

La tertulia de Pombo (1920) de José Gutiérrez Solana: un cuadro de historia y política

*El propósito de este ensayo es situar al pintor José Gutiérrez Solana en el contexto de las relaciones entre anarquismo y vida cultural en las primeras décadas del siglo XX. En concreto, se exploran las conexiones de su obra literaria y pictórica con los postulados del anarcoindividualismo, una de las corrientes del movimiento libertario en la Península. Se ahonda, asimismo en la interpretación *La tertulia de Pombo* (1920), una de las pinturas más conocidas del artista, argumentando que, en el contexto ideológico mencionado, el cuadro se puede leer como una pintura de historia y como un alegato político.*

Palabras clave: José Gutiérrez Solana, *Tertulia de Pombo*, anarquismo, política y vida intelectual.

*The purpose of this essay is to place the painter José Gutiérrez Solana in the context of the relationship between anarchism and cultural life in the first decades of the 20th century. Specifically, the connections of his literary and pictorial work with the postulates of anarcho-individualism, one of the currents of the libertarian movement in the Peninsula, are explored. It also delves into the interpretation of *La tertulia de Pombo* (1920), one of the artist's best-known paintings, arguing that, in the aforementioned ideological context, it can be read as a historical painting and as a political statement.*

Keywords: José Gutiérrez Solana, *Pombo literary gatherings*, anarchism, politics and intellectual life

Se suele afirmar que, si hay una imagen icónica que represente la vida intelectual del primer tercio del siglo XX en Madrid y otras ciudades españolas, esa imagen es el cuadro de José Gutiérrez Solana, *La tertulia de Pombo* (1920), o *La tertulia del Café de Pombo*, nombre con el que el MNCARS identifica hoy en día esta pintura.¹ “[N]os abre”, dice Valeriano Bozal, “a un momento singular de la vida intelectual española de los años veinte, de la que se ha convertido en pintura emblemática” (*Pintura y escultura* 553). La

aserción, sin embargo, parece algo hiperbólica si atendemos al contenido del cuadro, los personajes representados y sus actitudes (Ilustración 1).



Ilustración 1. José Gutiérrez Solana. *La tertulia del Café de Pombo*, 1920 © José Gutiérrez Solana, Society, City, 2025 / VEGAP, Madrid / CARCC Ottawa 2025. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. © Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

En el cuadro observamos al escritor madrileño Gómez de la Serna, de pie, rodeado de algunos de los artistas y escritores que asistían a las reuniones que mantenían los sábados en la antigua botillería de Pombo: Manuel Abril, Mauricio Bacarisse, Tomás Borrás, José Bergamín, Salvador Bartolozzi y Gutiérrez Solana; este último se sitúa en el margen derecho del lienzo. El pintor también representó a otros dos personajes que no suelen figurar en las crónicas de los eventos que se organizaban en Pombo (aunque Gómez de la Serna sí los mencionaba como visitantes de la tertulia): el pintor cántabro José Cabrero y el diplomático y poeta venezolano Pedro Emilio Coll.² Sin embargo, como aseguraba el propio Solana en *La España negra* (1920), faltaban grandes artistas y otros contertulios: entre los primeros, Iturrino, los hermanos Zubiaurre, Bagaría, Maeztu, Rusiñol, Romero-Calvet, Victorio Macho; y entre los segundos Vighi, Espinosa, Alberto Hidalgo, Garza

Rivera, Isaac del Vando-Villar, Pascual, Alcaide de Zafra y Pepe Argüelles, además de otros muchos que decía no nombrar.³ Por esta razón, afirmaba Solana, el cuadro resultaba pobre y no daba idea de la animación de las noches sabatinas (*La España* 248-49).⁴

Pero estos tertulianos de Pombo no eran los únicos personajes de cuadro. En la franja superior del mismo, al fondo, entre la lámpara de gas y el ventilador del techo, se reflejaban otros dos personajes en la luna del espejo; introducirlos había sido “el genial golpe solanesco”, según Gómez de la Serna y eran, junto al escritor madrileño, los verdaderos protagonistas del cuadro (*Automoribundia* 838).⁵ Colgada del espejo aparece también una bayeta blanca, quizás evocando al camarero ausente; y en el lado opuesto, una balda sobre la que podría yacer la cartera de Gómez de la Serna que, según Solana, siempre le acompañaba; allí, decía Solana, metía las pruebas de imprenta, los dibujos para ilustrar sus libros y lo que publicaba por entonces en periódicos como *La tribuna* (1912-1924) y como *El liberal* (*La España negra* 248). Sobre la mesa aparecen diferentes accesorios dispersos: el libro de *Pombo*, que sostiene Gómez de la Serna en una de sus manos; un sifón y cuatro botellas; una de ellas de Ron Negrita, otra, quizás, de moscatel Torres y, dos más que no se pueden identificar por la etiqueta. Sobre la mesa, además, hay varios vasos de café y copas, terrones de azúcar (los dados “casi de cristal” con que jugaban, como decía Sánchez-Camargo), una pipa de fumar y una caja de cerillas (165). En esta última, Solana reprodujo la imagen de una de las pinturas negras de la *Quinta del Sordo* de Goya, “Una manola: doña Leocadia Zorrilla”, en la que representaba de luto y con expresión melancólica a la que fue su amante. Sobre una silla vacía, en primer plano y en el centro, alguien había colocado el abrigo y un sombrero, al que se acercaba la mano de Bartolozzi. En uno de los travesaños de la silla donde se sienta este mismo dibujante, Solana había escrito “día 11”, aludiendo, según algunos críticos, a la fecha en que se terminó el cuadro, el once de julio (Salazar 346; González García 95). Todos estos pormenores, afirmaba Ángel Veque y Goldoni, uno de los primeros comentaristas del cuadro, contribuían a poetizar la realidad prosaica tornándola bella y creaban un ambiente de “concentrada intimidad” (3).

La tertulia de Pombo representa, por tanto, un cuadro de literatos y artistas si atendemos a los personajes, con la excepción, quizás, de la pareja de ancianos reflejados en el espejo. Como en otros retratos colectivos de Solana – *La reunión de la botica* (c. 1934) o *Los indianos* (1934), por ejemplo – en esta pintura también quedaban reunidos un grupo de individuos, si no anodinos, sí ensimismados, como diría Raquel González Escribano (*José* 136-37). Pero, resulta poco creíble, mirando la petrificación de estas figuras y sus rostros, y la falta absoluta de diálogo o conexión entre ellas, que el pintor hubiera tratado de captar la animación de las noches sabatinas, como dijo

que fue su intención. Más bien, el ambiente es “denso y opresivo”, como ha afirmado Josefina Alix Trueba (50). Los pombianos parecían reunidos en una “solemne y callada ceremonia espiritualista”, sugirió también Veque y Goldoni (3). Tampoco es muy creíble, por mucho que se haya convertido en un tópico, que este grupo reducido de figuras represente la crónica de una generación o época, ni que sea una imagen icónica de la vida cultural y literaria del primer tercio del siglo XX. No solo faltaban en el lienzo muchos tertulianos de Pombo, sino que los que estaban representados eran, a principios de los años veinte (o incluso más adelante), figuras bastante secundarias y sin demasiada proyección en la vida pública y cultural de la época (en comparación, al menos, con el peso y la proyección pública y mediática de otros muchos escritores, artistas e intelectuales de entonces).

Por otra parte, que fuera una pintura que retratara escritores y artistas no implicaba que los intereses y discusiones de estos en la tertulia de Pombo tuvieran que ser literarios y artísticos exclusivamente. De hecho, como he demostrado en estudios recientes, Gómez de la Serna concibió la tertulia de Pombo, en sus primeros textos escritos y en sus anti-banquetes jocosos, como un espacio de sociabilidad no solo literaria sino también anarquista, como un microcosmo utópico en el que poner en práctica sus creencias libertarias iniciales (Fernández Utrera, *Las fiestas del intelecto* y “Los inicios” 40). En textos como “El café recóndito” (1915), la Proclama (c.1916) y *Pombo* (1918), Gómez de la Serna *conceptualizaba* las reuniones sabatinas como encuentros y eventos donde se ponían de manifiesto los ideales del anarquismo individualista, una de las corrientes más importantes del anarquismo español en los años veinte (Fernández Utrera, “Los inicios” 40). La otra corriente importante del anarquismo en España, junto con el anarquismo individualista (o anarquismo intelectual), era la socialista y obrera. Afirmar esto, sin embargo, es distinto de mantener que la tertulia misma, los fundadores de la tertulia o, mucho menos, sus numerosos contertulios fueran anarquistas, pues la diversidad de los asistentes y su fluidez continua haría imposible tratar de encontrar un elemento ideológico común que los homogenizara a todos. Gómez de la Serna, sin embargo, sí conservaba aún sentimientos – creencias – anarquistas por entonces. En este sentido, conviene recordar que en una carta de 1925 a su hermano Julio, que ha visto recientemente la luz gracias a Alan Hoyle, el escritor declaraba mantener todavía las mismas inclinaciones anarquistas de su juventud y trataba de justificar las aparentes contradicciones a las que le había llevado la Dictadura de Primo de Rivera (*Las fiestas* 216-227, 412-290).

Pero Gómez de la Serna no es el único escritor cuya posición política singular y contradictoria se puede explicar perfectamente en el contexto ideológico del anarquismo. Como dijo ya hace tiempo Lily Litvak, había que estudiar hasta qué punto “el espectro del anarquismo” estaba presente en

los intentos de reforma espiritual y cultural en la España de fin de siglo” (*La musa* 290). Es lo que ha hecho la investigadora Goretti Ramírez que, en un artículo reciente, “Juan Ramón Jiménez y el anarquismo”, explora el pensamiento político del poeta de Moguer en relación a las corrientes anarquistas de su época (tanto en su variante socialista y obrera como individualista). Para Ramírez, aunque no puede afirmarse que Juan Ramón Jiménez fuera anarquista, este marco ideológico es relevante, sin embargo, porque formaba parte del mundo intelectual en el que el poeta se formó y evolucionó. El anarquismo, dice Ramírez, impactó en la obra poética y el pensamiento de Juan Ramón Jiménez, y algunos de sus postulados permiten desvelar facetas desconocidas del escritor y explicar dicotomías que la crítica, hasta ahora, consideraba irresolubles. En este sentido, Juan Ramón Jiménez no se desligó de las corrientes políticas de su época, sino que se nutrió de unas ideas que circulaban subterráneamente en la esfera intelectual (1267-68). Lo mismo podría decirse de Gutiérrez Solana: si bien nunca afirmó públicamente ser una anarquista, si es posible entender mejor su obra, sus declaraciones y su evolución posterior considerando este marco ideológico.

Conviene recordar, además, como suelen hacer los críticos, que Solana era un contertulio de Pombo y que las relaciones entre él y Gómez de la Serna por estos años eran estrechas; tan estrechas, de hecho, que el pintor le consideraba un amigo íntimo (Sánchez-Camargo 146).⁶ Prueba de esta amistad es que el cuadro se realizó a propuesta del propio Gómez de la Serna, aunque Solana lo transformara en algo propio, y que el artista se lo regaló al escritor madrileño (Barrio 90; Gómez de la Serna, *José* 130). Este lo colocó en el Café de Pombo, en la sala donde se reunían los sábados, el 17 de diciembre de 1920; allí permaneció hasta 1947, según Gómez de la Serna (*Automoribundia* 836). El escritor pensaba que Pombo era el espacio perfecto para ubicar el lienzo que los representaba, porque allí estaba como ellos, “cara a la vida, en la tertulia popular, influyendo directamente en la calle” (“Exequias” 93-94). De hecho, Gómez de la Serna se refirió al cuadro con el término “fresco” (*La sagrada* 340). El lienzo, de gran tamaño – 162 por 211,5 centímetros –, nació con una intencionalidad clara, por tanto, como la de los propios pombianos, según dice Gómez de la Serna: *influir directamente* en el público que asistía al café.⁷

La pintura, afirmaba Gómez de la Serna, se hizo con el objetivo de dejar constancia de lo que fue y significó Pombo (*La sagrada* 315). Como dijo Sánchez-Camargo, en la primera biografía que se escribió sobre Solana, cuando el pintor aún estaba vivo: Gómez de la Serna, había complicado y hasta creado Pombo, Solana, “lo traduc[ía] y lo retrata[ba]” (169). Y añadía: ambos “[s]on los únicos que se han dado cuenta de las cosas y han hecho que nos la demos los demás. Uno, con su libro, otro, con su lienzo” (165).

Gómez de la Serna, ante el temor de que el paso del tiempo hiciera desaparecer el café, deseaba que “un gran pintor perpetuase la verdad entrañable” de las noches sabatinas y les “dejase reunidos para siempre”; quería, sobre todo, que se salvara el ambiente de la tertulia y “los rostros serios, abstraídos de estar cada uno solo en ese ambiente del querido Café” (*La sagrada* 315-316; *José* 113).⁸ Esa verdad entrañable – ese aislamiento y seriedad de los allí reunidos – era lo que deseaba que captara en su cuadro de Solana. El cuadro, añadía Gómez de la Serna, no podía ser frívolo o falso porque “iba a ser un cuadro mirado profundamente”; en él, se iba a “buscar otro sentido que el de la superficialidad o el retrato” (316). El óleo era, sobre todo, un “símbolo” de la tertulia, no una representación exacta de las noches sabatinas, dirá años más tarde Gómez de la Serna en *Automoribundia*, (837).⁹ No era la primera vez, ni será la última, en que Gómez de la Serna sugería la existencia de un “secreto franco” en el cuadro, incitando a buscar en él una significación más allá de las apariencias superficiales (*La sagrada* 319). El mismo Luis Bello apuntaba a esta idea cuando afirmaba: “el espejo tiene que callarse ya porque acaban de ponerle al lado de un pregonero de su secreto” (Gómez de la Serna, *José* 141).

En vista del potencial carácter simbólico del cuadro y de que parece estar lejos de ser la expresión icónica de la vida literaria de España en aquella época; teniendo en cuenta la conceptualización de la tertulia que hace Gómez de la Serna en sus primeros escritos, presentándola como un microcosmos anarquista; sabiendo, además, que la singularidad política de algunos escritores y su evolución posterior se puede explicar teniendo en cuenta el substrato ideológico anarquista en el que se inician y las cambiantes circunstancias históricas que atraviesan; y, por último, conociendo la existencia de lazos estrechos entre Gómez de la Serna y Solana, está justificado hacer las siguientes preguntas: ¿Participaba Solana de las creencias individualistas de Gómez de la Serna por estos años? ¿Era el cuadro una interpretación simbólica, como decía Gómez de la Serna, de lo que significaba la tertulia de Pombo? ¿Trató Solana de representar – traducir – la misma concepción individualista y libertaria del cenáculo que tenía Gómez de la Serna en sus primeros escritos sobre el Café, como sugería Sánchez-Camargo? ¿Era exclusivamente un cuadro de grupo literario o era también un cuadro de grupo “político”? Y entrecomillo la palabra “político” porque el anarquismo, aunque se considera una ideología, rechaza la autoridad del Estado sobre el individuo y el juego de partidos políticos y la política.

Ningún crítico actual ha hablado de las posibles conexiones de Solana con el anarquismo de su época; tampoco se ha abordado la cuestión del significado ideológico del cuadro, a pesar de que el propio Gómez de la Serna y Francisco Alcántara, contemporáneo del pintor, sugirieran esta idea, como

veremos más adelante. Ricardo Fernández Romero, sin embargo, sí ha explorado el uso que Gómez de la Serna hizo de este cuadro para posicionarse en el panorama cultural antes y después de la guerra. En concreto, ahonda en el significado de la donación del cuadro de Solana al Estado español y la importancia de una de las fotografías del escritor junto al cuadro, hecha con ocasión de la exhibición del mismo en la Exposición de Arte Español que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. El objetivo de Ramón, dice, es que este cuadro le sirviera para reintegrarse en ese Estado franquista, que por entonces ya aceptaba como natural y legítimo (*El mercader* 593-99).¹⁰ Pero la realidad es que Gómez de la Serna fue menospreciado por ese mismo Estado franquista, como admite Fernández Romero (598); tampoco regresó de su autoexilio argentino para volver a residir de forma permanente en España.

En lo que queda de ensayo, con el objetivo de proponer una lectura ideológica de *La tertulia de Pombo*, será necesario describir brevemente en qué consistió el anarquismo intelectual; presentar de forma sucinta lo que se ha dicho sobre la ideología de Solana; y, finalmente, explorar la posible significación del cuadro atendiendo a lo dicho por los críticos actuales y sus contemporáneos, en especial, por Gómez de la Serna y Francisco Alcántara, y examinando el simbolismo de lo representado en la pintura, confrontándolo con los postulados que por entonces defendían los anarquistas, en general, y los anarquistas individualistas, en particular.

