UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte III

(Contemporáneo)



TESIS DOCTORAL

Los humoristas y la caricatura nueva
Metamorfosis locales de un arte global: Madrid 1898-1936

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Luis Guijarro Alonso

Director

Javier Pérez Segura

Madrid, 2017

© José Luis Guijarro Alonso 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Historia del Arte Contemporáneo



TESIS DOCTORAL

Los Humoristas y la Caricatura Nueva

Metamorfosis locales de un arte global: Madrid 1898-1936

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Luis Guijarro Alonso

Director

Javier Pérez Segura

Madrid, 2016

© José Luis Guijarro Alonso, 2016

José Luis Guijarro Alonso

Los Humoristas y la Caricatura Nueva

Metamorfosis locales de un arte global: Madrid 1898-1936

Director: **Javier Pérez Segura**

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte Contemporáneo
Año 2016

AGRADECIMIENTOS

Mi primer recuerdo es para las personas que me han acompañado toda la vida: mis padres, Conchi y Jose, mi hermano Óscar, mi tía Merce y mis abuelos, Enrique e Isabel. Gracias por haber hecho tantos esfuerzos por mí y porque, aunque ya no estemos todos, lo que hemos pasado juntos no se puede olvidar.

A Rebeca, por su amor, su confianza y su apoyo incondicional.

A Javier Pérez Segura, por su generosidad al compartir la idea de que la caricatura debe ser asunto de la Historia del Arte. La Historia del Arte, estoy convencido, debe ser asunto de personas e investigadores comprometidas y apasionadas como él. Mi más sincera gratitud por su paciencia, su comprensión y sus esfuerzos.

A Carlitos, Nachete, Javi y Fer, por ser los mejores amigos que uno pueda encontrarse en la vida. A mis historiadores favoritos: Sara Buraya, Jana Pacheco, Ingrid Pérez, Mario Sánchez Arsenal y Alejandro del Pozo.

No voy a escribir un tratado de la caricatura;
sólo quiero compartir con el lector
algunas reflexiones que se me han ido ocurriendo
a menudo sobre este singular género.
Estos pensamientos se habían convertido para mí
en una especie de obsesión; sólo quería descargarme.

Charles Baudelaire

El humor aproxima

Vicente Verdú

ÍNDICE

LOS HUMORISTAS Y LA CARICATURA NUEVA
METAMORFOSIS LOCALES DE UN ARTE GLOBAL: MADRID 1898-1936

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Relevancia del estudio: tres perspectivas 1
1.2. Hipótesis y objetivos del estudio 5
1.3. Límites y perspectiva del objeto de estudio 6
1.4. Una familia historiográfica 8
1.5. Metodología 14
1.5.1. El método historiográfico 14
1.5.2. Técnicas de investigación 16
1.5.3. Ruptura y vigilancia 18
1.6. Estructura y contenido 20
1.7. Apuntes teóricos 22
1.7.1. Consideraciones teóricas en torno al arte de la caricatura 22
1.7.2. Al decir "caricatura" 23
1.7.3. Caricatura Nueva: un fenómeno de tres dimensiones 30
1.7.4. La caricatura, un género artístico 33

PRIMERA PARTE: LA GENERACIÓN DE "LOS HUMORISTAS"

2. UN 98 CRÍTICO:
EL OCASO DE LOS DIBUJANTES FINISECULARES

2.1. La pérdida del último caricaturista decimonónico 36
2.2. Fin de siglo, fin de ciclo 39
2.2.1. La metamorfosis del aspecto de la vida diaria 42
2.2.2. Una expansión y una modernización tardías de la prensa 43
2.2.3. El mantenimiento de los códigos estéticos vigentes 47
2.2.4. La ausencia de un liderazgo en la caricatura finisecular 48
2.2.5. Odiosas comparaciones 49

3. LOS HUMORISTAS, UNA GENERACIÓN NUEVA

3.1. "Nosotros somos nosotros": un retrato de familia 54

3.2. Los Humoristas: una generación a examen 55

3.3. Madrid, capital del humor 64

3.4. Los Humoristas: hitos y etapas de un viaje de 38 años 67

4. CARICATURA Y PRENSA:
LUCES Y SOMBRAS DE UN VÍNCULO DE CONVENIENCIA

4.1. Caricatura y Prensa: una relación de simbiosis 74

4.2. La modernización de la prensa en el espejo de la caricatura 76

4.3. El control político del caricaturista en "El País de las Libertades" 88

5.IMPULSOS TEÓRICOS:
EL RESPALDO DE LA NUEVA CRÍTICA DE ARTE

5.1. Los nuevos jueces: el surgimiento de una crítica especializada 106

5.2. "Así como la pintura, la caricatura". Respaldos teóricos a un arte menor 107

5.2.1. Debilidades modernas de un género pictórico sin prestigio 107

5.2.2. Apología de la caricatura 117

6. LOS SALONES DE HUMORISTAS:
HACIA UN CIRCUITO DE EXHIBICIÓN PERMANENTE

6.1. Madrid 1900: un desierto para el humor 130

6.2. 1907-1909: Los Salones de Humoristas. El trienio inaugural 133

6.3. 1914-1935: José Francés y los Salones de Humoristas 139

6.3.1. Intenciones 141

6.3.2. Las dieciséis ediciones 148

6.3.3. 1914-1915: el modesto bienio inaugural 150

6.3.4. 1917-1923: un ejército al asalto del Palacio de Cristal del Retiro 159

6.3.5. 1927-1935: intermitencia y entumecimiento de los Salones de Humoristas 173

6.4. Significado de los Salones de Humoristas 179

7. CARICATURISTAS:
DEL INDIVIDUO BOHEMIO A LA EXPERIENCIA COLECTIVA

7.1. Ser caricaturista 184
7.1.1. Autodidactismo y libertad 186
7.1.2. Caricaturistas de periódico 188
7.1.3. Caricaturistas en el mercado del arte 192
7.2. Sentimientos colectivos y ardores societarios 197
7.2.1. Los "Jueves de Los Humoristas" 199
7.2.2. La Unión de Dibujantes Españoles 204
7.2.2.1. El precedente de la Asociación de Dibujantes Españoles 204
7.2.2.2. Creación, misión y organización de la Unión de Dibujantes Españoles 206
7.2.2.3. La vida social de la Unión de Dibujantes Españoles 212

SEGUNDA PARTE: LA CARICATURA NUEVA

8. EL LABORATORIO SINTÉTICO DE LA CARICATURA PERSONAL

8.1. Retratos y caricaturas 226
8.2. Particularidades de la *charge* personalista a comienzos del siglo XX 230
8.3. La *charge* finisecular y la transición hacia su renovación 233
8.4. Menos es más: el triunfo de la caricatura sintética 242
8.4.1. Los rostros de la síntesis 250

9. LOS AÑOS DEL BUEN HUMOR

9.1. El arte que sonríe 266
9.2. En torno al humor, lo cómico y la risa 270
9.3. Dibujo *versus* chascarrillo 273
9.4. El largo camino hacia la modernidad 275
9.5. Humor entre guerras 282
9.5.1. Tiempos modernos 282
9.5.2. Humor *déco* 286
9.5.3. Humor naif 302

10. **ENTRE LO CÓMICO Y LO REVOLUCIONARIO: LA RENOVACIÓN DE LA CARICATURA POLÍTICA Y SOCIAL**

10.1. El arte que castiga 309

10.2. Humor como arma y humor como lenitivo 312

10.3. Despertares, eclosiones, letargo y homogeneización de la caricatura política y social 315

10.3.1. Antecedentes: 1868-1898 316

10.3.2. Despertares: la primera década del nuevo siglo 319

10.3.3. Eclosiones: la década de la Gran Guerra 329

10.3.3.1. La vía del naturalismo 331

10.3.3.2. La vía de la simplificación formal 336

10.3.3.3. La vía de la expresión 343

10.3.4. Letargo: los años de la censura 356

10.3.5. Convergencia: de abril del 31 a julio del 36 357

11. **CONCLUSIÓN** 374

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes bibliográficas 385

Fuentes hemerográficas por autor 395

Fuentes hemerográficas anónimas por fecha 411

APÉNDICES

Apéndice I. Relación de publicaciones hemerográficas consultadas 416

Apéndice II. Exposiciones de caricatura y humor gráfico en Madrid, 1898-1936. 418

Apéndice III. Datos organizativos y de participación de los Salones de Humoristas en Madrid, 1907-1935 420

-Tabla 5: Salones de Humoristas de Madrid, 1907-1935. Datos organizativos. 423

-Tabla 6: Salones de Humoristas de Madrid, 1907-1935. Participantes. 425

-Tabla 7: Salones de Humoristas de Madrid, 1907-1935.
50 artistas con mayor número de participaciones. 451
-Tabla 8: Salones de Humoristas de Madrid 1914-1935.
50 artistas con mayor número de participaciones. 454

RESUMEN

Objeto de estudio

El objeto de estudio de esta tesis es el arte de la caricatura en la ciudad de Madrid en el periodo histórico comprendido entre 1898 y 1936.

Hipótesis y objetivos

La hipótesis central de esta tesis es la existencia de un proceso de renovación formal del arte de la caricatura en las publicaciones periódicas de la ciudad de Madrid en el periodo comprendido entre 1898 y 1936. Defendemos que dicha renovación fue sólo posible en virtud de la irrupción en la capital de un grupo de dibujantes cuya actuación en el arco cronológico propuesto posibilita su clasificación como "generación" y su caracterización como "innovador" por su atención a los nuevos desarrollos del arte de su tiempo tanto a nivel nacional como internacional. Así, el desglose de los objetivos primarios de esta investigación adquiere la siguiente estructura en relación con el ámbito geográfico y cronológico propuesto, esto es, la ciudad de Madrid entre 1898 y 1936:

1. Dar cuenta de los factores determinantes del relevo generacional en el arte de la caricatura.

2. Explorar las dimensiones ajenas al arte de la caricatura que afectaron a su desarrollo en nuestro periodo de referencia: estado de la prensa madrileña, estado de la crítica de arte especializada en el arte de la caricatura y estado de los mecanismos de exhibición artística.

3. Analizar los mecanismos de socialización y asociación de la generación de Los Humoristas.

4. Analizar los parámetros de la renovación formal del arte de la caricatura en desde tres perspectivas diferentes: la caricatura personal, la caricatura cómica y la caricatura política y social

Planteamientos metodológicos

El presente estudio se enmarca en el campo científico correspondiente a los estudios de Historia y, de un modo específico, de la Historia del Arte. Es por esta razón, así como por la norma elemental que dicta que el enfoque teórico y metodológico ha de variar en función del objeto de estudio, que resulta lógico que el diseño de esta investigación haya sido diseñado desde la perspectiva del denominado "método historiográfico".

En relación con éste, hemos de destacar tres cuestiones específicas. Primero, el seguimiento de un "proceso inductivo" consistente en la búsqueda de conclusiones de carácter general a partir de los casos particulares que representan las biografías y trayectorias profesionales de los individuos pertenecientes al grupo de Los Humoristas, así como las caricaturas seleccionadas. Segundo, un énfasis en la "temporalidad" de los fenómenos analizados que, por este mismo motivo, adquieren una condición de procesos históricos; Tercero, el empleo de un "método comparativo" que sitúa a la generación de Los Humoristas y a la Caricatura Nueva como fenómenos específicos distinguibles y, por tanto, comparables respectivamente con otras agrupaciones de artistas y estéticas de la caricatura. Junto con lo anterior, las herramientas de la "ruptura" y la "vigilancia epistemológica y metodológica" han sido empleadas a lo largo de todo el proceso de realización de esta tesis con el objetivo de poseer un control en todo momento tanto del diseño de la investigación como de las conceptos que en ésta se han manejado.

En el ámbito específico de las técnicas empleadas, el presente estudio es fruto de una investigación cualitativa basada en la "observación documental" de tres tipos de recursos principales:

1. Fuentes hemerográficas publicadas en la prensa madrileña entre 1898 y 1936.

2. Fuentes bibliográficas.

3. Caricaturas publicadas en periódicos y revistas madrileñas del periodo comprendido entre 1898 y 1936.

Resultados

En respuesta tanto a las hipótesis formuladas como a los objetivos propuestos pueden ser considerados los siguientes resultados:

1. Entre 1898 y 1936 se produjo en la ciudad de Madrid una metamorfosis del arte de la caricatura impulsada por los siguientes factores:

    a. Extinción de la promoción de dibujantes que había trabajado en las publicaciones periódicas madrileñas a en las últimas décadas del siglo XIX.

    b. Existencia de un proceso de modernización de la prensa española coincidente con el descenso en el analfabetismo nacional.

    c. Impulso al género desde la crítica especializada en prensa con la especial contribución de José Francés.

    d. Aparición de los Salones de Humoristas como mecanismo de exhibición colectiva entre 1907 y 1935.

    e. Formación de una comunidad de dibujantes unidos por su:
        i. Participación en eventos expositivos grupales.
        ii. Colaboración en proyectos periodísticos colectivos.
        iii. Reunión en eventos sociales públicos y reuniones sociales cuasi-privadas.
        iv. Pertenencia a una agrupación de carácter societario (Unión de Dibujantes Españoles)

f. Actitud innovadora frente al arte de la caricatura por parte de los miembros de la generación de Los Humoristas. Esta actitud posee tres parámetros esenciales:
    i. Eclecticismo: el fenómeno renovador se caracteriza en su desarrollo por la existencia de una multitud de propuestas heterogéneas individuales surgidas a partir de la ausencia de un dogma estético común.
    ii. Internacionalidad: la renovación de la caricatura fue posible gracias a la atención de los dibujantes tanto a los lenguajes de las vanguardias artísticas europeas como a los del diseño y la moda contemporáneos y, en especial, al Art déco en los años veinte.
    iii. Síntesis: la crisis del realismo y el gradual rechazo del dibujo académico y naturalista en el arte europeo resultó, en el terreno específico de la caricatura, en una tendencia general a la simplificación formal del dibujo y, por último, en una convergencia de los dibujantes en torno a un estilo sencillo y eficaz propio de la historieta cómica y una estética naif.

