



# 28

**CONCEPCIÓN LOMBA SERRANO**

Universidad de Zaragoza

**El maniquí en el vértice  
de la plástica española**



*Ante la orientación cada vez más materialista y pragmática de nuestra época... no es ninguna aberración pensar para el futuro en un estado social en que el hombre, el único que vive para los placeres espirituales, ya no tendrá derecho a reclamar su lugar al sol. Escritores, pensadores, soñadores, poetas, metafísicos, observadores... quien plantee y valore enigmas terminará siendo una figura anacrónica, destinada, como el ictosaurio y el mamut, a desaparecer de la superficie de la Tierra.*

La frase resume bien el estado de ánimo que animaba en Giorgio de Chirico, allá por 1914, inmerso como estaba en la pintura futurista que desde hacía algún tiempo caracterizaba su lenguaje artístico. Fue precisamente ese mismo año cuando compuso *El filósofo y el poeta*, un sugerente lienzo en el que introdujo por primera vez uno de sus elementos compositivos más significativos: el maniquí, que se expandió rápidamente entre la vanguardia artística.

Porque, con independencia de los precedentes que se quieran señalar para tan innovadora imagen, y los espantajos de Goya, con los que alegoriza la sinrazón y el oscurantismo, son una buena muestra de ello, concebidos precisamente cuando Descartes elevó este concepto a categoría científica en su *Tratado del hombre* al describir el funcionamiento del cuerpo humano como una máquina.<sup>1</sup> Con independencia de que la literatura decimonónica pusiera de moda el maniquí y el autómatas entre sus escritos, en el terreno de la plástica hubo que esperar a que De Chirico lo incorporara como protagonista de sus composiciones metafísicas.

A partir de ese momento, coincidiendo con la gran crisis que asoló Europa durante la gran guerra, y hasta casi el estallido de la segunda guerra mundial, el maniquí se convirtió en una de las imágenes predilectas para las dos corrientes artísticas que se fueron sucediendo en el seno de la vanguardia europea: los nuevos realismos<sup>2</sup> y el surrealismo.

Cual síntoma evidente de la modernidad, su inquietante y ambivalente definición, tantas veces ambigua, oscilaba entre la crítica irónica y la desolación, aunque en ocasiones se empleara como mero objeto icónico.



- 1 Charo PREGO en su *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX* (Madrid, Abada, 2007) plantea una síntesis de la exaltación de las máquinas al hilo del progreso que trajo consigo la Ilustración, como preludio a su ensayo sobre el empleo de los maniqués en el arte internacional. Omite, eso sí, lo acontecido en el territorio español.
- 2 No sólo Frank Roh, el padre teórico de los nuevos realismos, considera al grupo de *Valori plastici*, con Carrà y De Chirico como parte esencial del movimiento, sino que reconoce la importancia de... *los hombres como máquinas, como autómatas, empotrados en el bostezo vacío de la oficina de la urbe mundial...* Vid. ROH, F.: *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea mas reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1927 p. 139.



Teniendo como telón de fondo *Les chants de la mi-mort* que el hermano de De Chirico, Alberto Savinio, publicó en 1914 en la revista de Apollinaire,<sup>3</sup> el *poeta* fue concebido como un maniquí, con cuerpo de hierro y cabeza oval, sin rostro, que evidencia la incertidumbre del hombre, también de los poetas, en la sociedad tecnológica moderna, que tanto atormentaba a los intelectuales. A esta primera imagen siguieron muchos otros maniqués representando a gentes distintas, de profesiones diversas, ubicados en diferentes lugares..., nada ni nadie, ni tan siquiera la familia del artista –*La familia del pintor*, 1926–, los héroes de la Antigüedad –*Héctor y Andrómeda*, 1917– o las propias musas –*Las musas inquietantes*, 1925– parecen ajenos a ese vacío existencial en el que el ser humano se hallaba inmerso, en opinión del italiano.

Guiado por semejante premisa, De Chirico convirtió al maniquí en una metáfora icónica de la parálisis del tiempo, incluso de pulsión de muerte, que llevó al paroxismo tres años más tarde en *El gran metafísico*, concebido cual monumento al hombre autómatas que la civilización contemporánea había creado.

Para De Chirico el mundo se había convertido en un escenario repleto de marionetas, protagonistas de un teatro de lo absurdo. Y otro tanto sucedió con Carlo Carrá, su gran compañero de viaje en la pintura metafísica, que al inicio de la primera guerra mundial abandonó la sugestión de la velocidad, las imágenes industriales de su etapa futurista, para sumergirse en un universo lento y pausado en el que los maniqués o los autómatas semejan personajes paralizados en medio de escenarios urbanos en los que el tiempo también se ha detenido. Fue así como surgieron de su paleta *La Musa Metafísica* –1917–, esa jugadora de tenis a medio camino entre una muñeca y una estatua, cuya quietud semeja contrapuesta a su propia esencia, u *Óvalo de las apariciones*, pintada un año después, protagonizada por dos muñecas que parecen confrontarse semánticamente.

