

## Un taller vanguardista con raíces decimonónicas: los Torreones o Despachos de Ramón Gómez de la Serna

Por Eduardo Alaminos López

“La habitación y yo reflejado en el espejo convexo ‘mais grande do mundo’”.  
Ramón Gómez de la Serna. *Automoribundia* (1888-1948). Lámina XXII.

“Sapientia sibi aedificat domum”  
*Proverbios*, 9, 1.

“Las cosas no preguntan, dicen sí a todo”  
“Aquel paraíso artificial que es mi apartamento”  
Mario Praz. *La casa de la vida*

“*Collage = life*”  
Joseph Cornell, *Diario* (1964)

“Existe también el collage con citas de textos anteriores, de frases hechas o de lugares comunes”  
Emmanuel Guigon. *Historia del collage en España*.

“¿Has inventado acaso alguna poesía utilitaria, alguna literatura que sustituya el vapor de agua o el freno instantáneo? ¿No? (...) Si no cuentas nada asombroso, ¿quién te va a escuchar? ¡El arte ya solo es posible si se convierte en proeza! ¡Ahora Hugo recitaría sus *Orientales* montado en un caballo de circo y Lamartine sus *Armonías* subido a un trapecio con la cabeza hacia abajo!”. Julio Verne. *París en el siglo XX* [1863].

### I

#### ***La habitación***

Todo comienza con una habitación y con cosas en ella – primero objetos y, después, objetos y reproducciones de ilustraciones recortadas—. Con el estilo de cuchilla afilada que le caracteriza, próximo al aforismo, Franz Kafka escribió, en unos de sus cuadernos, en 1917, que “Toda persona lleva en su interior una habitación” (Kafka, Franz, 1917: 519)<sup>1</sup>. Por esa época, Ramón Gómez de la Serna ya había formado su despacho. Llevaría toda su vida una habitación encima repleta de cosas; cosas que le hacen decir a Andrés Castilla, alter ego de Ramón, en *El novelista* (1923) –cuya cubierta por Bon “retrata” muy estilizadamente el despacho del escritor– que “lo que no saben los hombres es que a cada cosa la rodea la idea de sí y en esa idea está, por comparación, la idea de todo lo demás” (Gómez de la Serna, Ramón, 1923: 237)<sup>2</sup>.

Más cercano a nosotros, a nuestro ámbito, César González-Ruano comentaba en 1947 que “La casa del hombre ¿no es la vida misma del hombre? Dime cómo vives y te diré quién eres. Pero no por lo bien o por lo mal que vivas, que eso puede ser pura anécdota, sino por los detalles mínimos, por las preferencias casi subconscientes, por cómo has decidido que debe quedar esta mesa o aquel diván (...) En general, el hombre tiene del modo de poner sus casas una idea fija, adquirida probablemente en la adolescencia, y de cuyos prejuicios y normas generales se aparta poco en el transcurso de los años” (González-Ruano, César, [1947] 2003: 974). Parece una frase escrita ex profeso para Ramón Gómez de la Serna.

Habitación e individualidad van intrínsecamente unidas como subraya Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de los símbolos tradicionales* publicado en 1958: “La habitación es símbolo de la individualidad, del pensamiento personal. Las ventanas simbolizan la posibilidad según Frazer, de transir a lo exterior y lejano. (...). Por ello, la habitación cerrada, carente de ventanas, puede simbolizar la virginidad, según Frazer, o también la incomunicación de otro carácter” (Cirlot, Juan Eduardo, [1958], 2011: 6-7).

Abundando en esto, Mario Praz que escribió sobre su propia casa y colección un extraordinario libro, *La casa de la vida*, de título tan revelador, al que volveremos, dejó dicho en otro, *Historia ilustrada de la decoración. Los interiores desde Pompeya al siglo XX* (1964), de obligada consulta como aquel, que “El estilo es el hombre”. La casa es el hombre, *tel logis, tel le maître*<sup>3</sup>; o sea: dime cómo habitas y te diré quién eres. Esto y no otra cosa es, en su razón más honda la casa: una proyección del yo, y el mobiliario no es más que una forma indirecta del culto del yo”. (Praz, Mario, [1964], 1965: 19). Esta idea de la casa como *proyección del yo* la retoma Praz en el último capítulo y recuerda su coincidencia con una reflexión de Robert de Montesquiou para quien “la casa es un estado de ánimo”, reforzada además con una cita de *La provincia del hombre* (publicado en 1973, que contiene notas tomadas entre 1942 y 1972) de Elias Canetti: “Todo en torno a ti adquiere cada vez más significado, el ambiente que te rodea se llena: ahora ni siquiera es ya un verdadero ambiente. Lo que había sido relegado en los cuadros, entre los marcos, sale fuera y se hincha ante tus propios ojos. Ves muchas cosas y consigues incluso atravesarlas con la mirada: los seres, al agrandarse, se vuelven transparentes. Tienes lugar para todos, en ti penetran las formas más monstruosas y las más bellas” (Praz, Mario, [1964], 1965: 520).

Guy Davenport comenta en *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura* cómo “Walter Benjamin, ese astuto lector de pistas, dice que ‘el interior [esto es, la decoración de un cuarto] no es solo el universo, sino el caso del individuo privado. Habitar significa dejar marcas’”. Benjamin observa que la novela policiaca nace en una habitación del siglo XIX, advirtiendo las conexiones entre el interés de Poe en la decoración de los interiores –no se olvide la conferencia de Poe: “Filosofía del mueble” (publicada en 1840) cuyo objeto era “nada menos que una *Filosofía*, en pos de la habitación *ideal*<sup>4</sup>– y su invención del relato analítico”. (Davenport, Guy, [1998], 2002: 60).

Volvamos para rematar *este aspecto fundamental y definidor* de la habitación a Mario Praz quien en *La casa de la vida* trae a colación una cita significativa de Thomas Traherne, poeta, teólogo y escritor que vivió entre 1636-1674 que dice lo siguiente: “En las *Centuries of Meditation* de Thomas Traherne [publicado en 1908] se lee: “Cosas muertas son las de una habitación que las contiene en vano, a menos que se hallen objetivamente en el ánimo de quien las contempla. El placer de una persona que disfrute de ellas es la finalidad por la que las cosas colocadas se hallan en un lugar. El lugar y la cosa colocada en él estando ambos en la mente de quien es su espectador” (Praz, Mario, [1979], 2017: 405).

Y para cerrar, de momento, este pórtico de citas sobre la casa –la habitación–, circunscrita al autor que nos ocupa, Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 – Buenos Aires, 1963) nada mejor que volver a recordar la tantas veces empleada por el escritor francés Valery Larbaud, citación que Miguel Pérez Ferrero colocó en el frontispicio de su biografía sobre Ramón y que algunos la hemos utilizado de colofón, que expresa, en un doble plano, la complejidad de este espacio ramoniano: “La habitación de Ramón, encendida toda la noche y Ramón trabajando bajo esa luz, es seguramente algo con lo que sueñan los que le conocen cuando se desvelan, o se levantan entre dos y cinco de la madrugada. Y cuando se viaja y se llega al amanecer a una ciudad, nos imaginamos el balcón de Ramón, iluminado en el alba, allí lejos, en Madrid, como luz de navío en las avanzadas de Europa” (Pérez Ferrero, Miguel. 1935: 3).

La cita labaurdiana muestra además muy bien el doble plano de la habitación ramoniana: como espacio de creación y espacio de la vanguardia; es decir “en las avanzadas de Europa” en una ciudad concreta: Madrid. La imagen del navío nos hace evocar la proa, en primerísimo plano del cartel del paquebote “Normandie” (1935) de Cassandre [Adolphe Mouron]. Para entender la atmósfera de aquella habitación en las horas nocturnas de trabajo del escritor, el efecto de *dépaysement* (de descontextualización) de aquel escenario acudiremos a lo que Giorgio de Chirico escribió en *Hebdómeros* (escrito entre 1927 y 1928): “–No, señor –le dijo aquel hombre en tono amable aunque resuelto–, espere, no encienda aún las luces, deje que dure esta penumbra. Fíjese cómo cada persona y cada objeto adquieren en esta semioscuridad un aspecto más misterioso; son los fantasmas de los seres y de las cosas que se nos aparecen; fantasmas que, una vez hecha la luz, desaparecen en su reino desconocido”; es decir, “al poder de fascinación del que van a dotarse los objetos”, cita tomada de Luis Puelles Romero, de donde está extraída la cita quiriquiana también (Puelles Romero, Luis, 2005: 134)<sup>5</sup>.

En el tramo final de su vida, Ramón sintetizaría su habitación en el pie de la fotografía de la lámina XXII incluida en su *Automoribundia* (1888-1948): “La habitación y yo reflejado en el espejo convexo ‘mais grande do mundo’”; es cuanto puede decirse aforísticamente del binomio Ramón-despacho, como igualmente hizo Mario Praz de su casa y colección en *La casa de la vida*: “Esta persona que mira soy yo, y este libro que he escrito es como el compendio, en un espejo convexo, de una vida y de una casa. (...) ¿deberé concluir que esto que tenéis delante es solo el monumento de una vanidad sin par? (...) me veo convertido en objeto y representación yo mismo, pieza de museo entre piezas de museo, ya distante y lejano (...) me he mirado en un espejo ‘ardiente’ convexo, y me he visto no más grande que un puñado de polvo” (Praz, M., [1979], 2017: 505); también se puede sintetizar con palabras de Antonio Saura, cuando se refiere al “alto y abigarrado gabinete donde moraba el mago, con la esquizofrénica presencia de su viviente y también adolescente mural” (Saura, Antonio, 2002: 19), cita del texto puesto precisamente al frente del catálogo de la exposición, *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense* (2002), dedicada a su memoria, que de igual manera tienen que ver con la habitación ramoniana como se verá más adelante.

Una habitación propia –en la que resuena el eco del título del ensayo, basado en dos conferencias dadas, en 1928, por Virginia Woolf– en el que la escritora advierte que “la obra de imaginación es como una tela de araña: está atada a la realidad, leve, muy levemente quizá, pero está atada a ella por las cuatro puntas. (...) [telas] que son obras de seres humanos que sufren y están ligados a cosas (...) materiales, como la salud, el dinero y las casas en que vivimos” (Woolf, Virginia, [1929], 2022: 60).

Fernando Pessoa, al que Ramón citó en *Pombo* (1918), en el *Libro del desasosiego* en la entrada titulada “*Milímetros* (sensaciones de cosas mínimas)” de ¿1914? escribe lo siguiente: “Como el presente es antiquísimo, porque todo cuanto ha existido ha sido presente, siento por las cosas, porque pertenecen al presente, un cariño de anticuario y una rabia de coleccionista precedido por quien rectifica mis errores sobre las cosas a través de explicaciones científicas plausibles y hasta verdaderas. (...) Pero yo sólo vivo intensamente las sensaciones mínimas y de cosas pequeñísimas. Probablemente me pase por mi amor a lo fútil. Puede que sea por mi escrúpulo a los detalles<sup>6</sup>. Pero más bien creo (...) que es porque lo más pequeño, al no tener absolutamente ninguna importancia social o práctica, tiene, por la mera ausencia de ello, una independencia absoluta de asociaciones sucias con la realidad. Lo más pequeño me sabe a irreal. Lo inútil es bello porque es menos real que lo útil, que continúa y se prolonga, mientras lo maravilloso fútil, lo glorioso infinitesimal permanece donde está, no pasa de ser lo que es, vive liberado e independiente. Lo inútil y lo fútil abren en nuestra vida real intervalos de estética humilde. ¡Cuántos sueños y caricias amorosas provoca en mi alma la simple e insignificante existencia de un alfiler prendido en una cinta! ¡Desdichado aquel que ignora la importancia que tiene! Después, entre las sensaciones que más penetrantemente duelen hasta resultar agradables, el desasosiego del misterio es una de las más complejas y extensas. Y el misterio nunca se revela tanto como en la contemplación de las cosas pequeñas que, como no se mueven, son perfectamente traslúcidas para él, y se detienen para dejarlo pasar. (...) ¡Benditos sean los instantes y los milímetros y las sombras de las cosas pequeña, aún más humildes que ellas! Los instantes. (...). Soy una placa fotográfica exageradamente impresionable. Todos los detalles se me graban de modo desproporcionado, formando parte de un todo. Solo me ocupo de mí mismo. El mundo exterior es siempre para mí una mera sensación. Nunca me olvido de que siento”. (Pessoa, Fernando [1914], 2014: 87-89).

Las palabras y expresiones claves de este texto de Pessoa: las cosas; las sensaciones de cosas pequeñísimas; lo más pequeño sin ninguna importancia social o práctica; lo inútil y lo fútil; la estética humilde; los sueños; la contemplación de las cosas pequeñas, el autodefinirse: “soy una placa fotográfica”; los detalles grabados de modo desproporcionado y el mundo exterior para mí como una mera sensación, pueden aplicarse al Ramón de los despachos y torreones.

Pero antes de entrar a examinar algunos de los textos de Ramón que considero esenciales en este tema –el del sentido y el significado de su habitación o sus despachos y los procedimientos empleados para su configuración–, conviene recordar lo que él mismo comentó en el capítulo dedicado al “Estantifermismo”, incluido en su libro *Ismos* (1931) cuando escribe que “Al variar el decorado de una habitación no se tiene en cuenta lo que con eso va a variar el tipo del que la habita” y que “se es un poco hijo del ambiente de cosas en que se vive” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 144).

Esta apreciación con relación a la proyección de la personalidad de uno mismo a partir de la decoración interior es la misma a la que llega Mario Praz al final de su libro *La casa de la vida* al comentar en él como en un espejo convexo: “El resto de la habitación aparece en miniatura en el mágico espejo, la araña de cristal, el retrato de la dama vestida de blanco, y los cuadros alrededor, y el sofá amarillo, y el armario rinconero coronado por una copia en escayola de la cabeza de Paolina de Canova; y la persona que

mira al espejo desde la habitación aparece empequeñecida como la figura del pintor en un idéntico espejo, el primero en ser reproducido en un cuadro, del retrato Arnolfini de Van Eyck. Esta persona que mira soy yo, y este libro que he escrito es como el compendio, en un espejo convexo, de una vida y de una casa. (...) ¿Deberé concluir que esto que tenéis delante es solo el monumento de una vanidad sin par? (...). Me veo convertido en objeto y representación yo mismo, pieza de museo entre piezas de museo, ya distante y lejano (...) me he mirado en un espejo “ardiente” convexo, y me he visto no más grande que un puñado de polvo” (Praz, Mario., [1979], 2017: 504-505)<sup>7</sup>.

No hace falta recordar ahora la importancia que los espejos tuvieron en la obra, en la vida de Ramón y en la decoración de su despacho. Baste señalar, por ahora, como botón de muestra la fotografía de su despacho bonaerense reproducida en *Automoribundia* con el siguiente comentario: “La habitación y yo reflejados en el espejo convexo ‘mais grande do mundo’”<sup>8</sup>.

La habitación ramoniana toma a lo largo del tiempo distintas denominaciones. Ya hemos adelantado una de las más frecuentes en sus textos. Para completar esas denominaciones y esclarecer algunos pormenores del contenido, cambios y devenir de esa habitación voy a fijarme en cuatro textos fundamentales suyos, a saber: “Mi autobiografía”, texto canónico sobre el despacho como ha señalado, con razón, Juan Manuel Bonet, incluido en *La sagrada cripta de Pombo* (1924); *Ismos* (1931), del que ya hemos citado el capítulo dedicado al *Estantifermismo*, dedicado al mobiliario; el artículo “Viaje alrededor de mi cuarto”, publicado en la revista *Estampa*, el 8 de agosto de 1936, minutos antes, podríamos decir así, de salir desde Madrid para su exilio en Argentina y cuyo título que evoca el de Xavier de Maistre, *Viaje alrededor de mi habitación* publicado en 1794, donde este deja dicho allí que “los muros de mi habitación están adornados con grabados y cuadros que lo embellecen singularmente. Me gustaría de todo corazón que el lector los examinase unos después de otros, para divertirlo a lo largo del camino que debemos aún recorrer hasta llegar a mi escritorio” (Maistre, Xavier de, [1794], 2007: 50); y, por supuesto, *Automoribundia* (1888-1948) (1948) y la coda de *Nuevas páginas de mi vida* (*Lo que no dije en mi Automoribundia*) (1957).

\*\*\*

### *La sagrada cripta de Pombo*

Tras justificar la finalidad de llevar a cabo esta biografía propia como “una cosa incompleta, pintoresca, de elemental autoinspección” (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1986: 559), Ramón opta por incluir en la misma un epígrafe específico dedicado a “Mi despacho” en el que enumera una serie de cosas que glosa en un doble plano: bien en el cuerpo del texto con mayor extensión, bien en el pie de las reproducciones fotográficas que reproduce de esos objetos bajo la denominación “cosas de mi torreón”. Así tenemos, pues, dos formas primerizas de denominar la habitación: “despacho” y “torreón” que se mantendrán a lo largo del tiempo.

Una primera valoración de aquel ámbito nos muestra una correlación con el carácter que Ramón atribuye a este libro, *La sagrada cripta de Pombo*, caracterizándolo como “caótico, deshecho, íntimo, absurdo y tan lleno de nimiedades” (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1986: 559). Ramón atribuye también a su biografía una serie de rasgos que conviene tener en cuenta y que podemos sin duda relacionar con la formación del despacho: la meticulosidad<sup>9</sup>; la rebeldía adolescente<sup>10</sup>; lo paradójico<sup>11</sup>; la imagen<sup>12</sup>; lo moderno y vanguardista<sup>13</sup>; la intrascendencia y el humorismo –repárese en que junto al comentario en el que habla del humorismo reproduce la conocida y magnífica caricatura de Bon [Romà Bonet i Sintès] del Despacho, en la que Ramón lleva puesto el monóculo sin cristal, del que dice que le sirve “para estar sobre aviso y calar bien las cosas”<sup>14</sup>; lo diverso y monstruoso<sup>15</sup>; y, por último, la fecundidad e imágenes<sup>16</sup>. Él mismo comenta que va a “destacar algunos de mis objetos más chocantes” y pone como ejemplos máximos de esto, “la muñeca de cera o la mujer medio muerta y medio viva” (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1986: 585)<sup>17</sup>.

Estos dos últimos objetos –un maniquí y un cuadro– son esenciales de ese primer despacho ramoniano. Y ambos nos dan la clave de su formación y de su configuración. Del primero, la muñeca de cera, expone Ramón aquí su procedencia: el Rastro de Madrid, al que dedicaría uno de sus mejores libros, de título homónimo, y esencial en la bibliografía sobre la ciudad. “Un día bajaba al Rastro con Tomás Borrás –cuenta Ramón–, y de pronto, en la visión de la tarde, bajo los toldos del vial de las Américas, la vimos” (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1986: 585-586) y al enumerar las cosas que le va comprando para adorno comenta que le compró unos “pendientes que me salieron al paso, como a mí me salen las

cosas” (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1986: 587). Dos referentes y dos cualidades más del despacho en este caso: itinerarios y azar. Pero la denominación de este –(que a su vez abre nuevas valoraciones)– sufre un cambio cuando glosa su cuadro de la mujer medio muerta y medio viva (o viceversa). “En mi cámara de trabajo –no sé por qué despacho, se está volviendo algo oficinesco– tengo como cuadro ejemplar este que hoy reproduzco en Pombo” (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1986: 589). En el empleo del término “cámara” yo encuentro personalmente un eco o resonancia de las *cámaras de maravillas* o *gabinets de curiosidades* que como ha explicado Philip Blom formaron parte del “enorme prestigio que habían llegado a tener las colecciones y la disponibilidad de objetos con los que llenar, según el gusto y los recursos, armarios o habitaciones enteras” y que acabarían por culminar en “los famosos museos privados de aficionados” (Blom, Philip, [2002], 2013: 39).

La referencia a Pombo (libro, pero quizá también en la mente de Ramón al escribir esto se esté refiriendo a la tertulia del Café) en este contexto no deja de ser ambivalente pues ambos espacios –despacho y tertulia– pueden ser sobreentendidos como *cámaras de maravillas*. La denominación de cámara la subraya Ramón de forma persistente al glosar dicho cuadro, pero en esta glosa también toma distancia con el valor artístico de aquellas cámaras o museos privados. Salvo la pintura (cuya procedencia resalta como perteneciente al Duque de Rivas), todo en ella pertenece a algo vulgar, corriente u ordinario. “No abunda en antigüedades mi cámara de trabajo; no soy rico para eso; pero entre lo pintoresco se destaca un cuadro conmovedor, que perteneció al duque de Rivas”. Para Ramón este cuadro, *La muerta viva*, nivela o da sentido al resto de los objetos y cosas que “decoran” su despacho justificando así su presencia en él.

“Todo lo que de pintoresco y atronador hay en mi cuarto adquiere reposo y se cura gracias a la presencia de esta dama entrañable (...) Yo busqué realmente durante mucho tiempo un cuadro que bastase a dar consistencia a mi decorado, que todo lo volviese a la realidad, y encontré, por verdadera casualidad, este, que es de los cuadros impares de la pintura. El cuadro ese da atardecido constante a mi cámara de trabajo y atempera sus detonancias –(es decir, modera, temple, acomoda algo a otra cosa, contemporiza)– sus detonancias –(de aquellas cosas que causan asombro)–. Así se puede vivir –prosigue Ramón– en la confinación de un despacho sin prohibir que lo pintoresco<sup>18</sup> juegue y se congrege alrededor, pero dando una entonación final a mi juego, permitiendo que a todo le llame la atención la atinada sensatez. Bonito es vivir en la paradoja alternada” (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1986: 590).

Es decir, este cuadro adscribible a la estética barroca de las postrimerías, atempera, “da atardecido constante”, a todo lo que causa asombro en él. En cierta forma aquí ya está resaltando Ramón la significación de su despacho o cámara de trabajo como una *vanitas*. No me resisto a relacionar aquel primer “decorado” ramoniano con el cuadro de Antonio Pereda, *El sueño del caballero* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), cuyo título –subrayó Alfonso E. Pérez Sánchez– muestra “su parentesco conceptual con el mundo de Calderón, de tan profunda resonancia barroca. En realidad, –confirmaba el historiador– es una *Alegoría de la Vanidad de las cosas terrenas*” (Pérez Sánchez, Alfonso, E., 1978: cat. n° 39)<sup>19</sup>. No debemos olvidar el interés que Ramón tuvo por la muerte. Recordemos cómo aclara sus búsquedas –que podemos entender tanto literarias como objetuales o plásticas– bajo el signo del “nuevo ritmo, la nueva idea, la nueva barroquidad” (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1986: 597).

En relación con este primer significado de *vanitas* atribuible al primer despacho ramoniano, adquiere especial y esencial relevancia en este primer inventario objetual del despacho la referencia (y transcripción) a una lápida de cementerio a la que dedica todo un epígrafe “LA LÁPIDA DE MI DESPACHO”. Lápida que como apunta compró también en el Rastro y cuyo epitafio reproduce en un recuadro tipográfico con distintos tipos y grosor de letras: “ANITA FONSECA / MURIO A LA EDAD DE 18 AÑOS / EL DÍA 7 DE ENERO DE 1860 / Su amigo Bartolomé Castro le dedica esta lápida / en prueba de pasión viva.”, que, a juicio de Ramón, tiene una “dedicatoria de un amor libre en que *el amigo* se destaca fiero, insultante, atrevido y retador”. Y sobre ese pedazo de mármol frío, Ramón concluye, dándole vida, que “figuró en mi despacho –en la calle de la Puebla– con una emoción que no se secaba nunca, como si hubiese sangre en circulación, a través de aquel mármol veteado”, comentario que podríamos muy bien relacionar con los dos últimos versos del soneto quevediano “Amor constante, más allá de la muerte”: “serán ceniza, mas tendrá sentido; polvo serán, mas polvo enamorado” (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1986: 622).

Bajo la rúbrica de “(Cosas de mi torreón)”, Ramón reproduce 43 objetos<sup>20</sup> acompañados de un pie aclaratorio de la imagen, bien de forma descriptiva, bien bajo algún ropaje literario. En el primer caso

podrían servir de ejemplo los siguientes: “El epiléptico, muñeco indio, que se mueve desacompañadamente, con elocuente gesto de epilepsia, moviendo detrás de él una pirinola” (pg. 594); “Las razas humanas. Truculentos bustos en cartón piedra. El primero representa la raza ‘malaya’, el otro la ‘roja’ y el otro la ‘blanca’” (pg. 608); “El cuadro de las dos caras, una joven y otra vieja, según se mire por la derecha o la izquierda (Visión desde la derecha)” (pg. 612); “El payaso de porcelana, que toca los platillos y el bombo (adquirido en el Rastro)” (pg. 614); o los más escuetos (sin adjetivación) “Testero que respalda mi asiento” (pg. 604), en el que entre diversos objetos –tarro de las ideas, idolitos, pequeños cuadros, máscaras y un candelabro–, se ve parcialmente su retrato cubista por Rivera.

El término “cubista” –y esta adjetivación es sumamente importante en relación con el tema que nos ocupa, más adelante lo desarrollaremos–, el atribuir al despacho ramoniano características cubistas– aparece explicitado en un comentario o pie de fotografía cuando se refiere, en este segundo nivel, a “El cuadro de la Meca pintado en cristal. Cuadro colorinesco y con cierto sentido cubista. Uno de los tres cuadros que tenía Gourmont en su despacho” (pg. 610).

Más allá de lo meramente descriptivo y más elaborado es por ejemplo el comentario que dedica a la muñeca de cera (reproducida cuatro veces): “Detalle del rincón de mi torreón, en que se ve mi farol de la calle y otra vez la cargante e inefable admiradora” (pg. 617); o, con arreglo a este segundo nivel donde lo literario sirve para proyectar o amplificar la realidad del objeto, este otro: “Una ‘ídola’, casi de tamaño natural, que ocupa el lugar culminante de mi cuarto y a la que he dotado de una medalla, como si fuese un ‘Primer premio de belleza’” (pg. 594), cargado de significantes. O bien, por concluir con esta consideración, esta “Muñeca típica y característica, con que se anunciaban los sombreros en los escaparates del antiguo París. Es la más rediviva griseta que he encontrado, con una de esas bocas que tiran un beso a todo el que la mira” (pg. 620).

La conciencia de la importancia que tuvo para la proyección personal de Ramón en el ámbito literario la formación –podríamos también decir “construcción”– de este primer despacho –cuyos domicilios abarcan, entre 1903 y 1924, los de la calle de la Puebla, 11 (1903-1918); María de Molina, 44 (1918-1922) y Velázquez, 4 (1922 hasta 1924, fecha de publicación de *La sagrada cripta de Pombo*, donde va incluida su primera “autobiografía”<sup>21</sup>– queda, por parte del escritor, expresivamente expuesta en tres planos: el primero, cuando afirma nada más comenzar el epígrafe “MI DESPACHO” que “Tendría que hacer un libro para describir por qué me rodeé de esas cosas de carácter que fui encontrando en los rincones pintorescos del mundo” (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1986: 581-582); el segundo, el de la proyección mediática del despacho a cargo otros autores (de los que luego nos ocuparemos) cuando escribe: “Y sobre todas las cosas que hay en mi despacho están las que ven los que lo describen”, frase que apostilla con la siguiente humorada: “Sobre el agradecimiento con que *escucho*, más que leo, lo que le dedican, está mi curiosidad por lo que han visto y que no existe, objetos que comprendo a veces que faltaban en mi conjunto y que adquiero apresuradamente” (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1986: 585).

Entre esos dos niveles hay que establecer el tercer plano, el de aquellos, hombres y mujeres, tanto nacionales como extranjeros, que visitaban aquel despacho, y que formaron algo así como el “correvedile” difusor de aquel peculiar universo personal. Sobre aquel libro de su despacho que Ramón no llegó a escribir, pero que enunció como otros tantos –recuerdo ahora uno que hubiera dedicado a los ruidos e interferencias acústicas de la radio, libros inexistentes que forman algo así como una bibliografía fantasmática de Ramón, advierte de este primer despacho o torreón que “de algunas cosas hay referencias en libros aparte”, citando *El cubismo y todos los ismos* [1920] sobre su “retrato cubista, por Diego Rivera” y los ídolos negros “que tanto decoran mi despacho” y entre los que figura uno en que se humaniza la geometría del espacio y que entusiasmaba a Lipchitz”, y también cita el suplemento *Pombo 2* (en realidad, por errata numérica, se trata del suplemento *Pombo 1*) (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1986: 582)<sup>22</sup>. De este *Pombo 1* que he reproducido en nota, del párrafo completo referido al despacho, destacaré varios aspectos que ayudan a comprender su sentido y significado. Por ejemplo, cuando trata de los polichinelas, la alusión a su compra en las humildes cacharrerías de barrio porque este clase de objetos van desapareciendo en donde ya observamos la mirada etnográfica de Ramón que tanto le debe al despacho y que aplicó a otros ámbitos de su obra como en sus dibujos e ilustraciones; al efecto de sorpresa sonora que provoca sobre los transeúntes cuando hace funcionar el reclamo de perdiz (que me evoca el *Quartetto n° 2, La caccia*, de Walter Marchetti del grupo Zaj) y que explicita el componente lúdico que tuvo aquel cuarto; a la adquisición en el Rastro madrileño de las cabezas de las peinadoras cuya conexión con las que pintó, dibujó y grabó José Gutiérrez-

Solana no hace falta resaltar por conocida; o la lápida que volvamos a repetirlo con sus propias palabras “equilibra el humorismo de mi cuarto”; pero sobre todo, no sé si por presumir de su personal creación decorativa, justifica que dicho homenaje, banquete, lo merece no tanto “por mi obra”, se entiende, literaria, como por ir reuniendo ese heterogéneo corpus de objetos cotidianos y vulgares que causaban y causaron sorpresa y admiración.

La referencia a su retrato cubista por Rivera, pintado en 1915 y expuesto en el mismo año en la exposición *Los pintores íntegros* en donde Ramón dio a conocer por primera vez en Madrid el cubismo, nos sirve para abrir un aspecto esencial de esta primera autobiografía incluida en *La sagrada cripta de Pombo* como es la difusión iconográfica del despacho. Asociado al cuarto, despacho, cámara de trabajo o torreón, como quiera que le denominemos, irá siempre este cuadro del mejicano Diego María Rivera, cuya “mala y borrosa” reproducción, antecede significativamente al apartado “MI AUTOBIOGRAFÍA”<sup>23</sup>; es decir, nos sirve de pórtico para entrar en la densa red de fotografías que Ramón tejió como una *patchwork* de su ámbito de trabajo. Además de este retrato, Ramón incluyó en *La sagrada cripta de Pombo* la excelente caricatura de Bon, “Yo en mi despacho, según ¡Bon”, imagen en donde además del propio escritor sentado en su mesa con la mano derecha apoyada en la sien en actitud reflexiva y con su monóculo sin cristal, vemos también a la criada hablando con él y una pecera con peces en el centro de la composición, rodeados, en la parte superior, de algunos objetos como el cartel de “no tocar, peligro de muerte”, una media luna de papel, un farol, un espejo o cuadro enmarcado donde se distingue otra caricatura de Ramón, los polichinelas; y en la parte inferior, debajo de la mesa con un rimer de libros, una cabeza estilizada de muñeca, una pizarrita, un muñeco, más libros, un frasco con “tinta roja”. Y junto a la pecera un bloc de notas como el que el escritor sostiene en una de las más celebres fotografías de Ramón con su muñeca. Si la pecera contenía peces vivos, rodeados de objetos inertes, todo ello podría aludir a aquellos *gabinets de curiosidades* del pasado que contenían *naturalia* y *artificialia* en una atmósfera que acentúa el tratamiento gráfico (o se preferimos xilográfico de tintas planas, negras y blancas) utilizado por el caricaturista, reforzado además por el tono reflexivo o pensativo que muestra Ramón.

Tras esta hermosa caricatura, se reproduce la “Interpretación fisognómico-grafológica, por [Enrique] Garrán”, de 1923. Una enorme y sintética cabeza caricaturizada de Ramón aparece rodeada por diminutos dibujos, algunos alusivos al título de libros suyos, y otros objetos concretos: un cubo o papelera, un bastón, un farol, una bota, una botella, un paraguas, un muñeco de payaso, una chistera, una rueda y un zapato de mujer, todo ellos rodeado de un repetitivo “Ramón”, nombre que conforma además la faz del escritor.

La iconografía general del despacho avanza a partir de ahora en las páginas del libro con reproducciones fotográficas del despacho –“Yo leyendo una cosa a mi muñeca de cera”; “Rincón de mi despacho, en el torreón”; “(En mi torreón) / Yo en la jaula de mis cosas, igual que cuando escribo de verdad”; “(Cosas de mi torreón) / Testero que respalda mi asiento” (en el que se ve un detalle del retrato de Rivera, el tarro de las ideas, varios idolillos negros, varias máscaras, y un retrato de un personaje del XVII español); “(Cosas de mi torreón) / Hueco de acceso a mi despacho y a cuya entrada se ven esos dos chinos, de los que el uno es el que representó a Bello en el banquete de Pombo y el otro la desconsolada esposa del chino”. El comentario sobre esta fotografía nos sugiere un aspecto poco estudiado sobre los despachos de Ramón, como es el que salga fuera de sus propia demarcación y lo haga además para “instalarse” (y lo digo entrecomillando) en otro de los espacios referenciales de su vida, el del Café y tertulia de Pombo y en el ámbito de una institución esencial de la vida madrileña del momento como eran los banquetes. De esta “performance” *avant la lettre* dejó también Ramón constancia escrita y fotográfica en *La sagrada cripta de Pombo* en el epígrafe “Banquete a Luis Bello”. Transcribe aquí parte de la crónica del acto publicada en *El Liberal* y de su discurso. Del periódico *El Liberal* entresaco estas líneas: “(...) apareció Gómez de la Sera con un telegrama y un autómatas chino de tamaño natural, de cuyo cuello colgaba un cartelón en que, después de una inscripción china, ponía:

<p>EN REPRESENTACIÓN DE DON LUIS BELLO</p>
--

Colocado el chino en la presidencia, donde ocupó con dignidad de mandarín su asiento (...).”

De las palabras de Ramón: “Por la premura con que he tenido que realizar la busca de ese representante, y luchando con la falta en el mercado de un maniquí caballeroso civil y humano –no era cosa de representarle con un santo ni con un maniquí de sastrería–, solo he podido encontrar este chino admirable, que, sin duda, es un poeta”, palabras que reafirman la fotografía de Vidal inserta en las páginas con el siguiente pie: “Curioso banquete dedicado a Luis Bello, representado por el maniquí de un chino” (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1986: 414-415). La referencia al “mercado” donde adquirir este maniquí –objeto referencial en la poética ramoniana y en su universo plástico-objetual– se concreta en un breve publicado el 24 de diciembre de 1921 en el periódico *La Tribuna* (donde colaboraba habitualmente Ramón) en el que se explicita que Ramón compró ese maniquí en el Rastro, mercado prioritario, pero no único, de su acopio objetual. Allí leemos: “Gómez de la Serna, para justificar esa ausencia [la de Luis Bello] descubrió un autómatas chino y dijo que siendo ya tarde para suspender el banquete, había pensado en un símbolo sustitutivo, y solo había encontrado en el Rastro ese chino de tamaño natural, que movía la cabeza, diciendo que sí, y que era una sustitución fantasmagórica de Luis Bello” (“Banquete e Pombo”, *La Tribuna*, 24 de diciembre de 1921, nº 3.452, pg. 4)<sup>24</sup>.

De esta reseña destacaría dos aspectos que me parecen esenciales, estrechamente emparentados con la configuración del despacho ramoniano, la de los símbolos sustitutivos y la cualidad fantasmagórica aplicable a esos símbolos. El maniquí chino que vemos frontalmente en la fotografía de Vidal, es el mismo, pero de perfil, que reproduce Gaspar Gómez de la Serna en su biografía de Ramón con el pie: “Hueco de acceso al estudio de Ramón, en la Torre de Velázquez” donde se le ve además acompañado de su pareja, una china, junto a varias máscaras, muñecos, pequeñas figuritas, un espejo, un jarrón, algún cuadro de difícil identificación y una inscripción que advierte al visitante: “Abierto todo el año” (Gómez de la Serna, Gaspar, 1963: entre 80 y 81). Esta fotografía ya la había reproducido Ramón en “Mi Autobiografía” en el que aclaraba que uno de los chinos había representado a Bello en el banquete de Pombo y el otro a la “desconsolada esposa” del chino<sup>25</sup>.

“Mi Autobiografía” reproduce además de la citada, otras tres fotografías de la muñeca de cera: “Mi muñeca de cera, según estuvo unos días antes de vestirla con el traje que no se ha vuelto a quitar”; “Mi bella muñeca de cera, vestida y displicente” y “Detalle del rincón de mi torreón, en que se ve mi farol de la calle y otra vez la cargante e inefable admiradora”. Como pieza importante de su “colección” de cuadros reprodujo el de la mujer medio muerta y medio viva: “Cuadro titulado *La muerta viva* –escribe al pie de la fotografía–, de tamaño natural, que perteneció al duque de Rivas y que figura en mi torreón”. Además del interés que tiene este cuadro, profusamente comentado por el propio Ramón, además de aquí, en *Automoribundia* (capítulos XLVII y LXX), es junto con las bolas de cristal del techo, la muñeca de cera y el farol de los objetos más comentados y glosados por Ramón. Además este cuadro lo asocia en el cap. LXX de *Automoribundia* con su obra de teatro *Los medios seres* cuya idea afirma “era una idea química y endiablada que quizá había surgido mirando esa dama del cuadro que pende en mi despacho mitad viva y mitad muerta, una mitad bellísima y alhajada y la otra esquelética, reflejándose el todo en un espejo de mano en que se mira sorprendida” (Gómez de la Serna, Ramón, [1948], 1998: 588).

Es importante también subrayar lo que comenta en el cap. XLVII de *Automoribundia* al decir que “Todo lo que de pintoresco y atronador hay en mi cuarto adquiere reposo y se cura gracias a la presencia de esta dama entrañable, ante la que algunos de los palurdos –otro tipología de visitantes del despacho– que suben al torreón exclaman: ‘¡Hay que ver lo que somos!’” (Gómez de la Serna, Ramón, [1948], 1998: 407). Diga lo que diga Ramón de aquellos palurdos que resaltaban con aquella expresión la nada de lo que somos, nos lleva, querámoslo o no, a uno de los componentes o vectores que mostraba este primer torreón o despacho ramoniano, el de la *vanitas*, con independencia de que destilaba también humor y modernidad.

Pero mi interesa subrayar sobre todo que la presencia de esta obra en el despacho nos indica, y creo que esto es muy importante a mi juicio, el interés y la predilección de Ramón por las cosas, o mejor, por la iconografía, del siglo XIX que tantas veces aplicó a su propia esfera literaria y estética y cuyo epítome para él fue sin duda la figura de Mariano José de Larra. Así que puedo adelantar ahora uno de los de los aspectos que nutren la formación de este primer despacho o torreón ramoniano: el que hunde sus raíces en diversos aspectos del siglo XIX.

El resto de las “cosas” que reproduce en “Mi Autobiografía” son una serie de objetos bajo el epígrafe, ya lo hemos comentado, de “cosas de mi torreón”. De estas “cosas” reproducidas me fijaré especialmente en una de ellas para acabar con esta primera aproximación al despacho, la fotografía cuyo



pie dice: “(*Cosas de mi torreón*) Detalle del cielo de mi cuarto. La región que cae sobre mi cabeza y en que se ve, entre otras estrellas y mundos, el Sol y un Espíritu Santo de metal dorado, que es el que me inspira”. En realidad se trata de la parte superior de un ostensorio.

Esta fotografía (o una muy similar a ella) la emplearía Ramón junto con otra en que le vemos con su muñeca sosteniendo en sus manos un bloc de cuartillas y una pluma como si la estuviese entrevistando o recogiendo sus confidencias para crear un fotomontaje que aparece por primera vez en la biografía sobre Ramón de Miguel Pérez Ferrero, publicada en 1935. No es baladí comentar esto, porque Ramón en *Automoribundia* se referiría a su *estampario* como un “fotomontaje monstruoso”, tomando esta expresión del artículo “Viaje alrededor de mi cuarto”, de 1936, y alardearía de ser uno de los primeros en utilizar esa técnica. El fotomontaje de la biografía de Ferrero lleva por título: “Ramón con su cielo y el maniquí”. ¿Se hizo este fotomontaje específicamente para ilustración de la biografía? ¿fue Ramón el que sugirió la idea? ¿quién lo realizaría?. En este fotomontaje adquiere una presencia enorme el ostensorio que gravita, en una escala mayor que la propia de las figuras de la muñeca y de Ramón, sobre ambos, adquiriendo un intenso protagonismo, y subrayando probablemente su carácter “inspirador” como apuntó el escritor. A su alrededor y alrededor de todo el espacio giran pequeñas esferas (las bolas) y estrellas como una constelación mágica propia de un universo particular. Debajo del ostensorio el realizador del fotomontaje ha suprimido algunas cosas de la fotografía de ambos, la repisa que corre por encima de los tres cuadros a espaldas de Ramón y la muñeca, sustituida por una enorme esfera y la parte izquierda (según la vemos) de la fotografía donde se ven un cartel con la inscripción: “[ ]OyAy/jubileo”, dos pequeños espejos “cubistas” que se hacía confeccionar Ramón a partir de sus propios diseños, dos pequeñas figuritas y un esqueleto que se ve parcialmente. La única cosa extraña a esta composición [fecha en el año de publicación de la fotografía, 1935, pero no sabemos si fue confeccionada antes] es el cordón trenzado que atraviesa el plano desde el ángulo superior izquierdo hasta el baúl o sillón en que están ambos sentados, la muñeca y Ramón; cordón que en la fotografía individualizada de los dos no aparece. ¿Por qué se coló en este fotomontaje este cordón? ¿Qué sentido tiene? O simplemente se puso allí como un elemento de extrañeza para acentuar, digámoslo así, la atmósfera surreal de la composición y la imagen<sup>26</sup>.

\*\*\*

#### *Viaje alrededor de mi cuarto*

Cronológicamente hablando deberíamos ahora ir al libro *Ismos* (1931), del cual adelanto que es muy rico en comentarios y apreciaciones de Ramón como luego veremos sobre el tema de los despachos y las decoraciones interiores, pero por respetar un orden lógico, prefiero seguir ciñéndome a sus textos que tratan específicamente de su experiencia sobre los despachos o torreones. Y el segundo de estos textos es el artículo “Viaje alrededor de mi cuarto”, publicado en la revista *Estampa*, el 8 de agosto de 1936, minutos antes, podríamos decir así, de salir para su exilio en Argentina, donde se despide de su cuarto de la calle Villanueva, 38 –donde vivió entre 1930 y 1936– y de toda una época.

En este artículo, Ramón se refiere tanto a los objetos como, por primera vez al *estampario* confeccionado en este domicilio; *estampario* que, por las fotografías que conocemos del torreón de Velázquez, ya había empezado a realizar, pero sin llegar a la profusión y a la configuración formal que vemos ahora. El llamado *estampario* no es sino un inmenso *collage* formado a base de fotograbados recortados de revistas, probablemente periódicos también y libros. En relación con las reproducciones de origen fotomecánico (que fueron las que empleó preferentemente Ramón), hay que tener en cuenta, como señala Francesc Fontbona, que “el fotograbado en color desde los últimos años ochenta [del siglo XIX], revolucionaron el mundo del libro, de la prensa y de las artes gráficas en general. Desde entonces los textos ya no se acompañarían de imágenes más o menos aproximadas sino de reflejos exactos de los objetos o situaciones que ilustraban, obtenidos a partir no del dibujo de un artista sino de la fotografía” (Fontbona, Francesc, 2003: 708). Parodiando al Rafael Alberti de «Yo nací —¡respetadme!— con el cine», podríamos decir que Ramón nació con el fotograbado de origen fotomecánico y que hizo un uso amplísimo de su materialización.

La imagen del *estampario* (quizá la primera), en Villanueva, 38, nos sirve para apreciar la repetición, pero también la diferencia de este *collage* que ocupa toda una pared de la habitación por encima de la mesa donde se apoya Ramón, respecto del que llamaré *collage* “incipiente” del Torreón de Velázquez como podemos constatar en una fotografía que tiene como protagonista el farol y en el que se distingue

también el busto de una muñeca. En esta foto del Torreón de Velázquez vemos también imágenes recortadas y pegadas en las paredes<sup>27</sup> –entre otras, una en la que Azorín le está enseñando a Ramón un libro<sup>28</sup>– y en las puertas de un armario, pero respecto de estas imágenes recortadas y pegadas en las paredes por encima del armario y en las puertas de este, es precisamente el grado de autonomía que muestra el *estampario* de Villanueva, 38, respecto del de Velázquez, 4, el que le confiere al de Villanueva, 38, un explícito valor de autonomía o de carácter autónomo que irá cobrando fuerza y mayor amplitud en años sucesivos.

Como he comentado en otro lugar la fecha de la fotografía de Villanueva, 38, es de 1930, realizada el 3 de septiembre de este año. He vinculado esta fotografía a la cita de Bergamín que aparece en el frontispicio de la biografía de Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Ramón*, donde se reprodujo con el pie: “Ramón, solo”. Pero también la he asociado con otra copia que conserva el archivo ABC en cuyo reverso lleva escrito para acompañar a su publicación una leyenda en la que se puede leer “Ramón busca [el] secreto del [ ] alma [de] las gentes y de las cos[as]” (Alaminos López, Eduardo, 2014:15, y nota 4)<sup>29</sup>.

En cierta medida puede afirmarse que la nueva configuración de este nuevo *estampario* o *collage* destacadamente ampliado y ya perfectamente autónomo como obra, va, sino a absorber, sí a desplazar una buena parte de la dinámica objetual de Ramón. En un momento de este viaje alrededor de su habitáculo – otra forma de denominar aquí espacialmente su despacho– comenta que “las estampas vuelven a ser fondo de lo que se va viendo, como sobreponiéndose a los objetos” (Gómez de la Serna, Ramón, [1936], 2018: 365). Sobre todo el despacho bonaerense es, sin duda, buena prueba de ello.

En este artículo de 1936, Ramón habla tanto de los objetos –glosa exactamente veinticuatro– como del *estampario*, aunque es a este al que, a mi juicio, le dedica observaciones más pertinentes: sobre su configuración, sobre el procedimiento utilizado para su confección, sobre los efectos que le producen, sobre su difusión y, sobre todo, sobre su génesis. Escuchemos lo que dice: “Mucho me he paseado por mi cuarto, mucho conozco los objetos, mucho los he mirado y remirado, y, sin embargo, hoy, cuando me apresto a hacer el viaje a su alrededor para la definitiva publicidad, todo se vuelve indescriptible en *mi microcosmos*. (...) En este habitáculo, en el que cazo ideas y espero inspiraciones, paredes, techos, puertas y ventanas, están cubiertos de fotografías, cuadros y grabados *conjuntados al azar*. Es lo que se llama *un fotomontaje*, pero un *fotomontaje monstruo*, con el que vivo antes de que se produjese la gran moda de los pequeños fotomontajes<sup>30</sup>. No es mi locura aislada. (...) Yo había soñado durante mucho tiempo con atreverme a realizar esta *decoración suprema* (...). Confieso que según iba cubriendo las blancas paredes de imágenes sufrí el agobio de las representaciones, y a veces, me tuve que sentar desvanecido, enfermo de una pesadilla sin fiebre ni neurastenia. Pero el día feliz en que todo estuvo cubierto me salvó la misma intensidad de la presión metafórica. (...) *¿No es mejor ver en delirio láminas variadas* que la monotonía desesperante (...) de un empapelado de flores o el color liso [de la pared] (...). Lo notable de este *panorama* (...) es que las estampas guardan su distancia (...). Solo a veces se crean remolinos que preside el azar y unas piernas con medias de seda parecen pertenecer a un grupo de señores con sombrero de copa. No negaré que al pegar mis recortes procuré, a veces, corregir la belleza de una cosa o su pretenciosidad, colocando a su lado otra cosa grotesca o fea, pero en general, la suerte ha ido creando los contrastes. *Las ilustraciones agrandan la vida* y traen recuerdos que de otra manera hubieran estado muertos o encerrados entre las hojas de los libros” (Gómez de la Serna, Ramón, [1936], 2018: 361-363)<sup>31</sup>.

Ramón vivió en una época en que los medios de difusión de imágenes se ampliaron de forma exponencial. En “Viaje alrededor de mi cuarto”, nuestro escritor se autodefine humorísticamente frente a una hipotética suegra como “trabajador impenitente entre temas de inspiración, cazador de motivos entre laberintos de estampas” (Gómez de la Serna, Ramón, [1936], 2018:363). Comenta aquí algunas de aquellas estampas, pero con un tipo de glosas mucho más elaboradas o ingeniosas que las utilizadas en “Mi autobiografía”. Sirva de ejemplo esta: “Un paisaje de París muestra a la torre Eiffel a través de la niebla como si fuese la torre de los sueños”. De entre las estampas que cita con nombre está “el *Ángel de la melancolía*, de Durero, [que] mira con tristeza –escribe– la geometría que lanza su compás”.

En realidad el grabado de Durero se titula escuetamente *Melancolía (Melencolía I)*, fechado en 1514. Matthias Mende ha comentado de esta estampa que “En la figura sentada se ha reconocido con razón un autorretrato íntimo del artista” y que, a partir de filósofos neoplatónicos como Marsilio Ficino (1433-1499) la “melancolía se consideró [desde] entonces una prueba de genialidad y máxima creatividad”, para concluir que “Durero trasladó esa nueva valoración positiva del temperamento melancólico a sí mismo y a

su obra”. Con “el grabado de la *Melancolía* sentada [el artista alemán] –concluye Mende– halló una fórmula gráfica que ha seguido ejerciendo un enorme influjo hasta nuestros días” (Mende, Matthias, 2005: 163-164, n° cat. 32). A través de la presencia del perro dormido junto a la piedra de molino y a los pies de la Melancolía, Matthias Mende pone en relación esta imagen con el *San Jerónimo en su celda*, estampa fechada en el mismo año. En este grabado vemos a san Jerónimo “escribiendo en un interior”, o siguiendo literalmente el título dado por Durero, “St. Hieronimus jm gehaiss”, es decir, “San Jerónimo en su morada”, que Durero, a juicio de Mende, “debió entenderlo aquí en el sentido de ‘casa’” (Mende, Matthias, 2005: 160, n° cat. 31).

En ambas estampas aparecen una amplia variedad de objetos junto con otras figuras. La simple enumeración de ellos en la primera estampa suman los siguientes: una esfera; una garlopa; una sierra; una regla de madera; clavos; una jeringa; un banco de piedra; una corona de hierbas; un compás; un libro; una piedra de molino; un martillo; un poliedro (*romboedro truncado*); una pizarra; una escalera; una balanza; un reloj de arena –símbolo de la caducidad de la vida–; una campanilla y un cuadrado con cifras que siempre suman la misma cantidad. En la estampa de San Jerónimo escribiendo sobre la mesa, destacaríamos los libros; una calavera, símbolo del *Memento mori*; otro reloj de arena; manuscritos; unas tijeras; el sombrero cardenalicio y una calabaza vinatera alusiva a “uno de los remedios” del “temperamento colérico” del personaje, según Tobias Leuker.

Me tomaré la licencia de entrecruzar ambas imágenes –la de la pensativa *Melancolía* que espera la inspiración y la de san Jerónimo doblado sobre un atril o tabla de escribir y concentrado en el acto de trasladar con una pluma al papel sus pensamientos. Aceptemos, pues, que al combinar y entrecruzar estas dos imágenes, la resultante de ambas puede ser el antecedente gráfico más lejano de la “cámara de trabajo”, el “cuarto”, el “despacho”, el “torreón”, la “jaula de mis cosas” o el “habitáculo” con los que caracterizó hasta el momento Ramón su espacio de inspiración y de escritura, es decir el microcosmos del que habla.

