



El maniquí y la pintura en la primera mitad del siglo XX: realidad *versus* artificio

Pablo García-Calvente¹

Recibido: 4 de mayo de 2017 / Aceptado: 11 de julio de 2017

Resumen. Es significativo que los estudios que han proliferado durante las últimas décadas sobre la importancia del aprendizaje de la anatomía en la formación artística se hayan centrado, casi exclusivamente, en la problemática en torno a la trascendencia del papel de los modelos vivos, descuidando, en cambio, la relevancia del maniquí en esta tarea, a pesar de que, durante más de cinco siglos, este ha desempeñado, entre el rechazo absoluto y la reivindicación entusiasta, la función de sustituto de aquel en el proceso creativo. En este trabajo se abordará la controvertida cuestión que, a través de la representación del maniquí, se manifiesta entre realidad y artificio en la pintura europea de la primera mitad del siglo XX: desde el gesto provocador que entraña la confrontación deliberada en el lienzo del maniquí con el modelo vivo hasta el rol evocador e incluso subversivo que este artificio, versátil e inquietante, desempeñará en la producción pictórica de las vanguardias.

Palabras clave: Pintura; modelo; maniquí; realismo; artificio.

[en] The mannequin and painting in the first half of the 20th century: Reality versus artifice

Abstract. During the last few decades, the proliferation of countless papers on the importance of the nude in the study of anatomy as a part of artistic training stands in stark contrasts to the scant critical attention paid to the mannequin, in spite of serving as a substitute for the live model in artistic creation for more than five centuries, whether completely rejected or enthusiastically vindicated at the time. This work will address the controversial question of reality versus artifice in European painting of the first half of the 20th century, from the deliberate confrontation of the mannequin with the live model to the evocative even subversive character that this device, at once versatile and disturbing, will perform, in the oeuvre of the avant-garde.

Keywords: Painting; model; mannequin; reality; artifice.

Sumario: 1. Introducción 2. Realismo *versus* artificio en la pintura europea. 3. Cosificación y sueño: de Gutiérrez Solana a Gregorio Prieto. 4. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: García-Calvente, P. (2017) El maniquí y la pintura en la primera mitad del siglo XX: realidad *versus* artificio. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(3), 571-586.

² Universidad de Granada (España)
E-mail: ppge39@gmail.com

1. Introducción

Es sabido que la representación del cuerpo humano ha jugado un papel fundamental en la formación de los artistas y, en gran medida, ha sido esta la razón principal de la proliferación de tratados y manuales de anatomía, así como de la valoración del dominio de la correcta ejecución del desnudo en los centros de enseñanza artística, para lo que se ha recurrido tradicionalmente a modelos vivos. En este sentido, durante la última década se han dedicado estudios significativos no sólo a la importancia del desnudo en las academias y facultades de bellas artes, sino también a otras cuestiones, no menos relevantes relacionadas con la interacción entre artista y modelo en la práctica artística. Sorprende que, por el contrario, el maniquí haya recibido tan poca atención por parte de la crítica, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de un accesorio que, al menos durante cinco siglos, no ha dejado de estar presente en el proceso de la creación artística como pertinaz sustituto del modelo vivo y ha formado parte, además, de lo que se conoce como los “secretos” del atelier del pintor. Es más, los mismos artistas, en líneas generales y salvo contadas excepciones, han hablado muy poco de sus maniqués, quizá porque, más que un útil de trabajo, lo han considerado un compañero discreto y silencioso (Munro, 2014).

En la Europa del siglo XV el uso del maniquí articulado era una práctica corriente en los estudios de los pintores², para convertirse en los siglos siguientes en un valioso aliado, que despertaba en artistas y teóricos del arte encendido entusiasmo o fundadas reservas, en igual medida. El uso de estas figuras se remonta a la Edad Media, pero los primeros documentos que testimonian y detallan la manera de emplearlos, especialmente en la composición pictórica, proceden de la Italia del siglo XV. Desde su origen, el recurso de este “artificio” estuvo íntimamente ligado a la búsqueda de una mayor “naturalidad”, si bien existen testimonios en sentido contrario, que consideran el uso de estos artilugios como una rémora que incide de manera negativa en el resultado final de la obra³. Es más, a partir del siglo XVIII la crítica de los maniqués fue *in crescendo* entre los historiadores del arte, que advertían a los artistas de que no cayesen en las trampas que les tendía este artefacto taciturno. Como nos recuerda Jane Munro, el pintor Claude Henri Watelet, autor del artículo sobre los maniqués en la *Enciclopedia* de Diderot y D’Alembert, expresaba su desaprobación de manera un tanto violenta. Venía a decir que cómo era posible

² Según cuenta Vasari en sus *Vite de’ più eccellenti pittori scultori ed architettori*, el inventor del maniquí de artista de tamaño natural fue Fra’ Bartolomeo, pionero en el empleo de un maniquí de madera articulado para dibujar y pintar ropajes y armaduras: “Per poter ritrar panni ed arme ed altre simil cose, fece fare un modello di legno grande quanto il vivo, che si snodava nelle congenture, e quello vestiva con panni naturali; dove egli fece di bellissime cose, potendo egli a beneplacito suo tenerle ferme, fino che egli avesse condotto l’opera sua a perfezione” (Vasari, 1928, pp. 195-196).

³ Dentro de esta corriente que rechaza o directamente condena esta práctica destaca la opinión, en el siglo XVII, del pintor español Francisco Pacheco, que consideraba que el “Manequí vestido” no podía ofrecer resultados satisfactorios en pintura, puesto que se trataba de “una cosa muerta, si bien para aguardar es más a propósito que el natural” (Pacheco, 1649, p. 340).

que los pintores pudieran esperar obtener efectos sutiles estudiando sobre una réplica incorrecta, fría e inanimada del cuerpo humano⁴.

