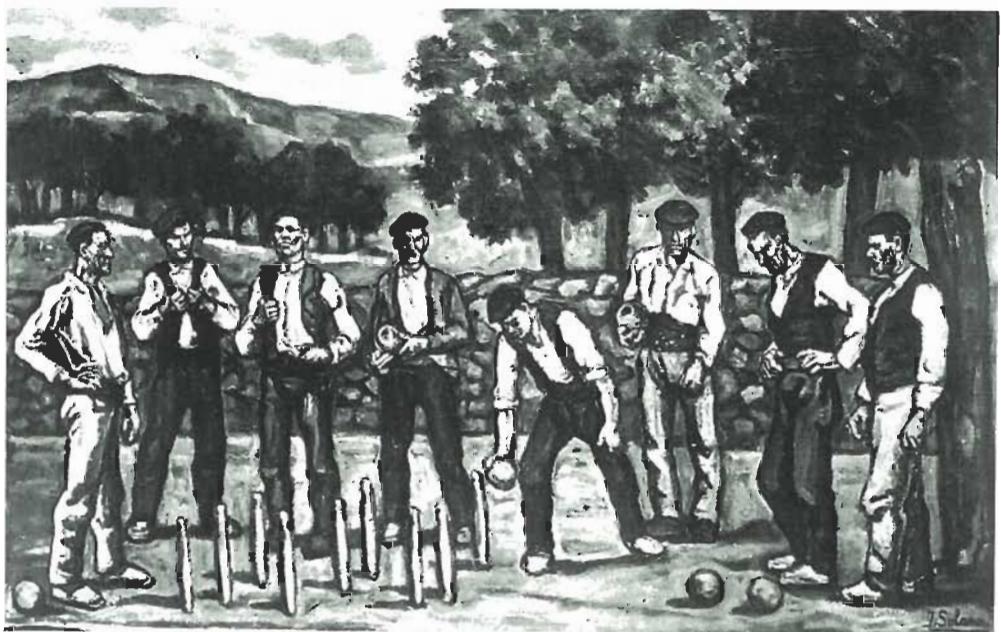
(51) *Opus cit.*, pág. 84.



El Capitán Mercante.

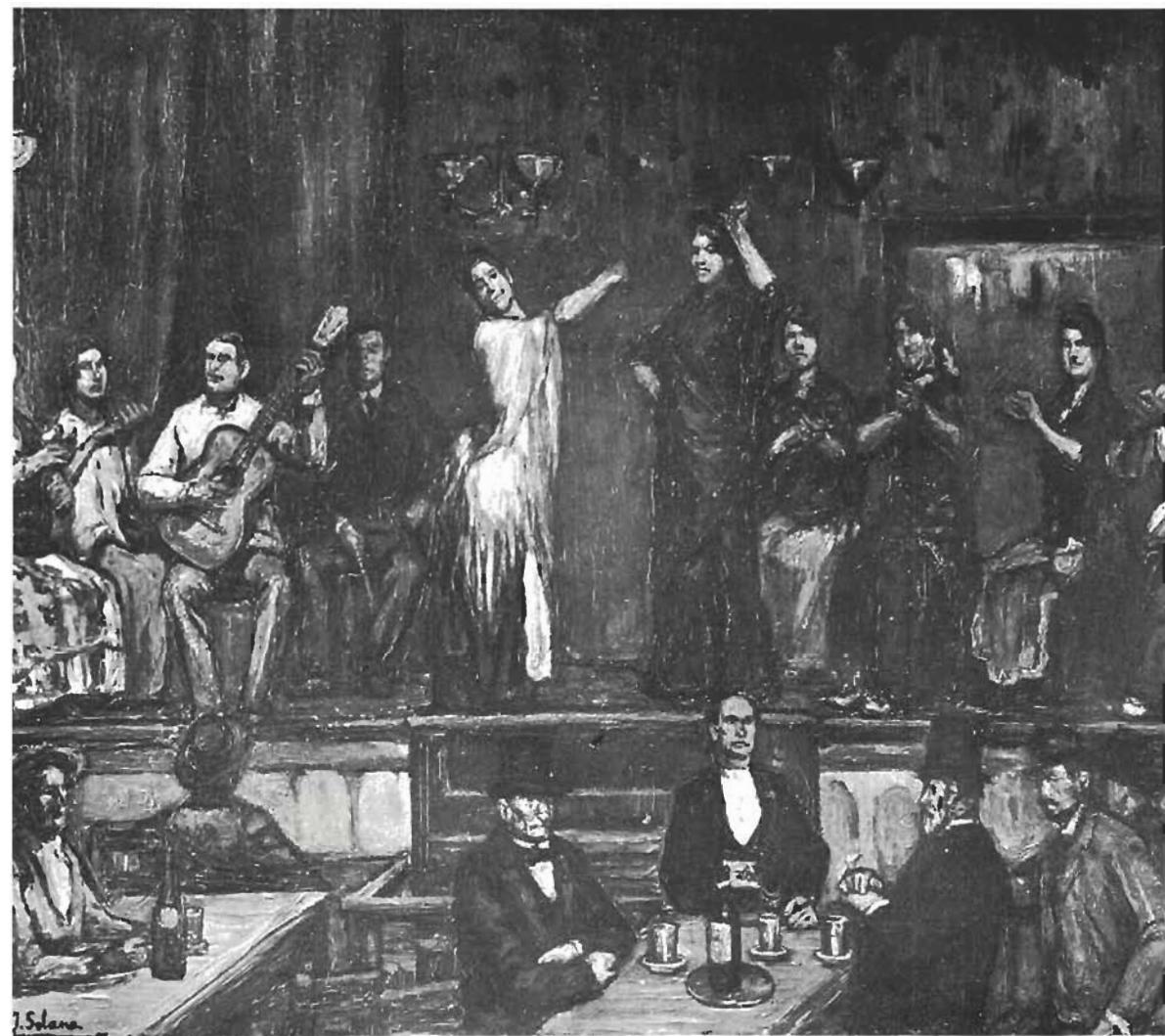
En dicho cuadro se aprecia la viñeta de un documento mercantil de Santander publicado por Fernando Barreda (1930), que sirvió a Solana de modelo.

Colec. Banco de Santander. (Foto A. Cebrecos)



El juego de los bolos, 35 x 85.

Colec. Pérez Gómez. (Foto Jesús González)



Café cantante. T. 0,70 x 0,80. Col. Agustín Avilés Virgili.

(Fotos Manso)



Fotografía que sirvió
a Solana para pintar
el cuadro *Café cantante*.



La vuelta del indiano. Cuadro presentado en la exposición de París de enero de 1928.

Colec. Banco de Santander. (Foto Hojas)

descubierto intenciones, preocupaciones y conductas humanas, las verdaderas, que no son patentes en la máscara. Esta máscara es, pues, reveladora, como en Valle, y la apariencia cotidiana, física o moral, es la verdadera máscara que falsea hipócritamente.

6) Espejos, luces y sombras.

Entre los condicionantes de la esperpentización señala también Bermejo Marcos la presencia de espejos deformantes a los que aludió Valle Inclán y que ni en su obra ni en la de Solana son frecuentes. Como hemos dicho, Valle puso el símil de los espejos cóncavos de la calle de Alvarez Gato para explicar el esperpento y Solana hace de espejo al transformar las imágenes que le llegan directamente. Las pocas alusiones a los espejos en el pintor se refieren a espejos de imagen normal, si bien se trata siempre de espejos que proyectan una imagen borrosa por estar sucios. En cierto modo la imagen que nos llega es imperfecta e impide la visión: "Los espejos de este café tienen pintados en el cristal unas flores, y como no los han lavado nunca y han perdido el azogue, apenas se ve en ellos la gente" (Pág. 421). Las manchas y la suciedad borran la imagen, no la deforman, pero la limitan, la apagan: "En la pared hay un espejo que está salpicado de agua de jabón de las jofainas puestas en palancanero de hierro". Pero Solana, cuyo espíritu infantil observa detalladamente la población ficticia de seres mecánicos de la feria, comprueba como Valle que los espejos nos dan una imagen múltiple y engañosa, pero no deformada tampoco en este caso, sino igualmente falsa, ya que sólo una es la verdadera: "Estas figuras —escribe— aparecen triplicadas al reflejarse en el fondo de los espejos" (Pág. 322).

Más abundantes son en Solana las descripciones e imágenes en las que se combinan luces y sombras que sirven para producir un efecto fantástico y de misterio, como en Valle. Estas pinceladas descriptivas, muy propias de un pintor, las logra Solana de diferentes formas. Unas veces mediante la frase fugaz: "Parecen estos rincones poblados de locos y fantasmas" (Pág. 334) o bien empleando palabras que expresen misterio: "...y desaparece misteriosamente", "y las sombras misteriosas de su interior semejan siluetas sin vida e incorpóreas de viajeros caídos de nuca durmiendo sentados" (Pág. 438). Pero no faltan ocasiones en que el efecto sobrecogedor, un tanto de ensueño, tiene lugar a través de la propia descripción, que llega a poseer un valor plástico:

"Sus siluetas, oscilantes y gigantescas, se dibujan fantásticas en el fondo de estas covachuelas" (Pág. 558).

"Por unas ventanas pequeñas encrujadas vemos asomar de vez en cuando

una cabeza o un brazo que agita un pañuelo y que no sabemos para qué; por aquel sitio hay muchas cuestas con unas casas misteriosas; las vallas de algunos solares están tumbadas por el viento y los faroles torcidos y rotos los cristales, que por la noche proyectan formas fantásticas como de llama en las fachadas de las casas" (Pág. 310).

Las luces y sombras suelen ir asociadas a lo misterioso o crear y acentuar ellas mismas el ambiente de misterio e incluso de pesadilla, rasgo este esperpético, como hemos dicho, muy valleinclanesco:

"Es esta ya una hora avanzada de la noche; está lloviendo; se ve la iluminación por fuera de dos arcos voltaicos que alumbran los carteles del teatro medio arrancados para otra función; la calle con los faroles apagados, es negra e impenetrable; sólo se ve brillar las charcas de agua de trecho en trecho por el farol de un coche que pasa a lo lejos como una sombra" (Pág. 289).

A veces, es el entorno climatológico de tormenta el que produce el efecto deseado. Véase, por ejemplo, la tormenta de Buitrago en *Dos pueblos de Castilla* o la que precede a la descripción de la esperpética criada Gila en *Florencio Cornejo*. La naturaleza colabora, ambientada por la pluma de Solana, dando al decorado el tinte misterioso necesario: "Estos cerros, por la noche, con la luz fría y azulada del cielo en los días de luna, tienen una dureza enorme, parecen de granito y contribuyen a hacerlos más terroríficos un silencio de muerte, nunca turbado por el más pequeño ruido" (Pág. 420). O este contraste goyesco: "Aparece dentro de un enorme círculo luminoso, recortado por fondo negro, y parece la silueta de la araña" (Pág. 83), que es aún más vivo aplicado a las personas. En sus descripciones de los cementerios suele ambientar las escenas con alusiones a una naturaleza hosca y negativa que "contribuye a hacer más medrosas aquellas inmediaciones": el viento, el contraste, a veces, del sol, el cielo nuboso, el "monótono ruido de la lluvia", "el estampido de los truenos", "las nubes, cargadas y amenazadoras, de color de plomo", etc. En sus cuadros realizan este mismo cometido ambientador los temas de fondos a base de nubes, monumentos románicos, cementerios, rocas agrestes y peladas, motivos a los que ya nos hemos referido.

7) Ironía y burla.

Entre los elementos esperpantizantes más sobresalientes en la obra de Solana podemos considerar la ironía burlesca, la exageración satírica que nos da una visión expresionista, deformada intencionadamente, y a sabiendas de que el lector no va a captar más que lo que se esconde tras de esa caricatura enormemente expresiva. Caricatura mostrada con desplante de "ahí queda

“eso”, sin comentario ni paliación. Este ingrediente esperpéntico se reduce algunas veces a simples frases, otras, a párrafos, o conforman capítulos u obras. Todos sus escritos rezuman ironía burlesca. Recuérdese el gigantesco esperpento que supone su breve novela *Florencio Cornejo*, principalmente en las descripciones caricaturescas, llenas de fuerza, de la vieja criada del narrador y de las escenas de la muerte, velatorio y entierro del personaje que le da título. Sin embargo, vamos a analizar aquí solamente unos párrafos de “Tembloque” de *La España Negra*, por su intencionada técnica de contrastes irónicos deformatorios y por ser un motivo, el religioso y clerical —en lo que tiene de esperpentalizable cuando carece de autenticidad— donde recaen con extrema frecuencia las ironías burlescas de Solana, llenas de sentido crítico y de trasfondo ético. Veamos en la siguiente caricatura, exageración deformadora de la hipocresía, la gula y el ocio, el juego de contrastes (A → ← B), sútiles al principio, descarados después:

“Según seguí andando por el pueblo vi varios conventos de frailes y monjas; me quedé mirando el pórtico de piedra, donde decía:

A [“Padres Franciscanos Observantes”]; en la puerta había uno de estos frailes, A [el hermano limosnero], B [gordo]; me preguntó si era forastero y me invitó a entrar (...).

“Me enseñó la celda; en unos pupitres estaban sentados unos frailes A [comiendo en unas escudillas. “Aquí no se come carne —me dijo—, sólo una sopa de ajos”]; uno de los hermanos, B [que estaba dando mordiscos a un jamón], A [lo ocultó en su pecho] al oír ésto, y miraba a uno B [que tenía un chorizo entero metido en la boca].

“Al ver entrar un visitante, aquellos frailes barbudos B [que estaban entregados al ocio, durmiendo esparrados en sus sillones, con las manos cruzadas sujetándose las panzas y otros sacando pelotillas de las narices y los pies,] A [se tiraban al suelo como haciendo penitencia y dándose golpes de pecho]”. (Pág. 405).

8) Personajes grotescos.

No desdicc Solana de Valle a la hora del retrato grotesco que deforma la personalidad física y por tanto la imagen psicológica del personaje. Los personajes extraordinarios de la obra literaria de Gutiérrez-Solana son parejos, muchas veces, a los que nos dejó en sus cuadros. Personajes irreales inspirados en las figuras de los museos de cera, a los que Solana concede categoría humana, mundo extraordinario que le cautiva y absorbe: “Parece, en este momento, que somos personajes también de cera y que nos podemos deshacer o romper”.

Las pinceladas degradatorias de la figura humana las realiza Solana con una maestría que le coloca junto a Quevedo y Valle Inclán. La deformación física en Solana suele tener casi siempre un matiz repugnante o enfermizo: “La vejez, las enfermedades y la lucha por la vida los ha deformado” (Pág. 312). Esta deformación se resalta por los defectos físicos de los personajes. Véase en *Florencio Cornejo* los retratos y los contrastes entre ellos del pastelero, hombre de mediana estatura, fuerte y jorobado; del secretario, bajito, barrigudo, calvo y chato y con un bulto en el cogote y del veterinario, flaco y largo, que padecía del hígado. Mucho más grotesco y de claro matiz esperpéntico es el retrato de Gila:

“Esta vieja de Gila tenía un lengua de loro, que parecía de hierro, pues cuando no hablaba conmigo charlaba sola en la cocina o mascullaba palabras entre coños e insultos.

“Siempre estaba rezando y dándose golpes de pecho, como si hubiese cometido un gran crimen o el demonio se la llevara arrastrando de una vez, para fornicarla con el rabo o machacarla la huesuda cabeza entre dos piedras.

“Además, cuando se reía era inaguantable; eran unas carcajadas histéricas, interminables, hasta que concluía por caer al suelo, meándose en las sayas o haciéndolo de pie, como una mula, y salpicando el suelo.

“—Dios te perdone, bruja maldita —la decía yo, mientras ella me enseñaba los puños, escupiendo al suelo y llamándome viejo cabrón” (Pág. 628).

El propio Solana define estos personajes como “tipos ridículos”. La deformación hacia lo grotesco proviene de la estatura, de los rasgos del rostro, de su vestimenta o del carácter de estos extraños personajes. Obsérvese en su obra la aparición de tipos enanos o larguiruchos, “todo nuez y patas”, jorobados y barrigudos, las cabezas de caricatura, etc. Vemos el catálogo de algunas de estas deformaciones: “nariz de porra” (Pág. 658), “narizota de trompa” (Pág. 658), “viejas tuertas, narigudas y chatas” (Pág. 651), “nariz llena de granos” (Pág. 351), “boca desdentada y sumida” (Pág. 628), “muy peludo por detrás de las orejas” (Pág. 613), “hombre de pelo rojo amarillo como de fuego” (pág. 332), “muy morena y bigotuda” (Pág. 420), “cabeza tostada con brillo de caoba” (Pág. 659), “cabeza redonda y frente saliente” (pág. 350), “...uno con una gran joroba, otro con un lobanillo en la frente” (Pág. 351), “viejas llenas de arrugas” (Pág. 402), “picrnas delgadas algo en arco”, “manos pccosas y muy peludas” (Pág. 634), etc.

La caricatura es quizá uno de los elementos más destacados y sobresalientes que le ligan a la imagen esperpéntica. “En otro grupo de gente que come —escribe— hay un hombre alto y huesudo; parece una *caricatura*: todo es boca y ojos; devora, rabioso, como si se liasc a puñetazos, la comida” (Págs. 515-

516). Y en otro capítulo vuelve a insistir en el carácter caricaturesco de algunos personajes: "estos ancianos, con las facciones de caricatura por el peso de los años, tienen las orejas muy crecidas; el cuello se ha quedado rugoso y cuarteado como patas de gallina y muy morado por el frío, así como también la nariz, que parece de barro; llevan las botas con remiendos y las suelas rotas" (Págs. 596-97). Son en realidad retratos grotescos verdaderos mamarachos, como él los llama, que compara muchas veces con muñecos. Algunos de sus personajes, como Florencio Cornejo, resultan ridículos. Otros son tipos desaliñados, extravagantes o estrafalarios, sacados de un estrato popular ínfimo, pero real. Y es que Solana los pinta ridículos y resalta unos rasgos hasta convertir el cuadro, pintado o escrito, en dibujo goyesco. Hay momentos en que llega a existir una verdadera fusión entre lo real y lo grotesco. Así escribe: "...alguna vieja encorvada por el peso de muchos años y caricaturizada, que tiene más tipo de máscara que las que van disfrazadas (Pág. 524). Es en los temas precisamente del carnaval y en otros en los que tanto se fija Solana y que hemos visto, en los que aparecen esas características grotescas de matiz esperpéntico.

9) Desgarro lingüístico.

También en la utilización por Solana del habla de la calle, con su vocabulario pintoresco o perteneciente a la lengua popular hay esperpentización, si bien no llega al denso desgarro esperpéntico de Valle. Utiliza Solana vulgarismos callejeros madrileños, no sólo en boca de determinados personajes, como copia o recreación de su habla, sino que los engarza continuamente en su prosa, lo mismo que todo tipo de vocablos o expresiones coloquiales referentes a determinadas zonas del cuerpo o a funciones fisiológicas, que se consideraban tabú en la expresión artística. Solana las utiliza espontáneamente, lo mismo que son espontáneas en él las faltas de sintaxis, propias también del coloquio: "Tomamos unos billetes de tercera clase, muy incómodos y estrechos" (Pág. 638). Nos encontramos así con: "de lo lindo" (Pág. 503), "cogen la ponderosa" (Pág. 504) por la borrachera, "hacen la pectoral" (Pág. 508) por inclinarse, "pitorrearse", "ya con algo de *canguis*" (pág. 79), "algunas viejas parece que se mean de risa" (Pág. 525), "las jetas torcidas" (Pág. 585), "mamollones" (Pág. 585), "con el culo en la pared" (pág. 93), "mujer de más pupila" (Pág. 649), "hacía bastantes cortes de manga" (Pág. 649), "atraerse" (Pág. 510), "el muy *jili*" (Pág. 103), "chupaba más vino que un mosquito" (pág. 630), "tomar un quince con coderas" (Pág. 272), etc.

Veamos un párrafo intencionadamente recargado de expresiones chulescas (El subrayado es nuestro):

“Aquí no baila más que la gente de pupila, los que se traen de calle a las mujeres, los chulos, los que tocan el organillo y no trabajan porque los mantienen las mujeres; las de la Fábrica de Tabacos, las cerilleras, las chalequeñas y las goljas de profesión; los que saben vivir *¡a ver qué vida!*; los que al andar saben mejor llevar la capa suelta y embozarse en ella; los que saben hacer un cigarro mejor; los que se engallan y escupen mejor y *dan más juego*” (Pág. 73).

En los diálogos de escenas cargadas de pintoresquismo reproduce en el habla propia del ambiente incluso los vulgarismos fonéticos:

“— (...) Parece que no te *diznas* hablar con nosotros” (Pág. 76).

“—*Vaya una pupila que tienes, linchi*, te hemos *tañao* al entrar y te hemos visto *marcándote* un chotis con esa esmirriada de Rosa” (Pág. 76).

“—*¡Callar, voceras, mandrias*, si no queréis que os dé un sopapo a cada uno; (...)!” (Pág. 77).

“— ...*¡Y a ver tú si alivias de ahí*, (...); no te achantes, niña, anda, así..., (...) no te pares de *súpito*; date dos *patás cortas*” (Pág. 96).

“—*Pero dónde vas tú, manta mojá!*” (Pág. 273.).

CAPITULO SEPTIMO

BINOMIO LITERARIO-PICTORICO. — MANEJO DEL COLOR. — PERCEPCION SUBJETIVA. — SENTIDO DEL PAISAJE. — REPRESENTACIONES DE ANIMALES. — EL MUNDO DE LOS NIÑOS. — CARACTER DE SU PINTURA.

Un fenómeno semejante ocurre con la temática de la pintura de Solana, paralela y en todo acorde al de su obra literaria. La muerte como elemento destructor, ocasionada por la enfermedad, el hambre, etc., aparece en ambas, junto al deseo de vivir de esos personajes carnavalescos, mendigos, asilados, carne de prostíbulos o futuras víctimas de la capa.

La muerte o el dolor están casi siempre más o menos visibles en su pintura. Recuérdese, por ejemplo, su cuadro *Maniquíes* que parece una degollación, la abyección de los rostros de sus chulos y mujeres de arrabal, la escasez de figuras jóvenes o de niños, que cuando se representan es bajo la forma de tullidos y pocas veces de un aspecto normal. Emiliano Aguilera se refiere al sentido terrorífico de su pintura cuando escribe: "Y en general, convengamos en que un sentido macabro acecha, más o menos recondito, en la mayoría de los cuadros solanescos y en la habitual paleta, de la que salen personajes vivos que parecen difuntos, con su tez lívida, terrosa o verde, desencajados como agonizantes" (1). Y es que su pintura es una

(1) AGUILERA, E. M. *Opus cit.* Pág. 29.

resultante de su estructura mental. Cuando no une ambos elementos contrapuestos los presenta en dependencia. Solana podríamos decir que lleva a la práctica, porque lo sentía, aquel pensamiento de un poema en prosa de Man'ha que dice: "Tú lo sabes: la vida danza con la muerte. Mezclan sus flores, sus pasos, sus cabellos: la única sabiduría es saberlo" (2). Y Solana lo sabía, mejor dicho, era lo único que sabía a la perfección.