No obstante lo anterior, tanto la generación de los Humoristas como la evolución del arte de la caricatura se vieron limitados por la siguientes circunstancias:

1. La insignificancia del género frente a las técnicas artísticas hegemónicas.

2. La marginalidad profesional del dibujante en la industria periodística.

3. La inestabilidad de las revistas satíricas y humorísticas.

4. La inexistencia de un circuito expositivo sólido y dinámico.

5. El continuo control político de su producción.

SUMMARY

Object of study

This thesis focusses on the art of caricature in Madrid between 1898 and 1936.

Hypothesis and objectives

The central hypothesis of this thesis is the existence of a process of aesthetic renewal of the art of caricature in the city of Madrid between 1898 and 1936. It is argued that this renewal was only possible due to the emergence of a group of Madrid based caricaturists, whose classification as a "generation" and characterisation as "innovative" is due to the attention they paid to Modernism both nationally and internationally. Thus, in relation to the proposed context, the primary objectives of this research take the following structure:

1. To account for the factors that determined a generational change in the art of caricature.

2. To analyse the external factors that affected the development of the art of caricature in the period of reference: the evolution of the press industry in Madrid, the state of art criticism with a focus on those art critics specialised in the field of caricature and the mechanisms of artistic display.

3. To explore the mechanisms of socialisation and association used by The Humourists generation.

4. To explore the parameters that characterise the renewal of the art of caricature from three different perspectives: personal caricature, comic cartoon and political and social caricature.

Methodology

This study is part of the scientific field of the History of Art. As the essential rule dictates, the theoretical and methodological approach should vary depending on the object of study. Therefore it seems reasonable that the overall plan of this research has been designed from the perspective of the so-called “historical method”.

Three specific issues have arisen from the utilisation of the historical method. Firstly, the application of an “inductive procedure”, that is, moving from specific cases, such as the facts related to the biographies and professional careers of the selected humourists, as well as those related to the chosen caricatures, to more general conclusions. Secondly, there is an emphasis on the “temporary nature” of the phenomena analysed that reinforces their condition as historical processes. Thirdly, the use of a “comparative method” turn both The Humourists generation and the New Caricature into specific phenomena whose identities can be compared, respectively, with other groups of artists and periods within the history of caricature.

Additionally, he tools of “rupture” and “epistemological and methodological vigilance” have been used throughout the investigation in order to control the research design as well as the concepts that have been used during the realisation of this thesis.

Finally, in the course of this study, a qualitative research based on “documentary observation" has been used with particular emphasis on three main types of resources:

1. Newspaper and magazine texts published between 1898 and 1936.

2. Bibliographical sources.

3. Caricatures published in newspapers and magazines between 1898 and 1936.

Summary of findings

In response to the hypotheses and their objectives, the following conclusions can be made:

1. A metamorphosis of the art of caricature occurred in the city of Madrid between 1898 and 1936. Such a phenomenon was driven by the following factors:

a. The extinction of the group of caricaturists who had been working in Madrid's press in the final decades of the nineteenth century.

b. The existence of a process of modernisation of the Spanish press industry which coincided with a decline in the national illiteracy rate.

c. The support to the genre of caricature given by art critics, in particular José Francés.

d. The emergence of the "Salons of Humourists" as a mechanism for group exhibitions between 1907 and 1935.

e. The creation of a community of artists united by their:

i. Participation in group exhibition events.
ii. Collaboration in collective journalistic projects.
iii. Meeting at public social events and quasi-private social gatherings.
iv. Sense of belonging to a group of corporate character: The Society of Spanish Illustrators.

f. The emergence of an innovative attitude towards the art of caricature by leading members of The Humourists generation. Such attitude has three essential parameters:

i. Eclecticism: the phenomenon of renewal is characterised by the existence of a multitude of individual styles arising from the absence of a common aesthetic dogma.

ii. Internationality: the renewal of the art of caricature was possible due to the attention caricaturists paid to the languages of the European avant-garde, the developments of contemporary design and fashion and especially *Art déco* in the twenties.

iii. Synthesis: the crisis of realism and the gradual rejection of both academic drawing and naturalism resulted in a general trend towards the simplification of drawing and, finally, to a convergence of cartoonists around a simple, effective style of caricature influenced by the language of the comic strip and *naïve* art.

Notwithstanding the above, both The Humourists generation and the evolution of the art of caricature were severely limited by the following circumstances:

1. The insignificance of the genre in relation to the hegemonic artistic techniques.
2. The marginality of the average caricaturist in the newspaper industry.
3. The instability of satirical and humorous magazines.
4. The absence of a strong and dynamic exhibition circuit.
5. The continuous political control of their production.

CAPÍTULO 1
Introducción

En el mes de marzo de 1933 el crítico de arte José Francés recordaba la figura de su amigo, el caricaturista Juan Alcalá del Olmo, en el aniversario de su fallecimiento. Dos décadas atrás, en el otoño de 1915, ambos habían organizado el II Salón de Humoristas de Madrid. Recordando este proyecto, Francés escribía:

> Esta obra —dije entonces— de unos cuantos hombres de buena voluntad, será ya eterna. Pasarán los años. Nos iremos muriendo. Los nombres gloriosos de hoy se cubrirán momentáneamente de olvido para renacer luego con el esplendor histórico, que ya nada podrá amortiguar ni regatear. En el LV, en el LX Salón de Humoristas ya no tendrán que defenderse los artistas contra la crítica, ni lamentarse de que no hay periódicos satíricos, ni de que se retribuyen mezquinamente los dibujos. Nosotros no podremos verlo. Pero no importa. Porque tuvimos el mejor puesto: el de los días de combate y de cimentación; el de vanguardia, cuando se disparan los primeros tiros y se llena la boca de gritos contra todo lo que se nos pone por delante. Días inolvidables después, cuando las testas juveniles ahora estén rugosas, blancas y melancólicas[1].

La realización de esta tesis doctoral es fruto del deseo personal, así como de la necesidad historiográfica, de deshacer la madeja en la cual se presenta esta cita inaugural donde concurren asuntos tales como los Salones de Humoristas, la figura de José Francés en cuanto su fundador, las publicaciones satíricas y sus dibujantes, el estatus artístico y la importancia social de la caricatura y de sus creadores, la relación de este género con el arte de su tiempo, su fortuna crítica y, como resultado de todo ello, su estética.

1.1. Relevancia del estudio: tres perspectivas

El objeto de estudio de esta tesis es el arte de la caricatura en la ciudad de Madrid en el periodo histórico comprendido entre el Desastre del 98 y el comienzo de la Guerra Civil española en el verano de 1936. El interés historiográfico de dicho

[1] FRANCÉS, José, "In memoriam. Juan Alcalá del Olmo. Los Salones de Humoristas. Un

objeto se justifica desde, al menos, tres perspectivas diferentes al constituir un episodio específico de cada una de estas áreas: el Arte Nuevo en España, el fenómeno de las agrupaciones de artistas a comienzos del siglo XX y la historia del arte de la caricatura.

a) El contexto del Arte Nuevo en España

El conjunto de las producciones individuales de los caricaturistas que, en un momento u otro desarrollaron su trayectoria profesional en la capital de España entre los límites cronológicos que hemos fijado para nuestro estudio ha de considerarse como un capítulo específico de la cultura madrileña y española de este periodo. En relación con este marco cultural, la caricatura afectó de manera fundamental a dos sectores específicos: la prensa y el arte. En relación con este último, aún es posible precisar más y afirmar que las obras de los dibujantes incluidos en nuestro estudio se integran en el contexto específico del Arte Nuevo. Esta relación de pertenencia, como trataremos de demostrar a lo largo de nuestro discurso, se justifica en la medida en que la renovación del arte de la caricatura que aquí defendemos se corresponde bien con la somera pero eficaz definición del Arte Nuevo propuesta por Eugenio Carmona en cuanto "suma de las posiciones de vanguardia y las que, no siéndolo, sí pueden ser consideradas de actualidad"[2] para el periodo comprendido entre el comienzo del siglo XX y 1936.

La metamorfosis que el aspecto de la caricatura sufrió en esta fase de la cultura y el arte españoles fue fruto de un incuestionable espíritu innovador semejante al que caracterizó al resto de experiencias artísticas susceptibles de ser agrupadas bajo el paraguas conceptual del Arte Nuevo. Más aún, como bien señaló el crítico Juan de la Encina para el caso de Luis Bagaría, uno de los principales exponentes de la generación que protagoniza nuestro estudio, el caricaturista fue uno de los "combatientes" en la lucha "por la remoción y la renovación del medio artístico madrileño"[3]. En este sentido, no sólo Bagaría sino todos aquellos compañeros de profesión que diaria o semanalmente publicaron sus caricaturas en los medios escritos madrileños movidos por un similar espíritu innovador, esto es, con atención a los

[2] CARMONA, Eugenio, "El Arte Nuevo y el Retorno al Orden", en L. Ybarra (coord.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.
[3] ENCINA, Juan de la, "El clásico humorista Bagaría", en *La Voz*, Madrid, 10 julio 1925, p. 1.

desarrollos estéticos de su propio arte, pero además a los de la vanguardia y el Movimiento Moderno a nivel internacional, contribuyeron a la revitalización del decaído ambiente artístico reinante en la capital de España en las décadas anterior y posterior al cambio de siglo. Es en este sentido que la obra de estos creadores, difundida de forma masiva a través de las publicaciones periódicas nacionales, ha de entenderse como una aportación insoslayable al fenómeno del Arte Nuevo.

b) El fenómeno de las agrupaciones de artistas

Con escasas excepciones, cada capítulo de la historia del arte occidental de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX se encuentra en algún momento atravesado por una experiencia colectiva que afecta, y que en muchas ocasiones es orquestada por, los individuos que la componen. En mayor medida que en ningún otro periodo anterior de dicha historia, es durante estas décadas cuando los artistas se buscan unos a otros dando lugar a diferentes niveles de asociación: la mera reunión de individuos con intereses afines o propósitos expositivos; el "movimiento" dotado de una doctrina propia expresada a través de la figura del manifiesto; la agrupación oficial con carácter sindical; la alianza de artistas con propósitos intervencionistas o activistas. En cada uno de los casos anteriores, al menos durante un tiempo, se genera entre estos individuos un sentimiento de "comunidad" que al margen de establecer conexiones entre sus componentes, da lugar a su reconocimiento en cuanto grupo.

El caso español y, de manera específica la experiencia del Arte Nuevo no supuso una excepción a esta norma[4]. Creemos, al respecto, que la renovación de la caricatura en el ámbito madrileño entre 1898 y 1936 posee en su carácter colectivo uno de sus parámetros esenciales. Como si de una red nodal se tratase, los individuos a los que nos referiremos a lo largo de este estudio estuvieron conectados por eventos expositivos grupales, por proyectos periodísticos colectivos, por eventos sociales

[4] Varios estudios han tratado con esta dimensión específica del arte español de las primeras décadas del siglo XX haciendo referencia a las diversas agrupaciones activas en este contexto. Véanse, entre otros: BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931,* Madrid, Cátedra, 1979 y, del mismo autor, *Las Vanguardias Artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, así como PÉREZ SEGURA, Javier, "Las agrupaciones de arte moderno y de vanguardia en España (1910-1936)", en M. Cabañas (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Actas de las X Jornadas de Arte, CSIC, 2001, pp. 221-228.

públicos, por reuniones sociales cuasi-privadas y por su pertenencia a una agrupación de carácter societario como fue la Unión de Dibujantes Españoles creada y dirigida por estos mismos artistas. Como consecuencia de lo anterior, en el Madrid de la época existió una "comunidad" de dibujantes conocida como "Los Humoristas" cuya red de relaciones interpersonales y carácter de agrupación en los diversos niveles recién citados posibilitó que su arte, la caricatura, experimentase una transformación radical en su tiempo.

c) Historia del arte… de la caricatura

El género que aquí nos ocupa ha constituido una parte de la historiografía dedicada a las bellas artes desde los primeros años del siglo XIX con los trabajos inaugurales de James Peller Malcolm, *An historical sketch of the art of caricaturing* (1813), Thomas Wright, *History of Caricature and Grotesque in Literature and Art* (1865) y los diversos ensayos de Jules Champfleury a partir de los originales *Histoire de la caricature antique* e *Histoire de la caricature moderne* (1865). Al margen de su carácter pionero, los ensayos recién citados nos interesan en este punto al conferir a la caricatura un estatus artístico mediante el cual se insertan en la tradición epistemológica de la historia del arte.

