

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Los cafés como centros de renovación artística en
España (1897-1936)

Autora: Zoe Devesa López

Tutoras: Irene García Chacón, Irune Fiz Fuertes

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Julio de 2025

ÍNDICE

1. Introducción.....	pág. 3
a. Justificación del tema y objetivos del Trabajo de Fin de Grado.....	pág. 3
b. Estado de la cuestión, exposición y justificación de las metodologías empleadas y uso de las TIC.....	pág. 5
c. Estructuración y ordenación del Trabajo de Fin de Grado.....	pág. 6
2. La entrada al café. Antecedentes y contextos históricos de los cafés del siglo XX.....	pág. 8
a. Europa y los cafés.....	pág. 8
b. El caso de España: datos históricos, documentos materiales y tertulias.....	pág. 17
3. La mesa de Barcelona.....	pág. 24
a. Itinerario. Los estudios de caso.....	pág. 24
b. Els Quatre Gats.....	pág. 25
i. Personajes destacados.....	pág. 27
ii. Actividades culturales.....	pág. 31
c. El Bar del Centro.....	pág. 35
i. Los frequentadores.....	pág. 37
ii. Las revistas y el cabaré.....	pág. 39
4. La mesa de los madrileños.....	pág. 43
a. Un paseo por Madrid. Presentación de algunos cafés....	pág. 43
b. El Café de Pombo.....	pág. 44
i. Los parroquianos.....	pág. 45
ii. Libros y garabatos.....	pág. 47
c. El Café Colonial.....	pág. 50
i. Los tertulianos.....	pág. 51
ii. Las revistas.....	pág. 54
5. Conclusiones.....	pág. 57
6. Bibliografía y recursos digitales.....	pág. 60
7. La sala de exposiciones del café. Anexo.....	pág. 68

INTRODUCCIÓN

a. Justificación del tema y objetivos del Trabajo de Fin de Grado

Hay lugares que huelen a historia, a tinta fresca; que suenan como una conversación, a veces mezclada con música. En el siglo XX esos lugares eran los cafés. Allí, entre tazas medio vacías y servilletas garabateadas, nacían poemas y se tejían amistades que cambiarían el rumbo del arte. No hacían falta escenarios grandiosos: bastaba una pequeña mesa, una libreta y un diálogo que diera rienda suelta al pensamiento. Los cafés fueron el refugio de quienes miraban el mundo con otros ojos, de los que no podían callar lo que llevaban dentro. Este Trabajo de Fin de Grado (en adelante TFG) no recorre tan solo los cafés, sino que se fija en las almas que los habitaron, en el arte que respiraron y en ese murmullo creativo que parece aún flotar entre sus paredes.

Escoger un tema para desarrollar en el TFG no es una cuestión sencilla, ya que el mundo del arte es muy amplio. El café forma parte de la vida diaria de muchas personas y los establecimientos que lo sirven han sido y son lugar de reunión y de conversación, de lectura o, simplemente, una pequeña ventana desde la que ver pasar el tiempo. Las tertulias de los cafés no se han estudiado en profundidad durante el grado universitario a pesar de haber sido centros de reunión de artistas y pensadores en toda Europa, por lo que, cuando mi tutora, la Dr. Irene García Chacón, me ofreció la posibilidad de desarrollar este tema, descubrí una cuestión con posibilidades que me parecía interesante explorar.

El objetivo principal de este trabajo es la reivindicación de la investigación sobre el importante papel que tuvieron las tertulias de los cafés en el desarrollo de tendencias artísticas en España durante el primer tercio del

siglo XX. A pesar de ser lugares menos relacionados con el arte en el imaginario colectivo –frente a los museos o a las academias, por ejemplo– han sido espacios de reunión para escritores y pintores que, de manera orgánica, trabajaron en algunas de sus obras sobre las mesas de estos establecimientos. Además, se ha tratado de comprender la idiosincrasia de algunos cafés y su influencia en el mundo del arte a través de ejemplos pictóricos y documentales, como la obra Rafael Barradas, pintor vibracionista que tomó inspiración de las tertulias madrileñas para realizar algunas de sus obras; o las revistas publicadas por los integrantes de estas tertulias, ya que fueron una gran fuente de difusión de tendencias artísticas.

Para el desarrollo de este trabajo se han escogido las ciudades de Barcelona y Madrid como objetos de estudio debido a que fueron las dos grandes urbes de España de esos momentos y el café, como se verá en el siguiente epígrafe de este TFG, se desarrollará sobre todo en las metrópolis. Ambas ciudades contaban con una destacada actividad artística en el panorama español y tenían conexión con la vanguardia europea, además de su carácter como centros de desarrollo de tendencias en el mundo del arte, como puede ser el modernismo catalán en el caso de Barcelona o el ultraísmo en el caso de Madrid. A su vez, a través de cuatro estudios de caso (Els Quatre Gats y el Bar del Centro en Barcelona, y el Café Colonial y el Café de Pombo en Madrid) se han tratado de comprender las diferencias y semejanzas entre los establecimientos, los tipos de cafés y su relación con la clientela que los habitaba, las manifestaciones artísticas que albergaron –tanto obras públicas (por ejemplo, en lienzos), como en obras privadas (por ejemplo, en servilletas)– y su relación con el mundo artístico y literario.

b. Estado de la cuestión, exposición y justificación de las metodologías empleadas y uso de las TIC

El tema escogido ha sido un reto, ya que la bibliografía específica sobre el mismo no es demasiado abundante, como sucede con otros argumentos de la historia del arte. Por supuesto, ha de citarse la obra de Antonio Bonet Correa, *Los cafés históricos*, publicada en 2012. En ella se realiza un trabajo de documentación y compilación sobre los cafés europeos a lo largo de la historia, aportando fuentes gráficas y bibliográficas. A su vez, otros autores han abordado específicamente el panorama catalán en obras como *Barcelona, ciudad de cafés*, de Paco Villar, publicada en 2013, en la que hace un retrato de la ciudad catalana entre los años 1880 y 1936 a través de varios estudios de caso. Tanto la obra de Bonet Correa como la de Villar han sido también importantes fuentes de documentación gráfica, ya que en ellas se recopilan numerosas fotografías, lienzos, carteles y dibujos en relación a los cafés. Es también de gran importancia la obra de Marilyn McCully publicada previamente en 1978, que lleva por título *Els Quatre gats. Arte en Barcelona alrededor de 1900*, en la que realiza un importante estudio sobre Els Quatre Gats, establecimiento barcelonés que será uno de los estudios de caso desarrollado en este TFG.

A pesar de este interés, el carácter efímero de las tertulias y la escasa documentación que se conserva en algunos casos hacen complejo su estudio y desarrollo. Por ello ha sido de gran utilidad la consulta de algunas fuentes primarias, especialmente las publicaciones periódicas como *La Vanguardia* o *L'Esquella de la Torratxa*; o las propias revistas desarrolladas en los cafés, como *Pel i Ploma* y *Vltra*. También han de mencionarse los testimonios escritos de dos autores que a su vez fueron los líderes de dos afamadas tertulias de Madrid: Rafael Cansinos-Assens y Ramón Gómez de la Serna.

El primero escribió *La novela de un literato: hombres, ideas, efemérides, anécdotas*. Esta compilación de memorias, publicada en 1985, es una gran fuente sobre el contexto histórico y cultural madrileño de la época y el desarrollo de su tertulia en el Café Colonial. Gómez de la Serna publicó dos monografías específicas sobre la tertulia que lideró en el Café de Pombo: la primera en 1918, que llevó por título *Pombo*; y la segunda, titulada *La sagrada cripta de Pombo*, publicada en 1924. En ambas se pueden encontrar datos sobre la tertulia, aquellos temas que se desarrollaban en la misma, los propios tertulianos o incluso garabatos que se realizaban durante las conversaciones.

Para la consulta de estas fuentes se ha recurrido a Almena UVa, que cuenta con publicaciones en físico y también en versión digital. Los artículos, las revistas y los semanarios de la época se han consultado en formato digital a través de plataformas como Dialnet, la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España o la Biblioteca de Cataluña, siendo estas dos últimas de gran utilidad para la consulta de fuentes primarias.

c. Estructuración y ordenación del Trabajo de Fin de Grado

El estudio del tema escogido se ha acotado dentro del panorama español entre el año 1897, fecha de fundación de Els Quatre Gats, y 1936, año del estallido de la Guerra Civil española. Se ha tomado esta fecha como referencia debido a que provocó el cierre de numerosos cafés e incluso el exilio de sus tertulianos, como fue el caso de Ramón Gómez de la Serna, quien huyó a Argentina en 1936¹.

¹ García y Greco 2007, 264

En cuanto a los contenidos desarrollados en este TFG, se ha creído oportuna la división del mismo en tres bloques. En el primero se realiza un contexto histórico general en Europa y España, estudiando algunos ejemplos de cafés de tertulia previos al siglo XX. Además, en el caso español se desarrolla un contexto histórico centrándose específicamente en los siglos XIX y XX con el objetivo de una mejor comprensión del panorama socioeconómico nacional y su relación con los estudios de caso desarrollados en los epígrafes posteriores.

El segundo bloque se centra en Barcelona a través del estudio de dos establecimientos: Els Quatre Gats y el Bar del Centro, siendo el primero de carácter más artístico en relación con el modernismo catalán, y el segundo más político, frecuentado por periodistas con ideas de izquierda e incluso extrema izquierda. El tercer bloque engloba Madrid, y se ha creído relevantes el estudio del Café de Pombo y del Café Colonial, ambos relacionados con movimientos literarios (novecentismo y ultraísmo, respectivamente). En los establecimientos mencionados se ha tratado de analizar el contexto histórico y cultural, los personajes que frecuentaron las tertulias y la documentación literaria y pictórica relacionada con los cafés (cuadros, dibujos, libros, cartas...). La idea de dividir los epígrafes en mesas (de un café) se ha tomado de la obra del dramaturgo Alejandro Moya, *El café*, publicada en 1792, quien divide los actos en mesas.

En las próximas páginas se procede, así, a recorrer las diferentes mesas de este café (o TFG).

LA ENTRADA AL CAFÉ

ANTECEDENTES Y CONTEXTOS HISTÓRICOS DE LOS CAFÉS DEL SIGLO XX

a. Europa y los cafés

Los cafés han sido desde su surgimiento un lugar de encuentro, de conversación y de intercambio de ideas. El origen del café no está claro, aunque la teoría más extendida lo sitúa en Etiopía alrededor del siglo XV², viajando hasta Egipto y cruzando a Oriente Medio. De manera orgánica, el uso del café se extendió por ciudades islámicas como El Cairo (Egipto) o La Meca (actual Arabia Saudita), y su consumo se generalizó entre toda la población, lo que provocó el nacimiento de establecimientos públicos que servían esta bebida. Al igual que ocurrió posteriormente en Europa, se dividían según su arquitectura y decoración, de mayor o menor suntuosidad. El público general acudía a los cafés de menor tamaño en los que la bebida se preparaba en grandes cazuelas; pero existían locales más distinguidos y ostentosos, de mayor tamaño y profusa decoración en los que la clientela era más exclusiva³.

El café se comenzó a comercializar en Europa en el siglo XVII a través del contacto con territorios árabes, que llevaban tiempo disfrutando de esta bebida⁴. Su popularidad se generalizó gracias a su sabor, que se fue perfeccionando, y a sus efectos, ya que aquellos que bebían café lograban desperezarse y esclarecer sus pensamientos. Estas novedosas consecuencias derivadas de su consumo, que nada tenían que ver con las que otorgaban los

² Weinberg y Bealer 2002, 3.

³ Weinberg y Beeler 2002, 19.

⁴ Bonet Correa 2012, 15.

licores, despertaron la curiosidad de los europeos, actualmente ávidos consumidores de café.

Los cafés como lugar de ocio en Europa surgieron en las grandes capitales del continente, como Venecia, Viena o París, y fueron herencia de los establecimientos orientales previamente mencionados. En los inicios europeos, su público era esencialmente burgués y aristócrata, lo que determinó un carácter elegante de los establecimientos. Los espacios de sociabilidad de carácter público han sido comunes en las urbes en otros momentos históricos, contando con ejemplos más lejanos en el tiempo, como las ágoras griegas o las termas romanas, hasta otros algo más cercanos, como las plazas mayores, las grandes avenidas de paseo o los jardines que se desarrollaron en Europa durante los siglos XV y XVI durante una especie de renacimiento de la idea del espacio público⁵. Ha de tenerse en cuenta la existencia de las tabernas antes de la introducción de los cafés en Europa, pero la forma de socialización en estos locales era diversa, marcada siempre por los efectos de la embriaguez que provocaba el alcohol que se servía. El café despejaba la mente, la mantenía despierta en vez de nublarla, lo que dio lugar a otro tipo de interacciones entre los clientes.

Sin embargo, los cafés no siempre fueron lugares abiertos a un público general. Durante el siglo XVII, el carácter exótico del café hizo que su consumo fuese un símbolo tanto cultural como económico para todo aquel que lo bebía, por lo que surgieron espacios privados frecuentados por la aristocracia, como por ejemplo en España con los cafés de la Villa y la Corte a partir de 1760⁶.

⁵ Casals 2022, 4.

⁶ Bonet Correa 2012, 202.

A partir del siglo XVIII, coincidiendo con la Primera Revolución Industrial en algunos países, los cafés se fueron popularizando entre la clase media, pero seguían siendo locales inaccesibles para las clases más bajas. Los trabajadores, debido al frenético ritmo vital y laboral dado en los centros urbanos provocado por la ya mencionada Revolución Industrial, no contaban prácticamente con tiempo para ocio, por lo que compraban café y otras bebidas a vendedores ambulantes, agilizando así su consumo como una manera de ahorrar tiempo⁷.

Como indican Christoph Grafe y Franziska Bollerey en su libro *Cafes & bars: architecture of public display* (2007), la clientela de los cafés estaba muy relacionada con la arquitectura del establecimiento y su localización. En los barrios obreros o cercanos a las fábricas y centros de trabajo solía haber bares y botillerías en los que se servía alcohol barato y de baja calidad, con el que era fácil y rápido embriagarse. Normalmente eran establecimientos poco iluminados, con techos bajos y escasa decoración, lugares de paso sin asientos que tenían la finalidad de un consumo rápido de la bebida, no de socialización. Aquellos con techos altos, ornamentación exquisita, amplios y luminosos solían estar enmarcados en un contexto urbano burgués o aristocrático. Esta diferencia entre espacios estaba directamente ligada a las clases sociales, y, en consecuencia, al nivel económico y cultural de cada cliente y a su tiempo disponible para ocio⁸. La burguesía, deseosa de igualarse de alguna forma con la aristocracia, desarrolló un tipo de estancia de sociabilidad ornamentada con espejos, pinturas murales que recordaban al Renacimiento y al Barroco, y elementos que aportaban un aspecto cultural y económico elevado. Este deseo por pertenecer a las élites se puede ver reflejado, por ejemplo, en el Café

⁷ Grafe y Bollerey 2007, 11.

⁸ Grafe y Bollerey 2007, 12.

Pedrocchi. A finales del siglo XVIII, Antonio Pedrocchi heredó un pequeño café en la ciudad italiana de Padua que había pertenecido a su padre. La existencia del Café del Duomo como lugar principal de reunión en la ciudad dejaba desatendido un nicho de mercado comprendido dentro de la clase media, que demandaba un nuevo tipo de establecimiento. Desde 1815 hasta 1831, Antonio Pedrocchi se embarcó en un proyecto de reforma del café con la colaboración del arquitecto Giuseppe Jappelli⁹, quien diseñó un edificio ecléctico en el que mezcló características neoclásicas vistas en el pórtico noroeste (fig. 1), y neogóticas en el edificio anexo que se denominó *Pedrocchino*. Al pórtico neoclásico le añadió pilastras dóricas y corintias, siguiendo la clásica superposición de órdenes. El edificio anexo, construido durante la reforma mencionada anteriormente, se diferencia gracias al desarrollo neogótico de la fachada, con arcos apuntados y cresterías (fig. 2). Este complejo muestra un conocimiento de los estilos precedentes por parte del arquitecto, de gran importancia dentro del contexto ilustrado y de la sociedad burguesa italiana.

Como se puede observar en este caso, la relación de los cafés con el arte surgió de manera orgánica. Grafe y Bollerey mencionan que el dueño del establecimiento desarrolló a través de las estancias un discurso estilístico marcado por diferentes etapas históricas, utilizando elementos de corte más clásico en los pisos inferiores, con columnas de orden jónico o el empleo de materiales como el mármol (fig. 3); y algo más contemporáneo para ese momento en los superiores, con habitaciones decoradas con un carácter dieciochesco a través del papel pintado que decora las paredes, los grandes espejos, o el empleo de una paleta de colores algo más variada, con tonos

⁹ Grafe y Bollerey 2007, 117.

dorados y amarillos, que da a la estancia mayor colorido y menos sobriedad¹⁰.

Como ya se ha mencionado, la burguesía trató de igualarse a la aristocracia a través de, por ejemplo, la imitación de su estética, tal y como se observa en el caso del Café Pedrocchi. Esto podría relacionarse con el posterior desarrollo de la estética kitsch durante la segunda mitad del siglo XIX, a través de la que la burguesía compraba objetos que imitaban a aquellos de alto valor económico y cultural pero que eran producidos en masa. De ello hablan autores como Theodor Adorno y Max Horkheimer, quienes desarrollaron el concepto de industria cultural en relación con la producción del arte según las necesidades del mercado; o Umberto Eco, en su obra *Apocalípticos e integrados*, un ensayo publicado en 1964.

Es también de gran importancia la relación de los cafés con la política. Las mesas de muchos establecimientos fueron caldo de cultivo de movimientos revolucionarios y sublevaciones. Un gran ejemplo podría ser el Café Griensteidl, en Viena (Austria). Fue fundado en el año 1847, justo antes de la revolución de 1848 en los Estados de Habsburgo. En un momento marcado por el complejo ambiente político tanto en Viena como en otras partes de Europa, este pequeño local acogió a una clientela de carácter revolucionario, socialista y anarquista¹¹. Este ambiente era conocido por la policía, que infiltró a un espía entre los camareros; y por los clientes ultraconservadores del Café Daum, cercano al Griensteidl¹². En muchos cafés, los clientes tenían la prensa a su disposición, y de manera orgánica se formaban debates en torno a la a la compleja situación política del momento, lo que se podría considerar como un antecedente a las tertulias del siglo XX.

¹⁰ Grafe y Bollerey 2007, 121.

¹¹ Bonet Correa 2012, 153.

¹² Bonet Correa 2012, 153.

