

(1757-1818), prolífico escultor y tallista barroco de la Antequera de entre siglos. A él se le deben una considerable cantidad de obras que mantienen aún los estilemas propios de su padre, así como otras obras de talla que se han erigido en iconos de la estética procesional antequerana. Con este epígrafe se pueden dar por concluidos los distintos capítulos de estudio sobre Andrés de Carvajal y Campos.

El libro tiene su cierre exponiendo las distintas fuentes sobre las que se ha basado el grueso de este estudio. En primer lugar aparecen referidas las fuentes bibliográficas, a través de una bibliografía básica. A continuación, y a modo de colofón, encontramos un escueto apéndice documental, selecta selección de entre la ingente cantidad de documentos de archivo que el autor ha consultado para fundamentar el desarrollo de este estudio.

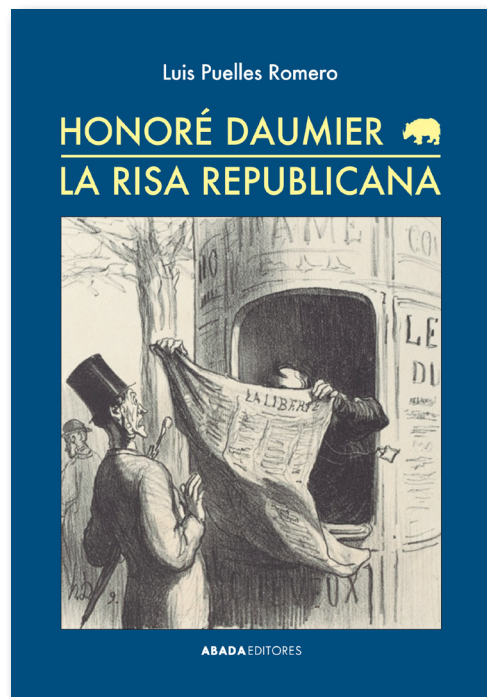
Con esta publicación se consigue con creces los objetivos principales que parece pretendía su autor, dar a conocer mejor y poner en valor la personalidad artística y producción plástica de Andrés de Carvajal. Empresa que bien se debiera llevar a cabo con distintos artistas del panorama escultórico andaluz que, a pesar de ser reconocidos como grandes adalides en su campo, quedan faltos de un estudio serio, con las mismas directrices y rigor científico que destacan en este completo estudio de Jesús Romero Benítez.

ISAAC PALOMINO RUIZ

Grupo de Investigación HUM 362. Universidad de Granada

LUIS PUELLES ROMERO. *Honoré Daumier. La risa republicana*. Madrid: Adaba Editores, 2014, 427 págs., 154 ils.

Hacer una aportación significativa al conocimiento de Daumier, su obra y su época, es una tarea que Luis Puelles, Profesor de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Málaga, cumple de manera muy satisfactoria, sobre todo para el lector interesado que encuentra un sobresaliente ensayo en español, construido sobre la muy abundante literatura crítica e histórico-artística existente sobre el artista francés, pero también sobre el brillante dominio que el autor muestra de un sinfín de cuestiones y enfoques de índole estético-filosófico, aunque también sociológico, crítico-literario, etc. que componen una aproximación multidisciplinar y poliédrica a un maestro que se presta maravillosamente bien a personalizar, o más bien hacer de hilo conductor, de una indagación que, en definitiva, versa sobre la construcción de la modernidad artística, literaria, estética, filosófica e ideológica, en su base histórica: la Francia del siglo XIX. Este es el primer motivo por el que nos debemos felicitar ante la aparición de esta monografía. Es verdad que las fuentes y la



bibliografía sobre Daumier, la caricatura, la prensa satírica, la primitiva comunicación de masas, la eclosión de la burguesía, la formación de la metrópoli moderna, el nacimiento de la división social de clases tras el fin de la sociedad estamental, el espectáculo público, la ciudad como escenario social, el impacto del transporte y la movilidad... entre otros muchos factores, se ven acompañadas de una contextualización y categorización, competencia del pensamiento crítico, y que Daumier, la caricatura y la ciudad de París (realidad física e imagen) son algunas de las piedras de toque de una conceptualización que, por ejemplo, sirvió para la reflexión por parte del marxismo crítico, y no hay más que recordar la obra de los Pasajes de Benjamin. Pero es que, como muy oportunamente recuerda el autor en la introducción, Daumier, que fue objeto de reflexión crítica desde su propia época (con Baudelaire y Champfleury en primer término) fue sin embargo, posteriormente, preterido en el relato canónico de la historia de las artes plásticas del siglo XIX, y no sólo porque el poeta prefiriese curiosamente a Constantin Guys como pintor de la vida moderna, sino a que la figura del caricaturista marsellés quedaba en segundo plano, debido a la construcción formalista de la historiografía artística contemporánea, y eso pese a la responsabilidad del propio Baudelaire en la artistización de Daumier y a la contribución, si bien indirecta, de nuestro artista a debates clave de la elaboración del modelo artístico de la modernidad: romanticismo/realismo, arte puro/arte social, pura forma/sentimiento; en definitiva el modo en que el arte como construcción, estética y social, formaba parte de los modelos culturales a través de los entramados institucionales creados para su triunfo en el ámbito social. De esta manera, como mostró Melot entre otros, esta temprana atención crítica hacia Daumier, se vio entorpecida por consideraciones políticas e ideológicas, encontró la dificultad de ubicar a un litógrafo caricaturista en el relato canónico de la historia del arte, fue contaminada por visiones retrospectivas hacia el compromiso del artista y se abrió paso en una encrucijada de intereses crítico-históricos que le convirtieron en figura esencial en una argumentación que, por un lado, descansa en la caricatura como instrumento de conocimiento humano por mediación de la fisonomía y por otro en una figura privilegiada en las perspectivas sociopolíticas de la historia social del arte.