Algunos de esos objetos –por ejemplo, la calavera– fue utilizado con cierta frecuencia en las habitaciones de los escritores, y Ramón no se sustrajo a ella como se aprecia en una de sus fotografías del Torreón donde le vemos escribiendo junto a ella.

Si hemos intentado fijar en esa imagen durediana combinada, o si se prefiere elaborada a la manera de un *collage* imaginario, el antecedente más lejano de este microcosmos ramoniano, en el artículo de 1936, Ramón señala, advirtiéndonos que su locura no es única, ejemplos y relaciones más cercanas en su tiempo con otras habitaciones saturadas de cosas, y cita como testimonios extranjeros los de Cristina Nilsson (paredes con partituras de música); H. Chatrian (casa empapelada de *menus*); posada de Rognor (paredes cubiertas con sellos de correos); el salón de juego del Tenderian Club de Nueva York (adornado con seis mil naipes); una dama parisiense (su gabinete con cartas de amor de sus pretendientes); y propiamente locales o madrileños los cuchitriles de los zapateros españoles (con recortes de la revista *La Lidia*) y el que tiene para nosotros más importancia la casa de su abuela “que tenía forrada con las estampas que entonces daban con el chocolate la habitación más reservada de la casa” (Gómez de la Serna, Ramón, [1936], 2018: 361-362). Y aquí, en esta última relación, reside una de las claves de la formación del “habitáculo” ramoniano: la infancia y la educación sentimental a través de la abuela, prototipo que hunde también sus raíces en el siglo XIX. La influencia de la abuela tiene también un extraordinario correlato en la historia infantil –casi un cuento fantástico– que relata Ramón en “Las cosas del señor Andreu” a la que remito al lector, que finaliza con la siguiente aserción: “Durante un tiempo tuve olvidado al señor Andreu y sus cosas, pero cuando descubrí el Rastro volví a ver las cosas del señor Andreu y aun las sigo viendo, las veo siempre que voy, las elige mi instinto con caprichos y fijeas incomprensibles (...). Yo ya, impávido, me fijo en esas cosas (...) y comprendo mejor el alma, los rastros privados del Rastro” (Gómez de la Serna, Ramón, [1915], 2002: 90-93).

Ejemplo, entre otros, de estas raíces decimonónicas es lo que cuenta en el capítulo LII de *Automoribundia* a propósito de la reproducción del cuadro (y cromo) de Francisco Pradilla, *Doña Juana la Loca* (1877), obra que alcanzó en su tiempo una “inusitada expectación” y “fama” que “hizo que el cuadro fuera grabado (...) favoreciendo así la difusión de su imagen, ya reproducida en su tiempo a través de un grabado en *La Ilustración Española y Americana* (Diez, José Luis, 1992: 316)<sup>32</sup>.

Vuelvo a la *Casa de la vida* de Mario Praz en donde hablando de sí mismo en tercera persona expresa que su gusto por “la simetría ornamental de muebles decorados se le hizo transparente, y se le reveló como una transposición profana, varias veces repetida, de lo que era ni más ni menos que un altar. Todos aquellos años [ya adulto] en su búsqueda curiosa y paciente de objetos de gusto, en realidad no había

hecho más que continuar lo que había sido un juego devoto de su infancia, el juego del altar. Recordaba – continúa Praz– una juguetería en Via del Proconsolo [que] vendía todos los adminículos de un altar en miniatura (...) y una tienda de objetos religiosos cerca de allí tenía estatuillas de santos de distintos tamaños (...). Toda esta pasión –porque era una pasión– de adornar el altar –concluye Praz–, todo aquel gusto por las frágiles filigranas de estaño coloreado, por la mesa adornada de encajes y de flores artificiales, le venían de su abuela que solía llevarle a menudo a la iglesia, y creía enseñarle a rezar, pero le enseñaba mucho más a admirar” (Praz, M., [1979], 2017: 206-207).

Es lógico deducir a partir de este comentario que también la abuela de Ramón le enseñó al niño a admirar aquel “laberinto” de estampas cromolitografiadas de colores llamativos e imágenes vulgares, sin que el término vulgar tengamos que entenderlo de forma peyorativa. En cierta forma aquella abuela de Ramón se comportaba como una coleccionista de “cosas menores”. En el capítulo XI de *Automoribundia* –libro en el que vamos a entrar a continuación y en donde Ramón hace como un boceto o guion de lo que hubiera sido ese libro sobre su despacho que nunca llegó a escribir–, explica con mayor amplitud ese momento de su infancia en casa de su abuela que “era el lazareto donde fui aislado durante las enfermedades contagiosas de mis hermanos”.

“Como salvación excepcional al encierro -escribe-, como evasión suprema ya que no me dejaba salir a la calle, estaba el retrete. En aquel cuarto misterioso la abuela había pegado todas las estampas que regalaban en los paquetes de chocolate y otras estampas de cuentos de niños y de obsequio de almacenes y perfumerías. El cubículo estaba cubierto por completo, y ángeles, niñas jugando al aro, bañistas con largos trajes a rayas y payasos, ponían sus colorines desde el techo al zócalo, incluido el revés de la puerta. ¡Apoteosis del cromo! Allí se resarcía la imaginación de su austera vigilia, y allí aprendí mi afición a llenar las paredes de las casas que habito –techos y puertas también incluidos– de todas las estampas que colecciono en libros y revistas. (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 131)<sup>33</sup>.

Ya en esta referencia, aunque sea muchos años después, aparece el término coleccionismo que empleará en *Automoribundia* en varias ocasiones. Además de ese espacio “reservado” de la casa de la abuela, esta le dejaba jugar con “los botones<sup>34</sup> y demás prodigios del costurero. El costurero tenía un valor entonces que equivalía al que después ha llegado a tener la radio. Se revolvía el costurero como se revuelven ahora las ondas. Desde luego, era un mueble complicado (...) con espejo en la contratapa, fondo de cajoncitos, y después dos o tres cajones independientes (...). Mi abuela era mujer de mucha vida de costurero, como si fuese el panteón de sus recuerdos” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 125). “Muchas cosas me hizo ver y presentir el costurero: arlequines, escarabajos y banderas, pero bajo sus perifollos había algo disimulado e inaprensible, el fondo de los botones, y entre los botones las cruces militares” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 126).

Para la abuela de Ramón aquellas cruces militares de su marido eran objetos sagrados, pero el niño, en su juego, las mezclaba con los botones “sin importarme tanto que estuviesen en aquella fosa común de desperdicios” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 128). Esta última imagen aunque sea muy posterior al tiempo de la infancia, está atravesada de cierta melancolía quevediana y al hablar de la “fosa de los desperdicios” nos viene a la memoria el Rastro, otra fosa de desperdicios, como eje nuclear en la formación de los despachos o torreones<sup>35</sup>.

Pero, sin embargo, Ramón emplea una imagen más sutil de la casa y de las cosas de su abuela, una imagen casi evanescente, cuando evoca, de niño, a la hora de la siesta que “veía entrar por la rendija de luz la escala de polvo móvil que se forma con el sol en las casas de aire confinado, de muchas cosas guardadas” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 129). El epíteto “de muchas cosas guardadas” encierra un sabor, a mi modo de ver, épico, casi homérico. En el último capítulo de *La casa de la vida*, en el que hace una recapitulación sentimental de su casa, Mario Praz, lo abre con una cita de Alberto Savinio (1881-1952), seudónimo de Andrea de Chirico, de su libro *Souvenirs* (1945) que merece la pena reproducir íntegra porque, en cierta forma, es un buen pórtico de entrada, a los recuerdos de Ramón en *Automoribundia* y, además, su cronología es coetánea de aquella.

El fragmento de Savinio dice así: “Grande y mutable es el destino del hombre, y no solo del hombre, sino de todas las cosas pequeñas y grandes de las que a cada uno le gusta rodearse aquí abajo, y que constituyen tantos reinos minúsculos, sí, pero no menos respetables que los reinos mayores. Aparte de eso, ¿qué es la vida de un hombre, comparada con la de los muchos compañeros del hombre; nos referimos a los muebles, a todos aquellos objetos que fiel y silenciosamente escoltan la vida de un hombre, de una familia, de varias generaciones? El hombre pasa y el mueble permanece: permanece para recordar, para

testimoniar, para evocar a quien ya no está, a veces para desvelar algunos secretos celosísimos, que el rostro del hombre, su mirada, su voz ocultaban tenazmente” (Praz, M., [1964], 1965: 519).

\*\*\*

### *Automoribundia*

De los CI (101) capítulos más el Epílogo de que consta *Automoribundia*, 41 de ellos tienen que ver directa, la mayoría, o indirectamente con los despachos de Ramón, tanto los de España como el último de la serie configurado en su casa de Buenos Aires hasta su muerte en 1963. Representan, por tanto, el 40% de ellos, una cantidad significativa que, si editara por separado, casi podría funcionar como ese libro (en este caso un opúsculo, tratándose de Ramón) que le hubiera gustado escribir sobre tan dilatado asunto de su vida literaria y personal. Ya hemos visto la importancia que le da a la casa de su abuela para aclarar la génesis de estos espacios, pero volviendo a su infancia, recuerda en varios capítulos el descubrimiento vinculado con la importancia que tiene para unos niños la habitación de la casa paterna, primero donde lee y “me atraqué de flores estampadas” del empapelado; segundo, porque iba descubriendo poco a poco que lo más seguro del mundo “es la habitación”; y tercero, porque junto con sus primas, Lola y Teresa, “aprendí lo confortable que es una habitación modesta” y en donde ellas “probaban a jugar con todo: con la figura de porcelana, con el abanico que tenía un espejito en la primera varilla, con una casa olvidada del remoto nacimiento, con un triciclo disfrazado de caballo –clavileño de niños y fotógrafos–, (...) [con] el verascopeo con playas y una escena que os va a hacer reír mucho”<sup>36</sup> (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 72, 87 y 115)<sup>37</sup>.

Tengo la impresión de que en el último de estos tres recuerdos, el niño ya se daba cuenta y por eso lo subraya en su recuerdo, de la heterogeneidad de las cosas. Heterogeneidad *versus* monotonía. Una característica, la heterogeneidad, a la que más adelante nos hemos de referir, pero que ya adelanto, porque está estrechamente vinculada con su percepción vanguardista. O si se prefiere digamos que la heterogeneidad es una de las características vanguardistas de los torreones ramonianos. En Ramón esa variedad de cosas está estrechamente relacionada con el adorno o la decoración.

En este sentido, recuerda también, y debe de ser en el mismo contexto de su infancia, cómo la cocinera de la casa de sus padres, preocupada por la decoración de los vasares de la cocina, “cuando no le daban papeles estampados y con puntillas a máquina, desesperada, como en airada señal de protesta cogía los diarios viejos, y a punta de tijera los vainillaba y los festoneaba, y quedaban convertidos en pasquines colgaderos”. “Todo se adornaba marginalmente por entonces”, concluye Ramón (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 146-147)<sup>38</sup>.

Y aquí tenemos otra de las imágenes primordiales con relación a los despachos ramonianos, especialmente a los *estamparios*: las tijeras y los periódicos. Expresándolo de forma sintética y rápida podemos decir que las tijeras asociadas a la mirada y a los medios escritos, periódicos, revistas o libros, fueron los dos instrumentos esenciales en la “construcción” de los *estamparios* y, por ende, de la configuración artística y plástica de los despachos. Para confirmar esto nada mejor que acudir a la greguería ilustrada de Ramón publicada en *Blanco y Negro* el 30 de septiembre de 1934, que he considerado otras veces, y sigo considerando, un autorretrato simbólico de Ramón (Gómez de la Serna, Ramón, 2017: 412)<sup>39</sup>.

La infancia es un momento de la vida caracterizado por la impresionabilidad. Y Ramón debió ser un niño proclive a ello. Las habitaciones cargadas de cosas le debieron impresionar fuertemente. En *Automoribundia* evoca las secciones de juguetes de dos célebres bazares de Madrid, el Bazar X y el Bazar de la Unión. Al primero, le caracteriza como “la región de los Lagos de los juguetes”, imagen fantástica y fantástica que también había aplicado al Rastro cuando habla de los ídolos negros<sup>40</sup>. Por el contrario “El Bazar de la Unión era –escribe– otra cosa más íntima (...) estaba compuesto por habitaciones cargadas de cosas –como en los sueños (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 149-150).

El uruguayo Rafael Barradas –como ha recordado Juan Manuel Bonet en su libro *Ramón en su Torreón*– ilustró tres cuentos infantiles del escritor, uno de ellos con el título *En el Bazar más suntuoso del mundo* en el que una niñera y un niño “no sabiendo qué hacer en las largas horas del paseo (...) se van al Gran Bazar y se pasean por entre sus vitrinas tan admirada la niñera como el niño. (...). Está dividido en secciones y parece, más que un Bazar, una Exposición Universal” (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1995: [9])<sup>41</sup>. Recuerda Bonet también que varios cuadros del uruguayo tienen por objeto los bazares de precio único, con “todo a 0,65 céntimos” (Bonet, J.M., 2002: 38) y que una cubierta de la revista *Vltra* (nº 21, 1921) a cargo del uruguayo representaba este tema (con distintos juguetes y la inscripción también de todo a 0,65) (Bonet, Juan Manuel, 1996: 146, repr.). La imagen y evocación que nos ofrece Ramón de estos

dos bazares me lleva a las maravillosas ilustraciones de la historieta –comic– de *Little Nemo* de Winsor McCay correspondientes al 17 diciembre de 1905 publicada en *The New York Herald*, historietas en la que un niño, el pequeño Nemo, sueña y vive todas las noches unas maravillosas aventuras en Slumberland (Winsor, McCay., [1905] 1969: 23)<sup>42</sup>

El sueño o los sueños, otra clave de esos torreones. En una de sus greguerías nos dice Ramón: “El sueño es un depósito de objetos extraviados”. Ramón debió de descubrir muy temprano la necesidad de enumerar por acumulación sus experiencias vividas. Así, por ejemplo, en su época de estudiante en Frechilla y en Paredes de Nava –conocemos su fisonomía de entonces, con doce años, por una fotografía de 1900<sup>43</sup>, reproducida en *La sagrada cripta de Pombo*, evoca su estancia en estos pueblos castellanos con una prosa enumerativa que casi podemos valorar como un poema o letanía de cosas corrientes y hechos cotidianos<sup>44</sup>. Y al hilo de los despachos recuerda que “solo me impresionó [de este último pueblo] que el suegro del notario vivía en un despacho lleno de talegas de monedas con gran valor numismático, monedas de excavación que él encontraba y que le traían todos” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 171 y 173)<sup>45</sup>.

En *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, libro en el que Ramón Gómez de la Serna aparece citado varias veces, Luis Puelles Romero, su autor, encabeza el capítulo 5º con una referencia al texto ramoniano, “Las cosas y ‘el ello’”, del que extrae la siguiente cita: “Los niños y los jóvenes en la posesión de sus afinidades puras, tienden a distraerse frente a los profesores, a mirar los objetos, los mapas, los tinteros, los zócalos, a salvarse aún de la terrible invención sentimental de la existencia pautada por la convención de los siglos” que podríamos aplicar a aquel joven estudiante en Frechilla y Paredes de Nava, y también nos advierte Puelles Romero, en el contexto de su análisis y comprensión del objeto surrealista al que más adelante volveremos, que “el niño mira los objetos sin salirse de ellos para irse a su interpretación, dejándose capturar por su presencia y, por lo mismo, zafándose de las estrategias de la representación” (Puelles Romero, Luis, 2005: 73-74).

En cierta forma podríamos pautar que el niño vive inmerso en los objetos sin otra valoración que la de ellos mismos. Y así podría hablarse ya en el joven Ramón de una cierta fijación por los objetos. Y uno de estos pequeños objetos fascinantes para el niño –estamos hablando del propio Ramón– eran las calcomanías de las que habla en *Automoribundia* si bien recontextualizándolas *a posteriori*, pues las asocia con los tradicionales y, me atrevería a decir, decimonónicos modos de vida costumbristas cuando ya se vislumbraban ciertos cambios hacia la modernidad: “Aunque yo tenía pocos años, sé cómo era el año 900<sup>46</sup>, ya que desde muy niño fui observador de balcón. (...)”<sup>47</sup> Había un sueño de adolescencia en las ciudades (...) Todo iba a ser eléctrico y automático (...). Ya el exagerado costumbrismo deja paso a la vida como esperanza de novedad, como noticia, como invención. (...). La mayor idealidad de entonces era pegar calcomanías en una pantalla blanca y entre las calcomanías algún sello de correos (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 176-180)<sup>48</sup>.

A medida que el joven Ramón va cumpliendo años se va afianzando en él ese gusto por los objetos y por las ediciones ilustradas –las láminas–. Buen ejemplo de ese doble interés lo manifiesta al evocar a sus tíos, Félix y Fernando. El primero, padre del escritor Corpus Barga, tenía en su casa –nos cuenta Ramón– “varios bargueños [probablemente con] sus cajoncitos revestidos (...) de marfil con dibujos rayados en negro” a la manera en cómo se fabricaban en el pueblo de Bargas en los que Ramón, llevado de su constante interés por relacionar los espacios domésticos y los objetos (y las colecciones), considera que en ellos “estaba como la complicada conciencia de la casa, sus intrínquilis y contestaciones escritas a los grandes problemas, y en los casilleros centrales con algo de tabernáculo estaba la custodia ideal”<sup>49</sup>.

En cuando a la casa de su tío Fernando nos cuenta que “ya un poco mayor entraba en el despacho del ex ministro y miraba la biblioteca de grandes libros, negro y oro, que eran como féretros del pensamiento. Frente a las librerías y encima de ellas había cabezas de bronce y faunos y Venus comidos por el ácido de la tierra, pues todos procedía de excavaciones (...) Yo aprovechaba para ver en la mesita del centro las láminas de una colección de obras de arte que no sé por qué suponía que se había encontrado en otras excavaciones” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 197-198 y 199-202)<sup>50</sup>.

El interés por los objetos del Ramón adolescente está estrechamente vinculado también con una cartografía o geografía urbana asociada a los escaparates y las tiendas madrileñas. No es el único de su generación que se interesa por las tiendas. Guillermo de Torre recuerda, por ejemplo, como, en París, Pedro Salinas disfrutaba “entrando en las tiendecillas de cachivaches y baratijas refinadamente cursis: postales bordadas, pisapapeles donde se ve caer la nieve” (Torre, Guillermo de, [1967], 2019: 447).

En mi libro *Los despachos de Ramón Gómez de la Serna...* me referí, vía Carlos Morla Lynch, a la colección de “cosas feas” que Salinas atesoraba en su casa (Alaminos López, E., 2014: 129-130). También en París, Ramón compró algunos de sus más preciados objetos, el “pajarito mecánico” enjaulado que canta, adquirido en *Le Paradis des enfants*, en la rue de Rivoli o se hizo traer de aquella ciudad su segunda muñeca. En *Ensayo sobre lo cursi* (1934), Ramón se autodefinía como “un extravagante callejero”. En *Automoribundia* recuerda como en su adolescencia, con catorce años, “Salía a la calle sin orientación ni objeto, pero fue entonces cuando mejor vi las tiendas de óptica, y en la tienda de objetos sanitarios por primera vez me hizo un guiño un lavabo de grifos perfectos (...) Hubiera querido espadas de las espaderías, pero me consolaban los relojes de las relojerías (...) Gran día aquel en que compraba libros en las librerías de viejo” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 227)<sup>51</sup>. De estas últimas, rememora el puesto de libros de Giménez Codes en una de las fachadas del Teatro Real, comentando que colocaba los libros en un saliente de la pared, “siendo muy de ver como cuadritos de una exposición de títulos y portadas” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 229)<sup>52</sup>.

En esta última remembranza puede captarse el interés del Ramón adolescente por la disposición museográfica de los objetos, valor recurrente, y quizá poco estudiado, en sus futuros despachos. Tiendas con sus escaparates. Estos últimos –que también llevó a sus dibujos– tuvieron para él un efecto taumatúrgico como apostilla al recordar la orfandad que sintió cuando dio su primera conferencia en el Salón de los Bomberos en la Plaza Mayor compensada por las “enhorabuenas que me daban al pasar las cucharillas de plata del escaparate de la platería o las telas de las tiendas de telas!” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 240)<sup>53</sup>.

También en su primer viaje a París, en 1909, en el que se veía a sí mismo como “un recorrebulevares”, los escaparates de las tiendas ocupaban buena parte de su tiempo urbano: “las tiendas de medias y las tiendas de tijeras y las tiendas de gallinas y capones amarillos y la magnífica tienda de corsés ortopédicos en que parecía que el crimen era reformado” y un “carrito de libros” que define, greguerísticamente, como “pequeño féretro de Mallarmés y Flammariones” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 278 y 283)<sup>54</sup>.

Y aquel joven de diecisiete años va a montar su primer despacho en un “gran caserón de la calle de la Puebla con portal arquitectónico. A mí me toca la habitación sobre el portal y preparo mi primer despacho con cosas del Rastro, con reproducciones en yeso y con una chimenea de mármol”. Además, colocará allí también tiempo después, en 1908, una fotografía suya vestido con la toga de su padre: “me fotografió con la toga de mi padre y colocho en mi despacho una prueba de ese retrato con una dedicatoria: ‘Al lamentable abogado Ramón Gómez de la Serna, que tuvo el humorismo de retratarse así, perdonándole el desliz, su tocayo Ramón’”<sup>55</sup> (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 244 y 268)<sup>56</sup>.

La cronología de este primer despacho arranca, por tanto, en torno a 1905, cuando Ramón publica *Entrando en fuego*, cinco años antes que la editorial valenciana Prometeo le editara *El Rastro* con cubierta de Salvador Bartolozzi, imagen que inspiraría algunos de sus dibujos sobre el Rastro que he publicado y comentado recientemente. (Alaminos López, Eduardo, 2020). Libro fundamental este último no solo de su extensa bibliografía sino también sobre la literatura de ciudades en general y de Madrid en particular, sin el cual no es posible entender el origen y una parte esencial de la configuración de sus despachos o torreones. En el capítulo cap. XXXV de *Automoribundia* nos cuenta que “El primero [libro] que publiqué con editor formal –la casa Sempere– fue *El Rastro*, guía de ese pozal de cosas que es el más permanente y laberíntico de todos los *bric-a-brac* del mundo. El libro tuvo algo de sensacional y ya estaba en él ordenado un panorama completo, un itinerario ideal y real, la base de mi exhibición de las cosas con sus variadas rúbricas idealizadas” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 321).

De vuelta a Madrid en mayo de 1911 de aquel primer viaje a París, intensifica el ritmo de sus compras: “mi despacho se va llenando de cosas, no solo las que he traído de París sino nuevas adquisiciones a través de mis bajadas al Rastro”. Este tipo de objetos son –como ha recordado Luis Puelles Romero– “objetos sin museos, objetos sin firma. Objetos sin origen” que cautivaron a los surrealistas a partir de las fotografías de Eugène Atget “cuyas instantáneas de escaparates, tiendas de chamarileros, mercados de ropa vieja, almacenes de vinos y ropavejeros del viejo París de 1900 regalan a los objetos todo su poder de fascinación” (Puelles Romero, Luis, 2005: 123).

También Ramón dejó constancia explícita de ese carácter en el prólogo a la primera edición de *El Rastro* (1915): “Las cosas del Rastro no son cosas de anticuario (...). No son tampoco cosas de museo, porque eso las habría perdido para siempre (...). No son tampoco ruinas históricas y trascendentales estas

cosas del Rastro (...). Pero el Rastro –y sus objetos– es sobre todo, más que un lugar de cosas, un lugar de imágenes y de asociaciones de ideas (...)” (Gómez de la Serna, R., [1915], 2002: 22-26).

Con la reunión y la aglomeración de aquellos objetos, Ramón transformará su cuarto de trabajo y lo que es más importante lo connotará de características propias. Para ello utiliza (tras la enumeración de objetos que conformaban aquel primerizo despacho) la expresión “en mi repliegue de lo teatral”, que, aunque vaya referida al “racimo de polichinelas” colgados en el techo, nos da una clara connotación de cómo percibía él aquella habitación plagada de cosas (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 292)<sup>57</sup>. Pero no solo esa dimensión teatral, escenográfica, es la clave de aquel entorno. Si leemos la nota 48 en donde he referenciado los objetos de los que habla con la correspondiente glosa de algunos, encontramos otras claves tan importantes como esta, la escenográfica. A su juicio la habitación y los objetos proyectan una cuarta dimensión “por la que pasearse”<sup>58</sup>.

En la poética ramoniana es esencial desde muy temprano la noción de *itinerario*. Habría, por tanto aquí, una relación entre las bajadas al Rastro –“El Rastro es siempre el mismo trecho [recorrido] relamido de la ciudad”, escribirá en el prólogo a la primera edición de *El Rastro*– y la proyección de los objetos una vez anclados en el despacho donde empezarán a proyectar nuevas cualidades. Los objetos adquieren claramente una función decorativa que él fija en los ídolos negros “que tanto decoran mi despacho”, pero encarnan también “un compañerismo personal” y les atribuye, especialmente a las bolas de cristal –“peceras de uno mismo o espejos cementuales en que se refleja uno y toda la habitación como enterrados ya”–, cualidades reveladoras de su actividad en el despacho: “Colocadas en lo alto no nos caricaturizan como cuando están cerca, y aumentan nuestras manos como si fuésemos acromegálicos”<sup>59</sup>. En lo alto repiten nuestro acto de escribir como si fuese multicopistas, nos dan confianza en la prolificidad” y “reproducen y aumentan mi cuarto por cómo lo repiten” y “son el mundo –concluye– que se ha de hundir conmigo” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 297)<sup>60</sup>. Prolificidad tanto de escritura como objetual. En cierta forma podríamos atribuir a ese decorado la cualidad de ajuar funerario. Asocia también las bolas a “pequeños mundos” y lo justifica recurriendo a que “los flamencos primitivos se dejaron impresionar por estas bolas, y por eso ponen en sus cuadros esos esferizados espejos que reflejan habitaciones hondas” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 296 y 298)<sup>61</sup>. Hondura es también una de las cualidades de la cámara de trabajo de Ramón.

La consideración de las bolas como “mundos” y el reflejo en ellas de “habitaciones hondas” nos da licencia para abordar el despacho ramoniano (en un principio solo con objetos, pero más adelante con el *estampario* en crecimiento) como un *aleph* borgiano, aspecto que F.J. Serrano Alba ha aplicado y estudiado ampliamente a partir del *estampario* (Serrano Alba, F.J., 2008: 45-61). En el cuento *El Aleph* de Jorge Luis Borges, publicado en la revista *Sur* en 1945, fecha anterior a las memorias de Ramón, y posteriormente como libro al que da título en 1949, hay que distinguir dos ámbitos claramente diferenciados: uno, el de la “vindicación del hombre moderno” por Carlos Argentino Daneri, personaje central del cuento junto con Beatriz Viterbo y el propio Borges, que sitúa y visualiza a ese hombre “en su gabinete de estudio, como si dijéremos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines...”, bien distinto al, mayoritariamente, “artesanal” de Ramón. El hombre moderno que vindica Argentino Daneri nos recuerda, sin embargo, en el caso de Ramón, al escritor Silverio Lanza cuya casa, en Getafe, describió Ramón, y especialmente aquel cuarto “dedicado a sus experiencias de antropocultura, en el que habían armados varios aparatos como guillotinas o instrumentos para dar garrote, aparatos como los que sirven para tallar a los quintos (...). La gran curiosidad jovial de la casa de Lanza eran los timbres. Además de los hilos ideales que la cruzaban y con los que parecía comunicarse con lo internacional como si tuviese un asta sutil de telegrafía sin hilos sobre su tejado, había toda una red enmarañada de hilos de timbre que iban a parar a un cuadro central que estaba en su alcoba. (...). Todo eso había y así era la casa de Silverio Lanza, que parecía tanto un barco, larga y profunda como un barco, al que el mar de Castilla parecía mecer levemente (...)” (Gómez de la Serna, Ramón, [1917], 2005: 922)<sup>62</sup>. Una casa, por tanto, que rendía homenaje a ciertos artefactos tecnológicos. El otro ámbito al que nos lleva Borges es ese sótano donde se encuentra el aleph, una esfera, “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos”, un microcosmos, el *multum in parvo*. En ese punto, en ese aleph, cuyo “diámetro sería de dos o tres centímetros” (como las bolas del techo ramoniano), Borges relata lo que vio simultáneamente en él: “Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, (...) vi en un escaparte de Mirzapur una baraja española, (...) vi



tigres, émbolos, bisontes, marejadas, ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, (...), vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. Sentí infinita veneración, infinita lástima”. (Borges Jorge Luis, [1945] [1949], 1980: 165-171).

Esa tristeza también la detectaba Ramón en las numerosas bolas que pendían el techo de su despacho: “Me entristezco en unas y me alegro en otras” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 297). Edwin Williamson en su biografía sobre Borges –que estuvo con su familia en Madrid en 1919 y pasó por la tertulia de Pombo<sup>63</sup> y pudo muy bien haber visto el despacho madrileño de Ramón– señala que aquel observó que ‘el omnívoro entusiasmo’ de Ramón individualizaba cada objeto en vez de buscar ‘una visión total de vivir’, una ‘concordia’, una “síntesis” Lo que a Ramón le faltaba, observaba Borges, era el tipo de principio unificador que en la nueva matemática estaba representado por el “signo Alef [sic]”, el señalador del infinito guarismo que abarca los demás”. (Williamson, Edwin., 2007: 149-150). Y aunque ese juicio estaba referido, creemos, a “Mi autobiografía” incluida en *La sagrada cripta de Pombo*, también lo podemos incardinar en la totalidad del contenido del libro. Estas palabras de Borges fueron publicadas en el artículo “Ramón y Pombo”, en *Martín Fierro*, el 24 de enero de 1925. En *El Aleph* (1945), Borges, a juicio de Williamson, “trató de expresar la totalidad vertiginosa del yo y el mundo” (Williamson, Edwin., 2007: 150). No sé si como colofón a esta digresión borganoramoniana quiero entrar en el especulativo juego de subrayar que el cuento de Borges contiene una referencia irónica respecto del despacho de Ramón.

A ese cuarto ramoniano llegan objetos, muchos comprados en los barrios bajos del Rastro<sup>64</sup>, otros encontrados, por azar, en la calle, como una chimenea a la que el periodista José Lorenzo se referiría a ella en un artículo de 1931 –“Un día de...”–, en el diario *ABC* y que Ramón reproduce íntegro en su *Automoribundia*: “Es en las noche cuando [Ramón] recorre las calles y acopia las cosas perdidas, desprendidas de las realidades de los otros; cuando él hace su ronda activa de presidente de la Sociedad Protectora de las Cosas, de miembro único de la Cruz Roja de las Chimeneas. (...) Uno de los momentos épicos de su vida fue una noche en que (...) encontró tirada en el suelo una chimenea. Ramón recuerda siempre con emoción aquella especie de guerrero caído de las almenas que se llevó a su casa. La chimenea de casco ahumado la conservó durante mucho tiempo en compañía de la falsa perdiz, del falso pez rojo, de la mujer de cera y del farol, que entre mil cosas más decoran y animan el estudio” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 624-625)<sup>65</sup>. Las chimeneas –evocativas de la que había físicamente en el despacho– aparecen también en el retrato cubista que Diego de Rivera le hizo a Ramón, “en el fondo, en el aire nocturno de Madrid, y ya exteriores, por lo tanto, a la escena principal, el alto paisaje, silueteado en blanco sobre negro, de las chimeneas” en palabras de Juan Manuel Bonet (Bonet, Juan Manuel, 2002: 33).

En relación con aquel recoger cosas abandonadas en la calle cabe recordar lo que dice Carlos Pérez en “Ramón, constructor”: “Más de una vez, se ha comparado a Ramón Gómez de la Serna con Kurt Schwitters. Es cierto que los dos clavaban, encolaban, escribían y, además, cualquier desecho que recogían –ya fuera un alambre, un anuncio, un maniquí, una estampa o una fotografía– recuperaba un lugar digno en la vida. También que el arte y la vida de ambos fuese una epopeya viviente (...). Y, asimismo, que ambos construyeron espacios singulares, siempre en evolución. Schwitters las *Merzbau*, y Ramón los “torreones” (...). Schwitters –concluye Carlos Pérez– que se movió por territorios expresivos muy distintos –expresionismo, Dadá, De Stijl, constructivismo, ensamblaje, publicidad, nueva tipografía, música y poesía– buscó siempre la pureza plástica, sin concesiones literarias. Por el contrario, Ramón (...) construyó sus espacios en relación directa con su obra literaria. (...). Aunque tanto Ramón como Schwitters produjeron una obra en la que se conjugó el arte y el humor, el primero buscó siempre en incidir en lo popular y, de ese modo, llegar a todo tipo de público (...) (Pérez, Carlos, 2004: 22-24).

La habitación propia representaba, por tanto, para el joven Ramón certeza. “Me preparo para vivir en una buhardilla pobremente y por lo tanto no tengo que pensar en las grandes cosas”<sup>66</sup>. A continuación comenta: “La certeza de la vida consistió en pasar algunos años en una habitación contemplando la chimenea de mármol (...)” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 311 y 312)<sup>67</sup>. En la referencia a la buhardilla se inscribe lo que será su futuro torreón de la calle Velázquez y en la de la chimenea de mármol se encierra, sin duda, el domicilio familiar del cual quiere despegar. Pero antes de llegar al torreón, Ramón tiene que sufrir el traslado de su primerizo despacho desde la calle de la Puebla al hotelito de María de Molina<sup>68</sup> (y posteriormente desde aquí a la buhardilla de la calle Velázquez). Esos sucesivos traslados en el tiempo me han llevado a considerar que Ramón se asemejaba a un caracol que transporta siempre su casa

y su casa propia fue siempre su despacho<sup>69</sup>; en fin, una “extensión de su cuerpo que le proporcionaba seguridad y protección” en el que el arte se igualaba a la vida, signo y símbolo a su vez de su actitud vanguardista.

En el capítulo XLI de *Automoribundia* nos relata ese traslado. En el fragmento correspondiente vuelve a hablar de sus “cachivaches”, de las bolas de cristal y de la lápida de Anita Fonseca que tenía incrustada en la pared y que el padre le recomienda que no la lleve al hotelito por considerarlo signo de mal agüero. Acabará por romperla a martillazos<sup>70</sup>. Sin embargo, en este fragmento, lo más interesante de él se refiere al desengaño sobre la perdurabilidad de las cosas ejemplificado en las bolas de cristal: “ya no tendría que dar explicaciones a nadie en el hotel propio, y por lo menos -¡pobre ingenuo!- iba a clavarlas para una eternidad en la habitación que también había hecho pintar de azul y que me había correspondido en el reparto” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 357). “Creí –afirma también– que había montado para siempre mi tinglado, mi difícil mundo estelar, mis espejos, mis cuadros, mis libros” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 357 y 359)<sup>71</sup>.

El desengaño de que nada dura eternamente lo encontramos también en varios de los comentarios que hace en el capítulo XXXII sobre las bolas de color verde y las azules al referirse a su simbolismo: “la verdes significan el sombrío porvenir de la esperanza. Las azules tienen mares de naufragio suspenso” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 299). En cierta forma la historia del despacho ramoniano es también la crónica de un naufragio. Como refiere Neil MacGregor en su apasionante libro *La historia del mundo en 100 objetos* “una historia ideal [del mundo] aunaría textos y objetos” y además “un número asombrosamente grande de nuestros objetos llevan inscrita la impronta de acontecimientos posteriores” (MacGregor, Neil, [2010], 2012: 20 y 25). Afortunadamente en el caso de Ramón contamos con algunos de aquellos objetos que fue recopilando, un inventario confeccionado por su viuda Luisa Sofovich y, sobre todo, con los textos suyos que estamos referenciando.

Fallecido el padre, Ramón se traslada al torreón de la calle de Velázquez: “Entonces tomo mi buhardilla de Velázquez 4, la que se llamará pomposamente en adelante El Torreón”, despacho y vivienda por antonomasia que califica de “pabellón solitario” y “mágico”<sup>72</sup>. Describe el espacio como una “alcoba abuardillada como un nicho”. En este capítulo de *Automoribundia* hace hincapié en algunos objetos ya conocidos por “Mi autobiografía”: de nuevo, las bolas de cristal; el cuadro de la mujer medio viva y medio muerta; la muñeca de cera; un farol de la calle; la placa de “Peligro de muerte” y el pajarito mecánico que “alegra aquel ambiente”. El cuadro de la mujer “hermosa y orgullosa por un lado y desollada por otro” producía, a su juicio, diversos efectos respecto de “todo lo que de pintoresco y atronador hay en mi cuarto”, generaba “reposo”, daba “consistencia a mi decorado, [para que] “todo lo volviese a la realidad”, producía [contraste] “a mi cámara de trabajo y atempera[ba] sus detonancias”, ponía “orden en todas las cosas y nos señala[ba] la verdad”. El término “detonancia” no está definido en el DRAE, pero viene de detonar que significa “llamar la atención, causar asombro, admiración”.

Ramón era consciente de que su despacho y los objetos recolocados en el Torreón llamaban la atención y causaban asombro y admiración en los visitantes –tanto hombres como mujeres. Sobre la muñeca de cera –comprada en París<sup>73</sup> con el dinero de la herencia– hace varias reflexiones, de carácter íntimo unas –sobre el amor, el cortejo– y otras de carácter externo a propósito de la “rapidez que todo tiene en la vida moderna”. En relación con esto último emplea una imagen a mi modo de ver espléndida en la que relaciona los maniqués, los escaparates y la ciudad moderna: “No queda de la mujer para la adoración más que su maniquí de cera, y por eso el valor que adquieren en los escaparates, que son como hornacinas de capilla callejera, aunque los profane un poco el cómo se refleja en sus cristales la circulación de las grandes vías”<sup>74</sup>. ¿Sería también para Ramón el Torreón el resultado de una “hornacina de capilla callejera”, una especie de oratorio privado? Desde un enfoque de género, Maite Zubiaurre traslada, a partir de esta muñeca de cera, la idea de que “llega un punto (...) en la vida amorosa de Ramón en el que esta empieza a parecerse más a una novela sicalíptica, provista de toda esa batería, tan necesaria como potencialmente escandalosa, de ingredientes picantes, como, por ejemplo, juguetes eróticos en forma de maniqués de cera y sórdidos encuentros sexuales con las hijas de las amantes” (Zubiaurre, Maite., 2014: 384-385)<sup>75</sup>. José-Carlos Mainer ya había señalado que Ramón mostraba “una obsesión de signo fetichista por lo sexual” (Mainer, José-Carlos: 1999: 169). Lo interesante es destacar que fue en el despacho donde se “teatralizó” de forma expresiva ese tipo de fijación. Más interesante, no obstante, me parecen las reflexiones de Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* sobre las figuras de cera en el sentido de que “no hay manera de reducirlas a meros objetos” (Ortega y Gasset, J., [1924; 1925], 2010: 179-180)<sup>76</sup>.

De los restantes objetos –farol<sup>77</sup>, placas de “peligro de muerte” y pajarito mecánico– apenas se extiende Ramón en comentarios, salvo del primero y el último que constata que “alegra aquel ambiente”. Por otro lado, es importante llamar la atención sobre el empleo por parte de Ramón de la figura retórica llamada personificación o prosopopeya que consiste en “atribuir características o acciones humanas a objetos inanimados o forma de lenguaje figurado donde se le da vida y cualidades humanas a cosas que no las tienen” como cuando del farol escribe que “comprende la vida de una manera parecida a como yo la he comprendido” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 406-413)<sup>78</sup>. Los objetos acopiados por Ramón adquieren vida en su literatura como un ejemplo más de esa fórmula tan valorada por la vanguardia de la interrelación (y deseo) de equiparar arte y vida.

Por las fotografías que se conservan del Torreón de Velázquez, apreciamos el inicio también, aunque tímido, del que será más adelante el famoso y voraz *estampario*. Un recuerdo en *Automoribundia* relacionado con su actividad como cronista del circo nos sirve de testimonio de cómo Ramón empieza a clavar y pegar reproducciones en las paredes (y también en los muebles como se aprecia en alguna fotografía): “Como cronista del circo lo primero que tuve que hacer fue clavar en mi cuarto un cartel de esos en que se lee:

NO HAY PALCOS

Ahora apenas se atreven a pedirme uno, pues al que me lo pide le señalo ese cartel, que robé en un despacho de billetes; robo disculpable porque hay que tener en cuenta que allí era inútil el cartel” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 427)<sup>79</sup>. La inventiva semántica de nuestro escritor, tan proclive siempre a crear nuevas palabras con la que se podría confeccionar un *vocabulario específicamente ramoniano* –algunos de cuyos términos son un claro antecedente de los que pusieron en circulación los ultraístas o cuando menos reflejo de su intenso espíritu creativo– le lleva a emplear los términos torreósofo, torreonistas y Torre de Marfil en un contexto de reflexión sobre la actividad teatral y la suya en particular (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 450)<sup>80</sup>.

La difusión de la existencia del despacho por parte de Ramón fue promovida tanto desde la escritura –ya nos hemos referido al capítulo “Mi autobiografía” en *La sagrada cripta de Pombo*– como a través de ese otro medio del que se valió para afianzar su personalidad y difundir su obra: las conferencias, un capítulo propio y específico de su personalidad creativa e innovadora. En una conferencia sobre “Humorismo” que dio en Bilbao en el Salón-Teatro de Artes y Oficios, invitado por el Ateneo bilbaíno, “habló de los principales humoristas que en el mundo ha habido; hizo notar lo que de sigiloso humorismo hay en el arte y la literatura contemporáneos, y divagó sobre cómo debe portarse el humorista y hasta cómo debe decorar su despacho”. Además, según se desprende del “telegrama que publicó la prensa”, que reproduce, “presentó un caso de humorismo imitativo imitando al gallo con cacareo realista” y “un caso de humorismo práctico que realizó comiéndose la vela de una palmatoria (...), la *vela-plátano*”. De otra conferencia sobre “Los faroles” dada en Gijón, apostilla que la dio “con el conocimiento de causa que da tener un verdadero farol de calle en mi despacho –iluminado de gas pobre–, aunque parte del público se indispuso conmigo sin comprender el alto lirismo de los faroles (...)” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 456-457)<sup>81</sup>.

Sin duda el humorismo fue uno de los recursos de los que se valió Ramón para confeccionar su despacho y las conferencias con objetos una extensión del propio despacho<sup>82</sup>. Sus explicaciones o su labia de cicerone con los visitantes del Torreón contribuirían a reforzar y adornar ese vector humorístico. En este sentido es muy explícito, y consecuente con esto, que comente en otro capítulo de *Automoribundia* que José Ortega y Gasset que “había subido varias veces a mi torreón (...) Allí confesaba él que fue donde vio claro el secreto del arte moderno...” y, sobre todo “mi alegría mayor fue verle comprender la hilaridad de todo aquello, lo que yo había querido que se desprendiese de su conjunto” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 573)<sup>83</sup>. El adverbio de lugar, allí, remarca, no me cabe duda, *une liaison* (un enlace) con *La deshumanización del arte* del filósofo. Ortega remarcaba en este ensayo que “la primera consecuencia que trae consigo ese retraimiento del arte [nuevo] sobre sí mismo es quitar a este todo patetismo” y que “la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente cómica (...) Y no es que el contenido de la obra sea cómico (...) sino que, sea cual fuere el contenido, el arte mismo se hace broma”. Además de subrayar –tan aplicable a Ramón– que “todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo” (Ortega y Gasset, José, [1924; 1925], 2010: 193 y 196)<sup>84</sup>.

Ortega –considera José-Carlos Mainer– “afirma como ingrediente esencial del arte nuevo su obstinada negación del sentimiento (...) –su ‘deshumanización’– “junto a este aserto agrega siete principios “que Ortega considera característicos del arte de vanguardia: en primer lugar, la “deshumanización” o predominio del placer estético–intelectual sobre el gozo patético–sentimental; segundo, la evitación de “las formas vivas”, reemplazándolas cuidadosamente por amor de la metáfora, asaltándolas hasta sus mínimos entresijos como hace el “infrarrealismo” de Gómez de la Serna, Marcel Proust o James Joyce; tercero, “hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte”; cuarto, “considerar el arte como un juego, y nada más”; quinto, partir de una “esencial ironía” sobre el mismo alcance de la operación artística; sexto, “eludir toda falsedad” y aportar “una escrupulosa realización” que contrasta con las tensión de imperfección que corroe al arte del siglo XIX; y séptimo, considerar la creación como cosa “si trascendencia alguna”, como si fuera “un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo”, como si tomara algo del deporte y del juego, símbolos de la época. La fugacidad, lo trivial del arte, son una conquista irrenunciable del tiempo nuevo, afirmaba Ortega en su reseña de la Exposición de Artista Ibéricos de 1925: ‘Ahora que se va viendo hasta qué punto el arte no es cosa “seria”, sino más bien un fino juego exento de patetismo y solemnidad (...). El arte [necesita] conversación transparente, precisión y un poco de buen humor’” (Mainer, José Carlos, [1975], 2025: 233-234).

Enmanuel Guigon en *El objeto surrealista* recoge una cita de Man Ray, cuya lectura nos hace ver con claridad la faceta precursora de Ramón en este sentido: “Bajo cualquier forma que se presente finalmente, el objeto debe divertir, alegrar o inspirar una reflexión, pero nunca despertar admiración por la perfección técnica que se exige habitualmente de una obra de arte. Los excelentes artesanos llenan las calles, pero los soñadores prácticos son muy raros” (Guigon, Enmanuel, 1997: 23)<sup>85</sup>. Sin duda Ramón fue un raro soñador disponiendo esos objetos en su Torreón, objetos que, como ha recordado Juan Manuel Bonet, “son por algún lado objetos barradianos, objetos humildes, objetos de tiendas, de baratijas” (Bonet, Juan Manuel, 2002: 38).

En la edición de *Automoribundia* por la que vengo citando, los editores han subtitulado el capítulo LXVIII con la expresión “Caída del torreón de Velázquez”. Esa “caída” hace no solo referencia al traslado del despacho desde Velázquez, 4, al nuevo domicilio, próximo a él, en Villanueva, 38, sino también, en palabras del propio Ramón, a un momento de cambio y nueva ordenación donde el llamado *estampario* va a cobrar carta de naturaleza y un nuevo protagonismo al desarrollarse ampliamente. Aunque no lo sabemos con certeza es probable que la compra de objetos disminuyera a medida que el recorte y pegamento de reproducciones aumentara. A este momento, el del traslado del Torreón al nuevo domicilio, Ramón lo califica de “época de comprimirse”, de dejar “torres de marfil, [aunque] la verdad es que nunca lo fueron”. Tal como lo recuerda, el Torreón albergaba “lo señero”, es decir, lo único e impar, una especie de “depósito litúrgico y adecuado, con un ambiente de silencio y de soledad” donde esperaba “la pluvial inspiración”. “Allí se verificaban los encuentros –escribe– como fuera de la vida y de la muerte, las recapitaciones por encima de las circunstancias, las evasiones (...) Me preguntaba: ‘¿Se puede aceptar esta teoría? ¿Merece escribir esta novela? ¿Es greguería esta greguería? ¿Debe trazarse este artículo?...’. Y subía al torreón para cerciorarme”. El Torreón fue, por tanto, como un laboratorio donde “pensar lo visto” del mundo exterior y un lugar donde el escritor se cercioraba de la validez de su escritura<sup>86</sup>. Lo comenta con sus propias palabras: “Desgraciadamente, no han existido nunca torres de marfil, sino, a lo más, laboratorios inhóspitos como el mío o más inhóspitos aún”, pero en él, se confiesa a sí mismo muchos años después, “todo había adquirido allí una armonía a través de los años, y entre unas cosas y otras se descifraba lo que de brujería hay en la vida. No volverá a concertarse aquel desiderátum de cachivaches”. “Desiderátum de cachivaches” que nos recuerda el sintagma “tugurio de imparidades” que empleó para titular varios artículos publicados en *Revista de Occidente*<sup>87</sup> y que utilizó también en el prólogo a *Ismos* para referirse a su “Ramonismo”: “Lo que yo llamo ‘Ramonismo’ anduvo cruzando sus fuegos con todos los atisbos, y en España mantuve siempre la posición impar en *mi tugurio de imparidades*” (Gómez de la Serna, R. [1931] 2002: 8), un sintagma o expresión con la que también se puede caracterizar los despachos torreones ramonianos.

Para Ramón el Torreón fue mucho más que un espacio físico, fue, sobre todo, una atmósfera: “Al vernos destorreonados –escribió– no debemos caer del lado de los arrasadores. Perdámoslo todo menos el instinto de conservación espiritual, que debe estar por encima del de conservación material. Estemos al lado de los que preparan atmósferas en que haya sitio y aire para las especulaciones libres, incóercibles”, que no hay que reprimir. Estas son las consideraciones fundamentales de este capítulo de *Automoribundia* que concluye con una referencia a un artículo de Antonio de Obregón “que epiloga ese hundimiento” y que transcribe a continuación. Terminada la reproducción del artículo del periodista, Ramón reconfirma que “como resarciéndome de la pérdida del torreón inauguro la decoración de estampas. En este habitáculo, en

el que cazo ideas y espero inspiraciones, paredes, techos, puertas y ventanas están cubiertas de fotografías, cuadros y grabados conjuntados al azar. Es lo que se llama un fotomontaje, pero un fotomontaje monstruo, con el que conviví antes de que se produjera la gran moda de los pequeños fotomontajes” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 574). Con independencia de si es o no objetivamente exacto cronológicamente hablando este aserto ramoniano, aquel tapiz rizomático de imágenes sí fue producto de un sueño y un atrevimiento formal por exceso: “Yo había soñado durante mucho tiempo con atreverme a realizar esta decoración suprema, comprometiéndome a soportar la superación obligada a que somete: (...) el agobio de las representaciones”<sup>88</sup>. Finalizado el proceso, confiesa que “me salvó la misma intensidad de la presión metafórica”. En este último sentido también se podría hablar de acción o *performance* –con el sentido de “representación” que tiene este término tan extendido hoy día en el habla común– que añadiría una característica más a las que hemos comentado sobre el despacho en tanto en cuanto Ramón se va construyendo a sí mismo en paralelo a sus despachos.

Dada la magnitud que adquiere el *estampario*, ahora en lugar de comentar o glosar preferentemente los objetos, reflexiona sobre las ilustraciones y su combinación, porque “las estampas vuelven a ser fondo de lo que se va viendo, como sobreponiéndose a los objetos”. Escribe: “lo notable de este panorama (...) es que las estampas guardan su distancia (...) solo a veces se crean remolinos que preside el azar”. “No negaré que al pegar mis recortes procuré, a veces, corregir la belleza de una cosa o su presuntuosidad, colocando a su lado otra cosa grotesca o fea, pero, en general, la suerte ha ido creando los contrastes”. “Las ilustraciones agrandan la vida y traen recuerdos que de otra manera hubieran estado muertos o encerrados entre las hojas de los libros”<sup>89</sup>. Todo ello encaminado a “ver en delirio láminas variadas”. Cita algunas de estas imágenes: la de unos doctores chinos; la radiografía de un ratón; fotografías del famoso asesino Landrú, de smoking, al lado de su última amada; unos caballitos de mar; un incendio; un grabado en colores de dos mujeres, una rubia y otra morena, desafiándose (que al parecer “tuvo mucha aceptación hace cuarenta años” (es decir *ca.* 1908); un panorama de París con la Torre Eiffel (ya comentada en *Viaje alrededor de mi cuarto*); un niño dormido junto a un cocodrilo saliendo del huevo; un gato acariciando a una paloma; un campeón de fuerza de Japón; una anémona de mar como una flor viva; un hipopótamo “abriendo la boca como si fuese el buzón del correo para los negros de África” –imagen, la del hipopótamo con las fauces abiertas que llevaría a una de sus greguerías ilustradas–; una negra entre sifones “que no sé qué significa con su gesto de espaviento”. A la vista de aquel cumulo de imágenes que crecía inexorablemente por las paredes (y parece que por el suelo también) su culmen fue para Ramón “el día feliz en que todo estuvo cubierto” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 568-578)<sup>90</sup>.