El palacio donde se ubicaba fue demolido cincuenta años después de la apertura del café, en el año 1897. Sin embargo, el interior se conoce gracias a una pintura realizada por Reinhold Völkel en 1896, titulada *Café Griensteidl* y conservada en el Museo de Viena (fig. 4), en la que se observa un ambiente menos clásico y ornamentado que en otros ejemplos, como puede ser el Café Pedrocchi. Las cubiertas del café vienés son más bajas, de tonos ocres. Tan solo hay dos espejos, y las paredes no cuentan con pinturas murales u ornamentación de ningún tipo. Hay un gran número de mesas en las que los clientes leen el periódico o charlan. Dicha clientela es en su mayoría masculina, como era habitual, pero no tiene ese aspecto elegante y burgués que podía tener la del Café Pedrocchi. Es otra tipología de café, con un mayor carácter político, menos orientado a lo kitsch o a lo aristócrata, y más centrado en la articulación de un lugar de reunión que poco a poco daría lugar a lo que serían las tertulias del siglo XX.

Como señala Bonet Correa, otro de los testimonios conservados es el de Karl Kraus¹³, periodista austríaco conocido por sus artículos satíricos y críticos sobre política y cultura. Kraus publicó en el año 1897 la crónica *La literatura demolida*, mismo año en el que el café cerró sus puertas, hace una crítica sobre la desaparición de este local, mencionando su importancia a lo largo de cincuenta años como lugar donde escritores y poetas han encontrado un pequeño refugio donde crear y tener acceso a periódicos y revistas, a su vez que contacto y debates con otros compañeros del gremio. Así empezaba Kraus:

Viena está siendo demolida para convertirla en una gran ciudad. Con las viejas casas, están cayendo los últimos pilares de nuestra memoria, y pronto una pala irreverente habrá arrasado el venerable Café Griensteidl hasta los cimientos. Una decisión del arrendador, cuyas consecuencias no son

¹³ Bonet Correa 2012, 153.

previsibles. Nuestra literatura se enfrenta a un período de desamparo, el hilo de la producción poética se corta cruelmente¹⁴.

Además de los cafés vieneses o italianos, han de destacarse los parisinos, ya que fueron frecuentados por numerosos artistas internacionales y personajes de gran importancia en el ámbito cultural. Durante las últimas décadas del siglo XIX, París era la capital artística a nivel internacional, y artistas de todo el mundo pasaron estancias dedicadas al estudio y al arte. Visitaron sobre todo el barrio de Montmartre, plagado de locales dedicados al ocio nocturno, como los cafés concierto, entre los que destacaban el Moulin Rouge o el Divan Japonais. Llegó a haber más de trescientos cincuenta cafés concierto en París entre 1880 y 1890¹⁵.

Artistas como Henri de Toulouse-Lautrec quedaron impresionados con el movimiento de los bailarines y los juegos de luces sobre el escenario. Estos mismos pintores comenzaron a realizar carteles publicitarios para los espectáculos, que sirvieron a su vez como estudio de este dinamismo y de escenas cotidianas relacionadas con la clientela de estos lugares. El hecho de representar el interior de un café conllevaba una clara intencionalidad por parte del artista. Podría tener como finalidad la documentación del mismo, o de, simplemente, la plasmación de escenas de carácter intrascendente y de la vida cotidiana. En esta materia fueron expertos los pintores que desarrollaron su obra en el último tercio del siglo XIX en París, muy relacionados con los movimientos del *fin de siècle*, como el modernismo o el simbolismo. Además, será también en este momento cuando las exposiciones impresionistas e independientes de los salones oficiales comiencen a tomar importancia. Dejaron de lado la mitología griega y la iconografía católica y comenzaron a plasmar en el lienzo escenas de la vida cotidiana parisina, en

¹⁴ Kraus 1897, 1.

¹⁵ Cate et al 2018, 105.

la que cafés y cabarés tuvieron una gran importancia como puntos de reunión y desarrollo en el ámbito pictórico e intelectual.

Una de las tertulias más trascendentes de la capital francesa fue la que organizaba Édouard Manet también durante el último tercio del siglo XIX, acaecida cada tarde a las cinco en el Café Guerbois¹⁶. Allí acudían Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Frédéric Bazille, Alfred Sisley, Edgar Degas, Antoine Guillemet, Émile Zola y Paul Cézanne, creadores que comenzaron a representar escenas cotidianas en este tipo de establecimientos que previamente no habían tenido prácticamente interés artístico.

Otros cafés fueron descritos en libros o cartas por sus clientes y tertulianos, dejando así evidencia en forma de cultura material literaria de estos lugares; pero los impresionistas dieron un paso más allá que será repetido en el resto de Europa: los testimonios sobre lienzo. Representaron este tema de manera constante, como se observa en el célebre cuadro de Vincent Van Gogh titulado *Terraza de café por la noche* (fig 5). En la pintura, fechada en 1888, se representa el exterior de un café parisino tras el anochecer, iluminado a través de una luz eléctrica que da una destacada tonalidad cálida al café en comparación con el resto de la calle. Es complejo distinguir a la clientela, esbozada a lo lejos de manera esquemática; sin embargo, el mobiliario del café puede apreciarse de forma más clara, conformado por sillas de madera y pequeñas mesas blancas de mármol sostenidas por una estructura metálica. Este tipo de muebles serán utilizados en muchos otros cafés, como en el Café de Pombo, que se describirá posteriormente en este TFG.

Uno de los establecimientos que mejor representa la unión entre arte y café es Le Chat Noir. Situado en pleno barrio de Montmartre, este cabaré parisino albergó en su pequeño interior a todo tipo de intelectuales y artistas de la

¹⁶ Roe 2006, 69-72.

época. Este ambiente cultural se reflejó a través de la revista *Le Chat Noir* y de las actividades publicitadas en ella, como las exposiciones de *Les Arts Incohérents* (fig. 6), obras teatrales o su afamado teatro de sombras. Las exposiciones de los Incoherentes las llevó a cabo Jules Lévy entre 1882 y 1893, creando un movimiento artístico propio en el que sus miembros eran críticos con el arte oficial y con la burguesía¹⁷. A ellas acudieron artistas de toda índole, como Camille Pissarro o Pierre Auguste Renoir. Los catálogos de estas exposiciones se publicaron como suplemento de la revista *Le Chat Noir* (fig. 7).

Los carteles publicitarios tomaron importancia en *Le Chat Noir*. A través de ellos se anunciaban las actividades culturales celebradas en el establecimiento. En una fotografía del interior del café (fig. 8) se puede observar una pared de gran altura tratada como la zona expositiva de un museo del siglo XIX, como por ejemplo el Salón Carré del Palacio del Louvre en 1861, representado en este lienzo de Giuseppe Castiglione (fig. 9). En *Le Chat Noir* se expone en los puntos más elevados del local cuatro carteles de Jules Chéret, litografías fechadas en 1891. Llevan por título *La danza*, *La comedia*, *La pantomima* y *La música* (fig. 10, 11, 12 y 13). Sobre un fondo con manchas de color que dan cierto aspecto abstracto, cuatro mujeres bailan acompañadas de elementos relacionados con aquello que representa cada una, como instrumentos en el caso de *La música* o atuendos relacionados con el ballet en *La danza*. La exposición de estas obras en el café podría tratarse de una intención por parte de los artistas y frequentadores del local por elevar los carteles a categoría de arte, realizados a través de un proceso mecánico como es la litografía (también fueron aficionados al grabado y otras técnicas). Además, se conservan numerosos ejemplos de carteles, como una litografía de Toulouse-Lautrec de 1891 (fig. 14), que se

¹⁷ Lope 2018, 127.

podría enmarcar en el modernismo finisecular francés. Anuncia un concierto y baile en el Moulin Rouge a través de una escena de esto mismo protagonizada por una mujer de perfil, bailando, rodeada por figuras masculinas en la sombra de las que prácticamente solo se aprecia el perfil. Este modernismo en relación con la cartelería finisecular será heredado por creadores como Ramón Casas o Santiago Rusiñol, artistas catalanes que frecuentaron estos mismos lugares y serán protagonistas de uno de los estudios de caso de este trabajo: Els Quatre Gats, en Barcelona.

b. El caso de España: datos históricos, documentos materiales y tertulias

La situación socioeconómica española durante el siglo XIX estuvo marcada por los constantes cambios políticos, la industrialización y el auge de la ideología liberal. La lucha entre liberales y absolutistas se reflejó en la política estatal y, como consecuencia, la industrialización española fue algo más tardía que en otras zonas de Europa. Dentro de este complejo panorama político se enmarcan algunos artículos de Mariano José de Larra, quien ejerció como escritor, periodista y político, y es una importante fuente primaria de la época. Además, es interesante su obra en este TFG ya que fue un gran frecuentador de cafés, y de ello habló en varios de sus escritos: en “La vida de Madrid” y “En este país” criticó los cafés madrileños, destacando su aspecto anticuado, sucio y oscuro. En “El Café”, artículo publicado en *El Duende Satírico del Día* el 26 de febrero de 1828, describe con su habitual tono sarcástico a la clientela de estos establecimientos:

Este deseo, pues, de saberlo todo me metió no hace dos días en cierto café de esta corte donde suelen acogerse a matar el tiempo y el fastidio dos o tres abogados que no podrían hablar sin sus anteojos puestos, un médico que no podría curar sin su bastón en la mano, cuatro chimeneas ambulantes que no podrían vivir si hubieran nacido antes del descubrimiento del tabaco: tan enlazada está su existencia con la nicotiana, y varios de estos que apodan en el día con el tontísimo y chabacano

nombre de lechuguinos, alias, botarates, que no acertarían a alternar en sociedad si los desnudasen de dos o tres cajas de joyas que llevan, como si fueran tiendas de alhajas, en todo el frontispicio de su persona, y si les mandasen que pensaran como racionales, que accionaran y se movieran como hombres, y, sobre todo, si les echaran un poco más de sal en la mollera¹⁸.

Como se puede ver en esta cita, es muy crítico con la costumbre de la clase media española de tratar de aparentar mayor solvencia económica de la que se posee a través de portar joyas y ropas caras. El surgimiento de dicha clase fue una de las novedades que trajo la industrialización en Occidente. En España, la clase media estaba mucho más cerca del proletariado que en otras partes de Europa, y se componía por intelectuales, funcionarios y militares. El único grupo que se pudo asemejar a la clase media europea fue la menestralía catalana, conformada por personas anticlericales, trabajadores formados en política y pacíficos frente a los problemas del país¹⁹. La clase media española contaba con una formación universitaria en campos como la medicina o la abogacía, pero dependían del Estado y los vaivenes políticos. Según Jaime Vicens Vives, “de esta clase media saldrán en el siglo XIX los grandes demagogos radicales y los doctrinarios revolucionarios; en el XX, los hombres que desde 1901 en adelante intentarán hacer la revolución, desde arriba o desde abajo”²⁰. Para una mejor comprensión de este panorama social y político, se realizarán a continuación una comparación entre dos cafés de Madrid, su clientela y su arquitectura.

Ramón de Mesonero Romanos publicó en el año 1880 *Memorias de un setentón*, en el que habló, entre otros muchos temas, sobre el Café del Príncipe. Lo describió como un establecimiento “sombrio y solitario”²¹, sin ningún tipo de lujo o comodidad. En dos de sus mesas desarrollaban su

¹⁸ Larra 1828, 30.

¹⁹ Vicens y Nadal 1972, 133.

²⁰ Vicens y Nadal 1972, 134.

²¹ Mesonero Romanos 1880, 407.

tertulia romántica José de Espronceda, Mariano José de Larra, José Zorrilla, Antonio María Esquivel y Jenaro Pérez Villaamil, entre muchos otros²². El café estaba situado en el madrileño Barrio de las Letras y acogió entre 1829 y 1831 a dramaturgos, pintores, escritores y diplomáticos de la ciudad, desperdigados por otros cafés de la zona, como el Venecia, el Café de Sólito o el Café de Morenillo, en los que el ambiente era muy heterogéneo²³.

Los integrantes de la tertulia, como era costumbre en otros muchos cafés europeos, publicaron una revista literaria, *Cartas Españolas*, en la que colaboraron escritores como el ya mencionado Mesonero Romanos o José María Carnerero, entre otros clientes habituales del café. Las publicaciones de esta revista tenían un gran carácter costumbrista, describiendo así a través de relatos y artículos los cambios constantes que sufrió la realidad sociopolítica española durante el siglo XIX. El primer tomo comenzaba hablando sobre la tertulia (fig. 15):

Vanse á cumplir dos años circuncirca que se congregaban en tertulia varias personas, si bien honradas si bien hidalgas, en cierta casa de noble traza, de alto frontispicio y relumbrante farol, ubicada en aquel sitio donde más se angosta la famosa calle de Leganitos, y cuyo número se calla por ahora, con las más señas de su puntual conocimiento, por darle á nuestra relación cierto aire de misterio, y no alarmar, ya la modestia ya la tranquila oscuridad de aquellos tertulianos. [...] ²⁴.

Como se puede ver en esta cita, Carnerero realizó una descripción de la tertulia de El Parnasillo sin desvelar el lugar de reunión de sus integrantes, pretendiendo dar un cierto carácter misterioso sobre la misma.

Además de este tomo, Antonio María Esquivel dejó un testimonio material en forma de pintura. Se trata de un retrato de grupo titulado *Los poetas*

²² Mesonero Romanos 1880, 410.

²³ Mesonero Romanos 1880, 488.

²⁴ Carnerero 1831, 6.

contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor, presentado en el año 1846 (fig. 16). En él aparecen varios asistentes habituales de la tertulia de El Parnasillo, como José Zorrilla, Ramón de Mesonero Romanos, Pedro de Madrazo o Joaquín Francisco Pacheco y Gutiérrez Calderón. Aunque no se enmarca en el café, sino en el estudio de Antonio María Esquivel –tal y como indica su título– como se puede comprobar, unos mismos tertulianos se reunían, además de en los cafés, en otros espacios. Las altas paredes del estudio aparecen cubiertas de retratos y lienzos de temática religiosa, como una representación de la Inmaculada Concepción. Todos los poetas observan atentamente e incluso comentan la lectura que realiza Zorrilla. Los tertulianos, como era habitual, eran hombres ilustrados y dedicados a las artes. La obra denota un deseo de realizar un retrato individualizado de cada personaje, vestidos con prendas diferentes, algunos escuchando, otros hablando y otros incluso dirigiendo su mirada al espectador. Es una de las obras clave del Romanticismo español y su ambiente intelectual. Había una clara intencionalidad de dejar testimonio de ello.

Es muy interesante la comparación del Café del Príncipe con el siguiente estudio de caso, el Café de Fornos, seguramente uno de los más influyentes en Madrid durante el siglo XIX. Sobre él escribieron Ramón Gómez de la Serna y el poeta Salvador Rueda. También Antonio Velasco Zazo publicó una monografía en el año 1945 titulada *El Madrid de Fornos: Retrato de una época*.

A diferencia de otros cafés españoles, Fornos era la imagen de la Restauración Borbónica a través de un exclusivo y lujoso establecimiento frecuentado por la aristocracia española y la alta burguesía (fig.17). Evocaba el lujo a través de la cubertería de plata y sus ornamentadas paredes repletas de lienzos, espejos y pinturas murales, que atrajeron a importantes

personalidades y rica clientela. Estaba abierto las veinticuatro horas del día. Por las noches, tras la apertura del Teatro Apolo en el año 1843, los espectadores de la cuarta función del día acudían a Fornos a charlar y tomar café u otros refrigerios²⁵.

Como testigo material está el óleo sobre lienzo que realizó Lorenzo Victoriano Aguirre Sánchez en 1904, titulado *Café de Fornos* (fig. 18). A través de una pincelada empastada, muestra el interior del café, iluminado con una luz tenue. Como se puede observar, sus clientes visten de negro, la mayoría son hombres y beben café. Son anónimos, no detalla los rostros. En las paredes se reconocen grandes espejos, y el paso por el café lo interrumpen los pilares de madera que sustentan las cubiertas decoradas con pinturas murales. Las ventanas se decoran con vidrieras de colores que filtran la luz. Las decoraciones, la altura de la cubierta y la diafanidad del espacio recuerdan a cafés clásicos europeos de carácter elegante, un lugar de reunión reservado para una clientela exclusiva, burguesa y aristócrata. El Café del Príncipe, donde se llevó a cabo la tertulia de El Parnasillo, tenía otro aspecto, con techos más bajos y estancias de menor tamaño, atraía a otro tipo de clientela (ilustrada, pero no aristócrata, normalmente de carácter liberal).

El primer tercio del siglo XX en España fue complejo, marcado –al igual que el siglo XIX– por constantes cambios políticos. La pérdida de Cuba en 1898 y la subida al trono de Alfonso XIII en el año 1902 provocaron que el gobierno temiese una revolución obrera, por lo que comenzó un período de proyectos regeneracionistas tratando de reformar el sistema electoral, mejorar el nivel educativo de la población e incentivar la participación política de la clase media²⁶. Sin embargo, el auge del republicanismo y de las protestas anticlericales no cesaba, y en 1912 José Canalejas, líder del

²⁵ Bonet Correa 2012, 222.

²⁶ Bascuñán 2018, 108-109.

Gobierno en ese momento, fue asesinado a manos de un anarquista. Este acontecimiento paralizó los cambios regeneracionistas que se estaban llevando a cabo, y los años posteriores se caracterizaron por una marcada crisis política causada por la inestabilidad de los gobiernos de la Restauración. Además, desde 1914 el panorama europeo fue complejo debido a la Primera Guerra Mundial. Este conflicto bélico provocó la desconfianza hacia los sistemas parlamentarios incluso en países neutrales; en España fue notorio el auge de organizaciones como la UGT, que pasó de contar con 100.000 afiliados en 1917 a 200.000 en 1920²⁷.

En el año 1923, Miguel Primo de Rivera utilizó su posición militar como capitán general de Cataluña para propiciar un golpe de estado, mostrando así su disconformidad frente a la inestabilidad constante del Gobierno. El Ejército asumió el poder, comenzando un período dictatorial que, aunque sin una ideología clara, compartía rasgos con el fascismo, como el nacionalismo económico o la evocación de un pasado imperial, además de las medidas antidemocráticas impuestas²⁸. Contó con el apoyo del monarca Alfonso XIII hasta 1929, cuando este nombró jefe de Gobierno a Dámaso Berenguer, ya que la Dictadura comenzó a ser impopular entre la población. Tras su subida al Gobierno, Berenguer convocó elecciones parlamentarias y el creciente republicanismo logró el comienzo de la II República española, que perduró desde 1931 hasta 1936. Este sistema político creó un Estado integral sin religión oficial y que pretendía una democracia representativa protagonizada por los derechos individuales y la subordinación de la riqueza a los intereses del país²⁹. Además de estas medidas, la Constitución de 1931 declaró la igualdad de los sexos, lo que permitió a las mujeres acceder a derechos de los que se les había privado, como el voto. La lucha feminista pudo avanzar

²⁷ Bascuñán 2018, 125.