Desde el punto de vista cromático podríamos aplicar a la pintura y literatura de Solana esta frase de Pérez Galdós que sintetiza las características de sus colores predominantes: "Nuestro pueblo ha aceptado el color oscuro de las capas, imponiendo lo rojo de las vueltas". El negro y el rojo están, como veremos, íntimamente unidos en su obra. Son los colores que denotan las calamidades y tristezas de un pueblo que Solana representa en sus mendigos, pícaros, arrieros, prostitutas y gentes de arrabal, un negro de muerte y desolación, junto a un rojo de violencia, pasión y sangre que es la vida y, a la vez, muerte. En la civilización china se representaba la tierra como un cuadrado en el que el norte era negro y significaba el invierno, en tanto que el sur, de color rojo, era el verano. El norte en su filosofía indicaba, aparte del invierno, la quietud y la tierra (*yin*). El sur, además de verano, el calor (*yang*). Pues bien, la unión de ambos originaba la armonía del universo. Sánchez-Camargo decía que el negro era el secreto de Solana. Lo era como color fundamental en gamas más o menos intensas desde el negro marfil, al negro plomizo, negro azulado, o utilizando su nomenclatura de analogías, color café, color de tierra, hollín, tiznado, etc. El propio pintor se daba cuenta de que tanto la temática como el colorido de sus cuadros eran de una fúnebre seriedad: "Al lado de este cuadro están otros míos más antiguos; son procesiones de los pueblos, encapuchados, cirios, escenas de pobres y hospitalares, cuadros negros y tristes, y que a estas horas de la noche parecen serlo más" (Pág. 454). Con el rojo sucede un fenómeno idéntico, ya que maneja desde el rojo sangre, al color carne, grosella, asalmonado. Cuadros pintados en su mayoría de noche o en las madrugadas cuando capta, después de horas de insomnio o de un trabajo agotador, los primeros fulgores de la mañana. "En la noche —escribe López Ibor— surgen los ensueños y las preocupaciones. En la noche se engendra la vida y se llevan a cabo los asaltos de la muerte. En la noche es posible que el hombre vuelva las espaldas a la realidad y se entregue a una vida distinta, fantasmagórica, que se disipa con la claridad del

(2) MAN'HA, s. a. *Le jardin du Scarabée*. Povolotsky editor. París. Citado por G. Bohn. *Los problemas de la vida y la muerte*. La Cultura Moderna. Edit. Hernando. Madrid, 1926, pág. 117.



Las chicas de la Claudia. Colec. particular.

(Foto MAS. Barcelona)



Hombre y mujer desnudos. (Aguafuerte. Cobre de 420 x 325).

(Reproducido de la obra de José Gutiérrez-Solana. *Aguafuertes y Litografías*. R. Díaz-Casariego, Edit. Madrid, 1963).



Después de un bombardeo.

Litografía sacada por Solana en Valencia en los años de la Guerra Civil de 1937.
(De *Aguafuertes y Litografías de José Gutiérrez-Solana*. R. Díaz Casariego, Edit. Madrid, 1963).



Mujeres de la vida. (El portal de las chicas). Museo de Bellas Artes de Bilbao. Existe un aguafuerte en cobre con el mismo tema y título.

(Foto MAS, Barcelona)

día” (3). Decía Leonardo de Vinci que el color negro representaba las tinieblas, y en un ambiente de crepúsculo o de luz artificial nocturna Solana arranca al pincel los secretos del sufrimiento humano, la verdad patente de la muerte; todo lo que él conocía por experiencia, y que luego evocaba en las largas e interminables noches en que le atenazaba la angustia. Sus cuadros nos parecen entonces visiones de fantasías oníricas, llenos de dramatización y en ocasiones, como veremos, de simbolismo.

Josefina Rodríguez, en su interesante estudio *El arte del niño*, al referirse al uso simbólico del color, refiere el caso de un muchacho que padece un conflicto interno de su personalidad que refleja con bastante exactitud el problema de Gutiérrez Solana. Se trata de un niño “físicamente frágil, muy sensible, excesivamente dependiente de la madre y con un respeto rayano en el temor hacia el padre, del que vive más alejado”, y que utiliza en la pintura preferentemente el color negro y, en general, colores oscuros. Es además un muchacho inadaptado en el colegio, que rechaza las clases y la enseñanza. Josefina Rodríguez explica que “el uso del negro o de los colores oscuros (...) nos está indicando un fallo del libre fluir de la afectividad; refleja represiones del niño acusadas por miedos y angustias” (4).

Cuando este niño llegó a mejorar su conducta le indicó a la autora que ya no necesitaba, como antes, la utilización del negro. Esta misma circunstancia del uso anormal, o si se prefiere persistente, del negro en la pintura, se da también en ocasiones en adultos con problemas en la relación madre-hijo y en ciertos tipos de neurosis.

Veamos, por ejemplo, en el caso de Solana una descripción rica en alusiones al negro: “A estos coches los arrastran dos caballos negros, en los huesos, con gualdrapas de paño negro y plumero. El cochero, con el levitón de paño grueso y negro y botones anchos y el sombrero de copa muy grande. Llevan el ataúd negro con galones amarillos”... (Pág. 130).

En sus escritos emplea una abundante gama de expresión colorista, que pasan de 64 tonalidades diferentes que se reparten en colores simples (negro, rojo, blanco, etc.), colores compuestos (verde-parduzco, azul-morado, etc.), colores que explica mediante analogías (color carne, color de barro, color de ala de mosca, etc.) y colores indeterminados (color sucio, color de huey, color serio y triste, etc.).

(3) LÓPEZ IBOR, J. J. *Rasgos neuróticos del mundo contemporáneo*. 2.^a edic. Cultura Hispánica. Madrid, 1968, pág. 123.

(4) ALSCHULER, Rose H. and WEISS, La Berta. *Painting and Personality. An study of young children*. Tomo I. The Univ. of Chicago Press. Chicago, 1947, pág. 99. Citado por Josefina Rodríguez en *El arte del niño*. C. S. I. C., Madrid, pág. 130.

En la pintura de Solana los “colores sugestivos”, como diría Van Gogh, son el negro o castaño abetunado. En este sentido tiene un gran paralelismo con Goya de quien se ha dicho, por cierto, que posiblemente tuvo antecedentes epilépticos, aparte de la enfermedad que padeció en el otoño de 1792, sobre la que no se han puesto de acuerdo los especialistas, ya que se ha diagnosticado de dolencia cerebral, sífilis, un tipo de esquizofrenia, etc.: “(...) en Goya el empleo del negro —escribe Gaya Nuño— es indicio de redoblada energía y de *fortíssimos* aparecidos más o menos repentinamente en su paleta, precisamente cuando quiere resaltar algo, sea personaje, sea multitud” (5).

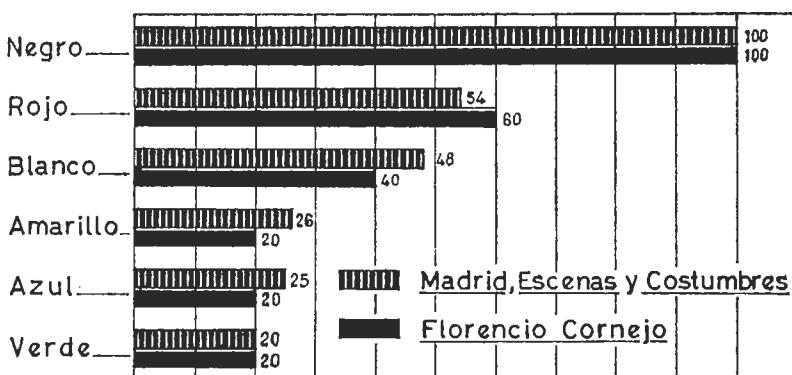


Gráfico de la utilización de los colores en dos de las obras de Solana, basado en los cálculos expuestos por Camilo J. Cela en su *Discurso en la Academia*.

La apetencia cromática de Gutiérrez Solana comprende todos los colores de la gama terrosa que van desde el color miel al castaño abetunado, con una sabia utilización de los putrefactos grises-verdosos y de los verde-botella de algunas naturalezas muertas unido a ciertos tonos de contraste. Es curioso cómo esta preferencia está en concordancia también con el sentido de la muerte. El color verde unido al paisaje, color de la naturaleza y generador de la vida, mediante la función clorofílica de las plantas, apenas existe en este pintor que utiliza los colores de la materia en vías de descomposición (verde cadavérico) de esa misma naturaleza a un nivel inorgánico. El color de Solana es el de las hojas marchitas, del humus y del mantillo de los bosques. Sus colo-

(5) GAYA NUÑO, J. A. *Pequeñas teorías de arte*. Taurus. Madrid, 1964, páginas 113-114.

res no son sedantes, pero tampoco son colores violentos, de claro contraste, sino del colorido más apropiado a sus temas sombríos y pesimistas. Se ha dicho, y vale la pena reproducirlo ahora, que pintaba con excrementos. Naturalmente la frase no debió decirse en un sentido literal, sino por lo que tenía de vinculación a un mundo putrefacto en su camino hacia lo inorgánico.

La técnica de la pintura de Solana nos parece que ha sido menos estudiada que su persona, lo que no quiere decir que se desconozca. Pero es indudable que precisa un estudio profundo por parte de los especialistas.

En sus cuadros que sugieren una emoción al espectador, aparecen enormes aciertos. Es una emoción inquietante la que llega de cualquiera de ellos, nos gusten o no.

El pintor Cobo Barquera (6), al referirse a la capacidad para el dibujo de Solana, dice que era un dibujante expresivo, pero tosco y vacilante no pocas veces.

Sus temas, como hemos apuntado, se repiten y a causa de ello reproduce las mismas figuras en situaciones análogas. Son personajes de cartón piedra, verdaderos maniquíes de aspecto hierático y un tanto momificado, como muy bien ha visto Cobo Barquera. Se puede apreciar en su cuadro de la tertulia del Pombo cómo los personajes carecen de "drama", se han parado en el tiempo como las figuras de un museo de cera. Posiblemente así lo quiso Solana. Obsérvese en las figuras del Carnaval los pies descalzos, que recuerdan modelos de cartón. Solana mata todo lo que ve. Nadie le ha ganado en pintar la muerte. Para ello tenía la experiencia de muchas visiones macabras de hospitales y cementerios abandonados. En todos sus cuadros, más o menos oculta, campea la muerte y la violencia. Véase al respecto, las inquietantes nubes de fondo de su cuadro *El Torero Lechuga* o del fuego en *Suicidio general*; la oscura acumulación de calaveras en *La guerra* y también los fondos de sus cuadros con cementerios o tempestades.

A parte del carácter hierático de muchos de sus retratos, pinta a las personas con las manos contraídas, casi siempre con una de ellas, generalmente la mano izquierda, cerrada en una actitud desapacible o, como dirían los psicólogos, de tensión interna. Compruébese este detalle en los cuadros de Unamuno, de *El Lechuga*, el titulado *Muchacha durmiendo*, etc. Incluso en las agrupaciones se observa, a veces, esta misma actitud de la mano cerrada. Tal es el caso de una de las señoritas toreras, el enfermo de la cama en *Máscaras y doctores* y la mujer del dibujo-acuarela *Máscaras bailando*, etc.

(6) COBO BARQUERA, J. J. "Los siete demonios de Solana". (Ensayo de exorcismo estético) *El Diario Montañés*, Santander, 2 de febrero de 1947.

Solana era heliófobo. Odiaba el sol, que, como ya hemos dicho, aparece con carácter negativo en sus escritos. Su pintura es entonces de creación nocturna, en parte debido a su frecuente insomnio, con un gran paralelismo con el mundo de creación onírica. Son cuadros tristes con predominio, como hemos visto, de los tonos oscuros.

Hidalgo le llama “Solana el torpe”, pero reconoce que sus lienzos, sin embargo, tienen la particular atracción a que nos hemos referido. Cobo Barquera alude también a su falta de conos y de perspectivas geométricas. La visión la limitaba por un rectángulo. He aquí la descripción de un conjunto, visto con ojos de pintor: “En unas mesas acababan de comer unos labradores; estaban tan bien agrupados que parecían componer un hermoso cuadro” (Pág. 417).

Su acierto estaba siempre en la intuición, pero le fallaba el no ser un gran técnico, sin dejar por ello de ser un gran pintor. “Solana —sigue escribiendo Cobo Barquera— llena sus lienzos de figuras, mas en pura función de lo plástico, por eso no compone, amontona; no hay drama entre sus personajes, es el pintor quien, desde fuera, los describe”.

Y añade más adelante: “Es más, el volumen, que es la abstracción razoñada de la forma, se negaba a Solana, como una amada desdeñosa”.

“Sus figuras no tienen términos o los tienen a su pesar. En sus cuadros no hay aire. Acaso por medio de unas líneas toscas y apelmazadas —negras generalmente— nos llega la noción de las distancias y de las redondeces” (7).

Pero esa pintura suponía para Solana una liberación. El veía las cosas igual que nosotros, pero en una *percepción subjetiva*. Es decir, a la excitación objetiva añadía “su disposición subjetiva”. Inconscientemente alteraba la percepción dando preferencia al factor subjetivo, fenómeno que explicaba muy bien Jung (8), precisamente con un ejemplo de pintores. Decía así: si unos cuantos pintores intentan reproducir con la mayor fidelidad el mismo paisaje el resultado será muy distinto en todos ellos en relación no sólo con su capacidad, sino también con la manera que tengan de ver el cuadro y la influencia incluso de su temperamento y estado emocional. Analicemos a continuación este mismo caso del factor subjetivo en Gutiérrez Solana. Se trata del cuadro *Café cantante* de la colección Agustín Avilés Virgili, inspirado en una fotografía publicada por Larrea (9), que recoge una escena de un café de este tipo. Es

(7) COBO BARQUERA, J. J. *Opus cit.*

(8) Cfr. C. G. JUNG. *Tipos psicológicos*. T. 2. Edhasa, Barcelona, 1971.

Vid. “El percibir” y “El tipo perceptivo introvertido”. Págs. 171-173 a 76.

(9) LARREA, A. “Cien años de cantes flamencos”. *Bellas Artes*. N.º 14, marzo-abril de 1972.

muy esclarecedor comparar la foto original con el cuadro de Solana. ¿Qué modificaciones realiza el pintor? ¿Cuál es la visión que tiene del conjunto?

En primer lugar, Solana realiza una composición con ocho hombres y ocho mujeres respetando en gran manera el decorado y lo escénico. Sin embargo, llaman la atención las modificaciones que introduce en los rostros expresivos de los intérpretes del conjunto flamenco a los que pinta con unos rostros graves, acartonados, sin juventud y hasta en algunos casos con expresión uraña. A todos los rostros femeninos les ha quitado juventud y belleza.

Al pie del estrado del guitarrista y las cantantes, Solana pone al público espectador en dos mesas, agrupados por así decirlo en dos categorías sociales diferentes, detalle que no existe en el original fotográfico. En una mesa está representado el pueblo en un hombre ante una botella de vino; en la otra cuatro caballeros con aire burgués de edad madura y sombreros de copa en torno a una botella de rhon. Todos los rostros son hieráticos, graves, como retratos individuales agrupados que nada tuvieran que ver con el pasatiempo entretenido de un café cantante de música flamenca. Solana convierte la juventud en senectud, la belleza femenina en rostros marchitos, de expresión hosca. La graciosa sonrisa de la figura de la mujer central, que baila, aparece en su cuadro con una mueca, que no hubiera soportado nunca el público de estos cafés.

Es, pues, la visión de Solana irreal, por lo personal y deformada, por más que el cuadro tenga fuerza y gracia como documento de una época. El cuadro nos sirve, pues, de "test proyectivo" para conocer su realidad, la realidad de Solana de una percepción introvertida.

El paisaje no puede por menos de ser negativo en Solana, con un aspecto desolador, como él mismo dice en un momento de su obra, paisaje de tierra seca, triste, con jardines silenciosos que tienen un aire de cementerio. Cuando el paisaje es positivo se limita a hacerlo constar, en su obra escrita, sin recrearse en su descripción. Así alude, por ejemplo, al "hermoso paisaje de Oropesa" o dice simplemente que se divisa "una hermosa vista". Tal vez sea una excepción el "paisaje maravilloso" de Plasencia a Cáceres, dotado de cierto encanto descriptivo (Pág. 418).

El otoño y el invierno scrian las estaciones más representativas de Solana y la región de Castilla la que más se aviene a su temperamento y preferencias.

Otro de los elementos figurativos de sus cuadros es el esfuerzo, mediante el trabajo corporal o físico, recio: (*Los asaltadores*, *Cargadores de vino en Dueñas*, *Corambres de vino*, *El carro de los boteros*, etc.). Obsérvense igualmente las escenas que figuran en algunos fondos de los cuadros, como el que coloca en *El Capitán mercante* de una trainera en medio de la tempestad, el del llamado *Bodegón del naufragio*, etc., o los rostros complementarios que enmarcan sus escenas de procesiones o de Cristos crucificados. Véase esas

caras angustiadas de *El Cristo milagroso de Huesca*, las fúnebres mujeres al pie de *La Dolorosa*, el niño anormal y tullido de *El Cristo de la sangre* o de *El Cristo de Burgos*, los mendigos de *Albergue de noche* o de *El brasero de la calle*, *Los asilados deformes de El Escorial*, etcétera, etc. Todo es sórdido, fúnebre, tenebroso. Solana carece del sentimiento normal de la belleza o, dicho de otro modo, lo tiene trastocado. Por eso llama “precioso animal” a una serpiente (Pág. 400) y otra vez reconoce con sorpresa que “no son feas las rosas” (10). Para Solana la belleza tiene unos encuadres bien delimitados. Cuando emplea la palabra hermoso o bello suele referirse a toros, bueyes, al paisaje, o al clima: “Colmenar es tierra que cría tan hermosos toros”; “En Segovia se ven los bueyes más hermosos de España”; “Hermoso paisaje de Oropesa”; “Sopla un viento sano y agradable”; etc. El color verde del paisaje apenas existe, excepto en su cuadro *Plantas*, que confiesa ha pintado para descansar la vista y “reposar los ojos”. En este mismo sentido a Gómez de la Serna, que le inquirió el motivo de que estuviera pintando un paisaje, le dio esta explicación: “Hace una temporada que no salgo de casa y tenía necesidad de aire libre y árboles” (11). En el resto de los casos sus biógrafos aseguran que los paisajes le parecían una mentira.

No deja de ser curioso, igualmente, la representación de animales en los cuadros de Solana. El perro y el caballo son los más abundantes, a modo de símbolos de animales callejeros, seguidos del toro, figura esencial de sus cuadros taurinos.

Menos frecuentes son los peces y pavos, que aparecen únicamente en sus bodegones y, por fin, esporádicamente, el gato, la oveja, el asno y alguna otra figura. Fijémonos en cómo el perro aparece en las escenas de carnaval o como acompañante del hombre; el caballo significa el esfuerzo y es junto con el toro protagonista del espectáculo taurino, casi siempre en función de víctimas. Es extraño que no aparezca más el gato, que posiblemente era la especie animal que más se ajustaba a los gustos y hábitos del pintor.

El mundo de los niños en contadas ocasiones tiene un valor positivo en la obra del escritor. Jamás aparecen con un sentido optimista o de ternura. Son niños traviesos, enfermos, seres hambrientos o de caricatura, niños que son arrastrados en coches fúnebres de color blanco. “Los niños van llenos de harapos, con la cara muy sucia y el pelo largo por encima de las orejas, llenas, atascadas de cerillas, y como han dormido poco se quedan allí tendidos sobre toda aquella montaña blanda de porquería” (Pág. 92). Excepcionalmente tienen un sentido de normalidad y siempre de existir ésta, quizá se

(10) SÁNCHEZ-CAMARGO, M. *Opus cit.*, pág. 145.

(11) GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Opus cit.*, 1972, pág. 206.

trata de mención esporádica del niño, por ejemplo, el que juega con un perro. Como dice Larsaigne "confiere a los seres animados una plenitud y una indiferencia de objetos". Véase el desagradable cuadro de *Los desechados*. Incluso cuando pinta a la hija de una de sus criadas, *Niña durmiendo*, hay un gesto en la criatura, que como decía el propio pintor, tenía "tragedia". Si no fuera por la contracción de las manos, diríase que más bien representa una niña muerta.

A la hora de sintetizar las características de la pintura de Solana nos encontramos con una heterogénea y dispar agrupación de opiniones, lo que pone de relieve la dificultad de encasillarle dentro de una escuela o de incluirle entre los movimientos existentes. Jean Cassou le considera expresionista, Rafael Flórez y Gaya Nuño aluden a su cuna e influencia madrileñas, Corpus Barga se refirió a la filosofía de su pintura y Eugenio d'Ors aseguraba que había que buscar su origen en la España Negra de Verhaeren y Regoyos, en Zuloaga, y sobre todo en su temperamento. En realidad, estas y otras muchas opiniones son ciertas, pero indudablemente Solana pintó así debido a su personalidad psicopática. De aquí parte la invariabilidad y similitud de su obra en cuanto a la temática y el colorido, que Eugenio d'Ors llamaba isocromía. Solana, insistimos, pintó así porque no podía pintar de otra manera. Su neurosis de angustia le inclina a elegir esos temas y esos tonos, tan característicos de su obra. Como muy bien ha escrito Sánchez Camargo, con el que coincidimos, "los lienzos se deben a una necesidad de crearlos, no a una obligación fuera de la voluntad del pintor" (12).

Cuando le preguntaron cierta vez su concepto de la pintura, respondió: "La pintura, a mi entender, debe ser eso: pintura". Respecto al papel liberador y hasta terapéutico que tenía para él la pintura solía expresarlo frecuentemente diciendo que si no pudiera pintar hubiera ido solo al manicomio. Quizás en la mención que hizo de sus modelos preferidos se pueda encontrar una mayor aclaración, cuando dijo que para él los pintores de su preferencia eran El Greco, Zurbarán, Ribera, Goya y Brueghel el Viejo...

Se podría decir, en definitiva, que la pintura de Solana es antipaisajística, como típica del expresionismo dentro del que puede incluirse, aunque no falte tampoco en la elaboración nocturna de algunos cuadros un fuerte contenido onírico cuya explicación pertenece ya al psicoanálisis.

(12) *Opus cit.*, pág. 214.

CAPITULO OCTAVO

PERSONALIDAD ANGUSTIADA. — FACTORES HEREDITARIOS Y AMBIENTALES. — CONFLICTO NEUROTICO. — ANALISIS DE LOS SUEÑOS. — LA SALUD DEL PINTOR.

Solana dejó a la posteridad un retrato suyo. No podemos decir, ya que sería falso y contrario a su carácter, que tuvo intención de dejar una imagen concreta y estudiada. De aquí que la imagen personal que nos ha llegado de Solana sea más fácil de adivinar en su verdadero contexto a través de su pintura o de sus páginas, que de las descripciones o relatos unas veces anecdoticos y otros minimizados de sus amigos o detractores. Diseccionar el espíritu de Solana no es nada fácil. Múltiples prismas homólogos y, a veces, contradictorios nos dan una visión compleja de este hombre sencillo y bondadoso y a la vez heterogéneo y patológico.

Se precisa ir midiendo todas las manifestaciones de su carácter para atisbar el fuego de su personalidad, la honda tragedia de su espíritu atormentado por la angustia. Aquí estuvo su drama que pocos adivinaron. Por ello los juicios que se han formulado sobre él son tan contradictorios.

En 1930 en *La Revista de Santander* se publicó por primera vez, junto a un artículo de Velarde, el autorretrato de Solana joven, que después en 1957 volvió a reproducir Cela al frente de la edición de su discurso de recepción en la Real Academia Española. Allí aparece con una mirada inquisitiva y penetrante, labios prominentes y el pelo con el mechón crespo y rebelde que tanto le caracterizaba. Velarde nos describe así al pintor con nariz y boca

hocicudas, con gesto de conocer por primera vez oliendo, “la boca desequilibrada”, “ojos vivarachos, a ratos maliciosos”, “la frente abombada”, “el pelo gris y corto, con un moñete suicida de clow”. Si comparamos este autorretrato con el último que pintó, observamos, con los años, un Solana más grueso, de pelo cano, pero con la misma mirada penetrante y la “boca desequilibrada” que decía Velarde. Tal vez sean los ojos, un tanto extrávicos, los que permitían adivinar el volcán interno de una personalidad original, como era la de Solana.