Desde sus comienzos, el interés de la historiografía por esta manifestación artística particular ha tenido como denominador común la atención a grandes figuras del arte occidental cuya práctica incluía el dibujo caricaturesco o, simplemente, su original recurso a la deformación y a la exageración. Así, nombres como los de William Hogarth, Francisco de Goya o el de Honoré Daumier se repiten sin excepción en todos y cada uno de los ensayos que tratan de proporcionar una panorámica de la evolución de la disciplina a nivel mundial. En un nivel superior al del individuo, estos estudios han privilegiado las tradiciones británica, francesa y alemana hasta comienzos del siglo XX, momento en el cual a éstas se une la norteamericana completando así el cuarteto hegemónico que domina la práctica totalidad de los trabajos. La aportación de España a esta historia, si exceptuamos la realizada por Goya, es insignificante en la práctica totalidad de los estudios llevados a cabo fuera de nuestras fronteras.

A pesar de lo anterior, la propia naturaleza de nuestro objeto de estudio ubica a éste en los dominios de la tradición de la historia de la caricatura. Y lo hace, además, coincidiendo con un momento crítico en la evolución del género, los

comienzos del siglo XX, en el cual la convergencia del incremento en las posibilidades de la "reproductibilidad técnica" con la aparición de la "sociedad de masas" confiere a la caricatura el mayor margen para su repercusión social a lo largo de sus cuatro siglos de existencia. Es, además, un tiempo crítico para la historia de la imagen en sí misma en virtud del advenimiento del cinematógrafo y, con éste, del comienzo de la rivalidad entre las imágenes "en secuencia" y las que, como proponían la caricatura o la fotografía, poseen un carácter "estático".

1.2. Hipótesis y objetivos del estudio

Así pues, una vez esbozado el interés científico de nuestro objeto de estudio, diremos que la hipótesis central de esta tesis es la existencia de un proceso de renovación formal del arte de la caricatura en las publicaciones periódicas de la ciudad de Madrid en el periodo comprendido entre 1898 y 1936. En relación con esta hipótesis, sostenemos que dicha renovación fue sólo posible en virtud de la irrupción en la capital de un grupo de dibujantes cuya actuación en el arco cronológico propuesto posibilita su clasificación como "generación" y su caracterización como "innovador" por su atención a los nuevos desarrollos del arte de su tiempo tanto a nivel nacional como internacional. Así, el desglose de los objetivos primarios y secundarios de esta investigación adquiere la siguiente estructura en relación con el ámbito geográfico y cronológico propuesto, esto es, la ciudad de Madrid entre los años 1898 y 1936:

1. Dar cuenta de los factores determinantes del relevo generacional en el arte de la caricatura.
    1.1. Analizar las circunstancias que determinaron la desaparición de la generación de dibujantes activos en Madrid en las últimas décadas del siglo XIX.
    1.2. Explorar las circunstancias que determinaron la gestación y continuidad en el tiempo de una nueva generación de artistas de la caricatura.

2. Explorar las dimensiones ajenas al arte de la caricatura que afectaron a su desarrollo en nuestro periodo de referencia: estado de la prensa madrileña, estado de la crítica de arte especializada en el arte de la caricatura y estado de los mecanismos de exhibición artística.

3. Analizar los mecanismos de socialización y asociación de la generación de Los Humoristas.

4. Analizar los parámetros de la renovación formal del arte de la caricatura.
    4.1. Dar cuenta de las características de la transformación de los códigos estéticos empleados en la caricatura personal.
    4.2. Dar cuenta de las vías de renovación de la caricatura cómica.
    4.3. Dar cuenta de la novedosa diversidad formal en la caricatura política y social.

1.3. Límites y perspectiva del objeto de estudio

La hipótesis y los objetivos anteriores, como hemos señalado, se encuentran referidos al ámbito geográfico de la ciudad de Madrid en el periodo cronológico comprendido entre 1898 y 1936. En relación con la elección de la capital de España, se entiende que con ella limitamos el radio de nuestras observaciones a los hechos acontecidos en el contexto madrileño. Por supuesto, al margen de esta atención principal a este territorio, deberemos acudir en no pocas ocasiones a lo ocurrido en otros centros españoles y extranjeros, si bien hemos de dejar claro que el fenómeno de renovación que proponemos en nuestra hipótesis, así como la existencia de un grupo generacional, ha de entenderse como estrictamente aplicable a la ciudad de Madrid.

En lo relativo a la dimensión temporal, la elección de las fechas de 1898 y 1936 como límites cronológicos, junto con la mayor parte de las divisiones por periodos que empleamos en nuestro estudio y que iremos justificando en cada caso concreto, encuentran su justificación en acontecimientos o procesos ligados al desarrollo del arte de la caricatura y no a segmentaciones de carácter histórico o político.

En otro orden de cosas, dado que pretendemos en nuestro estudio proporcionar una visión de conjunto de un fenómeno protagonizado por decenas, e incluso centenas de individuos, surge en este punto un problema metodológico en torno a la cantidad de artistas a tomar en consideración. Este inmenso caudal de individualidades se presta bien a la metáfora utilizada por Bauman para referirse a la historia de la modernidad al presentar su naturaleza como afín a la de los "fluidos", los cuales "no conservan la forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y

proclives) a cambiarla"[5]. En efecto, nuestro conjunto de artistas, a lo largo de su propia historia, rara vez presenta una forma o una estructura interna fijas. En cada uno de las diferentes dimensiones en las cuales puede ser considerado desde la perspectiva de la colectividad, de la lista de sus integrantes son "derramados" unos nombres mientras que otros "gotean", uniéndose así a la misma.

Es, casi de forma exacta, el problema al que se enfrentó Iván Tubau en su estudio del humor gráfico en la España franquista. En dicha ocasión, el autor se preguntaba: "¿Qué dibujantes elegir? ¿Cuántos? ¿Por qué razones?"[6]. Tubau enumera a continuación una serie de criterios a seguir con el objetivo de elaborar una muestra representativa: "cuantía de la producción individual; periodo de publicación; tirada de las publicaciones en las cuales aparecieron; aportación formal y temática; repercusión social"[7]. En nuestro caso, tales criterios no han sido fijados de antemano pero, a pesar de ello, son muy similares a los que, casi de forma inconsciente, han guiado la composición de nuestra selección final. En efecto, la revisión de miles de páginas con miles de dibujos, unida a la lectura de cientos de artículos de prensa han tenido como consecuencia una suerte de ordenación jerárquica de todos los dibujantes en nuestra mente. Si hemos sido en este sentido menos estrictos que Tubau es debido a que, a diferencia de su ensayo, construido en parte a modo de "antología" de dibujantes, en nuestro caso éstos son recuperados en la medida que, bien su papel para el colectivo de los Humoristas fue relevante en algún momento del tiempo, bien sus obras constituyen una contribución específica al renacimiento de la caricatura en los treinta y ocho años que preceden a la Guerra Civil.

Por último un cierto límite asoma en nuestro estudio en cuanto a la perspectiva desde la cual miramos a su objeto. Dicha perspectiva privilegia el componente formal sobre el temático. Esta dualidad del arte de la caricatura, con frecuencia pasada por alto debido a la atención prioritaria sobre el aspecto de la realidad al que la representación se refiere, fue puesta de manifiesto en nuestro contexto por Juan de la

[5] BAUMAN, Zygmut, *Modernidad líquida,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Argentina, 2002, p. 8.
[6] TUBAU, Iván, *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelona, Editorial Mitre, 1987, p. 119.
[7] *Ibídem*, p. 119.

Encina, quien reivindicó su "valor estético, como obra de arte en sí y por sí"[8] con un sentido análogo al llevado a cabo, unas décadas antes, por Charles Baudelaire:

> En la caricatura, en mayor medida que en las otras ramas del arte, existen dos clases de obras preciosas y recomendables por razones diferentes y casi opuestas. Unas sólo tienen la vigencia del hecho que representan. Tienen indudablemente derecho a la atención del historiador, del arqueólogo e incluso del filósofo; deben ocupar su lugar en los archivos nacionales, en los registros bibliográficos del pensamiento humano […] …pero las otras, y es de ellas de las que quiero ocuparme en particular, contienen un elemento misterioso, duradero, eterno, que despierta la atención de los artistas[9].

Al otorgar una forma específica al objeto en función de esta perspectiva desplazamos el contenido o el asunto de la caricatura de su habitual posición de supremacía para abordar un análisis de los lenguajes a través de los cuales se manifiestan las intenciones del dibujante, ya se encuentren éstas en el ámbito de la crítica política, de la denuncia social, del humor absurdo o del retrato individualizado. Sintonizamos, en este sentido, con Herbert Read, quien observó que "…ya la gente no juzga a un artista por su estilo. Se lo juzga por casi cualquier otra cosa: por su mensaje político o religioso, por su posición social, su celebridad o las compañías en que anda"[10]. La atención a este aspecto específico de nuestro arte pretende dar validez a nuestro convencimiento de que los caricaturistas formaron parte del fenómeno de crítica de los lenguajes artísticos tradicionales que tuvo lugar en la capital durante las primeras décadas del siglo XX como consecuencia de la recepción y la manipulación de los nuevos códigos estéticos circulantes en el continente europeo.

1.4. Una familia historiográfica

Puestos a revisar la literatura existente en relación con nuestro objeto de estudio, acuden a nuestra mente las palabras de José Palomo, uno de los autores preocupados por la evolución del arte de la caricatura desde el plano teórico:

> Yo quisiera insistir una vez más en el estudio de la caricatura artística. Es un género novísimo de la pintura que no ha merecido aún que fijen en él su atención los que del análisis y ponderación de las artes bellas se ocupan. Para

[8] ENCINA, Juan de la, "El clásico humorista Bagaría", ob. cit., p. 1.
[9] BAUDELAIRE, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1988, pp. 15-16.
[10] READ, Herbert, *Las raíces del arte*, Buenos Aires, Infinito, 1971, p. 21.

> los más de los crinólogos de la pintura, como para el vulgo culto, la caricatura es algo así como el género chico de este arte excelente; quizá menos aún, el género ínfimo. ¿Quién se preocupó, entre nosotros de estudiar seriamente la caricatura?[11]

El primero de los problemas para la recuperación historiográfica de la caricatura desde los años centrales del siglo XX, no sólo en el contexto espacio-temporal de este trabajo sino en cualquier otro contexto se relaciona, como se desprende del texto de Palomo, con su condición de "género chico" de la pintura. El autor escribía estas palabras en 1905, es decir, al comienzo de nuestro periodo. Resulta al respecto enormemente complicado saber si, para el contexto español, la posición relativa de la caricatura en el sistema de las artes en dicho momento era más o menos ventajosa que la que posee en las últimas tres o cuatro décadas, es decir, durante el periodo en el cual los estudios sobre este género a nivel nacional, si bien de manera muy esporádica, han comenzado a aparecer.

Suponemos que en 1905 José Palomo apenas podía prever las transformaciones del arte en las décadas venideras, pero si en su tiempo la laguna teórica en torno a la caricatura podía achacarse al hecho de que la atención de los autores se depositaba de forma prioritaria sobre la pintura o la escultura, en la actualidad a nuestro arte le han brotado numerosos competidores. La expansión de los territorios de lo artístico producida a lo largo del siglo XX ha tenido como consecuencia la aparición de nuevas prácticas. La atención a la fotografía, a la instalación, a la performance, al *happening*, al videoarte, al arte digital, etc., por parte de la historia y de la crítica de arte no han hecho sino añadir capas de arena sobre el arte de la caricatura.

La condición de "género chico" se encuentra, además, relacionada con la segunda de las resistencias, resultante en la escasez de trabajos vinculados a nuestro objeto de estudio. Hemos de remontarnos para su exposición al periodo delimitado por los cuarenta años posteriores a 1936, es decir, a la Guerra Civil y la dictadura franquista. Es de sobra sabido que las líneas de investigación de la historiografía artística de este capítulo de la historia de España evitaron de manera consciente las manifestaciones más radicales, ya fuese desde la perspectiva estética o la política, del

[11] PALOMO, José, "Caricatura artística. Exposición Sancha", en *El País*, Madrid, 13 diciembre 1905, p. 1.

contexto del Arte Nuevo. En palabras de Jaime Brihuega: "Quienes entonces dominaban los feudos de la crítica y la historia del arte procedían, en su mayor parte, de la fracción más refractaria al arte de vanguardia"[12].