La profesionalización de los modelos vivos que posaban para artistas aumentó de forma vertiginosa en la segunda mitad del siglo XIX y, como consecuencia, los pintores realistas se quejaban del carácter cada vez más “artificial” de las poses de estos profesionales, por lo que recurrirán a menudo a modelos ocasionales o a los propios amigos con la intención de dotar de mayor veracidad a sus obras, como fue el caso de Édouard Manet, Claude Monet o los prerrafaelitas, por ejemplo. Por otro lado, otros muchos pintores optarán por enfrentarse a la controvertida cuestión del artificio *versus* realismo confrontando en sus telas un maniquí con un modelo vivo, llegando a recrearse a veces, con una calculada dosis de provocación, en detalles perturbadores, que tienen que ver fundamentalmente con la representación de la figura femenina en la intimidad del estudio del artista. Por citar sólo algunos de ellos, son reveladores, en este sentido, cuadros como el de John Ferguson Weir, *Su modelo preferido* (1886), en el que el pintor norteamericano representa al artista y al maniquí cogidos de la mano, u otros muchos más explícitos, puesto que recrean una escena de intimidad que convierte al espectador en un *voyeur*, como es el caso del lienzo de Giovanni Boldini, *La modelo y el maniquí* (1873), en el que aparece Berta, la musa del artista, tumbada encima del maniquí fumándose un cigarrillo, sensual, como si acabaran de hacer el amor, y dedicando una mirada cómplice y desinhibida a su amigo el pintor, o el más turbador de Edgar Degas, *Retrato de Henri Michel-Lévy* (1878), en el que el francés emplea el maniquí con la intención de dotar al cuadro de una dimensión psicológica al representarlo cargado de feminidad a los pies del artista, creando así una tensión entre ambos, que hace sospechar al espectador acerca del probable carácter sexual de su relación (Munro, 2014)⁵.

2. Realismo *versus* artificio en la pintura europea

En los inicios del siglo XX, siguiendo el rastro de esta producción basada en el contraste entre realidad y artificio, destaca uno de las obras más deliberadamente originales del pintor George W. Lambert, *The shop* (1909) (Fig. 1), un cuadro pintado en su estudio londinense, que, excepcionalmente, se resiste a una interpretación definitiva de su significado por parte de la crítica. El tema del lienzo entra dentro de la tradicional composición del artista en su estudio, en la que aparece un modelo profesional vestido como el rey Eduardo VII con el sombrero en el pecho, un maniquí de artista de tamaño natural articulado, desnudo en su piel de tela (accesorio, como

⁴ Para el artista francés, las “formas ridículas” del maniquí dejaban inexorablemente su huella en la obra acabada y amenazaban su veracidad, ya que el tratamiento de la ropa parecería mucho más elaborado que el resto de la composición, por lo que Watelet, recomendaba a los artistas imitar más bien los hermosos ropajes de Tiziano, Veronés o Van Dyck. Además, en los diccionarios de mediados del siglo XVIII la definición de la palabra “maniquí” aparecía a menudo acompañada de expresiones que hacían referencia a los efectos perjudiciales que el empleo de ese accesorio podía acarrear al trabajo del artista. De esta manera, cuando una figura no había sido pintada del natural se decía que “olía a maniquí” (“sentir le mannequin”) y se usaba el adjetivo “mannequiné” (Munro, 2014, p. 76) para calificar un ropaje montado de manera poco natural.

⁵ Sobre la relación amorosa, o incluso sexual, entre los hombres y los maniqués, existe una literatura abundante, basada en el mito de Pigmalión y Galatea, como lo recoge Ovidio en libro X de la *Metamorfosis*, que crea todo un género literario en la Europa del siglo XIX, teniendo además su reflejo en la narración pictórica.

hemos comentado, casi imprescindible para el estudio y el diseño de los ropajes), un niño sentado, que es Maurice, el hijo del artista, y el propio Lambert, en el ángulo derecho, en mangas de camisa, así como, en un primer plano, dos bodegones (una vasijas, por un lado, y una flores artificiales, por otro) meticulosamente pintados. Por esas fechas, se sabe que pintó un retrato del rey de Inglaterra con uniforme de mariscal de campo para el que posó un modelo vivo que guardaba un enorme parecido con el monarca y, excepcionalmente, con el propio pintor, por lo que, para una parte de la crítica, el artista se hizo pasar presuntamente por el rey en esa pintura. En la presentación de esta escena cotidiana de un taller de artista, Lambert (que mira al espectador con sincera complicidad) hace una alegoría inusual, pero muy elocuente, acerca de la artificialidad del arte del retrato. Además, el título, una abreviatura de “workshop” (en inglés, estudio del artista), alude asimismo al inevitable aspecto comercial de la creación artística, actividad que con frecuencia se desarrollaba en los estudios de los pintores.



Figura 1. Lambert, G. W. (1909), *The shop* (1909) [óleo sobre lienzo]. Nueva Gales del Sur, Art Gallery of NSW.

El arte del siglo XX está protagonizado por las vanguardias y en este campo el maniquí, con su carácter subversivo y su poder evocador, juega un papel fundamental. Misteriosamente silencioso, este objeto inanimado se recicla en las manos de los nuevos pintores que le demandan una actitud más comprometida, llegando a representar la dimensión psicológica, social y sexual del hombre moderno. El maniquí desde ahora deja de ser parte y se convierte en el protagonista indiscutible de la escena, un referente ineludible: “Las articulaciones mecánicas, los ojos sin mirada, los bustos sin brazos o los brazos sin manos remiten a un mundo no humano que pone en cuestión muchas de las certezas de esa Europa que entonces se veía abatida por la guerra y la crisis” (Crego, 2007, p. 27).