Simón Cabarga, que le trató, nos decía que era un hombre uniforme y constante en su personalidad, en su pintura y en su mentalidad, y en esta misma idea coincide Campoy cuando escribe que “Solana es un hombre de ideas fijas, de observaciones fijas, de temas fijos para escribir y para pintar” (1).

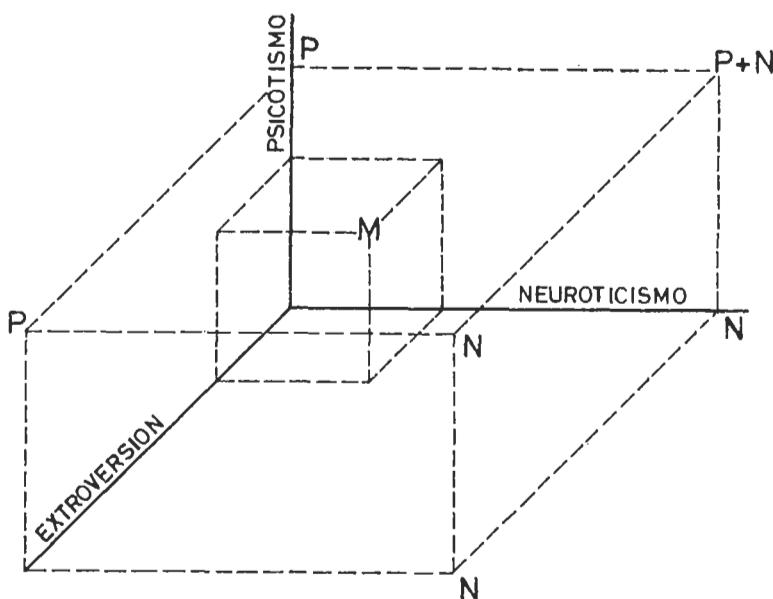
Pío Baroja, uno de sus impugnadores, le califica de pedante, rencoroso, desagradable, sin sentido psicológico y “de cartón”, como algunos personajes de sus cuadros. Emiliano Aguilera le llama “misántropo” y Antonio Machado, “Goya necrómano”. Bernardino Pantorba “riparógrafo” o pintor de lo torvo, de lo siniestro, que Cela sintetiza, a su vez, en el vocablo *sinestrorsum* y Marañón, con el de *sinestrismo*. Esto mismo viene a decir Adolfo Berruete al calificarle de “pintor de la muerte y de los muertos”.

Sánchez Camargo, en su extensa biografía, alude en repetidas ocasiones a su carácter taciturno, introvertido, solitario y con hábitos de gran fumador y bebedor. Gómez de la Serna, que le conoció bien, define su personalidad como la de un hombre infantil, nervioso, ciclotímico y observador. A través de los escritos de los comentaristas de su vida y de su obra es posible elaborar la ficha clínica de Gutiérrez-Solana desde su niñez hasta su muerte, coincidiendo la inmensa mayoría de ellos en la psicopatía del célebre pintor. Berruete dice de él que es un “psicópata genial”; Pío Baroja —antagónico cien por cien del pintor— le llama en sus *Memorias* “tipo patológico”, y Víctor de la Serna en uno de sus artículos, “fuerza ciega de la naturaleza”. Cela, en su discurso en la Academia, utilizó los términos “iluminado” y “poseso”; López Ibor le estudia como “neurótico”; Barberán dedica en su libro sobre el pintor un epígrafe a “su caso patológico”, y Flint dice que quizá fue víctima de paranoia. Ultimamente Campoy le califica de “poeta coprófilo” y alude a su “pathos inconfundible”.

La personalidad de Gutiérrez Solana puede ser analizada entonces teniendo en cuenta los factores hereditarios y ambientales, cuya combinación explican la manera particular de conducirse, de un modo constante, de este hombre cuya valoración ha oscilado desde lo genial a lo patológico.

(1) CAMPOY, A. M. *Solana*. E. P. E. S. A. Madrid, 1971, pág. 25.

En sus padres se presenta un cuadro de consanguinidad por matrimonio entre primos. Su padre aparece como un hombre de personalidad débil, enfermo de tuberculosis y con hábitos solitarios y de colecciónista, que es al fin y al cabo una manía u obsesión como otra cualquiera. Su madre y su tío Florencio presentan síntomas de anormalidad que se manifestaron también en otros miembros de la familia. Su hermano Luis tuvo que ser internado en un manicomio. Sus tíos Miguel y Segunda, también primos, ofrecen este mismo cuadro de anormalidad en su descendencia con su hijo Isidro, que lleva una vida extraña y bohemia hasta desaparecer misteriosamente, y lo mismo ocurre con otro de sus hijos, enfermo nervioso. En el segundo matrimonio de su abuela mejicana también aparece en la descendencia esta tara nerviosa, llamémosla así, que se repite insistentemente en toda la familia. Gómez de la Serna dice que Solana le confesó que tenía seis locos en la familia, incluyendo los ascendientes y colaterales.



Esquema de la estructura tridimensional de la personalidad, según Eysenck. A Gutiérrez-Solana habría que situarle en el plano P — N (Psico-neurótico)

Al relatar sus primeros años hemos visto cómo el pintor da muestras en su niñez de ciertas alteraciones de la personalidad y cómo era frecuente encontrarle solo “con los ojos fijos en la pared” de cualquier habitación. En esa edad es cuando tienen lugar las pesadillas y visiones. En la época esco-

lar, un día a la salida del colegio sufre un traumatismo en la cabeza producido por una botella "que le abre una gran brecha". Despues vienen los traumas psíquicos de la muerte de su hermanita. A los cuatro años, tal y como nos confirma su biógrafo Sánchez-Camargo, el pequeño José tiene ya una experiencia de la realidad de la muerte que le llega a través de la enfermedad y fallecimiento de su hermanita María de las Glorias. Veamos cómo refiere el acontecimiento Sánchez-Camargo: "Ninguno, excepto Solana [se refiere al resto de sus hermanos que habían sido trasladados con él al último piso de la casa], presiente la tragedia ocurrida durante la noche, y aprovechando un descuido de la niñera, se escapa de la habitación y baja al piso, en el que logra entrar sin ser visto. Su *instinto* le hace ir a la sala de visitas, la que tiene los viejos sillones isabelinos protegidos por grandes fundas blancas. Es el cuarto más retirado". Y sigue relatando: "La mirada se queda fija en una cajita blanca, en la que hay unas flores blancas también. Rodeada de ellas, la cara de su hermana, como si fuera de nieve, parece dormir. El pequeño ataúd está sobre una mesa de mármol blanco. Sobre cogido, toca el rostro, y una sensación de frío le hace retirar la mano enseguida. Vuelve a repetir el intento, y, ya más tranquilo, acaricia los labios y párpados del cadáver. Su voz velada, con acento ronco, muy cerca del oído, como una letanía musita: Gloria, Gloria, Gloria". Muchos años más tarde, cuando relataba aquel triste encuentro a su biógrafo, insiste Solana en el blanco de la muerta, de la caja y de las flores, así como en el frío de aquel cuerpo y del mármol y añade que todo ello era "muy bonito" (2).

Obsérvese que esta escapada en busca del cadáver de su hermana no es casual, sino que su instinto le lleva hacia la muerta. No deja de ser menos sorprendente su afirmación de que el cadáver y el conjunto fúnebre eran "muy bonito". Quizás este detalle pueda explicarnos esa atracción que siempre sintió el pintor hacia los temas fúnebres y truculentos.

El concepto de la muerte, a través de la experiencia de su pequeña hermana, tiene para él un valor afectivo. Como dice Cousinet al estudiar la idea de la muerte en el niño, puede ésta adquirir "un sentido positivo, aunque no intrínseco, por su relación con los ritos mortuorios, expresión sensible del estado de muerte: son todas las cuestiones relativas a los cadáveres, a los enterramientos, a los cementerios" (3). Pero este sentimiento y atracción precoz por la muerte se repite consistentemente ya en los primeros años de

(2) SÁNCHEZ-CAMARGO, M. *Opus cit.*, 1962, págs. 43-45. (El subrayado es nuestro).

(3) Citado por P. LE MOAL. *El niño excitado y deprimido*. Peideira. Edit. Luis Miracle. Barcelona, 1968, págs. 54-55.

Gutiérrez-Solana. Cuando sus padres le llevan a visitar en el parque del Retiro "La Casa del Pobre", tiene ocasión de contemplar una serie de figuras mecánicas que se mueven, una de las cuales, un anciano echado en un lecho, se incorpora al ser manejada una palanca. Según refiere Sánchez-Camargo este fue su "primer susto", pero "a pesar del gran temor que le causa, gusta de ir con frecuencia al mismo sitio, sintiendo la misma sorpresa ante la repetida elevación del viejo agonizante"… Esto tiene lugar a los cuatro años. Pero aún tiene otra experiencia de la muerte, esta vez también real, cuando muere trágicamente su primo Antonio, de pocos años, al ahogarse al tragarse una naranja pequeña. El cadáver lo trasladan a la Casa de Socorro y un parente de la familia, ante los gritos desesperados de la madre, le promete al menos rescatar el cadáver que saca fraudulentamente debajo de la capa. Pues bien, "Solana está presente cuando el hombre saca el cuerpo de su pequeño primo, de poca menos edad que él, debajo de la capa". Nuevos traumas psíquicos en los que predomina el dolor se vienen a sumar al perder su perro "Clavel" un ojo por la brutal agresión de un repartidor de periódicos. Después la muerte de su padre "amparador de todos sus caprichos", y en último término la constante angustia de la pobre madre loca y más tarde la de su hermano Luis.

Es posible que en Gutiérrez-Solana existiera un conflicto neurótico originado por los problemas de la relación madre-hijo. Al no tener noticias del carácter de la madre no podemos explicar este origen. Sin embargo, lo que sí sabemos es que el pintor sintió una gran admiración y cariño hacia su madre, que fue correspondido por ella con una especial preferencia entre todos sus hijos. Rof Carballo ha estudiado estas relaciones y aduce cómo una madre neurótica que elige a su hijo como instrumento "en el que satisfacer sus conflictos profundos" puede hacerle caer también en la neurosis. En este sentido, escribe que, en líneas generales, en el ejercicio de la clínica suele darse el caso de la madre "en exceso absorbente" o de carácter histérico unido a la existencia de dos hermanos varones cuya unión pretende contrarrestar "el cariño impetuoso y patológico de la madre perturbada o, por lo menos perturbadora" (4).

Puede ser que este caso no fuera tan radical en las relaciones madre-hijo en la familia Gutiérrez-Solana, pero es indudable que pudo influir, unido a una predisposición hereditaria y a los "traumas psíquicos" que padeció en su niñez. No es menos interesante, a juicio de este autor, analizar lo que llama "amparo afectivo" en su primera edad por las criadas. Otro aspecto que ha-

(4) ROF CARBALLO. *Opus cit.*, 1958, pág. 78.

bremos de considerar es la intervención que tuvieron en Solana las máscaras como trauma.

El análisis de los sueños en Solana parece indicarnos igualmente la existencia de un conflicto psíquico intenso. En el "Prólogo de un muerto" en *La España Negra*, Solana sueña con que ha muerto y describe los preparativos de su entierro. Según el simbolismo de los sueños cuando se sueña con la muerte significa según Aeppli "que algo psíquico ha muerto, que las relaciones con las gentes que soñamos muertas, se quebrantan en vida", y añade al referirse al caso de la propia muerte: "Quizás nosotros mismos nos hallemos en un proceso de "muere y renace", en razón del cual nos corresponde antes morir" (5).

En *París*, páginas de un libro inédito de Solana, narra este sueño, que puede no ser cierto, pero cuya elección en el relato tiene sumo interés desde el punto de vista de su psicología. "La noche que vi este Museo (se refiere al Museo Grévin de figuras de cera) tuve una pesadilla terrible de que éste ardía por los cuatro costados" (6).

Las interpretaciones de los sueños de fuego pueden indicar desde "trastornos psíquicos incipientes", hasta algo destructor para el alma del sujeto, lo que parece indicar conflictos en sus sentimientos. Como dice Aeppli, al que seguimos en la interpretación, "los sueños de fuego no son nunca pequeños sueños; allí donde flamean hay vida exaltada, engrandecida, pero al mismo tiempo amenazante" (7). En el citado prólogo de *La España Negra*, a la vez que escribe Solana sobre su propia muerte, alude "al terrible pánico" que sintió al caerse un candelero y pensar que iba a ser quemado, lo que en cierto modo indica una coincidencia de sueño de muerte y fuego. En esta misma obra describe la pesadilla ya citada que tuvo en Oropesa de que un peñasco iba a aplastarle, a la vez que aparecen unos encapuchados de una procesión, visión que Paul Ilie califica de paranoida.

Las pruebas en favor de una alteración psíquica del pintor parecen acumularse. López Ibor supone "que debió tener más que tangencias con la locura" (8). En efecto, con sólo comparar su comportamiento con el de algunas historias clínicas de enfermos mentales, encontramos ciertas coincidencias que pueden ayudar a explicar su personalidad. Rof Carballo, al referirse al pintor, alude a la posibilidad de que una madre neurótica convierta también en neu-

(5) AEPPLI, E. *El lenguaje de los sueños*. Traducción del alemán de Fermín Fernández. Luis Mircale, Edit. Barcelona, 1946. Págs. 370-372.

(6) Cfr. "París" en *Obra literaria*, pág. 669.

(7) AEPPLI, E. *Opus cit.*, 1946, pág. 302.

(8) LÓPEZ IBOR, J. J. *Opus cit.*, 1958, pág. 29.

rótico al hijo. Freud estudia el caso de neuróticos que paraban los relojes como síntoma de inseguridad y aislamiento y cita a un enfermo que iba a todos los entierros y al que la muerte de una hermana cuando tenía cuatro años y la muerte de su padre —véase el paralelismo con Solana— le hizo obsesionarse por el tema de la muerte (9).

Castilla del Pino recoge en uno de sus estudios la conversación de una enferma introvertida con delirios y “un tanto desequilibrada”, a juicio de los que la trataban, que se expresaba constantemente al modo de Solana con el uso del “uno” como indefinido que sustituye al yo: “Yo no quiero disgustar a mis padres”. “Una puede ser mala, regular, y ser elegida. Una no tiene la culpa ni yo he hecho nada por eso. Una puede estar equivocada y de pronto sentir descorrerse el velo”, etc. (10).

Todos los que trataron al pintor y han estudiado su biografía o su obra literaria o pictórica insisten en la manera única y particular, si se quiere deformada, que tenía Solana de ver las cosas. Eugenio d’Ors aludía a su “austeridad objetividad”, Gerardo Diego decía que hubiera pintado exactamente igual aunque no hubiera estado nunca en un Museo; Cobo Barquera ha escrito que “veía a través de un filtro demoníaco”; Barberán se refiere a la “suntuosidad lúgubre” de Solana, y Luis Corona apunta esta misma idea temática cuando dice que observaba el mundo a través de un cristal negro. Sus contemporáneos se refieren a la constancia e identidad de los temas y a la individualidad de su pintura norteña o castellana. Sus cuadros no gustaron ni gustan a muchas personas precisamente porque como dice Gaya Nuño, “selecciona fealdades”, esos “temas fúnebres” a que apuntaba ya Aguilera como tema preferido de los locos.

A esta personalidad del pintor hay que unir los otros síntomas de su enfermedad o enfermedades entre los que figura su afición a la bebida, que dicen le produjo ya de joven un ataque de *delirium tremens*. Sánchez-Camargo ha recogido en su estudio biográfico el hábito alcohólico del pintor, a quien la bebida sirve de estimulante (principalmente las mezclas de coñac y cerveza que alterna con vino), aunque reconozca que le sienta mal y le hace perder la memoria. Precisamente el alcohólico lo que busca con la bebida es modificar su situación mediante la evasión o huida de una realidad dolorosa o depresiva, más o menos consciente, que le atormenta.

En 1920, cuando tiene 34 años y escribe “Prólogo de un muerto” en *La España negra*, deja constancia de su mal estado de salud con lo que, aunque no se ajuste del todo a la realidad, indica al menos su forma de verse a sí mis-

(9) FREUD, S. *Opus cit.*, 1971, págs. 194-95.

(10) *Opus cit.*, pág. 121.

mo con algunos de estos hábitos que tanto le perjudicaban: "Pero te veo muy mal; tu mala salud está muy resentida; cada día bebes más vino, más cerveza, más alcoholes y fumas más, y el día menos pensado haces crac como una bota vieja"… Pocas líneas después alude a sus frecuentes dolores de cabeza, a "aquel resonar de huesos, a aquella distensión de los tendones que parecía arrancar la carne"… (11).

Como hemos visto, su anquilosamiento del brazo le hizo ponerse en tratamiento y cabe sospechar que padecía alguna de las enfermedades llamadas secretas (12).

En el prólogo de *Madrid callejero* (1923) se refiere José Solana, en primera persona, a una hernia estrangulada que le dio mucho que hacer y de la que tuvo, según dice allí, que operarse. Parece ser que, en efecto, sufrió una operación de este tipo, ya que Sánchez-Camargo alude a una operación en la que le pusieron un vendaje que no debía tocarse, lo que Solana interpretó al pie de la letra hasta el punto de estar sin orinar cuarenta y ocho horas.

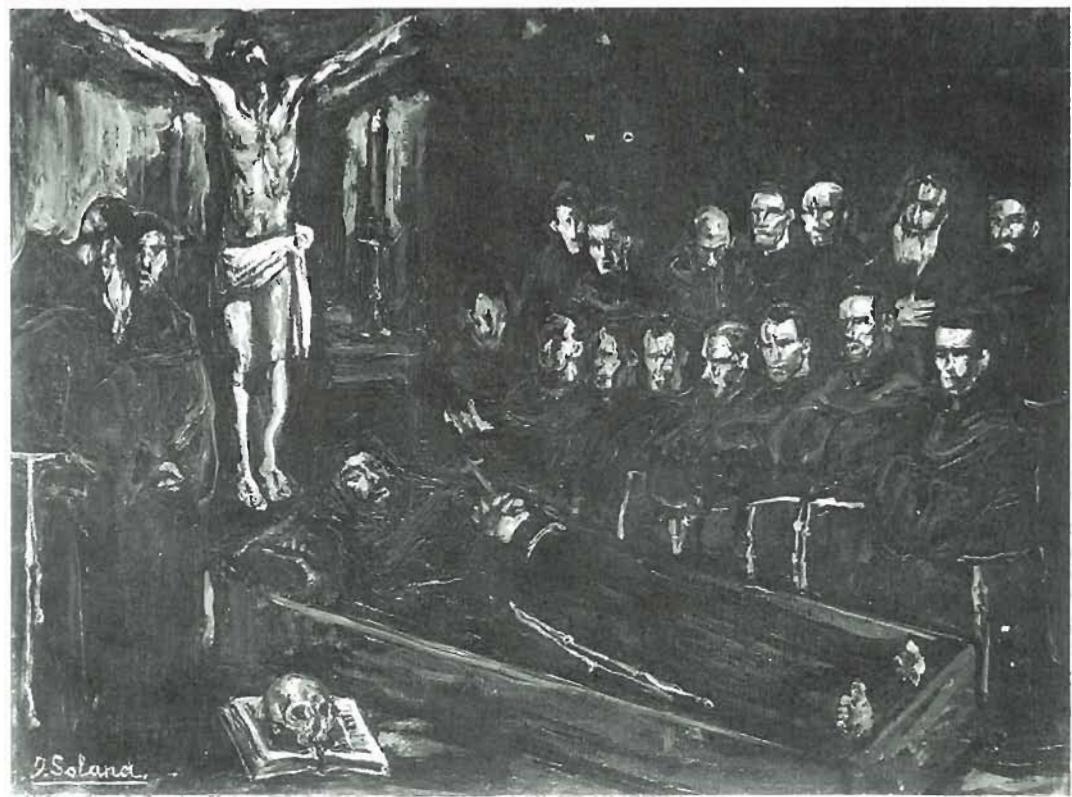
(11) Véase "Prólogo de un muerto". *Obra literaria*, págs. 295-96.

(12) Véase la nota periodística de "Pick" (José del Río Sainz) titulada "Solana inválido", aparecida el 12 de septiembre de 1934 en *La Voz de Cantabria*, en la que cuenta la visita que le hizo al balneario de Las Caldas.



El fin del mundo, impresionante cuadro de Solana de tema apocalíptico.

Colec. Concepción Prieto, Vda. de Valero. (Foto Manso)



Muerte de un fraile. (El monje muerto).

(Colec. Sala. Foto MAS).



José Cabrero Mons por Gutiérrez-Solana
Cortesía de la familia Cabrero
(Foto Jayo, Santander)



Medallón en bronce de José Cabrero,
según Francisco Durrio.
Cortesía de la familia Cabrero.
(Foto Jayo, Santander)



Cuadros de Gutiérrez-Solana en la emisión de sellos de Correos de 1972.

CAPITULO NOVENO

APARICION DE "MADRID CALLEJERO". — EXPOSICIONES AMERICANAS. — SU NOVELA "FLORENCIO CORNEJO". — LAS EXPOSICIONES DE PARIS Y DE LOS AÑOS DE LA REPUBLICA. — EPISTOLARIO CON SUS AMIGOS MONTAÑESES. — LA GUERRA CIVIL Y EL EXILIO. — EL RETORNO. — ULTIMAS EXPOSICIONES. — CITA CON LA MUERTE.

Llega el verano de 1922. Solana, como todos los años, se da una vuelta por Santander. En julio la prensa anuncia la llegada de los Reyes al Palacio de la Magdalena. La reina visita el lazareto de Pedrosa en Santander y el periódico *El Cantábrico* solicita y promueve un homenaje a la memoria del pintor Casimiro Sainz y el traslado a Reinosa de sus restos.

En política se habla de crisis parcial por la salida del General Olaguer del Ministerio de la Guerra, y el pueblo, como siempre, unas veces aplaude a Chicuelo y otras le responde con bronca.

En este año el pintor ha concurrido a la Exposición Nacional de Bellas Artes en la que ha obtenido una primera medalla con el cuadro *La vuelta de la pesca*. Con motivo del premio sus amigos le ofrecen un banquete en el Hotel Florida.

En los años que se suceden Solana tiene una gran actividad con un programa apretado de trabajos y exposiciones. Diríamos que alterna su produc-

ción literaria y pictórica. En 1923 sale a la calle su libro *Madrid callejero*, que dedica a su colega el pintor Ignacio Zuloaga. El libro viene a ser una continuación de los dos anteriores con la misma temática de los carnavales, cementerios, bailes y verbenas de barrio. Son las crónicas de un Mesonero Romanos, al que recuerda Solana como “notable escritor y gran concejal”, tratadas ahora de una forma realista y descriptiva sin concesiones retóricas. Solana tenía una gran retentiva de las cosas y además tomaba nota de cuestiones que a él le parecían curiosas o bellas, seleccionadas de un modo muy particular. Por ejemplo, al referirse a los derribos de las casas del viejo Madrid nos hace esta descripción curiosa por su sentido trastocado de la belleza: “A lo lejos se veían en lo alto las casas; se hacían manchas de sol y de sombra en ellas, según se nublaba y clareaba el cielo en los días de invierno; presentaban una gran belleza los desconchados de sus fachadas, las grietas de sus paredes medianeras, las rejas de los conventos” (Pág. 471).