Surgen así dos problemas para la caricatura. Por un lado, en relación con la etapa franquista, la tradicional idiosincrasia combativa del género a lo largo de su historia, destinado en buena medida a presentar el lado más ridículo del poder e incluso a incitar a la movilización social, como podemos suponer, no ofrecía demasiados alicientes para que las instancias políticas y culturales del régimen dictatorial promoviesen su estudio. Esta propia naturaleza o condición, como puede suponerse, ha constituido una barrera para la recuperación del arte de la caricatura tanto a nivel nacional como en el contexto extranjero. Bevis Hillier, reflexionando acerca de esta misma cuestión, nos ha dejado su particular justificación:

> En las caricaturas, como en las velas, existen mechas que pronto las consumirán; y con ella, los recuerdos de los propios artistas también perecerán. Tampoco la humilde vida de un caricaturista resulta interesante o instructivo: ¿a quién le interesaría saber acerca de los lugares y de los hábitos de una especie de espía privado y público... que insulta a la inferioridad mental, que expone los defectos del cuerpo, que agrava lo que es realmente horrible, y ennegrece lo que ya antes era suficientemente oscuro?[13].

Así pues, en cuanto ennegrecedora de lo que ya antes era oscuro, la caricatura española de comienzos del siglo XX permaneció bajo llave, junto con el resto de manifestaciones artísticas radicales o polémicas, hasta finales de la década de los setenta. Es en este momento cuando aflora el segundo de los problemas que, como hemos mencionado más arriba, posee su origen en la condición de inferioridad de la caricatura frente a la pintura y, por extensión, frente al gran arte, a la que se refería Palomo. La cuestión es bien simple: llegado el tiempo del rescate de esta fase de la

[12] BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, ob. cit., p. 15.

[13] ["In caricatures, as in candles, there are wicks which will soon consume them; and the memories of the artists themselves may be safely permitted to perish with them. The mere life of a caricaturist can neither be interesting nor instructive: for who would wish to know of the haunts and habits of a sort of private an public spy… who insults inferiority of mind, and exposes defects of body, and who aggravates what is really hideous, and blackens what was before sufficiently dark". La traducción es mía.] En HILLIER, Bevis, *Cartoons and Caricatures*, Londres, Studio Vista, 1970, p. 7.

historia del arte en España, los caricaturistas fueron relegados a los últimos lugares en la fila de reclamaciones.

Pese a lo anterior, desde los años ochenta del pasado siglo y con diferentes perspectivas vienen realizándose estudios de los cuales nos hemos servido tanto para planificar el diseño de la investigación como para contrastar nuestros resultados o, simplemente, apoyarnos en ellos en cuanto material próximo a nuestro campo de acción. El texto de partida, casi de forma obligada una vez fijado el punto de partida en 1898, es el volumen de Valeriano Bozal titulado *La ilustración gráfica del XIX en España*[14]. En sus páginas el autor realiza una profunda revisión de los dibujantes y las publicaciones que vertebraron este fragmento de la historia del arte español en el Ochocientos. De sus reflexiones al respecto y, en especial de las producidas en relación con el último tercio del siglo, nos hemos servido con frecuencia en nuestro análisis de la transición entre este periodo y el que aquí nos ocupa.

Ya ubicados entre los límites de nuestro arco cronológico, varios son los trabajos que a él se refieren. Entre éstos destacaremos, por la rigurosidad con la cual están tratados sus objetos de estudio, así como por haber constituido un apoyo fundamental para nuestro trabajo, los llevados a cabo respectivamente por Luis Conde Martín y José María López Ruiz. En el caso del primero, *Historia del humor gráfico en España*[15], Conde Martín escribió la obra que, hasta la fecha de hoy, sirve de referencia fundamental para los historiadores de la caricatura española al referirse a ésta desde los primeros dibujos prehistóricos hasta, utilizando la propia terminología empleada por el autor, el mismo "umbral del siglo XXI".

El segundo volumen que merece ser destacado es la obra de José María López Ruiz con el título: *La Vida Alegre: Historia de las Revistas Humorísticas, Festivas y Satíricas publicadas en La Villa y Corte de Madrid*[16]. Como su propio nombre indica, el ensayo de López Ruiz revisa la historia de este tipo de publicaciones desde los orígenes de la prensa en la capital. Nuestro periodo, en cuanto momento de eclosión del género de la caricatura al contacto con la prensa, centra la atención de buena parte de este estudio. Es por este motivo, así como por la extraordinaria aportación de este volumen en cuanto a datos sobre las numerosas publicaciones en él citadas, o la

[14] BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid, A. Corazón, 1979.
[15] CONDE MARTÍN, Luis, *Historia del humor gráfico en España*, Madrid, Milenio, 2002.
[16] LÓPEZ RUIZ, José María, *La Vida Alegre: Historia de las Revistas Humorísticas, Festivas y Satíricas publicadas en La Villa y Corte de Madrid*, Madrid, Compañía Literaria, 1995.

información de tipo biográfico acerca de algunos de los dibujantes presentes en nuestro discurso, que la realización de esta tesis doctoral sin su contribución hubiera sido, sin lugar a dudas, sensiblemente menos fluida.

Una visión colectiva adicional, centrada en algunos de los dibujantes que constituirán el relevo generacional al grupo surgido tras el cambio de siglo, la proporciona el catálogo de la exposición *Los Humoristas del 27*, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2002[17]. El final de los años veinte ha de considerarse como un tiempo de transición entre dos formas de entender el humor que, en cualquier caso, mezclan sus propuestas en las páginas de *Buen Humor y Gutiérrez* durante estos años. Por esta razón, el catálogo y de manera especial el ensayo de Raquel Pelta incluido en éste, por las razones que comentaremos en breve, ha constituido una referencia obligada.

Junto con los anteriores, la obra de Iván Tubau denominada *El humor gráfico en la prensa del franquismo*[18] constituye la continuación más natural a nuestra investigación una vez rebasados su límite cronológico superior. En relación con ésta, del mismo modo que nosotros partimos del grupo de dibujantes finiseculares para introducir nuestro estudio y así establecer las bases de la comparación con nuestra generación de caricaturistas, Tubau se apoya en estos últimos para, con el mismo fin, ofrecer al lector una breve referencia del estado del humor en los años previos al comienzo de su marco temporal, es decir, el primer tercio del siglo XX.

En el terreno de las monografías son dos las referencias básicas del periodo, ambas dedicadas a la figura del dibujante catalán Luis Bagaría, esto es, *Luis Bagaría. El Humor y la Política*[19], de Antonio Elorza y *Luis Bagaría: Entre el Arte y la Política*, de Emilio Marcos Villalón[20]. Una y otra son referencias insoslayables para el estudio de la caricatura española a comienzos del siglo XX, si bien hemos prestado una mayor atención a la última en función de su atención permanente a la dimensión estética de la producción del dibujante catalán, circunstancia que ha llevado al autor a reflexionar, a la vez, acerca de los parámetros entre los cuales se movía la caricatura de la época. Así, encontramos en su discurso tanto referencias a artistas foráneos

[17] MOLINS, Patricia (coord.), *Los Humoristas del 27: Antoniorrobles, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
[18] TUBAU, Iván, *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelona, Mitre, 1987.
[19] ELORZA, Antonio, *Luis Bagaría. El Humor y la Política*, Barcelona, Anthropos, 1988.
[20] MARCOS VILLALÓN, Emilio, *Luis Bagaría: Entre el Arte y la Política*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

como a los propios compañeros de Bagaría en el contexto madrileño, es decir, a aquellos dibujantes que junto a él alteraron el rumbo estético de este arte tras el cambio de siglo.

Es precisamente en relación con los modos en los cuales se produjo la renovación de la caricatura en las décadas previas a la Guerra Civil donde, como ocurre en toda familia, surgen discrepancias. El origen de las diferencias de criterio por nuestra parte se encuentra en la afirmación, compartida por estudiosos como Pelta[21] o Conde Martín[22], de la existencia de un único proceso renovador de la caricatura del periodo, obrado por la denominada "La otra generación del 27", la cual se corresponde con los humoristas que protagonizaron la mencionada exposición en el Museo Reina Sofía: Antoniorrobles, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville y Tono. Creemos, con Pelta y Conde Martín, que efectivamente, este grupo provocó con su aparición una metamorfosis en el humor. Es nuestro parecer, no obstante, que este tipo de planteamiento tiende a obviar el proceso previo de transformación del humor gráfico iniciado a finales de la primera década del siglo. Más aún, llegado el año 1927, artistas de la caricatura como Bon o K-Hito, incluidos en esta "vanguardia del humor", ya llevaban más de una década de trabajo en el seno del grupo de Los Humoristas desarrollando códigos estéticos voluntariamente alejados de los practicados en torno a 1900. Con ello estaban contribuyendo, desde el contexto madrileño, a aquello que ya en 1908 se atreviese a avanzar José Francés, esto es, al "renacimiento de la caricatura española"[23].

Por último, y también en relación con lo anterior, pensamos que la atención a "La otra generación del 27" ha ocultado de forma sistemática el carácter generacional de nuestro grupo de dibujantes. De esta manera, sin discutir en ningún caso la consistencia del grupo del 27, conferimos un carácter colectivo a la experiencia inmediatamente anterior a la de estos individuos en lo que supone, como a continuación veremos en el epígrafe dedicado a la metodología, un uso consciente del método comparativo.

---

[21] Véase PELTA, Raquel, "El humor es una pluma de perdiz que se pone en el sombrero", en P. Molins (coord.), *Los Humoristas del 27*, ob. cit., pp. 33-54.
[22] CONDE MARTÍN, Luis, *El Humor Gráfico en España: La Distorsión Intencional*, Madrid, Asociación de la Prensa de Madrid, 2005, p. 184.
[23] FRANCÉS, José, "Segundo Salón de Humoristas", en Prometeo, Madrid, nº 2, diciembre 1908, pp. 84-85.

1.5. Metodología

1.5.1. El método historiográfico

De un modo genérico, nuestro estudio se incardina en el contexto de un "método científico" utilizado con el objetivo de producir un conocimiento científico y que es empleado cuando "se definen claramente los propósitos, se formulan las hipótesis, se analiza de forma sistemática la realidad a la que las hipótesis se refieren […] y se proponen explicaciones de los fenómenos"[24]. En relación con lo anterior, las dos primeras cuestiones, esto es, las relativas a los propósitos y a las hipótesis ya han sido abordadas con anterioridad mientras que la última, es decir, la explicación de los fenómenos observados, se corresponde con nuestro discurso a partir del siguiente capítulo hasta el final de la presente tesis doctoral. Queda, por tanto, justificar la manera en la cual ha sido analizada la realidad a la que nuestra hipótesis y objetivos se refieren, es decir, la metodología específica que hemos seguido.

Como hemos apuntado con anterioridad, nuestro estudio se enmarca en el campo científico correspondiente a los estudios de Historia y, de un modo específico, de la Historia del Arte. Por este motivo, nuestra tarea se asemeja a la descrita por Alted y Sánchez al definir la investigación histórica como aquélla consistente en "analizar, explicar y describir los procesos y los acontecimientos históricos de una manera dinámica […] con el propósito de formular teorías explicativas de dichos procesos o sucesos"[25]. Es por esta razón, así como por la norma elemental que dicta que el enfoque teórico y metodológico ha de variar en función del objeto de estudio, que resulta lógico que el diseño de esta investigación haya sido diseñado desde la perspectiva del denominado "método historiográfico". Las implicaciones, dimensiones, procedimientos y técnicas ligados a este método de investigación específico son complejos y múltiples por lo que, en nuestro caso, sólo mencionaremos aquellos aspectos del mismo que, creemos, son especialmente relevantes para el resultado final de la investigación.

---

[24] ARÓSTEGUI, Julio, *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 327.

[25] ALTED VIGIL, Alicia y Juan Antonio SÁNCHEZ BELÉN, *Métodos y técnicas de investigación en historia moderna e historia contemporánea*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2005, p. 13.

El primero de los aspectos que merece ser comentado aun de manera breve es el empleo fundamental de un procedimiento inductivo[26]. Este planteamiento, frecuente entre los historiadores, consiste de manera básica en tratar de llegar a generalizaciones a partir de casos particulares. Esta circunstancia tiene especial sentido en la segunda mitad de nuestro estudio ya que a partir de "casos" particulares como son las caricaturas del periodo tratamos de trazar las líneas genéricas que marcaron la evolución de la disciplina en el periodo estudiado. Somos conscientes, en este sentido, de que la crítica a este procedimiento es tan sencilla que para sostenerla es suficiente con encontrar un único caso, por ejemplo, una caricatura, que contradiga las generalizaciones a las cuales llegamos. Es por ello que somos conscientes de que, las conclusiones que resumen los resultados de nuestra investigación presentan, por definición, un margen para la discusión.