Complementario de estas disquisiciones aparecen en el mismo capítulo otras debidas a Ramón mismo y al periodista Antonio de Obregón entresacadas del artículo de este último. Para Obregón, el Torreón “era toda una época de evolución y de movimiento renovador de las ideas”. Recuerda “con nostalgia las veces que visitamos el torreón a medianoche, después de Pombo, algún sábado que Ramón nos llevaba consigo”. Compara todas aquellas cosas “prodigiosas, moviéndose, accionando, divirtiendo [como] en una verbena íntima y fastuosa”. Es decir, el Torreón como trasunto de lo popular. En relación con esas “cosas” (objetos) que se mueven, se conserva una carta de Federico García Lorca y de su hermano Francisco a sus padres, de febrero de 1923, desde la Residencia de Estudiantes, en la que se lee: “Dile a Isabelita que estuve en casa de Ramón Gómez de la Serna y me preguntó por ella y por todos vosotros y me enseñó una serie de juguetes mecánicos que tiene que son deliciosos y me hizo juegos de mano. ¡Es un hombre originalísimo!” (Soria Olmedo, Andrés, 2017: 60).

También alude Obregón a Ramón en el nuevo domicilio “rodeado de sus infinitos objetos, en sus habitaciones empapeladas con fotografías extraordinarias (...)” donde, a juicio del periodista, “la esencia del torreón revive”, afirmación que matiza el propio Ramón: “–Sí esto recuerda al torreón, pero no tiene aquel hálito de excepción, aquella huida al ideal...”. Obregón hace una referencia a su “colección de espejos” traída desde el Torreón, y Ramón le dice ser “el inventor del espejo picassiano. Doy el plano, me lo recortan y luego me lo biselan”. El uso del adjetivo “picassiano” para definir aquellos “espejos cubistas”, otra forma de denominarlos, es una formulación precisa para designar el carácter vanguardista de aquel espacio.

Confirma Ramón a una pregunta del periodista que allí había escrito “muchas obras e innumerables artículos” y le da la primicia de que “ahora pienso emprender un drama: *Las cosas de las buhardilla*”, quizá en la onda o variante de ese libro que hubiera querido escribir sobre sus despachos. Se refiere al “raro Ramón Acín” que lo habitó antes de él, de cómo el Rastro “ha sido el proveedor durante muchos años” de los objetos allí reunidos, pero insiste en que “todavía traeré objetos aquí donde no caben más. Yo

acostumbro –apostilla– a meter la casa en los objetos y no los objetos en la casa...”. El torreón es, por tanto, un sistema o trama *sui generis* de acumulación capitalista de cosas donde se sustituye su valor de cambio por un singular valor de uso, mostrando con ello la “capacidad de una cosa para satisfacer una necesidad o proporcionar placer”.

Con respecto al nuevo domicilio, Villanueva, 38, un “piso interior”, Ramón lo considera también un “laboratorio para encontrar la curva del deseo, lineal lo inaudito, lo selecto, lo que está detrás de lo aparente (...)” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 571-574)<sup>91</sup>. Muchos años después, Obregón rescataría este artículo en “Ramón en el recuerdo” para el catálogo de la exposición *Ramón en cuatro entregas* (1980), a cargo de Juan Manuel Bonet, reproduciéndolo de nuevo, añadiendo fragmentos de algunas cartas ramonianas y concluyendo, por seguir con el símil picassiano, una referencia a la casa donde nació Ramón, “el gran ingenio del vanguardismo, el “Picasso de las Letras” (Obregón, Antonio de, 1980: 47).

El domicilio de Villanueva inauguró una novedad relevante en ese contexto compuesto de objetos y *estampario*, la instalación en él de un micrófono de Unión Radio desde donde Ramón radiaba crónicas ficticias y otros formatos, es decir la entrada en él de un artilugio tecnológico. Nada define mejor el significado de la radio para Ramón que su caracterización como “el gran monstruo de la popularidad, la voz que penetra en todos los lugares”, como señaló en la revista *Ondas* en abril de 1932 (Alaminos López, Eduardo, 2023: 71). En cierta forma podemos imaginarnos que aquel microcosmos que fue el despacho estuvo latente en aquellas alocuciones radiofónicas. No debemos descartarlo. Hecho tan significativo en la andadura del escritor no podía sustraerse a su recuerdo en *Automoribundia* al que le dedica el capítulo LXIX: “Había comenzado a actuar en Unión Radio desde que se fundó, pero hasta 1930 no me colocan un micrófono en mi despacho”. Reproduce íntegra una nota informativa de *El Sol* del 28 de octubre de 1930 en la que, entre otras cosas, se dice que “Unión Radio ha fijado un micrófono particular en el despacho de Ramón Gómez de la Serna, que desde hace unos días ostenta en su tarjetas ese título que por primera vez tiene un micrófono privado en funciones de universalidad. Ramón podrá dictar desde su mesa, y sin salir de su aire casero (...)” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 583)<sup>92</sup>.

Este “aire casero” podríamos entenderlo como una referencia a aquel ámbito de objetos y reproducciones. Sin embargo, la nota de *El Sol* va ilustrada con una fotografía de Ramón, de espaldas, sentado a una mesa donde se despliegan varios artilugios para la conexión radiofónica y un plato giradiscos. En las paredes solo vemos una pequeña pila bautismal, un objeto de difícil identificación, lo que parece ser un cuadro o reloj con su marco y una pizarrita con escritura donde solo alcanzamos a leer: “Horario / (...)”. El protagonismo objetual de la habitación, de la que solo vemos una esquina de la misma, radica exclusivamente en esos objetos tecnológicos que, de lejos, podemos emparentar con los de la casa de Silverio Lanza a la que nos hemos referido. En esta fotografía, por tanto, no se aprecia ni de lejos la atmósfera cargada de las imágenes que conocemos de los sucesivos despachos.

Del mismo modo que en el capítulo LXVIII de *Automoribundia*, Ramón insertó un artículo de Antonio de Obregón, ahora en el Cap. LXXIII transcribe otro, igualmente mezcla de relato y entrevista, publicado en *ABC* por José Lorenzo “como trasunto de mi vida durante el año 31 –momentos antes de la pérdida de mi torreón- y en el que está pintado mi día en la sección ‘Un día de...’”, que también se ocupa del domicilio de Villanueva, 38.

En este artículo hay, por supuesto, referencias sustanciosas al torreón de Velázquez, 4, y a la casa de Villanueva, 38, y a una de las maneras callejeras de acopio de objetos por parte de Ramón<sup>93</sup> –de los que se citan algunos como referentes<sup>94</sup>–, al influjo de todo ese mundo sobre su literatura así como a una definición del mismo. Pero lo que más interesante me parece del artículo de Lorenzo es cómo observa rasgos vanguardistas en el *estampario* de Villanueva, 38: “En las proximidades del estudio entramos en una casa de ambiente recogido y pulcro. Ramón abre con su llavín y nos pasa a una habitación empapelada con recortes de fotos y *grabados de vanguardia*<sup>95</sup> –maravillosa decoración de zapatero idealista<sup>96</sup>–, en uno de cuyos lados hay dos grandes mesas de trabajo colocadas en ángulo recto. –Aquí no entra nadie [comenta Ramón]. Siempre me gusta tener una casa cuyas señas ignore todo el mundo. Así, en este sigilo, encuentro mejor el secreto de las gentes y de las cosas” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 628)<sup>97</sup>.

Esa habitación empapelada con recortes coincide con la de la fotografía publicada por Pérez Ferrero en su biografía de Ramón. Juan Manuel Bonet ha identificado en ella “cuadros de Juan Gris, Fernand Léger, Modigliani y Dalí (...), la instantánea del cerebro de Ramón por Oliverio Redondo y un grabado geométrico en blanco y negro que bien pudiera ser del belga Pierre-Louise Flouquet, expositor en

el Madrid de 1926” (Bonet, Juan Manuel, 2002: 46), exponentes del vanguardismo al que se refiere Lorenzo. De los objetos que cita este, destaca el de la “diosa de los muchos brazos”<sup>98</sup> que se distingue perfectamente en una de las fotografías conservadas de Ramón escribiendo junto a una calavera con sus tibias. Todo eso –a juicio de José Lorenzo– “compone su hogar, el hogar que le aguarda perennemente para sus necesidades de silencio, para sus afanes de reposo, para sus descentraciones realistas (...) el hogar ramoniano de excepción, que nadie puede interpretar ni disfrutar más que él” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 625).

Lorenzo define también el Torreón como “el museo-bazar en que vive Ramón [que] cobra algo de gruta encantada para un cuento de niños” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 625)<sup>99</sup>. Por supuesto también hay referencias a la muñeca de cera<sup>100</sup>. La expresión “descentraciones realistas” que enuncia José Lorenzo puede aplicarse tanto al conjunto de los objetos en el Torreón como a la proliferación de imágenes recortadas del *collage* que invade la habitación de Villanueva, 38. Ya hemos señalado que una de las funciones del despacho ramoniano está estrechamente vinculada con la escritura.

Pero también Ramón lo utilizó como “escenario” de lectura y preparación de su obra teatral *Los medios seres*, cuyo prólogo leyó en presencia del autor de teatro Valentín Álvarez y los actores Delgrás y la Robles. “En la soledad de mi torreón me encaré con aquella idea antigua que había que meter en los túneles del otro acto que faltaba”. La cosa no tendría más trascendencia, salvo por lo que comenta Ramón de esta obra suya, que califica de “proyecto de farsa”: “Mi idea [de *Los medios seres*] era una idea química y endiablada que quizá había surgido mirando esa dama del cuadro que pende en mi despacho mitad viva y mitad muerta, una mitad bellísima y alhajada y la otra esquelética, reflejándose el todo en un espejo de mano en que se mira sorprendida. El sentido de la obra estaba en el prólogo que leía el apuntador”, prólogo que transcribe y que en un momento dice: “Dios ve a los hombres en despiece cubista” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 587-589).

El fracaso de aquella representación fue sonoro y Ramón, retrospectivamente se hace eco de él en estas memorias, vinculándolo estrechamente con su despacho. En dos instantes: uno, con el periodista y amigo González Olmedilla del *Heraldo* que observaba cómo Ramón “fumaba y decía cosas incoherentes y delirantes. No me quería privar de ningún desahogo, que ya me estaba jugando mi íntima independencia de escritor que escribe lo que quiere en su torre de marfil y que no necesita someterse a la sanción directa, *directísima*, del público” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 596-597); el otro, con Azorín con quien se encuentra un día en la calle Arlaban, después de la conferencia que Ramón daba al público asistente a la representación, entre el tercero y cuarto acto, en el Teatro Alcázar, quien le dijo: “‘No desconfíe ni se retraiga... Así se hace teatro’. Le agradecí mucho al maestro sus palabras animosas, pero no le quise decir que yo no iba a estrenar más obras mías, y que me iba a volver a mi despacho para no salir más de él” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 601)<sup>101</sup>. Inspiración en uno de los objetos para escribir una obra de teatro, alusión al cubismo como imagen de esos medios seres, lectura y terminación de aquella pieza teatral mal comprendida, pero también necesidad imperiosa de refugiarse en su propio mundo de referencias individuales: en el despacho como “torre de marfil” y cénit de su personalidad.

El capítulo LXXX es reflejo de “la posible revolución que se venía”; “del vil atentado a Calvo Sotelo”; de “mi última visita a Ortega, que estaba muy enfermo”; del “no salí de casa en algunos días”; del “romper originales, proyectos y esbozos”; “del arrebato de los acontecimientos a mi alrededor”; de la “lucidez rápida”; del “marcharme a América”, de “mi estratagema de pedir un pasaporte para asistir al Congreso de los P.E.N Club, que se celebraba en Buenos Aires”; del “aquí hay que marcharse... yo me voy mañana”. Es en ese momento de miedo cuando “preparé el equipaje, envié a Buenos Aires treinta grandes paquetes con las obras que había escrito a través de la vida (...). Antes de partir llamé a la portera, le di las llaves y le dije: ‘Cuando pasen 17 días quédese con todo lo de la casa’. Tuve ese rasgo porque los amigos a los que quería regalar algún objeto se sentían comprometidos y la familia lo mismo. Otra vez perdí mi casa con todas sus cosas y todos sus libros, coleccionados en largos años de fervor, y la vida se presentaba como un fantasma que desaparece con todo en un momento dado” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 697-700)<sup>102</sup>. Quizá en el trayecto de Madrid a Alicante, de Alicante a Marsella, de Marsella a Burdeos, de allí en barco a Lisboa, luego a Montevideo hasta arribar, por fin, a Buenos Aires, el despacho adquirió para Ramón también una significación fantasmática, una “representación mental imaginaria: provocada por el deseo o el temor”. Un final de etapa.

El capítulo LXXXV de *Automoribundia* está íntegramente dedicado al despacho bonaerense de la calle Hipólito Yrigoyen del que se conservan imágenes fotográficas y una grabación cinematográfica<sup>103</sup>. En este capítulo, Ramón, más cercano cronológicamente a él, que en las anteriores referencias, aborda su

configuración bajo el mismo doble plano de siempre, el objetual y el *estampario* del que señala que: “lo más particular de todo es mi estampario de aquí; ese conjunto de recortes que han vuelto a cubrir como una enredadera sin intersticio todo el local. Tijereteo solo lo extraordinario”.

Las citadas fotografías testimonian sin paliativo alguno esa cubrición del “local”. Con respecto a los objetos afirma que “cada vez se amontonan más cosas en mi despacho” y cita varias tipologías de objetos con su glosa correspondiente<sup>104</sup>. Pero lo que le interesa destacar y sobre todo reflexionar es sobre las imágenes y su *significado*: “La vida –nos dice– es mirar (...)”<sup>105</sup>. La imagen de una sola cosa ya no quiere decir apenas nada. Es necesario complicarla, injertarla en otras (...). Necesitamos complicar la bonachona transparencia de las cosas. Los artistas y los escritores quieren lograr la carambola difícil de las imágenes más dispares y como es una carambola que no puede preverse, unos aciertan y otros no. (...). ¿Podríamos explicar esa combinación de imágenes? No deberíamos ni intentarlo”. El *estampario* propicia una “química de realidades diferentes que se precipitan en cuerpos nuevos, en una masa de espectáculo de sabor moderno”, consecuencia de “una saturada cultura de imágenes que necesitan reaccionar contra lo elemental, contra las visiones simples”. El *estampario* es exponente de una cultura de masas que se concreta a partir de “lo retransmitido [una referencia a la radio] con su transmisión constante desde sitios lejanos, las revistas con su competencia, el cine con sus cambios de programas. (...). Todo viene a crear la imagen superpuesta, guía del mundo, fantasmagoría de la realidad”.

De nuevo Ramón percibe el *estampario*, y con más razón pues físicamente se amplió considerablemente en el espacio físico de la casa, como una monstruosidad: “Por un camino simplista ya no se llega a nosotros y la imagen solitaria se queda en medio del papel blanco, como sin decirnos nada, (...) como una cosa más que echar en el giróscopo de los pensamientos. (...). La monstruosidad de la fantasía actual es la monstruosidad del mundo reunido y barajado. Pero no preguntéis por esta monstruosidad a los neuropatólogos que no la encontrarán justificada, que la encontrarán trastornada y trastornadora; preguntad por ella a los artistas que os la justificarán y os la ofrecerán como síntesis sin rencor de vuestra propia alma”.

El fin de ese conjunto abigarrado de imágenes, hiperbarroco, es “amenizar nuestras vidas” de la misma forma –añade– que los primitivos [pintores] representaban el cielo “añadiendo apariciones, todo eso que en la pintura religiosa hay de entretenido, (...) de angelismo entrometido, es lo que hay en esta mezcla de imágenes de realidad superada, de hallazgo inconsciente, de conflagración que convierte en divina la figura o la cosa que domina la incongruencia”. De la misma manera que la *gregería* está expresada por la fórmula humorismo + metáfora, el *estampario* lo estaría por la de horror vacui + incongruencia. Dosificación, contemplación y polivalencia. En cierta forma esas imágenes pegadas a las paredes y los techos son como “las inscripciones y los gráfitos” con los que el presidiario decora las paredes de su celda como el escritor decora las suyas. La forma de hacerlo, el procedimiento “para crear este *cauchemar* [pesadilla] de imágenes es obra de la inspiración y el delirio y por eso una habitación cubierta de estampas estará bien lograda si ha estado bien inspirada su pegazón. El azar lleva a grandes afinidades gráficas<sup>106</sup>.”

En esta yuxtaposición de grabados y fotografías –fotograbados, en realidad– se logran superponer las más peregrinas cosas<sup>107</sup>.

También en este capítulo ofrece Ramón un dato cronológico sobre el *estampario*: “En esta historia de doce años de pegatoscopia –escribe– unida a la historia de los otros veinte años [desde 1916, por tanto] de huellas perdidas en mis hogares perdidos, voy presumiendo que se puede tener una prueba de cada especie de cosas y completar el todo que se debe salvar al olvido como si estampillase el Arca de Noé con una referencia total del mundo”. Por tanto, Ramón remonta el inicio del *estampario* a 1916, en el domicilio de la calle de la Puebla, fecha que habría que retrasar a 1922 en adelante, a mi modo de ver, hasta la ocupación del Torreón de Velázquez, 4.

Por primera vez también alude a los biombos como un elemento que le permiten la descarga y alivio de “las figuraciones frente al extenso y variado *estampario* que me exige añadir hojas a mis biombos amarillos, polípticos que alguna vez llegarán a ser libros de bastidores de madera terciada, son incalculables y enseñan mucho”. La resonancia del término “políptico” tiene algo de significación religiosa que conjunta con la idea del Arca de Noé a la que también alude para significar su despacho<sup>108</sup>. En esta miscelánea de apreciaciones ramonianas sobre el *estampario* destaca también la idea de que “a veces es necesario muralizar una cosa determinada” que podría estar aludiendo a los grandes murales de los pintores mexicanos plagados también de figuras y objetos. El *estampario* como un mural doméstico. Si entendemos lo de muralizar como una advocación en la tercera de sus acepciones, es decir, la “denominación de las



correspondientes imágenes, de los santuarios y días en que se veneran”, no deja de ser curioso que ponga como ejemplo de esto: “el ciprés del claustro de Silos que me era urgente ver enhiesto, dulcificando la muerte”.

La oralidad o el dialogo con las estampas –y no hay que olvidar que la oralidad fue un vector esencial en la obra y en la carrera de Ramón– es otro aspecto a tener en cuenta como un principio de relación con las imágenes que va más allá de la inspiración para la escritura. “En esta asiduidad con mis estampas me he dado cuenta de que tienen voz y hablan”, y recíprocamente, él dialoga con ellas<sup>109</sup>. Todo este me recuerda el soneto de Francisco de Quevedo, “Retirado en la paz de estos desiertos/ con pocos, pero doctos libros juntos”, en donde expresa una visión de la lectura como una conversación íntima y enriquecedora con autores fallecidos. En este poema, Quevedo describe la lectura como una forma de “vivir en conversación con los difuntos” y “escuchar con mis ojos a los muertos”<sup>110</sup>. El estamperio también como una forma de soledad sonora: “Así es de sincera la convivencia con este mundo gráfico que hace girar las cosas y los hechos y que yo preparo solo para eso; no para epatar a nadie porque apenas recibo a nadie”<sup>111</sup>.

Ese dialogo o conversación con las estampas, las imágenes, tiene un precedente más cercano en libro de Xavier de Maistre, *Viaje alrededor de mi cuarto* (1794), título que, como ya sabemos, utilizó Ramón en uno de sus artículos para hablar de su despacho. El libro de Maistre es una curiosa y entretenida divagación filosófica sobre aspectos muy variados de la realidad a partir de la duplicidad que constituye, según él, al hombre: su teoría *del alma y de la bestia*. Entre otros aspectos, el libro nos hace partícipe del diálogo de Maistre con los objetos que se encuentran en su habitación: mobiliario, cuadros, estampas, esculturas, un espejo, libros (novelas y poesías), papel de todas clases, plumas, cera para lacrar. “Los muros de mi habitación –nos dice en el cap. XX– están adornados con grabados y cuadros que lo embellecen singularmente. Me gustaría de todo corazón que el lector los examinase unos después de otros, para divertirlo y distraerlo a lo largo del camino que debemos aún recorrer hasta llegar a mi escritorio” (Maistre, Xavier de, [1794], 2007: 50). J. M. Lacruz Bassols en el postfacio, “El falso viajero inmóvil”, de la edición citada, afirma que hasta este libro de Maistre “los relatos de viajes estaban vinculados a la formación del yo” (...) pero “en el de Maistre se opera un cambio significativo: la mirada del viajero se hace introspectiva” para concluir que “De Maistre, en una intuición fulgurante que preanuncia la deconstrucción del sujeto del psicoanálisis, se ‘piensa’ a la vez como alma y como bestia, y se siente ya habitado por la otredad, a la que llama la *otra*” Maistre, Xavier de, [1794], 2007:156-157). Lo que Maistre escribe sobre el espejo creo que lo suscribiría Ramón tan obsesivamente presente con distintos formatos en sus torreones<sup>112</sup>.

La conclusión final de Ramón en este capítulo de *Automoribundia* no deja de mostrar algo de patetismo: “La exhibición es interminable y por eso me resulta entretenido a través de los días mirar las paredes de mi secuestronario o antro ilustrado y por eso precisamente no acaba ahorcándose el escritor” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 723-738)<sup>113</sup>. Secuestronario y antro ilustrado dos nuevas formas de designar el microcosmos ambiental de Ramón. Y una última comparación con otros depósitos abigarrados de cosas como fueron los estudios de los fotógrafos tan abundantes en el Madrid de Ramón, nacido en 1888: “Antes había muchos adminículos para ese momento perpetuador [el de retratarse], y la guardarropía en los cielos del fotógrafo correspondía en lo alto a la guardarropía abismática de los teatros. Había sombreros, pelucas, manguitos, bustos postizos, sombreros de copa alta, tronos, etc., etc., un arsenal de cosas de las que solo quedan ahora juguetes para los niños; caballos mecedora y muñecas fotogénicas. En las mesitas con media melena de torzal de seda [cordoncillo] había libros encuadernados, candelabros, bastón y guantes (...) y un álbum con música. Pero no voy a extenderme sobre esos depósitos de credulidad en que cada uno podía tener toda la idiosincrasia que quisiera (...)”. Depósitos de credulidad con su propia idiosincrasia como podemos entender sus sucesivos despachos.

En el capítulo XCV de *Automoribundia*, Ramón comienza aludiendo a “las fotografías que pueblan mi autobiografía [de las que] bien puedo dar unas explicaciones fotogénicas” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 806 y 805), consideración que nos da pie para resaltar que en esta autobiografía ocupan un lugar destacado y de manera especial los dos cuadernillos que reproducen imágenes de sus despachos, del Torreón, de Villanueva, 38 y, especialmente, el bonaerense de Hipólito Yrigoyen, donde se condensa toda la historia gráfica de sus sucesivos despachos<sup>114</sup>. La composición (o maquetación) de las fotografías en estas láminas recuerda el sistema ortogonal de las reproducciones-imágenes pegadas en los biombos, aspecto este que ya señalé respecto de las fotografías empleadas en *Retratos contemporáneos* (1941) y *Nuevos Retratos contemporáneos* (1945). “Para la disposición de estas fotografías –comenté entonces– Ramón utiliza el mismo sistema ortogonal que utilizaba para la colocación de sus imágenes recortadas y pegadas en la pared, su célebre *estamperio*, o en los biombos de su casa bonaerense. Esa forma de disposición espacial –afirmaba yo–, sin duda, procede de la admiración que Ramón tenía por la pintura

cubista. Este mismo sistema lo utilizaría, con menor profusión, en su autobiografía *Automoribundia*” (Alaminos López, E., 2017: 21, nota 10). En ambos casos el sistema empleado se asemeja al procedimiento del *collage*. La analogía puede llevarse incluso más allá. Pues como ha observado Ricardo Fernández “la correspondencia entre el despacho-mundo de Ramón y la escritura autobiográfica se refuerza en cuanto se repara en la disposición de las fotografías en el texto” y en su combinación: “la misma forma en que se superponen unas a otras en las paredes del despacho es la forma en que se combinan también en la propia página del libro”<sup>115</sup>. Este sistema también lo empleó Ramón en el libro *La sagrada cripta de Pombo* en los mosaicos fotográficos de los retratos de “los que han pasado por Pombo”.

Con esta forma de apropiación fotográfica y de puesta en escena Ramón –señala Ricardo Fernández– “‘colecciona’ tertulianos” y “gracias al *collage*, lo quieran o no, (...) dan la ilusión de un grupo compacto, reducidas sus dispares personalidades al marco del pequeño retrato fotográfico. (...). Quedan así archivados, catalogados y acumulados como capital simbólico. En este sentido, se hace de lo privado un uso público que trasciende el límite del valor testimonial de la fotografía para entrar, como siempre en Ramón, en su uso creativo para la inauguración de nuevas realidades, su pequeño reino de emperador de la vanguardia” (Fernández Romero, Ricardo, 2021: 547-548). Por último, con este mismo significado y finalidad, “una variante de este uso de la fotografía, pero de diferente naturaleza, son los retratos de grupo en que aparecen los asistentes a los múltiples banquetes organizados o instigados por Ramón. Estos recuerdos de su “política de banquetes” figuran con igual profusión en *La sagrada cripta de Pombo*. (Fernández Romero, Ricardo, 2021: 549, nota 639).

Ricardo Fernández Romero ha analizado con gran perspicacia el aparataje fotográfico que Ramón y los editores incluyeron sobre los despachos en *Automoribundia*. Al referirse a la fotografía del despacho bonarense que reproduce la lámina XXII concluye que “el efecto de cierre que crea esta fotografía en el espejo cóncavo se prolonga al considerar el libro como una extensión del despacho: penetrar *Automoribundia* es como adentrarse en la habitación de Ramón en su apartamento de la calle Hipólito Irigoyen, en Buenos Aires” y ese “efecto de ‘mise en abîme’ y cierre sobre sí mismo de Ramón tiene su expresión definitiva en la última fotografía, la número XXXI (“Acompañado de mi mujer y de José Ignacio Ramos frente al cuadro de Pombo exhibido en Buenos Aires en 1947”) que, a su juicio, “resume precisamente esa nostalgia que se acrecienta en los dos últimos cuadernos [de fotografías] y en la segunda parte de *Automoribundia*; o mejor, se constituye en emblema del proyecto del libro entero como museo y mausoleo” (Fernández Romero, Ricardo, 2021: 583 y 591)<sup>116</sup>.

Ricardo Fernández ha señalado también, con mucho acierto, un paralelismo entre “la enumeración caótica (...) [que él considera la] base estructural de sus libros ultravertebados” con “su práctica coleccionista” y con “la decoración de su “torreón” de la calle Velázquez” en el que este autor encuentra la expresión de un aspecto “radicalmente materialista” (Fernández Romero, Ricardo, 2021: 404). Este autor ha hecho hincapié también en las mesas de trabajo de Ramón y las bibliotecas de sus sucesivos despachos –“junto a las borrascas de objetos y fotografías”– como correlato “de una forma de crear y también de un método artístico”, partiendo de las consideraciones de Juan Manuel Bonet en cuanto a las mesas<sup>117</sup> y de Laurie-Anne Laget en cuanto a las bibliotecas<sup>118</sup>.

Por otra parte, Ricardo Fernández considera, acertadamente, que los “estamparios” de sus despachos son solidarios de este sistema de creación (vinculándolos a las mesas y a las bibliotecas y, por extensión, añado yo a las revistas y a los libros), consideración que refuerza con una cita sobre aquellos de Pura Fernández<sup>119</sup>, para concluir que este “ámbito de la intimidad del trabajo individual, se corresponde con el dinamismo y simultaneidades de la ciudad, la fuente de inspiración y el espacio de la circulación” (Fernández Romero, Ricardo, 2021: 614, nota 694).

En definitiva una poética de lo urbano “que tendrá entre los surrealistas a apasionados exploradores” (Puelles Romero, Luis, 2005: 150) y en Ramón Gómez de la Serna un claro antecedente, ya señalado por Juan Manuel Bonet y Ana Ávila y John McCulloch. Bonet remarca que “en muchos aspectos cabe considerar a Ramón como predecesor directísimo de los surrealistas –que en el mejor de los casos lo ignoraron: inmensa laguna ramoniana –subraya–, por ejemplo, en la *Anthologie de l’humour noir* (1940) de Breton” y, “a luz del Rastro”, añade dos citas reforzando ese carácter precursor de Ramón; una de Francisco Umbral para quien “El Rastro nos da realizadas todas las metáforas surrealistas” y otra de César Nicolás para quien “*El Rastro* revisita lo costumbrista y lo decadente (contenidos en los tópicos de ese paraje) para extraer de ellos nada menos que lo nuevo, el subconsciente caótico y libertario, la semilla del Dadá y lo surreal” (Bonet, Juan Manuel: 2002: 32).

Por su parte, Ana Ávila y John McCulloch consideran que el “El despacho de Ramón se debe entender (...) como un espacio donde confluyen imágenes y objetos sacados de su entorno natural, y aglomerados para presentarnos un mundo multifacético y complejo. Lo que surge es una visión disgregada, descoyuntada, donde la suma de las partes es más importante que el producto final. Como los surrealistas, Ramón busca una belleza que no se adscribe al mundo orgánico y que no está necesariamente en armonía con el universo. El despacho viene a ser una expresión del subconsciente mismo, una forma de proveerle de una fisicalidad, donde [los] objetos desarraigados se mezclan y “desfamiliarizan”, y en el que confluyen muchas realidades como en el territorio de los sueños” (Ávila, Ana / McCulloch, John, 2002: 355-387). “El sueño –escribió Ramón en una de sus greguerías– es un depósito de objetos extraviados”.

Esta precedencia sobre los surrealistas por parte de Ramón la ha detectado también Ricardo Fernández a propósito del *estampario*. En él, a juicio de este investigador, “se manifiesta [un] continuado empeño por producir y reproducir en su espacio vital esa experiencia del “doubling-within-the-instant” [“duplicación en el instante”]. Lo logrará a través de lo que él mismo llama el “estampario”, que, como antaño en sus despachos madrileños, cubre de fotografías todo espacio hábil de su lugar de trabajo, también las paredes de su despacho en Buenos Aires”. La explicación del propio Ramón<sup>120</sup> –añade Fernández Romero– “curiosamente, evoca técnicas surrealistas bien conocidas como las resultantes del “azar objetivo”, el “cadáver exquisito”, etc. El texto de *Automoribundia* es también un *estampario* o está construido al modo del mismo: colisión de imágenes y palabras extraídas de lugares, tiempos y espacios diferentes<sup>121</sup>. No sorprende entonces que precisamente en ese mismo capítulo de *Automoribundia* [el LXXXV], en medio de las dos páginas citadas (...) reaparezcan, “pegados”, “recortados” sin más, las mismas palabras de su ensayo “Logaritmos de imágenes” (Fernández Romero, Ricardo, 2021: 547).

Para Humberto Huergo Cardoso, quien ha recopilado, entre otros, varios artículos de Ramón sobre fotografía entre ellos este, un “‘logaritmo de imágenes’ es el exponente al que hay que elevar una imagen cualquiera con el fin de multiplicar su potencia (...). La manera de conseguirlo es *mezclando* una imágenes con otras, de acuerdo con el credo de la revista berlinesa *Der Querschnitt* (...) a través de imágenes que no tienen nada que ver entre sí” (Huergo Cardoso, Humberto, 2023: 283). Al preguntarse Huergo Cardoso por la teoría que avala la mirada de Ramón sobre las imágenes, trae a colación –que es lo que nos interesa destacar aquí ahora– dos reflexiones derivadas del campo surrealista, una de Salvador Dalí para quien el “corte oblicuo”, “consiste en la analogía ‘existente, aunque impensable’ entre dos imágenes”, y otra del musicólogo y escritor Vicente Salas Viú para quien “el mérito de la fotografía surrealista radica en ‘establecer las más sutiles, emboscadas relaciones entre ellas’”<sup>122</sup>. Estos ejemplos, podrían ponerse otros muchos, no hacen sino resaltar la precedencia de Ramón en relación con las prácticas surrealistas, cuando menos en el aspecto formal. Pero como ya señaló Claude Lévi-Strauss en su *Antropología estructural* (1958), todo “análisis formal plantea inmediatamente una cuestión: ‘el sentido’” (Lévi-Strauss, Claude, [1958], 1973: 218)<sup>123</sup>. Y en el caso de Ramón, en los torreones o despachos, mezcla de cosas y *estamparios*, coexisten “un sistema de significaciones” y una “estructura”, cuyo “modelo subyace a los fenómenos observables”, sistema y estructura que giran siempre alrededor de su *yoismo*<sup>124</sup>.

Las referencias al despacho en *Automoribundia* acaban aquí. Pero podríamos extraer una más en esas palabras que aparecen, como si de un colofón se tratara, en el capítulo CI a su poética: “Gracias a ese sentido barroco, inacabado y arbitrario de mi obra viví mi contorno y respiré con la desigual respiración en que estriba el ritmo de la vida” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 843)<sup>125</sup>. De ese contorno de la vida de Ramón yo destacaría la creación de sus dos grandes espacios representativos: los torreones y Pombo.

#### *Nuevas páginas de mi vida...*

En *Nuevas páginas de mi vida* (*Lo que no dije en mi AUTOMORIBUNDIA*) (1957), coda final a sus escritos autobiográficos, nos encontramos con varias referencias al despacho. Tres de ellas –las de los capítulos 16, 17 y 29– ahondan en distintos aspectos comparativos y materiales. Los otros capítulos –6 y 36– muestran el carácter simbólico de aquella habitación. El capítulo 17 justifica la génesis del despacho en términos comparativos aludiendo a la figura de Guillermo Apollinaire, figura clave de la modernidad y la vanguardia. “Ya Apollinaire –escribe Ramón– había dicho con su autoridad de bohemio de buhardilla: ‘Para tener genio hay que disponer de una alcoba, de un café, de una prisión. Cualquier cosa menos un salón’” (Gómez de la Serna, Ramón, 1957: 108).

En *Isomos* en el capítulo dedicado al “Apollinerismo”, recuerda que durante una visita de Marie Laurencin –en los años de la Primera Guerra Mundial, por tanto en el despacho de la calle de la Puebla–, aquella le comenta: “Este despacho, ¡cómo se parece al de Apollinaire!”<sup>126</sup> y, por aquel tiempo también,

Robert Delaunay se refería a Ramón como “el Apollinaire español” (Gómez de la Serna, R. [1931], 2002: 20-21). A esa vivienda de Apollinaire –o quizá una anterior–, la situada en “un edificio de pisos del Boulevard Saint-Germain, cerca de Saint-Germain-des-Prés”, se refiere Roger Shattuck como “ese *pigeonnier* [que] se componía de media docena de cuartitos, como pasillos comunicantes, que daban a los tejados vecinos, y no tardaron en estar abarrotados de libros, baratijas, pinturas, esculturas y muebles descabalados (...). Como la ‘Casullería’ de Jarry, esa vivienda era (y sigue siendo) el más apropiado monumento a Apollinaire” (Shattuck, R., [1955], 2019: 308). Si no fue este el domicilio concreto al que se refería Marie Laurencin al compararlo con el despacho de Ramón, pues Apollinaire y ella se habían separado en 1913, el anterior debió de ser muy semejante.

En el capítulo 16 de *Nuevas páginas de mi vida*, dedicado a “El retrato perdido”, el que le pintó Diego de Rivera, vuelve a confirmar que “Yo tenía un retrato cubista que era mi orgullo y que me hizo el gran pintor mejicano Diego Rivera en 1915. Pinté por mi parte –como pinta el escritor– la llegada de Rivera a mi despacho con su pipa apagada (...)”. Cuadro glosado por Ramón en distintas ocasiones, aquí, en *Nuevas páginas de mi vida* lo compara nada menos que con el retrato de “Gertrude Stein”, de Picasso, de “un parecido suprasensible”. Ramón vuelve a recordar su retrato por Rivera en el Torreón: “Durante años había tenido ese retrato frente a mí, y cuando se encontraban su imagen y la mía de refilón, en un espejo de mi cuarto, me sorprendía un parecido mayor que el mío, asomado detrás de mí”. Es muy interesante que resalte ese juego especular que hace del despacho un espacio donde confluyen imágenes reales y especulares, entremezclándose, que afianzan y refuerzan el solipsismo de un escritor como Ramón. Además insiste en que “Mi retrato cubista me daba ánimo, me confortaba en las polémicas, me enseñaba a desear el porvenir: se podía escribir de otra manera, puesto que estaba bien claro que se podía pintar de otra manera (Gómez de la Serna, Ramón, 1957: 97). Una imagen, por tanto, autoafirmativa.

El elemento objetual también está presente en *Nuevas páginas de mi vida*, aunque de manera muy reducida. Comienza el capítulo 29 haciendo una referencia a la compra de objetos “en las librerías en que hay objetos para vitrina de colegio” como suponemos, por ejemplo, esos “dos bajorrelieves en que se explicaba la génesis del hombre”. También recuerda la adquisición de “unos cuantos animales, entre ellos una gallina verdadera, disecada con todo su plumaje de pelirroja, abriéndose por un lado en que muestra todo su interior, viéndose el huevo que pondrá algún día”, que nos sugiere una de las tipologías de los objetos surrealistas, la de “los objetos naturales interpretados” (Guigon, Enmanuel, 1997: 131). De esta “gallina rojipinta” y de “un modesto perrito de ciego” dice, no sin humor, que “forman el único pedazo de propiedad rural de que he sido poseedor en la vida, debiendo confesar que con estos dos elementos simbólicos me basta y me sobra”. Como se trata de objetos “humildes” y “populares” no puede faltar una referencia y recuerdo al Rastro madrileño: “Allá lejos –España– tenía el Rastro como una gran seleccionador de estos elementos pedagógicos y compré algunos muy buenos que se perdieron con todo” (Gómez de la Serna, Ramón, 1957: 180).

En relación con esta clase de objetos, Enmanuel Guigon recoge un texto muy esclarecedor de Martí Font. “De l’automatisme en l’art popular”, publicado en *La Publicitat* el 20 de julio de 1934 a propósito de la *Exposició de mal gust*. No me resisto a transcribir la cita casi completa. Martí señalaba allí que “entre los pequeños objetos hay una multitud fascinante, especialmente entre los tildados de mal gusto. Nada comparable a la sorpresa experimentada cuando entramos en casa de una familia menestral en la que se han venerado todos los presentes y recuerdos de la última generación. Os hacen entrar en la salita del piano, atiborrada de figuritas, cojines de ganchillo, fotografías mejoradas de los antepasados. Es, verdaderamente, un momento de misterio (...) Algunas vitrinas exhiben muestras de esta plástica singular (...) Todo es obra de los pequeños enamorados de las cosas pequeñas. Hombres que se han pasado la vida en la contemplación (...) de una jaula, del rótulo de una vaquería<sup>127</sup>. Poesía nacida del azar. Poesía intrascendente (...) Es lo maravilloso al alcance de la multitud”. Y acto seguido, contiguo a la cita de Martí, Enmanuel Guigon escribe: “es fácil imaginar un batiburrillo de objetos pasados de moda que fascinaron a Ramón Gómez de la Serna en sus peregrinaciones al Rastro” (Guigon, Enmanuel, 1997: 109). Este comentario sobre Ramón y el Rastro va acompañado en la misma página de una caricatura: “Ramón y sus objetos, vistos por Josep Maria de Sagarra (*La Publicitat*, 22 de enero, 1931).

Las otras referencias al despacho en *Nuevas páginas de mi vida* –dos más, pero ya despojadas de cualquier objetualidad– las hace en el capítulo 6 y en el capítulo 36, que titula “Penúltima despedida”. En el primero escribe que “tengo escritas siempre estas tres palabras –‘Mane, Thecel, Pahares’– en la pared de mi despacho, pues son tres palabras del lenguaje divino que han aparecido escritas en los frisos del mundo”, probablemente aludiendo a un tiempo –vida y obra– que se acaba y en nuevo contexto vital para Ramón, que parece ajustar cuentas con su pasado juvenil y rebelde. La glosa que hace de esta inscripción

en las páginas siguientes avalaría esta consideración. Consideración que vemos reforzada por lo que apunta en el otro capítulo, en el que emplea dos imágenes perturbadoras: “En la timidez de la adolescencia – sensible a todo– corrimos a escondernos en el cuarto oscuro de los baúles, pero ya al huir de la timidez del adulto, la medusa anterior se guarece en el antro oscuro de la muerte, esa habitación sobrante y a trasmano que llevamos dentro de nosotros mismos entre los pasillos y las tubularidades de los órganos internos” y “todos mis extremos serán postergados y entraré en el Museo Esqueletario (...). La paz que se haga será como ver pasar los coches de un tren de mercancías bajo una lluvia pertinaz, mientras que por nuestra ventana, se habrá abierto de pronto en el despacho solitario, esa misma lluvia, mojará nuestros papeles y borrará lo escrito” (Gómez de la Serna, Ramón, 1957: 47; 237 y 245).

\*\*\*

Disponer de un espacio propio para la escritura era un signo diferenciador de algunos escritores como fue el caso de Ramón Gómez de la Serna. Como escritor, Ramón pertenece a una generación de intelectuales para los que “el nuevo hogar de los jóvenes ya no es una desolada redacción periodística ni los divanes mustios de un café, sino las salas de trabajo de una biblioteca o la soledad confortable de un despacho –forrado de corcho para aislarse del ruido de la calle como era el de Juan Ramón Jiménez– o convertido en un santuario personal como fue el de Ramón Gómez de la Serna” (Alvear, Carlos, Mainer, José-Carlos, Navarro, Rosa, [1997], 2000: 587).

José-Carlos Mainer, responsable de las palabras precedentes recuerda también en el mismo libro “la abundancia de personajes protagonistas –en sus novelas– que son ociosos hijos de familia desposeídos de su ámbito doméstico habitual, lo que revela mucho de quien no abandonó el hogar paterno hasta 1922, cuando tenía treinta y tres años” (Alvear, Carlos, Mainer, José-Carlos, Navarro, Rosa, [1997], 2000: 594). Esto nos hace considerar y pensar el despacho ramoniano como un anclaje de su psicología algo infantil e inmadura (en palabras también de Mainer), entregado en cuerpo y alma al oficio de escritor y “a cierta visión dramática y desesperada del mundo que se da de bofetadas con la trivialidad “años veinte” que habitualmente se le imputa”. “Pero habría de ser el propio Ramón –nos recuerda Mainer en otro de sus libros– quien más lejos llegó en orden a la representatividad de sus *sancta sanctorum* estético. Su estudio –continúa Mainer–, en el Torreón (...) era un recinto consagrado al *horror vacui* y una celebración de sus obsesiones, sus admiraciones y fetiches (...). El despacho ramoniano era, por sí mismo, una ceremonia literaria, como lo sería (...) la tertulia que presidió en el café y botillería de Pombo” (Mainer, José-Carlos, 2010: 114-115).

Para completar, con sus propias palabras, el recorrido ramoniano sobre sus despachos debemos también acudir asimismo a su libro *Ismos* (1931), recopilación de sus saberes sobre las vanguardias artísticas y literarias, anterior en el tiempo a *Automoribundia* y a *Nuevas páginas de mi vida*, donde Ramón dejó también sustanciosas referencias que nos ayudan a comprender la importancia que tuvo en su vida ese ámbito de escritura que fueron sus sucesivos despachos y el interés que mostró por referirse a los de otros artistas y escritores. Ya me he referido a los capítulos dedicados al “Estantiferismo” y al “Apollinerismo”.

De lo dicho a cerca del primero, el Estantiferismo<sup>128</sup>, conviene completar lo recogido más arriba con alguna otra consideración. En este capítulo sobre el mobiliario, Ramón detecta en un hipotético personaje, un amigo que lleva “diez días sin salir”, la influencia sobre él “de uno de esos decorados, en lo que se presiente la línea quebrada”. Aprecia Ramón en su fisonomía “la huella de su encerrona entre *bibelots* y estantes complicados. Su nariz está como retorcida, y la asimetría de sus ojos ha aumentado”. Como resultado de esa influencia, Ramón de una forma genérica, pero de época, se dice a sí mismo que si “sigue así de viva la influencia de los estantes y *bibelots* modernos sobre los rostros, dentro de varios años habrá aparecido una fisonomía nueva desemejante en todo a las antiguas. Lo que hay que preguntarse es si no está bien el variar con cada época y ser del tiempo que se haya sido, debiendo librar a la vida de monotonías y semejanzas. (...) El creador de seres nuevos compone sus monstruosidades en su estudio, lleno de chatarra. Es la competencia más vital que tiene Picasso. El creador de reclamos extraordinarios amontona objetos”<sup>129</sup>. Como resultado final emerge un mundo “teratológico”, monstruoso, deforme<sup>130</sup>. “El conflicto pavoroso –concluye– es que la vida quiere imitar a esos seres nuevos y hay una Humanidad esnobística que busca en la noche los escaparates y hace muecas de interpretación frente a los nuevos maniqués” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 144-146).

Amplíemos un poco más lo dicho en “Apollinerismo”. Aquí nos cuenta Ramón que “en el despacho de Apollinaire se reúnen Matisse, Derain, Marie Laurencin, etc., toda la vanguardia de la pintura llamada cubista un poco después. Allí reciben el insuflado sedicioso. Apollinaire, siempre mediador, recibía

al mismo tiempo las visitas de Elémir Bourges, Octave Mirbeau y otros escritores de este tipo” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 25). El estudio de Apollinaire, “una de esas guardillas sin aguardillar de Francia” –cuya semejanza con el torreón de Ramón lo señalaría Marie Laurencin– estaba adornado con un “unos visillos simultaneistas” que le había regalado Sonia Delaunay. “Es la época en que Apollinaire escribe *Las ventanas*” para el catálogo de una exposición de Robert Delaunay<sup>131</sup>. Dos rasgos destaca Ramón en la obra de Apollinaire: “el silmutaneísmo” y “la monstruosidad incongruente y superpuesta de la vida”<sup>132</sup>, cualidades que podemos inferir en sus respectivos despachos.

La mezcla y la heterogeneidad son valores omnipresentes y destacados en los despachos ramonianos en concordancia con características semejantes en el arte moderno. En el prólogo de *Ismos*, ilustrado con ese dibujo “caligramático” dedicado a exaltar “LO NUEVO”, Ramón confirma “la palingenesia –la regeneración y el renacimiento– del arte nuevo”, consecuencia y efecto, a su juicio, de la “mescolanza de unos con otros y sus doctrinas”, y para justificar en ese mismo entramado su inclusión, “lo que yo llamo ‘Ramonismo’”, acuña una expresión muy particular a la que ya nos hemos referido: “mi tugurio de imparidades”. “Entendiendo –como escribe además– por arte nuevo esa mezcla de literatura, pintura y demás músicas”. Creo que con el término “músicas” no se refiere tanto a lo estrictamente musical como a subrayar, junto al coctel literatura y pintura, otras cosas diversas.

En este prologo reitera, además, por enésima vez su condición de vanguardista y la ultradefensa de su poética, basada en la “superposición de imágenes” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 8 y 11)<sup>133</sup>. Guillermo de Torre en su libro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) al dilucidar el carácter vanguardista de su personalidad lo asocia con “sus gestos heteróclitos” (Torre, Guillermo de, [1925], 2023: 77). Del capítulo dedicado al “Apollinerismo” no está demás volver a referirse al término de “guardilla” que Ramón emplea para designar aquellas habitaciones, “una de esas guardillas sin aguardillar de Francia”, esto es el palomar del que habla el citado Roger Shattuck y término que utilizó el propio Ramón para referirse a su propio Torreón. Pero quizá lo más interesante con relación al tema que nos ocupa, no importa volver a decirlo, Ramón resalta “la monstruosidad incongruente y superpuesta de la vida (...) todo estaba en sus alteraciones poéticas” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 40).

En el capítulo “Picassismo”, dedicado a Picasso –figura central en la mitografía ramoniana–, Ramón deja unas reflexiones sumamente importantes. Primero, considera París, la ciudad en la que se instaló definitivamente el artista, como “el torreón de Picasso”, y no es baladí el empleo de este término cuya importancia semántica para Ramón fue primordial. Comenta que “en las paredes de su estudio hay clavadas fotografías del Greco” y esta referencia a la obra del pintor nos lleva a aquellos “biombos con las fotografía de las obras más importantes del pintor [que Ramón] ‘tiene ante sí cuando escribía su biografía del cretense’”, tal como ha relatado Pérez Ferrero en su biografía de Ramón (Pérez Ferrero, M., 1935: 55).

También hace referencia a la escultura primitiva que Picasso tenía en su estudio, ídolos negros y piezas de Oceanía: “Yo, que he visto el colegio de ídolos que tenía en su casa...” o “en 1907, Picasso vuelve al desconcierto, a la nada, al arte negro, y llena su estudio de los Tikis y Sibitis de Oceanía”, y con mayor detenimiento relata su visita al estudio de Picasso en 1916 en un pequeño hotel de rue Victor Hugo. Allí, en el estudio: “todo el piso de arriba estaba lleno de ídolos pegados a la parte baja de las paredes, como niños negros en un colegio de ídolos infantiles. Picasso adelantó hacia mi alguno de los mejores como maestro que presenta a sus alumnos más aventajados. En las paredes había pegados retazos de todo, juguetes de niño y aparatos de música hechos con una caja de cartón, hilos y una caña; puros dermatoesqueletos de los instrumentos de cuerdas puros”. La referencia a los ídolos negros también nos lleva a los ídolos –auténticos o falsos, quizá nunca lo sabremos– que Ramón compró en los Rastros de Madrid y de Lisboa para “adornar” su despacho como se ven en varias fotografías. A esos “ídolos negros” se referirá, lo veremos a continuación, en el capítulo dedicado al “Negrismo”.

Y, por último, caracteriza a Picasso como “bazar de sí mismo” y como “la colección de sellos más importante y variada que ha habido en la historia del arte”. No deja de tener su aquel el empleo del término “bazar” como rasgo caracterológico del artista a partir de una realidad física caracterizada por la diversidad de objetos (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 46, 47, 48, 89 y 99).

En el capítulo dedicado al “Futurismo”, poco apunta sobre el despacho de Marinetti, salvo que en él “tenía un telescopio mirando al cielo”, por causa de que “su obra de cabecera fue la ‘Astronomía’ de Arastuly” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 108). Algo más expresivo, pero quizá con la misma ironía que refleja la cita precedente, fue lo que escribió Ramón en el artículo “Variaciones. Marinetti” publicado en *La Tribuna* el 16 de enero de 1920: “Marinetti es un hombre rico; vive en un palacio lleno de

antigüedades, sobre todo de repujados en plata, y tiene un magnífico órgano en el que toca como un D'Annunzio (...) Tanto conocía el cielo Marinetti, que en su casa y en sitio principal ha tenido siempre un telescopio, un telescopio auténtico, no ese cucurucho de papel con que miran a las estrellas nuestros futuristas" (Gómez de la Serna, Ramón, [1920], 2021: 165-166).

En "Negrismo" resalta Ramón que "desde antes del cubismo que ha sido el iniciador del gusto por el arte negro, yo tenía ensalzados en mi despacho los más hermosos ídolos negros. Los había capturado en las selvas africanas del Rastro, en la región de los Lagos del Rastro, allá abajo, donde, en la que yo llamo la plazoleta central" y "cuando era aún reciente la creación del cubismo, y Rivera y Lipchitz aparecieron por Madrid adoraban mis ídolos negros". Ese "desde antes del cubismo" sitúa esas piezas en su despacho de la calle de la Puebla a partir de 1903, dato que habría que verificar con objetividad. Líneas más abajo afirma Ramón que el escultor lituano "Lipchitz tenía también una colección perfecta, y se podía sospechar si eran debidos a sus manos (...)". Por lo que se puede leer entre líneas da la sensación que Ramón se consideraba así mismo coleccionista de este tipo de esculturas. Aplicar el concepto de coleccionismo en Ramón, término que utiliza preferentemente para referirse también a los pisapapeles, es hartó problemático si lo entendemos bajo los parámetros de un coleccionista como, por ejemplo, Mario Praz que fijó su coleccionismo de forma sistemática y centrado en la época y en el arte del Imperio<sup>134</sup>. Con sus ídolos negros, Ramón hace a continuación literatura y se pregunta retóricamente "¿Cuáles de estos ídolos que voy colocando en el vasar de mi parador –otra forma de referirse a su despacho– son los buenos y cuáles los malos? No se sabe"; o "Yo siento que tienen sed de todo en mi despacho"; o "Me quieren magnetizar con sus ojos fijos"; o "Yo les debo muchas inspiraciones, y más que nada, esa netitud [de neto: limpio, puro, claro y bien definido] que a veces consigo" (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 124, 125 y 127).