²⁸ López Villaverde 2018a, 140.

²⁹ López Villaverde 2018b, 172.

por la igualdad entre hombres y mujeres durante el período republicano, no sin un cuestionamiento constante en el ámbito parlamentario³⁰.

En este contexto, los cafés se situaban por lo general en un enclave urbano, por ello los casos de Barcelona y Madrid son interesantes, ya que fueron zonas en las que se desarrolló el comercio y la vida en la urbe, no solo en el ámbito rural. El café tenía un precio bajo, pero no todo el mundo se podía permitir su consumo, ya que en el año 1905 Cataluña contaba con 111.852 familias pobres y Madrid con 53.140³¹. A pesar de sus precios asequibles, por lo general los cafés no solían ser lugar de reunión de aquellas personas con menor solvencia económica.

Esta contextualización sobre el panorama social y político español se ha considerado útil en relación al desarrollo de los epígrafes posteriores, enmarcados en una época compleja y repleta de cambios y revoluciones políticas. A continuación, se dará paso al estudio de los cafés de Barcelona.

³⁰ Crespo y Pérez 2018, 36.

³¹ Maza 1999, 207-208.

LA MESA DE BARCELONA

a. Itinerario. Los estudios de caso

Durante la segunda mitad del siglo XIX, Cataluña experimentó una etapa de apogeo económico, enriqueciéndose gracias a la industrialización, y cultural, ya que fue en este momento cuando surgió la *Renaixença*, un movimiento cultural y literario que trató de hallar la “esencia” catalana a través de la recuperación de la lengua de la región y la exaltación patriótica, promovido a través de la prensa. Evolucionó de manera orgánica a lo que actualmente se conoce como modernismo catalán, otro movimiento cultural cuyo inicio puede situarse a finales de la década de 1880.

La situación geográfica de Barcelona es también de suma importancia. Madrid era la representación de lo académico a través de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ubicada en el centro de la Península y siendo la capital del país, no siempre abría las puertas a la innovación. Sin embargo, Barcelona, ciudad portuaria, estaba muy en contacto con todo aquello que ocurría en Europa. París, como capital del arte durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, reunía en sus calles y cafés a artistas internacionales, entre los que se encontraban dos catalanes claves en este epígrafe: Ramón Casas y Santiago Rusiñol. Ambos estuvieron viviendo en París desde la década de 1880. Tomaron influencias del impresionismo, especialmente en cuanto a la representación de escenas cotidianas e intrascendentes y en la búsqueda de la belleza. Esto se reflejó más tarde, especialmente en Casas, a través de los carteles publicitarios modernistas que haría a partir de la década de 1890. Así hablaba sobre ellos y su obra Rubén Darío en *España contemporánea*: “Casas es uno de los mejores artistas

actuales en España; con Rusiñol sostiene sabia y cuerdamente un modernismo bien entendido, en la capital de su Cataluña”³².

Debe destacarse que Cataluña tuvo un marcado carácter revolucionario durante las primeras décadas del siglo XX, reflejado en la prensa y las revistas de la época, como se desarrollará en este bloque a través del estudio de caso del Bar del Centro. Además, el constante contacto con países europeos como Francia o Italia ayudó a importar influencias artísticas de las primeras vanguardias que se estaban desarrollando en París en ese momento, como el simbolismo o el postimpresionismo. Su herencia dejará huella en los artistas que frecuentaron Els Quatre Gats, con una clara impronta modernista, estudiado a continuación.

b. Els Quatre Gats

Els Quatre Gats fue un establecimiento fundado por Pere Romeu i Borràs el 12 de junio de 1897. Se encontraba en la barcelonesa calle Montsió. La Casa Martí (fig. 19) albergó este local durante sus seis breves años de vida, un edificio neogótico de Josep Puig i Cadafalch. Se levantó en la década de 1880, y en él se denota la impronta gótica en detalles como el uso de arcos apuntados o la ausencia de decoración vegetal. Esto se puede relacionar con la mentalidad catalana de la Renaixença, de la vuelta a lo tradicional y de la búsqueda de un espíritu catalán, muchas veces representado a través de uno de los momentos de esplendor de la región: el gótico y lo medieval. Sin embargo, su arquitecto también hace alarde del conocimiento sobre el uso y aplicación de los nuevos materiales, como el metal.

La puerta de acceso y los grandes ventanales se enmarcan en arcos ojivales de gran tamaño (fig. 20). El interior (fig. 21) contaba con un suelo de baldosa

³² Darío 1907, 328.

y paredes con molduras decorativas que, con el paso del tiempo y de clientes, se fueron llenando poco a poco de obras, retratos y otro tipo de ornamentaciones. Las mesas y las sillas eran de madera, nada ostentosas. No tenía nada que ver con los grandes cafés en los que se reunía la burguesía y la aristocracia, repletos de espejos y pinturas murales; sino que tenía un carácter propio, único, logrado a través de la propia singularidad de la Casa Martí y de todas las decoraciones que colgaban de sus paredes.

La Sala Grande era la estancia principal donde se reunían los artistas y se hacían las exposiciones y los espectáculos de sombras³³. Desde el principio, los artistas la cubrieron con pinturas, dibujos e incluso cerámicas y otros muchos objetos, como por ejemplo un pequeño escenario para marionetas (fig. 22). En la parte trasera contaba con un marco decorativo de cerámica que contenía una pintura modernista con el dicho *L'home que be vulga viure, Bons aliments y molt riure* (“El hombre que vive una buena vida sencilla, [necesita] buena comida y muchas risas”). En el centro, una mujer, como si estuviera dormida, flota a través de un campo de lirios. En el cielo, avanzando hacia ella, hay varios personajes caricaturizados, como un esqueleto, un guardia civil español, el diablo y algunos retratos³⁴. Uno de estos puede identificarse como el propietario, Pere Romeu, vestido con un traje de noche. Podría ser una representación de un sueño. Debe tenerse en cuenta la relación con el simbolismo, corriente en ese momento muy popular en Europa. La alegoría no explicada fue probablemente diseñada por Miquel Utrillo y Ramón Casas. Debajo de esta sección, se recreó en azulejos de cerámica el emblema diseñado por Casas para el café, utilizado en otros objetos, como postales e invitaciones³⁵.

³³ Villar 2012, 64.

³⁴ McCully 1978, 16.

³⁵ McCully 1978, 17.

La obra que más destacaba en el interior fue realizada por Ramón Casas, a la que tituló *Ramon Casas y Pere Romeu en un tándem* (fig. 23) En ella se encuentran representados Casas y Romeu andando en bicicleta. Recuerda a la cartelería de Casas en lo formal, ya que predomina la línea sobre el color, está algo esquematizada y el fondo está prácticamente anulado. El tándem, las vestimentas, e incluso los propios protagonistas representan la modernidad, el progreso y la evolución de la vida urbana y del arte. Es de gran tamaño (191 cm × 215 cm). Estuvo presidiendo el local hasta 1901, cuando se sustituyó por otra similar pero con Romeu y Casas sobre un coche, vehículo aún más moderno. La realización de un emblema del café o el uso del espacio como lugar de representación y no tan solo de reunión son señales de un deseo de diferenciación y de progreso. Este último aspecto estaba ligado al modernismo catalán, el movimiento artístico al que pertenecieron muchos de los artistas que frecuentaron Els Quatre Gats. Abogaban por lo moderno, por el cambio; pero también tenían en cuenta la tradición y la historia catalana. Es interesante la autorrepresentación y la necesidad de mostrar una esencia única del café a través de la decoración de sus salas.

i. Personajes destacados

Pere Romeu, fundador de Els Quatre Gats, había viajado a París en la década de 1880. Allí conoció a Santiago Rusiñol y a Miquel Utrillo, y se reencontró con Ramón Casas³⁶. Serán ellos cuatro quienes darán el nombre al local unos años más tarde. En la capital francesa, Romeu fue cliente habitual de Le Chat Noir y espectador de su teatro de sombras, además de conocedor y admirador de la obra de Toulouse-Lautrec. Este artista francés inspirará los carteles que realizarán más tarde Casas y Utrillo –entre otros– para el café.

³⁶ Bargalló 1984, 64.

Romeu volvió a Barcelona en la década de 1890. A finales de 1891 fundó un gimnasio, y en mayo del año siguiente comisarió una exposición artística en la sala de esgrima de este³⁷, lo que aportó un carácter innovador al establecimiento, ya que no era habitual en la época la realización de una actividad así enmarcada en un gimnasio. A pesar de ello, este negocio no funcionó, y en el año 1893 se embarcó junto a Miquel Utrillo en la gira de los titiriteros de Leòn Charles Moret para realizar un teatro de sombras – pasión que conoció en París–, llegando a actuar en la Exposición Universal de Chicago de ese mismo año³⁸.

Finalizados estos proyectos, volvió a Barcelona y fundó Els Quatre Gats el 12 de junio de 1897. Un mes después de la inauguración organizó, con la ayuda de otros artistas, la primera exposición en la Sala Grande. Estaba compuesta por obras de Francisco Bonnín, Ramón Casas, Joaquín Mir, Isidre Nonell, Santiago Rusiñol o el ya mencionado Utrillo, entre otros. El catálogo contaba en la portada con el logo del establecimiento y el título de la exposición: *Breu relació dels dibuixos i estudis a l'oli fets per alguns parroquians han exposat en la Sala Gran dels Quatre Gats* (Breve relación de los dibujos y estudios al óleo que algunos parroquianos han expuesto en la Sala Grande de los Cuatro Gatos). Además, informaba de que los demás parroquianos podrían verla y hacer una crítica de la misma³⁹.

Rubén Darío visitó el café en enero del año 1899. Fue buscando a Rusiñol y se encontró con Els Quatre Gats. Lo denominó “rincón artístico”⁴⁰, y en él conoció a Romeu, a quien comparó con los bohemios de París. Describió el interior como un pequeño local con capacidad para no más de cien personas, decorado con carteles, dibujos a pluma, sepias, impresiones, apuntes y

³⁷ Villar 2013, 244.

³⁸ Bargalló 1984, 64.

³⁹ McCully 1978, 20.

⁴⁰ Darío 1907, 18.

cuadros de los pintores y artistas que lo frecuentaban. Destacó sobre todo las obras de Santiago Rusiñol:

Me dijeron que podía encontrar á Rusiñol en el café de los Quatre Gats. Allá fui. En una estrecha calle se advierte la curiosa arquitectura de la entrada de ese rincón artístico. Pasé una verja de bien trabajado hierro, y me encontré en el famoso recinto con el no menos famoso Per Romeu. [...] En ella no cabrán más de cien personas; decóranla carteles, dibujos á la pluma, sepias, impresiones, apuntes, y cuadros también completos, de los jóvenes y nuevos pintores barceloneses, sobresaliendo entre ellos los que llevan la firma del maestro Rusiñol. Los títeres son algo así como los que en un tiempo atrajeron la curiosidad de París con misterios de Bouchor, piececitas de Richepín y de otros⁴¹.

El ya mencionado Ramón Casas, por ejemplo, comenzaba a ser un artista de cierto renombre, pero aun así el café acogió a otros pintores principiantes, dándoles un espacio en el grupo y permitiendo que expusieran su obra, como fue el caso de un joven Pablo Ruiz Picasso, aún anónimo para el público general. Se acercó al mundo de la tertulia modernista con tan solo diecisiete años, en febrero de 1899, y mantuvo una asistencia frecuente hasta septiembre de 1900⁴². En Els Quatre Gats conoció a otros jóvenes artistas como él, entre otros Carles Casagemas, pintor que pronto se convertiría en su íntimo amigo. Picasso realizó su primera exposición en solitario en las paredes de Els Quatre Gats en febrero de 1900, y una segunda exposición justo antes de marcharse a París en septiembre de ese mismo año⁴³. La primera surgió debido a que durante el invierno de 1899 Ramón Casas protagonizó una muestra en la Sala Parés –una sala de exposiciones de gran prestigio en Barcelona– compuesta por numerosos dibujos en los que plasmó a grandes personalidades de la ciudad a través de retratos⁴⁴. Picasso, como

⁴¹ Darío 1907, 18.

⁴² Villar 2013, 250.

⁴³ Villar 2012, 251.

⁴⁴ Fernández Luccioni 2017.

una especie de réplica, presentó en las paredes de Els Quatre Gats más de cien retratos a carboncillo de amigos y conocidos dispuestos a posar para él. Sus paredes se llenaron de dibujos sobre papel sin enmarcar, colgados con chinchetas. No tuvo demasiado éxito en ese momento, ya que no era una sala de renombre como podía ser la Parés, sino un café de bohemios y artistas que a la élite académica poco le interesaba⁴⁵.

La aportación de Picasso en Els Quatre Gats fue de gran importancia al haber sido productor constante de carteles, dibujos y bocetos para el establecimiento. Esta etapa dejó una huella en el joven pintor, ya no solo por las influencias que recibió por parte de sus compañeros o por haber sido el paso previo a marchar a París; sino porque confiaron en él y le permitieron realizar su primera exposición en solitario. Fue apoyado por un grupo de pintores ya consagrados, y entabló amistades con otros artistas más jóvenes pertenecientes a la bohemia catalana. En su obra se puede apreciar una gran influencia de Isidre Nonell, a quien admiraba profundamente. Una de sus primeras creaciones para el local fue el diseño del menú (fig. 24). En la contraportada integró un retrato de Pere Romeu realizado previamente por Casas⁴⁶. El diseño de este menú fue utilizado a su vez como cartel publicitario⁴⁷. El cartel está protagonizado por varios clientes bien vestidos, sentados en la terraza del café. Al fondo se distingue uno de los característicos arcos de la Casa Martí. Se aprecian influencias claras de los carteles modernistas de Casas a través de los colores planos, el predominio de una marcada línea negra frente al color o la esquematización de las figuras.

⁴⁵ Villar 2013, 251.

⁴⁶ Fernández Luccioni 2017.

⁴⁷ McCully 1978, 34.

Volvió a Barcelona desde la capital francesa en el año 1902. Regaló a Romeu un retrato de Jaume Sabartés (fig. 25) con el objetivo de colocarlo en la pared del local, como hacían otros de sus tertulianos; y allí se mantuvo hasta el cierre, en el año 1903. El lienzo lo realizó durante el inicio de su período azul, en 1901. Lo protagoniza Sabartés, retratado en el centro de la composición sobre un fondo anulado azul, con un gesto que indica melancolía o cansancio, apoyado sobre la barra de un bar. La pincelada suelta y el uso de colores complementarios en las tonalidades azules y naranjas muestran una clara influencia impresionista, tomada seguramente de su reciente estancia en París.

Otro de los personajes influyentes de Els Quatre Gats fue el artista Miquel Utrillo. A pesar de su formación académica en el campo de la ingeniería, estuvo en contacto con el arte cuando se mudó a París en 1880, donde descubrió el apasionante mundo de los cabarés parisinos. Allí desarrolló un especial interés por el teatro de sombras, muy popular en el ámbito de la bohemia parisina de Montmartre. Conoció otros países, como Alemania o Bélgica, volvió a Barcelona durante dos años en 1889, y en 1891 dirigió en París su propio teatro de sombras. De allí pasó a Chicago, y trabajando en un teatro de sombras parisino participó en la Exposición Universal de esta ciudad acaecida en 1893⁴⁸. Además, escribió en revistas científicas, en diarios como por ejemplo *La Vanguardia*, y realizó crítica de arte.

ii. Actividades culturales

Además de las exposiciones ya mencionadas, como la organizada por Romeu en el verano de 1897 o las dos protagonizadas por Picasso, se llevaron a cabo otro tipo de actividades culturales. El ya citado Utrillo introdujo el teatro de sombras al establecimiento. Consistía en la narración de historias de carácter

⁴⁸ McCully 1978, 140.

más o menos tradicional, acompañada por unas pequeñas figuras con extremidades móviles con las que se representaban diversos personajes, como por ejemplo a los propios clientes del local⁴⁹. Para publicitar estas muestras, Casas y Utrillo se encargaron de la cartelería. En uno de ellos representaron a una joven mujer en primer plano, apoyada sobre la barra bebiendo de una pequeña copa (fig. 26). A su lado, una jarra. En segundo plano a la izquierda, un conjunto de cinco hombres algo desdibujados, vestidos a la manera de la época con sombrero, traje y corbata. Eran Casas, Utrillo, Ignacio Zuloaga, Eliseu Meifrèn y Rusiñol⁵⁰. A la derecha, Pere Romeu vestido con un traje rojo y pajarita situado de manera solemne delante de una especie de pantalla que simboliza las proyecciones. El fondo es verde, sin decoración. Es de carácter modernista, siguiendo mucho la línea de la cartelería de casas que se puede ver en producciones como la publicidad de *Anís del Mono*. Los espectáculos de sombras de Els Quatre Gats tenían por objetivo la renovación hacia un carácter más artístico y literario, dejando algo de lado lo popular, pero, al ser algo más complejas de comprender, no tuvieron el éxito deseado.

Otra propuesta cultural fueron las funciones de títeres. Comenzaron a realizarse en Els Quatre Gats a finales de junio de 1898⁵¹. El cartel publicitario fue realizado por Ramón Casas (fig. 27), algo ya habitual, como se ha podido ver en el desarrollo previo del cartel publicitario del teatro de sombras, diseñado por el mismo artista. La escenificación de las representaciones quedó a cargo de Juli Pi e hijo, quienes comprendieron y asimilaron el ambiente artístico y literario que poseía el café. Como recoge Pla, sobre ello habló Manolo Hugué, que alabó la labor de padre e hijo en la

⁴⁹ Quílez 2016

⁵⁰ Villar 2013, 246.

⁵¹ Villar 2013, 246.

realización de diálogos, su representación y el acompañamiento musical⁵². Al final de la función, un pianista tocaba el *Tururut*, una canción tradicional catalana, y los espectadores se hacían partícipes de la obra a través de golpes contra las mesas de madera.

Entre las actividades culturales que derivaban de este ambiente artístico no faltaron las exposiciones. Además de la ya comentada muestra de Picasso, en noviembre de 1898 se organizó una exposición monográfica de Darío de Regoyos, titulada *Apuntes y bocetos*, en la que se expusieron obras incluidas en el libro *España negra*, realizado en colaboración con el escritor belga Emile Verhaeren⁵³. En diciembre de ese mismo año tuvo lugar la exposición de Isidre Nonell, en la que presentó ochenta dibujos que mostraban temas clásicos del autor: miseria, degeneración y cretinos del valle de Boí. También soldados españoles que lucharon en Cuba, pidiendo dinero y caridad tras la guerra. Hizo un contraste con otras obras en las que dibujó a burgueses parisinos paseando por las amplias, limpias y tranquilas avenidas, todo ello con carácter crítico (fig. 28 y 29).

