

Jacinto Octavio Picón y los inicios de la historia de la caricatura en España*

Jacinto Octavio Picón and the beginnings of the history of caricature in Spain

Gamonal Torres, Miguel Ángel**

Fecha de terminación del trabajo: octubre 2008.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2009.

BIBLID [0210-962-X(2009); 40; 379-397]

RESUMEN

Los fundamentos de la historia de la caricatura, establecidos por Wright y Champfleury en la segunda mitad del siglo XIX, animaron unos años después al novelista y crítico de arte Jacinto Octavio Picón a elaborar *Apuntes para la Historia de la Caricatura*, una síntesis divulgativa que constituye la primera aportación española a la historia del género. Este artículo pretende un análisis de esta obra para comprenderla como parte de un esfuerzo de esclarecimiento histórico de la eclosión del género en la prensa ilustrada y de su reconocimiento como una seña de identidad de la modernidad.

Palabras clave: Caricatura; Prensa ilustrada; Anticuarios; Realismo.

Identificadores: Picón, Jacinto Octavio.

Topónimos: España.

Periodo: Siglo 19.

ABSTRACT

The basic tenets of caricature drawing, which were established by Wright and Champfleury in the second half of the 19th century, led the novelist and art critic Jacinto Octavio Picón to produce his *Apuntes para la Historia de la Caricatura*. This was a divulgative synthesis and represented the first Spanish contribution to the history of the genre. We attempt to provide an analysis of this work, and to clarify the history of the sudden expansion of the genre in the illustrated press and its recognition as one of the characteristic signs of modernity.

Key words: Caricature; Illustrated press; Antiquarians; Realism.

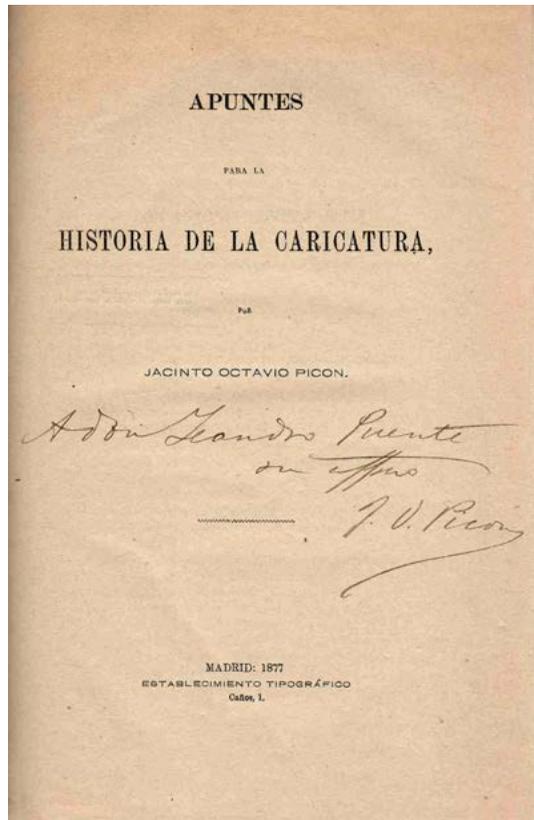
Identifiers: Picón, Jacinto Octavio.

Place names: Spain

Period: 19th century.

* En testimonio de homenaje a un amigo con el que compartí trabajo y muchos buenos momentos.

** Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: mgamonal@ugr.es



1. Portada de *Apuntes para la Historia de la Caricatura*. Madrid, 1878.

En 1878 se publicó *Apuntes para la Historia de la Caricatura* de Jacinto Octavio Picón en el establecimiento tipográfico que imprimía la *Revista de España*, recopilando un texto aparecido por entregas entre marzo de 1877 y diciembre de 1878¹ en el órgano fundado por José Luis Albareda en 1868 que representa, junto a *Revista Europea* (1874-1879) y *Revista Contemporánea* (1875-1902), uno de los hitos de la intelectualidad liberal española del último tercio del siglo XIX. Albareda, responsable como Ministro de Fomento de la restauración de los catedráticos krausistas, tuvo como sucesores en la dirección de dicha revista a Benito Pérez Galdós y Fernando León y Castillo, y la nómina de colaboradores, entre los que se cuentan Cánovas del Castillo, Valera, Pereda, Pardo Bazán, Giner, Salmerón, González Serrano, Campoamor o el mencionado Galdós, prueba la influencia que ejerció la tolerancia krausista sobre su línea editorial hasta su desaparición en 1895².

El autor tenía por entonces unos 25 o 26 años. Aún no había iniciado su carrera como novelista encuadrada en la generación realista de la segunda mitad del siglo XIX, pero velaba sus primeras armas como periodista especializado en crítica de arte. De hecho,

en ese mismo año de 1878, fue enviado a París como corresponsal y enviaría crónicas sobre la Exposición Universal que se celebraba entonces en la capital francesa para *El Imparcial*, experiencia que repetiría en 1889. *La Ilustración Española y Americana* y periódicos liberal-republicanos como *El Correo*, *El Progreso* o *La Europa* también le incluirían en sus filas en sus primeras incursiones periodísticas. Llegó a ejercer de corresponsal en Argelia, pero en consonancia con su actividad literaria y su interés por los asuntos artísticos, su participación en la prensa se orientó a la colaboración literaria y la crítica de arte, tanto en los títulos más arriba mencionados como en *El Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *Madrid Cómico*, *La Caricatura*, *La Lectura* o *Nuestro Tiempo*³. Su actividad literaria como cuentista fue notable, aunque no es el motivo de este trabajo; por otro lado, su labor como crítico de arte, donde destaca un seguimiento constante de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes⁴, le abrió un hueco en la historiografía artística donde realizó dos contribuciones notables: una monografía sobre Velázquez⁵ y su discurso de entrada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1902 sobre un tema tan de su gusto como la presencia del desnudo en el arte español⁶. Fue, según reconocimiento propio, un

divulgador. El libro sobre Velázquez, aunque indudablemente no podía rivalizar con las capitales aportaciones contemporáneas de Beruete y Justi, formó parte de lo que Gaya Nuño llamó la cosecha del centenario quien también ponderó la excelencia literaria del autor⁷. Mientras, el discurso de ingreso en la Academia le serviría para hacer uno de sus frecuentes alegatos liberales y anticlericales, manifestado al achacar directamente a la Iglesia Católica la ausencia del desnudo en el arte español, haciéndose eco, creo que por primera vez, del curioso libro procedente de la Biblioteca del Duque de T'Serclaes, donde los maestros de las Universidades de Salamanca y Alcalá exponían la opinión doc-tamente ortodoxa sobre el tema en cuestión a principios del siglo XVII⁸. Su contribución al entramado político-cultural de la España de la Restauración es digna de mención: Secretario primero de la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid en 1884, sucesor de Castelar en la Real Academia Española en 1900, de la que fue Bibliotecario perpetuo, Vicepresidente del Patronato del Museo del Prado, Secretario de la Junta de Iconografía Nacional, diputado por Madrid en 1902... Definido como un refinado burgués liberal, republicano y anticlerical, experto en cosas de arte e intelectual, este madrileño, nacido el 3 de septiembre de 1852 y muerto en la misma ciudad el 19 de noviembre de 1923, concitó la admiración de variados sectores ideológicos, y de hecho las semblanzas más encendidas y laudatorias pertenecen a autores bastante ajenos a su línea de pensamiento, y siguen constituyendo la base de la reconstrucción de su biografía⁹. Esta trayectoria permite, en definitiva, reivindicarlo en el conjunto de una importante generación que puso las bases modernas de la crítica e historiografía artísticas en España:

