

*Ensayos de Charles Baudelaire en
La balsa de la Medusa*

Curiosidades estéticas

1. Salones y otros escritos de arte, I
2. Salones y otros escritos de arte, II
3. Lo cómico y la caricatura

El arte romántico

4. Edgar Allan Poe
5. Consejos a los jóvenes literatos
y otros escritos
6. Reflexiones sobre la literatura contemporánea

UNIDAD II. TEXTO DE
REFERENCIA

4

Charles Baudelaire

Lo cómico y la caricatura



La balsa de la Medusa
Visor

La balsa de la Medusa, 25

Clásicos
Colección dirigida por
Valeriano Bozal

© de la presente edición, Visor Libros, S. A.,
Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid
ISBN: 84-7774-525-1
Deposito legal: M. 13.761/1989
Impreso en España - Printed in Spain
Gráficas Rogar, S. A.
Buenlabrada (Madrid)

Índice

Nota del editor	11
1. De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas	13
2. Algunos caricaturistas franceses. Carle Vernet. Pigal. Charlet. Daumier. Monnier. Grandville. Gavarni. Trimolet. Traviès. Jacque	53
3. Algunos caricaturistas extranjeros. Hogarth. Cznikshank. Goua. Pinelli. Brughel	107
4. De la caricatura y en general de lo cómico en las artes	133
Ilustraciones	137

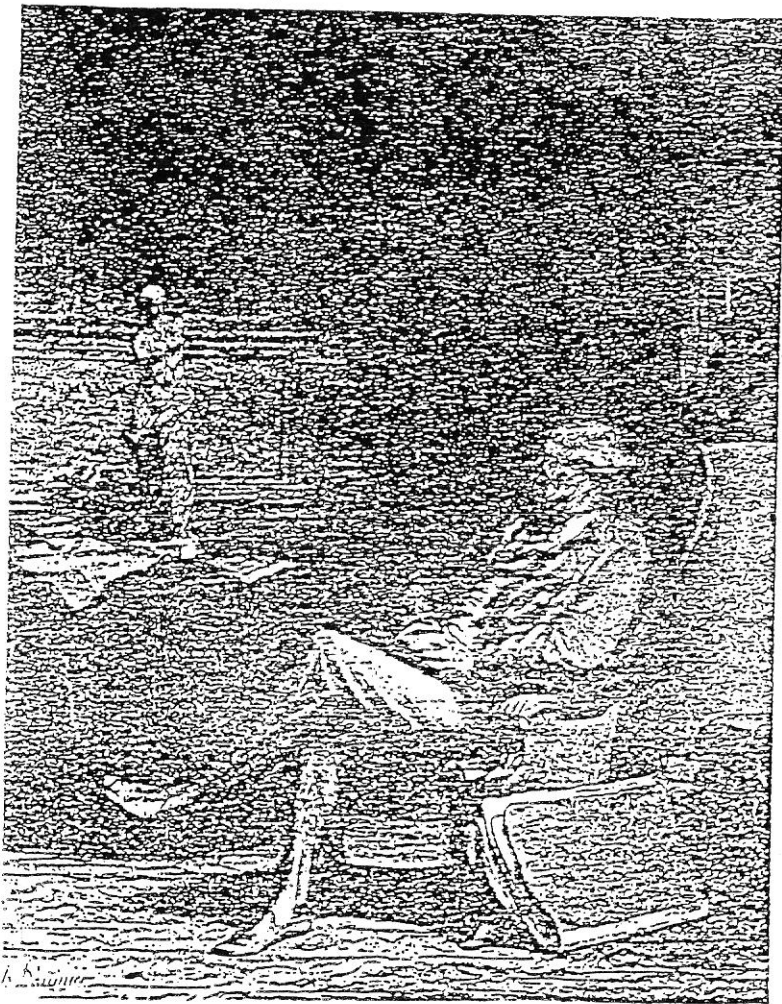
Nota del Editor

Las ilustraciones que aparecen en la presente edición no figuraban en las originales de Baudelaire. Pretenden ofrecer una información visual de imágenes que, en muchos casos, son desconocidas para el lector de lengua castellana. En ningún caso agotan las numerosas referencias del poeta, magnífico conocedor de un género muchas veces poco estimado.

I

De la esencia de la risa
y en general
de lo cómico
en las artes plásticas*

* Parece que Baudelaire concibió bastante pronto el proyecto de una Estética de lo Cómico (en mayo de 1852, en una carta a Watrison, habla de una *Filosofía de la Risa* y, anteriormente, la cubierta del *Salón de 1845*, anunciaba *De la caricatura*). Esta *curiosidad estética*, tal y como la vemos aquí, apareció por primera vez en el *Portefeuille*, 8 de julio de 1855, como extracto de un libro a publicarse, titulado: *Pintores, estatuarios y caricaturistas*.



H. Daumier. *L'Amateur*

No quiero escribir un tratado de la caricatura; quiero simplemente poner en conocimiento del lector algunas reflexiones que me he hecho a menudo a propósito de este género singular. Tales reflexiones habían llegado a convertirse en una especie de obsesión; he querido aliviarme. Por lo demás, he puesto todo mi empeño en darle un cierto orden facilitando así la digestión. Este es por tanto meramente un artículo de filósofo y de artista. Una historia general de la caricatura en sus relaciones con todos los hechos políticos y religiosos que han conmovido a la humanidad, graves o frívolos, relativos al espíritu nacional o a la moda, es sin duda una obra gloriosa e importante. El trabajo está aún por hacer, pues los ensayos publicados hasta el momento son poco más que documentos; pero he pensado que era preciso dividir el trabajo. Está claro que una obra sobre la caricatura, entendida de este modo, es una historia de hechos, una inmensa galería anecdótica. En la caricatura, en mayor medida que en las otras ramas del arte, existen dos clases de obras preciosas y recomendables por razones diferentes y casi opuestas. Unas sólo tienen la vigencia del hecho que representan. Tienen indudablemente derecho a la atención del historiador, del arqueólogo e incluso del filósofo; deben ocupar su lugar en los archivos nacionales, en los registros biográficos del pensamiento humano. Lo mismo que las hojas sueltas del periodismo, desaparecen llevadas por el soplo incesante que trae noticias; pero las otras, y es de ellas de las que quiero ocuparme en particular, contienen un elemento misterioso, duradero, eterno, que despierta la atención de los artistas. ¡Es, algo

curioso y verdaderamente digno de consideración la introducción de este elemento inapresable de lo bello hasta en las obras destinadas a presentar al hombre su propia fealdad moral y física! Y, algo no menos misterioso, ese espectáculo lamentable excita en él una hilaridad inmortal e incorregible. He aquí el auténtico tema de este artículo.

Pero -me ataca un escrúpulo. ¿Hay que responder con una demostración en regla a una especie de pregunta preconcebida que sin duda querrían maliciosamente plantear algunos profesores-jurados de la seriedad, charlatanes de la gravedad, cadáveres pedantes salidos de los fríos hipogeos del Instituto, llegados a la tierra de los vivos, como ciertos fantasmas avaros, para arrancar unos céntimos a complacientes ministerios? En primer lugar, dirían, ¿es la caricatura un género? No, responderían sus compadres, la caricatura no es un género. He oído resonar en mis oídos tamañas herejías en comidas de académicos. Esas buenas gentes dejaban pasar de lado la comedia de Robert Macaire sin percatarse de grandes síntomas morales y literarios. Contemporáneos de Rabelais le habrían tratado de vil y grosero bufón. En verdad, ¿es preciso demostrar que nada que proceda del hombre es frívolo a los ojos del filósofo? Sin duda alguna, menos que ningún otro lo será, ese elemento profundo y misterioso que hasta el momento ninguna filosofía ha analizado a fondo.

Vamos por tanto a ocuparnos de la esencia de la risa y de los elementos que constituyen la caricatura. Más adelante, quizás, examinaremos algunas de las obras más notables realizadas en ese género.

2

*El Sabio no ríe sino temerosamente*¹. ¿De qué labios llenos de autoridad, de qué pluma perfectamente ortodoxa, ha emanado esta extraña y conmovedora máxima? ¿Nos viene del rey filósofo de Judea? ¿Hay que atribuírsela a Joseph de Maistre, ese soldado animado por el Espíritu Santo? Recuerdo vagamente haberla leído en uno de esos libros, pero dada como una cita, no cabe duda. Esta severidad de pensamiento y de estilo le sienta bien a la santidad majestuosa de Bossuet; pero el giro elíptico del pensamiento y la finura quintaesenciada me llevarían a atribuírsela a Bourdaloue, el implacable psicólogo cristiano. Esta singular máxima me vuelve incesantemente a la mente desde que he concebido el proyecto de este artículo, y antes de nada he querido quitármela de encima.

Analícemos, en efecto, esta curiosa proposición:

El Sabio, es decir aquel que está animado por el espíritu del Señor, aquel que posee la práctica del formulario divino, no ríe, no se abandona a la risa sino temerosamente. El Sabio tiembla por haber reído, el Sabio teme la risa, como teme los espectáculos mundanos, la concupiscencia. Se detiene al borde de la risa

¹ Cita de memoria. En Lavater se encuentra: *El Sabio sonríe frecuentemente y ríe raramente.*

como al borde de la tentación. Hay por lo tanto, según el Sabio, una cierta contradicción secreta entre su carácter de sabio y el carácter primordial de la risa. Efectivamente, por no rozar más que de pasada recuerdos más que solemnes, destacaré —lo que corrobora plenamente el carácter oficialmente cristiano de esta máxima— que el Sabio por excelencia, el Verbo Encarnado, nunca ha reído. A los ojos de Aquel que todo lo sabe y todo lo puede, lo cómico no existe. Y, sin embargo, el Verbo Encarnado ha conocido la cólera, ha conocido incluso el llanto.

- Así pues, hemos de considerar lo siguiente: en primer lugar, tenemos aquí un autor —un cristiano, sin duda—, que considera como cierto que el Sabio se lo piensa mucho antes de permitirse reír, como si debiera quedarle no sé qué malestar, inquietud, y, en segundo lugar, lo cómico desaparece desde el punto de vista de la ciencia y de la potencia absolutas. Ahora bien, invirtiendo las dos proposiciones, tendríamos que la risa es por lo general privativa de los tontos¹ y que siempre implica en mayor o menor medida ignorancia y debilidad. No quiero embarcarme aventuradamente en un mar teológico, para el que no estaría provisto ni de brújula ni de velas suficientes; me contento con indicar y mostrar con el dedo al lector esos singulares horizontes.

LA RISA
Y LOS SENTIDOS
Es indudable, si queremos situarnos en el punto de vista ortodoxo, que la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral. La risa y el dolor se expresan con los órganos en los que residen el mando y la ciencia del bien o del mal: los ojos y la boca. En el paraíso terrenal (lo consideremos pasado o porvenir, recuerdo o profecía, como los teólogos o como los socialistas), en el paraíso

¹ Exactamente la fórmula del *Eclesiastés* (VIII, 6-7).



W. Hogarth, *Lección de anatomía del Presidente del Royal College of Physicians*

terrenal, esto es en el medio en que al hombre le parecía que todas las cosas creadas eran buenas, la alegría no estaba en la risa. No le afligía ninguna pena, su rostro era sencillo y liso, y la risa que agita ahora a las naciones no deformaba los rasgos de su cara. La risa y las lágrimas no pueden dejarse ver en el paraíso de las delicias. Son por igual hijas de la pena y han llegado porque el cuerpo del hombre enervado carecía de fuerzas para reprimirlas. Desde el punto de vista de mi filósofo cristiano, la risa de sus labios es señal de una miseria tan grande como las lágrimas de sus ojos. El Ser que quiso multiplicar su imagen no ha puesto en la boca del hombre los dientes del león, pero el hombre muerde con la risa; ni en sus ojos la astucia fascinadora de la serpiente, pero seduce con las lágrimas. Y observen que es también con las lágrimas con las que el hombre lava las penas del hombre, que es con la risa con la que endulza a veces su corazón y lo atrae; pues los fenómenos engendrados por la caída llegarán a ser los medios de redención.

Permítaseme una suposición poética que me servirá para verificar la justifica de estos asertos que muchas personas encontrarán sin duda mancillados por el *a priori* del misticismo. Intentemos, ya que lo cómico es un elemento condenable y de origen diabólico, situar enfrente un alma absolutamente primitiva recién salida, por así decirlo, de las manos de la naturaleza. Tomemos por ejemplo la gran y típica figura de Virginia, que simboliza a la perfección la pureza y la ingenuidad absolutas. Virginia llega a París empapada aún de las brumas del mar y dorada por el sol de los trópicos, los ojos llenos de las grandes imágenes primitivas de las olas, de las montañas y de los bosques. Cae aquí, en plena civilización turbulenta, desbordante y mefítica, ella, impregnada de los puros y ricos olores de la India;

se apega a la humanidad mediante la familia y al amor mediante su madre y su amante, su Pablo, angelical como ella, cuyo sexo no se distingue, es un decir, del suyo en los ardores insaciables de un amor que se ignora. A Dios lo ha conocido en la iglesia de los Pomelos, una pequeña iglesia muy modesta y muy pobre, y en la inmensidad indescriptible del azul tropical, y en la música inmortal de los bosques y de los torrentes. Claro es que Virginia es una gran inteligencia; pocas imágenes y recuerdos le bastan, como al Sabio pocos libros. Pero un día Virginia encuentra por casualidad, inocentemente, en los cristales de una vidriera, sobre una mesa, en un lugar público, en el Palacio Real, ¡una caricatura! una caricatura bien atrayente para nosotros, repleta de amargura y de rencor, como sabe hacerlas una civilización perspicaz y aburrida. Imaginemos una buena farsa de boxeadores, alguna enfermedad británica, rebosante de sangre coagulada y sazónada con algunos *goddam* monstruosos; o, si le resulta más grato a vuestra curiosa imaginación, imaginemos ante la mirada de nuestra virginal Virginia una encantadora y sorprendente impureza, un Gavarni de aquellos tiempos, y de los mejores, una sátira insultante contra las locuras reales, una diatriba plástica contra el Parque de los Ciervos, o los abyectos antecedentes de una gran favorita, o las escapadas nocturnas de la proverbial Austriaca. La caricatura es doble: el dibujo y la idea, el dibujo violento, la idea mordaz y velada; complicación de elementos penosos para un espíritu ingenuo, acostumbrado a comprender por intuición las cosas simples como él. Virginia ha visto; ahora mira. ¿Por qué? Mira lo desconocido. Por lo demás, no comprende ni lo que aquello quiere decir ni para qué sirve. Y, sin embargo, ¿ven ustedes ese repentino repliegue de alas, ese estremecimiento de un alma que se oculta y quiere retirarse?

El ángel ha sentido que el escándalo se encontraba allí. Y en verdad, os lo digo, haya comprendido o no haya comprendido, le quedará de esa impresión un cierto malestar, algo que se asemeja al miedo. Sin duda, si Virginia permanece en París y le llega la ciencia, le llegará la risa; veremos porqué. Pero por el momento, nosotros, analista y crítico, que desde luego no nos atreveríamos a afirmar que nuestra inteligencia es superior a la de Virginia, constatamos el temor y el sufrimiento del ángel inmaculado ante la caricatura.

Lo que bastaría para demostrar que lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas contenidas en la manzana simbólica, es el unánime acuerdo de los fisiólogos de la risa sobre la razón primera de ese monstruoso fenómeno. Por lo demás, su descubrimiento no es muy profundo y no va demasiado lejos. La risa, dicen, viene de la superioridad. No me sorprendería que ante tal descubrimiento el fisiólogo se echara a reír pensando en su propia superioridad. También habría que decir: la risa viene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea satánica como la que más! Orgullo y aberración. Ahora bien, es notorio que todos los locos de los hospitales tienen desarrollada más allá de toda medida la idea de su propia superioridad. No sé de locos de la humildad.

Observen que la risa es una de las expresiones más frecuentes y más numerosas de la locura. Y vean como codo con codo: cuando Virginia, caída, haya descendido un grado en pureza, empezará a tener la idea de su propia superioridad, será más sabia desde el punto de vista del mundo, y reirá.