Su idea, como nos dice en el prólogo, era hacer un libro “inspirado en el natural, que es la madre de todas las ciencias”. Sólo así nos explicamos sus minuciosas descripciones, pinceladas del natural, que en algunos momentos son fotográficas. Díez Canedo, en la crítica que hizo del libro y de su anterior producción literaria, un año después de haber aparecido *Madrid callejero*, alude a que Solana “austero, desprovisto de toda gala, sin alegría y con sinceridad, copia del mundo lo más torvo y estrafalario, habla de lo más adusto y bravío, enumera lacras, pústulas y cicatrices con la misma pureza del que trazara la nómina del ser más espiritual en una letanía de alabanzas” (1).

Años más tarde Pedro de Répide se refirió públicamente en La Habana en una conferencia que pronunció en 1928 en la Institución Hispano-Cubana de Cultura a la obra escrita y pictórica de Gutiérrez Solana a la que calificó de “fuerte y original” (2).

En el libro se advierte una obsesión tan intensa o mayor que en otros libros por la muerte, los temas de burdel y el carnaval, sus descripciones negativas de la naturaleza y del sol y sus estampas costumbristas del viejo Madrid que iba ya entonces desapareciendo. Véanse en este libro sus ironías y, sobre todo, sus descripciones grotescas y de caricatura a las que nos hemos referido. Sus comparaciones de personas con muñecos dan a estos símiles un valor de guiñol humano, otras veces son mujeres hombrunas con vello en la cara, tipos huesudos, maltrechos o anormales de estampa goyesca.

(1) DÍEZ CANEDO, E. José Gutiérrez-Solana, pintor de Madrid y de sus calles. *Rev. de Occidente*. 1924, 4: 114-117.

(2) Cfr. La aportación de Madrid a la literatura española. *Villa de Madrid*. 1959 (32): 77-91.

Por el libro desfilan tipos populares del Madrid de su época, el ciego Fidel, el popular Garibaldi y otros anónimos sacados del catálogo de lo espirítico, como estos: “esos hombres largos de piernas como galgos, y muy estrechos de hombros, que llevan siempre güito, una raya en cogote y bigote de sortijilla, que cuando bailan parece que se van a partir por la mitad, y sacan mucho la nuez por el cuello, bajo y muy planchado” (Pág. 508).

En este libro existe una interpretación o composición de Gutiérrez-Solana de gran interés psicológico y a la que se refiere en su capítulo “Los cementerios abandonados”. Siendo pequeño, el pintor, tal como refiere Sánchez-Camargo, sintió un día fuertes deseos de coger un león de mazapán, ya duro, que su madre escondió. El deseo del niño se hace obsesivo y esa búsqueda es interrumpida por la aparición de un mascarón que asusta horriblemente al niño. Pues bien, muchos años más tarde, concretamente en el año en que escribe este libro, cuando alude al nicho de un general de Alabarderos, coloca junto a unos “angelitos cursis” el león de mazapán de sus recuerdos infantiles. ¿Por qué puso Solana la figura del dulce ya “más duro que una piedra”, que buscó antaño tan ansiosamente, en un nicho de cementerio? Indudablemente la asociación tiene mucho de extraño y por lo tanto de inexplicable. Inconscientemente colocó junto a la muerte lo que tanto buscó aquel día siendo niño. Por un lado vemos un retroceso a su niñez y por otro una asociación entre algo amado y algo tan temido como la muerte. La explicación presenta, como decimos, un interrogante al psicoanalista. Esa vuelta del inconsciente hacia atrás tiene una interpretación desfavorable en el simbolismo de los sueños. Aquí, aunque no existió ningún sueño, se trata de un recuerdo o vivencia pasada que inconscientemente asoció a dos situaciones obsesivas: un alimento agradable y la muerte. De paso, aprovecha la ocasión para vertir sus ironías sobre aquel militar con “cara de bruto” y su atuendo al que encuentra, en parte, ridículo.

En 1925 expone en Saint Louis, en 1926 en Filadelfia y Nueva York, y al año siguiente en San Francisco. Son los años de las exposiciones norteamericanas, que hace que algunos de sus cuadros pasen a las colecciones de este país: “El lechuga y su cuadrilla”, “Calatayud”, al Museo Brooklyn; “El ciego de los romances”, también a Brooklyn; “Cabezas y caretas”, Colección Mrs. Young Miller; “Bodegón del juicio final”, etc.

El año 1926 representa además la aparición de uno de sus libros más importantes al que define de novela: *Florencio Cornejo*. Sus páginas, ya anunciadas en 1923, al decir de Gómez de la Serna, van “más allá de la retina”. Eugenio d’Ors (3) dijo de ella que era una “relación formidable de sólido y

(3) EUGENIO D’ORS. Palique. *Nuevo Mundo*. Madrid, 1927, noviembre.

amazacotado realismo". Nosotros diríamos de un realismo esperpético o de "apunte carpetovetónico", como lo llama Cela.

El 13 de mayo de ese año se celebran en Ogarrio las fiestas del pueblo. Es la fiesta de la Ascensión del Señor que se anuncia con el siguiente programa: misa mayor con coro de voces jóvenes. Por la tarde romería amenizada por la banda de música, el pito y el tamboril y luego la "Piñata". Solana contribuye popularizando al personaje de Ogarrio que va a ser protagonista de su último libro importante. En Ogarrio muere Florencio Cornejo y acude a su velatorio. Los recuerdos de su pariente, el viaje, el velatorio y el entierro, conforman esta breve obra que se aparta un tanto de su anterior producción literaria. El libro tiene un comienzo que parece quijotesco. Solana es como el hidalgo dado a las lecturas, tiene un viejo y peludo burro llamado *Rufino* y una criada grotesca llamada *Gila*. Pero aún resulta más quijotesca la muerte del personaje, trastornado, con su galgo viejo a los pies de la cama y haciendo testamento.

Más que novela pudiera ser por su técnica un cuento como apunta Cela.

El libro tiene numerosos elementos autobiográficos y una vez más juega en su relato con los mismos asuntos o temas de otras veces: recuerdos de viaje, de Madrid, de los muñecos autómatas, de las coplas de ciego, etc., y, presidiéndolo todo, la muerte.

En 1928 Solana acude por primera vez a una exposición en París. Gómez de la Serna ha relatado con mucha gracia las incidencias de aquel viaje repleto de anécdotas. La obra ni entusiasmó ni despertó excesiva curiosidad en ninguno de los críticos parisinos, aunque la exposición tuvo un visitante de excepción: Ruiz Picasso. Sin embargo, Solana no se preocupó ni por la presencia de Picasso ni por lo desapercibida que había pasado su exposición. Con su estoicismo, de cara a la muerte, se limitó a decir: "Un día vendrán mis cuadros pero por su pie, ya inmortalizados, después de estar un par de siglos en la bodega" ... (4).

Durante 22 días los hermanos Gutiérrez-Solana recorren a su aire las calles de París sin guías ni programas. Uno de los lugares que visitan es el Museo Grévin, donde traza un apunte de la "Muerte de Marat". Allí les informan de que "La baignoire est authentiquement celle dans laquelle Marat fut assassiné". Pero Solana no se entera de esto, ni le importa.

La exposición de la Sala Bernheim-Jeanne ha supuesto para el pintor un desembolso grande y un fracaso comercial.

En los años que precedieron a la instauración de la República expone en 1928 en la Asociación de Artistas Vascos y en el Ateneo de Santander;

(4) GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Opus cit.*, pág. 196.

en 1929 en Torrelavega, Granada, Valencia y en el Salón de Otoño de Madrid; en 1930 en Santillana del Mar, en el Salón de Otoño y dos veces en el extranjero: la exposición de Venecia y la de Pittsburgh.

En estos años Solana mantiene una intensa correspondencia con sus amigos santanderinos, con motivo de sus exposiciones en la provincia montañesa. El 16 de diciembre escribe a don Juan José Quijano, a quien le agradece el deseo de adquirir tres cuadros suyos (*Procesión de los escapularios, Bodegón con marina y Bodegón con pavo*) que le vende en 7.000 pesetas.

El 18 de julio de 1929 escribe desde Madrid a don Fernando Calderón G. de Rueda con motivo de la invitación que le hacen de exponer en Santander. En la carta, que reproducimos, le anuncia el envío de los cuadros *Los desechados, El entierro de la sardina, Tipos populares mejicanos y Peluquería del 15*. La carta, aparte del interés grafológico, señala las fechas en que ciertos cuadros suyos pudieron ser pintados y la de la exposición así como su deseo de inspirarse en temas de la Montaña.

El documento, como se ve en la reproducción original, está escrita con una redacción continua a causa de la carencia de comas y por añadidura con alguna falta de ortografía.

Otra de las cartas es la dirigida en 1929 a don Fernando Barreda en la que trata de la compra y del pago de su cuadro *Los traperos* que adquirió el Museo Municipal. Mayor interés tiene la que le dirige desde Madrid el 16 de noviembre de 1930, en la que le dice que prepara una nueva exposición y le agradece el envío de un artículo suyo con grabados de barcos de los que utilizó uno para ilustrar, como diremos, uno de sus cuadros. De pasada arremete contra el modernismo y vanguardismo de la pintura. La carta nos ilustra, una vez más, acerca de la idea que tenía Solana de los impresionistas y del impresionismo, al que calificaba como una engañifa. Así le dijo un día a Sánchez Camargo: "No ha habido nada tan nefasto para la Pintura que el impresionismo. Este trajo todo lo demás. Desde el momento en que la madera no es madera, ni la tela tela, y grandes partes del cuadro quedan sin pintar, la pintura anda mal. Un cuadro de Brueghel se parte en ocho pedazos y en todos queda algo, una mano, una silla, un rostro, una jarra...; el pelo de la Venus de Velázquez es pelo, y muy negro, de un negro "natural" que se puede tocar" (5). Lafuente Ferrari corrobora esto mismo cuando escribe: "El no entendía de ismos, porque no hubo nunca pintor más auténtico; tenía su mundo propio, que casi nos parece irreal, tan alucinante es. Un mundo bárbaro y

(5) Cfr. Solana y el arte moderno a través de la Exposición de París. GOYA n.º 1, julio-agosto, 1954.

humilde en que tienen su puesto por derecho propio los desheredados, los mendigos, las daifas ínfimas, los traperos; el mundo de la calle madrileña de primeros de siglo, cuando Madrid era un poblachón manchego al que llegaban con sus carros los arrieros de Guadalajara y los vinateros de Arganda” (6).

También uno de aquellos motivos artísticos de los documentos mercantiles del siglo XIX, publicado por Fernando Barreda, que representaba a uno de los armadores de antaño que “ataviado con peluda chistera, frac azul, ceñido pantalón y media bota, contempla desde el muelle de piedra, y provisto de un buen catalejo, al navío repleto de barriles de harina que largó la vela”, para con buena ventura seguir viaje “hasta llegar a la Habana”, aparecerá después como lámina del libro que figura en su cuadro de *El capitán mercante* (7).

En 1931 es cuando expone en dos ciudades extranjeras: Chicago y Oslo. Acude al Concurso Nacional de Pintura del Círculo de Bellas Artes y obtiene un primer premio con su cuadro del *Osario*, genuino ejemplo de su pintura macabra en el que contrastan los severos rostros de los frailes franciscanos con las muecas terroríficas de los cadáveres, tema inspirado posiblemente en su visita a “El osario de Zamora”.

Al año siguiente expone en la Bienal de Venecia y en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

Manuel Abril le dedica entonces unas breves líneas de crítica: “En la Sala mayor está Solana, el “maldito” de otros tiempos, a quien hoy no discute nadie, fuerte y vigoroso como él solo” (8). En efecto, el pintor tiene ya un nombre y en los años que siguen se consolida aún más: obtiene en 1933 un primer premio en Concurso Nacional de Retratos con el de Unamuno, del que hizo, forzado por peticiones de amigos, dos cuadros más; en 1934 expone en el Ateneo de Santander, como ya hemos dicho, y envía sus cuadros a la Exposición de Pittsburgh; en la Exposición Nacional de Bellas Artes promueve discusiones y hasta un pequeño escándalo al no obtener, como hemos dicho, la Medalla de honor.

(6) LAFUENTE FERRARI, E. *Historia de la pintura española*. Biblioteca Básica Salvat. Navarra, 1971.

(7) En ese año Fernando Barreda publicó en *La Revista de Santander* el artículo titulado: “Motivos artísticos en documentos mercantiles referentes a Santander durante los sesenta primeros años del siglo XIX”. Cfr. el n.º 5 de mayo de 1930, págs. 204-213.

(8) Cfr. La Exposición Nacional de Bellas Artes en *Blanco y Negro*, n.º 2. 138 del 15 de mayo de 1932.

Después de la exposición realizada en Santander, en septiembre de 1934, Solana recibió una oferta para repetirla en el Ateneo Obrero de Gijón al mes siguiente. La inauguración coincidió prácticamente con el estallido de la revolución asturiana de ese año, que iba a tener tan funestas consecuencias para el edificio, que resultó prácticamente destrozado, aunque los cuadros milagrosamente quedaron intactos colgados de los muros, como si un capricho del destino hubiera querido encontrar, de esta nueva forma, un decorado ambiental más propio para aquellos lienzos, entre los que se encontraba el de *El fin del mundo*. Solana, con su habitual ingenuidad, resumía la catástrofe con estas palabras: —“Ha sido una cosa de milagro eso de los cuadros. Una bala de cañón hizo harina un piano de cola que había en la misma sala, pero a los cuadros no les ha pasado nada” (9).

Resulta curioso comprobar cómo esta exposición y este suceso han permanecido ignorados para los biógrafos del pintor que no mencionan la exposición ni recogen la reseña en la bibliografía.

En los años que siguen se capta en el país un ambiente de contienda, que no impide que Solana siga pintando y llevando sus cuadros de una a otra exposición. En 1935 concurre a la Galería Ruiz Vernacci, al Salón de Otoño y al año siguiente lo hace, con más profusión, a la Exposición Nacional, a la de Venecia, Pittsburgh y París. En esta última ciudad se saca la espina, en relación con el fracaso —al menos económico— de la primera. La Exposición se abre el 12 de febrero de 1930 con el título de Exposición de Arte Español Contemporáneo. Concurren las mejores firmas de la pintura española del momento: Ruiz Picasso, Salvador Dalí, Juan Gris, Ignacio Zuloaga, Vázquez Díaz, etc., y Solana lo hace con 15 cuadros. Los críticos franceses le enjuician como uno de los más característicos representantes de la pintura española clásica. Martha Davison, Assia Rubistein, Jacques Laprade y Jean Babelon comentan la pintura de Gutiérrez Solana. Francisco Lucientes escribe para el periódico *Ya* un largo comentario del que destacan estas palabras: “Inconsciente o genial o las dos cosas unidas, Gutiérrez Solana es hoy la revelación del mitin de arte español contemporáneo inaugurado esta tarde con las solemnidades del protocolo —ministros, embajadores, catedráticos— en el Museo de las Tullerías” (10).

La guerra civil española sorprende al pintor en Madrid, Solana vive con curiosidad las noticias del drama de una guerra que había tenido un preludio

(9) Cfr. el reportaje realizado sobre esta exposición por Antonio Otero Seco. *Estampa* octubre de 1934.

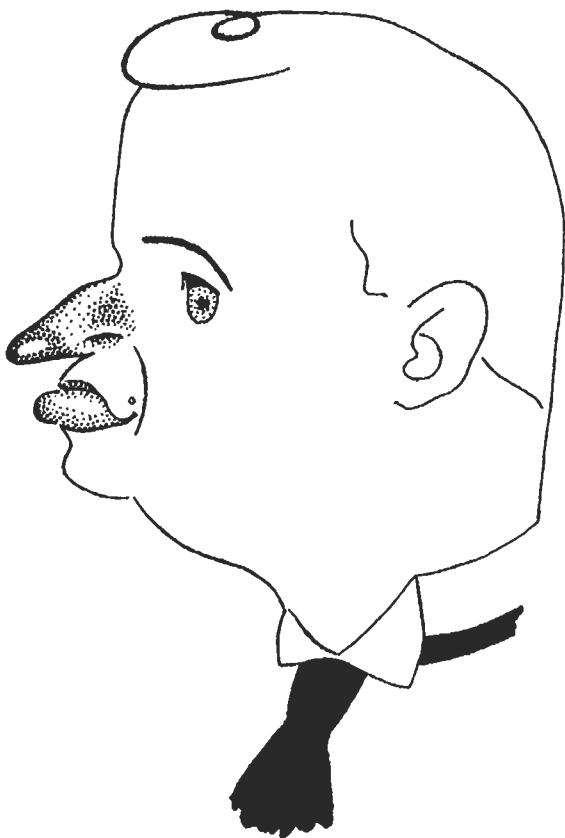
(10) Citado por SÁNCHEZ-CAMARGO en *Opus cit.*, pág. 175.

de muerte en las calles. Dos primos carnales del pintor, Valentín e Isidro son asesinados en el Jarama. Los dos hermanos se sienten aislados al no poder realizar sus habituales peregrinaciones por los pueblos de España. La crónica de estos años es posiblemente la menos conocida del pintor. Ante la inminencia de la caída de Madrid, el Gobierno de la República les invita a trasladarse a Valencia. Victorio Macho ha relatado (11) el viaje desde Madrid a Valencia de todo el grupo de intelectuales el 1 de diciembre de 1936 y las incidencias de la vida que llevaron entonces como refugiados hasta que les llegó la diáspora del exilio. Allí frecuenta el trato de otros intelectuales en su misma situación que se hospedan en el Hotel Ritz, acondicionado por el Gobierno de la República para Casa de la Cultura. De aquella estancia en Valencia deja un testimonio patético de la muerte en la guerra con tres litografías que captan las situaciones cumbres del dolor en esos momentos. *Después de un bombardeo, Lloran a sus deudos y Recogiendo a los muertos*. En el número 2 de *Cuaderno de la Casa de la Cultura* de Valencia de ese año, se reproducen las tres láminas que, a juicio de Rafael Casariego (12), se alinean con *Los Desastres de la Guerra* de Goya.

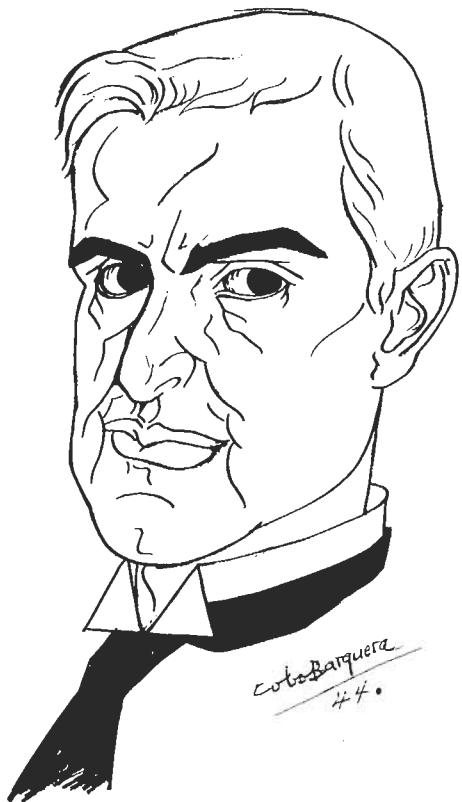
El poeta León Felipe, al ver que la guerra está perdida, aconseja a los hermanos el exilio. Y he aquí de nuevo a José y Manuel en Francia. En el Colegio de España en París pasan una parte de su tiempo que emplean en sus paseos por el barrio judío, la visita de Museos y alguna que otra escapada a algunos departamentos franceses. Allí tiene lugar el reencuentro con Pío Baroja, quien, como se ha dicho, dedica en sus *Memorias* unas líneas a aquella convivencia intelectual entre exiliados que, a lo que parece, no debió de ser muy de su agrado por el retrato que hace del pintor al que califica de pedante, rencoroso, desagradable y antipático. Los juicios que vierte Baroja, aunque muy personales, sirven sin duda para completar la etapa biográfica del pintor en el exilio. Las anécdotas no faltan y por ellas parece que nuestro pintor no había perdido en tierra extraña sus hábitos de cronista celtibérico. ¿Cómo ve Solana, por ejemplo, la vida de París? La lectura de las páginas que con el título de la capital francesa escribió denotan una misma técnica de retrato subjetivo. Solana ignora muchas cosas de París y sólo capta, como era de esperar, el ambiente de los barrios judíos por los que no muestra el pintor ninguna simpatía. Es una visión la suya caricaturesca y antisemita. Y luego las figuras de cera del Museo Grévin, en el Boulevard Montmartre, del que describe sus distintas secciones, y en el que se inspira para dos cuadros. La feria parisina podría ser una continuación de las que frecuenta en su

(11) MACHO, V. *Opus cit.*, 1972, págs. 88 y ss.

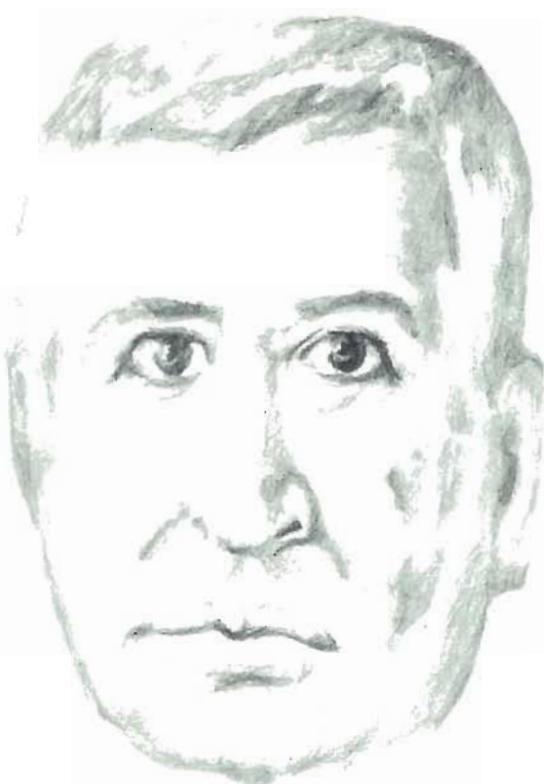
(12) CASARIEGO, R. *Opus cit.*, 1963, pág. 35.



Caricatura de Solana por Felices



Pepe Solana visto por Cobo Barquera



Retrato a lápiz del pintor
por Carlos Limorti.
(Cortesía del autor)



Fotografía del pintor
en sus últimos años.



Dibujo de Vázquez Díaz que
recoge la última expresión de
Gutiérrez-Solana



La tumba del pintor en el cementerio de la Almudena.

(Cortesía de Pilar Enciso)



ROGAD A DIOS EN CARIDAD
por el alma del señor

Don José Gutiérrez Solana
PINTOR

que falleció en Madrid el dia 24 de junio de 1945
habiendo recibido los auxilios espirituales

R. I. P.

*Sus hermanos, don Manuel y don
Miguel; hermana política, sobrinos,
primos y demás familia,*

Suplican una oración por su alma

El Funeral que se celebre el martes
día 3 de julio próximo, a las once de la
mañana, en la iglesia de los Jerónimos,
se aplicará en sufragio de su alma.

La bondad de su corazón le hizo estimar
de cuantos la conocieron, y su memoria será
siempre bendecida. (S. Gregorio.)

Mucho le hemos amado en vida, y no le ol-
vidaremos después de su muerte. (S. Gregorio.)