“Sin duda, el último tercio del siglo XIX registra un momento de espectacular desarrollo de la historiografía y la crítica artística en España, ya que es entonces cuando escriben Gregorio Cruzada Villaamil, Jacinto Octavio Picón, Federico Balart, José Ramón Mélida, Manuel Cañete, Juan Facundo Riaño, Ceferino Araujo, Isidoro Fernández Flórez, José María Asensio, José de Manjarrés, Juan de Dios de la Rada y Delgado, Vicente Poleró, Conde de la Viñaza, Manuel Ossorio Bernard, José Ixart, Marcelino Menéndez Pelayo, etc.”¹⁰



2. Cubierta de la edición francesa de *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*. 1875.

El libro constituye, con total seguridad, la primera aproximación al tema hecha en España, si bien es verdad que su originalidad ha sido diversamente considerada desde hace tiempo¹¹. La oportunidad de su aparición es patente y al autor se le despertó (como él mismo declara) el interés por el tema ante la floración del género en su propia época y su valoración como arma (satírica), ya que de manera muy perspicaz relacionó esa eclosión con los medios de comunicación (prensa) y reproducción de la imagen; algo que hace, en su opinión, que anteriormente haya tenido que manifestarse en lugares y medios aparentemente ajenos o poco idóneos: la escultura medieval o la pintura de iluminación de manuscritos dirigidos contra la Iglesia, algo de gozo particular para Picón¹². De cualquier modo, el novelista madrileño se hacía eco de una corriente que se remonta al siglo XVIII, es decir, al mismo momento en que la Inglaterra georgiana ponía las bases de la caricatura moderna como instrumento de crítica política y social. Es evidente que el libro, en primer lugar, está modelado sobre los dos autores que iniciaron la historia del género, Wright y Champfleury; de hecho parece seguirlos estrechamente y por consiguiente comparte las virtudes y los defectos de estos dos monumentos de la erudición decimonónica, uno procedente de la tradición anticuaria y el otro inserto en la órbita de la poética del realismo¹³. Picón establece así una continuidad —con un seguidismo notable— del interés por la caricatura como una de las ramas del arte popular, entendido como fuente de conocimiento del pasado histórico. Esta tradición era un subproducto del interés anticuario por la imaginería popular, pero, por otro lado, cabe recordar que fueron también los anticuarios (Mariette, el Conde de Caylus, Flögel) los que manifestaron interés por las célebres cabezas grotescas de Leonardo¹⁴, y de esta manera fue abriéndose una línea de trabajo, informada por la idea herderiana de que las artes de una nación pueden ser fuente valiosa para iluminar sus creencias más íntimas, por la imagen de la caricatura como “arte popular” o “menor” más adecuado para ser fuente histórica al mismo nivel del resto de las tradiciones populares, por un no disimulado nacionalismo patente en las primitivas recopilaciones de Malcolm o E. Jaime, por la presentación de una contrapartida vulgar y grotesca a la imagen winckelmaniana del arte griego por parte de Th. Panofka, por el interés hacia los aspectos pornográficos de la tradición clásica recopilados por Ebeling y finalmente por la manera cómo los ya mencionados Wright y Champfleury elevaron a un nuevo nivel el tema de la “otra tradición” en el arte, remacharon la orientación eminentemente visual de estos estudios (de la que Picón se separa) y finalmente fueron los responsables de la abusiva identificación de deformación, tosquedad y caricatura, pero de una manera muy diferenciada, ya que el erudito inglés mostró una gran insensibilidad hacia los aspectos artísticos y visuales y le interesaba fundamentalmente la tradición literaria y su traducción visual, mientras que Champfleury, polígrafo y crítico de orientación realista, destacó su importancia para el arte contemporáneo, y situó las figuras toscas, grotescas y fantásticas del arte popular, sobre todo medieval, no como sátira anticlerical (como pensaban los volterrianos), ni como portadoras de valores simbólicos (como sostenían los escritores católicos), sino como exponentes de una tradición popular, “naïf” y vital, que mostraba el grado de sofisticación alcanzado por la sociedad en la que se encuentra, y que

no responden a las razones del cambio histórico esgrimidas por el hegelianismo, ya que, como dice F. Haskell:

“... para Champfleury y para la mayoría de sus contemporáneos el interés por las imágenes populares dependía de que representaban, al parecer, una tradición de indudable fuerza, distinta de la del arte refinado de su época y del siglo anterior y por eso se hicieron pocas distinciones entre “popular”, “primitivo” y “caricatura”¹⁵.

De algún modo, el libro es una historia de la imagen satírica ligada a la tradición literaria. A pesar de su cultura francófila (hizo varias estancias en el país vecino, su madre era una francesa de gran refinamiento y sensibilidad artísticas, formada en el liberalismo y escepticismo galos, según G. de Amezúa, su único hijo estudió en el Colegio Francés de Madrid¹⁶) y que se le considera uno de los introductores del naturalismo zolesco en España, Picón no parece haber tenido conocimiento de las reflexiones baudelairianas sobre lo cómico, la risa y la caricatura encaminadas a dotar de características estéticas a un producto anecdótico y factual, elevándolo de este modo a uno de los pilares fundamentales de la teoría artística de la modernidad¹⁷. Por consiguiente, su intención era dar respaldo histórico a una práctica contemporánea (un ejercicio historicista), y las fuentes citadas: el Conde de Caylus, Christoph Martin Wieland¹⁸, los Lenormant¹⁹, el arqueólogo y filólogo alemán Karl Richard Lepsius, uno de los padres de la egiptología, Theodor Panofka²⁰ o Zundel, que son de segunda mano, derivadas de Champfleury y Wright, son un recurso de autoridad histórica que remacha todavía más la orientación historicista e instrumental de la obra, sin que este proceder, reforzado por las referencias que ofrece en el texto, sean óbice para elaborar una historia llena de generalidades, donde se colige rápidamente similitud de ideas, cuando no de párrafos completos, con apenas variaciones con respecto a las fuentes utilizadas. A pesar de ser el estudio histórico de una manifestación visual, no se puede soslayar un enfoque fundamentalmente literario, así como una caracterización estética que mezcla cierto platonismo con una inspiración espiritualista de estirpe hegeliana. Al primer hecho apuntado, se le puede achacar la identificación de la caricatura con la sátira, definida como arma de lucha dirigida contra la perversión moral o estética, función reforzada por la identificación neoplatónica entre bien y belleza. Por eso, haciéndose eco del *dictum* hegeliano (el arte como manifestación sensible del espíritu) que le lleva a recordar la existencia de las fases simbólica y clásica en el desarrollo histórico de lo artístico, apunta hacia una cercanía entre lo sublime y lo ridículo, mientras atestigua la dificultad de proceder con el ridículo contra la perfección de la belleza clásica. Hijo de su tiempo, Picón proclamó la necesidad de hacer una historia del género²¹, una historia que —como era común entonces— mezclaba los conceptos de grotesco y cómico para volver atrás en el tiempo y proyectar esta última categoría sobre un pasado que se remontaba a la Edad Media, repasaba las caracterizaciones de Leonardo y ligaba el poder de la sátira a los raros momentos de libertad política: Reforma Protestante, Revolución Francesa, etc., para al final asociar su triunfo al del liberalismo. De esta manera, la formulación estética de la caricatura como polo opuesto de lo bello denota una clara vocación clasicista y flanquea su valor primordial como fuente histórica, siguiendo en esto a Wright, para quien



CARICATURE DU CHRIST TROUVÉE SUR UN MUR, A ROME.
Dessin réduit au tiers de l'original.

3. Caricatura anticristiana (De Champfleury, *Histoire de la caricature antique*. 1865).

la caricatura era la expresión de lo grosero y tosco en el arte²².