Una enorme diferencia conceptual con los maniqués metafísicos desvelan, a mi juicio, los *Autómatas republicanos* o *El jugador de diábolo*<sup>4</sup> de George Grosz, dos obras fechadas en 1920; precisamente la época en la cual aquel portaestandarte del expresionismo abrazó los nuevos realismos, en los que por cierto militaban los más insignes intelectuales de izquierdas, al tiempo que su pesimista consideración sobre una sociedad en degradación se concretó en esta nueva figura que fueron los autómatas.

Porque, aunque es evidente que la imagen del maniquí, del hombre mecánico sin rostro empleado por Grosz, parte del imaginario icónico de los italianos, su significado trasciende la mera representación metafísica para ahondar en la crítica feroz del alemán contra una sociedad, la suya, que, amparada bajo el paraguas de la modernidad, se muestra insensible a los problemas que la aquejan, a esos mutilados de guerra tan abundantes en el arte berlinés del momento. Igual que lo hiciera con sus desoladoras imágenes sobre la guerra.

Una opinión compartida por Daniel Lesmes<sup>5</sup> y, lo que es más importante, por el propio Grosz, quien al comenzar su nueva andadura artística, en 1920, escribía:

*Intento de nuevo producir una imagen absolutamente realista del mundo. Pretendo que me entiendan todos, pero sin la profundidad exigida hoy en día, a la que no se puede descender sin un verdadero traje de buzo, atiborrado de metafísica y de mentiras espirituales cabalísticas. Con los esfuerzos*

3 Me refiero a *Les Soirées de Paris*, la revista fundada por G. Apollinaire en 1912, en cuyo tercer número –junio-agosto de 1914–, publicó Savinio la composición mencionada.

4 *Jugando al diábolo* es una de las pocas obras de Carrá que aparece citada en el ensayo de Roh.

5 [...] *Los maniqués de Grosz* –escribe Lesmes– trascienden con mucho las reflexiones existenciales de los metafísicos hasta convertirse en elocuentes símbolos de una reflexión que sitúa al hombre y la sociedad moderna en las antípodas de la solidaridad. Vid. LESMES, D.: «Georges Grosz y los malos humos de Moloc», *Anales de Historia del Arte*, 16, Madrid (2006), pp. 339-354.

*por crear un estilo sencillo y claro se acerca uno de forma involuntaria a Carrà. Sin embargo, todo me separa de él, que quiere ser disfrutado de manera muy metafísica y tiene una posición burguesa. ¡Mis trabajos se tienen que reconocer como trabajos de entrenamiento –trabajar sistemáticamente al pie del cañón– sin vistas a la eternidad! Intento, en mis así llamados trabajos artísticos, construir una plataforma completamente real.*

*El ser humano ya no se representa como un individuo, con psicología refinada, sino como un concepto colectivo, casi mecánico. El destino individual ya no importa...<sup>6</sup>*

Al mismo tiempo, otras importantes figuras de la vanguardia artística europea se sumaron a esta nueva *moda*. Kokoschka en 1919 y Hans Bellmer años después construyeron sus propias muñecas,<sup>7</sup> en el contexto dadaísta Hanna Höch confeccionó con trapos sus *Dada-Puppen* en 1920, John Heartfield y Rudolf Schlichter hicieron lo propio ese mismo año con *El arcángel prusiano*. Y con independencia de las, en ocasiones, contradictorias interpretaciones que sobre la mujer manifestaron los surrealistas, comenzando por el propio Breton, también ellos se sirvieron de idéntico motivo en muchas de sus composiciones, elevándolo a la categoría de fetiche cuando en el pabellón surrealista de 1938 se incorporó *Le rue surréaliste*, una galería de maniqués convenientemente fotografiada, y por lo tanto difundida, por Man Ray; al tiempo que Dalí y Duchamp hicieron lo propio hasta los años cuarenta en algunas de sus más publicitadas creaciones.

Se entenderá, por lo tanto, que en este contexto, la plástica española no podía permanecer al margen.



*Entonces se fijó en la mujer inmóvil, que parecía esperarle con su esbelta rigidez y sus ojos de vaga mirada, como empañados por lágrimas. Era un artístico maniquí que guardaba cierta semejanza con Enriqueta...<sup>8</sup>*

*...Yo, Venus mecánica, maniquí humano, transformista de hotel...<sup>9</sup>*

Entre ambas frases, entresacadas de *El Maniquí*, un cuento publicado por Vicente Blasco Ibáñez en 1919, y *La Venus Mecánica*, la novela que Jorge Díaz presentó en 1929, median una decena de años. Aproximadamente los que delimitan el desarrollo del maniquí como elemento icónico entre la vanguardia española; un asunto que, hasta la fecha, no había merecido la atención necesaria.

Ambos relatos reflejan también la singladura histórica que atravesaba España por aquel entonces: el lánguido despertar de un país que pretendía retomar su rumbo y la convulsa situación que al final de los años 20 vivía nuestro país, inmerso en plena Dictadura de Primo de Rivera, anhelante por sumergirse en la modernidad que restallaba en Europa.