Tras un período tan fecundo desarrollado durante los años 1899, 1900 y 1901, de manera paulatina se dejaron de hacer actuaciones y espectáculos, ya que el café fue víctima de una pérdida de importancia en el mundo de la bohemia barcelonesa. Romeu trató de llevar modalidades de entretenimiento que estaban teniendo éxito en París, pero fue en vano. Deudas, poca clientela y la costumbre de Romeu de invitar a los que no tenían dinero hicieron que la economía del establecimiento se complicara. Las dos últimas exposiciones se celebraron en los meses de marzo y abril; en marzo tuvo lugar la de Colectivo Negros, con obras de Manuel Ainaud, Enric Casanovas y Claudi

⁵² Pla 1946, 76.

⁵³ McCully 1978, 21.

Grau. También hubo lecturas de poesía. En abril se organizó una muestra de la obra de Waldemar Thorn, pintor alemán.

Además de las exposiciones y siguiendo la costumbre de los cafés europeos, Utrillo y Casas publicaron el primer número de la revista *Pèl i Ploma* el 3 de junio de 1899 (fig. 30), influenciados por la revista francesa *La Plume*. La popularidad de Casas, su contacto con la Sala Parés y la visión expositiva de Utrillo fueron importantes para la confección y popularización de la revista. *Pèl i Ploma* organizó varias exposiciones, siendo la primera de octubre a noviembre de 1899, en la que Ramón Casas expuso ciento cincuenta obras en la Sala Parés, la mayoría de ellas retratos de importantes personalidades catalanas. La última exposición de la revista se celebró también en la Sala Parés, aunque fue diferente a la de noviembre de 1899 debido a aspectos como la duración, al ser de mayor brevedad, o a la falta de publicidad. Se presentaron algunos dibujos y óleos de Casas, aunque la mayor novedad fue la participación de Picasso con una serie de pasteles que mostraban desde temas taurinos a escenas más costumbristas. Aunque no tuvo una trascendencia inmediata –ya que el nombre del joven Picasso no contaba con la fama que tendría años más tarde– algunos autores, como Sergio Fuentes Milá, la consideran como la exposición más importante de las tres que realizó la revista⁵⁴.

Fue muy importante la publicidad que realizaron a la revista. A pesar de ser una publicación de temas culturales y artísticos, llegó a contar con casi setecientos suscriptores, lográndolo a través de sorteos de dibujos de Casas, e incluso llegando a prometer el regalo de uno a cada lector⁵⁵. Estas obras realizadas en serie podrían relacionarse con la idea del artista como

⁵⁴ Fuentes 2008, 47.

⁵⁵ Fuentes 2008, 48.

productor constante, casi como máquina⁵⁶; y a su vez con la idea del arte moderno y la publicidad, que se acentuaría a lo largo del siglo XX conforme aumentase el consumo y los medios de comunicación de masas.

Sus más de cien números publicados fueron de gran importancia en lo que se refiere a la introducción de tendencias en España. Tuvo mucha influencia en el panorama artístico y cultural español a través de la difusión de imágenes y conocimientos de carácter ilustrado, contribuyendo también a la difusión del *Art Nouveau* y otros movimientos de vanguardia europeos. Su carácter abierto a nuevas propuestas de jóvenes artistas y su relación con Els Quatre Gats fueron motivos de crítica, pero también de alabanza, sobre todo posteriormente.

En el mes de junio de 1903, Els Quatre Gats cerró sus puertas para siempre. En homenaje, *L'Esquella de la Torratxa* realizó un dibujo en su honor (fig. 31) en el que aparecen cuatro gatos llorando con las características ventanas del local tras ellos. Debajo se colocó la siguiente inscripción: “Ya que Pere nos ha plantado como quien dice sin avisar, ¿no habrá un alma buena que quiera venir a ampararnos?”⁵⁷.

Los otros tres gatos –Casas, Rusiñol y Utrillo– se trasladaron al Café Continental. Pere Romeu moriría pocos años más tarde.

c. El Bar del Centro

El Bar del Centro abrió sus puertas el 18 de enero del año 1913, diez años después del cierre de *Els Quatre Gats*. Se situaba en la Rambla número 51, entre las calles Sant Pau y Unió⁵⁸. Su interior era la imagen de un

⁵⁶ Fuentes 2008, 48.

⁵⁷ Revoltós 1903, 428.

⁵⁸ Villar 2013, 158.

establecimiento habitual en un barrio obrero. Contaba con suelo de baldosas sobre el que se apoyaban seis mesas de madera. Al igual que en muchos otros cafés, la barra o mostrador se encontraba al fondo, presidida por el botellero que albergaba los licores. A su lado las puertas que daban acceso a la cocina y al servicio. Sus paredes tenían espejos, rasgo muy habitual de los cafés. Todo ello lo iluminaban lámparas de luz eléctrica, algo fría. Según recoge Villar, contaba con un sótano con tres mesas y un antiguo piano que tendrá una importancia sustancial, ya que en este pequeño rincón se fundará el primer cabaré de Barcelona⁵⁹.

Se puede visualizar el piso principal del bar a través de una ilustración de su interior publicada en *La Rambla* en junio de 1914 (fig. 32). En tonos grises, blancos y negros, muestra un día casual en el local. El mobiliario coincide con el descrito anteriormente, con mesas redondas y también rectangulares, blancas y con estructura que parece de hierro. Las sillas son de madera, y la barra se decora con un detalle metálico en su esquina, y detrás se encuentra el botellero. Las dos lámparas que iluminan la estancia son iguales, poco ornamentales y de luz eléctrica. Sus paredes son lisas, no cuentan con decoración o espejos. Los personajes que aparecen son variados. En primer plano, un camarero con esmoquin negro, pajarita del mismo color y delantal blanco, indumentaria típica de la época. El *barman* viste de blanco, ya en segundo plano, algo más difuminado. Hay cinco mujeres y tres hombres realizando actividades diversas, como leer, escribir o conversar. En lo formal, la ilustración remite a la cartelería modernista de Ramón Casas, con la línea marcada y la representación algo esquemática de las siluetas. También el tema, costumbrista, no refleja nada más que un día cualquiera en el Bar del Centro.

En 1915, Ricard Opisso publicó en la revista previamente mencionada *L'Esquella de la Torratxa* una viñeta en referencia a la nueva clientela del lugar, más burguesa, que acudía a ver el cabaré (fig. 33). También con ese carácter de cartel algo modernista se observan en primer plano a un hombre y una mujer apoyados sobre una balda, sonriéndose el uno al otro y vestidos de manera elegante, con pieles, esmoquin y sombrero de copa. Se mencionó el bar en revistas y algunas novelas anteriormente nombradas, pero no han quedado tantos registros documentales como en otros establecimientos, por ejemplo en el ya estudiado Els Quatre Gats.

i. Los frequentadores

La clientela del Bar del Centro se movía por un gran abanico de tipologías y personalidades: sindicalistas, monárquicos, republicanos, bohemios o toreros coincidían en este establecimiento. A ello se le suma que, con el inicio de la Primera Guerra Mundial, Barcelona se convirtió en una ciudad portuaria cuya industria suplía a las potencias en guerra, por lo que comenzó a ser frecuentada por marineros y personas extranjeras muy diversas⁶⁰. Esta heterogeneidad dio lugar a numerosas peleas, debates y discusiones, algunos con un final ciertamente violento.

Más allá de este aspecto, seguramente causado por estar en los bajos fondos de Barcelona, hubo desde el primer momento una vinculación con un grupo de artistas bohemios. Just Arévalo i Cortés destaca a Manuel Fontdevila, Josep Amich i Berc (“Amichatis”), Lluís Capdevila, Plató Peig, Fernando Pintado, Joan Tomàs, Jaume Passarell, Joan Salvat-Papasseit, Emili Eroles, Joaquim Montero, Mateo Santos, Francisco Iribarne, Ángel Samblancac y Francesc Madrid⁶¹. Muchos de ellos eran periodistas y literatos, también

⁶⁰ Geli Taberner 2021.

⁶¹ Arévalo i Cortés 2002, 31.

había un actor (Joaquim Montero). Todos ellos colaboraron en mayor o menor medida en periódicos y revistas que destacaron por su compromiso político, generalmente relacionadas con tendencias de pensamiento izquierdista.

Manuel Fontdevila tomó una especie de rol líder debido a su participación en numerosas revistas y la fundación de la suya propia en el año 1909, que llevó por título *El Recte*. Su amistad con artistas como Santiago Rusiñol o Lluís Capdevila también le llevaron a tomar ese papel dominante que quisieron ver algunos. No se comprometía demasiado políticamente, al contrario que muchos de sus compañeros, y tenía amigos de toda clase y tendencia de pensamiento, por lo que fue criticado entre sus acompañantes de mesa en el Bar. Escribía esencialmente en clave humorística en revistas como *Margot* o *La Mala setmana*⁶².

Amichatis, amigo de Fontdevila, fue escritor de novelas y teatro. En una de sus obras, *Les dones de Tothom*, hace mención al Bar del Centro. Esta obra de teatro hablaba sobre el Distrito Quinto de Barcelona, en la que mostraba el barrio obrero barcelonés y sus diversos habitantes. También colaboró en la revista *Los Miserables*, considerada de extrema izquierda. De hecho, debido a esta posición tanto en *Los Miserables* como en otras publicaciones —concretamente en *El Intransigente*— tuvo que emigrar a París, donde trabajaría junto a Rubén Darío como redactor de *Mundial*. También fundó un diario matinal, *El Día Gráfico*, junto a Santiago Vinardell, y colaboró como redactor en muchas otras publicaciones, como la ya mencionada *L'Esquella de la Torrada* o *Los Contemporáneos*.

En el Bar del Centro hubo mujeres, pero no colaboraban directamente en la tertulia, sino que eran trabajadoras sexuales. Se tiene registro de algunos

⁶² Villar 2013, 159.

nombres: Paquita, Carme, Lola de Sant Feliu, María, Margot, Mercedes, Paulette... El establecimiento se situaba en el Distrito Quinto de Barcelona, conocido por el consumo y venta de cocaína y por la gran oferta y demanda de prostitución. Pasear por los bajos fondos de Barcelona era peligroso, especialmente entre 1917 y 1923, debido a las luchas constantes entre pistoleros sindicalistas y la patronal⁶³. Esta peligrosidad, unida a lo prohibido (en referencia tanto a lo legal como a lo moral) y a los bajos fondos atraía a la bohemia que trasnochaba, hablaba y lo usaba como material de creación.

ii. Las revistas y el cabaré

Las conversaciones entre estos bohemios y revolucionarios antimonárquicos que estaban viviendo la Restauración Borbónica dieron lugar a numerosas revistas desarrolladas entre 1913, cuando se abrió el Bar del Centro, y 1918. El semanario de *Los Miserables* (1913-1918) fue la publicación más longeva de todas las que surgieron en el bar. Lo fundó Fernando Pintado, y sus colaboradores se reunían alrededor de una de sus mesas para desarrollarlo. Fue un órgano de expresión marginal y periférica realizado por un conjunto de escritores muy comprometidos políticamente, de ideología considerada como radical de extrema izquierda. De hecho, la mayoría de los redactores pasaron por la cárcel debido a sus publicaciones y opiniones peligrosas para la monarquía en un contexto de tensión política que derivaría más tarde en la Segunda República y finalizaría con la Guerra Civil española. A pesar de la represión política, el semanario tuvo gran éxito, y pasó a ser una publicación diaria. En ella colaboraron Ángel Samblancat, Mateo Santos, Amichatis, Lluís Capdevila, Santos Muñoz, Francesc Madrid, Plató Peig, Emili Eroles y Joan Salvat-Papasseit⁶⁴. Será Samblancat el primero –pero no el último– que cumpla condena de los redactores. Sus artículos tomaron

⁶³ Geli Taberner 2021.

⁶⁴ Arévalo i Cortés 1999, 395.

fama, tanto positiva como negativa, por su crudeza y posicionamiento político⁶⁵.

La Figa se lanzó el 12 de septiembre de 1913 como un supuesto semanario agrícola pero, en realidad, contenía humor picante y un marcado erotismo en sus ilustraciones y textos. La portada incluía versos insinuantes sobre el fruto que aludía a la vulva. La censura actuó inmediatamente y solo se publicó ese único número antes de prohibirse. Después se relanzó como *La Piga* y luego como *La Pepa*, pero todas tuvieron corta vida⁶⁶.

De las mesas del Bar del Centro surgieron otras publicaciones como *La Rambla* (1914), *Margot* (1914) o *El Insurgente* (1915). Las dos primeras, junto con *La Figa*, realizaron reportajes sobre el bar donde se gestaron, sus personajes, su vida nocturna y sus actividades. *El Insurgente* desarrolló un tono mucho más político, publicando artículos que, al igual que en *Los Miserables*, hicieron que más de uno de sus autores pasaran por la cárcel.

Sin duda, la actividad que llevó a la fama al Bar del Centro fue la apertura del primer cabaré de Barcelona, proyecto que llevaron a cabo cuatro periodistas (Amichatis, Fernando Pintado, Joan Tomàs y Plató Peig) y dos actores (Robert Martínez y “Galleguito”)⁶⁷. Se inició nada más se abrió el bar, en el año 1913. Este grupo, influenciado por los cabarés parisinos que tanto furor habían causado en Barcelona, decidieron llevar un pedacito de Montmartre a la vida bohemia de la ciudad catalana.

Se abrió en el sótano, aquel con tres mesas y un antiguo piano. Poco a poco, se fue llenando de bohemios y artistas acompañados de parejas que bailaban al son de un piano muy desafinado y bajo su ritmo se realizaron espectáculos

⁶⁵ Villar 2013, 161.

⁶⁶ Humoristán.

⁶⁷ Villar 2013, 170.

de baile, pasodobles toreros y tertulias improvisadas acompañadas de música. El cabaré y las actividades desarrolladas en él recibieron muchas críticas por parte de la prensa más conservadora. En 1915, dos años después de su inicio, recibía a un gran número de asistentes, seguramente motivados por el espacio destartado y pequeño, el carácter misterioso de un sótano en un bar y, por supuesto, su clientela bohemia habitual. Se le cambió el nombre, primero a Café Río de la Plata, y más tarde a Au Cabaret du Tango, en francés, en honor a esos establecimientos parisinos con los que compartía esencia⁶⁸.

En el año 1917 hubo un descenso en la cantidad de público, y el dueño del bar decidió realizar una reforma. Le cambió el nombre de nuevo a Au Fond de la Mer⁶⁹ y decoró sus paredes con motivos marinos, como pulpos o medusas. Se colocaron también estalactitas de yeso en el techo, y todo ello se unió a través de luces rojas y verdes. Además, el mobiliario se renovó por completo y se compró un nuevo piano. Finalmente, el dueño prohibió la entrada al cabaré a los que iniciaron el proyecto, los bohemios, ya que pretendía atraer a una clientela burguesa, más elegante. Tras casi dos meses de obras, la reapertura del cabaré fue todo un éxito. Sin embargo, la reforma y la falta de esencia bohemia que se respiraba en el aire del Bar del Centro (y que era un punto muy atractivo y curioso para la burguesía que frecuentaba el bar) hizo que el cabaré Au Fond de la Mer fracasase como proyecto. Cerró sus puertas en el año 1922, convirtiéndose en una lechería.

Este establecimiento no desarrolló una tendencia artística clara –como puede ser Els Quatre Gats con el modernismo catalán– sino que sus tertulianos

⁶⁸ Villar 2013, 171.

⁶⁹ Fontdevila 1917, 1435.

tuvieron más que ver con la prensa y la defensa de ideas políticas a través de la misma..

El caso del Bar del Centro se aleja más del panorama artístico, pero fue un prolífero centro de publicación de revistas de carácter político y reivindicativo, como *La Figa* o *Los Miserables*. Además, fue un local innovador al fundar el primer cabaré de Barcelona, un tipo de establecimiento que se popularizaría más tarde en España.

LA MESA DE LOS MADRILEÑOS

a. Un paseo por Madrid. Presentación de algunos cafés

Durante el siglo XX Madrid experimentó un crecimiento exponencial de la población debido al descenso de la mortalidad y a la gran inmigración hacia la urbe de personas en busca de mejores oportunidades laborales. Como ha estudiado Pilar Folguera, en 1910, la capital contaba con 599.807 habitantes; en 1930, con 952.832⁷⁰ (fig 34). En cuanto a la inmigración, los nacidos en otras provincias españolas o en el extranjero conformaban en 1900 el 45,5% de la población de la capital, provenientes sobre todo de la región madrileña, de la meseta sur (Extremadura y Andalucía) y de la meseta norte⁷¹.

La calle y los locales orientados al ocio eran espacios de relación para sus habitantes. Las grandes diferencias entre clases sociales se hacían notar, ya que la burguesía y la aristocracia no se mezclaban con el proletariado. Las costumbres de las clases altas creaban en sus espacios una segregación por sexos, algo que en los espacios proletarios estaba menos marcado y dio pie a una liberalización de las costumbres⁷². Las plazas y los jardines eran utilizados como lugares públicos de socialización, y los cines y teatros eran los más populares en el ámbito del ocio cultural.

Los cafés entraban dentro de estos espacios de conversación. Es interesante el ámbito exterior, las terrazas, con un carácter algo más caótico —y, por ende, libre— que el interior. Las mesas y las sillas se podían mover, no había una barrera física con la calle, se mezclaba la clientela de pie y sentada... En definitiva, no era un espacio tan delimitado como el interior.

⁷⁰ Folguera 1987, 50.

⁷¹ Folguera 1987, 55.

⁷² Folguera 1987, 52.

A lo largo de este epígrafe se estudiarán dos cafés coetáneos cuyos líderes fueron rivales, ambos deseosos por albergar la modernidad y la vanguardia entre las paredes de sus cafés. El primer caso es el Café de Pombo, cuya tertulia se desarrolló entre 1914 y 1937 a manos de Ramón Gómez de la Serna, y en su interior se reunieron importantes pintores y pensadores de la Generación del 14. La segunda tertulia estudiada se desarrolló en el Café Colonial durante 1918 y 1936, escogido por haber sido un lugar de suma importancia en el desarrollo del ultraísmo en España.

b. El Café de Pombo

El caso del Antiguo café y botillería de Pombo es singular, no solo por su tertulia, sino por la documentación que dejó su fundador, Ramón Gómez de la Serna, desde sus inicios. El escritor estuvo un tiempo en busca de un lugar donde desarrollar sus pensamientos junto a sus amigos y compañeros de debate y tertulia. El establecimiento escogido fue el Café de Pombo (fig. 35), en la calle Carretas, cerca de la Puerta del Sol en Madrid. Gómez de la Serna alabó en numerosas ocasiones este emplazamiento tan céntrico, ya que él entendía la Puerta del Sol como el punto cero⁷³. Esta plaza era uno de los principales enclaves de desarrollo de la vida social madrileña, y allí, cada sábado, finalizaba la tertulia.