Sagrado Corazón de Jesús, en Vos confío.
(500 días de indulg.)

¡Dulcísimo Jesús, no seas mi juez, sino mi
salvador! (500 días de ind.)
(Con aprobación eclesiástica.)

R. Pintado.-Teléf. 35406.-Madrid.

Recordatorio de la muerte del pintor.

(Cortesía de J. Arias Corcho)

tierra. Sólo le atraen los temas macabros y curiosos: "la mujer magnética", "el esqueleto viviente", "la mujer cocodrilo", etc. Todo ello relatado de una manera descriptiva, bien solanesca por cierto, y en la que no faltan curiosos estimativos como el afirmar que los judíos son aficionados a los limones y las salchichas por el hecho de hallar un mercado y una tienda de estos productos.

La venta de cuadros les ayuda a vivir y expone en 1938 en la Galería Gazette des Beaux Arts de París y una vez más en Pittsburgh. Solana presenta en París 50 cuadros entre los que se encuentra prácticamente su más importante producción, con lienzos pintados desde 1906 hasta 1938. Algunos temas son de inspiración francesa como "La muerte de Marat", pero en realidad los argumentos son casi todos de procedencia española, y algunos de ellos ya conocidos por haberse presentado en otros concursos y exposiciones. Los críticos franceses pueden admirar sus cuadros de *Pombo*, *El viejo profesor de anatomía*, *El bibliófilo*, *El Osario*, *Retrato de Unamuno*, etc. En el Museo de Escuelas Extranjeras Contemporáneas de París quedaron tres de los más característicos y representativos de su pintura: *Las señoritas toreras* (expuesto en 1936), *El Cristo de los Milagros* (expuesto en 1928) y *Garrote vil* (comprado en 1936).

Los franceses contemplan asombrados la extraña pintura del español, mezcla de misticismo y de locura. Los críticos coinciden en destacar la calidad de sus cuadros, que traen el cálido aire de Castilla que a ellos les parece africano. La idea de Solana sobre el esfuerzo que exige el arte es la de siempre. Baroja comenta socarrón que un día le dijo el pintor que "las obras de arte se hacen con sangre", a lo que replicó don Pío: —"Yo creo que con sangre no se hacen más que morcillas" (13).

Eugenio d'Ors le sugiere que regrese a España y los inseparables hermanos Gutiérrez-Solana vuelven a pasar la frontera para instalarse en su casa madrileña. Pío Baroja apostillaría después: "Al principio muy rojos, y luego muy falangistas, y siempre muy cucos" (14).

El Madrid de postguerra no es ya el que habían conocido. La guerra civil había significado una mutación de muchas cosas. La pesadumbre de la guerra mundial, la escasez de víveres, las colas para el aprovisionamiento, les parcen una prolongación de los momentos de tragedia que han dejado atrás. Como si se diera cuenta de un fin próximo, José G. Solana inicia su última etapa de exposiciones que tiene lugar en 1942 en la de Rincones y Costumbres de Madrid. Al año siguiente acude a la Nacional, al Salón de Otoño, a la Galería

(13) Cfr. *Memorias*, pág. 54.

(14) *Ibidem.*, pág. 53.

Estilo y a la Sala Vilches. En el extranjero presenta cuadros en la Exposición Colectiva de Berlín de 1942 y en la de Lisboa de 1943.

Todavía antes de morir obtiene cuatro medallas y sus cuadros tienen compradores ilustres. El Conde Ciano adquiere *El puente de las Ventas* y el Ayuntamiento de Barcelona *La reunión de la botica*.

En 1943 Castro Arines le hace una entrevista para *Arte y Letras* (15) de Madrid. Entre cigarro y cigarro Solana le confesó que a causa de la vista ahora se veía obligado a pintar de día y no de noche como había sido su costumbre. Para poder entregarse totalmente a la pintura había dejado de escribir, pero todavía se consideraba a sí mismo como un pintor joven. Por aquellos días preparaba su viaje de verano a Santander, donde esperaba inspirarse en sus pueblos y personajes sacados de la cantera popular. Aprovechó la ocasión entonces para hacer constar su oriundez santanderina y su gran cariño por la Montaña.

El pintor tiene ya gafas, viaja menos y toma más el sol. Su trabajo se reparte entre la pintura, ir al Rastro o al barrio de Vallecas y cuidar a su gata. Solana, que ha vivido intensamente, empieza a ser más pasado que presente. Por eso un día le dicta su biografía, bien sucinta por cierto, a su amigo y crítico Manuel Sánchez-Camargo. Es su testamento intelectual, después vendrá el otro.

En 1945 Solana cuenta 59 años. Aparentemente es todavía un hombre joven, pero sin embargo ha vivido tan intensamente que su organismo está francamente caduco y minados su espíritu de pintor maldito y su cuerpo de incorregible viajero de los pueblos de España. Después de su regreso del exilio el pintor ha trabajado intensamente y ha seguido concurriendo a todas las exposiciones que solicitaban su concurso y participación. Solana ha sido un pintor prolífico, de una desigual calidad y uno de los que ha participado en mayor número de exposiciones nacionales. La primera de ellas cuando todavía era un muchacho de 18 años.

En su autorretrato le vemos más grueso y su mirada se ha hecho más reposada, igual que su mano, que se asienta en gesto tranquilo sobre la cabeza femenina de un maniquí de peluquería. El que es un hombre estoico no se da cuenta de que está próximo su fin y le anda rondando la muerte. Consulta a los médicos, pero no siempre cumple sus prescripciones y sigue fumando y bebiendo.

Una vez más presenta sus cuadros en la Exposición Nacional de Bellas Artes y recibe una medalla de honor por su cuadro *Los ermitaños*.

(15) CASTRO ARINES, J. de. Sobre la vida íntima. José Gutiérrez-Solana *Arte y Letras*. Madrid, 15 de agosto, 1943, págs. 14-15.

En el mes de mayo se presentan los primeros síntomas coincidiendo con una comida de compromiso en casa de un Ministro. Solana acude en un estado de salud deplorable y está deseando que termine la invitación. Cuando regresa a su casa su estado es tan alarmante que su hermano decide llamar a un médico de una Sociedad que durante tres días lo trata sintomáticamente, sin conocer a fondo la historia clínica del enfermo. Un amigo de la familia, Juan Valero, aconseja a su hermano Manuel el traslado inmediato del enfermo a un sanatorio. Ante los argumentos de Valero y el estado del enfermo, Manuel decide su internamiento. Los médicos comprueban que el pintor se encuentra bajo los efectos de un ataque de uremia, indicio de una insuficiencia renal por nefritis crónica.

Entre los médicos que le asisten hay dos de reconocida autoridad y ciencia: el Dr. Jiménez y el Dr. Hernando.

La terapéutica desintoxicante hace efecto en los días inmediatos y, aunque el pronóstico es grave y se oculta al hermano, se deja sentir una ligera mejoría del enfermo. Sin embargo, los doctores que le atienden presienten un desenlace fatal. El Dr. Gregorio Marañón, pese a la amistad con el pintor y ser requerido por la familia, no acude a visitarle. A nuestro juicio, estaba al tanto de la enfermedad por su colega y amigo el Dr. Hernando, y consideró contraproducente e inútil acudir a la cabecera del conocido pintor ya sin posibilidades de salvación.

Pocos días antes del desenlace, el cuadro se agrava con la presencia de un foco séptico en la cavidad abdominal.

Estamos en el mes de junio y el día 24, domingo, la gravedad de su estado no permite dudar a los médicos del desenlace fatal. A las diez de la noche, previendo su muerte, Solana dicta testamento y, curiosa coincidencia, ante un notario que se llama Florencio; deja herederos de todos sus bienes a sus dos hermanos Manuel y Miguel Gutiérrez-Solana. Ese día 24 de junio, natividad de San Juan Bautista, a la medianoche, a la hora en que nacía un nuevo día y los mozos allá en Ogarrio encienden las hogueras, un vómito negro, como había presenciado en sus muchas visitas a los hospitales, ponía fin a la vida de uno de los pintores más característicos y personales de la España contemporánea, de un escritor que, despreciando a la Academia y careciendo de un lenguaje y preparación literarias iba a servir de modelo de lo que luego se ha denominado tremendismo carpetovetónico, que es tanto como decir literatura solanesca. Y lo curioso es que se cumplió su vaticinio y hoy es más leído que bastantes académicos que pasan perfectamente ignorados del público lector.

Solana será considerado como un cronista de la España negra, triste y decadente de su época, resaltada aún más por esa prosa entrecortada y con-

cisa que tenía de narrador caminante. Solana es el profeta del fin del mundo y el pintor que nos introduce con horripilación en el santuario de la muerte, sólo permitido a los elegidos del ocultismo, la magia y el ascetismo.

A las 5 de la mañana del 25 de junio se trasladó el cadáver a su casa del Paseo de María Cristina.

Ese día en el Paseo de Atocha, próximo a su barrio, se celebra la verbena de San Juan. Con las primeras horas de la mañana llegan los alegres sones de los espectáculos de la feria, que contrasta con el fúnebre cortejo, que más bien parece una procesión castellana. Un conserje vestido de gala lleva sobre un cojín la Medalla de Honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes con la que se pretendía reconocer la valía de uno de los más asiduos expositores.

Como no había de faltarle el último esperpento, en el momento de la muerte, el cadáver tiene que aguardar porque las criadas están ausentes y hay que cambiar el ataúd por resultarle pequeño el primero.

Amortajado con un hábito de San Francisco, su colega y amigo Vázquez Díaz trazó en un dibujo la última expresión del pintor de la muerte.

Este mismo día 25 de junio tuvo lugar la inhumación del cadáver en el Cementerio de la Almudena. Allí yace en la sepultura 1 perpendicular, meseta 3, de la zona A, cuartel 2, manzana 65, letra B, cuerpo n.º 1. Todo ya reducido a una ficha burocrática y sobre la tumba la siguiente inscripción:

Familia

Gutiérrez-Solana

†

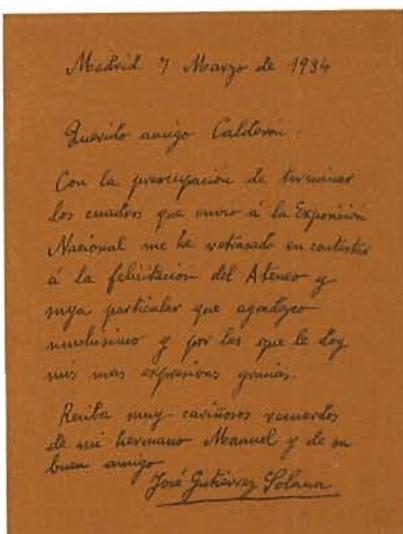
D. José Gutiérrez-Solana

1886 Pintor 1945

Y esta vez se cumplieron sus palabras que bien pudieron servirle de epitafio: "Memento mori... Pulvis, cinis, nihil...".

A P E N D I C E

1 — EPISTOLARIO



Madrid 9 de Julio de 1920 (1)

Mi estimado amigo:

Mucho siento mi retraso en haberle contestado pero obedece más que nada a mi deseo de poderle comunicar alguna cosa que pudiera interesarle.

También he estado muy preocupado con el cuadro de Pombo, que terminaré pronto y creo no quedará mal. Siento no figure en el Iturrino pero dicen que está bastante delicado más adelante pienso verle pues me gustaría intimar más es un gran artista y persona muy simpática. En el cuadro de Pombo en figuras de tamaño natural al lado de Gómez de la Serna de pie y en actitud de un poco de orador sigue Vd. luego Bergamín y casi asomando la cabeza del poeta Manuel Abril a su derecha el poeta Bacarisce y más allá el autor de la obra, luego en primer término el escritor y diplomático americano Coll y en los extremos y más en primer término Bartolozzi a la derecha y Tomás Borrás a la izquierda sobre las cabezas de nosotros hay un espejo en que se refleja una visión romántica del viejo café de Pombo es un matrimonio viejo de la época de Larra y Espronceda. En cuanto termine este cuadro pienso concluir el dibujo que le hice en los días que estuvo Vd. aquí y terminar más el fondo y accesorios, no estoy muy satisfecho de él pero pienso dedicárselo para que le sirva de recuerdo. La Exposición ha sido un verdadero fracaso pues a más de ser muy floja, el jurado no ha cometido más que barbaridades. En la Revista España que le mando verá unas impresiones muy justas de Juan de la Encina único crítico de Arte que en la actualidad tenemos.

También le envío unos números de la Tribuna con las semblanzas más que me ha hecho Gómez de la Serna muy cariñosas y optimistas y un folleto de la Puerta del Sol que leyó Vd. en la Tribuna y que le gustó mucho.

Gómez de la Serna me da muchos recuerdos para Vd. y también efusivos de mi hermano y, Vd. sabe lo mucho que le aprecia su verdadero amigo.

José Gutiérrez Solana

(1) Carta dirigida a don José Cabrero Mons. (Cortesía ésta y la siguiente de la familia Cabrero).

Madrid 15 enero de 1926

Querido amigo Cabrero:

Me he retrasado en enviarle mi felicitación de año nuevo pues esperaba haberlo hecho remitiéndole con ella una pequeña novela que tengo ya en imprenta y cuya acción pasa en un pueblo de la Montaña y en Madrid (2), pero como tardará unos días en publicarse y recibo su grata carta, me apresuro a contestarle celebrando mucho su acostumbrada visita a Madrid. Dos Exposiciones muy importantes se van a celebrar en ésta, una de Zuloaga, probablemente en el mes de Marzo o Abril para inaugurar el Círculo de Bellas Artes y que será importantísima pues es la primera vez que Zuloaga presenta en Madrid obras en conjunto, y otra que los amigos del Arte piensan hacer de Arte retrospectivo madrileño, y que serán seguramente los dos acontecimientos más importantes del arte de este año en Madrid.

Mucho me complace la idea de hacer en Santander una Exposición de Artistas españoles y la formación de un futuro y moderno museo (*). Yo desde luego si se hace esta Exposición enviaré algunos de mis cuadros más importantes y entre ellos el del “viejo armador”.

Ahora voy a terminar algunos de mis cuadros grandes y uno que tengo en preparación, “Los boxeadores” para la próxima Nacional que se celebrará en Mayo, Gómez de la Serna ha estado poco tiempo en Madrid y ha marchado a Nápoles donde piensa estar una gran temporada escribiendo.

Mientras tenemos el gusto de verle en Madrid, que ya nos escribirá, reciba muy cariñosos recuerdos de mi hermano Manuel y de su buen amigo

José Gutiérrez Solana

(2) Se refiere a su libro *Florencio Cornejo* que apareció en ese mismo año. (Nota de los autores).

(*) Aparte de este museo colectivo a que hace referencia la carta, en mayo de 1946 se pensó instalar en Santander un Museo Gutiérrez-Solana con cuadros y objetos personales del pintor. Desgraciadamente las gestiones no dieron resultado fructífero. (N. de los A.).

Bilbao 1 de Diciembre de 1928

FONDA BILBAINA *
Sombrerería, 2-2.^o dcha.

Sr. D. F. Calderón y G. de Rueda

Muy distinguido señor mío:

Quedo muy reconocido de la invitación que Vd. me hace en nombre de la Sección de Artes Plásticas del Ateneo de Santander y será para mí un honor el colocar mis cuadros en el local de dicho Ateneo

Queda de Vd. afmo. s. s. q. e. s. m.

José Gutiérrez Solana

(*) Carta escrita en papel timbrado de la Fonda.

Santander, 9 de diciembre de 1928

Sr. D. Agustín Riancho (*)

Maestro:

Hemos festejado una fecha indeleble y grata: el advenimiento a nuestro corazón y a nuestra mente del pintor José Gutiérrez-Solana. Era menester que el afecto y la devoción por nuestro gran pintor, se coordinara en un testimonio cordial y público, que fuera la ofrenda unánime de la tierra montañesa a un hijo ilustre.

En este momento, de homenaje a la obra de ayer, de hoy, de mañana, de José Gutiérrez-Solana, ha surgido, naturalmente, su recuerdo. Un puñado de montañeses, reunidos en derredor de un gran montañés, se ha sentido emocionado, al evocar la gallardía moceril de sus noventa años (1) y las posibilidades hermosas y optimistas de su arte, cautivo de grandes vicisitudes durante mucho tiempo y redi-

(*) Carta reproducida por Joaquín de la Puente en "Solana escritor-pintor, pintor-escritor". *Catálogo del Museo Solana*, de Queveda (Santander). Bilbao, 1974.

(1) En realidad, en 1928 Riancho tenía solamente 87 años.

mido maravillosamente por esas cualidades acrisoladas de fervor y optimismo, que lo sitúan en ese primer lugar triunfal del arte español.

Este recuerdo que ha venido a nosotros, quiere plasmarse en un saludo amical y devoto del que es muestra sincerísima este mensaje que firma, en primer lugar, nuestro pintor, el gran artista, cuyo nombre, unido al vuestro, inspira siempre nuestra devoción y nuestro cariño.

Maestro: Salud.

José Gutiérrez-Solana, Manuel G. Solana, Mauricio Bacaris, Gerardo de Alvear, Alberto Espinosa, Ricardo Bernardo, Luis Corona, José Villalobos Miñor, Pedro Lorenzo, J. Simón Cargava, Maximino García Venero, etc.

Santander 16 Diciembre de 1928

Sr. D. Juan José Quijano

Mi distinguido amigo:

Muy agradecido de su deseo de adquirir los cuadros titulados “Bodegón con marina” “Bodegón con pavo” y “Procesión de los escapularios” cuyo precio en total es 8.500 Ptas. podría reducirse por tratarse de unas personas tan amante del arte, como Vd. en la cantidad de 7.000 Ptas., si es que a Vd. le parece bien en este precio.

En espera de sus gratas noticias queda siempre de Vd. muy reconocido amigo

José Gutiérrez Solana

Santander 17 Diciembre de 1928

Sr. D. Juan José Quijano

Mi distinguido amigo:

He recibido en el Ateneo de Santander la cantidad de 7.000 Ptas. importe de los tres cuadros por Vd. adquiridos "Bodegón con marina" "Bodegón del pavo" y "Procesión de los escapularios".

Excuso decirle a Vd. lo muy agradecido que le queda su buen amigo q. e. s. m.

José Gutiérrez Solana

Madrid 25 Marzo de 1929

Querido amigo Pedro Lorenzo:

Le envío mis más cariñosas gracias por su (3) tarjeta de el giro de que completan total del cuadro que me adquirió en Santander.

No sabe Vd. lo muy contento que estoy porque el cuadro haya sido del agrado de todos especialmente de su pequeño hijo pues esto demuestra que el cuadro es entretenido.

Tengo entre manos un eo a de espero he de (3) enviar a mediados del mes que viene como pequeño obsequio prometido sintiendo el no haber podido hacerlo antes por estar muy ocupado con las exposiciones.

Quizá tengamos el gusto de pasar unos días en Santander este verano y por lo tanto verle.

Sus buenos amigos le envían

*José Gutiérrez Solana
Manuel G. Solana*

Muy cariñosos recuerdos a los amigos de Torrelavega y Santander.

(3) Texto borrado e ilegible en el original.

Madrid 6 Mayo de 1929

Querido amigo Pedro Lorenzo:

He tenido una gran alegría al recibir su carta y saber la excelente impresión que le ha producido el cuadro de máscaras que le envié, que no tiene otro mérito que el aprecio y cariño que he puesto en él, y al que le falta la dedicatoria que este verano si vamos por la Montaña tendré mucho gusto en ponérsela.

Hay muchas exposiciones en proyecto Barcelona, Sevilla etc... y esta época de verano por ser la de más luz es la que suelo trabajar más, pero como hay tiempo para todo es de esperar que realicemos alguna escapada con lo que tendremos el gusto de vernos y charlar de nuevo.

Le envío mil gracias por ese jamón que dice Vd. va a mandarme y siento muchísimo la molestia que le origina y que me obligará a trabajar de prisa para pintarlo pronto y poderlo comer acompañado de buenos tragos de vino a la salud del buen amigo Pedro Lorenzo a quien le mandamos un abrazo tanto de mi hermano Manolo como de

José Gutiérrez Solana

Madrid 18 Julio de 1929

Sr. D. Fernando Calderón

Mi querido amigo:

Recibí su cariñosa carta invitándome a la Exposición que se celebrará este verano en Santander, para no perder tiempo le incluyo en ésta el talón de los cuadros que agradeceré mucho de su bondad se lo entregue al Conserje del Ateneo. Estos cuadros dado la falta de tiempo van en doble pequeña así es que llegarán muy pronto a Santander; no he podido mandar cuadros pequeños porque la mayor parte están en Valencia donde celebro actualmente una exposición particular envío tres cuadros grandes y uno pequeño los títulos son "Los desechados" "El entierro de la sardina" "Tipos populares mejicanos" "Peluquería de 15". Pero si por falta de sitio pueden Vds. suprimir los que crean más oportunos.

Mañana marchamos a Valencia y de paso a Barcelona donde estaremos unos días para regresar a Madrid y en el mes de Agosto pasaremos una temporada en Santander y visitar algunos pueblos de su provincia tengo verdadera ilusión de recoger algunos asuntos de la Montaña para futuros cuadros.

Nuestros cariñosos recuerdos a su hermano y de Vd. muy reconocido y buen amigo

José G. Solana

Madrid 20 Septiembre de 1929 (4)

Querido amigo:

Nos hemos enterado de que recientemente han operado a su señora con gran éxito, por lo que le felicitamos con toda cordialidad deseando a la enferma un pronto y total restablecimiento.

Tengo en proyecto un viaje a Chinchilla y algunos pueblos para recoger algunos datos literarios pues este invierno es probable que publique un nuevo libro.

Dé Vd. muchos recuerdos a Velarde, a su primo, y a los amigos de Torrelavega y reciba un abrazo de sus amigos

*José Gutiérrez Solana
Manuel G. Solana*

(4) Carta dirigida a don Pedro Lorenzo. (Cortesía debida a las gestiones de Aurelio García Cantalapiedra).

Madrid 22 Octubre 1929

Querido amigo Lorenzo:

Recibí su cariñosa carta por la que me entero del buen resultado de la operación que le hicieron a su esposa Avelina en el Sanatorio de Madrazo por lo que les felicitamos cordialmente, suponiendo que está ya completamente restablecida.

La muerte del gran pintor Riancho la supe por el Conserje del Ateneo de Santander al que escribí ofreciéndome para cualquier idea de homenaje que pensaran realizar y que ya este verano tuvieron en proyecto, es una cosa muy justa y necesaria y de esperar que llegue pronto a su término.

Nosotros estamos deseando hacer pronto un viaje a Barcelona para ver la Exposición pero estoy esperando a terminar un cuadro para la Exposición permanente del Círculo de Bellas Artes y a que se haga oficial las recompensas de la Exposición de Barcelona, pues ya desde hace días se viene hablando en el Círculo de la calificación de las medallas entre cuyos nombres figura el mío con una de Primera esta recompensa para mí tendría gran importancia al ser adquirido el cuadro de las "Coristas" grande para el Museo de Barcelona.

El libro de Florencio Cornejo estará ya en sus manos pues lo envié certificado.