ANARCOINDIVIDUALISMO

Esta corriente del anarquismo, que también recibía el nombre de individualismo o anarcoindividualismo, ha sido poco estudiada, como señala Xavier Díez, uno de los mejores conocedores de los fundamentos teóricos del individualismo en España (560-64). Algunos de sus principales representantes europeos, Emile Armand y Han Ryner, ejercieron una gran influencia en el pensamiento individualista español. El anarquismo individualista llevaba al extremo, en su versión más utópica, el concepto de libertad del individuo. Estaba muy influido por el vitalismo antirracional y el anticristianismo de Nietzsche, y también fueron fundamentales las teorías del yo egoísta de Stirner y su concepto de asociacionismo. Para Stirner, cada individuo era propietario de sí mismo y, por tanto, el responsable de ganar su libertad; los individuos autónomos – aunque desiguales –, por otra parte, formaban comunidades (asociaciones) libremente y en base a principios vinculantes que no eran fijos ni duraderos. Como dice Xavier Díez: Stirner “[o]frece al pensamiento anarquista el escepticismo como actitud ante las ilusiones de progreso o revolución. Transmite la idea de que los cambios solamente son posibles desde la esfera individual, y apunta el

aristocratismo como actitud vital cuando asume que no todos los individuos disponen del poder y la voluntad de afirmarse como egoístas” (558).

Para el anarcoindividualismo, el individuo rebelde era el que hacía progresar la historia y avanzar la humanidad, no el grupo o comunidad. El anarquismo, además, expandía el concepto de revolución más allá de lo político, social y material, dando gran importancia a la revolución total, al cambio en lo personal, lo moral, lo cultural y lo espiritual, sobre todo. No creían, además, en ninguna forma de gobierno, incluidas las democráticas, ni en el juego de los partidos políticos; de hecho, como hemos dicho anteriormente, se consideraban apolíticos; esto no era lo mismo que no tener ideología, ni implicaba tampoco el desinterés por los asuntos que afectaban al individuo y la sociedad. Eran ferozmente anticlericales porque la iglesia intentaba imponer lo que veían como su moral antinatural coartando la libertad del individuo y porque estaba al servicio del poder establecido. Despreciaban, además, a la burguesía y sus instituciones (el matrimonio, por ejemplo); también rechazaban los valores burgueses y su limitado concepto de modernidad material. Veían el ejército y la guerra como un instrumento en las manos de los poderosos y los intereses económicos del capitalismo, y defendían el pacifismo. Tenían muy arraigado, además, el concepto de la solidaridad y la fraternidad en el ámbito social, pero siempre dando prioridad al individuo autónomo y a su libre voluntad. Estaban convencidos de las desigualdades en base al esfuerzo propio y, por eso, despreciaban las multitudes pasivas; pero creían que todos eran individuos independientes y libres con idénticos derechos; la superioridad no garantizaba privilegio alguno.

Pero estos postulados, que representaban una utopía inalcanzable, requirieron de cierta flexibilidad en la España del primer tercio del siglo XX. Además, en la práctica, la relación entre individuo y comunidad, y entre igualdad y elitismo siempre fue origen de tensiones y contradicciones. No es de extrañar que algunos intelectuales, anarquistas en su juventud, adoptaran actitudes ambiguas con el tiempo o, incluso, posturas de derecha más o menos radicales ante las nuevas circunstancias históricas. Ese fue el caso de *Azorín*, Pío Baroja, José María Salaverría, Ramiro de Maeztu, Julio Camba y Gómez de la Serna. En este sentido, es importante recordar que para un anarquista individualista (*stirneriano*) que no creía en la autoridad política, en los gobiernos ni el juego político, la libertad siempre terminaba por ser una cuestión, sobre todo, personal e individual. Además, conscientes de que la utopía anarquista era claramente inalcanzable en un futuro cercano, podían convivir con cualquier gobierno al rechazarlos todos por igual.

El anarquismo individualista, por otra parte, siempre mantuvo estrechas conexiones con el modernismo estético. Como él, daba prioridad

al concepto de autonomía del yo por encima de todo. Para algunos escritores y artistas decadentes, como Oscar Wilde o Stéphane Mallarmé, la independencia artística era equivalente al principio de autonomía política de los anarquistas (Weir 129-133; Kosuch 22-23; Litvak *La musa* 289-292). Litvak es la investigadora que más profundamente ha explorado esta cuestión de las relaciones entre anarquismo y cultura peninsular de fin de siglo en dos de sus libros: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo* (1990) y *Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo (1880-1913)* (2001).¹¹ Para Litvak, el anarquismo español no se dejó llevar por las consideraciones clasistas típicas del obrerismo; todo rebelde era un aliado, incluido el “proletariado intelectual”, que también estaba sometido al capitalismo, como los obreros; es decir, a la ley de la oferta y la demanda, al mercantilismo burgués y a las normas estéticas esclavizantes (*La musa* 289). En este contexto, se produce el acercamiento entre los obreros libertarios y la juventud artística e intelectual de fin de siglo, aunándose radicalismo estético y social. Entre las razones de esta unión, dice Litvak, estuvieron el ideal común del federalismo, el proceso de Montjuïc y las nuevas circunstancias en el mercado artístico; también influyó el afianzamiento de una prensa independiente y la importancia que el anarquismo daba a la cultura y a las ciencias sociales (*La musa* 289-92). Pero, a pesar de estos puntos de convergencia, siempre hubo una desconfianza latente entre obreros e intelectuales. La relación terminó por ser compleja y, a finales de siglo (entre 1905 y 1910), se desató la polémica; en ella se plantearon dos posiciones enfrentadas: la defensa de un arte con propósito moral o social, por un lado; y los intentos de reforma espiritual y cultural exclusivamente, por el otro (*La musa* 291-92 y 303).¹²

Aun así, en España, a principios de la segunda década del siglo XX, todavía existía un núcleo de intelectuales bohemios y con voluntad de vanguardia que tuvo estrechos contactos con el anarquismo, con los librepensadores y con los republicanos. Estos intelectuales llamaban a abandonar la torre de marfil, como dice Pere Gabriel (506-07). Entre ellos estaban el núcleo de *Prometeo* (1908-1912) de Gómez de la Serna y también el de la tertulia del Café de Levante (1903-1916), al que asistieron, entre otros, Valle Inclán, los hermanos Baroja, los hermanos Solana (ya desde 1903) o, incluso, un jovencísimo Gómez de la Serna (Aguilera 13). El mismo anarquista Mateo Morral, del que Solana pintó un óleo, asistió a la tertulia del Café de Levante el día antes de su atentado fallido contra Alfonso XIII en 1906.

Mallarmé mismo llegó a comparar un libro con una bomba (Weir 178).¹³ No debió ser accidental, por tanto, que Gómez de la Serna concibiera las obras de Solana y sus propias obras literarias, como atentados anarquistas.¹⁴ Así, en *José Gutiérrez Solana* (1944), hablando de una estancia del pintor en

Madrid, durante la que se instaló en una casa situada en una de las calles del recorrido de la carroza real, Gómez de la Serna relataba como la policía le acompañó en su habitación mientras pasaba el desfile por debajo de la ventana de su cuarto. Y, a propósito de ello, Gómez de la Serna decía lo siguiente: “no había tirado su bomba Morral desde un balcón dentro de un ramo de flores? ¿Quién podía asegurar que este pintor no echara otra envuelta en un cuadro?” (*José* 78). Es decir, fuera cierta o no la historia, Gómez de la Serna identificaba y hacía equivalentes, como hacían los modernistas y vanguardistas, anarquismo estético y anarquismo social. La obra de arte, metafóricamente, podía tener el mismo carácter revolucionario y subversivo que una bomba anarquista para un individualista como Gómez de la Serna.

SOLANA Y EL ANARCOINDIVIDUALISMO

¿Pero estaba Solana influido, consciente o inconscientemente, por el individualismo ideológico y estético que acabo de explicar en la época en que pintó *La tertulia de Pombo* (1920)? A pesar de la reticencia de Solana a hablar explícitamente de asuntos sociales y políticos, sí sabemos que la libertad era un concepto caro para Solana: “Si a uno no le gustara tanto ser libre, uno querría ser presidiario”, afirmaba (Campoy 37). Con la declaración insinuaba, quizás, que no había términos medios en lo referente a la libertad y que la lucha por este ideal y el presidio eran circunstancias estrechamente conectadas.

Es posible, además, rastrear en su vida y obra indicios de que era, si no un individualista, si sensible a los principales postulados del anarquismo. En varias ocasiones, Solana – que trataba de evitar la intervención del narrador con sus comentarios y reflexiones directas – describía de forma positiva a los anarquistas en sus obras, sin criticar sus acciones (*La España* 72).¹⁵ Aquellos que iban a ser ajusticiados, además, no eran representados como culpables sino como víctimas (López, *Los personajes* 232). Esta actitud no era, por otra parte, un hecho frecuente en la obra de Solana, que gustaba de caricaturizar y exagerar los rasgos negativos de sus personajes. La admiración, benevolencia y ternura, de existir, se solía reservar para figuras y tipos contados, como los anarquistas, las prostitutas y otros marginados sociales; también para los esforzados hombres de la mar, las mujeres trabajadoras de los pueblos, y algunos literatos y artistas, como Unamuno o Gómez de la Serna.

Uno de los episodios más importante en que Solana mencionaba a un anarquista lo encontramos en la primera serie de *Madrid. Escenas y costumbres* (1913). En ese fragmento, Solana describía de forma afectuosa y positiva a Francisco Ferrer y Soledad Villafranca, dos relevantes intelectuales anarquistas de principio del siglo XX, paseando por El Retiro

(163).¹⁶ En mi opinión, el episodio no es tanto una burla del concepto de felicidad, como ha afirmado López Serrano, sino una denuncia intencionada, aunque implícita, del destino cruel de los anarquistas (*Los personajes* 43). La felicidad idílica de la pareja que describía Solana no fue muy duradera, puesto que Ferrer había sido ejecutado en Barcelona en 1909 al considerársele como instigador de las revueltas y los incendios de conventos durante *La Semana Trágica*. Dada la relevancia del pedagogo anarquista a nivel internacional, su ejecución causó enorme indignación y protestas en los círculos intelectuales europeos y españoles. Es de suponer que también tuvo impacto en Solana, que años después, como vemos, retrataba con nostalgia la felicidad de la pareja antes de los sucesos de Barcelona. Es más, implícitamente, parecía sugerirse también que la felicidad de la pareja “burguesa” no necesitaba del matrimonio ni los hijos para ser plena, pues eran pareja de hecho.

Como otros anarquistas, por ejemplo, condenaba la pena de muerte y rechazaba la institución burguesa del matrimonio.¹⁷ Una boda era para Solana – que nunca pasó por el altar – el equivalente de la muerte, y decía no haber tenido hijos por no casarse (*La España* 167-68).¹⁸ Denunciaba, sin embargo, la situación de las mujeres en la sociedad como hacían los anarquistas; sus numerosos retratos de prostitutas y marginados sexuales son tan positivos como los de los anarquistas, considerándolos víctimas de la sociedad, no culpables. Admiraba, además, la fortaleza, resiliencia y transparencia de las mujeres trabajadoras de pueblo, como hacía en la segunda serie de *Madrid, escenas y costumbres* o en *La España negra* (*Madrid* 150; *La España* 145, 167, 194). Solana, decía Camilo José Cela, tenía una “extraña y casi heroica idea” de la mujer (448).¹⁹

El anticlericalismo, otro de los postulados más destacados del anarquismo hispano, era también un rasgo que caracterizaba a Solana (Trapiello, “Otro” 20; Barrio 96; López, *Los personajes* 27-28; Tussell 33).²⁰ Según López Serrano, su agnosticismo y postura ética provendrían del espíritu ascético de los españoles (*Los personajes* 27-28). Pero, también la ética del anarquismo individualista, muy influida por el anticristianismo de Nietzsche, se apoyaba igualmente en el ascetismo y, contrariamente a la ética católica y burguesa de la época, propugnaba una vida más acorde con la naturaleza humana, como reclamaba Solana. En este sentido, como ha señalado López Serrano, Solana distinguía entre dos tipos de hombres: los superiores, que marcaban sus propias leyes de vida y código de valores, y aquellos otros que aceptaban las leyes que le venían impuestas desde fuera en religión o política, y que colisionaban con la naturaleza humana; Solana, como Nietzsche y los individualistas, creía que el hombre debía aspirar a ser del primer grupo: el de los hombres que marcaban sus propias leyes de vida y valores (*Los personajes* 38).

Además de estas creencias, es posible rastrear en la obra literaria y plástica de Solana otros intereses y conceptos caros al anarquismo, en general, y al anarquismo individualista, en particular, sugiriéndose así, como diría Ramírez, que el pensamiento político de Solana se nutría aún de las aguas subterráneas del anarquismo que circulaban por entonces (1267-68). En lo relativo a la vida política, por ejemplo, uno de los episodios más comentados por los críticos ha sido el que se incluía en la primera serie de *Escenas y costumbres* de 1913, al hablar de la romería madrileña de San Antonio y una de sus atracciones típicas, el *Pim, Pam, Pum*, una actividad que consistía en derribar muñecos que encarnaban a tipos o personalidades conocidas de la época (60-61). La escena le permitía a Solana mostrar la indignación popular y la propia con los poderes establecidos en España, a los que calificaba de ser un “tinglado de farsantes”. Pero, también le permitía poner en evidencia y denunciar la pasividad del pueblo, que criticaba y se indignaba, pero nunca pasaba a la acción en la vida real. Por esta razón, como pensaban también los anarcoindividualistas, Solana creía que nada iba a cambiar en España (58-61).²¹

La crítica de Solana se extendía también a otros aspectos de la vida pública española, como era frecuente entre los anarquistas y otros grupos de izquierda radical, por ejemplo, la institución monárquica, a la que consideraba fanática, cruel, altanera y arrogante. Atentar contra la monarquía, por tanto, no era para Solana una acción degradante y estaba justificada, puesto que el Rey no encarnaba la nación, ni los políticos encarnaban la Patria (López Serrano, *Los personajes* 48). Asimismo, Solana apuntaba a otros males de España: la autopropaganda de los gobiernos; el uso de la confusión, el desorden y la limitación de libertades fundamentales con el fin de sacar provecho de todo ello; el caciquismo, del que participaba la Iglesia; o el clientelismo y la larga tradición de corrupción y explotación de los fondos públicos en beneficio de una minoría (*Madrid... 2ª serie*, 19, 43-50; *La España* 106, 113, 159). “[L]a política en España siempre ha sido una merienda de negros”, concluía Solana en 1918, alabando la labor de revistas satíricas como *Gil Blas* y la obra de dibujantes valientes como Francisco J. Orteago, al que dedicaba su libro.²²

Como otros anarquistas, Solana no hablaba de clases sociales y diferenciaba, tan solo, entre poderosos y oprimidos, al tiempo que se mostraba, como ellos, sensible y compasivo con los más desamparados y humildes. De estos últimos, admiraba a aquellos que mostraban orgullo, dignidad y autoconsciencia de la injusticia y de las circunstancias en que vivían (*La España* 170, 71, 38; *Madrid... 2ª serie* 175; Barrio 17). Para Solana, además, el pueblo humilde era el que mantenía, en eventos populares como el carnaval, la tradición y el espíritu crítico frente a la modernidad. Veía, sin embargo, que el proceso de la modernización del país era imparable en los

núcleos urbanos: un progreso material y especulativo que observaba de forma ambivalente, puesto que en el proceso se sacrificaban el arte y la belleza urbana en aras de lo foráneo, lo europeo y la comodidad material. El resultado, para Solana, era una urbe burguesa, cursi, ramplona y disciplinada, que limitaba la libertad de movimientos de la gente (*La España* 171; *Madrid... 1ª serie* 64 y 70; *Madrid... 2ª serie*, 13-14, 22-24). Solana culpabilizaba a los académicos y eruditos, que contribuían a esta ambivalente modernización del país en detrimento de la preservación de la tradición artística (*La España* 181, 118).

A los contemporáneos de Solana no les pasó desapercibida la sensibilidad anarquista que Solana, intencionalmente o no, inculcaba en su obra y en sus declaraciones. En 1944, por ejemplo, Gómez de la Serna apuntaba al individualismo tanto estético como ideológico de Solana, cuando afirmaba que este no había variado su criterio unipersonal y fiero a lo largo de los años, al contrario que otros artistas que habían transigido y se habían hechos sumisos en aras de “una política más fea y más indisculpable que la de los políticos”; su idea del pueblo español, decía, era la misma (*José* 86). En este sentido, conviene recordar, como hace Xavier Díez, que, durante la Guerra Civil y la lucha contra el fascismo, los individualistas tuvieron un encaje difícil dentro del anarquismo y se sintieron sometidos a numerosas tensiones y contradicciones insuperables (375-76).²³ También Eugenio d’Ors hablaba de la “[e]ducación de anarquista, mala educación” de Solana, para referirse a su individualismo estético, puesto que no podía referirse al autodidactismo de un pintor que había cursado estudios en la Real Academia de San Fernando (Campoy 106-07). En ese mismo año de 1924, Díez-Canedo comparaba los libros “intensamente personales” de Solana a los de Silverio Lanza y Baroja, escritores de conocido espíritu anarquista (293). Cercanía que también apuntó Moreno Villa (319). Lo que más les sorprendía de Solana al oírle hablar, decía Moreno Villa, era su infantilismo “expresado con voz de hombre aguardentoso y espíritu anarquista” (en 319). El propio Baroja, enemistado con los Solana tras la guerra – al parecer, según algunos críticos, por intentar congraciarse con el régimen de Franco –, hizo la siguiente afirmación de él y de su hermano, en sus memorias: “Al principio muy rojos, y luego muy falangistas, y siempre muy cucos” (Baroja 196; Trapiello, “El París” 20-21; Calvo Serraller, “Ensayo” 29). Y, el mismo Giménez Caballero, en 1938, lamentaba irónicamente, que los hermanos Solana no siguieran siendo tan “anarquistas, incautos e idealistas” (Trapiello, “El París” 20-21).