Al "Estantifermismo", una reflexión acerca de la influencia de los muebles y la decoración interior sobre la personalidad, ya nos hemos referido más arriba. Se puede resumir lo dicho en él con la siguiente aseveración ramoniana: "Al variar el decorado de una habitación no se tiene en cuenta lo que con eso va a variar el tipo del que la habita" (...) y "se es un poco hijo del ambiente de cosas en que se vive" (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 144). Por este *ismo* (que no lleva ninguna ilustración) discurren alusiones a los *bibelots*, a la esfera de lo teratológico, a las mujeres de cera o a los nuevos maniqués.

La insistencia en lo teratológico o monstruosidad le hace decir en "Monstruosismo" que "Ya que el siglo está preparado para lo monstruoso y lo arbitrario, porque los catedráticos de todos los ismos, desde el *futurismo* al *ultraísmo*, han sabido prepararle, el doctor L. Chaveau ha abierto en París una Exposición inaudita en que todo lo monstruoso tiene su asiento" (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 152)<sup>135</sup>.

El siguiente *ismo*, el Toulouselaurecismo nos sirve, en este contexto, para saber que Ramón "En el techo de mi despacho, antes de colocar las redondas y brillantes estrellas de mi cielo emponzoñadas de tan viva luz sideral, he tenido clavado uno de esos carteles de Lautrec arrancado a la valla de París, costroso de engrudo, embadurnado de miradas canallas. Sus carteles provocaban la obsesión" (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 151). La imagen es interesante pues nos recuerda el "flanerismo" de Ramón atento a los anuncios de las ciudades que tanto le atrajeron y que en cierta forma inspiraron también, por cierto, la prolificidad de sus despachos o torreones.

La figura del escultor Alexander Archipenko aparece glosada en "Archpenkismo", en el que subraya que este escultor es el que "ha construido los más admirables bolos... Los bolos de Archipenko son las imágenes puras, y ya sentía yo admiración por este escultor cuando solo lo presentía y miraba extasiado en los bazares las cajas de bolos, y a veces encontré algo tan proporcionado, tan estilizado; (...) que compre su caja y exalté y tengo aún exaltado sobre las cornisas de mi cuarto algún bolo suelto, como muñeco ideal de un garbo y de una altivez inimitable" (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 157). Una vez más referencia a los bazares. Ya hemos aludido a la importancia de los bazares en la vida y en la obra de Ramón.

En parte descriptivo y en parte glosa crítica –no haría falta recordar que Ramón fue un sutil y peculiar crítico de arte– nos encontramos con el estudio de André Lhote en "Lhoteismo". "Recuerdo – escribe Ramón– que fui a ver a Lhote en su estudio de gran puerta (...) Pintaba en aquel momento unos jugadores de *foot-ball* [1918] (...). Su estudio reflejaba su tranquilidad y su asentamiento en el nuevo arte. Era el estudio burgués del cubismo. Parecían colgar de su techo jaulas de loros de papel, falsas jaulas de cartón sostenidas por cadenetas de papel de seda. Algunos loros del color de los que he visto volar vivos y jugueteos en los estudios cubistas volaban por el estudio de Lhote y mareaban un poco la vista"; y añade: "Los loros del cubismo, como meciéndose en los columpios del aire, alegraban aquel estudio. Sobre los

armarios había muñecos cándidos, bonachones, con tipos de niños inocentes recién salidos del internado en sus colegios. ¡Nada de pervertidos muñecos de ventrílocuo que saben todas las picardías y todas las chulerías!” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 160-161 y 162).

En “Simultanismo”, dedicado a los Delaunay, Robert y Sonia, Ramón subraya que su casa es siempre en París “Andén de novedades” y su “ambiente es siempre distinto, está cuajado de una nueva intención”. “Hoy Sonia –continúa Ramón– se dedica más que nada a decorar habitaciones, y es autora del *Prisma eléctrico*, que expuso en el Salón de los independientes, mezcla la electricidad a sus cosas y ha inventado el biombo eléctrico, la pecera eléctrica y la repisa eléctrica (...) Un día Sonia decora [su] casa de poemas y a mí me pide uno (...) Dando vueltas a la idea, y después de comprar dos grandes pliegos de papel que encolé por la mitad, inventé el *Abanico de palabras* (...) que envié a Sonia para que lo estampase en su pared (...)”<sup>136</sup>. Después se lanza Sonia a los trajes poemáticos”. (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 165 y 170-171).

Al escultor lituano “Lipchitz le dedica Ramón también un ismo, el “Lipchitzmo”, recordando su domicilio parisiense: “No olvidare aquella casita de París, iluminada por un quinqué de pantalla de larga visera, donde Lipchitz estaba reunido entre cachivaches extraordinarios con una bella escritora rusa (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 233).

En “Tubularismo”, dedicado a Léger, ve los temas de su pintura como “todo (...) mezclado, por exceso de riqueza del gran pintor, en las guardillas de sus cuadros, apretado todo como se aprieta en los luminosos sotabancos de las casas pletóricas de cosas (...) (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 239). No deja de ser curioso que esa mezcla o conjunción de temas –cilindros, tuberías, máquinas–, lo asocie con un término como el de buhardilla que empleó también para referirse a su torreón, espacio de un todo mezclado.

En el Madrid de 1918 visitaron el despacho de Ramón, Marie Laurencin y Nicole Groult, “la gran modista francesa”, hecho que recuerda en “Ninfismo”, el ismo dedicado a la primera. La modista, tras la visita, “se fue con su nueva peluca, con los cuadros del gran Picabia y con aquella vela rizada que la asombró en mi despacho y que yo la regalé.” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 243). Y, en cierta forma, como una equivalencia o simetría Ramón evoca también aquí su primera visita a la “guardilla” de la segunda: “No se me olvidara el día que subí a su guardilla [la de Marie Laurencin], imitación de guardillas como las reinas de Francia imitaban masías en sus Versalles. (...) Allí, entre objetos de una finura suprasensible, habiendo tirado por la ventana los innumerables objetos que se podría sospechar que ella ha necesitado alguna vez, pero que no necesitó nunca –lacas, porcelanas, cristales–, Marie Laurencin pinta sus cosas desjugadas, sutilizadas” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 244).

“Dadaísmo” tiene como objeto principalmente la figura de su más preclaro impulsor, Tristan Tzara: “la historia del dadaísmo tiene que comenzar por la historia de Tzara, primero, en el Zúrich que “yo visité mientras el cañón ponía un pinar de cañonazos negros alrededor de Suiza”. “Me dio la impresión Zúrich –confiesa Ramón– de esos frascos de cristal en que lo presidiarios logran meter numerosas figurillas, árboles, hasta, a veces, un Calvario con todos sus símbolos”. Una imagen de la ciudad a la que se la compara con la acumulación de cosas dentro un objeto a partir de la cual podríamos establecer un parangón con su despacho o torreón como vitrina en el que caben tantas cosas. Una de esas vitrinas que allí vio Ramón fue en “una especie de Exposición de independientes” en la que había, entre otras cosas, “vitrinas delirantes” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 246).

En otro plano distinto asistimos a la intimidad de Tristan Tzara en su “hermosa casa en París”. “Yo he estado en esa bella morada del rumano creador y he cenado en su mesa, servida con los mejores vinos (...). En el gran salón, con bar a la moderna y libros de luz entreabiertos contra la pared, todo es de una riqueza solemnemente nueva (...). Tipos extraños, judíos de barba blanca, alemanes que trazan teorías elípticas, astrónomos, mujeres con trajes de noche como planetarios brillantes, se reúnen en esa casa –obra de Adolf Loos, edificada en 1926–, de nueva arquitectura, en que Tzara sabe vivir con toda la soltura que le dio dadá (...)”<sup>137</sup> (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 255).

En “Suprarrealismo”, Ramón recoge las definiciones “canónicas” del surrealismo dictadas por Breton y Aragón. De este último lo transcrito por Ramón se puede aplicar a los *estamparios* de sus despachos: “Aragón (...) lo ha definido así: “El vicio llamado suprarrealista consiste en el uso apasionado e inmoderado del narcótico de la imagen, o mejor dicho, de la provocación sin control de la imagen por sí misma y por todo lo que supone, en el dominio de la representación, de perturbaciones imprevisibles y de



metamorfosis; porque cada imagen obliga a revisar cada vez más todo el Universo (...)” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 265). En cuanto a Breton, no interesa tanto destacar aquello del “automatismo psíquico puro, en función del cual uno se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensar con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 265), como de su consejo de situación a la hora de “hacer literatura suprarrealista: “Después de haberos instalado en un lugar lo más favorable posible al recogimiento del espíritu sobre sí mismo, haceros servir recado de escribir”” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 267). Ramón también consideró su despacho o torreón como ese lugar favorable y estimulante para la creación literaria. Aunque Ramón, para explicar en qué consiste el surrealismo, prefiere acudir a un libro de estampas como *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, novela en imágenes publicada en 1929, más útil “para explicar gráficamente y de un modo más socorrido que por medio de las teorías” el surrealismo. “Max Ernst, que ya colaboró en la primeras revistas avanzadas e ilustró algún libro de Paul Éluard –escribe Ramón– ha recortado para formar ese libro viejos grabados de libros, revistas, catálogos y prospectos, y con todos ellos, en sabia operación de un Dr. Curel, ha forjado nuevas estampas. Con tan sencillos elementos ha creado nuevas sombras chinescas, nuevos mapas de lo que se había pensado, extraordinarios desates de la lengua en lo indecible. En grandes cartones y con la distinta calidad de los papeles, unos blancos y otros amarillos, de las viejas revistas ha vuelto multiparlantes los trazos inocentes de los grabados de Julio Verne y la *Vieja Ilustración Francesa*” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 282). No me cabe duda que Ramón al escribir esto estaría pesando en su propio *estampario* confeccionado con materiales semejantes y procedimientos cuasi similares. “Max Ernst –concluye Ramón– ha mostrado lo que había en las alcobas de sueño del grabado en dulce (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 284). El término “alcoba” no está empleado aquí arbitrariamente, sino de manera significativa.

En “Botellismo” dedicado al cubista Amédée Ozenfant, se refiere Ramón a los comedores modernos, a las naturalezas muertas cubistas, al ascetismo pictórico, a las mesas revueltas –expresión esta última que podemos asociar, pero con una composición distinta, con las de sus despachos, y de las que dice: “las mesas revueltas, que parecían no poder reivindicarse nunca, se reivindicaron de hecho, y adquirieron el prestigio jeroglífico”– y, por último en el marco de esa estética, a las botellas –poco a poco se vio que la botella ganaba preeminencia entre las demás cosas y había un pugilato de botellas estilizadas; siempre una botella en medio, como torreón destacado”. ¡Cuántas resonancias al considerar esa botella como “torreón destacado”! Cuenta después su encuentro con Ozenfant en Madrid (y sus andanzas por las afueras, en la carretera de Extremadura) y su visita a “su casa de París construida según los modelos de su estética, y en la que vibraba el cristal y el acero cuando pasaba un automóvil por la calle. Mientras cenábamos hubo un momento solemne: cuando yo pregunté por sus botellas y sus copas y Ozenfant, levantándose, abrió su aparador lleno de cristales. Allí estaban las botellas de su emoción (...) su pura botillería (...) Ozenfant, con una botella en la mano, exclamó: –Aquí tiene usted el objeto más inocente de la creación (...)”. Objetos inocentes como los acumulados por Ramón a lo largo de su vida en sus sucesivos despachos. La referencia a las últimas obras de Ozenfant –unos cuadros de playas realizados “en este mil novecientos treinta y uno”– le lleva a Ramón a utilizar la expresión “biombos de un japonismo occidental parece que tiene el estudio como lleno de peceras humanas” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 311, 327 y 329). Creo que no hace falta dilucidar la resonancia del término biombo empleada aquí.

En “Novelismo” resalta Ramón uno de sus mantras más queridos, el de la conexión entre la vida moderna y las mezclas, aclarando que “Todo, hasta lo más inverosímil y arbitrario, debe portarse con naturalidad” y que “la novela, aunque digan otra cosa los viejos augures, está en el momento de abrir sus páginas a luces que alegran sus salones (...) en esa condición de la novela actual está su primera condición de más respirable y conllevable en medio de la discontinua vida moderna, entremezcladora de imágenes y cosas” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 352). Mezcla de “imágenes y cosas” son la novela del torreón ramoniano.

En “Serafismo” dedicado a Jean Cocteau, al que conoció hacia 1918 en París, en casa de Robert Delaunay, cita muchas frases suyas como, por ejemplo, “Los Museos son como la Morgue, a la que va uno a reconocer a los amigos”. La semblanza del poeta y dramaturgo esta cuajada de frases entrecomilladas que podrían visualizarse como los fotograbados de su *estampario*, recortes de citas pegadas unas tras otras a la manera de un *collage*. Inmediatamente después de la referencia a los Museos que he transcrito, comenta Ramón que “al entrar en un salón decorado a la manera moderna, es decir, sin nada en las paredes, como si esperasen, cual todos los muros actuales, una nueva pintura con la que aún no se atreven, exclama Cocteau: –¡Qué bien está esto; pero qué lástima que lo hayan robado!” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 372-373), comentario que deja entrever una contraposición estética entre esa decoración a la moderna y sus abigarrados despachos.

La faceta plástica de Cocteau está expresivamente remarcada por Ramón no solo en la reproducción cinco dibujos del escritor sino también en la referencia que hace a una serie de objetos: “En 1925 trae de su veraneo en Villefranche-sur-Mer, como Picasso de sus playas, una serie de objetos hechos como limpiapiipas, alambres, plomos de botellas, etc., etc., que con cierto aire de obras de arte del presidio sostiene Cocteau que ‘se lanzan a vivir en cuanto se vuelve la cabeza’ con una vida criminal y sangrante. Busca en estas experiencias las relaciones secretas de lo humano y lo inhumano, lo invisible y lo material” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 375), clara alusión a la condición surreal de aquellos objetos.

Este mundo de objetos reaparece años después y en otro ámbito social y doméstico: “En 1930 nos encontramos varias veces en París. Primero estuve con Cocteau, junto a la duquesa de Dato, en una cena con que nos obsequió la fina y preclara madame Víctor Hugo. En el saloncillo, lleno de dibujos del abuelo Hugo y exquisitado por *bibelots* hallados en las playas desconocidas, el verbo de Cocteau se sentía suelto, como en otro rincón de su mundo, ese mundo entre submarinos y celeste en que vive siempre el poeta. Los ceniceros de espejo hacían que las colillas se volbiesen narcísicas y en los búcaros había en lugar de flores pipas nuevas de yeso. En lo alto se vislumbraba una cabeza de toro de mimbre, que regaló Morand. En todos los rincones había cosas creadas por la exquisita dama, que ha metido tripas de cristal de laboratorio en los jarrones y las peceras” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 376-377). En fin, un mundo de “decoraciones” y “objetos” creados que le confirmaban a Ramón la validez plástica de su propia habitación.

Y, por último, aunque saltándome en este caso el orden de aparición, el ismo dedicado al pintor Diego Rivera. En “Riverismo”, dedica el apartado II a glosar su retrato por el mejicano Diego Rivera: “Yo tengo en mi despacho mi retrato cubista, pintado por Diego Rivera –este que va hoy a la cabeza de este libro” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 334), obra que podemos considerar emblema tanto de sí mismo como de su despacho. Un retrato que es imagen esencial también para el conocimiento y análisis de sus torreones; y diáfano exponente, además, de su actitud ante la escritura y el arte, pero también reflejo (o espejo) de su vida privada, cuya –¿primera?– reproducción (parcial, de una fotografía de Vidal) apareció en el artículo de Santiago Vinardell, “Mi visita al hombre nuevo. Ramón Gómez de la Serna” en la temprana fecha del 10 de abril de 1916 en el periódico *La Tribuna* con el pie: “Un ángulo del despacho de Gómez de la Serna”; despacho que el propio Vinardell asimiló al “fruto exquisito de *la austera locura de un cubista*” (Vinardell, Santiago, 1916: 6 y Alaminos López. E., 2023: 63-89)<sup>138</sup>.

La difusión de este retrato para Ramón fue sustancial. Se refirió a él en el contexto de la Exposición de los Pintores Íntegros, en 1915. Lo reprodujo, en 1924, en *La Sagrada cripta de Pombo* en la página inmediatamente anterior a comenzar “Mi autobiografía”, en una foto (detalle) de “(Cosas de mi torreón) Testero que respalda mi asiento” (Gómez de la Serna, R. [1924], 1986: 558 y 604), y, por último, en la cubierta de *Ismos* (1931). No son menos importante las dos referencias que hace del retrato en *La Sagrada cripta de Pombo*. La primera, al pie de su reproducción escribe: “Mi retrato cubista, por Diego María Rivera, y del que describo la historia y el secreto en mi obra ‘El Cubismo y todos los ismos’” que, con una leve variante, vuelve a repetir en el cuerpo del texto: “Así, en *El Cubismo y todos los ismos* va la historia completa de mi retrato cubista” (Gómez de la Serna, R. [1924], 1986: 558 y 582).

Tres momentos de autopromoción en el ámbito periodístico y editorial que desembocan, como tantas otras cosas de Ramón, en su *Automoribundia* (1948) donde se refiere al cuadro en el capítulo XXXII, lo reproduce en la Lámina XIV con la misma fotografía empleada en *La sagrada cripta de Pombo* y con una referencia con palabras de José Bergamín, en el Apéndice “Algunas opiniones españolas americanas y extranjeras sobre Gómez de la Serna”: “Ramón, siempre Ramón –escribió Bergamín– (...), solo, con su pipa; Ramón intrincado con su poblada soledad, monstruosa –como en el retrato de Rivera–, en la selva virgen de su soledad, feroz, infantil; quieto: en acecho” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 880)<sup>139</sup>.

\*\*\*

Hasta aquí nos hemos ocupado de algunas de las fuentes documentales y gráficas del despacho en varios textos de Ramón. Ahora conviene reconsiderar otras fuentes debidas a escritores coetáneos o contemporáneos suyos. Ya nos hemos referido a Santiago Vinardell y a su definición del despacho ramoniano como “fruto exquisito de *la austera locura de un cubista*”.

Como ha señalado Andrew A. Anderson el empleo del termino cubista en la prensa (en las reseñas críticas) con motivo de la Exposición de los Pintores Íntegros tuvo en casi todos los que se ocuparon de aquella exposición, salvo en Manuel Abril, un matiz despectivo. Sin embargo, creo que no se puede aplicar

esta valoración al comentario de Santiago Vinardell que da en el clavo (vanguardista) al atribuir al despacho ramoniano ese rasgo estético. El epígrafe que nos interesa del artículo de Vinardell es el dedicado al “Estudio”, vocablo cuya semántica en varias de sus acepciones posee connotaciones artísticas.

Vinardell comenta que “el estudio de Gómez de la Serna es un templo o capilla que él se ha levantado a sí mismo, y los exvotos que se ofrece los va colgando en las paredes, para proporcionarse la misma pueril satisfacción que deben sentir los santos en el cercado misterioso de sus capillas oscuras. El pequeño museo no es, como alguien podría suponer, un capricho de coleccionista. Cada objeto tiene su sentido íntimo, y se relaciona con el mundo exterior de tal manera, que es un mundo en miniatura; un mundo que, en ausencia del amo, debe vivir intensamente su vida de relación. (...). Desde lo alto de una pared –por encima de un bargueño cuajado de incrustaciones-, el retrato del dueño, pintado por Viladrich contempla amorosamente todas las cosas. Sobre la mesa de trabajo, un viejo pistolón descansa de sus probables hazañas, y una browning actúa, sumisa de pisapapeles, guardando unas cuartillas que no nos atreveremos nunca a curiosear” (Vinardell, Santiago, 1916: 6)<sup>140</sup>. Ex voto o museo a sí mismo sin afán de coleccionismo ortodoxo, simplemente mero capricho de reunir heterogeneidades como rasgo definidor de su propia personalidad. Santiago Vinardell alude, por tanto, a una triple identidad, la del coleccionismo, la del museo y, lo que es más pertinente, a mi juicio, la considerar el despacho como manifestación artística al relacionarlo con el cubismo.

El 5 de septiembre de 1918, Luis Gil Fillol, crítico de arte del periódico y compañero de Ramón Gómez de la Serna en *La Tribuna* publica a tres columnas un interesantísimo artículo sobre nuestro escritor, titulado “Arte y Letras. Ramón”, destacado tipográficamente, en el que no habla específicamente de su despacho, pero sí lo hace sobre las greguerías y su fecundidad, dedicándoles apartados específicos. De las primeras advierte que este género es una “especie de cubismo literario, donde no se fijan, ni se coordinan, ni se compadecen las cosas, sino que se van amontonando febrilmente, según salen del corazón o de la cabeza”. Y en cuanto a su “fecundidad” asocia esta con dos libros, *El Rastro* (1915) y *Pombo* (1918). Del primero de estos libros, señala que “evocando los puestos de la Ribera de Curtidores, aparecen [en él] las ideas más dispares amontonadas y juntas, tal que si fueran esos mismos objetos varios y multiformes que se juntan y amontonan ante las puertas de aquellos bazares. En el otro –*Pombo*– señala que discurre el autor sobre las cosas más extrañas e incongruentes” (Gil Fillol, Luis, 1918: 7). Así pues tenemos en la órbita de las valoraciones de Fillol amontonamiento de cosas bajo el prisma del cubismo, en este caso plástico, de objetos varios y multiformes del Rastro y cosas incongruentes que fijan muy bien aquella expresión del propio Ramón para explicar la génesis de su despacho: “Quisiera envolverme en un Rastro”.

Quizá por tratarse de Ramón, su despacho, objeto de valoraciones y comentarios por otros escritores, ha adquirido con el tiempo una categoría especial gracias no solo a su configuración sino a la estrecha vinculación que tiene con su propia obra tanto literaria como gráfica, pero, sin embargo, no podemos olvidar que ese tipo de habitaciones colmatadas de objetos y estampas fue cosa común en otros artistas. Veamos un ejemplo. Tomás Borrás publicó también en *La Tribuna* el 5 de febrero de 1918 el artículo, “El pobre Joshe-Mari”, un joven músico fallecido en su juventud, en el que describe su despacho-alcoba en los siguientes términos: “La palidez de las cortinillas de muselina que ocultan el balcón, deslíe los colores y hace que todas las cosas parezcan desvaídas y como en penumbra. (...). Junto a la austera saleta está el desordenado cuarto de estudiante, del que se fue. Arrimada al balcón hay una mesa de despacho y a la mano diestra del que sienta un bufete. En el fondo, la cama, y junto un altarcillo con imágenes. Dos armarios cargados de libros, una mesilla con figulinas y algunas sillas. Por las paredes hay tantos cuadros y retratos, que las ocultan. En una larga fila, los rostros delgados, de los caballeros del Greco. Caricaturas de Usandizaga. Un Wagner adolescente. Una fotografía de Planté ‘al joven genio’. Y el diploma de la Schola Cantorum. Y un gran espejo. También hay una vitrina minúscula, que parece una vitrina de anticuario. Doña Ana –esta señora y de aire tan maternal– nos explica que José María tenía la costumbre de comprar cuantos cacharritos le parecían de interés. –¡Hijo mío, me estás llenando la casa de cachivaches!– le reprendía suavemente. Porque él, de todas sus visitas a la calle, venía cargado con una muñeca grotesca, con un juguete gracioso, con una antigüedad polvorienta. Así está pletórica la vitrina de minúsculos caprichos: medallas borrosas, japonesitas de laca, miniaturas delicadas, áureas sortijas viejas, peleles de madera tosca, cuanto daba de sí la rebusca por los bazares y por los caseríos. Estuvo en Janci, y trajo una virgen gótica, chica y sonrosada como una chicuela. Estuvo en París, y trajo un sinfín de ‘camelots’. Su paso por Bilbao se registra por un inútil y animado muñequillo. De Madrid vino con cosas de verbena y con cacharros de feria... Los volúmenes son de estética y de música tan solo. En el atril de la mesa está la última página de la partitura ‘La llama’. Aquella habitación silenciosa y de blancura densa, no obstante la frivolidad de los juguetes, tiene un carácter de noble seriedad que expresan muy bien esos libros sin frivolidad y ese trabajo serio” (Borrás, Tomás, 1918: 3)<sup>141</sup>. Un pequeño detalle: sobre la mesa de estudio

del joven músico, los padres había dejado abierto el libro *Opiniones* de Oscar Wilde. La descripción de esta alcoba-despacho del joven Usandizaga por Borrás guarda un cercano paralelismo con los primeros despachos de Ramón.

El periodista y escritor Miguel Pérez Ferrero, autor, en 1935, de la primera biografía que se conoce de Ramón Gómez de la Serna, *Vida de Ramón* también se ocupó de los despachos ramonianos como un parte esencial de su vida y de su obra. Al comienzo de la biografía escribe: “El escritor tiene ahora cuarenta y siete años. Más de cincuenta y seis libros suyos se alinean a su espalda en la estantería de su cuarto de trabajo, cuyas paredes se hallan totalmente cubiertas de recortes de periódicos y revistas de todas clases, de reproducciones fotográficas, de objetos raros y sorprendentes. El museo de su torreón, de Velázquez, 4, es ya un recuerdo, pero muchas cosas se han salvado y están aquí” (Pérez Ferrero, Miguel, 1935: 7).

Más adelante, al referirse al descubrimiento por Ramón del Rastro como “Colón América” y a la publicación del libro *El Rastro* en 1914 cuenta Ferrero que el escritor “compra objetos en el Rastro y se los lleva a su casa de la calle de la Puebla<sup>142</sup>, a la casa paterna, donde todos le miran un poco asombrados. (...). Ya nunca perderá el escritor su afán de comprar los más curiosos objetos... muertos. Ellos formarán un día todo el mundo de cosas que habrá de rodearle. Y Ramón parecerá –apostilla Ferrero– el único y verdadero creador de todas esas cosas” (Pérez Ferrero, Miguel, 1935: 27).

Páginas más adelante, Ferrero al aproximarse al despacho de Ramón en el hotelito, también casa paterna, de María de Molina, comenta que “tiene un cielo y otras muchas cosas que ha ido colocando en su cuarto de trabajo. Todas ellas le dicen algo íntimo y particularísimo que él de vez en cuando se aviene a revelar a sus lectores. Alguien de la familia dice: ‘¡Ya no se puede entrar en el cuarto de Ramón, y llegará un momento en que ni él pueda hacerlo porque le echen las cosas! ¿Pero no comprenden –concluye el biógrafo– que es su mundo? Mucho más grande y maravilloso que el verdadero” (Pérez Ferrero, M., 1935: 27 y 32-33)<sup>143</sup>.

Pero la diferencia fundamental con respecto a lo que escribe Borrás de Usandizaga, lo subraya muy bien Ferrero: “Todas [esas cosas] le dicen algo, algo íntimo y particularísimo que él de vez en cuando se aviene a revelar a sus lectores” (Pérez Ferrero, M., 1935: 27 y 32-33). En el capítulo 4 dedica un extenso párrafo al “torreón” de la calle Velázquez, símbolo y cifra de todos los despachos que “montó” el escritor a lo largo de su vida y por el que sintió mayor predilección. La imagen que le sirve de introducción es la de que “como un caracol, Ramón sale con su casa a cuestas (...)”. “En el torreón que acaba de alquilar sobre la calle de Velázquez –escribe– (...) Ramón es un recién nacido con los objetos que trae y que se murieron también antes con él (...) pero que el escritor ha comprado para darles resurrección. (...) ¿Qué mejor aventura que oír lo que le dicen esos objetos de nuevo recién nacidos con él a la vida? Conoce Ramón sus lenguajes diferentes; lenguajes de materiales que no se sospechan entre sí. Sabe cómo se expresan la cera y la porcelana y el cristal. Traduce el idioma de las plumas artificiales de un ave figurada y el chino que hablan todos los chinos de marfil. Está seguro de que una pomposa lámpara no se mueve por un débil sople de viento, sino porque se ha estremecido con el recuerdo de un esplendoroso sarao que iluminó. El chuzo de sereno que Ramón ha adquirido le cuenta cómo brillan los ojos de las mujeres cuando estas se detienen en la alta noche al filo de una esquina para cambiar un hondo beso con el amante. En cambio el farol callejero, un verdadero farol callejero que el escritor ha aclimatado al cuarto con cuidados de perito en jardines, relata innumerables historias de borrachos. Y todo, todo, lo entiende el escritor [...]. Pero lo más curioso es esa mujer de cera, más discreta y más pálida que las de carne, que se queda en camisa con el pudor de una esposa fiel en su noche de bodas, y esa otra, pintada sobre un lienzo, medio viva y medio muerta, que perteneció en tiempos al Duque de Rivas. ¡Y otras tantas y tantas cosas! ¡Y otros tantos y tantos cuadros” A todo sonrío el retrato cubista de Ramón (es el propio Ramón presente siempre) de Diego María Rivera. No podría imaginarse de otro modo el tesoro de un pirata acumulado a lo largo de una vida llena de deslumbrantes sucesos. No podría imaginarse de otro modo que así, tan vario, tan rico, tan inesperado. Amenazan con salirse las cosas por las ventanas del torreón, ¡de lleno que está!, pero no se marchan. Todas esperan el instante de hablar con Ramón para contarle sus intimidades” (Pérez Ferrero, Miguel, 1935: 35-36)<sup>144</sup>.

En los comentarios de Pérez Ferrero subyace una concepción animista de los objetos de la que Ramón creo que participaba también, dando por cierto que “los objetos como cualquier otro elemento del mundo natural están dotados de movimiento, vida, alma o consciencia propia (...) y que “los objetos cotidianos y los artículos manufacturados pueden estar también provistos de almas y/o energía espiritual

que le otorgaría una existencia espiritual”<sup>145</sup>. Despacho trasvasado, por tanto, a su propia literatura, aspecto este muy bien señalado por Juan Manuel Bonet y Ana Avila y John McCulloch, en sus textos citados, en los que se pueden encontrar muchos ejemplos.

Años más tarde a la publicación de esta biografía en 1935, Pérez Ferrero en “Ramón y el primer Pombo” (1946) a la vista de una carta que le ha escrito Ramón y en la que le cuenta a Ferrero desde Buenos Aires: “Yo sigo como usted me dejó; he hecho durante estos diez años [desde 1936] mi vida de Villanueva, 38, sin interrupción de visita ni salida a ninguna tertulia. He escrito mucho para poder vivir sin ir a la oficina y sin salir de casa (...)”, el periodista comenta: “Con esta carta entre las manos y después de leída, he evocado a Ramón por los días en que yo lo veía continuamente en ese pisito a que alude de la calle de Villanueva. Yo acudía allí y me pasaba las horas muertas –¡y tan llenas de vida!– hablando con él para hacer acopio de datos que ofrecer en el boceto de su biografía que al poco publiqué. El cuarto tenía un largo tablero, que seguía toda la pared y la daba vuelta, para que el escritor pudiese cambiar de lugar a su antojo; las fotografías recortadas formaban ya el empapelado de los muros, y una ventana se abría al cielo de los tejados, que eran el paisaje que se mostraba, pese a lo que pueda creerse, hermoso y cambiante. Por entonces Ramón estaba escribiendo su libro sobre *El Greco* y se valía de unos biombos hechos con reproducciones y que conservaba ante sus ojos como máxima documentación sobre el pintor” (Pérez Ferrero, Miguel, [1946], 1980: 51).

Manuel Machado al comentar *Muestrario* (1918) de Ramón, escribe: “heme aquí en las galerías de tu *Muestrario* como en un soberbio almacén o tienda de abarrote, de *bric-à-brac* –museo, prendería, donde hay de todo–, donde además todo me habla, me guiña, me sugiere, me atrae. Donde yo he entrado con el propósito vagamente hortel de valorizar, de escoger, de poner unos cartelitos diciendo ‘a tanto’, ‘a cuanto’ y donde, en resolución, estoy como asombrado, perplejo, sin atreverme a pedir precio de nada, como el que sospecha –y con razón– que todo ha de ser muy caro” (Machado, Manuel, [1918], 2019: 168-169)<sup>146</sup>. Los despachos de Ramón son como buena parte de su literatura almacenes, museos, prenderías o *bric-à-brac* de cosas e imágenes.

También podemos ver un antecedente o conexiones, como prefiramos, del microcosmos ramoniano en las descripciones y caracterización de algunas habitaciones y casas de ciertas novelas de Benito Pérez Galdós, descripciones que nos muestran bastantes rasgos comunes con aquel. Aspecto este nada desdeñable pues Ramón manifestó, como ya se ha apuntado, cierto gusto por lo decimonónico. O si lo preferimos podemos ver en esta literatura un antecedente mediato.

Por ejemplo en *La sombra* (1870) donde Galdós describe tanto la habitación del doctor Anselmo, en la que “No se libraba de cierta impresión de estupor el que entraba en aquella habitación”<sup>147</sup> como el palacio que heredó de su padre profusamente ornamentado donde “cada objeto era una maravilla, y la excelencia de cada uno disimulaba la abigarrada, pero sorprendente, perspectiva del conjunto”, que le hace decir al narrador: “–Basta, basta –grité levantándome–; basta, que ya se me trastorna la cabeza. Esa diabólica confusión de cosas que usted tenía no es para contarla (...), para concluir, no sin antes referirse a “aquella mezcolanza de objetos” y “aglomeración de piezas” que “buscar la simetría en este museo hubiera sido destruir su principal encanto, que era la heterogeneidad y el desorden” (...) y resaltar que “los interiores, cuando son bellos, son como los abismos: fascinan la vista”<sup>148</sup>. En un momento el narrador comenta: “la amalgama de cosas bellas, curiosas o raras halagaban el entendimiento, oprimido hasta entonces por la simetría, y daba libertad a la vista”. Esta última consideración es, sin duda, un alegato a favor de la libertad visual y la fascinación de la vista como también una manera de rodearse de cosas heterogéneas, como hizo Ramón al formar su primer despacho.

En *La Familia de León Roch* (1878), Galdós aborda la moda de los salones decorados a lo japonés, también abigarrados de figuras e ídolos<sup>149</sup>; en otro capítulo compara un palacio con una prendería<sup>150</sup> y, por último, en el capítulo XVIII (Parte III) describe lo que podríamos calificar también, a la manera ramoniana, un *estampario* en un galería “llamada de la Risa”, en la que también hay biombos con recortes de periódicos<sup>151</sup>.

En *La desheredada* (1881), Isidora que vive en la calle de Hortaleza en cuya casa dominaba “la heterogeneidad, [una] gran falta de orden y simetría”. En esta novela, Galdós también contempla el “tipo y modelo de una sala cursi” cuyo contenido refiere someramente<sup>152</sup> y un gabinete próximo a esta donde habitualmente solía estar Isidora. Describe algunos muebles de este gabinete vendidos “en un bazar por

poco dinero” y hace hincapié en los “varios retratos, entre ellos el de Isidora, obra admirable por la perfección de la fotografía y la belleza de la figura” que descansaban en caballetes de ébano sobre la chimenea. Y también se detiene en la decoración de las paredes de ese gabinete a base cromos “de frailes picarescos con que Ortego ha inundado las tiendas”<sup>153</sup>. La referencia galdosiana a “la habitación cursi” y a los “cromos” tiene un eco resonante en la confección y singladura de los despachos ramonianos. Así como también los “estamparios” decimonónicos que hacen acto de presencia también en esta novela<sup>154</sup>.

La extravagancia decorativa está presente igualmente en *El amigo Manso* (1882) con comedores adornados con “con platos pegados en el techo”<sup>155</sup>. A esos “platos pegados en el techo” en los que podemos ver un antecedente de las “bolas de cristal” ramonianas clavadas en el techo de sus despachos, le sigue otra descripción de la decoración de una casa en la que “había puertas pintadas de azul” y techos, zócalos y jambas pintadas con un repertorio de figuras que al narrador le parecen una “herejía”<sup>156</sup>.

En *Tormento* (1884) nos encontramos con una jaula con pájaros que hacen música y provocan la risa<sup>157</sup>, un claro precedente también de la jaula comprada por Ramón en París en *Le Paradis des Enfants* en la rue de Rivoli que todavía se conserva y funciona y a la que se refirió en varias ocasiones como un objeto singular de su despacho; también nos encontramos asimismo con objetos de procedencia mejicana, figuritas, jarroncillos y pisapapeles “imitando frutas”<sup>158</sup>. Cabe recordar aquí que el pintor José Gutiérrez Solana tan ligado a Ramón también tenía en su casa –como relata este– “los recuerdos que trajo de Méjico el noble padre de los Solana, hijo de indianos de gran abolengo” (Gómez de la Serna, R. [1924], 1986: 268). Sin embargo los objetos mexicanos bascularán en Ramón, por influencia principalmente de Picasso y las vanguardias, hacia esculturas o ídolos africanos.

De *Tormento* también se extrae otra consecuencia de la decoración de las habitaciones: la de que “las invenciones del hombre, produciendo objetos de varia y útil aplicación, crean y aumentan las necesidades, entreteniéndola la vida y haciéndola más placentera” (Pérez Galdós, Benito. [1884], 1960: 1533)<sup>159</sup>. En esta novela de Galdós, los objetos producen placer por su funcionalidad ligada a la industria, una industria incipiente, fuente de progreso, en el contexto del Madrid de la época, pero en el caso de Ramón, décadas después, los objetos que arriban a sus despachos que también producen placer, no lo producen por su funcionalidad industrial sino precisamente por lo contrario, por ser exponentes de una afuncionalidad que anticipa en gran medida el interés que los surrealistas mostraron por los objetos anónimos. Luis Puelles Romero ha vinculado la dimensión anónima de la ciudad con los objetos que apreciaban los surrealistas, “por los objetos comunes carentes de cualquier autoría personal, objetos obtenidos por la fabricación mecánica. (...). Hay en esto –observa Puelles– una cierta *pietà* hacia los objetos, los cuales quedan redimidos por la supresión de su funcionalidad (...). Atender a lo perpetuamente desatendido; dar la posibilidad de la magia al objeto más ‘intrascendente’; mirar, redimir con la mirada el objeto anónimo que no se hace mirar” (Puelles Romero, Luis, 2005: 152).

En *La de Bringas* (1884), el “cuarto de Leopoldito parece un biombo de una zapatería de portal; la pared, llena de mamarrachos pegados con obleas, escenas de toros, caricaturas de periódicos...; en fin, indecentísimo, y cada cosa por su lado, todo revuelto (...); noveluchas de a peseta en vez de libros de estudio; látigos y bastones en tal número, que habría para poner tienda de ello”, y el pobre muchacho parece “un muñeco de Scropp”<sup>160</sup> con su frasquito sietemesino, y cuando habla, lo mismo que cuando anda, parece que le han dado cuerda con una llave (...)” (Pérez Galdós, Benito. [1884], 1960: 1596-1597).

Y, por último, en *Fortunata y Jacinta* (1887), en el capítulo “Una visita al cuarto estado”, en los barrios bajos, Guillermina y Jacinta entran en una corrala donde “de todas las puertas abiertas y de las ventanillas salían voces o de disputa o de algazara festiva. Veían las cocinas con los pucheros armados sobre las ascuas, las artesas de lavar junto a la puerta, y allá en el testero de las breves estancias la indispensable cómoda con su hule, el velón con pantalla verde y en las paredes diferentes estampas, algunas láminas al cromo de prospectos o periódicos satíricos, y muchas fotografías” (Pérez Galdós, B. [1887], 2004, I: 196). En otro momento de la novela, Jacinta entra en una casa de “menestrales, tal cualita”. Aquí, “Jacinta admiró la cómoda, bruñida de tanto fregoteo, y el altar que sobre ella formaban mil baratijas, y las fotografías de gente de tropa, con los pantalones pintados de rojo y los botones de amarillo. El Cristo del Gran Poder y la Virgen de la Paloma eran allí dos hermosos cuadros; había un gran cromo con la *Numancia*, navegando en un mar de musgo, y otro cuadroito bordado con dos corazones amantes, hechos a estilo de dechado, unidos con una cinta” (Pérez Galdós, B. [1887], 2004, I: 234). En otra parte, en el capítulo “Un curso de filosofía práctica”, Don Evaristo, “que tan práctico quería ser en la vida social, debía de serlo más

en la doméstica, y, conforme a sus ideas, lo primero que tiene que hacer el hombre en este valle de inquietudes es buscarse un buen agujero donde morar, y labrar en él un perfecto molde de su carácter” (Pérez Galdós, Benito. [1887], 2004, II: 107). Finalmente, de otro personaje, Severiana, que vive en la calle de Mira el Río, se dice de su vivienda que “era una de las mejores de aquel falansterio, y que por su capacidad y arreglo bien podía pasar por lujosa en semejante vecindad. (...) Severina tenía su cama en la alcoba interior, y la sala primera estaba destinada a recibir visitas, como lo declaraban el relativo lujo de la cómoda, las silla de Vitoria, nuevecitas; el sofá de lo mismo, la mesa cubierta con hule, el cuadrito de los *dos corazones amantes*, el de la *Numancia*, en mar de musgo; los retratos de militares cuñados de Severiana, la estera de esparto, flamante y sin ningún agujero, de pleitas rojas y amarilla, y, en fin, las laminotas que recientemente habían sido adquiridas en el Rastro por una bicoca. Eran excelentes grabados, ya pasados de moda, el papel viejo y con manchas de humedad, los marcos de caoba, y representaban asuntos que nada tenían de español, por cierto: las batallas de Napoleón I, reproducidas de los un tiempo célebres cuadros de Horacio Vernet y el barón Gros. ¿Quién no ha visto el *Napoleón en Eyleau*, y en *Jena*, el *Bonaparte en Arcola*, la *Apoteosis de Austerlitz* y la *Despedida de Fontainebleau*? (Pérez Galdós, Benito. [1886-1887], 2004, II: 157-158).

Estampas, láminas al cromo de prospectos –que nos llevan directísimamente a los de la abuela de Ramón y su peculiar decoración del excusado de su casa que tanto le impresionó a este, de niño–, recortes de periódicos satíricos, fotografías, mil baratijas o laminotas adquiridas en el Rastro, las vemos adornando las habitaciones de las clases menestrales y su eco se prolonga dos décadas después en los primeros despachos ramonianos en los que Ramón parece seguir el consejo del don Evaristo galdosiano de “buscarse un buen agujero donde morar, y labrar en él un perfecto molde de su carácter”.

En definitiva todo aquel mundo decorativo y de imágenes que describe Galdós en las novelas citadas, pero también en los *Episodios Nacionales* y en otras novelas, pues Galdós se mostró muy atento a describir aquellas decoraciones interiores de las clases pudientes, pero también de las clases medias y bajas, es una claro antecedente del mundo que pergeñará Ramón en sus despachos y torreones, pero ya, sin duda, con otro sentido y significación.

Las enumeraciones galdosianas que hemos traído a colación se prolongan en el tiempo en la literatura española finisecular, y también en la de principios del siglo XX. De ca. 1898 es el libro de Monte-Cristo, seudónimo de Eugenio Rodríguez de la Escalera y del fotógrafo Christian Franzen, *Los salones de Madrid* con prólogo de Emilia Pardo Bazán en el que la escritora comenta que “la impresión general artística que emana de los salones se debe también a que en ellos, sobre todo en los de la aristocracia de cepa vieja, se exhiben las joyas del pasado, tapices, armaduras, cuadros inestimables, graciosas fruslerías rancias de cristalera, bandejas repujadas, damascos de apagado color, majestuosos retratos de valona y guardainfante, bargueños y muebles de concha. Todo esto educa la vista, aguza el sentido, afina la sensación, evoca la historia y enseña insensiblemente a discernir lo bello” (Pardo Bazán, Emilia, [1898], 2014: 15-16). En *Los despachos de Ramón Gómez de la Serna: un museo portátil “monstruoso”* me referí a este libro y al prólogo de la escritora y afirmaba, cosa que mantengo, que “parece tentador pensar que Ramón, con su despacho, representaba (y mostraba) el envés estético de aquellos salones: frente a los objetos de valor<sup>161</sup>, los objetos vulgares, frente a las imágenes artísticas del pasado, las imágenes recortadas del arte moderno” y, añadido ahora, de vanguardia (Alaminos López, Eduardo, 2014: 65-66).

Germán Rueda señala en su introducción que *Los salones de Madrid* “recoge una crónica de un buen número de los salones sociales de la capital (...) la mayoría de ellos de la nobleza titulada, pero también casas de los burgueses de los negocios (...)” y que “lo más importante del libro es la ‘crónica visual’ con las imágenes de sociedad, compuesta de sesenta y siete excelentes ‘fotograbados de cobre’, que ilustran los interiores domésticos de la aristocracia madrileña (...) y de las personas que los frecuentaban en esos años” (Rueda, Germán, [1898], 2014: VII).

En las fotografías de Franzen –recuerda Rueda– “predominan los salones, propiamente dichos, pero también recogen salas familiares, salas de confianza, bibliotecas, gabinetes, despachos, patios, capillas, escaleras, *halls*, comedores, *serrés* o galerías, tocadores, o *Boudoir*, (...), salas de billar, salas de música y... hasta *fumoir*” (Rueda, Germán, [1898], 2014: X) en las que están presentes mujeres y hombres adultos pero también jóvenes y niños, que formaban parte de la “sociedad madrileña de fin de siglo constituida, en este caso, por el “segundo escalón de la familia real, parte de las familias nobles, la alta

burguesía de los negocios, (...), los diplomáticos, algunos generales, políticos de primer nivel de los partidos turnantes, algunos artistas, literatos y periodistas” (Rueda, Germán, [1898], 2014: XVIII-XIX)<sup>162</sup>.

Otro de los aspectos que subraya Rueda es que con estas crónicas visuales, “la ‘buena sociedad’ quería transmitir y de hecho transmitió, a la clase media española la difusión de la belleza y las nuevas maneras” de modo que, de esta forma, la clase media “accedía poco a poco a la estética de las bellas artes –pintura, escultura, arquitectura, música, literatura y danza–. Pero sobre todo, vio accesible una nueva estética que inundaba la vida ordinaria de sus nuevas casas (...). Se trataba de ‘artes decorativas’, o ‘artes aplicadas’ que iban desde la cerámica a la cubertería, del mobiliario al tapiz, desde el papel pintado al esmalte, de los bajorrelieves (...) a las molduras interiores, desde las rejerías de los portales a las arañas cada vez de mayor tamaño, desde los ventanales trabajados y vidrieras a los biombos”, en definitiva “un modelo a seguir” (Rueda, Germán, [1898], 2014: XXVI-XXVII). Un ejemplo paradigmático de todo ello es la crónica dedicada al Palacio del Marqués de Cerralbo que es definido como “copioso y rico museo de arte retrospectivo” (Monte-Cristo, [1898], 2014: 141)<sup>163</sup>.

Ramón, perteneciente por familia a aquella clase media alta, reaccionó contra todo aquella pedagogía civilizatoria de la que habla Emilia Pardo Bazán en el prólogo a *Los salones de Madrid* –“la influencia de la buena sociedad en las costumbres y en el arte, lo que contribuye a pulir y refinar la vida” y lo que ella llama los “beneficios de la relación y la sociabilidad” de las élites de aquel periodo de la Restauración. Frente a aquellos grupos sociales que se reunían con mucha frecuencia en sus casas, colmatadas de objetos artísticos de gran valor, Ramón exacerbaba su individualismo rodeándose de objetos de escaso valor y de condición, en muchos de ellos, anti-artística, construyendo un espacio hilarante y estrambótico. Ramón da así una vuelta de tuerca con sus despachos o torreones a aquella acumulación objetual de la “sociedad madrileña” de fin de siglo, de la sociedad aristocrática o la alta sociedad del momento, pero utilizando con ironía y humor, y aquí reside la singularidad yoística de nuestro escritor, los mismos parámetros museográficos que utilizaron las élites en aquellos palacios y casas, la heterogeneidad y la acumulación. Si en aquellas casas –como se aprecia en la “crónica visual” de “*Los salones de Madrid*” de Franzen– vemos grupos de personas en tertulia, la mayor parte de las veces, el despacho de Ramón es expresión de su propia individualidad y un género de solipsismo nuevo o acentuado *yoismo*<sup>164</sup>. La recopilación de fotografías del despacho en *Automoribundia* forma parte intrínseca de este solipsismo, formalizado a modo de “crónica visual” personal.

En las fotografías que se conservan de sus primeros despachos, Ramón siempre está solo<sup>165</sup>, o simplemente acompañado de su silenciosa muñeca. La sociabilidad de Ramón se expresó en otros ámbitos distintos a su despacho: fundamentalmente en su tertulia del Café de Pombo o en la de la *Revista de Occidente*, también constituida por élites del pensamiento y la cultura pero pertenecientes ya a otro momento histórico. Si todo esto –las novelas de Galdós citadas, el libro de *Los Salones de Madrid* vale para señalar parte de los antecedentes (y ciertas conexiones, que no influencias) del despacho ramoniano, también se pueden aducir ejemplos de otros escritores contemporáneos suyos que, de una forma ahora inmediata, confirman estas tipologías. Por ejemplo, en Pío Baroja y en Azorín.

Del primero, en las páginas de *La vida fantástica. Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), leemos que Silvestre, “lo que más impreso tenía en su memoria era el despacho de su padre, lleno en los estantes de libros, fósiles, minerales, y adornado en las paredes con grabados e ilustraciones” (Baroja, P. [1901], 1934: 24)<sup>166</sup>. Silvestre, de “fogosa imaginación”, dedicado “al estudio de las ciencias físico-naturales (...) era ordenado, aun dentro del mismo desorden. (...). La guardilla de Paradox, (...), era grande y tenía condiciones por esto para servir de museo y conservar los tesoros zoológicos, geológicos y mineralógicos que Silvestre guardaba (...)”<sup>167</sup>. En las paredes fue colocando tablas a modo de aparadores, sujetas a la pared, unas con palomillas y otras con cuerdas<sup>168</sup>. En la estantería central puso su admirable colección mineralógica, zoológica y geológica, formada en sus viajes<sup>169</sup> (...) y en medio de todos ellos colocó un cuadro, en el cual se veía una figura alegórica de la Fama, coronando con laureles su retrato. A un lado de la figura se leían los dieciséis inventos hechos por Paradox hasta aquella época (...) En los estantes de las paredes fue colocado Silvestre los ejemplares de su modesta colección de especies fluviátiles recogidos en España<sup>170</sup> (...) En el suelo, debajo de la estantería, estaban los minerales de gran peso, hermosos trozos de galena argentífera y de piritas de cobre (...). Junto a la ventana de la pared, en cuyo alfeizar colocó jacintos en cacharros llenos de agua, puso su mesa de escribir, muy ancha y grande, de pino sin pintar (...). La mesa tenía su misterio: levantando la tabla aparecía que no era tal mesa, sino un



acuario de cinc y de portland con ventanillas de cristal, sostenido por cuatro tabloncillos gruesos. El acuario era un océano en pequeño<sup>171</sup> (...). Silvestre, cuando trabajaba en su mesa, lo hacía sobre un mar. Víctor Hugo le hubiese envidiado” (Baroja, Pío, [1901], 1934: 88-93)<sup>172</sup>.