En esta dimensión, Giorgio de Chirico, admirado por André Breton y su círculo como una auténtica prefiguración del surrealismo (una adscripción estética que el pintor italiano detestaba, despreciando abiertamente también al vanguardista

francés y su *troupe*, “aquel grupo de degenerados, de canallas, de hijos de papá, de holgazanes, de onanistas y de abúlicos que, pomposamente, se habían autobautizado como *surrealistas*”) (De Chirico, 2004, p. 153), dota al maniquí de gravedad psicológica mediante un uso extraño de la escala y de la profundidad, creando una impresión onírica y un sentimiento de trastorno claustrofóbico (Mahon, 2014)⁶. Sus cuadros, *El vaticinador* (1915), *Héctor y Andrómaca* (1917) o *Los Arqueólogos* (1927), entre otros, son algunas de las obras representativas de lo que se ha denominado pintura metafísica, una visión y un estilo propios que el pintor atribuía a su pasión por Nietzsche⁷, Schopenhauer y Weininger y a su amistad con artistas como Carlo Carrà, al que le unió una extraña relación de amor-odio (De Chirico lo tachaba abiertamente de arribista, pues lo acusaba de haberse apropiado de su estilo), desde que lo conoció en 1917 en un hospital militar cerca de Ferrara, “donde Carrà había ‘inventado’ la pintura metafísica, después de haber visto mis cuadros metafísicos” (De Chirico, 2004, p. 113). Para los pintores metafísicos, el artista es un “vaticinador” y el maniquí es su doble. Los inquietantes maniqués de De Chirico con las formas asexuadas y andróginas de sus cuerpos de madera reflejan, en cierta medida, la desesperación que el pintor experimenta ante los desastres derivados del conflicto bélico, que exacerban su mecánico retraimiento. El maniquí del pintor metafísico como símbolo sociopolítico de la confusión espiritual de una época desconcertante tenía su inmediato precedente en los maniqués que poblaban los escritos de su amigo Guillaume Apollinaire y de su hermano Alberto Savinio⁸; de hecho, fue el escritor francés el primero en calificar la obra de De Chirico como metafísica en un artículo publicado en *L'intransigeant* en 1913. Con sus maniqués sin rasgos distintivos y sus clásicas composiciones, donde los arcos y las sombras son más psicológicas que arquitectónicas, De Chirico, entre 1915 y 1922, “explored the often inhuman face of modernity” (Mahon, 2014, p. 195).

⁶ Vid. además De Chirico, G. (1990). *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, (Ed. de Juan José Lahuerta). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

⁷ Vid. al respecto Castilla Cerezo, A. (2014). *La supresión del sentido lógico en el arte: De Chirico lector de Nietzsche*. Madrid: Trotta.

⁸ En el número de junio-agosto de 1914 de *Les Soirées de Paris* (revista fundada en 1912 por Apollinaire) Savinio publicó *Les chants de la mi-mort*, donde concibe al poeta como un maniquí, “con cuerpo de hierro y cabeza oval, sin rostro, que evidencia la incertidumbre del hombre (...) en la sociedad tecnológica moderna” (Lomba, 2013, p. 442). Vid. también al respecto, Calvesi, M. (1990). *La metafísica esclarecida: de De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*. Madrid: Visor.



Figura 2. De Chirico, G. (ca. 1927) en su estudio de París mientras pinta *Los Arqueólogos* (en De Chirico, 2004, p. 162).

La influencia del pintor italiano se deja sentir en otros artistas coetáneos que, en este momento concreto de su creación, se sentirán atraídos por el universo enigmático, plagado de figuras inanimadas y solitarias (casi fantasmales) y silentes arquitecturas. Será el caso del mencionado Carlo Carrà, que en cuadros como *Madre e hijo* y *El ídolo hermafrodita*, ambas de 1917, representa maniquíes sin rostro en ambientes interiores de inspiración arcaica, poblados de objetos inconexos, cuyo ensamblaje emana una armonía espiritual, más propia de los valores y el cromatismo clásicos de los maestros renacentistas que de las formas aristas y enérgicas del futurismo en el que aún militaba, si bien con muchas dudas, en ese primer ventenio del siglo⁹. Muy distinta será la narración pictórica del artista húngaro Sándor Bortnyik en obras como *El nuevo Adán* y en *La nueva Eva*, ambas de 1924, donde el maniquí, aunque representado en escenografías arquitectónicas compuestas de perspectivas y planos en un constructivismo que recuerda a la pintura metafísica, adolece de una mecánica que lo emparenta, por el gesto corporal impregnado de automatismo, a un personaje robótico.

La pintura metafísica encontró espacio en la obra de otros pintores europeos alejados estéticamente de De Chirico y Carrà, como es el caso del alemán George Grosz y del austriaco Raoul Hausmann. En las composiciones de estos pintores centroeuropeos los maniquíes son parientes de los héroes de su pintura anterior, “de sus mutilados de guerra, de sus asesinos de mujeres, de sus proletarios hambrientos y de sus rutilantes burgueses” (Crego, 2007, p. 54). La fuerza de la obra de Grosz en esos años se manifiesta en la representación de unos misteriosos personajes, cuya cualidad principal es la de su falta de protagonismo, se trata de una especie de marionetas que giran sin parar encarnando así la desorientación y la confusión que caracterizan al hombre moderno. Por otra parte, en la producción pictórica de los dadaístas

⁹ Vid. C. Carrà (1999). *La pintura metafísica*. Barcelona: El Acanalado.

berlineses, entre los que se encuentran Grosz y Hausmann, empiezan a aparecer maniqués junto a elementos compositivos más propios de la estética metafísica italiana que del dadaísmo. En concreto, Grosz fue el más comprometido con esta tendencia híbrida en su obra (Crego, 2007); él mismo admitía que, al principio de los años 20, su pintura estaba más cerca de Carrà y De Chirico que del estilo expresionista que caracterizaba su producción¹⁰. Se trata de la etapa “mecánica” de Grosz, en la que el artista intentó plasmar diversos tipos de la sociedad alemana ateniéndose a la clase social, al oficio etc., con el objetivo de llegar a una despersonalización total del ser humano (Crego, 2007). Es el caso de los autómatas que protagonizan obras como *El ciclista* (1920) o *El boxeador* (1921). Estas figuras son verdaderos maniqués que carecen de rasgos propios, son puro volumen. La mimesis con los metafísicos italianos es evidente en el cuadro *Sin título* (1920), donde Grosz reproduce sin escrúpulos el tratamiento espacial característico de De Chirico: un espacio urbano exterior de aspecto industrial, con una chimenea humeante (elemento típico en los cuadros de De Chirico) y en el vacío de la escena el busto de un maniquí con su cuello blanco almidonado, que estereotipa al ser inanimado como un representante de la clase burguesa. Para parte de la crítica, en cambio, los maniqués de Grosz dan voz a la crítica despiadada de pintor a la insensibilidad de la sociedad alemana hacia los desfavorecidos del progreso tecnológico, trascendiendo su mensaje metafísico “para convertirse en elocuentes símbolos de una reflexión que sitúa al hombre y la sociedad moderna en las antípodas de la solidaridad” (Lesmes, 2006, p. 354).