He dicho que había un síntoma de debilidad en la risa; y, en efecto, ¿hay síntoma más destacado de debilidad que una convulsión nerviosa, un espasmo involuntario comparable al estornudo, y causada por la visión de la desgracia de otro? Esa desgracia es casi siempre una debilidad de espíritu. ¿Existe un fenómeno más deplorable que la debilidad regocijándose de la debilidad? Pero hay algo peor. Esa desgracia es en ocasiones de una especie muy inferior, una imperfección en el orden físico. Para tomar uno de los ejemplos más vulgares de la vida, ¿qué hay de regocijante en el espectáculo de un hombre que cae en el hielo o en el pavimento, que tropieza en el borde de una acera, para que la cara de su hermano en Jesucristo se contraiga en forma desordenada, para que los músculos de su rostro se pongan súbitamente en movimiento como un reloj al mediodía o un juguete de cuerda? Ese pobre diablo cuando menos se ha desfigurado, quizá se haya fracturado algún miembro importante. Sin embargo, la risa ha salido, irresistible y súbita. Cierto es que si queremos ahondar en esta situación encontraremos en el fondo del pensamiento del que ríe cierto orgullo inconsciente. Es el punto de partida: yo no me caigo; yo, camino derecho; yo, mi pie es firme y seguro. No sería yo quien cometería la tontería de no ver una acera cortada o un adoquín que cierra el paso.

La escuela romántica, o, mejor dicho, una de la subdivisiones de la escuela romántica, la escuela satánica, ha comprendido bien esta ley primordial de la risa; o, al



F. Goya, *Y aún no se van!* Capricho núm. 59

menos, si no todos la han comprendido, todos, incluso en sus más generosas extravagancias y exageraciones, la han sentido y aplicado correctamente. Todos los descreídos de melodrama, malditos, condenados, fatalmente marcados por un rictus que les llega hasta las orejas, se encuentran en la ortodoxia pura de la risa. Por lo demás, casi todos ellos son nietos legítimos o ilegítimos del célebre viajero Melmoth, la gran creación satánica del reverendo Maturin³. ¿Existe algo más grande, más poderoso en lo relativo a la pobre humanidad que ese pálido y aburrido Melmoth? Y, sin embargo, hay en él un lado débil, abyecto, antidivino y antiluminoso. También cuando ríe, como ríe, comparándose continuamente a las orugas humanas, ¡él tan fuerte, tan inteligente, él para quien una parte de las leyes condicionales de la humanidad, físicas e intelectuales, han dejado de existir! Y esa risa es la explosión perpetua de su cólera y de su sufrimiento. El es, entiéndaseme, el resultado necesario de su doble naturaleza contradictoria, que es infinitamente grande en comparación con el hombre, infinitamente vil y bajo en comparación con lo Verdadero y lo Justo absolutos. Melmoth es una contradicción viviente. Ha escapado de las condiciones fundamentales de la vida; sus órganos ya no soportan su pensamiento. Es la razón por la que esa risa hiela y retuerce las entrañas. Es una risa que jamás duerme, como una enfermedad que sigue siempre su camino y ejecuta una orden providencial. Y así, la risa de Melmoth, que es la más alta expresión del orgullo, desempeña perpetuamente su función desgarrando y quemando los labios del irremisible reidor.

³ Una de las obras que más han influido en la corriente «satánica» del romanticismo francés. *Melmoth the Wanderer* se publicó en 1820. Baudelaire tenía el proyecto, que no llegó a realizarse, de hacer una traducción de *Melmoth* más satisfactoria que la existente.

Ahora resumamos un poco y establezcamos en forma más visible las proposiciones principales, que son como una especie de teoría de la risa. La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa. No es el hombre que cae quien ríe de su propia caída, a menos que sea un filósofo, un hombre que haya adquirido por hábito la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su yo. Pero el caso es raro. Los animales más cómicos son los más serios, como los monos y los loros. Por otra parte, imaginen al hombre arrancado de la creación, lo cómico dejaría de existir, pues los animales no se creen superiores a los vegetales, ni los vegetales a los minerales. Signo de superioridad en lo concerniente a las bestias, e incluyo en esta denominación a los numerosos parias de la inteligencia, la risa es signo de inferioridad en lo que concierne a los sabios que, por la inocencia contemplativa de su espíritu, lindan con la infancia. Al comparar, puesto que estamos en nuestro derecho, la humanidad al hombre, comprobamos que las naciones primitivas, lo mismo que Virginia, no conciben la caricatura y carecen

LA RISA
Y EL SABIO

de comedias (los libros sagrados, sea cual sea la nación a la que pertenecen, no ríen jamás), y que, al avanzar poco a poco hacia los picos nebulosos de la inteligencia, o al inclinarse sobre las hogueras tenebrosas de la metafísica, las naciones se echan a reír diabólicamente con la risa de Melmoth; y, por último, si en esas mismas naciones ultracivilizadas, una inteligencia, empujada por una ambición superior, quiere franquear los límites del orgullo mundano y lanzarse intrépidamente sobre la poesía pura, en esa poesía límpida y profunda como la naturaleza la risa estará ausente como del alma del Sabio.

Lo mismo que lo cómico es signo de superioridad o de creencia en la propia superioridad, es natural creer que antes de haber alcanzado la purificación absoluta prometida por algunos profetas místicos, las naciones verán aumentar en ellas los motivos de comicidad a medida que se acrecienta su superioridad. Pero también lo cómico cambia de naturaleza. El elemento angélico y el elemento diabólico funcionan paralelamente. La humanidad se eleva y gana para el mal y la inteligencia del mal una fuerza proporcional a la que ha ganado para el bien. Es la razón por la que no encuentro sorprendente que nosotros, hijos de una ley mejor que las leyes religiosas antiguas; nosotros, discípulos de Jesús, poseamos más elementos cómicos que la pagana antigüedad. Eso mismo es una condición de nuestra fuerza intelectual general. Permitido a los contradictores jurados citar la clásica historieta del filósofo que murió de risa al ver a un asno comiendo higos, y también las comedias de Aristófanes y las de Plauto. Respondería que aparte de que esas épocas son esencialmente civilizadas, y que la creencia había desaparecido, esa comicidad no era igual a la nuestra. Tiene incluso algo de salvaje, y no podemos apropiárnosla a no ser mediante un esfuerzo

de la inteligencia por dar un salto atrás, cuyo resultado es conocido como pastiche. En cuanto a las figuras grotescas que nos ha dejado la antigüedad, las máscaras, las figurillas de bronce, los Hércules todo músculos, los pequeños Príapos de lengua encurvada en el aire, de orejas puntiagudas, todo cerebello y falo —en cuanto a esos falos prodigiosos sobre los que montan inocentemente a caballo las blancas hijas de Rómulo, esos monstruosos aparatos para la generación armados con alas y campanillas—, creo que todas esas cosas están llenas de seriedad. Venus, Pan y Hércules no eran personajes risibles. Hemos reído después de la venida de Jesús, con la ayuda de Platón y Séneca. Creo que la antigüedad estaba llena de respeto a los pregoneros y a los realizadores de proezas de todo tipo, y que todos los extravagantes fetiches que he citado no son sino signos de adoración, o en todo caso símbolos de fuerza, y de ninguna manera emanaciones del espíritu intencionadamente cómicas. Los ídolos hindúes y chinos ignoran que son ridículos; es en nosotros, cristianos, donde está lo cómico. → ATRIBUYE LA RISA A LOS CRISTIANOS

5

No hay que creer que estemos liberados de toda dificultad. El espíritu menos acostumbrado a estas sutilezas estéticas sabría oponerse rápidamente a esta objeción insidiosa: la risa es versátil. No siempre nos



Gavarni, *Les Maris ne font pas toujours rire*

regocijamos de una desgracia, de una debilidad, de una inferioridad. Muchos de los espectáculos que excitan la risa en nosotros son bien inocentes, y no sólo las diversiones de la infancia sino también muchas cosas que sirven para el divertimento de los artistas, nada tienen que ver con el espíritu de Satán.

Hay en ello una apariencia de verdad. Pero ante todo hay que distinguir bien la alegría de la risa. La alegría existe por sí misma, pero tiene diversas manifestaciones. En ocasiones es casi invisible; otras se expresa mediante el llanto. La risa no es más que una expresión, un síntoma, un diagnóstico. ¿Síntoma de qué? He ahí la cuestión. La alegría es una. La risa es la expresión de un sentimiento doble o contradictorio; por eso hay convulsión. También la risa de los niños, querria en vano objetarme, es por completo diferente, incluso como expresión física, como forma, de la risa del hombre que asiste a una comedia, contempla una caricatura, o de la risa de Melmoth; de Melmoth, el ser desclasado, el individuo situado en los límites últimos de la patria humana y las fronteras de la vida superior; de Melmoth creyéndose siempre próximo a desembarazarse de su pacto infernal, esperando sin cesar trocar ese poder sobrehumano, que hace su desgracia, por la conciencia pura de un ignorante que le produce envidia. La risa de los niños es como la eclosión de una flor. Es la alegría de recibir, la alegría de respirar, la alegría de abrirse, la alegría de contemplar, de vivir, de crecer. Es una alegría de planta. Y también, por lo general, la sonrisa es un tanto análoga al balanceo de cola de los perros o al ronroneo de los gatos. Y, sin embargo, observen que si la risa de los niños difiere aún del contento animal es porque esa risa no está del todo exenta de ambición, como corresponde a los chiquilicuatres, es decir, a los Satanes en ciernes.

Planteo
de la
sazon

Lo
grotesco

Hay un caso en el que la cosa es más complicada. El de la risa del hombre, pero risa de verdad, risa violenta, ante la apariencia de objetos que no suponen un signo de debilidad o de desgracia de sus semejantes. Es fácil adivinar que me estoy refiriendo a la risa ocasionada por lo grotesco. Las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva, que se traduce en desgarramientos y desternillamientos interminables. Es evidente que se debe diferenciar y que hay ahí un grado más. Lo cómico es, desde el punto de vista artístico, una imitación; lo grotesco, una creación. Lo cómico es una imitación entremezclada de una cierta facultad creadora, es decir, de una idealidad artística. Ahora bien, el orgullo humano, que siempre lleva la delantera, y que es la causa natural de la risa en el caso de lo cómico, se convierte también en causa natural de la risa en el caso de lo grotesco, que es una creación entremezclada de cierta facultad imitativa de elementos preexistentes en la naturaleza. Quiero decir que en ese caso la risa es la expresión de la idea de superioridad, no ya del hombre sobre el hombre, sino del hombre sobre la naturaleza. No hay que considerar esta idea demasiado sutil; no sería razón suficiente para rechazarla. Se trata de encontrar otra explicación plausible. Si ésta parece traída por los pelos y un poco difícil de admitir, es porque la risa causada por lo grotesco tiene en sí algo de profundo, de axiomático y de primitivo que se aproxima mucho más a la vida inocente y a la alegría absolutas que la risa originada por la comicidad de las costumbres. Existe entre esas dos risas, abstracción hecha del tema de la utilidad, la misma diferencia que entre la escuela literaria interesada y la escuela del arte por el arte. De este

modo, lo grotesco domina a lo cómico desde una altura proporcional.

En lo sucesivo denominaré a lo grotesco cómico absoluto, como antítesis de lo cómico ordinario, que llamaré cómico significativo. Lo cómico significativo es un lenguaje más claro, más fácil de comprender por el vulgo, y en particular, más fácil de analizar, al ser su elemento visiblemente dual: el arte y la idea moral; pero lo cómico absoluto, al aproximarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una clase una, y que quiere ser captada por intuición. No hay más que una verificación de lo grotesco, es la risa, y la risa repentina; frente a lo cómico significativo no está prohibido reír de golpe; no rebate su valor; se trata de rapidez de análisis.

He dicho: cómico absoluto, pero hay que estar atento. Desde el punto de vista del absoluto definitivo, no existe más que la alegría. Lo cómico sólo puede ser absoluto en relación con la humanidad caída, y así es como yo lo entiendo.

Pone en claro la superioridad del ft pero con la naturaleza x la presencia de la risa, que es propia del ft. Pone en punto clave esa distinción.
La Risa x lo grotesco es + profunda que la risa

La esencia muy notoria de lo cómico absoluto es el atributo de los artistas superiores que llevan en sí la receptibilidad suficiente de toda idea absoluta. Y Théodore Hoffmann es el hombre que mejor ha sentido hasta el momento estas ideas, y quien las ha puesto parcialmente en práctica en trabajos de pura estética y también de creación. Siempre ha sabido diferenciar bien lo cómico ordinario de lo cómico que él denomina *cómico inocente*. Con frecuencia ha intentado resolver en obras artísticas las sabias teorías que había emitido didácticamente, o lanzado en forma de inspiradas conversaciones o de diálogos críticos; y de esos mismos artículos sacaré los ejemplos más deslumbrantes cuando llegue a dar una serie de aplicaciones de los principios arriba enunciados y a poner un ejemplo bajo cada enunciado de categoría.

Por otra parte, en lo cómico absoluto y lo cómico significativo encontramos géneros, subgéneros y familias. La división puede efectuarse sobre diferentes bases. Podemos elaborarla en primer lugar según una ley filosófica pura, tal y como he empezado a hacer, y, a continuación, conforme a la ley artística de creación. La primera está originada por la separación primitiva de lo cómico absoluto de lo cómico significativo; la segunda está basada en el género de facultades especiales de cada artista. Y, por último, también podemos establecer una clasificación de cómicos en concordancia con los ambientes y las diversas aptitudes nacionales. Es preciso señalar que cada uno de los términos de cada clasificación puede completarse y matizarse mediante la agregación de un término de otra, lo mismo que la ley gramatical



J. J. Grandville, *Le Rentier et sa femme*

nos enseña a modificar el sustantivo mediante el adjetivo. Así, tal artista alemán o inglés es más o menos exacto respecto a lo cómico absoluto y es, al mismo tiempo, más o menos idealizador. Intentaré dar ejemplos escogidos de lo cómico absoluto y significativo, y caracterizar brevemente el espíritu cómico propio de algunas naciones prioritariamente artistas, antes de llegar a la parte donde quiero discutir y analizar con mayor detenimiento el talento de los hombres que le han dedicado sus estudios y su existencia.

Si exageramos y llevamos a sus últimos extremos las consecuencias de lo cómico significativo, obtenemos lo cómico feroz, del mismo modo que la expresión sinónima de lo cómico inocente, con un grado más, es lo cómico absoluto.

En Francia, país de pensamiento y de manifestaciones claras, en el cual el arte tiende naturalmente y directamente a la utilidad, lo cómico es generalmente significativo. Molière fue la mejor expresión francesa en ese género; pero lo mismo que el fondo de nuestro carácter es un alejamiento de toda cosa extrema, igualmente uno de los diagnósticos peculiares de toda pasión francesa, de toda ciencia, de todo arte francés, es huir de lo excesivo, de lo absoluto y de lo profundo, en consecuencia, poco hay aquí de cómico feroz; asimismo, nuestro grotesco raramente se eleva a lo absoluto.

Rabelais, que es el gran maestro francés de lo grotesco, conserva en medio de sus más disparatadas fantasías algo útil y razonable. Es directamente simbólico. En él lo cómico tiene casi siempre la transparencia de un apólogo. En la caricatura francesa, en la expresión plástica de lo cómico, encontraremos de nuevo este espíritu dominante. Hemos de reconocerlo, el prodigioso buen humor poético necesario para el auténtico grotesco raramente se encuentra entre nosotros en una dosis

igual y continua. De tarde en tarde vemos reaparecer el filón; pero no es esencialmente nacional. Deben mencionarse en ese género algunos intermedios de Molière, por desgracia demasiado poco leídos y demasiado poco representados, entre otros los del *Enfermo imaginario* y los del *Burgués gentilhombre*, y las figuras carnavalescas de Callot. En cuanto a lo cómico de los *Cuentos* de Voltaire, francés por excelencia, extrae siempre su razón de ser de la idea de superioridad; es sumamente significativo.