Si los contemporáneos de Solana sugerían su conexión espiritual con el anarquismo estético e ideológico – al menos antes de la segunda mitad de los años veinte, cuando empieza a cobrar fuerza el prefascismo y el falangismo –, fuera esta conexión espiritual cierta o intencionalmente

buscada por el pintor, la investigación actual no ha solido tener en cuenta esta relación; y, cuando la ha planteado, explícita o implícitamente – al describir actitudes y rasgos que se identifican con esa ideología –, ha sido para negarla. López Serrano, por ejemplo, comentando la escena mencionada anteriormente del *Pim Pam Pum*, afirma que “ni Solana ni el pueblo son ácratas” ya que Solana no creía, probablemente, que se pudiera prescindir de las figuras de poder y autoridad y solo era posible sustituirlas por otras (*Los personajes* 123). Esto no significaba necesariamente que Solana no tuviera cierta sensibilidad anarquista sino el reconocimiento de la imposibilidad de la utopía anarquista, algo que compartiría con otros individualistas como Gómez de la Serna. Otros críticos, como hacen Javier Tusell o López Serrano, reconocen su desinterés y falta de compromiso claro con una ideología política, lo que, como ya hemos visto, puede ser uno de los rasgos que denoten la cercanía espiritual al individualismo anarquista de Solana, sobre todo si se une a la crítica de la institución política y la situación social, como él hace.²⁴

La mayor parte de los estudiosos del pintor han puesto el énfasis en señalar el servilismo de los Solana con el franquismo a partir del final de la guerra; así lo hacen, por ejemplo, Francisco Calvo Serraller o el mismo Andrés Trapiello.²⁵ Esta adhesión al régimen al acabar la guerra pudo deberse a la posibilidad que manifestar tal lealtad era vista como necesaria para poder regresar a España. Por otra parte, si, como dice J. Tusell, Gutiérrez Solana pensaba que todos los gobiernos eran igualmente despreciables, no importaba qué gobierno estuviera en el poder puesto que la libertad, para el individualista, sobre todo era una cuestión de libertad individual: libertad en el ámbito moral y espiritual, aunque no fuera posible en el ámbito social y político por las circunstancias (Tusell 39). En situaciones adversas, estaría justificado aspirar a ser libre tan solo en el arte, otro de los postulados de los intelectuales y artistas individualistas. Si Solana pensaba que el poder no resolvía nada, como ha señalado López Serrano, optaría por poner la responsabilidad del cambio en el hombre mismo, no en la comunidad, como hicieron muchos individualistas en situaciones de conflicto bélico (*Los personajes* 125). La responsabilidad del cambio – un cambio que iba más allá de lo político – siempre recaía en el individuo.

Sin dejar de lado las declaraciones de Solana durante la dictadura, que parecen contradecir la postura anarquista, durante la época de la composición del cuadro, el pintor parece querer construir, consciente o inconscientemente, una imagen de sí mismo cercana a la de un intelectual individualista, coincidiera esta imagen o no con la de la persona real que fue Gutiérrez Solana.²⁶ La libertad era para él un bienpreciado; simpatizaba con figuras históricas del anarquismo, sin criticar sus actos; incluso llegó a

pintar o describir a varios de esos anarquistas y denunciar con ironía la persecución de la que eran objeto (cárcel y pena capital). Era apolítico y crítico con todas las formas de gobierno, incluida la Monarquía, y las instituciones que la sostenían: el ejército y la Iglesia. Creía necesario un cambio, pero desconfiaba de la voluntad del pueblo indignado para llevarlo a cabo. Por eso, el énfasis se ponía en el individuo, como hacía Nietzsche, y sobre todo en la ética estoica del hombre superior, negando las creencias cristianas, que veía como algo que iba a contracorriente de la naturaleza humana. La sociedad, como para otros anarquistas, se dividía entre pobres y ricos, explotados y explotadores, no en clases sociales; en ella, dominaba la violencia siempre inaceptable para un pacifista como Solana. Asimismo, cuestionaba instituciones y valores de la sociedad burguesa, como el matrimonio, la moral sexual, o la creencia en una modernidad exclusivamente material. La obra de arte, como sugería Gómez de la Serna, era, metafóricamente, una bomba al alcance del escritor o del artista que no se sometía a autoridad ninguna y que se guiaba por sus propias reglas. Era una manera tan legítima como otras de poner en práctica su rebeldía y libertad.

Solana, por tanto, parecía compartir los sentimientos anarco-individualistas de Gómez de la Serna por estos años o, al menos, los simulaba en la persona artística que de sí creaba a través de sus obras literarias y declaraciones. Pero ¿se ponían de manifiesto estas creencias en el cuadro de *La tertulia de Pombo*? ¿Reflejaba el cuadro la concepción anarcoindividualista de la reunión sabatina que tenía Gómez de la Serna? ¿Se pintó y leyó el cuadro con este sentido ideológico si lo situamos en el contexto de esa corriente anarquista subterránea que circulaba y nutría la cultura de la época?

LOS CRÍTICOS Y LA TERTULIA DE POMBO

Hasta ahora, la mayor parte de los investigadores que han mostrado interés por el tema de las relaciones entre Solana y Gómez de la Serna se han centrado, sobre todo, en destacar los paralelismos existentes entre la producción artística y literaria de ambos autores, subrayando el proyecto común de nacionalizar la vanguardia; es decir, de españolizar lo moderno. Esta tendencia, que ya había iniciado Moreno Villa (VVAA 534), la han continuado estudiosos como Calvo Serraller ("Sísmicos" 18 y 28), Barrio Garay (22), González Escribano (*José* 75; "La vida" 147; "Álbum" 277-276), Eugenio Carmona (97-99), Valeriano Bozal ("José" 66) o Fernández Romero (593-99).²⁷ La excepción más importante es Manuel Sánchez-Camargo, primer biógrafo de Solana, quien insistió en que el artista era "el gran independiente" y que ni Gómez de la Serna ni Pombo influyeron en pintor tan singular (169).

Algunos investigadores y críticos también han prestado atención al interés de ambos artistas por las relaciones entre lo real e irreal, creando así un “irracionalismo lírico, un nuevo realismo superrealista o hiperrealista”, como hace Barrio Garay, (86, 90). Se ha estudiado también la utilización que hacen ambos de las cosas, el tratamiento deshumanizador de los retratados y la animación y humanización de los objetos en las pinturas de Solana, sobre todo a partir de 1918 o 1920 (J. Cassou 232-37; González Escribano, “La vida” 119 y 147, *José* 85-86, 77, “La luz” 276; Barrio 86, 94, 110). Para los estudiosos de Solana, este interés por lo inanimado, que coincidió con el declive progresivo de los temas religiosos en Solana, apuntaba a la sensibilidad vanguardista no solo de Gómez de la Serna, sino también de Solana, que se quedaría así en el umbral de lo moderno (González Escribano, *José* 87; “La luz” 276). Supondría, además, según González Escribano, la superación del “problema de España y de la “angustia noventayochista”; Solana, a partir de ahora, lidiaría con la imaginación, independientemente del trasfondo ideológico, rescatando tan solo lo curioso, absurdo y misterioso de España (*José* 78).²⁸ Se despoja así su obra de cualquier componente social y político o de cualquier conexión directa con los acontecimientos de la historia del país.

Han sido muy pocos, sin embargo, los críticos que han dedicado atención a examinar y explorar *La tertulia de Pombo*. Hoy en día, como dice López Serrano, el cuadro interesa más por su importancia biográfica que temática; la pintura, además, fue una anomalía, pues, al ser un encargo, no reflejaba la visión negativa de los intelectuales y eruditos que solía caracterizar al pintor (*Los personajes* 128). La atención de los estudiosos, cuando la ha habido, se ha centrado en demostrar la visibilidad que Pombo y Gómez de la Serna adquirieron con el cuadro y en señalar los rasgos generales de la pintura de Solana, buscando subrayar, una vez más, el eclecticismo y síntesis entre tradición y vanguardia. Eduardo Alaminos López, por ejemplo, ve en el cuadro la “expresión fehaciente del anhelo de todos los idearios vanguardistas: la conjunción armónica y total de la vida y el arte” (*Los personajes* 309). Los estudiosos actuales han prestado especial atención a la composición y rasgos formales del cuadro, a algunos de los motivos del mismo, a la rigidez de los pombianos y al protagonismo de Gómez de la Serna. Han seguido, en general, lo dicho ya por el propio Gutiérrez Solana, Gómez de la Serna u otros contemporáneos suyos. El tono de los comentarios suele ser más positivo, sin embargo, tratando de explicar y justificar lo que en su época se percibieron tan solo como debilidades y fallos.²⁹

Se ha destacado, por ejemplo, la monumentalidad del cuadro de Solana, resultado de la simplicidad de forma y ejecución que suele caracterizar su pintura, así como el tratamiento del claroscuro y el uso del color: en *La*

tertulia de Pombo todo queda unificado por un tono general de verdes cálidos, más sombríos en la base, y el uso puntual del rojo, que permite aumentar la tangibilidad y animación de las botellas y vasos. Los empastes gruesos y oscuros, dice Barrio Garay, subrayan la cualidad táctil del cuadro (92). También son evidentes en este cuadro, y forman parte del estilo pictórico de Solana, la naturaleza estática de la composición y la estratificación en planos horizontales.³⁰ El estatismo solo se rompe con la presencia de los objetos de la mesa, que permiten adelantar o alejar el espacio, sirviendo la diferencia de tamaño de los mismos para animar la representación (Barrio 92). Sirven, además, algunos de ellos, para aludir a la condición de los representados: el libro y la botella de Ron Negrita de Ramón Gómez de la Serna; las cerillas de Bartolozzi; la pipa y los terrones de azúcar de Tomás Borrás (Gómez de la Serna, *La sagrada* 338). Para Josefina Alix Trueba, que ve en el cuadro la síntesis de tradición y vanguardia, el bodegón de la mesa “resulta un prodigio zurbaranesco” y, casi “un homenaje a los clásicos elementos de la pintura cubista” (50). La admiración por Goya, por ejemplo, quedaría señalada, una vez más, por el detalle de la Manola dibujada en la caja de cerillas, uno de los motivos del cuadro. Pero no todos los críticos están de acuerdo con esta observación de Barrio Garay dado que el motivo, demasiado diminuto, apenas se aprecia, siendo así insuficiente para hablar de un homenaje o influencia a Goya (Barrio 91; González García 95). El espejo y la lámpara de gas, por un lado, y el ventilador, por otro, apuntarían también a esa fluctuación entre tradición y modernidad, pasado y presente (Barrio 91).

Este espejo es el motivo que más interés ha despertado entre los estudiosos actuales, que han solido seguir lo dicho por el propio Solana (Domene 56; Irizarry 46, 49; Santos 88; Alaminos 31). Sánchez-Camargo, sin embargo, sugiere que podría tratarse de un cuadro y no de un espejo (169). No se ha prestado atención, además, a los personajes que se reflejan en su luna, algo que sí preocupó a Gómez de la Serna y a algunos de sus contemporáneos, como veremos. Para E. Irizarry y Raquel González Escribano, el espejo es un motivo característico de la pintura de Solana y sus lunas no suelen reflejar nada, a no ser “fantasmas o presagios de muerte”; pero, en esta ocasión, siguiendo lo dicho por el propio Solana, Irizarry afirma que sería más bien un espejo del tiempo (González Escribano, *José* 149; Irizarry 46, 49). El “prodigioso” espejo de Pombo, decía Gutiérrez Solana en el Epílogo de *La España negra*, era como un cinematógrafo. Su luna patinada mostraba la vida en movimiento, cambiante, sugiriendo a los pombianos unas veces ideas antiguas y otras, de la vida moderna: los transportaba a la época de Larra, pero también los traía al presente, a una urbe en transición en que los madrileños convivían con los coches de punto de caballos, los tranvías y los automóviles (*La España* 248-249). Como dice Alix Trueba,

buscando una vez más subrayar la síntesis entre tradición y modernidad, el recurso clásico del cuadro dentro del cuadro tenía aquí un efectismo que tiende a lo surreal y misterioso (Alaminos 31). La realidad y la ficción se confunden como en otros lienzos de Solana (Alaminos, 247; Barrio 90-91).

Los personajes del cuadro también han resultado de interés para los críticos, especialmente Gómez de la Serna. La horizontalidad de la mesa de mármol, dice Bozal, contrasta con la verticalidad y frontalidad de las figuras de medio cuerpo ("José" 67). Esta disposición, frecuente en Goya – quien la utilizó para sugerir poder y majestuosidad – es típica de los cuadros de Solana (Trapiello "Otro" 18; Barrio 92; Mena 112). Gómez de la Serna, cuya figura conecta el espejo y la mesa, es el eje en torno al cual gira la composición (Barrio 91). Para Alix Trueba, este hecho habría que conectarlo con que Gómez de la Serna era "el alma y el eje de la tertulia"; pero, no solo de la tertulia, también de la cultura "heterodoxa, contracultural, castizo-surrealista, opresiva-depresiva" de la época: una cultura que se caracterizaba, en su opinión, por la mezcla de los tópicos de la España negra y el madrileñismo, de lo moderno y lo Dadá, integrándose bien, sin embargo, en el espíritu vanguardista de la época" (Alaminos 185).

Para P.M Domene, Gómez de la Serna adoptaría la pose de pronunciar un discurso (56). Bozal, sin embargo, piensa que Gómez de la Serna sujeta con firmeza el libro de *Pombo* "como si de un mariscal se tratara" ("José" 67). González García, por su parte, especula que desde la mesa presidencial de una asamblea multitudinaria estaría arengando a los que habrían de venir; por eso, añade, el libro de *Pombo* que sostiene en las manos está boca abajo y no abierto o encima de la mesa, apuntando al hecho de que estaría discurrendo sobre la autoridad de la crónica que había escrito ("José" 87). Es decir, para los críticos, Gómez de la Serna adopta la pose de un orador preparado para arengar al público invisible, más que la de un escritor. El mismo Gómez de la Serna, con ocasión del banquete ofrecido en Pombo en honor de Solana, afirmaba que su doble del cuadro daba, en ese momento, un discurso ("Me parecía que él decía un discurso mejor que el mío, al mismo tiempo que el mío"), algo que confirmaba el propio Solana (*La sagrada* 357): Gómez de la Serna estaba "puesto en pie y en actitud un poco oratoria" (*La España* 250).

El pintor creó con sus personajes un *tableau* atemporal, dice W. Flint (741).³¹ Los pombianos representados en el cuadro serían una sinécdoque de los asistentes a las noches sabatinas, que Barrio identifica erróneamente con los cofundadores de Pombo y algunos contemporáneos de Solana con los ultraístas (Barrio 91; Interino 15).³² Para González García, quien sigue lo dicho por Gómez de la Serna, constituyen "la vitrina de lo nuevo" (88). Miran con expresividad intensa al espectador desde un espacio indeterminado entre lo vivo y lo inerte o, quizás, a la pareja al otro lado de la habitación –

que se refleja en el espejo –, traspasándola con la mirada (Bozal, “José” 67; Barrio 92).

Los críticos han prestado atención al hieratismo de los personajes – rasgo frecuente en los retratos colectivos de Solana – y la extraña impresión que esta rigidez produce en el espectador; así lo hacen López Serrano y Barrio Garay (López Serrano, *Los personajes* 137; Barrio 91). Los personajes silenciosos adoptan la pose estereotipada de una fotografía, dicen González Escribano y Alix Trueba (González Escribano, “La luz” 264; Alix 50). Es una forma de buscar la permanencia, añade Barrio Garay, siguiendo una vez más lo dicho por Gómez de la Serna (Barrio 91): solo mediante la rigidez se salvaba el arte de ser pura apariencia y cotidianidad, de lo trivial y despreciable; se apostaba, así, por el futuro y la posteridad, como en el arte egipcio, decía Gómez de la Serna (*José* 133-34).³³ Transformarse en estatua de cera, en arquetipo pictórico, no era un honor que todos los tipos merecieran, e implicaba convertirse en arquetipo pictórico (*José* 208). Este rasgo empezó a aparecer hacia 1918 y ha sido puesto en relación con el tratamiento de lo humano como inerte y de lo inerte como humano, y con el realismo inquietante de Solana: un realismo en el que la diferencia entre apariencia y realidad se vuelve irrelevante (Gómez de la Serna, *José* 208; Barrio 60, 74; González, *Los personajes* 85-86; Gay 85-86). Este aspecto de la obra de Solana es lo que más le acerca a la vanguardia, según los críticos (González Escribano, *Los personajes* 77).

Asimismo, se ha mencionado el silencio y la falta de comunicación entre los personajes, frecuente en los otros cuadros del pintor. Para Sánchez-Camargo, que elabora su biografía a partir de las conversaciones mantenidas con los hermanos Solana, el pintor cántabro “no recogió la silueta de los hombres de Pombo en conversación, ligados, sino esperando un recado definitivo. Sin ninguna señal que los ate” (169). “Todos” – decía – “están solos. Como debe ser” (169). Este estar solos en un espacio público, el sentarse aislados de los demás, decía Sánchez-Camargo, ponía de manifiesto la esencia de la tertulia de Pombo, pero también la filosofía española de su época, filosofía que representaba el Pombo de Gómez de la Serna y de Solana: “No se puede perturbar en masa el equilibrado concepto pombiano de la filosofía española contemporánea. Se consigue puro yendo solos”. Y, Sánchez-Camargo – o el mismo Solana, quizás – concluía exclamando: “¡Los verdaderos pombianos! Los auténticos. A nosotros solo nos debe estar permitido el sentarnos, aislados, para ver, descansar e inventar, liberados de no sabemos qué ...” (165-66).³⁴ Solos sí, añadimos, pero en grupo y en un espacio público para influir en la realidad circundante de alguna manera.