La historia de la caricatura era en estos textos (y del mismo modo en Picón) la historia de un género que debía seguir la periodicidad histórico-artística establecida en la época, rastreando la presencia de rasgos cómicos y caricaturescos en las diferentes fases de la evolución artística. Por ello, para iniciar la historia de la caricatura se remonta al arte egipcio a través de una visión de estirpe o tufo hegeliano para marcar un comienzo significado (como ocurre en la literatura analizada y utilizada por el autor) por unos recursos que considera característicamente ligados al arte cómico en su devenir histórico, aunque no necesariamente sea así: el bestiario de la fábula y el apólogo, la oposición de la sátira, el impulso popular (no olvidemos a Champfleury), la simbolización o alegorización y el moralismo ridiculizador de costumbres. Egipto, de cualquier modo, sólo podía aportar imágenes en las que se adivinaba una intención, pero para la secuencia grecorromana venían en su ayuda fuentes más conocidas y empleadas desde

antiguo, con Plinio o Felipe de Guevara en lo histórico y Aristóteles en lo estético. Es verdad que se podía hacer una reconstrucción histórica algo más elaborada y salpicada de ejemplos que, sin embargo, chocaba con una objeción claramente winckelmaniana sobre la posibilidad de la existencia de lo grotesco y feo entre los griegos²³. Al recordar, no obstante, que la historia de la caricatura surgió como una excrecencia de la historia de la imagería popular y del valor documental de las imágenes del pasado recuperadas por los anticuarios, se hace imprescindible apuntar que los ejemplos aducidos están mayoritariamente tomados de las piedras grabadas, las figuras de bronce y barro, la cerámica o los *graffiti*, como ocurre con el célebre Cristo en la cruz con cabeza de asno publicado por el jesuita Garucci a mediados del siglo XIX, reproducido en casi la totalidad de las historias del género²⁴.

Picón continúa alternando generalizaciones históricas de corte romántico (con alusiones a Vico para referirse a la Edad Media) y terminología de raigambre vasariana en las artes figurativas, para reseñar la continuidad en el bestiario medieval de una intención moralizante que se remonta a la tradición helenística (fábulas y apólogos), proyectar su anticlericalismo de buen liberal republicano, dejar patente una formación clasicista que no atisba ninguna intención genuina en lo que podíamos llamar primitivismo de la expresión

(lo que hace considerar el carácter cómico más un defecto de ejecución que una intención consciente) y recordar que las figuras grotescas de capiteles y claustros relacionadas con las fábulas y los poemas satíricos como las leyendas medievales del Zorro Renard, forman un capítulo notable de la imaginaria medieval, mostrando igualmente apego a una incipiente teoría del medio que no sabemos si deriva de una lectura directa de Taine o simplemente se trata de una seña de identidad básica de la poética naturalista a la que pertenece su producción literaria²⁵:

“El *Zorro* ha sido uno de los grandes motivos de inspiración para la caricatura; quizás el más importante de todos porque tuvo origen en las ideas, las costumbres y hasta los errores de su época, cumpliéndose así una ley que hace que la obra artística sea tanto más importante cuanto más y mejor refleje el medio social en que se produce”²⁶.

Siguiendo —al parecer— bastante de cerca a Wright y eruditos medievalistas investigadores de la cultura popular como Lenient²⁷ o Lacroix²⁸, Picón transmite un punto de vista muy influido por la historia de la literatura y de las costumbres populares, al recordar al diablo como motivo de inspiración de la caricatura medieval, la ilustración de refranes y proverbios, la moda como blanco de la intención caricaturesca y una sátira social dirigida tanto a la ridiculización de los oficios y ocupaciones de las clases bajas, como a exponer una alegoría de la igualdad a través de las danzas de la muerte y manifestaciones populares como las fiestas de los locos. La autoridad de Gersson y Lacroix le convence de que la caricatura es reproducción de este mundo al revés tan querido por la imaginación popular y, por otro lado, la visión colectivista de una Edad Media sujeta al principio de autoridad sin límites le empuja a pensar en la imposibilidad de la caricatura personal y como corolario la orientación satírica, de costumbres e ideas, de la que sólo salva al bufón considerado como caricatura viviente.

La visión novelesca que nuestro autor tiene del Renacimiento está claramente extraída de la *Historia de la pintura en Italia* de Stendhal. Describe un retablo lleno de contrastes donde el poder arbitrario y el mantenimiento de la ignorancia se solapan con el estudio y la libertad de conciencia, donde el paganismo, el conocimiento de la Naturaleza y el ansia de placer definen una mezcla de barbarie guerrera y refinada civilización, de fanatismo y escepticismo, galantería y caballerosidad, crueldad y amoralidad. Semejante cuadro sólo podía ser revivido a través de las artes como reflejo de las ideas y de la época y, por consiguiente, como imagen del espíritu, lo que le conduce a la declaración programática de que el progreso de la civilización lleva aparejado el progreso de las artes. No tiene nada de extraño, por consiguiente, que Picón considerase que en el Renacimiento la caricatura pasara del servicio de las costumbres al de las ideas, que el catolicismo, al estar demasiado ligado a la belleza ideal, estuviese imposibilitado para ella, mientras que al protestantismo le fuese más fácil explorar el elemento cómico, lo que demuestra la apreciación del realismo grotesco nórdico (flamenco y alemán), sin llegar a atisbar la contrapartida clasicista de la caricatura italiana²⁹. En realidad, los historiadores de la caricatura, desde Baudelaire, ya manifestaron esta antinomia a la hora de considerar la caricatura como fenómeno artístico. Se apunta así una distinción por



4. Erhard Schoehn. *El diablo con Lutero como cornamusa*. 1535.

escuelas, o más bien caracteres nacionales y religiosos, que explica el escaso interés prestado a los artistas italianos, salvo la focalización de Leonardo en la caracterización y, citando a Lanzi, el recuerdo de Annibale Carracci que, como demostró la investigación posterior, es uno de los auténticos inventores del género como juego gráfico sobre la apariencia fisionómica, junto a Baccio del Bianco y Pedro Bellotti (1625-1700), “el primero que trazó caricaturas personales, especialmente de viejos”³⁰. Por consiguiente, Picón orilla bastante el origen italiano de la caricatura, patente en su etimología, lo que parece demostrar, a través de una atención prioritaria, que su visión de la caricatura está fundamentalmente enraizada en el realismo costumbrista popular y grotesco de la cultura nórdica; algo que acentuaría un determinismo racial que hace proclamar a El Bosco como creador del género fantástico y extravagante, emparentado con la religiosidad española en opinión de Michiels³¹, pero que en verdad claramente se muestra más determinado por la aparición

de la imprenta y la libre conciencia auspiciada por la Reforma protestante. De esa manera, y declarando lo que para él es un axioma histórico, esto es, la conexión entre el progreso humano y la lucha contra la fe religiosa³², la Reforma —como ha mostrado claramente la historiografía— fue un inmejorable caldo de cultivo de su auténtico foco de interés: la sátira. Dejemos a un lado, por lo demás, las prolijas descripciones literarias dedicadas a obras de pintores de la Escuela flamenca, algo propio de alguien que está obligado a hacer historia del arte sin el auxilio del testimonio visual, y los esquematismos a los que le lleva la distinción entre un carácter católico dirigido contra las individualidades y uno protestante contra la corrupción e inmoralidad social, producto de quien entiende el arte como reflejo de las ideas de la época y considera la caricatura como equivalente visual de un tribunal.