Un panorama similar al que vivía la plástica, cuyos más avanzados protagonistas fueron introduciendo el maniquí al tiempo que ensayaban nuevos lenguajes artísticos, partiendo de ciertas especificidades, en ocasiones, difícilmente entroncables con la vanguardia europea. Me refiero a esa sugerente ecuación lograda entre el realismo negro de Gutiérrez Solana; los nuevos realismos que

6 El artículo fue escrito en noviembre de 1920 y publicado en enero de 1921. Vid. GROSZ, G.: «Zu meinen neuen Bildern» («Sobre mis nuevas pinturas»), en *Das Kunstblatt*, Berlín, 1921, pp. 10-13, en GÓMEZ, J.J.: *Crítica, tendencia y propaganda: Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Sevilla, Círculo de Cultura Socialista, 2004, pp. 5-7.

7 En 1919 Kokoschka creó una muñeca, de tamaño real, que encargó a la diseñadora Hermine Moos tomando como referente a Alma Mahler; mientras que Hans Bellmer encargó *La Poupée*, una figura en madera articulada de menos de metro y medio, cuya primera versión de 1934 fue modificada unos años después, difundiéndose a través de fotografías publicadas en la revista *Minotaure* en posturas a medio camino entre la provocación y la sensualidad.

8 BLASCO IBÁÑEZ, V.: *El Maniquí*, en *La condenada: cuentos*, Valencia, Prometeo, 1919.

9 La frase la pronuncia Obdulia, *una mujer alienada*. Vid. DÍAZ FERNÁNDEZ, J.: *La Venus Mecánica* (César de VICENTE HERNANDO, ed.), Stockcero, 2009 (1.ª ed. Madrid, 1929) cap. XVII.



se fueron abriendo paso a partir de los años veinte y que en el caso que nos ocupa cuentan con Maruja Mallo, Francisco Borey y al primer Dalí como algunos de sus mejores representantes; y el surrealismo que se abrió paso con fuerza entre los creadores españoles al finalizar esa década impregnando la etapa republicana.

En los vértices de ese hipotético triángulo, se desarrolla un relato en tres actos que tiene al maniquí como protagonista de la vanguardia plástica española.

### En los inicios: el maniquí romántico de Gutiérrez Solana

*...Yo tuve una muñeca de cera, entrañable, dramática, fascinante... Era como una esclava, desnuda y desme-lenada, que se vendía en el mercado. Su amarillez era, en medio de aquel ocaso, no como había de ser al día siguiente en mi casa, sino ambarina, como de verda-dera árabe.*

*Yo la compré sin regatear...*

*No recuerdo día de más emoción que ese...*

*Pasado el tiempo, siempre con la nostalgia de la mu-ñeca de cera, adquirí otra, más linda, pero no tan bella ni tan dramática...que representaba, con una hermo-sura inmortal, a todas las muertas...*

*Esa es la que convive hoy conmigo. La he vestido bien...*

*Le he comprado joyas...*

*Me da tranquilidad ...*

*Puedo no hacerla ningún caso sin sentir sus quejas. Completo así a la mujer que quiero sin mas que tener-la y verla de reajo.*

*Tiene algunas ventajas...<sup>10</sup> [fig. 1].*

Cuando en 1923 Ramón Gómez de la Serna narra en *La sagrada Cripta del Pombo* la felicidad que le producía su compañera ideal, hacía ya tiempo que los maniqués que observaba en los escaparates del Madrid castizo ejercían una fuerte atracción para él. Hacía tiempo que los observaba en manos del tendero que... *la transporta en brazos al escaparate y un día se niega a que comparta con él la tarea otro compañero... sabe cosas inefables de ella, como, por ejemplo, qué día es su día menstrual, el día en que ella se cae de languidez, tiene unas ojeras más moradas y sus manos se ponen más amarillas que la cera.*<sup>11</sup> Hacía ya tiempo que su muñeca ocupaba un lugar privilegiado en su famoso Torreón, que había aparecido fotografiado con ella, cual pareja habitual.

Casi tanto como el que había transcurrido desde que uno de sus más admirados amigos, el pintor José Gutiérrez Solana, que compartía semejante interés, llenara su casa de... *juguetes mecánicos – de... esa muñeca vestida de azul Nattier, que mueve la cabeza y el abanico al andar, y va dejando una estela de notas de música detrás de su polizón, y a la que llama Eva Futura, en recuerdo de la de Villiers de Lisle Adam. Tiene dos clowns...*<sup>12</sup>

10 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *La sagrada Cripta del Pombo*, Madrid, Trieste, 1986, pp. 585-588. La 1ª edición data de 1923.

11 GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Pombo*, Madrid, Imprenta Mesón de Paños, 1918.

12 GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *La sagrada...*, op. cit., p. 269.

La fascinación que ambos sentían por los maniqués, por las muñecas mecánicas, hizo que Solana, dedicase sabrosas e hirientes páginas a las figuras de cera y a los maniqués desvencijados que podían contemplarse en el Madrid de 1913,<sup>13</sup> en sus relatos sobre el museo de figuras de cera en *La España negra* que salió a la calle en 1920, o al referirse al Museo Granero en *Madrid callejero* editado tres años después.