Es decir, para Sánchez-Camargo, aunque no lo dijera explícitamente, Solana aseguraba que se cumpliera el objetivo de Gómez de la Serna, tal como este lo había expresado en *La sagrada cripta de Pombo*: que se

salvaran “los rostros serios, abstraídos de estar cada uno solo en ese ambiente del querido Café” (316). Lograba representar en su cuadro a un conjunto de hombres agrupados en un mismo espacio, pero autónomos y libres (“liberados de no sabemos qué”, decía Sánchez-Camargo). *La tertulia de Pombo* representaba así una asociación de individuos libres, como podría haber dicho Stirner. Esa era la filosofía de Pombo, la filosofía de la España contemporánea que ellos tenían, y la asistencia en masa a la tertulia, no debía de perturbarla, afirmaba de forma confusa Sánchez-Camargo. Por tanto, estaría contraponiendo las creencias individualistas de los pombianos con un concepto más democrático de la vida española. Conviene recordar, en este sentido, que las nuevas masas democráticas del primer tercio del siglo XX se solían identificar en la época con la imagen de la cervecería alemana o la tertulia española. Los individualistas y anarquistas, sin embargo, no eran demócratas: creían que la mayoría no podía determinar el destino del individuo; aunque eso, como ya dijimos, no significaba que no pudieran ser solidarios, fraternizar ni aunarse, libremente y sin ataduras obligatorias, para colaborar en proyectos comunes. La tertulia de Pombo, para Solana, parecía responder a esta idea: era una agrupación de hombres solitarios y silenciosos, agrupados bajo un mismo espacio, que rechazaba la masificación de la tertulia. De hecho, Gómez de la Serna insistía en sus escritos sobre la tertulia y el café en esta idea: solo ciertos días y para ciertos eventos eran bienvenidos otros artistas y literatos ajenos al grupo fundador de la tertulia, por ejemplo, los días en que se celebraban los banquetes. “Como esos conventos que un día al año pueden ser visitados, ese convento que dentro de Pombo hemos edificado, abrirá las puertas a nuestros amigos”, decía Gómez de la Serna en *Pombo* al hablar de la celebración del *banquete ideal* (221, 209). Los banquetes, como dice Fernández Romero, tenían como una de sus funciones lograr alianzas con fuerzas externas y eran una manera de crear un circuito cultural alternativo (*El mercader* 435-36).

En resumen, al contrario que algunos de los contemporáneos de Solana, Sánchez-Camargo, por ejemplo, ninguno de los estudiosos actuales ha prestado demasiada atención a *La tertulia de Pombo* y menos aún a su posible significación ideológica. La tendencia ha sido a constatar en el cuadro las características generales de la pintura de Gutiérrez Solana buscando asimilar el cuadro al vanguardismo hispano; un vanguardismo caracterizado, según los críticos, por aunar tradición y modernidad. Los comentarios, en general, no han solido ir más allá de lo dicho ya por el mismo Solana, los contemporáneos del pintor y Ramón Gómez de la Serna.

Pero, no todo lo dicho por Gómez de la Serna sobre el cuadro se ha tenido en cuenta; por ejemplo, sus reflexiones sobre “los cuadros de café y de grupo”, una de las secciones de *La sagrada cripta de Pombo* en la que,

indirectamente, se refería también al cuadro de Solana. Tampoco se han considerado los comentarios sobre la pintura hechos por críticos como Francisco Alcántara, que Gómez de la Serna incluía en *La Sagrada Cripta de Pombo*. La crítica de Alcántara, afirmaba el escritor, era “la mejor”; había conseguido dar “encarnadura” al cuadro con su explicación (319). Sólo Alcántara, declaraba, había “sorprendido el secreto franco, conseguido, definitivo, de este cuadro”, añadía (319).

LA TERTULIA DE POMBO: CUADRO DE HISTORIA

Para entender el cuadro de Gutiérrez Solana y el sentido de los comentarios de Gómez de la Serna y Francisco Alcántara, es importante, sin embargo, contextualizarlos. Al principio de los años veinte, España estaba inmersa en plena crisis del sistema liberal, como otros países del entorno europeo; una crisis que, con frecuencia, se manifestó en regímenes autoritarios y totalitarios, como ocurrió en la Península. A principios del siglo XX, la ideología-motor del siglo XIX había empezado a dejar de ser relevante también en España; este proceso tuvo su expresión en la crisis sufrida por el sistema constitucional bipartidista ideado por Cánovas (1874-1923) y, posteriormente, en la proclamación del régimen autoritario de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1929). Era evidente ya que el sistema de la Restauración no era la respuesta para las nuevas condiciones sociales y económicas del país.

Los intelectuales jugaron un papel relevante en el proceso de transición y cambio. Como explica Paul Aubert, algunos sectores liberales quisieron convertirse en los educadores de las clases medias y buscaron el liderazgo sin demasiado éxito. Desde 1917, además, pasaron de criticar el sistema a deslegitimarlo, viendo cada vez más claramente que la única salida posible iba a ser una revolución, un cambio radical, con violencia o sin ella (Aubert 96). Disconformes con el sistema y el presente en que vivían, dice también Aubert, ahondaron en la historia de España idealizando ciertos momentos y episodios concretos.

En lo referente, a la historia de España, como dijo Élisée Reclus, el ideal era la República: una República comunalista a nivel municipal e inspirada en la Comuna de París (77-80). Los anarquistas pensaban que la historia tendía a progresar; pero no pensaban que ese progreso estuviera asegurado ni que fuera continuo (Skoda 9, 18-20). La experiencia, sin embargo, les confirmaba la existencia de tres principios: el primero, que el esfuerzo individual era el motor de las ideas y las naciones; el segundo, la evidencia del enfrentamiento entre las fuerzas autoritarias y la búsqueda de libertad y justicia a lo largo de la historia; y el tercero, la existencia de castas antagónicas en la sociedad (Skoda 11-12).

Los socialistas, los demócratas y liberales más radicales, como Azaña y Araquistáin, miraban también al pasado pre-imperial, a las Cortes Medievales y las Comunidades de Castilla, y veían en ese pasado anterior a los Austrias despóticos una tradición de libertad hispana que se perdió con la entrada de la monarquía extranjera en el siglo XVI. Buscando estímulo y modelos para enfrentarse al presente represor en el que vivían, interpretaron la Rebelión de los Comuneros como la colaboración de la burguesía y el pueblo contra la Corona y los grupos oligárquicos.

Pero la gran mayoría de los intelectuales liberales de izquierda miraron sobre todo al siglo XIX en busca de un pasado democrático en el que inspirarse, como hacía Unamuno, que idealizaba las primeras revoluciones liberales de 1933, las luchas civiles por ampliar las libertades y traer a España la modernidad. Unamuno destacaba el civismo, la hombría y el mesianismo de esos primeros liberales y pensaba que esa tradición democrática liberal era la verdadera y la que había que restaurar. Otros intelectuales, como Ortega o los hombres del círculo de *El Sol*, pensaban que había que reconocer la existencia de ese pasado liberal, pero superarlo. A la hora de renovar el liberalismo, miraban a Europa, adaptándolo a los nuevos tiempos. Incorporaban elementos provenientes de las nuevas ideologías y ponían límites a la libertad (Aubert 25-99; García 458; y Fox 178).

Sin situar el cuadro de Solana en el contexto de la crisis del sistema liberal y el papel de los intelectuales en ella, no es posible desentrañar el verdadero sentido de los comentarios de Gómez de la Serna y de Francisco Alcántara en 1920 y 1921. Gómez de la Serna, en primer lugar, dedicó muchas páginas a retratar al pintor, a examinar su obra y a interpretar *La tertulia de Pombo*. Para guiarnos en la interpretación del cuadro escribió sobre ello en *Pombo* (1918), en *La sagrada cripta de Pombo* (1924) – donde recogió artículos publicados a principios de los años veinte en *La tribuna* – y en *Almanaque literario* (1935), donde publicó “El año pombiano”. Tras la guerra, además, recogió lo escrito anteriormente, añadiendo otras reflexiones en varios volúmenes: *Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos* (1941), en *José Gutiérrez Solana* (1944), su monografía sobre el pintor de 1944 y, finalmente, en *Automoribundia* (1948). Por último, con motivo de la donación del cuadro al Museo de Arte Moderno en 1947 y del final de la tertulia en 1950, escribió también “El cuadro de Pombo” (1947) y “Exequias de Pombo” (1950). El texto más importante, sin embargo, por ser el más cercano al de la producción del mismo es *La Sagrada Cripta de Pombo*, donde reunía y ampliaba lo dicho con anterioridad sobre Solana e introducía ahora sus reflexiones sobre el cuadro (337-343). Pero hay que tener en cuenta que, aunque *La sagrada cripta de Pombo* se publicó en 1924, ciertas secciones del libro estaban escritas en forma de diario y eran de finales de 1920 y principios de 1921, como ha señalado ya Jacqueline Heuer (152). Las

entradas referentes al cuadro formaban parte de este grupo de textos escritos en 1920 y 1921, a las que había que añadir “Cuadros de café y cuadros de grupo”, una sección sin fechar, pero cuyo contenido había sido publicado también con anterioridad en *La Tribuna*, el 5 y 6 de enero de 1921.³⁵

En “Cuadros de café y cuadros de grupo”, Gómez de la Serna identificaba el lienzo de Solana como un cuadro de grupo similar a otros del mismo género (360-61). De entre ellos, destacaba el pintado por Antonio María Esquivel en 1884, “Los poetas contemporáneos. Lectura de José Zorrilla en el estudio del pintor” (357). Sin embargo, decía Gómez de la Serna, al cuadro, que era pequeño, “le falta haber tenido la grandeza de tamaño” del de Torrijos”, (357-58). En este sentido, conviene recordar que el cuadro de Gisbert, “Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga” (1888), había ilustrado la Proclama de Pombo, donde se establecía un paralelismo entre los hombres de Torrijos y los pombianos, a los que Salvador Bartolozzi había dibujado en la cabecera del mismo documento (Fernández Utrera, “Los inicios” 48-49). En “Cuadros de café y cuadros de grupo”, Gómez de la Serna también mencionaba las tablas pintadas por Leonardo Alenza del Café Levante, pintor muy admirado por Solana.³⁶ Al destacar los cuadros de Esquivel y de Alenza, Gómez de la Serna establecía una línea de continuidad entre Solana y los pintores decimonónicos, apuntando no solo al paralelismo genérico entre los cuadros y sus protagonistas, sino también a la aspiración de ideales semejantes y a la identidad entre aquellas reuniones de antaño y la sabatina.³⁷

Gómez de la Serna dedicaba esta sección del libro a reflexionar sobre las características de la pintura de Esquivel, el modelo más clásico de este tipo de cuadros colectivos. Por extensión, lo dicho se extendía a los cuadros de grupo, en general, y a *La tertulia de Pombo*, en particular, pintura que incluía en esa categoría de cuadros colectivos. De hecho, Gómez de la Serna parecía tener en mente el cuadro de Solana cuando escribía estas líneas, más que el de Esquivel. Los protagonistas de los retratos de grupo – artistas y literatos del siglo XIX –, afirmaba, eran “hombres libres y de opiniones propias”, aludiendo así a la importancia que los representados daban al concepto de libertad y a la autonomía de pensamiento (“Cuadros de café” 358). En este sentido, no hay que olvidar que algunos de los escritores y artistas representados en los cuadros de Esquivel y Alenza, como Goya o Martínez de la Rosa, eran hombres de marcado compromiso político progresista y liberal. Comparar el cuadro de Solana con los de Esquivel y Alenza, y enfatizar las cualidades de autonomía individual y pensamiento crítico independiente sugería la importancia del compromiso político e intelectual de los hombres retratados en esos cuadros.

Estas características, por otra parte, eran también determinantes en la ideología anarcoindividualista que, como hemos dicho, estaba influida por

las ideas de Stirner y Nietzsche, que priorizaban la existencia de individuos libres y con criterio personal anteponiéndolas a las exigencias y creencias de la colectividad (Díez 63). En este sentido, los libertarios individualistas, que decían regirse por criterios de autoexigencia distintos a los de la mayoría, se veían como una élite minoritaria. Este tipo de cuadro de grupo, añadía Gómez de la Serna, recogía “lo más florido de cada generación”, aquellos que se habían mostrado decididos y propicios “a lo que los demás – millones y millones – no concedían justicia”; aquellos que tenían una “gran conciencia de la vida” (“Cuadros de café” 360). Y volvía a insistir en la descripción del grupo como una minoría consciente y combativa que juzgaba “la vida de frente”, en conflicto con una mayoría pasiva y acomodaticia: “una guerrilla indudablemente heroica y llena de dignidad masónica, con rasgos prácticos en medio de esa humanidad que se olvida de todo, y es sorda y no está dispuesta a nada”, decía Gómez de la Serna, quizás, recordando una vez más la proclama y *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (361).

Los protagonistas de los cuadros de grupo eran “una reunión de hombres en las apiñadas tabernas de la vida” unidos por el vínculo de la amistad y la camaradería (Gómez de la Serna, “Cuadros de café” 362). Esa fraternidad les permitía extender la vida, hacerla más varia; también les permitía defenderse mejor y estar a salvo de toda contingencia en el Saloncillo de la vida (359-60, 361): ese espacio, decía, era “el refugio final” de los amigos “en la hora de la degollación”. Allí estaban como “muñecos de cera” de un gran escaparate, “fantasmas” de un gran espejo que ya estuvieran del lado de la muerte (363). En los cuadros de conjunto, añadía, los representados permanecían en un silencio extraño, porque esa era la única manera de que el grupo tuviera cohesión a través del tiempo y permaneciera incorrupto (362). La unidad y homogeneidad del grupo, parecía afirmar Gómez de la Serna, era algo circunstancial y puntual. El tiempo volvería a separarlos. Solo en la pintura era posible dar permanencia a una asociación de individuos libres, solitarios y de ideas propias.

En estos cuadros de grupo, añadía, la reunión de los amigos tomaba un aspecto incluso más solemne que “una sesión parlamentaria de las más importantes”, en la que se perdía la intimidad que tenía el angosto espacio de una habitación proporcionada del cuadro de grupo (Gómez de la Serna, “Cuadros de café” 363). Contrastaba Gómez de la Serna, así, dos tipos de espacio: la esfera pública institucional del Congreso y la esfera pública popular del Café, primando la última y sugiriendo, al mismo tiempo, el carácter ideológico de la reunión literaria y el papel que deberían jugar los literatos y artistas (363). Los pombianos, decía Gómez de la Serna de forma figurativa en otro momento de *La sagrada cripta de Pombo*, eran una “Cámara de diputados o senadores”, un “Consejo de Estado de los hombres

que nadie [iría] a consultar” y que dirían “la palabra definitiva sobre cada asunto” (206).

Por tanto, si tenemos en cuenta que *La tertulia de Pombo* era un cuadro de café y de grupo, como el de Esquivel, según decía Gómez de la Serna; y, si además se considera que en ese momento el Parlamento español no era ya la expresión de la soberanía popular, el cuadro de Gutiérrez Solana sería un cuadro de grupo antiparlamentario. Gómez de la Serna no solo contrastaba las reuniones de los pombianos y los políticos; también establecía una comparación entre el espacio público cívico alternativo del Café de Pombo y el espacio privado e institucional del Parlamento. Gómez de la Serna claramente privilegiaba la sociedad civil y sus espacios. De hecho, para el escritor madrileño, los cuadros de grupo representaban a la Humanidad en lo que esta tenía de más varonil (359). En los cuadros de grupo, decía, estaban representados “todos esos que hubieran querido perpetuarse en un retrato así de conjuntivo” (363).

La identificación del cuadro de Solana con los cuadros de café y de grupo que hacía Gómez de la Serna apuntaba, por tanto, a una interpretación ideológica de *La tertulia de Pombo*. Gómez de la Serna, además, cuando describía a los representados en el cuadro, subrayaba rasgos que se pueden identificar como creencias y postulados propios de los libertarios intelectuales: individualismo, creencia en el asociacionismo libre basado en la amistad de un grupo pequeño de hombres autónomos, libertad de pensamiento y conciencia crítica, e incluso, cierto elitismo moral, que les diferenciaba de la mayoría acomodaticia y pasiva, y que revelaba la influencia del pensamiento de Stirner y Nietzsche. Asociación, sin embargo, destinada a deshacerse y no perdurar. Pero si bien Gómez de la Serna situaba a estos hombres a la vanguardia de la lucha por la justicia y los identificaba como una minoría representativa de muchos otros que pudieran tener los mismos ideales de justicia, no se autoproclamaban educadores del pueblo o de las masas, como querían los intelectuales liberales; se identificaban, más bien, como víctimas a punto de ser ejecutadas.