Gómez de la Serna describió el café como el verdadero extremo, el límite, el final absoluto⁷⁴; un espacio con cinco gabinetes y un salón, todos comunicados entre sí. Las cubiertas no eran demasiado altas, aludiendo en carácter crítico a los grandes cafés europeos, burgueses y decorados. Sus paredes, irregulares, se ornamentaron de manera sobria con medias cañas doradas y sutiles, pequeños espejos y dos relojes de pared. No había letreros

⁷³ Gómez de la Serna 1918, 21.

⁷⁴ Gómez de la Serna 1918, 24.

publicitarios que indicasen lo que se servía, otorgando así al establecimiento un carácter más hogareño, de reunión. Su arquitectura no creaba una barrera de clase, como podía ocurrir en el anteriormente comentado Café de Fornos. No obstante, la pertenencia a la tertulia podía llegar a demandar una formación que pocos habitantes madrileños poseían. En 1910, casi un 30% de la población era analfabeta en Madrid⁷⁵.

A pesar de las alabanzas que hace Gómez de la Serna al Café de Pombo citadas previamente, otros autores como Tudela lo definieron como un establecimiento destartado, viejo e incómodo que no había aceptado bien el paso del tiempo, ya que abrió en el siglo XVIII⁷⁶. En cuanto al menú, era escaso, pero lo importante para los parroquianos de Pombo no eran las bebidas o la comida, sino la tertulia, en la que existían una serie de tradiciones. Gómez de la Serna hacía de manera constante referencias a términos cristianos –cripta, parroquianos o mandamientos– para referirse al espacio que comulgó como suyo y a los personajes que lo habitaban. De hecho, era necesario comulgar para formar parte de la tertulia. Gómez de la Serna entendía la diferencia entre café como bebida y café como templo (no necesariamente el de Pombo, sino cualquiera). Gómez de la Serna afirmaba que durante las tertulias de Pombo se fundó un nuevo género literario, los “diálogos triviales”⁷⁷, en los que hablaban de anécdotas, de la actualidad, jugaban... Como se puede ver a través de este TFG, era en los cafés donde se discutía el mundo.

i. Los parroquianos

El ya mencionado Ramón Gómez de la Serna, principal agitador de estos encuentros, nació en Madrid en 1888 y falleció en Buenos Aires en 1963.

⁷⁵ Vilanova y Moreno 1992, 420.

⁷⁶ Tudela 1984, 56.

⁷⁷ Gómez de la Serna 1918, 175

Perteneció a la Generación de 1914, también denominada novecentismo. Fue un prolífico escritor, llegando a fundar un género literario, las greguerías, conformadas por chascarrillos o juegos de palabras que encerraban metáforas. Conoció París en 1903, y en Madrid visitó tertulias a partir de 1905. Pronto comenzó en el mundo de las revistas, inaugurando *Prometeo*, de carácter literario que alababa a los artistas franceses, españoles e ingleses finiseculares y donde se dieron a conocer movimientos como el futurismo mediante publicaciones como "Proclama futurista a los españoles". En Madrid conoció a José Gutiérrez-Solana y a Azorín (sobre el que escribió una biografía), entre otros.

Definió la capacidad del arte de interpretar, simplificar y deformar a través de una experiencia propia, la de hacer un retrato a través de un molde de yeso obtenido directamente de su rostro⁷⁸. Su carácter le dio personalidad a la tertulia. Estaba en constante movimiento, le gustaba la nocturnidad y era un hombre formado en las letras que apreciaba la buena conversación y el arte. Esto podría estar relacionado con los cientos de dibujos, bocetos y garabatos que publicó en las dos monografías sobre el Café de Pombo de 1918 y 1924, previamente mencionadas en la introducción de este TFG.

Aunque Rafael Cansinos-Assens no fue un habitual de la tertulia de Pombo, es interesante hablar sobre su rivalidad con Ramón Gómez de la Serna, quien dedica a Cansinos-Assens algunos capítulos en las monografías sobre el Café de Pombo ya citadas. Autores como Bonet Correa opinan que se admiraban, y que la rivalidad vino dada por la insistencia de Gómez de la Serna en que Cansinos comulgase en su tertulia, y la constante negativa de este a hacerlo⁷⁹.

⁷⁸ Gómez de la Serna 1918, 172.

⁷⁹ Bonet Correa 2012, 255.

Uno de los parroquianos habituales de la tertulia fue el pintor José Gutiérrez-Solana, nacido en el año 1886 en Madrid, misma ciudad donde falleció en 1945. Comenzó a dibujar joven y estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Conoció los museos de Madrid, pero también sus tertulias, como la de Pombo o la del Nuevo Café de Levante. En estos ambientes artísticos entabló amistad con numerosos pintores muy diferentes, como Ignacio Zuloaga o Julio Romero de Torres⁸⁰. A pesar de su educación reglada en el clasicismo y la academia, sus inquietudes y sus amistades ayudaron a que se iniciara en la vanguardia, con influencias de la tradición vistas a través de un carácter algo pesimista, incluso reminiscente de la Generación del 98 y su idea de España.

Ramón Gómez de la Serna describió al pintor como una columna de granito que sostiene la Catedral (Pombo)⁸¹. Mostró una gran admiración hacia él y su obra. Según él, España y su carácter sombrío y complejo le afectaba de gran manera. Era “pesado como un borracho emborrachado de algo supremo, muy cargado de espaldas, con la cabeza rustica, de pelo espeso y silvestre – nada de hacerse raya-, lo más importante de él son sus manos”⁸².

ii. Libros y garabatos

El carácter literario de los encuentros en el Café de Pombo dio lugar a los dos tomos ya mencionados que publicó Ramón Gómez de la Serna en 1918 (*Pombo*) y 1924 (*La sagrada cripta de Pombo*) en relación al café y sus parroquianos. A lo largo de más de mil páginas entre ambos volúmenes, describió el local, el edificio y la calle donde se encontraba. También mencionó a personalidades de la época con las que tuvo contacto e incluso entabló amistad. Habló de sí mismo en tono descriptivo en el primer volumen

⁸⁰ Bartolomé 2023.

⁸¹ Gómez de la Serna 1918, 150.

⁸² Gómez de la Serna 1918, 151.

y autobiográfico en el segundo. Mencionó otros cafés, tanto madrileños como del extrarradio (Barcelona, Francia...). Toda esta recopilación documental la realizó en carácter casi de diario personal, con un lenguaje muy adornado y grandes divagaciones en las que mezcla realidad con fantasía.

Pero la tertulia no solo se describió en libros, ya que Gutiérrez-Solana plasmó aquello que no se puede describir con palabras en un lienzo que se conserva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La obra lleva por título *La tertulia del Café Pombo* (fig. 36), fechada en 1920, donada por Gómez de la Serna al museo en 1947. Esta escena es una muestra clara de la tertulia. Gómez de la Serna está representado en el centro de la composición, vestido con traje, de pie y con un libro en la mano. A su alrededor están Gutiérrez-Solana, Manuel Abril, Mauricio Bacarisse, Tomás Borrás, José Bergamín, José Cabrero, Pedro Emilio Coll y Salvador Bartolozzi. Se encuentran todos ellos enmarcados en el contexto físico del Café, rodeando una mesa plagada de copas (de las que algunas recuerdan a cálices cristianos), y la silla que enfrente al público, vacía. También se observan los espejos colgados del techo y una lámpara en la esquina superior derecha. La luz es tenue, la tertulia lleva tiempo comenzada (nótese en detalles como las copas vacías o el desorden de la mesa fruto de una conversación). En cuanto a lo formal, este cuadro engloba las características clave del pintor: carácter algo desdibujado, una paleta de colores ocres con tonalidades apagadas y oscuras... Sin embargo, su importancia para este trabajo reside en la necesidad de los pombianos por retratarse, por dejar grabada su presencia. Eso no solo se ve en el lienzo de Gutiérrez-Solana, sino también en otros ejemplos como las monografías de Gómez de la Serna previamente mencionadas, en el lienzo de Gutiérrez-Solana y en un acto casi performático que hicieron algunos de los tertulianos en Pombo, cuando en una de las

mesas de mármol del café grabaron una conversación entre Gómez de la Serna y Antonio de Hoyos junto a sus nombres, como señal de pertenencia a ese lugar, o como lugar que les pertenecía (fig. 37).

Esta acción se puede entender como algo que puede ocurrir en, por ejemplo, las aulas de los colegios, cuyas mesas están en ocasiones repletas de garabatos y nombres de aquellos alumnos que alguna vez pasaron por allí. Podría incluso compararse con los grafitis, enmarcados en un espacio urbano, público y abierto, y que son una firma en sí mismos. La firma siempre ha sido forma de apropiación. Tallar un nombre en un material como la piedra es símbolo de deseo de perdurar, y lo ha sido siempre en la historia, visto en las tablillas mesopotámicas, por ejemplo, en las que las leyes – indestructibles– se grababan en piedra.

Debe también mencionarse que algunos de los miembros de las tertulias, muchos de ellos artistas plásticos, tuvieron en numerosas ocasiones el impulso de realizar garabatos mientras conversaban (fig. 38). Dibujaban de manera improvisada dados, caricaturas o aquello que surgiera en la conversación, y muchos de estos bocetos y garabatos se publicaron en las dos monografías que publicó sobre el Café de Pombo en los años 1918 y 1924, que han sido previamente mencionadas en la introducción de este TFG. No se realizaron en grandes lienzos, sino en soportes como servilletas, menús o incluso piedras, desarrollando un carácter improvisado, una forma de liberar tensión o de dar forma a conceptos que a veces el habla no puede describir⁸³. La libertad creativa e improvisada de las tertulias se refleja aquí de manera matérica, y Gómez de la Serna no solo conservó algunos, sino que dedicó capítulos en sus escritos, citando sobre todo a Rafael Barradas (habitual no solo en el Colonial, sino también en Pombo, entre otros).

⁸³ García Chacón 2017, 299.

Sobre el garabato habla Mechthild Albert, entendiendo la tertulia como un lugar en el que se trasciende la dicotomía entre *poiesis* y *praxis* y cuya estética pasa a ser un acto, “un arte vivo y vivido”⁸⁴ que se refleja en los garabatos constantes realizados durante las conversaciones por parte de los tertulianos. El viejo café albergaba en su interior modernidad y vanguardia, renovación y la lucha contra la tradición impuesta. Los diálogos fluían de manera discontinua, y más que una tertulia académica pretendía ser un foro⁸⁵. Su carácter único, el deseo de libertad creativa en lo literario y en lo pictórico o la parte lúdica e incluso “anti-artística” de aquellas reuniones lograron la atención del público general y su trascendencia hasta la actualidad. Esta “estética pombiana” fue efímera, al estar ligada con el espacio del Café de Pombo, a la ciudad de Madrid durante las primeras décadas del siglo XX y, por supuesto, a Ramón Gómez de la Serna⁸⁶.

c. El Café Colonial

La fundación del Café Colonial se remonta al año 1888, en el bajo de un desaparecido edificio cercano a la Puerta del Sol, en la calle de Alcalá. A diferencia de los dos locales de Barcelona que forman parte de los estudios de caso de este TFG, el Café Colonial, como puede verse en una fotografía de época (fig. 39), llenó sus paredes de espejos que acompañaron al mobiliario inspirado en los cafés europeos del siglo XIX: divanes rojos de terciopelo y mesas redondas de mármol, todo coronado con un mostrador que albergaba el botellero a sus espaldas. Al igual que otros, estaba abierto durante las veinticuatro horas del día, con un pequeño descanso a primera hora de la mañana para limpiarlo⁸⁷.

⁸⁴ Albert 1999, 108.

⁸⁵ Albert 1999, 108.

⁸⁶ Albert 1999, 114.

⁸⁷ Giménez 2018.

Ese carácter céntrico y elegante enmarcado en un palacio atrajo a su interior a dos generaciones de tertulias. En 1915 invadieron sus mesas miembros de la denominada Generación del 98, grandes literatos como Miguel de Unamuno, Mariano de Cavia, José Ortega Munilla y Manuel Fernández González, quienes conformaron la primera tertulia allí realizada. En el año 1918 se instauró la segunda tertulia, de escritores y poetas más jóvenes pertenecientes al movimiento ultraísta⁸⁸ capitaneados por Rafael Cansinos Assens, quien narró en *La novela de un literato* muchas de las cosas que ocurrieron en este establecimiento en relación a la tertulia que él mismo encabezó.

i. Los tertulianos

Rafael Cansinos Assens, uno de los principales animadores de la tertulia artística del Café Colonial, nació en Sevilla en el año 1882, y murió en Madrid en 1964. Fue un artista esencialmente relacionado con las letras, ya que ejerció como escritor de prosa y poesía, también de ensayo e incluso como traductor. Tuvo gran influencia de maestros como Jorge Luis Borges, y conoció a muchos miembros de la vida bohemia madrileña, de la que formó parte. A finales de la segunda década del siglo XX ya era un escritor, pensador y poeta de cierto renombre. Frecuentaba el Café Colonial, y allí escritores más jóvenes se le acercaban, tímidos, a hablar con él o a mostrarle sus obras. Como él mismo narra en sus memorias, el bullicio del café no evitó que él y sus compañeros se hicieran hueco en un rincón donde se hablaba de literatura, obras, opiniones, arte o se recitaban versos en primicia de las obras de autores de la época⁸⁹. Fijaron su tertulia los sábados a medianoche, concluyendo al alba.

⁸⁸ Giménez 2018.

⁸⁹ Cansinos Assens 1985, 97.

Algunos jóvenes de ese momento, como Eugenio Montes, criticaron la tertulia como algo superficial, notándose así su formación universitaria. Cansinos Assens se defendía alegando que “ese era el encanto”⁹⁰. Otros, como recoge el propio Cansinos-Assens, replicaban a este alegato con afirmaciones sobre la necesidad de un arte antiacadémico, el olvido de lo anterior⁹¹.

A estos constantes debates e intercambios de opiniones se sumaron varios jóvenes poetas y estudiantes procedentes de América del Sur, pero que conocían el continente europeo y habían pasado por París. Entre ellos se encontraban Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, guiados por Joaquín Edwards Bello, primo del primero. Conocían las vanguardias, provenían de familias burguesas o eran hijos de padres académicos (como Jorge Luis Borges, hijo de su homónimo).

Los madrileños ya habituales de la tertulia compartieron espacio con estos jóvenes vanguardistas que habían conocido el futurismo italiano, el expresionismo alemán o el cubismo. Poco a poco, en ese tono ciertamente antiacadémico y con la necesidad de dejar atrás todo lo creado, se fue forjando este movimiento de carácter literario. Huidobro trajo influencias simbolistas de Rubén Darío, además del cubismo literario que aplicó en sus poemas⁹². El término “ultra” lo acuñó Rafael Cansinos-Assens en una de las tertulias del Café Colonial, y esto lo recogió Xavier Bóveda en *El Parlamentario*⁹³. Este movimiento literario estuvo muy relacionado con las vanguardias europeas, como el dadá o el expresionismo. Buscó su lugar en

⁹⁰ Cansinos-Assens 1985, 98.

⁹¹ Cansinos-Assens 1985, 99.

⁹² Corsi y Mojarro 2023, 19.

⁹³ Cansinos-Assens 1985, 232.

el mundo a través de fluctuaciones y cambios en sus ideas, muchas llevadas a cabo entre las paredes del Café Colonial.

El primer manifiesto ultraísta se publicó en 1918 en la revista literaria *Cervantes*. Lo firmaron algunos componentes del grupo como el ya mencionado Xavier Bóveda, Guillermo de Torre, Fernando Iglesias, Edgar Eduardo, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfías, José Rivas Panedas y J. de Aroca⁹⁴. Impulsados en parte por Cansinos-Assens, reclamaron una necesaria renovación literaria, respetando pero dejando atrás el novecentismo imperante de ese momento.

El español Guillermo de Torre redactó el segundo, *Manifiesto ultraísta vertical*, publicado en el año 1920. No fue tan conciso como el primero, y denota cierta influencia dada en el uso de sus términos, que en ciertos momentos se hacen complejos de comprender. Remitió a la renovación, a la creación como adjetivo que unió a las vanguardias de ese momento, mencionando al creacionismo, al cubismo, al futurismo y al expresionismo. Entendió el término ultra (o “Vltra”) como “vértice de fusión e irradiación donde convergen y se ramifican todas las intenciones superatrices que propulsan los aristos vanguardistas”⁹⁵.

El tercer manifiesto fue obra de Borges junto a Cansinos-Assens, Juan Alomar y Fortunio Bonanova. Fechado también en 1920, se publicó en la revista *Vltra* escrito con un lenguaje quizá más sencillo que el de De Torre, y se abogó por un movimiento renovador en el que los artistas olvidasen todo su bagaje cultural en pro de la creación.

⁹⁴ Aznar Soler 2010, 59.

⁹⁵ De Torre 1920.

ii. Las revistas

Como ya se ha mencionado previamente, las revistas artísticas fueron importantes vías de difusión de movimientos e influencias dentro del mundo del arte. La revista literaria *Cervantes*, que albergó el primer manifiesto ultraísta entre sus páginas, comenzó su andadura en 1916. Durante esta primera etapa contó con colaboradores como Miguel de Unamuno, Emilia Pardo Bazán o Pío Baroja, quienes le dieron un carácter modernista⁹⁶. Su segunda etapa comenzó en enero de 1919, con un renovado Comité de Redacción al que se añadió Rafael Cansinos-Assens. Prosiguió con su interés por el arte latinoamericano, y se reflejó en el gran número de colaboradores procedentes de América del Sur con los que contó la revista, como Rubén Darío. Toma un carácter ultraísta, dejando el modernismo atrás y desarrollando sus contenidos y estructura dentro del Café Colonial.

Hubo además otras revistas de carácter ultraísta, como la previamente mencionada *Vltra*, *Cosmópolis* o *Alfar*. *Vltra* (fig. 42) fue un espacio en el que escritores como Cansinos-Assens, Humberto Rivas Panedas o Guillermo de Torre escribían poemas y textos novedosos para ese momento, muchas veces acompañados de xilografías realizadas por artistas como Norah Borges.