La soñadora Alemania nos dará excelentes muestras de lo cómico absoluto. Allí todo es grave, profundo, excesivo. Para encontrar lo cómico feroz y muy feroz, hay que pasar la Mancha y visitar los reinos brumosos del spleen. La alegre, ruidosa y olvidadiza Italia abunda en cómico inocente. Es en plena Italia, en el corazón del carnaval meridional, en medio del turbulento Corso, donde Théodore Hoffmann ha situado juiciosamente el excéntrico drama de *La Princesa Brambilla*. Los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan rápidamente a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen a menudo algo de sombrío.

Conservaré largo tiempo el recuerdo de la primera pantomima inglesa que ví representar. Fue en el teatro de Variedades, hace algunos años. Pocos serán seguramente los que se acuerden, pues bien poco parecieron gustar de ese género de divertimento, y esos pobres mimos ingleses recibieron entre nosotros una triste acogida. Al público francés no le gusta que se le descentre. No tiene el gusto muy cosmopolita, y los desplazamientos de horizonte le enturbian la visión. Por mi parte, me sentí sumamente impresionado por esa manera de entender lo cómico. Decían, y ésto los indulgentes, para explicar el fracaso, que eran artistas

vulgares y mediocres, suplentes; pero no se trataba de eso. Eran ingleses, eso es lo importante.

Me pareció que el rasgo distintivo de ese género cómico era la violencia. Lo demostraré mediante algunos ejemplos que recuerdo.

En primer lugar, Pierrot no era ese personaje pálido como la luna, misterioso como el silencio, ligero y mudo como la serpiente, derecho y largo como una potencia, ese hombre artificial, movido por singulares resortes, al que nos había acostumbrado el deplorable Debureau. El Pierrot inglés llegaba como la tempestad, caía como un fardo y, cuando reía, su risa hacía temblar la sala; esa risa se asemejaba a un alegre trueno. Era un hombre pequeño y grueso, que había aumentado su prestancia con un traje cargado de lazos que cumplían alrededor de su jubilosa persona la función de las plumas y del plumón alrededor de los pájaros o de la piel entorno a los angoras. Sobre la harina de su rostro, había pegado crudamente, sin gradación, sin transición, dos enormes placas de rojo puro. La boca estaba agrandada por una prolongación simulada de los labios valiéndose de dos bandas de carmín, de forma que, cuando reía, la jeta parecía extenderse hasta las orejas.

En cuanto a la moral, el fondo era el mismo que el del Pierrot que todo el mundo conoce: despreocupación y neutralidad, y por consiguiente realización de todas las fantasías glotonas y rapaces, en detrimento tan pronto de Arlequín como de Casandra o de Leandro. Sólo que, donde Lebureau habría sumergido la punta del dedo para lamérselo, él sumergiría los dos puños y los dos pies.

Y todas las cosas se manifestaban así en esta singular pieza, con arrebatos; era el vértigo de la hipérbole.

Pierrot pasa ante una mujer que lava el marco de su puerta: después de desvalijarle los bolsillos, quiere hacer

pasar a los suyos la esponja, la bayeta, el cubo de agua y el agua misma. —En cuanto a la manera en que intentaba expresarle su amor, cada uno puede imaginarlo a través de los recuerdos que haya guardado de la contemplación de las costumbres fanerogámicas de los monos en la célebre jaula del Jardin-des-Plantes. Hay que añadir que el papel de la mujer lo representaba un hombre muy alto y muy delgado, cuyo pudor violado lanzaba agudos gritos. Era realmente una borrachera de risa, algo terrible e irresistible.

Por no sé qué fechoría, Pierrot debía finalmente ser guillotinado. ¿Por qué la guillotina en lugar de la horca en país inglés?... Lo ignoro; sin duda para conducir a lo que vamos a ver. El instrumento fúnebre estaba allí, erigido en las tablas francesas, francamente sorprendidas de esta romántica novedad. Después de luchar y berrear como un buey que presiente el matadero, Pierrot sufría por fin su destino. La cabeza se separaba del cuello, una gruesa cabeza blanca y roja, y rodaba con ruido ante el hueco del apuntador, mostrando el disco sangrante del cuello, la vértebra escindida, y todos los detalles de una carne de carnicería recientemente cortada para el escarparate. Pero he aquí que, súbitamente, el torso decapitado, movido por la monomanía irresistible del vuelo, se enderezaba, escamoteaba victoriosamente su propia cabeza, como un jamón o una botella de vino, y, bastante más avisado que el gran Dionisio, ¡se la metía en el bolsillo!

Con la pluma todo ello resulta frío y desvaído. ¿Cómo podría la pluma rivalizar con la pantomima? La pantomima es la depuración de la comedia; es la quintaesencia; es el elemento cómico puro, liberado y concentrado. Y, con el especial talento de los actores ingleses para la hipérbole, todas esas farsas monstruosas adquirirían un realismo singularmente sobrecogedor.



Dibujo de Parent sobre pintura de Meissonier, *Monsieur Polichinelle*

Una de las cosas más notables en calidad de cómico absoluto y, por así decirlo, en concepto de metafísica de lo cómico absoluto, era indudablemente el comienzo de esta hermosa pieza, un prólogo lleno de una elevada estética. Los principales personajes de la obra, Pierrot, Casandra, Arlequín, Colombina y Leandro están ante el público, muy dulces y muy tranquilos. Son bastante razonables y no difieren mucho de las buenas gentes que se encuentran en la sala. El soplo maravilloso que les inducirá a moverse de manera extraordinaria aún no ha inspirado sus cerebros. Algunas jovialidades de Pierrot no pueden dar sino una pálida idea de lo que hará a continuación. La rivalidad de Arlequín y de Leandro acaba de declararse. Un hada se interesa por Arlequín: es la eterna protectora de los mortales enamorados y pobres. Le promete su protección, y, para darle una prueba inmediata, pasea su varita por los aires con un gesto misterioso y lleno de autoridad.

Tan pronto como el vértigo ha hecho irrupción, el vértigo circula en el aire; se respira el vértigo; el vértigo es el que llena los pulmones y renueva la sangre en el ventrículo.

¿Qué es ese vértigo? Es lo cómico absoluto; se ha apoderado de cada ser. Leandro, Pierrot y Casandra hacen gestos extraordinarios que demuestran claramente que se sienten introducidos por la fuerza en una nueva existencia. No parecen enfadados. Se preparan para los grandes desastres y el destino tumultuoso que les espera, como alguien que se escupe en las manos y se frota una contra otra antes de realizar una proeza. Hacen molinetes con los brazos, parecen molinos de viento atormentados por la tempestad. Debe ser para agilizar sus articulaciones, las necesitarán. Todo ello se lleva a cabo entre grandes estallidos de risa, rebosantes de satisfacción; luego saltan unos por encima de los

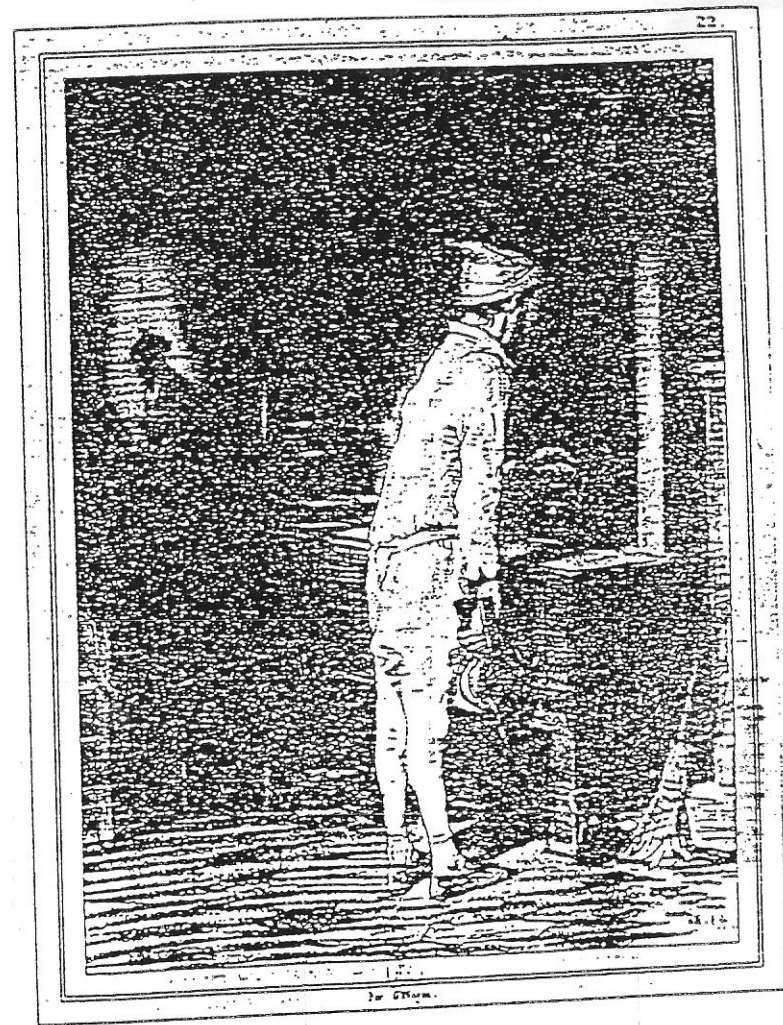
otros, y una vez constatada su aptitud y agilidad, sigue un deslumbrante ramillete de patadas, puñetazos y bofetadas que alborotan e iluminan como una artillería; pero todo ello sin rencor. Todos sus gestos, todos sus gritos, todas sus caras dicen: el hada lo ha querido, el destino nos precipita, no me preocupo; ¡vamos! ¡lancémonos! Y se lanzan a través de la obra fantástica que, hablando con propiedad, empieza ahí, es decir, en la frontera de lo maravilloso.

Arlequín y Colombina, aprovechando ese delirio, han huido danzando, y con pie ligero van a correr sus aventuras.

Un ejemplo más: éste procede de un autor singular, muy amplio de espíritu, se diga lo que se diga, y que une a la chanza equivalente francesa la alegría loca, espumosa y ligera de los países del sol, al tiempo que lo cómico profundo germánico. Quiero hablar de nuevo de Hoffmann.

En el cuento titulado: *Daucus Carota, el Rey de las Zanahorias*, para algunos traductores *La Prometida del Rey*, cuando la gran tropa de zanahorias llega al corral de la granja donde habita la prometida, nada puede ser más hermoso. Todos esos pequeños personajes de un rojo escarlata como un regimiento inglés, con un enorme plumero verde en la cabeza como los de los lacayos de las carrozas, ejecutan cabriolas y volteretas maravillosas sobre pequeños caballos. Todo ello se anima con sorprendente agilidad. Son tanto más hábiles y les es otro tanto más fácil caer sobre la cabeza porque ésta es más grande y más pesada que el resto del cuerpo, como los soldados de médula de saúco que tienen un poco de plomo en su chacó.

La infortunada joven, imbuída de sueños de grandeza, está fascinada por ese despliegue de fuerzas militares. ¡Pero qué diferente es un ejército desfilando de un



Gavarni, *Impressions de ménage*

ejército en sus barracones, bruñendo sus armas, lustrando sus fornituras*, o, aún peor, roncando innoblemente en sus catres de campaña malolientes y sucios! He ahí el reverso de la medalla; pues todo eso no era más que sortilegio, aparato de seducción. Su padre, hombre prudente y bien instruido en brujería, quiere mostrarle el envés de todos esos esplendores. Y así, a la hora en que las hortalizas duermen con un sueño brutal, sin sospechar que pueden ser sorprendidas por el ojo de un espía, el padre entreabre una de las tiendas de esta magnífica armada, y entonces la pobre soñadora ve esa masa de soldados rojos y verdes en su espantoso desatavío, nadando y durmiendo en el fango terroso del que ella ha salido. Todo ese esplendor militar en gorro de dormir no es más que una infecta ciénaga.

Podría tomar del admirable Hoffmann otros muchos ejemplos de lo cómico absoluto. Si se desea comprender bien mi idea, hay que leer con detenimiento *Daucus Carota*, *Peregrinus Tyss*, *el Pote de oro* y, sobre todo, antes de todo, *La Princesa Brambilla*, que es una especie de catecismo de alta estética.

Lo que distingue muy particularmente a Hoffmann es la mezcla involuntaria, y a veces muy voluntaria, de una cierta dosis de cómico significativo con lo cómico más absoluto. Sus concepciones cómicas más sobrenaturales, las más fugitivas, que a menudo recuerdan las visiones de la embriaguez, tienen un sentido moral y visible: se diría que nos encontramos ante un fisiólogo o un médico de locos de los más profundos, que se entretuviera en revestir esta profunda ciencia de formas poéticas, como un sabio que hablara mediante apólogos y parábolas.

* Corraje y cartuchera que usan los soldados (N. de la T.).

Tomen, si lo desean, por ejemplo el personaje de Giglio Fava, el comediante afectado de dualismo crónico en *La Princesa Brambilla*. Este personaje *uno* cambia de cuando en cuando de personalidad, y, bajo el nombre de Giglio Fava, se declara el enemigo del príncipe sirio Cornelio Chiapperi; y cuando él es príncipe sirio, vierte ante la princesa el más profundo y el más real desprecio sobre su rival, sobre un miserable histrión que se llama, a lo que dicen, Giglio Fava.

Es necesario añadir que uno de los rasgos más característicos de lo cómico absoluto es el de ignorarse a sí mismo. Esto es visible no sólo en ciertos animales de lo cómico en los que la gravedad es parte esencial, como en los monos, y en algunas caricaturas esculturales antiguas de las que ya he hablado, sino también en las monstruosidades chinas que tanto nos regocijan y que tienen mucha menos intención cómica de lo que generalmente creemos. Un ídolo chino, aunque sea un objeto de veneración, no difiere mucho de un tentetieso o de un monigote de chimenea.

Por lo tanto, para acabar con todas estas sutilezas y todas estas definiciones, y para concluir, haré notar por última vez que la idea dominante de superioridad se encuentra lo mismo en lo cómico absoluto que en lo cómico significativo, tal y como ya he, en exceso quizá, explicado; —que para que exista comicidad, es decir, emanación, explosión, liberación de lo cómico, tiene que haber dos seres presentes;— que es especialmente en el que ríe, en el espectador, en el que reside lo cómico; —que sin embargo, en lo que respecta a esta ley de ignorancia, debe hacerse una excepción con los hombres que tienen la profesión de desarrollar en ellos el sentimiento de lo cómico y de sacarlo de sí mismos para diversión de sus semejantes, fenómeno que entra en la clase de todos los fenómenos artísticos que

denotan en el ser humano la existencia de una dualidad permanente, la facultad de ser a la vez uno y otro.

Y por retornar a mis primitivas definiciones y expresarme con mayor claridad, digo que cuando Hoffmann engendra lo cómico absoluto, es bien cierto que lo sabe; pero también sabe que la esencia de esa comicidad es parecer que se ignora a sí misma y desarrollar en el espectador, o mejor dicho en el lector, la alegría de su propia superioridad y la alegría de la superioridad del hombre sobre la naturaleza. Los artistas crean lo cómico; habiendo estudiado y reunido los elementos de lo cómico, saben que tal ser es cómico y que sólo lo es a condición de ignorar su naturaleza; lo mismo que, por una ley inversa, el artista no es artista más que a condición de ser dual y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza.

II

Algunos caricaturistas franceses*

Carle Vernet - Pigal - Charlet

Daumier - Monnier - Grandville

Gavarni - Trimolet - Traviès - Jacque

* Publicado por primera vez en *Le Présent*, 1 de octubre de 1857; reproducido en *L'Artiste*, 24 y 31 de octubre de 1858.