Desde el filón surrealista, el pintor Oskar Kokoschka participó también en la representación animada del artificio reflejando al mismo tiempo su obsesión amorosa por su musa y amante, Alma Mahler, a través de la representación de un maniquí confeccionado a su semejanza en sus obras *Mujer azul* (1919), *Autorretrato con muñeca* (1922) y *Autorretrato con caballete* (1922) (Fig. 3B). En estos lienzos, la fascinación, por otra parte, bastante teatral, del pintor con la muñeca substituta del cuerpo real de Alma, de quien se enamoró apasionadamente en 1912, llega casi al paroxismo. Cuando su relación terminó dos años más tarde, Kokoschka, en el deseo desinhibidamente fetichista de poseer una réplica de la mujer de sus sueños, le pide a su amiga Hermine Moos que le fabrique una muñeca de tamaño natural lo más parecida posible a la ingrata e idolatrada musa (Fig. 3A), para la que llegó incluso a comprar “ropa interior y vestidos de París, a fin de poner orden de una vez por todas en el asunto de Alma Mahler y no volver a ser víctima de la fatal caja de Pandora que ya me había traído suficientes desgracias” (Kokoschka, 1988, p. 177). Los dos autorretratos del pintor, donde figura el artista acompañado de su muñeca, podrían ser interpretados como una traducción pictórica del deseo fetichista más visceral¹¹. La dimensión castradora, tema central del fetiche freudiano, es visible también en los autorretratos del artista con su mano derecha apuntando como un falo al sexo de la muñeca desnuda en un gesto más propio de un ginecólogo que de un amante (Mahon, 2014). El fetichismo de este objeto, cuya construcción había sido guiada minuciosamente en la distancia por el mismo Kokoschka, se reforzaba por el hecho de que la sastra Moos había tomado como modelo, por consejo del impaciente artista,

¹⁰ Los alemanes habían tenido la oportunidad de ver la obra de los metafísicos italianos en varias exposiciones que durante los años 20 tuvieron lugar en Munich y en Berlín, en donde se expusieron algunas de sus obras más representativas: *Las musas inquietantes* y *El gran metafísico* de De Chirico y el *Oval de las apariciones* de Carrà, entre otras.

¹¹ Vid. Weidinger, A. (1996). *Kokoschka and Alma Mahler*. Munich: Prestel.

su propio cuerpo. Si bien es cierto que la muñeca formaba parte de la obsesión de los artistas vanguardistas, en el caso de Kokoschka, como apuntó Peter Wollen, esta obsesión llegaba a convertirse en un auténtico “delirio”, pues se decía que estaba tan fascinado con su seductor juguete, que lo llevaba “de excursión en su carruaje, a comer en los restaurantes, donde insistía en que le prepararan un sitio en la mesa, y al teatro, donde la sentaba a su lado” (Wollen, 2006, p. 53). Al final, tras una noche de alcohol y juerga, organizada con sus amigos para poner fin “a la existencia de mi compañera, sobre la que corrían en todo Dresde tantas historias increíbles” (Kokoschka, 1988, p. 178) y que terminó con la llegada de la policía al amanecer por la denuncia de un vecino que había confundido la muñeca descabezada y empapada de vino con un cadáver en el jardín, se deshizo del fetiche conjurando así el recuerdo lacerante de la amada de carne y hueso: “El servicio de retirada de basuras se llevó, en la mañana gris, el sueño del regreso de Eurídice. Aquella muñeca era una efigie que ningún Pigmalión habría sabido despertar” (Kokoschka, 1988, p. 179).



Figura 3A. Fotografía del maniquí-muñeca del cuerpo de Alma Mahler realizado por Hermine Moos (1919).

Figura 3B. Kokoschka, O. (1922), *Autorretrato con caballete*, [óleo sobre lienzo]. Berlín, Nationalgalerie, Staatliche Museen.

Mucho más explícito, en cambio, en el papel de moderno Pigmalión, en su apuesta por la belleza del cuerpo vivo de la modelo frente al artilugio caduco y artificioso, será el cuadro de Giuseppe Moroni, *Modelos* (1927), que expuso por primera vez en la “Mostra del Sindacato Laziale Fascista degli Artisti” de 1929, cuando el pintor lombardo entró en contacto en la capital italiana con los artistas de la llamada “Scuola romana”, declarando su adhesión al movimiento artístico conocido como “Novecento Italiano” que capitaneaba la intelectual Margherita Sarfatti¹², amiga y amante de Mussolini. El cuadro de Moroni (Fig. 4) expresa bien a las claras la predilección entre realidad y artificio del joven pintor italiano que, antes de dedicarse de lleno a la pintura religiosa, materializa en este cuadro hermosísimo (heredero singular del “tonalismo” cromático que caracterizó a estos artistas que bebían, en gran medida, de las tendencias estéticas reunidas en torno a la revista *Valori plastici*) la luminosa carnalidad de la belleza femenina que resplandece erguida y vital frente al artilugio oscuro, caduco e inerte que, por el contrario, permanece abandonado en el suelo, abatido a los pies de la musa triunfante.



Figura 4. Moroni, G. (1927), *Modelos* [óleo sobre lienzo], Cremona, *Museo Civico Ala Ponzzone*.