Además de miembros como los citados anteriormente, dentro del ultraísmo destacó la figura de la mencionada Norah Borges, pintora de origen argentino que conoció a algunos de los asistentes de la tertulia del Colonial a través de su hermano, Jorge Luis Borges. De ello habla Roberta Ann Quance, quien afirma que, pesar de las dificultades que provocaba el ser mujer en los años veinte del siglo pasado en España, Norah Borges desarrolló un estilo pictórico propio que contó en los inicios con gran influencia del

⁹⁶ Varela 1998, 65.

expresionismo alemán⁹⁷, visto en las xilografías (fig. 40) que en numerosas ocasiones se publicaron en la revista *Vltra*, clave para la difusión del ultraísmo en España y que se desarrollará en el próximo apartado. Norah Borges aportó al ultraísmo un toque expresionista heredado de su estancia en Suiza durante la Primera Guerra Mundial⁹⁸. Por ejemplo, realizó un linóleo titulado *La Procesión del Rosario de la Aurora* (fig. 41), en el que se muestra una procesión llevada a cabo durante la Semana Santa española cuya protagonista es la Virgen María coronada y portando al niño Jesús en sus brazos. En este caso, Borges representó un tema tradicional a través de formas geométricas, rostros esquemáticos y sin demasiado interés en la profundidad, unos rasgos formales que se podrían relacionar con movimientos como el ya mencionado expresionismo alemán o el cubismo en la geometrización de las figuras o en la multiplicidad de planos. Manuel Abril, crítico de arte, la destacó como una de las artistas más importantes del movimiento⁹⁹.

Otra figura que destaca como productor en el ámbito de las artes plásticas de este grupo es Rafael Barradas, aunque se enmarca en el vibracionismo y en el cubofuturismo. Fue un artista uruguayo que conoció ciudades europeas como Milán o Madrid. En España coincidió con los ultraístas del Café Colonial, tomando de sus tertulias cierta inspiración para el desarrollo de su obra. Su óleo *Hombre en el café* (1925) tiene cierta reminiscencia cubista (fig. 43). Representa a un hombre sentado en el interior de un café, con cierto carácter costumbrista, influenciado por las horas que pasó el autor en estos lugares. Los colores son planos, no hay prácticamente trabajo en la profundidad. El rostro está esquematizado, el protagonista es anónimo. Su estancia en Italia le permitió conocer el movimiento futurista, y se interesó

⁹⁷ Quance 2007, 237.

⁹⁸ Plaza Chillón 1996, 307.

⁹⁹ Plaza Chillón 1996, 312.

por el dinamismo de las calles y sus establecimientos. A través de una multitud de planos (heredada del cubismo) y colores vivos, representaba el movimiento de las grandes ciudades (fig. 44). No se conserva documentación gráfica o pictórica concretamente del Colonial, aunque en la obra de Barradas podría haber cierta inspiración de este local.

En abril de 1936, el Café Colonial cerró para realizar unas reformas. Pocos meses después de su reapertura comenzó la Guerra Civil española, y en noviembre de 1936 tres bombas destruyeron el edificio que albergaba el local.

Este abrupto final ocasionado por la Guerra Civil se repitió en otros establecimientos, como en el previamente tratado Café de Pombo, cuyo animador principal, Ramón Gómez de la Serna, se vio obligado al exilio. A pesar de esto, la documentación literaria y la pictórica conservada hace posible recomponer una imagen de estos cafés históricos que habla de multitud de aspectos interesantes relacionados con la historia y el arte.

CONCLUSIONES

El periodo comprendido entre 1897, fecha de la fundación del primer café analizado en este TFG, y 1936, año en el que comenzó la Guerra Civil española, fue testigo de una profunda transformación cultural en España. A lo largo de estas páginas se ha realizado un análisis sobre la consolidación de las tertulias de los cafés como espacios fundamentales para el desarrollo de las vanguardias artísticas e intelectuales y lugares en los que los artistas ponían en común su trabajo, su obra y sus pensamientos, dando así importancia a la relación con otros creadores para conocer las últimas publicaciones y movimientos. Estos encuentros permitieron a los artistas estar a la orden del día y propiciaron la difusión de movimientos como el modernismo, el novecentismo y el ultraísmo, conectando a España con las corrientes europeas de su tiempo.

Debido al estallido de la Guerra Civil, este ecosistema creativo se vio abruptamente interrumpido. Muchos de los cafés cerraron o cambiaron de función, y un número significativo de sus protagonistas fueron silenciados, exiliados o asesinados. Aun así, la huella de estas tertulias ha perdurado, y su estudio permite comprender mejor los procesos de innovación cultural en España durante el primer tercio del siglo XX.

Las tertulias, al estar conformadas por un espacio de reunión de un determinado grupo, tenían un carácter efímero. Este hecho hace que no se hayan conservado. No obstante, aunque no sigan en pie, elementos como cuadros y revistas son útiles para una mejor comprensión y estudio de los espacios que ya no existen. Es importante mencionar que muchos de los objetos materiales de los cafés no se han conservado –como servilletas, menús o incluso fotografías de los establecimientos– pero gracias a otro tipo de fuentes, como las plásticas o las escritas, se han podido conocer aspectos

tales como el interior de los cafés, sus tertulianos o los temas que se trataban en sus mesas.

Las tertulias de los cafés no solo constituyeron un reflejo del espíritu de su tiempo, sino que también contribuyeron activamente a su construcción. Estos espacios de encuentro y discusión desempeñaron un papel fundamental en la configuración de la modernidad española al convertirse en núcleos de intercambio intelectual, artístico y político. Lejos de limitarse a lo anecdótico o puramente social, las tertulias permitieron articular discursos críticos y difundir nuevas corrientes de pensamiento. Su estudio permite comprender mejor los procesos de transformación cultural y social que marcaron el tránsito hacia una España moderna, así como el valor que pueden adquirir ciertos espacios de carácter más informal en la gestación de cambios profundos en una sociedad.

El propio tema de estudio implica a distintas materias que aportan a este TFG un carácter interdisciplinar, abarcando especialidades como la historia y la demografía, que son útiles para la comprensión de un contexto histórico y social general, o la arquitectura de los establecimientos, que está muy ligada a la clientela de los cafés y al arte a través de su decoración y de su mobiliario.

Los cafés son un amplio tema de estudio, existiendo así la posibilidad de desarrollar otros trabajos futuros, por ejemplo en relación al rol de estos establecimientos como espacios de encuentro social o intelectual, o ahondar en la presencia de las mujeres en las tertulias, con ejemplos como el de Maruja Mallo.

Para terminar, ponen fin al recorrido por las mesas de este café-TFG las palabras de Gómez de la Serna:

No debiera quizás nombrar ningún Café porque eso anticuaría el libro. ¿Debo decir aquel Café o este Café? ¡Van desapareciendo tan rápidamente todos!

Ya no podemos ver esa plaza desde esa ventana. Tendremos que asomarnos a un alto balcón, y ya eso no será lo mismo. ¡Sin cuántos Cafés esenciales nos hemos quedado y se han quedado, esos hombres que no pueden consolarse de que haya desaparecido su Café y vagan por la plaza o la calle en que el Café estaba, pareciendo ladrones que miran el fondo de las tiendas que fueron antes Cafés, y por cuyas puertas necesitan pasar al ir al otro Café!

Solo suelen quedar de esos Cafés desaparecidos las pinturas del techo¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Gómez de la Serna 1918, 257.

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

Albert, Mechthild. 1999. “Para una estética pombiana: la tertulia, laboratorio de la vanguardia española”. En *Ramón Gómez de la Serna*, ed. Évelyne Martín Hernández, 103-120. Clermont-Ferrand: Université Blaise-Pascal.

Arévalo i Cortès, Just. 2002. *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*, Barcelona: Abadía de Montserrat.

– 1999. “Algunes reflexions sobre la revista *Los Miserables* (1913-1918) i altres capçaleres republicanes d’extrema Esquerra”. *Assaig de teatre: revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral* 21: 395-409 <https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/167264>. (Consultado el 13 de mayo de 2025).

Aznar Soler, Manuel. 2010. *República literaria y revolución*. Sevilla: Renacimiento.

Bargalló Valls, Josep. 1984. “Pere Romeu i el modernisme”. *Recull de treballs* 2: 61-76. [Vista de Pere Romeu i el Modernisme](#). (Consultado el 24 de junio de 2025)

Bartolomé, Tomás. 2023. “José Gutiérrez-Solana. Pionero, expresionismo español”. Tomás Bartolomé blog de arte. [Arte. José Gutiérrez-Solana. Pionero, expresionismo español – Tomas Bartolome](#). (Consultado el 10 de abril de 2025).

Bascuñán Añoover, Óscar. 2018. “La crisis de la Restauración 1898-1923”. En *Manual de historia contemporánea de España (siglo XX). Del desastre del 98 a la crisis sistemática actual*, coord. Manuel Ortiz Heras, 105-138. Albacete: Altabán.

Bernal, Eva y Alejandro Ferreiro. 2025. “Los cafés de Madrid. Vigilancia y control de la opinión en la época de la Revolución Francesa”. *La pieza del mes*. Ministerio de Cultura. [La Pieza del Mes. Febrero 2025 - Archivo Histórico Nacional | Ministerio de Cultura](#). (Consultado el 12 de marzo de 2025)

Bonet Correa, Antonio. 2012. *Los cafés históricos*. Madrid: Cátedra.

Carnerero, José María. 1831. “Reseña de cierta tertulia, cuyos personajes han de figurar más de una vez en estas cartas”. *Cartas Españolas*. Madrid: Imprenta de Sancha. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=888b84e3-0961-4966-ac89-7a00cc36ec6b&page=6>. (Consultado el 16 de abril de 2025).

Casals, Vicente. 2022. “El espacio público, espacio social”. *Crítica Urbana* 22: 4-7. [El espacio público, espacio social – Crítica Urbana](#). (Consultado el 28 de junio de 2025)

Cate, Phillip Dennis, Saskia Ooms, Michela Niccolai, Laurent Bihl, y Ricard Bru i Turull. 2018. *Toulouse-Lautrec y el espíritu de Montmartre*. Barcelona: Obra Social «la Caixa».

Cayetano Martín, Carmen, Cristina Gállego Rubio y Pilar Flores Guerrero. 1996. “El café y los cafés en Madrid (1699-1835) una perspectiva municipal”. En *Anales del instituto de estudios madrileños*, 237-249. Madrid: C.S.I.C.

Corsi, Daniel y Jorge Mojarro. 2023. *Ultraísmo: la vanguardia histórica española*. Madrid: La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España.

Crespo Jiménez, Lucía y Juan Sisinio Pérez Garzón. 2018. “La difícil conquista de la igualdad por las mujeres”. En *Manual de historia*

contemporánea de España (siglo XX). Del desastre del 98 a la crisis sistemática actual, coord. Manuel Ortiz Heras, 23-66. Albacete: Altabán.

Darío, Rubén. 1929. *España contemporánea*. Madrid: Editorial Verbum.

De Alarcón, Pedro Antonio. 1830. *De Madrid a Nápoles*. Madrid.

De la Cruz, Ramón. 1788. *El Café de Barcelona: comedia en un acto para representarse en el Teatro Nuevo de dicha ciudad*. Barcelona: Francisco Genéras.

De Larra, Mariano José. 1828. “El café”. *El Duende Satírico del Día* 1: 25-32.

De Moya, Alejandro. 1792. *El café*. Madrid: Imprenta de González.

De Torre, Guillermo. 1920. “Manifiesto ultraísta vertical”. Madrid.

De Vries, Jan. 1984. *European Urbanization, 1500-1800*. London: Methuen and Co.

Fernández Luccioni, Manuel. 2017. “Picasso, Casas y Els Quatre Gats. De las festes modernistes a Els Quatre Gats”. Arte en el café. <https://www.bing.com/search?q=manuel%20fernandez%20luccioni%20ramon%20casas&qs=n&form=QBRE&sp=-1&lq=0&pq=manuel%20fernandez%20luccioni%20ramon%20c&sc=12-33&sk=&cvid=4405FF3FBE2642CF9E3A9B29635E431C>. (Consultado el 2 de mayo de 2025).

Folguera, Pilar. 1987. *Vida cotidiana en Madrid: el primer tercio de siglo a través de las fuentes orales*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes.

Fontdevila, Manuel. 1917. “Les hores d'amor serenes”, *Papitu* 451: 1.435.

Fuentes Milá, Sergio. 2008. “Les Expositions Pèl&Ploma a la Sala Parés”. *L’Avenç* 337: 46-51.

García, Carlos. 2020. *Ultraísmos: 1919-1924*. Sevilla: Renacimiento.

García, Carlos y Martín Greco, eds. 2007. *Escribidores y náufragos: Correspondencia Ramón Gómez de la Serna / Guillermo de Torre 1916-1963*. Madrid: Iberoamericana.

García Chacón, Irene. 2017. “No tener las manos quietas: reflexiones sobre la autonomía del arte a través de algunos dibujos de las vanguardias en soportes no hegemónicos”. En *Autonomía y valor del arte*, ed. José Francisco Zúñiga García, 291-305. Granada: Editorial Comares.

Geli Taberner, Marc. 2021. "Cocaïna, sexe, cabarets i pistoles: els baixos fons barcelonins (1914-1929)", *Ab Origine Magazine*, 66. [Cocaïna, sexe, cabarets i pistoles: els baixos fons barcelonins \(1914-1929\) - Ab Origine Magazine](#) (Consultado el 25 de abril de 2025).

Giménez, M. R. 2018. “Café Colonial y el Ultraísmo”, *Antiguos cafés de Madrid*. <https://www.antiguoscafesdemadrid.com/2017/02/cafe-colonial-y-el-ultraismo.html>. (Consultado el 13 de abril de 2025).

Gómez de la Serna, Ramón. 1918. *Pombo*. Madrid.

Gómez de la Serna, Ramón. 1924. *La Sagrada Cripta de Pombo*. Madrid.

Grafe, Christoph, Franziska Bollerey. 2007. *Cafés and Bars. The Architecture of Public Display*. Londres: Routledge.

Humoristán. “La Piga - La Figa - La Pepa”. Humoristán. [La Piga - La Figa - La Pepa | Humoristan. Museo digital de 150 años de humor gráfico](#). (Consultado el 20 de marzo de 2025).

Kraus, Karl. 1897. “La literatura demolida”. Viena: Verlag von A. Bauer. [Demolirte Litteratur : Karl Kraus : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#). (Consultado el 2 de abril de 2025).

Laurenzi, Elena. 2012. “Desenmascarar la complementariedad de los sexos. María Zambrano y Rosa Chacel frente al debate en la ‘Revista de Occidente’”. *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano* 13: 18-29. <https://raco.cat/index.php/Aurora/article/view/268573>. (Consultado el 28 de junio de 2025)

Lensing, Leo Alois. 2000. “En el principio era la prensa. Karl Kraus y Die Fackel a finales del siglo XX”, *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid* 48: 10-15. [«En el principio era la prensa» Karl Kraus y Die Fackel a finales del siglo XX - RdL – Revista de Libros](#). (Consultado el 28 de junio de 2025).

Lope Salvador, Víctor. 2018. “La ceguera como condición de la crítica de arte. Una propuesta de los incoherentes”. *Teatro, revista de estudios culturales* 32: 114-141. [La ceguera como condición de la crítica de arte: una propuesta de los incoherentes - Dialnet](#). (Consultado el 27 de junio de 2025).

López Villaverde, Ángel Luis. 2018. “La respuesta autoritaria a la crisis. La dictadura de Primo de Rivera y la caída de la monarquía alfonsina (1923-1931”. En *Manual de historia contemporánea de España (siglo XX). Del desastre del 98 a la crisis sistemática actual*, coord. Manuel Ortiz Heras, 139-168. Albacete: Altabán.

– 2018. “La respuesta democrática a la crisis. La II República (1931-1936)”. En *Manual de historia contemporánea de España (siglo XX). Del desastre del 98 a la crisis sistemática actual*, coord. Manuel Ortiz Heras, 139-168. Albacete: Altabán.

Maza, Elena. 1999. *Pobreza y beneficencia en la España contemporánea (1808-1936)*. Barcelona: Ariel.

McCully, Marilyn. 1978. *Els Quatre Gats. Art in Barcelona around 1900*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Mesonero Romanos, Ramón. 1880. *Memorias de un setentón*. Madrid.

Palau i Fabre, Josep. 1966. *Picasso en Catalunya*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A.

Pérez Ferrero, Miguel. 1974. *Tertulias y grupos literarios*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

Pla, Josep. 1975. *Vida de Manolo*. Madrid: Espasa-Calpe.

Plaza Chillón, José Luis. 1996. “Entre el ultraísmo y el surrealismo. Una aproximación a la estética de Norah Borges (1918-1936)”. *Arenal. Revista de historia de las mujeres* 3: 303-330.

Quance, Roberta Ann. 2007. “Espacios masculinos / femeninos: Norah Borges en la vanguardia”. *Dossiers Feministes* 10: 233-248.

Quílez, Francesc. 2016. “Ramón Casas y las sombras chinescas de ‘Els Quatre Gats’. Bohemia e imaginario popular.” *Blog del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. [Blog del Museu Nacional d'Art de Catalunya » Ramon](#)

Casas y las sombras chinescas de Els Quatre Gats. Bohemia e imaginario popular. (Consultado el 28 de junio de 2025).

Revoltós, Martí. 1903. “La clausura dels Quatre Gats”, *L’Esquella de la Torratxa*: 428.

Roe, Sue. 2006. *Vida privada de los impresionistas*. Gran Bretaña: Turner.

Tudela, Mariano. 1984. *Aquellas tertulias de Madrid*. Madrid: Editorial Avapiés.

Valero de Tornos, Juan. 1901. *Crónicas retrospectivas (recuerdos de la segunda mitad del siglo XIX)*. Madrid: Impr. Eduardo Rojas.

Varela Olea, María Ángeles. 1998. “Del modernismo a la vanguardia: Cervantes, revista mensual ibero-americana. Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica 23: 63-91.

Vázquez Astorga, Mónica. 2021. “La presencia de las mujeres artistas en las tertulias de café: Norah Borges (1901-1998)”. En *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, eds. Rebeca Carretero, Alberto Castán y Concha Lomba, 589-603. Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Prensas de la Universidad de Zaragoza.

– 2022. *Panorama de Madrid y de sus cafés como espacios para la práctica de la sociabilidad pública (1765-1939)*. Madrid: Ediciones Trea.

Vicens Vives, Jaime, y Jordi Nadal Oller. 1972. *Historia social y económica de España y América. Los siglos XIX y XX, América independiente*. Barcelona: Vicens Vives.

Vilanova Ribas, Mercedes y Xavier Moreno Julià. 1992. *Atlas de la evolución del analfabetismo en España de 1887 a 1981*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

Villar, Paco. 2013. *Barcelona, ciudad de cafés*. Barcelona: Ediciones Invisibles.

Weinberg, Bennett Alan y Bonnie K. Bealer. 2001. *The World of Caffeine: The Science and Culture of the World's Most Popular Drug*. Nueva York: Routledge.

LA SALA DE EXPOSICIONES DEL CAFÉ.

ANEXO



Fig. 1: Pórtico noroeste del Café Pedrocchi.

Fuente: [Front view of Caffè Pedrocchi - Padua, Veneto, Italy - rossiwrites.com](http://rossiwrites.com) - Rossi Writes.



Fig. 2: *Pedrocchino* (edificio anexo del Café Pedrocchi).