Vaguedades y generalidades van disipándose conforme el autor se acerca a los tiempos modernos. Inglaterra es contemplada muy acertadamente como patria de la caricatura moderna y Hogarth su primer definidor. En consonancia con el triunfo de la primera revolución burguesa, este país proporciona su sello particular ejemplificado en la creación de la caricatura política, que hace remontar a la sátira antipapista de los tiempos de la guerra civil³³ para desembocar a principios del siglo XVIII en un panorama descrito en términos plenamente modernos de la siguiente manera:

“Al advenimiento de Jorge I, la caricatura tenía ya verdadera importancia y vida propia; los partidos la empleaban como arma de combate, los dibujantes y editores habían conseguido popularizarla, la opinión la consideraba como el comentario satírico de los sucesos de la víspera...

A medida que crecían los abusos de los fuertes y las aspiraciones de los oprimidos, la caricatura se apoderaba de ellas, ridiculizando lo mismo el desafuero de los que mandaban como las torpes impaciencias de los que obedecían, lo mismo al ministro solamente atento a conservar su puesto que al fogoso tribuno que se pasaba el día perorando a las puertas de las fábricas o en las tribunas de los *clubs*”³⁴.

De esta manera, tras recordar al teórico del *Análisis de la belleza*, se centra en las estampas de tema moral moderno, tal vez el principal timbre de gloria de Hogarth, que lo convierte menos en un caricaturista político que —en la terminología de Picón— social y de costumbres, con una fuerte carga moralista, algo reconocido y casi consustancial con la sátira³⁵. Ello le lleva a una confusa distinción entre idealismo y realismo, al entender este último como un reflejo del tiempo y fruto del medio social, haciendo gala de un escueto y grosero determinismo. No obstante, semejante argumentación le sirve para valorar a Hogarth, no sólo desde el punto de vista de las cualidades formales de adscripción académica, sino en virtud de unas categorías entre estéticas y morales que resume en torno a la fidelidad de la expresión, la verdad de los tipos, el atrevimiento de los rasgos, el alcance de las ideas, el sentido moral, la gracia y la espontaneidad; categorías que le servirán para definir una escuela inglesa de caricatura de acuerdo a los siguientes rasgos:

“Hermano de la gracia española y del *esprit* francés, es el *humour* inglés engendradora de las burlas y pensamientos cómicos de que se nutre la caricatura. Pero el carácter serio y formal de los ingleses presta a sus concepciones cómicas dos cualidades muy dignas de tenerse en cuenta; suelen, por regla general, ser de mayor alcance en cuanto a la idea que entrañan y más violentas en la forma; sus ataques son más duros, no detienen a la sátira inglesa ninguna clase de consideraciones, ningún género de obstáculos, acomete el error allí donde cree verle y sin contar sus medios de defensa”³⁶.



5. William Hogarth. *La recompensa de la crueldad*. Estampa de *Las cuatro etapas de la crueldad*. 1751.



6. James Gillray. *Regeneración patriótica...* 1795.

Todo esto le permitirá, amparándose en la autoridad de Lytton Bulwer³⁷, refrendar la defensa liberal de un gobierno participativo, y de este modo dictaminar la inspiración política de la caricatura inglesa, expuesta por medio de la obra de Gillray, Rowlandson y Cruikshank y floreciente en una sociedad libre que no reduce al silencio a sus críticos, sino que permite utilizar el ridículo como arma satírica.

Pero, pese al reconocimiento explícito que hace de la trascendencia de la caricatura inglesa, Picón no puede ocultar su evidente

francofilia, por lo que prima a este país hasta el punto de llegar a proporcionarle un sentido cómico más desarrollado, lo que se traduce en un componente social convertido en carácter nacional de su caricatura, alimentado con frecuencia por el escepticismo. Dando por sentada una relación estrecha con la libertad, define la diferencia entre la caricatura francesa y la inglesa en su florecimiento al amparo de aquella o en la lucha por conseguirla, lo que lógicamente hace prestar mayor atención a la época de la Revolución (aún haciendo un somero recorrido por los siglos anteriores), abundando en la frecuente confusión entre alegoría y sátira, y dictaminando la necesidad ineludible de la libertad de pensamiento para la floración de la caricatura³⁸. Por consiguiente, no tiene que extrañar que dedique la mayor parte de este apartado a la Revolución de 1789, siguiendo al parecer muy de cerca a Champfleury, aunque en ningún caso haga referencia a las cerámicas patrióticas estudiadas por el escritor francés, apartado importante de la imaginería popular, pero no estrictamente de la caricatura o la sátira. Se convierte esta parte del libro en un especie de testimonio visual (sin ilustraciones) de un período histórico, celebrado con esperanza, pero también sujeto a algunas reticencias, donde Picón establece tipologías (anhelos e ilusiones, desbordamiento de rencores y descripción de convulsiones sociales, personificación de ideas y caricaturas personales), describe estampas según Champfleury, y establece los hitos más significativos: Desmoulins, Boyer-Brun (el primero que comprendió la importancia de la sátira dibujada, atribuida curiosamente a las ideas revolucionarias de los protestantes), Villeneuve (el Maillard de la caricatura según Picón) o Palloy³⁹. De este modo, como arma de combate entre revolucionarios y reaccionarios, la caricatura tomó una importancia política nunca conseguida con anterioridad, aunque fue cediendo ante las

restricciones del autoritarismo napoleónico. El *gran corso*, según Picón, nunca inspiró una buena caricatura, sólo la necesidad de derribarle o sostenerle, igual que Marat, el otro desvirtuador de la auténtica revolución para nuestro autor: ninguno de los dos consiguió hacer reír después de haber hecho llorar tanto, declara con mucha seriedad⁴⁰.

Las mejores caricaturas de la Revolución salieron, no obstante, de manos inglesas, como demuestran Gillray o Cruikshank, y esto enlaza con el carácter patriótico de la caricatura española, signo distintivo de la época de las luchas antinapoleónicas. Esta circunstancia acentúa el carácter funcional, de testimonio e imagen de la historia, que Picón le atribuye y enlaza con los frecuentes análisis de corte que podríamos llamar sociológico, que el autor hace para intentar explicar la desigual floración de la caricatura, algo que fácilmente podría atribuirse a otros motivos o simplemente achacarse a la ausencia de una investigación documental convenientemente contrastada. Esto se hace patente cuando el autor introduce la historia de la caricatura española, lo que probablemente sea su principal timbre de originalidad, pero que queda con seguridad lastrada por una investigación aún insuficiente, pero de un mérito indudable. Un innegable esquematismo lleva a considerar el mencionado carácter patriótico como rasgo esencial de la caricatura española, frente al social de la francesa o el político de la inglesa. También ese mismo esquematismo, no duda en atribuir la supuesta ausencia o escasez de caricatura española a motivos históricos o caracteriológicos. Un punto de vista, emparentado con la teoría del medio, que considera que la caricatura depende fundamentalmente de las condiciones ambientales:

“La sátira se produce en las sociedades decadentes, cuando la vida pública y la vida privada presente blanco a los ataques de la ironía y del sarcasmo, no cuando como al fundirse en una las coronas de los antiguos reinos españoles dan los pueblos muestras inequívocas de su cultura y su progreso”⁴¹.