Veinte años más tarde, en el cuadro titulado *Desnudo con maniquí* (1947), el pintor belga Paul Delvaux, en una sus famosas ambientaciones oníricas, en ese surrealismo *sui generis* que caracteriza su obra (su personal registro “onírico-poético, entre el clasicismo y la modernidad, entre el sueño y la realidad”, Neve, 2015, p.

¹² Los preceptos estéticos de este movimiento, heterogéneo y fugaz, que reivindica la tradición desde la modernidad, están expuestos en Sarfatti, M. (1925). *Segni, colori e luci*. Bologna: Zanichelli, p. 126 segg. Con el objetivo de volver a las fuentes puras de la pintura italiana alejándose de los “ismos” extranjerizantes, que deformaban la vitalidad artística racial, Sarfatti los definió y concretó así: “limpидità nella forma e compostezza nella concezione, nulla di alambiccato e di eccentrico, esclusione sempre maggiore dell’arbitrario e dell’oscuro”.

29), escenifica a través de la utilización de dos de sus elementos iconográficos predilectos (un desnudo femenino recostado y un tren en marcha), una atmósfera de violencia sexual¹³ al introducir en la escena un maniquí de confección, que, como único atuendo frente al desnudo virginal de la modelo, lleva alrededor del cuello una especie de fular blanco. Si hacemos caso a lo que señala el propio pintor, la “presencia insólita” (encargada de desencadenar la atmósfera poética y misteriosa en la obra de Delvaux) (Meuris, 1971, p. 78) sería, en esta “visión” concreta de nuestro artista, el oscuro maniquí, que frente al luminoso desnudo virginal de la venus yacente, asumiría, en esta ocasión, un rol fálico. Tenemos, pues, que interpretar esta diosa moderna de Delvaux como una presencia amenazante a pesar de sus encantos físicos: el maniquí recuerda los poderes castradores de la mujer y el tren de vapor en la línea del horizonte simboliza la inquietud que el hombre siente frente a ella (Mahon, 2014).

3. Cosificación y sueño: de Gutiérrez Solana a Gregorio Prieto

Con el final de la primera Guerra mundial en 1918, se reaviva la ilusión y el optimismo en la sociedad occidental. La vida comercial, con el consiguiente desarrollo de la publicidad, se adueña de las calles de las grandes metrópolis con los anuncios luminosos, que encarnan en los centros de las ciudades el ritmo trepidante de los años veinte. Los escaparates se convertirán en una ventana llena de seducción que irá adquiriendo un mayor protagonismo a medida que se afianzaba el impacto de la moda y la creciente tendencia al consumismo¹⁴. En el caso concreto de España, su posición neutral en la Primera Guerra mundial supuso un desarrollo espectacular de la industria y del comercio, con el consiguiente crecimiento económico que tendrá su reflejo en la dinámica consumista de las ciudades en las que el escaparate tendrá también cierto protagonismo como parte del mobiliario urbano. De esta manera, entrará con fuerza en escena el maniquí como el soporte para exhibir las prendas femeninas (sobre todo vestidos, pero también medias, corsés, sombreros, etc.), quedando patente el interés de esta nueva sociedad consumista por el mundo de la moda. Normalmente, en el Madrid de la época, los artistas se abastecían de maniqués y muñecas en El Rastro, el famoso mercado, donde ya entonces se amontonaban multitud de objetos usados y donde podía surgir la sorpresa del encuentro inesperado con el maniquí de cera, el busto de peluquería o la muñeca. En este territorio del deseo, se movía el pintor Gutiérrez Solana, donde, como él mismo atestigua en su obra literaria *El Rastro*, asoman cabezas de peinadora y maniqués entre el montón de objetos inclasificables. Se trata, en concreto, del Bazar América, donde el pintor encontró su primer maniquí, una figura “con una larga bata azul, asomando por debajo unos zapatos amarillos, muy chiquitos; el pelo lo tiene suelto por los hombros y enmarañado; a la cabeza de cartón, negruzca y sucia, le falta una oreja y un cacho

¹³ Vid. De Bock, P. A. (1967). *Paul Delvaux. L'homme, le peintre e la psychologie d'un art*. Bruselas: Laconti.

¹⁴ La vanguardia, en general, sintió una especial fascinación por el escaparate, visto como objeto material de una nueva civilización, un recipiente tentador de objetos maravillosos, en su inmensa mayoría refinados productos industriales, emblemas de la nueva estética. Ferdinand Léger (1969), por ejemplo, reivindicará el escaparate como un espectáculo permanente de la vida moderna y los surrealistas como parte fundamental de lo “maravilloso cotidiano”, donde la belleza de los objetos, incluso insignificantes, adquieren una dimensión relevante.

de nariz; una de las manos la tiene rota, y la sana está calzada con un guante blanco de cabritilla” (Gutiérrez Solana, 1998, p. 228)¹⁵.

Ramón Gómez de la Serna, en su ensayo sobre el pintor madrileño hace alusión a esta afición de Gutiérrez Solana, al que define como “Diógenes de las cosas” (Gómez de la Serna, 1972, p. 205) por su obsesión de recopilar multitud de objetos de las tiendas de segunda mano, especialmente maniqués que posteriormente, una vez que han ocupado su sitio en el estudio del artista, se convertirán en modelos de muchas de sus telas. Queda palmario el género de sus musas en los retratos que otros artistas contemporáneos realizaron sobre el pintor, como es el caso del óleo de Daniel Vázquez Díaz, *Retrato de Gutiérrez Solana*, en el que aparece el artista y su hermano rodeados de objetos, entre los que destacan un maniquí, que posa para el pintor, bustos y figuras de todo carácter, o el ejecutado por Benjamín Palencia, en el que se muestra rodeado de figuras, marionetas y muñecas, manipulando a una de ellas. Algunos críticos han visto en esta pasión declarada de Gutiérrez Solana por los maniqués un vínculo con su añorada infancia (Sánchez Camargo, 1945) o el complemento ideal a su personalidad retraída (Rodríguez Alcalde, 1990), algo así como el sustituto ideal de la compañera femenina, mujeres manejables, calladas y sumisas, que no preguntan ni reclaman ni interrumpen su trabajo “con eso de la lujuria” (Campo Alange, 1958, pp. 24-25), como parece ser que afirmaba el propio artista.