Un segundo elemento propio del método historiográfico que le confiere una especificidad con respecto a, por ejemplo, el que caracteriza al sociológico, es su énfasis en la "temporalidad". Esta propiedad se manifiesta de manera prioritaria en la enunciación de la hipótesis y los objetivos, así como en los resultados de la investigación. En el caso del presente estudio, ya sea desde la perspectiva del análisis de la generación de Los Humoristas como de la renovación del arte de la caricatura, la variable "tiempo" es fundamental. Acometemos el análisis de uno y otro fenómeno en función de su evolución a lo largo del tiempo y, de esta manera, enfatizamos la condición de "proceso histórico" que caracteriza a este método.

El tercer aspecto cuyo comentario nos parece apropiado en relación con nuestro uso del método historiográfico es la subsiguiente aplicación del denominado "método comparativo". Mediante este planteamiento partimos, tanto en la construcción de nuestro objeto de estudio como en la definición de nuestra hipótesis y objetivos, de la especificidad del fenómeno de renovación del arte de la caricatura al que nos referimos con respecto a otros momentos de la historia del género. De esta manera, como avanzábamos con anterioridad, la generación que estudiamos junto con su producción artística genera una identidad específica que por ello mismo es

[26] Según la definición de Aróstegui: "Procedimiento inductivo es aquel que parte de la existencia de hechos o realidades que presentan homologas, rasgos comunes, redundancias suficientes como para establecer qué hay entre tales realidades, hecho o fenómenos, relaciones discernibles y permanentes que pueden ser definidas", en ARÓSTEGUI, Julio, *La investigación histórica: teoría y método*, ob. cit., p. 332.

susceptible de ser comparada con desarrollos o estados diferentes tanto en la historia de la caricatura como en la del arte o la cultura considerada ésta de un modo genérico.

1.5.2. Técnicas de investigación

El diseño de la investigación en lo relativo a las técnicas empleadas para la recogida y el tratamiento de los datos ha estado determinado por el carácter de los objetivos de la investigación. De esta forma, en relación con el conjunto de individuos que componen el grupo de Los Humoristas, nuestro propósito ha sido el de llevar a cabo una "observación" indirecta de sus formas de organización y sus comportamientos mediante el uso de las fuentes proporcionadas por los cronistas del momento en las publicaciones periódicas: críticas, crónicas de exposiciones y eventos sociales, reportajes y fotografías. Por otra parte, en lo tocante al análisis del proceso de renovación del arte de la caricatura, la labor básica ha consistido en la formación de un conjunto de ejemplos a través de los cuales dar cuenta de los parámetros fundamentales de dicho proceso. Desde esta perspectiva, el presente estudio es fruto de una investigación netamente cualitativa basada en la "observación documental" de tres tipos de fuentes específicas:

a) Selección, acopio y tratamiento de documentación escrita hemerográfica[27]

En este bloque destacamos de manera fundamental la información procedente de extractos aparecidos en la prensa escrita por autores coetáneos al fenómeno estudiado. Entre éstos, adquieren especial relevancia: las informaciones relativas al estado del arte de la caricatura por parte de la crítica especializada; las reseñas biográficas o críticas de los dibujantes implicados en el proceso de renovación; las crónicas de sociedad relacionadas con los eventos públicos con participación de los individuos que integraron la generación que aquí nos ocupa; las entrevistas realizadas a los caricaturistas en la prensa del momento.

En este último caso, pese a que no es posible comparar este tipo de fuente documental con la "entrevista" en cuanto técnica cualitativa, los testimonios de los dibujantes han sido especialmente interesantes al revelar un tipo de datos diferente de los que tenían su origen en los especialistas teóricos de la caricatura. Así, al margen de sus opiniones personales con respecto a nuestro objeto de estudio, son

[27] En el Apéndice I se proporciona un listado de las publicaciones periódicas, tanto nacionales como internacionales, consultadas a lo largo de la investigación.

particularmente relevantes ciertos datos específicos, tales como los relativos a salarios profesionales, precios de las obras, forma de trabajo, etc., que de otra manera no hubiera sido posible conocer. Huelga decir que, dada la imposibilidad de repetir tales entrevistas, hemos de conferir "validez" a estos testimonios una vez que, en cada caso, hemos tratado de contrastar cada uno de ellos con la información procedente de otras fuentes documentales.

b) Selección, acopio y tratamiento de documentación escrita bibliográfica

En un segundo bloque es posible agrupar las fuentes utilizadas en tres grupos distintos. El primero de ellos lo constituyen los ensayos, generalmente en forma de libros, realizados por autores activos a finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, tanto en el contexto nacional como internacional, relacionados con el arte de la caricatura estén éstos o no vinculados al marco geográfico y cronológico al cual se refiere nuestro objeto de estudio. Un segundo grupo está compuesto por aquellas fuentes que, con propósitos semejantes a los recién citados, han sido elaboradas por la historiografía contemporánea, entendiendo como tal la producida desde los años centrales del siglo XX. Finalmente, un último tipo de documentación de este tipo lo conforman todos aquellos documentos bibliográficos cuya relación con el arte de la caricatura es sólo tangencial pero cuyo apoyo resulta imprescindible. Nos referimos en este punto a la bibliografía de temática artística relativa a otras técnicas, lugares, periodos o temáticas, pero también a la vinculada a otros ámbitos tales como la literatura, la historia, la política o la sociología, por mencionar tan sólo los más repetidos entre las fuentes.

c) Selección, acopio y tratamiento de documentación gráfica

La naturaleza de nuestra hipótesis nos ha forzado a llevar a cabo una exhaustiva revisión de material bibliográfico y, en especial hemerográfico, a la búsqueda de una selección de caricaturas capaz de apoyar nuestro discurso. En este sentido, la mayoría de las imágenes reproducidas a lo largo del presente trabajo son caricaturas publicadas en la prensa madrileña de finales del siglo XIX y del periodo del siglo XX previo a la Guerra Civil. Al margen de estas obras, la selección de fotografías adquiere en nuestro caso una importancia superlativa en la medida en que sustenta nuestro argumento en relación tanto con la existencia de un grupo generacional como de un sentimiento de "comunidad" entre los dibujantes. Junto con

los dos conjuntos gráficos anteriores, una selección de caricatura internacional ha sido llevada a cabo entre las publicaciones foráneas que, desde nuestra perspectiva personal, resultaban más idóneas para ilustrar nuestros planteamientos. De un modo particular, nos hemos interesado sobre todo por aquellas revistas satíricas en las cuales colaboraban los principales caricaturistas internacionales de acuerdo con la historiografía posterior del género.

Es preciso aclarar en este punto que en nuestro estudio no hemos utilizado, en ningún momento, las obras originales de los caricaturistas sino que en todos los casos hemos acudido a su reproducción en un medio escrito. Los motivos son varios: primero, son las reproducciones y no los originales los "objetos" que fueron consumidos por los lectores y, con ello, además, por el resto de dibujantes convirtiéndose en este sentido cada periódico y cada revista en un vehículo de comunicación de planteamientos estéticos; segundo, creemos que el empleo de las reproducciones no afecta en lo esencial al estudio del fenómeno de la renovación del arte de la caricatura en el marco espacio-temporal propuesto dado que la estética de cada dibujante no se altera en lo esencial al ser traspasada al papel de periódico siendo posible, en todos los casos, realizar un análisis formal satisfactorio; tercero, desde el punto de vista de la eficacia metodológica, el análisis de las reproducciones en archivos hemerográficos nos ha permitido la visualización y el contraste de una cantidad de obras incomparablemente superior a la que, en el mismo periodo de tiempo, podríamos haber analizado de haber optado por las obras originales. Apenas es necesario comentar al respecto que la dificultad de rastrear y hallar los originales de estos dibujos para cada uno de los artistas tratados hubiera convertido la tarea en pura utopía.

Al margen de la técnica de "observación documental" anterior, de carácter cualitativo, hemos de mencionar la puntual utilización de técnicas cuantitativas en el capítulo dedicado a los Salones de Humoristas. En dicho capítulo llevamos a cabo una sencilla aplicación de los cálculos propios de la estadística descriptiva con el objetivo de obtener los datos más relevantes en cuanto a la participación de los artistas en dichos salones.

1.5.3. Ruptura y vigilancia

Por último, dentro del epígrafe dedicado a la metodología empleada, creemos necesario dar cuenta de dos cuestiones específicas que han determinado el resultado

último de esta investigación. Nos referimos a las técnicas de "ruptura" y de "vigilancia metodológica y epistemológica" que, en la forma que propone Pierre Bourdieu para el caso del sociólogo, pero que bien puede y debe aplicarse el historiador, nos han acompañado a lo largo del todo el proceso.

En el primero de los casos, la técnica de ruptura epistemológica tiene su fundamento en la reflexión continua acerca de los marcos de sentido, ya sean éstos personales, culturales o teóricos que son aplicados a la realidad que se estudia. En relación con este problema advierte de manera tajante Pierre Bourdieu: "el hecho se conquista frente a las ilusiones del saber inmediato"[28]. Esta afirmación del sociólogo francés viene a prevenir contra la tentación de aplicar de manera irreflexiva nuestras propias prenociones y prejuicios al objeto de estudio concreto, así como al contexto social, ideológico, político e histórico en el cual se enmarca o con los cuales se vincula la investigación. Hemos tratado, al respecto, de adoptar una actitud de extrañamiento ante las diferentes cuestiones que hemos ido abordando con el propósito de que cada uno de los conceptos empleados a lo largo del estudio no estuviese erróneamente mediatizado por nuestro conocimiento previo del mismo o por las fuentes utilizadas para su análisis. Un caso claro en relación con este particular es la revisión que del término "caricatura" realizamos en las próximas páginas con el propósito de especificar el uso que del mismo se hace a lo largo del discurso.

La segunda de las técnicas empleadas, la denominada "vigilancia epistemológica", tiene su fundamento en el intento de ejercer un control sobre los elementos teóricos, conceptuales y técnicos que como investigadores ponemos en juego al afrontar nuestro objeto de estudio:

> A la tentación que siempre surge de transformar los preceptos del método en recetas de cocina científica o en objetos de laboratorio, sólo puede oponérsele un ejercicio constante de la vigilancia epistemológica que, subordinando el uso de técnicas y conceptos a un examen sobre las condiciones y los límites de su validez, proscriba la comodidad de una aplicación automática de procedimientos probadas y señale que toda operación, no importa cuán

[28] BOURDIEU, Pierre, Jean-Claude CHAMBOREDON y Jean-Claude PASSERON, *El oficio de sociólogo*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 14. Bourdieu desarrolla el concepto de "ruptura epistemológica" en el mismo volumen, en concreto en las páginas 27 a 50.

> rutinaria y repetida sea, debe repensarse a sí misma y en función del caso particular[29].

Simplificando al máximo este instrumento, de nuevo postulado por Bourdieu, diríamos que consiste en una revisión del diseño de la investigación, de sus hipótesis y objetivos, de sus resultados, así como de la metodología empleada, de manera constante. Es precisamente en virtud de una actitud "vigilante" que no sólo el objeto de estudio y sus dimensiones, sino la hipótesis principal junto con los objetivos primarios y secundarios han ido modificándose desde la idea inicial y el índice inaugural. Baste señalar, al respecto, que el planteamiento inicial de esta investigación poseía un marco geográfico no local sino nacional, así como una ordenación cronológica estructurada en cuatro bloques correspondientes con cuatro periodos diferentes de la historia de España entre 1898 y 1939 incluyendo por tanto la Guerra Civil. Nada, o muy poco queda de aquel índice inaugural elaborado al principio de nuestro recorrido, a lo largo del cual el empleo sistemático de la vigilancia epistemológica ha tenido como consecuencia una paulatina transformación de sus componentes hasta, prácticamente, el momento mismo de comenzar a escribir.

1.6. Estructura y contenido

Nuestro estudio ha sido organizado en dos partes fundamentales. La primera de ellas responde a las preguntas surgidas en relación con el grupo de individuos conocido en el Madrid de la época como "Los Humoristas", así como con los factores que determinaron su gestación y su evolución dentro de los límites de nuestro arco cronológico.

Dicha parte comienza con el Capítulo 2, en el cual analizamos las circunstancias que propiciaron el final de la generación de caricaturistas activa en Madrid durante el último tercio del siglo XIX y su relevo por el grupo de Los Humoristas, a la vez que presentamos las condiciones históricas, sociales, culturales y artísticas en las cuales comienzan su trayectoria profesional los dibujantes más veteranos de esta nueva promoción.

En el Capítulo 3 sometemos al grupo de Los Humoristas a un examen para determinar la validez de la reunión de sus miembros en torno al concepto historiográfico de "generación". Junto con ello, analizamos las condiciones que la

[29] *Ibídem*, p. 16.

ciudad de Madrid, en cuanto hábitat de esta promoción de dibujantes, ofrecía para el desarrollo de nuestro arte. Por último, enumeramos las fases de lo que podríamos denominar el "ciclo de vida" de esta generación de humoristas.

En el Capítulo 4 exploramos los dos factores fundamentales que, desde la perspectiva de los medios periodísticos, influyeron en la evolución del arte de la caricatura a comienzos del siglo XX: el proceso de modernización de la prensa española, con sus fortalezas y sus debilidades, así como el control político al que fueron sometidas las publicaciones del periodo y, con éstas, la producción de los caricatos.