Estas especulaciones se adornan con algunas citas que remachan su opinión: los *Avisos* de Pellicer o la *Guía de Madrid* de Ángel Fernández de los Ríos. Nunca termina de quedar claro si la eclosión de la caricatura está conectada únicamente con lo político o lo social —por utilizar su terminología—, y la influencia de la teoría del medio lleva (no olvidemos la condición de novelista de Picón) a unas imaginativas y literarias descripciones sobre la política y las costumbres de la época analizada. En pura lógica, esta dinámica parece romperse cuando la información es más completa: el caso de Goya es paradigmático. Picón sigue con el pintor aragonés la opinión habitual en la época que lo considerada uno de los primeros grandes caricaturistas modernos gracias a los *Caprichos*, los *Disparates* y otras series grabadas. Esta parece ser una opinión derivada de la fascinación que sentían por Goya los románticos franceses, conocida por él muy de primera mano, como se observa por la alusión a Paul Lefort y la larga cita de Gautier, donde, deplorando lo que hoy llamaríamos visión romántica de España, se adhiere a la interpretación de Goya como el creador del verosímil fantástico (monstruoso), tesis también mantenida por Baudelaire⁴². Es de destacar asimismo la muy válida crítica formal de los *Caprichos*, atendiendo a la explotación de las posibilidades del medio empleado, esto es, el aguafuerte, así como su juicio sobre la intención satírica y su alcance —en su opinión mal interpretados—, ya que



7. *Ni es caballo...* Caricatura de José Bonaparte.

encima de un pepino⁴⁴. Deploró, por lo demás, la animosidad de los caricaturistas en la época de las llamadas guerras civiles entre absolutistas y liberales, patente en las estampas publicadas en *El Zurriago* y *El látigo liberal contra el Zurriago*⁴⁵ que, sin embargo, no le parecieron caricaturas por estar, en su opinión, más inspiradas por el odio que por el sentimiento cómico, opinión por lo demás discutible. El joven periodista y escritor no ocultó sus preferencias y simpatías políticas al no considerar las figuras carlistas propicias para la risa y defender el carácter liberal de Mendizábal, como si fuese un descargo o un parapeto contra la agresiva abundancia de las caricaturas de que fue objeto. Considera originales las caricaturas políticas, aunque las llamadas sociales le parecen plagio de las francesas, excepto cuando atacan las costumbres del país vecino. Una vez detectado el carácter moralista de las estampas de aquellos primeros años del siglo XIX, percibe un gran incremento a partir de 1840, relacionando este hecho con una libertad recién estrenada, destacando como autores de mérito a Leonardo Alenza, que para él no es un caricaturista en sentido estricto sino un costumbrista, y Francisco Ortego, único y verdadero caricaturista en su participación en *Gil Blas* entre otras publicaciones. Al final se impone un auténtico ejercicio de autocensura, lógico por el momento en que escribió y publicó su obra, refiriéndose veladamente a la caricaturización de los Borbones hecha por Ortego, imponiendo de este modo la conocida tesis de la identificación entre sátira y libertad⁴⁶. A pesar de su carácter parcial e incompleto, no puede dejarse mencionar el hecho de que Picón intenta iniciar una historia de la caricatura española, algo que el ejemplo francés revelaba como tarea inaplazable.

Y precisamente es la gran época de la caricatura francesa de la monarquía de Luis Felipe la que cierra el libro, como no podía ser menos si atendemos a la inspiración cultural de

Goya, para Picón, no era realmente un pensador y moralista que estuviese interesado en reformar las costumbres, sino una especie de testigo ocular de una sociedad decadente llamada a desaparecer⁴³.

La caricatura posterior a Goya era para Picón intrascendente a fuer de anónima. Sólo le parecieron relevantes los grabados de las guerras napoleónicas que tuvieron como blanco al Rey Intruso, algunos célebres y bastante reproducidos, como el que, con ligeras variantes presenta a José Bonaparte montado

Picón, lo que se traduce en una información bastante actualizada, centrada en los grandes caricaturistas de esta época, que en algunos casos seguían activos cuando se publicó la obra que comentamos. Es aquí donde para Picón el axioma de la caricatura como fuente de la historia e imagen de la época alcanza formas más funcionales, hasta el punto de que los caricaturistas son equiparados con los historiadores, poetas y novelistas: Guizot y Thiers, Hugo y Musset, Balzac, Dumas o Gautier⁴⁷, hasta el punto de esbozar algo así como una especie de teoría social de la caricatura:



8. Honoré Daumier. «Le Ventre Législatif». *L'Association Mensuelle*, 1834.

“...e igualmente por Monnier, Daumier, Grandville, Pigal, Philipon y Travies, podrá estudiar al día la vida de esa sociedad tan perturbada, tan fecunda en vigorosos arranques y horribles desfallecimientos. No es, pues, despreciable la obra del caricaturista: si los humildes artífices que en Grecia y en Etruria adornaron con figuras sus vasos y sus ánforas contribuyeron mucho á que hoy se conozcan los trages (sic), usos y costumbres de su tiempo, lo mismo esos dibujantes que en las mesas de un café, en el saloncillo de un teatro ó en el cuarto de un actor trazaron sus apuntes y sus croquis servirán algún día para que el porvenir vea, como de cerca, todo lo que hoy constituye nuestro vário (sic) y heterogéneo presente. Y no se diga que el conocimiento de lo pequeño, por tal medio obtenido, quitará importancia alguna á lo grandioso; antes al contrario, aquellos hombres que, nacidos entre medianías y nulidades, supieron por el talento ó por el genio sobreponerse á sus contemporáneos, serán tenidos en mayor estima, y más aplausos se les prodigarán cuando se sepa á ciencia cierta que brotaron, como flores entre arena, más por el propio impulso de su fuerza que por la protección que hallaron ó las facilidades que se les concedieron: tal poeta de sentimiento generoso y corazón entero, tal político de buena fe y conciencia honrada, brillarán doblemente cuando se diga que salieron de una turba de banqueros rapaces, comerciantes egoístas, soldados perturbadores y gentes sin otro Dios que su provecho ni más amigo que el dinero”⁴⁸.

Una visión cercana a una teoría de la modernidad de corte realista, asimilable a las enunciadas por Champfleury, Gautier o el mismo Baudelaire. Desde esta perspectiva, Picón aborda lo que, acertadamente, considera una manifestación característica y distintiva de

su tiempo, más abundante que en ninguna época anterior, ligada a las luchas sociales y la crítica antiburguesa, contemplada muy favorablemente por nuestro autor, un novelista de adscripción liberal demócrata, republicano de tendencias socializantes, aunque, también, dandy burgués elitista y refinado. Porque la caricatura, desde la reflexión sociohistórica de Picón, es un medio de denuncia social y política ligado a la comunicación de masas (la prensa moderna), en la estela de Philipon y *La Caricature* que hacen de caricatura y prensa un matrimonio imprescindible. También contará con sus héroes, entre los que destacan el trío formado por Monnier, Daumier y Gavarni. El primero, equiparado a la “musa festiva” de Paul de Kock⁴⁹; Daumier, el fiscal de la época de Luis Felipe, “historiador” del siglo XIX francés, émulo de Balzac, el más grande dibujante de la Francia de su tiempo; y un Gavarni para el que Picón reserva la mejor de sus alabanzas, descrito como hijo del siglo en la inconstancia de sus ideas, ligado a *Charivari*, oscurecido el caricaturista por el crítico de costumbres y para nuestro autor el más completo e influyente:

“Menos enérgico que Daumier, más fino que Monnier, muy superior bajo todos los conceptos a Trávies, Grandville, Pigal y Philypon (sic), es quizá el más completo de sus colegas y seguramente el que mas influencia ha ejercido en la caricatura contemporánea”⁵⁰.

Es muy significativo ver cómo establece una tipología dominada por el *bourgeois*, la loreta y el bohemio, extraída del propio Gavarni en su mayor parte, aunque la predilección de Picón continua siendo la política como se observa en el interés mostrado por la serie *Historia de Prudencio Jano Girasol*, dedicada a Talleyrand. Claramente, Picón muestra en las conclusiones una visión instrumental del género que, en aquel momento, era entendido como recurso de oposición al poder político, como práctica reformista de alcance ético y moral, en definitiva como correlato moderno de la sátira visual enunciada por medio de la equiparación platónica de la belleza y el bien, y algunas de las últimas palabras vertidas por Picón en sus conclusiones son extraordinariamente elocuentes.