Fuente: Bonet Correa 2012, 168.

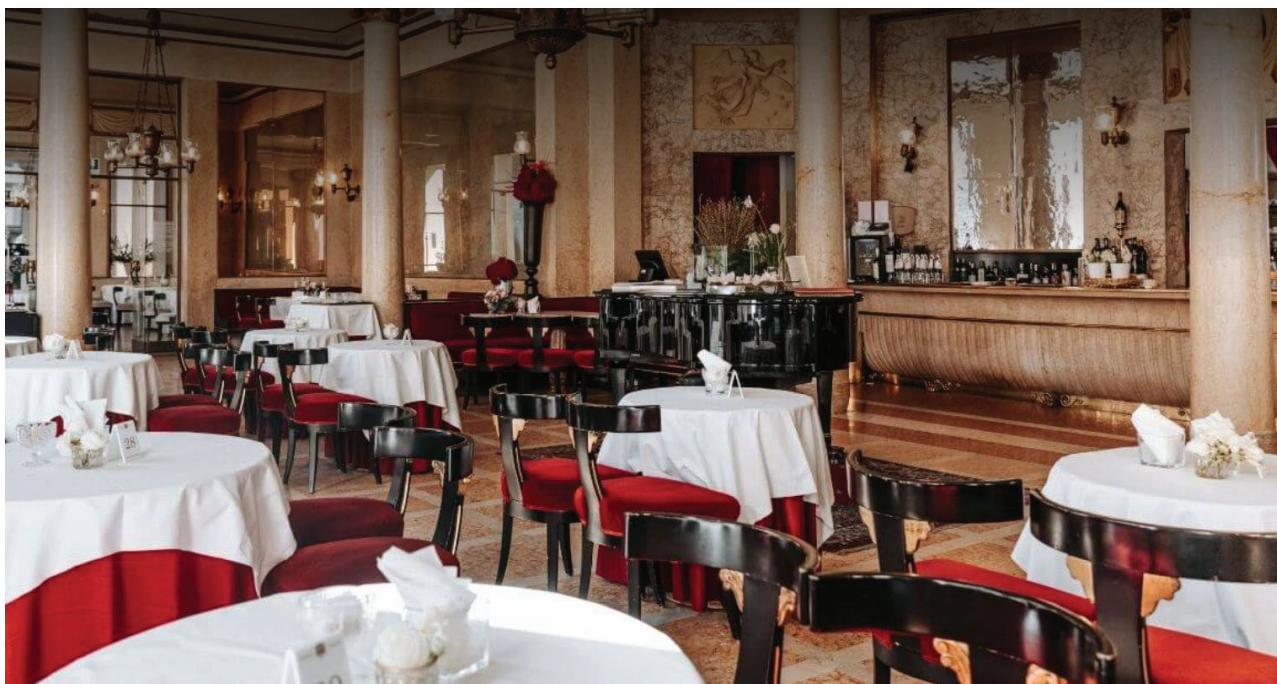


Fig. 3: Sala Roja del Café Pedrocchi.

Fuente: [Sala Rossa - Caffè Pedrocchi](#).



Fig. 4: Reinhold Wölkel, *Café Griensteidl* (1880), Wien Museum, Viena.

Fuente: [Café Griensteidl, 1., Michaelerplatz – Wien Museum Online Sammlung](#).



Fig. 5: Vincent van Gogh, *Terraza de café por la noche* (1888). Óleo sobre lienzo. Museo Kröller-Müller, Países Bajos.

Fuente: [Colección Van Gogh | La colección de Van Gogh más bonita del mundo.](#)



Fig. 6: Jules Chéret, *Exposition Universelle des Arts Incohérents* (1889). Cartel, litografía. Colección particular.

Fuente: Cate et al 2018, 35.

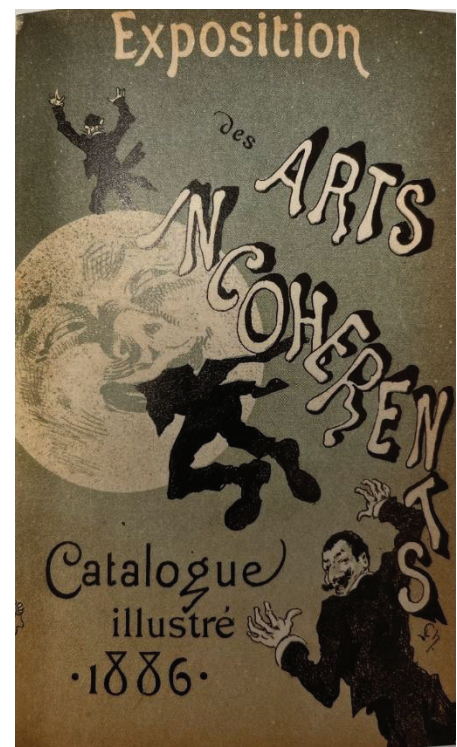


Fig. 7: Jules Chéret, *Exposition des Arts Incohérents* (1886). Cubierta de catálogo, litografía. Colección particular.

Fuente: Cate et al 2018, 35.

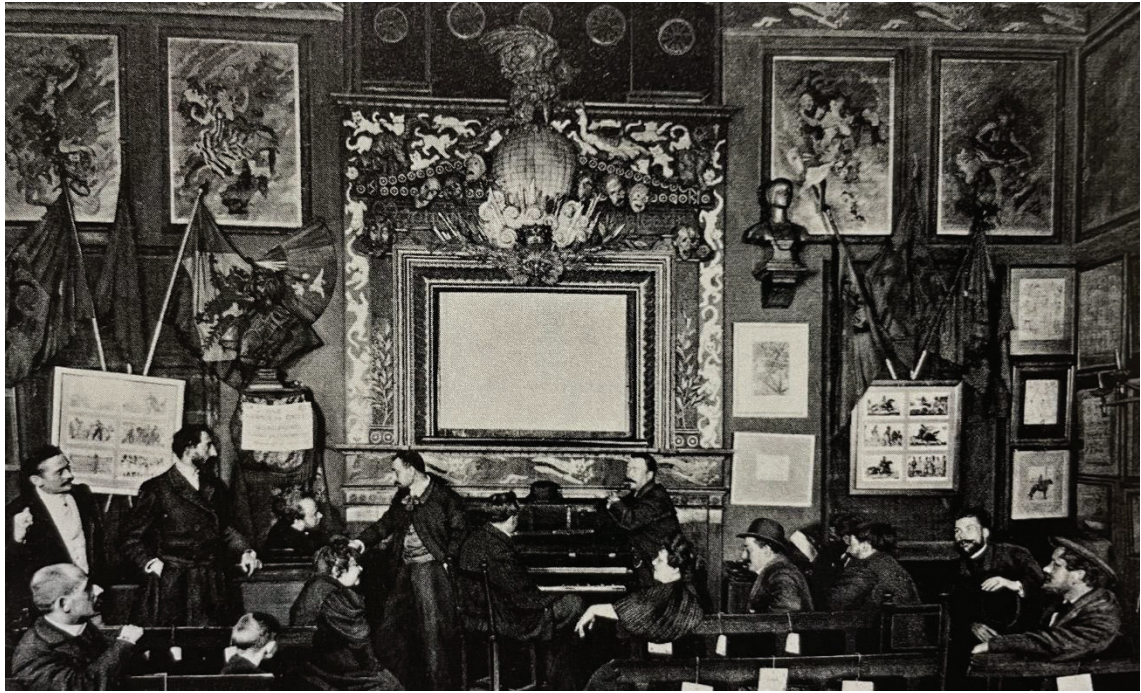


Fig. 8: Anónimo. Fotografía del interior de Le Chat Noir, década de 1890. Colección particular.

Fuente: Cate et al 2018, 52.



Fig. 9: Giuseppe Castiglione, *El Salón Carré en 1861* (1861). Óleo sobre lienzo. Museo del Louvre, París.

Fuente: [Le Salon carré en 1861 - Louvre site des collections](#).

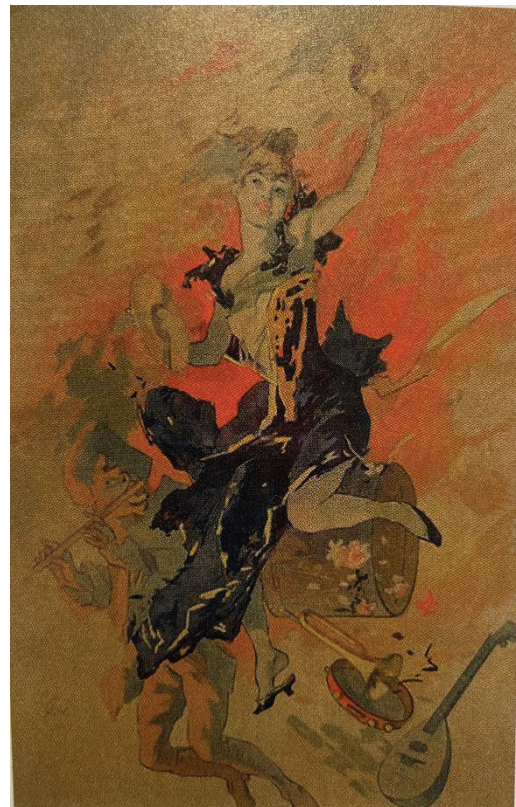
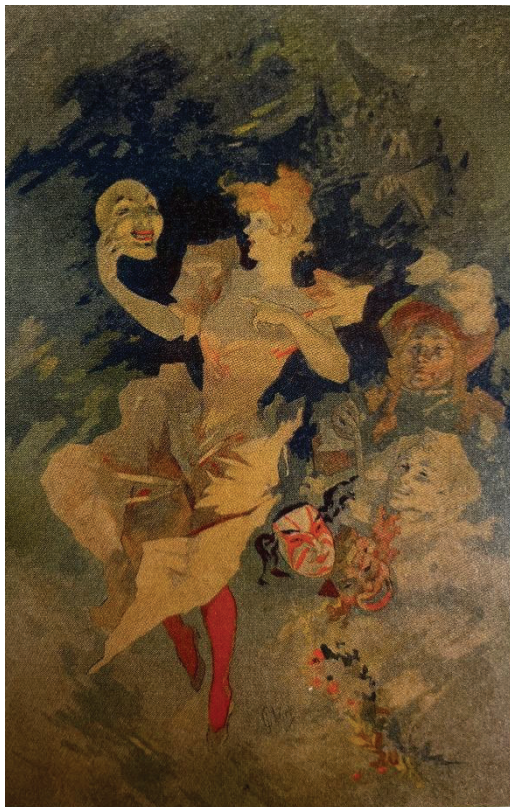
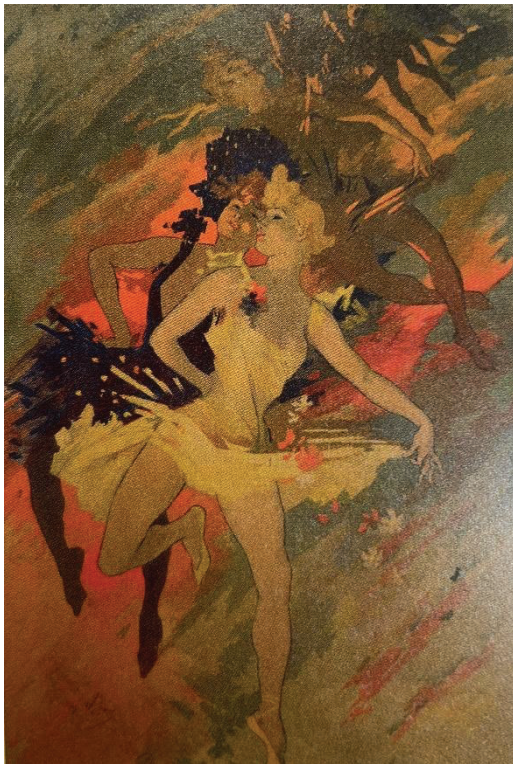


Fig. 10, 11, 12 y 13: Jules Chéret, *La danza*, *La comedia*, *La pantomima* y *La música* (1891).
Carteles para Le Chat Noir. Colección David E. Weisman y Jacqueline E. Michel.

Fuente: Cate et al 2018, 53.

Fig. 14: Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge, la Goulue* (1891). Cartel publicitario para un espectáculo de baile. Colección David E. Weisman y Jacqueline E. Michel.

Fuente: Cate et al 2018, 161.

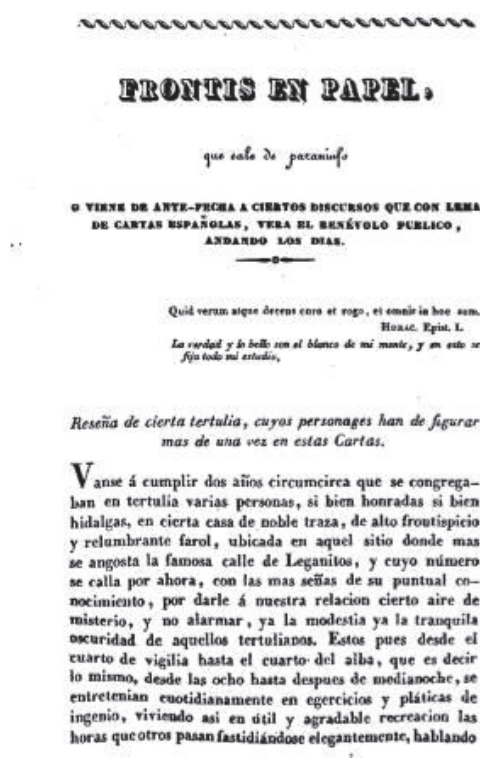
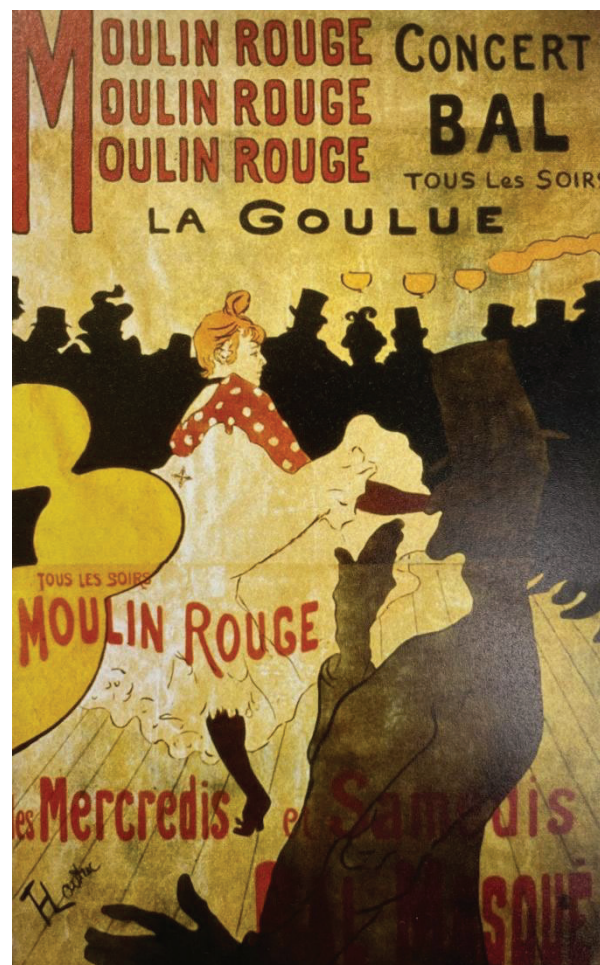


Fig. 15: José María de Carnerero, *Inicio del primer tomo de Cartas Españolas* (1831). Biblioteca Nacional de España.

Fuente: [Página de Inicio](#) | [BNE](#) | [Biblioteca Nacional de España](#).



Fig. 16: Antonio María Esquivel, *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (1846). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Fuente: [Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor - Colección - Museo Nacional del Prado.](#)



Fig. 17: Anónimo. Salón principal del Café de Fornos (1898). Fotografía.

Fuente: [Biblioteca Virtual de Prensa Histórica > .Presentación.](#)



Fig. 18: Lorenzo Victoriano Aguirre Sánchez, *Café de Fornos* (1904). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fuente: [Lorenzo Victoriano Aguirre Sánchez - Café de Fornos](#).



Fig. 19: Josep Puig i Cadafalch, fachada de la Casa Martí (1896). Barcelona.

Fuente: [Casa Martí - Wikipedia, la enciclopedia libre](#).



Fig. 20: Entrada a Els Quatre Gats en la actualidad.

Fuente: [El restaurant - 4 Gats.](#)



Fig. 21: Interior actual de Els Quatre Gats

Fuente: [El restaurant - 4 Gats.](#)



Fig. 22: Miquel Utrillo y Ramón Casas, escenario para marionetas de la sala principal de Els Quatre Gats.

Fuente: McCully 1978, 19.



Fig. 23: Ramón Casas, *Ramon Casas y Pere Romeu en un tándem* (1897). Óleo sobre lienzo. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Fuente: [Ramon Casas y Pere Romeu en un tándem | Museu Nacional d'Art.](#)

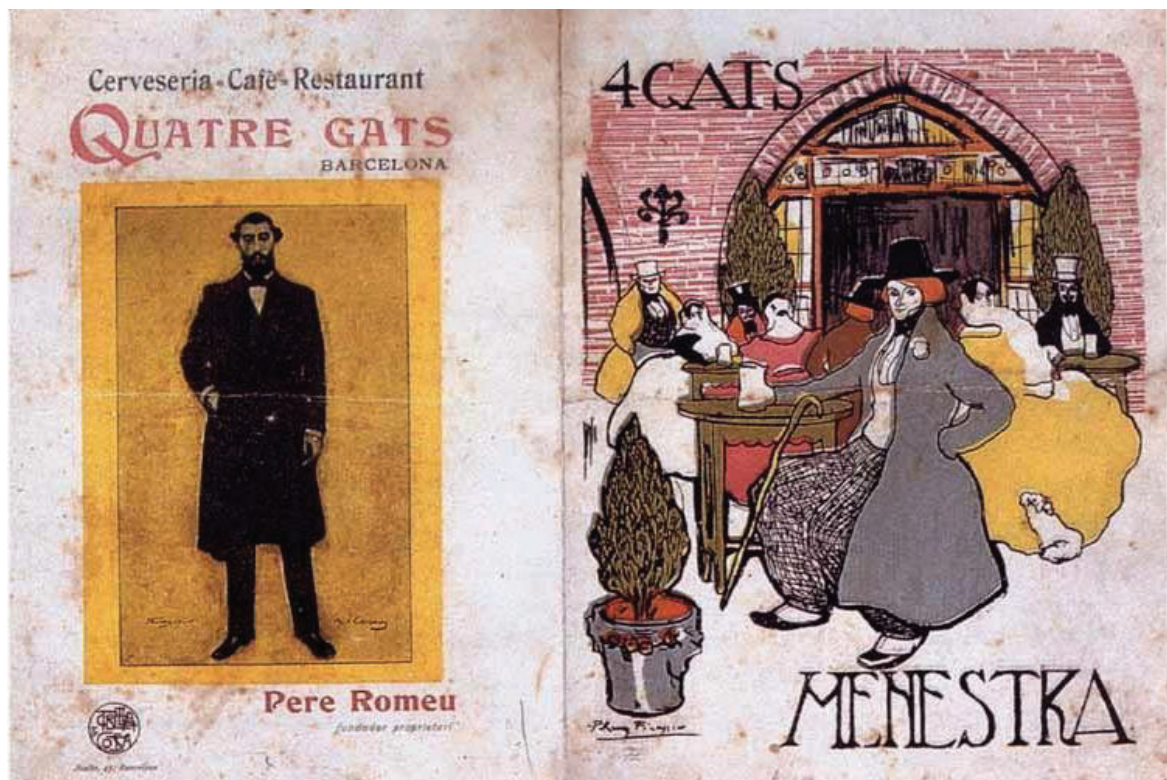


Fig. 24: Pablo Ruiz Picasso Menú del Els Quatre Gats, dibujo del anverso realizado por Picasso (derecha). Retrato de Pere Romeu en reverso por Ramón Casas (1899).