No es extraño, por lo tanto, que tales imágenes formaran parte de su imaginario personal. Más si tenemos en cuenta que ese inclasificable pintor que rompió con los academicismos al uso, fue quien mejor plasmó, con gesto seco y una empastada paleta de colores oscuros, los barrios y las gentes menos favorecidos de aquel Madrid de los grandes contrastes; de ese Madrid que describía con añoranza y melancolía...

*La Gran Vía es ya casi un hecho; el sueño de aquel notable escritor y gran concejal, Mesonero Romanos, se va terminando...*

*A las antiguas calles ha sucedido esta nueva red, llena de edificios a la moderna... Las tiendas son del mismo estilo pretencioso que las casas: gran derroche de luz, en que se muestran, sobre maniqués de cera, ropas de bazar...*

*En otros se exhiben los automóviles lujosos...*

*Grandes escaparates con pianolas, gramófonos, música mecánica...*

*Las víctimas de todos estos lujos y adelantos han sido los antiguos vecinos de estas viejas calles, que han tenido que irse con los trastos a otra parte...*

*Ahora que el primer trozo de la Gran Vía está ya terminado, sentimos todos, como un vago temor, la inutilidad de esta obra...*

*Lo único que ha compensado a la vista este bárbaro derruir de la piqueta ha sido la belleza misma de la destrucción, las horas románticas entre los escombros...<sup>14</sup>*

Fue esa postura melancólica y descreída que compartía, aunque desde otro punto de vista, con los artistas europeos, la que fomentó su predilección por los temas populares, las máscaras, las procesiones, los objetos relacionados con la muerte... y por los maniqués que caracterizaron su *España negra*.

Fue así como en 1910, una fecha realmente temprana, concibió *Las vitrinas* y *El visitante* y *las vitrinas*, ambos inspirados en las colecciones y el mobiliario que por aquel entonces exhibía el Museo Arqueológico Nacional.<sup>15</sup> En el primero los dos maniqués encerrados en una vitrina decimo-



fig. 1. Ramón Gómez de la Serna con su muñeca en su Torreón.

13 Gutiérrez Solana en su *Madrid. Escenas y costumbres*, publicado en 1913, dedicó interesantes descripciones de los maniqués en títulos como *Exposición de figuras de cera, El ortopédico*. Vid. «Madrid. Escenas y costumbres» en GUTIÉRREZ SOLANA, J.: *Obra literaria*, Madrid, Taurus, 1961, pp. 118 y ss., y 191, entre otras.

14 GUTIÉRREZ SOLANA, J.: *Madrid callejero*, en *Obra literaria, op. cit.*, pp. 467-469.

15 Han sido varios los autores que han señalado el Museo Arqueológico Nacional como fuente de inspiración para ambos lienzos, pero la documentación aportada por Antonio J. Sánchez parece concluyente. Vid. SÁNCHEZ, A.: «Lo



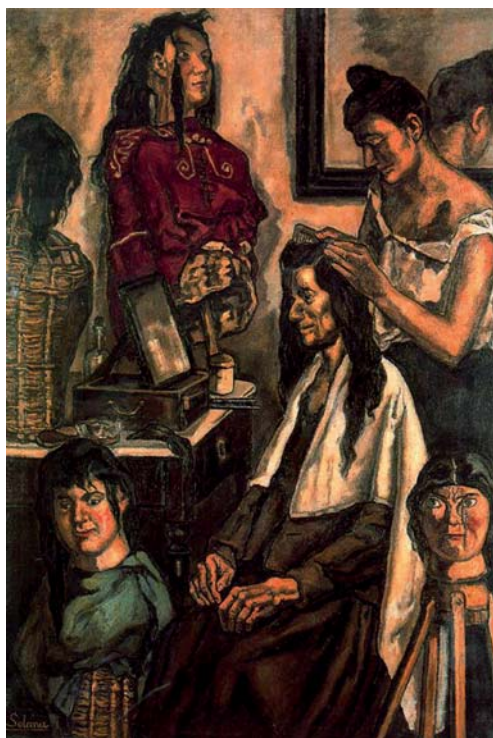


fig. 2. José Gutiérrez Solana: *La peinadora barata*, 1918. Col. Banco Santander.

nónica, aparecen ataviados con trajes estilo imperio, similares a los que se exponían en el Museo; mientras que en el segundo ambas damas aparecen acompañadas por un visitante, un personaje ataviado con frac y sombrero de copa que, según Gómez de la Serna, Solana pintó una vez terminado el cuadro como contrapunto a los maniqués, seguramente para acentuar la contraposición entre la vida y la muerte.

Bajo esas mismas premisas, en 1918 pintó *La peinadora barata* [fig. 2], en el que un par de maniqués, acompañados de sendas cabezas cortadas compradas también en el Rastro madrileño, presiden el interior de aquella peluquería desvencijada. El establecimiento debía ser el de Lola, la peinadora, que hacia cinco años había descrito diciendo... *miramos hacia arriba, y en un balcón se ve una cabeza de mujer de cartón, toda despintada y golpeada; el busto, de mimbre, lo tiene vestido con... Esta cabeza tiene pelo natural, que cuelga por los hombros enmarañado y sucio. Debajo de la cabeza, un cartel con letras grandes dice 'Lola, peinadora'*<sup>16</sup> O que en 1927 hizo con *Los Maniqués*.

En cualquiera de estos casos, los maniqués de Solana distan mucho de los que resplandecían en los escaparates barceloneses, en los alledaños de la Gran Vía madrileña o en las calles berlinesas y parisinas. Los representados en *Las vitrinas* son muñecas decimonónicas encerradas entre naftalina. Y los ideados por *La peinadora barata* son meros objetos desvencijados, similares a los que poblaban el Madrid castizo, el Rastro y los oscuros escaparates de sus alrededores; objetos sacados de otra realidad, la de esa España negra y castiza, que contrastaba vivamente con la imagen moderna de la Gran Vía madrileña. Eran maniqués que podían contemplarse en los establecimientos populares como... *Las antiguas tiendas de peinadoras, con una*

inquietante en Gutiérrez Solana: las vitrinas del Museo Arqueológico Nacional», [http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev05-06/Sanchez\\_Luengo.pdf](http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev05-06/Sanchez_Luengo.pdf).

16 GUTIÉRREZ SOLANA, J.: *Madrid. escenas y costumbres*, en *Obra literaria*, op. cit., p. 92.



*muñeca de cartón en el balcón... las tiendas de trajes de máscara... con los escaparates alumbrados hasta el amanecer, donde las mujeres se volvían locas para ir a los bailes de Carnaval, escogían sus trajes de los maniqués revestidos con trajes de dominó...*<sup>17</sup>

Solana compuso ojos, torsos y cuerpos que semejan objetos suspendidos en el tiempo, retazos de un país que avanza hacia la modernidad sin desprenderse de sus miserias, como el anverso y el reverso de una misma moneda: la compleja y contradictoria sociedad de aquella España castiza y profunda por la que todavía no *parecía haber pasado el soplo de la destrucción y la ruina*. Y en ello reside precisamente su atronadora singularidad.

### Las Venus mecánicas de los nuevos realismos

*Madrid está meditando y sacude el polvo de las calaveras...*

*España está en un periodo de locura contagiosa, todo quiere ir más allá de donde puede ir, todos son más papistas que el Papa o más lopistas que Lope [...]*<sup>18</sup>

Sirvan estas palabras de Gómez de la Serna para describir el ansia por acercarse a la modernidad instalada en España a finales de los años veinte, que los jóvenes creadores sentían con especial intensidad. Un tiempo en el que los antiguos maniqués de Solana alternaban con los creados por los jóvenes artistas, Bores, Dalí, Prieto y, en especial, Maruja Mallo, al compás de la nueva poética que Franz Roh había elevado a los altares de la modernidad con su *Realismo Mágico*; al igual que ocurrió entre los artistas europeos.

Justamente la época en la que Jorge Díaz publicaba *La Venus Mecánica*, en cuya narración resuenan los ecos de la reputada cinta de Fritz Lang *Metrópolis*,<sup>19</sup> que en opinión del propio autor pretendía... *escribir una novela moderna... de nuestro tiempo... En las mujeres que desfilan por la novela es donde quise acentuar el gesto de mi generación. Todas, más o menos, son 'Venus mecánicas', mujeres que abrazan las cosas más graves y profundas con gesto alegre y superficial... En realidad, mi novela es una suma de mujeres, cuyo total es la mujer de hoy. [...] con esta intención construí una obra sintética, veloz, superrealista como nuestro tiempo, cuyo escenario es el Madrid de los cabarets y los hoteles...*<sup>20</sup>

En ese contexto emerge la figura de Maruja Mallo que, en palabras de Gómez de la Serna... *Había visto la alegría de las cosas y de las personas... había pintado esa alegría de raquetas, cuerpos de maniquí y verbenas con la rutilancia que adquirirían en la luz del laboratorio que envolvía todas las cosas (por entonces nació el laboratorio Ibis de productos opoterápicos... Aquella pintura de Maruja Mallo había nacido en la romería de la Pradera de San Isidro, punto de partida de la España emprendedora, trashumante, reconquistadora...*<sup>21</sup>

17 GUTIÉRREZ SOLANA, J.: *Madrid callejero*, en *Obra literaria*, op. cit., p. 472.

18 GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Maruja Mallo. 59 grabados en negro y 9 láminas en color 1928-1942*, Buenos Aires, Losada, 1942, pp. 8-9.

19 VICENTE HERNANDO, C.: «Representaciones sociales de las vanguardias: La venus mecánica y Metrópolis» en *Letras Peninsulares*, vol. 6.1, 1993, pp. 109-125.

20 DÍAZ FERNÁNDEZ, J.: «Autocrítica», *Nuevo Mundo*, 1930.

21 GÓMEZ DE LA SERNA, R.: op. cit., 1941, p. 9.



fig. 3. Maruja Mallo: Sin título (serie Estampas de máquinas y maniqués), 1927.

Su aparición en la escena madrileña corrió a cargo de Ortega y Gasset, quien en 1928 propuso a la joven pintora exponer en las salas de la *Revista de Occidente*<sup>22</sup> para presentar sus *Verbenas y estampas de máquinas y maniqués*.

El espléndido conjunto, compuesto por media docena de obras pintadas el año anterior [fig. 3],<sup>23</sup> constituye una soberbia mezcla entre la alegría chispeante de los nuevos maniqués, en los que subyacen ciertos resabios de lo putrefacto puesto en boga por sus amigos residentes, junto a una morbosa pátina algo necrofilica. Un ejemplo de cómo supo enhebrar la modernidad más rutilante con esa nota castiza, algo romántica, de cómo los nuevos realismos emergían triunfantes entre retazos de los *Valori plastici*.

Su maniquí sin rostro de piernas ortopédicas y brazos amputados, erguido entre instrumentos musicales y cacharros metálicos; el que entre brazos, pies y cabezas sin rostro luce una ondulada melena a la luz de una farola y una luna semiescondida, casi lorquiana; el que se mece entre simbólicos retazos, casi fetiches, de la ciudad moderna... todos ellos reflejan una imagen satírica del nuevo Madrid, auspiciada por su continua observación del entorno, de los escaparates, de la insoportable modernidad que no lograba enmudecer la España atávica, de aquellas calles que recorría, sin importarle las reacciones que provocaba, con su amiga Concha Méndez, con Alberto, Gómez de la Serna, Palencia..., que le acompañaron en aquella maravillosa aventura plástica y vital.

Muestran... *Una nueva realidad... cineástica y moderna, pues al lado de eso se reflejaban los escaparates de las grandes vías con sus piernas de repuesto para deportistas cansadas –piernas para reclamo de las medias de seda–, sus bufandas escocesas, sus manos tuestas para guantes de fantasía, sus cabezas para lucir peinados y diademas...*<sup>24</sup>

22 Sobre Maruja Mallo véanse, por ejemplo, los trabajos de FERRIS, J. L.: *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, Madrid, Temas de Hoy, 2004; y HUICI, F. / PÉREZ DE AYALA, J. (comis.): *Maruja Mallo*, Fundación Caixa Galicia, SECC, 2009.

23 Algunas de estas estampas permanecen en paradero desconocido, de manera que las conocemos gracias a las reproducciones aparecidas en la monografía del citado GÓMEZ DE LA SERNA (*op. cit.*, 1942).

24 GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *op. cit.*, 1942, p. 9.

Y, en palabras de la propia autora, constituían una...

*... humanidad serena y triunfante, yo deporte, contrasta con las 'estampas de máquinas y maniquís', evocadoras de la época romántica, sátiras alusivas a presencias anacrónicas, caballeros y damas en crisis, desteñidos, protegidos por una atmósfera de naftalina y recetas medicinales, que aparecen en los palcos de la ópera y en los salones, o yacen olvidados en los invernaderos de las provincias.*

*Estos interiores lúgubres, habitados por damas y caballeros de cuerpos incompletos, sostenidos por armaduras de ortopedia, vestidos siempre de etiqueta, auxiliados por pelucas postizas y dientes artificiales, estos personajes apolillados de gestos lánguidos, siempre en interiores sórdidos y nunca en las azoteas, han sido desplazados ya por los maniqués de cera que se consumen enjaulados en las vitrinas de los escaparates lejos de la luz solar, rodeados de agónicas lunas, ojos de cristal, rosas, violines, golondrinas, mantos, sombreros, guantes de luto y antifaces; naturalezas muertas, realidad ilusionista iluminada por faroles de gas, alumbrada por lámparas de acetileno. Maniqués que encontramos en todas las ciudades aturridos por la aparición de la velocidad, sobresaltados por las máquinas.*

*Las 'estampas cinemáticas' son sensaciones visuales, la simultaneidad producida por el dinamismo callejero. Las plazas azotadas por el terror..., los seres, las máquinas, los rascacielos, los anuncios luminosos, se superponen precipitadamente entremezclándose con los sucesos sinietros de la vida diaria de las ciudades...<sup>25</sup>*

Muy distintos conceptualmente fueron los maniqués recreados por Bores, Dalí o Prieto, aunque emplearan un lenguaje artístico similar.