“Pero cesemos ya; la caricatura contemporánea es fácil de estudiar; las bibliotecas y las colecciones particulares ofrecen á miles ejemplares curiosos y datos interesantes á quien se proponga conocer el grado de desarrollo que ha llegado á obtener lo cómico dibujado. Alemania, el país de la filosofía, Italia la patria del Renacimiento, Francia la cuna de la Revolución conceden a la sátira de la línea toda la importancia que en sí tiene: sólo en España no existe un buen periódico de la índole del Punch, el Fanfulla y el Charivari. ¿Es que falta entre nosotros el sentimiento cómico que inspiró a nuestros grandes poetas? No por cierto; es que la sátira no puede vivir sino al amparo de la libertad, que la palabra de la verdad no es para dicha en tiempos de opresión, que la conciencia pública exige hoy remedios más enérgicos contra la corrupción social. (...)”

La misión de la sátira esponerse (sic) al servicio de toda causa noble; señalando el mal, el espíritu que se niega a la contemplación de cuanto no es hermoso, volverá los ojos hácia el bien, y la risa atraída á los labios del hombre honrado por las debilidades y los vicios agenos (sic) será el elogio más sincero de la fortaleza y la virtud”⁵¹.

NOTAS

1. Debe haber una errata en la fecha de publicación de la portada, corregida en la cubierta; si no, se daría la paradoja de que el libro habría sido publicado antes de terminar su aparición seriada. Ver: PALAU Y DULCET, Antonio. *Manual del librero hispanoamericano*. 2ª ed. Barcelona: Librería Palau, 1961, Tomo XIII, p. 212.

2. BALLANTYNE, Margaret A. «Índice de la *Revista de España* bajo la dirección de Galdós». *Hispania*, 73, 2 (1990), pp. 332-334.

3. G. DE AMEZÚA, Agustín. «Apuntes biográficos de Don Jacinto Octavio Picón». En: PICÓN, Jacinto Octavio. *Vida y obras de Don Diego Velázquez*. Madrid: Renacimiento, s.a. (1925), 2ª ed refundida, *Obras Completas*. Tomo Décimo, pp. VII-XLIV (reproducido también en *Opúsculos histórico literarios, II*. Madrid: C.S.I.C., 1951, pp. 148-166) y CELMA VALERO, Mª Pilar. *Literatura y periodismo en las revistas de fin de siglo. Estudio e índices (1888-1907)*. Madrid: Júcar, 1991, pp. 21, 28 y 36.

4. Está por hacer un estudio sobre Picón como crítico de arte. A falta de ese trabajo, valga el espacio que le dedica María Piedad Villalba Salvador en su tesis doctoral sobre José Francés, el crítico que puede considerarse su sucesor en la atención por la caricatura como género artístico. Ver: VILLALBA SALVADOR, María Piedad. *José Francés, crítico de arte*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1994, de la que hay edición electrónica: Madrid: Universidad Complutense, 2005, en concreto las pp. 392-395. Autor de muchos artículos de crítica firmados con el seudónimo «Juan Vulgar» (protagonista de una novela suya del mismo título de 1885), recogió sus comentarios sobre la Exposición Nacional de 1890 en: PICÓN, Jacinto Octavio. *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Reproducciones por el Conde de San Román. Madrid: Imp. de Enrique Rubiños, 1890.

5. *Vida y obras de Don Diego Velázquez*. Madrid: Ricardo Fé, 1899. Como es fácil observar por la nota 3, he consultado la edición póstuma de 1925.

6. *Observaciones acerca del desnudo y su escasez en el arte español. Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Imp. Fortanet, 1904.

7. “Por lo que se refiere a *Vida y obras de Don Diego Velázquez*, de Jacinto Octavio Picón, la crítica ha de ser muy otra, ya que se trata de uno de los libros más perfectos del autor de *Dulce y sabrosa*. Sin grandes novedades de criterio de documentación, sin propósitos de ninguna erudición ni sapiencia, esta bella monografía era, en cuanto a digna prosa, el regalo del año del centenario”. (GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1963, p. 50).

8. *Copia de pareceres y censuras de los reverendísimos maestros y señores catedráticos... Sobre el Abuso de las figuras y pinturas lascivas y deshonestas...* Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1632. Fue recogido por CALVO SERRALLER, Francisco. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981, pp. 235-258 y con posterioridad ha sido sacado a colación en un tema de largo recorrido desde AGUILERA, Emiliano M. *El desnudo en la pintura española*. Madrid: Bergua, 1935 y los trabajos de Javier PORTÚS: «De salas reservadas y otros paraísos cerrados». En: *El desnudo en el Museo del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 1998, pp. 100-102; *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte Española, 1554-1838*. Cat. Exp. Madrid: Museo del Prado, 1998, pp. 41-43 y «Desnudos en el Limbo. El contexto de un cuadro singular». En: *Alonso Cano. Dibujos*. Cat. Exp. Madrid: Museo del Prado, 2001, pp. 97-110, que mantiene la tesis de que el escrito era una solución de compromiso en la que fundamentalmente se condenaba la exposición pública de desnudos, no su posesión por personas de alto rango social y cierta calidad intelectual. Ya en el momento del discurso, E. GÓMEZ DE BAQUERO, al otorgar mayor trascendencia al aspecto moral, discrepaba con Picón quien ponía el acento en las connotaciones paganas del desnudo y la prioridad dada por la Iglesia al carácter devocional de la pintura («Crónica literaria»). *La España Moderna*, 14, 168, diciembre 1902, pp. 145-147).

9. Las básicas son las de PESEUX-RICHARD, H. «Un romancier espagnol: Jacinto Octavio Picón». *Revue Hispanique*. XXX (1914), pp. 515-585. G. DE AMEZÚA, Agustín. «Apuntes biográficos... y LÓPEZ-VALDEMORO, Juan Gualberto. «De mis memorias. Jacinto Octavio Picón y Bouchet». *Boletín de la Real Academia Española*. XX (1933), pp. 243-251 que eran amigos suyos, y conforman una fuente importante para la reconstrucción biográfica moderna hecha por Gonzalo SOBEJANO en la introducción a su edición

de PICÓN, Jacinto Octavio. *Dulce y sabrosa*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 11-60 y VALIS, Noël M. *Jacinto Octavio Picón, novelista*. Barcelona: Anthropos, 1991.

10. CALVO SERRALLER, Francisco. «Aureliano de Beruete y la cultura artística de la Restauración». En: *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Madrid: Alianza, 1990, p. 62.

11. En la voz dedicada al novelista en la Enciclopedia Espasa se consideraba trabajo de compilación en lo referente a la Antigüedad y los países extranjeros, pero completamente original en lo que concierne a España (*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Madrid: Espasa Calpe, 1921, tomo 44, p. 564). Sin embargo, GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la Crítica de Arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975, p. 195 eleva su juicio hasta “un libro sin precedentes en nuestra bibliografía, y que, por consiguiente, merece todos los honores por haber agregado un nuevo género al arte historiable y respetable”.

No obstante, los *Apuntes para una historia de la sátira en algunos pueblos de la Antigüedad y la Edad Media*. Discursos leídos en el Ateneo Catalán por D. Joaquín RUBIÓ Y ORS. Barcelona: Imprenta de Magriñá y Subirana, 1868, se adelantan claramente a Picón y parecen una muestra de la temprana repercusión de Wright y Champfleury en la España de la época. Aunque Picón nunca lo cita, parece evidente la inspiración, incluso en el título utilizado por el novelista madrileño.