En el Capítulo 5 nos interesamos por el nacimiento de un interés crítico hacia el género que aquí nos ocupa por parte de un selecto grupo de individuos ligados a la prensa madrileña. Analizamos su defensa e incluso apología de un arte, la caricatura, necesitado de impulsos debido a su tradicional condición de inferioridad con respecto a la pintura y la escultura.

El Capítulo 6 se estructura a modo de recorrido cronológico de carácter crítico por los dos proyectos de Salones de Humoristas que tuvieron lugar en la capital de España a comienzos del siglo XX: el llevado a cabo por Filiberto Montagud y los miembros de la redacción de la revista *Por el Arte* entre 1907 y 1909, así como el fundado en 1914 por José Francés, cuya última edición con anterioridad a la Guerra Civil fue celebrada en 1935.

En el séptimo y último capítulo de este primer bloque ofrecemos un análisis del grupo de Los Humoristas desde la perspectiva de la formación de sus miembros, su estatus profesional en el medio periodístico y su relación con el mercado del arte. A continuación, exploramos los distintos lugares y formas de reunión de los integrantes de esta generación con el objetivo de dar cuenta del carácter colectivo, comunitario y social de la experiencia para terminar, por último, analizando su agrupación bajo las siglas de la Unión de Dibujantes Españoles.

La segunda parte del estudio tiene por objeto el examen de la producción artística del grupo de Los Humoristas, cuyo carácter innovador dio lugar al fenómeno que hemos dado en llamar "Caricatura Nueva". Con este propósito hemos dividido el proceso de renovación de nuestro arte en lo que, consideramos, son las tres principales orientaciones de la caricatura en la capital de España a comienzos del siglo XX. Así, analizamos la caricatura personal en el Capítulo 8, la de intención

estrictamente cómica en el Capítulo 9 y la vinculada a la actualidad política y la crítica social en el Capítulo 10.

Finalizamos nuestro estudio con unas conclusiones en torno al significado global de nuestro trabajo, reflexionando tanto acerca de su aportación al conocimiento del objeto de estudio como sobre las futuras líneas de investigación que han ido surgiendo a lo largo de esta investigación en relación con la generación de Los Humoristas y el arte de la caricatura.

1.7. Apuntes teóricos

1.7.1. Consideraciones teóricas en torno al arte de la caricatura

El enfoque metodológico propuesto en los tres últimos capítulos, en los cuales examinamos la producción artística del grupo de Los Humoristas, sigue un criterio estrictamente temático. Prescindimos, por tanto, de un desarrollo cronológico único del conjunto. De acuerdo con este principio organizativo se divide la Caricatura Nueva en tres géneros u orientaciones fundamentales: la caricatura "personal", entendida ésta como la representación de personajes de la vida pública mediante la puesta en evidencia de sus rasgos distintivos, ya sea por exageración, deformación o simplificación de éstos; la sátira social-cómica, es decir, el comentario humorístico de situaciones cotidianas; la sátira de la vida política y la cuestión social en cuanto interpretación generalmente sarcástica de este tipo de asuntos. Dos son los motivos principales que guían este planteamiento. Primero, la convicción de que la mezcla de los tres géneros u orientaciones en un único discurso cronológico no sólo embarullaría el análisis del conjunto sino que, además, entorpecería la comprensión del proceso de renovación específico sufrido por cada una de las tres manifestaciones de la caricatura. Segundo, un único relato iniciado con el Desastre del 98 y finalizado en el inicio de la Guerra Civil marcharía en paralelo al devenir histórico del país y, con ello, restaría independencia al proceso de renovación interno de la caricatura en cuanto disciplina artística autónoma. No queremos insinuar con esto que la caricatura fuese ajena al proceso histórico, sino que el análisis de su renovación en cuanto manifestación artística no requiere de una supeditación estricta a la secuencia de vaivenes sociales y políticos entre ambas fechas. Se trata, por tanto, de reforzar el valor de la caricatura en cuanto obra de arte relegando a un plano subsidiario, al menos en esta ocasión, a su valor como fuente documental para el conocimiento de un contexto histórico determinado.

1.7.2. Al decir "caricatura"

No le falta razón a Martha Banta, autora de *Barbaric intercourse: caricature and the culture of conduct, 1841-1936*, al afirmar que la historiografía de la caricatura ha dedicado una considerable cantidad de tiempo y esfuerzo en tratar de encontrar una definición adecuada para este arte, así como a establecer los límites de sus diferentes subgéneros[30]. Las razones de esta recurrente inmersión en la naturaleza propia de la caricatura son dos. De un lado, la indiscriminada utilización de un amplio repertorio terminológico para referirse a este territorio artístico particular. Así, en el caso específico de la lengua española, junto a la voz "caricatura" encontramos otras tales como "humorismo", "humor gráfico" o "dibujo humorístico", al mismo tiempo que se alude a sus artífices como "caricaturistas", "humoristas" o "dibujantes satíricos" entre otras posibilidades. Del otro lado, la flexibilidad semántica del término "caricatura", empleado con diferentes significados no sólo en tiempos y lugares diferentes, sino entre distintos autores pertenecientes a un mismo contexto histórico, hace necesaria su precisión en relación con cada objeto de estudio particular. En efecto, como señalaba en 1928 el diseñador británico C. R. Ashbee en su volumen *Caricature*, esta denominación presenta una serie de dificultades tales como la variación de su significado a través de diferentes idiomas, la imposibilidad de circunscribirlo a un periodo histórico específico y su naturaleza cambiante en virtud de las necesidades concretas de cada uno de sus usuarios[31].

Con el fin de encontrar un sustrato compartido sobre el cual desarrollar los diferentes discursos, un recurso habitual entre la historiografía de la disciplina consiste en acudir al origen etimológico del término[32]. Voz italiana empleada a partir de la segunda mitad del siglo XVII, la palabra "caricatura" proviene el verbo italiano *caricare* que, traducido al español, resulta en "cargar". Así, con independencia del

[30] BANTA, Martha, *Barbaric intercourse: caricature and the culture of conduct, 1841-1936*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 52.
[31] Véase ASHBEE, Charles Robert, *Caricature*, Londres, Chapman and Hall, 1928, p. 3.
[32] Véanse, entre otras y al margen de las recién citadas de Banta y Ashbee, las disertaciones al respecto de LYNCH, Bohum, *A history of caricature*, Londres, Faber and Gwyer, 1926; LUCIE-SMITH, Edward, *The art of caricature*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1981; BARIDON, Laurent y Martial GUÉDRON, *L'art et l'histoire de la caricature*, París, Citadelle & Mazenod, 2006; DUPRAT, Annie, "1814-1848. La caricature, une arme redoutée", en J-N. Jeanneney, F. Chevrier y C. Bony, *Quand le crayon attaque: images satiriques et opinion publique en France, 1814-1918*, París, Autrement, 2007, pp. 12-14.

idioma utilizado por cada uno de los autores recién referidos, todos ellos poseen como denominador común el establecimiento de un punto de partida consistente en la fidelidad a la citada etimología y, con ello, la conceptualización básica de la caricatura como un arte consistente en recargar y exagerar los rasgos reales del sujeto caricaturizado.

Como es lógico, esta acepción original del término "caricatura" se deformó con el paso del tiempo y su uso en los diferentes lugares en los cuales se ha llevado a cabo su práctica. Se perderá así, de un modo paulatino, la estricta sujeción a su sentido etimológico y a su significado primigenio para adaptarse a diferentes necesidades. En este sentido, dos son los desarrollos evolutivos que marcan la diferencia entre la definición primigenia del término "caricatura" que acabamos de mencionar y su uso en la España de comienzos del siglo XX: la "apertura temática" del objeto caricaturizado a motivos y asuntos distintos del mero sujeto individual, por una parte, y una "apertura estética" consistente en la consideración de fórmulas de deformación de la realidad diferentes a las proporcionadas mediante la "carga" exageración.

a) Apertura temática: un arte de los seres, las ideas y los sucesos

En el primero de los casos interesa, como punto intermedio del devenir semántico del género hasta 1900, la definición de éste recogida por Denis Diderot en 1751 en su *Enciclopedia*. El autor francés introduce en su propuesta de significado del arte de la carga un aspecto fundamental que aproximará el término a su uso más extendido en el Madrid del primer tercio del siglo XX. Así, al considerar como "sujeto" de la caricatura tanto a personas como a acciones, Diderot amplía el abanico de asuntos que conforman el material propio un género que, en su versión original, se encontraba restringido por definición a la alteración y exageración de los rasgos exclusivamente humanos[33].

[33] "C'est la reprêsentation, sur la toile ou le papier, par le moyen des couleurs, d'une personne, d'une action, ou plus généralement d'un sujet, dans laquelle la véritê et la ressemblance exacte ne sont altérées que par l'excès du ridicule. L'art consiste à démêler le vice rêel ou d'opinion qui êtait déjà dans quelque partie et à le porter par l'expression jusqu'à ce point d'exagération où l'on reconnait encore la chose, et audelà duquel on ne la reconnaîtrait plus; alors la charge est la plus forte qu'il soit possible", en DIDEROT, Denis, Jean Le Rond d'ALEMBERT y Pierre MOUCHON, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 7., Ginebra, J.L. Pellet, 1778, p. 384.

Esta expansión del dominio temático de la caricatura está presente en las primeras formulaciones teóricas del género en España, desde Jacinto Octavio Picón hasta Tito [seud. de Exoristo Salmerón] y, por supuesto, José Francés. En lo relativo al primero, en sus *Apuntes para la historia de la caricatura* de 1877, el autor madrileño elabora la siguiente definición: "La caricatura es la sátira dibujada, la sustitución de la frase por la línea, la pintura de lo defectuoso y lo deforme, que señala y castiga con el ridículo los crímenes, las injusticias y hasta las flaquezas de los hombres"[34]. Se ubica con ello en la línea de Diderot al considerar acciones del tipo de "crímenes e injusticias", así como aquéllas otras derivadas de las "flaquezas" del ser humano como asuntos propios del arte de la caricatura. Semejante planteamiento es el expuesto por Tito en su volumen *La Caricatura y su Importancia Social*, en el cual el autor apunta no sólo a personas, sino también a ideas, en cuanto objetos caricaturizables. En efecto, al inicio de su disertación, el dibujante y teórico indica: "…la caricatura recarga, acentúa los rasgos, líneas y carácter de personas e ideas para hacer resaltar sus deformidades y defectos, sus pasiones y sus errores"[35]. Compendio de ambos planteamientos en el capítulo específico de los asuntos a los que la caricatura presta su atención es el comentario de José Francés con motivo de su reseña sobre Manolo Tovar, con el cual el crítico certifica desde su autoridad en la materia el ámbito temático del género: "El caricaturista sorprende el aspecto grotesco de los seres, las ideas y los sucesos"[36].

Este asunto, que a priori puede parecer insignificante, resulta sin embargo relevante aplicado a nuestro periodo de referencia y, por ello, en relación con la justificación del término "caricatura", y no otro, como objeto de estudio específico en el segundo bloque de nuestro estudio. En España, a comienzos del siglo XX y como acabamos de comprobar a través de tres teóricos de este arte en aquel momento, aquéllo que se entiende por "caricatura" no se encuentra restringido al ámbito específico de la representación del ser humano. En el idioma español, como ocurría en el francés o en el italiano, no se da en este periodo una distinción tan clara como la existente en el ámbito anglosajón entre la caricatura personal, por un lado, y el

[34] PICÓN, Jacinto Octavio, *Apuntes para la historia de la caricatura*, Madrid, Estab. tip, 1877, p. 7.
[35] SALMERÓN, Exoristo, *La Caricatura y su Importancia Social*, Tortosa, Monclús, 1918, p. 3.
[36] FRANCÉS, José, "El perfil de los días. Manuel Tovar", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 13 marzo 1925, p. 18.

cartoon, por el otro, en cuanto término empleado para aludir al resto de dibujos de intención humorística, ya sean estos meramente cómicos o políticos.