En otra de las secciones de *La sagrada cripta de Pombo*, fechada el 20 de diciembre de 1921, Gómez de la Serna volvía a apuntar la significación ideológica del cuadro al conectarlo ahora con uno de los géneros más admirados por Gutiérrez Solana, la pintura de historia. Solana, sin embargo, utilizaba el término “pintura de historia” en sentido laxo, extendiéndolo hasta abarcar el género costumbrista; esta laxitud es la que le permitía identificar como cuadro de historia a *Las meninas* de Velázquez, pintura en la que se había inspirado al incluir el espejo de *La tertulia de Pombo* (274-75). El género de historia, según Gutiérrez Solana, solía tener carácter político y su principal función era enseñar (Sánchez-Camargo 274). El

cuadro de historia, añadía, era poco apreciado en la época y no estaba de moda porque, entre otras razones, era un género difícil de practicar; pero también por la existencia de campañas destructivas y por motivos políticos: se solía relacionar, decía Gutiérrez Solana, con la pintura de derechas. Era, sin embargo, un género “altamente necesario” y consideraba que “la pintura de Historia no deb[ía] de haber muerto nunca” (en Sánchez-Camargo 274-75).

En *La sagrada cripta de Pombo*, en la entrada correspondiente al 21 de diciembre de 1920, Gómez de la Serna afirmaba que Solana:

había intentado en ese cuadro – repetiré varias veces esta idea – “la pintura”, independientemente a otras neurosis del pasado o del porvenir, y había encontrado “la pintura” que sólo de vez en cuando, y entre numerosos pintores consagrados, aunque vulgares o dulzarrones, encuentra un Giotto, un Tintoretto, un Greco o un Goya. Había preferido pintar con la crudeza encarnizada y grave, a componer el grupo político y reblandecido de casi siempre ¿Que ha pintado unos autómatas? Sí. Ha querido pintar ese automatismo solemne que sólo es digno de la perpetuidad. (341)

Gómez de la Serna, que señalaba la acertada falta de naturalidad de las poses y gestos de los pombianos, contrastaba la manera reblandecida en que el cuadro de grupo político solía pintar a los personajes históricos, con la novedosa y cruda forma en que Solana pintaba a los pombianos. En este sentido, no hay que olvidar que para Gómez de la Serna ese hieratismo era lo que convertía a los retratos en arquetipos históricos y los salvaba para la posteridad.

En el pasaje, además, Gómez de la Serna afirmaba que Solana había intentado hacer “pintura” en este cuadro (ver también *José* 16 y 117). “Hacer pintura” era, de hecho, uno de los ideales estéticos de Solana: “La pintura, a mi entender, debe ser eso: pintura”, decía en entrevista con Sánchez-Camargo (273). Es decir, el pintor debía de utilizar los recursos expresivos propios, no los del literato o del escultor. El cuadro, además, no debía necesitar un “explicador” para ser comprendido puesto que “en su mudo lenguaje deb[ía] decirlo todo”, como aclaraba Solana. Tampoco debía de ser motivo de elucubraciones retóricas, literarias, filosóficas o metafísicas; lo que no impedía que el pintor pudiera reflexionar sobre estas cuestiones con los instrumentos propios de su arte (en Sánchez-Camargo 273).

De hecho, en el pasaje que estamos comentando, Gómez de la Serna, con un lenguaje que remitía al psicoanálisis, afirmaba que en *La tertulia de Pombo* se reflexionaba sobre el olvido del pasado y la imposibilidad de futuro (“independientemente a otras neurosis del pasado o del porvenir”, decía). Es decir, identificaba el cuadro, por su temática, como una pintura de

historia. Pero, lo que permitía a Solana reflexionar sobre la historia de España y sus actores, utilizando exclusivamente los instrumentos propios de la pintura, era el valor simbólico de los objetos y personajes representados en el cuadro. El espejo, en este sentido, tenía un valor especial y simbólico: un espejo que recordaba lo olvidado y reprimido; es decir, que no era “desmemoriado”, como había dicho Gómez de la Serna en uno de sus primeros escritos sobre el café y la tertulia, “El café recóndito” (144). Era el espejo en el que se representaban los fantasmas, aquellos que estaban ya del lado de la muerte, como había afirmado también con ocasión de los cuadros de grupo y de café (*La sagrada* 363).

En un artículo publicado en *La tribuna* del 8 de agosto de 1920, “El cuadro de la tertulia” – que Gómez de la Serna recogía íntegramente en *La sagrada de Pombo* –, hablaba de la importancia del espejo (313-17). Disintiendo en parte de Solana, que identificaba el espejo como un cinematógrafo que algunas veces les mostraba escenas de la época de Larra y otras de la vida moderna, explicaba que el espejo de Pombo obraba más bien “como fotógrafo”; elegía sus momentos, sin reproducir ni perpetuar todo, como sí hacía el “cinematografiador” (313). Sacaba impresiones de las noches sabatinas, al mismo tiempo que ellos, los pombianos, quedaban impresionados, a su vez, por las imágenes del pasado que esta especie de linterna mágica proyectaba en la pared blanca del fondo. Todos los sábados, aclaraba Gómez de la Serna, el espejo escogía una placa de su pasado, pero había una que se repetía con frecuencia, “como si esos dos personajes que figuran en ella, esa ‘ella’ y ese ‘él’ hubiesen sido los más asiduos contertulios, los que más se miraron en su pupila, los que miraban al porvenir fija y ansiosamente frente al espejo DONDE ÚNICAMENTE SE VE EL PORVENIR ANTES DE QUE SUCEDA” (313-14). En el espejo de Pombo se reflejaban las escenas ideales de la historia de España, no toda su historia.

Conviene recordar, en relación a ello, que el arte anarquista, como dice Lily Litvak, aspiraba a captar la realidad en lo que tenía de pura materialidad, pero, sobre todo, a representar en la misma imagen lo ideal subyacente en la realidad, con fines educativos y propagandísticos (*Musa* 323– 24, 331). Esta complejidad y dualidad de lo representado, que imita la realidad pero que al mismo tiempo la supera buscando lo real ideal y la visión subjetiva, es, como estamos viendo, una de las preocupaciones principales no solo de Solana sino también de Gómez de la Serna. En el espejo se veía el porvenir que habían imaginado algunos de los antepasados, un porvenir que no terminaba de llegar, sin embargo: “Acabaremos de ver el rostro o el tipo de lo que avanza? Así como la luz de cada nueva estrella tarda miles y miles de años en llegar a nosotros, esa imagen que se anuncia en los espejos, ese hecho que se prepara, ese porvenir que ya está en ellos, tarda también inmensamente mucho”, se lamentaba Gómez de la Serna

(314). El progreso que habían imaginado los antepasados decimonónicos no terminaba de llegar a España; el progreso, por tanto, no estaba asegurado.

En los cuadros de grupo literario, la continuidad con las generaciones precedentes se establecía mediante la representación de retratos de escritores y artistas ya fallecidos; en el cuadro de Esquivel, por ejemplo, los retratados eran el Duque de Rivas y José de Espronceda. Pero en el espejo a modo de cuadro que presidía la reunión de Pombo se reflejaban dos fantasmas anónimos y no, como pudiera esperarse de un cuadro de grupo de artistas y literatos, Larra, referente por antonomasia de los pombianos. Para Gómez de la Serna, la anónima pareja que había pintado Solana eran los “abuelos ideales” de los pombianos, dos ancianos de mediados del siglo XIX – nacidos, por tanto, a principios del siglo XIX – que observaban mudos a los pombianos. Estos, a su vez, les devolvían la mirada a ellos (*La sagrada* 316, 338). Mirarse mutuamente implicaba, por tanto, el reconocimiento mutuo de dos generaciones distintas. Pero la presencia de los dos antepasados también daba legitimidad y proyección a la tertulia: esta contemplación bidireccional, decía Gómez de la Serna, permitía a los pombianos sentirse duplicados y “excedidos”, más grandes y aventajados, en la mirada de los abuelos (316); “en ese juego de contemplaciones está esa cosa trascendental, a la par que íntima y encerrada en sí misma, que yo quería que fuera la tertulia de Pombo”, añadía más adelante (338). El espejo de Pombo era un estereoscopio, como decía Gómez de la Serna (*La sagrada* 294). Gracias al espejo, Gutiérrez Solana conseguía crear una imagen tridimensional a partir de dos fotografías *casí* idénticas, aunando a dos generaciones distintas en un solo espacio. Se establecía así, en el lienzo y en Pombo, una conexión y continuidad con ese pasado; pero, al mismo tiempo, se marcaba la distancia, la diferencia y se sugería la mejora.³⁸

Pero Gómez de la Serna no era el único que daba una interpretación ideológica de *La tertulia de Pombo*; también lo hizo Francisco Alcántara, redactor artístico de *El Sol* y amigo del padre de Gómez de la Serna desde tiempos estudiantiles. Alcántara escribió dos importantes artículos a propósito de Solana y del cuadro que Gómez de la Serna incluyó en su totalidad, junto con otras notas del crítico, en *La sagrada cripta de Pombo*: el primero lo escribió con ocasión de la exhibición del cuadro en octubre de 1920 en el Primer Salón de Otoño (“Primer Salón de Otoño”); el segundo, con motivo del banquete ofrecido por los pombianos al pintor el 6 de enero de 1921 (“El banquete a Gutiérrez Solana”). Los dos artículos se incluían en *La sagrada cripta de Pombo* (*La sagrada* 319-25, 350-55).³⁹

En “Primer Salón de Otoño, Francisco Alcántara mencionaba que había quedado sorprendido por un cuadro que le planteaba la pregunta, “¿[q]ué va a suceder aquí?” y trataba de desvelar su significación refiriéndose a tres grabados, a tres episodios de su vida personal y a tres momentos políticos

de la historia de España del siglo XIX. Cada uno de estos tres grabados y momentos evidenciaba el enfrentamiento entre tradición y modernidad y la lucha de liberales y progresistas por traer el progreso político al país.

En la primera escena, Alcántara recordaba una estancia donde había “una gran litografía que representaba [un] numeroso grupo de doceañistas sentados en torno de una mesa” (*La sagrada* 321). Los doceañistas fueron los partidarios de la monarquía constitucional durante el Trienio Liberal (1820-23). Su tío y cura (Manuel Jurado y Alexandre, probablemente) apuntaba en tono compasivo que eran unos “desgraciados”; pero su padre, cuyas afirmaciones le eran más cercanas, exclamaba que los doceañistas habían sido “los únicos políticos decentes y los creadores de la España moderna” (*La sagrada* 321). En ese ambiente contencioso, bajo esas dos influencias (tradición y modernidad), en el contexto de esa “gran tragedia nacional”, decía Alcántara, es donde se formó su espíritu cuando era niño (321-22). En la segunda escena, mencionaba una litografía del lancero Don Diego de León (1807-1841), un oscuro militar enfrentado a Espartero que fracasó cuando asaltó el Palacio de Oriente con la intención de restaurar la Regencia de María Cristina. La litografía colgaba en una sala del Ateneo durante los primeros años de la Restauración (ca. 1875-1880). En esa sala, decía Alcántara, él y los otros estudiantes habían mantenido encendidas contiendas sobre los más variados asuntos nacionales, el bien público y el porvenir (322-23). En la tercera escena, Alcántara aludía a una litografía en la que aparecía Juan Prim, el “héroe de los Castillejos”. En ella, un grupo de hombres liderados por Ruiz Zorrilla (1833-1895) conspiraba para llevar a cabo un pronunciamiento que terminó por fracasar días después (Ruiz Zorrilla fue partidario de Amadeo de Saboya, de la República y uno de los héroes de la Revolución de 1968). Aunque Alcántara mencionaba la falta de pureza de los móviles de algunos de los participantes en esa reunión, destacaba la “valerosa confianza” y “la expresión sobria” de los que querían cambiar el porvenir de España (*La sagrada* 323). Al observar esta estampa, decía haber presenciado algo así como el “último gesto social de la España de los pronunciamientos” (*La sagrada* 323).

Alcántara subrayaba el valor ejemplar y propagandístico de estas imágenes: “[a]quella estancia fue como el laboratorio de mi espíritu, y de allí salió interesado en la gran tragedia nacional”, decía, refiriéndose a la habitación de su infancia. Insinuaba, además, el paralelismo entre las escenas recordadas y la pintura de Solana al repetir, de manera retórica, tres veces la misma pregunta: “¿Por qué surgieron contra la fuerza de un ventarrón en mi memoria todos estos recuerdos al ver el cuadro de Gutiérrez-Solana?”; “¿Por qué recuerdo yo todo esto con motivo del cuadro de Solana?”; “¿Por qué he recordado estas cosas ante el cuadro de Solana?”. Gracias a esta asociación apuntaba a la significación ideológica e histórica,

más que literaria, que le daba al cuadro. Y, como decía Gómez de la Serna, Alcántara había “sorprendido el secreto franco, conseguido, definitivo, de ese cuadro” (319).

Como cada una de las estampas, el cuadro de Solana presidía en Pombo idénticos debates, idénticas conspiraciones y un mismo propósito de traer el cambio y el progreso a España, parecía sugerir Alcántara: como los protagonistas de la primera escena, los pombianos eran los herederos del espíritu reformista de los primeros doceañistas; como los protagonistas de la segunda escena, debatían apasionadamente cuestiones relativas a la vida nacional, el bien público y el porvenir; como los protagonistas de la escena tercera y última, eran los líderes valientes de actitud sobria que conspiraban para provocar un cambio en España. Para Alcántara, el espíritu de los doceañistas, de los estudiantes del Ateneo y de los protagonistas de las últimas insurrecciones decimonónicas parecía sobrevivir en los pombianos que había pintado Gutiérrez Solana (325). En la reseña de Alcántara, además, la secuencia y progresión de las estampas mencionadas sugería también que los hombres representados por Gutiérrez Solana habían tomado el testigo de sus antepasados y, como ellos, eran ahora los protagonistas de la antigua lucha entre tradición y progreso. Alcántara evidenciaba, así, la narrativa que, según él, estaba implícita en el cuadro de Solana, la historia que contaba: la verdadera tradición española era una tradición de lucha por el progreso y la libertad del pueblo civil; una lucha por el progreso político que no terminaba de llegar a España. Solana, decía Francisco Alcántara, había imbuido a los representados, a su cuerpo y alma, con aquello que caracterizaba la identidad de la “raza ibérica”, de la casta española: “hombres resueltos, agrios, con la acritud que la exasperación pone en las almas nobles algo desesperanzadas de conducir al rebaño humano por caminos luminosos” (324-25). En el centro, como “una especie de caballero del ideal”, Gómez de la Serna parecía “ofrecer el código de los hombres rectos, desinteresados y perseverantes” (325).

Pero, Alcántara no solo describía a los personajes del cuadro de Solana, con estas palabras describía también a los pombianos y, a Gómez de la Serna. En su siguiente artículo, “El banquete a Gutiérrez Solana”, publicado en *El Sol* unos meses después, a principios de 1921 y con ocasión del homenaje dado por los pombianos al pintor, Alcántara hablaba ahora de los contertulianos reales de Pombo, en términos similares a los que utilizaba para describir a personajes del cuadro. En él, Alcántara identificaba a los pombianos como a una nueva juventud ardorosa y persuasiva a la preveía un futuro brillante en todos los campos: el artístico y literario, los negocios o la política. Algunos de ellos, decía hiperbólicamente, estaban destinados a ser “los caudillos de multitudes”, papel con el que más adelante identificaba a Gómez de la Serna (“El banquete” 2). Durante el discurso que dio aquella

noche, Alcántara imaginaba a Gómez de la Serna gesticulante, con una mano “aferrada a una lanza y capaz de atravesar con ella al mejor armado enemigo” (“El banquete” 2). Hermanaba, incluso, su “varonil energía” oratoria y literaria a la de los constructores del imperio español. Gómez de la Serna, decía Alcántara, pertenecía a la misma buena casta a la que pertenecía su padre, Javier Gómez de la Serna, un destacado político liberal. Francisco Alcántara trazaba así una línea genealógica que iba más allá del siglo XIX y que situaba el origen de la estirpe revolucionaria ibérica en los caudillos de la Reconquista y la España medieval. Era la misma tradición de caudillos revolucionarios a la que pertenecían los protagonistas de las estampas de su anterior artículo. Gómez de la Serna era el último representante de esa casta y de esa historia de construcción de España.

En este segundo artículo, Alcántara incluía también una interpretación más explícita de la tertulia. Para Alcántara, Pombo era el espacio más apropiado para conspirar. No hay que olvidar que la botillería, la taberna y el café durante el siglo XIX y primer tercio del siglo XX eran los espacios políticos y revolucionarios del pueblo. En ese ambiente hispano, decía, era donde habían tenido lugar, desde finales del siglo XVIII y hasta el presente, las tres o cuatro “menudas revoluciones y las profundas transformaciones que habían acontecido” (*La Sagrada* 354). Pombo era “toda la tradición de la España moderna, del Madrid liberal y del Madrid revolucionario que queda[ba] archivado en los libros de Pérez Galdós”, había dicho también en su artículo sobre el cuadro de Solana (*La sagrada cripta* 323-24).

Alcántara subrayaba la superioridad de las formas de socialización tradicionales y populares que Pombo representaba, usando la imagen de España como teatro y la vida política del país como un drama (comedia o farsa). Pombo era “el pathos ibérico afirmándose una vez más en el seno de una comunión de intelectuales, frente a esa teatralidad helada de la vida social europea que [tenía allí] sus devotos entre ciertas gentes de excepción”, decía Alcántara, aludiendo a los reformistas del círculo de Ortega y de *El Sol*: liberales que se habían reintegrado en el sistema tras la Revolución de 1917, apostando por reformar la Restauración y la Monarquía desde dentro (354).