Francisco Bores, gran pintor de naturalezas muertas y uno de los mejores representantes de lo que Eugenio Carmona dio en llamar Figuración lírica, incorporó el maniquí en su primera etapa, en aquel retorno al clasicismo que caracterizó su pintura entre 1923 y 1925. Ya en 1923 compuso *El Maniquí azul* [fig. 4] y dos años después hizo lo propio con *El maniquí rosa*, ambos presentes en la célebre muestra de la Sociedad de Artistas Ibéricos inaugurada ese mismo 1925.<sup>26</sup> Dos figuras semejantes, concebidas cuales personajes silentes, objetos extrapolados de su contexto, que parecen sustituir la presencia humana de sus característicos interiores. Quizá esa ambivalencia los acer-

fig. 4. Francisco Bores: *El maniquí rosa*, 1925. Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.



25 MALLO, M.: «Lo popular en la plástica española (a través de mi obra) 1928-1936», en GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *op. cit.*, 1942, p. 40.

26 BRIHUEGA, J. / LOMBA, C. (com.): *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.



fig. 5. Salvador Dalí: *Maniquí barcelonés*, 1926. Fundación Gala-Salvador Dalí.

ca, conceptualmente, a la metafísica italiana, al tiempo que los aleja de los compuestos por Mallo y Solana.

Un año después de que Dalí se diera a conocer precisamente en la citada exposición de la SAI, en la que ofreció una más que sugerente muestra de su quehacer artístico en la senda de los nuevos realismos, presentó su *Maniquí barcelonés* que, actualmente, conocemos como *Maniquí de Barcelona* [fig. 5]. En su momento, al exhibirse en la *Exposició del modernisme pictòric català confrontat amb una selecció d'obres d'artistes d'avantguarda estrangers*, presentada en las galerías Dalmau en otoño de 1926, figuraba como *La maniquí*, al igual que cuando se reprodujo en *L'Amic de les Arts*, en febrero de 1927.

Ahora bien, con independencia de que el ampurdanés pretendiera o no situarlo en el contexto barcelonés, lo sustancial para este ensayo es la manera en que lo concibió. Partiendo de una serie de sedimentos artísticos que oscilan entre el cubismo, el estilo de Amédée Ozenfant, cierto clasicismo mediterraneista y la pintura metafísica, Dalí definió el cuerpo a través de una superposición de siluetas en colores muy vivos, poco frecuentes en su pintura por aquellos años. Compuso un cuerpo que el propio artista, preludiando los análisis a los que tan aficionado se hizo poco después, definió con estas palabras... *Maniquís quietes en la fastuositat elèctrica dels aparadors, amb llurs neutres sensualitats mecàniques i articulacions torbadores. Maniquís vives, dolçament beneïtones, que caminen amb el ritme alternatiu i contradirecció d'anques- espatlles, i apreten, en llurs artèries, les noves fisiologies reinventades dels vestits.*<sup>27</sup>

Una declaración muy en sintonía con la tónica general de la época que poco tiene que ver, sin embargo, con los concebidos por Gregorio Prieto ya en los años treinta.

El artista, vinculado estrechamente con los miembros más destacados de la *Generación del 27* como Alberti, Cernuda, García Lorca o Aleixandre, quedó fascinado por Roma y la cultura de la Antigüedad clásica que le impelieron a pintar sus célebres maniqués andróginos –*Los maniqués*, c. 1930-1933, o *Luna de miel en Taormina*, ca. 1936 [fig. 6]–. Ambientados en la añoranza por la cultura clásica, como los de De Chirico con los que mantiene una evidente semejanza formal, to-

27 DALÍ, S.: «Sant Sebastià», *L'Amic de les Arts* (julio de 1927).

dos ellos aparecen provistos de una profunda melancolía, de una enorme tristeza, al tiempo que rezuman una sexualidad reprimida; un aspecto hasta entonces inédito en la pintura española.

### Y el surrealismo se apropió de los maniqués

Cuando Mallo y Dalí mostraron su pulsión por los maniqués para ironizar sobre la moderna y mecanicista imagen de la nueva ciudad, de la nueva sociedad, ambos comenzaban su trayectoria artística.

Era una época en la que el ideario surrealista cobraba carta de naturaleza entre los jóvenes artistas españoles, que lograron definir una peculiar manera de entenderlo a través de la *Escuela de Vallecas*, de la que la intrépida e irreverente Mallo formó parte.

Y si bien es cierto que la pintura de sus Espantapeces, sus excrementos... poco tiene que ver con sus *estampas de máquinas y maniqués*, tampoco lo es menos que esa pintura negra, dolorosa, que había bajado a las cloacas en palabras de su querido Alberti, todavía conserva retazos de aquellos fetiches. En algunos casos se trata, sencillamente, de las piernas y brazos que cuatro años antes se mezclaban con las copas y los instrumentos musicales en los escaparates. Pero en otros, como sucede en *Campañarios*, emergen sus antiguos cuerpos amputados flotando entre el paisaje, las raspas de sardinas y los excrementos. Mallo no había olvidado esos referentes icónicos y trasladada al campo, a las cloacas, las irónicas imágenes que antaño protagonizaban modernos escenarios urbanos.