El subtítulo elegido, la risa republicana, manifiesta el prioritario interés del autor por la producción litográfica y el género satírico como núcleo vertebrador de su relato y aproximación crítica. Es verdad que el atributo dado a la risa responde más a la búsqueda de una definición filosófica, de corte ético-moral, exhumado de sus antecedentes horacianos, por lo que la calificación política, que obviamente también la tiene, exime de aproximaciones de tipo más histórico y sociológico, como pueden ser la de Kerr sobre la caricatura y la prensa satírica y la cultura política o la de Forbes sobre la sátira como conformadora de la cultura política republicana. El libro sigue, consecuentemente, un decurso lógico. Se detiene en una definición teórico-filosófica de la caricatura, como instrumento de conocimiento del hombre y como medio de corrección satírica, en lo que llama su triple dimensión política: el presente, la ciudad y la ridiculización. De este modo, la actualidad cotidiana, el espacio urbano y la corrección moral, social y política del sujeto-objeto de la risa, contribuyen al alcance de la imagen (la representación) que se hace de la realidad social y cultural.

Es evidente, que planteado el libro como una monografía sobre Daumier, descansa en gran medida sobre los modelos de la biografía artística, una biografía que se entremezcla con la evolución sociopolítica de la Francia del siglo XIX, desde la nostalgia de la aventura napoleónica y la Restauración borbónica a los inicios de la III República, pasando por las dos revoluciones burguesas de 1830 y 1848, la monarquía del *juste milieu* de Luis Felipe, las propuestas republicano-radicales y a la postre socialistas de la República a la que puso fin Luis Napoleón y su II Imperio y el triunfo y represión de la Comuna. Es también un estudio de la producción satírica de Daumier, que tenía como base material la litografía y como soporte la producción editorial. Daumier era, por consiguiente, no tanto un artista al uso sino un litógrafo y un periodista satírico, su obra sólo puede ser considerada a la luz de los acontecimientos sociopolíticos y ello marca los vaivenes de la dirección de su trabajo como consecuencia de la libertad de prensa y sus restricciones. Es lo que permite,

aunque el libro no se extiende mucho en ello, trazar un hilo narrativo que se entreteje con la prensa satírica ilustrada, las imágenes reproducidas de la litografía y las empresas editoriales que satisfacían la demanda de imágenes cotidianas del público burgués. De este modo, queda patente el lugar ocupado por Charles Philippon y su empresa, la Maison Aubert, y sus relaciones con los dibujantes y litógrafos a los que empleó en un plano que dejaba en un lugar difuso la autonomía del artista. Todo esto se demuestra por la forzosa escasez de caricatura política (uno de los timbres de gloria de Daumier y base de su fama como artista comprometido contra la corrupción política y por las libertades) y el grueso de su producción basada en la sátira social y de costumbres, la que, por medio de series que se convertirían en hitos inmortales del género, cimentarían la fama del artista marsellés y le convertirían en agudo comentarista, fisionomista y fisiólogo de la vida social parisina del siglo XIX. Todo esto abre la línea principal de investigación e interpretación del libro que combina acertadamente el enfoque diacrónico, dirigido por la vida de Daumier, y el más específicamente sincrónico, a través de un conjunto de *excursus* teóricos de gran utilidad en la hermenéutica de su obra satírica.