Asimismo, como deja patente Ana Ávila en su magnífico estudio sobre la presencia del maniquí en la obra de Gómez de la Serna y Gutiérrez Solana, el pintor madrileño siente una confesada predilección por los bustos de cartón, madera o mimbre con peluca, donde practicaban los aprendices de peluquería, a la vez que funcionaban como soportes volumétricos de cortes y peinados para la clientela. Deja constancia de ello en sus obras literarias¹⁶, así como en su obra pictórica: *La peinadora* y *Maniqués de peinadora* se encuentran entre las obras que ilustran el gusto del artista por estos artefactos de mirada ausente que acercan a Gutiérrez Solana a una estética más vanguardista, alejándolo de los lugares comunes donde lo había encasillado parte de la crítica como pintor de procesiones y beatas. Especialmente la primera de ellas, *La peinadora* de 1937, está considerada como una de sus mejores creaciones (Calvo Serraller, 1992) (aunque existían otras versiones de la obra expuestas en el Primer Salón de Otoño de Madrid en 1920 y en el Museo de Arte Moderno de 1927, y aguafuertes posteriores con la misma composición en los años treinta) (Gutiérrez Solana, 1985, p. 252). El cuadro reproduce una atmósfera tétrica y los personajes encierran un gesto lúgubre y desolador: “rostro y manos endurecidos en la mujer sentada mientras que en la compañera no se oculta la abnegación y ambas visten sobriamente, situadas en un espacio enjuto y asfixiante donde incluso el espejo parece estrechar el cerco en una desdoblada cabeza” (Ávila, 2001, p. 152).

Interesante también la obra *Mujer y maniqués* (1942), en la que el artista invierte el orden de la representación, cosificando a la mujer y dotando de humanidad a los maniqués. La mujer, sentada en un primer plano, presenta la mirada perdida y la rigidez de la representación escultórica, mientras los maniqués y los bustos

¹⁵ Vid. asimismo, Sánchez Camargo, M. (1945). *Solana (biografía)*. Madrid: Aldus S.A. de Artes Gráficas, p. 84.

¹⁶ Se encuentran ejemplos en su primer libro, *Madrid, escenas y costumbres* (1913), donde describe el local, “Lola, la peinadora”, una peluquería que encuentra al azar en sus excursiones madrileñas (vid. José Gutiérrez Solana. *Obra literaria I*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1998, pp. 80-88 y en el catálogo de la exposición *J. Gutiérrez Solana. Exposición-Homenaje*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1985, pp. 190-193).

de peinadora que rodean a la protagonista inerte parecen tener vida propia, intercambiando miradas con gestos casi humanos: “Sonrisas y pensamientos hacen parecer que estos cuerpos respiran: la mujer sentada tiene una plasticidad escultórica, mientras que las tres cabezas de maniquíes de peinadora parecen de carne y hueso, incluso en sus expresiones” (Ávila, 2001, p. 154). En *Autorretrato*, conocido también como *Autorretrato con muñeca* (1943) de la Colección Botín (Fig. 5), Gutiérrez Solana se retrata con sus fetiches, destacando a su lado la muñeca de cera favorita, con su enigmática mirada “de rayos X” (Sánchez Camargo, 1945, p. 142). El artista se autorretrata con la paleta en la mano izquierda y apoyando la derecha sobre una cabeza, enviando un mensaje inequívoco de su predilección artística a la hora de transformar con la pintura lo inerte en carne mórbida, de transmitir a través de la obra pictórica la inmortalidad de esa belleza sustituta imperecedera de la precariedad humana que tiene la capacidad de sobrevivir a la muerte. Como ya se ha apuntado, se ha querido ver en esta representación ideal de la mujer la singularidad del mundo femenino de Gutiérrez Solana y su relación con las mujeres, casi inexistente a nivel afectivo, pues el artista permaneció soltero toda la vida con la única compañía de su hermano, Manuel. En este cuadro de la madurez, el artista se autorretrató de manera familiar y cariñosa como marido y padre, con un sarcasmo tan grande “que le engloba a él mismo, anulando todo efecto cómico, como siempre que el arte es expresionista” (Pedraza, 1998, p. 135).

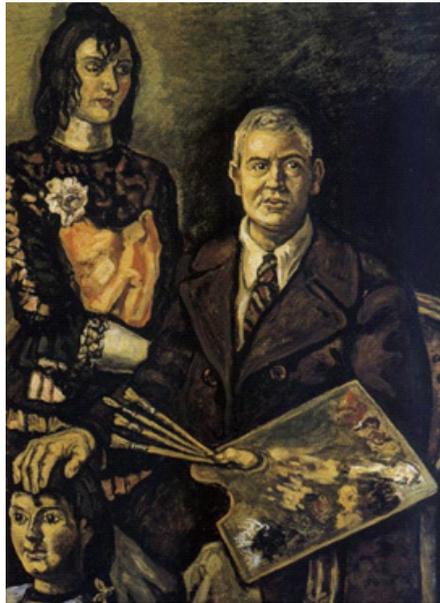


Figura 5. Gutiérrez Solana, J. (1943). *Autorretrato*, [óleo sobre lienzo]. Colección particular.