En *La vida fantástica. Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* aparece otro estrambótico personaje, Don Avelino Díaz de la Iglesia, de familia pudiente, “coleccionador de bagatelas, obstinado y testarudo. Había empezado su vida de coleccionista dedicándose de niño y de joven a la filatelia; de la filatelia pasó a la numismática; de la numismática a la arqueología prehistórica, y esta enfermedad o manía de la piedra fue la que le duró más tiempo y le costó más cara. (...). Su último entusiasmo fue el de la bibliografía, chifladura que tomó como costumbre, y no con gran pasión. (...). Avelino especificó su manía y se dedicó a formar una biblioteca de libros en dieciseisavo. (...). Deseaba llenar las paredes de su gabinete —en la calle de Valverde— con libros en dieciseisavo. Esta era en aquella época su aspiración más suprema y compraba tomos sin otro objeto. Pero un día se encontró con que el fin de su vida estaba realizado. El cuarto se hallaba ya lleno de libros. (...) Como aquello no podía seguir así, don Avelino pensó seriamente en formar una biblioteca (...) Tenía un caserón en la carretera de Extremadura; lo iba a utilizar”. Una vez acondicionada este caserón, “el cuarto de lectura quedó magnífico (...) empezó a colocar los libros de una manera provisional en los estantes, en la mesa, en las sillas.... Lo malo era que se formaba tal batiburrillo en el cuarto, que no se podía sentarse allí, ni escribir, ni hacer nada” (Baroja, Pío, [1901], 1934: 83-85).

Silvestre Paradox y Avelino Díaz de la Iglesia son dos personajes extravagantes, el uno con ideas “científicas y filosóficas, a menudo sin una aplicación práctica” y el otro un personaje compulsivo con numerosas “manías” que no le llevan a ningún lado. Ambos se arropan en su vida cotidiana, un tanto bohemia, con variedad de objetos que afianzan su personalidad pero que, sin embargo, no les conduce a ningún acto creativo, a diferencia del joven Ramón que también con un rasgo bohemio en su juventud fue capaz de vincular los objetos con los que se rodeaba con una labor emocional y creativa. Es muy significativo, en este sentido, que el narrador nos advierta que “cuando al anochecer (...) cuando el cuarto de Silvestre se llenaba de sombras, le acometía a Silvestre una amargura de pensamiento, que subía a su cerebro como una oleada, náusea de vivir, náusea de la gente y de las cosas, y se marchaba a la calle y le disgustaba todo lo que pasaba ante sus ojos, y recorría calles y calles tratando de mitigar lo sombrío de sus pensamientos con la velocidad de la marcha” (Baroja, Pío, [1901], 1934: 103).

Justo lo opuesto de lo que le pasará a Ramón en su relación con las cosas y los objetos de los que se rodea, que transmiten, a pesar de su procedencia, un pensamiento, el suyo, lúdico y divertido. Lo cursi y la saturación decorativa son rasgos que también se contemplan en otra parte de la novela de Pío Baroja. Así, por ejemplo, con respecto a la primera categoría, lo cursi, asistimos a la conversación de Isabel, una viuda cuyo marido “fue gobernador de Filipinas”, con otros personajes que “se reunían por la tarde en casa de la viuda, que vivía unos números más debajo de la misma calle que Elvira (...) y los cuatro se quedaban en un gabinete pequeño, adornado con un gusto pésimo, lleno de mantones de Manila y con algunos muebles de pacotilla, cubiertos materialmente por *bibelots* de a real y medio” (Baroja, Pío, [1901], 1934: 177)<sup>173</sup>.

La referencia al “pésimo gusto” y a los “*bibelots* de a real y medio” enlazan con esa hipotética habitación cursi que Ramón hubiera deseado tener, cuya génesis, configuración y contenido y finalidad expresó en “La soñada habitación cursi”, ilustrada con sus propios dibujos, en *Gollerías* (1926)<sup>174</sup>. La saturación de cosas en una habitación la descubre Baroja también en la habitación en donde Silvestre va a dar lecciones al niño Octavio: “El criado frailuno de la casa le hizo pasar por un pasillo a un gabinete con dos balcones, tan lleno de cortinas, de adornos y cachivaches, que no se veía medio centímetro de pared sin tapar; por todas partes, cuadros de pacotilla, con grandes marcos dorados, fotografías, juguetes, *bibelots* de mal gusto, estatuas de tierra cocida y pintada, sillas de madera blanca desparramadas por el cuarto, y enfrente de la puerta un negro de tierra cocida, de tamaño natural, sentado en una silla leyendo un periódico” (Baroja, Pío, [1901], 1934: 233).

Otra referencia a la colmatación de las paredes asoma cuando Silvestre y Amancio Ramírez visitan a los hermanos Labarta —trasunto de los Baroja, “tipos bastante curiosos: uno es pintor; el otro médico”— para llevarse muebles del desván para la redacción de la revista *Lumen*. Entran en un cuarto “que tenía aspecto de sacristía”. Allí, “en las paredes, recubiertas de papel amarillo, había una porción de cuadros; sobre todo grabados y fotografías de obras del Greco”. Luego Silvestre le comenta a Amancio: “a mí esta

casa me hace el efecto de una cueva de búhos. Luego, estas paredes llenas de grabados de santos y de vírgenes, son bichos raros estos dos tipos...” (Baroja, Pío, [1901], 1934: 141)<sup>175</sup>.

En Azorín, que calificó a Ramón, con gran acierto y precisión, de “psicólogo de las cosas” encontramos en su novela *Doña Inés* (1925) una interesantísima reflexión sobre la relación entre las personas y los objetos en el capítulo III, titulado precisamente “En el cuartito”: “El cuartito donde está ahora la dama –ha estado muchas veces en él– se halla en un tercer piso. (...) Siempre que doña Inés penetra en el cuarto, su mirada va a posarse en la estampa colgada en la pared. La litografía es inseparable de sus ratos de espera en la estancia. Transcurre el tiempo; no se percibe ningún ruido. Nada turba el sosiego del aposento. La mirada de la dama tropieza con la amarillenta litografía. En el vivir de todos los días, nuestro espíritu, sin que sepamos por qué, se aferra a un objeto cualquiera de los que nos rodean. La fatalidad nos une, sin que lo queramos, a tal mueble o cachivache; ellos son en lo inerte más fuertes que nosotros en lo vivo. Nos rebelamos algunas veces contra nosotros mismos; sentimos desabrimiento por la tiranía de las cosas sobre nosotros; pero otras veces la vista del objeto que nos ha acompañado en horas de tedio y de tristeza conforta nuestro espíritu. Y siempre, con deliberación o sin ella, como imperativo que partiera de la eterna y pretérita informalidad, nuestra mirada va a posarse indefectiblemente en el objeto que nos subyuga. Doña Inés, en el cuartito, contempla la litografía amarillenta; por centésima vez lee arriba: *Confederación Argentina*, y debajo: *Buenos Aires a vista de pájaro*”<sup>176</sup> (Azorín, [1925], 1939: 14-15). ¿Qué otra cosa no hizo Ramón a lo largo de su vida si no aferrarse a los objetos y al *estampario* que le rodearon, tanto en Madrid como en Buenos Aires, y a recomfortarse con ellos?

Pero volvamos al ámbito más cercano a Ramón y a la valoración que de su despacho hicieron escritores de su generación, “esa clínica silenciosa de su torreón” (...) entre las mil baratijas de su celda”, donde, al decir de Benjamín Jarnés, “antes de que el arte fuere *deshumanizado* Ramón le había hecho pedazos” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 876)<sup>177</sup>. Ya hemos citado a José Lorenzo y a Antonio de Obregón en el marco de *Automoribundia*.

Para el mejicano Alfonso Reyes, Ramón “Hijo de familia –con probables escapatorias– es un acabado madrileño por sus hábitos y su mentalidad mismas, con las depuraciones del exquisito talento propio, claro está”, y lo ve “envuelto y voluptuosamente arropado (...) dentro de sí mismo y de su pequeño y cargadísimo estudio. “Su estudio –escribe– es famoso: toda clase de cachivaches lo amueblan, cuelgan de los muros, trepan hasta el techo. Cuadros y telas, candiles, esculturas africanas, ‘peponas’ sin ojos, un museo de muñecos rotos, objetos de cocina y de magia. Una chimenea de tubo, huérfana encontrada en el fondo de las noches de enero, se yergue en un ángulo, a modo de guerrero de bronce. No hay cosa estrambótica que no tenga allí su representación, al lado de muchas cosas bellas; de suerte que la majestad de una cabeza italiana contrasta con la estupidez de un zapato impar. Diminuta imagen del Rastro, *bric-a-brac* de moda muy atrasada (era de Eugene Sue) y de todo anterior a las teorías microbianas de Pasteur. El rincón es digno del gato, y el gato halla en él una objetivación de su alma. Aunque abráis la ventana, aquel es un cuarto cerrado y díscolo. Y conste, a todo esto, que Ramón es hombre de jovialidad y cortesía encantadoras y espontaneas. Pero todo aquel ambiente en que vive –así como la lengua en que están escritos sus libros–, resulta un exceso antihigiénico de individualismo. Es el punto más distante de Grecia, sin salir del Mediterráneo” (Reyes, Alfonso, 1920: 10)<sup>178</sup>.

En el mismo texto, Reyes hace referencia al “nigromante Silverio Lanza” que tilda “entre sus inventores” –expresión que podemos entender como precedente o “padre”, al que ya nos hemos referido a propósito de su singular casa en el pueblo de Getafe– y al Rastro, “mercado de baratijas, donde caen, como en remolino, todos los deshechos de la ciudad. (...) En el Rastro cree ver Gómez de la Serna el comienzo y el acabamiento del mundo, con una filosofía parecida a la de Quevedo. Y al Rastro dedica todo un libro que yo pienso que durará. Ha encontrado así su asunto y su estilo. En adelante toda su obra gira en torno a temas como este” (Reyes, Alfonso, 1920: 14).

Reyes connota este espacio, el despacho ramoniano, como “de moda muy atrasada de la época de Eugène Sue”, escritor francés decimonónico que vivió entre 1804 y 1857. Creo que aquí Alfonso Reyes erró, pues hay en el despacho ramoniano, como en otros aspectos de su obra, una raíz decimonónica clara derivada de su educación sentimental, descrita, en el caso de una parte de su familia por Corpus Barga en *Los pasos contados*. Como ha señalado José-Carlos Mainer en el epígrafe “Ramón Gómez de la Serna: Modernismo y vanguardia”: aquel “Ramón por antonomasia, un testigo de analogías imprevistas [y]

metáforas deslumbrantes (...) también el mundo de Ramón fue el de un ambiguo cariño por lo decimonónico” (Mainer, José-Carlos: 1999: 169).

Sirva de pórtico a nuevas consideraciones o visiones del despacho ramoniano (que encierran ya claramente un nexo ligado a las vanguardias) el juicio que Alberto Prebisch vierte sobre Ramón en la revista *Martín Fierro* de 18 de julio de 1925 en “Homenaje a Ramón”: “Sin hallarle parientes cercanos en ninguna literatura, yo no puedo pensar en Ramón sin que el recuerdo de Picasso se me venga a la mente. Una analogía extraordinaria liga a estos dos geniales inventores. Su amor común por los objetos menudos y simples los une, y ese don angelical que a ambos les permite penetrar hasta su más profundo e inédito secreto. Si hasta el Torreón –ese símbolo viviente del Ramonismo– parece escapado de un cuadro de Picasso” (Prebisch, Alberto, 1925: 132). Sabiendo la admiración que Ramón tenía por Picasso, este juicio debió de emocionar a nuestro escritor. Ese hipotético cuadro de Picasso del que habla Alberto Prebisch no puede ser otro que uno de su periodo cubista. Y el rasgo *cubista*, aunque no único, es el que primordialmente define a partir de cierto momento las configuraciones de los torreones ramonianos como un ente plástico netamente vanguardista.

En este número de *Martín Fierro* se reproducen además las siguientes imágenes del Torreón: “Ramón leyéndole a su muñeca de cera”; “Detalle del cielo del cuarto de Ramón”; “La muerta viva” uno de los cuadros de “El Torreón” de Ramón”; “Ramón, escribiendo, entre sus cosas” e “INSTANTANEA DEL CEREBRO DE RAMÓN TOMADA POR OLIVERIO GIRONDO”, una de las aproximaciones más completas a su mundo objetual y literario fijado en algunos objetos y títulos de sus libros con la siguiente consigna o advertencia al lector: “ENTRECIERRE LOS / OJOS Y PARPADEE”, cuya finalidad no parece ser otra que resaltar la heterogeneidad y multiplicidad que encierra el mundo ramoniano<sup>179</sup> y exponentes, por otra parte, de la “fama” del despacho ramoniano trasladada a Buenos Aires vía Borges u Oliverio Gironde.

Esta heterogeneidad, enmarañada y como de revoltijo, la subrayó también Guillermo de Torre en su seminal libro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) al destacar la cualidad vanguardista de Ramón, “anticipado a su época” y al subrayar que ese rasgo vanguardista “nos los revelan sus gestos heteróclitos y el carácter de sus obras primiciales, desde *Morbideces* (1908) hasta el libro *Mudo* (1911)<sup>180</sup> y *Tapices* (1913): selva hípida y enmarañada” (Torre, Guillermo de, [1925], 2023: 76-77).

Pero más preciso con respecto al tema del torreón ramoniano es el artículo de Guillermo de Torre, “Picasso y Ramón” (1963) en el que de Torre establece la siguiente comparación o equivalencia entre ambos: “Ramón y Picasso son casi infinitos (...) y sus obras pueden equipararse a un microcosmos. (...) séame permitido trazar algunos rasgos al desgaire que evidencian la semejanza, incluso personal, y la similitud de ambientes cotidianos en que Ramón y Picasso se desenvuelven. La realidad física se acuerda en ellos estrechamente con su realidad artística. (...). A ambos les agrada rodearse en sus interiores de una decoración chocante y singular. Aquellos objetos que, aparentemente, a los ojos del público convencional, pasan como de mal gusto, son los que merecen sus tiernas predilecciones. Pero a pesar del orden desordenado que preside sus estudios, cuidan ambos de no caer en ninguno de los dos extremos reprobables: ni bohemismo ni burguesismo. El torreón donde habitó Gómez de la Serna en la madrileña calle de Velázquez y el departamento de buen tono donde vivió largos años Picasso en la calle de la Boétie, lo mismo que su actual estudio en la calle des Grands Augustins, manifiestan esa descuidada solicitud. Y en ellos los muñecos automáticos de Ramón se corresponden con las guitarras cubistas en hojalata de Picasso. Además, la decoración de su interior, mejor dicho, el mundo propio –otro mundo dentro del mundo– que ha forjado Ramón, convirtiendo su cuarto de trabajo en un museo único, merecería párrafo aparte. Lo llamo mundo aparte porque está rigurosamente incomunicado con el exterior. Hasta las ventanas y las puertas han dejado de ser tales; hasta el techo y los suelos se hallan recubiertos de estampas y fotografías en montaje. Del techo, penden bolas multicolores y en todos los rincones, sobre múltiples repisas, se acumulan las cosas más sorprendentes y heteróclitas” (Torre, Guillermo de, [1963], 2019: 325-327)<sup>181</sup>.

Al comentar la originalidad de sus conferencias –“su más sorprendente innovación como conferenciante es que él, Ramón, llega a constituir por sí mismo el tema y el espectáculo de la conferencia (...) pero no ya como sujeto sino como objeto”–, Guillermo de Torre da en la clave al observar que “a fin de ordenar ese mundo barroco que bulle a su alrededor –que no es otro que el de sus despachos o torreón– ha inventado un sistema expositivo del que se reserva la patente: la conferencia-maleta”<sup>182</sup> (Torre, Guillermo de, [1963], 2019: 330). Un “sistema expositivo” que procede y está íntimamente ligado con el

de sus torreones. Es tentador señalar aquellas conferencias-maleta de Ramón como un antecedente de *La Boîte-en-Valise* de Marcel Duchamp. Esta obra de Duchamp –de las que hubo dos versiones, una en 1936 (París) y otra de 1941 (Nueva York)– es una caja de cartón (dentro de una maleta de cuero) que contenía replicas en miniatura, fotográficas y reproducciones en color, de sus obras<sup>183</sup>.

También en otro artículo del mismo año, “Ramón y sus últimos años argentinos” (1963), Guillermo de Torre evoca el Torreón madrileño de la calle de Velázquez en aquel “Madrid feliz y comunicativo de la preguerra” y destaca que “sobre todo merece un subrayado especialísimo su autobiografía, esa *Automoribudia*, verdadera obra maestra, desde los capítulos en que cuenta (inventa) su vida personal hasta aquellos que narran sus penúltimos años en lo que llegó a ser sucursal bonaerense –por la acumulación de objetos heteróclitos y estampas innumerables– del torreón madrileño de la calle de Velázquez” (Torre, Guillermo de, [1963], 2019: 408-409). En el juicio de de Torre es interesante destacar la línea de continuidad que establece entre los despachos o torreones ramonianos madrileños y las habitaciones bonaerenses como “sucursal” del paradigmático Torreón de Madrid<sup>184</sup>.

En relación con los “los muñecos automáticos de Ramón” a los que se refiere Guillermo de Torre ya hemos citado un fragmento de una carta de Federico García Lorca a sus padres en febrero de 1923 desde la Residencia de Estudiantes en la que comenta lo delicioso que son aquellos muñecos y los juegos de manos que le hizo Ramón, faceta esta suya desconocida. Pero de gran interés sin duda por la comparación que se deriva es el comentario que Guillermo de Torre hace del cuarto de Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes evocando su amistad allí con el poeta: “Reconstruyendo, por mi parte, la imagen de aquellos días me reveo en una habitación de la Residencia, abierta sobre un fondo de árboles, cuyas ramas arañan lo cristales y se entreveran con la yedra que trepa por los muros. Dentro hay divanes, muebles claros, paños talaveranos en la pared; es decir, una atmósfera aséptica y tradicional simultáneamente: cifra del nuevo españolismo ‘institucionista’, con neta raigambre gineriana” (Torre, Guillermo de, [1938], [1944], 2019: 500-501). Frente (o junto a) la heterogeneidad y mezclas ramonianas, la “atmósfera aséptica y tradicional” institucionista como parámetro de un orden y equilibrio educacional. Esta comparación nos da otra clave sobre la que pivota el mundo-despacho ramoniano: el de su singularización profunda y marcadamente individual. De aquellas austeras habitaciones de la Residencia de Estudiantes dejó testimonio también Moreno Villa quien caracterizaba su pequeño cuarto de “celda frailuna”. Christopher Maurer ha recordado que “la imagen de celda, de monasterio con sus tentaciones, se le ocurrió a más de un periodista y al mismo Moreno Villa” y que este, además, “pensaba que ‘cuando venimos al mundo, venimos [...] predestinados a un determinado cuarto’”. Pero quizá la idea más relevante sea, en relación con el tema que nos ocupa –como apostilla Maurer–, que “nada era más repugnante para un pintor que –como él–, en los años veinte, concibe la casa –la casa comercial o la vivienda– como un espacio libre de los bibelots y cursilerías que eran, para Moreno Villa, el estigma de la burguesía española” (Maurer, Christopher, 2023: 32-33, 105 y 112-113). Otras asociaciones vinculadas a aquel ascetismo interior, señaladas también por Maurer, nos llevan a la “casa rectilínea” de Le Corbusier o a “los blancos estudios” de la *Oda a Salvador Dalí* de García Lorca en las antípodas del barroquismo decorativo ramoniano.

José María Salaverría dejó en *Nuevos retratos* (1930) una descripción y valoración bastante sugestivas del Torreón de la calle Velázquez asociándolo con el constante “trance de fantasía o mascarada en que vivía Ramón” y el contraste, por otro lado, del “hombre singularmente serio y práctico y gran administrador” que, a su juicio, era Ramón. Ese “mismo contraste, dice Salaverría “se observa en su vida cotidiana”. “Tiene alquilada una habitación –escribe– en el piso más alto de una casa lujosa, que da a una avenida moderna y respetable. A este refugio lo llama El Torreón. Las cosas que allí ha ido aglomerando la fantasía coleccionadora de Gómez de la Serna son indescriptibles e increíbles. Es como si un chamarilero hubiera comprado el Rastro en su totalidad y después lo hubiera cernido en un tamiz adecuado, dándole a Gómez de la Serna a elegir; Gómez de la Serna se hubiera llevado a su casa todas las prendas hiperbólicas que actualmente posee”<sup>185</sup>. Entiendo que Salaverría lo que quiere subrayar es que Ramón frente a la cernida propuesta del chamarilero hubiese optado, por el contrario, por la totalidad, como vino a hacer en el exhaustivo inventario que llevó a cabo con los objetos del Rastro en su libro homónimo, *bric-à-brac* igualmente calenturiento.

“Todas las cosas parecen estar encantadas –añade Salaverría–, y solo aguardan un ligero tacto del encantador para gritar, cantar, gemir, reír, (...) sin contar un amontonamiento de antiguallas inútiles, un *bric-à-brac* calenturiento, una enorme barredura de esas curiosidades y esos juguetes que componían el

lujo de las familias de la clase media de hace medio siglo [1880], y que por eso, por su cualidad de cosa media, de una época media, de una sociedad media, acaba por enervar el ánimo y producir una sensación de triplicada muerte. Todo está allí celebrando una danza macabra que ni siquiera, como las otras medievales, puede levantar el espíritu por intermedio de la ejemplaridad; las chucherías tres veces muertas de la habitación de Gómez de la Serna solo saben, al contrario, decirle al espíritu que es inútil esperar en mucho tiempo que la joven literatura dé frutos de grandeza y de salud. Pues de este torreón tan quiméricamente poblado sale Gómez de la Serna a llenar con su verbo exuberante y su alegría contagiosa las tertulias, los cafés y las redacciones. Se diría al verle tan campante, al oírle hablar y reír tan sin reposo, que no ha hecho nada de particular en toda la jornada, cuando es cierto que en ese mismo instante lleva los bolsillos materialmente llenos de cuartillas escritas: dos o tres artículos a la vez, con un cuento por añadidura, y a acaso una novela entera. Es porque en Gómez de la Serna hay, ante todo, un formidable administrador” (Salaverría, José María, 1930: 128-130). La conexión decimonónica que señala Salaverría enlaza con lo que ya hemos apuntado en este sentido más arriba. E igualmente es significativo en el comentario del periodista y escritor castellonense el nexo que establece entre el contenido del Torreón —o el Torreón en sí mismo como símbolo— y su abundante (en paralelo con aquel) producción literaria.

El poeta peruano Alberto Guillén, años antes, en *La linterna de Diógenes* (1921) calificaba a Ramón de “genio de lo nimio, de lo pequeño, de lo desapercibido. Todos hemos visto lo que D. Ramón, y, sin embargo, ¿por qué él solo lo ha visto? ¿Es que tiene en los ojos lunas de aumento?”, se pregunta. Aunque el capítulo del libro dedicado a la semblanza de Ramón se extiende ampliamente sobre la tertulia de Pombo y también a ajustar cuentas con la generación precedente —Mariano de Cavia, Valle Inclán, Pío Baroja, Martínez Sierra— con alguna referencia también a Solana y Cansinos Assens, Guillén dedica unas breves palabras al despacho ramoniano que tilda de “cuarto de nigromante”, donde “hay pájaro que habla y no come, donde hay un fantástico público de muñecos que aplauden a D. Ramón y le comprenden (...). El cielo [techo] está lleno de burbujas de cristal, que son las estrellas. Hay también cometas, lechuzas y unas mariposas resplandecientes que se han quedado prendidas en la cauda de algún cometa, una fina estatua egipcia mira con sus ojos milenarios, mostrando su asexuado perfil en la ventana azul, y no queda un solo sitio donde no haya un habitante extraordinario. Esqueletos danzarines y majas arrogantes, mujeres de cera, ardientes de anemia y de deseo, y tortugas de cristal que escalan las paredes, también hay una rana auténtica que ha saltado sobre los papeles a comer ‘greguerías’; y una palomita que engañaba a los cazadores con su reclamo ardiente y dulce. ¿Y las nubes? No hay nubes en el cuarto, pero hay una sonrisa inevitable en los labios de Ramón (...). Unas cejas que miran y una cachimba que piensa. Este es todo Ramón. Además, es sencillo y complicado como un muñeco de cuerda, y es alegre y dicharachero, y es inquietante como un niño” (Guillén, Alberto, 1921: 206-208). La cosificación de Ramón podría ser la clave de la interpretación que hace el poeta peruano del despacho y sus objetos. Ramón un “muñeco de cuerda”, entre sus cosas.

Años después, en 1935, el poeta Pedro Salinas escribiría un texto titulado “Escorzo de Ramón”, una de las mejores aproximaciones de conjunto sobre Ramón Gómez de la Serna, en el que comentaba que “Ramón se alza el solo, envuelto en sus caprichos y genialidades de temperamento, con inequívoca silueta” cuyo lema “parecía ser el desorden”, en esto “heredero de la tremenda actitud de Rimbaud, cuando afirmaba que había acabado por encontrar sagrado el desorden de su espíritu”. No está de más recordar aquí lo que el poeta francés escribió en “Alquimia del verbo”, de su poemario *Una temporada en el infierno* (1873): “Amaba las pinturas idiotas, dinteles de puertas, decorados, telones de saltimbanquis, enseñas, estampas populares, la literatura pasada de moda, latín de iglesia, libros eróticos sin ortografía, novelas de nuestras abuelas, cuentos de hadas, libritos de infancia, óperas viejas, estribillos tontos, ritmos ingenuos” cuya enumeración tiene ciertas concordancias con el ideario ramoniano (Alaminos López, Eduardo, 2022: 103).

“La palabra diversión —sigue Salinas— cobra en Gómez de la Serna un sentido puro (...) Ramón ha trabajado mucho tiempo en una habitación que no se parecía en nada a las habitaciones de los escritores; toda cargada de cachivaches extraños y pueriles, presidida por una mujer de cera de tamaño natural, en la que había un auténtico faro de alumbrado público, e infinidad de objetos salvados del Rastro, de los desvanes del olvido, de esos objetos en que, como en la literatura suya, se rozan lo cómico y lo trágico. (...) En la última fase de sus conferencias ilustra estas con variedad de objetos que lleva en una maleta y que muestra a su auditorio como un prestidigitador; todo esto es fidelidad del autor a un programa: la diversión”. Al referirse, por último, a *El Rastro*, “uno de sus mejores libros”, Salinas concluye: “La afición de Ramón a tantas y tantas cosas que parecen muertas, definitivamente terminadas, ese juego con las cosas que ya no existen, revelaba en sus fondos un formidable deseo de vitalidad y existencia. Era expresivo de la constante

tragedia de agregación y desagregación por que pasan en el mundo seres<sup>186</sup> y cosas, de esa lucha por la vida y la muerte que Ramón Gómez de la Serna ha tratado ahora con visión más amplia y con más grave alegría que nunca” (Salinas, Pedro: [1935], 1970: 153, 154, 155 y 158).

## II

### *Formas vanguardistas*

Pero pasemos ahora, para concluir, a los “dispositivos” que utilizó Ramón Gómez de la Serna para configurar sus sucesivos despachos. Ya nos hemos referido a uno específico vinculado con la “museografía” que advertimos en sus torreones; museografía que hunde sus raíces en los modelos decimonónicos y finiseculares cuyo prototipo ya hemos mencionado, ejemplificado en el libro *Los Salones de Madrid* y otras colecciones, algunas de las cuales dieron lugar, en Madrid, a diversos museos como el Instituto Valencia de Don Juan, creado en 1916 por don Guillermo Joaquín de Osma y Scull y su esposa, la condesa de Valencia de Don Juan; el Museo Romántico, creado en 1921, por don Benigno de la Vega Inclán y Flaquer, II marqués de la Vega Inclán, “ejemplar representativo de los hombres de la Restauración”; el Museo Cerralbo, constituido en 1924, como legado testamentario de don Enrique Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, o el Museo Municipal, cuyo origen está íntimamente ligado a la *Exposición del Antiguo Madrid* celebrada en 1926, creado finalmente en junio de 1929 (Alaminos López, Eduardo, 1997). La museografía o disposición de aquellas colecciones y museos corre en paralelo con la utilizada por Ramón en sus despachos, salvando, eso sí, la distancia de la calidad de las obras y el sistema con el que se formaron basada en un coleccionismo profesional muy diferente en forma y tiempo con el “coleccionismo”, más bien recopilación, llevado a cabo por Gómez de la Serna.

Lo vanguardista en los despachos de Ramón –“la locura de un cubista” en la temprana expresión de Santiago Vinardell– se proyecta en un triple plano: objetos, imágenes y en sus correspondientes glosas o microhistoria, bajo el signo y principio estable de una *poética* acumulativa y heterogénea que permanece inalterable a lo largo de su vida. Pero también el despacho contuvo objetos vanguardistas en sí mismos como su retrato por Diego Rivera o los ídolos negros a los que fue tan aficionado, e incluso podríamos incluir aquí también la muñeca de cera si la consideramos exponente del mundo de los maniqués y la utilización de estos objetos en el arte de vanguardia, o añadir a ellos la silla BKF diseñada por el arquitecto Antonio Bonet Castellana, la máscara del escultor mejicano Germán Cueto o el pseudo Calder que aún podemos ver en el despacho instalado en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Y, en último nivel, el despacho completo como obra unitaria en perpetuo cambio, como objeto íntegro en sí mismo, como *obra en marcha*.

Eloy Martos Núñez y Aitana Martos García vinculan con la vanguardia la forma de “volver a ver los objetos de otra manera” que da lugar a una “libre asociación de ideas y de sentimientos” cuyo fin último sería “resignificarlos, de alguna manera, volcando las experiencias personales, las memorias, la imaginación, las opiniones más disonantes”. Con razón apuntan estos autores que la percepción del Rastro por Ramón (volcada en su libro homónimo) viene a conformar una “iconoteca entrañable, formada por los azares (...), ligada a los quehaceres y problemas de la vida cotidiana, distante, en fin, de la solemnidad de los museos y de las galerías donde se encumbra el arte”. Ramón no glosa “estos objetos como si se nos explicara lo que tratan de expresar. No son cosas exteriores o accesorias que se limiten a expresar o ilustrar la naturaleza de la realidad humana, sino cosas que a su vez crean otra realidad”, objetos que, al final, desembocarían en parte en su despacho, creando a partir de múltiples asociaciones entre ellos otra realidad significativa. “La belleza del Rastro es –sostienen estos autores– un cosmos construido a modo de un enorme *collage*”. El Rastro es a diferencia de un museo, el sitio de la “perennidad pero también de la contingencia, donde hay sensación de extrañeza”.

Recordemos que Ramón consideró el Rastro como “un pozal de imágenes”, metáfora igualmente aplicable a sus torreones. Para estos autores “la originalidad de Gómez de la Serna hace entroncar, pues, su obra tanto con las vanguardias clásicas como con las corrientes estéticas más contemporáneas, desde el *objet trouvé* al situacionismo o las teorías de la deriva (Debord) o de la modernidad líquida (Baumann)” (...) e incluso “el ‘arte basura’ (*junk art*)”. En definitiva, Ramón expresaría tanto en su libro como en sus despachos una “forma singular de intervenir un espacio concreto (...) desde una mirada poética capaz de resignificarlo con el solo poder de las imágenes” (Martos Núñez, Eloy / Martos García, Aitana, 2016).

Sin ninguna precisión cronológica como suele ser habitual en él, el propio Ramón en el artículo “Viaje alrededor de mi cuarto” (1936) y en *Automoribundia* (1948) se referiría a su *estampario* como un “fotomontaje monstruoso” con el que “vivo antes de que se produjese la gran moda de los pequeños fotomontajes”<sup>187</sup> y reiteraba que “en este habitáculo, en el que cazo ideas y espero inspiraciones, paredes, techos, puertas y ventanas, están cubiertos de fotografías, cuadros y grabados *conjuntados al azar*” (Gómez de la Serna, R., [1936], 2018: 361).

El *fotomontaje* –ha señalado Jacob Bañuelos Capistrán– es “un principio de creación de imágenes, que se obtiene a partir de la yuxtaposición de dos o más fotografías sobre un mismo plano visual [...] una forma de expresión visual que aparece con el nacimiento de la fotografía hacia 1839 y se consolida como género artístico -con la influencia del cubismo- en el seno del movimiento dadaísta en 1920, y se aplica, además de al arte, a la industria editorial, la publicidad, la propaganda o la decoración”.

Los principios teóricos tanto del *collage* como del *fotomontaje* “coinciden –explica Bañuelos Capistrán– en ser técnicas y estrategias de creación artística que parten de principios teóricos iguales, a saber: ‘el montaje, la selección, combinación y articulación de elementos visuales por identidad, semejanza, diferencia u oposición, la acumulación, la diversidad, el ensamblaje, la conjunción, fusión semántica de elementos disímiles en un mismo plano visual’”, técnicas y procedimientos que utilizó fundamentalmente, sin duda, Ramón en sus *estamparios*, pero no solo en ellos.

Además, como señala este autor, “es posible encontrar la conjunción de ambas técnicas –*collage* y *fotomontaje*– en una obra, es decir, en la que aparezcan fotografías y materiales tridimensionales pegados. Para nombrar el producto de esta conjunción, empleamos (...) el término  *fotocollage*”, modo que se aprecia claramente en algunos muebles, contraventanas y biombos del despacho de Ramón. Incluso si consideramos el despacho ramoniano como un todo, como una obra en sí misma y no como partes agregadas, el ensamblaje y la convivencia de objetos e imágenes en un mismo plano nos permite considerarlo como un *collage* o  *fotocollage* en sí mismo; un *collage* o  *fotocollage* peculiar.

“Un  *fotocollage* –indica este autor– puede ser realizado exclusivamente a base de fotografías recortadas y pegadas sobre un mismo soporte plano o tridimensional. O bien puede incluir fotografías, objetos, materiales tridimensionales, pictóricos y gráficos”, pero lo que no hizo Ramón siguiendo esta secuencia es plantear su “reproducción fotográfica o fotomecánica”, es decir, “obtener una matriz y poder ser *multi-reproducido*”. La única excepción a esto último –fotomontaje y multirreproducción– fue el *fotomontaje* incluido en su biografía por Miguel Pérez Ferrero, publicada en 1935, donde le vemos con su muñeca, en la habitación, con imágenes agregadas.

El *collage* nace propiamente con el cubismo. Picasso y Braque inventaron hacia 1912 “el concepto creativo y la técnica de los *papiers collés* (papeles pegados) y el *collage*. Los *papiers collés* consisten en pegar papeles de todo tipo y textura sobre los lienzos de la pintura, combinados con óleo, tipografía y otros elementos. El *collage* (del francés *coller*, pegar) consiste en el pegado, atornillado, soldado o clavado de objetos, planos o tridimensionales, en el que se incluyen todo tipo de materiales y técnicas pictóricas; es posible incluir fotos, madera, etc., o una variedad de un mismo material; es una técnica –añade Bañuelos Capistrán– que permite la *acumulación* y la *diversidad* para crear composiciones poéticas y representaciones líricas”.

“La teoría estética sugerida por el cubismo –concluye Bañuelos Capistrán– realiza el concepto de la visión multiplicada de los objetos y las perspectivas. De ella se desprenden los principios esenciales de las vanguardias posteriores, que son la combinación y selección de elementos gráficos, fotográficos, tridimensionales y pictóricos, la superposición de planos y la inquietud por el movimiento” (Bañuelos Capistrán, Jacob, 2008: 19-31 y 63).

A la luz de estas consideraciones, si nos fijamos otra vez en la fotografía de Vidal del despacho de Ramón reproducida y publicada en 1916 podemos considerar aquel incipiente despacho como un cuadro cubista, un cuadro cubista que dialoga con el propio retrato cubista de Ramón por Rivera. Es evidente que el *collage* nace en un contexto pictórico limitado a una obra pictórica concreta, sin embargo podemos atribuirle a Ramón su utilización o al menos el uso de aquella técnica en las superficies y paredes de sus torreones, donde se acumulan y yuxtaponen una amplia diversidad de objetos e imágenes. El cuadro –el soporte material– para Ramón serían las paredes y los muebles. Bañuelos Capistrán la única vez que cita

en su libro a Ramón Gómez de la Serna lo hace en función de su literatura como un integrante más de las vanguardias históricas, de su espíritu abierto y creativo, junto a autores como “Nicolás Lekuona, el cine *surrealista* de Buñuel, el cine *revolucionario* de Sergei M. Eisenstein, la *literatura* de Ramón Gómez de la Serna, los *fotomontajes* de Paul Citröen para *Metropolis*, el *diseño publicitario* de Bauhaus, la *nueva visión* de Moholy-Nagy (...), [o] los *collages* de Max Ernst” (Bañuelos Capistrán, Jacob, 2008: 223).

Ana Ávila y John McCulloch en su imprescindible viaje interior al despacho de Ramón Gómez de la Serna en el que asocian su configuración con numerosas referencias de su obra literaria destacando especialmente *El novelista* (1923) –cuya cubierta por BON es un eco, en clave figurativa, del retrato de Ramón por Rivera– se refieren a que “los empalmes escalonados de los recortes [del *estampario*] se superponen en un encadenamiento arbitrario dejando constancia de un universo trepidante y como si se quisiera expresar mediante el *collage* las imbricaciones espaciales que proponían los futuristas y los expresionistas alemanes”(Ana Ávila y John McCulloch, 2002: 369).

Para Gómez de la Serna “este planteamiento –*horror vacui* y variedad de imágenes– tiene –a juicio de estos autores– connotaciones ligadas a un nuevo modo de ver el mundo, no bajo un punto de vista único sino polivalente (...). Al constituir un variopinto mosaico de ilustraciones –“saturada cultura de imágenes”– no hay una invitación a ser leídas siguiendo un criterio determinado. La vista baila (...) arrastrando al contemplador por una ristra donde se funde el pasado con el presente (...) en un mundo donde la modernidad se imbrica en la tradicional herencia. La imperiosa necesidad de identificar lugares, tiempos y personas produce una patológica inquietud<sup>188</sup>, pues también nos conduce por el columpio de las asociaciones fortuitas (...). La arbitrariedad de este universo se aleja del tipo de *fotomontaje* de los dadaístas alemanes, donde se procura un encadenamiento en beneficio de un mensaje (Hannah Höch, Heartfield), no meras combinaciones de juegos formales y estéticos. (...). La disposición ortogonal de las ilustraciones (...) hace pensar en una inconsciente defensa del orden (...) un repertorio aparentemente infinito que llega a dilatarse a través de los espejos (...) se va sucediendo en un incesante fluir bergsoniano, como si se procurara atrapar el universo al mismo tiempo y concentrarlo en un espacio reducido, formular un todo a base de fragmentos. (...) incongruencia (...) contraste (...) lo chocante (...) lo espeluznante al lado de lo lírico (...) lo extravagante cerca de lo simple, imágenes en torbellino que atraen la mirada. Así considera Ramón que es la época que le ha tocado vivir: todo visto simultáneamente y hormigueante, donde los límites se quiebran, donde parece que todo está al revés, nada en su sitio” (Ávila, Ana / McCulloch, John., 2002: 368).

En su excelente *Historia del collage en España*, Emmanuel Guigon advierte que “En cierto modo, el ‘encolador’ –el “collagista”, podríamos decir– es un escenógrafo: toma imágenes allí donde las encuentra, seres visuales cuyas partes no tienen el mismo origen, las elige pero no las crea, y con estas monta un espectáculo maravilloso antes impensable (...). Él es el elemento que magnetiza un conjunto heteróclito y hace con él un todo. Así definido en su funcionamiento, el *collage* aparece como el producto de una combinatoria. Una simple operación de adición” (Guigon, Emmanuel. 1995: 13).

“Puzzle, patchwork, bric-à-brac, caleidoscopio, mezclanza”, todas estas cosas es el *collage* cuyo resultado es “un juego polisémico de combinatoria”, de “apropiación de fragmentos”, bien de la naturaleza, bien del pasado del arte. El *collage* puede ser producto de: “elementos tomados de la realidad en forma de fotografías originales o de imágenes de revistas: es lo que llamamos “fotomontaje” o “fotocollage”; de objetos hallados [y] ensamblados que dan lugar a esculturas; resultado también de la combinación de formas arquitectónicas (pastiche o parodia); musical (mezcla de efectos sonoros); cinematográfico; de lenguaje: “se recortan fragmentos de frases en periódicos para componer textos asociándolos a veces con imágenes”; en definitiva –como señala Guigon tras esta clasificación–, “de hecho, nada *a priori*, es susceptible de escapar al collage”, pero teniendo en cuenta que “la aproximación técnica está completamente subordinada a la capacidad visionaria” (Guigon, Emmanuel. 1995:17-18).

Esto último nos sirve para preguntarnos ¿si Ramón Gómez de la Serna puede ser considerado un “collagista” en sentido estricto y artístico? La respuesta la encontramos en la conclusión de Guigon al final de este capítulo, “La cola no hace el collage”, frase tomada de Max Ernst, “orfebre de la materia”<sup>189</sup>. “Que no pueda reducirse todo a un simple procedimiento o a una cuestión de material nos lo muestra con toda evidencia la diversidad de su empleo por la mayor parte de los artistas que definieron la vanguardia de principios de siglo. Muchas veces, por otra parte, no se preocuparon por crear unos collages ‘puros’, en los que quedara excluida cualquier intervención pictórica. Eligieron el collage ‘impuro’, las ‘técnicas mixtas’,



la mezcla de géneros, la hibridación de los medios. Más que la utilización de una técnica, la aventura del collage, en definitiva, revela un mestizaje de las disciplinas artísticas” (Guigon, Emmanuel. 1995:17-18).

Aunque el *collage* implica algo más que una técnica basada en la utilización de “tijeras, cuchillas, cola y selección de documentos”, al convertirse en un medio artístico –no muy técnico– pudo ser utilizado, y esa característica lo explica, “por artistas poco experimentados como por muchos escritores”, como, en el caso español, el propio Ramón o Adriano del Valle. Esa nueva apropiación colectiva de lo real –de la que habla Guigon– reivindica los efectos del azar, lo discontinuo y el humor.

En la sección “Álbum”, Guigon dedica tres páginas al despacho de Ramón con una breve cita de Juan Manuel Bonet, extraída de “Ramón y los objetos surrealistas”, una larga cita sacada de *Automoribundia* y tres fotografías: la de la habitación de la casa de Villanueva, 38, “Ramón solo”; una vista del “Despacho de Ramón Gómez de la Serna, en el Museo Municipal de Madrid” –esta imagen es la misma que se reprodujo en *La Guía del Museo Municipal de Madrid. La historia de Madrid en sus colecciones* (1995, pg. 111) y un “Detalle del biombo” (imagen recortada con una frase sobrepuesta a la imagen “adoradores del dollar”, casi con toda seguridad autógrafa de Ramón). No cabe duda de que Ramón Gómez de la Serna está incluido en este libro, dedicado a la historia de collage en España, por derecho propio.

En cuanto al uso de las tijeras no me resisto a traer a colación la reflexión que hace Román Gubern en relación a la colaboración de Ramón con Luis Buñuel a propósito de un proyecto cinematográfico [que hubiera podido titularse *Caprichos* o *El mundo por diez céntimos* que no pudo llevarse a cabo]. La idea del film –escribe Gubern– era, desde luego, muy ramoniana, pues el autor había publicado antes en *La Gaceta Literaria* un texto titulado ‘Las tijeras’, en donde elogiaba las tijeras que recortaban las noticias de los periódicos, en línea también con su estética del *puzzle* o del *collage* que desplegaría admirablemente en el escenario heteróclito de *El Rastro* (1915)<sup>190</sup>. En ‘Las tijeras’ pudo estar el origen del proyecto buñuelesco, que, según los testimonios disponibles efectuaba un montaje de titulares de prensa, seguido de trozos de actualidades de cine, que revelaban la discrepancia entre la realidad y lo publicado. En este *collage* se insertarían probablemente las escenificaciones de los seis cuentos de Ramón, borrando las fronteras entre realidad y ficción. Cuando el lector concluía su lectura del diario, el viento lo arrojaba al suelo y un barrendero lo tiraba a la basura” (Gubern, R., 1999: 23). Ya me he referido antes, pero conviene recordarlo, a la greguería y al dibujo de Ramón en el que vemos a un personaje con unas tijeras cuyos ojos le sirven de “gafas” a través de las cuales mira para superar el aburrimiento y cuyo gesto constituye un “delirio íntimo”. Imagen y texto que considero como un retrato simbólico de Ramón que podemos asociar con su despacho y especialmente con su *estampario*.

El *collage* es también –como ha definido José Francisco Yvars– un “recio banco de pruebas en que el artista extrema las posibilidades de intercambio simbólico entre imagen, signo, gesto y forma” (...) y tanto en “el espacio cerrado o en la superficie abierta [ensaya una] *performance* participativa y dramatizadora de rituales narrativos o escenografías en clave”. Para Yvars “el collage fue una idea, acaso una *boutade*, en sus tempranas tentativas, fraguada entre el azar y la ironía por Picasso en 1912, que encontró la complicidad inmediata de Braque (...)” y “estimulado sin duda por el fervor vanguardista que marcó las primeras décadas del siglo, el collage ha logrado convertirse en la demarcación activa de toda incursión formal renovadora y audaz” (Yvars, J.F., 2012: 16-17).

Luis Puelles Romero ha reflexionado sobre el *collage* en su ensayo *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista* afirmando que “es una de las derivaciones traídas por el proceso de autorreferencialidad nacido con el siglo XX, especialmente en el cubismo”. Utiliza un frase del filósofo y matemático Ludwig Wittgenstein con la que sintetiza el principio del *collage*: ‘Sólo las posibles combinaciones de las cosas son infinitas’. Resalta del *collage* dos atributos: “ser *heterogéneo*, esto es, constituido o conformado por elementos de procedencia y naturaleza diversa, y ser *imprevisto*”, rematando esta aseveración con una cita de nuestro Ramón: ‘Lo heterogéneo se mezcla y este es el mayor triunfo de lo actual’”.

Puelles destaca el valor de la heterogeneidad en el campo de los objetos surrealistas que “son *objetos de objetos*, objetos hechos de objetos (...) o *collages* de objetos”. En este sentido el despacho ramoniano puede ser considerado, sin duda, un objeto de objetos. En cuanto a la imprevisibilidad tanto el *collage* como los objetos surrealistas “introducen en la realidad realidades inesperadas. Crear lo inesperado –subraya Puelles Romero– frente a esperar lo necesario es un modo estricto de ser moderno”, para concluir con una afirmación rotunda: “Creo que a la vista de estos dos atributos –heterogéneo e imprevisible– es

fácil conceder que no es reducible el *collage* a un simple juego de tijeras, recortes, volúmenes y cola”, aserto que recuerda el apotegma de Max Ernst antes citado y que remata ahora Puelles con una cita del mismo pintor a la pregunta de “¿Cuál es la más noble conquista del *collage*?”: “Es lo irracional, la irrupción de lo irracional en todos los dominios del arte, de la poesía de la ciencia, en la moda, en la vida privada de los individuos, en la vida pública de los pueblos” (Puelles Romero, Luis, 2005: 91 y 94-96).

A partir de una reflexión extraída de *Les collages*, de Louis Aragón, recopilación de textos escritos entre 1920 y 1965, año de su publicación, Puelles comenta que “cuenta entre sus poderes subversivos el estar al alcance de todos. Acaso el *collage* suponga la primera ‘técnica’ que no requiere dotes particulares de virtuosismo” (...) y que “la legitimación del *collage*, en tanto que hace posible que todos seamos artistas, se acompaña en el universo de filiaciones confeccionado por el grupo surrealista de la admiración que profesan a ciertas regiones de la creación (más ‘estética’ que artística) debidas a los locos, los niños, las producciones *naïves*, las artes populares, las artes triviales... y, no menos, las creaciones traídas por el azar” (Puelles Romero, Luis, 2005: 118).

No cabe duda que gran parte de lo apuntado ahora aquí es aplicable al despacho ramoniano no solo en el plano del *estampario*, sino también en el objetual, y lo que es más importante en el conjunto que se deriva de su interrelación como un todo. Apariencia de desorden y producción de heterogeneidades como hicieron los surrealistas: “uno de los medios utilizados [por ellos] para la provocación del desorden es el de producir heterogeneidades, pero esta producción consiste en la ‘recolocación’ de los objetos” ¿Podemos afirmar entonces que el conjunto, la totalidad del despacho ramoniano, funciona como un objeto surrealista *avant la lettre*? Creo que sí. “No en vano –subraya Puelles– el surrealismo es una especie de gran alquimia de los encuentros ‘entre desconocidos’”.

Hay así un cierto paralelismo entre Ramón y los surrealistas para quienes “los objetos nunca serán sin más descontextualizados, sino recontextualizados” En definitiva, “reordenar los objetos de la habitación para transformar a su habitante”. O entender el objeto como hace el surrealismo como “una *estética de la presencia*” y resaltar, como advirtió Aragón, ‘lo maravilloso cotidiano’. “Ciertas regiones del objeto surrealista (*objets trouvés*) prueban esto: poder asistir a la presencia de los objetos banales alterando su visión sin necesidad de modificar la apariencia del objeto”, escribe Puelles. Objetos banales vinculados claramente con una cierta poética urbana que tanto en Ramón como en los surrealistas –el André Breton de *Nadja* (1928)– nos llevan al “objeto del *marché aux puces*”, un “objeto huérfano del origen, de su autor, [que] por eso puede recibirse como hallazgo (...) objeto común [que] reposa sobre una memoria bastarda, inencontrable, irrecuperable (...) desprovisto de nombre (...) lleno, a cambio, de magia y enigma”. En este sentido señala Puelles un antecedente en las fotografías de Eugène Atget, “cuyas instantáneas de escaparates, tiendas de chamarileros –recordemos la fotografía de Ramón con un chamarilero en el Rastro, epítome de ese mundo de heterogeneidades– mercados de ropa vieja, almacenes de vinos y de ropavejeros del viejo París de 1900 regalan a los objetos todo su poder de fascinación.

Objetos en serie, para uso doméstico, objetos sin museos, objetos sin firma. Objetos sin origen. Ramón fue, no cabe duda, precursor de aquel interés y fascinación de los surrealistas por los objetos comunes vinculados a una “dimensión *anónima* de la ciudad” o a lo que es lo mismo “una ciudad para cada paseante”. Todo ello confluyó –repitémoslo nuevamente– en “reordenar los objetos de la habitación para transformar a su habitante” (Puelles Romero, Luis, 2005: 66-68, 70, 74, 82, 122-123 y 152-153)<sup>191</sup>.

Es muy plausible pensar que aquella experimentación renovadora y audacia tenga mucho que ver, en nuestro caso, con el carácter de una generación como la de 1914 a la que perteneció Ramón Gómez de la Serna, término que al parecer proviene del noventayochista Azorín, quien en ese mismo año “constata la irrupción del nuevo grupo de intelectuales en el panorama literario y científico español”. Pero fue el matemático Julio Rey Pastor (Logroño, 1888-Buenos Aires, 1962), estricto coetáneo de Ramón, quien definió a la generación de 1914 por oposición a la de 1898 “estableciendo las diferencias en el carácter del conjunto de los miembros, en las preocupaciones y en las formas de enfocar la vida”. “En oposición a la España introvertida, que deseaba Unamuno, poblada de hombres (...) consagrados a meditar sobre los enigmas de la muerte –escribió Julio Rey Pastor–, surgió una generación vigorosa y optimista, extrovertida hacia la alegría de la vida, que se propuso reanimar la historia de España por un nuevo rumbo y hacia una nueva meta, en antípoda de la señalada por Unamuno” (Pflüger Samper, Juan Ernesto, 2001: 181).

¿No responde acaso el despacho ramoniano a esa veta vitalista y alegre? ¿No nos sigue produciendo la misma hilaridad que le produjo a Ortega y Gasset, epítome de esta generación con el que Ramón mantuvo una estrecha amistad? Una generación en palabras de Julián Marías cuya “primera

impresión que produce es que es mucho más numerosa en figuras notorias que la del 98”. “Pero todavía más importancia que las instituciones y los medios de difusión tuvo el desarrollo de la capacidad creadora en ese decenio” (Marías, Julián, 1998: 82 y 93)<sup>192</sup> y Ramón Gómez de la Serna encarnó esa “capacidad creadora” como ninguno.

### *Coda final*

Está todavía por estudiar qué relaciones o paralelismos podrían encontrarse entre algunos manifiestos de la vanguardia y la configuración de los despachos ramonianos. En relación con el *Futurismo*, que “abre la historia de los movimientos de vanguardia” y con su primer Manifiesto Futurista (de 22 de febrero de 1909), que Ramón publicó en *Prometeo*, Guillermo de Torre señala, por ejemplo, que “en la proclama marinettiana había una curiosa alianza de elementos muy heterogéneos (...) una mixtura imposible que, en sus últimas consecuencias, oponía individualismo y masificación”, así como que la sorpresa fue “una de las características esenciales a todos los movimientos de vanguardia” (Torre, Guillermo de, [1969], 1974: 93-94). “Sus manifiestos ininterrumpidos, sus alardes llamativos, sus ocurrencias pintorescas –ha comentado de Torre previamente– valieron a Marinetti una popularidad de primer plano, como un personaje mitad revolucionario, mitad bufo.” (Torre, Guillermo de, [1969], 1974: 85-86). ¿Acaso no se pueden aplicar a los torreones ramonianos aquello de “una curiosa alianza de elementos muy heterogéneos” y el efecto “sorpresa” como correlato de un fuerte individualismo “mitad revolucionario, mitad bufo”?

Román Gubern en *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine* (1999) ha recordado que “En octubre de 1929, Ramón defendió, en una sesión de Pombo, (...) el valor del nuevo medio [el fonofilm], en el que veía un arte más ‘completo’, que ‘se va a apoyar en todo, se va a servir de todo. De la pintura, de la fotografía, de la plasticidad, de la literatura, de la voz, de la naturaleza...’. Las palabras de Ramón –apostilla Gubern– parecen un eco del manifiesto “La Cinematografía Futurista”, en el que sus autores postulaban que su cine sería ‘pintura, arquitectura, escultura, palabras en libertad, música de colores, líneas y formas, conjunto de objetos y realidad caotizada’” (Gubern, Román, 1999: 22).

En “La Cinematografía Futurista” (Manifiesto futurista publicado en el nº 9 del periódico *L'Italia Futurista*, el 11 de septiembre de 1916) se hablaba en el punto 3 de SIMULTANEIDAD Y COMPENETRACIÓN FILMADA de tiempos y lugares distintos (...) de visiones diferentes, una al lado de la otra” y en el punto 7 se hacía mención a los “DRAMAS DE OBJETOS FILMADOS (Objetos animados, humanizados, disfrazados, vestidos, pasionalizados, civilizados, objetos-danzantes separados de su ambiente habitual y colocados en una condición anormal que, por contraste, resalta su sorprendente construcción y vida no humana)” (Marinetti, Filippo Tommaso, [1916], 1978: 183). Esa realidad “caotizada” y la presencia de objetos “separados de su ambiente habitual” y “pasionalizados” convergen, sin duda, en los despachos y torreones ramonianos.

Aproximación en la que habrá que tener en cuenta, claro, lo que apuntó en su momento Jaime Brihuela: “El contacto entre la vanguardia artística y la sociedad de su tiempo se realiza, como ha ocurrido con todos los lenguajes artísticos, a través de otro tipo de plataformas que merecerían una atención especial: *los objetos vulgarizados, la trivialización de la vanguardia*. Anuncios publicitarios, muebles, portadas de libro, viñetas, tipografía, logotipos, papeles pintados, tejidos, *decoraciones domésticas* y públicas y todo tipo de objetos cotidianos componen el gran conjunto de un kitsch vanguardista que va penetrando en la vida diaria y que, como en el resto del mundo, tal vez constituye la verdadera transformación de la cultura visual de la España de estos años. (Brihuela, Jaime, 1979: 81).

En definitiva, la formación del despacho de Ramón hunde sus raíces en lo decimonónico –que tanto le interesó, por otra parte–, pero también en lo vanguardista<sup>193</sup>, vinculado con ciertos dispositivos formales propios de la modernidad: el *collage*, el *fotocollage* y el *fotomontaje*, así como con su poética valoración y poetización de los objetos humildes, sin firma, anclados no tanto en un coleccionismo *ad hoc* como en los itinerarios azarosos por los Rastros urbanos y sobre todo en el humor como categoría ineludible de la modernidad.

## BIBLIOGRAFIA

- Alaminos López, E. 1997. *Actas del Patronato y de la Comisión ejecutiva del Museo Municipal (1927-1947). Edición, introducción y notas de Eduardo Alaminos López*. Madrid: Museo Municipal de Madrid.
- Alaminos López, E. 1999. "Consideraciones acerca del coleccionismo de porcelana a finales del siglo XIX y principios del XX". En *Manufactura del Buen Retiro (1760-1808)*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.
- Alaminos López, E. 2014. *Los despachos de Ramón Gómez de la Serna: un museo portátil "monstruoso"*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Alaminos López, E. 2017. *Un manuscrito autógrafo de Ramón Gómez de la Serna sobre Jacinto Benavente en la Biblioteca histórica municipal*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Alaminos López, E. 2019. "Santa Rita pintor y futurista por R.G.S.". En *Librosnocturnidadyalevosia*, 30 de abril. Consultable en <https://librosnocturnidadyalevosia.com/santa-rita-pintor-y-futurista-por-r-g-s/>
- Alaminos López, E. 2020. 16, Nov. "Ramón Gómez de la Serna y la imagen del Rastro en cuatro dibujos". Consultable en <https://librosnocturnidadyalevosia.com/ramon-gomez-de-la-serna-y-la-imagen-del-rastro-en-cuatro-dibujos/#>
- Alaminos López, E., 2022. "Ramón y la 'anunciografía'". *Calle del Aire. Revista de Literatura*, núm. 4, diciembre.
- Alaminos López, E., 2023. "Ramón as Art-Collector and Visual Artist: Slum of Oddities". En *Ramón Gómez de la Serna. New Perspectives. Edited by Ricardo Fernández Romero*. UK: Tamesis, Woodbrige.
- Alaminos López, E. 2023. "Ramón y la radio. Presentimiento de lo nuevo". *Revista de Occidente*, nº 501.
- Alaminos López, E. 2025. *Ramón dibujante. El lápiz atrevido*. Madrid: Ediciones Ulises.
- Alaminos López, E. 2025. "Trazas y trozos sobre el vanguardismo de Ramón Gómez de la Serna". *fronterad Revista digital*, 4 de diciembre.
- Albert, M., 1999. "Para una estética pombiana: la tertulia, laboratorio de la vanguardia española". En *Ramón Gómez de la Serna. Etudes réunies par Evelyn Martínez Hernández*. Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal.
- Alvear, C., Mainer, J.-C., Navarro, R. [1997], 2000. *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza Editorial. Anderson, A. Anderson, A. A. 2018. *La recepción de las vanguardias en España. Cubismo, Futurismo, Dadá. Estudio y ensayo de Bibliografía*. Sevilla: Renacimiento.
- Ávila, A. / McCulloch, J. 2002. "Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna". En *Catálogo de la exposición Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Azorín [J. Martínez Ruiz]. [1925], 1939. *Doña Inés. Novela*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bañuelos Capistrán, J. 2008. *Fotomontaje*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Baroja, P. [1901], 1934. *La vida fantástica. Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. Madrid: Espasa Calpe.
- Blom, Ph. [2002], 2013. *El coleccionista apasionado. Una historia íntima. Traducción de Daniel Najmías*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bonet, J. M., 1978: "El caligrama y sus alrededores". *Poesía. Revista ilustrada de información poética*. Noviembre-diciembre, núm. 3.
- Bonet, J. M. 1996. "Baedeker del Ultraísmo". Catálogo de la exposición *El Ultraísmo y las artes plásticas*. Valencia: IVAM CENTRE JULIO GONZÁLEZ.
- Bonet, J.M. [1995], 1999. *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bonet, J.M., 2002. *Ramón en su Torreón*. Madrid: Fundación Wellington, 2002.
- Bonet, J.M. 2012. *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta*. Sevilla: Fundación José Manuel de Lara.
- Bonet Correa, A. 2012. *Los cafés históricos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Borges J.L. [1945] [1949], 1980. *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.

- Borrás, T. 1918. “† El pobre Joshe Mari”. *La Tribuna*, 5 de febrero, núm. 2.282.
- Breton, André, [1938], 2007. *Diccionario del surrealismo. Traducción Miguel de Torre*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Brihuega, J. 1979. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Brihuega, J. 1981. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Buñuel, L. 2022. *Obra literaria reunida. Edición de Jordi Xifra*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Calvo Serraller, F. 1992. “Rivera y España, un capítulo olvidado”. Catálogo de la exposición *Diego Rivera. Retrospectiva*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Carmona, E. 2004. “Solana. El invitado, el primitivo y lo inquietante”. Catálogo de la exposición *José Gutiérrez Solana*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- César González Ruano, C. [1947], 2003. “La casa y las casas”. *Diario Madrid*, 29 de octubre de 1947. En César González-Ruano. *Obra periodística [1943-1965]. Tomo I. Edición de Miguel Pardeza Pichardo*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Cirlot, J.E. [1949], [1956], 2006. *Diccionario de los Ismos. Prólogo de Ángel González*. Barcelona: Ediciones Siruela.
- Cirlot, J. E., [1958], 2011. *Diccionario de los símbolos tradicionales*. Madrid: Editorial Siruela.
- Clair, J. (dir). 1977. *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné. Rédigé par Jean Clair*. París: Musée National d'Art Moderne Centre National d'Art et de Culture George Pompidou.
- Davenport, G. *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*. Madrid, México: Turner, Fondo de Cultura Económica.
- Díez, J. L. 1992. Catálogo de la exposición *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo del Prado.
- Fernández, P. 2013. “Cuando la vida es urgente”: la profesionalización de la escritura y las visiones editoriales de Ramón Gómez de la Serna”, En *Representaciones de la realidad en prosa y en poesía (1906-2012)*. París: Indigo & Côté-femmes éditions.
- Fernández Romero, R. 2021. *Ramón Gómez de la Serna o el mercader de imágenes*. Madrid: Editorial Carpe Noctem.
- Fontbona, F. 2003. “Texto e imagen”. En *historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914. Bajo la dirección de Víctor Infantes, François Lopez, Jean-François Botrel*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- García García, I. 2004. *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas “Rafael Botí”.
- Gil Fillol, L. 1918. “Arte y Letras. Ramón”. *La Tribuna*, 5 de septiembre
- Gómez de la Serna, G. 1963. *Ramón (Obra y Vida)*. Madrid: Taurus.
- Gómez de la Serna, J. [1943], 1987. “Mi hermano Ramón y yo”. En Ramón Gómez de la Serna. *El Circo*. Barcelona: Plaza & Janés Editores. Con ilustraciones de APA y Ramón.
- Gómez de la Serna, R. [1918], 1999. *Pombo*. Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Visor Libros.
- Gómez de la Serna, R. 1923. *El novelista (Novela grande)*. Valencia: Editorial Sempere.
- Gómez de la Serna, R. [1924], 1986. *La sagrada cripta de Pombo. (Tomo IIº, aunque independiente del Iº, pudiendo leerse el IIº sin contar con el Iº). Por Ramón Gómez de la Serna. [1924]* Madrid: Trieste.
- Gómez de la Serna, R. [1924], 1995. *Cuentos. [Ilustraciones de Barradas]*. Madrid: Espasa Calpe. [Edición facsímil].
- Gómez de la Serna, R. 1926. *Gollerías (con ilustraciones del autor)*. Valencia: Editorial Sempere.
- Gómez de la Serna, R. [1948], 1998. *Automoribundia (1888-1948). Edición dirigida por Ioana Zlotescu*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gómez de la Serna, R., [1915], 2002. *El Rastro. Presentación de Andrés Trapiello*. Madrid, Asociación de libreros de lance de Madrid.
- Gómez de la Serna, R. [1931] 2002. *Ismos por Ramón Gómez de la Serna (con numerosas ilustraciones)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931 (edición facsímil con ocasión de la exposición *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna (Y un apéndice circense)*. Madrid: MNCARS.
- Gómez de la Serna, R. [1917], 2005. “In memoriam. Epílogo. Silverio Lanza, *Páginas escogidas inéditas*, Madrid, 1917”. En Ramón Gómez de la Serna. *Ensayos. Efigies. Ismos (1912-1961). Edición dirigida por Ioana Zlotescu*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gómez de la Serna, R., 2017. *Ramón Gómez de la Serna. Greguerías ilustradas. Colección ABC*. Madrid: Fundación Colección ABC.

- Gómez de la Serna, R., [1936], 2018. *Color de diciembre y otras cosas. Colaboraciones en el diario Ahora y en la revista Estampa, 1935-1936. Edición y estudio preliminar de Ricardo Fernández Romero*. Sevilla: Renacimiento.
- Gómez de la Serna, R. 2020. *El desahucio a la vista. Escritos sobre fotografía (1908-1954). Introducción y edición de Humberto Huergo Cardoso*. Madrid: Casimiro Libros.
- Gómez de la Serna, R. [1919], 2021. *Retratos, semblanzas y caricaturas de escritores en La Tribuna, 1912-1922. Edición, transcripción y estudio preliminar de Eduardo Alaminos López*. Madrid: Ediciones Ulises.
- Gómez de la Serna, R. [1919], 2021. *Retratos, semblanzas y caricaturas variadas en La Tribuna, 1912-1922. Edición, transcripción y estudio preliminar de Eduardo Alaminos López*. Madrid: Ediciones Ulises.
- González Ruano, C. [1947], 2025. *Siluetas de escritores contemporáneos. Introducción de Miguel Pardeza*. Sevilla: Renacimiento.
- Gubern, R. 1999. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Guigon, E. 1995. *Historia del collage en España*. Teruel: Museo de Teruel.
- Guigon, E. 1997. Catálogo de la exposición *El objeto surrealista. Presentación Juan Manuel Bonet*. Valencia: IVAM. Institut Valencià d'Art Modern.
- Guillén, A. 1921. *La linterna de Diógenes. Benavente. Azorín. Baroja. Palacio Valdés. Martínez Sierra. Picón. Los Quintero. Ortega y Gasset. Eugenio Noel. Marquín. Cavestany. Ramón y Cajal. Maeztu. Cejador. Blanco-Fombona. Pérez de Ayala. Villaespesa. Cansinos Assens. Rodríguez Marín. Linares Rivas. Altamira. Concha Espina. Zozaya. Díez Canedo. Ricardo León. Jacinto Grau. Jiménez. Emilio Carrère. José de la Riva Agüero. Gabriel Miró. Gómez de la Serna. Además: José Francés. Julio Camba. Joaquín Belda. Manuel A. Bedoya y otros. Prólogo de Ramón Pérez de Ayala y un epílogo de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Editorial-América.
- Huergo Cardoso, H. 2020. *Ramón Gómez de la Serna. El desahucio a la vista. Escritos sobre fotografía (1908-1954). Introducción y edición de Humberto Huergo Cardoso*. Madrid: Casimiro Libros.
- Huergo Cardoso, H. 2023. *Madrid como obra de arte. Escritos sobre fotografía en la España de Ramón Gómez de la Serna, 1911-1947. Introducción, edición y traducción de Humberto Huergo Cardoso*. Madrid: Casimiro Libros.
- Kafka, F. [1917], 2003. *Narraciones y otros escritos. Edición dirigida por Jordi Llovet. Traducción de Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar. Prólogo de Jordi Llovet*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Laget, L.-A. 2016. "La bibliothèque de travail de Ramón Gómez de la Serna: portrait de l'artiste en collectionneur." *ILCEA25* (2016). <http://ilcea.revues.org/3788>
- Lévi-Strauss, C. [1958], 1973. *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- MacGregor, N. [2010], 2012. *La historia del mundo en 100 objetos. Traducción de Francisco J. Ramos Mena*. Barcelona: Debate.
- Machado, M. [1918], 2019. *Día por día de mi calendario. Memorándum de la vida española en 1918. Edición e introducción de Sofía González Gómez y Leoncio López-Ocón Cabrera*. Sevilla: Renacimiento.
- Mainer, J-C. 1999. "La novela y el ensayo". En *La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936). Vol. II. Letras. Ciencia. Arte. Sociedad y Culturas*. Historia de España Menéndez Pidal, tomo XXXIX. Madrid: Espasa Calpe.
- Mainer, J-C. 2010. *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo, 1900-1939*. Barcelona: Crítica.
- Mainer, J-C. [1975], 2025. *La Edad de Plata. Ensayo de interpretación de un proceso cultural (1902-1939)*. Barcelona: Taurus / Penguin Random House Grupo Editorial.
- Maistre, X. de. [1794], 2007. *Viaje alrededor de mi habitación. Traducción Puerto Anadón. Ilustraciones de Gustave Staal. Sainte-Beuve. Semblanza de Xavier de Maistre. Traducción de J.M. Lacruz Bassols*. Madrid: Editorial Funambulista.
- Marías, J. 1998. "España ante la historia y ante sí misma (1898-1936)". En *La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936). Vol. I. Identidad, pensamiento y vida, hispanidad*. Historia de España Menéndez Pidal, tomo XXXIX. Madrid: Espasa Calpe.
- Marinetti, F. T. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal.
- Martos Núñez, E. / Martos García, A. 2016. "La mirada poética y el Rastro de Ramón Gómez de la Serna: tradición y modernidad". *Anclajes*, 20(3), 43-58. Consultable en <https://www.titeresante.es/2018/03/la-poetica-de-los-objetos-y-el-rastro-de-ramon-gomez-de-la-serna-por-eloy-martos-nunez-y-aitana-martos-garcia/>
- Maurer, Ch. 2023. *Bello relámpago que dura: Moreno Villa y Jacinta*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Mende, M. 2005. En Catálogo de la exposición *Durero. Obras maestras de la Albertina. Edición a cargo de José Manuel Matilla*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Monte-Cristo. [1898], 2014. "Los salones de Madrid". *Nueva edición, notas y estudio introductorio de Germán Rueda*. Madrid: Ediciones 19.

- Obregón, A. de. “Ramón en el recuerdo”. En Catálogo de la exposición *Ramón en cuatro entregas 1. Siete aproximaciones. Desde su tiempo*. Madrid: Museo Municipal.
- Ortega y Gasset, J. [1924; 1925], 2010. *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos. La deshumanización del arte. Y otros ensayos de estética. Introducción de Valeriano Bozal*. Barcelona: Editorial Planeta DeAgostini.
- Oviedo Pérez de Tudela, R. 2018. “Ramón Gómez de la Serna. El hacedor de imágenes”. *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 820, octubre.
- Pardeza, M. 2025. “Introducción. Retratar al paso”. En César González Ruano. *Siluetas de escritores contemporáneos [1947, 1949]*. *Introducción de Miguel Pardeza*. Sevilla: Renacimiento.
- Pardo Bazán, E. [1898], 2014. “Prólogo”. En “*Los salones de Madrid*”. Nueva edición, notas y estudio introductorio de Germán Rueda. Madrid: Ediciones 19.
- Pérez, C., 2004. “Ramón, constructor”. Catálogo de la exposición *Un paseo por la vanguardia española. Instantánea de Ramón Gómez de la Serna*. Rosario: Museo Histórico Provincial de Rosario (Argentina).
- Pérez Ferrero, M. 1935. *Vida de Ramón*. Madrid: Cruz y Raya.
- Pérez Ferrero, M. [1946], 1980. “Ramón y el primer Pombo. (1946)”. Catálogo de la exposición *Ramón en cuatro entregas. 2. “Prometeo”: Entrando en fuego. La Sagrada cripta de Pombo*. Madrid: Museo Municipal.
- Pérez Galdós, B. [1870], 1960. *La sombra*. En Benito Pérez Galdós. *Obras completas. Introducción, biografía, bibliografía, notas y ceso de personajes galdosianos por Federico Carlos Sainz de Robles. Tomo IV. Novelas*. Madrid: Aguilar.
- Pérez Galdós, B. [1878], 1960. *La familia de León Roch*. En Benito Pérez Galdós. *Obras completas. Introducción, biografía, bibliografía, notas y ceso de personajes galdosianos por Federico Carlos Sainz de Robles. Tomo IV. Novelas*. Madrid: Aguilar.
- Pérez Galdós, B. [1881], 1960. *La desheredada*. En Benito Pérez Galdós. *Obras completas. Introducción, biografía, bibliografía, notas y ceso de personajes galdosianos por Federico Carlos Sainz de Robles. Tomo IV. Novelas*. Madrid: Aguilar.
- Pérez Galdós, B. [1882], 1960. *El amigo Manso*. En Benito Pérez Galdós. *Obras completas. Introducción, biografía, bibliografía, notas y ceso de personajes galdosianos por Federico Carlos Sainz de Robles. Tomo IV. Novelas*. Madrid: Aguilar.
- Pérez Galdós, B. [1884], 1960. *Tormento*. En Benito Pérez Galdós. *Obras completas. Introducción, biografía, bibliografía, notas y ceso de personajes galdosianos por Federico Carlos Sainz de Robles. Tomo IV. Novelas*. Madrid: Aguilar.
- Pérez Galdós, Benito. [1884], 1960. *La de Bringas*. En Benito Pérez Galdós. *Obras completas. Introducción, biografía, bibliografía, notas y ceso de personajes galdosianos por Federico Carlos Sainz de Robles. Tomo IV. Novelas*. Madrid: Aguilar.
- Pérez Galdós, B. [1887], 2004. *Fortunata y Jacinta (II)*. Madrid: Santillana Ediciones / Diario EL PAÍS.
- Pérez Sánchez, Alfonso, E. 1978. *D. Antonio de Pereda (1611-1678). La pintura madrileña de su tiempo*. Madrid: Salas de Exposiciones del Palacio de Bibliotecas y Museos.
- Pérez Segura, Javier, 2018. “La ciudad se despierta. Madrid y la cultura de lo nuevo”. Catálogo de la exposición *Madrid. Musa de las artes*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Pessoa, F. [1914], 2014. *Libro del desasosiego. Traducción, prefacio y notas de Antonio Sáez Delgado. Edición de Jerónimo Pizarro*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Pflüger Samper, J. E. 2001. “La generación política de 1914”. *Revista de Estudios políticos*, núm. 112. Consultable en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=27651>
- Poetas, 2017. *Poetas de la nada. Huellas de Dadá en España. Edición de Pablo Rojas*. Sevilla: Renacimiento.
- Praz, M., [1964], 1965. *Historia ilustrada de la decoración. Los interiores desde Pompeya al siglo XX*. Barcelona, Madrid, México: Editorial Noguer.
- Praz, M., [1979], 2017. *La casa de la vida. Traducción de Carmen Artal. Prólogo de J.F. Yvars*. Barcelona: Peguin Random House. Grupo Editorial.
- Prebisch, A., 1925. “Ramón” en “Homenaje a Ramón”. *Revista Martín Fierro*, 18 de julio.
- Puelles Romero, L. 2005. *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Murcia: CendeaC.
- Puyal, A. 2017. *Cine y renovación estética en la vanguardia española. [Antología crítica, 1920-1936]*. Sevilla: Renacimiento.
- Quevedo, F. de. 1969. *Obra poética. Edición de José Manuel Blecua. I*. Madrid: Editorial Castalia.
- Reyes, A. 1920. “Ramón Gómez de la Serna”. En Ramón Gómez de la Serna (Tristán). *Libro nuevo*. Madrid: Imprenta Mesón de Paños, 8.

- Rivero Serrano, J. 2017. "Adolf Loos, Casa Tzara, París, 1926". En *Hyperbole. Intersecciones creativas*, 10 de mayo de 2017.
- Ródenas de Moya, D. 2021. "Introducción". En Guillermo de Torre. *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Edición de Domingo Ródenas de Moya. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ródenas de Moya, D. 2023. *El orden del azar. Guillermo de Torre entre los Borges*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Rueda, G. [1898], 2014. "Estudio introductorio". En "*Los salones de Madrid*". Nueva edición, notas y estudio introductorio de Germán Rueda. Madrid: Ediciones 19.
- Sainz de la Maza, M. / Pérez Segura, J. / Osma, G. de. 2025. "Arte Nuevo. 1914-1936". Catálogo de la Exposición *Arte Nuevo. 1914-1936*. Madrid: Galería Guillermo de Osma.
- Salaverría, J. M. 1930. *Nuevos retratos. Pérez Galdós. La Generación del 98. Gómez de la Serna y el vanguardismo. Ramón de Basterra. Retrato de la época. Salaverría más Salaverría*. Madrid: Renacimiento.
- Salinas, P. [1935], 1970. "Escorzo de Ramón". En *Pedro Salinas. Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- Sarmiento, J. A. 2009. "El estallido de la vanguardia". Catálogo de la exposición *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Instituto Cervantes / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.
- Saura, A. 2002. Catálogo de la exposición *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Serrano Alba, F.J. 2008. "El Aleph de Ramón: Una tentativa de inventario del estampano de Ramón Gómez de la Serna". *Boletín RAMÓN*, nº17.
- Shattuck, R., [1955], 2019. *La época de los banquetes. Historia de la bohemia y las vanguardias en el París de la "Belle Époque"*. Traducción de Carlos Manzano. Madrid: A. Machado Libros.
- Soria Olmedo, A. 2017. *Una habitación propia. Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes. 1919-1936*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Torre, G. de. 1920. "Madrid-París. Álbum de retrato. Mis amigos y yo". *Grecia. Revista decenal de literatura*, 1 de agosto.
- Torre, G. de. [1925], 2023. *Literaturas europeas de vanguardia. Edición y prólogo de José María Barrera López. Preliminar de Miguel de Torres Borges*. Sevilla: Renacimiento.
- Torre, G. de, [1930], [1963], 2019. "Juan Gris y Robert Delaunay". En *Guillermo de Torre. Tan pronto ayer. Edición e introducción de Pablo Rojas*. Sevilla: Renacimiento.
- Torre, G. de. [1963], 2019. "Picasso y Ramón". En *Guillermo de Torre. Tan pronto ayer. Edición e introducción de Pablo Rojas*. Sevilla: Renacimiento.
- Torre, G. de. [1967], 2019. "Pedro Salinas en mi recuerdo y en sus cartas". En *Guillermo de Torre. Tan pronto ayer. Edición e introducción de Pablo Rojas*. Sevilla: Renacimiento.
- Torre, G. de. [1969], 1974. *Historia de las literaturas de vanguardia. Vol. I*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Torre, G. de. [1967], 2019. "Para la prehistoria ultraísta de Borges". En *Guillermo de Torre. Tan pronto ayer. Edición e introducción de Pablo Rojas*. Sevilla: Renacimiento.
- Torre, G. de, [1925], 2023. *Literaturas europeas de vanguardia. Edición y prólogo de José María Barrera López. Preliminar de Miguel de Torres Borges*. Sevilla: Renacimiento.
- Tuñón de Lara, M. [1970], 1984. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. 3ª edición corregida y ampliada. Madrid: Editorial Tecnos.
- Umbral, F. [1978], 1996. *Ramón y las vanguardias. Prólogo de Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Espasa Calpe.
- Vinardell, S.. 1916. "La Juventud española. Mi visita a al hombre nuevo. Ramón Gómez de la Serna", *La Tribuna*, 10 de abril de 1916, núm. 1.528.
- Wolf, V. [1929], 2022. *Una habitación propia. Traducción de Laura Pujol*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Williamson, E. 2007. *Borges. Una vida*. Barcelona: Seix Barral.
- Yvars, J. F. 2012. *El siglo del collage. Una apreciación radical*. Barcelona: Editorial Elba.
- Zlotescu, I. 2012. "Apuntes sobre el ramonismo: 1908-1931". Catálogo de la exposición *Las greguerías de Ramón Gómez de la serna*. Madrid: Instituto Cervantes / Museo ABC. Centro de Arte / dibujo / Ilustración.
- Zubiaurre, M. 2014. *Culturas del erotismo en España, 1898-1939. Traducción y adaptación de la autora*. Madrid: Cátedra.



## NOTAS

<sup>1</sup> Pertenece al “Cuaderno en octavo B (1917)”. La cita completa: “Toda persona lleva en su interior una habitación. Esto es algo que puede comprobarse incluso mediante el oído. Cuando alguien pasa andando rápido y escuchamos con atención, de noche tal vez, cuando todo alrededor está en calma, se oye por ejemplo el traqueteo de un espejo de pared no suficientemente sujeto o el paraguas”. La literatura de Kafka está llena de habitaciones, la paradigmática sería la de *La transformación* (1915). Al comienzo de la narración del desgraciado Gregor Samsa leemos: “Su habitación, en verdad la habitación de un ser humano, solo que un tanto pequeña, seguía ahí entre las cuatro paredes de siempre. Por encima de la mesa, sobre la que había un muestrario de telas desplegado –Samsa era viajante de comercio–, colgaba un retrato que él había recortado hacía poco de una revista ilustrada y puesto en un precioso marco dorado” (Kafka, F. [1915], 2003: 87).

<sup>2</sup> En *El novelista* –novela de novelas– hay interesantes referencias a despachos de escritores y otros personajes y a la decoración interior. Así, por ejemplo, en el Capítulo VII, “Otra tarde de otro día”: “Ya tenía cuatro casas pobres –algunas aguardillada– en Madrid” (pg. 52) (...) “Allí estaba la novela entre manos, la que le había correspondido a aquella sucursal, la que daba un ambiente especial a aquella habitación, la que titulaba: LA CRIADA (...). El novelista pensaba señalar mucho las diferencias de las casas distintas por [las] que pasaba: casas sórdidas de la burguesía (...) Andrés había pintado ya muchos interiores de aquellas con sus cocinas y sus comedores alegres o tristes (...) ¡Terrible comedor aquel todo cubierto con bandejas y platos lamentables y aquel otro con cabezas de ciervo y relojes oscuros con las cifras blancas!” (pg. 62). En el capítulo XXX, “En casa del gran Remy Valey”: “–Pues porque seguí su rastro ideal hasta dar con ella aquí, en mi propia habitación, que es donde hay que dar con las cosas, no en la vida... Todo está escondido aquí en este momento, todo... Lo que es menester es encontrarlo” (pg. 248). En el capítulo, XXXVIII, “Las siamesas”: “Todo en la casa estaba lleno de objetos teratológicos para soportar la teratología de aquellas hermanas.” (pg. 308). En el capítulo XLIII, “Nuevos avatares”: “A través del biombo se veía algo así como que la habitación es un escenario del hombre para poco tiempo” (pg. 347). En XLV, “El empujón libertador”, “El novelista siguió en días sucesivos su BIOMBO” [novela, en cuyo capítulo XXIV, “¡No pases!”], se lee: “El biombo persistía en mi casa como bastidor de la decoración monstruosa de los despachos (...)” (pg. 378). En Capítulo, IX, “Cocimiento de la novela”, “No quería sino convidar a la gente para que viesan su comedor lleno de espejos y tarjetas postales en las rendijas de sus esquinas” (pg. 70).

<sup>3</sup> Tal casa, tal dueño

<sup>4</sup> Poe pasa repaso a distintas nacionalidades en relación con la decoración interior de sus residencias. Así –escribe– que “en la decoración interior de sus residencias (...) los ingleses no tienen igual. Los italianos, más allá de mármoles y colores, no andan sobrados de sensibilidad al respecto. En Francia *meliora probant, deteriora sequuntur* [Veo lo mejor y lo apruebo, más sigo lo peor] –es una raza la de ese pueblo demasiado callejera para cuidar y mejorar el saber hacer doméstico (...). Los chinos, y la mayoría de las razas orientales, tienen decoraciones tan floridas como inadecuadas. Los escoceses son malos decoradores. Los holandeses apenas alcanzan a sospechar que una cortina es cosa distinta a una berza. En España todo son telas colgantes –nación de colgaduras. Los rusos no amueblan. Los hotentotes y los kikapúes se las apañan –solo los yanquis resultan lamentables” [Edgar Allan Poe. *Filosofía del mueble. Seguido de Oscar Wilde. Decoración de la casa*. Madrid, Casimiro Libros, 2017, pg. 12.

<sup>5</sup> En el prólogo a la edición *Hebdomeros* (2014), César Aira comenta que “Página tras página vemos pasar como en un cine sin reglas paisajes transitados por guerreros antiguos, interiores burgueses, cacerías, naufragios, cafés de artistas y poetas, espacios y tiempos desplazándose unos en otros mediante la simple magia de una escritura límpida”. En [https://mansalva.com.ar/prologo-a-hebdomeros-por-cesar-aira/?srsltid=AfmBOor5\\_Y7CYo-l6IyFnXV-XN2fnU7hhHx4CHx4UUy3Yc5QrtTU0rN](https://mansalva.com.ar/prologo-a-hebdomeros-por-cesar-aira/?srsltid=AfmBOor5_Y7CYo-l6IyFnXV-XN2fnU7hhHx4CHx4UUy3Yc5QrtTU0rN)

<sup>6</sup> Un ejemplo de ese detallismo lo encontramos también en *El novelista* en el capítulo XXIII de la novela “El farol 185” (pgs. 240-243) que Andrés Castilla escribe en Londres. Como botón de muestra: “El farol 185 había llegado a los treinta años de servicio. (...). “Tenía ya un poco de enfisema y se oía su resuello en el silencio de la noche (pgs. 240-241).

<sup>7</sup> En el capítulo XXX, “En casa del gran Remy Valey” de *El novelista* leemos: “Todos estos muebles –pensaba Andrés– pasarán a un museo cuando Valey muera y todos querrán reconstruir, darían todo por reconstruir la luz de esta tarde en esta habitación insignificante...” (pg. 246).

<sup>8</sup> Gómez de la Serna, R., [1948], 1998. *Automoribundia (1888-1948)*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu. Barcelon, Galaxia Gutenberg, lámina XXII.

<sup>9</sup> “Pues haciéndola meticulosa hasta la ridiculez” (pg. 559).

<sup>10</sup> “No sé cómo aclaré la vida. Quizá dedicándome a la Literatura, emplazando en ella mi rebeldía, en vez de tirar ideas sociales a la cabeza de los demás” (pg. 568).

<sup>11</sup> “La paradoja sorprende a todos” (pg. 570).

<sup>12</sup> “Tuve serenidad hace más de quince años para ver cuál era el estilo del porvenir y hasta dónde avanzaría la imagen” (pg. 571).

<sup>13</sup> “En 1910 –diez años antes de que llegase el plagio y la imitación de lo moderno a España– publiqué, en el número 20 de *Prometeo*, las proclamas futuristas de Marinetti a los españoles” (pg. 571).

<sup>14</sup> “Cuando me ponía los lentes del humorista todo se me presentaba sin su seriedad inaguantable, como cosa sin trascendencia” (pg. 576).

<sup>15</sup> “Para que no resulte un inventario pretencioso de lo que solo es polifacecia [abundancia de donaire] practica y pura, los grabados [es decir, las reproducciones que incluye] permiten entrever la diversidad de ese conjunto abigarrado y monstruoso de mi despacho, lleno de lámparas para que todo esté despierto en él” (pg. 585). Además sobre lo diverso escribirá: “uno no debe saber nada en cuanto

a prejuicios estéticos” (pg. 595) y “Prefiero este dominio de lo diverso (pg. 596). “Busco los detalles, las gracias, lo que hay de pintoresco en cada cosa (...) siguiendo lo diverso en su diversidad de caminos” (pg. 597) (...) y espero “el nuevo ritmo, la nueva idea, la nueva barroquidad” (pg. 597). Las *cursivas* son más.

<sup>16</sup> En el epígrafe MI PROFUSION alude a su “fecundidad” (contra la que se ha querido, se queja, hacer arma) (pg. 592). “¿A qué se debe entonces ese fenómeno de profusión que aparento? (pg. 593). “Por haber hecho demasiadas imágenes, precisas y felices, se sufre que los demás tengan repugnancia a citar ninguna” (pg. 593).

<sup>17</sup> Además de los citados hay que recordar por su importancia, los ídolos negros, el retrato de Ramón por Rivera, las bolas de cristal suspendidas en el techo y el farol. De este último hemos señalado una referencia o correspondencia imprescindible en *El novelista*. Véase nota 6.

<sup>18</sup> “Lo pintoresco es una categoría estética surgida en el siglo XVIII en el Reino Unido, íntimamente relacionada con el movimiento romántico. El término proviene del vocablo italiano *pittresco*, que significa «similar a la pintura», «a la manera del pintor», queriendo expresar una propiedad de los objetos, paisajes o cualquier otro elemento del mundo de los sentidos que, por sus características, cualidades, belleza o singularidad, es digno de ser pintado, de ser representado en una obra de arte. Lo pintoresco es aquel estímulo visual que aporta una sensación tal de singularidad que pensamos que debería ser inmortalizado en un cuadro. (...) Como palabra, pintoresco fue empleado por primera vez por Giorgio Vasari en sus *Vite*, donde utiliza el término “alla pittoresca” para significar un objeto que es capaz de producir nuevos efectos en el terreno pictórico. En Francia, se empleó el término “genre pittoresque” para calificar la decoración rococó. Sin embargo, la significación actual y de significado estético del término surgió en Gran Bretaña en el siglo XVIII, en relación con la escuela filosófica empirista y el incipiente romanticismo, y en paralelo a la formulación de nuevas categorías estéticas como lo sublime (...) Así pues, se puede definir lo pintoresco como un tipo de representación artística basada en unas determinadas cualidades como serían la singularidad, irregularidad, extravagancia, originalidad o la forma graciosa o caprichosa de determinados objetos, paisajes o cosas susceptibles de ser representadas pictóricamente. También se puede considerar pintoresca una escena que llama la atención por unas extrañas cualidades que hacen que sea llamativa, bien porque expresan temas de corte novelesco o porque muestran escenas idílicas o emotivas, generalmente ligadas a ambientes exóticos o bucólicos (escenas con pastores, pescadores, gitanos, etc.). Lo pintoresco provoca asociaciones de ideas de índole caprichoso y evocador, produciendo un sentimiento estético entre la relajada y armoniosa visión de la belleza y la sobrecogedora grandeza de lo sublime”. Las *cursivas* son más. En <https://es.wikipedia.org/wiki/Pintoresco> [consultado el 03/08/2025].

<sup>19</sup> En la ficha de catálogo de esta obra, Alfonso E. Pérez Sánchez advierte que el “rico bodegón dispuesto sobre la mesa (...) muestra la inanidad de los bienes del mundo: las riquezas (bolsa de monedas, cofre de joyas), la dignidad y el poder (tiara, mitra, corona y cetro), la belleza física (flores en el vaso), las glorias militares (armas, armaduras y laureles), la ciencia y el saber (libros y mapamundi), los placeres del amor (miniatura-retrato y partitura de música), frente al triunfo definitivo de la muerte (cirio apagado, calaveras) que regula el tiempo (reloj). Las cartas de la baraja y la máscara de cartón significan, sin duda, el azar y la ficción hipócrita del mundo, con una inscripción que muestra el ángel a modo de divisa o emblema”. En la cinta que sostiene el ángel la inscripción: “Aeterne pungit cito volat et occidit” se traduce como: “Hierne eternamente, vuela rápido y mata”. Esta frase, a menudo asociada con representaciones de la fugacidad de la vida, enfatiza la naturaleza transitoria y mortal del tiempo. La ficha de catalogación del Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid comenta lo siguiente, respecto de los objetos representados en el cuadro: “Por su parte, el conjunto de objetos situados sobre la mesa constituye un auténtico despliegue de símbolos y alegorías. La calavera, como alusión a la muerte; los naipes, en referencia a lo cambiante del juego y el azar; las flores que, como la vida, se marchitan; la vela humeante situada entre las calaveras, símbolo de la condición fugaz y transitoria de la vida; el reloj, alusivo al paso del tiempo. Similar condición de temporalidad tienen otros objetos representativos de la riqueza, como las monedas y las joyas; del poder político, como la corona de laurel, la armadura la pistola, la corona y el cetro; del poder religioso, como la mitra y la tiara papal; del amor, como el retrato miniatura de una dama; y de los placeres asociados a la música, a la literatura, al saber y al teatro, representados mediante partituras, libros y una máscara. En definitiva, el artista ha desplegado un extraordinario conjunto de objetos que ejemplifican la vanidad del mundo, tratándolos con una definición magistral que los individualiza a fin de acentuar, a través de lo real, la fuerza de su carácter didáctico, alegórico y moral. Se trata de una de las obras maestras del siglo XVII español” y “Forma parte del género de las *vanitas* que tuvo una amplia difusión en la España del siglo XVII. La *vanitas* comporta la representación de una serie de objetos y figuras de carácter profano pero dotadas de un profundo sentido moralizador. El sueño, como referencia a la ambigüedad de la realidad y lo imaginario que, en ocasiones, llegan a confundirse, es una constante en la cultura española del Barroco” En <https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=0639> [Consultado el 03/08/2025].

<sup>20</sup> Entre las páginas 594 y 626.

<sup>21</sup> La cronología del Torreón de la calle de Velázquez, abarca de 1922 a 1930.

<sup>22</sup> Bajo la rúbrica de “(Cosas de mi torreón)” reproduce 43 objetos (entre las pgs. 594 y 626). En el Suplemento *Pombo I* en el contexto de un discurso en un banquete que se le iba a dar en el Café de Pombo dedica un párrafo sobre los objetos del despacho, muy ilustrativo del concepto que él tenía sobre él y que valora más que su propia obra literaria: “Sin embargo, no es por mi obra por lo que yo creo merecer estos agasajos; yo lo merezco porque he sido el que ha elevado el concepto de los polichinelas que venden en las cacharrerías y en la calle y que van desapareciendo, porque amo y tengo también en mi despacho los molinillos de los jardines como únicas flores de búcaro que no son cargantes; porque tengo, no para engañar a las perdices, sino para gozarme en el canto rústico del campo, un reclamo de perdiz, no de los que son una laringe artificiosa como un biberón de cuero y latón, sino de los que tienen una perdiz estilizada al extremo del tubo y de la pera de goma, gran reclamo con el que saludo al Alba y con el que enveneno de paradoja el alma cándida y obtusa del transeúnte que oye la perdiz como si fuera auténtica; porque soy el que tiene una femenina cabeza de cera con cabellos castaños y ojos de muerta y de loca; porque tengo las cabezas de peinadoras que los descuartizadores de mujer llevan al Rastro y nadie se apiada de ellas hasta donde merecen; porque tengo ídolos negros desde hace años y soy como el guardián del único templo racional que hay aquí; porque tengo cerca, entrañablemente unida a mí, sin pavor ni ostentación, una lápida auténtica que es recuerdo de todos los muertos y que equilibra el humorismo de mi cuarto. Por todo esto creo yo ser festejado” (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1986: 680). Las *cursivas* son más.

<sup>23</sup> El pie de foto dice: “Mi retrato cubista, por Diego María Rivera, y del que describo la historia y el secreto en mi obra ‘El Cubismo y todos los ismos’. El texto pasaría a *Ismos* (1931) y encontramos referencias también en *Automoribundia* (1888-1948) (1948) y en *Nuevas páginas de mi vida* (Lo que no dije en mi AUTOMORIBUNDIA) (1957).

<sup>24</sup> También se reproduce la fotografía de Vidal con parte de los asistentes, con el pie: “De un banquete.- Grupo de asistentes a la comida que se celebró en la ‘Sagrada Cripta de Pombo, en honor de D. Luis Bello (Foto Vidal)”. Aquí la foto aparece más reducida que la reproducida en el libro *La sagrada cripta de Pombo*. Tanto en el “suelto” de *La Tribuna* como en el libro se dan algunos nombres de los asistentes al banquete. Entre ellos se distingue claramente sentado y con sombrero en las manos a Pérez de Ayala y, por supuesto, a Ramón, de pie, en el borde derecho de la fotografía.

<sup>25</sup> La inscripción completa dice: “(Cosas de mi torreón) / Hueco de acceso a mi despacho y a cuya entrada se ven esos dos chinos, de los que uno es el que representó a Bello en el banquete de Pombo y el otro la desconsolada esposa del chino” (pg. 606).

<sup>26</sup> La fotografía (fotomontaje) en Miguel Pérez Ferrero. *Vida de Ramón*. Madrid, Cruz y Raya, 1935. La fotografía va insertada entre las páginas 22 y 23. El ejemplar consultado se conserva en el Despacho instalado en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en Conde Duque, en cuya portada se le manuscrito: “Ejemplar / mío del /autor” y una dedicatoria profusamente tachada en la que solo se distingue claramente al fina “RAMON”.

<sup>27</sup> Reproducida en Gómez de la Serna, R. [1948], 1998. *Automoribundia (1888-1948)*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg, lámina VI con el pie: “El rincón del farol de la calle que instalé en mi buhardilla”. El término buhardilla lo utilizó Ramón para referirse al Torreón de Velázquez.

<sup>28</sup> Reproducida en Gómez de la Serna, R. [1948], 1998. *Automoribundia (1888-1948)*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu. Barcelona, Galaxia Gutenberg, lámina XI.

<sup>29</sup> “La biografía de Ramón que publicara Miguel Pérez Ferrero a través de la revista Cruz y Raya en 1935 también viene ilustrada con diversas fotografías. No puedo demostrar –comenta Ricardo Fernández Romero– hasta qué punto el propio Ramón intervino en este proyecto, pero imagino que hubo de tener voz en el mismo, habida cuenta del cuidado con que se encargaba de su imagen pública. Así, detecto una similar estrategia de ecos y cierre en el uso de la fotografía [como en *Automoribundia*]. El pie de la primera imagen de Ramón le muestra en su despacho: “Ramón sólo”. La misma idea se repite en forma de eco al final de la biografía, cuando Pérez Ferrero anuncia las colaboraciones de Ramón en *Ahora* y *Diario de Madrid* y sus últimas publicaciones, *Flor de greguerías*, *Los muertos*, *las muertas* y *otras fantasmagorías*, y pasa a describir la última fotografía: ‘Tiene ahora el escritor cuarenta y siete años y está sentado ante la cinta que forma su mesa. Su rostro redondo, lleno, aparece joven. La última sombra amenazadora, que pudo hacerle viejo en un instante, ha huido asustada por el juvenil desorden del cuarto. El cuerpo vigoroso, que siempre logra vencer al dragón del hígado, se siente capaz de resistir todavía jornadas interminables de trabajo. Y el espíritu está optimista’. Se subraya así el mito ramoniano de la soledad, de la generación unipersonal, de la independencia conferida por la entrega exclusiva a la vocación literaria, el trabajo frente a la improvisación, la juventud y la independencia (luego la Torre de Marfil). Escrito en presente de indicativo, el pie de foto, a través de la convivencia instantánea de foto y palabra, da cierre al biografiado sobre sí mismo, le da sentido. La descripción y la imagen remiten al escritor Andrés Castilla que contempla sus obras completas al final de *El novelista*” (Fernández Romero, Ricardo, 2021: 584, nota 667). Las cursivas son mías.

<sup>30</sup> Ese “antes” cabe situarlo, como ya se ha señalado, en el Torreón de Velázquez, que Ramón utilizó entre 1922-1933. Véase la fotografía “el rincón del farol en el torreón de la calle Velázquez” (reproducida en Bonet, Juan Manuel, 2002: 39) en la que se aprecia ya el “collage” de fotografías tanto en la parte frontal de un mueble como en las paredes. Entre las fotografías pegadas en la pared se aprecia una de Ramón y Azorín que serviría para fechar *ante quem* este estamario inicial.

<sup>31</sup> Las cursivas son mías.

<sup>32</sup> Cuenta Ramón en el capítulo LII, mezclando recuerdos de tiempos distintos, que había una reproducción de este cuadro en casa de su abuela, como en casa de otros amigos de sus padres y en muchos otros hogares, y también en el portal de la casa de Velázquez, 4 donde Ramón tuvo instalado su Torreón: “Hay un cuadro de Pradilla que ya es el clásico retrato de la alucinada reina y que estaba en todos los hogares. (...). En casa de mi abuela el principal cuadro era ese, con un marco desusado de gran guirnalda de oro, y todos los días al bajar de mi torreón miro ese mismo cuadro colocado por el dueño de la casa en pleno portal. (...). ¿Por qué tenía mi abuela y Maradona –la íntima amiga de mi madre-, y el padre de mis amigos Medieros, ese cuadro tétrico (...). En los oscuros pueblos de Toledo y en los claros de Andalucía el mismo cromo se repetía y era por lo mismo, pues si alguna de aquellas poseedoras del célebre cuadro no era viuda, prometía a su querido esposo un pésame largo y abnegado. (...). De vez en cuando se me volvía a aparecer en una fonda, en una salita de recibir, en el Museo de Arte Moderno ese cuadro en el que el cardizal tiembla y la tierra se compunge antes esa reina que no quiere enterrar a su esposo. (...). Al subir a mi torreón en la noche, iluminado el cuadro por la lamparilla del ascensor, era imponente ver a Doña Juana, y como era la última visión del día lograba meterme en mi buhardilla con la gran loca de pegadiza compañía. (...). En la soledad de mi estudio veía cómo el crespón de la reina era la bandera oscura, la vela del reinado. (...). Doña Juana la Loca vaga por todos los caminos como esposa fiel y ejemplar, dando ejemplo, multiplicando las reproducciones de esa estampa célebre, turbia de otoños, con rescoldo de cenizas siempre. (...). Por causa de esas tías mías que eran Doña Juana la Loca y por causa del cuadro colocado en el portal de mi torreón de Velázquez 4, Doña Juana la Loca es capítulo de mi autobiografía” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 439-442). En algún momento de la descripción del cuadro, Ramón trastoca esta obra con el cuadro, también de Pradilla, *La Rendición de Granada*. Circunscribiéndonos a ciertas obras de la pintura decimonónica, conviene señalar también cómo reprodujo y empleó el cuadro de Antonio Gisbert Pérez, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (1888) en la *Primera Proclama de Pombo* (1915) (Alaminos López, Eduardo, 2020: 103-105).

<sup>33</sup> Sobre el peculiar “coleccionismo” ramoniano véase la nota 134.

<sup>34</sup> “Botones de todas clases, *poutpourris* inverosímiles como los que una caja guardan las mujeres y de los que siempre sale el parecido... Botones de maragato, de teresiana, de mujer, de niños, botonaduras incompletas de pechera y de puños, botones de miliciano, todos impares como caídos cada uno en una calle distinta un siglo distinto a hombres que cayeron tan trivialmente como sus botones... ¡Cómo se podría inculcar la identidad jovial de esas dos trivialidades!” (Gómez de la Serna, Ramón, [1915], 2002: 58) en el capítulo “Montón de cosas”.

<sup>35</sup> Ramón caracteriza el *Rastro* como “vertedero obscuro” y algunos objetos los vincula con los muertos o la muerte, por ejemplo, las pipas de fumar, los pisteros, las máquinas de hacer café o las gafas.

<sup>36</sup> La risa la causaba el que se veía a unas “señoritas [que] se han subido a las sillas porque hay un ratón en el cuarto.

<sup>37</sup> Capítulos II, IV y VII respectivamente. El tema del empapelado vuelve a aparecer en el capítulo XII con motivo del despacho paterno, en el que “*aquel empapelado, con su frenética monotonía*”, de rosas violetas, fue subdividido “con marcos y cuadros de todos los tamaños” como consecuencia de colocar allí dos paisajes de Ramos García que le tocaron al padre en una rifa del Ministerio de Ultramar. Recordemos también que en el artículo “Viaje alrededor de mi cuarto” (1936), Ramón había expresado ya: “¿No es mejor ver en delirio láminas variadas que la monotonía desesperante de la fiebre de un empapelado de flores o el color liso (...)”. Las *cursivas* son mías. El despacho del padre vuelve a aparecer en estas páginas en el capítulo XIX a propósito de la compra por aquel de un reloj de arena, “símbolo –claro– del desengaño eterno”, objeto que Ramón somete a una intensa literaturización. Sirvan de ejemplo estas dos citas: “Un hoyuelo infantil de arena se iba formando en el fondo del recipiente de abajo y después una pequeña pirámide y después un montículo y después se desmoronaba el montículo como una gran catástrofe de corrimiento de tierras, de terremoto, de erosión” o “confieso que miré con reconvención a mi padre que nos había traído aquella incineración obligatoria, agravándonos la vida con aquel aparato ortopédico para el tiempo”. Próximo al fallecimiento del padre, en 1922, Ramón evoca aquel despacho paterno caracterizándolo como el “panteón de roble americano” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 189-190 y 192). Términos como desengaño, pirámide, desmoronamiento, incineración o panteón ejemplifican una mirada conexa con la *vanitas* barroca. También se referirá (en el Cap. XL) a los despachos oficiales del padre que califica de “confortables”: “Yo, que nunca le había acompañado en sus tareas parlamentarias, ni en los confortables despachos de sus cargos públicos (...)” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 351).