Mucho más contundentes y retóricos, por supuesto, fueron los maniqués surrealistas ideados por Dalí, sus cuerpos desmontables como él los denominó. En consonancia con el ideario bretoniano que abrazaron el resto de sus correligionarios y partiendo de aquel *Maniquí barcelonés*, el catalán fue desarrollando esta nueva imagen a través de distintas reflexiones que, a mi entender, se fueron enlazando en el tiempo. En su proyecto para el desnudo femenino de *La edad de oro*, Dalí adelantaba su idea del cuerpo desmontable describiéndolo como un desnudo con... *Abdomen y muslos desmontables, que se encuentran aparte, aislados, atmosféricos y espectrales, superfinamente blancos, enmarcados en el negro...* Una tesis que completó años después, el mismo 1934 en que pintó el



fig. 6. Gregorio Prieto: *Luna de miel en Taormina*, ca. 1936, Museo de la Fundación Gregorio Prieto.





*Rostro de Mae West*, al publicar un texto en la revista *Minotaure* titulado «Los nuevos colores del *sex-appeal* espectral», en el que con la ironía de que hacia gala ya por estas fechas bajo la todavía complaciente mirada de Bretón, anunciaba que *el nuevo atractivo sexual de las mujeres vendrá de la posible utilización de sus capacidades y recursos espectrales, es decir, de su posible disociación... La mujer se volverá espectral por medio de la desarticulación de su cuerpo... La mujer espectral será la mujer desmontable*.

Precisamente esa idea de la mujer desmontable fue la que le condujo a concebir su *Venus de Milo con cajones* en la que materializó su concepto de mujer compartimentada, que también desarrollarían el ya citado Bellmer y el propio Marcel Duchamp.

Mucha menor trascendencia teórica y mediática alcanzaron los maniqués de José Caballero, otro de los grandes surrealistas españoles, compañero durante los años treinta de los más avanzados intelectuales de la época y en cuyo vocabulario se percibe la influencia de Buñuel y Dalí. Me refiero al empleo de los miembros amputados que destilan aromas de lo putrefacto ideado por la pareja de residentes e, incluso, necrológico, en sintonía con la poética avanzada por Mallo años atrás; a esas manos que protagonizan *El sangriento juego del ajedrez* –1935–36–, o a sus imágenes de mujeres, una constante iconográfica en su trayectoria, en tanto que ser enigmático difícil de descifrar.<sup>28</sup> De entre todos los maniqués que compuso,<sup>29</sup> uno de los más sugerentes es un dibujo fechado hacia 1934, en el que los dos maniqués masculinos abrazándose, cuales irónicos compañeros de viaje, semejan una metáfora de la vida y la muerte.

Fueron precisamente esos cuerpos decapitados motivo frecuente entre la plástica surrealista, directamente entroncado con la poética avanzada por Dalí, en la que y, aun a riesgo de alejarnos de nuestro asunto, conviene señalar dos figuras que, hasta el momento, no han sido citadas. Me refiero a Eduardo Westerdahl y Juan Ismael, en cuyas obras... *se reúnen dos de las cualidades que caracterizaron la representación del cuerpo femenino dentro del movimiento surrealista: la objetivización del cuerpo femenino... y su fragmentación. A pesar de que ya se habían producido los primeros indicios del movimiento feminista y de la liberación sexual de la mujer... la mujer –su cuerpo– fue adoptado por los artistas surrealistas como fuente de inspiración y como objeto de experimentación, como algo que les pertenecía y sobre lo que ejercían su derecho a manipularlo, romperlo, mutilarlo y volverlo a reconstruir...*<sup>30</sup> En ese contexto hay que contemplar *Sin título y Composición surrealista* de Juan Ismael y *Sin título* de Eduardo Westerdahl, la primera pintada en 1934 y las dos siguientes un año después.

Pero semejantes imágenes se alejan ya de la muñeca, de la venus mecánica, de la mujer desmontable, del maniquí que, como referente icónico, se propagó con fuerza entre la vanguardia plástica española. Y que, también en este caso, reelaboró convirtiéndolo en un importante fetiche imaginario, del que se sirvieron hombres y mujeres dotándolo de una poética propia.

28 Sobre su trayectoria artística véase, entre otros trabajos, *La memoria no es nostalgia: José Caballero*, que fue la tesis doctoral de Marián MADRIGAL NEIRA, defendida en la UCM en 2001.

29 Adriano del Valle, poeta surrealista y amigo de Caballero, resumía así su imaginario icónico *Pepe Caballero pinta lo que ve, lo que inventa y lo que sueña... Ha creado en sus obras una tercera dimensión, una especie de estratosfera pictórica poblada de maniqués, instrumentos de física recreativa, bustos de Musas decapitadas...* Vid. PÉREZ PALACIO, J.: «Entrevista con Adriano del Valle y Pepe Caballero», *Diario de Huelva*, Huelva (20 de septiembre de 1934), en MADRIGAL: *op. cit.*, Marián, 2001, p. 170.

30 GONZÁLEZ DE DURANA, J.: *Fragmentaciones y mutilaciones*, Santa Cruz de Tenerife, TEA, 2009.