Dos cuadros de Gutiérrez Solana reproducen las vitrinas del Museo Arqueológico de Madrid, donde con el montaje de José Ramón Mélida, director del Museo de Reproducciones Artísticas, se exponían a maniquíes vestidos de época reproduciendo escenas y personajes del pasado. Se trata de *Las vitrinas*, o *Lo que dicen las vitrinas*,

como se llamó en un primer momento en el catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912, y de *El visitante y las vitrinas*, o bien *Las vitrinas del museo* (como se denominó en Bilbao, en la Exposición de Artistas Vascos de 1928) o *El visitante del Museo*. En estos cuadros, una especie de urnas con maniqués que parecen más bien seres embalsamados, el pintor muestra a personajes de posturas congeladas en trajes de época, mortajas inquietantes (Madariaga-Valbuena, 1976, p. 74), más cercanas al mundo de los muertos. El personaje masculino del segundo de los cuadros refuerza el carácter grotesco de la obra, como si se tratara, parafraseando a Gómez de la Serna, de un enano de feria vestido de gala (Gómez de la Serna, 1995)¹⁷.

De signo muy distinto, la obra con la que por esos años irrumpió en la escena española Maruja Mallo de la mano de la *Revista de Occidente*, que acogió en su sala de exposiciones en 1928 sus *Verbenas y estampas de máquinas y maniqués*, un conjunto de seis composiciones que la vanguardista gallega había ejecutado el año anterior en el clima, ambivalente entre casticismo y modernidad, que nutría el ambiente iconoclasta que tanto propiciaban sus amigos de la Residencia de Estudiantes. Los maniqués de Mallo, que en palabras de la propia artista, “encontramos en todas las ciudades aturcidos por la aparición de la velocidad, sobresaltados por las máquinas”, reflejan esa nueva realidad de la sociedad urbana que intentaba desembarazarse de la rémora tradicionalista con la exaltación de la mundanidad y el consumismo: “estampas cinemáticas (...) sensaciones visuales, la simultaneidad producida por el dinamismo callejero (...) los rascacielos, los anuncios luminosos” que “se superponen precipitadamente entremezclándose con los sucesos siniestros de la vida diaria de las ciudades” (Mallo, 1942, p. 40).

Por otra parte, la celebración de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) en 1925 fue crucial en el desarrollo de la vanguardia artística hispánica¹⁸. El pintor madrileño Francisco Bores participó con dos obras, la composición *El maniquí azul* (1923) y el magnífico cuadro ultraizante *El maniquí rosa* (1925), en la que de nuevo los maniqués, más cercanos esta vez al arte metafísico europeo, se erigían en protagonistas, en presencia muda, en “objetos extrapolados de su contexto, que parecen sustituir la presencia humana de sus característicos interiores” (Lomba, 2013, p. 449). También Salvador Dalí dio a conocer su obra en la citada exposición, si bien su *Maniquí de Barcelona* (1926) lo compuso un año después para la “Exposició del modernisme pictòric català confrontat amb una selecció d’obres d’artistes d’avantguarda estrangers” de la sala Dalmau de la capital catalana. Al igual que Bores, en esta obra Dalí remite conceptualmente a la vanguardia europea, acercándose en su caso a la estética cubista, para representar una maniquí en la postura clásica del escaparate mediante “una superposición de siluetas de colores muy vivos, poco frecuentes en la pintura de aquellos años (...) preludiando los análisis a los que tan aficionado se hizo poco tiempo después” (Lomba, 2013, p. 450).

Por último, merece también una alusión en este trabajo el pintor Gregorio Prieto, que recurre al uso de una pareja de maniqués, a los que, en otra vuelta de tuerca, representa junto a otro cuerpo artificial, en este caso artístico, una estatua, en un

¹⁷ Vid. al respecto, Sánchez Luengo, A. J. (2009). *Lo inquietante en Gutiérrez Solana: las vitrinas del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura. Subdirección General de Museos Estatales.

¹⁸ Vid. Brihuega, J. – Lomba, C. (com.) (1995). *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

intento de paragonar la calidad estética de ambas representaciones en *Luna de miel en Taormina* (1936) (Fig. 6) y resaltar, al mismo tiempo, la moderna vitalidad humana de la pareja de artefactos frente a lo caduco e inerte del mármol antiguo roto. Este cuadro, pintado en 1936, representó a España en el *Pabellón Internacional de la Exposición de París* de 1937, desapareciendo misteriosamente durante dicha exposición y siendo encontrado cincuenta años más tarde en los sótanos del Palacio Albéniz de Barcelona. Su amigo, Vicente Aleixandre, le dedicó unas palabras esclarecedoras sobre la vitalidad transida de amor de sus artilugios de madera:

Luna de miel en Taormina. Un paisaje saturado de azules cargados, sobre un asomo de pámpanos o floresta, de todo lo que en el amor se consume o se agosta. Y dos maniquíes, dos sucintas esencialidades, despojados de todo lo que despierta, sumidos en la violenta pasión que no se termina. Amor para siempre (Aleixandre, 1949, p. 11).



Figura 6. Prieto, G. (ca. 1931-32). *Luna de miel en Taormina*, [óleo sobre lienzo]. Valdepeñas, Museo de la Fundación Gregorio Prieto.

En 1928, gracias a una beca viaja a Roma donde permanece hasta 1932. Roma, que aún era considerada como el lugar idóneo para la formación del artista en la tradición clásica, paradójicamente sirvió para despertar en Gregorio Prieto, al igual que en otros compañeros de promoción, el gusto y la inquietud por un surrealismo de corte, llamémosle, clásico y metafísico. Desde este momento, el maniquí, la estatuaria clásica y los marineros, serán las figuras encargadas de dar vida a unos sueños cuyo telón de fondo sería ese paisaje mediterráneo del que Prieto tanto iba a disfrutar por aquel tiempo. Recordemos, en este sentido, los viajes realizados a Sicilia y a Grecia. En Roma pintó algunos de sus cuadros más inspirados, “que el mismo calificará más tarde de ‘lienzos de ficción’, subrayando (...) su carácter literario” (Bonet, 2014, p. 128). La belleza, sensualidad y ambigüedad de esas figuras, le permitirán configurar unas metáforas donde, so pretexto del sueño y el inconsciente, se dará rienda suelta

a la frustración, al anhelo y al deseo homoerótico, todo ello sazonado por una pasión de juventud y eternidad que ya se convertirán para siempre en la firma distintiva de su autor.