En conclusión, aunque es difícil determinar la posición ideológica de Gutiérrez Solana a principios de los años veinte, cuando se pinta *La tertulia de Pombo*, sí es posible afirmar que, consciente o inconscientemente, se nutría de los postulados e ideales de la corriente anarcoindividualista de la época, proyectando así sobre su obra y su persona la imagen – falsa o verdadera – de un escritor y pintor de espíritu anarquista, como apuntaron algunos de sus contemporáneos. La sintonía que mostraba con Gómez de la Serna por entonces, que defendía su sensibilidad anarquista aún en 1926, no hace sino reforzar esta misma idea. A esa cercanía y a la petición del escritor,

respondió *La tertulia de Pombo*. El cuadro, que ha sido leído por los críticos actuales como emblema de una época literaria y artística exclusivamente, si se coloca en el contexto de la corriente de pensamiento anarquista que circulaba subterráneamente en el mundo intelectual de la época, tuvo, sin embargo, una significación ideológica y política que algunos críticos, por ejemplo, Gómez de la Serna y Francisco Alcántara, supieron ver con claridad. *La tertulia de Pombo* era un cuadro de grupo literario y género costumbrista, pero también un cuadro de historia y un cuadro de grupo “político”. Lo irónico es que este cuadro fuera entregado por Gómez de la Serna al Estado franquista.

University of British Columbia, Vancouver

NOTAS

- 1 Conviene mencionar que el cuadro ha tenido otros nombres, como indica Eduardo Alaminos López (247). Solana se refería a él como el “cuadro de la reunión de Pombo” en *La España negra* (247), mientras que los críticos de la época hablaban de “La mesa de los de Pombo”, como hacía *Juan de la Encina*, seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal (3); o de “La tertulia”, como hacía el cronista anónimo de *El heraldo* (“Banquete a Solana” 5). Alaminos López cree más correcto denominarlo *La tertulia de Pombo*, como hacía Gil Fillol en *La tribuna* (“La I exposición” 6). El cuadro, dice Gómez de la Serna, estuvo en la exposición de Otoño; su colocación se había planeado para el día que se ofreció el banquete a Solana en Pombo (el 5 de enero de 1921), para celebrar la edición de su libro *La España negra* y su éxito en Londres. A pesar de que Solana no parecía estar muy conforme al principio, pues lo quería llevar a varias exposiciones, terminó por colocarse en el café el 17 de diciembre de 1920 (*La Sagrada cripta* 297). Se situó encima de la mesa donde se sentaban los pombianos hasta 1947, aunque durante los años de la guerra civil se guardó en el sótano de la actual Biblioteca Nacional, que entonces era el Museo de Arte Español. Gómez de la Serna lo donó en 1947 al Museo Español de Arte Moderno, como dice Rafael Flórez (21).
- 2 En *Automoribundia*, Gómez de la Serna afirma que él se empeñó en que Pedro Emilio Coll figurara en el retrato “porque le quería mucho y porque representaba muy dignamente al contertulio americano” (837).
- 3 En su biografía sobre el pintor, Sánchez-Camargo recoge el nombre de algunos de los asistentes más frecuentes de la tertulia: Bacarisse, Rafael de Urbano, Pedro Emilio de Col, Hoyos y Vinent, la pintora María Gutiérrez, el escultor Julio Antonio, Romero de Torres y “el dibujante pornográfico Zamora que reparte recuerdos pombianos entre los asistentes extranjeros”. Entre estos

extranjeros estaban Leal da Cámara, Guilherme Philippe, Bettina Jacometti, Delaunay, que habían huido de la guerra y estaban decorando el Museo Cerralbo, en Madrid; también Guillén, Japp y Tyron, Miss Rkinse o Jean Cassou, “rodeado de bellas mujeres francesas” (160). Asimismo, en otro momento de la biografía, Sánchez-Camargo menciona otras figuras destacadas que pasaron por Pombo en alguna ocasión, aunque no eran contertulios habituales: Iturrino, los Zubiaurre, Victorio Macho, Anselmo Miguel, Diego Rivera, el pintor cubista mexicano, Angelina Beloff, Alfonso Reyes, Acevedo, el farmacéutico, Cabrero, Vilanich [sic], Luis Esteso, Buscarini, el poeta, Montalbán, Picasso, que, dice vino una noche “vestido de gran Arlequín”; también pasaron por allí: Maeztu, Tórtola Valencia, el ciego Las Heras o Nogales, cuya “pasajera actuación como alcalde de esta villa salmantina [Ciudad Rodrigo] fue en Pombo objeto de calurosos elogios” (168, 164). Conviene recordar que Juan Nogales-Delicado Arias era un anarquista individualista, nudista, esperantista y vegetariano, que fue alcalde anarquista de Ciudad Rodrigo del 1 de enero al 1 de junio de 1918; se movió en los círculos de Pombo y del Ateneo (Sánchez-Camargo 164).

- 4 En *Automoribundia*, Gómez de la Serna justificaba esta baja representación de tertulianos diciendo que se había pintado durante el verano, cuando la mayor parte de ellos no estaban en Madrid (838).
- 5 Tomás Borrás asegura que la idea de este motivo del espejo nació de Gómez de la Serna (327). Barrio Garay, sin embargo, cree que debió de influir lo dicho por Gómez de la Serna sobre los espejos en *Pombo* (Barrio 90-91).
- 6 Eugenio Carmona es quien más espacio ha dedicado a hablar de este asunto, aunque afirma que el estudio pormenorizado de las relaciones entre el escritor y el pintor está aún por hacer. Se debieron de conocer, dice, hacia 1909, probablemente, en una de las escapadas del pintor a Madrid, aunque Gómez de la Serna estaba familiarizado con su pintura desde 1904 (Carmona 98-99; González Escribano, *José* 74). El joven Gómez de la Serna, además, participaba en la tertulia del café de Levante, a la que asistían los hermanos Solana. Su contacto se retrotrae, por tanto, a mucho antes de que se iniciara la tertulia de Pombo y es fruto de una simpatía mutua en el contexto de la renovación cultural de principios del siglo XX (Carmona 98). Compartían el gusto por el Rastro, por ejemplo, como otros miembros de la tertulia del Café de Levante. En 1915 participaron juntos en la Exposición de Artistas Íntegros.
- 7 Pero, antes de ser colgada en Pombo, estuvo expuesta en el Primer Salón de Otoño de la Asociación de Pintores y Escultores (Gómez de la Serna, *José* 133): una muestra que pretendía estar al margen de las exposiciones y premios oficiales, pero que resultó de una mediocridad generalizada a pesar de las buenas intenciones (Lago 13-15). Solana, a pesar de que también recibió críticas

poco favorables, fue, según algún crítico, “la personalidad más fuerte del actual salón” (Lezama, “De arte”).

- 8 En años posteriores, en *José Gutiérrez Solana* (1944), Gómez de la Serna insistía en que el cuadro era “una bandera de la vida cierta”, es decir, una bandera pública de la tertulia, que perseguía darles publicidad mostrándoles como actores de la España de su tiempo, de la misma manera que había hecho Leonardo Alenza con los tertulianos del Café de Levante al pintarlos. Solana, tanto como Alenza, se había convertido así en historiador de la realidad española (*José* 10, 87). En *Automoribundia* (1948), sin embargo, aunque vuelve a mencionar la palabra “bandera”, para referirse al cuadro, el uso del término era más ambiguo: el cuadro era la bandera de las actividades literarias de un grupo que estaba a la vanguardia en un contexto que no era propicio para tales aventuras creadoras; un grupo de hombres que, una y otra vez, veían frustradas sus esperanzas de ser reconocidos: “ese cuadro es nuestra bandera de permanencia en la ilusión creativa, a la espera de un porvenir, tantas veces deshecho, sin aburrirnos de aguardar la hora de la sensatez” (836).
- 9 Así, en *Automoribundia*, hablando de la presencia de Pedro Emilio Coll en el cuadro, contaba la siguiente anécdota, dando pie al comentario sobre el carácter “simbólico” y no representativo del cuadro: “Creí hacerle el merecido favor, pero un día se me presentó consternado y me contó que el figurar en el cuadro le había puesto en el brete de perder su carrera diplomática, pues algún menguado había enviado al presidente Gómez una reproducción del cuadro, para que viese a qué género de vida alcohólica se dedicaba su embajador. Don Pedro, cuando Gómez le presentó la prueba en su contra, le dijo: “Señor, en primer lugar, esa no es una fotografía instantánea sino copia de un cuadro, y para esas botellas que hay sobre el mármol de la mesa hay más consumidores que yo”. Trabajo y tiempo le costó llevar al ánimo del dictador la convicción de que aquel era un cuadro simbólico” (837).
- 10 La fotografía – en la que posa flanqueado por Pedro Rocamora, alto funcionario franquista, y Luisa Sofovich – no solo tiene un sentido político para Gómez de la Serna, dice Fernández Romero; muestra, además, la “voluntad” del escritor de “reintegrarse a su mejor ser”, es decir, “la ficcionalización de sí que dejó pintada Solana” (595-96). La donación de un cuadro de vanguardia que incorpora la tradición y se ofrece a un gobierno que quería acabar con el aislamiento internacional integrando la vanguardia tenía un sentido práctico para el escritor, concluye Fernández Romero: “el valor de uso de la vida escamoteado en beneficio de una espectacularización de su integración político-social en una nueva España, no menos deudora de proyectos de propaganda y mitificación, imperial incluso” (597).
- 11 No hay que olvidar, sin embargo, que los estudios de Litvak se centran, sobre todo, en el estudio del anarquismo en los artistas y escritores populares,

incluso, no profesionales, que son los que escriben generalmente en las revistas que ella estudia, y que su investigación abarca hasta mil novecientos trece exclusivamente. Para Litvak, el movimiento ácrata era, en general, un movimiento obrerista (pues Litvak no distingue entre clases bajas y obreros), que mostraba un fuerte predominio de las teorías de Proudhon (*La musa* 289-90). Litvak, sin embargo, establece también la existencia de un grupo de escritores anarquistas a los que denomina “vitalistas”, entre los que estarían, entre otros, Azorín, Rusiñol, Benavente, Maragall, y Julio Camba (*La musa* 57). Estos escritores individualistas, muestran la importancia de las ideas de Nietzsche, rechazan el autoritarismo del Estado y la Iglesia, y defienden, además de la libertad en todas las esferas – incluida la moral y sexual – el vitalismo, la fuerza, la acción y la rebeldía (*La musa* 57). Se situarían, por tanto, en la línea del anarquismo individualista.

- 12 La polémica, sin embargo, parece continuar hasta el final de los años veinte, al menos, en un contexto político cada vez más radicalizado, e involucró a otros movimientos de vanguardia posteriores al modernismo. Así lo demuestra que Gómez de la Serna, como he analizado en *Las fiestas del intelecto* (2024), dedicara uno de sus banquetes jocosos de Pombo – el doble banquete en honor de él mismo (1917-1919) –, a reflexionar sobre esta cuestión de las relaciones entre los anarquistas y los intelectuales en el contexto de la llamada Revolución de 1917 (258-291).
- 13 En efecto, Solana, como dice López Serrano, pintó un cuadro de Mateo Morral hoy desaparecido; de ello ha dado testimonio Vázquez Díaz, que, en torno a 1930, lo vio en casa de Solana junto al cuadro “Suplicio chino”, también conocido como “Un revolucionario” (López Serrano, *Los personajes* 115). Según López Serrano, para Solana, atentar contra la monarquía no era una acción degradante, cuando la motivación del anarquista estaba justificada, puesto que el Rey no encarnaba la nación ni tampoco lo hacían los políticos (*Los personajes* 48). Que el episodio anarquista le interesaba mucho a Solana se puso también de manifiesto en otro episodio de *La España negra*, donde mencionaba un cuadro con el motivo de este atentado: un cuadro coloreado a partir de una fotografía, que captaba su atención y le servía como excusa para criticar veladamente la avaricia comercial, la morbosidad de la gente interesada en este tipo de fotografías, así como la superchería católica (87).
- 14 Como Wilde o Mallarmé, Gómez de la Serna, en una carta enviada a su hermano Julio en 1925, afirmaba, quizás de manera lúdica y metafórica, que escribir una novela llena de exabruptos y procacidades era como tirar una bomba anarquista (“Yo mismo cuando tiro una de esas bombas pintorescas que son mis libros ... me echo las manos a la cabeza quedo perturbado por todas las procacidades del libro” (“Mi querido” n.p.).

- 15 Así, por ejemplo, en *La España negra*, el narrador, que visita un centro penitenciario, se enfoca en el anarquista Sancho Alegre, que atentó contra Alfonso XIII, y al que describe de la siguiente forma: “Yo me fijé en un hombre bajo y fuerte que tenía unos ojos muy grandes y la cara muy expresiva” (71). Más positivo es el tratamiento que recibe el anarquista Planas, al que se condenó por enviar un paquete explosivo a un juez que había abofeteado a su anciana madre, al que se describe como “un hombre alto, de barba y con nariz bien dibujada, parecido a estos bandidos gallegos” (López Serrano, *Los personajes* 142).
- 16 Dice Solana: “Luego hemos dado una vuelta por el paseo ancho, donde hay filas de estatuas de piedra, á derecha é izquierda, de los antiguos reyes españoles; hemos visto pasar á un señor de aspecto vigoroso y cara bondadosa, con barba corta, lo mismo que el pelo, blanco, y una mujer simpática y joven. El porte de ellos es el de dos burgueses; él lleva sombrero nuevo de paja y traje sencillo, de americana; ella, traje claro, elegante, y sombrero de mañana; caminan un poco separados; pero se nota en la conversación animada y en el paso decidido, que la felicidad les sonríe. La alegría fuerte y sana de dos caracteres unidos. La voz de él es clara y enérgica. / Unas niñas saltan á la comba y cantan en corro. Ellos se paran á oírías y verlas jugar; y mientras los pájaros gorjean en los árboles, el sol radiante marca sus siluetas. Reconocemos con simpatía á Francisco Ferrer y á Soledad Villafranca” (163). López Serrano utiliza este fragmento para afirmar que para Solana la felicidad era una entelequia inalcanzable. Para el crítico, Solana se muestra irónico al dibujar a los dos anarquistas como el paradigma de la felicidad burguesa, insensible al dolor de la mayoría que le rodea (López Serrano, *Los personajes* 34). Discrepo de esta lectura, puesto que López Serrano parece olvidar que el anarquismo, especialmente a finales del siglo XIX y principios del XX, era una ideología transversal, de la que participaban tanto la burguesía como las clases más humildes. Pintar a los anarquistas Ferrer y Villafranca como burgueses era una constatación factual y, en vista de descripción tan positiva y de otras creencias y comentarios de Solana, no tenía por qué implicar una crítica irónica.
- 17 Una de las obras teatrales que destacaba en sus conversaciones con Sánchez-Camargo, por ejemplo, era la utopía de ciencia ficción *El hombre invisible* de H.G. Wells, un escritor pacifista, que como otros anarquistas creía que la especie humana mejoraría gracias a la ciencia y la educación (Sánchez-Camargo 269).
- 18 A propósito de la soltería de Solana, los críticos han especulado con otras posibles causas, como la dedicación absoluta a su obra o evitar la transmisión de una tara mental; el objetivo último, como señalan algunos críticos, era mitificar la vida y figura de Solana (López Serrano, *Los personajes* 192; Barrio 122)

- 19 No ha de sorprender, por tanto, que expresara una gran admiración por la feminista Margarita Nelken en su libro de 1918 y le dedicara uno de los capítulos de ese libro, "La puerta del Sol". Al año siguiente, en 1919, Nelken publicará *La condición social de la mujer en España*, un libro clave del feminismo de la época (7).
- 20 En 1913, por ejemplo, en la primera serie de *Madrid. Escenas y costumbres*, Solana se autodenominaba un "hereje"; y, en los años veinte, aún le resultaban deleznales el fanatismo religioso de Felipe II, la España Imperial y la Inquisición, con sus autos de fe y con persecuciones que solo conducían a la violencia y la crueldad. También pensaba, sin embargo, que dicho fanatismo eclesial ya solo se daba en situaciones excepcionales (*Escenas* 92; *La España* 107-10, 62). Los mitos católicos españoles por excelencia, la tradición mística y visionaria en su totalidad, con Santa Teresa a la cabeza, se someten a burla y sarcasmo en *La España negra*, tachando a la santa de farsante e histérica (118). Ignacio de Loyola, la "secta" de los jesuitas y el sistema educativo que controlaban, decía, sustentaban y corroían la España interior y, por eso, eran igualmente objetivo de su repulsa (*La España* 106). Aunque hay alguna excepción entre los curas humildes de pueblo, tampoco se salvaban estos de su crítica cruel, como las beatas marimachos y las monjas holgazanas (*La España* 137-38; 239).
- 21 Los muñecos derribados por la rabia del personaje iban desde altos militares que, como Francisco Cirujeda o Valeriano Weyler, llevaron a cabo una política nefasta contra los rebeldes en Cuba, el primero, o lideraron la represión en los altercados anarquistas de la Semana Trágica de Barcelona, el segundo, hasta políticos conservadores y liberales como Maura, La Cierva o Romanones. También estaban representados el fraile glotón y fanático o las monjas, así como afamados representantes de la Iglesia o los partidos políticos que se solían asociar con ellos, como el obispo de Jaca, Ramón Nocedal o Polavieja (58- 61).
- 22 A este último, que denunció los males del pueblo y los desmanes de quienes les explotaban, le dedico la segunda serie de *Madrid. Escenas y costumbres* (5, 110).
- 23 Se debatían, por ejemplo, entre sus principios pacifistas y antimilitaristas y la necesidad de defender la revolución con las armas; entre su negación a colaborar con otros grupos rivales y la importancia de cooperar con el resto de fuerzas republicanas; entre su rechazo del poder y la constatación de que eran ellos quienes lo detentan. En esta situación, algunos anarquistas llamaban a los individualistas a abandonar la Torre de Marfil; pero la resistencia de algunos a aunar fuerzas con los comunistas y el socialismo autoritario fue grande (Díez 375). El propio Gómez de la Serna, que se resistió a abandonar su Torre de Marfil individualista durante la guerra, escribiría sobre ello en dos conocidos

artículos: “Sobre la Torre de Marfil” (1937) y “Más sobre la Torre de Marfil” (1939).