12. PICÓN, Jacinto Octavio. *Apuntes para la Historia de la Caricatura*. Madrid: Tip. de J. C. Conde y Compañía, 1878 p. 9. Todas las citas a partir de ahora van a seguir esta primera edición, aunque hay una reedición reciente: Valencia: Librerías París-Valencia, 2002.

13. WRIGHT, Thomas. *History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*. Londres: Vertue, 1865 y CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature antique*. París: Dentu, 1865; *Histoire de la caricature moderne*. París: Dentu, 1865; *Histoire de la caricature au moyen âge et sous la renaissance*. París: Dentu, 1875, 2ª ed. aumentada; *Histoire de la Caricature sous la République, l'Empire et la Restauration*. París: Dentu, 1877; *Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue. Louis XIII à Louis XVI*. París: Dentu, 1880; a las que seguirían dos monografías independientes sobre la misma temática: *Henri Monnier. Sa vie, son oeuvre*. París: Dentu, 1879 y *Le Musée secret de la caricature*. París: Dentu, 1888. También es importante reseñar su actividad como historiador de la imagen y el arte popular: *Histoire de l'imagerie populaire*. París: Dentu, 1869 e *Histoire des faiences patriotiques sous la Révolution*. París: Dentu: 1867.

14. GOMBRICH, Ernst H. “El método de análisis y permutación de Leonardo da Vinci. Las cabezas grotescas”. En: *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1982, pp. 115-153.

15. HASKELL, Francis. *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza, 1994, p. 359. Todo este debate está recogido en el capítulo 13: «La engañosa prueba del arte», pp. 342-365.

16. VALIS, Noël M. *Jacinto Octavio Picón...*, p. 22.

17. Baudelaire concibió una estética de lo cómico en 1852, pero su único fruto fueron los tres célebres artículos («De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques», *Portefeuille*, 8 julio 1855, «Quelques caricaturistes français», *Le Présent*, 1 octubre 1857 y «Quelques caricaturistes étrangers», *Le Présent*, 15 octubre 1857) recogidos en BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1989. Ver también: HANNOOSH, Michele. *Baudelaire and Caricature. From the Comic to an Art of Modernity*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.

18. Ilustrado alemán (1733-1813), autor de *Komische Erzählungen*, 1765.

19. Charles (1802-1859) y François (1837-1883), padre e hijo, arqueólogos franceses de inspiración católica.

20. «Parodien und Karikaturen auf Werken der klassischen Kunst». *Abhandlungen der Königlich preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*. 1851. Cit por HASKELL, Francis. *La historia...*, pp. 348-349.

21. Que era consciente de esta necesidad y del carácter pionero de su trabajo queda explícito en la conclusión de su trabajo al decir: “El conocimiento de la sátira dibujada en los tiempos que fueron puede servir para fijar el origen y el sentido del espíritu cómico de la antigüedad, enjendrador (sic) de esta corriente de humorismo que impera en nuestros días. A despertar el gusto hacia este estudio van encaminados

los *apuntes* que terminan aquí: si llegan á inspirar algun (sic) día a quien tenga fuerzas para llevarla á cabo la idea de escribir una historia del elemento cómico en las artes del dibujo, no habrán sido completamente inútiles estos párrafos, sin mérito seguramente, pero también si pretensiones” (PICÓN, Jacinto Octavio. *Apuntes...*, p. 135).

22. HOFMANN, Werner. «Il comico nell’arte occidentale e la caricatura moderna». *Voz Comico e caricatura*. En: *Enciclopedia Universale dell’Arte*. Venecia, Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1958, vol. III, col. 757; *Caricature. From Leonardo to Picasso*. Nueva York, Crown, 1957, p. 10.

23. Werner HOFMANN («La mano libre de Picasso y la caricatura»). En: *Picasso. De la caricatura a las metamorfosis del estilo*. Barcelona: Lunwerg, 2003, pp. 39-46) recuerda un texto anónimo (atribuido a Winckelmann) en el que se defendía la libertad de la mano de Bernini como fórmula de la contrapartida del ideal disciplinado de la belleza clásica.

24. «Un crocifisso grafito da mano pagana nella casa dei Cesari sul Palatino», Roma, 1857; también publicado en su *Storia dell’Arte Cristiana* (1889). Ver: <http://www.newadvent.org/cathen/04517a.htm>.

25. Que igualmente podría derivar de una lectura de Stendhal. Ver STENDHAL. *Una interpretación sensual del arte. El clima geográfico e histórico en las “artes”*. Selección, traducción y prólogo de Consuelo BERGES. Barcelona: Tusquets, 1972.

26. PICÓN, Jacinto Octavio. *Apuntes...*, p. 30.

27. LENIENT, Charles Félix. *La satire en France au moyen âge*. París : Hachette, 1859. CHAMPFLEURY lo cita expresamente en el prólogo de *Histoire de la Caricature sous la Réforme...*, p. VIII.

28. Debe tratarse del erudito francés Paul LACROIX (1806-1884), autor de *Vie militaire et religieuse au Moyen Âge et à l’époque de la Renaissance*. París : Firmin-Didot, 1873 y *Mœurs, usages et costumes au Moyen Âge et à l’époque de la Renaissance*. París : Firmin-Didot, 1871, entre otros títulos.

29. Es evidente la importancia del realismo popular nórdico y sus derivaciones grotescas con fuertes resonancias alegóricas, campo en el que destaca sobremanera Brueghel el Viejo, así como la estampa satírica alemana de la Reforma, ambos antecedentes tenidos en cuenta en las historias modernas de la caricatura. Sobre la imaginaria popular de la Reforma, la batalla de los sexos y el mundo al revés, ver, entre otros: MOXEY, Keith. *Peasants, warriors and wives. Popular imagery in Reformation*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1989 y KUNZLE, David. «Bruegel’s Proverb Painting and the World Upside Down». *The Art Bulletin*, 59, 2 (1977), pp. 197-202

30. A través de la *Storia pittorica dell’Italia*. Parece que Lanzi no prestó mucha atención a las fuentes antiguas (Bellori, Malvasia) que mostraban a Annibale como inventor de la caricatura en el sentido italiano de *ritratto carico*. Por lo demás, es curioso que Picón se detuviese en un oscuro pintor veneciano del siglo XVII, discípulo de Girolamo Forabosco, al que el historiador italiano dedicó unas pocas líneas. Cito por una edición inglesa: LANZI, Luigi. *The History of Painting in Italy. From the period of the Revival of the Fine Arts to the end of the Eighteenth Century*. Londres: Henry G. Bohn, 1853, vol. II, p. 253.

31. Historiador de la escuela flamenca de pintura: MICHIELS, Alfred. *Histoire de la peinture flamand depuis ses debuts jusq’ en 1864*. París: A. Lacroix, Verboeckheven et Cie., 1865-1876, 10 vols. 2ª ed. También colaboró en el volumen correspondiente a la *École flamande* de BLANC, Charles. *Histoire des peintres de toutes les écoles*. París: Renouard, 1861-1876, autor al que Picón cita en relación con Holbein, seguramente por el tomo dedicado a la *École allemande*. El compendio de Blanc estaba entonces muy difundido.

32. Una idea matriz que, según el propio Picón, le viene de su admirado Castelar, al que sucedió en el sillón de la Real Academia Española: VALIS, Noël M. *Jacinto Octavio Picón...*, p. 28.