Ese Carle Vernet fue un hombre sorprendente ¹. Su obra es un mundo, una pequeña *Comedia humana*; pues las imágenes triviales, los croquis de la muchedumbre y de la calle, las caricaturas, son a menudo el más fiel espejo de la vida. Frecuentemente, también las caricaturas, como los grabados de modas, se hacen más caricaturescas a medida que se van pasando de moda. Y, así, lo rígido, lo desgarrado de las figuras de entonces nos sorprende y hiere extrañamente; sin embargo, todo ese mundo es mucho menos voluntariamente extraño de lo que ordinariamente creemos. Tal era la moda, tal era el ser humano: los hombres se parecían a las pinturas; el mundo se había moldeado en el arte. Cada cual estaba rígido, erguido, y con su frac apretado, sus botas al revés y los cabellos llorándole sobre la frente, cada ciudadano tenía el aspecto de una *academia* que hubiera pasado por el ropavejero. No es solamente por haber conservado profundamente la impronta escultural y la pretensión al estilo de esta época, no es solamente, digo, desde el punto de vista histórico desde el que las caricaturas de Carle Vernet son de un gran mérito, poseen también un indudable valor artístico. Las poses, los gestos, tienen un acento verídico; las cabezas y las fisionomías tienen un estilo que muchos entre nosotros podemos identificar al pensar en las gentes que frecuentaban el salón paterno durante los años de nuestra infancia. Sus caricaturas de modas son soberbias. Todos recordamos esa gran plancha que representa una casa de

¹ Carle Vernet (1758-1836), hijo de Joseph Vernet y padre de Horace, además de caricaturista, fue pintor y también uno de los primeros artistas franceses que trabajó la litografía.

juego. Alrededor de una amplia mesa oval se encuentran reunidos jugadores de diferentes características y de diferentes edades. No faltan las indispensables jóvenes ávidas y espiando las oportunidades, eternas cortesanas de los jugadores en racha. Hay alegrías y desesperaciones violentas; jóvenes jugadores fogosos y quemando la suerte; jugadores fríos, serios y tenaces; viejos que han perdido sus rulos cabellos al viento furioso de antiguos equinocios. En esta composición, como en todo lo que sale de Carle Vernet y de la escuela, hay indudablemente ausencia de libertad; pero tiene, en revancha, mucha seriedad, una dureza que agrada, una sequedad en la forma que se adapta bastante bien al tema, al ser el juego una pasión violenta y contenida a un tiempo.

Pigal fue uno de los que más adelante descolaría. Las primeras obras de Pigal² se remontan a tiempos lejanos, y Carle Vernet vivió muchos años. Pero con frecuencia puede decirse que dos contemporáneos representan dos épocas distintas, aún siendo bastante próximos en edad. Este divertido y dulce caricaturista ¿no sigue todavía enviando a nuestras exposiciones anuales pequeños cuadros de un cómico inocente que el Sr. Biard³ encontrará bien flojo? Es el carácter y no la edad quien decide. Y Pigal es completamente distinto de Carle Vernet. Su estilo sirve de transición entre la caricatural y como éste la concebía y la caricatura más moderna



Charles-Louis Tambour-Major

² Edme-Jean Pigal (1798-1872).

³ François Biard (1798-1882). Pintor de imágenes anecdóticas de notable éxito en su época, recordado hoy día porque su esposa fue sorprendida en flagrante delito de adulterio con Víctor Hugo.

de Charlet⁴, por ejemplo, del que hablaré enseguida. Charlet, que es de la misma época que Pigal, es objeto de una observación análoga: la palabra moderno se aplica al estilo y no a la época. Las escenas populares de Pigal son buenas. No es que la originalidad sea muy viva ni el dibujo muy cómico. Pigal es un cómico moderado, pero el sentimiento de sus composiciones es bueno y justo. Son verdades vulgares, pero verdades. La mayor parte de sus cuadros se han hecho del natural. Se ha valido de un procedimiento sencillo y modesto: ha escuchado, ha mirado y después ha contado. Por lo general, en todas sus composiciones se aprecia una gran bondad y cierta inocencia: casi siempre hombres del pueblo, dichos populares, borrachos, escenas domésticas, y en particular una involuntaria predilección por los tipos viejos. También, pareciéndose en eso a otros muchos caricaturistas, Pigal no sabe representar la juventud demasiado bien; sucede a menudo que sus jóvenes tienen aspecto maquillado. El dibujo, generalmente fácil, es más rico y *bondadoso* que el de Carle Vernet. Así pues, casi todo el mérito de Pigal se resume en un hábito de observación segura, una buena memoria y el suficiente acierto en la ejecución; poca o ninguna imaginación, pero buen sentido. No hay ni el arrebatado carnavalesco de la alegría italiana, ni la aspereza forzada de los ingleses. Pigal es un caricaturista esencialmente razonable.

Me cuesta trabajo expresar de forma adecuada mi opinión sobre Charlet. Es una celebridad, una celebridad esencialmente francesa, una de las glorias de Francia. Ha regocijado, entretenido, enternecido también, dicen,

⁴ Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845) obtuvo un gran éxito popular, principalmente por el papel que jugó en el lanzamiento de la leyenda napoleónica.

a toda una generación de hombres aún vivos. He conocido gente que se indignaba de buena fe al no ver a Charlet en el Instituto. Suponía para ellos un escándalo tan grande como la ausencia de Molière en la Academia. Sé que es desempeñar un papel bastante ingrato venir a declarar a la gente que se han equivocado al divertirse o enternecerse de una determinada manera; resulta doloroso estar en dimes y diretes con el sufragio universal. Sin embargo hay que tener el valor de decir que Charlet no pertenece a la clase de los hombres eternos y de los genios cosmopolitas. No es un caricaturista ciudadano del universo; y, si se me contesta que un caricaturista jamás puede serlo, diré que lo puede ser más o menos. Es un artista de circunstancia y un patriota absoluto, dos impedimentos para el genio. Tiene eso en común con otro hombre célebre, al que no quiero nombrar porque las cosas aún no están maduras⁵, que ha obtenido su gloria exclusivamente de Francia y en particular de la aristocracia militar. Afirmo que eso es malo y denota pequeñez de espíritu. Como el otro gran hombre, ha insultado mucho a los beatos: eso es malo, digo, mal síntoma, esa gente es ininteligible más allá del estrecho, más allá del Rin y de los Pirineos. Enseguida hablaremos del artista, esto es, del talento, de la ejecución, del dibujo, del estilo: agotaremos el tema. De momento me refiero únicamente al espíritu.

Charlet siempre ha cortejado al pueblo. No es un hombre libre, es un esclavo: no busquen en él un artista desinteresado. Un dibujo de Charlet es raramente una verdad; es casi siempre un halago dirigido a la casta preferida. No, hay nada más bello, más bueno, más noble, más amable y más espiritual que el soldado. Los varios millares de animáculos que pacen en ese planeta

⁵ M. de Béranger, que no murió hasta el 16 de julio de 1857.



Charlet. *La Bataille*

han sido creados por Dios y dotados de órganos y de sentidos unicamente para contemplar al soldado y los dibujos de Charlet en toda su gloria. Charlet afirma que el guripa y el granadero son la causa final de la creación. Con seguridad no se trata de caricaturas, sino de ditirambos y de panegíricos, de tal modo iba singularmente a contrapelo este hombre en su profesión. Las burdas ingenuidades que Charlet consiente a sus reclutas estan compuestas con cierta amabilidad que les honra y les hace interesantes. Tiene trazas de vaudeville en el que los campesinos sueltan los *gazapos* más conmovedores y espirituales. Son corazones angelicales con la mente de una academia, salvo los enredos. Mostrar al campesino tal cual es, es una fantasía inútil de Balzac; pintar rigurosamente las abominaciones del corazón del hombre, está bien para Hogarth, espíritu mezquino e hipocondríaco; mostrar al natural los vicios del soldado, ¡ah! ¡qué crueldad! eso podría desanimarle. Así es como el célebre Charlet entiende la caricatura.

En cuanto a lo *beato*, el mismo sentimiento guía a nuestro parcial artista. No se trata de pintar, de dibujar de una manera original las fealdades morales de la sacristía; hay que agradar al soldado-trabajador: el soldado-trabajador comía de los jesuitas. En las artes, *sólo se trata de agradar*, como dicen los burgueses.

Goya también ha atacado a la gente monástica. Supongo que los monjes no le gustaban, pues los hizo bien feos; ¡pero qué bellos son en su fealdad y qué triunfantes en su mugre y su crápula monacales! Aquí domina el arte, el arte purificador como el fuego; allí el servilismo que corrompe el arte. Compárese ahora al artista con el cortesano: aquí soberbios dibujos, allí una prédica volteriana.

Se ha hablado mucho de los chavales de Charlet, esos queridos angelitos que harán tan buenos soldados,

que tanto aman a los viejos militares, y que juegan a la guerra con sables de madera⁶. Siempre redondos y frescos como las manzanas verdedoncella, el corazón en la mano, el ojo claro y sonriendo con franqueza. Pero ¿y los niños terribles, y el pálido granuja del gran poeta, de voz ronca, de tez amarilla como una moneda usada?⁷, Charlet tiene demasiado duro el corazón para percibir esas cosas.

En ocasiones, justo es reconocerlo, tenía buenas intenciones. En un bosque, los bandidos y sus mujeres comen y descansan junto a un roble, en el que un ahorcado, ya estirado y chupado, toma el fresco de arriba y respira el rocío, la nariz inclinada hacia la tierra y las puntas de los pies correctamente alineadas como las de un bailarín. Uno de los bandidos dice señalándole con el dedo: *¡Así podemos estar el domingo!*

Pero, desgraciadamente, nos suministra pocos croquis de esa clase. Y aun cuando la idea es buena, el dibujo es insuficiente; las cabezas no tienen un carácter bien definido. Podría haber sido mucho más hermoso, y, con seguridad, no es equiparable a los versos de Villon mientras come con sus camaradas bajo el patíbulo, en la tenebrosa llanura.

El dibujo de Charlet es poco más que elegante, siempre círculos y óvalos. Los sentimientos los cogía, ya confeccionados, de los vaudevilles. Es un hombre muy artificial que se ha dedicado a imitar las ideas de la época. Ha calcado la opinión, ha recortado su inteligencia sobre la moda. El público era su verdadero patrón.

⁶ N. Charlet, *Croquis lithographiques à l'usage des enfants*, Gihaut, 1826.

⁷ Cita de los *Yambos* de Auguste Barbier.



H. Daumier, Guizot

Sin embargo, hizo una vez una cosa bastante buena. Se trata de una galería de trajes de la joven y de la vieja guardia, que no se debe confundir con una obra análoga de los últimos tiempos, y que, creo, es también una obra póstuma⁸. Los personajes tienen un carácter real. Deben parecerse mucho. El porte, el gesto, el aire de la cabeza, son excelentes. Entonces Charlet era joven, no se creía un gran hombre, y su popularidad aún no le dispensaba de dibujar correctamente sus figuras y de colocarlas como es debido. Ha ido descuidándose más y más, y ha terminado por hacer y rehacer incesantemente un dibujo vulgar que no reconocería como suyo, si tenía algo de orgullo, ni el más joven de los pintorzuelos. Conviene señalar que la obra a la que me refiero es de un género sencillo y serio, y que no requiere ninguna de las cualidades que posteriormente le han sido gratuitamente atribuidas a un artista tan incompleto en lo cómico. De haber seguido rectamente mi pensamiento, al tener que ocuparme de los caricaturistas, no habría introducido a Charlet en el catálogo, como tampoco a Pinelli; pero se me habría acusado de cometer graves olvidos.

En resumen: fabricante de boberías nacionales, comerciante patentado de proverbios políticos, ídolo que no tiene, en suma, una vida más dura que cualquier otro ídolo, pronto conocerá la fuerza del olvido, e irá, con el *gran* pintor, y el *gran* poeta⁹, sus primos hermanos en ignorancia y tontería, a dormir en el cesto de la indiferencia, como ese papel inutilmente profanado que ya sólo vale para hacer papel nuevo.

⁸ *Uniformes de la Garde impériale*, Delpech, 1819-20, serie de litografías. La serie póstuma se publicó en 1845.

⁹ Horace Vernet y Béranger, indudablemente.

Quiero hablar ahora de uno de los hombres más importantes, diría que no sólo de la caricatura sino también del arte moderno, de un hombre que, todas las mañanas, divierte a la población parisina, que, cada día, atiende a las necesidades de la hilaridad pública dándole su pitanza. El burgués, el hombre de negocios, el chiquillo y la mujer ríen y pasan a menudo, ¡los ingratos!, sin mirar el nombre. Hasta ahora solamente los artistas han comprendido toda la seriedad que hay ahí, y que es ciertamente materia de estudio. Es fácil adivinar que se trata de Daumier ¹⁰.

Los comienzos de Honoré Daumier no fueron muy brillantes; dibujó porque necesitaba dibujar, vocación ineluctable. Colocó primero algunos croquis en un pequeño periódico creado por William Duckett ¹¹; después, Achille Ricourt, que se dedicaba entonces al comercio de estampas, le compró algunos otros. La revolución de 1830 originó, como todas las revoluciones, una fiebre caricaturesca. Para los caricaturistas fue en verdad una hermosa época. En esa guerra encarnizada contra el gobierno, y en particular contra el rey, se era todo corazón, todo fuego. Es realmente curioso contemplar hoy en día toda esa extensa serie de bufonadas históricas que llamaban la *Caricature*, grandes archivos cómicos, a los que todos los artistas de algún valor aportaron su cupo ¹². Es un barullo, una leonera, una prodigiosa comedia satánica, tan pronto bufona como sangrante. en la que desfilan, ataviados con trajes variados

¹⁰ Honoré Daumier (1808-1879).

¹¹ *La Silhouette* (1829-31), publicación en la que también colaboró el poeta.

¹² Charles Philipon (1800-1862) fundó *La Caricature* en 1830 y se publicó hasta 1835.



H. Daumier. *Les gens de Justice*

y grotescos, todas las honorabilidades políticas. Entre todos esos grandes hombres de la naciente monarquía, ¡qué de nombres ya olvidados! Esta fantástica epopeya está dominada por la piramidal y olímpica *Pera* de reminiscencias procesuales¹³. Recordaremos que Philipon, que andaba a cada instante a vueltas con la justicia real, queriendo una vez probar al tribunal que no había nada más inocente que esa irritante y desafortunada *pera*, dibujó en la misma audiencia una serie de croquis en los que el primero representaba exactamente la figura real, y en los que cada uno, al alejarse progresivamente del punto primitivo, se aproximaba más al punto fatal: la *pera*. «Vean, decía, ¿qué relación encuentran entre este último croquis y el primero?» Se han hecho experiencias análogas con la cabeza de Jesús y la de Apolo, y creo que se ha logrado que uno de ellos llegara a parecerse a un galápago. Eso no probaba absolutamente nada. Se había dado con el símbolo a través de una analogía complaciente. A partir de entonces bastaba con el símbolo. Con esa especie de argot plástico se era dueño de decir y de hacer comprender al pueblo lo que se quisiera. Y fue así como la gran banda de vociferadores patrióticos se aglutinó alrededor de esa *pera* tiránica y maldita. El hecho es que lo hacían con un ensañamiento y una orquestación maravillosos, y, aunque la justicia contratara con obstinación, hoy es motivo de inmensa sorpresa, cuando hojeamos esos divertidos archivos, que una guerra tan encarnizada haya podido prolongarse durante años.

Hace un momento, creo, dije: sangrante bufonada. En efecto, esos dibujos están con frecuencia llenos de sangre y de furor. Masacres, encarcelamientos, arrestos,

¹³ La *pera*-Luis Felipe se hizo célebre. Esta metamorfosis suscitó persecuciones por delito de lesa majestad.

pesquisas, procesos, aporreamientos de la policía, todos esos episodios de los primeros tiempos del gobierno de 1830 reaparecen a cada instante; júzguenlo:

La libertad, joven y bella, tocada con su gorro frigio y sumida en un peligroso sueño, no piensa en el peligro que le amenaza. *Un hombre* avanza hacia ella con precaución, lleno de malas intenciones. Tiene el pescuezo grueso de los hombres del mercado o de los grandes propietarios. Remata la cabeza piriforme un tupé muy prominente y la flanquean largas patillas. El monstruo está visto de espaldas, y el placer de adivinar su nombre añadía no poco valor a la estampa. Avanza hacia la joven. Se dispone a violarla.

— *¿Ha rezado ya sus oraciones, Señora?*— Es Otelo-Felipe el que sofoca a la inocente Libertad, pese a sus gritos y a su resistencia.