<sup>38</sup> Capítulo XIII. En este recuerdo, Ramón introduce por primera vez aunque no vinculado con él como más adelante lo hará, el término de coleccionismo: “Estoy seguro que hay algún coleccionista de papeles para los vasares que aprieta su colección contra el pecho como dueño de un tesoro excepcional” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 146). Y remata esta idea con una alusión a los poemas colgantes: “Si el señor [de la casa], por ser poeta, llegase a no tener nada para cubrir las ménsulas frías, habría de escribir poemas colgantes para dar cierto calor a sus vasares de casa deshabitada” (*idem.*, pg. 146).

<sup>39</sup> El texto de la greguería dice: “En el delirio del aburrimiento hay un momento en que, para despejarnos de la jaqueca de la vida y de lo abrumador de nuestras meditaciones, comenzamos a ver la realidad a través de las tijeras de la mesa. Es un gesto del delirio íntimo que hay que divulgar”, y la divulgación de ese delirio se encarna en un dibujo de una cabeza de hombre que sostiene unas tijeras abiertas por cuyos “ojos” está mirando. Es decir las utiliza como gafas. He comentado en otro lugar que estas “tijeras utilizadas como gafas [su función en el dibujo] para combatir “el delirio del aburrimiento” parecen casi objetos surrealistas” (Alaminos López, Eduardo, 2025: 319)

<sup>40</sup> “Desde hace años, desde antes del cubismo, que ha sido el iniciador del gusto por el arte negro, yo tenía ensalzados en mi despacho los más hermosos ídolos negros. Los había capturado en las selvas africanas del Rastro, en la región de los Lagos del Rastro, allá abajo, donde, en la que yo llamo la plazoleta central, la tierra se encara con el cielo y le acerca a las narices mismas sus lacerías”, del capítulo dedicado al “Negrismo” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 124).

<sup>41</sup> La ilustración de la cubierta de este cuento está fechada en 1922. Entre las ilustraciones, destacaría la de los muñecos que están en la que Javierín “llamaba con mucha gracia ‘la sección de los bostezos’, porque toda ella estaba llena de diferentes y caprichosos modelos de Pim-Pam-Pum bucal, o sea de tíos diferentes con la boca abierta, atrozmente abierta, como con hambre, con tedio, con sueño, con admiración...”, donde vemos a Javierín meter su mano en la grandota boca abierta de uno de ellos. La niñera califica a estos grotescos muñecos de “jamalajás hambrientos” (Gómez de la Serna, Ramón, [1924], 1995: [16].

<sup>42</sup> Cap. XIV.

<sup>43</sup> “En un pueblo de Castilla la Vieja (Frechilla), en 1900” (Gómez de la Serna, R. [1924], 1986: 563).

<sup>44</sup> “Esquinazos, buzones, ribetes de las cosas, una conversación sobre la guardia civil, el reclamo de la perdiz del cura, la clase de solfeo del maestro –mi hermano quería saber acordeón–, una fiesta de baile en casa de la hija del herrero, misa del domingo, noticias de la encamada del pueblo –veinte años sin levantarse–, una casa muy cerca que creíamos muy lejos, el hombre del chaleco fatal, la vieja que llevaba un muerto en la barriga, una alcuza de hojalata muy nueva, el tambor de los pregones, colegios de papel blanco, ramas de olivo, mártires, espejos con espejos dentro como trillizos, temores de ese criminal que se queda dentro de la casa cuando se han cerrado todos los cerrojos –¿Ha sobrado leche?–, zócalos de conejos que corren al campo como escapados de sus cárceles, burros de chafalonía, labriegos con la frente arada, enterradores de niñas metidas en cajas de coronas...” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 171).

<sup>45</sup> Cap. XVI.

<sup>46</sup> Gaspar Gómez de la Serna en su biografía del escritor, *Ramón (obra y vida)* abre el capítulo II, titulado “Pre-Ramón”, con el epígrafe “El Madrid del Novecientos”, de un Madrid que define como “una estampa modesta”, de corte galdosiano, como una “capital casi provinciana, pequeño burguesa, sin industria ni proletariado, que soportaba (...) la frivolidad de una mínima superestructura social – el *todo Madrid* glosado por *Montecristo*– que flotaba en el limbo irresponsable de su buen vivir. Un mínimo *todo Madrid* que se encontraba en todas partes. (...). [Un] Madrid, rodado por los primeros automóviles, [que] estrenaba luz eléctrica en sus calles privilegiadas (...). Un Madrid [en definitiva] que apuraba, más que ninguna otra ciudad, aquella España de la Restauración [de 1876]” (Gómez de la Serna, G., 1963: 33-36). La referencia a Montecristo, seudónimo del cronista santanderino Eugenio Rodríguez de la Escalera nos lleva, como ya señalé en mi libro dedicado a los Despachos de Ramón, al libro *Los Salones de Madrid*, publicado en 1898 por Publicaciones del “Álbum Nacional”, con interesantísimo prólogo de la escritora Emilia Pardo Baza. Como escribí allí, “este libro es un magnífico exponente del *modus vivendi* y del coleccionismo de la aristocracia y la alta burguesía de la Restauración”. Y allí también sugerí que “parece tentador pensar que Ramón, con su despacho, representaba (y mostraba) el envés estético de aquellos salones: frente a los objetos de valor, los objetos vulgares; frente a las imágenes artísticas del pasado, las imágenes recortadas del arte moderno”, y añado ahora, la cultura de masas (Alaminos López, E., 2014: 65-66 y nota 104). De *Los Salones de Madrid* hay edición reciente a cargo de Germán Rueda (2015), a la que luego nos referiremos.

<sup>47</sup> Lo de “observador de balcón” está muy presente en el escritor Andrés Castilla de *El novelista*.

<sup>48</sup> Cap. XVII.

<sup>49</sup> En el Cap. XXXV, Ramón asocia sus greguerías y este tipo de mueble: “Mi viejo bargueño se sonreía con sus marfiles desdentados y le veía lleno de celdillas que iban a contener mis greguerías como un rascacielos de cajones” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 318)

<sup>50</sup> Cap. XX. Es una lástima que no sepamos a que libros se refiere, aunque podríamos fantasear con las magníficas ediciones de las excavaciones de Herculano: *Le Antichità di Ercolano Esposte*, un libro de grabados en ocho volúmenes donde se divulgaban los hallazgos en el por entonces Reino de Nápoles.

<sup>51</sup> En el Cap. XXXIII comenta esta etapa de su vida como “una época de despacho y deambulación loca”. En cuanto a las tiendas (y sus escaparates) se refiere específicamente a las de antigüedades que “con su reflejo de luna veneciana en el fondo me ofrecían como una burla todo el pasado del arte y de la ilusión vendido como saldo de cementerio” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 307 y 308). De esta consideración se desprende que frente a aquellos cementerios de cosas del pasado, Ramón optó, sobre todo, por las tiendas y depósitos de objetos vulgares y comunes.

<sup>52</sup> Cap. XXV.

<sup>53</sup> Cap. XXVI.

<sup>54</sup> Cap. XXXI.

<sup>55</sup> Esta fotografía es la que reproduce en “Mi autobiografía” en *La sagrada cripta de Pombo* a la que califica de “absurdo retrato con toga -¡pero sin birrete!- hecho en 1908, año en que acabé la carrera. Durante algún tiempo lo tuve en mis anaqueles (...)” (Gómez de la Serna, R. [1924], 1986: 564)

<sup>56</sup> Cap. XXVII y Cap. XXX respectivamente.

<sup>57</sup> Cap. XXXII. En estas páginas nos ofrece Ramón un listado de objetos que funciona como un primer inventario de las cosas que le acompañan y decoran su despacho, aunque no podremos saber si el listado abarca objetos que fueron entrando allí en sucesivos años. Pero sí podemos entenderlo como la imagen del mismo. En este listado enumera: Bargueños, velones, cornucopias, Vírgenes de la Soledad; Cristos; espadas; peces espadas; alfanjes; pistolas (...); un gran racimo de polichinelas “que señalo a los que llegan diciendo: ‘El pueblo’; una cordonera de reclamo (...); cajas de música que “ponen un fondo de tapiz musical, (...) en el segundo término de mi despacho, y crean esa cuarta dimensión por la que pasearse”; (...) “ese reloj segoviano”; “ese diablillo de Descartes”; “mis prodigiosas mariposas de Indochina” (...); una “veleta encerrada en un globo de cristal y que mueve la luz y que es la cosa más llena de compañerismo personal”; (...) mi retrato cubista (...), los ídolos negros “que tanto decoran mi despacho” (...); “objetos de prestigiosidad”; un “pulsometro”; “el libro maravilloso, “del que voy enseñando estampas que cantan, mugen ladran, o dicen ‘¡Papá y Mamá!’”, (...); el pájaro maravilloso; “un corazón en un frasco”; el carrillón japonés de cristales colgantes; plumas estilográficas, los mártires de la Libertad, en paja, “un cuadro de Riego, Mariana Pineda, Diego de León y otros hechos de pajuelas de colores” (regalo del pintor Solana); mariposas de lentejuelas; una esfera geográfica iluminada (terráqueo); lámparas de mesa; bolas de cristal [el objeto que glosa con mayor amplitud y define como] “mundos enjutos, lacrimatorios, peceras de uno mismo, espejos cementales en que se refleja uno y toda la habitación como enterrados ya” y “reproducen y aumentan mi cuarto por cómo lo repiten” (...) [y] “en lo alto [en el techo] repiten nuestro acto de escribir como si fuesen multicopistas, y nos dan confianza en la prolificidad”; una cometa roja y amarilla; un Espíritu Santo; una golondrina; unos murciélagos (...); caretas de bronce antiguas; cubrecoronas típicas bordadas y con espejuelos; manos de llamadores; una rosa de hierro en un búcaro; objetos de bazar, bailarinas, una caja de música, corderos, pelotas listadas en rojo y amarillo; una muñeca rusa [matrioska]; objetos de broma como el ave de madera con brillantes en las alas; una chimenea que “encontré un día tirada en la calle, como un Jorge Manrique herido de muerte”; mi primera muñeca de cera, magnífico maniquí que lució corsés durante sesenta años en La Hurla de los barrios bajos (...). La adquirí en el Rastro”; una auténtica lápida de cementerio, lápida de nicho” perteneciente a una tal Anita Fonseca, fallecida a los 18 años (cuya inscripción reproduce) (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 292-300).

<sup>58</sup> El primero en hablar de la cuarta dimensión, específicamente del tiempo como una dimensión, fue Albert Einstein en su teoría de la relatividad especial de 1905. Sin embargo, la idea de dimensiones superiores, incluyendo la cuarta dimensión espacial, ya había sido explorada por matemáticos como Charles Howard Hinton a finales del siglo XIX. La idea de la cuarta dimensión también influyó en el arte, especialmente en el cubismo, donde artistas como Picasso y Braque intentaron representar objetos desde múltiples perspectivas, simulando la visión de un ser de una dimensión superior. (...). En resumen, aunque Einstein fue el primero en integrar el tiempo como una dimensión en la física, la idea de la cuarta dimensión espacial y sus implicaciones fue explorada por diversos autores y artistas, tanto en el ámbito científico como en el cultural. Consultado en [https://es.wikipedia.org/wiki/Cuarta\\_dimensi%C3%B3n](https://es.wikipedia.org/wiki/Cuarta_dimensi%C3%B3n)

<sup>59</sup> Esta imagen me recuerda el autorretrato de Parmigianino, de 1524, del Kunsthistorischen Museum de Viena.

<sup>60</sup> Cap. XXXII.

<sup>61</sup> Cap. XXXII.

<sup>62</sup> Además de ese cuarto para la “antropocultura” y la alcoba, Ramón describe su despacho como “un despacho oscuro; de paredes, suelo y techo torcido, alabeado; lleno de sillas de pecho abultado y nalga mórbida; con muchos relojes; con muchas librerías (...)”, donde guardaba en un armario “un esqueleto” que “a veces, nos enseñaba”. También Ramón alude a algunas obras que colgaban en las paredes, “los retratos de los abuelos de Silverio Lanza (...), un retrato de él y su esposa, y un dibujo de Daniel Urrabieta y Vierge. También se refiere Ramón a un patio con pozo, donde Lanza “cultivaba plantas raras y extrañas, plantas como para sus experiencias y sus estudios” (Gómez de la Serna, Ramón, [1917], 2005: 922).

<sup>63</sup> Guillermo de Torre comenta que Borges “fue tertuliano asiduo de las noches del café Colonial, lugar nada específicamente literario, por cierto, refugio en la alta noche de periodistas, gentes de teatro, proxenetas y fauna similar, donde el ‘maestro’ Cansinos Asséns había instalado su ‘diván lírico. Frecuentó también una tertulia vespertina del Oro del Rhin, cervecería de la Plaza Santa Ana, donde

acudían por su cuenta, sin ‘maestro’ visible, los colaboradores de *Grecia* y de *Ultra* (...) Y naturalmente el poeta argentino –llevado por mí– no dejó de recalcar algún sábado en la ‘sagrada cripta pombiana’ de Ramón Gómez de la Serna, ‘promiscuando’ así sus devociones (...)’. (Torre, Guillermo de, [1967], 2019: 84).

<sup>64</sup> “Frente a la cortina de entrada se erguía mi primera muñeca de cera, magnífico maniquí que lució corsés durante sesenta años en La Huri de los barrios bajos (...). La adquirí en el Rastro naturalmente” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 299-300). ¿Existiría realmente una tienda o puesto en el Rastro con ese exótico nombre, La Huri?

<sup>65</sup> Cap. LXXIII.

<sup>66</sup> Cap. XXXIV. Esas “grandes cosas” las concreta en “la magistratura”, una “boda con muchacha rica” o “la demagogia libertaria”.

<sup>67</sup> Cap. XXXIV.

<sup>68</sup> El mismo Ramón nos informa en el capítulo XLI donde estaba situado: “Al final de la calle de Lagasca –dentro de la ciudad– se iniciaba la calle de María de Molina, y allí estaba el hotel que había comprado mi padre para que no nos faltase casa nunca” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 157-158).

<sup>69</sup> A la pregunta de por qué el caracol lleva siempre su casa auestas, la IA contesta: “Se dice que el caracol transporta su casa porque su concha es una parte integral de su cuerpo y no puede separarse de ella. La concha es una extensión de su cuerpo, secretada por el caracol a medida que crece, y le proporciona protección contra depredadores y las inclemencias del tiempo”.

<sup>70</sup> “Tenía razón mi padre y partí a martillazos la querida lápida. Por cierto que el casero al ver la *destrucción* de mi despacho, dijo: ‘Todo me lo explico, lo que ha hecho en las paredes, ese hueco de cementerio, todo... ¿Pero qué ha hecho en el techo?’. Realmente las grandes bolas habían necesitado doble suspensión en las alturas, y al quitarlas se habían llevado media bóveda celeste” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 357).

<sup>71</sup> Cap. XLI.

<sup>72</sup> Ese carácter mágico, al menos de su exterior, se aprecia en el contrapicado de la fotografía que se conserva de él publicada por Gaspar Gómez de la Serna en su *Ramón (obra y vida)* entre las pgs. 144 y 145. En la biografía Gaspar comenta que “el torreón es una habitación cuadrada y amplia, con pequeñas buhardillas adosadas a los costados, en una de las cuales Ramón improvisa también una alcoba más pintoresca que cómoda. Allí trasladó el caudal de sus cosas, que venía en crecida desde la calle de la Puebla (...)” (Gómez de la Serna, G. 1963: 144). La descripción del biógrafo es sin duda más inteligible que la del propio escritor. El hermano de Ramón, Julio Gómez de la Serna en “Mi hermano Ramón y yo” evoca aquel domicilio y el primer despacho: “Nos trasladamos después a un piso de la calle de la Puebla, esa calle corta, tranquila y alegre, obligado pasaje modisteril y estudiantil (...). El despacho de Ramón empezaba a ser lo que llegó a conseguir que fuera más tarde, pacientemente, a través de los años: un habitáculo de cosas vivas, impares, arbitrarias pero respondiendo cada una a su papel de ‘animadora’. En aquel despacho, sentado ante una mesa que era de las llamadas, para ironía suya, ‘de ministro’ mi hermano no querría ser nunca ministro, ni de la literatura) Ramón empleó sus primeras plumas –algunas de ave, durante ciertas temporadas– para encararse con la vida (...). Ramón tenía ya en aquel despacho un violín (él no sabía tocar) (...). Sobre su mesa ha tenido siempre un reclamo de perdiz, de metal, que él hacía cantar con el soplo hábil de la larga goma oculta, terminada en pera (...) y su monóculo sin cristal que Ramón encajaba en la órbita de su ojo ‘mirando’ mientras escribe a través de ese cristal inexistente que es el de la fantasía creacionista... Y su coloquio con su bella muñeca de cera de tamaño natural (primero tuvo solo una cabeza de peinadora perfecta de expresividad desgarrada como esculpida por Solana), muñeca a la que regaló su vestido de noche una duquesa. Y su fanal de gas, fiel hermano de esos de fuste de madera de los barrios bajos, con su número y su rótulo en el que se leía RAMÓN, en lugar del nombre de la calle, farol que Ramón encendía al anochecer con su pértiga de farolero profesional. Allí entre cosas impares y arbitrarias pero que respondían todas a su carácter expresionista, orientador y desorientador, sugerente y espontáneo (¡horror a los ‘bibelots’ estúpidos y cursis, o a los objetos ‘de arte’ suntuosos y fatuos!) estaba la única fotografía de mi hermano con toga (...) con la autodedicatoria irónica; y sobre la placa metálica ‘NO TOCAR, PELIGRO DE MUERTE’ que se coloca en los postes de los cables de alta tensión; y los cinco o seis fino plumeros de colorines que Ramón consideraba como las flores más expresivas para acariciar con sus pétalos los otros objetos de su cuarto...” (Gómez de la Serna, Julio, [1943], 1987: VIII y XIV-XV).

<sup>73</sup> “París tiene la supremacía de sus muñecas de cera (...). En ella “encuentro la mujer ideal” (...). “Sentada en la esquina de ese sofá, en un rincón de mi despacho, sostiene la forma y la fantasía de lo femenino ante todas las contingencias, y es como una enfermera a la cabecera del trabajo. (...) La he vestido bien; (...) Le he comprado joyas (...). Por eso, como pantalla de ese secreto que debe rodear a la mujer ideal, tengo en mi torreón esa hermosa mujer de cera. (...)”. Otra referencia a los escaparates, en relación con la muñeca: “se presentan desnudas en pleno Gran Boulevard [sic] como las últimas esclavas sometidas a su deber de mujeres en harenes de cristal”. (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 410).

<sup>74</sup> Los escaparates y los Rastros –otra forma de escaparate de los despojos de la ciudad– fueron un *leit motiv* en la obra de Ramón. En el capítulo XCII de *Automoribundia* escribe que “Hay que saber mirar los escaparates, sean de lo que sean (...). Hay que tener la delectación de los elementos, repasar los *bric-à-brac*, los remates, los cambalaches, los mercados, los talleres, aumentar la fijeza de las cosas, pues hay que tener una superabundancia de anticuerpos como anticipación que prevenga contra ese mal individual”, pensamiento que podemos conectar claramente con los despachos, aunque el contexto aquí se refiere al cáncer, “que está aumentando en la actualidad” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 795). Y en el capítulo XCIV del mismo libro se refiere asimismo de forma puntual a los escaparates de la capital de Argentina: “Buenos Aires recibe pipas de todos los lugares del mundo y tiene una colección variadísima en sus escaparates. (...) Hay tiendas en que el reclamo es una pipa gigantesca (...)” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 801), como la que se conserva en su despacho, comprada allí.

<sup>75</sup> Zubiaurre reproduce la conocidísima fotografía de “Ramón y su muñeca” y una cita del libro *La vida sin Ramón* de Luisa Sofovich: “Opté por desentenderme de [la muñeca de cera]. Sin embargo, a veces, cuando muy en la alta noche regresábamos, yo tenía un sobresalto al verla tan erguida, silenciosa y resignada. Era, no cabía duda, la mujer ideal, la que no hace escenas de celos, ni pide más trajes ni más diversiones y está siempre linda, bien peinada, fresca y adorando a su marido” (Zubiaurre, Maite., 2014: 384).

<sup>76</sup> “Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón. Proviene esta del equivoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y estable. Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su

cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpitar irritadas. No hay manera de reducirlas a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros. Y concluimos por sentir asco hacia aquella especie de cadáveres alquilados. La figura de cera es el melodrama puro. Me parece que la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte muy semejante al que siempre ha sentido el hombre selecto ante las figuras de cera. En cambio, la macabra burla cerina ha entusiasmado siempre a la plebe” (Ortega y Gasset, J., [1924; 1925], 2010: 179-180).

<sup>77</sup> “Tengo la ocurrencia de poner un farol de la calle en mi alto estudio”. Cuenta cómo lo consiguió y lo considera como “hijo de mi conciencia. Lo tengo prohiado, como prohibí antaño una chimenea (...) Es un huésped importante (...) En la chapa de su visera se lee *Ramón*” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 412- 413).

<sup>78</sup> Cap. XLVII.

<sup>79</sup> Cap. XLIX.

<sup>80</sup> Cap. LIV.

<sup>81</sup> Cap. LV.

<sup>82</sup> En el capítulo LXXXVI de *Automoribundia* confiesa que “El humorismo brotó en mí de la mezcla de lo antiguo y lo moderno”, formulación que es aplicable igualmente a los despachos donde se entremezclan imágenes antiguas y modernas. Un ejemplo de esto último no necesariamente vinculado con la hilaridad o el humorismo es cuando escribe: “También es extraña la serie de parecidos entre lo actual y lo antiguo. Así esa Eudoxia etrusca es idéntica a ese retrato de la asesinada de Nueva York que acabo de pegar” o que “Mi humorismo es un humorismo que descansa sobre las cosas o que convierte a las personas en cosas (...) las cosas son lo único bueno de la vida” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 739-740).

<sup>83</sup> Cap. LXVIII. También refiere Ramón que Ortega “ascendía [al Torreón] con bellas damas y hombres inteligentes”.

<sup>84</sup> Por vía de nota, Ortega hace referencia a la “broma dadaísta” a propósito de comentar que “es fácil decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido, que sea ininteligible o nula: bastará con enfilear palabras sin nexos, o trazar rayas al azar” (Ortega y Gasset, J., [1924; 1925], 2010: 175). Aunque lo específicamente *Dadá* no tiene a mi juicio ninguna conexión con la poética ramoniana del despacho.

<sup>85</sup> La cita de Man Ray corresponde a *It Has Never Been My Object To Record My Dreams* (1945). Esta cita la utiliza Luis Puelles Romero en *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista* (2005) en relación a la “insurrección surrealista” sobre el concepto de belleza y contra la perfección de la obra de arte. Líneas antes, al tratar de los ready-made duchampianos cita también a J. A. Ramírez para quien los ready-mades “Son casi, chistes objetuales”, y “apartado de Duchamp pero en su misma devoción por los objetos, nuestro Gómez de la Serna escribe en su libro *El Rastro*: “¡Actitud la de las cosas revueltas, desmelenadas y amontonadas (...) Aquí todo eso perece, se depura y se desautoriza porque es escueta y pura la contemplación como consecuencia de su raíz, de su total, de su completa impureza” (Puelles Romero, L., 2005: 139).

<sup>86</sup> La aplicación del término “laboratorio” al Torreón corre en paralelo con la importancia que en la época tuvo la creación de los laboratorios de investigación en el campo de la ciencia. Véase en este sentido el capítulo “El regeneracionismo científico (1900-1936)” de José Manuel Sánchez Ron en *Historia de España. España y Europa. Volumen 11*. Madrid: Marcial Pons, 2008, pgs. 405-462.

<sup>87</sup> Para las colaboraciones de Ramón en *Revista de Occidente* véase el apartado “Bibliografía” incluido por Gaspar Gómez de la Serna en *Ramón (Obra y vida)*. Madrid: Taurus, 1963 y más recientemente Juan Manuel Bonet. “Divagaciones occidentales: *Revista de Occidente* 1923-1936, mes a mes” en Catálogo de la exposición *Revista de Occidente o la modernidad española*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2023.

<sup>88</sup> Ese “agobio de las representaciones” lo padecieron también los visitantes: “alguno –escribe– tuvo pesadillas después de haber estado, y soñó que bajaba del torreón como araña que destiende su hilo salvavidas cuando se lanza al espacio” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 570).

<sup>89</sup> Con relación al *estampario* incipiente del Torreón, incipiente si lo comparamos con el exhaustivo que va a confeccionar en Villanueva, 38, hay un párrafo significativo de Ramón en este capítulo en el que escribe: “Solo siento no haberme podido llevar muchas presencias de grandes figuras de aquí y de fuera, que ahora serán testimonios perdidos, sin asiento en el que descansar. Sus entrevistas tuvieron una cosa de fuera del tiempo y del espacio que me era grato contemplar” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 570). De él deducimos que algunas de las estampas –presumiblemente retratos de personajes– pegadas y claveteadas en las paredes del Torreón no se las llevó consigo al nuevo domicilio. Y que, además, con ellas, mantenía un diálogo frecuentemente. Entrevistas imaginarias como la que le vemos hacer en una fotografía a su muñeca de cera.

<sup>90</sup> Cap. LXVIII.

<sup>91</sup> Cap. LXVIII.

<sup>92</sup> Cap. LXIX.

<sup>93</sup> “Es en la noche cuando recorre las calles y acopia las cosas perdidas, desprendidas de las realidades de los otros; cuando él hace su ronda activa de presidente de la Sociedad Protectora de las Cosas, de miembro único de la Cruz Roja de las Chimeneas. (...) Uno de los momentos épicos de su vida fue una noche en que, a semejanza del trovador de las calles oscuras que descubre al caballero herido por la espalda del Destino, encontró tirada en el suelo una chimenea. Ramón recuerda siempre con emoción aquella especie de guerrero caído de las almenas que se llevó a su casa. La chimenea de casco ahumado la conservó durante mucho tiempo en compañía de la falsa perdiz, del falso pez rojo, de la mujer de cera y del farol, que entre mil cosas más decoran y animan el estudio. La chimenea representaba para Ramón a uno de sus antepasados que hubiera sido guerrero” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 624-625).

<sup>94</sup> En Velázquez, 4. “Hay que tener paciencia y buscarle allí para encontrarle, porque allí únicamente le esperan las cartas, los recados, la muñeca de cera, la diosa de los muchos brazos, su farol callejero de gas municipal, las constelaciones de su techo (...)” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 625).

<sup>95</sup> Las *cursivas* son mías.

<sup>96</sup> Lo de “zapatero idealista” lo toma José de “Mi autobiografía” en *La Sagrada cripta de Pombo* cuando habla de la *Lidia* y los cuartuchos de trabajo de los zapateros.

<sup>97</sup> Cap. LXXIII.

<sup>98</sup> “Ramón trabaja –escribe Lorenzo– bajo el amparo de la diosa de los muchos brazos. Nos la muestra con un gesto de orgullo. – Véala, véala. Está enfrente de mí porque la necesito, porque es la diosa del escritor marcado por la obligación de la prolificidad. La diosa de los muchos brazos me ofrece el don de los muchos temas, me concede, con la múltiple dádiva de sus manos, la variedad necesaria para el mucho escribir, mi deseo de lo diverso...” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 625). A esta diosa también se referirá Guillermo de Torre.

<sup>99</sup> Cap. LXXII.

<sup>100</sup> “No se estropea, Ramón. Su gran dama está maravillosa, cada día más joven.

–Claro, como que cada día que pasa gana en superioridad y la tengo ya hace mucho... Mi muñeca es la mujer ideal. (...)” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 625).

<sup>101</sup> Cap. LXX.

<sup>102</sup> Cap. LXXX.

<sup>103</sup> “El mundo mágico de Ramón” (1967), realizado por Osias Wilenski (Archivo de Radio Televisión Española), con imágenes de la casa de Hipólito Yrigoyen y la narración en “off” de Luisa Sofovich. Para la transcripción de los comentarios de Luisa Sofovich, véase (Alaminos López, E., 2014: 146- 147 y nota 174).

<sup>104</sup> Se refiere a los siguientes objetos: globos de cristal de espejo (las bolas); ventiladores: “para el verano he llegado a tener un harem de ventiladores”; un farol de coche (glosa amplia); bolitas de cristal (cánicas) en copas gigantes (con glosa amplia); floreros; pisapapeles: “mi supertesoro” (la glosa más extensa dedicándoles cuatro páginas y media y señalando, sobre su compra, que “el dilema es taxativo: el pisapapeles desaparecerá por caminos desconocidos si no se compra en el acto, y no volverá a subastarse sino dentro de muchos años (...) es uno de los coleccionismos más caros y obsesionante (...). Desde niño me viene este fanatismo por los pisapapeles”. Se considera a sí mismo un “naturalista de los pisapapeles”. Otros objetos comentados son el espejo bombé; una gran oreja; un ojo que se desarma; un piano de porcelana; y dos lámparas de cuentas de cristal. A todos ellos los considera “objetos elocuentes” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 723-725 y 729).

<sup>105</sup> En *El novelista* en el capítulo V, “La novela de la calle del árbol”, Ramón incluye en la pg. 33 un dibujo propio con la leyenda: “Plano de la calle del Árbol compuesto por el novelista para tener en cuenta toda la vecindad de su novela”. En el sector comprendido entre la citada calle y las de San Benigno y del Azulejo ha dibujado en un recuadro un ojo y debajo la inscripción “yo”, y fuera del recuadro, a la derecha, la silueta de un personaje con chistera. En *Pombo* (1918) en su autosemblanza, Ramón se definió como un “mirador”: “Yo soy solo una mirada ancha, ancha como toda mi cara, una mirada desde luego sin ojos. Ni soy un escritor, ni un pensador, ni nada. Yo solo soy, por decirlo así, un *mirador*” (Gómez de la Serna, Ramón, [1918], 1999: 170). Aunque en esta autosemblanza afirma que es “una mirada [...] sin ojos”, en el dibujo citado de *El novelista*, el dibujito funciona como un signo “cartográfico” exclusivo del propio escritor o, si se prefiere, como un signo identificativo o marca del propio Ramón explicitado a través de su alter ego, Andrés Castilla. En cualquier caso este dibujito redunda en la acción de mirar de un “yo”.

<sup>106</sup> “Y eso feo ha caído al lado de lo bonito por una pura casualidad, sin perjuicio de que después, vistas las dos cosas desde lejos y con tiento se caiga en el parentesco entre las dos”. Pone un ejemplo de afinidad entre las imágenes de “esos granaderos ingleses que levantan las extremidades con esas las bailarinas que hacen lo mismo con sus preciosas piernas” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 734).

<sup>107</sup> Pone algunos ejemplos: el de las medusas y las bocas, las manos y los cactus. “Una de las cosas que más me sorprende en este estampano es cómo los que pegué vivos se van muriendo [Chesterton, Pirandello, Jung, Max Reinhardt hablando con Hauptmann] (...). Así se me van llenando de muertos las paredes cuando no hace apenas nada de tiempo que vivían, pero es uno de los significados experimentales de las estampas el mostrar el valor que tiene lo que no ha desaparecido y el valor de lo desaparecido. (...) A veces cubro unas con otras enterrando de esta manera imágenes mediocres que no se nota que lo eran hasta pasado algún tiempo. (...) De ese modo va habiendo una superposición de cadáveres (...). Con los amigos que dejaron de ser amigos cumplo idéntica labor justiciera (...)” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 734-735).

<sup>108</sup> En la exposición *Picasso y Cóc Chanel* (Museo Thyssen, 2022) se expuso un biombo de Picasso pintado sobre fondo amarillo. En uno de los biombo que se conservan del despacho bonarense se apreciaba ese fondo amarillo sobre el que están pegadas las imágenes (Alaminos López, E., 2014: 86). Sobre la importancia del color amarillo –simbolizable, sobre todo, en las hojas sobre las que escribía con tinta roja, la cubierta, con su retrato, de la primera edición de *Automoribundia* pero no solo– véase (Alaminos López, E., 2017: 18-19, y nota 7). Ana Avila y John McCulloch en “Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna” aluden en diversos contextos de la obra de Ramón a este objeto –el biombo– que consideran casi una “marca ramoniana, del que destacan, entre otros, el relato “Ti-Fan-To, inventor del biombo” incluido en *Disparates* (1921) y la novela titulada *El Novelista* (1923), donde uno de los libros en que trabaja Andrés Castilla se ha de titular *El biombo* (Ávila, Ana / McCulloch, John, 2002: 365-366). César González Ruano utiliza este objeto para caracterizar ciertos rasgos de Ramón: “cuando se le ve hay que procurar estar cinco o seis horas, porque entre todos sus biombo de la conversación, solo un minuto sale el verdadero Ramón que es un hombre bueno y tímido, sentimental y con unos problemas todavía de adolescente literario” (González Ruano, César, [1947], 2025: 257-258). Y, por último, quiero dejar constancia aquí que cuando monté el despacho de Ramón en 2014 en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid partí de la idea de



que la planta del habitáculo se debía inspirar en la forma de un biombo, idea que tradujeron museográficamente los arquitectos Vicente Patón y Alberto Tellería, complementada con la gráfica de Carlos Serrano.

<sup>109</sup> “Ese Einstein en color que está fumando en pipa con su melena alborotada es particularmente consolador y a veces en los malos momentos me dirijo a él y le digo: ‘¿Pero ves lo que sucede?’, tuteándole, sí, porque a las estampas se las tutea” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 737).

<sup>110</sup> “Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos, libros juntos, vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos. / Si no siempre entendidos, siempre abiertos, / o enmiendan, o fecundan mis asuntos; y en músicos callados contrapuntos / al sueño de la vida hablan despiertos. / Las grandes almas que la muerte ausenta, / de injurias de los años, vengadora, / libra, ¡oh gran don Iosef!, docta la emprenta. / En fuga irrevocable huye la hora; pero aquella el mejor cálculo cuenta / que en la lección y estudios nos mejora.” En Quevedo, Francisco de, 1969: 253-254).

<sup>111</sup> “Un fotógrafo que viene de remotas tierras y que por casualidad ha sido elegido para hacerme unas fotos –cuenta Ramón–, mira complacido los muros de mi casa y de pronto como enajenado exclama: -Esa fotografía la he hecho yo”. Se trata del fotógrafo y cineasta francés que participó en el movimiento surrealista, Eli Liotar y de su fotografía *Abbatoirs de la Vilette* (noviembre, 1929) publicada en *Documents* n° 6 que se reprodujo poco después en *Variétés* n° 12 (15 de abril de 1930), según afirma Humberto Huergo en *Ramón Gómez de la Serna. El desahucio a la vista. Escritos sobre fotografía (1908-1954)* (pg. 44): “unas pezuñas de ternera puestas (como botas de caña clara a la puerta de un cuarto de hotel) junto a la tapia de un matadero (un *abbatoir* francés.”. Además de esta interesante imagen, Ramón cita algunas otras: “la familia del verdugo de París; el ‘retrato de Chopin’; ‘anuncios de corsés’; ‘Ramiro de Maeztu con su uniforme de embajador’; ‘muchacha de los cabellos rojos de Baudelaire (...)’. “Por fin abro mis biombo y señalo a la más bella Venus de los harenes; la última fotografía de Stefan Zweig y su mujer, recién suicidados [22 de febrero de 1942], en la cama de su hotel de Brasil” y “una postal de una dama con pelo natural”. La exhibición es interminable y por eso me resulta entretenido a través de los días mirar las paredes (...)” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 738).

<sup>112</sup> El espejo: “Sin duda convendréis en que debe ser considerado como una de las maravillas del paraje por donde me paseo. Silenciar el placer que experimenta el físico meditando sobre los extraños fenómenos de la luz que representa todos los objetos de la naturaleza en esta superficie pulida. El espejo presenta al viajero sedentario mil reflexiones interesantes, mil observaciones que lo convierten en un objeto útil y precioso. (...). Siempre imparcial y veraz, un espejo reenvía a los ojos del espectador las rosas de la juventud y las arrugas de la edad, sin calumniar y sin adular a nadie. Solo entre los consejeros de los poderosos, les dice siempre constantemente la verdad” (Maistre, Xavier de, [1794], 2007: 64-65).

<sup>113</sup> Cap. LXXXV. Este capítulo esencial por todo lo que en él cuenta Ramón se podría titular, siguiendo sus palabras, como el de la “contemplación polivalente”.

<sup>114</sup> Por orden secuencial incluyó las siguientes imágenes de sus despachos: Lámina IV: “Apoteosis entre el cielo y tierra de mi estudio junto a mi muñeca de cera” (es el “fotomontaje” que empleó Pérez Ferrero en su biografía de Ramón) y “La misma muñeca, pensativa”; Lámina V: “Mi bella muñeca en la intimidad”; Lámina VI: “El cuadro anónimo ‘La muerta viva’, que perteneció al Duque de Rivas” y “El rincón del farol de la calle que instalé en mi buhardilla” [el Torreón. Aquí se ve un “incipiente estamario”, con recortes pegados en la pared y en la puerta de un armario. Se distingue una fotografía de Ramón y Azorín juntos enseñándole este un libro. Ramón reproduce esta fotografía en la Lámina XI]; Lámina VII: “Vista del chalet El Ventanal que me hice construir en Estoril (Portugal)” y “Yo asomado a la gran ventana de El Ventanal” (de este domicilio ramoniano desconozco si hay algún texto que describa o aluda a su “decoración”, salvo una alusión a los libros de la biblioteca que Ramón tuvo que vender de mala manera cuando marchó a Nápoles); Lámina XIV: “Escribiendo en el torreón”; “Un rincón del cuarto en que se ve el retrato cubista que me hizo Diego Rivera. Detalle de mi estudio” (la disposición de las fotografías aquí recuerda el sistema ortogonal de imágenes pegadas en los biombo, apreciable también en las Láminas VI, XXI y XXVIII); Lámina XV “En el ángulo de mis mesas de la calle de Villanueva”; Lámina XXI: “Con Luisita en nuestra casa de Buenos Aires (1937) y “Detalle del nuevo estamario”; Lámina XXII: “La habitación y yo reflejado en el espejo convexo ‘mais grande do mundo’”; Lámina XXIII: “Mostrando la única fotografía que ha quedado de Chopin”; Lámina XXV: “El rincón de la fantasía en porcelana: los ‘guantes enamorados y pianísticos’”; Lámina XXVI: “La mesa de espejo en mi colección de pisapapeles”; Lámina XXVII: “Yo y al fondo el cuadro al óleo en que retraté a Luisita”; Lámina XXVIII: “Vista fragmentaria de uno de mis biombo decorados con estampas en que dominan los payasos” y “Otra hoja de biombo con las más variadas imágenes, destacándose una escalera después de un bombardeo”; Lámina XXIX: “Yo y el terráqueo luminoso”.

<sup>115</sup> Pone como ejemplo elocuente las láminas XX y XXI, pero se pueden añadir otras muchas: las III, IV, VI, XII, XIII, XIV, XVIII, XXVIII o XXX donde al decir de Ricardo Fernández “la fotografía no es un objeto solitario”.

<sup>116</sup> “Así, el diálogo de las fotos [“En el ángulo de mis mesas de la calle de Villanueva”, lámina XV] y [“La habitación y yo en el espejo convexo ‘mais grande do mundo’” [lámina XXII] (...) forma parte de la estructura que revela la disposición de los cuadernos [de fotografías] en cuanto a que en un caso y otro se contribuye a la construcción de un mundo/museo y esfera separados de la realidad exterior”(Fernández Romero, Ricardo, 2021: 590-591).

<sup>117</sup> Ya Juan Manuel Bonet, advierte Ricardo Fernández, reparó en su relevancia: “Miguel Pérez Ferrero, describiendo el apartamento de la calle de Villanueva, recuerda que el ‘cuarto tenía un largo tablero, que seguía toda la pared y que daba la vuelta, para que el escritor pudiese cambiar de lugar a su antojo [...]’. La idea de esa larga mesa ya la había tenido Ramón en Estoril, según testimonio de Guillermo de Torre, que evoca ‘aquella larga mesa de cuatro metros, con seis u ocho pupitres distintos —cada uno con un original en marcha, para pasar sucesivamente del artículo a la novela, a la greguería, la biografía...— que tenía en su casa El Mirador de Estoril’, y que ‘era el mecanismo que mejor se adaptaba a su grafismo sin pausa.’” (Bonet, Juan Manuel, 2002: 45-46) (Fernández Romero, Ricardo, 2021: 613)

<sup>118</sup> “La imagen de la mesa debe completarse con la de la biblioteca de trabajo, tal como la interpreta Laurie-Anne Laget: ‘La bibliothèque ramonienne est, en ce sens, un espace démultiplié en une diversité de pratiques, non pas uniquement un espace de lecture dans lequel Ramón se serait contenté d’amasser des livres. Il s’agit bien plutôt d’un espace créé comme on crée une œuvre d’art pour servir de ferment à l’œuvre littéraire de l’auteur, ainsi qu’en témoigne le processus de sélection et d’agencement des diverses

collections (de citations, d'images collées aux murs et d'objets exposés) qui coexistent dans le bureau ramonien” (Laurie-Anne Laget, “La bibliothèque de travail de Ramón Gómez de la Serna: portrait de l'artiste en collectionneur.” *ILCEA25* (2016):9-10. <http://ilcea.revues.org/3788>) (Fernández Romero, Ricardo, 2021: 613-614, nota 694).

<sup>119</sup> “Los diversos *estamparios* con que revestía el taller de trabajo descubren las devociones, los deslumbramientos, los olvidos y las rectificaciones de un colector que no actualiza las imágenes y los recortes arrancando el material acumulado, sino que los superpone a modo de sedimentos emocionales, como metáfora del proteico andamiaje que sostiene su propia obra” (Fernández, Pura, 2013: 81) (Fernández Romero, Ricardo, 2021: 614, nota 694).

<sup>120</sup> “Pero lo más particular de todo es mi estampario de aquí; ese conjunto de recortes que han vuelto a cubrir como una enredadera sin intersticio todo el local. Tijereteo solo lo extraordinario y lo mismo me da desmochar un libro caro que una revista de colección” y “El procedimiento para crear esta *cauchemar* de imágenes es obra de la inspiración y el delirio (...) El azar lleva a grandes afinidades gráficas y eso feo ha caído al lado de lo bonito por pura casualidad, sin perjuicio de que después, vistas las dos cosas desde lejos y con tiento se caiga en el parentesco entre las dos”. (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998:729-730 y 734).

<sup>121</sup> El tan mencionado “corta y pega”.

<sup>122</sup> Humberto Huergo se pregunta a continuación “¿cuál es la tesis de Gómez de la Serna y en qué se diferencia de la de sus coetáneos” respecto de ese “corte transversal” que propone la citada revista en el campo de las imágenes fotográficas. Ramón le añade a esa mezcla “un elemento tragicómico a la operación: la imagen de una sola cosa ya no quiere decir apenas nada. Es necesario complicarla, injertarla en otras, *herirlas en el pecho*”, expresión esta última que, a juicio del estudioso, implica “atarla a su negatividad: (...) La imagen atada a su muerte. Herir una imagen en el pecho quiere decir mostrar, insinuar, dejar entrever que su plenitud orgánica no es más que la pantalla de una raja que la desgarrar”, (Huergo Cardoso, Humberto, 2023: 284-285).

<sup>123</sup> La cita completa está referida a la mitología y a la lingüística. “En mitología como en lingüística, el análisis formal plantea inmediatamente una cuestión: ‘el sentido’”. Formalmente los despachos o torreones de Ramón son parte intrínseca de su mitología personal y contribuyeron al desarrollo de su literatura. En el artículo “El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América” (Cap. XIII de la *Antropología estructural*), el antropólogo –aunque referido a los tatuajes y dibujos sobre el cuerpo– certifica que el “decorado es la proyección gráfica o plástica de una realidad de otro orden, así como el desdoblamiento de representación resulta de la proyección de una máscara tridimensional sobre una superficie de dos dimensiones (...), así como el individuo, en fin, es igualmente proyectado sobre la escena social por medio de su vestimenta” (Lévi-Strauss, Claude, [1958], 1973: 238). ¿Podrían entenderse, pues, los despachos ramonianos como proyección o desdoblamiento, tatuaje en fin, de la personalidad de escritor?

<sup>124</sup> En mis notas sobre este concepto –*yoismo*– en *Automoribundia* he recogido ochenta y ocho referencias, que recorren todo el libro: desde “Yo estoy contento con llamarme Ramón, y hasta lo escribo con letras mayúsculas, y muchas veces estoy por dejarme olvidados encima de un banco de la calle mis apellidos, y quedarme ya para siempre solo con ese Ramón sencillote, bonachón, orgulloso de su simplicidad” (cap. I, pg. 68) hasta “¡Pero qué difícil es llenar unos de estos libros! [se refiere a los libros comerciales o dietarios]. Yo que doy a la pluma toda su vertiginosa libertad al correr por sus páginas, no acabo de emborronarlo por entero, y he llegado a admirar a las clases comerciales que alcanzan a tener numerosos tomos, llenos de cabo a cabo” (cap. XCVIII, pg. 820).

<sup>125</sup> En realidad el verdadero colofón, algo pedestre, es la frase con la termina su texto en el Epílogo: “Y ahora, después de estas palabras, doy por terminada la edición príncipe de mi autobiografía, en que creo haber dejado concertada mi conciencia y mi historia, pero si alguien dudase de la veracidad y exactitud de lo que digo: ¡que le frían un huevo!” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 861).

<sup>126</sup> “Según Bohn, Laurencin llegó a Madrid el 25 de agosto de 1914 y residió allí ocho meses (...) (*Apollinaire and the International Avant-Garde*, pp. 175, 338). Bohn cita las referencias a dos cartas escritas por Laurencin donde ella narra el encuentro, en casa de Ramón (pg. 338)”. En (Anderson, Andrew A., 2018: 39).

<sup>127</sup> En relación con los rótulos de las tiendas y los anuncios, Ramón acuñó la expresión “anunciografía”. Véase Alaminos López, Eduardo, 2022: 77-103).

<sup>128</sup> En “Baedeker del Ultraísmo”, Juan Manuel Bonet ha recordado que el pintor y xilógrafo polaco Wladyslaw Jahl ilustró en 1928 el relato ramoniano “El hijo de los muebles nuevos”, publicado en *Nuevo Mundo*, y posteriormente incorporado, bajo el título “Estantifermismo”, a *Ismos* (1931) (Bonet, Juan Manuel, 1996: 41).

<sup>129</sup> Ramón lo ejemplifica con los siguientes objetos: “Pone una cabeza suelta en una palmera de metal que ha encontrado en una prendería; envuelve todo en una túnica. Toma un maniquí antiguo y lo remata con una piña de cristal azul. Riza unos flejes de hierro y les pone cabeza de cactus. Estira, ahila, onduliza, amasa la figura de pastelina que le sirve de experiencia para sus fantasías (Gómez de la Serna, R. [1931] 2002: 146). Estos objetos “inventados” por Ramón muestran un claro sabor surrealista y podrían haberse incluido en alguna de las categorías de objetos surrealistas que integraron la *Exposición surréaliste d'objects*, en la Galerie Charles Ratton, en 1936 (Guigon, Enmanuel, 1997: 121-132).

<sup>130</sup> Ejemplificado por “esa señorita estiladísima que escucha la radio en el escaparate de la nueva invención es la señorita consumida por el oír (...). Cabezas de oro, cabezas de caracol, cabezas de galena, cabezas de remate de violín, todo sirve de cabeza a esos nuevos seres que hacen ver cómo pueden convertirse en seres pensantes las cosas más absurdas”. Sin embargo, Ramón desecha dentro de la categoría de lo teratológico a “una mujer de cera, como las de siempre, tocada con auriculares” que “hubiera comprometido el invento” (Gómez de la Serna, R. [1931] 2002: 146).

<sup>131</sup> Para la relación de ese poema de Apollinaire, *Les fenêtres* y la pintura de Robert Delaunay, véase “Evocación de la primera posguerra” y “Juan Gris y Robert Delaunay” de Guillermo de Torre (Torre, Guillermo de, [1967], 2019: 68) y (Torre, Guillermo de, [1967], 2019: 387-388). En el segundo de los textos, de Torre comenta, tras remarcar el poema de Apollinaire, que “allí estaba ante mí el cuadro de Delaunay, en aquel departamento de Madrid, calle del conde de Aranda, muy cerca de la puerta de Alcalá y del retiro, a la entrada del barrio de Salamanca, donde habitaban Sonia y Robert Delaunay”.

<sup>132</sup> Conceptos que se pueden aplicar a la configuración de su estudio también: “El simultanéismo del mundo es en Apollinaire en quien consigue antes que en nadie más realidad, aunque dejase desgarrada la obra de arte frente a los gustos antiguos” y “La monstruosidad incongruente y superpuesta de la vida, sus casas que parecen adúlteras y sus clavicordios que vomitan vencejos, todo estaba en sus alteraciones poéticas” Gómez de la Serna, R. [1931] 2002: 39 y 40).

<sup>133</sup> Véase el Apéndice “Trazas y trozos sobre el vanguardismo de Ramón Gómez de la Serna”.