Nuestros cariñosos recuerdos para Avelina, y para Vd. un abrazo de sus amigos

*José G. Solana
Manuel*

Madrid 14 Noviembre de 1929

Querido Pedro Lorenzo:

Un poco retrasado contesto a sus dos cartas dándole las gracias por la fotografía que me envía de sus dos hijos que conservo como grato recuerdo y por el cariñoso artículo que me envía de Víctor Serna también he recibido por conducto de la casa Garruste los cuadros míos que figuraron en la Exposición de Torrelavega. También he recibido una carta cariñosa y humorística de Santander en la que hay una pajarita voladora, con la firma de La Pájara Pinta, que supongo sea de Bernardo, Miranda, Apeles, Alvear, etc... como Vd. ve a estos amigos con frecuencia les dice en mi nombre que a ver si hacen una escapatoria por Madrid y tenemos el gusto de bebernos unas cañas con mucha presión alternando con copas de buen vino. Yo sigo con la idea de hacer el viaje a Barcelona pero como ahora he estado trabajando bastante no concluyo por decidirme pero sería conveniente emprenderlo antes que comiencen los fríos del invierno, en ese caso haríamos una excursión a Sitges, y con Sunyer recordaríamos a los amigos de Torrelavega.

Dé Vd. muchos recuerdos a Avelina, besos a los niños y para Vd. un abrazo de sus buenos amigos

*José Gutiérrez Solana
Manuel*

Madrid 20 Diciembre de 1929

Sr. D. Fernando Barreda

Quedo muy reconocido a su carta en la que me comunica que puedo girar contra el Ayuntamiento una letra por valor de mil quinientas pesetas para saldar con ella el resto del valor del cuadro titulado "Los traperos" que me fue adquirido para el Museo Municipal. Este giro número 2466351 será presentado por D. Manuel Gil Cano a cuyo favor lo he cedido.

Le doy también mis más expresivas gracias por su cariñosa felicitación referente a la Exposición de Barcelona.

Y Vd. sabe puede disponer de su buen amigo

José Gutiérrez Solana

Madrid 4 Junio de 1930

Querido amigo Pedro Lorenzo:

Recibí su grata carta con el artículo de Víctor Serna en que salimos tan bien librados los artistas de la Montaña quizá en la Exposición no tengamos tan buena suerte.

Referente a lo que me dice de hacer un viaje en caso de que me dieran la medalla de Honor se lo agradezco tanto como si así fuese, pero ya me darán en la cabeza, cada día estoy más convencido que las Exposiciones Nacionales no tienen arreglo. Lo que sí le agradezco mucho, caso de que hiciera algún viaje este invierno a Madrid, es ese jamón prometido que nos comeríamos en buena compañía con sendos tragos de buen vino y en que nos luciríamos como cocineros, pues el jamón es un plato que se resuelve en último caso con un cuchillo y buenas ganas de comer (5).

Hace unos días le entregué a Antonio Meléndez el libro con la portada dibujada para que se lo mandaran pero como Alfredo Velarde creo que está fuera no sé si se lo habrán enviado.

Tengo terminado un dibujo para el Album del homenaje al poeta Jesús Cancio que enviaré muy pronto al Alcalde de Comillas.

Nuestro saludo a Avelina y un fuerte abrazo para Vd. de sus amigos

*José G. Solana
Manuel*

(5) Solana tuvo colgado del techo de su estudio en Cuatro Caminos un jamón que le sirvió de modelo para uno de sus bodegones. (N. de los A.).

Madrid 16 Noviembre de 1930

Sr. D. Fernando Barreda

Mi querido amigo:

Con motivo de una exposición que estoy preparando para el mes de diciembre y que no me deja un momento de descanso, me he retrasado en contestar a Vd. dándole mis más expresivas gracias por ese folleto que me envía tan sugeridor y romántico lleno de preciosos grabados de barcos veleros, de los primeros de vapor y asuntos marítimos que servían para decorar documentos de la época y que Vd. con tanto gusto y esmero ha colecciónado y nos revela después de los años pasados en tan bella forma (1). Le doy también mis más expresivas gracias por la cariñosa dedicatoria que me envía y que por desgracia no merezco a pesar de encontrarnos en una época de modernismo y vanguardismo y que a tantos pintores están haciendo perder la poca cabeza que les queda.

Reciba mil gracias y muy cariñosos recuerdos de mi hermano Manuel y de su buen amigo

José Gutiérrez Solana

(1) Se refiere Solana a la separata del trabajo de Barreda titulado: "Motivos artísticos en documentos mercantiles referentes a Santander durante los sesenta primeros años del siglo XIX". *"La Revista de Santander* 1930, (5): 204-213. (N. de los A.).

Madrid 7 de Marzo de 1934

Querido amigo Calderón:

Con la preocupación de terminar los cuadros que envío a la Exposición Nacional me he retrasado en contestar a la felicitación del Ateneo y suya particular que agradezco muchísimo y por las que le doy mis más expresivas gracias.

Reciba muy cariñosos recuerdos de mi hermano Manuel y de su buen amigo

José Gutiérrez Solana

Madrid 1 Abril de 1941

Sr. D. Fernando Calderón

Mi querido amigo:

Por su carta de Vd. me entero, pues había leído que los cuadros que estaban en el Ateneo de Santander se habían salvado, que el cuadro que yo pinté que representaba unos pobres se ha quemado (6) lo que lamento pues era para mí una obra estimada, pero yo tendré una gran satisfacción cuando las circunstancias me lo permitan hacer un cuadro a ser posible de asunto montañés que pueda sustituir al que se ha perdido.

En los momentos actuales me encuentro ocupadísimo en trabajos que me son necesarios para hacer frente a las necesidades de la vida pues las circunstancias son muy duras.

Mi hermano Luis, que se encuentra incapacitado en el manicomio de Santa Agueda, también ha tenido pérdidas en una casa situada en Santander lo cual complica más nuestra situación de momento, pero es de esperar que esta tremenda catástrofe, por la que ha pasado Santander y que ha tenido resonancia de ayuda y solidaridad en toda España sirva para que en poco tiempo esta Ciudad quede mejorada si es posible, si bien habrá perdido algún carácter en esas calles de Atarazanas, Blanca, San Francisco tan pintorescas y llenas de recuerdos y a las que todos queríamos tanto.

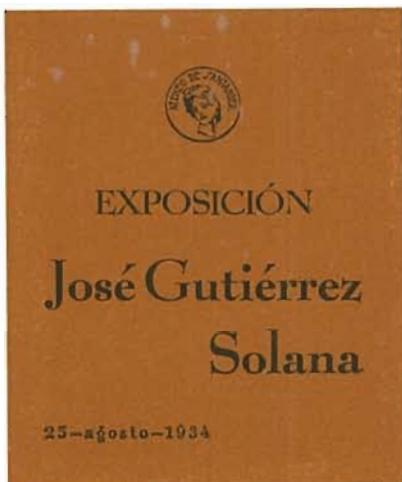
Tengo también la preocupación de la Exposición Nacional a la que todos los años he enviado varios cuadros, y a la que no sé si podré mandar por falta material de tiempo.

Reciba un fuerte abrazo de su buen amigo

José Gutiérrez Solana

(6) La obra restaurada fue adquirida por la Compañía aseguradora.

II—EXPOSICIONES, PREMIOS Y OBRA LITERARIA



EXPOSICIONES COLECTIVAS E INDIVIDUALES DEL PINTOR
JOSE GUTIERREZ-SOLANA

- 1904. Concurre a la Exposición Nacional.
- 1906. Círculo de Bellas Artes. Cabezas Femeninas, y en la Nacional.
- 1907. Exposición en el Círculo de Bellas Artes (Exposición citada por Gómez de la Serna).
- 1908. Exposición Nacional.
- 1910. Exposición Nacional.
- 1912. Exposición Nacional.
- 1914. Expone en Brighton (Inglaterra).
- 1915. Exposición Nacional
- 1917. Exposición Nacional.
- 1918. Exposición de Artistas Montañeses.
Exposición de Barcelona.
- 1919. Exposición Internacional de Bilbao.
- 1920. Exposición Nacional.—Expone en el Salón de Otoño.
- 1921. Expone en Londres.—Expone en el Salón de Otoño.—Exposición del Ateneo de Santander.

1922. Exposición Nacional.
Exposición de Humoristas.
Exposición en el Salón de Otoño.
1923. Expone en el Salón de Otoño.
1924. Exposición Nacional.
Exposición Salón de Otoño.
Exposición del Ateneo de Santander.
1925. Exposición Artistas Ibéricos.
Exposición Salón de Otoño.
Exposición de Saint Louis.
1926. Exposición Nacional. Expone en Nueva York y en el Brooklyn Museum.
Exposición de Pittsburgh (Estados Unidos).
Expone en Philadelphia y en Saint Louis.
1927. Museo de Arte Moderno de Madrid.
Expone en San Francisco de California.
1928. Expone en la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao.
Exposición del Ateneo de Santander.
Exposición de Venecia.
Expone en el Brooklyn Museum.
Exposición particular en la Bernheim-Jeanne de París.
1929. Exposición Granada.
Expone en Torrelavega (Santander).
Exposición del Salón de Otoño.
Expone en el Museo de Arte Moderno de Madrid.
Sala Blava (Valencia).
Concurso Internacional de Retratos.
1930. Expone en el Salón de Otoño.
Exposición de Santillana del Mar (Santander).
Exposición de Venecia.
Exposición de Pittsburgh.
Exposición Nacional.
1931. Exposición Nacional del Círculo Nacional de Bellas Artes.
Expone en el Salón de Otoño.
Expone en Chicago y en Pittsburgh.
Expone en Oslo.

1932. Exposición en la Sala Particular en la Bienal de Venecia.
Exposición de Arte Regional en la Feria de Muestras.
1933. Concurso Nacional de Retratos.
Agrupación Castro Gil.
Exposición en Pittsburgh.
Expone en Oslo. Patrocinada por el hispanófilo profesor Gronwold.
1934. Exposición Nacional.
Exposición Ateneo de Santander (25 de agosto).
Exposición del Ateneo Obrero de Gijón.
Expone en Pittsburgh.
Expone en Venecia.
Exposición en la Biblioteca Popular de Torrelavega (Santander).
1935. Exposición Salón de Otoño.
Exposición en la Galería Ruiz Vernacci.
1936. Exposición Nacional.
Expone en Venecia.
Expone en Pittsburgh.
Exposición de Arte Español Contemporáneo de París.
1937. Exposición de Pittsburgh.
1938. Expone en Pittsburgh.
Expone en la Gazette des Beaux Arts de París.
1942. Expone en Berlín y Venecia. Exposición Rincones y Costumbres de Madrid.
Exposición Sala Macarrón.
Sala de Otoño, Madrid.
1943. Expone en Lisboa.
Exposición Nacional.
Exposición del Salón de Otoño.
Galería Estilo.
Exposición Sala Vilches.
1944. Exposición Sala Estilo.
Expone en Barcelona.
1945. Exposición Nacional.

1946. Exposición de cuadros de José Gutiérrez Solana al inaugurararse la “Biblioteca José María de Pereda, de Torrelavega, el día 19 de marzo. Exposición de Grabados y Litografías en la Sala Estilo.
1947. “Exposición antológica” en los salones del Ateneo de Santander. Exposición-homenaje organizada en enero por el Ateneo con la cooperación de la Excmo. Diputación y el Excmo. Ayuntamiento.
Reproducción de tres obras de Solana en el libro *Maretazos* de Jesús Cancio. Edit. Nova. Buenos Aires 1947.
1950. Exposición de aguafuertes y litografías en la Galería Studio de Bilbao.
1951. Exposición en el Salón de Precursores en la Bienal Hispanoamericana de Arte.
Exposición de Aguafuertes y Litografías en la Galería Estilo.
Exposición colectiva de dibujos de varios autores, entre ellos Solana, en la Sala de Proel de Santander.
1956. Representado en la Exposición de pintores montañeses en la Casa de la Cultura de Santander.
1958. Exposición Homenaje en la Sala Urbis.
1959. Exposiciones de catalogación en el Círculo de Bellas Artes.
1960. Exposición en la Sala de Homenaje en la Nacional de Bellas Artes.
1961. Exposición en la Sala Prisma.
1963. Exposición de grabados de Gutiérrez-Solana patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes en la Galería Cisne de Madrid.
1971. Dibujos de maestros en el Instituto de Arte “Juan de Herrera” de la Institución Cultural de Cantabria. (Diputación Provincial de Santander).
1971. Solana. Oleos. Exposición Museo Carlos Maside en El Castro-Sada, La Coruña.
1972. Exposición Banco de Bilbao. Madrid.
1974. Inauguración del Museo Solana en Queveda (Santander).
1975. Exposición de aguafuertes en el Museo Municipal de Pintura de Santander.

PREMIOS Y DISTINCIONES

- 1917. Tercera Medalla en la Exposición Nacional.
- 1922. Primera Medalla en la Exposición Nacional con su lienzo “La vuelta de la pesca”.
- 1929. Primera Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Barcelona por su cuadro “Las Coristas”.
- 1931. Primer Premio en el Concurso Nacional de Pintura del Círculo de Bellas Artes, obtenido con su pintura “El Osario”.
- 1933. Primer Premio en el Concurso Nacional de Retratos.
- 1942. Medalla de Oro en la Exposición de Rincones y Costumbres de Madrid.
- 1942. Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona por su obra “La reunión de la botica”.
- 1943. Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes.
- 1945. Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, concedida a título póstumo por su lienzo “El Ermitaño”.

OBRA LITERARIA DE SOLANA

- Gutiérrez Solana, J. 1913. *Madrid. Escenas y costumbres*. Impr. Artística Española. Madrid. 164 págs. en 4.^o Existe segunda edición.
- 1918. *Madrid, Escenas y costumbres*. Segunda serie. Impr. Mesón de Paños. Madrid; 183 págs. en 4.^o.
- 1920. *La España Negra*. Impr. G. Hernández y Galo. Madrid; 254 págs. en 4.^o.
- 1923. *Madrid callejero*. Imprenta G. Hernández y Galo. Madrid; 189 págs. en 4.^o.
- 1924. “Dos pueblos de Castilla”. *Cuadernos Literarios* n.^o 10. Págs. 76 en 8.^o. Madrid. Con un dibujo de Solana a pluma de Moreno Villa y dos reproducciones de dibujos del pintor. Impr. Ciudad Lineal.
- 1926. *Florencio Cornejo* (novela). Impr. G. Hernández y Galo. Madrid. Con reproducción de un dibujo; 66 págs. en 8.^o.
- 1930. “Elogio y Epílogo de las capeas”. *La Revista de Santander*, n.^o 1. Págs. 16-21. Se reproducen tres cuadros del autor.
- 1930. “La Feria de Santander”. *La Revista de Santander*. n.^o extraordinario, págs. 307-310.
- 1945. “París (Tres capítulos inéditos de una obra de J. Gutiérrez Solana)”. Publicados por M. Sánchez Camargo en *Solana (Biografía)*. Artes Gráficas Aldus. Madrid.
- 1961. *Obra Literaria*. (Madrid. Escenas y Costumbres. La España Negra. Madrid callejero. Dos pueblos de Castilla. Florencio Cornejo. París. Fragmentos). Introducción de Camilo José Cela. Viñetas de Ricardo Zamorano. Taurus. Madrid. 700 págs.
- 1972. *La España Negra*. Barral Editores. Edic. de Bolsillo n.^o 235. Barcelona.

B I B L I O G R A F I A

- AAMODT, A. 1933. José Gutiérrez Solana i Kunstforeningen. *Arbeiderbladet*.
- ABRIL, M. 1926. Solana. *Orientaciones*, Madrid 20 de julio.
- ABRIL, M. 1927. Exposición Solana. *La Nación*. Madrid, 14 de noviembre.
- ABRIL, M. 1932. La Exposición Nacional de Bellas Artes. *Blanco y Negro*. Madrid, 15 de mayo, n.º 2138.
- ABRIL, M. 1935. Solana. *De la Naturaleza al Espíritu*. Espasa-Calpe. Madrid.
- ABRIL, M. 1942. Exposición de primeras medallas. *Santo y Seña*, 30 julio.
- AGRAMONTE CORTIJO, F. 1952. *Diccionario cronológico biográfico universal*. Aguilar. Madrid. Vid. J. Gutiérrez Solana en pág. 1125.
- AGUADO, Lola. 1972. Una nueva exposición sobre el pintor que dijo: "La calle es la vida". Solana. *Gaceta Ilustrada* del 10 de diciembre, n.º 844. Págs. 66-117.
- AGUILERA, E. M. 1928. Los temas pictóricos de José Gutiérrez Solana. *Renovación*. Madrid, 15 de octubre.
- AGUILERA, E. M. 1933. Oleos y dibujos de José Gutiérrez Solana. *El Socialista*. Madrid, 11 de octubre.
- AGUILERA, E. M. 1933. Gutiérrez Solana visto por Cecilio Barberán. *El Socialista*. Madrid, 19 de noviembre.
- AGUILERA, E. M. 1933. Lo feo en el arte. *La Voz de Galicia*, 23 de octubre.
- AGUILERA, E. M. 1947. *José Gutiérrez Solana, aspectos de su vida, su obra y su arte*. Edit. Iberia. Barcelona.
- ALBERTI, R. 1953. *A la pintura*. Edit. Losada. Biblioteca Contemporánea, n.º 247. Buenos Aires.

- ALCANTARA, F. 1920. Primer Salón de Otoño. La tertulia del Café de Pombo. Gutiérrez Solana. *El Sol*. Madrid, 24 de octubre.
- ALCANTARA, F. 1927. La vida artística. Exposición de José Solana. *El Sol*. Madrid, 9 de noviembre.
- ALMELA, F. 1929. Exposición de Gutiérrez Solana. *El Pueblo*. Valencia, 4 de julio.
- ALMUNIA, J. L. 1929. La pintura excepcional de Gutiérrez Solana. *La Semana Gráfica*. Valencia, 29 de junio.
- AMO, J. del. 1974. Radiografías del 98. Solana, en su mundo propio y en el nuestro. *Ya*, 27 de octubre.
- ALVEAR, G. de. 1928. El pintor español José Gutiérrez Solana. *El Cantábrico*. Santander, diciembre.
- ALVEAR, G. dc. 1949. José Gutiérrez Solana. *La Prensa*, Buenos Aires, 13 mayo.
- ANDS, J. 1933. Espans/Kunst i Oslo — Dystre — bileden fra solens og lusghledens laud. *Stavenger Aftenblad*.
- Anónimo. 1918. La Exposición de Barcelona. La pintura. *La Esfera*, n.º 235 del 29 de junio.
- Anónimo. 1931. Gutiérrez Solana (José). *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americanica Espasa-Calpe*. T. 5 (Apéndice). Bilbao. Págs. 1.242-43. Véase, igualmente, el t. 27 de la *Enciclopedia*, pág. 379 y el *Suplemento* de los años 1945-1948, pág. 361.
- Anónimo. 1936. *José Gutiérrez Solana. Pintor Español*. Espasa-Calpe. Madrid.
- Anónimo. 1938. Un grand peintre espagnol: Solana. *Le Mois*. París, avril.
- Anónimo. 1943. Crítica de las Salas de la Exposición Nacional de 1943. *Arriba*. Madrid, 28 de mayo.
- Anónimo. 2945. En la muerte de Solana. *Cartel de las Artes*, 1 de julio.
- Anónimo. 1945. Gutiérrez Solana en Pombo. *La Estafeta Literaria*, 10 de julio.
- Anónimo. 1945. José G. Solana. *Arts*. París, 26 de mayo.
- Anónimo. 1954. José G. Solana. *Le Figaro*. París, 28 de mayo.
- Anónimo. 1954. Solana Eusor Español. *Le Monde*. París, 28 de mayo.
- Anónimo. 1958. De San Macario a San Juan, con 59 años por medio. *Papeles de Son Arnadans*, n.º 33 bis, págs. 3-6.
- Anónimo. 1972. Gutiérrez Solana (José). *Gran Enciclopedia Larousse*. T. 5. Edit. Planeta. Barcelona. Págs. 527-28.

- APELES (Simón Cabarga, J.). 1921. La Exposición Gutiérrez Solana. *El Pueblo Cántabro*. Santander, 1, 19, 24 y 31 de agosto.
- AYERBE, I. 1943. El maestro José Gutiérrez Solana, amante de la calle. *Informaciones*. Madrid, 3 de noviembre.
- AZCOAGA, E. 1942. Solana. *Informaciones*. Madrid, 1 de julio.
- AZCOAGA, E. 1943. Solana. *Informaciones*. Madrid, 27 de noviembre.
- AZCOAGA, E. 1945. El patetismo de José Gutiérrez Solana. *Cartel de las Artes*, 15 de julio.
- AZORIN. 1945. El Madrid de Solana. ABC, Madrid, 28 de enero.
- BACARISSE, M. 1928. Ateneo de Santander. Conferencia de sobre Solana. *El Faro*. Santander, diciembre.
- BADA. 1934. Exposición Solana. *La Voz de Cantabria*. Santander, 1 de septiembre.
- BARBERAN, C. 1933. *Artistas contemporáneos. Gutiérrez Solana*. Madrid.
- BARBERAN, C. 1933. *Gutiérrez Solana*. Edic. de Arte Urgabo. Madrid.
- BARBERAN, C. 1943. Solana, pintor barroco español. *A. B. C.* Madrid, 14 de noviembre.
- BAROJA, R. 1969. *Gente de la generación del 98*. Edit. Juventud. Colecc. Libros de bolsillo Z. Barcelona. Pág. 54.
- BAROJA, P. 1970. *Desde la última vuelta del camino. Memorias*. T. 2. Edit. Planeta. Barcelona.
- BARQUIN FERNANDEZ, J. 1934. La Exposición de Gutiérrez Solana en la Biblioteca Popular. *Avance*. Torrelavega, 26 de septiembre.
- BARREDA, F. 1957. "Prosperidad de Santander y desarrollo industrial desde el siglo XVIII" en *Aportación al estudio de la historia económica de la Montaña*. Banco de Santander. Santander. Véanse las alusiones a Antonino Gutiérrez-Solana.
- BENEZIT, E. 1966. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Nouvelle edition. T. 8. Librairie Gründ. France. Vid. Solana. Pág. 8.
- BERNARDO, R. 1928. Sobre el Trabucazo de Solana y en defensa de los "Pirriquís" y "Jergones". *El Faro*. Santander, 18 de diciembre.
- BERRUETE, A. 1968. José Gutiérrez Solana, pintor de la sordidez y de la muerte. *Glosa*. (Revista de temas profesionales y de información médica) (170): 6-22.
- BILLEBAUF, A. 1938. Solana. *Gringoire*. Marsa.
- BLAS, J. I. 1972. *Diccionario. Pintores españoles contemporáneos*. Estiarte, Edic. Madrid. Vid. Gutiérrez Solana. Pág. 102.

- BOZAL, V. 1972. *Historia del arte en España*. Edic. Istmo. Colecc. Fundamento. Madrid. Vid. Solana. Págs. 3470-76.
- BOTIN POLANCO, A. Solana, dentro y fuera de Pombo. *Alerta*. Santander.
- BRAVO-VILLASANTE, C. 1969. *Biografía y Literatura*. Plaza y Janés, Edit. Barcelona. Vid. "El lenguaje esperpéntico de Valle-Inclán".
- CAMON AZNAR, J. 1945. El arte de Solana. *Cartel de las Artes*, 1 de julio.
- CAMON AZNAR, J. 1946. Temas de Solana. *Alerta*. Santander, 11 de abril.
- CAMPO ALANGE, Condesa de. 1958. Solana y la mujer. *Papeles de Son Armadans*. 11 (33): 7-25.
- CAMPOY, A. M. Solana, antes de lo solanesco. *Bellas Artes* 71. (8): 7-12.
- CAMPOY, A. M. 1971. *Solana*. E. P. E. S. A. Madrid.
- CAMPOY, A. M. 1972. Solana. *A B C*. Madrid, 31 de diciembre, pág. 60.
- CAMPOY, A. M. 1973. *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*. Ibérico Europea de Edic. S. A. Madrid.
- CARRERE, E. 1945. Los fantasmas verdosos del viejo Pombo. *Madrid*, 3 de julio.
- CASSOU, J. 1927. *L'Art et les artistes: José Gutiérrez Solana*. Abril 1927. París.
- CASTEDO MOYA, J. 1974. *5 años de subastas en Durán (1969-1974)*. Colecc. de Arte Contemporáneo Español. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid. Págs. 277-280.
- CASTRO ARINES, J. de. 1943. Sobre la vida íntima de José Gutiérrez Solana. *Artes y Letras*. Madrid, 15 de agosto. Págs., 14-15.
- CASTRO ARINES, J. de. 1973. *Anuario del arte español 1973*. Ibérico Europea de Edic. Madrid.
- CELA, C. J. 1957. *La obra literaria del pintor Solana*. Discurso de entrada en la Real Academia Española. Alfaguara. Madrid.
- CELA, C. J. 1965. *Presentación en el programa de la Exposición de Ramón Calderón* en la Galería Plan'System. París, 22 de noviembre al 11 de diciembre. Alude a Gutiérrez Solana.
- CELA, C. J. 1973. "La obra literaria del pintor Solana" en *A vueltas con España*. Seminarios y Ediciones. Madrid.
- CIRIA Y ESCALANTE, J. 1921. Crónicas de Madrid. En casa de José Gutiérrez Solana. *La Atalaya*. Santander, 5 de febrero.
- COBO BARQUERA, J. J. 1947. Los siete demonios de Solana. (Ensayo de exorcismo estético). *El Diario Montañés*. Santander, 2 de febrero.
- COMIN COLOMER, P. Gutiérrez Solana. "Fundamentalmente escritor". ¿Es Florencio Cornejo clave psicológica de su obra plástica?. *El Español*. Madrid.

- CORBALAN, P. 1972. Solana en un Banco. *Tribuna Veterinaria* (119): 23. Madrid, 12 de diciembre.
- CORONA, L. 1923. Salón de artistas montañeses. *La Atalaya*. Santander, 4 de septiembre.
- CORONA, L. 1974. *Jesús Cancio. Nuevos maretazos y la biografía íntima del poeta del mar*. Bilbao. Págs. 194-95.
- CORREA-CALDERON. 1921. Glosas de arte. Gutiérrez Solana. *Hoy*. Madrid, 14 y 15 de enero.
- CUEVA, J. de la. 1929. Cuadros de José Solana. *Informaciones*. Madrid, 28 de febrero.
- CHASENSOL, G. 1928. La decouverte d'un grand artiste. L'Espagne tragique de José Solana. *L'Intransigeant*. París, marzo.
- DIEGO, G. 1921. En el Ateneo. La Exposición de Solana. *La Atalaya*. Santander, 24 y 26 de agosto.
- DIEGO, G. 1945. Solana (1886-1945) *Revista de Indias*. Madrid, t. 6, págs. 803-805.
- DIEGO, G. 1945. Solana ha muerto. *La Nación*. Buenos Aires, 18 de noviembre.
- DIEGO, G. 1946. Solana y el viento Sur. *Alerta*. Santander, 19 de marzo.
- DIAZ CASARIEGO, R. 1963. *José Gutiérrez Solana: Aguafuertes y Litografías*. Obra Completa. Madrid.
- DIEZ-CANEDO, E. 1924. José Gutiérrez Solana, pintor de Madrid y de sus calles. *Revista de Occidente* 4: 114-117.
- DIONISIO, B. 1929. El arte de José Solana. *El Orzán*. La Coruña, 14 de mayo.
- D'ORS, E. 1924. José Gutiérrez Solana. Mi Salón de Otoño. *Revista de Occidente*. Madrid, abril.
- D'ORS, E. 1927. Palique de Eugenio d'Ors sobre Solana. *Nuevo Mundo*. Madrid, noviembre.
- D'ORS, E. 1946. "Solana" en *Novísimo glosario*. M. Aguilar, editor, Madrid.
- ECHEVARRIA, J. de. 1930. Gutiérrez Solana. *Heraldo*. Madrid, julio.
- ECHOILER, R. 1938. Solana, peintre de genie nous apporte le message de l'Espagne. *Le Journal*. París, mars.
- El Otro. 1935. Exposición Solana. *El Sol*. Madrid, 30 de abril.
- El Otro. 1936. Otra vez Solana. *El Sol*. Madrid, 27 de febrero.
- ENCINA, J. de la. (Ricardo Gutiérrez Abascal). 1920. Primer Salón de Otoño. El caso de Solana. *La Voz*. Madrid, 13 de octubre.
- ENCINA, J. de la. 1924. Solana. *La Voz*. Madrid, 9 de junio.

- ENCINA, J. de la. 1925. Salón de Artistas Ibéricos. Solana. *La Voz*. Madrid, 16 de junio.
- ENCINA, J. de la. 1927. José Gutiérrez Solana. *La Voz*. Madrid, 12 de noviembre.
- ENCINA, J. de la. 1927. En torno a Solana. *La Voz*. Madrid, 15 de noviembre.
- ENCINA, J. de la. 1929. La Exposición de Solana. *La Voz*. Madrid, 22 de febrero.
- ESCAGEDO SALMON, M. 1934. *Solares montañoses*. T. 8. Talleres Tipográficos de la Librería Moderna. Santander. Véase la genealogía y el escudo del apellido Solana.
- ESPINA, A. 1920. La pintura ciega de Solana. *España*. Madrid, 6 de noviembre.
- ESPINA, A. 1922. El humorismo sombrío de Solana. *España*. Madrid, 17 de junio.
- ESPINA, A. 1923. El IV Salón de Otoño. Solana. *España*. Madrid, 27 de octubre.
- ESPINA, A. 1927. Solana. *La Gaceta Literaria*. Madrid, 15 de noviembre.
- ESTEBAN, J. 1973. La España Negra de Solana. *Triunfo*, 31 de marzo, n.º 548. Páginas 38-41.
- FARALDO, R. y col. 1950. *Solana*. Edit. Apolo. Galería Velázquez. Luis Alvarez. Buenos Aires.
- FARALDO, R. 1972. Pintores de Madrid y por Madrid, y algunos casos no ajenos al asunto. *Villa de Madrid* (34): 39-45.
- FERNANDEZ ALMAGRO, M. "Obra literaria de José Gutiérrez Solana". *A B C*. Madrid (?)
- FELICES, A. 1934. José Gutiérrez Solana en el Ateneo de Santander. Santander, 9 de septiembre.
- FILLOL, G. 1929. La pintura negra de Solana. *El Imparcial*. Madrid, 6 de marzo.
- FILLOL, G. 1929. Las naturalezas muertas de Solana. *El Imparcial*, 8 de marzo.
- FILLOL, G. 1929. Solana. *Estampa*. Madrid, 2 de abril.
- FILLOL, G. 1929. El postimpresionismo de Solana. *El Imparcial*. Madrid, 7 de mayo.
- FILLOL, G. 1933. José Gutiérrez Solana. *Ahora*. Madrid, 9 de septiembre.
- FLINT, W. 1966. Más sobre la prosa de Solana. *Papeles de Son Armadans* 121: 30-52.
- FLINT, W. 1967. *Solana, escritor*. Edic. de la Revista de Occidente. Madrid.
- FLOREZ, R. 1973. *J. Solana*. Edit. Serv. Publ. del Ministerio de Educación y Ciencia. Direcc. Gral. de Bellas Artes. Madrid.

- FORNET, E. 1925. Solana en el Salón de Otoño. *Correspondencia*. Madrid, 28 de octubre.
- FOXA, A. dc. 1945. Solana entra en sus lienzos. *A B C*. Madrid, 1 de julio.
- FRAGUA PANDO, F. 1961. *Plaza de toros de Santander. Cincuenta años de toreo 1890-1939*. Gráficas Hermanos Bedia. Santander. Vid. Isidoro Cosío, "Lechuga" en págs. 156, 165.
- FRANCES, J. Gutiérrez Solana. *La Esfera*, año VIII, n.º 298. Madrid.
- FRANCES, J. 1919. La Exposición de Bilbao. La pintura española. *La Esfera*, n.º 302 del 11 de octubre.
- FRANCES, J. 1927. El recio y sensible arte de José Solana. *El Debate*. Madrid, 10 de noviembre.
- FRANCES, J. 1927. La Exposición Solana. *La Esfera*. Madrid, 13 de noviembre.
- FRANCES, J. 1929. Solana y su verdad. *La Esfera*. Madrid, 30 de marzo.
- FRANCES, J. 1943. Solana y su gran verdad. *Arriba*. Madrid, 22 de agosto.
- FRANCES, J. y SANCHEZ HEREDERO, J. 1947. *José Gutiérrez Solana*. Pla. Girona - Madrid.
- FRANCES, J. 1961. *Tres pintores madrileños: Leonardo Alenza, Eduardo Chicharro y Gutiérrez Solana*. Edit. Magisterio Español. Madrid.
- GALINSGGA, L. de. 1933. El arte realista español. Una notable Exposición de Solana en Madrid. *A B C* del 5 de noviembre.
- GAMAZO, A. 1974. Un museo Sclana en Queveda, en la restaurada torre de don Beltrán de la Cueva. *Alerta*. Santander, 25 de julio.
- GARCIA CANTALAPIEDRA, A. 1974. La meta del pintor Solana. *Alerta*. Santander, 2 de agosto.
- GARCIA CANTALAPIEDRA, A. *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo*. Edic. Taurus. Madrid, 1975.
- GARCIA GUINEA, M. A. 1971. El dibujo y nuestros grandes maestros. *Dibujos de maestros*. Institución Cultural de Cantabria. Santander.
- GARCIA-LOMAS, A. 1960. *Los pasiegos*. Edit. Cantabria. Santander. Alude al arraigo pasiego del pintor.
- GARCIA MUÑOZ, A. 1930. Solana. *Bibliographia Médica-Chirurgica*. Madrid, 28 de julio.
- GAUGUIN, POLA. 1933. José Gutiérrez Solana Kunsforeningen. *Dagbladet*. Oslo, 6 de febrero.

- GAYA, R. 1933. Las coristas de Solana. *Luz*, Madrid, 25 de julio.
- GAYA NUÑO, J. A. 1950. *Autorretratos de artistas españoles*. Librería Editorial Argos. Barcelona.
- GAYA NUÑO, J. A. 1957. *El arte en su intimidad*. Ensayistas Hispánicos. Aguilar. Madrid.
- GAYA NUÑO, J. A. 1964. *Pequeñas teorías del arte*. Taurus. Madrid.
- GAYA NUÑO, J. A. 1970. *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid. Vid. "Solana. Sencillamente, Solana". Págs. 199-209.
- GAYA NUÑO, J. A. 1973. *José Gutiérrez Solana*. Ibérico Europea de Edic. Madrid.
- GIMENEZ CABALLERO. 1931. Ante el pintor Solana en la Sala Blava de Valencia. *Trabalenguas sobre España*. Madrid.
- GIMENEZ-CABALLERO, E. 1972. Quiero recordar al pintor Solana. *Alerta*. Santander, 8 de noviembre.
- GIMENEZ-PLACER, F. 1935. La Casa Ruiz Vernacci inaugura un salón de Exposiciones con una de Gutiérrez Solana. *El Debate*, 4 de mayo.
- GONSALVES DE OLIVERA. 1945. Solana y su obra. *Asociación de Pintores y Escultores*, abril.
- GOMEZ-SANTOS, M. 1971. *Vida de Gregorio Marañón*. Taurus, Edic. Madrid. Páginas 249, 359.
- GOMEZ DE LA SERNA, R. 1919. Variaciones. *La Tribuna*, 2 de julio.
- GOMEZ DE LA SERNA, R. 1920. *La Tribuna*, 18 de diciembre.
- GOMEZ DE LA SERNA, R. 1921. El cuadro de Pombo. *El Liberal*. Madrid, 1 de enero.
- GOMEZ DE LA SERNA, R. 1960. *Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos*. Edit. Juventud. Barcelona.
- GOMEZ DE LA SERNA, R. 1972. *Solana*. Edic. Picazo. Barcelona.
- GONZALEZ DE LA PEÑA, A. 1929. José Solana. *The Arts-January*. Nueva York.
- GONZALEZ RUANO, C. 1945. Artículo destemplado ante J. G. Solana. *Madrid*, 2 de julio.
- GRANJEL, L. S. 1966. *La generación literaria del noventa y ocho*. Anaya. Salamanca.
- GRONVOLD, M. 1932. Solana og hans bok om det mortre Spanien. *Aftemposten*. Oslo, 5 de noviembre.
- GUDIOL, J. 1964. *Las artes de España*. Edit. Herrero. México. Vid. págs. 308-9.
- GULLON, R. 1946. Solana y su mundo. *Alerta*, Santander, 22 de marzo.

- GUTIERREZ SOLANA, M. 1909. *Datos biográficos de don Antonino Gutiérrez-Solana*. Tipogr. del Sagrado Corazón. Madrid.
- GUTIERREZ SOLANA, J. 1930. Elogio de las capeas. *La Revista de Santander* (1): 16-21.
- GUTIERREZ SOLANA, J. 1930. La feria de Santander. *La Revista de Santander*, n.º extraordinario. Págs. 307-310.
- GUTIERREZ SOLANA, J. 1961. *Obra literaria*. Taurus Edic. Madrid.
- GUTIERREZ SOLANA, J. 1963. *Aguafuertes y Litografías*. Estudio preliminar de Rafael Casariego. Madrid.
- HIDALGO, J. L. 1945. Solana, el torpe. *Corcel* (10-12): 203-205.
- HIERRO, J. 1973. Diez años de arte. *La Actualidad Española*, del 13 de septiembre de 1973.
- ILIE, P. 1961. La prosa de Solana: estética de lo grotesco. *Papeles de Son Armadans*. 22 (65): 165-180.
- JIMENEZ, J. R. 1931. Héroes españoles variados. José Gutiérrez-Solana. *El Sol*, 30 de agosto.
- JIMENEZ, S. 1972. Reencuentro con Solana en el Banco de Bilbao. *Blanco y Negro*. Madrid, 16 de diciembre. n.º 3163. Págs. 86-90.
- KRISTI, G. 1944. El pintor de Castilla. *Signal*, n.º 4.
- KUNST. 1933. José Gutiérrez-Solana. *Die Wel Trumst*, 17 diciembre.
- LAFUENTE, E. 1950. Solana junto al Nilo. *Clavileño*.
- LAFUENTE FERRARI, E. 1935. Unos cuadros de Solana. *Ya*. Madrid, 8 de mayo.
- LAFUENTE FERRARI, E. 1955. "El mundo de Solana" en *Arte de hoy*. Edic. Cantalapiedra. Torrelavega.
- LAFUENTE FERRARI, E. 1955. "Ante unos cuadros de Solana" en *Arte de hoy*. Edic. Cantalapiedra. Torrelavega.
- LAFUENTE FERRARI, E. 1955. *El libro de Santillana*. Diputación Provincial de Santander. Vid., pág. 285, la exposición de Santillana.
- LAFUENTE FERRARI, E. 1971. *Historia de la pintura española*. Biblioteca Básica Salvat. Edit. Salvat y Alianza Editorial. Madrid. Vid. Solana. Págs. 92-93.
- LAFUENTE FERRARI, E. 1946. Solana y "su mundo". *Alerta*. Santander, 26 de marzo.
- LAFUENTE FERRARI, E. 1957. Esquema y nexo de los pintores montañeses. *Arte - Hogar*, n.º 152-53 de diciembre.
- LAINEZ ALCALA, R. 1944. Solana en la pintura contemporánea. *Radio Nacional*, 6 de septiembre.

- LAPI, F. 1927. Solana. *Norte de Castilla*. Valladolid, 11 de diciembre.
- LAPRADE, J. de. 1936. Solana. *Beaux-Arts*. París, abril.
- LARRAIZA, R. M. 1964. *La pintura española moderna y contemporánea*. Texto y selección gráfica de Jérge Largo. Vol. 2. Edic. Castilla. Madrid.
- LASSAIGNE, J. 1952. *La pintura española*. Carroggio, S. A. de Ediciones. Barcelona. Véase para Gutiérrez Solana las págs. 128 y 29.
- LAUNE, J. M.ª. 1925. Sexto Salón de Otoño. Solana. *Informaciones*. Madrid, 29 de octubre.
- LESCANO, E. 1927. Exposición Solana. *Gaceta de Bellas Artes*. Madrid, 1 de diciembre.
- LISTER, E. 1966. Nuestra guerra. *Aportaciones para una historia de la guerra nacional revolucionaria del pueblo español (1936-1939)*. Colec. Ebro. París. Vid., la evacuación de los intelectuales.
- LOGROÑO, M. 1974. El museo Solana: un nuevo criterio expositivo. *Blanco y Negro*. Madrid, 28 de septiembre.
- LOPEZ CORT. 1929. Solana, Valencia y Giménez Caballero. *El Mercantil Valenciano*. Valencia, 7 de julio.
- LOPEZ IBOR, J. J. 1958. Solana, existencialista carpetovetónico. *Papeles de Son Amadans* 11 (33): 27-50.
- LOPEZ MARTINEZ, J. 1973. Las toreras de antaño. *Alerta*. Santander, 8 de mayo.
- LOZOYA, El marqués de. 1974. *Catálogo Museo Solana*. Queveda, Santander.
- LLOSENT MARAÑON, E. 1962. "Iconografía barojiana" en t. 1 de *Baroja y su mundo*. Edic. Arión. Madrid.
- MACHO, V. 1972. *Memorias*. G. del Toro, Editor. Madrid. Véase el cap. 9 mis amigos. José Gutiérrez Solana, pintor genial. Págs. 275-288.
- MADARIAGA, B. 1968. El Lechuga y su cuadrilla. *Bol. SYVA*, León, (128): 206-208.
- MADARIAGA, B. 1974. Los veterinarios en la literatura. (Notas para una Sociología profesional). *Revista Veterinaria Venezolana*, 37 (216): 3-44.
- MANN, F. 1935. José Solana. *Eportblatt*, 22 julio.
- MARAÑON, J. M.ª. 1933. Exposición Solana. Escenas callejeras. Máscaras grotescas. *Gaceta de Bellas Artes*. Madrid, noviembre., pág. 31.
- MARAÑON, J. M.ª. 1935. José Solana. *Heraldo de Madrid*. Madrid, 9 de mayo.
- MARAÑON, J. M.ª. 1936. El pintor español Solana. *Heraldo de Madrid*. Madrid, 3 de abril.
- MARAÑON, G. 1957. Discurso de contestación al de C. J. Cela en la Real Academia Española en *La obra literaria del pintor Solana*. Alfaguara. Madrid.

- MARTIN DEL CAMPO, D. 1943. Gutiérrez Solana. El pintor que fue también torero. *Sol y Sombra*. Madrid, 12 de octubre.
- MARTIN GONZALES, J. J. 1964. *Historia de la pintura*. Edit. Gredos. Madrid. Vid. Gutiérrez Solana en pág. 318.
- MASME, J. M.^a dc. 1925. El Salón de los Ibéricos, José Gutiérrez Solana. *Informaciones*. Madrid, 24 de junio.
- MAYER, A. José Gutiérrez Solana. *Die Kunst*.
- MAYER, A. L. 1949. *La pintura española*. Edit. Labor. Cuarta edición. Madrid. Vid. Solana, pág. 287.
- MEREBER, J. 1927. La paleta de Solana. *La Voz*. Madrid, 25 de noviembre.
- MIRANDA. 1928. La pintura de José Gutiérrez Solana. *El Faro*. Santander, 10 de diciembre.
- MIRANDA, S. 1973. El toreo cómico. *A B C*. Madrid, 17 de marzo.
- MORAGAS, R. 1932. Ante la Exposición Solana. *La Noche*. Barcelona, diciembre.
- MORENO GALVAN, J. M. 1960. *Introducción a la pintura española actual*. Publ. Españolas. Madrid.
- MOYA HUERTAS, M. 1945. La pintura en la Exposición Nacional. *La Estafeta Literaria*, 10 de junio.
- MOYA HUERTAS, M. 1945. Vida y muerte en el bodegón. *La Estafeta Literaria*, 5 de abril.
- MURO, P. del. 1929. La Exposición Solana en la Sala Blava. *El Mercantil Valenciano*. Valencia, 9 de julio.
- NELKEN, Margarita. 1915. "Los Caídos", de Gutiérrez Solana. Glosario. Librería Fernando Fe. Madrid.
- NELKEN, Margarita. 1921. Gutiérrez Solana, el exasperado. *Lunes del Imparcial*. Madrid, 27 de marzo.
- OTERO SECO, A. 1934. Solana. El ilustre pintor ha perdido el brazo derecho. *Estampa*, octubre.
- ORIA Y SENTIES, E. de. 1920. *Tipos populares. (Retratos del Natural)*. Gabriel Botas y Cía. México. Véase "Lechuga".
- PALLOS, B. 1921. ¿Ultraísmo? Un cuadro de misterio. *El Liberal*. Madrid, 9 de enero.
- PANTCRBA, B. 1942. José Gutiérrez Solana. *Lecturas*, septiembre.

- PEDREÑA, J. 1944. Un vuelo pictórico con Gutiérrez Solana. *La Estafeta Literaria*. Madrid, 20 de marzo.
- PEREZ BUENO, L. 1933. Gutiérrez Solana. *El Liberal*. Madrid, 3 de noviembre.
- PEREZ FERRERO, M. Algunos recuerdos de Solana. *A B C*, Madrid.
- PEREZ FERRERO, M. 1972. "José Gutiérrez Solana" en *Algunos españoles*. Edic. Cultura Hispánica. Madrid.
- PEREZ FERRERO, M. 1974. *Tertulias y grupos literarios*. Edic. Cultura Hispánica. Madrid. Véase "La Tertulia de Pombo". Págs. 19 a 25.
- PERINES, L. 1935. El capitán de barco. Cuadro de José Solana. *Ciudad*. Madrid, 16 de enero.
- PICK (José del Río Sáinz). 1925. El viejo armador. *El Noticiero Bilbaíno* del 27 de diciembre.
- PICK. 1928. Gutiérrez Solana y la tormenta. *La Voz de Cantabria*. Santander, 27 de noviembre.
- PICK. 1934. Aires de la calle. El cdre de Solana. *La Voz de Cantabria*. Santander, 30 de junio.
- PICK. 1934. Gutiérrez-Solana y Santander. *La Voz de Cantabria*. Santander, 2 de septiembre.
- POMPEY, F. 1944. *En torno a Solana*.
- PUENTE, J. de la. 1962. Solana escritor-pintor, pintor-escritor. *Insula*, 16:21.
- PUENTE J. de la. 1972. Nuestro Solana de pelo en pecho. *J. Solana*. Banco de Bilbao. Madrid, noviembre-diciembre. Págs. 11-28.
- PUENTE, J. de la. 1974. Solana escritor-pintor, pintor-escritor. *Catálogo Museo Solana*. Queveda, Santander.
- REPIDE, P. de. 1928. La aportación de Madrid a la literatura española. Conferencia pronunciada en la Institución Hispano-Cubana de Cultura de la Habana. Reproducida en *Villa de Madrid*, 1959, (32): 77-91.
- REVILLA, F. 1973. *El Sexo en la Historia de España*. Edic. 29. Barcelona. Pág. 233.
- RIO SAINZ, J. del. 1925. El viejo armador. *Día Gráfico*. Madrid, 27 de noviembre.
- RIO SAINZ, J. del. 1933. El viejo armador en *Aire de la calle*. T. 1. Santander.
- RIO SAINZ, J. del (Pick). 1933. Gutiérrez Solana y la tormenta en *Aire de la calle*. T. 2. Talleres Tipográficos. J. Martínez. Santander.
- RIO SAINZ, J. del. 1946. Valor documental de la obra de Solana. *Alerta*. Santander, marzo.
- RIVAS Y LLANOS, R. 1922. José Gutiérrez Solana. *La Prensa*. Madrid, 30 de mayo.

- RIVERA, V. 1934. El pintor Gutiérrez Solana y el Ateneo de Santander. *El Liberal*. Madrid, 21 de septiembre.
- RODRIGUEZ ALCALDE, L. 1974. *Solana*. Ediciones Giner. Madrid.
- RIVERO, C. del. 1930. Solana. *El Imparcial*. Madrid, mayo.
- RODRIGUEZ-FILLOL, B. 1929. El arte de José Gutiérrez Solana. *El Orzán*. La Coruña, 14 de marzo.
- RODRIGUEZ-FILLOL, B. 1945. Solana y su obra. *Arriba*. Madrid.
- ROF CARBALLO, J. 1958. Máscaras de la mujer en la pintura de Solana. *Papeles de Son Armadans* 11 (33): 51-94.
- ROF CARBALLO, J. 1960. "Máscaras de la mujer en la pintura de Solana" en *Entre el silencio y la palabra*. Madrid. Págs. 298-330.
- ROF CARBALLO, J. 1973. Veintisiete personajes encuentran un pintor. *Los Dominicos de A B C*. Madrid, 4 de marzo. Págs. 21-25.
- RUIZ, J. 1932. Artificio y naturalidad en la pintura de Solana. *La Noche*. Barcelona, 16 de diciembre.
- SABATIER, R. 1970. *Diccionario ilustrado de la muerte*. Gustavo Gili. Barcelona, Págs. 64, 288 y 526.
- SALMON ANDRE. 1938. Terre d'Espagne et Ciel de France. *Aux Econtes*. París, marzo.
- SANCHEZ-CAMARGO, M. 1950. Pombo, el café más literario de Madrid va a desaparecer. *Alerta*. Santander, 28 de septiembre.
- SANCHEZ-CAMARGO, M. 1934. el pintor Solana. *El Siglo Futuro*.
- SANCHEZ-CAMARGO, M. 1945. Solana: Sitio donde el sol da de lleno. Posible resumen crítico a la obra de Solana. *El Español*, 16 de junio de 1945.
- SANCHEZ-CAMARGO, M. 1945. *Solana*. Aldus. Madrid.
- SANCHEZ-CAMARGO, M. 1950. Dos pintores toreros de una misma España. Solana-Zuloaga. *Alerta*. Santander, 23 de noviembre.
- SANCHEZ-CAMARGO, M. 1953. *Solana (Dibujos)*. Afrodisio Aguado. Madrid.
- SANCHEZ-CAMARGO, M. Homenaje a Solana. Solana en el día de su santo. *Alerta*. Santander.
- SANCHEZ-CAMARGO, M. 1954. Solana y el arte moderno a través de la Exposición de París. *Goya* (1): 48-49.
- SANCHEZ-CAMARGO, M. 1954. *La muerte y la pintura española*. Editora Nacional. Madrid.
- SANCHEZ-CAMARGO, M. 1958. Solana, el gran estafado. *Papeles de Son Armadans* 11 (33): 95-113.

- SANCHEZ-CAMARGO, M. 1958. Solana retratista. *Goya* (22): 222-229.
- SANCHEZ-CAMARGO, M. 1962. *Solana. Vida y pintura*. Taurus. Madrid.
- SANCHEZ-CAMARGO, M. 1963. "Solana 1885-1945" en *Los pintores célebres*, vol. 2, Edit. Gustavo Gili. Barcelona. Págs. 138-139.
- SANCHEZ GONZALEZ, F. 1950. *La vida en Santander. Hechos y Figuras* (50 años 1900-1949). T. 2. Santander. Véase en la pág. 41 la alusión al *Lechuga*.
- SANCHEZ-CCAÑA, R. 1973. La triste aventura de morirse. *Los Domingos de A B C*. Madrid, 14 de enero. Págs. 17-23.
- SANCHEZ DE PALACIOS, M. 1974. Solana y el solanismo. Sobre una interpretación de la estética de Solana. *Arbor*, 87 (337): 79-88.
- SANZ Y DIAZ, J. 1933. La Exposición Solana. *El Siglo Futuro*. Madrid, 7 de octubre.
- SARRADIU, E. 1938. Le peintre espagnol José Gutiérrez Solana. *Journal de Debats*. París.
- SEOANE, L. 1971. (Presentación del catálogo de la exposición Solana del Museo Carlos Maside de El Castro (La Coruña), del 20 de octubre al 20 de noviembre de 1971).
- SERNA, V. de la. 1933. Pepe Solana. *La Libertad*, 7 de noviembre. Reproducido en su libro *España, compañero*. Edit. Prensa Española. Madrid, 1965.
- SERNA, V. de la. 1934. El Capitán mercante de José G. Solana. *Ciudad*. Madrid, marzo.
- SIMON CABARGA, J. 1928. Pintores montañeses. José Gutiérrez Solana. *El Diario Montañés*. Santander, 7 de diciembre.
- SIMON CABARGA, J. La época Santanderina del pintor Gutiérrez Solana. *Alerta*. Santander.
- SIMON CABARGA, J. 1947. Otra vez, viejos amigos. *Alerta*. Santander, 12 de enero.
- SIMON CABARGA, J. 1956. *Pintores montañeses 1856-1956*. Casa de la Cultura. Santander.
- SIMON CABARGA, J. 1963. *Historia del Ateneo de Santander*. Edit. Nacional. Madrid.
- SIMON CABARGA, J. 1971. Diario de un provinciano. Glosas de la vida local *Hojas del Lunes*. Santander, 20 de septiembre de 1971. Vid. la alusión a Antonino Gutiérrez Solana.
- SOPEÑA, F. 1960. *Introducción a Mahler*. Libros de Bolsillo Rialp. Madrid. Pág. 16.

- TORRE, G. de. 1936. Monografía de arte vivo. Realismo y superrealismo. *El Sol*. Madrid, 8 de marzo.
- TRABAZO, L. 1943. Solana. *Misión*. Madrid, 10 de noviembre.
- Un aficionado al arte, 1943. José Gutiérrez Solana. *La Región*. Santander, 6 de septiembre.
- VAL, M. del. 1928. José Gutiérrez Solana. *Heraldo de Madrid*. Madrid, diciembre.
- VARIOS. 1974. *Catálogo Museo Solana*. Queveda, Santander.
- VEGA, V. 1969. El Museo imaginario. *A B C*. Madrid, 25 de abril.
- VEGUE Y GOLDONI, A. 1921. La tertulia de Pombo. Un cuadro de Gutiérrez Solana. *El Imparcial*. Madrid, 9 de enero.
- VEGUE Y GOLDONI, A. 1927. La Exposición Gutiérrez Solana. Madrid, 12 de noviembre.
- VEGUE Y GOLDONI, A. 1931. El caso Solana. *La Voz*. Madrid, mayo.
- VEGUE Y GOLDONI, A. 1936. El pintor español Solana. *La Voz*. Madrid, 11 de junio.
- VELARDE, A. 1928. El olor en el arte de Solana. *El Faro*. Santander, 20 de noviembre.
- VELARDE, A. 1929. La vuelta del indiano. *El Faro*. Santander, 19 de marzo.
- VELARDE, A. 1930. Cuello de pajarita y pintura negra de Solana. *La Revista de Santander* (4): 145-146.
- VELARDE, A. 1936. *José Gutiérrez Solana, pintor español*. Espasa Calpe. Madrid.
- VERNACI, E. R. 1936. José Solana. *El Sol*. Madrid, 27 de enero.
- VERNACI, E. R. 1936. Solana escritor y pintor. *El Sol*. Madrid, 2 de mayo.
- VILLAR, A. del. 1970. Solana, 25 años después. *Alerta*. Santander, 10 de mayo.
- VINARDELL, S. 1929. El domingo de Solana. *Informaciones*. Madrid, 20 de febrero.
- WESTERDAHL, E. 1934. Pintura española. José Gutiérrez Solana. *Gaceta de Arte*. Tenerife, agosto.
- Z. 1928. El color que afecciona Solana. *La Tarde*. Bilbao, noviembre.
- ZAMORA Vicente, A. 1969. *La realidad esperpética (Aproximación a "Luces de Bohemia")*. Bibl. Románica Hispánica. Edit. Gredos. Madrid. Págs. 17 y 56.
- ZUAZAGOITIA, J. 1928. Pinturas de Solana. *El Liberal*. Bilbao, diciembre.
- ZUNZUNEGUI, J. A. 1943. Solana. *Vértice*. Madrid, noviembre.

INSTITUCION CULTURAL DE CANTABRIA

La Institución Cultural de Cantabria se fundó en 1967 por iniciativa de la Excelentísima Diputación de Santander.

Esta Institución venía a recoger la vieja aspiración de fundar un organismo dedicado al estudio y tutela de los problemas culturales de la Montaña, idea que tuvo su mayor mantenedor en la figura de Don Marcelino Menéndez Pelayo.

Desde el mandato de su fundador, don Pedro de Escalante, esta Institución se ha venido dedicando, a través de los diversos Institutos, al estudio, desarrollo y difusión de todas aquellas especialidades que pueden interesar a la provincia de Santander.

OBRAS PUBLICADAS POR LA INSTITUCION CULTURAL DE CANTABRIA

INSTITUTO DE LITERATURA “JOSE M.^A DE PEREDA”

ANTHONY H. CLARKE: *Pereda paisajista*.—Santander, 1969.

CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ-CORDEIRO Y AZORÍN: *La sociedad española del siglo XIX en la obra literaria de D. José María de Pereda*.—Santander, 1970.

IGNACIO AGUILERA, FRANCISCO BUENO Y GERARDO DIEGO: *Ramón Sánchez Díaz, 15-X-1869—15-X-1969*.—Santander, 1970.

CONCHA ESPINA: *Edición Antológica*, selección y estudio de Gerardo Diego.—Santander, 1970.

Actos de clausura del Primer Centenario de Concha Espina (1869-1969).—Santander, 1970.

AURELIO GARCÍA CANTALAPIEDRA: *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*.—Santander, 1971.

MANUEL LLANO: *Artículos periodísticos en la prensa montañesa*, (3 volúmenes). Selección de Ignacio Aguilera.—Santander, 1972.

JOSÉ M.^A COSSÍO: *Estudios sobre escritores montañeses* (3 volúmenes).—Santander, 1973.

ANTHONY H. CLARKE: *Bibliografía Perediana*.—Santander, 1974.

REVISTA POETICA PEÑA LABRA

PEÑA LABRA, *Pliegos de Poesía*: Publicación trimestral. Han aparecido 15 números.

PUBLICACIONES CONJUNTAS DE LOS INSTITUTOS DE ARTE Y DE LITERATURA

JULIO SANZ SÁINZ: *Los árboles de la Montaña*.—Santander, 1970.

BENITO MADARIAGA Y CELIA VALBUENA: *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*.—Santander, 1975.

INSTITUTO DE PREHISTORIA Y ARQUEOLOGIA "MARCELINO S. DE SAUTUOLA"

- JOAQUÍN GONZÁLEZ ECHEGARAY: *Orígenes del cristianismo en Cantabria*.—Santander, 1969.
- BENITO MADARIAGA DE LA CAMPA: *Las pinturas rupestres de animales en la región cántabra*.—Santander, 1969.
- M. A. GARCÍA GUINEA Y REGINO RINCÓN: *El asentamiento cántabro de Celada Marlan tes*.—Santander, 1970.
- RAÚL LIÓN VALDERRÁBANO: *El caballo y su origen. Introducción a la Historia de la Caballería*.—Santander, 1970.
- M.ª SOLEDAD CORCHÓN RODRÍGUEZ: *El Solutrense en Santander*.—Santander, 1970.
- VARIOS AUTORES: *La Edad Media en Cantabria*.—Santander, 1973.
- JOSÉ MANUEL IGLESIAS GIL: *Onomástica Prerromana en la Epigrafía Cántabra*.—Santander, 1974.

CENTRO DE ESTUDIOS MONTAÑESES

- MANUEL PEREDA DE LA REGUERA: *Indianos de Cantabria*.—Santander, 1969.
- TOMÁS MAZA SOLANO: *Relaciones histórico-geográficas y económicas de la provincia de Santander en el siglo XVIII* (3 tomos).—Santander, 1965, 1970 y 1972.
- TOMÁS MAZA SOLANO: *Nobleza, Hidalguía, Profesiones y Oficios en la Montaña, según los Padrones del Catastro del Marqués de la Ensenada*. Sección Segunda: Documentos (4 volúmenes).—Santander, 1953, 1956, 1957 y 1961.
- M.ª DEL CARMEN GONZÁLEZ ECHEGARAY: *Antecesores de D. Pedro Velarde*.—Santander, 1970.
- BENITO MADARIAGA DE LA CAMPA Y CELIA VALBUENA: *El Instituto de Santander. Estudio y documentos*.—Santander, 1971.
- MANUEL PEREDA DE LA REGUERA: *Liébana y Picos de Europa*.—Santander, 1972.
- M.ª DEL CARMEN GONZÁLEZ ECHEGARAY: *Escudos de Cantabria* (2 volúmenes).—Santander, 1969 y 1972.
- M.ª DEL CARMEN GONZÁLEZ ECHEGARAY: *D. Andrés Díaz de Venero y Leyva*.—Santander, 1972.
- JOSÉ SIMÓN CABARGA: *Santander en el siglo de los pronunciamientos y las guerras civiles*.—Santander, 1972.
- SANTIAGO DÍEZ LLAMA: *La situación socio-religiosa de Santander y el obispo Sánchez de Castro (1884-1920)*.—Santander, 1971.
- FRANCISCO VÁZQUEZ GONZÁLEZ-QUEVEDO: *La Medicina en Cantabria*.—Santander, 1972.
- FRANCISCO SÁEZ PICAZO: *Indices de las revistas "Altamira" y de la "Revista de Santander"*.—Santander, 1972.
- VALENTÍN SAINZ: *Notas históricas sobre la villa de San Vicente de la Barquera*.—Santander, 1973.
- FERMÍN DE SOJO Y LOMBA: *El Mariscal Mazarrasa*.—Santander, 1973.
- JOSÉ ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO: *Historia de una empresa siderúrgica española. Los altos hornos de Liérganes y La Cavada (1622-1834)*.—Santander, 1974.

NEMESIO MERCAPIDE COMPAINS: *Crónicas de Guarnizo y su Real Astillero*.—Santander, 1974.

MARCIAL SOLANA GONZÁLEZ-CAMINO: *Don Francisco Javier de Villanueva y Sota, Comisario Ordenador de Marina (1763-1815)*.—Santander, 1975.

Revista "ALTAMIRA": Años 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973 y 1974.

INSTITUTO DE ARTE "JUAN DE HERRERA"

M.^a DEL CARMEN GONZÁLEZ ECHEGARAY: *Documentos para la historia del arte en Cantabria*. (Vol. I), Santander, 1971.

M.^a DEL CARMEN GONZÁLEZ ECHEGARAY: *Documentos para la historia del arte en Cantabria*. (Vol. II), Santander, 1973.

FERNANDO BARREDA Y BENITO MADARIAGA: *Victorio Macho y Santander*.—Santander, 1974.

M. A. GARCÍA GUINEA: *El Románico en Santander*. (Próxima aparición).

Catálogo de Exposiciones 1971.

Catálogo de Exposiciones 1972.

Catálogo de Exposiciones 1973.

Catálogo exposición "Certamen Nacional de Dibujo Pancho Cossío".—Santander, 1973.

INSTITUTO DE ETNOGRAFIA Y FOLKLORE "HOYOS SAINZ"

VARIOS AUTORES: *Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore "Hoyos Sainz"*.— Volúmenes I, II, III, IV, V y VI.

JOSÉ CALDERÓN ESCALADA: *Campoo. Panorama histórico y etnográfico de un Valle*.— Santander, 1971.

PUBLICACIONES CONJUNTAS DEL INSTITUTO DE ETNOGRAFIA Y DEL CENTRO DE ESTUDIOS MONTAÑESES

M.^a DEL CARMEN GONZÁLEZ ECHEGARAY: *Toranzo, Datos para la historia y etnografía de un valle montañoso*.—Santander, 1974.

INSTITUTO DE ESTUDIOS MARITIMO-PESQUEROS "JUAN DE LA COSA"

RAFAEL GONZÁLEZ ECHEGARAY: *Capitanes de Cantabria*.—Santander, 1970.

JUAN GARCÍA FRÍAS: *Revisión del Reglamento Internacional para prevenir los abordajes en el mar*.—Santander, 1971.

RAFAEL GONZÁLEZ ECHEGARAY: *La Armada francesa en Santander (1872-1972)*.—Santander, 1972.

JUAN M. BUSTAMANTE BRINGAS: *La Marina de Castilla y el centenario de la victoria de La Rochela*.—Santander, 1972.

BENITO MADARIAGA DE LA CAMPA: *Augusto González de Linares y el estudio del mar. Ensayo crítico biográfico de un naturalista*.—Santander, 1972.

INSTITUTO DE ESTUDIOS INDUSTRIALES, ECONOMICOS Y DE CIENCIAS
"TORRES QUEVEDO"

- JOSÉ ANTONIO SÁINZ-GONZÁLEZ DE OMEÑACA: *La meiosis del centeno triploide como prueba de la diploidización del tetraploide*.—Santander, 1972.
- RAÚL LIÓN VALDERRÁBANO: *La cría caballar en la provincia de Santander*.—Santander, 1972.
- PEDRO CASADO CIMIANO: *Estudio, modificación y normalización de los métodos Gerber y Milko-Tester*.—Santander, 1973.
- LUIS MORALES: *Bosquejo de una sanidad y asistencia psiquiátrica en la provincia de Santander*.—Santander, 1974.
- FRANCISCO SUSINOS RUIZ: *La Técnica, complicación del hombre*.—Santander, 1974.
- ENRIQUE LORIENTE: *Vegetación y flora de las playas y dunas de la provincia de Santander*.—Santander, 1974.
- JOSÉ ANTONIO SAIZ DE OMEÑACA: *Santander y su flora*.—Santander, 1974.
- LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE: *Biografía de don Leonardo Torres Quevedo*.—Santander, 1974.

DISCURSOS DE INGRESO DE LOS CONSEJEROS DE NUMERO

- FRANCISCO IGNACIO DE CÁCERES BLANCO: *Dos crisis nacionales en el Santander decimonónico*.—Santander, 1970.
- MANUEL CUTIÉRREZ CORTINES: *Divagaciones nucleares*.—Santander, 1970.
- JAVIER GONZÁLEZ RIANCHO: *La vivienda y el hombre en el campo de la provincia de Santander*.—Santander, 1971.
- JOSÉ SIMÓN CABARCA: *La revolución francesa y Santander*.—Santander, 1971.
- JULIO PICATOSTE PATIÑO: *Consideraciones ante la crisis de la Medicina española actual*.—Santander, 1971.
- MANUEL PEREDA DE LA REGUERA: *Cantabria, cuna de la Reconquista*.—Santander, 1972.
- TOMÁS MAZA SOLANO: *Disquisiciones y comentarios en torno al Folklore Español*.—Santander, 1972.
- CIRIACO PÉREZ BUSTAMANTE: *Los montañeses en el nuevo mundo, D. José de Escandón, Fundador del Nuevo Santander*.—Santander, 1972.
- FERNANDO GONZÁLEZ-CAMINO Y AGUIRRE: *Las reales fábricas de Artillería de Liérganes y la Cavada*.—Santander, 1972.
- FERNANDO BARREDA Y FERRER DE LA VEGA: *Los hospitales de Puente San Miguel y de Cárbores en la primitiva Ruta Jacobea de Cantabria*.—Santander, 1973.

COMPONENTES DE LA INSTITUCION

FUNDADOR: *D. Pedro de Escalante y Huidobro* †; PRESIDENTE: *D. Modesto Piñeiro Ceballos*; VICEPRESIDENTE: *D. Leandro Valle González*; DIRECTOR: *D. Ignacio Aguilera Santiago*; SECRETARIO: *D. Benito Madariaga de la Campa*; CONSEJEROS: *D. Alvaro Lavín Rodríguez, D. Angel Badiola Argos, D. Jesús Collado Soto, D. Jesús Acinas Bo-*

lívar, D. Juan José Pérez de la Torre, D. Julio del Arco Montesinos, D. José Manuel Cabrales Alonso, D. José Antonio Cabrero y Torres Quevedo, D. Leopoldo Arche Hermosa, D. Fernando Leal Valle, D. Fernando Arce, D. Miguel Angel Guinea y D. Joaquín González Echegaray; CONSEJEROS DE NÚMERO: D. Rafael González Echegaray, D. Ignacio Aguilera Santiago, D. Fernando Barreda y Ferrer de la Vega, D. José María de Cossío y Martínez Fortún, D. Gerardo Diego Cendoya, D. Javier González Riancho, D. Manuel Gutiérrez Cortines, D. Tomás Maza Solano, D. Manuel Pereda de la Reguera, D. Angel Pereda de la Reguera, D. Julio Picatoste Patiño, D. José Simón Cabarba, D. Francisco Ignacio de Cáceres Blanco y Dña. María del Carmen González Echegaray; CONSEJEROS REPRESENTANTES: D. Manuel Noguerol Pérez, D. Benito Madariaga de la Campa, D. Jesús M.^a Lobato de Blas, D. Fernando Calderón y G. de Rueda, D. Manuel Carrión Irún, D. Leopoldo Rodríguez Alcalde y D. Angel de Miguel Palomino.

Instituto de Literatura “José M.^a Pereda”. DIRECTOR: D. Ignacio Aguilera y Santiago; CONSEJERO REPRESENTANTE: D. Leopoldo Rodríguez Alcalde.

Instituto de Prehistoria y Arqueología “Santuola”. DIRECTOR: D. Miguel Angel García Guinea; CONSEJERO REPRESENTANTE: Sin designar.

Instituto de Arte “Juan de Herrera”. DIRECTOR: D. Miguel Angel García Guinea; CONSEJERO REPRESENTANTE: D. Manuel Carrión Irún.

Instituto de Etnografía y Folklore “Hoyos Sainz”. DIRECTOR: D. Joaquín González Echegaray; CONSEJERO REPRESENTANTE: D. Benito Madariaga de la Campa.

Instituto de Estudios Marítimos y Pesqueros “Juan de la Cosa”. DIRECTOR: D. Rafael González Echegaray; CONSEJERO REPRESENTANTE: Sin designar.

Centro de Estudios Montañeses. DIRECTOR: D. Fernando Barreda y Ferrer de la Vega; CONSEJERO REPRESENTANTE: D. Fernando Calderón y G. de Rueda.

Instituto de Estudios Industriales, Económicos y de Ciencias “Torres Quevedo”. DIRECTOR: D. Manuel Noguerol Pérez; CONSEJERO REPRESENTANTE: Sin designar.

Instituto de Estudios Jurídicos, Sociológicos y Docentes “Rafael de Floranes”. DIRECTOR: D. José M.^a Lobato de Blas; CONSEJERO REPRESENTANTE: D. Fernando Leal Valle.

Instituto de Estudios Agropecuarios. DIRECTOR: D. Angel de Miguel Palomino; CONSEJERO REPRESENTANTE: Sin designar.