- 24 Según Javier Tusell, por ejemplo, sabemos poco de los pensamientos políticos de Solana, pero “practicó con todo entusiasmo la más agria maledicencia contra todos los gobiernos en general”, mostrándose convencido de lo irremediable de la situación española y su imposible modernización (28). Solana y su hermano Manuel, dice Tusell en otro momento, habían permanecido “alejados en absoluto de toda política”; además, añade, a diferencia de otros intelectuales, habrían aceptado cualquier resultado que hubiera tenido la contienda. En este sentido, es significativo que solo pidiera el apoyo para el regreso a España una semana antes de la conclusión de la guerra (38). Los críticos han mencionado también sus opiniones “antimilitaristas, antimonárquicas, anticlericales o anticaciquiles”, como hace Andrés Trapiello, al hablar de su obra literaria (Trapiello, “Otro” 20; Tusell 28, 38; López Serrano, *Los personajes* 125): críticas que abrazaban los anarquistas tanto como otros grupos de izquierda radical, por otra parte. Pero, para Trapiello, paradójicamente, todo esto no es sino “puntillismo moral”. Solana, afirma, no era un agitador, como Noel, y esas cuestiones le traían sin cuidado (“Otro” 20). Para Tusell, el anticlericalismo de Solana tampoco tenía un carácter claramente político, aunque acepta que la realidad de España, aunque no influyera según él directamente, es un componente que es necesario tener en consideración cuando se habla de la obra del pintor (33).
- 25 Solana regresa a España en 1939, al finalizar la guerra. Calvo Serraller afirma que, tras haber disfrutado de la protección del gobierno de la República durante la guerra, en 1938 ya “estaba haciendo méritos para congraciarse con el régimen de Franco”, justificando dicha posición por lo precario de la situación de Solana (Calvo Serraller, “Ensayo” 29). Según Andrés Trapiello, Eugenio D’Ors le convenció, como también había hecho con Baroja, pidiéndoles que se le aunaran en Salamanca donde había organizado el Instituto Español y donde trataba de reagrupar a diversos académicos y artistas (“El París” 20). Quizás, dice Trapiello, aconsejado también por d’Ors, envió una carta personal a Franco demostrando que aceptaba la situación: carta a la que se dio publicidad, como dice también González Escribano, en la revista *España*; cualquier anarquismo, de existir, como en el caso de Baroja, ironiza Trapiello, resultaba una impostura (Trapiello, “El París” 20-21; González Escribano 114). Para otros, finalmente, el pintor se ‘vio obligado’ a escribir “una adhesión al Movimiento Nacional y a Franco” (364). Obligado o no, en la carta, Solana mostraba su adhesión clara al nuevo régimen: “De los cuadros que pinto en París algunos están hechos rememorando recuerdos de España, esta España que ha conocido la tragedia más espantosa de su Historia, hasta llegar a la anarquía y al crimen, pero por fortuna toca a su fin gracias al

esfuerzo y patriotismo del Ejército Español para resurgir en una España fuerte y gloriosa como deseamos todos los que verdaderamente la queremos. ¡Arriba España! ¡Saludo a Franco! (Trapiello, “El París” 20-21)”. Solana, además, entregó, la Medalla de la Exposición Nacional al gobierno vencedor, lo que para Tusell es una prueba más “de adhesión política indudable” al régimen de Franco (38). Es innegable, pues, que, una vez perdida la guerra, Solana no tuvo empacho en congraciarse con el régimen con tal de regresar a España; tampoco lo tuvo Gómez de la Serna, aunque nunca terminara de instalarse definitivamente en el país que tanto añoraba. Pero, si esto es cierto, también lo era el hecho de que Gutiérrez Solana se había trasladó a Valencia el 1 de diciembre de 1936, junto con muchos otros intelectuales de izquierdas, y se hospedó en el Ritz, que había sido acondicionado por el Gobierno de la República como Casa de la Cultura. Entre estos otros intelectuales estaban Antonio Machado y López Mezquita, León Felipe, Jacinto Benavente, Victorio Macho, Gustavo Bacarisse, Ernesto Halfter, Aurelio Arteta o José María López Mezquita (Trapiello, “El París” 1-18 Saturnino 14; Salazar y Trapiello 362). En Valencia permaneció cinco meses (Salazar y Trapiello 362). De allí se marchó a París a finales de 1937 o comienzos tempranos de 1938, probablemente, como muchos otros artistas e intelectuales en el exilio, cuando las fuerzas antinacionalistas se alzaron en Barcelona. En París se alojó en el *Colegio de España* junto a otros artistas e intelectuales en el exilio (Trapiello, “El París” 17-8; Barrio 134). Entre ellos estaban Baroja, Cabrera, Zubiri, Camba, Azorín o Sebastián Miranda. Sin embargo, según Barrio Garay, que sigue a Baroja, Solana se fue aislando progresivamente de los diferentes partidarios de uno u otro bando y de sus actividades (135). López Serrano habla de que Solana no fue bien recibido en el Colegio de España y que no se trataba con nadie (“Estudio” 18). Pero, como reconoce Trapiello, “poco o nada sabemos de las vicisitudes personales del pintor en esos años cruciales para él y para el país” (“El París” 14-15). De hecho, no sorprende que en una de las fotografías que ha quedado de esta etapa de París, y que se recoge en la biografía de Sánchez-Camargo, el pintor aparezca junto con Julio Camba y Azorín, dos figuras ideológicamente ambiguas, de inicios anarquistas (231). En Valencia colaboró con los proyectos culturales de la Casa de la Cultura, la revista *Hora de España* y *Cuadernos de la Casa de la Cultura* contribuyendo con algunos dibujos (González Escribano 107). Realizó por entonces tres litografías relacionadas con la catástrofe bélica, concibiéndolas como unos nuevos “desastres de la guerra”: Después del bombardeo”, “Llorando a sus deudos” y “Recogiendo a los muertos” (Salazar y Trapiello, 362). También colaboró con algunos dibujos en el *Álbum de la Alianza de Intelectuales de Cataluña al general Miaja*, y en la carpeta *Madrid*, editada por el Ministerio de Instrucción Pública (González Escribano 108). En 1937, participó con 15 óleos, al menos, en el pabellón de la

República. Es decir, durante estos años de la guerra, como dice González Escribano, se involucró en la lucha contra el fascismo (González Escribano 109). También sabemos que, en 1938, participó en la *Carnegie International* y envió cincuenta cuadros a la *Arden's Gallery* de NY, en beneficio de los niños españoles (López Serrano, "Estudio" 17).

- 26 En esas declaraciones, Solana afirmaba que la mejor política era que "se prosper[ara]" y defendía la necesidad de ser patriota y español, ante todo; lo que para él parecía consistir en vivir en España y no poder hacerlo en ninguna otra parte. A la pregunta de ¿qué entiende por política y cuál es la mejor?, Solana respondía: "Que tenga patriotismo la gente y que se prospere, pues sería gracioso. Hay que ser patriota, ante todo. Hay gentes que les da igual una cosa que otra. Esta es gente de conveniencia. Uno solo puede vivir en España; fuera le falta a uno algo. Hay que ser ante todo español, porque eso es lo mejor (Sánchez-Camargo 268-69). De hecho, como dice Tussell, que sigue a Josefina Alix, durante el Franquismo, al contrario que durante la guerra civil, en que contribuyó con sus obras y material propagandístico a favor del Frente Popular, Solana hizo obras totalmente lejanas al arte oficial de derivación falangista, al contrario de artistas e intelectuales como Zuloaga, por ejemplo. Estos artistas contribuyeron con obras alineadas con la causa del general Franco, que se exhibieron en el Pabellón del Vaticano durante la guerra (38). Es más, dice Tussell, durante el franquismo los cuadros religiosos de Solana recibieron la desaprobación de los católicos tradicionales (39).
- 27 Para Carmona, la vinculación de Solana con el arte nuevo pasaba necesariamente por Ramón Gómez de la Serna, que jugó un papel esencial en la autoestima de Solana; pero lo solanesco de Solana, es decir, sus características, comenzó a fraguarse mucho antes de que Gómez de la Serna "lo señalara con el dedo y lo sentara a su lado" (Carmona 99). Calvo Serraller ha defendido la concepción abortiva que tuvo el infusorio vanguardista Gómez de la Serna; Ramón españolizaba el espíritu modernizador vía el romanticismo sin credo político que adoptaba; por eso, se decantaba por Solana, que lo interpretaba todo en clave española. Por eso, también es comprensible que sea el cuadro de Solana la imagen oficial del grupo ramoniano; esa es la razón de ser para Calvo Serraller ("Sísmicos" 18, 27). La tesis de Calvo Serraller es la defendida también por Carmona, aunque profundiza más en las relaciones entre Gómez de la Serna y Solana. Ramón, dice Carmona, se situó entre lo castizo y renovador; introdujo elementos extraños en lo nuevo, consiguiendo así el extrañamiento y la descontextualización, rasgos esenciales de la estética moderna (Carmona 99). Compartían una sugerente poética de las cosas (Carmona 98). En este sentido, Solana fue "un factor importante, inexcusable, de la estrategia ramoniana en pro de la singularidad, pero nunca habló de "solanismo" como de un nuevo ismo (Carmona 98-99). Esta misma idea la

comparte Ángel González García, para quien Ramón necesitaba a Solana como cómplice de lo nuevo. En este sentido, *La tertulia de Pombo* fue su principal contribución (“José” 87).

- 28 Los críticos también han explorado el interés compartido de ambos artistas por ciertos espacios, como el Rastro o París, registrando en sus sobras el proceso de modernización de España y, en particular, de Madrid (Cassou 232-37; Gómez de la Serna, *José* 8; Bonet 10; González Escribano, “Álbum” 277; Rodríguez 40).
- 29 Referencias a la obra expuesta por Solana, o al banquete que se da en su honor en Pombo, se pueden encontrar en diferentes periódicos de la época: *Cosmópolis*, *El Heraldo de Madrid*, *El Sol*, *La Acción*, *La Voz*, *Hojas selectas*, *España*, *Mundo gráfico*, *La Esfera*, *La Libertad*, *El Imparcial* o *La Ilustración Española y Americana*. La mayoría de los contemporáneos de Solana que reseñaron su obra, a raíz de la exhibición del cuadro en la *Primera exposición de otoño* de 1920 o del banquete en cuyo honor organizó Gómez de la Serna en 1921, le dedicaban comentarios bastante negativos, en general. Le acusaban, por ejemplo, de pretender hacer “literatura con los pinceles” más que arte, algo que Solana, por otra parte, siempre había tratado de evitar; la pintura, decía, debía ser pintura, en una entrevista de Radio Nacional (Rivas y Llanos 595; Sánchez-Camargo 273). Lo que Solana pretendía expresar era que la pintura no necesitaba de un “explicador” para ser comprendida: “La pintura en su mudo lenguaje debe decirlo todo. Mejor o peor. Pero decirlo solo ella”; no podía ser un motivo de elucubraciones retóricas, literarias, filosóficas o metafísicas que necesitara de un explicador (Sánchez Camargo 273; Gómez de la Serna, *José* 16). Además, decían sus contemporáneos, el cuadro y su pintura eran algo incompleto y fallido, y trataban de explicar el porqué de ello (*de la Encina* 4; de Lezama 2). El mismo Solana, como hemos indicado anteriormente, terminó por asumir en *La España negra* las críticas hechas al cuadro (247-49). El cuadro resultaba “pobre” y estaba “a medio conseguir”, decía Solana, porque no había podido darle tampoco “una forma más acertada y más decisiva” (247). La composición simplista del cuadro – la estratificación estática del fondo y la verticalidad hierática de los retratos en primer término – era una de las críticas que le hacían al cuadro; era una composición “vulgar”, decía Ballesteros de Martos, uno de los más críticos con la obra, junto con Gil Fillo (762). “*La mesa de los de Pombo*, decía *de la Encina*, es una obra no lograda. Posee trozos sólidos de pintura – la parte de arriba, verbigracia –; pero los retratos son mediocres (3). Esta era la crítica más frecuente: la incapacidad de Solana para lograr retratos psicológicos; y el cuadro de *La tertulia de Pombo* no era una excepción. Como decía otra vez Juan *de la Encina*, Solana “no ha sabido transcribir estéticamente el carácter de sus amigos”, aunque admitía, sin embargo, que el parecido superficial de los representados era lo que menos

- importaba (3). Para Ángel Veque y Goldoni, el hieratismo de los retratos y la “flaqueza de la individual expresión” eran los aspectos más deficientes (3). Gil Fillol y Ballesteros Martos estaban de acuerdo. Gil Fillol denunciaba la falsedad de la construcción de las figuras acartonadas y rígidas, cómo árboles, que ni siquiera eran “figuras humanas”, y cuya disposición pretendía recordar la de las “cenas apostólicas” (“La I” 6); y Ballesteros de Martos, refiriéndose a los personajes de la tertulia en la revista *Cosmópolis*, decía que “parec[ían] muñecos de trapo inexpressivos que esta[ban] esperando la mano experta del ventrílocuo para que los anim[ara] y los [sacara] de su hieratismo un poco grotesco” (762). Solo para Interino el “realismo del cuadro” era lo más destacado de este “grupo verdadero”, añadiendo, además, que hasta se les podría oír hablando (15). Lo normal, sin embargo, entre los contemporáneos de Solana, es destacar también el silencio y la incomunicación de los representados. Para *Juan de la Encina*, el retrato más acertado era el de Ramón Gómez de la Serna (3); mientras que, para José María Salaverría, que destacaba la expresión “fija, como de espectro contento de su suerte”, de Bergamín, el “empaquetado de jefe de todos” de Gómez de la Serna, de pie y en el sitio central, era una de las cosas que creaba malestar. Para él, todas las figuras, pintadas despiadadamente con colores sucios, se mostraban rígidas y siniestras, en posición de figuras de cera (123-24). También Gil Fillol, en *Hojas selectas*, denigraba el uso de negros opacos, sucios y deslustrados, como hacía Salaverría (Fillol, “El primer” 1129). Ballesteros de Martos, refiriéndose al cuadro habló de la impotencia técnica de Solana, de su parvedad intelectual y de sus pocos medios expresivos. A Solana le faltaba, decía asimismo Ballesteros de Martos, el sentido del buen gusto y sugería que era consecuencia de una alteración patológica que se manifestaba en esa progresiva desviación de las cosas normales y limpias. Solana veía la vida de manera arbitraria y ruin, por patología (754-63). Al mismo tiempo, sin embargo, reconocía que, potencialmente, el cuadro pudiera haber sido una obra maestra (762). Otros, como hacía Veque y Goldoni, en *El Imparcial*, elogiaban los accesorios y el fondo del cuadro (3). También Gil Fillol veía elementos positivos en Solana y en el cuadro: la intensidad dramática.
- 30 Para Andrés Trapiello, la pintura de Solana tiende a la estampa estática, algo que trata de compensar con su escritura, dando así vida a lo pintado (“Otro” 18). En este sentido, es importante notar que pintura y escritura, como han señalado todos los críticos, muestran un gran paralelismo.
- 31 Para Andrés Trapiello y Juan Pascual Gay, quien parece tener en mente la composición de otros cuadros de Solana, como *El lechuga y su cuadrilla* (ca. 1915/1917-1932), los pombianos aparentarían una cuadrilla de toreros y ganaderos, con Gómez de la Serna como picador al frente (Trapiello “Otro” 16; Pascual 486).