En efecto, como bien recoge Martha Banta, en la angloesfera: "La caricatura, *per se*, es un *isolato*, la representación de un tipo que se encuentra solo"[37]. Y continúa más adelante: "La caricatura no es lo mismo que el *cartoon*. La caricatura es la imagen, el *cartoon* el espacio en el cual las figuras se rozan con otras envueltas en situaciones de carácter social"[38]. Podría argumentarse al respecto que la lengua española poseía en nuestro periodo un equivalente al *cartoon* en la palabra "viñeta", pero apenas caben dudas de que esta última no alcanzó una repercusión semejante a la de su sinónimo inglés. Analizado este particular desde la perspectiva profesional, tampoco puede discutirse el hecho de que mientras que el dibujante del periódico inglés o norteamericano del momento era conocido como *cartoonist*, el español lo era no como "viñetista" sino como "caricaturista" con independencia de los asuntos tratados. También a este respecto y para el caso del denominado "humor gráfico", expresión que bien se vincula en su significado al mencionado *cartoon*, se trata de un término que, usado de forma habitual para referirse a la caricatura española desde la posguerra, apenas es empleado antes de 1936.

b) Apertura estética: caricaturistas, pero también humoristas

Un segundo desarrollo evolutivo que altera la naturaleza original de la caricatura en relación con su etimología en el Madrid de las primeras décadas del siglo XX es la tendencia a su sustitución, de un modo especial en la esfera pública, por el término "humorismo". El origen de esta convención en la capital tiene su origen en el cambio de título de los Salones de Humoristas operado por los responsables de la revista *Por el Arte* quienes, habiendo denominado en 1907 al primero de sus eventos "Salón de Caricaturistas", modifican el título en una segunda edición que pasa a llamarse "Salón de Humoristas", fijando desde ese momento el nombre de estos certámenes tanto en la capital como en el resto del territorio español.

Más que una negación del arte de la caricatura lo que se buscó fue emplazar a esta, así como a sus artífices, en un territorio estético de mayor jerarquía al hacerla dependiente del humorismo en cuanto género artístico y literario en boga en los albores del nuevo siglo. Esta operación resulta evidente si se comparan los artistas y

[37] BANTA, Martha, *Barbaric Intercourse*, ob. cit., p. 4.
[38] *Ibídem*, p. 52.

contenidos de los primeros Salones de Humoristas de finales de la década de 1900 –basados en la caricatura– con los celebrados desde 1917 –los cuales incluían un amplio abanico de manifestaciones artísticas. Junto a esto, la insistencia en el uso del término "humoristas" para referirse a los artistas de la caricatura respondía además a un intento por alinearse con la práctica del núcleo de caricaturistas del país vecino, el cual desde el primer salón parisino de 1907 se autodenominó "Les Humoristes".

Resulta significativo al respecto el comentario de José Francés en 1916: "Imaginé en un principio titular esta conferencia *Don Humorismo y su hija la Caricatura*, porque desde hace algún tiempo se ha cambiado el nombre a los caricaturistas, nombrándoles humoristas, y de tal modo se les concede la exclusiva de ello, que no parece sino que el vocablo humorismo se refiere únicamente a las ironías y a los ataques satíricos de la línea"[39]. Así, esta transformación ha de entenderse como parte del intento más amplio de expansión de los límites del humor en su vertiente artística. Operado por personajes que, como Filiberto Montagud o José Francés, tomaron en algún momento el timón de este género en el Madrid de nuestro periodo, se trató, en primer lugar, de vincular a la caricatura con un rango estético más amplio que el convencional, derivado de su etimología en cuanto "carga" y su idiosincrático recurso a la deformación y exageración de rasgos y, con ello, a la estética de lo grotesco.

La apuesta por el humorismo pretendía por tanto conducir a los artífices de la caricatura hacia nuevos territorios formales ofreciendo una alternativa a la que acudir junto a la ya tradicional vinculada al ámbito de lo grotesco. Esta es la idea que se desprende de los textos del momento en los cuales, críticos como Manuel Abril, Juan de la Encina y Luis de Oteyza apoyan un arte del humor menos extremo, más refinado y de mayor profundidad intelectual que la mera "caricatura" deformadora[40]. Sirvan en este sentido las palabras de Rafael Domènech en 1908, en las cuales pide no confundir la nota caricaturesca, esto es, la de las "las páginas fuertes, sin matices, groseras las más de las veces, llenas de hiel siempre, de *L'Assiette au Beurre*"[41] con la nota humorística "fina, mejor dicho, refinada, hecha con más cariño artístico que

[39] FRANCÉS, José, "El Humorismo y la Caricatura. Conferencia por José Francés", en *Por esos mundos*, 1 marzo 1916, p. 284.
[40] Los textos citados serán reproducidos de forma parcial en el Capítulo 6, el dedicado en su mayor parte a los Salones de Humoristas.
[41] *L'Assiette au Beurre* fue un semanario satírico francés publicado entre 1901 y 1912 en su principal etapa.

deseo de clavar el aguijón de la sátira en costumbres y personas" personalizada en Sancha, Medina Vera y Xaudaró[42]. De un modo análogo, Emilio Bobadilla proponía superar la vulgaridad de la caricatura mediante la nueva vía del humorismo desde su espacio en *El Imparcial*:

> La risa del humor no es la risa ordinaria del vulgo que enseña los dientes entre contorsiones visibles. Es una risa triste y honda, nacida de la convicción de la impotencia para reparar los males y las injusticias. Es el intelecto que asiste atado al espectáculo de lo irremediable. En vez de gritar, de enfurecerse- *¿à quoi bon*?—, sonríe, dejando ver en sus pupilas la gota de una lágrima[43].

Por último, en la misma línea, Manuel Machado resumía: "El humorismo no es corriente en España. Aquí se llora o se ríe. Sonreír es raro"[44]. Es, en definitiva, el tipo de estética a la que se refirió en 1919 Pío Baroja en su obra *La caverna del humorismo*, al precisar:

> Es indudable que, allí donde hay un plano de seriedad, de respetabilidad, hay otro plano de risa y de burla. Lo trágico, lo épico se alojan en el primer plano, lo cómico, en el segundo. El humorista salta constantemente de uno a otro y llega a confundir los dos; de aquí que el humorismo pueda definirse como lo cómico serio, lo trivial trascendental, la risa triste, filosófica y cósmica. Esta mezcla cómico-romántica, cómico-trágica, cómico-patética, da un gusto agridulce, que es el sabor de las obras de humor[45].

La producción de los humoristas de comienzos del siglo XX en Madrid en las diferentes orientaciones o géneros practicados por estos respondió bien a las expectativas del mencionado aperturismo estético con respecto a la caricatura tradicional que venían siendo propugnadas desde estos sectores de la crítica de arte. Creemos, no obstante, que el humorismo, a pesar de su indiscutible auge en nuestro

[42] DOMÈNECH, Rafael, "La vida artística. Sancha, Medina Vera y Xaudaró", en *El Liberal*, Madrid, 22 febrero 1908, p. 3.
[43] BOBADILLA, E. [firma como "Fray Candil"], "Baturrillo. Sobre el Humorismo I", en *El Imparcial*, Madrid, 7 julio 1919, p. 3.
[44] MACHADO, M., "Día por día de mi calendario", en *El Liberal*, Madrid, 4 marzo 1918, p. 3.
[45] BAROJA, Pío, "La caverna del humorismo", en *OO.CC. XIII. Ensayos*, vol. I, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999, p. 716.

periodo, constituyó una opción demasiado "imprecisa", en palabras de Francisco Alcántara[46] e incluso "compleja", según Juan de la Encina[47], como para delimitar un terreno artístico específico. Esta dificultad resulta evidente si acudimos a la definición ofrecida en 1933 por Manuel Abril, quien con su propuesta desactiva su posible materialización plástica al convertirlo en un ideal prácticamente irrealizable:

> Por eso el humorismo, la visión humorística del mundo, es algo sutil, complejo y, por lo tanto, difícil. Compaginar y armonizar en un equilibrio ágil todas las facultades del espíritu: no falta el pensamiento, ni falta la sensibilidad; no falta la burla y la flecha, pero menos la piedad y la magnanimidad de espíritu; no falta la tragedia, y no falta, tampoco, la sonrisa. Unir y acordar todo eso implica tal riqueza y tal condensación de elementos superiores, compensándose los unos a los otros de tal modo, que allí donde el humorismo se da, las mil caras de un poliedro trasparente lanzan y despiden luz por todas partes[48].

En este sentido, parece evidente la existencia de una tendencia entre la crítica del periodo a considerar a la caricatura como parte de un entramado de dimensiones y miras más amplias denominado "humorismo". En nuestro caso particular, enfrentados al problema de la denominación de la producción artística del grupo de Los Humoristas, hemos escogido para referirnos a ella el término "caricatura". Creemos, en este sentido, que esta denominación, pese al mencionado debate erudito, fue la más "popular" para referirse al arte que nuestros dibujantes practicaron. Se incide con ello, además, en su componente estrictamente artístico frente a un humorismo con insoslayables connotaciones literarias. Por último, y no menos importante, la elección del término "caricatura" se nos antoja más coherente con la empleada por historiografía del género a nivel internacional, ubicando así a nuestros dibujantes en la tradición histórica explorada por los Champfleury, Picón, Ashbee, Baridon y Guédron o Gianeri, por citar tan sólo a algunos de sus autores más representativos.

[46] ALCÁNTARA, Francisco, "Los Humoristas", en *El Imparcial*, Madrid, 18 noviembre 1909, p. 3.
[47] ENCINA, Juan de la, "La Exposición de Humoristas", en *España*, Madrid, 9 diciembre 1915, p. 8.
[48] ABRIL, Manuel, "Salón XVI de Humoristas", en *Luz*, Madrid, 29 abril 1933, p. 9.

1.7.3. Caricatura Nueva: un fenómeno de tres dimensiones

La carencia de precisión del término "caricatura" provocó que ya durante el siglo XIX y, por supuesto en nuestro periodo de referencia, fuese empleado de forma común para aludir a un amplio rango de imágenes que no necesariamente se ajustaban a su sentido etimológico y sus definiciones más estrictas. Las complicaciones, sin embargo, no se agotan en este punto. Los estudiosos del género han encontrado de forma recurrente un similar problema metodológico al enfrentar la división de este objeto de estudio en sus diferentes dimensiones desde la perspectiva temática, es decir, en lo relacionado con sus orientaciones o subgéneros. En nuestro caso particular, para el contexto delimitado por la ciudad de Madrid entre 1898 y 1936, creemos que una segmentación de la caricatura en tres ámbitos, esto es, la personal, la social-cómica y la sátira política, resulta la opción más sensata. En las próximas páginas trataremos de justificar esta combinación específica de categorías mientras que la naturaleza e implicaciones de cada una de ellas será analizada en su capítulo correspondiente.

El problema metodológico recién referido emana del vastísimo rango de asuntos a los que la caricatura dedica su atención. Como señalaba Tito: "…todo lo existente es apropiado asunto para ella. Cuanto más vasta sea la cultura, más amplio el espíritu del artista, mayor campo ha de encontrar para su sátira, desde el más ínfimo objeto, el más insignificante fenómeno, hasta las más intrincadas concepciones ideológicas"[49]. Pese a lo anterior, la literatura acerca de la caricatura ha afrontado el problema y procedido al deslinde de sus subgéneros en función de los respectivos objetos de estudio. Esta circunstancia resulta esencial pues el relativismo que impregna estos subgéneros, del mismo modo que ocurre en el resto de las artes, se traduce en una heterogeneidad de combinaciones resultante de los distintos contextos históricos. En este sentido, si bien no es posible repasar cada una de las posibilidades propuestas por cada uno de los autores sí lo es, en cambio, justificar la nuestra en función de su mención y/o su empleo entre los expertos en la materia.

El reconocimiento de nuestras tres orientaciones básicas en el espectro cultural abordado por la caricatura, esto es, la personal, la sátira social-cómica y la sátira política, con independencia del título o denominación particular otorgado a cada una por cada autor, es lugar común en la historiografía. Así, por ejemplo, son varios los

[49] SALMERÓN, Exoristo, *La Caricatura y su Importancia Social*, ob. cit., p. 12.

estudiosos que, en el contexto contemporáneo, se han decantado por esta división concreta. Es el caso de John Geipel, quien en su historia del género, publicada en 1972, se refiere a la "ardiente sátira", la "burla inofensiva" y la "caricatura personal" como las tres formas fundamentales del *cartoon*[50]. En 1982, en su estudio sobre la caricatura francesa decimonónica, Judith Wechsler hablaba de tres facetas principales distinguibles en la caricatura, pudiéndose identificar cada una de ellas, respectivamente, con nuestra categorización personal, política, social-cómica: "Una es el retrato caricaturesco, que representa a un individuo, habitualmente un político […] La segunda… es la interpretación alegórica de acontecimientos públicos. Naciones, facciones o abstracciones como la Paz o la Diplomacia son representadas... […] La tercera faceta […] es la representación satírica de caracteres típicos en situaciones cotidianas"[51]. Con carácter reciente, el repaso a la historia de la disciplina llevada a cabo por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en su exposición *Infinite Jest: Caricature and Satire from Leonardo to Levine*, dividía tanto su catálogo como su espacio expositivo en cuatro orientaciones: "elementos de la caricatura" y "celebridades", cubriendo con ambas el subgénero de la caricatura personal, "sátira social" y "sátira política"[52].

También en el caso de la historiografía española encontramos ejemplos de una clasificación semejante. Dejando de lado la caricatura personal, cuya existencia no admite discusión en cuanto origen del género, varios son los autores que en el pasado han coincidido en distinguir la caricatura cómica-social, de marcado carácter cómico, de la dedicada al ámbito de la política. Así, reconociendo la dificultad para establecer límites precisos entre las diferentes orientaciones en el contexto europeo desde el siglo XVIII, Valeriano Bozal separaba la "ilustración cómica", es decir, aquella que

[50] ["…scorching satire […] harmless persiflage […] personal caricature". La traducción es mía]. En GEIPEL, John, *The cartoon: a short history of graphic comedy and satire*, South Brunswick, A.S. Barnes, 1972, p. 16.