33. Se puede considerar que las mayores contribuciones británicas al arte moderno son la caricatura, el paisaje y el retrato, pero también es verdad que la sátira política anterior a Hogarth, y sobre todo a Townshend, se caracterizaba por la ausencia de lenguaje caricaturesco de deformación y por descansar sobre imágenes alegóricas, siendo la introducción en Inglaterra de la caricatura italiana una consecuencia del *Grand Tour*. Ver: DOCAMPO, Javier. *Hogarth y la estampa satírica en Gran Bretaña*. Madrid: Biblioteca Nacional, Electa; 1999 y ATHERTON, Herbert M. «George Townshend, Caricaturist». *Eighteenth Century Studies*, 4, 4 (1971), pp. 437-446 y «George Townshend Revisited: The Politician as Caricaturist». *Oxford Art Journal*, 8, 1 (1985), pp. 3-19.

34. PICÓN, Jacinto Octavio. *Apuntes...*, pp. 54-55.

35. Las incursiones de Hogarth en la caricatura política son tan escasas que la mayor parte de la bi-

bliografía al uso lo inserta en la llamada sátira moral de costumbres. Hogarth no quiso ser confundido con un caricaturista en el sentido italiano, lo que demuestra visualmente en su famosa estampa *Characters and caricaturas*, aparecida como boletín de suscripción del conjunto que reproduce su serie pictórica *Marriage à la mode*.

36. PICÓN, Jacinto Octavio. *Apuntes...*, p. 64. No olvidemos, por lo demás, que Baudelaire caracterizó a la caricatura inglesa como salvaje y violenta, exponente del cómico feroz, como subdivisión de su esbozo de categorización de lo cómico («Algunos caricaturistas extranjeros». En: BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico...*, p. 114). Por su parte, Michel MELOT (*L'oeil qui rit. Le pouvoir comique des images*. Ginebra, Office du Livre, 1975, p. 128) destaca el papel jugado por Hogarth en la redención de lo cómico a través del humor y su intención moralizante que sublima los atentados de lo cómico contra dos de las reglas fundamentales del pensamiento estético clasicista: verosimilitud y decoro.

37. Parece claro que se trata de Edward BULWER-LYTTON (1803-1873), popular novelista victoriano, autor de *Los últimos días de Pompeya* (1835), en un libro traducido al español: *La Inglaterra y los ingleses*. Madrid: Imprenta de D. Marcelino Calero, 1837,

38. Picón, siguiendo a Champfleury, considera caricaturas de pleno derecho las sátiras políticas anti-absolutistas de corte alegórico creadas por Romeyn de Hooghe en Holanda contra Luis XIV con motivo de la invasión francesa de los Países Bajos. GOMBRICH («El arsenal del caricaturista». En: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1966, pp. 163-181 y «Magia, mito y metáfora. Reflexiones sobre la sátira pictórica». En: *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate, 2003, pp. 184-211.) ha marcado con claridad los recursos utilizados por el caricaturista (sobre todo político), emparentados con los complejos códigos de la imagen alegórica. Incluso, algunos como E. LUCIE-SMITH (*The art of caricature*. Londres: Orbis, 1981, p. 52) han resaltado la contribución de la traducción inglesa de Ripa en el siglo XVIII al nacimiento de la caricatura política británica.

39. Camille Desmoulins, en su periódico *Les Révolutions de France et de Brabante* fue uno de los primeros en servirse de la caricatura en un periódico, anticipándose así a Charles Philipon. Por su parte, Boyer de Nîmes, polemista ultra condenado a muerte por un tribunal revolucionario, publicó en 1792 su *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, donde intentaba demostrar el papel de la caricatura como medio para sublevar al pueblo (SEARLE, Ronald; ROY, Claude y BORNEMANN, Bern. *La caricature. Art et manifeste. Du XVI^e siècle à nos jours*. Ginebra: Skira, 1974, p. 58). Estos dos personajes aparecen documentados ya en CHAMPFLEURY: *Histoire de la caricature sous la République...*, capítulos VI («Camille Desmoulins, instigateur des caricatures») y XI («Le premier historien de la caricature en France»).

40. La historia de la caricatura demuestra que esta afirmación de Picón carece de fundamento, ya que Napoleón se convirtió en el objetivo de una de las primeras campañas de sátira y caricatura política, lógicamente procedentes del campo contrario, y además intentó contrarrestarlas, aunque con poco éxito. Véase: SEARLE, Ronald et al. *La caricature...*, pp. 95-107, MELOT, Michel. *L'oeil...*, p. 165. Hay además una amplia bibliografía específica sobre la caricatura antinapoleónica que se remonta a finales del siglo XIX, como se puede ver en la web de la Fondation Napoleon (<http://www.napoleon.org>), en concreto la exposición *L'Anti-Napoleon* del Museo de Malmaison.

41. PICÓN, Jacinto Octavio. *Apuntes...*, p. 96.

42. La cita de Paul LEFORT debe corresponder al volumen *École espagnole* de la *Histoire des peintres...* de Charles Blanc. Las alusiones de Baudelaire a Goya se encuentran en «Quelques caricaturistes étrangers» (BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico...*, pp. 117-123) y la cita de Gautier procede de «Fran^{co} de Goya y Lucientes». *Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, I, 1842, pp. 337-345 y está reproducida en GLENDINING, Nigel. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1983, p. 93.

43. Esto parece contradecir la opinión de HELMAN, Edith. *Trasmundo de Goya*. Madrid: Revista de Occidente, 1963, que liga la sátira moral de los *Caprichos* al reformismo de los amigos ilustrados de Goya.

44. Reproducida en PHILIPPE, Robert. *Political graphics. Art as weapon*. Oxford: Phaidon, 1982, p. 137 y en *Miradas sobre la Guerra de la Independencia*. Cat. Exp. Comis. Valeriano BOZAL. Madrid: Biblioteca Nacional, 2008, p. 257.

45. No está claro si Picón se refiere a *El Zurriago* que se publicó en el trienio liberal (1821-1823) o al de 1841. Es el segundo el que cuenta con estampas satíricas. Valeriano Bozal, al que se debe en gran medida la recuperación de la tradición satírica española del siglo XIX, lo considera como “horizonte” de la prensa

satírico-gráfica posterior (*La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón, 1979, p. 25). Ver también: CARRETE PARRONDO, Juan et al. *El grabado en España. Siglos XIX y XX*. Madrid: Espasa Calpe, 1988. *Summa Artis. Historia general del arte*. Vol. 32.

46. Es sabido que la caricatura, bastante agresiva y salvaje, de Isabel II y la corte borbónica de los “milagros” fue llevada a cabo por notables artistas españoles de la época, aunque en muchas ocasiones de una forma casi clandestina como muestra la serie de *Los borbones en pelota* de los hermanos Bécquer (*Los borbones en pelota*. Edición a cargo de Robert PAGEAD, Lee FONTANELLA y María Dolores CABRA LOREDO. Madrid: Museo Universal, 1991).

47. Esto se había convertido en la época en un tópico. Picón sigue estrechamente a Champfleury que, a diferencia de Wright que termina su libro con los caricaturistas ingleses del período georgiano, dedicó un volumen completo a la caricatura de su tiempo y al que se debe la frase que proclamaba que la burguesía no había encontrado retratistas, sólo caricaturistas. Por lo demás, la aspiración de la caricatura, derivada y emparentada con la fisiognómica, de ser el registro de individuos, tipos y clases sociales en un gran retablo generalizador le llevó pronto a ser comparada a la labor de los novelistas contemporáneos, sobre todo Balzac, en su pretensión de trazar una *Comédie humaine*. Ver a este respecto WECHSLER, Judith. *A Human Comedy. Physiognomie and Caricature in 19th Century Paris*. Chicago: The University of Chicago Press, Thames and Hudson, 1982.

48. PICÓN, Jacinto Octavio. *Apuntes...*, pp. 122-123.

49. Novelista francés (1793-1871).

50. PICÓN, Jacinto Octavio. *Apuntes...*, p. 131.

51. *Ibidem*, pp. 134-135,136.