Fuente: [Segunda etapa en Barcelona: Picasso y Els Quatre Gats | Picasso español.](#)



Fig. 25: Pablo Ruiz Picasso, *Retrato del poeta Sabartés , Le bock* (1901). Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscú.

Fuente: [Portrait of the poet Sabartes. Picasso Pablo.](#)



Fig. 26: Miquel Utrillo y Ramón Casas, *Sombras. Quatres Gats* (1897). Cromolitografía sobre papel. Col·lecció Marc Martí.

Fuente: [Ramon Casas 2016 - Los Affiches De Ramon Casas: Treinta Años De Carteles Promocionales Y Publicitarios \(1897-1927\)](#).

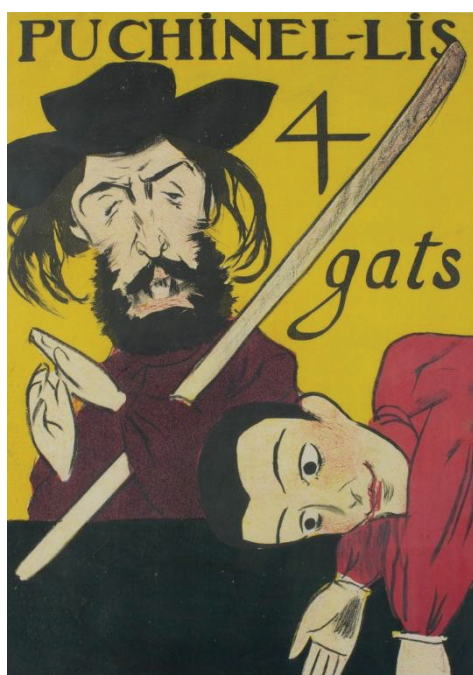


Fig. 27: Ramón Casas, *Punchinelis* (1899). Cartel publicitario para una función de títeres en Els Quatre Gats. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fuente: [Blog del Museu Nacional d'Art de Catalunya » Ramon Casas y las sombras chinescas de Els Quatre Gats. Bohemia e imaginario popular.](#)



Fig. 28: Isidre Nonell, *Al atardecer. Sant Martí de Provençals* (1896).

Fuente: [Al atardecer](#) | [Juan Ibáñez Aller](#) | [EducaMadrid](#).



Fig. 29: Isidre Nonell, *Cretina de Boí* (1896-1897). Dibujo. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Es importante la diferencia entre ambas obras (fig. 28 y 29) que, expuestas juntas, denotan un carácter crítico (la tranquilidad del paisaje frente a la miseria).

Fuente: [Cretina de Boí](#) | [Museu Nacional d'Art de Catalunya](#).

Fig. 30: Ramón Casas, portada de la revista Pèl i Ploma nº1 (1899).

Fuente: [Arxiu de Revistes Catalanes Antiques > Llistat de Números.](#)



Fig. 31: L'Esquella de la Torratxa, dibujo y artículo sobre el cierre de Els Quatre Gats (1903).

Fuente: [Arxiu de Revistes Catalanes Antiques > Presentació .](#)

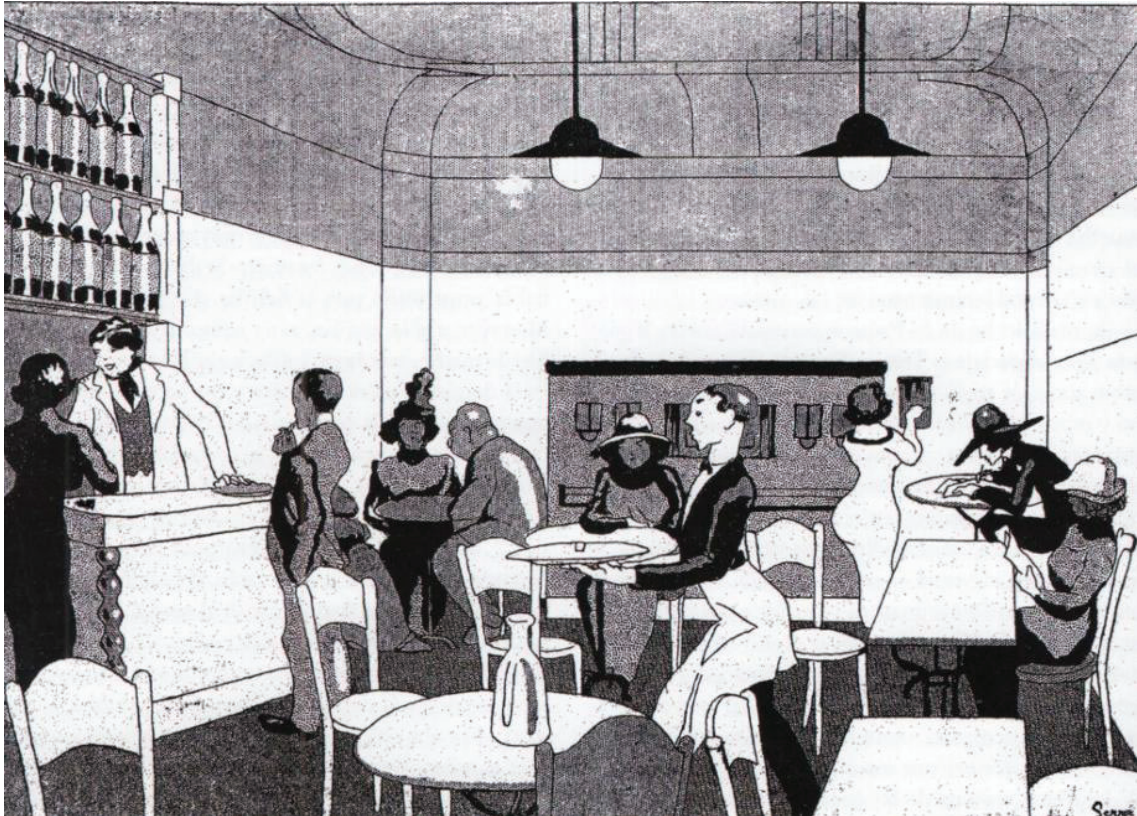


Fig. 32: Serrà, *Interior del Bar del Centro* (1914). Dibujo. Revista *La Rambla*.

Fuente: Villar 2013, 164.



Fig. 33: Ricard Opisso, viñeta en referencia a la nueva clientela del Bar del Centro (1915). Revista *L'Esquella de la Torratxa*.

Fuente: Villar 2013, 172.

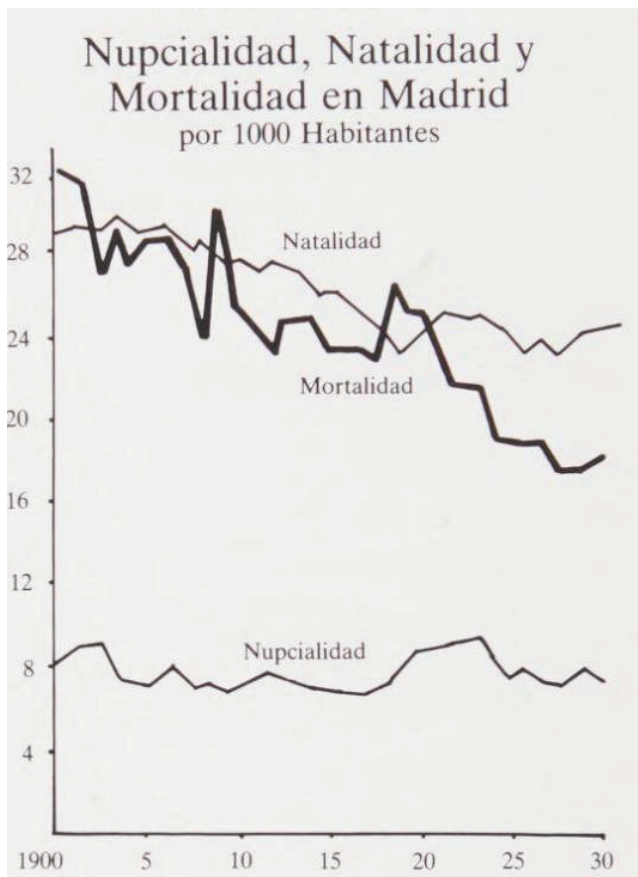


Fig. 34: Nupcialidad, natalidad y mortalidad en Madrid por cada 1000 habitantes.

Fuente: Folguera 1987, 53.



Fig. 35: Fotografía de la tertulia del Café de Pombo (1929). Ramón Gómez de la Serna junto a algunos contertulios. Publicada en *Reflejos: revista literaria ilustrada*.

Fuente: [Biblioteca Virtual de Andalucía > 'Reflejos : revista mensual ilustrada' - \(01/12/1929\)....](#)



Fig. 36: José Gutiérrez-Solana, *La tertulia del Café de Pombo* (1920). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Fuente: [José Solana \(José Gutiérrez Solana\) - La tertulia del Café de Pombo.](#)

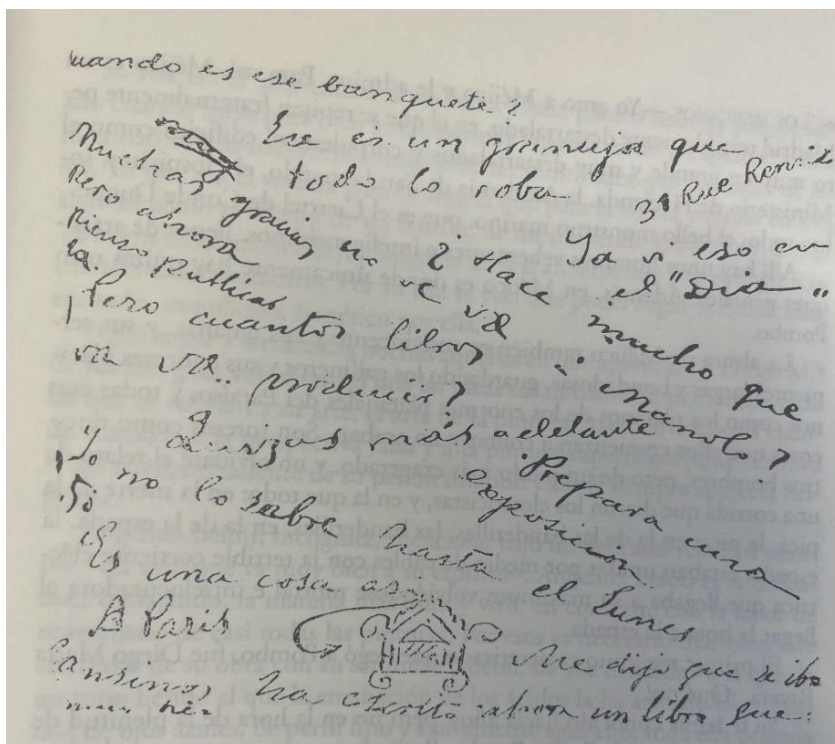


Fig. 37: Facsímil de una conversación entre Antonio de Hoyos y Ramón Gómez de la Serna.

Fuente: Gómez de la Serna 1918, 111.



Fig. 38: Garabato de Ramón Gómez de la Serna en el que representa las lámparas del Café de Pombo sobre las que habla en su monografía *Pombo* en 1918.

Fuente: Gómez de la Serna 1918, 30.



Fig. 39: Fotografía del interior del Café Colonial (1912).

Fuente: [Biblioteca Virtual de Prensa Histórica > Presentación.](#)

LA VERÓNICA



Fig. 40: Norah Borges, *La Verónica* (1921-1922). Xilografía.

Fuente: Plaza Chillón 1996, 305.

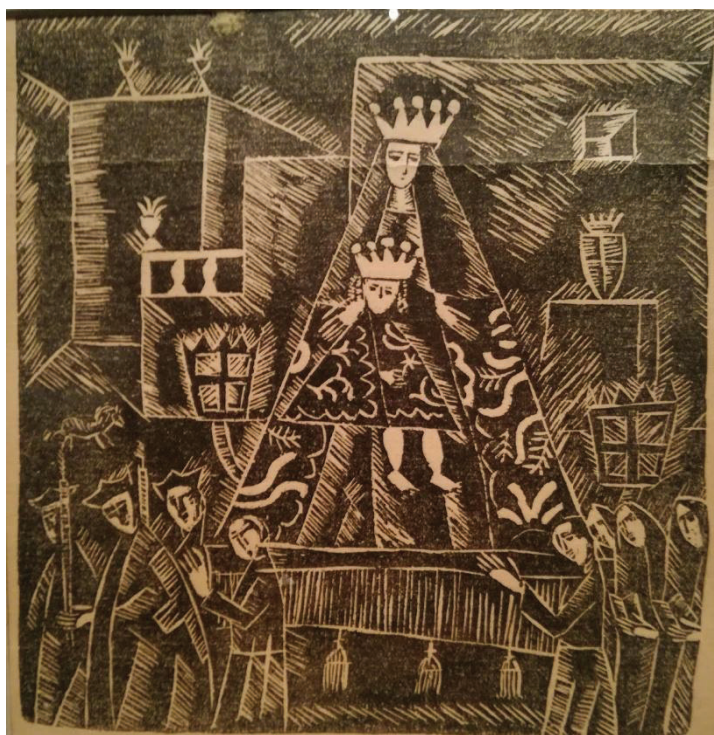


Fig. 41: Norah Borges, *La Procesión del Rosario de la Aurora* (1919-1924). Linóleo.

Fuente: [NORAH BORGES](#).

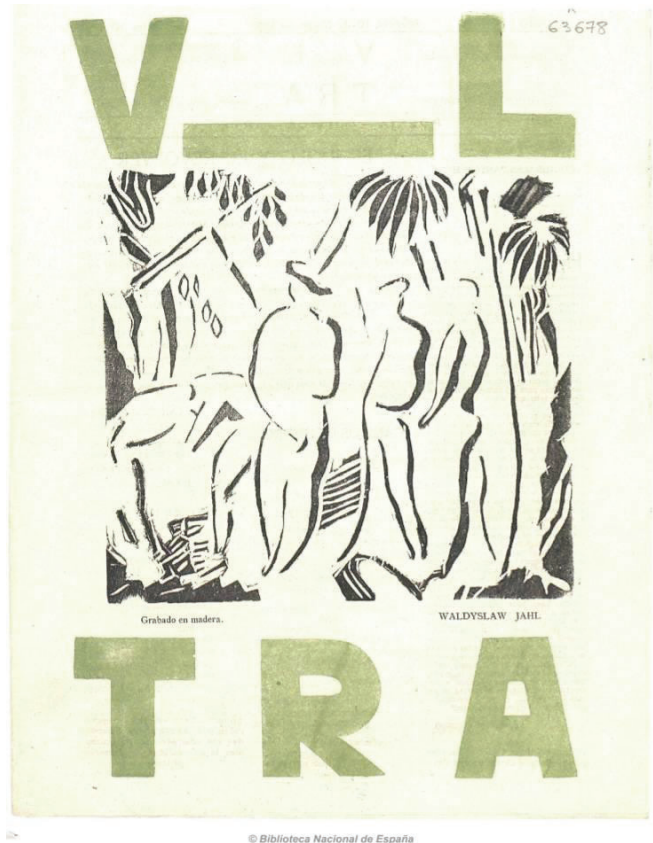


Fig. 42: Portada de la revista *Vltra*, 10 de mayo de 1921.

Fuente: [Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España.](#)

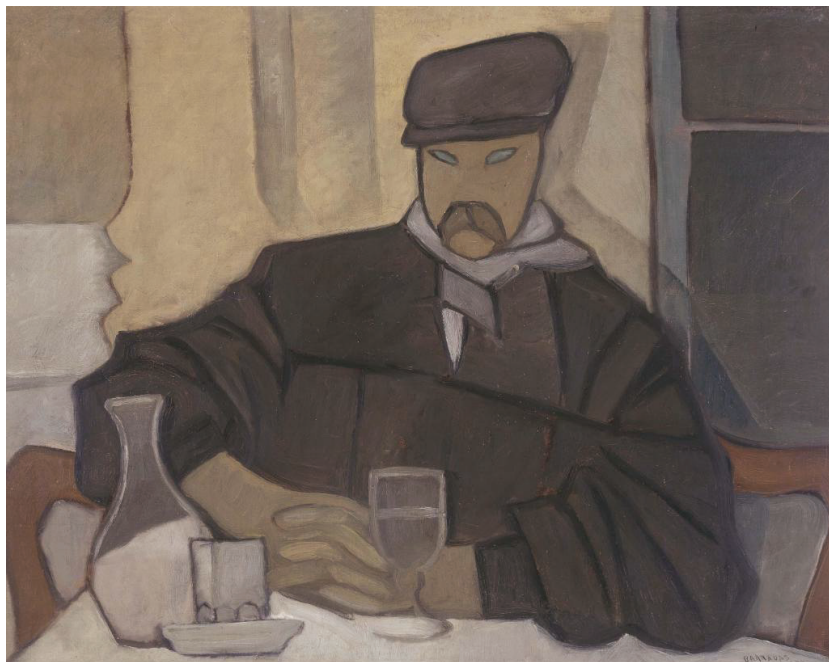


Fig. 43: Rafael Barradas, *Hombre en el café* (1925). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Fuente: [Rafael Barradas \(Rafael Pérez Giménez\) - Hombre en el café \(Atocha\).](#)

Fig. 44: Rafael Barradas,
Estudio (1914). Óleo sobre
cartón. Museo Nacional de Artes
Visuales, Uruguay.

Fuente: [Artista: Rafael Barradas](#)
[- Museo Nacional de Artes](#)
[Visuales.](#)