Junto a una casa más que sospechosa pasa una muchacha muy joven, tocada con su pequeño gorro frigio; lo lleva con la inocente coquetería de una modistilla demócrata. Los Srs. Fulano, Mengano, Zutano y Perengano (caras conocidas —ministros—, con seguridad de los más honorable) hacen aquí un singular trabajo. Rodean a la pobre niña, le dicen al oído halagos o porquerías, y la empujan suavemente hacia un estrecho corredor. Detrás de una puerta se adivina al *Hombre*. Su perfil se pierde, ¡pero desde luego es él! Ahí están el tupé y las patillas. Espera, ¡está impaciente!

He ahí a la Libertad llevada ante un tribunal prebostal o cualquier otro tribunal gótico: gran galería de retratos actuales con atuendos antiguos.

He aquí a la Libertad conducida a la cámara de los torturadores. Le van a triturar sus delicados tobillos, le van a hinchar el vientre con torrentes de agua, o hacer con ella cualquier otra abominación. Esos atletas de brazos desnudos, formas robustas, sedientos de torturas,

son fáciles de reconocer. Son el Sr. Fulano, el Sr. Mengano y el Sr. Perengano—, las bestias negras de la opinión.

En todos esos dibujos, la mayor parte de ellos hechos con una seriedad y una conciencia notables, el rey desempeña siempre el papel de ogro, de asesino, de insaciable Gargantúa¹⁴, a veces aún peor. Después de la revolución de febrero, he visto una sola caricatura cuya ferocidad me recordara el tiempo de los grandes furoros políticos; pues todos los alegatos políticos de los que hacían gala, durante la gran elección presidencial, no eran más que un pálido reflejo de los productos de la época a la que me acabo de referir. Era poco después de las aciagas matanzas de Rouen. —En el primer plano un cadáver, acribillado de balas, tendido en un ataúd; detrás de él todos los peces gordos de la ciudad, en uniforme, bien rizados, bien ceñidos, bien emperifollados, los mostachos retorcidos e inflados de orgullo; debe haber entre ellos dandys burgueses que van a montar su guardia o a reprimir el motin con un ramo de violetas en la solapa de su guerrera; enfin, un ideal de *guardia burguesa*, como decía el más célebre de nuestros demagogos¹⁵. De rodillas ante el ataúd, envuelto en su toga de juez, la boca abierta y mostrando como un tiburón la doble hilera de dientes cortados en sierra, F. C.¹⁶ pasea lentamente su garra sobre la carne del cadáver que araña con delicia. —¡Ah! ¡el Normando! dice, ¡se hace el muerto para no responder ante la Justicia!

¹⁴ Ese *Gargantua* de Daumier (*La Caricature*, diciembre, 1831) valió al artista una condena de seis meses de prisión.

¹⁵ Debe tratarse de La Fayette.

¹⁶ ¿Fank-Carré?, primer presidente de la Cour de Rouen, tristemente famoso por su actividad represiva tras 1848.

Con este mismo furor hacía *La Caricature* la guerra al gobierno. Daumier jugó un papel importante en esta escaramuza permanente. Se había inventado un medio de atender a las multas de las que *Le Charivari* estaba agobiado¹⁷; se trataba de publicar en *La Caricature* dibujos suplementarios cuya venta estaba destinada al pago de las multas. A propósito de la lamentable matanza de la calle Transnonain, Daumier se mostró como un auténtico gran artista; la imagen es rara pues la incautaron y destruyeron. No es precisamente caricatura, es historia, de la trivial y terrible realidad. — En una habitación pobre y triste, la habitación tradicional del proletario, con muebles banales e indispensables, el cuerpo de un obrero desnudo, en camisa y gorro de algodón, yace sobre la espalda a todo lo largo, las piernas y los brazos separados. Indudablemente en la habitación se ha producido una gran lucha y un gran alboroto, pues las sillas están tiradas, lo mismo que la mesilla y el orinal. Bajo el peso de su cadáver, el padre aplasta entre la espalda y la baldosa el cadáver de su hijito. En esta buhardilla fría sólo hay silencio y muerte.

Fue también en esta época cuando Daumier comenzó una galería satírica de retratos de personajes políticos. Hizo dos, una en pie, otra en busto. Esta, creo, es posterior y únicamente incluía a pares de Francia¹⁸. El artista puso de manifiesto una inteligencia maravillosa

¹⁷ Se trata de *l'Association mensuelle lithographique*, fundada en agosto de 1832. La famosa plancha de la *Rue Transnonain* apareció en agosto de 1834.

¹⁸ Las dos series son prácticamente contemporáneas: aparecieron en *La Caricature* entre abril de 1832 y agosto de 1834, bajo el título de *Celebridades de la Caricatura*. A petición de Philippon, Daumier realizó también los bustos de esas mismas personalidades en barro cocido.



H. Daumier, *Rue Transnonain*, 15 de abril de 1834

del retrato; aun cargando y exagerando los rasgos originales, ha permanecido tan sinceramente en la naturaleza que esas piezas pueden servir de modelo a todos los retratistas. Todas las miserias del espíritu, todos los ridículos, todas las manías de la inteligencia, todos los vicios del corazón se leen, se dejan ver claramente en esos rostros animalizados; y, al mismo tiempo, todo está dibujado y acentuado exageradamente. Daumier fue a la vez ligero, como un artista, y exacto, como Lavater. Por lo demás, aquellas de sus obras datadas en esa época difieren mucho de lo que hace ahora. No tienen la misma facilidad de improvisación, la soltura y ligereza de lápiz que ha adquirido más tarde. Es en ocasiones algo pesado, aunque raras veces, y siempre muy acabado, muy concienzudo y muy severo.

Recuerdo todavía un dibujo muy bello que corresponde a esa misma categoría: *La Liberté de la Presse*¹⁹. En medio de sus instrumentos emancipadores, de su material de imprenta, un obrero tipógrafo, el sacramental gorro de papel colocado sobre la oreja, arremangadas las mangas de la camisa, resueltamente plantado, firmemente erguido sobre sus grandes pies, cierra ambos puños y frunce las cejas. Todo en él está musculado y estructurado como en las figuras de los grandes maestros. Al fondo, el eterno *Felipe* y sus agentes de policía. No se atreven a atacar.

Pero nuestro gran artista ha hecho cosas muy diversas²⁰. Voy a describir algunas de las planchas más impresionantes, tomadas de géneros diferentes. Analizaré a continuación el valor filosófico y artístico de este

¹⁹ *Association mensuelle*, marzo de 1834.

²⁰ Daumier tuvo que renunciar a la caricatura política tras votarse una ley de prensa exigiendo previa autorización (25 agosto de 1835).

hombre singular y, finalmente, antes de separarme de él, daré la lista de las diferentes series y categorías de su obra o al menos lo intentaré, pues actualmente su obra es un laberinto, un bosque de inextricable abundancia.

El último baño, caricatura seria y lastimosa. — Sobre el parapeto de un muelle, de pie y ya inclinado, formando un ángulo agudo con la base de la que se desprende como una estatua que pierde su equilibrio, un hombre se deja caer rígidamente en el río. Debe estar bien decidido; tiene los brazos tranquilamente cruzados; lleva un enorme adoquín colgado del cuello con una cuerda. Se ha prometido no escapar. No es un suicidio de poeta que quiere ser salvado y dar que hablar. ¡Es la levita astrosa y ajada, bajo la que sobresalen todos los huesos, la que hay que ver!, ¡Y la maltrecha corbata retorcida como una serpiente, y la nuez, huesuda y afilada! Decididamente no tenemos el valor de echarle en cara a ese pobre diablo que trate de esquivar bajo el agua el espectáculo de la civilización. Al fondo, al otro lado del río, un burgués contemplativo de vientre redondeado, se abandona a las inocentes delicias de la pesca.

Imaginen un rincón muy apartado de una zona desconocida y poco transitada, el sol cayéndole a plomo. Un hombre de traza bastante fúnebre, un enterrador o un médico, pimpla y empina el codo en un bosquecillo sin hojas, un entramado de listones polvorientos, frente por frente a un espantoso esqueleto. Al lado están colocados el reloj de arena y la guadaña. No recuerdo el título de esta plancha. Esos dos vanidosos personajes hacen sin duda una apuesta homicida o una sabia disertación sobre la mortalidad.

Daumier ha desperdigado su talento en mil lugares diferentes. Encargado de ilustrar una publicación médico-poética bastante mala, la *Némesis médicale*, hizo dibujos



Henry Monnier, *Vagabundo*

maravillosos. Uno de ellos, referido al cólera, representa una plaza pública inundada, acribillada de luz y de calor. El cielo parisino, fiel a su irónica costumbre durante las grandes calamidades y las grandes conmociones políticas, es espléndido; blanco, incandescente de ardor. Las sombras son nítidas y negras. Un cadáver aparece tendido atravesando una puerta. Una mujer entra precipitadamente tapándose la boca y la nariz. El lugar está desierto y abrasado, más desolado que una plaza populosa en la que el tumulto ha creado una soledad. Al fondo, se perfilan tristemente dos o tres pequeños coches fúnebres enganchados a cómicos pencos, y, en medio de este foro de desolación, un pobre perro desorientado, errante, sin meta, en los huesos, husmea el pavimento reseco con el rabo entre las piernas.

Vamos ahora con los Baños*. Un señor muy docto, traje negro y corbata blanca, un filántropo, un desfacedor de entuertos, se encuentra sentado extáticamente entre dos forzados de triste figura, estúpidos como cretinos, feroces como bulldogs, usados como los andrajos. Uno de ellos le cuenta que ha asesinado a su padre, violado a su hermana, o realizado cualquier otra hazaña. —¡Ah! amigo mío, ¡qué espléndida organización tenía! exclama el sabio extasiado²¹.

Estos ejemplos bastan para mostrar lo serio que es con frecuencia el pensamiento de Daumier y lo vivamente que acomete su tema. Hojeen su obra y verán desfilar ante sus ojos, en su fantástica y sobrecogedora realidad, todo aquello que contiene una gran ciudad de monstruosidades vivientes. Todo lo que en ella encierra de

* Especie de campamento donde los árabes tenían a los cautivos (N. de la T.).

²¹ *Les Philantropes du jour*, n.º 12 (*Charivari*, 19 de octubre de 1844).

tesoros terribles, grotescos, siniestros y bufones, Daumier lo conoce. El cadáver viviente y hambriento, el cadáver gordo y ahito, las ridículas miserias del hogar, todas las tonterías, todos los orgullos, todos los entusiasmos, todas las desesperaciones de lo burgués, nada falta. Nadie como él ha conocido y amado (a la manera de los artistas) lo burgués, ese último vestigio de la edad media, esa ruina gótica que lleva una vida tan dura, ese tipo tan banal y excéntrico a la vez. Daumier ha vivido íntimamente con él, lo ha espiado noche y día, ha conocido sus secretos de alcoba, ha intimado con su mujer y sus hijos, conoce la forma de su nariz y la construcción de su cabeza, sabe qué espíritu habita la casa de arriba a abajo.

Hacer un análisis completo de la obra de Daumier sería tarea imposible; daré los títulos de sus principales series, sin demasiados comentarios ni consideraciones. Hay en todas ellas fragmentos maravillosos.

Robert Macaire, Costumbres conyugales, Tipos parisinos, Perfiles y siluetas, Los Bañistas, Las Bañistas, Los Canotiers parisinos, Las Marisabidillas, Pastorales, Historia antigua, Los Buenos burgueses, Las Gentes de la justicia, La Jornada del Sr. Coquelet, Los Filántropos del día, Actualidades, Todo lo que se quiera, Los Representantes representados. Sumen a esto las dos galerías de retratos a las que me he referido ²².

Tengo dos observaciones importantes que hacer a propósito de dos de estas series, *Robert Macaire* y la *Historia antigua*. Robert Macaire fue la inauguración

²² El catálogo de Loys Delteil relaciona tres mil ochocientas litografías, a las que se deben añadir al menos mil grabados en madera.



Henry Monnier, *Le Commissionnaire*

decisiva de la caricatura de costumbres²³. La gran guerra política se había calmado algo. La obstinación en las persecuciones, la actitud del gobierno, que se había afirmado, y una cierta lasitud natural al espíritu humano habían arrojado mucha agua sobre ese fuego. Había que encontrar algo novedoso. El panfleto dio paso a la comedia. La *Sátira menipea*, cedió el terreno a Molière, y la gran epopeya de Robert Macaire, narrada por Daumier en forma *flamante*, sucedió a las cóleras revolucionarias y a los dibujos alusivos. La caricatura, a partir de entonces, tomó un nuevo cariz, dejó de ser, específicamente política. Fue la sátira general de los ciudadanos. Entró en el terreno de la novela.

La *Historia antigua* me parece una cosa importante porque es, por decirlo así, la mejor paráfrasis del célebre verso: *¿Quién nos librará de los griegos y de los romanos?*²⁴ Daumier ha caído brutalmente sobre la antigüedad, sobre la falsa antigüedad —pues nadie percibe mejor que él las antiguas grandezas—, y ha escupido sobre ella; y el ardoroso Aquiles, y el prudente Ulises, y la sensata Penélope, y Telemaco, ese gran papanatas, y la bella Helena que perdió Troya y, en una palabra todos, se nos muestran con una fealdad bufonesca que recuerda a esos carcamales actores trágicos haciendo una toma de rapé entre bastidores. Fue un blasfemo muy divertido, y que tuvo su utilidad. Recuerdo que uno de mis amigos, poeta lírico y pagano, estaba muy indignado. Llamaba a

²³ Célebre serie que decidió la gloria de Daumier. Incluye cien planchas, que aparecieron en *Le Charivari* entre agosto de 1836 y noviembre de 1838; otras veinte aparecieron entre octubre de 1840 y septiembre de 1842.

²⁴ Verso célebre generalmente atribuido a un oscuro poeta satírico, Joseph Berchoux.

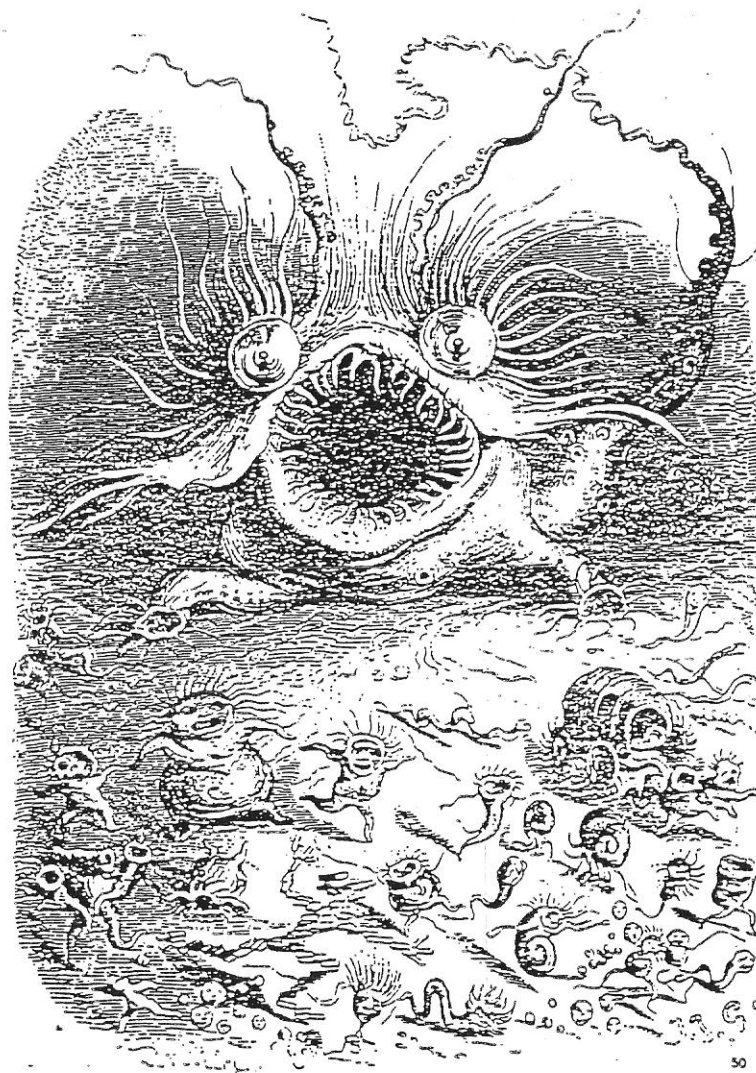
eso una impiedad y hablaba de la bella Helena como otros hablan de la Virgen María. Pero aquellos que no sienten un gran respeto por el Olimpo y por la tragedia, se sintieron naturalmente inclinados a divertirse²⁵.

Para concluir, Daumier ha llevado su arte muy lejos, y ha hecho de él un arte serio; es un *gran* caricaturista. Para apreciarlo como corresponde, se le debe analizar desde el punto de vista del artista y desde el punto de vista moral. Como artista, lo que distingue a Daumier es la certeza. Dibuja como los grandes maestros. Su diseño es abundante, fácil, es una improvisación continua; y, sin embargo, no es nunca *chic*. Tiene una memoria maravillosa y casi divina que le hace las veces de modelo. Todas sus figuras tienen aplomo, siempre en un movimiento auténtico. Su talento para la observación es tan sólido que no se puede encontrar en él una sola cabeza que choque con el cuerpo que la soporta. A tal nariz, tal frente, tal ojo, tal pie, tal mano. Es la lógica del sabio llevada a un arte ligero, fugaz, que tiene en contra la movilidad misma de la vida.

En cuanto a lo moral, Daumier tiene algunas similitudes con Molière. Como él, va directamente al objetivo. La idea se evidencia de entrada. Salta a la vista. Los textos escritos al pie de sus dibujos no sirven para gran cosa, pues en general podría prescindirse de ellos²⁶. Su comicidad es, digamos, involuntaria. El artista no busca, se diría más bien que la idea le escapa. Su caricatura es formidable en amplitud, pero no hay rencor ni amargura. Toda su obra tiene un fondo de honestidad y bondad.

²⁵ La serie de 50 planchas de *Historia antigua: Plutarco* ilustrado apareció en 1841-43.

²⁶ Los textos no son de Daumier, son generalmente obra de Philipon.



J. J. Grandville, *Le jardin des bêtes*

A menudo, téngase en cuenta este aspecto, se ha negado a tratar ciertos temas satíricos muy bellos, y muy violentos, porque eso, decía, superaba los límites de lo cómico y podía herir la conciencia del género humano. Por ello, cuando es desconsolador, o terrible, es casi sin haberlo querido. Ha pintado lo que ha visto, y se ha producido el resultado. Como ama muy apasionadamente y muy naturalmente la naturaleza, difícilmente podría elevarse a lo cómico absoluto. Evita incluso cuidadosamente todo aquello que no sería para un público francés el objeto de una percepción clara e inmediata.

Una cosa más. Lo que completa el notable carácter de Daumier, de hecho un artista especial perteneciente a la ilustre familia de los maestros, es que su dibujo está coloreado naturalmente. Sus litografías y sus dibujos sobre madera despiertan ideas de color. Su lápiz contiene algo más que el negro necesario para delimitar los contornos. Hace adivinar el color como el pensamiento; es el signo de un arte superior que todos los artistas inteligentes han percibido claramente en sus obras.

Henri Monnier ha metido mucho ruido hace algunos años; ha tenido un gran éxito en el mundo burgués y en el mundo del arte, dos especies pueblerinas²⁷. Dos razones para ello. La primera es que cumplía tres funciones a la vez, como Julio César: comediante, escritor y caricaturista. La segunda es que tiene un talento esencialmente burgués. Comediante, era exacto y frío; escritor, puntilloso; artista, había encontrado el medio de ser de buen tono pintando del natural.

²⁷ Henri Monnier (1805-1877) fue uno de los más prolíficos ilustradores del siglo XIX en Francia. Entre sus imágenes destacan las que se recogen en los diversos volúmenes de *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, J. Philippart, s. a.

Es justamente la contrapartida del hombre del que acabamos de hablar. En lugar de captar enteramente y de entrada todo el conjunto de una figura o de un tema, Henri Monnier procedía mediante un lento y sucesivo examen de los detalles. Nunca supo de la alquimia. Así, el Sr. Prudhomme, ese tipo monstruosamente verdadero, el Sr. Prudhomme no ha sido creado a bulto. Henri Monnier lo ha estudiado, el Prudhomme viviente, real; lo ha estudiado día a día, durante un largo espacio de tiempo. Cuántas tazas de café ha debido tragar Henri Monnier, cuántas partidas de dominó, para llegar a ese prodigioso resultado, lo ignoro. Después de estudiarlo, lo ha traducido; me equivoco, lo ha calcado. A primera vista el producto parece extraordinario; pero cuando todo sobre el Sr. Prudhomme ha sido dicho, Henri Monnier no tenía más que decir. Varias de sus *Escenas populares* son desde luego agradables; de lo contrario habría que negar el encanto cruel y sorprendente del daguerrotipo; pero Monnier no sabe crear nada, idealizar nada, componer nada. Volviendo a sus dibujos, que son los que importan ahora, son generalmente fríos y duros, y, ¡cosa rara!, pese a la precisión aguda del lápiz queda en el pensamiento algo. Monnier tiene una extraña facultad, pero no tiene más que una. Es la frialdad, la limpidez del espejo, de un espejo que no piensa y se contenta con reflejar a los que pasan.

En cuanto a Grandville, es completamente distinto. Grandville es un espíritu enfermizamente literario, siempre en busca de medios bastardos para hacer que su pensamiento entre en el terreno de las artes plásticas; también le hemos visto con frecuencia servirse del viejo procedimiento que consiste en unir a las bocas de sus personajes banderolas parlantes. Un filósofo o un médico podría hacer un estupendo estudio psicológico y fisioló-



J. J. Grandville, *Les Savants étudiant le Rentier*

gico sobre Grandville²³. Se ha pasado la vida buscando ideas, encontrándolas a veces. Pero como era artista por profesión y hombre de letras por decisión, nunca ha podido expresarlas bien. Como es natural, ha tocado varios grandes temas, acabando por caer en el vacío, al no ser por entero ni filósofo ni artista. Grandville ha girado durante una gran parte de su existencia sobre la idea general de la Analogía. Incluso es por donde ha comenzado: *Metamorfosis del día* [1829]. Pero no sabía sacar las conclusiones precisas; daba tumbos como una locomotora averiada. Este hombre, con un valor sobrehumano, se ha pasado la vida rehaciendo la creación. La cogía entre las manos, la retorció, la recomponía, la explicaba, la comentaba; y la naturaleza se transformaba en apocalipsis. Ha puesto el mundo patas arriba. Por cierto, ¿no ha compuesto un libro de imágenes que se llama *El mundo al revés*? Hay gentes superficiales a quienes Grandville divierte; en lo que a mí respecta, me asusta. Pues desafortunadamente me intereso por el artista, no por sus dibujos. Cuando entro en la obra de Grandville, siento un cierto malestar, como en un apartamento en el que el desorden estuviera sistemáticamente organizado, en el que estrafalarias cornisas se apoyaran sobre el suelo, en el que los cuadros aparecieran deformados por procedimientos ópticos, en el que los objetos se hirieran oblicuamente por los ángulos, o los muebles tuvieran las patas por el aire, y en el que los cajones entraran en lugar de salir.

No cabe duda que Grandville ha hecho cosas buenas y hermosas, sus hábitos testarudos y minuciosos contribuyen a ello; pero carecía de agilidad, y tampoco supo

²³ J. J. Grandvillé (1803-1847) participó en la fundación de *Le Charivari*. Sus dibujos alteran el orden de las cosas y reúnen elementos y rasgos de naturaleza muy dispar.

nunca dibujar una mujer. Ahora bien, es el lado loco de su talento el que hace a Grandville importante. Antes de morir consagraba su voluntad, siempre voluble, a anotar en forma plástica la sucesión de los sueños y de las pesadillas, con la precisión de un estenógrafo que escribe el discurso de un orador. El artista-Grandville quería, sí, quería que el lápiz explicara la ley de asociación de las ideas. Grandville es muy cómico; pero a menudo es cómico sin saberlo.

He aquí ahora un artista, curioso en su gracia, aunque importante de muy distinta manera. Gavarni²⁹ empezó haciendo dibujos de máquinas, y a continuación dibujos de modas, y me parece que le ha quedado un estigma durante largo tiempo; sin embargo, justo es decir que Gavarni ha ido siempre progresando. No es exactamente un caricaturista, ni tampoco solamente un artista, es también un literato. Desflora, hace adivinar. La característica distintiva de su comicidad es una gran finura de observación, que llega en ocasiones a la tenuidad. Conoce, como Marivaux, todo el poder de la reticencia, que es simultáneamente un incentivo y una lisonja a la inteligencia del público. El mismo hace los textos de sus dibujos, en ocasiones muy embrollados. Mucha gente prefiere Gavarni a Daumier, y no tiene nada de extraño. Como Gavarni es menos artista, les resulta más fácil de comprender. Daumier es un genio franco y directo. Quítenle el texto, el dibujo sigue siendo algo hermoso y claro. No sucede lo mismo con Gavarni; éste es dual: tiene el dibujo, y además el texto. En segundo lugar, Gavarni no es esencialmente satírico;

²⁹ Guillaume-Sulpice Chevalier, llamado Gavarni (1804-1866), suele ser considerado, tras H. Daumier, el más importante dibujante e ilustrador satírico francés del momento. Ha tenido una considerable influencia sobre los dibujantes españoles, en especial sobre Francisco Ortego.



Gavarni, *Les Lorette*

a menudo halaga en vez de morder; no censura, anima. Como todos los hombres de letras, hombre de letras también él, aparece ligeramente teñido de corrupción. Gracias a la hipocresía seductora de su pensamiento y a la poderosa táctica de las medias palabras, se atreve a todo. Otras veces, cuando su pensamiento cínico se desvela francamente, endosa una vestimenta graciosa, acaricia los prejuicios y hace del mundo su cómplice. ¡Cuántas razones para la popularidad! Un ejemplo entre mil: ¿recuerdan ustedes esa joven grande y guapa que mira con un mohín desdeñoso a un joven que une ante ella las manos en actitud suplicante? «Un besito, mi buena y caritativa dama, ¡por el amor de Dios! Por favor.—Vuelva esta noche, ya se lo dimos a su padre esta mañana»³². En verdad se diría que la dama es una semblanza. Esos tunantes son tan guapos que la juventud sentirá fatalmente ganas de imitarlos. Observen, además, que lo mejor está en el texto, ya que el dibujo es impotente para expresar tantas cosas.

Gavarni ha creado la Lorette³¹. Ya existía un poco antes de él, pero la ha completado. Creo incluso que es él quien ha inventado la palabra. La Lorette, ya lo hemos dicho, no es la muchacha entretenida, esa cosa del Imperio, condenada a convivir en un mano a mano fúnebre con el cadáver metálico que la mantenía, general o banquero. La Lorette es una persona libre. Va y viene. Su casa está abierta. No tiene amo; frecuenta a los artistas y a los periodistas. Hace todo lo que puede por tener espíritu. He dicho que Gavarni la había completado; y, en efecto, llevado por su imaginación

³² Imagen de las *Baliverneries parisiennes*.

³¹ El nombre fue lanzado por Nestor Roqueplan hacia 1840. Las «Lorette» de Gavarni aparecieron en *Le Charivari* (1839-1846).

literaria, inventa por lo menos tanto como lo que ve, y, por esa razón, ha influido mucho sobre las costumbres. Paul de Kock ha creado la Grisette y Gavarni la Lorette; y algunas de esas muchachas se han perfeccionado al asimilárselas, como la juventud del barrio latino ha experimentado la influencia de sus *estudiantes*, como muchas personas se esfuerzan por parecerse a los grabados de moda.

Tal y como es, Gavarni es un artista más que interesante, por lo que perdurará. Habrá que hojear esas obras para comprender la historia de los últimos años de la monarquía. La república ha hecho olvidar parcialmente a Gavarni; ley cruel pero natural. Nació con la calma, se eclipsa con la tempestad. — La verdadera gloria y la verdadera misión de Gavarni y de Daumier fueron completar a Balzac, quien además lo sabía, y los estimaba como auxiliares y comentadores.

Las principales creaciones de Gavarni son: *El Buzón*, *Los Estudiantes*, *Las Lorette*, *Las Actrices*, *Los Bastidores*, *Los Niños Terribles*, *Hombres y Mujeres de pluma*, y una inmensa serie de temas sueltos.

Me queda por hablar de Trimolet, de Traviès y de Jacque³². El destino de Trimolet fue melancólico; apenas podría sospecharse, al ver la bufonería graciosa e infantil que respiran sus composiciones, que tantos graves dolores y punzantes penas hayan acosado su pobre vida. Ha grabado él mismo al agua-fuerte, para la colección de las *Canciones populares de Francia*³³ y para los almanaques cómicos de Aubert³⁴, dibujos bellísimos, o más bien

³² Joseph-Louis Trimolet (1812-1842). Charles-Joseph Traviès (1804-1859). Charles-Emile Jacque (1813-1894).

³³ Libro colectivo, 3 vols. 1843.

³⁴ 1842 y 1843.



Trimolet, *Le Pair de France*

croquis, en los que reina la más loca e inocente alegría. Trimolet dibujaba libremente sobre la plancha, sin dibujo preparatorio, composiciones muy complicadas, procedimiento en el que, preciso es confesarlo, queda bien un cierto desbarajuste. Evidentemente al artista le habían impresionado las obras de Cruikshank; pero, a pesar de todo, conserva su originalidad; es un humorista que merece un lugar aparte; hay en él un sabor *sui generis*, un gusto fino que le distingue de todos los demás para las gentes que tienen el paladar fino.

Un día Trimolet hizo un cuadro; estaba bien concebido y la idea era muy buena; en una noche sombría y húmeda uno de esos viejos, que tienen el aire de una ruina ambulante y de un paquete de guñapos viviente, se ha tendido al pie de un muro decrepito. Eleva los ojos agradecidos al cielo y exclama: «¡Os bendigo Dios mío, por haberme dado este muro para abrigarme y esta estera para cubrirme!» Como todos los desheredados hostigados por el dolor, este buen hombre no es difícil, y además da gustosamente crédito al Todopoderoso. A pesar de lo que diga la raza de los optimistas quienes, según Désaugiers, a veces se desploman después de beber, a riesgo de aplastar a *un pobre hombre que no ha comido*, ¡hay genios que han pasado como esas noches! Trimolet ha muerto; ha muerto en el momento en que la aurora aclaraba su horizonte y en que la fortuna más clemente deseaba sonreírle. Su talento crecía, su máquina intelectual era buena y funcionaba activamente; pero su máquina física estaba gravemente averiada y dañada por antiguas tempestades.

Traviès, también él, fue un desventurado. En mi opinión, es un artista eminente que no fue lo bastante apreciado en su momento. Ha producido mucho, pero ha carecido de certeza. Quiere ser agradable, y no lo es, qué duda cabe. Otras veces encuentra algo bello y lo

ignora. Se enmienda, se corrige sin cesar; se vuelve y se revuelve y persigue un ideal intangible. Es el príncipe de la mala suerte. Su musa es una ninfa de arrabal, descolorida y melancólica. A través de todas sus tergiversaciones, se sigue por doquier un filón subterráneo de colores y de carácter bastante notables. Traviès siente profundamente los dolores y las alegrías del pueblo; conoce a la canalla a fondo, y podemos decir que la ha amado con tierna caridad. Es la razón por la cual sus *Escenas báquicas*³⁵ serán siempre una obra excelente; por otra parte, sus traperos tienen por lo general gran parecido y todos esos harapos poseen la elevación y la nobleza casi inapresable del estilo acabado, tal y como lo ofrece la naturaleza en sus caprichos. No hay que olvidar que Traviès es el creador de *Mayeux*, ese tipo excéntrico y auténtico que tanto ha divertido a París. *Mayeux*, es a él lo que *Robert Macaire* es a Daumier, lo que el *Sr. Prudhomme* es a Monnier³⁶. — En aquella época ya lejana, había en París una especie de bufón fisonomista, llamado *Léclair*, que recorría los ventorrillos, las bodegas y los teatrillos. Hacía *expresiones*, y entre dos velas iluminaba sucesivamente su rostro con todas las pasiones. Se trataba del cuaderno de los *Caracteres de las pasiones del Sr. Lebrun*, pintor del rey³⁷. Este hombre, accidente bufo más común de lo que se cree entre las castas excéntricas, era muy melan-

³⁵ 1839.

³⁶ *Mayeux*, personaje que fue tema de 160 litografías, publicadas en su mayoría en *La Caricature*, a partir de 1835. Grandville también lo utilizó.

³⁷ El *Método para aprender a dibujar las pasiones* de Charles Lebrun se hizo célebre tras ejercer considerable influencia a finales del siglo xvii y en el siglo xviii.



Traviès, *Le Poète classique et son escorte*

cólico y estaba poseído por el furor de la amistad. Fuera de sus estudios y de sus representaciones grotescas, dedicaba su tiempo a buscar un amigo, y, cuando había bebido, sus ojos lloraban abundantemente las lágrimas de la soledad. Ese infortunado poseía tal potencia objetiva y una aptitud tan grande para caracterizarse que imitaba hasta el punto de reventar de risa la frente fruncida de un jorobado, sus grandes patas simiescas y su hablar gritón y baboso. Traviès lo vio; se encontraban todavía de lleno en el gran ardor patriótico de Julio; una idea luminosa se hizo en su cerebro; Mayeux fue creado, y durante largo tiempo el turbulento Mayeux habló, gritó, peroró, gesticuló en la memoria del pueblo parisino. A partir de entonces se ha reconocido que Mayeux existía, y se ha creído que Traviès le había conocido y copiado. Lo mismo ha sucedido con otras creaciones populares.

Desde hace algún tiempo Traviès ha desaparecido de la escena, no se sabe muy bien porqué, pues hoy, como siempre, existen sólidas empresas de álbumes y de periódicos cómicos. Es una verdadera pena, pues es muy observador, y, pese a sus indecisiones y flaquezas, su talento tiene algo de serio y de tierno que le hace singularmente entrañable.

Es conveniente advertir a los coleccionistas que, en las caricaturas relativas a Mayeux, las mujeres que, como sabemos, han jugado un gran papel en la epopeya de ese Ragotin³⁸ galante y patriótico, no son de Traviès: son de Philipon, que tenía un ingenio excesivamente cómico y dibujaba las mujeres en forma seductora, reservándose el placer de hacer las mujeres en los *Mayeux* de Traviès, y de este modo cada dibujo se

³⁸ Famoso personaje de la *Novela cómica* de Scarron.

encontraba duplicado por un estilo que en realidad no *duplicaba* la intención cómica.

Jacque el excelente artista, de inteligencia múltiple, ha sido también ocasionalmente un caricaturista recomendable. Aparte de sus pinturas y grabados al agua fuerte, en los que siempre se ha mostrado grave y poético, ha realizado excelentes dibujos grotescos, en los que de ordinario la idea se proyecta bien y de entrada. Véase *Militairiana*³⁹ y *Enfermos y Médicos*⁴⁰. Dibuja magníficamente y espiritualmente y su caricatura tiene, como todo lo que hace, el mordiente y lo súbito del poeta observador.

³⁹ Parte del *Museo Philipon* publicado en 1840.

⁴⁰ *Charivari*, 1843.

III

Algunos caricaturistas extranjeros*

Hogarth - Cruikshank
Goya - Pinelli - Brueghel

* Primera publicación: *Le Présent*, 15 de octubre de 1857; de nuevo en *L'Artiste*, 26 de septiembre de 1858.

Un nombre plenamente popular, no sólo entre los artistas, también entre las gentes de mundo, un artista de los más eminentes en materia de comicidad, que llena la memoria como un proverbio, es Hogarth¹. A menudo he oído decir de Hogarth: «Es el entierro de lo cómico». Me gustaría; la frase puede parecer una agudeza, pero deseo que sea entendida como elogio; de esa fórmula malévola me quedo con el síntoma, el diagnóstico de un mérito muy especial. En efecto, y presten atención, el talento de Hogarth lleva en sí algo de frío, de astringente, de fúnebre. Encoge el corazón. Brutal y violento, aunque siempre preocupado por el sentido moral de sus composiciones, moralista ante todo, las carga, como nuestro Grandville, de detalles alegóricos y alusivos, cuya función, según él, es la de completar y la de elucidar su pensamiento. A veces, contrariamente a lo que pretende, éstas retardan y embrollan la comprensión del espectador, iba, creo, a decir el lector.

Por otra parte Hogarth tiene, como todos los artistas muy inquisitivos, estilos y piezas bastante variadas. Su procedimiento no siempre es tan duro, tan escrito, tan meticuloso. Por ejemplo, si se comparan las

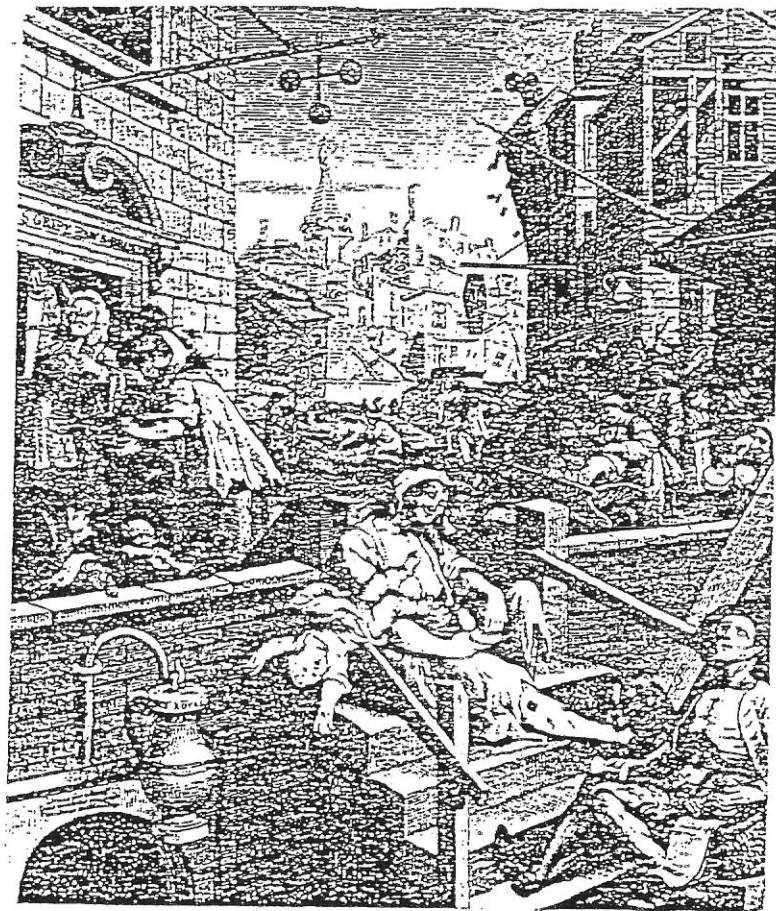
¹ La reputación europea de Hogarth (1697-1764) se había extendido ampliamente gracias a la difusión de sus grabados.

planchas del *Matrimonio a la moda* con las que representan los *Peligros y las Consecuencias de la Incontinencia*, el *Palacio del Gin*, el *Suplicio del Músico* y el *Poeta en su hogar*, notaremos en estas últimas más soltura y abandono. Una de las más curiosas es ciertamente la que nos muestra un cadáver despanzurrado, rígido y extendido sobre la mesa de disección². Sobre una garrucha o cualquier otro artefacto asegurado al techo se devanan los intestinos del muerto corrupto. Ese muerto es horrible, y nada puede hacer un contraste más singular con ese cadáver, cadavérico por antonomasia, que las altas, largas, delgadas o redondas figuras, grotescamente graves, de todos esos doctores británicos, cargadas de monstruosas pelucas con bucles. En un rincón, un perro hunde golosamente el hocico en un cubo y pilla algunos despojos humanos. ¡Hogarth el entierro de lo cómico! me complacería más decir que es lo cómico en el entierro. Ese perro antropófago me ha recordado siempre al cerdo histórico que se emborrachaba impudicamente con la sangre del desdichado Fualdès, mientras un organillo ejecutaba, por así decirlo, el servicio fúnebre del agonizante³.

Afirmaba anteriormente que la agudeza de manual debía ser considerada como un elogio. En efecto, yo encuentro en Hogarth no sé qué de siniestro, de violento y de decidido, que se respira en casi todas las

² *El Salario de la Crueldad*, n.º 4 de la serie titulada: *The four stages of Cruelty* (1751).

³ Alusión a la célebre *Endecha de Fualdès*. El asesinato del magistrado Fualdès (1817) fue uno de los casos judiciales más famosos del siglo, y la *Endecha* una de las canciones más populares. El organillo jugó un papel en la organización del asesinato pues su música estaba destinada a sofocar los gritos de la víctima. El cerdo es histórico por pertenecer a uno de los versos de la *Endecha*.



W. Hogarth, *Beer Street*

obras del país del spleen. En *el Palacio del Gin*, junto a las innombrables desventuras y los accidentes grotescos de los que está sembrada la vida y la ruta de los borrachos, encontramos casos terribles que resultan poco cómicos para nuestro punto de vista francés: casi siempre casos de muerte violenta. No quiero hacer aquí un análisis detallado de las obras de Hogarth; ya se han hecho numerosas apreciaciones del singular y minucioso moralista, y quiero limitarme a constatar el carácter general que domina las obras de cada artista importante.

Sería injusto, hablando de Inglaterra, no mencionar a Seymour, del que todo el mundo ha visto las admirables cargas * sobre la pesca y la caza, doble epopeya de maníacos. De él se tomó primitivamente esa maravillosa alegoría de la araña que ha tejido su tela entre la caña y el brazo de ese pescador al que jamás hace temblar la impaciencia.

En Seymour, como en los otros ingleses, violencia y amor de lo excesivo; manera simple, archibrutal y directa de plantear el tema. En materia de caricatura, los ingleses son ultra. —¡Oh! *¡the deep, deep sea!* exclama un grueso londinense, tranquilamente sentado en beata contemplación sobre el banco de una canoa, a un palmo de distancia del puerto. Creo que incluso se perciben algunas techumbres en el fondo. El éxtasis de ese imbécil es sumo; tampoco ve las dos gruesas piernas de su querida esposa, que se mantienen derechas fuera del agua, los extremos al aire. Parece como si esta grasienta persona se hubiera dejado caer, la cabeza primero, en el líquido elemento cuyo aspecto entusiasmo a ese espeso cerebro. Las piernas son lo único que vemos de esa desgraciada criatura. Enseguida ese ferviente

* Exageración cómica, caricatura. Género literario o artístico caracterizado por el exceso. (N. de la T.).

amante de la naturaleza buscará flemáticamente a su mujer y no la encontrará ⁴.

El especial mérito de George Cruikshank ⁵ (hago abstracción absoluta de todos sus otros méritos, finura de expresión, inteligencia de lo fantástico, etc.) es una inagotable abundancia de lo grotesco. Ese lenguaje es inconcebible y sería considerado imposible de no estar ahí las pruebas, en forma de una obra inmensa, colección innumerable de viñetas, larga serie de álbumes cómicos, en fin, tal cantidad de personajes, situaciones, fisonomías, cuadros grotescos, que la memoria del observador se pierde; lo grotesco fluye incesantemente e inevitablemente de la punta de Cruickshank, como las rimas enjundiosas de la pluma de los poetas naturales. Lo grotesco es su práctica.

Si pudiera analizarse con certeza algo tan fugitivo e impalpable como es el sentimiento en el arte, ese algo que distingue siempre a un artista de otro, por muy íntimo que aparentemente sea su parentesco, diría que lo que particularmente constituye lo grotesco de Cruickshank es la violencia extravagante del gesto y del movimiento, y la explosión de la expresión. Todos esos pequeños personajes remedan con furor y turbulencia, como los actores de pantomima. El único defecto que puede reprochársele es el de ser a menudo más hombre

⁴ Se trata de una plancha de los *Sketches by Seymour* (1867) aunque los croquis se publicaron por separado entre 1834 y 1836. Baudelaire cita únicamente un fragmento del texto. Seymour fue el ilustrador de las dos primeras partes de los *Pickwick Papers* y también el creador del héroe original de Dickens.

⁵ Uno de los más fecundos caricaturistas ingleses (1792-1878). Sus dibujos aparecen en la mayoría de las revistas y periódicos del siglo XIX, especialmente en *Punch*. Fue también un precursor de la ilustración de libros para niños.



G. Cruikshank, *The Railway Dragon*

de espíritu, más pintamonas que artista, en fin, el no pintar siempre en forma lo bastante concienzuda. Se diría que en el placer que experimenta abandonándose a su prodigioso verbo, el autor olvida dotar a sus personajes de la suficiente vitalidad. Dibuja un poco en exceso, como los hombres de letras que se divierten emborronando croquis. Esas prestigiosas pequeñas criaturas no siempre han nacido viables. Todo ese mundo minúsculo voltea, se agita y se mezcla con indecible petulancia, sin inquietarse excesivamente por si todos sus miembros se encuentran en su lugar natural. Con demasiada frecuencia no son más que hipótesis humanas que se las arreglan como pueden. En fin, tal cual es, Cruikshank es un artista dotado de ricas facultades cómicas, y permanecerá en todas las colecciones. Pero ¿qué decir de esos plagiarios franceses modernos, imperitinentes hasta el punto de no sólo hacerse con los temas y el lienzo sino incluso con la forma y el estilo? Por suerte la ingenuidad no se roba. Han logrado ser de hielo en su afectado infantilismo, y dibujan de manera aún más insuficiente.

2

En España, un hombre singular ha abierto nuevos horizontes en lo cómico.

A propósito de Goya, debo en primer lugar remitir a mis lectores al excelente artículo que Teophile Gautier

ha escrito sobre él en *Le Cabinet de l'Amateur*, que fue posteriormente reproducido en un volumen de misceláneas⁶. Théophile Gautier está perfectamente preparado para comprender semejantes naturalezas. Por otra parte, en cuanto a las técnicas de Goya —aguatinta y agua-fuerte mezcladas, con retoques a punta seca—, el artículo en cuestión contiene todo lo necesario. Quiero solamente añadir unas palabras acerca del elemento sumamente raro que Goya ha introducido en lo cómico: quiero hablar de lo fantástico. Goya no es exactamente nada de especial, de particular, ni cómico absoluto, ni cómico puramente significativo, a la manera francesa. Sin duda alguna, a menudo se zambulle en lo cómico feroz y también se eleva hasta lo cómico absoluto; pero el aspecto general bajo el que ve las cosas es principalmente fantástico, o, mejor dicho, la mirada que echa sobre las cosas es una traductora naturalmente fantástica. Los *Caprichos* son una obra maravillosa, no solamente por la originalidad de los conceptos, también por la ejecución. Imagino ante los *Caprichos* a un hombre, un curioso, un aficionado, que no tiene la menor idea de los hechos históricos a los que varias de esas planchas hacen alusión, un simple espíritu de artista que no sabe ni quién es Godoy, ni el rey Carlos, ni la reina; sin embargo sentirá en lo más hondo de su cerebro una viva conmoción, producida por el estilo original, la plenitud y la certeza de los medios del artista, y también por esa atmósfera fantástica que baña todos sus temas. Por lo demás, en las obras surgidas de las

⁶ *Cabinet de l'Amateur* (1842). Baudelaire sólo conoce los grabados de Goya. La influencia de Goya en Francia llega en primer lugar a través de Delacroix que lo descubre y revela en 1828 a Hugo.

personalidades profundas hay algo que recuerda esos ensueños periódicos o crónicos que asedian regularmente nuestro sueño. Es eso lo que define al verdadero artista, siempre duradero y vivaz hasta en sus obras fugitivas, por así decirlo pendientes de los acontecimientos, que llamamos *caricaturas*; es eso, digo, lo que distingue a los verdaderos caricaturistas históricos de los caricaturistas artísticos, lo cómico fugitivo de lo cómico eterno.

Goya es siempre un gran artista, a menudo tremendo. Auna a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española de los buenos tiempos de Cervantes, un espíritu mucho más moderno, o al menos que ha sido mucho más buscado en los tiempos modernos, el amor a lo inasible, el sentimiento de los contrastes violentos, los espantos de la naturaleza y de las fisonomías humanas extrañamente animalizadas por las circunstancias. Es curioso observar que este espíritu que sigue al gran movimiento satírico y demoledor del siglo diez y ocho, al que Voltaire le habría estado agradecido, por la idea solamente (pues el pobre gran hombre no tenía ni idea en cuanto al resto), por todas esas caricaturas monacales —monjes bostezantes, monjes glotones, cabezas cuadradas de asesinos preparándose para los maitines, cabezas arteras, hipócritas, finas y malvadas como los perfiles de las aves de rapiña—; es curioso, digo, que ese execrador de monjes haya soñado tanto con brujas, sabbat, maleficios, niños a los que se cuece al espetón, ¿yo qué sé? todos los excesos del sueño, todas las hipérboles de la alucinación, y además todas esas blancas y esbeltas españolas que las viejas sempiternas lavan y preparan bien para el sabbat o bien para la prostitución nocturna, ¡sabbat de la civilización! La luz y las tinieblas juegan a través de todos esos grotescos horrores. ¡Qué singular jovialidad! Recuerdo en particular dos planchas extraordinarias: una representa un paisaje fantástico, una mezcla

de nubes y rocas⁷. ¿Se trata de un rincón de Sierra desconocido y poco frecuentado? ¿un ejemplo del caos? Allí, en el centro de ese teatro abominable, tiene lugar una encarnizada batalla entre dos brujas suspendidas en el aire. Una está a caballo sobre la otra, la vapulea, la doma. Esos dos monstruos se desplazan a través del tenebroso aire. Todo el horror, todas las indecencias morales, todos los vicios que puede concebir el espíritu humano aparecen escritos sobre esas dos caras que, siguiendo una costumbre frecuente y un procedimiento inexplicable del artista, se encuentran a medio camino entre el hombre y la bestia.

La otra plancha representa un ser, un desgraciado, una mónada solitaria y desesperada, que quiere salir a toda costa de su tumba⁸. Los demonios malévolos, una miríada de feos gnomos liliputienses hacen peso con todas sus fuerzas sobre la tapa de la tumba entreabierta. Esos guardianes vigilantes de la muerte se han coligado contra el alma recalcitrante que se consume en una lucha imposible. Esa pesadilla se agita en el horror de lo vago y de lo indefinido.

Al término de su carrera, los ojos de Goya se habían debilitado hasta el punto que, dicen, había que afilarle los lápices. Sin embargo, incluso en esta época, ha hecho extraordinarias litografías de gran valor, entre ellas corridas de toros llenas de gente y de hormiguelo, planchas admirables, inmensos cuadros en miniatura, —nuevas pruebas en apoyo de esa ley singular que rige el destino de los grandes artistas, que exige que, gobernándose la vida a la inversa de la inteligencia,



F. Goya, *Quién lo creyera!* Capricho núm. 62

⁷ *Caprichos*, núm. 62: *Quién lo creyera!*

⁸ Descripción inexacta del núm. 59 de los *Caprichos*, *Y aún no se van!*

ganen por un lado lo que pierden por el otro, y vayan así, conforme a una juventud progresiva, fortaleciéndose, remozándose, creciendo en audacia hasta el borde de la tumba.

En el primer plano de una de esas imágenes⁹, donde reinan un tumulto y un barullo formidables, un toro furioso, uno de esos rencorosos que se ensañan con los muertos, ha quitado la parte trasera de los calzones a uno de los combatientes. Este, que no está más que herido, se arrastra pesadamente sobre las rodillas. La formidable bestia ha levantado con los cuernos la camisa desgarrada dejando al aire las dos nalgas del infortunado, e inclina de nuevo el hocico amenazante; pero esta indecencia en la carnicería apenas conmueve a la asamblea.

El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos han nacido viables, armónicos. Nadie se ha aventurado como él en la dirección del absurdo posible. Todas esas contorsiones, esas caras bestiales, esas muecas diabólicas están imbuidas de *humanidad*. Incluso desde el punto de vista específico de la historia natural, sería difícil condenarlos, tanta es la analogía y armonía de todas las partes de su ser; en una palabra, la línea de sutura, el punto de unión entre lo real y lo fantástico, es imposible de aferrar; es una frontera difusa que el analista más sutil no sabría trazar, el arte es a un tiempo transcendente y natural.

⁹ Estampa titulada: *Dibersión de España*.

El clima de Italia, por meridional que sea, no es el mismo de España, y la fermentación de lo cómico no da los mismos resultados. El pedantismo italiano (me sirvo de este término a falta de otro mejor) ha encontrado su expresión en las caricaturas de Leonardo da Vinci y en las escenas costumbristas de Pinelli. Todos los artistas conocen las caricaturas de Leonardo da Vinci, auténticos retratos. Repelentes y frías, esas caricaturas no están exentas de crueldad, pero carecen de comicidad; ni expansión, ni abandono; el gran artista no se divertía dibujándolas, las ha hecho como sabio, como geómetra, como profesor de historia natural. No se ha preocupado de omitir la menor verruga, el pelo más diminuto. En suma, puede que no pretendiera hacer caricaturas. Ha buscado en su entorno tipos de una feldad excéntrica, y los ha copiado.

Con todo, ese no es, por lo general, el carácter italiano. La broma es baja, pero franca. Los cuadros de Bassano que representan el carnaval de Venecia nos dan una idea exacta. Esa alegría rebosa de salchichones, de jamones y de macarrones. Una vez al año lo cómico italiano hace explosión en el Corso y alcanza los límites del furor. Todo el mundo tiene gracia, cada cual se convierte en un artista cómico; Marsella y Burdeos quizá pudieran darnos ejemplos de esos temperamentos. — Hay que captar, en *La Princesa Brambilla*, lo bien que Hoffmann ha comprendido el carácter italiano, y cuan delicadamente lo expresan los artistas alemanes que beben en el café Greco. Los artistas italianos son más bufones que cómicos. Les falta profundidad, pero todos experimentan la franca embriaguez de la alegría

nacional. Materialista, como suele serlo el Sur, sus bromas huelen siempre a cocina y a lugar de perdición. En resumidas cuentas, es un artista francés, es Callot quien, por la concentración de mente y la firmeza de voluntad propias de nuestro país, ha dado a ese género cómico su más bella expresión. El mejor bufón italiano es un francés.

He hablado antes de Pinelli, del clásico Pinelli, que es ahora una gloria bien menguada. No diremos de él que es precisamente un caricaturista; antes bien es un *devorador* de escenas pintorescas. Sólo lo menciono porque mi juventud ha tenido que soportar oír alabarle como al tipo de *caricaturista noble*. Es verdad, lo cómico no tiene entrada ahí más que en una cantidad infinitesimal. En todos los estudios de este artista encontramos una preocupación constante por la línea y por las composiciones antiguas, una aspiración sistemática al estilo¹².

Pero Pinelli —algo que sin duda ha contribuido no poco a su reputación—, llevó una existencia mucho más romántica que su talento. Su originalidad se ponía mucho más de manifiesto en su carácter que en sus obras; pues fue uno de los tipos más completos de *el artista*, tal y como se lo figuran los buenos burgueses, es decir del desorden clásico, de la inspiración expresándose mediante la mala conducta y las costumbres violentas. Pinelli poseía todo el charlatanismo de ciertos artistas: los dos enormes perros que le seguían a todas partes como confidentes y camaradas, el grueso bastón nudoso, los cabellos trenzados cayéndole a lo largo de las mejillas, el cabaret, las malas compañías, la decisión

¹² Bartolomeo Pinelli (1781-1835), que fue muy célebre en Europa, es autor de numerosas acuarelas y grabados de temas pintorescos y anecdóticos así como de temas según la moda neoclásica de la época.

tomada de destruir fastuosamente las obras por las que no le ofrecían un precio satisfactorio, todo ello formaba parte de su reputación. El hogar de Pinelli no gozaba de mayor orden que el comportamiento del cabeza de familia. A veces, al volver a su casa, encontraba a su mujer y a su hija tirándose del pelo, los ojos fuera de las órbitas, con toda la excitación y furia italianas. Pinelli lo encontraba soberbio: «¡Parad! —les gritaba— no os movais, quedáos así!» Y el drama se metamorfoseaba en dibujo. Vemos que Pinelli pertenecía a esa clase de artistas siempre dispuestos a *coger su pincel*, que se pasean entre la naturaleza material para que venga en ayuda de la pereza de su espíritu. Se aproxima así en un aspecto al desdichado Léopold Robert, que pretendía, él también, encontrar en la naturaleza y solamente en la naturaleza, esos temas ya hechos, que, para los artistas imaginativos, únicamente tienen un valor de notas¹¹. Aún así, esos temas, hasta los más nacionalmente cómicos y pintorescos, tanto Pinelli como Léopold Robert, los pasan por la criba, por el tamiz implacable del gusto.

¿Ha sido Pinelli calumniado? Lo ignoro, pero esa es su leyenda. Ahora bien, todo eso me parece un signo de debilidad. Querría que se creara un neologismo, que se fabricara una palabra destinada a reprobar ese género de tópico, el tópico en el estilo y la conducta que se introduce en la vida de los artistas tanto como en sus obras. Por lo demás, constato que lo contrario sucede con frecuencia en la historia, y que los artistas más inventivos, los más sorprendentes, los más excéntricos

¹¹ Léopold Robert (1794-1835), conoció el éxito pintando bandidos italianos en serie, vivió largo tiempo en Italia y allí se suicidó.



B. Pinelli, *Estampa de Raccolta di Cinquanta contini pittoreschi*

en sus concepciones, son a menudo hombres cuya vida es tranquila y minuciosamente ordenada. Muchos de ellos han tenido las virtudes del hogar muy desarrolladas. ¿No se han percatado que a menudo nada se parece más al perfecto burgués que el artista de genio concentrado?

4

Los Flamencos y los Holandeses han hecho, desde el principio, cosas muy bellas, de un carácter verdaderamente especial y autóctono. Todo el mundo conoce las antiguas y singulares producciones de Brueghel el Loco¹², a quien no hay que confundir, como han hecho varios escritores, con Brueghel del Infierno. Que ahí dentro hay una cierta sistematización, una determinación de excentricidad, un método en lo insólito, es indudable. Pero es igualmente cierto que este extraño talento tiene un origen más elevado que el de una especie de apuesta artística. En los cuadros fantásticos de Brueghel el Loco se pone de manifiesto toda la potencia de la alucinación. ¿Qué artista podría componer obras tan monstruosamente paradójicas, si no se sintiera empujado desde el comienzo por alguna fuerza desconocida? En arte es algo en lo que nunca se ha insistido lo bastante, la parte que se deja a la voluntad del hombre es bastante menor de lo que se cree. Hay en el ideal barroco que parece haber perseguido Brueghel muchas analogías con el de

¹² Hoy se le conoce normalmente por el nombre de Brueghel el Viejo (1528-1569). Brueghel del Infierno (1554-1638) es hijo suyo, se le denomina Brueghel el Joven.

Grandville, en particular si se desean examinar las tendencias mostradas por el artista francés durante los últimos años de su vida: visiones de un cerebro enfermo, alucinaciones de la fiebre, cambios a la vista de los sueños, extrañas asociaciones de ideas, combinaciones de formas gratuitas y heteróclitas.

Las obras de Brueghel el Loco pueden dividirse en dos clases: una de ellas contiene alegorías políticas hoy prácticamente indescifrables; es en esa serie en la que encontramos casas cuyas ventanas son ojos, molinos cuyas alas son brazos, y mil pavorosas composiciones en las que la naturaleza es incesantemente transformada en logogrifo. Aún más, muy a menudo, resulta imposible decidir si ese tipo de composición pertenece a la clase de los dibujos políticos y alegóricos, o a la segunda clase, que es evidentemente la más curiosa. Esta, que nuestro siglo, al que nada le es difícil explicar gracias a su doble carácter de incredulidad e ignorancia, calificaría simplemente de fantasías y caprichos, contiene, así me parece, una especie de *misterio*. Los últimos trabajos de algunos médicos, que por fin han vislumbrado la necesidad de explicar una infinidad de hechos históricos y milagrosos por otros medios que los cómodos de la escuela volteriana, que sólo veía en todas partes la habilidad en la impostura, no han conseguido aún esclarecer todos los arcanos psíquicos. Pues desafío a que se explique todo el amasijo diabólico y chistoso de Brueghel el Loco si no es por una especie de gracia especial y satánica. Sustituyan, si lo desean, la palabra gracia especial por la de locura, o alucinación; pero el misterio continuará siendo casi igualmente oscuro. La colección de todas esas piezas propaga un contagio. Las comicidades de Brueghel el Loco producen vértigo. ¿Cómo ha podido una mente humana contener tantas diabluras y maravillas, engendrar y describir tan espan-

tosos absurdos? No puedo comprenderlo ni determinar claramente la razón; pero frecuentemente encontramos en la historia, incluso en más de una parte moderna de la historia, la prueba de la inmensa fuerza de los contagios, del envenenamiento por la atmósfera moral, y no puedo evitar señalar (aunque sin afectación, sin pedantería, sin una finalidad afirmativa como el probar que Brueghel ha podido ver al diablo en persona) que esta prodigiosa floración de monstruosidades coincide en la más singular de las maneras con la famosa e histórica *epidemia de las brujas*.

Esta es la tercera vez que recopio y recomienzo este artículo de cabo a rabo, suprimiendo, añadiendo, modificando y tratando de ajustarme a las instrucciones de M. V. Mars.

El tono del comienzo está cambiado; los neologismos, los defectos llamativos están suprimidos. La cita mística de Chennevières está transformada. El orden está modificado. Las divisiones están aumentadas. Hay nuevos pasajes sobre Leonardo da Vinci, Romeyn de Hooch, Jean Steen, Brueghel el Loco, Cruikshank el padre, Thomas Hood, Callot, Watteau, Fragonard, Cazotte, Boilly, Debucourt, Langlois, du Pont de l'Arche, Raffet, Kaulbach, Alfred Rethel, Toppffer, Bertall, Cham y Nadar. El artículo que concierne a Charlet está muy suavizado. He añadido una conclusión filosófica conforme al comienzo. — Programa del artículo.

Ilustraciones

H. Daumier, <i>L'Amateur</i>	14
W. Hogarth, <i>Lección de anatomía del Presidente del Royal College of Physicians</i>	19
F. Goya, <i>Y aún no se van! Capricho núm. 59</i>	25
Gavarni, <i>Les Maris ne font pas toujours rire</i>	31
J. J. Grandville, <i>Le Rentier et sa femme</i>	37
Dibujo de Parent sobre pintura de Meissonier, <i>Monsieur Polichinelle</i>	43
Gavarni, <i>Impressions de ménage</i>	47
Charlet, <i>Le Tambour-Major</i>	57
Charlet, <i>La Bataille</i>	61
H. Daumier, <i>Guizot</i>	65
H. Daumier, <i>Les gens de Justice</i>	69
H. Daumier, <i>Rue Transnonain, 15 de abril de 1834</i>	75
Henry Monnier, <i>Vagabundo</i>	79
Henry Monnier, <i>Le Commissionnaire</i>	83
J. J. Grandville, <i>Le jardin des bêtes</i>	87
J. J. Grandville, <i>Les Savants étudiant le Rentier</i>	91
Gavarni, <i>Les Lorette</i>	95
Trimolet, <i>Le Pair de France</i>	99
Traviès, <i>Le Poète classique et son escorte</i>	103
W. Hogarth, <i>Beer Street</i>	110
G. Cruikshank, <i>The Railway Dragon</i>	115
F. Goya, <i>Quién lo creyera! Capricho núm. 62</i>	121
B. Pinelli, <i>Estampa de Raccolta di Cinquantia contini pittoreschi</i>	127