La continuidad de los diferentes casos y momentos analizados muestra así su ejemplaridad. Las caricaturas de oposición a la monarquía de Julio, con la célebre “pera”, las publicaciones alternativas en *L'Association Mensuelle Litographique* y la galería de retratos en arcilla de los diputados del *juste milieu*, le sirven para analizar la fisionomía, a través de Della Porta, Le Brun o Lavater, para culminar en la falacia cientifista de la frenología de Gall; sin mencionar que la continuidad de esta línea del estudio del alma humana confluye en la criminología positivista de Lombroso. El capítulo titulado *El teatro del mundo. Tipos y fisiologías de la vida moderna*, se ocupa de la producción de las treinta y una series de litografías que Daumier publicó entre 1837 y 1851, una vez que las leyes de septiembre de 1835 hicieron imposible la caricatura política, ponen rostro a la afirmación de Champfleury de que la burguesía no había tenido retratistas, sino sólo caricaturistas, y a través de la creación de tipos satiriza las costumbres y los comportamientos burgueses. Es de esta manera como explica el funcionamiento interno de la sociedad, recurriendo al uso metafórico que la época hizo de la disciplina médica de la fisiología, convertida en un subgénero literario, devenido en moda, y del que fue gran maestro Balzac. No por casualidad, partiendo de una conexión histórica incontrovertible, la galería de tipos, gestos, escenas y situaciones de Daumier se interpretan desde siempre en paralelismo con la Comedia Humana del novelista. Así se indica, cómo Daumier creó un repertorio o lenguaje gestual, fisionómico, expresivo o patonómico, que enlaza igualmente con la teoría de la *démarche* de Balzac, encaminado a determinar unas tipologías sociales, en una sociedad que intentaba determinar los rasgos externos de una estructura social amenazada por la mezcla urbana y por la dificultad de diferenciar los tipos sociales en un escenario de movilidad social, siendo la figura del burgués la que conseguiría atraer toda la atención de dibujantes y escritores. El siguiente paso, las *Escenas del burgués atribulado*, muestra como Luis Puelles se maneja muy bien no sólo en la elaboración teórica sino en el manejo de una enorme cantidad de material gráfico. Puede ser que el libro vaya perdiendo densidad y ganando en ilustraciones conforme se avanza, pero, no obstante, ello no empece para asistir a la ambientación que Daumier necesitaba para proceder a la elaboración de una fenomenología ridiculizadora del burgués, que en el capítulo 7, dedicado a las transformaciones de París y el triunfo del realismo, enlace el humilde género de la caricatura con las grandes innovaciones artísticas modernas. Una caricatura que, tras un paréntesis liberador provocado por la revolución de 1848, se ve obligada de nuevo, prácticamente hasta la muerte de Daumier, a ocuparse del panorama de la nueva ciudad producida por las transformaciones urbanas de Haussmann y que enlaza ahora con una modificación del estilo por parte de un Daumier comprometido en la plasmación de la fugacidad de la vida moderna, la definida por el cambio de la visualidad del *flâneur* baudelairiano, que lleva a la práctica el croquis como forma adecuada de la plasmación de esa visualidad. Todo aquello que Daumier, amigo de Champfleury, relacionado con Courbet y con los pintores del grupo de Barbizon, republicano de corazón durante toda su vida, empieza

a plasmar en una pintura a la que había incrementado su dedicación a partir de 1846 y que evidentemente constituyó la mayor de sus frustraciones, dada la imposibilidad de darse a conocer adecuadamente en el entramado artístico institucional, lo que coincidía con su despido de *Le Charivari* y la acusación de falta de imaginación por parte de Philipon; una cuestión que creo que merece ser tratada con detenimiento, en tanto en cuanto viene a valorar la escasa capacidad literaria de Daumier, salvada sin lugar a dudas por la forma en que el artista pone a disposición del texto literario su repertorio fisionómico, gestual y expresivo, que J. Wechsler relacionó con un espectáculo de bulevar, el mimo de Devereaux, contemporáneo también de una industria de la representación que en la descripción somera y rápida, pero penetrante y lúcida del individuo, tiene muchas conexiones con la caricatura, como es el retrato fotográfico.

El establecimiento de conexiones con las corrientes artísticas y las poéticas emergentes, su afirmación moderna de aliento realista, se enriquece sobre manera en el capítulo 8 *Los placeres del espejo. El mundo del arte en el Segundo Imperio*, donde el autor luce su erudición y conocimiento de la construcción social e institucionalización de la experiencia estética, por medio de los lugares donde el burgués luce su prosperidad material. Se trata de una inmersión en la historia social del público y el arte moderno, que permite definir unas actitudes que explican por medio de la parodia y el ridículo muchos de los tópicos y claves de la modernidad artística: el espectáculo urbano y el espectador, el taller y el coleccionismo, la escisión entre artistas y público, las insuficiencias en la valoración de las nuevas propuestas... toda una panoplia de respuestas, gestos y emociones que son maravillosamente visualizadas por el progresivo aumento de las ilustraciones que marcan los últimos capítulos de libro. Así, la parábola del retiro creativo en Valmondois, las visiones sobre la muerte, el impacto de la Comuna, las metáforas del artista como saltimbanqui y Quijote, concluyen una trayectoria que en su contrapunto trágico también cierran las melancólicas y dramáticas visiones de la guerra franco-prusiana. En definitiva, un cierre que constituye el colofón de un libro que nos sirve para situar adecuadamente a un artista que partiendo de su dimensión de la cotidianeidad humorística, fue minusvalorado en su tiempo, si bien profundamente apreciado por los héroes de la modernidad artística, para lo que sólo hay que recordar el reconocimiento implícito por parte de Degas, no sólo manifiesto en su obra sino en el coleccionismo de sus estampas. Es lo que nos muestra este libro, un artista clave, porque su ridiculización contribuyó en forma notable a romper con las rémoras artísticas del obsolecente academicismo, fijando su mirada sobre el presente y lo concreto y, parafraseando a Baudelaire, liberándonos de los griegos y los romanos.

MIGUEL ÁNGEL GAMONAL TORRES

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada