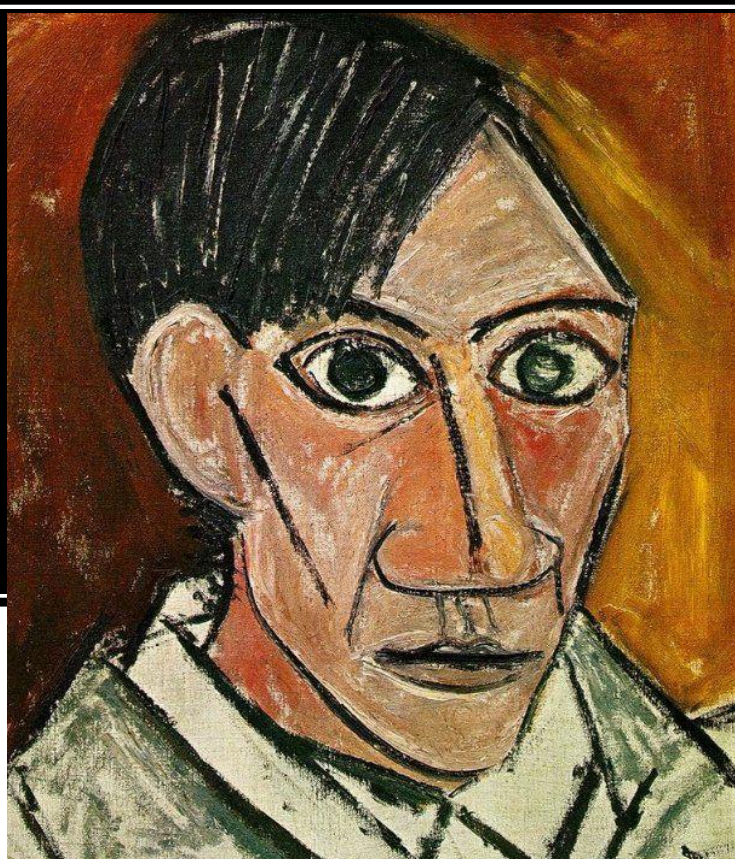


LA CARICATURA Y PICASSO

EL ARTE DEL DIBUJO COMO PROCESO CREADOR

Trabajo fin de Máster en Métodos y Técnicas avanzadas de
Investigación Histórica, Artística y Geográfica.



María Luisa Gómez Villalba

www.luisavillalba.es

Profesora tutelar: Genoveva Tusell.

Línea de Investigación: PICASSO (A través de su figura)

Cuéllar, Segovia. 2019

DEDICACIONES Y AGRADECIMIENTOS

Dedico este trabajo a la constancia, a la paciencia y a la fe en creer que todo es posible si uno lo desea de corazón.

Dedico este trabajo a cuantos han creído en mí.

A mi hija Helena, ciudadana del mundo, cuyo ejemplo de superación es un orgullo para su madre, y para mi hija Eva, mi mayor agradecimiento y dedicación por el tiempo robado, por su compañía, su confianza y su apoyo.

A mi padre, allá donde esté, le doy las gracias por el aliento de confianza que me dio al final de su vida

Al dibujo, que siempre estuvo presente desde que tengo memoria. Compañero infatigable en abrirme camino como caricaturista y colaborar con el Instituto Quevedos del Humor de la Universidad de Alcalá de Henares, a quien también doy las gracias por haberme permitido conocer a grandes artistas, entre ellos, a mi amigo Forges, a quien agradezco desde aquí, sus profesionales consejos como dibujante.

INDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	4-6
1.1.	Justificación.....	6 y 7
1.2.	Ámbito geográfico y cronológico.....	7
1.3.	Hipótesis.....	7
1.4.	Objetivos.....	7
2.	ESTADO DE LA CUESTIÓN. APUNTES SOBRE LA CARICATURA.....	8-24
3.	METODOLOGÍA FORMALISTA Y DE LOS ESTILOS.....	25-28
4.	LA CARICATURA Y PICASSO.....	29-31
4.1.	El dibujo como proceso creador.....	31-38
4.2.	La caricatura y las vanguardias.....	38-45
4.3.	De la Estética y lo Grotesco.....	45-48
4.4.	De la metamorfosis de estilo al arte de la caricatura.....	48-55
5.	CONCLUSIONES.....	56-62
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	63-71

1. INTRODUCCIÓN

¿Quién quiere hacerse una caricatura?

Afortunadamente hay poca gente que desconoce lo que es una caricatura; unos dirán que vale y el resto responderá que no o, posiblemente, añadan que es una tontería.

La caricatura dentro de las clasificaciones artísticas, hondea el dibujo de humor como lo es el *comic* o el chiste, y a lo largo de su historia ha sobrevivido asociada a la ironía, al descaro y al atrevimiento describiendo a la sociedad con las típicas exageraciones gestuales de narices grandes o descomunales orejas... luego podemos decir que se la tiene miedo, porque vemos en ella un reflejo de lo que hay de feo en nosotros.

¿Es la caricatura un arma de doble filo? No es fácil para mucha gente sentarse y esperar en silencio como el dibujante le interroga con la mirada. Existe una inconsciente intención de desnudar su interior mirándole a los ojos pero, no somos feos, solo se heredan expresiones a veces impuestas como en el caso de alguien que, por no marcar arrugas, nunca ríe y con los años le queda una cara tanto extraña. Ahora bien, no se debe hacer una caricatura a quien no la desea; es necesaria la empatía y, para ponerse en el lugar del otro, hace falta tener sentido del humor. Sin él, la caricatura no tendría fundamento.

Freud ya defendió el humor como herramienta para resolver problemas emocionales. Lo cierto es que la caricatura libera muchos instintos y termina siendo como una terapia, tanto para el que dibuja, como para el dibujado. A diferencia del retrato que asiste a la mimesis del personaje, una caricatura ofrece precisamente lo que no se ve. No es la exageración ni la distorsión; es la acentuación de uno o más detalles allá donde se define la personalidad del modelo como si fuera una ecuación de matemáticas: *más es igual a menos*, es decir, que una caricatura diga del personaje lo máximo con lo menos posible: observación, percepción, picardía y capacidad de síntesis. Por eso, su principal objetivo es descubrir a la persona sin salirse de la ecuación y, al hacerlo, transmitir y compartir una sonrisa recordando que la caricatura no muerde ni hace feos; solo enseña a reírnos de nosotros mismos y eso nos hace inteligentes.

Desde estos puntos de vista, la caricatura se convierte en un verdadero campo de batalla. Habrá quienes la defiendan, quienes la critiquen y quienes la practiquen conscientes o no de ¿un merecido estatus? ¿Entonces por qué ha llegado hasta nosotros vista como un simple género de entretenimiento que la historia ha dejado a un lado por su ganada fama de frivolidad o intrascendencia? Es posible que sea difícil de encasillar un arma de tal filo

cuando solo parece verse la parte negativa. Del mismo modo asoma la punta de un iceberg, sabemos que debajo hay más hielo, si cabe, más grande y titánico; la caricatura esconde una gran historia, su propia historia vestida de sátira, cargada de humor, de metáforas, de signos y de anécdotas. Sin embargo, la caricatura tiene como interrogante su propia definición: género, disciplina, expresión plástica, herramienta de dibujo... ¿y arte?

Hablar de caricatura como género, lo primero que viene a la cabeza son las palabras *humor gráfico, risa, grotesco...* Como expresión plástica, se puede deducir el estilo, la técnica y el lenguaje hecho imagen, pero si se habla de disciplina o herramienta de dibujo, alude inconscientemente a la formación, a las habilidades plásticas del alumno, del artista, del genio. A favor de considerarla arte como fuente de creatividad y generar experiencias, su riqueza está más allá de su complejidad. No se puede comprender sin la percepción psicológica del propio caricaturista, porque para el historiador, es un documento gráfico de la sociedad que vive; para el artista que ve en ella un elemento inapresable de lo bello aunque dibuje al hombre su propia fealdad física y moral o; para el filósofo que argumenta sus orígenes y defiende que nada que proceda del hombre es frívolo ante sus ojos.

Sin duda son muchos los comentarios y críticas hacia la caricatura cuyo único fin ha sido, desde el principio, provocar la risa con sus propios recursos y argucias, o ser causa justificada de grandes virtudes: tener la capacidad para la invención de nuevas formas, de nuevos estilos y ser del todo original. Por tal razón y en torno a sus propios valores, siempre está presente el dibujo y luego la pintura para descubrirla y manifestar en su evolución, medios propios de expresión. Esa libertad creadora - como una travesura plástica - se encuentra en la obra de Picasso.

Como genio de la pintura del siglo XX, no existe museo que no albergue obra suya o cite su nombre en libros de arte, revistas académicas, conferencias, documentales, temas de estudio o catálogos y exposiciones. Y lo cierto es que, a la altura de los grandes teóricos del arte, historiadores y monografías acerca de su extensa obra, han sido pocos los que se han atrevido a decir que fue un excelso caricaturista o que la historia del arte lo mencione como tal. ¿La caricatura no estuvo al mismo nivel que su genialidad como pintor?

Una pregunta interesante si pensamos que la pintura - llamada *el Gran Arte* - fiel académica de perfectos e ideales acabados, no se da cuenta de que existe una diferencia con la caricatura; la del pintor serio que cumple académicamente, y la del pintor irónico que trasciende con libertad creadora, alegres y revolucionarias formas.

Cabe distinguir entre tantos caricaturistas que fueron pintores y, al revés, aquellos que la historia clasificó en sus caprichosos estantes del arte. Desde Daumier, pintor conocido como

caricaturista, a Gian Lorenzo Bernini, caricaturista conocido como escultor, y hasta el mismísimo Goya que, gracias a los constantes estudios¹ sobre sus series de grabados, se defienden exquisitas caricaturas de las que Baudelaire² ya perfilaba el carácter del genio y el nexo común en todos los caricaturistas; - el dibujo - el producto más puro del pensamiento, lenguaje de invención y libertad de expresión. Parece justo entonces, investigar primero sus primitivos orígenes-si es que los tiene-y conocer sus diferentes categorías; quienes la practicaron, quiénes hablaron de ella y entender lo relevante que es el humor y la percepción del arte en el proceso creador del propio caricaturista. Para tal efecto, el recorrido gráfico de este trabajo ha seleccionado algunos ejemplos de supuestas caricaturas antiguas y otras de autores como Carracci, Da Vinci, Durero, Goya, Hogarth o Daumier, hasta llegar a Picasso. Estos artistas son el vínculo de introducción a la caricatura, vista desde su aspecto formal y deformante, para entender su evolución histórica, sus primeros pasos, significados e interpretación.

1.1 Justificación

Hasta hace pocos años, la caricatura se enseñaba como técnica en escuelas de ilustración, y cuando se estudia la carrera de Historia del Arte, son muchos los artistas que desfilan cada curso, pero nada se aprende sobre la caricatura y mucho menos quien la hizo. Del mismo modo, existen caricaturistas encumbrados como pintores o escultores y no debería ser así.

La justificación de este trabajo está enfocada en la defensa del dibujo de la caricatura como superación artística y ser motivadora de grandes obras que la historia del arte no define o no enseña. Quizás sirva para demostrar que, con su análisis en el desarrollo creativo, se entiendan las Vanguardias o que la caricatura sea el origen del cubismo; por esa razón, Picasso se convierte en el ejemplo aleccionador de esta expresión artística y de esta investigación.

1. TOM HARRIS, es uno de los grandes expertos en los grabados de Goya. Además ha firmado junto a Pierre Gassier la que se conoce como – la biblia de Goya-, el libro *Goya, vida y obra*, o el conocido investigador VALERIANO BOZAL y JOSÉ MARÍA COSSÍO que hace referencia a las litografías deformadoras y sarcásticas de su Tauromaquia en “*Los toros, tratado técnico e histórico*” y también WILSON-BAREAU JULIET, comisaria de varias exposiciones en el museo del prado y Londres: “Goya, el álbum de las brujas y las viejas”, Courtauld Gallery. (Del 26 de febrero al 25 de mayo de 2015)...”*sus imágenes son grotescas, siniestras, satíricas y en ellas Goya trabaja la caricatura. Crítica a la sociedad y a la parte vulnerable del ser humano, con nuestros temores y la muerte*”.

2. CHARLES BAUDELAIRE. : *Lo cómico y la caricatura*. (Colección dirigida por Valeriano Bozal, La Balsa de la Medusa. Madrid 1988) y la edición traducida por Carmen Santos. D.L. Madrid 1989

Con la obra de Picasso se vislumbra el trabajo de toda una vida de investigación. Un trabajo de experimentación donde el dibujo marca la línea de salida y en su proceso se va perfilando *la metamorfosis de estilo*, que da nombre a la primera exposición que abordó un tema tan crucial como polémico: sus eternas caricaturas³.

1.2. Ámbito geográfico y cronológico

Conociendo los pasos formativos de Picasso en España hasta su decisión de quedarse en París, la caricatura está presente en sus cuadernos como una expresión liberadora de las normas académicas; luego existe un problema geográfico y cronológico cuando hasta el final de su vida la siguió interpretando. Sin embargo, aparte de hacer anotaciones relevantes en ese aspecto, el espacio geográfico se centrará entre Barcelona y París entre los años desde 1900 a 1907, año que pinta *Las señoritas de Aviñón*, punto de partida del cubismo.

1.3. Hipótesis

Dada la documentación relacionada con la caricatura, sea a través de quienes han escrito sobre sus orígenes o se citen artistas en el ámbito del diseño gráfico, no es solo una técnica de dibujo al uso de la ironía, de la sátira o de la deformación gestual; sino que es un arte vivo en constante movimiento que apela en el artista, las emociones, el humor y ser creador de un nuevo -Gran Arte- para el estudio en la Historia del Arte contemporáneo.

1.1. OBJETIVOS

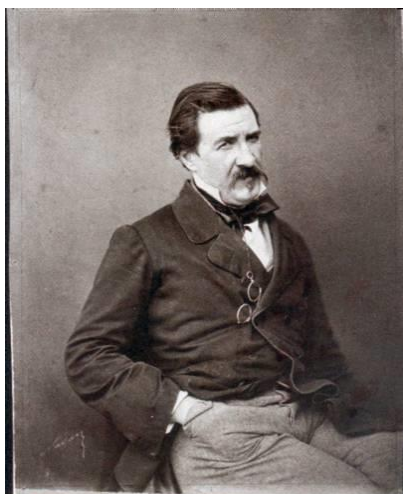
- Asociar el humor con el dibujo como elemento primordial en el artista más allá de su proceso creativo.
- Reconocer de la caricatura su capacidad de ruptura y transformación a nuevos estilos artísticos.
- Demostrar con Picasso que la caricatura tiene la categoría de Arte Mayor.

3. PABLO PICASSO (1881-1973) *Picasso: de la caricatura a las metamorfosis de estilo*: (exposición del 18 de febrero al 18 de mayo de 2003) textos, Valeriano Bozal, Werner Hofmann, Brigitte Leal, María Teresa Ocaña, Laurent Gervereau, Michel Melot, Dominique Dupuis-Labbe y Marie-Noëlle Delorme. (Barcelona, Museo Picasso. D.L. 2003)

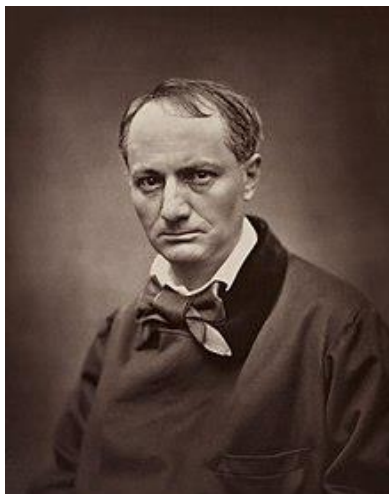
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN. APUNTES SOBRE LA CARICATURA

Sin duda existe mucha información, estudios e investigaciones dedicados a la caricatura, pero también quienes la han eludido o marginado en repertorios generales de Historia del Arte o repertorios enciclopédicos. Ahora bien, si dentro de los objetivos de este trabajo se pretende reconocer al propio artista a través del humor; que su dibujo sea la herramienta que, en su proceso creativo, le lleve a la caricatura y ésta a la categoría de Arte; no se puede dejar a un lado a quienes la defendieron desde sus primeros pasos; como tampoco eludir una historiografía donde la estética, la crítica, el estilo o la forma; han dado a la caricatura las armas suficientes para reconocer sus propios principios estéticos, sus muchos estilos y su propia definición de arte.

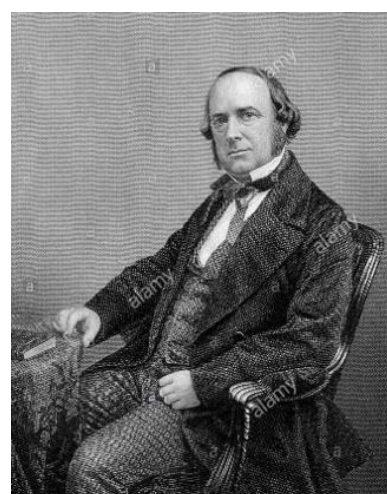
Todos los autores que se van a cuestionar en este punto del trabajo, han sido defensores de la caricatura pero, como todo trabajo de investigación, se compone de puntos aparte; la caricatura tiene muchos frentes para combatir y no todos están de acuerdo, entonces y ahora. Sin embargo, damos fe de la mucha documentación que nos ha llegado, para poder seleccionar aquello que muestre el camino a nuestros objetivos, y conocer las últimas investigaciones que han reconocido la caricatura de Picasso.



Jules Champfleury (1821-1889)
Por Nadar en 1859.
<http://www.moma.org/collectionGalerie>



Charles Baudelaire (1821-1867)
Por Étienne Carjat en 1862 De Gaston Schéfer (ed.)
Galerie contemporaine littéraire, artistique Paris. V.3.



Thomas Wright (1810-1877)
ID de la imagen: MHAF8T
Pictorial Press Ltd /Alamy Foto de stock

Para empezar, todos los autores que han tratado el tema de la caricatura desde una historia general, hasta los que la han estudiado en profundidad mediante monografías; señalamos, entre los más importantes, al anticuario y escritor inglés Thomas Wright⁴ (1810-1877), y a los franceses Charles Baudelaire⁵ (1821-1867), poeta y ensayista, y al crítico de arte Jules Chamfleury⁶ (1821-1889). Estos escritores no solo crearon las bases de la caricatura moderna como instrumento de crítica política y social, sino que iniciaron su estudio como género a partir de unas ideologías muy diferentes. Wright procedente de la tradición anticuaria, pensaba que la caricatura era una rama del Arte popular, entendida como fuente de conocimiento del pasado histórico. Sin duda tomó como referente la imaginería popular y el interés por las célebres cabezas grotescas⁷ de Leonardo Da Vinci (fig.1). Posiblemente de ahí su creencia de que las artes populares eran fuentes históricas, fuera cual fuera el aspecto representado⁸.



Figura 1. *Cabezas grotescas*. Leonardo Da Vinci. 1490. Royal Library, Windsor Castle

4. THOMAS WRIGHT. : *Historia de la caricature grotesca en la literatura y en el arte*. Frederick Ungar Publishing, New York. 1968. Véase también, *History of the caricature* (London, Virtre brother and Company, 1875) <https://archive.org/details/historyofcaricat00wrig/page/n8>. (Visto el 3/01/2019)

5. CHARLES BAUDELAIRE., *op.cit.*, 1989

6. JULES CHAMPFLEURY.: *Histoire de la caricature antique*. (2e éd. très augm. Ed. Dentu Paris 1867) Biblioteca Nacional de Francia <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205570q.r=Champfleury.langES.swf>. (Visto el 5/01/2019)

7. ERNST H. GOMBRICH.: *El método de análisis y permutación de Leonardo Da Vinci. Las cabezas grotescas, en: El legado d Apeles*. (Madrid, Alianza, 1982),115-153.

8. M ÁNGEL GAMONAL TORRES.: “Los inicios de la historia de la caricatura en España”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, N°40, (2009): 382. El manifiesto interés de que la caricatura, como fuente histórica, estaba al mismo nivel que las tradiciones populares; no dejaba de presentar una contrapartida vulgar y grotesca -de representaciones pornográficas y de muy diversa índole.- con la clásica imagen Winckelmanniana del arte griego.

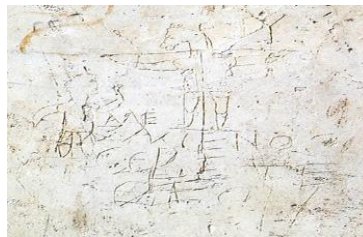
Tanto Wright como Champfleury, elevaron a un nuevo nivel el tema de la “otra tradición” en el arte, subrayando lo visual hasta el punto de abusar de la exagerada deformación y tosquedad en la caricatura. Pero al final de sus investigaciones, las diferencias conceptuales en defensa de la caricatura, divergieron en ese punto. Para Wright solo prevalecía la tradición literaria y su traducción visual, mientras que para Champfleury⁹ -crítico de orientación realista- destacó su importancia para el Arte Contemporáneo y situó las figuras grotescas del arte popular, al máximo exponente de la tradición y sofisticación alcanzado por la sociedad en que se encontraban, sin razonar ningún cambio histórico¹⁰. Por lo que se observa en su estudio, un relevante interés en el dibujo.

Era igual de importante lo que representaban como la forma de hacerlo: pinturas cerámicas¹¹, estatuillas grotescas, frescos o graffiti en Pompeya (fig.2) y Herculano. Entre sus citas que recoge de Plinio *el Joven*, habla de pintores ceramistas como Cálates, Ctesílocos - autor de una caricatura a Júpiter-, Atenis, Clesides y Antífilo -autor de las piedras grabadas “Gryllum”¹² (fig.3)- entre otros muchos. Todos ellos alejados del "Arte Oficial", da a comprender que, detrás de esa libertad de expresión con el dibujo, se entiende una de las características inherentes del caricaturista de todos los tiempos: la personalidad humorística del artista. Según sus criterios de observación, los griegos jugaban con la sátira y escenas burlescas; y en Roma, a pesar de su aparente promiscuidad, parece que lo cómico reivindicaba el valor moral de la risa y de la sátira de costumbres, estableciendo en la risa una función ética, transformando la estética de lo cómico en rígido moralismo.



Figuras. 2. Graffiti de un político en Pompeya

Figura. 3. Asno crucificado S. III d C (Domus Gelotiana. Pompeya)



9. FRANCIS HASKELL.: *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. (Madrid: Alianza, capítulo 13 -La engañosa prueba del arte- 1994), 342-365. Para Champfleury, la importancia de la caricatura para el arte contemporáneo no se centraba como sátira contra la iglesia ni como portadora de valores simbólicos sino, como dice Haskel: por el interés de sus representaciones, muy distintas al arte refinado de su época y del siglo anterior. Quizá por esta razón se hicieron pocas distinciones entre “popular”, “primitivo” y “caricatura”.

10. CHAMPFLEURY.: *op .cit.*, pág. 321.

11. TERTULIANO, I ad Nat. Lib. XIV. (Diccionario enciclopédico de teología, Volumen 7 Escrito por Bergier (Nicolas Sylvestre Historia de la Academia de las inscripciones, tomo I, en 12, pág. 181: Men, tomo 2, pág. 489. Ésta imagen anónima representa un asno en la cruz, con la inscripción en griego "Alexamenos adora a Dios". Debió ser una imagen frecuente dado los ejemplos encontrados, hasta tal punto que Tertuliano se hace eco de esta calumnia para criticarla

12. https://en.wikipedia.org/wiki/Caricature#/media/File:Graffiti_politique_de_Pompei.jpg (visto el 05/01/2019)

Un ejemplo de toda esta preocupación lo encontramos en Platón¹³ quien condena a la risa como elemento de perturbación del alma: "...No hay necesidad de amar la risa, en efecto, el que se abandona a una fuerte risa; ello provoca también un fuerte desbaratamiento del alma...", "...La risa conduce a la vergüenza y a la vulgaridad...", o para Aristóteles¹⁴ quien, al contrario, la considera de escaso interés pero no la ataca ni la crítica "...Lo cómico es indoloro e inocuo y no vulgar y repugnante...". Sin embargo, una generación posterior, Teofrasto¹⁵ (discípulo de Aristóteles) decía: "...Lo cómico y la pintura de carácter es algo popular que representa la vida cotidiana..." Y con él se empieza a ver lo cómico como algo positivo.

A este cercano punto de valorar la caricatura desde la antigüedad a través de la risa y lo cómico, queda por anotar el trabajo de Charles Baudelaire con su obra "Lo cómico y la caricatura". El gran poeta de la modernidad, dirige su obra con sentido filosófico en un recorrido histórico de la caricatura. Como dice en el primer capítulo de su libro "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas": "...la risa es privativa de los tontos y siempre implica, en mayor o menor medida, ignorancia y vulgaridad, luego la risa es satánica y profundamente humana..."¹⁶. Esta observación marca un sentido ético y religioso a lo que, hasta ahora, se entendía por cómico. Para Baudelaire, solo los católicos ven lo cómico, y se da cuenta de que la comicidad en la antigüedad, no era igual a la nuestra dado que, sus figuras y representaciones grotescas, máscaras o extravagantes fetiches, como un Hércules todo músculo, no buscaban la risa sino el respeto y la aprobación como símbolos de fuerza y signos de adoración. ¿Es posible que hicieran caricaturas sin saberlo? Ciertamente es que la connotación de caricatura en la antigüedad es patente, sea vista desde la risa, lo cómico o como fuente histórica.

13. PLATÓN, De República, Libro 3, sección 388e.

THE PERSEUS CATALOG. Fuentes clásicas originales. (Visto el 06/01/2019)

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text.jsp?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0168%3Abook%3D3%3Asection%3D388e>

14. ARISTÓTELES.: *Poética* Traducción de Francisco de P. Samaranch. Ediciones Aguilar. Madrid, 1979. 3ª edición.

Ver también, ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a THE PERSEUS CATALOG. Fuentes clásicas originales. (Visto el 06/01/2019)

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text.jsp?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0056%3Asection%3D1449a>

15. TEOFRASTO, Sobre lo cómico, 159b. Enrique Pelaez Malagón, lo cita en su "Historia de la Caricatura". *Revista Clío: History and History Teaching*, N.º. 27 (2002). Aunque su enorme producción literaria no fue sólo filosófica, sino que también escribió algunos tratados sobre retórica y poética, no existe ninguna noticia de que Teofrasto hubiera escrito alguna obra específica sobre tragedia, pero sí debió de ocuparse de ella en sus tratados *Sobre la poética*, como ya hizo Aristóteles en el suyo, o bien en *Sobre la comedia* o en *A Esquilo; Diómedes*. (*Ars grammatica* 3 (GL vol. 1, p. 487.11-12). Los pocos fragmentos conservados y fuentes sobre la vida, obra, pensamiento e influencia de Teofrasto están recogidas en FORTENBAUGH et al., 1993, vol. 2, pp. 508-559.

16. CHARLES BAUDELAIRE., *Idem*. pág. 18.

Otro investigador importante es el mexicano José Guadalupe Zuno Hernández (1891-1980)¹⁷ cuyo trabajo, también aborda la caricatura desde sus orígenes pero, a diferencia con los anteriores autores, hace un profundo análisis del humor - intelectualidad - humorismo - que ha diferenciado a las culturas a partir del pensamiento filosófico desde Heráclito a Kant o Hegel y Ortega y Gasset, por citar algunos.

Este tipo de observaciones coinciden con la “Historia de la caricatura” de Octavio Picón¹⁸. El autor analiza la caricatura a través de un recorrido visual de imágenes documentadas y testimonios de escritores y artistas, que defendieron la caricatura con la teoría y la práctica, desde el aspecto cultural, estilístico y sociopolítico pero, también analiza la primera aportación española como género en la prensa ilustrada y su reconocimiento como una señal de identidad de la modernidad. A Guadalupe Zuno, como caricaturista, le interesa su proyección hacia otras expresiones plásticas, como ligar la sátira a la literatura: “...*la historia general de la caricatura y de la ironía plástica debe estudiarse desde su punto de vista de cuantas formas de manifestaciones tengan las Artes Plásticas...*”¹⁹. Ahora bien, de la literatura se podría hacer un guiño histórico a cuantos escritores han dejado su impronta humorística desde la comedia clásica que, según Aristóteles, fue Homero el primero en esbozar los primeros esquemas formales, sin invectiva o dramatizar ataques personales, sino lo ridículo; luego la comedia, como la caricatura, imitaba a los hombres peores de lo que eran. Sin embargo, los conceptos de mayor importancia para la historia del análisis del humor se encuentran en Aristóteles²⁰ con “La eutrapelia”: el humor templado y moderado que analiza el punto entre el aburrimiento y la bufonería.

Sin duda faltarían infinidad de autores que han cultivado la eutrapelia, como combatir la moralidad humana que hábilmente describió Quevedo²¹- el gran caricaturista textual- que

17. JOSÉ GUADALUPE ZUNO.: *Introducción a la historia general de la caricatura*. (Guadalajara, México.1959)

18. JOSÉ ENRIQUE PELÁEZ MALAGÓN.: “Historia de la Caricatura” *Revista Clío: History and History Teaching.*, N° 27, (2002). Según el autor, en época antigua, la caricatura iba respondiendo a los diversos conceptos que sobre lo “cómico” que aparecía en la filosofía desde un punto de vista teórico se preocupaban por indagar la esencia y el valor moral de lo cómico analizando su aspecto estético.

19. JOSÉ GUADALUPE ZUNO.: Op.cit. pág. 6.

20. EDUARDO SANTIAGO RUIZ.: “Retórica de la Risa en la antigüedad: De Gorgias a Quintiliano”. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. *Revista Destiempos*, N° 44. (2015): 19. A partir de la *Poética* de Aristóteles fueron muchos los que trabajaron la retórica de la risa y el humor para dejar escritos sus pensamientos sobre la moralidad del hombre; desde el tratado de la risa de Demócrito a las fuentes griegas que cita Cicerón en *De oratore* (217) (muchos lamentablemente perdidos), dejan paso a los textos de Platón o a los no tan conocidos de Gorgias, Demetrio, Hermógenes o al anónimo *Tractatus Coislinianus* publicado en 1839. Véase “Emociones cómicas: el Tractatus Coislinianus a la luz de la poética aristofánica” de CLAUDIA N.FERNÁNDEZ. Universidad Nacional de la Plata. Argentina. *Circe de clásicos y modernos*, N° 10. (2006): 137-156. “¿La teoría perdida de Aristóteles? La risa como señal de una falta estética” de SALVADOR JÁUREGUI. *Diálogo filosófico*, N°82. (2012): 35-54.

despedaza y acosa sarcásticamente los vicios del hombre, con una risa que muerde y con más razón que sentimentalismos o, el personaje de la obra Cervantina, Don Quijote, cumbre de gracia del humorismo español.

Fuera a parte de la doctrina moral de quienes “escribieron” caricaturas, bien desde la antigüedad hasta nuestros días; otros autores como el periodista Luis Conde²² analiza el humor desde la prensa, como el vehículo más importante en la difusión del humor gráfico especialmente en España. Conde hace un balance de cuantos profesionales han trabajado en ello, así como de los periódicos y revistas, dando un especial énfasis al dibujo de humor como un arte expresivo y comunicador de primer orden; aunque también dé cuenta de la poca dedicación al teatro de humor.²³

Lo importante es que el humorismo fue una manifestación literaria y a ella se incorporó la caricatura como expresión gráfica. En este sentido, el trabajo dedicado de Eduardo David²⁴ a su hermano Juan David -caricaturista cubano- da muestras de una cautivadora reflexión sobre la caricatura desde sus inicios y sobre sus valores expresivos y estéticos, aportando a su trabajo, un nuevo ingrediente humorístico a la comicidad y a la sátira que la acompañaban antes.

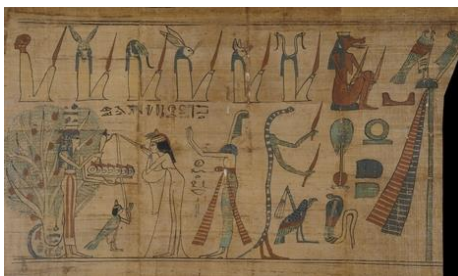


Figura 3. Papiro funerario de Taminiu. (Museo Británico)

21. WENCESLAO FERNÁNDEZ FLOREZ.: “El humor en la literatura española” (Discurso leído ante la Real Academia Española en mayo de 1945). FRANCISCO DE QUEVEDO, *Doctrina moral del conocimiento y desengaño de las cosas ajenas*, Ed. M. J. Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa “Tratados morales”*, Vol IV, tomo I, Madrid: Castalia, (2010): 3-179. Para el capítulo IV, véanse las págs 138-161, en especial la cita de Persio que caricaturiza a los falsos sabios, págs 140-141. Véase el Soneto a la nariz de Luis de Góngora. “A un hombre de gran nariz” <http://www.poemas-del-alma.com/a-un-hombre-de-gran-nariz.htm#ixzz3RWPjkkqZ> (Visto el 10/01/2019)

22. LUIS CONDE MARÍN.: “El humor gráfico en la prensa española” *Cuadernos de periodistas*. Nº 3. Abril de (2005)

23. JUAN ANTONIO RÍOS CARRATALÁ.: “La recepción del teatro humorístico en la prensa contemporánea”. *Cuadernos de filosofía. Estudios literarios*, Nº 15, (2010): 29-39. En el afán de recabar información para dar clases dedicadas al humor termina redactando, en este artículo, una monografía a un grupo de actores humorísticos dándose cuenta de la poca dedicación que la prensa contemporánea da al teatro de humor. Véase también *Retratos en blanco y negro: la caricatura de teatro en la prensa (1939-1965)* de Jesús Rubio Jiménez y Lola Puebla (documentalista), Madrid: Instituto Nacional de las artes escénicas y de la Música, (Centro de Documentación Teatral INAEM 2008). El autor brinda un homenaje a cuantos dibujantes caricaturizaron el teatro de Madrid y Barcelona entre los años 1939 y 1965.

24. JUAN DAVID.: *La caricatura: tiempos y hombres*. (Colección Majadahonda, Ediciones La Memoria. Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana 2002). El caricaturista cubano Juan David falleció en 1981 dejando atrás un extenso estudio sobre la caricatura. En 2011, su hermano Eduardo editó su obra.

Ahora se dejan atrás las resabiadas deformaciones para dar a la caricatura forma y contenido, en una síntesis lineal y contrastes psicológicos que permiten interpretar al individuo y a la sociedad, desde lo más profundo; se asiste a la caricatura psicológica pero también a su clasificación. Para entender esas clasificaciones, Guadalupe Zuno²⁵ recrea las diferentes direcciones que toma la caricatura desde tiempos antiguos, razonando de nuevo, el estilo de sátira griega o el sentido religioso cuyo fin, era obtener del creyente determinados efectos, si no totémicos, si rituales; como el ejemplo de las representaciones en papiros egipcios²⁶ o, como señala el historiador y crítico de arte Gañá Nuño: Isis con cabeza de felino, Horus con cabeza de ave o el asno Set entre otros (fig.3). Y es curioso cómo esta imagen de cuerpo humano con cabeza de animal, se ha visto caricaturizada en tiempos modernos²⁷ porque se entiende como arte gráfico, a pesar de su primitiva intención. En la Edad Media también había que tocar, con un fino espíritu de ironía y crítica, poder burlarse del mito religioso y destruir prejuicios con dibujos grotescos, en códices miniados, bestiarios y fisiólogos, o caricaturas esculpidas de monjes y frailes, demonios o escenas eróticas, tanto en capiteles como en canecillos de ermitas, iglesias o catedrales (fig.4). Pero muchos tipos de caricatura no son como podría suponerse, creados con fines burlescos, sino el de crear símbolos populares al alcance de las masas.

De estas primeras “caricaturas gráficas” a las “caricaturas simbólicas” o de ámbito religioso, hay que añadir la “caricatura artística” que, a partir del siglo XV, recrean, entre otros, Leonardo Da Vinci, Durero, El Bosco y Brueghel *El viejo*. Sean alegorías grotescas o un intento de representar lo feo, la dimensión que adquiere en ese momento, apunta hacia una habilidad técnica sin precedentes; un dibujo libre y expresivo fuera de las exigencias de la pintura seria; una caricatura personal reflejo de la que anuncia Juan David²⁸: deformaciones o



Figura 4. Pareja de exhibidores. San Pedro de Tejada. Burgos

25. JOSÉ GUADALUPE ZUNO.: *Idem*, pp.39-40.

26. JOSE ANTONIO GAYA NUÑO.: *La caricatura*. (Enciclopedia Rialp, tomo III.), 560.

27. JOSÉ GUADALUPE ZUNO.: *Idem*, p.41. Sírvese de ejemplo en Francia el gran caricaturista Caran D'ache (1858-1909) que representó al Kaiser Guillermo II con una cabeza de águila. En España, Goya dio pie a otros caricaturistas como F. Miranda 1842 en *Guindilla*. Bagaria “Del carnaval”, en *El Sol*, 1925... a las representaciones de hombres con cabeza de asno.

28. JUAN DAVID.: *Idem*, pág. 3.

acentuados rostros para interpretar la psicología humana. El artista psicoanaliza y la pregunta es: ¿con qué intención si nada le obliga? Annibale Carracci hacía caricaturas por placer, Da Vinci y Durero, para estudiar la fisionomía humana... Es posible que, en su larga etapa inicial, la caricatura personal fuera grotesca porque buscaba la comicidad en lo ridículo y lo feo; luego el artista debía tener un infinito sentido del humor ya que, sin él, no se podrían establecer las diferentes categorías de la caricatura. En *el chiste y sus relaciones con el inconsciente*, Freud²⁹ proporciona una interesante teoría psicoanalítica de la comicidad considerando el humor, como una especie de reforzamiento del *Yo* que anula mediante lo risible algún sentimiento doloroso. No significa esto que el artista deba frenar un daño personal con sus caricaturas, pero sí reconocer su poder al saberse capacitado para desnudar el alma de otra persona a través de esa comicidad: de su propia comicidad. El psicoanalista e historiador del arte Ernst Kris³⁰ aborda la cuestión en sus capítulos VI y VII: “Psicología de la caricatura” y “Los principios de la caricatura”, con las aportaciones de otro gran defensor, Ernst H. Gombrich³¹; para compartir el carácter social de comunicación de la caricatura y su fondo agresivo, ligero y bromista del siglo XV, hasta verlo más agravante a partir del siglo XVIII.

Otros historiadores como Alberto Sánchez³², Samuel Weber³³ y Armando Gámez³⁴ también analizan la caricatura psicológica y personal con referencias de Freud, donde el humor y la risa son planteados desde la perspectiva del psicoanálisis, como una reacción a los tabúes sociales. Estas relaciones también son investigadas por Isabel Paraiso³⁵ en su artículo “Teoría psicoanalítica de la caricatura”, donde considera la inserción de la caricatura en la categoría de comicidad. A su vez, el catedrático de literatura Manuel Martínez Arnaldos

29. SIGMUND FREUD.: *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Madrid: Alianza Editorial, 2000)

30. ERNST KRIS.: *Psychoanalytic Explorations in Art*. (New York, International Universities Press, 1952). Este libro ha sido traducido al español y publicado en dos volúmenes por separado: *Psicoanálisis del arte y del artista - Psicología de lo cómico y psicología de los procesos creadores*. (Buenos Aires, Paidós, 1955; 2ª ed. 1964)

31. ERNST H. GOMBRICH y ERNST KRIS.: *Los Principios de la caricatura*, Diario inglés de Psicología Médica, Vol. 17, 1938. Véase también, *Caricature*, Penguin, Harmondsworth, 1940.

32. ALBERTO SÁNCHEZ ALVAREZ-INSÚA.: “Freud y Bergson.: El chiste y la risa y su relación con lo social”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, Nº 723, (2007):103-121.

33. SAMUEL WEBER.: “Riendo entre tanto” *Acta Poética*, Vol. 31, Nº. 1, (2010):165-189. Véase también Henri Bergson.: *Le Rire*, (París, Presses Universitaires de France, 1950).

34. A. GÁMEZ PADRÓN: “Psicología de la caricatura personal”. *Revista Atticus* Nº. 25,(2014):91-96.

35. ISABEL PARAISO.: “Teoría psicoanalítica de la Caricatura” Universidad de Valladolid, *Monteagudo 3ª Época*, Nº. 3, (1997): 95-104.

examina las categorías de humor, comicidad, ironía y sátira en *La novela corta murciana*³⁶, como una caricatura social que rememora de nuevo el lenguaje humorístico; mientras que el profesor de arte Horst Woldemar Janson³⁷ (1913-1982) vincula precisamente la caricatura con la imagen del artista poniendo especial interés en el humor, para entender su creatividad y su imaginación; luego se recuerda la necesaria empatía del artista para comprender el nexo cualitativo entre actitud y aptitud como persona y como genio. No importa la categoría ni siquiera el nivel al que se encuentre; parece ser que artista más humor es igual a caricatura.

Otra categoría añadida a la caricatura es “la caricatura periodística” o “caricatura de prensa”. Desde el periodismo iconográfico, Carlos Abreu³⁸ la clasifica explicando la diferencia entre la caricatura editorial y la caricatura personal. Sin embargo, a la hora de plantearse hablar de caricatura en prensa, primero habría que diferenciarla del “comic” o “tira cómica” tan popular en los medios de hoy. Solo tiene en común con la caricatura sus personajes caricaturizados; pero la diferencia está en que el comic ofrece un desarrollo o historia basada en viñetas con imagen y texto. Un estilo humorístico que pertenece *al chiste gráfico* y también a otra metodología. Otra cosa es hablar del humor gráfico que Luis Conde³⁹ rinde con su particular homenaje en *El humor gráfico en la prensa española*, el cual se apoya en la caricatura igual que los humoristas literarios.

Hay que reconocer que, desde la aparición del grabado y la imprenta, se marcaron los diferentes caminos para los artistas que reprodujeron sus propias litografías, xilografías, aguafuertes o aguatinas como Durero (fig.5), Hogarht (fig.6) y Goya (fig.7). Lo que viene a confirmar que, desde lo cómico primitivo, lo risible o lo divertido que podía venir desde las comedias grecolatinas, el paso por las bufonadas medievales y renacentistas de Gavarni (fig.8), Daumier (fig.9), Leonardo de Alenza, Francisco Ortego (fig.10), o Apeles, por citar algunos; superan con dureza la crítica social en la prensa satírica en búsqueda de la ansiada libertad de expresión contra el sistema en el que vivieron.

36. M. MARTÍNEZ ARNALDOS.: *La novela corta murciana. Crítica y sociología* (Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio 1993), 142-143.

37. H.W. JANSON.: *Historia general del Arte. El Arte antes de la Historia*. (Alianza forma, vol. I. Madrid 1990) CARLOS, ABREU SOJO.: “Clasificaciones sobre la caricatura”, *Revista latina de comunicación social*. Nº 42. Periodismo iconográfico (IX): Universidad de la Laguna. (2001).

38. CARLOS ABREU SOJO.: “Clasificaciones sobre la caricatura”, *Revista latina de comunicación social*. Nº 42. Periodismo iconográfico (IX): Universidad de la Laguna. (2001).

39. LUIS CONDE.: *Idem*, pp.118-119



Figura 5. *Cuatro perfiles*. Alberto Dürero 1513. Colección Particular

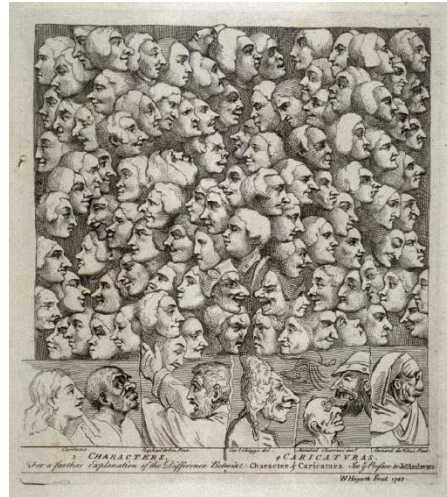


Figura 6. *Personajes y caricaturas*. William Hogarth 1743. Fundación Achenbach para las artes gráficas. Inglaterra



Figura 7. Capricho 80. *Ya es hora*. Francisco de Goya. 1799. Calcografía Nacional. Real Academia de San Fernando. Madrid.



Figura 8. *Los partícipes*. Paul Gavarni. 1860. Colección Pedro Casado Cimiano. Biblioteca de la Universidad de Cantabria.



Figura 9. Honoré Daumier. 1852. Francia https://art.famsf.org/search?search_api_views_fulltext=daumier (Visto el 10/02/2019)



Figura 10. Francisco Ortego. Dibujo publicado en *El Cascabel*, (15 de julio de 1866)

Atrás se quedaba el socarrón y gracioso que hacía reír para que la caricatura contribuyera a la formación del humorismo gráfico, casi tanto como las técnicas de las artes de imprenta. Ahora bien, la metodología que clasifica la caricatura abarca nuevos campos de estudio como el de la crítica y comentario político en la obra de Cristina González⁴⁰ y de María Dolores Bastida, o la simple idea de ver la caricatura convertida en herramienta para la educación⁴¹. En este sentido hay que aplaudir los esfuerzos de investigación de autores latinoamericanos -Venezuela, México, Cuba, Argentina, Uruguay...- más que de españoles. ¿Por qué? No parece haber una explicación que lo justifique; quizá porque han visto la caricatura con otra perspectiva más ilustrativa y, con ella, interpretar sus historias, sus luchas por la independencia⁴² o a sus muchos enfrentamientos civiles ante gobiernos represivos y regímenes autoritarios.

Desde Venezuela, Carlos Alberto Briceño⁴³ defiende la prensa como recurso pedagógico porque ve la caricatura como fuente de información educativa, o M^a Elena del Valle⁴⁴ que refuerza el estudio de la Primera Guerra Mundial basándose en la caricatura. Desde México, para Orlando Albornoz y Elsi Jimenez, la caricatura es una fuente para la enseñanza universitaria⁴⁵. Esta nueva categoría de “caricatura educativa” parece tener un alcance más terapéutico en el recién incorporado estudio en “Arteterapia” como medio para mejorar la salud mental y el bienestar emocional del individuo; luego la caricatura se presta, en determinadas ocasiones, como un lenguaje espontáneo y original que saca hacia afuera lo mejor que llevamos dentro: el humor y una sonrisa.

40. C. GONZÁLEZ LOZANO.: “De la caricatura para la divulgación constitucional a su utilización para la crítica política”. Gedeón 1898. *Revista Atticus* N°. 19, (Octubre 2012)

41. MARÍA DOLORES BASTIDA DE LA CALLE.: “La caricatura como forma viva de comentario político”. Imagen de la última guerra carlista en las revistas norteamericanas de la época. *Revista de Arte “Goya”*; Fundación Lázaro Galdiano. N° 215, (1998): 264-268.

42. BEATRIZ GONZÁLEZ.: La caricatura en Colombia a partir de la Independencia. Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Exposición colombiana Gráfica Historia.

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/especiales/la-caricatura-en-colombia>. (Visto el 15/02/2019)

43. C A. BRICEÑO MONZÓN.: “La prensa y la caricatura como fuente de información en el proceso educativo”. *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*. Mérida Venezuela. N° 10. (2005): 175-183.

44. MARÍA ELENA DEL VALLE DE VILLALBA.: “La caricatura y su uso didáctico en el estudio de la primera guerra mundial”. *Universidad Metropolitana de Caracas. Historia y comunicación social*. (2013).
http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43415 (Visto el 18/02/2019)

45. O. ALBORNOZ Y E. JIMENEZ.: “La universidad como caricatura”. *Revista de educación superior*. Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior. México Vol. 37, n° 147 (2008).

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-27602008000300005 (Visto el 20/02/2019)

Este acercamiento a las diferentes categorías de la caricatura, bien podría resumirse con el teórico que más escribió sobre sus características y tipos: el español José Francés (1883-1964), quien en 1930, parece que publicó todo un tratado sobre la caricatura⁴⁶. Ciertamente, a José Francés se le considera el padre español de la caricatura por su innegable pasión por su defensa artística y mediática. Su labor de difusión y exaltación le llevó a organizar anualmente numerosas exposiciones nacionales “Los salones de Humoristas” a partir de 1913 y a publicar sus correspondientes catálogos hasta 1924.

El libro de Guijarro Alonso⁴⁷ analiza detenidamente el trabajo dedicado a la caricatura de José Francés. Su interés por difundirla a través de numerosas exposiciones nos lleva a considerar la importancia que supone el arte de la caricatura y la caricatura como Arte. Aunque la connotación parezca algo confusa, una cosa es hacer una caricatura con arte, y otra es que la propia caricatura sea, en sí misma, Arte. De ahí que José Francés diera el gran paso para elevarla a esta nueva categoría a través de sus muchas publicaciones en revistas -ya dedicadas al humor gráfico- con títulos como “Los pintores futuristas”, “La caricatura española” (Mundo Gráfico. 1912), “Los humoristas españoles” (Mundo Gráfico. 1913), “La guerra y el humorismo, “Lucha de caricaturas” (La Esfera, 1914), “Homenaje a un artista. Carteles. Caricaturas” (Mundo Gráfico. 1916)... Toda una dedicación que otorga a este escritor y crítico de arte, el papel de protector e impulsor de la práctica de la caricatura. Quizás porque él mismo, como dibujante, se vio limitado y sin éxito, y comenzó su particular campaña con una serie de reflexiones y propuestas, a la renovación del humor gráfico a nivel nacional, ya que, por entonces, la crítica y el público la había reducido a una simple consecución de dibujos para hacer reír.

No cabe duda que la crítica jugó, por entonces, un papel fundamental a la hora de otorgar un juicio sano a “tales exposiciones” y a “tales artistas”. Sin embargo, hay que retroceder al siglo XVIII en los Salones de Francia, para comprender la relevancia de una opinión del espectador cuando las puertas de los museos se abrían democráticamente a la contemplación popular, y hacer posible la crítica de arte, gracias al primer depositario de su confianza, Denis Diderot⁴⁸ para quien el arte, era la perfecta imitación de la naturaleza que buscaba un fin moral a través de la belleza; una belleza clásica que impedía el paso a nuevos estilos poniendo en juego la diversidad del gusto, lo que identificaba, de cierta manera, la ética con la estética. Pero la caricatura parecía reírse de la supuesta intelectualidad de un

46. LUIS CONDE.: *Ibidem*.

47. J L. GUIJARRO ALONSO.: *Cuidado con la pintura. Caricaturas del arte en tiempos de vanguardia*: (Madrid, 1909–1925. Editorial Eutelquia, S.L.U. 2012)

48. J L. GUIJARRO ALONSO.: *op. cit.*, 2012, pág. 68.

público antes reservado a museos de arte. Sin duda, la caricatura dedicada al panorama artístico, nace a finales del siglo XVIII, momento en el cual, se realizan las primeras parodias gráficas como intersección de la crítica del arte y el humor gráfico, tratándose de una más de las manifestaciones vinculadas a la sátira social.

No parecía importar la categoría: “la caricatura costumbrista”, por ejemplo, estaba ganando terreno por su doble contenido. La cuestión era que se hacía imprescindible un espacio alternativo a la prensa y revistas de humor, para que todos la conocieran. La suerte estaba echada y los críticos esperando como animales de presa. Había que favorecer ese gusto oficial que, por defecto o necesaria existencia de un paralelo, diera con un gusto *no oficial* del que los críticos hacían su negocio.

La imagen de estos intermediadores entre el arte y el espectador les otorgaba la calidad de educador, incluso orientador; y su poder y autoridad dejó a los caricaturistas en manos de tomar nuevas decisiones ante el miedo al rechazo o la humillación en prensa. Esta circunstancia hizo replantear su temperamento hacia la perpetuación de las reglas del arte. Aun así, siendo José Francés también crítico de arte, quiso conferir a la caricatura no solo un lugar entre las artes sino, además, un prestigio público al nivel del ostentado por la pintura y la escultura, sin contar las necesidades de expresión que han diferenciado al pintor del caricaturista. No se sabe contestar a la cuestión: si un pintor sabrá hacer caricaturas o si un caricaturista podría pintar un cuadro con los mismos ímpetus. A esta pregunta, aparentemente sencilla, se la ha vinculado directamente a las condiciones del propio artista, pero también a las exigencias del medio en el que vive y se mueve el arte. Lo cierto es que no puede existir sin el vínculo con la realidad⁴⁹.

Desde el siglo XIX, el *gusto oficial* era lo tradicional y tanto escultores como pintores siguieron vistiendo las paredes de los museos con la seguridad de un público sin mayores pretensiones. El gusto *no oficial* representaba, en cambio, la modernidad. La controversia estaba servida y el *gusto* comenzó a jugar con la obra y un espectador poco acostumbrado a los nuevos lenguajes. Pero no se trataba, e imaginamos que ahora tampoco, baremar el nivel de conocimientos artísticos del público. Sería más acertado ampliar la mente de su encorsetado conocimiento porque, a través de la estética y las características de la propia caricatura, fueran o no de qué tipo, lo grotesco y lo feo salió a la luz como dos armas para el combate, haciéndose visible el “malestar” de quien se veía caricaturizado o para quienes les era molesto a simple vista.

49. J.L. GUIJARRO ALONSO.: *Idem*, pág. 21.

A comienzos del siglo XX, esa confrontación sirvió de alimento a la caricatura y al género de humor gráfico, para quienes esperaban vivir de ello.

Lo grotesco y lo aparentemente feo en la caricatura está allá donde uno lo vea con objetividad, pero desde lo subjetivo es algo más complejo dado que solo lo contempla el artista. El historiador Umberto Eco⁵⁰ en su “Historia de la fealdad” reconoce que la caricatura, sin menospreciar su carácter humorístico-crítico en cuanto a deformación mayormente grotesca de la realidad, evidencia que son muchas aunque no siempre las caricaturas dirigidas a humillar; sin embargo también las defiende cuando su principal objetivo es lograr un conocimiento más profundo del carácter del individuo.

No cabe duda que la estética es uno de los parámetros más importantes para el estudio del arte y, si se pretende calificar la caricatura a ese estado de nivel, nos encontramos de nuevo con una historiografía basada en el pensamiento de quienes no pintan ni dibujan. Porque no deja de tener su gracia que, en cuestiones estéticas, la Historia del Arte solo ha profundizado en la búsqueda de la belleza a través de filósofos y no artistas. Clásicos como Platón, para quien la belleza era sinónimo de virtud y se encontraba en las ideas y en la naturaleza, o para el pensamiento romano que la identificaba como medio de comunicación con las divinidades, o la belleza moral y espiritual de los escolásticos para llegar, más tarde, a lograr su plenitud cuando Kant establece que el sentimiento estético es una forma especial de conciencia que reflejará el artista en su obra aunque, para él, lo feo no fuera de su agrado. Luego el artista es el inductor de crear la belleza pero también lo grotesco. Sin embargo, siempre va a depender del espectador que, ante cualquier expresión estética, sea de su gusto o mal gusto, diga la última palabra y la caricatura sea cuestionada desde entonces.

Este sistema que analiza la estética está ya conformado en una verdadera ciencia pura y crítica que nos permite investigar la producción artística, pero en el caso de la caricatura, en su categoría, es la única que se salva de divisiones y graduaciones respecto de la experiencia estética ya que ella misma y en sí misma tiene su propia estética: la del humor, la de la comedia y la sátira. En las reflexiones de Baudelaire⁵¹ ya dotaba a la caricatura lo cómico y la risa; características estéticas que la elevaban como uno de los pilares fundamentales de la teoría artística de la modernidad aunque para Wright fuera la expresión de lo grosero y tosco en el arte.

50. HUMBERTO ECO.: *Historia de la fealdad.* , traducción de María Pons Irazzábal, (Lumen, Barcelona 2007),152

51. CHARLES BAUDELAIRE.: *Ibidem.* Concibió una estética de lo cómico en 1852, pero su único trabajo fueron los tres célebres artículos: “*De la esencia de la risa y generalmente de lo cómico dentro de las artes plásticas*”1855, “*Caricaturistas franceses*” y “*Caricaturistas extranjeros*” 1857.

Octavio Picón⁵² proclama en su historia de la caricatura, la necesidad de hacer una historia del género desde los conceptos de grotesco y cómico, y justificar el estudio de la caricatura como el polo opuesto de lo bello. En su defensa, argumenta su pasado desde la antigüedad hasta el Renacimiento, y liga el poder de la sátira a los procesos o acontecimientos históricos de libertades políticas: reformas, guerras, revoluciones... para asociar después su triunfo al de la libertad. Esta formulación estética de clara vocación clasicista, otorga a la caricatura un valor indiscutible como fuente histórica. Si antes hacía reír, ahora hacía pensar.

Porque lo mejor de la caricatura es su capacidad de combinar lo cómico y reflexivo definiéndola como un fenómeno *jocoserio*, es decir, aquello que une las cualidades de lo serio y lo jocoso. Valeriano Bozal⁵³, al que se le debe en gran medida la recuperación de la tradición satírica española del siglo XIX, ha recordado el origen y significado del término *jocoserio* como una fórmula tópica *reír por no llorar* que conduce a lo grotesco y finalmente a lo esperpéntico ya que, todos los asuntos serios, sean políticos, sociales, económicos, morales, religiosos o culturales, se abordan jocosamente con un humor grueso, a fin de extraer todas las posibilidades críticas que encierran.

A este punto de cuestión, formular una historia estética de la caricatura nos lleva a similitudes de ideas poco generalizadas, aunque no deja de ser una manifestación visual con enfoque literario y mezcla de cierto platonismo, esto es, que la identificación de la caricatura con la sátira va contra la perversión moral y estética, como la identificación neoplatónica entre el bien y la belleza. Por eso, haciendo alarde de las palabras de Hegel “*El arte como manifestación de espíritu*”, apunta la caricatura hacia una cercanía entre lo sublime y lo ridículo como lo sublime y el humor; luego el ridículo no puede ir contra la perfección de la belleza clásica porque cada una es hija de su tiempo, pero también hija del hombre y no de la naturaleza. Baudelaire⁵⁴ dividía la cuestión de lo grotesco en estética en dos partes: *lo cómico significativo* consciente y sofisticado vinculado a la mimesis, servía como entretenimiento social con la risa como una idea individual de superioridad, no ya del hombre sino del hombre sobre la naturaleza, y *lo cómico absoluto* era lo grotesco y una creación que movía la risa originada por la comicidad de las costumbres y fuera de las desgracias ajenas. Luego hay dos tipos de comicidad: la que imita y la que rompe, es decir, lo grotesco más que transgredir,

52. J. OCTAVIO PICÓN.: *Apuntes para la historia de la caricatura en España*. (Librerías París–Valencia. Valencia, 2002), 135

53. VALERIANO BOZAL.: *El grabado popular en el siglo XIX*, (Summa Artis; historia general del arte, Vol. 32. Espasa Calpe, Madrid, 2000), 320

54. M. ÁNGEL GAMONAL TORRES.: *op cit.*, pág. 383

rompía y ponía límites⁵⁵ a lo que ya sabemos. Sin embargo, no parece reconocerse como un estilo aunque, a finales del siglo XV, las ruinas de la Domus Aurea en Roma revelaran multitud de decoraciones murales de caprichosas figuras para que, el impacto de estos grotescos fueran elevados estéticamente por ser considerados de una increíble audacia y libertad artística y creativa. A partir de ahí, reiteramos sus profundas raíces culturales aunque no parezca implicarse en el arte moderno. ¿Y en el arte contemporáneo?

Cabe decir que desde entonces, lo grotesco ha sido la palabra más generalizada para definir la obra de cuantos han hecho caricatura sin ser mencionada por ello. Quizás por haberse arraigado, como bien se ha dicho, a la cultura popular, comenzó a ser asimilada a las tradiciones emergentes de las bellas artes. Artistas como El Bosco o Pieter Bruegel el Viejo, destacaron con una compleja obra vista con deliberación expresiva e individual. Nunca se había imaginado que hicieran caricaturas como tampoco definir, como tales, los grabados de Goya. Aunque en el siglo XVII lo grotesco cambió de significado para referirse a la caricatura, no es hasta el siglo XIX cuando lo grotesco comenzó a asociarse con el horror y la repulsión. Y es que lo grotesco ha funcionado como límite director del cambio cultural en cualquier época y es la razón por lo que la caricatura ha encarnado un peligro para el arte: la amenaza de unas imágenes que matan todo lo conocido, lo establecido y aceptado.

La sorpresa es que ni la historia del arte ni cualquier otro estudio académico, ha prestado interés por las imágenes grotescas en la caricatura. Existe una discontinuidad de autores⁵⁶ como Wolfgang Kayser (1957), Frances Barasch (1971) o Geoffrey Harpham (1982), entre otros, que han publicado existentes relaciones entre lo grotesco con la literatura; y otro considerable grupo con las ciencias sociales a partir de 1900. Pero nada define conclusiones aparentes para garantizar un estudio académico necesario con relación a la caricatura misma.

Partiendo de la convicción de que la caricatura es un elemento capaz por sí misma de proporcionar cualquier tipo de información, lo es para la labor del historiador como documento gráfico y como disciplina artística; tendría que tener su valor en arte y suficiente empuje como ámbito de estudio independiente.

55. FRANCES S. CONNELLY.: *Lo grotesco en el arte y la Cultura occidentales. La imagen en juego.* (Traducción de Amaya Bozal. Ed, Machado S.L. Madrid 2015). El autor cuestiona tres tipos de límites: Lo grotesco ingenioso o improvisado, que cuestiona las formas y las representaciones visuales (límites del arte). Lo grotesco subversivo juega con las convecciones sociales (límites de la propiedad). Lo grotesco traumático rompe los límites entre el propio individuo con sus miedos a través de lo monstruoso y lo extraño.(límites de nuestra identidad)

56. FRANCES S. CONNELLY.: *op.cit.* ,pág .60

E.H.Gombrich⁵⁷ advierte a los historiadores la falta de conciencia ante tan importante medio de comunicación, absortos en otras cosas más importantes que estudiar o rescribir en los libros oficiales la historia de la caricatura, y no dejarla solo a compilaciones de historias populares ilustradas. Junto a Kris Ernst⁵⁸, en su ensayo “Caricatura”, valoran y perciben ésta disciplina en un curioso término de binomio *arma-rama del arte*: un juego de palabras que lo dice todo.

Alejo Carpentier comenzaba en uno de sus artículos⁵⁹ sobre la caricatura, con la supuesta pregunta que Annibale Carraci se hizo: *¿no es la tarea del caricaturista exactamente la del artista clásico?* “...Los dos ven la verdad plasmada, los dos tratan de ayudar a la naturaleza: uno puede ver la forma perfecta y el otro la perfecta deformación. Una buena caricatura, como buena obra de arte, es más parecida a la realidad que a la vida misma”.

Porque el pintor -de retrato- copia, pero el caricaturista revela la personalidad. Y volvemos a preguntarnos si un pintor de retrato podría hacer una caricatura. ¿Y un caricaturista hacer un retrato? Porque se entiende que los dos son artistas y, por tanto, los dos hacen arte. Curiosamente la respuesta estaría más cerca del caricaturista pintando el retrato que al revés; porque lo que sí se ha hecho evidente, es el grado de humor que ha de tener el artista, su grado de percepción y análisis, como de imaginación y creatividad. Estamos hablando de una simple línea que divide ambos lados en los que se está en uno o en los dos: una cuestión de habilidad, ingenio y atrevimiento.

Tanto sea cuestionar al caricaturista como a la caricatura, no es tarea fácil cuando la misma caricatura tiene diversidad de frentes para ser estudiada. Más fácil hubiera sido haberla conocido como un personaje de insignes cualidades artísticas para que Vasari, quien elogiaba la “maniera” extravagante de algunos artistas, dejara escrita su biografía en el libro “Vidas”, posiblemente entre Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel.

57. ERNST H. GOMBRICH: “El arsenal del *caricaturista*” en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, (trad. de José María Valverde. Debate, Madrid, 2002), 127. (Véase también Edición Seis Barral. Barcelona 1968)

58. ERNST. H. GOMBRICH, Y ERNST. KRIS.: *Caricature*, (Penguin, Harmondsworth, 1940), 40

59. A. CARPENTER.: “De la Caricatura considerada como una de las bellas artes” Revista Arte y Solfa. (Noviembre de 1956) <http://www.revistalapupila.com/lapupila.html> (Visto el 31 de marzo de 2019)

3. METODOLOGÍA FORMALISTA Y DE LOS ESTILOS

Una dirección metodológica clara sobre la caricatura parece complicada cuando, como se ha venido observando, existen cuestiones muy rebatidas.

Partimos de la teoría del medio que Jacinto Octavio Picón⁶⁰ propone en su libro “Historia de la Caricatura”; una teoría que, según él, hace de la caricatura depender fundamentalmente de las condiciones ambientales: “... *La sátira se produce en las sociedades decadentes cuando la vida pública y la vida privada presente blanco a los ataques de la ironía y del sarcasmo, no cuando, como al fundirse en una las coronas de los antiguos reinos españoles, dan los pueblos muestras inequívocas de su cultura y su progreso*”.

En base a los fundamentos de Champfleury y Wright, los apuntes de Octavio Picón constituyen la primera aportación española a la historia del género de caricatura en la prensa ilustrada. La influencia de esta teoría lleva a unas literarias descripciones sobre la política y las costumbres de la época que se analizan, como pensar en las guerras o catástrofes humanas que han marcado la obra de tantos artistas a lo largo de la historia. Pero la caricatura, como se ha dicho, es hija de su tiempo y se entiende que ha sido el recurso mediático más voraz para criticar cualquier acontecimiento.

Hipólito Taine⁶¹ desarrolló “la teoría del medio” estableciendo que, para comprender una obra de arte, un artista o grupo de artistas, era preciso conocer con la mayor exactitud el estado de las costumbres y el estado del espíritu del país así como el momento en que el artista produce sus obras pero, sobre todo, que la obra de arte debe estudiarse en un contexto y no aisladamente. Ésta teoría de método sociológico busca con rigor los hechos, no las causas del contexto social. Su interés es el entorno que lleva al artista a su creación y el arte ayudado por esos hechos, luego el arte está dentro de ellos. Curiosamente, esta teoría parece romperse con el caso de Goya cuando parece haberse malinterpretado el juicio sobre la intención satírica de su obra y su alcance. Para Picón, fue el primer caricaturista moderno gracias a sus grabados. Pero la admiración romántica de su pintura tronca con lo inverosímil y monstruoso y no porque estuviese interesado en reformar las costumbres, sino porque quiso plasmar la decadencia de una sociedad condenada a morir.

La caricatura solo puede defenderse ante esta metodología si la entendemos como un lenguaje visual, pero no porque se conozcan las características de una época; mejor sería decir

60. J, OCTAVIO PICÓN.: *op. cit.*,pág. 96

61. HIPÓLITO TAINE.: *La filosofía del Arte.* (Madrid, 1958)

que la caricatura es la que da a conocer esas características, y sí, el arte es un lenguaje social como argumenta Francastel⁶². Sin embargo, ¿esto nos llevaría a creer que la caricatura forma parte del método lingüístico en el que opera la semiótica? Pero la caricatura no es un signo ni tampoco entraría en el concepto de forma total que defiende la teoría de la Gestalt⁶³. Francastel hace una defensa del estructuralismo desde el punto de vista sociológico aludiendo la importancia que tiene el impacto visual de una obra en el espectador; pero también en el aspecto psicológico y formal como base fundamental de esta metodología.

Este método podría estar más cerca del impacto visual que produce un grabado de Goya como una caricatura de Picasso, es decir, una caricatura de contrastes y una caricatura de estilo pictórico. Lo cierto es que Francastel defiende todas las metodologías porque, de todas ellas, parte la figura del artista creador -el artista que revela hacia el exterior, todo su interior-. Esto enlaza con la psicología que analiza su personalidad, pero también la historia de la estética. Para el caricaturista, el método psicológico tiene su importancia cuando, a través de su percepción en el mismo proceso creativo, la caricatura también mueve al sentimiento, pero no encuentra sitio definido porque su concepción de arte parece relegada al dibujo cómico como género humorístico gracias, y por qué no decirlo, a la crítica. No es de extrañar que beba un poco de aquí y un poco de allá abriéndose paso en este entramado metodológico de la historia del arte.

Para Gombrich y Ernst Kris⁶⁴, la caricatura no tiene la apreciación de arte, porque el poder de la “imagen-magia” vinculada a lo primitivo de la mente humana desde tiempos indefinidos, ha acarreado la creencia de un daño personal cuando su imagen es distorsionada como un hechizo que amenaza el ego personal. Para ellos, la caricatura no podrá considerarse arte, mientras se mantenga como una broma esa creencia de imagen-magia aunque luego haya sido motivo de procesos transformadores y cambios en los estilos. A partir de aquí, la caricatura no se resiste y busca nuevos enfoques metodológicos.

Con el pensamiento de Gombrich hacia la percepción y la psicología de la forma, nos encontramos con la necesidad de una relación entre cultura e imagen y con la defensa de que cada obra es distinta. Si a este punto entendemos que la caricatura como imagen, es un proceso creativo de tradición cultural que mueve estilos, podríamos clasificarla en el método

62. P. FRANCASTEL.: *Arte, forma y estructura, en estructuralismo y estética*. (Buenos Aires, 1969).

63. E. SATUÉ.: *El diseño gráfico en España: historia de una forma comunicativa nueva*. (Alianza. Madrid, 1998). La teoría socio-psicológica de la Gestalt analiza la percepción del espectador cuando ve el conjunto global de la obra y no aisladamente. Existe por tanto, una implicación del espectador en la relación “percepción-empatía”

64. ERNST H. GOMBRICH, y ERNST KRIS.: *op.cit.*, 1938. pág. 369

formalista porque esta metodología busca la razón y el porqué de las formas.

Partimos de que su objetivo es distinguir la forma para clasificarla y explicar el elemento estético de esa forma; luego si pensamos que las formas cambian y evolucionan como la misma caricatura que, en ese cambio sin pararnos en su técnica; -sea una imagen simbólica en la antigüedad, un dibujo de entretenimiento y análisis de la fisonomía en el Renacimiento; sea una caricatura costumbrista de la decadencia social a partir del siglo XVIII; a criticar mordazmente cualquier acontecimiento, hasta convertirse en una imagen publicitaria en los medios de comunicación-; tenemos que reconocer su poder de cambiar de estilo y de estética aunque el mensaje sea el mismo: desnudar el alma.

Todos los grandes historiadores de arte partidarios del método formalista, defienden las formas como medio del lenguaje estético porque, de esta manera, se reconocen los estilos, y la caricatura es un estilo independientemente de la técnica y de la época. Esto nos recuerda las variantes teóricas que parten de la misma idea: *Escuela de Viena o de la pura visibilidad*, donde las formas viven solas con el ejemplo de Riegl: de lo táctil a lo visual, de lo objetivo a lo subjetivo, de lo cerrado a lo abierto, y la voluntad creativa del artista sin ser consciente de esa evolución...; o Berenson, al que le interesa más su impacto en el espectador (sociología más psicología), y la *Escuela del Espíritu* a la que le interesa la transformación de las formas a partir del espíritu de una época o cultura; o para que el historiador Venturi añada después el carácter expresivo a esas formas. Después de todo, el enigma del estilo tal y como cita Gombrich⁶⁵ en “Arte e Ilusión”, responde a la pregunta de ¿por qué diferentes épocas han representado el mundo visible de modos tan distintos? Porque cada estilo tiene su propia concepción de la naturaleza analizando la formación de imágenes, y cómo los artistas descubrieron algunos de esos secretos de percepción por el método de hacer y comparar. Los límites del parecido, las conexiones en la formación de imágenes entre forma y función y, sobre todo, el análisis del papel del espectador para resolverlo; son imprescindibles para construir el arte. Porque el arte no es solo fruto del análisis de las formas que el artista práctica, sino instrumento indispensable para dicho análisis. Su conclusión es que la psicología de la representación, por sí sola, no puede resolver los estilos porque siempre va a imperar el gusto.

65. ERNST H. GOMBRICH.: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* (Barcelona, 1979)

Ningún artista es independiente de predecesores y modelos, por lo que acertaríamos si, a lo largo de este trabajo, las nuevas tendencias artísticas que rompieron con el academicismo, como el ejemplo de Picasso, son fruto de estilos solapados. Nunca mejor dicho, de una metamorfosis de estilo donde la caricatura cobra la importancia que se merece.

4. LA CARICATURA Y PICASSO

Las señoritas de Aviñón no dejaron indiferente al cazatalentos de Félix Fénéon. Su mirada crítica se enfrentó ante una especie de broma o burla aunque percibiera en ella la influencia del *baño turco* de Ingres, de *las bañistas* de Cézanne, y del arte “negro”. Lo único que pudo sugerir a Picasso es que se dedicara a la caricatura, a lo que contestó: “... *todos los buenos retratos son, en cierto modo, caricaturas*”⁶⁶

En 2003, la exposición *Picasso: de caricatura a la metamorfosis de estilo*⁶⁷ presentó más de 400 obras entre bocetos y pinturas de estilo caricaturesco. En el discurso del catálogo, los nueve capítulos están dirigidos entre Valeriano Bozal, Werner Hofmann, Brigitte Leal, María Teresa Ocaña, Laurent Gervereau, Michel Melot y Dominique Dupuis-Labbe. Esta exposición supuso la primera ocasión en que la caricatura de Picasso se abordaba como un tema crucial a lo largo de su carrera; tan crucial como polémico ante sus muchos detractores del "estilo Picasso" vinculado, en todo momento, a lo provocador, satírico y grotesco.

Para el crítico Camille Mauclair o el historiador alemán Wilhelm Bode, el estilo de Picasso representa la destrucción de la forma y una estética basada en la fealdad y la vulgaridad. Otros autores, como Michel Leiris⁶⁸, entraron en el terreno de lo cómico y el humor que tanto envuelve la obra de Picasso, para quitarle su carácter caricaturesco, aunque después confesara que era profundamente humana y realista y sin apariencias inquietantes. Para los defensores, determina una libertad creativa y abrumadora. Pero ¿dónde empieza y dónde termina la desfiguración en el arte de Picasso?

La pregunta que todos nos hacemos tiene que ver con la prolífera producción retratista que realizó a lo largo de toda su vida y en el estilo deformante y evolutivo de lo que se entiende por caricatura: primitivismo, sarcasmo y dibujo de humor. Analizar la deformación o metamorfosis de las figuras que pintó Picasso, nos muestra la capacidad de cambios de estilos, desde lo académico y formal, hasta llegar a un proceso de sintetización de líneas puras. Un nuevo lenguaje que, sin perder su mensaje, nos acerca a los trazos primitivos del arte

66. ROLAND PENROSE.: Pablo Ruiz Picasso. (París, Flammarion, 1982), 160. Este episodio fue narrado por Roland Penrose, que se lo oyó al propio Picasso, cuando Apollinaire fue a ver el cuadro junto de Félix Fénéon.

67. *PICASSO: de caricatura a la metamorfosis de estilo*. (D.L. Barcelona: Museo Picasso. Instituto de Cultura de Barcelona: Lunberg 2003). El catálogo contiene nueve estudios sobre la obra de Picasso y su relación con la caricatura: *De la caricatura a las metamorfosis de estilo* / Brigitte Léal, María Teresa Ocaña y Laurent Gervereau. *Picasso y la tradición de lo grotesco en el arte español* / Valeriano Bozal. *De la ironía de azul y blanco al sarcasmo de arte joven* / María Teresa Ocaña. *La Mano libre de Picasso y la caricatura*, / Werner Hofmann. *La Desfiguración*, / Michel Melot. *El Dibujo como escritura automática*, / Laurent Gervereau. *Explorar los límites de la legibilidad* / Laurent Gervereau. *El Artista, payaso y demiurgo*, / Brigitte Léal. *Parodiar el arte* / Dominique Dupuis-Labbé.

68. *PICASSO: de caricatura a la metamorfosis de estilo*.: op. cit., pág. 16

antiguo con un dibujo atrevido cargado de caricatura.

De acuerdo con Picasso quien valoró la caricatura como el principio de la belleza moderna, determinante y estimuladora en su creación, Werner Hofmann⁶⁹ la define como el primer eslabón de una serie de metamorfosis y una protesta contra el gran arte y contra el principio de los estilos. Con este razonamiento, toma peso que la caricatura se determine con la metodología de los estilos al comprobar cómo Picasso logra, no solo virtuosismo en el dibujo de humor, sino romper con el gran arte al regocijarse en la caricatura, para experimentar con ella a lo largo de toda su carrera. Una cuestión aplaudida por Valeriano Bozal en el catálogo *Picasso: de caricatura a la metamorfosis de estilo*, al considerar que no se debe limitar la caricatura de Picasso a obras de juventud, ni tampoco lo grotesco, puesto que hizo caricatura toda su vida. Los demás autores del catálogo expresan abiertamente sus análisis desde muy diferentes aspectos: para María Teresa Ocaña, Picasso manifestó su interés por editar un periódico y poder mostrar sus dibujos y sus caricaturas; para Werner Hofmann, el dibujo de Picasso trasciende más allá de la belleza y la fealdad consciente; para Laurent Gervereau, las tradiciones y las influencias de otros artistas se acumulan en la mente de Picasso para extraer, experimentar y crear su propia obra; para Brigitte Léal, Picasso es su propia obra, su propia caricatura; o para Dominique Dupuis-Labbe, que el humor puede o no puede estar presente en sus caricaturas.

La caricatura, ya por sí misma, es partícipe de grandes controversias desde que se la ha querido hermanar con el arte mayor. Darle a Picasso la potestad de ponerla a su altura es, sin duda, el mayor premio a cuantos la han defendido. Pero hablar de Picasso es hablar de libros o de exposiciones y catálogos continuamente. Sin embargo, de su innumerable bibliografía, es poca y casi selecta la que distingue su estilo caricaturesco, por no decir *Picasso caricaturista*. La cuestión es saber en qué momento y hasta cuándo hace caricatura y por qué se ha salvado del encasillamiento.

Los museos que llevan su nombre dan fe continuamente de grandes eventos y exhiben sus obras pictóricas y esculturas con escasas muestras temporales de sus dibujos y caricaturas. Sírvanse de ejemplos: la exposición de julio a octubre de 2006 en el Museo Peynet et du Dessin Humoristique de Antibes, “Le modele, portraits, caricatures, dessins de Picasso”. En esta ocasión, los cuatro capítulos de la muestra hablaron de sus caricaturas sin mayor transcendencia. Ese mismo año, el Museo Picasso de Barcelona, junto con el Museo Picasso

69. W. HOFMAN.: *La caricatura de Vinci a Picasso*. (Edición Aimery Somogy. Grund Paris 1958)

de París, mostraba por primera vez “Picasso, la pasión por el dibujo”, una recopilación de más de 200 obras entre dibujos, pinturas y esculturas que abordaban todo tipo de temas -el desnudo, el retrato, los bodegones, las figuras de animales o los decorados teatrales. La muestra solo dejó patente la pasión que Picasso manifestó toda su vida por el dibujo. Sin embargo, “Picasso. Retratos”, exposición de 2017 también en el Museo Picasso de Barcelona, menciona la caricatura como una de sus actividades preferidas aplicando sus distorsiones propias del género a los muchos retratos de madurez. Esta exposición, junto con la citada de 2003, forma parte evidente del nuevo discurso artístico en la obra de Picasso; un discurso donde la caricatura se enfrenta a la desfiguración en un intento de alcanzar su gloria.

Antes de *Las Señoritas de Aviñón*, que algunos creyeron poder tomar como una excelsa caricatura, podían plantearse muchas preguntas como hace Michel Melot⁷⁰ en “La desfiguración” sobre la caricatura y Picasso. ¿Qué lugar ocupa la caricatura en su obra? y ¿Picasso en la caricatura? ¿Cuál es el desempeño de sus caricaturas con respecto a otros artistas? ¿Es necesaria la caricatura para entender el arte de Picasso?

4.1. El dibujo como proceso creador

Para responder a tales preguntas, hay que constatar que el dibujo atrevido y caricaturesco estuvo presente en Picasso desde muy joven. En sus primeros cuadernos, el ejercicio de la caricatura parece participar en la búsqueda de un estilo de ruptura; una ruptura con el academicismo que tiene por un lado, el descubrimiento de Goya y el Greco, y por otro lado, un rechazo a la incompreensión de aquellos profesores que no gustaban de su peculiar estilo⁷¹.

Parece evidente que la caricatura se prestaba a esa ruptura cuando, como alumno, ya era consciente de su valor artístico; pero también es evidente, que las influencias en su formación marcaron un vasto camino hacia la experimentación. Sus primeras caricaturas datan precisamente de sus años de aprendizaje (fig. 11 y 12): dibujos de trazos rápidos se pierden y

70. MICHAEL MELOT.: “La desfiguración”. *Picasso: de caricatura a la metamorfosis de estilo* (D.L. Barcelona: Museo Picasso. Instituto de Cultura de Barcelona: Lunweg 2003),47

71. PICASSO 1881-1914.: (Coord) Paloma Esteban, *Los grandes genios del Arte Contemporáneo- El siglo XX*. (Colección, Biblioteca El Mundo. Unidad Editorial, 2005), 15. La autora narra la anécdota que protagonizó Picasso cuando, a la vuelta de Toledo tras un viaje de estudios con los compañeros de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, realizó una copia del original “El entierro del Señor de Orgaz” de El Greco donde Picasso sustituyó las caras de sus personajes con las de los profesores. La broma no gustó a los maestros y, como consecuencia, se produjo el distanciamiento definitivo con todo lo relacionado con el mundo académico.

abigarran en el papel como dibujos infantiles porque es, en ese momento, cuando surge la fantasía del artista: construir una realidad propia. Picasso se divierte con la caricatura como lo hacían en el Renacimiento y se convierte en un lenguaje de aprendizaje, en un bosquejo y en un capricho como formas pictóricas llenas de subjetividad que reproducen el proceso de la inspiración más fielmente que la pintura acabada⁷². Solo el retrato de su padre (fig.11) respeta su formación académica y dibuja la realidad; los demás son caricaturizados desde la complicidad que le une a ellos. Páginas y páginas de ejercicios frívolos o distracción anodina, muy lejos de los rostros torturados de los personajes de Goya; lejos de la línea metódica de Durero o de la línea obsesiva de Leonardo Da Vinci, que buscaba intencionadamente la deformidad. Los primeros bocetos de Picasso, se acercan más a los de otros pintores para los que la caricatura formaba parte de su bagaje, como Degás, Toulouse Lautrec, Puvis de Chavannes o sus amigos Santiago Rusiñol, Ramón Pichot o Isidre Nonell, entre otros; por lo que parece necesario destacar una clave diferencia en la intención en cada uno de ellos.

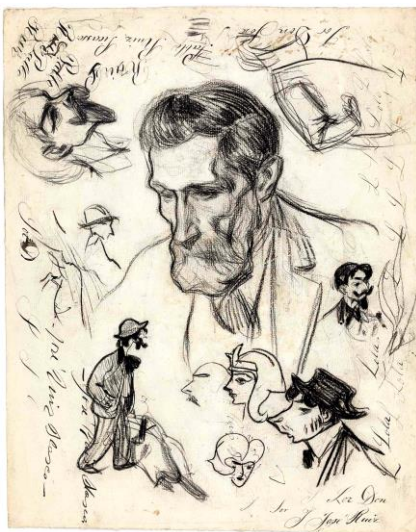


Figura 11. El padre del artista, Joaquim Mir, Charles Casagemas y varias caricaturas 1899-1900 Museo Picasso Barcelona.



Figura 12. Santiago Rusiñol caracterizado como El Caballero de la mano en el pecho de El Greco, Josep Rocarol, Faura y otros croquis. 1899-1900. Museo Picasso Barcelona.

72. A. HAUSER.: *Historia social de la literatura y del arte*, vol. I, cap. 3. (Guadarrama, Madrid, 1979). Hauser coincide en este punto con Gombrich y Kris (op. cit., I, 422-423): El interés en el Renacimiento por el dibujo, el Proyecto, el bosquejo, el boceto, y lo inacabado o fragmentado, radican en la concepción subjetiva del arte, orientada al genio. Des esta manera, el dibujo abocetado, se convierte, no solo en una forma artística, sino también como documento del proceso de creación artística

Por un lado, hacer caricaturas para el aprendizaje en dibujo, donde “la libertad de la mano” es la fórmula con la que Winckelmann⁷³ describió los logros de los caricaturistas. Elevar su condición de polo opuesto de la belleza ideal, pero dotándola de su misma dignidad, y también la libertad del ojo -la percepción- para captar las formas, y lo más importante: la personalidad del modelo.

Bernardo G. Barrós escribía: “...*La caricatura es un término restrictivo que abarca solamente una clase de humorismo: el personal.*”⁷⁴ Desde este punto de vista, la caricatura de Picasso ha sido personal desde los primeros momentos. *Retratos*⁷⁵ hechos caricatura de sus amigos, colegas, familiares; otros inspirados en artistas que admiró como Velázquez y Rembrandt, y una serie de autorretratos donde experimenta un evolutivo proceso creativo representándose, incluso, con una inquietante cabeza de calavera. Picasso deja muy claro su sentido del humor cuando parece reírse de sí mismo deleitándose garabateando las figuras y acumulando trazos para hacer que emerja el personaje. Ésta es la diferencia entre Picasso y los demás pintores que hicieron caricatura. Para Picasso es algo más: es el dibujo convertido en la herramienta más eficaz en su proceso creativo. La utiliza para dialogar con el dibujo en una búsqueda experimental, más allá de la propia apariencia. “*Yo hago lo imposible porque lo posible lo hace cualquiera.*”⁷⁶ Picasso hace caricatura y la caricatura le inspira.

La evolución de la caricatura, y por tanto, lo que representa la evolución del dibujo de humor, están presentes en Picasso con el retrato psicológico o caricatura personal. Recordamos que el humorismo fue una manifestación literaria y a ella se sumó la caricatura como expresión gráfica, lo que propició un juego expresivo de gran calidad artística.

Esas tres condiciones se vivían en la prensa satírica gracias a la libertad de expresión que facilitó la Tercera República y estuvo siempre al alcance de su mano, como los periódicos *Gil Blás*, o *Cut Cut*; (aunque en 1895 ya había hecho caricaturas para los diarios *La Coruña*, *Blanco y Azul*). En esta época imita la caricatura de líneas arabescas de los humoristas Bac y Guillaume, a los trazos más elaborados y precisos de Sem, Jossot y Steinlen. Aunque esa libertad, creativa e irónica, supone un juego que echa por tierra los convencionalismos que la

73. WERNER HOFMANN.: “La mano libre de Picasso y la Caricatura”. *Picasso: de caricatura la a la metamorfosis de estilo* (D.L. Barcelona: Museo Picasso. Instituto de Cultura de Barcelona: Lunwerg 2003),40. La belleza ideal de Winckelmann, quien se pronunció a favor de la mano disciplinada, se contradice cuando atribuye al caricaturista el mérito de haber dado un gran paso en el arte, y después tacha de corruptor del arte, a Bernini porque utilizaba la caricatura con maliciosa ironía.

74. BERNARDO G. BARROS.: *La caricatura contemporánea*, Editorial América, Madrid, 1916.

75. <http://www.bcn.cat/museupicasso/es/exposiciones/picasso-retratos/personatge/> (Visto el 14/04/2019)

76. <https://pensamientoscelebres.com/frase/yohagolaimposibleporqueloposiblelohacecualquiera/1> (Visto el 15/04/ 2019)

pintura tenía que asumir. Goya y Daumier descubrieron este camino para Picasso, pero también para Nonell, Juan Gris, Ramón Casas, Joan Miró, Paul Klee, Marc Shagall, George Rouault, Buffet y otros; que les llevó a establecer una nueva escala de valores en el arte. Otros pintores, comprometidos con el mensaje social, o los expresionistas alemanes, hacían caricaturas repitiendo el tremendismo simbolista y deformativo de la pintura nórdica de los siglos XIV y XV.

Es evidente que la mayoría de los dibujantes de prensa son pintores que hacen caricatura comprometiendo uno y otro género hasta el punto de preguntarse: ¿dónde se separa la evolución del arte moderno, de la caricatura? Termina el siglo XIX arrastrando los últimos coletazos del academicismo, y los primeros gérmenes del expresionismo se viven entre Barcelona y el influjo de París. En el café *Els Quatre Gats* de Barcelona (fig. 14.), eje de la vida artística catalana⁷⁷, Picasso se relaciona con poetas, artistas y escritores como Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Miguel Utrillo, Jaume Sabartés, Carles Casagemas o los hermanos Reventós; los posmodernistas Isidre Nonell, Joaquim Mir y Ricardo Canals. En este ambiente vanguardista, Picasso puede expresarse con total libertad; hace caricaturas y carteles (figs.13-15) y experimenta con nuevas técnicas de dibujo, acuarela, pluma, aguadas y con otros estilos como el de Santiago Rusiñol, muy presente en su primera exposición de retratos (figs. 16-18).



Figura 13. Santiago Rusiñol.
Barcelona, 1899-1900.



Figura 14. Els Quatre Gats. de Ricard Opisso. (1900).



Figura 15. Miquel Utrillo.
Barcelona, 1899-1900.

77. <https://grupferre.com/4gats/la-primer-critica-periodistica-de-la-obra-de-picasso-en-els-4-gats/> (Vista el 17/04/2019)



Figura.16. Joan Vidal Ventosa. 1900



Figura 17. Jaume Sabartés. 1900.



Figura 18. Eveli Torent Marsans. 1900

Aun siendo muy diferentes de formato y estilo, el conjunto de retratos revelan la facilidad de Picasso para captar la esencia y los rasgos característicos de los personajes; su capacidad de observación y síntesis, la rápida evolución técnica, la facultad de superación de estilo de sus predecesores y la voluntad de forjarse un lenguaje propio. La prensa⁷⁸ del momento fue consciente pero, criticó en exceso, la languidez de sus personajes. Sabartés escribía en su libro⁷⁹ *Retrats i records*: “...Lo que queremos es que la gente se dé cuenta de que hay otro que dibuja y que Casas no retrata a todos los que están y que en sus exposiciones no están todos los que son [...] Los dibujos de Picasso son más espontáneos, su trazo es más franco, más decidido, más loco si se quiere, pero es más seguro, más preciso, denota más humor y más perspicacia; una observación más profunda y una comprensión más rápida”.

78. “La Vanguardia” 3 de febrero de 1900 “- “Un joven, casi un niño, Ruiz Picasso, ha organizado una exposición de dibujos y notas de color en “Els Quatre Gats”. En todas las obras expuestas hace alarde de una facilidad extraordinaria en el manejo del lápiz y del pincel, dominando, por ende, en aquellas, como principal condición, la garbosidad en el trazo, conveniente siempre, pero perjudicial cuando se sobrepone a toda otra cualidad y no es resultado de una larga y concienzuda práctica.” - “Diario de Barcelona” 7 de febrero de 1900.- “En el salón de “Els Quatre Gats” están expuestos algunos dibujos y notas de color de D. R. Picasso, joven que entra en el arte con la obsesión del modernismo más extremado. No puede dudarse que el señor Picasso tiene talento y siente el arte; [...] pero la exposición acusa en el pintor, como en muchos otros que le han precedido, enamorados hasta la locura de esta escuela, una lamentable perturbación del sentido artístico y una equivocación del concepto del arte. En la colección de retratos al lápiz sobresalen algunos por la seguridad del apunte, pero basta echar una ojeada al conjunto para notar que aquello es una galería de personajes melancólicos, taciturnos, aburridos, que producen en el espectador una impresión de tristeza y de compasión por los retratados, poco favorable.”

79. Museo Picasso de Barcelona <http://www.bcn.cat/museupicasso/es/coleccion/mpb110-872.html> (Visto el 18/04/2019)

Las palabras de Sabartés ofrecen una exquisita idea del dibujo de Picasso; un dibujo que ya se veía en los diarios anteriormente citados y que siguió proyectando en la revista “Arte Joven⁸⁰” abogando por la transformación de los convencionalismos del arte.

A través de esta revista (fig. 19), Picasso colabora como director artístico, lo que le da la posibilidad de conectar con jóvenes escritores y artistas libres de prejuicios militantes en un intento de regenerar el provincianismo social y cultural. Y lo hace con sus caricaturas, diseñando carteles y con un dibujo de factura grotesca, muy cercanos a los esperpentos de Goya.

La crudeza de la vida aldeana enraizada en la esencia castellana, queda de manifiesto con unos trazos rápidos, gruesos y finos, que siguen la línea de Caran d’Ache (figs. 20 - 21) o la línea de los grabados de Darío de Regoyos (fig. 22). La realidad del momento era plasmar la bohemia de Madrid en un relato satírico en el que, el sarcasmo mordaz, recurre a la distorsión y a la caricatura de hechos y personajes, como poetas venidos a menos, luchando por ser escuchados, o pintores que no vendían.



Figura 19. Portada de la revista Arte Joven. (1901-1903)



Figura 20. Arte Joven, Nº 1



Figura 21. Arte Joven, Nº 4
Camilo Bargueta



Figura 22. Arte Joven, Nº 2.
Grupo de bohemios

80. ARTE JOVEN.: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-joven--0/html/ff1cbac8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm
(Visto el 20/04/2019)

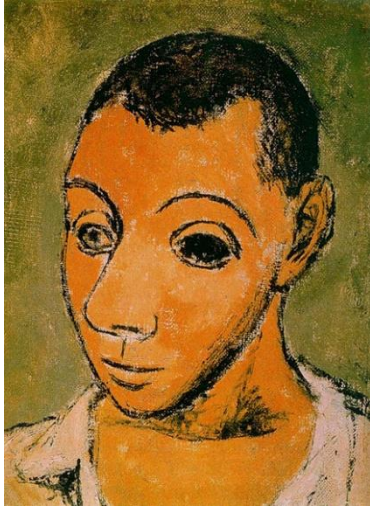


Figura 23. Autoretrato 1906



Figura 24. Caricatura de Guillaume Apollinaire
Museo Picasso, París 1905



Figura 25. La espera (Margot) 1901
Museo Picasso, Barcelona

En este ambiente social, casi marginado culturalmente, no solo alzaban la voz los que podían; gritaba Picasso con sus dibujos claramente servidos en sencillos elementos estructurales. Para Hofmann⁸¹, de esos elementos surgirán más tarde, sus inagotables cambios de formas; formas alternativas de un Picasso pre-cubista que lucha entre la línea curva y la línea recta (fig. 23 y 24).

Entonces, las orientaciones didácticas sobre las maneras de dibujar, estaban presentes en el método oval y el método rectangular que, Walter Crane enseñaba en su libro *Line and Form* (1900). Algo tan sencillo como pensar que, efectivamente, hay personas que son como círculos y otras como cuadrados. Pero Picasso, aunque siempre va a permanecer dentro de la estructura tradicional, accedió a la oposición “línea recta - línea curva” siguiendo sus propios instintos creativos a través de una caricatura que agrupa y acumula imágenes, como si estuviera construyendo un mosaico. Los diferentes planos y las muchas perspectivas van a jugar un papel esencial que, fuera de cualquier dimensión formal, agrega la línea geométrica de Cezánne con trazos circulares o simples líneas rectas, con el inequívoco discurso visual de un mundo en pedacitos.

Cuando en 1904 Picasso entra en París para quedarse definitivamente, su dibujo ya no es un pretesto de esbozo, es ya una referencia a la hoja satírica. Hojas con formas geométricas que, sin ser motivo o preparación para pintura alguna, bailan descompasadas y demuestran, una y otra vez, su sentido del humor.

81. W. HOFMANN.: *op. cit.*, 2003, pág.44.

Atrás quedaron los formatos de pintura académica cuando descubrió el modernismo catalán; intercambiando impresiones y compartiendo su fascinación por el arte que venía de la capital francesa, y una caricatura de fuerte influencia europea.

La importancia del dibujo marcará las bases para sus primeras pinturas. En primer lugar, a través de la influencia de Henri de Toulouse-Lautrec (fig. 25). Sus carteles y pinturas, a menudo caricaturas, representaron un atractivo particular -de motivos atrevidos y escenas de la noche parisina- que supo combinar con el color y la línea de Matisse, después de ver su cuadro *La alegría de vivir*. Su dibujo ondulado y sinuoso y una construcción irrealista donde el color juega con el efecto de profundidad, demuestran a Picasso que su caricatura también puede realizarse en lienzo; lo que le permite cambiar de registro y transferir a gran formato sus ensayos en el dibujo. La audacia de un dibujo y un color tan impactante se conjugan entre los dos artistas más allá de sus futuras diferencias⁸². Sin embargo, Frantisek Dvorak⁸³ analiza los recursos gráficos entre Matisse y Picasso para demostrar que, cuestiones aparte de carácter personal, sus dibujos y expresividad del color, eran autónomos como lo era la regularidad lineal no truncada o la simplificación y, a la vez, refuerzo con la yuxtaposición lineal sobre el color.

La economía de líneas nunca había dispuesto a la pintura más cerca de servir al dibujo, como antes lo había estado el dibujo a la pintura, a modo de elemento integrante del proceso pictórico.

4.2. La caricatura y las vanguardias

La libertad de expresión artística que caracteriza el vanguardismo como empuje a los límites establecidos, ya estaba en curso desde 1860. La luz, el color, los nuevos temas o las nuevas técnicas pictóricas, sueltas, ligeras y vigorosas, arrojaron a Picasso porque nació y vivió entre ellas.

Para muchos historiadores del arte, el fauvismo y el cubismo son los modelos de las vanguardias históricas. Porque el fauvismo afirma el valor subjetivo y emotivo del color, o el cubismo, que destruye el espacio mono-focal heredado desde los siglos XV-XVI, para dejar paso a la nueva composición-construcción. Lo cierto es que todos los movimientos que se sucedieron en las vanguardias, jugaron con la impresión y con la expresión, y nunca estas

82. IVE-ALAIN BOIS.: *Matisse et Picasso*. (París, Flammarion, 1999), y *Matisse-Picasso*. (París, RMN, 2002)

83. F. DVORAK.: *Henri Matisse, Dibujos*. Ediciones Polígrafa. S.A. Barcelona 1980

palabras fueron tan claras. Picasso no iba a “impresionar” más de lo que hicieron los grandes precursores como Renoir, Monet, Signac o Degás. Pero tenía que ser único y, “expresar” su talento, era más complejo porque partía de la angustia existencial de una época. Ciertamente, las fuentes culturales y científicas del teatro de Strindberg, Ibsen, Brecht, de la novela de Kafka, el psicoanálisis de Freud o la filosofía existencial de Nietzsche o Heidegger; no podían quedarse a un lado. La interpretación artística daba la mano al compromiso social, político y religioso como si en ello les fuera la vida.

La nueva estética del expresionismo estaba al alcance de la sátira, la crítica, la ansiedad, la tragedia humana y de la caricatura; era la oposición del “arte por el arte” en pro de la expresión. Para Picasso, la caricatura pasará entonces a la nueva dimensión de pintura y se convierte en el motor generador de su creación; pero también hay que subrayar la tendencia hacia la caricatura de muchos artistas durante los periodos de desarrollo expresionista. Entre los años de 1885 a 1930 tenemos la influencia simbolista - modernista con Ensor y sus grotescas máscaras; Munch y su crítica feroz a la burguesía, de la creación “El puente”; la figura de Rottluff y los blancos de sus perfiles, al Verismo de George Grosz, Otto Dix y Max Beckman con su crítica social y compromiso político. Todo su arte es mordaz y a la vez empático entre artista y obra. Los rostros deformados, a veces buscan lo demoníaco o lo grotesco más tremendo como las pinturas de Emil Nolde; pero también la desfiguración más completa que Picasso encuentra como vía de sus nuevas investigaciones. Los precedentes artísticos echan una mirada hacia el pasado y ponen sus ojos a la escultura y pintura egipcia, a las máscaras griegas, al dibujo pompeyano, a la escultura medieval, al dibujo de Durero, El Bosco, Grünewald, El Greco, Goya y Daumier... pero, ¿qué lugar ocupa Picasso en la caricatura?

Con las nuevas tendencias se elaboraron las bases estéticas y morales para el arte contemporáneo y, a diferencia de los demás artistas de su época, Picasso nunca se registró en movimiento alguno como tampoco firmó manifiestos porque, en esa búsqueda hacia el primitivismo, será él el que encuentre el camino hacia la investigación y descubrimientos cubistas, para representarlo como “Picasso el pintor - Picasso el dibujante”. La caricatura como ente vivo en el proceso creador de arte, nadie mejor que él supo dominarla; dicho de otra manera: Picasso es su propia obra. Picasso es su propia caricatura.

La esencia de la caricatura se convierte en una máscara, y con Picasso, su mayor mérito es la fuerza poderosa de la caricatura misma cuando el resultado ya no lo parece.

Ernst Gombrich⁸⁴ comentaba sobre la tenue frontera entre lo identificable y lo indefinido propia de la caricatura. Dibujos de improvisados bocetos que juegan con el exceso y buscan lo in-significante para detenerse en los límites de lo visible. La caricatura vanguardista de Picasso -siempre figurativa- ya no parece una cuestión de risa ni de burla; consiste en retroceder los límites de la comprensión impuestas por la costumbre cuando, la caricatura típica, ligada aún al dibujo de prensa, Picasso la despoja de su carga de realidad para crear una síntesis cargada de símbolos, rechazando la abstracción como una desviación para mantener la línea de lo figurado-desfigurado, hasta el límite de un sin sentido. Explora un nuevo referente a sus juegos-caricatura como si tuviera una visión prismática o una realidad plural sin haber definición en su obra, porque mezcla caricatura con lo realista, lo ridículo y lo serio; y el dibujo le ayuda.

Para Laurent Gervereau⁸⁵, Picasso utiliza la simplificación de los contornos por el dibujo sobre fondos neutros propios de la caricatura, pero eludiendo toda la dimensión humorística o grotesca, lo que viene a decir, que tuvo presente el temor a no ser tomado en serio como pintor, como si frenara su imaginación y su carácter. De algo así habrá quien no esté de acuerdo cuando estamos viendo que toda su obra es una continua experimentación con la caricatura, aunque vaya más allá del ejercicio mismo. Por eso, la caricatura de Picasso pasará al gran formato recordando los trazos de Caran d'Ache, mezclándose con el color expresionista de Van Gogh, el simbolismo de los Nabis, el primitivismo de Paul Gauguin, la pintura caricatural de Toulouse Lautrec, el geometrismo de Cézanne y lo simbólico de las máscaras africanas.

¿Y qué es una máscara, sino el disfraz elegido por la persona para ser reconocida y nos haga más fácil su caricatura?

La figuración de Picasso, siempre vinculada a la expresión, ha creado una imagen diferente en cuanto a forma y color para compensar la carencia del movimiento. Nos servimos de los retratos de Gertrude Stein y un auto-retrato de Picasso (fig. 25 y 26) como ejemplos pre-cubistas. Es evidente la notable influencia de la escultura románica ibérica y de las máscaras y esculturas africanas que revolucionaron las exposiciones de la época.

La ausencia de elementos accesorios y la acusada simplificación formal, iniciará el proceso de geometrización y esquematización junto a los nuevos valores cromáticos de ocres

84. LAURENT GERVEREAU.: "Explorar los límites de la legibilidad", en *Picasso, de la caricatura a las metamorfosis de estilo*. (D.L. Barcelona: Museo Picasso. Instituto de Cultura de Barcelona: Lunweg 2003), 67

85. LAURENT GERVEREAU.: *op. cit.*, 2003, pág. 65

y rojos. “...Sólo me esfuerzo en poner el máximo de humanidad posible en mis cuadros. Tanto da si esto ofende a algunos idólatras de la esfinge humana convencional. Además, no tienen más que mirarse un poco más atentamente en un espejo. ¿Qué es un rostro, en el fondo? [...] ¿Lo que hay delante? ¿Dentro? ¿Detrás? ¿Y el resto? ¿Acaso no lo ve cada uno a su manera?⁸⁶”

Las palabras de Picasso reafirman lo que importa, jugar con la forma, con la perspectiva, con las relaciones entre las partes del cuerpo y la lógica de la apariencia natural.

La unión de la caricatura y el primitivismo parecen la clave del cubismo cuando vemos estos retratos considerados ¿una máscara, retrato, caricatura? La clave está en la percepción⁸⁷ del parecido a través de la caricatura que ve lo invisible y se presta a captar antes de construir. Son máscaras y son caras. Es la forma clásica más pura.

En 1907, Picasso pinta *Las señoritas de Aviñón* y definirá el movimiento vanguardista del Cubismo, pero ¿se puede omitir la influencia de la caricatura en esta obra? Sería apresurado decir que es una gigantesca caricatura aunque inicialmente fuera contemplada como tal, o decir que es un conjunto de máscaras africanas monumentales. Todo parece estar ejecutado como un conjunto de piezas y ángulos que recuerdan una vidriera con diferentes planos, que rompen por un lado, y empiezan por otro con múltiples perspectivas; caras de frente y de perfil al mismo tiempo... Lo que encontramos no es una caricatura en sí misma; es un sistema⁸⁸ de dibujos-caricatura. A partir de ahí, hay un antes y un después en la caricatura de Picasso.

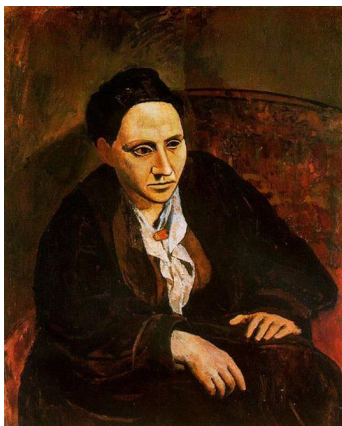


Figura 26. Gertrude Stein. 1906



Figura 27. Auto-retrato de Picasso. 1906

86. (Anatole Jakovski, «Midis avec Picasso», *Arts de France* 6. París, 1946)

<http://www.bcn.cat/museupicasso/es/picasso/conversacion.html> (Vista 30 de abril de 2019)

87. ERNST H. GOMBRICH.: *La máscara y la cara: La percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte*. Arte, percepción y realidad. Conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer, Ediciones Paidós, Barcelona, 1970.

88. D. DUPUIS-LABBÉ.: *Les Demoiselles d'Avignon: La révolution Picasso*. París, Bartillat, 2007

Las caricaturas tempranas de Picasso estaban prefiguradas al vocabulario pos-cubista siguiendo los arabescos de Matisse y la geometría de Cézanne. Entre líneas curvas - rectas y la libertad de la mano, ha ido construyendo sus personajes hasta ensayar estructuras y composiciones de líneas curvas, con segmentos circulares y ángulos agudos como vemos en el cuadro de *Las Señoritas de Aviñón*. Sin embargo, también se podría considerar el primer paso a un cubismo sintético en base a la economía de líneas, pero también considerarla una obra abstracta. ¿Dónde está el problema? Posiblemente en demostrar el impulso creador de Picasso cuando su pintura se presta a una obsesión de energías enfrentadas y los recursos expresivos, encarnan la vitalidad de unas figuras que actúan como elementos formales y criaturas potenciales que se complementan mutuamente. Al definir sus cuadros como una suma de contraposiciones, hablamos de una de las licencias de la caricatura. “...*El cubismo se ha mantenido dentro de los límites y las limitaciones de la pintura sin pretender jamás ir más allá. El cubismo comprende y utiliza el dibujo, la composición y el color con el mismo espíritu y de la misma manera que todas las demás escuelas. Nuestros temas quizá son diferentes ya que hemos introducido en la pintura objetos y formas que antes ignoraba. Nosotros hemos mantenido los ojos —y el cerebro— abiertos hacia nuestro entorno.*”⁸⁹”

Picasso define el cubismo dentro de los límites de la pintura sin ir más allá, pero con el dibujo, el color y la composición como parámetros estructurales. Toda pintura conlleva lo mismo, ¿dónde está la diferencia? *Las señoritas de Aviñón* es el punto de partida de una nueva práctica artística que iba a poner en cuestión, toda la representación plástica precedente y condicionará el planteamiento de las corrientes surgidas con posterioridad.

Picasso, cuando habla del cubismo, no menciona caricatura alguna, pero recordamos cuando dice que cualquier retrato es, de alguna manera, una caricatura. ¿Es el cuadro un retrato de un grupo de mujeres reales? El título⁹⁰ oficial de la obra, parece que se debe a la inventiva conjunta de André Salmon y Max Jacob con referencia al parecido de las mujeres pintadas, con las prostitutas que frecuentaban los burdeles del barrio de Aviñón. Parece impensable que tales mujeres fueran de rostro tan grotesco si realmente posaron para él porque, viéndolo desde esa perspectiva, nos encontraríamos con un retrato personal dispuesto a una metamorfosis caricatural como el retrato de Françoise Gilot *Femme fleure* (1945) para identificar su personalidad a través de la interactuación de formas y expresión.

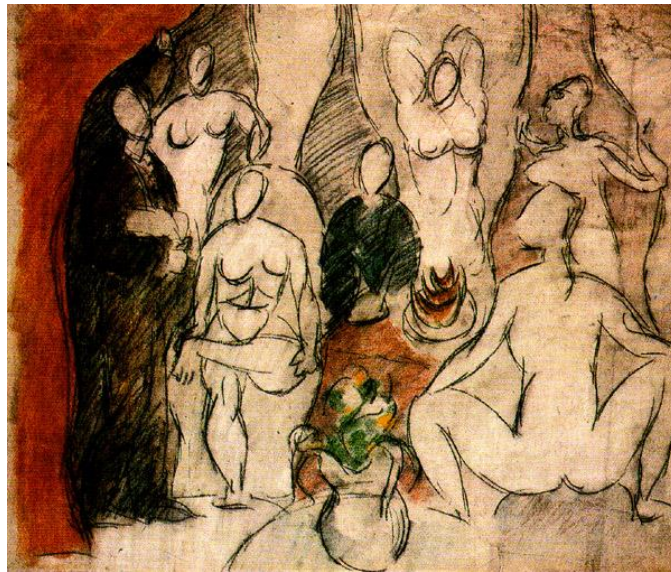
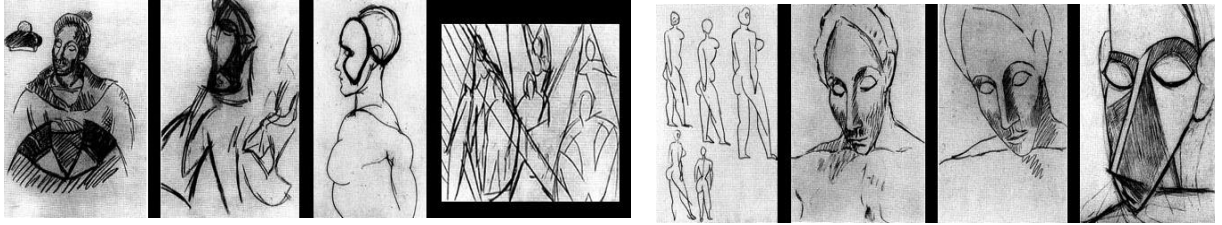
89. (De la entrevista de Marius de Zayas «Picasso speaks», *The Arts*. Nueva York, 1923)

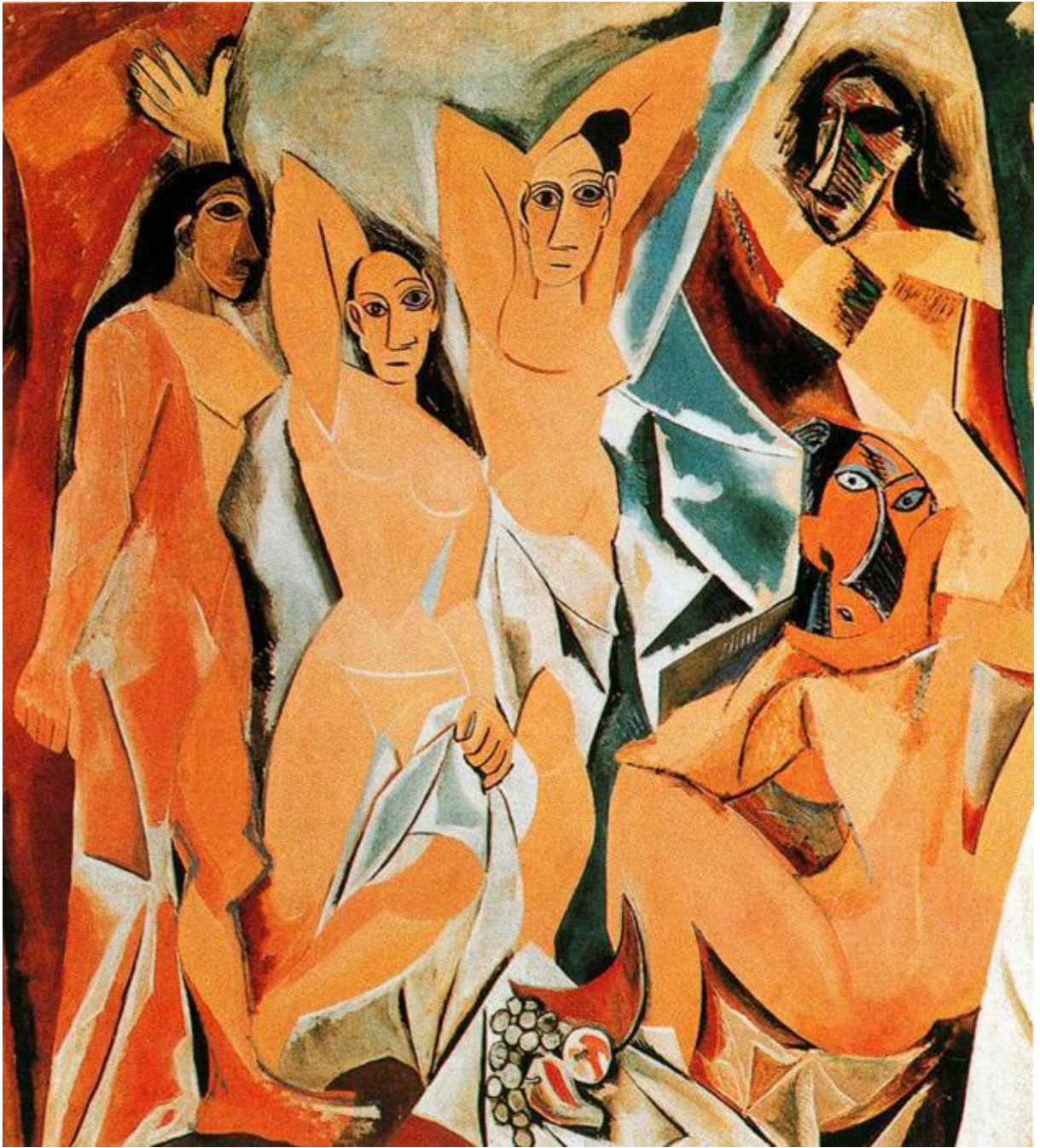
<http://www.bcn.cat/museupicasso/es/picasso/conversacion.html> (Vista 30/04/2019)

90. PALOMA ESTEBAN.: *Picasso 1881-1914*. Los grandes genios del arte contemporáneo-El siglo XX. (Colección: Biblioteca El Mundo. Edición Rizzoli, Milán 2003), 17

¿Un retrato y una caricatura? o, sencillamente, a la trasposición de unos rostros sometidos a la influencia tribal. La diferencia está en la intencionalidad y en la búsqueda de nuevos recursos.

(Las imágenes siguientes describen el proceso de investigación en los diferentes estudios)





Para los coleccionistas y marchantes más audaces, la pintura afrontó un largo periodo de duras críticas; desde pensar que se había vuelto loco, de lo dañina e inútil, hasta reírse en la propia cara. Ninguno de los amigos o admiradores expresaron un juicio favorable. Matisse la definió como un ultraje al movimiento moderno. Aunque no se entendía el nuevo camino trazado por Picasso, el análisis imparcial muestra que la pintura, junto con sus estudios preliminares, re-concibieron toda la tradición artística europea desde sus raíces, para crear un nuevo lenguaje visual. No era su intención romper con la tradición, más bien estaba dispuesto a destruir la convicción. Esta pintura, más que cualquier otra obra del modernismo europeo, es un análisis totalmente realizado del arte de la pintura y de la naturaleza de la belleza en el arte.

Solo meses después de crear nuevas obras, pudieron comprender el alcance de la revolución cubista, apreciada en un principio por Daniel–Henry Kahnweiler⁹¹ (futuro historiador del cubismo) que se hizo con la compra de todos los estudios preliminares, junto con Wilhelm, crítico y coleccionista alemán.

4.3. De la estética y lo grotesco

Las nuevas obras de Picasso después de *Las señoritas de Aviñón*, se clasificaron bajo el epígrafe de *Época Negra*, cuya característica, era la búsqueda de una nueva estructura para la figura humana. Las influencias de Cézanne, Gauguin o Matisse, pasaron a controlar otras derivaciones de línea, dibujo y contorno, en sentido colorista y expresionista; ya descriptivos, ya autónomos. Sin embargo, la deformación del cuerpo y la estilización del cuerpo nos recuerdan su pasión por El Greco y se convierte en un programa. Se reafirma también frente a Goya, fascinado-atraído-horrorizado, para terminar inventando algo tan singular como la etnología en la pintura. No cabe duda que la caricatura es el motor de ese programa. La caricatura ha triunfado derivando hacia un más allá de lo grotesco.

El escritor alemán Christoph Martin Wieland (1733-1813)⁹² abordó el tema de la caricatura y señaló su irritante relación con lo grotesco. Desde su punto de vista, la caricatura se dividía en tres categorías: “caricatura verdadera” la representación es realista; “caricatura exagerada” pasa del realismo a la sátira y “caricatura fantástica” donde la representación no tiene límites. Esta última caricatura fantástica, también llamada grotesca, depende de los límites de la imitación. Picasso se sirvió de las tres. El ejemplo de Goya, de la caricatura a la fantasía de la pesadilla o la horrible realidad de la primera Guerra Mundial, a través de la caricatura de Otto Dix. La caricatura normal cae en lo grotesco cuando sus distorsiones estrangulan la risa.

Las Señoritas de Aviñón hicieron reír a más de uno. ¿Dónde estaba entonces lo grotesco? Quizá cuando se traspasan los límites de la realidad. Pero lo grotesco en las vanguardias puede observarse en la respuesta europea a la escultura africana.

91. PALOMA ESTEBAN.: *op. cit.*, 2003 pág. 55

92. CH. MARTIN WIELAND.: *Unterredungen zwischen W* und dem Pfarrer zu****, 1775, Werke, ed. F. Martini y H. W. Seiffert, Munich, 1967. Cada una de las acciones que identifican lo grotesco son: Lo grotesco ingenioso-ornamental y lo carnavalesco, improvisado, cuestiona las formas y convenciones de la representación visual y literaria, poniendo a prueba los límites del arte. Lo grotesco subversivo, juega con los roles y jerarquías sociales, así como con las convicciones sociales, desafiando los límites de la propiedad; y lo grotesco traumático, amenaza los límites de nuestra identidad.

Cuando estas figuras y máscaras fueron ampliamente difundidas a finales del siglo XIX, los espectadores las consideraron grotescas y monstruosas. Solo cuando ya estuvieron bajo el influjo de la estética moderna, se consideraron bellas, incluso clásicas.

Para Baudelaire no existe la belleza eterna y absoluta: la belleza viene de la pasión. La belleza en la obra de Picasso parece manifestarse con las palabras de este gran defensor de la caricatura. El artista es el héroe de la modernidad; no busca la forma perfecta sino la deformidad perfecta. Pero una cosa parece cierta: sin la introducción de la caricatura que ha descompuesto la tradición europea, Picasso no habría podido acercarse al arte negro.

Las Señoritas de Aviñón bien pueden ser rescatadas bajo lo grotesco carnavalesco subido de tono; una de las categorías de las que también se precia este medio estético, que elide la diferencia entre lo conocido y la risa, que se mofa de la debilidad y la estupidez humana. Son muy cuestionables las razones por las que Picasso trabajó esta obra: si era para reírse del arte moderno, para demostrar a Matisse que podía hacer algo diferente, que podía estar a la altura de su arte, o quizás más. Pero la estructura más profunda de lo grotesco es la del juego, porque juega con las realidades establecidas.

Si nos centramos en lo grotesco en el modernismo, se ve infiltrar y deshacer, no solo las concepciones de representación establecidas, sino también nuestras propias convicciones mentales sobre el modernismo; cómo pensar que Picasso podía haber sido manierista por influencia de El Greco, cuando la realidad de ambos era “sorprender y asombrar”.

En 1908, Alos Riegel⁹³ afirmaba que lo moderno comenzó con el manierismo y que cada estilo era extremadamente individualista y subjetivo. En cambio, Julius Meyer-Graefe⁹⁴ elogia a El Greco como el primer artista expresionista para definir el manierismo y las vanguardias, como formas espirituales de expresión. Connelly⁹⁵ también afirma que la influencia de El Greco en Picasso determinó el cubismo. No es tan conocido que algunos de sus contemporáneos, críticos y mecenas, equipararan su obra y la de otros artistas de vanguardia con el manierismo, cuando es sabido, que fueron ellos -Charles Baudelaire, Eugene Delacroix y Edgar Degas entre otros- los que le redescubrieron y recopilaron sus trabajos. La caricatura de Picasso vive entonces su “manera” y su estilo particular reformulando el lenguaje formal. Porque Picasso, en ese momento, no se limitaba al repertorio del nuevo arte; ambicionaba todas las tendencias estéticas, aunque los críticos del

93. ALOIS RIEGEL.: *Problemas de estilo*. traducción Federico Miguel Saller (Gustavo Gili, Barcelona, 1980)

94. FRANCES. S. CONNELLY.: *Idem* pág. 158. Meier- Graefe escribió sobre El Greco en su *Spanische Reise*, 1910.

95. FRANCES. S. CONNELLY.: *Ibidem*. Pág. 160

arte moderno y el manierismo acusaran, cada vez más, de degenerativos aquellos artistas que parecían hacer lo que les daba la gana.

El vínculo entre primitivismo y caricatura, aparece en el centro de todas las respuestas europeas al arte africano caracterizadas como grotescas por quienes estaban acostumbrados al arte académico. Los artistas de vanguardia no sabían mucho más de las intenciones de este tipo de imágenes, pero sí adoptaron sus distorsiones como medio para destituir el ideal clásico a pesar de que, la introspección del cubismo y su relación con la tradición clásica, le elevaron a los altares de la historia del arte, como lo más sublime del arte intelectual y formalista⁹⁶. Visto desde la perspectiva de lo grotesco, es igualmente cierto que el cubismo debería ser entendido como lo último en ingenio y virtuosismo, en la mejor tradición del grotesco improvisado⁹⁷.

En un ensayo satírico publicado en *Architectural Record*, 1910, Gelett Burges reconocía el aspecto cómico del cubismo, partiendo del proceso creativo de artistas que parecían inventar nuevas formas de humor. Sus comparaciones con las gárgolas de Notre Dame, el arte de Nigeria o las imágenes primitivas aztecas y precolombinas; daban como resultado, la existencia de una línea de fealdad del mismo modo que existía una línea de belleza. ¿Pero la fealdad sólo puede percibirse como la encarnación del mal, como una caricatura o una vulgar escena de género? Nos servimos con el ejemplo de *El Grito* de Munch. ¿Puede considerarse una caricatura? Según Michel Melot⁹⁸, “...*el arte puede tratar la fealdad sin mantener, por ello, relación con la caricatura*”. La nueva estética se libera del dogmatismo que sostuvieron las doctrinas oficiales de la iglesia, la monarquía y la academia, para demostrar que la caricatura es la perversión de esas doctrinas. El artista ya no respeta el espacio que le impone el motivo; el motivo es el que es sometido al espacio del artista. Ahí se puede ver una trayectoria similar del cubismo y de la caricatura cuando se observa el giro de Picasso hacia el primitivismo, con una obra que buscaba la caricatura o la vertiente caricaturesca de Toulouse Lautrec, hasta las distorsiones manieristas. En *Las señoritas de Aviñón* todo se mezcla, como ha demostrado Patricia Leighton⁹⁹: “...*las travesuras*

96. EDWARD FRY.: *Picasso, Cubism, and Reflexivity*, Art Journal 47, 1988. (De Roger Fry en castellano: Visión y diseño, editorial Paidós, Barcelona, 1988, y Cézanne, *Un estudio de su evolución*, Eunusa, Pamplona, 2008). El autor afirmaba que el cubismo tomó la tradición clásica como uno de sus primeros rasgos. Pero Fry trató el tema en el lenguaje altamente filosófico tan familiar para los académicos del cubismo. Aquí, consideramos a Picasso más como académico, comprometido con el clasicismo.

97. DAVID SUMMERS.: “Cubism as a Comic Style”. *Massachusetts Review* 22, Nº 4 (1981): 641-59

98. MICHAEL MELOT.: op.cit., 2003, pág.51

99. FRANCES. S. CONNELLY.: *Ibedim*. Pág. 224. El estudio de PATRICIA LEIGHTEN *Re-ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914* establece las credenciales de Picasso como un artista con proyecto de revolución social y artística.

subversivas de Picasso van más allá de cuestiones estéticas” y *Las señoritas de Aviñon* es una obra tremendamente divertida fuera de toda presunción o cuestiones. La caricatura, el arabesco y el capricho revivieron con el cubismo de Picasso.

4.4. De la metamorfosis de estilo al arte de la caricatura

Hasta la ruptura vanguardista, el artista era fiel reflejo de las imposiciones estéticas. No importaba si la belleza estaba en la naturaleza y si de ella sublimara lo universal, o que estuviera en la divinidad de un ser creador de ese universo o que fuera el hombre el centro del mismo; el arte ha sido una filosofía, un pensamiento y una lucha constante en la defensa de la creación. Con el arte nuevo, la libertad creadora determinaba nuevos parámetros estéticos. Para Ortega y Gasset¹⁰⁰ “... *Es necesaria la estética para poder entender la filosofía del arte, tanto la de ahora como la de antes*”. Ya desde los orígenes de la filosofía griega, el arte fue considerado afín a la existencia del hombre y necesario para el desarrollo moral de la sociedad. Sin embargo, para Gombrich¹⁰¹ “... *No existe el arte; tan solo hay artistas*”. El arte escrito con mayúsculas no existe, pues el Arte con mayúscula ha de ser como un fantasma y, a la vez, un ídolo, y el artista, espejo de su propio arte. Pero en esa búsqueda caben todas las cuestiones que parten de la obra creadora y el universo que la rodea: la estética, lo bello, lo moral, lo que hay de humano en ella y del artista renovador del arte. Porque la estética ha estado ahí desde siempre y lo que es bello y lo que se considera arte, han viajado paralelas, pero no obligadas a ir juntas de la mano.

Para empezar, podríamos considerar que la obra de arte es una nueva realidad hija del hombre y no de la naturaleza, y que el sentimiento estético es independiente de toda moralidad. Sin embargo, el más entendido en cuestiones estéticas, no es el que más ha estudiado todas sus filosofías, sino el que ha tenido mayor número de experiencias estéticas y, además, que las haya asimilado haciéndolas formar parte de su criterio. Para Guadalupe Zuno¹⁰² jamás podrán ser dadas normas prácticas a los artistas, como demuestran todas las que se vinieron estableciendo desde Aristóteles, Vitrubio, Lessing, Hegel, o Kant. Porque

100. J. ORTEGA Y GASSET.: *La deshumanización en el Arte y otros ensayos estéticos*. (Revista de Occidente en Alianza Editorial 2009)

101. ERNST H. GOMBRICH.: *Historia del Arte. El arte y sus artistas*. Alianza editorial. Madrid 1990

102. La comparación del artista actual con el hombre del pasado, en ese afán de recuperar o de imitar lo que hacía; se ve como un ciclo rotativo que no dejará nunca de moverse.

103. JOSÉ GUADALUPE ZUNO.: *Ibidem*.

en cuanto se presenta el genio, se esfuman los sabios. En realidad, somos nosotros mismos quienes damos valor y significación al arte.

Dada la cantidad de factores que intervienen en el arte, el más importante es el que le vincula con el artista. Freud concebía básicamente el arte en términos de sublimación inconsciente donde se integra diversos aspectos de la personalidad: la imaginación, la creatividad y la originalidad¹⁰⁴. Sin duda, estos tres aspectos han sido la fuente de la personalidad de Picasso y factores inagotables de su proceso creador. Transformar el arte era la única solución para combatir la fatiga que producían las formas repetitivas, e interpretarlo como una conexión entre el consciente y el inconsciente.

Fueran los pensamientos afines de Wölfflin¹⁰⁵ y Hauser¹⁰⁶ de impulsar el arte con nuevas formas, o de creer que, sin la espontaneidad y capacidad creadora, no habría obras de arte; llegaríamos a pensar que cualquiera podría ser artista. Aquí no tiene cabida que el interés subjetivo de la creación artística, la voluntad y la capacidad de expresión no se puedan separar de las condiciones sociales: lo que importa es la capacidad de percepción para que ese cambio en el arte se produzca. Desde la propia pregunta de lo que es arte como objeto estético y ser admirado por su valor intrínseco, a pensar que el propio artista debe ser conocedor de esas leyes de percepción visual, hay que reconocer, que las cualidades absolutas del arte no se hallan a nuestro alcance y que siempre nos veremos obligados a contemplar las obras de arte dentro del contexto de su propia época y circunstancias, sean pasadas o presentes. Pero el arte también tiene sus propias leyes psicológicas que rigen su construcción; leyes que marcan un punto de inflexión en la historia de la estética y en el carácter del artista. Entonces ¿es necesaria la caricatura para entender el arte de Picasso? Primero deberíamos reconocer el carácter humorístico que degeneró en toda su obra. Porque ya sabemos que la caricatura le ayudó a dar sus primeros pasos en el dibujo: dibujo y caricatura que le divertían.

104. H.W. J.: *Historia general del Arte. El Arte antes de la Historia*. (Alianza forma, vol. I Madrid 1990)

La imaginación, puede interpretarse como la conexión entre el consciente y el inconsciente, lugar en el que se desarrolla la mayor parte de nuestra actividad mental. Lugar donde van unidos la personalidad, el intelecto y la espiritualidad del hombre; y aunque son lícitos, pueden actuar de forma imprevisible. La capacidad de crear, parece ser algo relativamente reciente dentro del curso de la evolución, mientras que la originalidad, es la que distingue el arte de la artesanía y por la que medimos la grandiosidad o importancia de una obra artística.

105. R. WÖLFFLIN.: *Renacimiento y Barroco*, (Madrid, 1986 [1888]).

Aunque reconoció genios del arte, su interés por las formas en sí mismas, se quedaban anticuadas y se agotaban por razones culturales y espirituales del momento. Había que cuestionar cambios en el proceso artístico, y Picasso lo hizo.

106. A. HAUSER.: *Fundamentos de la sociología del Arte*. (Madrid, 1975)

Siempre figuración y retrato; temas que se prestaron del todo al juego de la desfiguración. Pero el retrato caricatura o caricatura consciente de la distorsión, no era conocida como tal antes del siglo XVI, ni en la antigüedad clásica, ni en la Edad Media o el Renacimiento; pero sí estaban familiarizados con el arte cómico, de sus sátiras pictóricas y del arte grotesco hasta que, por fin, llega la caricatura para ejercer una nueva forma de arte. Picasso empezó con unas breves pinceladas para consagrarse como independiente entre la pintura y el dibujo -caricatura o desfiguración-. Como pintor, ambicionaba los temas de la vida, la muerte o la miseria humana; para su caricatura, un mundo abigarrado de líneas y trazos que dan forma a una especie de rebeldía artística, anárquica y expresiva. La caricatura de Picasso, según Hofmann,¹⁰⁷ es una caricatura de artista porque da cuenta de sus búsquedas y experimentaciones prestándose, casi obsesivo, en caricaturizar todo lo que se le pusiera por delante. Ahí encontramos la nueva forma de arte porque es materia, forma, espíritu y contenido, y se sumerge en la movilidad del tiempo y pertenece a la eternidad¹⁰⁸. Nadie mejor que Focillon para describir la esencia del arte y describe el arte de Picasso como un arte en constante experimentación.

Si para Thomas Wright¹⁰⁹, el propio arte, en sus primeras formas, fue caricatura, para Briceño Monzón¹¹⁰, la caricatura es un arte en el que, por escasas reglas y medios muy elementales, se expresa la vida, las costumbres y el pensamiento de una época o de un pueblo. Briceño la ve como fuente de información en el proceso educativo, y el mismo arte se convierte en método de investigación para la interpretación. Pero también el arte puede ser agresivo como la caricatura de Goya; puede ser mágico como la caricatura de Grandville; puede ser primitivo e ilógico como la caricatura de Picasso, y puede seguir siendo grotesco un cuadro y una escultura como una caricatura, porque en todos intervienen al mismo tiempo fantasías y realidad.

Desde la perspectiva de comparación, el Arte de la caricatura está en el dibujo espontáneo que interpreta el alma de un personaje; está en la habilidad del artista y en la destreza de la mano; es la síntesis lineal que procesa un garabato para dar forma a un rostro, a un cuerpo, a una pose. Eso mismo ha estado presente en toda la obra de Picasso desde sus inicios. Pero la caricatura como Arte parece cosa diferente.

107. W. HOFMANN.: *Idem*, pág.42.

108. H. FOCILLON.: *La vida de las formas y Elogio de la Mano*, (Madrid, 1983).

109. THOMAS WRIGHT.: *History of the caricature* de (London, Virtre brother and Company, 1875),2

110. C A. BRICEÑO MONZÓN.: “La prensa y la caricatura como fuente de información en el proceso educativo”. *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*. Mérida Venezuela. N° 10. (2005)

La pregunta es: ¿dónde queda el arte en el garabato? Solo aparece como un documento de una civilización y no como un ejemplo de arte pictórico¹¹¹. Picasso hace garabatos (fig.28 y 29) y aboceta constantemente como documentos directos de inspiración y, por otro lado, el garabato, como el arabesco, del mismo modo que algunos románticos lo definían como un lenguaje pictórico primitivo, la caricatura comenzó a ser considerada como un medio para quitar las telarañas de la tradición académica, cada vez más moribunda. Pero hay que distinguir entre caricaturas intencionadas de verdaderos caricaturistas y las distorsiones involuntarias de aficionados, que nada tiene que ver con un buen dibujante. Porque el garabato que hace al dibujante y le lleva a la caricatura, en contraste con la copia académica, sus rudos trazos despliegan un signo de intención, de capricho o, dicho de otro modo, un signo de belleza elemental, sin educar, en bruto, pero que nace exclusivamente del pensamiento.

Podemos decir que la tendencia hacia lo burlesco y la caricatura, parece ser un sentimiento profundamente implantado en la naturaleza humana y uno de los primeros talentos que mostramos antes de aprender a escribir. Como recordar de nuevo las palabras de Wriht¹¹², “*El propio arte, en sus primeras formas, fue caricatura*”, y a Picasso le llevará a sublimarla en sus cuadros a partir de *Las señoritas de Aviñón*. Entonces estamos hablando de la caricatura como Arte y ya no hay comparación: solo es el principio de su metamorfosis de estilo.



Figura 28. Apuntes de obras de Velázquez. Madrid 1897-1898

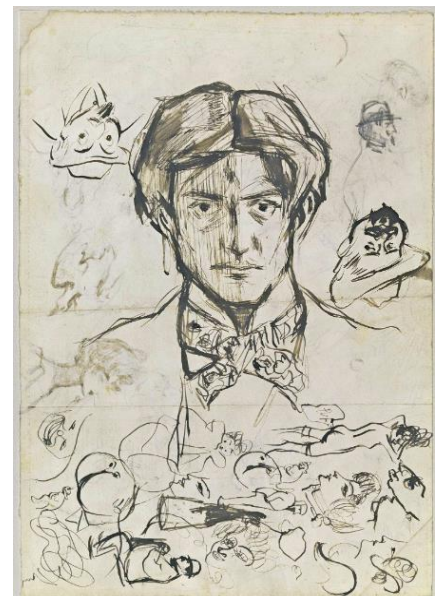


Figura 29. Autorretrato y bocetos Barcelona, 1899-1900

111. ERNST H. GOMBRICH y ERNST KRIS.: *op. cit.*, pág 42

112. THOMAS WRIGHT.: *op. cit.*, pág. 2

Podemos creer entonces que la caricatura es esencial para entender el arte de Picasso cuando la mayoría de los defensores de la caricatura, deciden que la totalidad de su creación procedía de la metamorfosis. Una evolución que nace de su innata habilidad con el dibujo y culmina con *Las señoritas de Aviñón*. Es en ese momento cuando la caricatura revierte en su obra pictórica y el cubismo le abre las puertas a la metamorfosis de estilo mezclando primitivismo y caricatura (fig. 30 y 31).

En sus etapas posteriores desarrolló sus propios métodos de trabajo tridimensional y se ramificó en nuevas áreas, como la cerámica y la escultura (fig. 30-32) a las que dio su toque caricaturesco siempre presente, incluso, en su último auto-retrato (fig.33), donde se muestra como una máscara grotesca, fiel a su principio de metamorfosis, y fiel a su sentido del humor.

Su pintura y escultura juega siempre con el paso de una interpretación a otra como el manillar de bicicleta simulan los cuernos de un toro (fig. 34). Con esta obra, Picasso da fe de su imaginación, creatividad y personalidad que tanto apremia Freud en el artista. Porque lo



Figuras 30 y 31. Caricaturas de André Salmón. 1907
Museo Picasso, París



Figura 32. Cabeza de mujer (Fernande) 1909
Museo de arte contemporáneo Reina Sofía. Madrid

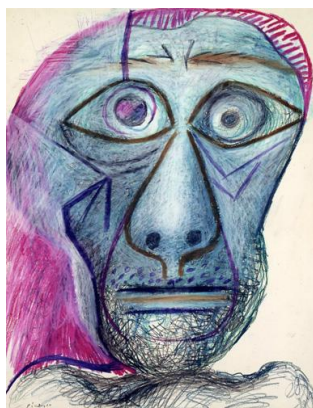


Figura 33. Autorretrato 1972
Colección particular, Tokio. Fuji Television



Figura 34. Cabeza de toro. 1943
Gallery Galeria Louis Leiris. París

importante de esta obra es la impronta de una caricatura: la síntesis y la percepción de un modelo que se reconoce, visto con los ojos de la subjetividad¹¹³. Para Valeriano Boza¹¹⁴, la caricatura nunca le abandonó y ha sido uno de los ejes que con mayor claridad y riqueza perfilan su arte. Damos pues, la importancia que tiene la caricatura para entender el arte de Picasso.

La prueba está en que nunca le abandonó en el sentido de lo grotesco. ¿De qué sino la caricatura? Picasso la utilizó para romper los límites de la representación clásica aunque veamos claramente un método racional, lógico y consistente. Durante mucho tiempo, sus maneras de articular sus ideas oscurecieron este hecho crucial. En un sentido real, Picasso transfirió las ideas al arte y creó armonías unificadas de la forma y del contenido, que son fundamentalmente de naturaleza tradicional y resaltan su carácter clásico, para ser capaz de innovar radicalmente por un lado y, por otro, continuar las líneas tradicionales. Así, en *Las señoritas de Aviñón*, venció al cuadro representativo a partir de sus fragmentos.

La obra de Picasso es inherentemente comprensible y sin ruptura entre el contenido casi descompuesto y la forma concreta, aunque esté llena de discontinuidades en su doble función de revolucionario y tradicionalista a la vez. Sin embargo, hay que tener en cuenta el vínculo creativo que tuvo siempre hacia la sátira de prensa: ese deseo de infancia por crear su propio periódico; de escribir sus pensamientos y de ilustrar lo que ve y le inquieta con sus primeras caricaturas (fig.35 y 36); o la impronta caricaturesca en los márgenes de sus cuadernos de estudios, para seguir garabateando (fig. 37-39) sobre catálogos o libros dedicados a sus amigos.

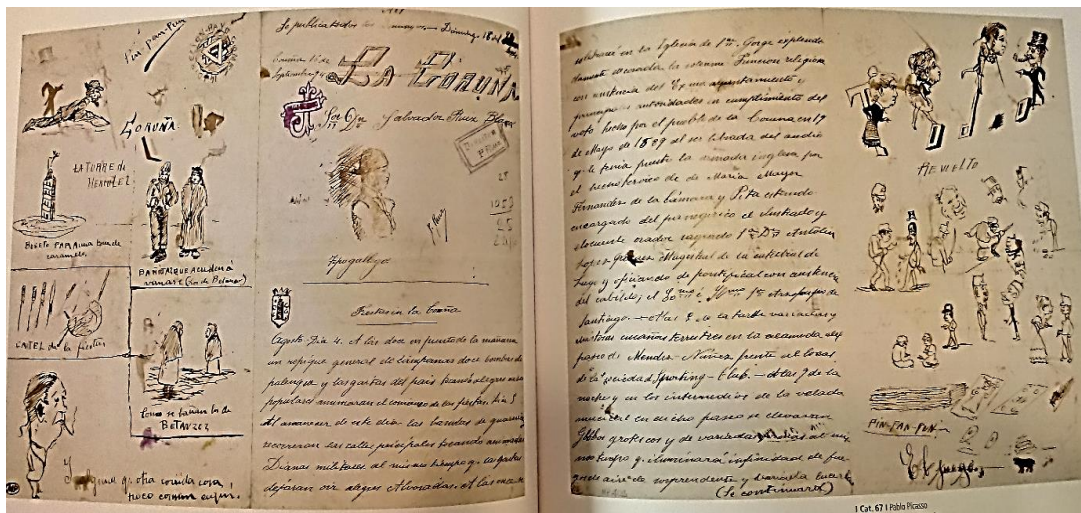
Con el tiempo, seguirá rechazando la abstracción y mantendrá la línea ambigua entre lo figurado y desfigurado, para seguir creando estudios preparatorios, viñetas cómicas, series o reinterpretando importantes obras de artistas anteriores como Manet, El Greco, Rembrandt... en mayor o menor grado. Hay un Picasso dibujante y caricaturista que luego pinta y después

113. CARMEN LOZA ARDILA: "Psicoanálisis, arte e interpretación". *Anuario de psicología clínica y de la salud*. Vol. 2, (2006). La visión del artista del siglo XX, es su obra y va triunfar desde la subjetividad. Visto el pensamiento psicológico y sociológico como una necesidad para entender al artista, su contexto y a su obra; queda ésta a las puertas de la interpretación; por tanto, no puede ser más emotiva que cualquier otra actividad humana; sin embargo, ningún artista es independiente de predecesores y modelos; porque las emociones internas y externas, fomentan la conducta del artista y que la metodología psicoanalista, descansa en la interpretación. Véase también, ARNHEIM, RUDOLF.: *Hacia una nueva psicología del Arte*. Madrid, 1980

114. VALERIANO BOZAL.: "Picasso y la tradición de lo grotesco en el arte español", en *Picasso de la caricatura a la metamorfosis de estilo*, (D.L. Barcelona: Museo Picasso. Instituto de Cultura de Barcelona: Lunweg 2003), pág. 19

vuelve a la caricatura. Son los ejemplos de una caricatura de vanguardia que traspasan los convencionalismos pictóricos de cualquier artista, con los que Picasso formula con la caricatura en su proceso de metamorfosis perfectamente visibles; en *Abu* (1905) de Alfred Jarry, *Suite Vollard* (1933), *Sueño y mentira de Franco* (1937), *Tauromaquia* (1954), *Las Meninas* (1957), *El rapto de las Sabinas* (1962) y los 347 grabados (1968); componen los cuatro grupos temáticos de su última serie: *La Celestina*, *Mitologías y circos*, *Rafael y la Formarina*, y *el pintor y su modelo*. Son metamorfosis en estado puro bajo el dominio del dibujo y también para el Arte de la caricatura, y para una caricatura de Arte, cuando analizamos el retrato de su fiel amigo Jaume Sabartés (fig.40-45). Un retrato es una caricatura y una pintura es una obra de arte.

La paradoja toca a su fin si aceptamos una realidad tan evidente: la caricatura es el enigma eterno de toda la obra de Picasso con un antes y un después de *Las señoritas de Aviñon*.



Figuras 35 y 36. Azul y Blanco. Revista manuscrita. A Coruña. 1894

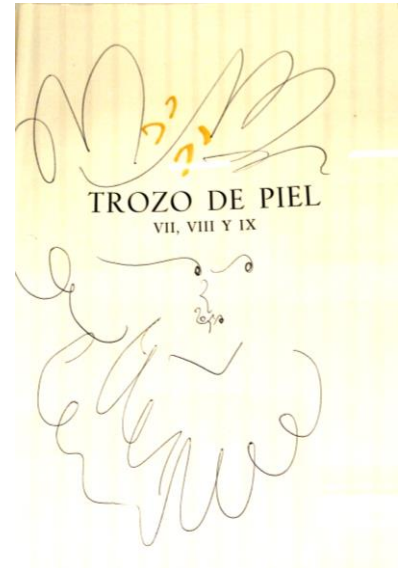
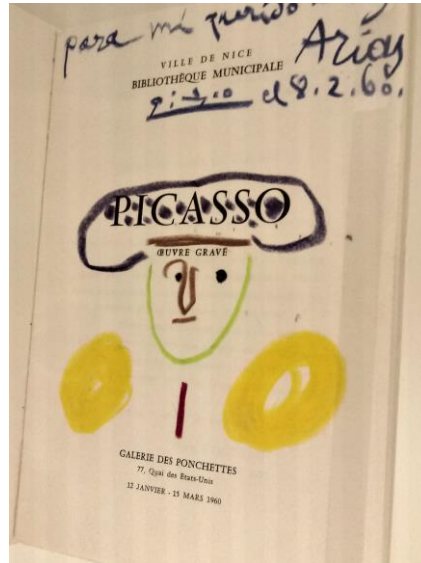
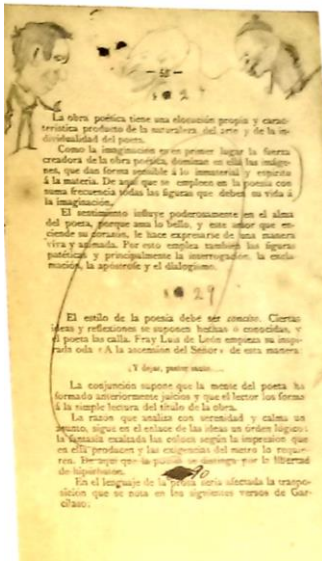
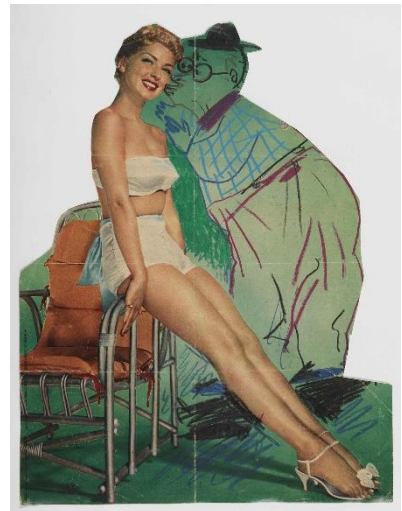
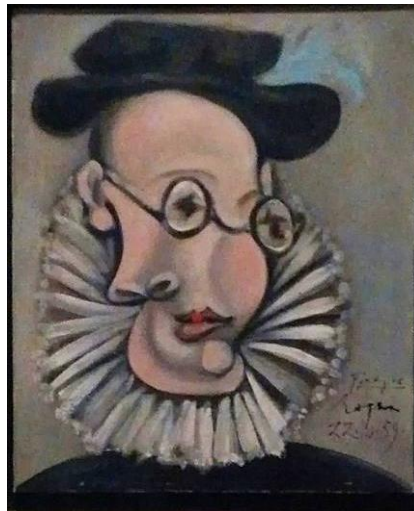
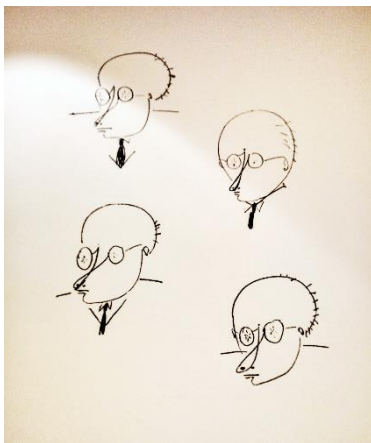


Figura 37. Cuaderno de estudio.
1893-1894. Museo Picasso. Barcelona 1960.

Figuras 38 y 39. Dibujos sobre catálogos de exposiciones, dedicados a su barbero, Eugenio Arias.
Fundación Eugenio Arias, museo Picasso de Buitrago, Madrid



Figuras 40-45. Representan a Jaime Sabartés en diferentes composiciones humorísticas: como un fauno tocando 1946, el aulos - Antibes, con gorguera y sombrero 1939 y con las pin-up Girls Esther Williams y Dani Crayne 1957. Museo Picasso de Barcelona. Exposición Sabartés Picasso Sabartés. Diciembre 2018.

5. CONCLUSIONES

La Real Academia española que define la caricatura dice lo siguiente: *“Dibujo satírico en que se deforman las facciones y el aspecto de alguien”*, o bien; *“Obra de arte que ridiculiza o toma en broma el modelo que tiene por objeto”*. Según estas definiciones, nos encontramos con dibujo satírico y obra de arte que ridiculiza con un mismo fin: deformar y tomar a broma.

No es difícil entender que la caricatura tiene un evidente mensaje de sátira, sea cual sea la técnica utilizada o modelo y, no por necesidad dirigida a una persona, sino también a una situación o momento, animal o cosa que, con caracteres humanos, se tome a broma o risa. Esto reduce la ecuación a la palabra deformación: ¿deformar algo se considera arte? No necesariamente cuando ya sabemos que la deformación es consecuencia de lo grotesco, y lo grotesco no siempre está unido a la sátira y la comicidad, pero sí asociado a la caricatura y, como ella, dividido en diferentes categorías. Resumimos lo grotesco como la argucia hábil y técnica que no despierta risa aunque sea cómica y que derivó a la caricatura desde que Jaques Callot empezó a dibujar a los marginados de la sociedad. Ciertamente que las imágenes cómicas producen risa, pero la sátira critica lo bueno y lo malo a excepción de la posibilidad de que todos los componentes de la acción se atengan a la norma; ya no serán objeto de la sátira y, por tanto, de la crítica. Pero nos queda el componente de obra de arte, y ahí queda.

A lo largo de este trabajo se ha intentado poner en claro unos objetivos: asociar el humor con el dibujo como elemento primordial en el artista más allá de su proceso creativo; reconocer de la caricatura su capacidad de ruptura y transformación a nuevos estilos artísticos y demostrar con Picasso que la caricatura tiene la categoría de Arte Mayor.

Para el primer objetivo, más allá del proceso creativo, para ser un buen caricaturista debe existir una relación de sentimiento mutuo entre el artista y el modelo: un sentimiento que nace como una necesidad de empatizar, de hacer reír y divertirse mientras se dibuja. Porque esa necesidad es el propio deseo de creación.

Charles Baudelaire se ocupa de la esencia de la risa y la caricatura junto con "El pintor de la vida moderna". Los ejemplos de Daumier, Grandville o Gavarni son "pintores" de la vida moderna pero, a la vista contemporánea, son caricaturistas.

Si "El pintor de la vida moderna" descubre la belleza fugitiva en la pintura de la vida cotidiana, son sus incidencias las que protagonizan las caricaturas, la sátira y lo grotesco; motivos que Baudelaire analiza en profundidad al escribir sobre la esencia de la risa. Sin embargo, poco se dice del humor del caricaturista excepto, intuir un carácter caprichoso y

pequeña locura que le hacer ser excepcional, o asociarle a la imagen de bohemio. Pero no por eso todos los artistas han de estar medidos por un mismo patrón o de ser psicoanalizados como Leonardo Da Vinci. Se trata de ser conscientes de una verdad y, es que el humor va asociado a la caricatura por lo mismo que un dibujo y una pintura son caricatura cuando se hace con ese fin.

Para Chamfleury, que aporta las primeras caricaturas de la historia, sostenía que, ya desde tiempos remotos, las culturas han sabido reírse de sí mismas retratándose y representando a la naturaleza y a las adversidades, construyendo su mundo gracias a las fuerzas espirituales y a sus creencias. Cada cultura ha moldeado formas para manifestarse a través de su capacidad de observación: líneas que se alargan a ritmos inusitados, curvas ágiles, síntesis pletóricas de vitalidad nos acercan a la expresión caricaturesca dadas sus apariencias grotescas. Pero su finalidad no buscaba el humor ni la risa, sino la representación de una conciencia espiritual cargada de símbolos. Quizás su mayor logro ha sido descubrirnos el poder expresivo de esas líneas porque la sutileza del sentido del humor les quedaba muy lejos para iniciarse aún. Precisamente, de lo altamente primitivo de culturas anteriores, se evoca el vanguardismo de Picasso a partir de 1907 con su metamorfosis de estilo o, lo que llamamos, evolución en las formas caricaturescas para pasar del formato pequeño a la gran pintura. Esa metamorfosis es el último estado acelerado de una caricatura que estaba inclinada hacia la broma en el siglo XVI y hacia la agresión a partir del siglo XVIII.

Con Picasso descubrimos al genio, al loco, al payaso y demiurgo, que disfruta en su proceso creativo desde la infancia porque la caricatura renueva el placer infantil, también característico de la risa; mostrándose tanto en la voluntaria simplificación de rasgos como en la apariencia del garabato de inhabilidad ingenua. Con ello, la caricatura se sale del registro de realidad y seriedad, cosa que Picasso permitió en pocas ocasiones como en su obra “Guernica”. Lo que tenemos que reconocer es la agudeza de su ingenio y la imagen de un hombre que se regocija creando porque hay sentido optimista y sentido del humor. Todo eso, y más, está a disposición del hombre para librarse de angustias o burlarse de sí mismo. Pinta su propia visión porque todo está en su interior; la misma visión de Vasari en “Las vidas”, según las cuales todo está en la cabeza del divino artista.

Para el segundo objetivo, ¿la caricatura tiene la capacidad de romper y transformarse a nuevos estilos artísticos? La respuesta es sí.

Las razones de esta afirmación están en las obras vanguardistas donde la caricatura ha traspasado los límites de la técnica, pero también lo está en la propia evolución de la caricatura vista desde el humor, la risa, la estética y la psicología del artista.

La caricatura abre su abanico de categorías para entender que su cualidad más asombrosa es su carácter transformador. Desde la impronta original y diestra del garabato, del dibujo rápido y de la intención de hacer reír. Desde su vínculo con la literatura satírica donde lo gráfico y textual se integran en un juego humorístico, vivaz, inteligente y artístico. Desde la prensa como noticia directa y mordaz para asociarla al humor absurdo y a lo grotesco como algo ridículo y extravagante; hasta rescatarla de los folletines y revistas para llevarla a los lienzos de la vanguardia.

Picasso es, fuera de toda duda, el artista que ha dialogado con la caricatura durante todo su proceso creador; un proceso creativo que no es sino una secuencia de impulsos imaginativos y sus intentos por proporcionarles múltiples formas. De hecho, la imagen mental solo comienza a definirse a medida que el artista dibuja un trazo, y la caricatura es una de esas formas que sintetizan el cambio que va a depender de sus diferentes tipos de caricatura y su estética.

Dada la relación asociativa de las formas de Picasso con el contenido emocional, logra presentar cosas que están fundamentalmente abiertas a la analogía: el objetivo de la pintura figurativa. Pero el estilo de Picasso es, en realidad, mucho más rico en el ámbito técnico, y en una posición para reformular los objetivos tradicionales de la presentación visual, sin dejar de lado el trabajo histórico, las escenas de género u otros tipos convencionales de pintura.

La más importante es que, dentro de esas tipologías, todos los autores coinciden en que abarca solamente una clase de humorismo: el personal. Y la caricatura personal es un retrato psicológico donde tiene cabida la deformación y los acentuados rostros que todos conocemos y vemos en muchos caricaturistas actuales. Esta nueva concepción plástica de interpretar la psicología humana deja entrar los sentimientos que están dentro del artista para poner al descubierto el alma del modelo, como en el artista la necesidad de descubrirla. Sin embargo, el elemento estético es la gran lucha que los historiadores no terminan de definir ni de defender. Y es la presencia de una estética de la caricatura que cambia con las necesidades culturales y se impone a su hermana la pintura porque es un arte popular que llega a todos.

Para unos, un dibujo y una pintura es caricatura solo cuando se hace con ese fin. Con Picasso se ha demostrado que una caricatura personal puede estar representada en una pintura fuera del alcance tradicional de la caricatura típica: es la transformación de un nuevo estilo de

caricatura que traspasa sus propios convencionalismos y revela que la experiencia estética, adoptada por filósofos y teóricos, será lo sublime y no lo grotesco; una nueva forma de belleza moderna, porque el placer en lo sublime, como entendía Kant, reside en nuestro dominio de él.

Podríamos concluir con la afirmación de que lo sublime es el elemento expresivo central de la vanguardia y, con el ejemplo de Picasso, la caricatura contribuye a la transformación de su único y original estilo artístico.

Para el tercer y último objetivo, demostrar con Picasso que la caricatura tiene la categoría de Arte Mayor dependerá de que el historiador se formule la misma pregunta y, en caso afirmativo, pueda llegar al alcance de todas las investigaciones y estudios en historia del arte.

Las conclusiones, en este punto, tienen que ver con lo grotesco en la caricatura y con la estética. Ciertamente que la caricatura y lo grotesco están asociados como el dibujo a la pintura y ésta con la caricatura, por mucho que parezca lo contrario. La palabra “grotesco” se definió primero a invenciones ornamentales para que en el siglo XVII, se identificara con la caricatura y los caprichos, y asociarla después con el horror y repulsión. Solo a finales del siglo XVIII y principios del XIX, el discurso artístico de la caricatura se ciñó al interés filosófico porque se reconoció como una expresión humana que está intrínseca en su hacer creativo.

En cuanto a la estética, la articulación de horror y belleza, la presencia de la belleza en la fealdad y la temporalidad de lo transitorio, son rasgos tan adecuados para un pintor de "croquis de costumbres" como de los caricaturistas, que hacen uso de estos motivos de forma, muchas veces más radical que los pintores de género, y Picasso está inmerso en ese proceso creativo. Por esa razón, algunos piensan que la caricatura es un mecanismo psicológico más que una forma de arte aunque, precisamente, se haya escrito que la psicología del artista -su personalidad- es determinante para demostrar su grado de humor y subjetividad a la hora de crear una obra de arte. Luego para entender la estética de Picasso, hay que conocer la estética moderna de Kant y Hegel cuando abrieron el camino al “juicio del gusto” de las obras de arte visual no mimético sin importar la belleza ni los contenidos, expresión o significado histórico.

Los pocos estudios que se han realizado con respecto a lo grotesco con los ejemplos de Frances S. Connelly “Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales” o sobre “La historia de la fealdad” de Valeriano Bozal, donde describen categorías para lo grotesco como categorías tiene la caricatura: refuerzan y dan valor significativo al proceso creativo y definición al arte de grandes artistas que han rozado la caricatura con absoluta intención.

Si para Durero la caricatura era un ejercicio que venía a perturbar la belleza concebida como norma; para Da Vinci era una extrapolación del realismo hasta su lógica más radical; para Baudelaire era el descubridor del misterio de la caricatura; para Goya representa la caricatura moderna en un momento de integración de las formas caricaturales; para Daumier dar a la caricatura su flamante contenido; Picasso representa la suma de la caricatura contemporánea de alarde pictórico.

Picasso, como Leonardo y Durero, también sabía del contrapuesto bello-feo o “bello-bueno, feo-malo” pero sin entrar en la moralidad que ello supone; luego se da la razón al Renacimiento, no solo por redescubrir la antigüedad, la instauración de reglas de la perspectiva o de la proporción, y tampoco la proclamación de las normas de la belleza, sino a la libertad de elegir entre diferentes maneras: la libertad de la mano.

Esta conclusión confirma que la historia general de la caricatura y de la ironía plástica, debería estudiarse desde cuantas formas de manifestaciones tengan las Artes Plásticas; y se estudiaba en Ilustración. Solo se presta a la enseñanza histórica en países de latino América, pero no en España. ¿Qué conclusiones sacamos en este punto? Si Picasso y los grandes artistas son los que realmente han creado la historia del arte, la caricatura tendría que estar al mismo nivel de autoridad educativa para la historia del arte contemporáneo. Los ejemplos del retrato cubista de Jaume Sabartés como *Las señoritas de Aviñón* son la predisposición del cubismo y la simbiosis entre primitivismo y caricatura, reconociéndose el arte tribal, como germen modélico para los artistas.

Si el arte de Picasso se debe a la caricatura, deberíamos tener en cuenta lo que Picasso debe a la caricatura, y si la historia del arte se ve como una historia de los estilos descubriendo fórmulas para la creación artística, ahí es donde Picasso aparece como el gran maestro y la caricatura como la fórmula más creativa para su proceso creador. ¿Quién no hubiera pensado en un Picasso como futuro periodista, ilustrador y caricaturista? Pero los mitos culturales y la tradición de caricaturistas encasillados en el mundo publicitario no serán más fuertes que su ambición artística para llevar sus dibujos a la pintura. Nadie dirá que Picasso ha sido siempre un caricaturista porque la confusión de verlo encasillado en el género, que muchos consideraron menor, indeterminado y desconcertante; convenía maquillarlo bajo los términos más nobles como: metamorfosis y humor burlesco, pero no caricatura. Una prueba la tenemos en los títulos que vemos en los museos que llevan su nombre; en el Museo Picasso de Barcelona aparecen como “caricaturas”, pero en el Museo Picasso de París vemos “retrato cargado”, y es que los museos poseen muy contadas caricaturas que, además, lo pongan por escrito tomando en cuenta la enorme cantidad que de ellas ha producido la humanidad.

Las numerosísimas Historias del Arte, las Filosofías del Arte, pasan sobre ascuas con miedo a dar explicaciones coherentes sobre fenómenos artísticos, como es el caso de la caricatura. Y con ella se encuentran en un callejón sin salida: ¿dónde se estudia la caricatura de Goya, de Daumier, de Gavarni, de Toulouse-Lautrec, de Picasso? En ninguna parte. Se puede pensar que la pintura absorbió la caricatura hasta hacerla perder vigencia, pero nada más lejos: son suposiciones ya que ambos géneros se mantienen independientes pero se influyen mutuamente.

Si como decíamos al principio de este trabajo, el único fin de la caricatura era provocar la risa, sin más recursos que sus argucias deformativas, grotescas, monstruosas, carentes de una elevada espiritualidad y del sentido crítico; ahora queda claro que sus habilidades no solo dictan nuevos estilos, sino la de abrir lo que ya es conocido a nuevas posibilidades. Pero la caricatura se ríe del arte y, al hacerlo, lo hace también de quien ha de ocultar o limitar sus diferentes reacciones. Por eso la caricatura es deformación sin olvidar que, por su capacidad de comunicación con determinados sentimientos humanos, nació para ser popular. Por ello es revolucionaria, mortificante y sentimental, y también por esto se la ha recluido al ámbito periodístico para llegar a todas partes, y está bien, pero Picasso y las vanguardias la llevaron a la pintura. ¿No es algo que debería ser reconocido?

Para concluir con nuestra hipótesis, no importa cuántos hayan hablado o estudiado la caricatura investigando sus orígenes, analizándola y diseccionándola como un cuerpo sin vida; o citar los pocos caricaturistas que ha dado cada país- notables todos ellos en narrar gráficamente la historia-; o el caricaturista que se convierte en periodista y despliega sus dibujos convertidos en viñetas. La caricatura es un arte vivo en constante movimiento que llama a las emociones, al humor y ser creadora de nuevos estilos, lo que la convierte en obra de arte para satisfacción del espíritu. Aunque su -Gran Arte- quede a la espera de ser reconocido, a pesar del menosprecio que sufre cuando se convierte en mercado barato, porque los críticos han intentado ponerla en tela de juicio al afirmar que la caricatura es un género sin definición precisa. ¿Quién tiene la culpa? ¿Aquellos que no la valoran y se hacen llamar caricaturistas? Y si es así, ¿qué va a pensar el resto de la gente? Para profundizarlo será indispensable acudir en solicitud de auxilio a otros medios del arte y de la ciencia para sacar fuerzas que permita dar cima a esta obra, cuando menos en condiciones de ofrecer modestas conclusiones.

Si la Historia del Arte y la Filosofía tienen como objetivo valorar cualquier acontecimiento artístico realizado por la mano del hombre, la caricatura no debería quedar a

un lado y encerrada en normas porque, partiendo de la convicción del valor del arte de la caricatura como documento histórico, lo es como disciplina artística. Y la caricatura habrá de emerger como ámbito de estudio independiente y como elemento configurador, entre otros, de la cultura visual y fuente de investigación propios de la historia, así como de la historia del arte. Y hay que dar la razón a una cosa muy cierta: el pintor es un artista y crea arte y calidad. El caricaturista es un artista porque crea arte desde la creatividad. ¿Qué diferencia hay? Ninguna.

Existe una extensa historiografía de estudio sobre la caricatura, siempre obra de curiosos investigadores; ellos saben que la caricatura está frente a una incógnita donde solo el genio puede dar alguna orientación, y quién mejor que el genio de Picasso para orientarnos. Con Picasso, la caricatura existe también en la pintura.

El Picasso-dibujante y el Picasso-pintor pronuncia la primera y última palabra en sus caricaturas porque, detrás de la máscara, se oculta todo el drama de su arte y el arte de la caricatura.

6. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES REFERENCIALES

VV.AA.: *Picasso: de caricatura la a la metamorfosis de estilo*. D.L. Barcelona: Museo Picasso. Instituto de Cultura de Barcelona: Lunwerg 2003

FUENTES PRIMARIAS

DIBUJOS Y COLECCIONES

MUSEO PICASSO, PARÍS. (Visita exposición “Picasso Sculptures” junio de 2017)

MUSEO PICASSO, BARCELONA.: Colección “Las Meninas”. Exposiciones: “Sabartés por Picasso por Sabartés”, “Picasso descubre París”, “Picasso y los editores Gustavo Gili. Trabajo y amistad” (Visita exposiciones diciembre de 2018)

FONDOS DEL SERVICIO DE DIBUJOS Y GRABADOS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. (Visita noviembre de 2018)

CALCOGRAFÍA NACIONAL. REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO. MADRID.

Los caprichos de Goya. (Visita noviembre de 2018)

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO “PATIO HERRERIANO” VALLADOLID

(Visita exposición “Picasso Suite 347”. Febrero de 2019)

MUSEO PICASSO - COLECCIÓN EUGENIO ARIAS. Buitrago, Madrid. (Visita abril de 2019)

FUENTES SECUNDARIAS

ARTÍCULOS

ABREU SOJO, C.: “Clasificaciones sobre la caricatura”, *Revista latina de comunicación social*. Nº 42. Periodismo iconográfico (IX): Universidad de la Laguna. (2001).

ALBORNOZ, Á.: “A través de Goya: lo grotesco en la tragedia”, *la Libertad*, (13 de marzo de 1924).

ALBORNOZ O. Y JIMENEZ E.: “La universidad como caricatura”. *Revista de educación superior*. Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior. México Vol. 37, nº 147 (2008).

- AVILA BAREI, M X.: “La caricatura, en el periodismo gráfico del nuevo Siglo” *Revista Latina de comunicación social*, Nº. 46, (2002)
- BASTIDA DE LA CALLE, M D.: “La caricatura como forma viva de comentario político”. Imagen de la última guerra carlista en las revistas norteamericanas de la época. *Revista de Arte “Goya”*; Fundación Lázaro Galdiano. Nº 215, BAZAN DE HUERTA, MOISÉS.: “Humorismo y caricatura en la escultura española de la primera mitad del siglo XX.” *Norba–Arte*, Nº 9. (1989)
- BRICEÑO MONZÓN, C A.: “La prensa y la caricatura como fuente de información en el proceso educativo”. *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*. Mérida Venezuela. Nº 10. (2005)
- CARPENTER, A.: “De la Caricatura considerada como una de las bellas artes” *Revista Arte y Solfa*. (Noviembre de 1956) <http://www.revistalapupila.com/lapupila.html>
- CONDE MARÍN, L.: “El humor gráfico en la prensa española” *Cuadernos de periodistas*. Nº 3. (Abril de 2005)
- DEL VALLE DE VILLALBA, M E.: “La caricatura y su uso didáctico en el estudio de la primera guerra mundial”. *Universidad Metropolitana de Caracas. Historia y comunicación social*. (2013).
- GÁMEZ PADRÓN, A.: “Psicología de la caricatura personal”. *Revista Atticus* Nº. 25.(Mayo 2014):91–96.
- GAMONAL TORRES, M Á.: “Jacinto Octavio Picón y los inicios de la caricatura en España”. *Cuadernos de Arte* de la Universidad de Granada. Nº 40. (2009): 379-397.
- GONZÁLEZ LOZANO, C.: “De la caricatura para la divulgación constitucional a su utilización para la crítica política”. Gedeón 1898.*Revista Atticus* Nº. 19, (Octubre 2012)
- GOMBRICH, EH y KRIS E.: “Los Principios de la caricatura” *Diario inglés de Psicología Médica*, Vol. 17, (1938)
- GOPNIK, A.: “High and: Caricatura, Primitivismo y el retrato cubista” *Art Journal*, vol. 43, nº 4, (1983).
- LEONARDO OVIEDO, G.: “La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt”. *Revista de Estudios Sociales*. Nº 18. (Agosto de 2004): págs. 89–96.
- MOREL D`ARLEUX, A.: “La risa al servicio de lo ridículo”: El ejemplo de Velázquez. Universidad de París VIII. *Atrio* 10/11, (2005):65-67.

- ORELLANA BENADO, M.E.: "Análisis del bromear a cien años". *Estudios públicos*, N°. 99, (2005): págs. 225-240.
- PARAISO, I.: "Teoría psicoanalítica de la Caricatura" Universidad de Valladolid, *Monteagudo 3ª Época*, N°. 3, (1997):95-104.
- PELÁEZ MALAGÓN J E.: "Historia de la Caricatura". *Revista Clío: History and History Teaching*, N°. 27 (2002)
- SÁNCHEZ ALVAREZ-INSÚA, A.: "Freud y Bergson.: El chiste y la risa y su relación con lo social". *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, N° 723, (2007):103-121.
- SUMMERS, D.: "Cubism as a Comic Style". *Massachusetts Review* 22, N° 4 (1981): 641-59
- SOLANA G.: "Teorías de la "pura visualidad" Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, coordinado por Valeriano Bozal Fernández, Vol. 2, (1996): 208-226

LIBROS

- ARISTÓTELES.: *Poética* Traducción de Francisco de P. Samaranch. Ediciones Aguilar. Madrid, 1979. 3ª edición
- ARNHEIM, R.: *Hacia una nueva psicología del Arte*. Madrid, 1980
- BAUDELAIRE, CH.: *Lo cómico y la caricatura; y El pintor de la vida moderna*. Introducción de Valeriano Bozal. Traducción de Carmen Santos. Edición Antonio Machado. Madrid 2015. Visor, D.L. Madrid 1989
- BONET, J M.: *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936* Alianza Editorial, Madrid, 1995
- BOZAL, V.: *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Edición: Alberto Corazón. Madrid 1979
- ___ *Historia de las ideas estéticas II*, Historia 16, Madrid, 1998.
- ___ *El grabado popular en el siglo XIX*, en Summa Artis; historia general del arte, Vol, 32. Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- BRIHUEGA, J.: *Las Vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981.
- CABANNE, P.: *El siglo de Picasso*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.
- CHAMPFLEURY, *Historia de la caricatura antigua*. 2º edición. Biblioteca Nacional de Francia. Ed. Dentu Paris 1867.
- <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205570q.r=Champfleury.langES.swf>
- DAVID, J.: *La caricatura: tiempos y hombres*. Colección Majadahonda, Ediciones La Memoria. Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana 2002

- DA VINCI L.: “*Tratado de pintura*” Sobre las proporciones. 360
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/154424.pdf>
- DE SERIO, MA.: Picasso 1881-1914, La vida y el arte-Las obras maestras. Colección: Los grandes genios del Arte Contemporáneo – El siglo XX. Biblioteca El Mundo. Milán 2004
- DUPUIS-LABBÉ, D.: *Les Demoiselles d'Avignon: La révolution Picasso*. París, Bartillat, 2007
- DVORAK F.: *Henri Matisse, Dibujos*. Ediciones Poligrafa. S.A. Barcelona 1980
- ECCLESIASTÉS.: *La Biblia*. Capítulo VII, versículos 5–7
- ECO H.: *El nombre de la Rosa*. Ed Plaza & Janés. Barcelona 1999
_____*Historia de la fealdad*. , traducción de María Pons Irazazábal, Lumen, Barcelona 2007
- EHRENZWEIG, A.: *Psicoanálisis de la percepción artística*. Gustavo Gili, Barcelona 1976.
- ESTEBAN, P.: *Picasso 1881-1914*. Los grandes genios del arte contemporáneo-El siglo XX. Colección: Biblioteca El Mundo. Edición Rizzoli, Milán 2003.
- FRANCASTEL, P.: *Arte, forma y estructura, en estructuralismo y estética*. Buenos Aires, 1969.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W.: *El humor en la literatura española*. Tesis doctoral. Madrid 1945
- FRANCÉS, J.: *El mundo ríe: La caricatura universal en 1920*, Renacimiento, Madrid, 1921
_____*El arte que sonrío y que castiga. Humoristas contemporáneos*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1924
- FREUD, S.: *El chiste y su relación con lo inconsciente* Madrid: Alianza Editorial, 2000
_____*Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 2013
- FRY EDWARD.: *Picasso, Cubism, and Reflexivity*, Art Journal 47, 1988. De Roger Fry en castellano: Visión y diseño, editorial Paidós, Barcelona, 1988, y Cézanne, *Un estudio de su evolución*, Eunusa, Pamplona, 2008.
- FOCILLON, H., *La vida de las formas y Elogio de la Mano*, Madrid, 1983.
- GABARRE J.: *El rostro y la personalidad. Rostro, Cerebro y Conducta*. Ediciones Flumen. Barcelona 2007.
- G, BARROS B.: *La caricatura contemporánea*, Editorial América, Madrid, 1916.
- GUERRA DE LA VEGA, R.: *El Madrid de Picasso. Historia de la fotografía 1900-1912*. Edición para la docencia e investigación.
- GOMBRICH, E. H.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete* Seis Barral. Barcelona 1968, Madrid, 2002, Traducción de Jose María Valverde.

- ___ *La máscara y la cara: La percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte.* Arte, percepción y realidad. Conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer, Ediciones Paidós, Barcelona, 1970.
- ___ *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Barcelona, 1979
- ___ *El método de análisis y permutación de Leonardo Da Vinci. Las cabezas grotescas, en: El legado de Apeles.* Madrid, Alianza, 1982.
- ___ *Historia del Arte. El arte y sus artistas.* Alianza editorial. Madrid 1990
- GOMBRICH, E. H., Y KRIS, E.: *Caricature*, Pinguin, Harmondsworth, 1940
- GROSE, F.: *Principios de la caricatura: seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica.* Katz Editores. Madrid 2011
- GUADALUPE ZUNO, J.: *Introducción a la historia general de la caricatura.* Guadalajara, México. 1959
- GUIJARRO ALONSO, J. L.: *Cuidado con la pintura. Caricaturas del arte en tiempos de vanguardias: Madrid, 1909–1925.* Editorial Eutelquia, S.L.U. 2012.
- HASKELL, F.: *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado.* Madrid: Alianza, 1994.
- HAUSER, A.: *Fundamentos de la sociología del Arte.* Madrid, 1975
- ___ *Historia social de la literatura y del arte*, vol. I, cap. 3. Labor, Madrid, 1980.
- HOFMAN W.: *La caricatura de Vinci a Picasso.* Edición Aimery Somogy. Grund Paris 1958
- HUYGUE, R.: *Diálogo con el Arte.* Labor, Barcelona, 1965
- ___ *El arte y el hombre.* Ed Planeta, Barcelona, 1977.
- H.W. J.: *Historia general del Arte. El Arte antes de la Historia.* Alianza forma, vol. I. Madrid 1990
- KRIS, E., Y KURZ, O.: *La leyenda del artista*, traducción de Pilar Vila, Cátedra, Madrid, 2007.
- LA FUENTE FERRARI, E.: *El mundo de Goya en sus dibujos*, Urbión, Madrid, 1979.
- LÉAL B.: *Picasso total: 1881-1973.* Barcelona, Ed. Polígrafa, 2000.
- LOZA ARDILA, C.: *Psicoanálisis, arte e interpretación.* Anuario de psicología clínica y de la salud. Vol. 2, 2006 , págs. 57-64
- MARTÍNEZ ARNALDOS, M.: *La novela corta murciana. Crítica y sociología* Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993.
- MARTIN WIELAND CH.: *Unterredungen zwischen W* und dem Pfarrer zu****, 1775, Werke, ed. F. Martini y H. W. Seiffert, Munich, 1967.
- NUÑO, G.: *La Caricatura*, en enciclopedia Rialp, Madrid, Tomo 3.

- OCAÑA MARIA T. (dir.): *Picasso la formación de un Genio 1890-1904*. Dibujos del Museo Picasso de Barcelona.
- ___ *Picasso y Els 4Cats: La llave de la modernidad*. Lunwerg, Ed.SA, 1995
- OCTAVIO PICÓN, J.: *Apuntes para la historia de la caricatura en España*. Librerías París–Valencia. Valencia, 2002.
- OSTERWALDER, M.: *Diccionario de ilustraciones, caricaturas y fetiches 1800-1914*. Hubschmid y Bouret Editores. París 1983.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización en el Arte y otros ensayos estéticos*. Revista de Occidente en Alianza Editorial 2009
- PLATÓN.: *La República*. Introducción de Manuel Fernández Galiano. Ed. Alianza, Madrid 1988
- RICHARDSON, J.: *Picasso. Una biografía. Tomo I(1881-1906)*. Madrid. Alianza, 1995-1997.
- SABARTÉS J.: *Picasso retratos y recuerdos*. Edición de Rafael Inglada con prólogo de Marilyn McCully. ED Confluencias
- S. CONNELLY FRANCES.: *Lo grotesco en el arte y la Cultura occidentales. La imagen en juego*. Traducción de Amaya Bozal. Ed, Machado S.L. Madrid 2015.
- SALINERO PORTERO, J.: *Libros sobre Picasso en el Museo de Málaga*. Legado de Jaume Sabartés. Dirección general de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Ministerio de Cultura. Madrid 1981
- SATUÉ, E.: *El diseño gráfico en España: historia de una forma comunicativa nueva*. Alianza. Madrid, 1998
- TAINÉ, H.: *La filosofía del Arte*. Madrid, 1958
- TERTULIANO, I AD NAT. LIB. XIV.
- VILLEGAS URIBE, C A.: *Psicogénesis de la risa*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2011
- WRIGHT THOMAS, A.: *Historia de la caricature grotesca en la literatura y en el arte*. Frederick Ungar Publishing, New York. 1968

CATÁLOGOS Y EXPOSICIONES

- BOZAL, VALERIANO.: *El siglo de los caricaturistas*. Colección Historia del Arte. Nº 40. Historia Viva S.L. Madrid, 1989
- ___ *Picasso: de caricatura la a la metamorfosis de estilo*. Museo Picasso, D.L. Barcelona 2003
- ___ *El factor grotesco*. Catálogo de la exposición: octubre de 2012 –febrero de 2013. Museo Picasso de Málaga. 2012
- CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS.: *Ilustradores y caricaturistas 1900-1950* Exposición marzo 1985. Publicación Madrid: C.S.I.C. 1985
- COWLING, ELIZABETH.: *Picasso. Retratos*. Editor: Fundación Museo Picasso de Barcelona / National Portrait Gallery, Londres 2016
- FERNANDO, VICENTE.: *Literatura ilustrada*: exposición. Sevilla, 2007
- FRANCÉS, JOSÉ.: *La caricatura española*, en el Mundo Gráfico, 11 de noviembre de 1912.
- GUAL PASCUAL, MALÉN (Com.) .: *El primer Picasso: A Coruña 2015*. Ayuntamiento de La Coruña. Xunta de Galicia. Catálogo de la exposición del 24 de febrero al 24 de mayo de 2015
- INGLADA RAFAEL.: *Picasso de Málaga*. Catálogo de la exposición del 25 de febrero al 9 de junio de 2013. Museo de Málaga.
- LA FUENTE FERRARI, ENRIQUE.: *Los Caprichos de Goya*. Introducción y catálogo crítico de Barcelona: Gustavo Gili, 1978
- LÉAL BRIGITTE (Com.):. *Picasso, dibujos de juventud y génesis 1893-1905*. Museo de Bellas Artes de Nantes. Museo Nacional Picasso de París.
- ___ *Steilen y Picasso*, Capítulo de la exposición, STEILEN Y LA ÉPOCA DE 1900. Catálogo de septiembre a junio de 2000. Museo de Arte y de historia de Ginebra.
- MOURLOT F.: *Pinturas, acuarelas, dibujos y esculturas de Picasso*. Catálogo ilustrado de 1885-1973. Picasso trabajos de litografía Vol.1, 1919-1949. Revised by the Picasso Project. Alan Wofsy Firie Arts. San Francisco 2009
- PEREZ DE AYALA, RAMÓN.: *Goya y su universalidad*, en el Sol, 23 de junio de 1918.
- PARCERISAS, PILAR.: *Picasso/Dalí. Dalí/Picasso*. Saint Petersburg (Florida): The Dalí Museum, 8 de noviembre de 2014 a 16 de febrero de 2015/ Barcelona: Museo Picasso, 19 de marzo a 28 de junio de 2015. Crónica en Archivo español de arte LXXXVIII, 352. Octubre-diciembre 2015, 437-444.

- PICASSO- LE MODELE, PORTRAITS, CARICATURES, DESSINS DE PRESSE.:
Catálogo de la exposición del 1 de julio al 15 de octubre de 2006. Museo Peynet et du
Dessin Humoristique, Antibes.
- PICASSO, Suite 347. *Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo –Patio
Herreriano- Valladolid.* Fechas del 9 de noviembre de 2018 a marzo de 2019
- RUBIO JIMENEZ, JESÚS.: *Retratos en blanco y negro: la caricatura de teatro en la prensa
(1939–1965).* Instituto Nacional de las artes escénicas y de la música, Centro de
documentación teatral. Madrid 2008.
- VARNEDOE KIRK, GOPNIK ADAM.: *La caricatura de Vinci a Picasso.* Catálogo de la
exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. 1990
- VV.AA.: *Francisco de Goya en Calcografía Nacional.* Calcografía Nacional: Catálogo
general, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía
Nacional, 2004, vol. II.
- VV.AA.: *Picasso La línea.* The Menil Collection, Houston. Catálogo de la exposición 16 de
septiembre de 2016 al 8 de junio de 2017. Distribuido por la Universidad de Yale, New
Haven and London.
- VV.AA.: *Picasso descubre París.* Exposición del 21 de septiembre de 2018 al 20 de enero de
2019. Fundación Museo Picasso de Barcelona.
- VV.AA.: *Sabartés por Picasso por Sabartés.* Exposición del 23 de noviembre de 2018 al 24
de febrero de 2019. Fundación Museo Picasso de Barcelona

WEBS CONSULTADAS

<http://aleph.csic.es/>

BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS DEL CSIC

<http://www.apmadrid.es/>

ASOCIACIÓN DE LA PRENSA DE Madrid. A.P.M

<http://www.bcn.cat>

BIBLIOTECA DEL MUSEO PICASSO DE BARCELONA.

<http://www.cervantesvirtual.com/>

BIBLIOTECA VIRTUAL, MEGUEL DE CERVANTES

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205570q.r=Champfleury.langES.swf>

BIBLIOTECA NACIONAL DE FRANCIA

<http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/>

BASES DE DATOS DEL PATRIMONIO BIBLIOGRÁFICO DEL PATRIMONIO NACIONAL

http://almena.uva.es/search*spl

CATÁLOGO ALMENA, UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

<http://catalogo.bne.es/>

CATÁLOGO. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

<https://catalogobiblioteca.uclm.es>

CATÁLOGO DE LA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA. CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

<http://biblio15.uned.es/>

CATÁLOGO DE LAS BIBLIOTECAS DE LA UNED

<http://almirez.ual.es>

CATÁLOGO DE LA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA NICOLÁS SALMERÓN

<http://www.csic.es/>

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Anales de la literatura española contemporánea, ALEC

DIALNET

<http://www.flg.es>

FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO

<http://www.museopicasso.bcn.cat>

MPB. MUSEO PICASSO DE BARCELONA

<http://www.museopicassoparis.fr>

MUSEO PICASSO DE PARÍS

<https://elpais.com/>

PERIÓDICO “EL PAIS”

<https://www.abc.es/>

PERIÓDICO « ABC »

<http://rebiun.absysnet.com/>

RED DE BIBLIOTECAS UNIVERSITARIAS

<http://pirulinconcola.blogspot.com.es>

REVISTA ALBORADARESponsable 2014

<http://www.tebeosfera.com/>

TEBEOSFERA / OBRAS / PUBLICACIONES

<https://ddd.uab.cat/record/20712>

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BARCELONA