4. Conclusiones

Como se ha pretendido demostrar a lo largo de este estudio, el valor artístico del maniquí reside en su doble condición de ser una imitación de la forma humana y poseer, a la vez, unas cualidades específicas que le confieren una existencia autónoma, convirtiéndose así en una de los artificios que, con mayor brío, adoptarán los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX. En este sentido, el maniquí tendrá un protagonismo casi absoluto, por un lado, en la pintura metafísica a la hora de desatar las atmósferas oníricas, de enorme relevancia psicológica, de la pintura de De Chirico y Carrà, y por otro, en la personificación de la dimensión “mecánica” del nuevo hombre de Bortnyik y Grosz, encarnando, al mismo tiempo, especialmente el maniquí femenino, las obsesiones sexuales de los artistas surrealistas que lo convertirán en misterioso fetiche (Kokoschka y Delvaux, fundamentalmente). En esta línea y en lo que respecta a España, cobra especial relevancia la cosificación de la feminidad que Gutiérrez Solana lleva a cabo en su producción pictórica más vanguardista con la puesta en escena de infinidad de maniqués de variada factura, así como la plasmación de la modernidad de los escaparates, contenedores de esos seres industriales, que representan a la nueva sociedad urbana en Mallo y Dalí o la representación de la vitalidad del cuerpo artificial en la obras romanas de Gregorio Prieto.

La fascinación que el maniquí ejerce en los artistas plásticos del siglo XX se configura y se materializa a través de su inquietante dualidad (fantasmática y comercial) al encarnar una ficción en la frontera de lo imaginado y lo real, convirtiéndose así en enigmático testigo de la evolución y de las angustias del hombre moderno frente a una sociedad y un mundo en constante transformación.

Referencias

- Aleixandre, V. (1949). Carta a Gregorio Prieto. En G. Prieto, *Poesía en línea* (pp. 9-27). Madrid: Adonais.
- Ávila, A. (2001). El “ente plástico”. Gómez de la Serna - Gutiérrez Solana: (a propósito del maniquí). *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), vol. XIII, 143-182.
- Bonet, J. M. (2014). Gregorio Prieto y el Postismo: algunos hitos. En *Gregorio Prieto y la fotografía* (pp. 127-139). Madrid: Fundación Gregorio Prieto-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Calvo Serraller, F. (1992). Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana. En *José Gutiérrez Solana (1886-1945)* (pp. 15-77). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Campo Alange, Condesa de (1958). Solana y la mujer. *Papeles de Son Armadans*, XI, XXXII bis, 7-25.
- Crego, C. (2007). *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí, el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada Editores.

- De Chirico, G. (2010). *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis.
- Gómez de la Serna, R. (1972). *José Gutiérrez Solana*. Barcelona: Picazo.
- Gómez de la Serna, R. (1995). *Cinelandia*. Madrid: Valdemar.
- Gutiérrez Solana, J. (1985). *José Gutiérrez Solana: estudio y catalogación de su obra, exposición-homenaje* (estudio y catalogación de su obra por Luis Alonso Fernández). Madrid: Ayuntamiento de Madrid-Centro Cultural del Conde-Duque.
- Gutiérrez Solana, J. (1998). *Obra literaria, I*. Madrid: Fundación Central Hispano.
- Gutiérrez Solana, J. (2003). *José Gutiérrez Solana (Catálogo Exposición) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: Turner-Grupo Santander.
- Kokoschka, O. (1988). *Mi vida*. Barcelona: Tusquets.
- Léger, F. (1969). *Funciones de la pintura*. Madrid: Edicusa.
- Lesmes, D. (2006). Georges Grosz y los malos humos de Moloc. *Anales de Historia del Arte*, 16, 339-354.
- Lomba Serrano, C. (2013). El maniquí en el vértice de la plástica española. En Alvaro Zamora, M. I., Lomba Serrano, C., Pano Gracia, J. L. (Eds.), *Estudios de historia del arte. Homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis* (pp. 439-452). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Madariaga de la Campa, B. Valbuena de Madariaga, C. (1976). *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*. Santander: Institución Cultural de Cantabria-Diputación Provincial de Santander.
- Mahon, A. (2014). The Assembly Line Goddess: Modern Art and the Mannequin. En Munro, J., *Silent Partners. Artist and Mannequin from function to fetish* (pp. 191-221). Cambridge: The Fitzwilliam Museum.
- Mallo, M. (1942). Lo popular en la plástica española (a través de mi obra) 1928-1936. En Gómez de la Serna, R., *Maruja Mallo. 59 grabados en negro y 9 láminas en color 1928-1942* (pp. 39-43). Buenos Aires: Losada.
- Meuris, J. (1971). *7 Dialogues avec Paul Delvaux, accompagnés de 7 Lettres imaginaires*. París: Le Soleil Noir.
- Munro, J. (2014). *Silent Partners. Artist and Mannequin from function to fetish*. Cambridge: The Fitzwilliam Museum.
- Neve, L. (2015). Una realidad soñada. En VV. AA., *Paul Delvaux. Paseo por el amor y la muerte* (pp. 12-29). Madrid: Museo Tyssen-Bornemisza.
- Pacheco, F. (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*. Recuperado de digibug. ugr.es/handle/10481/12000.
- Pedraza, P. (1998). *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- Rodríguez Alcalde, L. (1990). Solana, la España del esperpento. En *Solana* (pp. 6-14). Madrid: Sarpe.
- Sánchez Camargo, M. (1945). *Solana (biografía)*. Madrid: Aldus S.A. de Artes Gráficas.
- Santos Guerrero, J. (2005). *La pasión del cuerpo presente: imagen y escritura en la obra de Solana*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.
- Vasari, G. (1928). *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, volume secondo*, (1ª ed., 1550). Milano: Salani.
- Wollen, P. (2006). *El asalto a la nevera: reflexiones sobre la cultura del siglo XX*. Madrid: Akal.