<sup>134</sup> Expongo (en *cursiva* los conceptos, seguido de una cita) una serie de características o rasgos sobre el coleccionismo –los números entre paréntesis remiten a las páginas– que Mario Praz desgrana a lo ancho de su libro *La casa de la vida* al objeto de valorar las diferencias entre, digamos, un coleccionista profesional y sistemático y un colector de objetos como Ramón Gómez de la Serna, pero entre los que se dan, a veces, concomitancias. Son estos: *Manía y capricho* (“manía por el mobiliario Imperio, manía por las estatuillas y las muñecas, y de niño (...) por los sellos (...) Sometida al psicoanálisis, la figura del coleccionista no sale bien parada, y desde el punto de vista ético hay sin duda en ella algo profundamente egoísta y limitado, mezquino incluso” (30) (“¿Cómo se puede amar pedazos de madera?”, me preguntaba una amiga estupefacta por mi manía de coleccionista”) (154) “Este cuadro es una adquisición reciente, y, dado que poseo otros muchos grupos de familia más expresivos que este, cabría preguntarse por qué lo compré, como no fuese por la conocida manía del coleccionista, que para satisfacer un capricho no renuncia a las piezas más superfluas” (307); *asociaciones* [que despiertan los objetos] (42); *aprehensión* (“con aquella aprehensión que solo un coleccionista puede apreciar”) (68); *ir detrás de las antigüallas* (75); *interés* (“allí no encontré ninguno de aquellos libritos de rimas de los siglos XVI y XVII que en aquellos años (alrededor de 1924) me interesaban tanto” (88); *selección* (“es posible que un día el criterio de selección que todo coleccionista se propone seguir predomine sobre las razones del sentimiento” (89); *pasión* (“también este relojero me comunicaba casi un sentimiento de culpabilidad (...) me hacía considerar fútil y frívola mi pasión de coleccionista de objetos antiguos” (104) (“También Giulia Celenza, a quien le pedí que me vendiese una graciosa miniatura neoclásica de Lot y sus hijas, me dijo que eso no podía hacerlo, pero que me la dejaría en herencia, y aseguró que no lo decía en absoluto en broma, ya que admiraba mucho mi pasión de coleccionista” (444); *acumulación de asociaciones y de imágenes* (“Bajo cada efigie se leía en hermosa cursiva un nombre: G. Rossini, I. Colbran, M. Lablanche, M. Lalande, T. Belloc, G. Velluti... Nombres que revocan todo aquel antiguo mundo del bel canto florecido en el primer cuarto del siglo XIX, y que provocaron en mí tal acumulación de asociaciones y de imágenes”) (109); [hallazgo fortuito] (“Poseo un busto de Laura de Canova (...) que encontré no en la tienda de un anticuario de calidad, sino en la de un ropavejero de Piazza della Rota”) (124); *sensación de plétora* (“Si, al amueblar la casa, me hubiese conformado con los muebles necesarios, y como hace todo el mundo, me hubiese detenido allí, habría evitado esa sensación de plétora”) (131); *afición en la niñez* (“No encuentro otra explicación para la presencia de esta obra maestra de arte pobre sobre una noble cama Jacob que mi afición, durante mi niñez, por los altarcitos con adornos de hojalata y estatuillas de *papier mâché*”) (133); *preferencia por la ornamentación densa* (“A mí esta plenitud no me disgusta. Como tampoco me disgusta un equilibrio de vacíos, de espacios immaculados dispuestos con sabio ritmo. Pero mis preferencias se inclinan por el adorno exquisito, por la ornamentación densa y prodigiosa”) (138). [En párrafos anteriores ha comentado]: “Por lo que entre paneles, cuadros y quadritos y sobrepuestas, las paredes están totalmente cubiertas, y la decoración de la habitación resulta más cargada de lo que actualmente suele gustar (no hablo del siglo XIX, ya que entonces el *horror vacui* era una norma”) (137). Y en relación con esta forma de exhibición: (“Hay dos maneras de disfrutar de la belleza, la mantenerla oculta y contemplar un pedacito cada vez, como hacen los orientales con sus pinturas, y la occidental y más propiamente barroca, de verla toda descubierta, múltiple, con una vaga sugerencia de infinitud. A mí me gustan las galerías de espejos que reflejan un ambiente hasta el infinito, (...) me gusta la abundancia de maravillas que solicitan la atención por todas partes”) (188); *posesión* (“Ay, cuando veo una cosa bella, no puedo resistirme: debo poseerla: con los espejos, los muebles, los libros, afortunadamente, es solo cuestión de dinero”) (140); *culto a las cosas* (“Yo sin embargo soy de esos temperamentos perezosos en las relaciones humanas (...). Por eso, quizá, he puesto tanta parte de mi alma en el culto de cosas que a la mayoría le paren carentes de vida, como los muebles, he pecado ‘venerando imágenes esculpidas’) (163); [interés por] *objetos curiosos* (“El anticuario a quien le compré estos curiosos objetos no me supo aclarar para qué servían.(...) Tuve ocasión de ver un ejemplar idéntico muchos años después en la tienda de un anticuario romano, que al no poder atinar con su destino, lo creía obra única de un loco. Casi no me creyó cuando le expliqué de que se trataba”) (184); *aspiración a la suntuosidad* (“Cuando en 1930 vi este mueble expuesto en el escaparate del anticuario Imbert de Milán (...), o podía creer lo que veían mis ojos. Este mueble, y la psique napolitana del dormitorio, elevaron de repente el tono de mi decoración”) (190); *adaptaciones híbridas* (“es un aparato de radio que, tras haber hecho renovar parte de los elementos, he adaptado a una caja de estilo Imperio, con bronce verdaderos y trabajo de ebanistería moderno. Una debilidad por la que estoy dispuesto a aceptar sonriendo los sarcasmos de los amigos”) (196); *búsqueda curiosa y paciente* (“Todos aquellos años, en su búsqueda curiosa y paciente de objetos de gusto, en realidad no había hecho más que continuar lo que había sido un juego devoto de su infancia”) (207); *requisitos de los objetos* (“[según D.R. Reilly] ‘para interesar a un coleccionista un objeto debería poseer por lo menos dos de estos cuatro requisitos: rareza, belleza, interés histórico y lo que los ingleses llaman *association value*’”) (218); gusto por las *cosas extravagantes* (“No gustan únicamente las cosas hermosas, pueden gustar también las extravagantes”) (223); *aprendizaje y errores* (“La historia de este diván puede servir para ilustrar aquel tirocinio al que todo coleccionista debe resignarse para aprender a fuerza de errores”) (241); *afinidades* (“Estos pintores y otros que podría citar, deben de tener algo en común para encontrarse en un mismo gusto, el mío, y convivir en un museo imaginario, aunque interpelados uno a uno, negarían cualquier afinidad y contacto con los demás, por lo que por ejemplo Sergio de Fracisco se asombraría de ser colocado junto a los surrealistas”) (256); *temporalidad* (“luego con el paso de los años, mis límites temporales se han ido desplazando, hasta incluir objetos de los años 1840”) (310); *valor sentimental* (“Y ahora se comprenderá por qué aquel pastel de Anna Toelli, que está en un rincón oscuro de la habitación de mi hija, y que tal vez ni siquiera os dignaríais mirar, significa mucho para mí”) (311); *predilección* (“un busto policromo de San Francisco de Sales, patrón de los escritores: este busto del siglo XVIII fue una de mis primeras adquisiciones de antigüedades, para ser precisos lo compré en 1924 por treinta liras (...) y lo compré no tanto por devoción hacia auel santo (...), como porque siento una especial predilección por los pequeños bustos de hombres célebres, predilección un poco menos acentuada que la que siento por las figuras de cera” (377-378); *amor* (“Me ayudó a reconocerlo mi amor por las pinturas de interiores y por el cuidado infinito con el que reproducen los menores detalles”) (440); *objetivo* (“Si mi objetivo como coleccionista había sido, como está escrito bajo un retrato de Joyce, el de ‘escribir el misterio de sí mismo en el mobiliario’, seguía siendo dueño de disponer de él a mi antojo”) (524). También Mario Praz se refiere muchas veces a su casa atestada de obras y a las habitaciones colmatadas de objetos y a su interés por la decoración. (269, 310 y 453) (Praz, M., [1979], 2017). Praz cita en varias ocasiones en su libro a Valéry Larbaud y a su colección de soldaditos de plomo a la que Ramón se refirió también en alguna ocasión.

<sup>135</sup> <https://www.musee-orsay.fr/es/agenda/exposiciones/presentacion/en-el-pais-de-los-monstruos-leopold-chauveau-1870-1940>.

<sup>136</sup> El *Abanico de palabras* (1922) de Ramón pudo verse recientemente en la exposición *Sonia Delaunay. Arte, diseño, moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2011, n° de cat.40, repr. pg. 123. Las palabras autógrafas de Ramón que forman el varillaje son, de derecha a izquierda: “Madreperla”, “Ambrosía”, “Plenilunio”, “Floridelisada”, “Auriosada”, “Amaranto” y “Diafanidad”; en el rivete

del abanico: “Abanico de Palabras”, y colgando del ojo: “Ramón Gómez de la Serna”. Este boceto como se le califica en el catálogo difiere en cuanto a las palabras empleadas en el dibujo también de Ramón que reproduce en *Ismos* que contiene el término “Mandrágora” que no aparece en el anterior y la posición de las restantes es distinta. En el citado catálogo se reproducen algunos interiores de las casas de Sonia. También se refiere Ramón al célebre *Bal Bullier*, el salón de baile fundado por François Bullier a mediados del siglo XIX, objeto de representación por numerosos artistas entre ellos Sonia, que le atrae por la heterogeneidad de su configuración y contenido: “estaba decorado en sus columnas con poemas largos como prospectos de teatros de aficionados; los palcos, por extraordinarios artistas (...) en los corredores estaba la tienda de las máscaras, [la] barraca del prestidigitador, la compañía transatlántica de pick-pockets, la fotografía de *fotos* cóncavoconvexas, el salón de las danzas de vientre inéditas y la orquesta-decoración. Todo esplendía, y en el *jazz-band* sonaban aparatos ortopédicos, carracas, todos los reclamos de pato, codorniz y abubilla que guardan en sus cajas los que venden objetos de caza” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 174). Sobre el concepto de heterogeneidad destaca en “Humorismo” sobre todo “la falta a esa ley escolar que prohíbe sumar cosas heterogéneas, y de esa rebeldía saca su mayor provecho” (Gómez de la Serna, Ramón, [1931], 2002: 202). Guillermo de Torre evoca la casa de los Delaunay en Madrid, en la calle del conde de Aranda donde vio, entre otras cosas, “el libro más largo del mundo”, *Prose du Transibérien* (1913), por Blaise Cendrars”. Si para de Torre, Robert “encarnaba (...) la desmesura, la espontaneidad sin ningún freno, la hipérbole, (...) un yoísmo exagerado, un egocentrismo absoluto (...) Sonia representaba una visión suavizada del mismo arte. Suavizada y adaptada a la vida (...) había trasladado el estilo simultaneísta a la moda y a la decoración de interiores” (Torre, Guillermo de, [1930], [1963], 2019: 388-390).

<sup>137</sup> “En el interior de la casa Tzara, Loos (...) excava y ensambla ambientes de distintas alturas dentro de un volumen unitario y glacial. Observando la decoración original es fácil adivinar dónde termina la obra arquitectónica y donde comienza la decoración del *dueño de casa*, aunque este dueño sea Tristan Tzara. Lo cual cumple con los límites impuestos por Loos: al arquitecto corresponde “*el muro y el mueble*”. Quedando un vacío en la casa, que quien la habita y posee tiene el derecho y el deber de llenar con su privado “*mal gusto*”. Loos hace referencia indirecta a los gustos esotéricos y desviados de Tzara, quien colgó una máscara africana en el salón juntamente con diversos elementos exóticos y cuadros surrealistas de Hans Arp y Max Ernst. (...). La casa sorprende por su puesta en escena, a modo de un *collage* de materiales (tan caros a *Dadá*) y de secuencia de espacios, de balcones y terrazas, de habitaciones simétricas y de anexos asimétricos”. En José Rivero Serrano. “Adolf Loos, Casa Tzara, París, 1926”. Consultable en <https://hyperbole.es/2017/05/adolf-loos-casa-tzara-paris-1926/>

<sup>138</sup> “Fot. VIDAL” corresponde al fotógrafo José Vidal Gabarró (1869-1935) nacido en Barcelona que vino a Madrid contratado por el “diario madrileño *La Tribuna*. En la capital fundó su agencia FOTO VIDAL que colaboraba con muchos diarios y revistas nacionales y extranjeras.

Véase <http://www.sbhac.net/Republica/Prensa/Fotografos/Nacionales/FotoVidal/FotoVidal.htm>

Vidal publicó en *La Tribuna* muchas fotografías relativas a actos culturales, como exposiciones y homenajes, entre ellas, a cuatro columnas, la del “Banquete en honor del laureado artista Gutiérrez Solana, celebrado anoche en POMBO”, el 6 de enero de 1921, que ilustra el suelto “Festejo en Pombo” que da noticia del acto con un listado amplio de asistentes. En la fotografía del despacho, de no muy buena resolución, se aprecia claramente en el testero del fondo el novedoso retrato de Ramón por Diego Rivera, pintado en 1915, que formó parte de la exposición Los Pintores Íntegros. Además del cuadro de Rivera, en el apartado de obras de arte, se ven varios bustos de Julio Antonio, el dibujo ¿original? de los contertulios de Pombo de Salvador Bartolozzi que encabezaba la *Primera Proclama de Pombo* y quizá una pequeña figura escultórica como de latón. También se aprecian lo que parecen exvotos (una mano, un brazo, un corazón); y otros tipos de objetos como una muñeca, una virgen, una mesa con una lámpara y un muñeco grotesco (¿un enanito?), libros, y entre el mobiliario destaca un espejo con marco ancho que, inclinado, refleja parte del ambiente. También se aprecia con claridad un radiador. La configuración y ordenación de los objetos no alcanza todavía aquí la profusión y abigarramiento que fue adquiriendo con el tiempo la decoración del despacho ramoniano. Todavía se nota una cierta y clara ortogonalidad en la disposición de los objetos. Solo la presencia del espejo inclinado abre en el espacio una cierta sensación barroca de duplicación del espacio y de los objetos como si, bajo el dispositivo del *cuadro dentro del cuadro*, observáramos un bodegón.

<sup>139</sup> En el capítulo LXVI de *Automoribundia* evoca Ramón, entre otras, las figuras de Valery Larbaud y de Marcel Prévost. Al primero lo sitúa en “su despacho, protegido por miles de soldados de plomo” y del segundo se refiere a su “hogar hermético” (Gómez de la Serna, R., [1948], 1998: 546).

<sup>140</sup> En cuanto a los objetos, Vinardell se refiere a los siguientes: “Son los polichinelas que, después de una vida de trabajo, reposan en un rincón apacible para recrearse con el dulce recuerdo de las risas infantiles que provocaron con sus juegos; es el mono de trapo que, esparrancado en un candelabro funerario, medita sobre la fragilidad de las pompas humanas; son los ídolos de madera o de metal, que sienten las nostalgias de las adoraciones, son las cabezas de cartón que un día fueron reclamo de la moda en el portal de las peinadoras, y hoy llevan, con sus melenas sueltas, la muerte de las cortesanas que fiaron a los peinados provocativos el triunfo del amor de una noche; es la paloma tallada en madera que suspira por las mil luces que veía a sus plantas; suspendida en la cúpula de oro de un altar; es la muñeca que piensa en la madrecita que en otros tiempos la mecía en su regazo, y las humildes máscaras de cartón que recuerdan las locuras de una tarde de Carnaval. Unos jarrones lloran la ausencia de las flores frescas, que fueron ofrendas de galanes enamorados. Unos viejos candeleros evocan escenas de intimidad, Un cirio multicolor, cuajado de flores de cera, pregonan el arte sutil de los cereros madrileños. Y hay bellos grabados, azulejos levantinos, cuadros y caricaturas, y el fruto exquisito de *la austera locura de un cubista*. Desde lo alto de una pared –por encima de un bargueño cuajado de incrustaciones–, el retrato del dueño, pintado por Viladrich contempla amorosamente todas las cosas. En el techo una cometa y unas golondrinas de madera y un sol de purpurina os alivian del peso de esas estanterías superpuestas que son la vivienda de la ciudad. Sobre la mesa de trabajo, un viejo pistolón descansa de sus probables hazañas, y una browning actúa, sumisa de pisapapeles, guardando unas cuartillas que no nos atreveremos nunca a curiosar”. Es evidente que no se trata exclusivamente de una enumeración o inventario, y que cada objeto sugiere en el periodista una valoración literaria. El texto debió de parecerle a Ramón significativo porque lo incluyó en el *Libro nuevo* (1920). La cursiva de “*la austera locura de un cubista*” es mía.

<sup>141</sup> Se trata del compositor *donostiarr* José María Usandizaga (San Sebastián, 1887-1915), autor de la ópera “La llama”. Tomás Borrás firma su artículo en San Sebastián. También describe parte de la casa de los padres, en la calle de Aribay, nº 6, antes de acceder a la habitación –despacho-alcoba– del joven músico: “Para llegar a la habitación de José María hay que atravesar un pequeño pasillo y un pequeño gabinete, todo encerado con pulcritud. Hay muebles antiguos solamente, esos muebles heredados, a los que sonríen, desde sus marcos de caoba, los retratos de los abuelos. Hay flores de cera, de bellos colores en sus brillantes fanales; esos entredoses con estofados y con chinos de nácar; esos relojes de nácar; esos relojes de bronce, que tienen una linda sonería”.

<sup>142</sup> Cita los siguientes: Un pájaro artificial; la mano de un llamador; una rosa de hierro; unos idolillos y un cuadro de mujer romántica, “de una mujer para enamorarse de ella cuando vuelva una tarde de sol de andar a lo largo del Prado” (Pérez Ferrero, M., 1935: 27).

<sup>143</sup> Ferrero reprodujo en su biografía de Ramón las siguientes fotografías del despacho: “Ramón solo”; “Ramón con su cielo y el maniquí [fotomontaje cuya autoría se desconoce, en el que se ve a Ramón sentado junto a su muñeca como si estuviera haciéndole una entrevista y diversos elementos de su despacho].

<sup>144</sup> Habría que profundizar en las relaciones: “Despacho-taller de Ramón/retrato cubofuturista de Ramón por Diego Rivera” y el retrato de la tertulia de Pombo por José Gutiérrez Solana.

<sup>145</sup> Véase la voz “Animismo” (en <https://es.wikipedia.org/wiki/Animismo>).

<sup>146</sup> Incluido en *Libro nuevo* (1920).

<sup>147</sup> “La habitación del doctor parecía laboratorio de esos que hemos visto en más de una novela, y que han servido para fondo de multitud de cuadros holandeses (...). Esto hacía parecer a nuestro héroe punto menos que nigromante (...) pero no lo era ciertamente, aunque en su casa, originalísima, como después veremos, se veían, colgados del techo, aquellos animales estrambóticos que parecen realizar un sueño de Teniers (...). El gabinete del doctor Anselmo era una habitación vulgar (...) En el principal testero veíase un esqueleto (...). A un lado había un estante de madera con innumerables baratijas (...) y piezas del más tosco barro. Algún ave disecada y medio podrida (...) una culebra llena de paja (...). No lejos de esto pendía una armadura (...) Algunas otras armas blancas y de fuego colgaban por allí en unión de una gran sartén, cuyo mango tocaba los pies de un Santo Cristo (...). Por otro lado asomaban (...) una estampa de no sabemos qué mártir, conchas de madreperlas, dos pistolas y un rosario de cuentas marinas (...). Dos grandes espuelas de caballero y una silla de montar colgaban de otra escarpia junto a mugrientas ropas, por entre cuyos pliegues se veía el mango de una guitarra con finísimas incrustaciones de nácar y marfil. (...) Unas botas de militar rodaban por el suelo junto a la guitarra (...) y en la parte de enfrente pendían casaca y chupa del último siglo (...). Un sombrero tricornio aparecía puesto sobre un botijo que hacía las veces de cabeza, y un deforme candil, en forma de tenebrario [candelabro triangular] (...) [y] un reclinatorio de primorosas labores (...). En la pared cercana había un reloj parado (...), un cántaro, un Niño Jesús, [que] yacían en el suelo inmóviles con la majestad de dos aerolitos. No se libraba de cierta impresión de estupor el que entraba en aquella habitación, donde la escasa luz de la lámpara producía extrañísimos efectos; porque, además de los cachivaches que hemos descrito, ocupaban la estancia sinnúmero de aparatos de complicadas y rarísimas formas. Alambiques que parecían culebras de vidrio proyectaban su espiral sobre enormes retortas, cuyo vientre calentaba un hornillo en perenne combustión. Reverberaba el disco de una máquina eléctrica, y todo el aparato nos amenazaba constantemente con sus ingratas manifestaciones. (...). Cuando el que esto escribe tuvo el honor de penetrar en el estudio, gabinete o laboratorio del doctor Anselmo, su asombro fue grande (...), miraba todas aquellas baratijas que allí tenía colgadas (...). En aquellos momentos de silencio, interrumpido solo por la tenue vibración de la cuerda, el rumor de la llama y ese sonido incomprensible y solemne de todo lugar misterioso, era cuando más terror producían en mí los singulares objetos de la vivienda del sabio. Parecíame que todo aquello tenía vida y movimiento: que la casaca se movía (...) cual si las mangas tuvieran dentro brazos. También creía ver el sombrero tricornio meneándose a un lado y a otro, como si el botijo que le sustentaba tuviera sesos llenos de inteligencia y buen humor (...) El esqueleto me parecía que bostezaba (...) Se me figuraba asimismo que andaba el reloj con la precipitación y diligencia de una máquina que quiere recorrer en minutos los años que se ha estado mano sobre mano (...) sentía el tic tac de las piezas, y creía ver oscilar el péndulo dando bofetones a un lado y a otro a todos los pájaros disecados, los cuales se empeñaban en volar (...) , y, por último, en medio de esta barahúnda, me pareció que el Cristo estiraba los brazos y el cuello, desperezándose con expresión de supremo fastidio”. (Pérez Galdós, Benito, [1870], 1960: 190-193). De “nigromante” tildó Alberto Guillén a Ramón en *La linterna de Diógenes* (1921) al hablar de su despacho.

<sup>148</sup> “Aquella mezcolanza de objetos, en algunos de los cuales se observaban órdenes multiplicados, la aglomeración de piezas, muebles, vasos, adornos, con el sello de países distintos y artes diferentes, la amalgama de cosas bellas, curiosas o raras halagaban el entendimiento, oprimido hasta entonces por la simetría, y daba libertad a la vista, antes subyugada por la línea. Aquí los objetos reunidos con acertado desorden, las infinitas soluciones de continuidad, la ausencia completa de proporciones, producían inmenso agrado. (...) Los interiores, cuando son bellos, son como los abismos: fascinan la vista. (...) Cuando no hay estilo y sí detalles; cuando no hay punto de vista ni clave, la mirada no se fatiga, se espacia, se balancea, se pierde; pero permanece serena, porque no trata de medir ni de comparar; se entrega a la confusión del espectáculo y, extraviándose, se salva” (Pérez Galdós, Benito, [1870], 1960: 198-200).

<sup>149</sup> “Estaban en el salón japonés, lleno de figuras de pesadilla. Por sus paredes de laca andaban, cual mariposas paseantes, hombrecillos dorados, cigüeñas meditabundas, tarimas de retorcidos escalones, árboles que parecían manos y cabezas semejantes a obleas. Las figuras humanas no asentaban sus redondos pies en el suelo, ni los árboles tenían raíces; las casas volaban lo mismo que los pájaros. Allí no había suelo, sino una suspensión arbitraria de todos los objetos sobre un fondo oscuro y brillante como un cielo de tinta. (...). Cacharros de color de chocolate poblaban rincones y mesas; y viendo los ídolos tan graves, tan tristes, tan feos, tan hidrópicos, tan aburridos, se hubiera creído que estaban comentando en teología misticoasiática la tristeza indefinida de don Agustín Luciano de Sudre” (Pérez Galdós, Benito. [1878], 1960: 904)

<sup>150</sup> “Francamente me carga lo que no es decible este palacio de similor [falso, fingido], tan semejante a una prendería... Parece una gran librea recargada de galones...” (Pérez Galdós, Benito. [1878], 1960: 913).

<sup>151</sup> “Pasó con su andar de gato, parsimonioso y explorador. Entró en una galería alfombrada, llamada de la Risa, por contener riquísima colección de caricaturas políticas, tomadas de periódicos de todas las naciones y extendidas por los muros en grandes cuadros cronológicos que eran la historia del siglo escrita en carcajadas. En los ángulos había cuatro biombos del siglo XVIII, adornados con los dibujos que no habían cabido en las paredes” (Pérez Galdós, Beito. [1878], 1960: 949).

<sup>152</sup> “La sala lucía sillería de damasco amarillo rameado; en imitación de palo de santo, dos espejos negros, y alfombra de moqueta de la clase más inferior; dos jardineras de bazar y un centro o tarjetero de esas aleaciones que imitan broce, ornado de cadenillas colgando

en ondas, y de piezas tan frágiles y de tan poco peso que era preciso pasar junto a él con cuidado, porque al menor roce daba consigo en el suelo. La consola sustentaba un relojillo de estos que ni por gracia mueve sus agujas una sola vez. El mármol de ella se escondía bajo una instalación abigarrada de cajas de dulce, hechas con cromos, seda, papel cañamazo y todo lo más deleznable, vano y frágil que imaginarse puede... A Isidora no gustaba esta sala que era, según ella, el tipo y modelo de la sala cursi. Había sido comprada *in solidum* [por entero] por Joaquín en una liquidación, y provenía de una actriz que no pudo disfrutarla más de un mes” (Pérez Galdós, Benito, [1881], 1960: 1064-1065).

<sup>153</sup> “En la pared no había ninguna lámina religiosa; todas eran profanas; a saber: las parejas de frailes picarescos con que Ortego ha inundado las tiendas de cromos; canónigos glotones, cartujos que catan vinos, el clérigo francés que se come la ostra y el que muestra el gusano de la hoja; además borrachos laicos y algunas majas y chulos que entonces empezaban a ponerse a moda. Todo esto había sido adquirido por Joaquín que se reía mucho contemplando al fraile embobado junto a la muchacha o al capuchino beodo. Pero a Isidora no le hacían maldita gracia los cromos frailecos. Encontrábalos groseros, de mal gusto y ordinarios, por ser cosa de estampa que se veía en todas partes. ¡Cuándo realizaría ella su gran ideal de rodearse de hermosos cuadros al óleo, de los primeros pintores” (Pérez Galdós, Benito, [1881], 1960: 1064-1065).

<sup>154</sup> “Realmente, Isidora no tomaba parte en la conversación sino con monosílabos de cortés aquiescencia, porque sus cinco sentidos estaban puestos en la observación de la portería de su casa, y en admirar la confortable humildad de aquel nido de pobres hecho en un rincón de un palacio de ricos. La estera, cómoda; los muebles, desecho glorioso de la anterior generación de Aransis, y sobre todo las múltiples láminas de santos y vírgenes, la estampa de los Comuneros y otros grabados de ilustraciones, pegados en la pared con graciosa confusión, la ocuparon todo el tiempo que allí estuvo” (Pérez Galdós, Benito, [1881], 1960: 1104).

<sup>155</sup> “Si quiere usted darse una vuelta por la nueva casa, amigo don Máximo... —me dijo más tarde—. Porque yo no sé lo que harán los pintores si no hay una persona de gusto que les diga..., pues... Yo mandé que en el comedor me pintaran muchas liebres, codornices muertas y algún ciervo difunto. No sé lo que harán. Dicen que ahora se adornan los comedores con platos pegados en el techo. Antes, los platos se usaban para comer. No entiendo esas modas nuevas. Usted me aconsejará” (Pérez Galdós, Benito, [1882], 1960: 1282).

<sup>156</sup> “Había puertas pintadas de azul, techos por donde corrían ciervos, angelitos dorados en los zócalos, vidrios de colores por todas partes, papeles de follaje verde con cenefa de amaranto, bellotas de plata en las jambas, rosetones con ninfas tísicas o hidrópicas, cisnes nadando en sulfato de hierro, y otras mil herejías. Para la extirpación general de ellos habría sido preciso un gran auto de fe” (Pérez Galdós, Benito, [1882], 1960: 1283).

<sup>157</sup> “¡Vaya, que ha gastado el amo dinerales en arreglar las casa! (...) Vivimos en el principal. (...) Don Agustín, como no tiene nada que hacer, se entretiene en ir a las tiendas a comprar cosas. (...). En el cuarto que va a ser de la señora hay muchos, muchísimos monigotitos de porcelana. (...). También hay en el cuarto de la señora una jaula de pájaros, todo figurado, con música, y cuando se le da el botón que está por abajo, *tiriquitiplín*..., empiezan a sonar tocatas dentro, y los pájaros mueven las alas y abren el pico... Centeno se reía; Amparo se echó a reír también (...)” (Pérez Galdós, Benito, [1884], 1960: 1486).

<sup>158</sup> “A Caballero le mortificaba todo lo que fuera una excepción en la calma y la rutina del mundo (...). Había comprado una casa nueva, hermosísima, en la calle del Arenal” [amueblada al uso inglés, solo asequible a contadas familias] “de reconocida opulencia, cuando sobre la vulgaridad del gran villorrio empezaba a despuntar la capital moderna” [la casa tenía cuarto de baño, anchas alcobas con aire directo a la calle, el despacho a estilo de comerciante rico]. “Dentro de lujosa vitrina, había una linda colección de figurillas mejicanas, tipos populares expresados con verdad y gracia admirable en cera y trapo. Nada existe más bonito que estas creaciones de un arte no aprendido, en el cual la imitación de la Naturaleza llega a extremos increíbles, demostrando la aptitud observadora del indio y la habilidad de sus dedos para dar espíritu a la forma. Solo en el arte japonés encontramos algo de valor semejante a la paciencia y gusto de los escultores aztecas. Dos estantes, uno repleto de libros de comercio y otro de literatura, hacían juego con las figurillas, mas la literatura era toda de obras decorativas (...). Un calendario americano, género de novedad entonces, ocupaba uno de los sitios más visibles. El reloj de la chimenea era un hermoso bronce parisense, de estilo egipcio (...) y en la misma chimenea había variedad grande de objetos fabricados con jaspe mejicano que, por la viveza de sus colores, no tiene igual en el mundo. Eran jarroncillos y pisapapeles, la mayor parte de ellos imitando frutas, siendo en algunas piezas casi perfecto el engaño de la piedra, haciéndose pasar por vegetal (...). Allí trabajaba el indiano, todos los días, dos o tres horas” (Pérez Galdós, Benito, [1884], 1960: 1513).

<sup>159</sup> “Orgullosa enseñaba Caballero su casa, en la cual había reunido comodidades hasta entonces poco usadas en Madrid (...). La novia paseaba por las primorosas estancias, dudando un poco de la realidad de lo que veía, y teniéndolo a veces por creación de su cerebro calenturiento. (...) Le entró un mareo de ver tanta cosa buena (...) y pensó cuán grandes son las necesidades humanas y qué esfuerzos ha hecho la industria para responder a ellas. Consideró que las invenciones del hombre, produciendo objetos de varia y útil aplicación, crean y aumentan las necesidades, entreteniéndola la vida y haciéndola más placentera (...). Vieron la alcoba nupcial; el tocador que, según opinión de doña Cándida, era un *museito muy mono* (...). En el salón también había mucho que aplaudir. No se oían más que las expresiones “bonito”, “precioso”, “artístico (...)” (Pérez Galdós, Benito, [1884], 1960: 1533).

<sup>160</sup> Scropp era una tienda sobre todo de juguetes en la calle de la Montera.

<sup>161</sup> “En cada una de sus crónicas, *Monte-Cristo* nos ofrece datos de esas colecciones, formadas generalmente por pinturas, miniaturas, armaduras, objetos arqueológicos, tapices, muebles, porcelanas, cerámicas, esmaltes, armas, plata y productos de las modernas fábricas, que reflejan el perfil coleccionista de aquellas clases, y que gracias a las fotografías incluidas en este hermoso libro conocemos su organización y disposición, bajo formas yuxtapuestas que recubrían las paredes sin dejar apenas hueco en las distintas habitaciones” (Alamínos López, Eduardo, 2014: 65-66). Para algunos de los parámetros de este coleccionismo véase (Alamínos López, Eduardo, 1999: 157-168).

<sup>162</sup> Germán Rueda incluye una fotografía, de 1897, del palacio del marqués de Valdeiglesias (que no pertenece al libro de *Los salones de Madrid*) en la que se ve, entre otras personalidades a Benito Pérez Galdós (pg. XXXVI).

<sup>163</sup> En la crónica del palacio del Marqués de Cerralbo, Monte-Cristo mencionan las siguientes tipologías artísticas: colección monetaria, porcelanas antiguas de Sajonia, de Sévres, del Buen Retiro y de Capo di Monte, cristalería de Bohemia, estatuas de marfil antiguo, tapices, armaduras de acero, rodela, yelmos, cascos, mandobles que “se agrupan artísticamente, ya en los muros, ya sobre grandes mesas y arcones de roble”, lunas de Venecia, pavimentos de rico mosaico, divanes de talla dorada, forrados de brocado de Lyon. Del despacho del Marqués se dice que “parece un santuario del arte, allí el ilustre coleccionador ha reunido las *chefs-d’ouvres* de su galería” y “sobre la mesa del centro hay curiosos recuerdos de nuestras contiendas civiles” y “en el tocador de la Marquesa, encerrada en vitrinas, [hay] una rica colección de encajes y todos los muebles con adornos de porcelana de Sajonia” (Monte-Cristo, [1898], 2014: 141-144).

<sup>164</sup> El DRAE define solipsismo como una “Forma radical de subjetivismo según la cual solo existe aquello de lo que es consciente el propio yo”.

<sup>165</sup> Más adelante aparecerá con su mujer, Luisa Sofovich, en Buenos Aires, o acompañado de otros personajes con motivo de alguna entrevista o visita oficial. Del mismo modo que Ramón dejó constancia gráfica de aquellos que pasaron por Pombo, sería interesante confeccionar un listado de todos aquellos que visitaron su torreón o despacho a lo largo del tiempo.

<sup>166</sup> Aunque “ninguno de sus recuerdos era de cosas importantes; no podía representarse, por ejemplo, las caras de sus padres ni la de su abuela: su memoria guardaba solo despojos, cosas descabaladas, como si fuese también choza de traperero. Un gabinete en donde cosía su madre, tapizado con un papel verdoso lleno de barcos que marchaban a toda vela por entre las encrespadas olas del mar, a veces creía tenerlo delante de los ojos. También recordaba con gran energía la tienda de ultramarinos de enfrente de su casa, con una barrica de sardinas viejas en la entrada, barrica que a la fogosa imaginación de Silvestre se le figuraba un reloj colocado en el suelo” (Baroja, Pío. [1901], 1934: 24).

<sup>167</sup> Cuando está acondicionando la “guardilla”, descubre “una escalerilla que comunicaba con una azotea pequeña”, que la destina a “observatorio”. “—Aquí pondré—dijo— mi magnífico antejo astronómico de cartón, construido con hermosas lentes de *flint* y *crown-glass* traídas de Alemania” (Baroja, Pío. [1901], 1934: 89).

<sup>168</sup> Ramón también se construyó algunos de sus muebles: la mesa donde escribía, los biombo.

<sup>169</sup> “Aquí el trozo de plata nativa de Hiendelaencina, allá la eurita de la Peña de Haya, ahora el *ammonites cicloides* recogido en el valle del Baztán, ya la *annularia brevifolia* hallada en la falda del monte Larrum. Los ejemplares zoológicos más notable, todos disecados por Silvestre, eran; una avutarda, un gran duque, un gipateo barbudo, un hurón, un caimán, varias ratas blancas y una comadreja. (...) Y como muestra de sus teorías [de disecación] enseñaba su búho, un bicho uraño, grotesco y pensativo, que parecía estar recitando por lo bajo el soliloquio de Hamlet, y la obesa avutarda, toda candor, pudor y cortedad, y su caimán, que colgaba del techo por un alambre, con su sonrisa macabra, llena de doblez y de falsía, y sus ojos entornados, hipócritas y mefistofélicos” (Baroja, Pío. [1901], 1934: 89-90).

<sup>170</sup> “Entre los cuales se distinguían: un *Acipenser sturio* pescado en el Arga, un *Ciprinus carpio* de la Albufera y un *Barbus bocagei* del Manzanares (...)” (Baroja, Pío. [1901], 1934: 91).

<sup>171</sup> “Allí había manifestaciones de todos los períodos geológicos, acuáticos y terrestres; grutas basálticas con estalactitas y estalacmitas, rocas minerales brillantes.... En el suelo del acuario, sobre una capa finísima de arena, se veían conchas de mar de los más esplendentes colores, tales como el helix, rostellarias, volutas, olivas y taladros. Esta aparición de moluscos de mar en agua dulce no tenía más objeto que dar un aspecto pintoresco al fondo del abismo. (...). El acuario era interesante, sobre todo por los anfibios que guardaba. (...) aquí estaba el axolote, allí el *menobrachius lateralis* y los interesantes tritones (...), algunos moluscos de agua dulce, como el *neritina fluviatilis*, el *amphibia cornu arietis* (...) y dos o tres clases de *Limneas*” (Baroja, Pío. [1901], 1934: 92).

<sup>172</sup> Esta referencia barojiana a Víctor Hugo adquiere una dimensión cuando menos reveladora si la cruzamos o conectamos con lo que comenta Laurie-Anne Laget en su conferencia (octubre, 2021, en la aiR) “El despacho ramoniano como espacio de creación”, en la que al comienzo de la misma se refiere a la casa y al despacho de Víctor Hugo en un doble plano, el de la comodidad de la vida burguesa y el de la consideración del despacho como “hogar poético” mientras que el despacho ramoniano, igualmente un espacio para la creación, está abierto a la imaginación visual. Entre ambos ámbitos se puede establecer una línea de continuidad que enlazaría la visión romántica del escritor francés con la vanguardia del escritor español.

<sup>173</sup> En *El novelista* en un fragmento de “El inencontrable” (Capítulo XXXIII, “En la ciudad novelística”) leemos: “Rivas Ericson se encontró en una sala llena de objetos absurdos, de esos junto a los que se puede dejar a cualquiera sin temor de que se le ocurra llevarse ninguno. De todos ser habían comido el último bombón.” “Rivas Ericson pensó:” “Del gusto de él no pueden ser todos esos objetos... Seguramente es una señora la que ha puesto esta sala cursi como un cisne de porcelana.” (pg. 271).

<sup>174</sup> “Uno de mis sueños mayores, una de mis más grandes ambiciones—escribe en “La soñada habitación cursi”— es poseer la habitación completamente cursi. Si yo me afano para conseguir algún dinero y entrar en una posición desahogada, es para poder adquirir ese gabinete en que realizar el sueño dorado de mi vida y tomar el café de después de comer en las tazas cursis del servicio deslumbrador que habré comprado en un gran estuche de abullonado interior rosa. Elijo solo con el dedo de la imaginación en el Rastro y en las prenderías, los objetos y cuadros cursis, porque lo superfluo para lo que no hay fortuna que baste, es para acaparar lo cursi. ¡Concededme, Dios mío, la habitación completamente cursi (...)” (Gómez de la Serna, Ramón, 1926: 299). Como suele ser habitual en su escritura menciona, como si de un inventario se tratase, los siguientes objetos: tazas; estuche abullonado con interior rosa; cuadros losanjeados y con marcos de caña de pescar, o con formas de abanico; termómetro en forma de hacha; sillas confidenciales; cajas de abanicos; bomboneras de encajes de porcelana; floreros en forma de bota alta; panderetas con madroños en porcelana; figuras de mujeres -medio flores, medio mujeres-; cubrechimeneas con forma de abanico en metal; osos que ofrecen copitas de licor; “pero sobre todo objetos impensados, de esos que no hay imaginación que precava” (pg. 302). En *Gollerías* también hay incluido un artículo dedicado a los bibelots, “El bibelot de la dulcería”: “En los escaparates de las dulcerías se reúnen numerosos objetos de porcelana de todas clases y condiciones. Me paro muchas veces a contemplar las vitrinas llenas de chucherías banales. Cada bibelot tiene orgullo de joyero de bombones y, a veces, de mausoleo de chocolate” (Gómez de

la Serna, Ramón, 1926: 234). La esfera de lo cursi en Ramón está íntimamente ligada al humorismo: “en la habitación puramente cursi, en la que el humorismo tendrá crispaciones y arrebatos dulcemente melancólicos” (pg. 302). Para los dibujos ramonianos que ilustran “La soñada habitación cursi”, véase (Alaminos López, Eduardo, 2025: 247-248).

<sup>175</sup> Frente a estos ejemplos que hemos señalado, también encontramos en la novela barojiana algún ejemplo que podemos contextualizar en la línea de *Los salones de Madrid*. Así el salón de la señorita Luisa Fernanda Álvarez y Ossorio al que acude Silvestre: “El salón, con tres balcones, estaba alhajado con muebles de buen gusto. Había en las paredes “el retrato de un caballero del tiempo de Carlos IV, pintado por Goya, y varios otros de generales y de señores vestidos con hábitos propios de órdenes nobiliarias. (...) La sillería, de nogal tallado, era de seda roja, con tonos ajados, que la hacían más bella. Entre los retratos había únicamente dos de mujer, y los dos modernos; uno de Gisbert (...); y el otro de Madrazo” (Baroja, Pío, [1901], 1934: 228-229).

<sup>176</sup> Por un curioso efecto de duplicación, el narrador antes de terminar el capítulo con el título de la litografía traducido del francés al español, la describe en los siguientes términos: “Encima del canapé, en el muro, pende una litografía. Representa el cuadro, dentro de ancho marco de caoba, una gran ciudad en el estuario de un río, vista en perspectiva caballera. Las calles son rectas y anchas; muchas de las casas aparecen bajas y achatadas, de un solo piso, con anchos patios en el centro. En las afueras, los anchos y bajos edificios se alejan diseminados por la campiña. Delante de algunas casas de las afueras se yerguen árboles frondosos. Encima de la litografía pone: *Confédération Argentine*. Y debajo: *Buenos Aires. Vue prise à vol d’oiseau*” (Azorín, [1925], 1939: 14).

<sup>177</sup> Recogido en “Apéndice. Algunas opiniones españolas, americanas y extranjeras sobre Gómez de la Serna” de la edición citada.

<sup>178</sup> Incluido también en *Libro nuevo* (1920).

<sup>179</sup> El dibujo “INSTANTANEA DEL CEREBRO DE RAMÓN TOMADA POR OLIVERIO GIRONDO” muestra diversos objetos y títulos de libros de Ramón, rodeados de cartelas o cartuchos con las siguientes palabras: GENIO FANTASIA ESPONTANEIDAD INTUICIÓN IRONIA SENSIBILIDAD INTELIGENCIA INSTINTO. En la base, la frase: ENTRECIERRE LOS / OJOS Y PARPADEE. Los libros que se destacan son: SENOS, MUESTRARIO, CAPRICHOS, RASTRO, POMBO y GREGUERÍAS. Los objetos dibujados (de arriba abajo) son: una pipa, un despertador, una mariposa, una mesa, unos quevedos, un cuello de pajarita, una etiqueta de hotel, un farol, un molinillo, una trompeta, un sable, una cabeza de polichinela o payaso, una taza, un ojo y un desnudo femenino [¿maniquí?], un molinillo, un martillo, una trompeta, un desnudo femenino de espaldas, una taza, una cara de mujer, una taza, un corazón de fieltro, un tiesto con flores, una calavera, un reloj de bolsillo, unos prismáticos, una llave, una copa, un gramófono, un paraguas, una pistola, un calendario con el día 23 [taco], una rueda de bicicleta, un velocípedo, una copa, una botella, ¿un jamón?, una botella de paja de Chianti, unos pantalones, una paleta de pintor, un muñeco, una radio, una taza de café [al lado de POMBO], una cama, un barril, una pesa de 40 kg., una cara como de luna de papel, un ancla, un poste de telégrafo, un tranvía [juguete], un pomo de perfume, una cartera, otro desnudo femenino frontal con ligas, una silla, una palmatoria, una estrella, un sombrero.

<sup>180</sup> Donde Ramón recoge textos de otros autores –Santiago Vinardell o Alfonso Reyes– que se habían referido a su despacho.

<sup>181</sup> Según Domingo Ródenas de Moya “Pudo ser Victoria [Ocampo] la que, en el almuerzo de bienvenida a Guillermo, le formulara la invitación [a dar una conferencia en la Sociedad de Amigos del Arte], y –puestos a imaginar– él pudo hablar con vehemencia de su visita al *atelier* de Picasso un año atrás y de las semejanzas que observaba entre ese genio del espíritu moderno y Gómez de la Serna, lo que, si fue así, tuvo que entusiasmar a Victoria. Fuera como fuera es que el 30 de noviembre Torre disertó sobre paralelismos entre Ramón y Picasso, ambos prolíficos a su manera, creadores feraces de universos singularísimos y en perenne metamorfosis, pero también parecidos en su fenotipo: achaparrados, anchos, con miradas perforantes. El ejercicio de compararlos tuvo éxito y aquel careo sería la base de sucesivas ampliaciones hasta los años sesenta. A Gómez de la Serna le mandó el resumen que salió en *La Nación* y él, complacido, se lo reexpidió a Picasso. (Ródenas de Moya, Domingo, 2023: 272).

<sup>182</sup> “Su más sorprendente innovación como conferenciante es que él, Ramón, llega a constituir por sí mismo el tema y el espectáculo de la conferencia: interviene, se mezcla en ella, pero no ya como sujeto sino como objeto. Momentos hay, efectivamente, en que parece un objeto más de los que va haciendo brotar de sus valijas mágicas. (...) Hace, al mismo tiempo, la conferencia y su reverso caricaturesco. (...). Las cosas, los objetos, el mundo de menudos objetos familiares o ridículos que nadie advierte y con cuya exégesis ha llenado tantas páginas Gómez de la Serna, invadieron sus conferencias (...) Así fuimos viendo salir de sus maletas –escribe Guillermo de Torre– un conjunto de cosas heteróclitas, pero afines en el significado que les infunde taumatúrgicamente: las mariposas, las estrellas de mar, las bolas de colores, las flores de papel, los títeres. Y algunos objetos totémicos de su religión íntima: la diosa-de-los-muchos-brazos que le presta inspiración y manos para escribir caudalosamente; el brazo-relicario; (...), la codorniz mecánica (...); su monóculo de cristal, con el que mira y perfora la realidad (...); la caja mágica; (...) el chiflo del afilador (...).” (Torre, Guillermo de, [1963], 2019: 330). “La diosa-de-los-muchos-brazos” se ve en una fotografía en la que Ramón está escribiendo sobre la mesa junto a ella. Esas “mesas barrocas” a las que se refirió el propio Ramón.

<sup>183</sup> “Todo lo que yo he hecho de importante podría contenerlo un pequeña maleta”, ha comentado Duchamp en 1952 al magazine *Life*. La idea de la *boîte-en-valise*, hacer del conjunto de sus obras, y no de algunas obras elegidas, un pequeño museo portátil, como una maleta (maletín) de muestras de un representante de comercio, es un poco diferente. Robert Lebel ha señalado, a este propósito, que un año antes de que la guerra estallara, Duchamp tuvo la presciencia de que debía hacer su equipaje en un espacio tan pequeño con fuera posible. Y fue por medio con un “Ausweis” de un comerciante de quesos (no de sal) como pudo transportar, bajo la Ocupación alemana, las muestras de sus futuras cajas a través de la línea de demarcación hasta Marsella y, desde allí, a Nueva York. La disposición de los diversos elementos de la *Boîte-en-Valise* es tan rigurosa como desordenados están los elementos de la *Boîte Verte*. Significativo es el orden de las obras [en aquella] por las relaciones de unas con otras (...).” (Clair, Jean, 1977: 122).

<sup>184</sup> También en este artículo se hace mención a “sus refugios de ‘El Ventanal, de Estoril, o la Ribera Chiaja de Nápoles’, de los que desconocemos su configuración interior. Del primero se conserva una fotografía en la que se una amplia mesa y un dibujo del propio Ramón de la parte exterior.

<sup>185</sup> Salaverría cita a continuación: “Jaulas de canario, en que el canario es de trapo, pero que, apretando un resorte, lanza una apariencia de canción. Muñecas extrañamente vestidas que gimen o dicen mamá. Relojes de cuco (...), cajas de música de las que no se ven por ninguna parte y que tocan piezas de un antiguo aire suizo o alemán (...) estrellas de papel de plata (...) globos de cristal de colores



cuelgan de cualquier parte, o se mira nadar en sus peceras a los peces colorados, que inspiran, no obstante, la sospecha de que pudieran ser peces artificiales” (Salaverría, José María, 1930: 129).

<sup>186</sup> Líneas atrás se ha referido y comentado el libro *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935): “Lo componen unas reflexiones sobre la muerte, una colección de epitafios recogidos por Ramón en los cementerios, otra de reflexiones sobre lo fúnebre y, al final, una serie de fantasías con la muerte y los muertos” (Salinas, Pedro: [1935], 1970: 157). En las fotografías del despacho que se conservan vemos “objetos” relacionados directamente con la muerte: entre otros, una calavera con las tibias sobre la mesa donde escribe, la placa “No tocar / Peligro de Muerte” (que se ha conservado), un esqueleto y sobre todo como epítome de todos ellos el cuadro de la mujer medio viva y medio muerta que tantas reflexiones arrancó a Ramón, además de imágenes de esqueletos en el estamario.

<sup>187</sup> Según Bañuelos Capistrán “encontramos valiosos *fotomontajes* vanguardistas y revolucionarios hacia 1930 tanto en el plano social como en el estético, realizados por *artistas españoles* como Gregorio Prieto (1897-1992), Nicolás de Lekuona (1913-1937), Josep Renau (1907-1982), Vicente Martínez Sanz (1874-1945), Josep Masana, Pere Català i Pic (1889-1971), y algunos otros autores aún anónimos (Bañuelos Capistrán, Jacob, 2008: 221-222). Para ese “antes” véase la nota 30.

<sup>188</sup> Esto se puede relacionar con el caos psicótico que propone *El orden oculto del arte* de Anton Ehrenzweig respecto al cubismo analítico.

<sup>189</sup> Según Werner Spies: “Su empleo del *collage* fue original, basado en la recuperación de grabados tribales, con lo que logra establecer un fuerte contraste entre la apariencia arcaica del grabado y la asombrosa novedad compositiva que produce una sensación irreal y sorprendente” (Yvars, José Francisco, 2012: 52). En el *Diccionario abreviado del surrealismo* el término *collage* está considerado bajo formulaciones de Max Ernst: “Las plumas forman el plumaje, pero la cola no hace el collage”. ‘Es como la alquimia de la imagen inusual. El milagro de la transformación total de los seres y objetos con modificación de su aspecto físico o anatómico o sin ella’ (Max ERNST)” (Breton, André, [1938], 2007: 41).

<sup>190</sup> En realidad, este artículo de Ramón, “Las Tijeras” (*La Gaceta Literaria*, 15 de febrero de 1927, núm. 4, pg. 2, ilustrado por BON) no es tanto un elogio de este instrumento como una polivalente reflexión en torno a su uso como un instrumento de apropiaciones. Con relación al tema que nos ocupa extraigo varias frases del mismo: “En el momento en que más nos engañaron las tijeras fue de niño cuando todo lo convertíamos en muñeco recortable”; “Después, las tijeras, actuado sobre lo que ya era histórico, se disculpaban de su operación, *porque iban salvando, para injertarlo en nueva vida, lo que había caducado*”; “Pulseras de los dedos las órbitas de su empeñadura, *parece que la mano camina con oquiales o quevedos dactilares viendo*, así mejor lo que corta su pico de grulla, cruzado con nariz de inquisidor”. Como el artículo está dirigido esencialmente al ámbito periodístico resalta ciertas condiciones para tener éxito: “Así, además, los diarios y las revistas bien hechos habrán vencido a los y a las que no tengan *popularidad, originalidad e ineditismo forzoso*”. Estas tres últimas cualidades, junto a la acción de injertar lo pasado, podríamos aplicarlas a sus despachos. Las *cursivas* son mías.

<sup>191</sup> Para ciertos rasgos surrealistas en Ramón, véase C.B. Morris. *El surrealismo y España, 1920-1936. Traducción Fuencisla Escribano*. Madrid: Espasa Calpe.

<sup>192</sup> Julián Marías en el texto citado comenta que “en esta fecha, 1914, es decisiva en otro aspecto. En ella hace su ingreso en la vida pública la generación de 1886 *como tal*, organizada y expresada por Ortega, que había inspirado la Liga de Educación Política Española, compuesta inicialmente por noventa y nueve miembros, pertenecientes, con pocas excepciones a esa generación. El 23 de marzo se presentó en el Teatro de la Comedia, con la conferencia titulada ‘Vieja y nueva política’. En el prospecto de la Liga se da la lista completa de sus miembros (la reproduce en *Ortega. Circunstancias y vocación*); entre ellos figuran: Manuel Azaña, Luis A. Santullano, Pablo Azcárate, Manuel Abril, Valentín Álvarez, Francisco Alcalde y Vilar, Ricardo Baeza, Ramón de Basterra, Américo Castro, Salvador de Madariaga, Ramiro de Maeztu, Antonio Machado, Enrique de Mesa, José Moreno Villa, Tomás Navarro Tomás, Federico de Onís, José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, Gustavo Pittaluga, Fernando de los Ríos, Ángel Sánchez Rivero, Pedro Salinas, Víctor Said Armesto, Agustín Viñuales, Ángel Vegue y Goldoi. A esta generación pertenecen además Gabriel Miró, Eduardo Marquina, Juan Ramón Jiménez, Picasso, Eugenio d’Ors, Marañón, Solana, Ángel Herrera, Ramón Gómez de la Serna, Gregorio Martínez Sierra, Teófilo Hernando, Fernando Vela, Julio Rey Pastor, Blas Cabrera, Antonio Marichalar, Claudio Sánchez Albornoz, Melchor Fernández Almagro” (Marías, Julián, 1998: 82).

<sup>193</sup> Véase Alaminos López, Eduardo, “Trazas y trozos sobre el vanguardismo de Ramón Gómez de la Serna”. *fronterad Revista digital*, 4 de diciembre de 2025.