- 32 Para otros, como el cronista Interino en “Salón de Otoño”, en la revista *España* se identificaban con los ultraístas (15).
- 33 Decía Gómez de la Serna: “¿Qué ha pintado unos autómatas? Sí. Ha querido pintar ese automatismo solemne que sólo es digno de la perpetuidad. El hieratismo que daban a todas sus figuras los maestros supremos, los egipcios, lo daban sin excepción, porque sabían que lo que hace el arte es de algún modo una elevación y un embalsamamiento en las rigideces, que solo son sostenibles en el futuro. Lo demás es solo una imitación despreciable y trivial. Gracias a esos automatismos y a esos recrudescimientos por el color, por la línea o por la concepción, se salva el arte a las apariencias nerviosas cargantes y demasiado envenenadas de cotidianismo, con que se ofrecen vulgarmente e inútilmente para el arte las cosas y los seres” (*José* 133-34).
- 34 Dice Sánchez-Camargo: “En Pombo, el gran cobijo de la calle de Carretas. Sólo tiene sabor pombiano con Ramón y Solana. Son los únicos que se han dado cuenta de las cosas y han hecho que nos la demos los demás. Uno, con su libro, otro, con su lienzo. No podemos perturbar en masa el equilibrado concepto pombiano de la filosofía española contemporánea. Se consigue puro yendo solos. No se puede concebir otro Pombo mejor que el de siempre, y en el café, en dos mesas, ¡y diferentes!, acodados. Ramón y Solana. En las restantes, la gente de Pombo, que, para que sea real, jamás seremos nosotros; sino la mujer solitaria, la niña y la madre, la pareja de novios, el señor viejo... ¡Los verdaderos pombianos! Los auténticos. A nosotros solo nos debe estar permitido el sentarnos, aislados, para ver, descansar e inventar, liberados de no sabemos qué...” (165-66).
- 35 Fueron publicadas en *La tribuna* el 5 y 6 de enero de 1921 con los títulos de “Los retratos de grupo I” y “Retratos de grupos II”). También se publicó en *La tribuna* el artículo titulado “El cuadro de la tertulia”, el 24 de agosto de 1920. Este último artículo también se recoge en su integridad en la entrada de *La sagrada cripta de Pombo* titulada “Agosto 1920” (313-317).
- 36 De hecho, Solana había dedicado el libro *Escenas y costumbres* (1913) a Alenza (5); y, en la segunda serie de 1918, le había identificado como el gran dibujante costumbrista y romántico que, con sus dibujos, había ennoblecido las páginas de *Semanario pintoresco* (109).
- 37 En su monografía sobre el pintor de 1944, Gómez de la Serna vuelve a conectar a ambos pintores: “Sólo se puede emparentar con Solana al malogrado Leonardo Alenza dotado de la visión contemporánea, descubridor de los actores de la España de su tiempo, eslabón suelto en la historia de las realidades españolas. La muestra que pintó para el Café de Levante – como el cuadro que dedicó Solana a mi tertulia del Café de Pombo – es una bandera de la vida cierta” (*José* 10).

- 38 Tras la guerra civil española, Gómez de la Serna volvió a retomar el asunto del cuadro de Solana con la escritura, entre otros, de otros dos artículos. Aunque su interpretación del cuadro era algo ambivalente, el componente político era evidente. Gómez de la Serna, que era el dueño legal del cuadro, lo donó al Museo Español de Arte Moderno en 1947, a pesar de que, con anterioridad, había dicho que tenía su ubicación perfecta en el espacio popular y público del Café de Pombo (Flórez, “El último” 21). Quería preservar el cuadro íntegro y en buenas condiciones para las generaciones literarias del futuro y asegurar, así, la pervivencia de los ideales que su generación representaba: una generación de escritores desesperanzados, a raíz de las circunstancias históricas, pero que no se desmoralizaron. El cuadro, decía Gómez de la Serna, debía quedar en España “como hito señalador de un tiempo, de nuestro tiempo, de mi tiempo” (“Exequias” 94). Con sus comentarios, Gómez de la Serna interiorizaba el papel de los abuelos del cuadro de Solana, adoptaba su identidad, y pasaba el testigo a los miembros de la generaciones literarias futuras en España, alentándoles a no abandonar su propia lucha y a no olvidar el pasado que ellos representaban. En esta misma idea, insistirá en 1950, en un nuevo artículo con ocasión del final de la tertulia de Pombo (“Exequias de Pombo” 97). El cuadro, decía Gómez de la Serna, era un retrato de “la España mística y literaria por excelencia, siempre ansiosa de reconstruir la vida – con sus anécdotas y sus esencias – de los que se sintieron sobre todo españoles y caballeros” (97). Al identificar el cuadro con una instantánea de la España de entonces y a los pombianos como españoles y caballeros, Gómez de la Serna volvía a insinuar la dimensión histórica e ideológica del cuadro de grupo literario.
- 39 Según Gómez de la Serna, habría mencionado también brevemente el cuadro de Gutiérrez Solana en otro artículo anterior al aparecido el 25 de octubre de 1920 que me ha sido imposible localizar. Gómez de la Serna recoge lo dicho por Alcántara, sin embargo, en *La sagrada cripta de Pombo*: “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” (319). También menciona que Alcántara anunció el banquete en honor de Solana en una nota o artículo de *El Sol* el 4 de enero de 1921, que tampoco he podido localizar. Se recoge lo dicho, igualmente, en *La sagrada cripta de Pombo* (343). Dice Alcántara: “Gutiérrez-Solana, pintor del núcleo de literatos y de artistas que forman esa simpática camaradería, tal vez la única de Madrid, donde el espíritu moderno de la juventud artística española batalladora busca el confortativo calor moral y estético de nuestros abuelos cercanos, plebeyos, liberales, combatientes en las barricadas y creadores de la España moderna, buena o mala, grande o chica, tal como es. Gutiérrez-Solana, pintor de ese núcleo, y ante cuyo cuadro he pasado días atrás

algunos de los momentos más plenos de mi existencia, por la reciedumbre de su fondo, merece, no digo un banquete, que todo el mundo se apaña hoy, sino un abrazo de todo corazón, que yo iré a darle" (343).

OBRAS CITADAS

- "Banquete a Solana." *El Heraldo* 30 de diciembre 1920: 5.
- AGUILERA, EMILIO M. *José Gutiérrez Solana: aspectos de su vida, su obra y su arte*. Barcelona: Editorial Iberia, 1947.
- ALAMINOS LÓPEZ, EDUARDO. *Ramón y Pombo*. Renacimiento, 2020.
- ALCÁNTARA, FRANCISCO. "El banquete a Gutiérrez Solana en Pombo." *El Sol* 7 de enero 1921: 2.
- . "Primer Salón de Otoño: La tertulia del café de Pombo, por Gutiérrez Solana." *El Sol* 25 de octubre 1920, sec. La vida artística: 10
- ALIX TRUEBA, JOSEFINA. "Solana, José Gutiérrez (Madrid, 1886-1945)." *Catálogo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. MNCAR y Ministerio de Cultura, 1992. 50.
- AUBERT, PAUL. "Intelectuales y cambio político." *Los orígenes culturales de la Segunda República*. Ed. José Luis García Delgado. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1993. 25-99.
- BALLESTERO DE MARTOS, ANTONIO. "El arte en España. El primer Salón de Otoño." *Cosmópolis* diciembre 1920: 754-63.
- BAROJA, PÍO. *Desde la última vuelta del camino. Memorias*. Vol. 7. Madrid: Biblioteca Nueva, 1949.
- BARRIO GARAY, JOSÉ LUIS. *José Gutiérrez Solana. Paintings and Writings*. Lewisburg and London: Bucknell UP and Associated UP, 1978.
- BONET, JUAN MANUEL, ED. *Ramón en cuatro entregas*. 4 vols: Museo Municipal de Madrid, 1980.
- BORRÁS, TOMÁS. "Madrid gentil, torres mil." Salazar y Trapiello 327.
- BOZAL, VALERIANO. "José Gutiérrez Solana. 'Nuestro Courbet.'" *Solana en las colecciones Mapfre*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005. 64-80.
- . *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Vol. 36. Madrid: Espasa Calpe, 1998.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO. "Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana." *Solana en las colecciones MAPFRE*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005. 14-63.
- . "Sísmicos istmos." *Istmos. Vanguardias españolas, 1915-1936*. Ed. Ana Vázquez de Parga. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1998. 11-36.
- CAMPOY, A.M. *Solana*. Madrid: E.P.E.S.A, 1971.
- CARMONA, EUGENIO. "Solana: el invitado, el primitivo y lo inquietante." *Solana en las colecciones Mapfre*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005. 96-117.
- CASSOU, JEAN. "José Gutiérrez Solana." *L'Art et les Artistes* abril 1927: 232-37.

- CELA, CAMILO JOSÉ. "La obra literaria del pintor Solana. Discurso ante la Real Academia Española (Madrid, 1957)." *Obra completa*. Vol. 12. Barcelona: Ediciones Destino, 1989. 433-91.
- DE LA ENCINA, JUAN [RICARDO GUTIÉRREZ ABASCAL]. "Crítica de arte. Primer salón de Otoño. El caso Solana. II." *La voz* 18 de octubre 1920: 3.
- DE LEZAMA, ANTONIO. "De arte. Salón de Otoño de la Asociación de Pintores y Escultores." *La libertad* 29 de octubre 1920: 2.
- DÍEZ, XAVIER. *El anarquismo individualista en España. 1923-1938*. 2002. 31 de enero 2023. <www.solidaridadobrero.org>.
- DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE. "José Gutiérrez Solana, pintor de Madrid y de sus calles." *Salazar y Trapiello* 292-93.
- DOMENE, PEDRO M. "José Gutiérrez Solana (La España negra y literaria)." *Disidencias (en la literatura española del siglo XX)*. Málaga: e.d.a. libros, 2010. 55-63.
- ESQUIVEL Y SUÁREZ DE URBINA, ANTONIO MARÍA. *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*. 1846.
- FERNÁNDEZ ROMERO, RICARDO. *El mercader de imágenes*. Madrid: Carpe Noctem, 2021.
- FERNÁNDEZ UTRERA, MARÍA SOLEDAD. *Las fiestas del intelecto. Banquetes e ideología en la vanguardia española. Los ágapes de Ramón Gómez de la Serna*. Chapel Hill: The Department of Romance Studies. The University of North Carolina at Chapel Hill, 2024.
- . "Los inicios del café de Pombo (1912-1918): tertulia, sociabilidad y 'sentimiento anarquista.'" *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 26 (2022): 33-55.
- FLINT, WESTON. "Wax Figures and Mannequins in Solana." *Hispania* 46.4 (1963): 740-47.
- FLÓREZ, RAFAEL. "El último Pombo (1936-1950)." *Boletín Ramón* 2003: 17-21.
- FOX, E. INMAN. *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra, 1997.
- GABRIEL, PERE. "Sociedad Gobierno y Política (1902-1931)." *Historia de España siglo XX*. Ed. Ángel Bahamonde et al. Madrid: Cátedra, 2008. 293-537.
- GARCÍA CÁRCCEL, RICARDO. *La herencia del pasado. Las memorias históricas de España*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- GIL FILLÓL, LUIS. "El primer Salón de Otoño en Madrid." *Hojas selectas* diciembre 1920: 1127-30.
- . "La I exposición de Otoño. La extrema izquierda radical." *La tribuna* 23 de octubre 1920, sec. Artes y Letras: 6.
- GISBERT PÉREZ, ANTONIO. *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*. 1888.

- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. "El año pombiano." *Almanaque literario*. Ed. Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero, E. Salazar y Chapela. Madrid: Editorial Plutarco, 1935. 172-79.
- . *Automoribundia (1888-1948)*. Barcelona: Círculo de lectores. Galaxia Gutenberg, 1998.
- . "El café recóndito." *Por esos Mundos* 1 febrero 1915: 142-51.
- . "Capítulo LXXI." *Automoribundia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1948.
- . "El cuadro de la tertulia." *La tribuna* 24 de agosto 1920, sec. Variaciones: 8.
- . "El cuadro de Pombo (1947)." *Ramón en cuatro entregas*. Vol. 2. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 1980. 93-97.
- . "Exequias de Pombo (1950)." *Ramón en cuatro entregas*. Vol. 2. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 1980. 97-99.
- . "Festejo en Pombo." *La tribuna* 6 de enero 1921: 6.
- . *José Gutiérrez Solana*. 1944. Barcelona: Ediciones Picazo, 1972.
- . "Más sobre la Torre de Marfil." *Sur* enero 1939: 32-58.
- . "Mi querido Julio." *Alan Hoyle Hispanist*. 1925. Web. 22 de jun 2023.
- . "[La Proclama de Pombo]." Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1916.
- . *Pombo*. Madrid: Visor Libros, 1999.
- . *Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos*. Barcelona & Buenos Aires: Editorial Juventud & Editorial Juventud Argentina, 1941.
- . "Retratos de grupo II." *La tribuna* 6 de enero 1921, sec. Variaciones: 7.
- . "Los retratos de grupo I." *La tribuna* 5 de enero 1921, sec. Variaciones: 4.
- . *La sagrada cripta de Pombo*. Madrid: Visor Libros, 1999.
- . "Sobre la Torre de Marfil." *Sur* febrero 1937: 58-79.
- GONZÁLEZ ESCRIBANO, RAQUEL. "Álbum de la España Negra." Salazar y Trapiello 249-334.
- . *José Gutiérrez Solana*. Madrid: Fundación MAPFRE. Instituto de Cultura, 2006.
- . "La vida misteriosa de las cosas. Pinturas de José Gutiérrez Solana en las colecciones Mapfre." *Solana en las colecciones Mapfre*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005. 118-53.
- GONZÁLEZ GARCÍA, ÁNGEL. "José Gutiérrez Solana." *Solana en las colecciones Mapfre*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005. 81-95.
- GUTIÉRREZ SOLANA, JOSÉ. *La España negra*. Madrid: n.p., 1920.
- . *Madrid. Escenas y costumbres*. Madrid: Imprenta Artística Española, 1913.
- . *Madrid. Escenas y costumbres. 2ª serie*. Madrid: Imprenta. Mesón de Paños, 1918.
- . *La tertulia de Pombo*. 1920.
- HEUER, JACQUELINE. *La escritura (auto)Biográfica en Ramón Gómez de la Serna*. Genève: Éditions Slatkine, 2004.
- INTERINO. "Salón de Otoño." *España* 16 de octubre 1920: 14-15.
- IRIZARRY, ESTELLE. "José Gutiérrez Solana's Visions of Life and Self." *Writer-Painters of Contemporary Spain*. Twayne Publishers; G.K. Hall, 1984. 42-55.
- KOSUCH, CAROLIN, ED. *Anarchism and the Avant-Garde: Radical Arts and Politics in Perspective*. Leiden: Brill, 2019.
- LAGO, SILVIO. "El Salón de Otoño. La pintura." *La Esfera* 6 de noviembre 1920: 13-15.

- LITVAK, LILY. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- . *Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo (1880-1913)*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2001.
- LÓPEZ SERRANO, RICARDO. "Estudio." *La España negra (II). Viajes por España y otros escritos*. Granada: Editorial Comares, 2007. 9-23.
- . *Los personajes en su literatura y su pintura: una visión simbólica de la vida*. Santander: U de Cantabria. Parlamento de Cantabria, 2004.
- MENA, MANUELA B. "Solana y su mirada goyesca." Salazar y Trapiello 45-120.
- MORENO VILLA, JOSÉ. "Palabras de los cuadros. Demencia del pintor Solana." Salazar y Trapiello 319.
- PASCUAL GAY, JUAN. "El doble discurso artístico de José Gutiérrez Solana." *La nueva literatura hispánica* (2012): 471-97.
- RAMÍREZ, GORETTI. "Juan Ramón Jiménez y el anarquismo." *Bulletin of Spanish Studies* 99.8 (2022): 1267-91.
- RECLUS, ÉLISÉE. *Internacionales*. El hombre y la tierra. Vol. 3: Editorial Eleuterio del Grupo de Estudios Gómez Rojas, 2017.
- RIVAS Y LLANOS, RAMÓN. "El primer Salón de Otoño." *La ilustración española y americana* 8 de diciembre 1920: 595.
- RODRÍGUEZ FISCHER, ANA. "Sin gafas de vidrio color rosa en los ojos: la España negra de José Gutiérrez Solana." *Cuadernos hispanoamericanos* 690 (2007): 29-41.
- SALAVERRÍA, JOSÉ MARÍA. *Nuevos retratos*. Madrid: Renacimiento, 1930.
- SALAZAR, JOSÉ MARÍA. "Biografía." Salazar y Trapiello 335-71.
- SALAZAR, JOSÉ MARÍA, Y ANDRÉS TRAPIELLO, EDS. *José Gutiérrez Solana*. Madrid: Ediciones Turner, 2004.
- SÁNCHEZ-CAMARGO, MANUEL. *Solana. Vida y pintura*. 2ª ed. Madrid: Taurus, 1962.
- SKODA, ADRIANO. "Prólogo." Trans. Anselmo Lorenzo. *El Estado moderno de Élisée Reclus*. Ed. Élisée Reclus. Vol. 1. Santiago de Chile: Editorial Eleuterio, 2013. 9-19.
- TRAPIELLO, ANDRÉS. "Otro prólogo para la España negra." *La España negra*. Granada: La veleta, 1998. 9-24.
- . "El París de Solana." *Los cuadernos de París. Edición Facsímil*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Fundación Marcelino Botín, Museo de Educación, Cultura y Deporte, 2002. 12-27.
- TUSSELL, JAVIER. "José Gutiérrez Solana. Tres momentos históricos de una trayectoria biográfica." Salazar y Trapiello 14-44.
- VEQUE Y GOLDONI, ÁNGEL. "'La tertulia de Pombo'. Un cuadro de Gutiérrez Solana." *El imparcial* 9 de enero 1921: 3.
- WEIR, DAVID. "Decadent Anarchism, Anarchistic Decadence: Contradictory Cultures, Complementary Politics." *Anarchism and the Avant-Garde: Radical Arts and Politics in Perspective*. Ed. Carolin Kosuch. Leiden: Brill, 2019. 129-52.