[51] ["Three main strands can be distinguished in caricature. One is the portrait charge, which depicts an individual, usually a political figure, with more or less exaggeration of his characteristic features of face or body […] The second strand is the allegorical interpretation of public events. Nations, factions, or abstractions such as Peace or Diplomacy, are represented by single figures with recognizable characteristics, and the action of the caricature is a transposition of, and a comment on, the public situation. […] The third strand, which is explored more fully than the others in this study, is social caricature - the satirical presentation of typical characters in everyday situations". La traducción es mía.] En WECHSLER, Judith, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 14.

[52] MCPHEE, Constance C., y Nadine ORENSTEIN, *Infinite Jest: Caricature and Satire from Leonardo to Levine*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2011.

incluye imágenes que "se inclinan sobre todo por la comicidad más estricta"[53], de la sátira que se ocupa de la actividad política[54]. Con diferentes palabras, Emilio Marcos Villalón se refiere en su monografía sobre Luis Bagaría a una división similar al referirse a la existencia, a comienzos del siglo XX, de un humor "que tiende puramente a lo cómico" frente a otro, vinculado a una actualidad informativa de la cual la política es protagonista indiscutible, representado por el "dibujo que comenta la noticia del día"[55]. Finalmente, desde la historiografía del periodismo español, Sánchez Aranda y Barrera diferencian en la España de comienzos del siglo pasado "dos tipos de humor: el inofensivo, festivo o gratuito […] y el de más o menos intencionalidad política"[56].

Por último, es José Francés quien desde nuestro periodo de referencia y, pese a mostrar su desacuerdo con este esquema –el mismo que tratase de expandir en sus Salones de Humoristas–, reconocía su popularidad y su penetración en el imaginario colectivo:

> Se sigue creyendo que no existen más que tres clases de dibujos humorísticos […] esa historieta tan divertida del *Fliegender Flätter* o del *Lustige Flätter*, donde un individuo, al agujerear el techo para colgar la lámpara, le agujerea las nalgas al vecino del piso superior que se está bañando en un tob de cinc; o la personal de la cabezota, el cuerpo menudo y las quintillas ripiosas que hicieron poetas a muchos diez años antes de perderse las colonias, o la política en que se alude a la cojera de Romanones, los trajes harapientos de Weyler y los rizos de Dato[57].

Podemos concluir, por tanto, que entre las posibles divisiones del género, la escogida para vertebrar nuestro análisis de la renovación de la caricatura en la ciudad de Madrid entre 1898 y 1936, pese a ser discutible, encuentra su legitimidad en función de su adopción desde diversos sectores de la historiografía. Más aún, una vez examinadas numerosas fuentes del periodo creemos, como ya lo hiciera José Francés,

---

[53] BOZAL, Valeriano, *El siglo de los caricaturistas*, Madrid, Grupo 16, 2000, p. 84.
[54] *Ibídem*, p. 92 y ss.
[55] MARCOS VILLALÓN, Emilio, ob. cit., p. 98.
[56] SÁNCHEZ ARANDA, José Javier y Carlos BARRERA, *Historia del Periodismo Español: desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, p. 299.
[57] FRANCÉS, José, "Vida Artística. Los Salones de Humoristas. Su carácter. Su significación. Su evolución. Sus consecuencias", en *La Lectura*, Madrid, enero de 1919, p. 369.

que el mencionado esquema bien se adecúa a la representación social más extendida en la capital en el primer tercio del siglo xx en relación con las orientaciones o subgéneros del arte de la caricatura.

1.7.4. La caricatura, un género artístico

Finalizamos estos apuntes teóricos con el abordaje somero de una cuestión que hasta el momento hemos dado por sentada pero que ha de ser cuando menos referida. Nos referimos a la consideración de la caricatura como género artístico. Ya hemos comentado páginas atrás cómo el rango jerárquico atribuido de manera convencional a la disciplina hacía de esta un arte menor frente a, sobre todo, la pintura y la escultura en cuanto formas propias del gran arte. Pese a esta circunstancia, la caricatura no pierde en ningún momento su condición de práctica propia del campo específico del arte. Sin embargo, es precisamente en los años posteriores al ocaso de la generación de Los Humoristas, durante la posguerra española, cuando desde determinados sectores del género se empieza a cuestionar esta naturaleza artística. La problemática atañe de manera específica al humor gráfico durante el franquismo, periodo en el cual aún están activos varios de nuestros protagonistas y que ha sido objeto de estudio por parte de Iván Tubau. La perspectiva adoptada por este autor implica una fractura total con la producción de los caricaturistas de nuestro periodo al afirmar: "… el chiste gráfico –en opinión de Máximo, que comparto– es un género literario. Pese a expresarse de modo fundamental gráficamente, está mucho más cerca de la narrativa que de las artes plásticas: lo estético […] es adjetivo en el humor gráfico, en tanto que la idea es sustantiva siempre"[58]. A continuación, Tubau refuerza su argumento con la opinión de otro de los adalides del humor gráfico de posguerra en España, el dibujante Antonio Mingote: "Lo más importante en un humorista gráfico es, desde luego, tener ideas"[59].

Estemos de acuerdo, o no, con estos planteamientos, lo cierto es que la evolución del género de la caricatura, considerada en su más amplia expresión, posee en las primeras décadas del siglo XX un momento de formidable tensión debido a la pérdida del tipo de dibujo de tradición naturalista, propenso al detallismo, y su gradual sustitución por un dibujo basado en la simplificación de elementos. En este sentido, como comprobaremos en futuros capítulos, es durante nuestro periodo de

[58] TUBAU, Iván, *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, ob. cit., p. 18.
[59] *Ibídem*, p. 18.

referencia cuando comienzan a sentirse las primeras críticas a los dibujantes en función de su supuesta relajación en el dibujo y su relegación a un segundo plano frente al chiste escrito o, como era conocido entre los propios dibujantes, el "chascarrillo".

Sea como fuere, no nos cabe ninguna duda de que el grueso de los integrantes de la generación de Los Humoristas consideró su actividad como territorio del campo más amplio del arte. Es por ello, entre otros motivos, que analizaremos su producción desde la perspectiva de la historia del arte coincidiendo con Nicolás Salmerón –en su texto recordatorio de su malogrado hermano, nuestro dibujante Tito– en que la caricatura, pese a tener en la idea un componente imprescindible, es al fin y al cabo "una idea gráfica, un pensamiento plástico"[60].

Será por tanto el nuestro un análisis de corte artístico, entendido dicho análisis como un planteamiento multidimensional formado por cuestiones de carácter formal en cuanto principal foco de atención, pero también sociológico, cultural, histórico y político. En lo relativo a la dimensión formal y, en relación con el debate en torno a la artisticidad de la caricatura, conviene recordar que ya en las primeras décadas del siglo XX los teóricos del género apuntan a ésta como disciplina que no se atiene a los juicios formales convencionales. Así, en 1926 Bohum Lynch advertirá: "…el trabajo del caricaturista no ha de ser calibrado mediante el estándar ordinario del arte ordinario[61]", pidiendo con ello una atención a sus medios expresivos específicos y a su consideración como obra de arte de fuerte componente social y político. Es la misma idea que, dos años después, reproducirá C. R. Ashbee: "Sugiero que el buen dibujo no es esencial a la caricatura; pero el poder de llegar a lo que uno desea es esencial. Thackeray, Carruthers Gould, Max Beerbohm, son ejemplos de esto. Un dibujo de un Daumier, un Caran d' Ache […] sabemos que unos cuantos grandes caricaturistas tienen la seguridad de decir, con unos pocos trazos, precisamente lo que quieren decir[62]".

---

[60] SALMERÓN y GARCÍA, Nicolás, "El humorismo y la caricatura. Del arte de 'Tito'", en *La Libertad*, Madrid, 18 junio 1925, p. 1.

[61] ["…the work of the caricaturist is not to be measured by the ordinary standard of ordinary art". La traducción es mía.] En LYNCH, Bohum, *A history of caricature*, ob. cit., p. 6.

[62] ["I suggest that good draughtsmanship is not essential to caricature; but the power of getting at what you want is essential. Thackeray, Carruthers Gould, Max Beerbohm are examples of this. A drawing of a Daumier, a Caran d'Ache […] we know that few great caricaturists are so certain of saying, with a few strokes, precisely what they want to say". La traducción es mía.] En ASHBEE, *Caricature*, ob. cit., p. 18.

Estos argumentos, destinados a elevar la categoría del género por parte de la crítica favorable, se producen en un momento muy especial en el devenir de la historia del arte. Es el nacimiento del arte moderno que, como dijese André Malraux, tendría lugar en el instante en el cual el arte se desvinculase de la belleza[63]. Este proceso de separación, del cual Malraux hace responsable original a Goya, casualmente el primer caricaturista español, tiene su eclosión en las primeras décadas del siglo XX. Es entonces cuando la caricatura, voluntariamente alejada desde sus inicios de la belleza, voluntariamente ética y política, así como voluntariamente amarrada al humor, encuentra en los movimientos de vanguardia el esperado correlato para, por primera vez en su historia, ser juzgada por los mismos criterios que otras disciplinas y constituir, con éstas, uno más de los órdenes responsables de la renovación radical del arte que caracteriza los comienzos del siglo XX.

[63] MALRAUX, André, "Preface: 'Jean Fautrier Otages'", en K. Stiles y P. Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p.191.

CAPÍTULO 2

Un 98 crítico

El ocaso de los dibujantes finiseculares

2.1. La pérdida del último caricaturista decimonónico



Il. 1. "Mecachis"
NAVARRETE,
La Correspondencia de España,
30-VII-1898, p. 2.

El viernes 29 de julio de 1898, a la edad de treinta y siete años, fallecía en su domicilio madrileño de la calle Jorge Juan el escritor y dibujante Eduardo Sáenz Hermua, conocido a nivel nacional por el sobrenombre de "Mecachis" (Il. 1). La noticia de la desaparición del caricato, irremediable desenlace de una cruel enfermedad que había deteriorado de manera gradual su salud durante los tres últimos años de su vida, fue lugar común en las páginas de las publicaciones periódicas: Ricardo Blasco en *La Correspondencia de España*, Alejandro Larrubiera desde *La Ilustración Española y Americana* o su compañero de profesión, el también dibujante Joaquín Moya, rindieron sentidos homenajes al difunto[64].

Es sin embargo de particular relevancia para nuestro objeto de estudio la cuestión planteada por Dionisio Pérez en la portada del diario *El Nuevo País.* Tras una somera evaluación del desarrollo último, así como del estado corriente del arte de la caricatura en la España decimonónica, el periodista e intelectual gaditano se pregunta: "Muerto Mecachis ¿el reino de la caricatura española a quién corresponde?" [65].

[64] Véanse: BLASCO, Ricardo, "Mecachis", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 30 julio 1898, p. 2.; LARRUBIERA, Alejandro, "Eduardo Saenz Hermúa. *Mecachis*", en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 agosto 1898, pp. 12-13; MOYÁ, Joaquín, "Mecachis", en *El Globo*, Madrid, 30 julio 1898, pp. 1-2.

[65] El artículo figura en la primera y segunda planas del diario *El Nuevo País* en su edición del 8 de diciembre de 1898. Tal denominación de cabecera fue adoptada el diario republicano-progresista *El País* tan sólo un día después de su definitiva suspensión, ocurrida el 18 de agosto de 1898. Véase PÉREZ, D., [firma como "Perfiles"], "Caricaturistas españoles", en *El Nuevo País*, Madrid, 8 diciembre 1898, pp. 1-2.

Tal interrogante, como intentaremos demostrar a continuación, posee una serie de ingredientes que justifican su empleo como punto de partida y referencia constante de nuestra disertación que, como hemos revelado en el capítulo inicial, tiene como principal objetivo genérico el análisis de la metamorfosis del arte de la caricatura en el contexto madrileño en el periodo comprendido entre la muerte de Mecachis y los inicios de la Guerra Civil española. La respuesta a dicha pregunta, sin embargo, no posee a nuestro parecer la forma del nombramiento de un digno e inmediato sucesor entre sus contemporáneos[66]. Por el contrario, adoptando una visión más amplia, propondremos que esa metafórica sucesión al trono de la caricatura en el núcleo madrileño no se produce en forma de mera ocupación individual sino por acción de un formidable proceso de transformación que encumbra a una generación entera de dibujantes. Sin embargo, antes de abordar el examen de dichas cuestiones, resulta necesario dejar constancia de la relevancia del personaje cuya muerte implica un fin de ciclo para el género, no sólo en la capital, sino en todo el país.

Eduardo Sáenz Hermua (1859-1898), último gran caricaturista plenamente ubicado en siglo XIX, desarrolló su labor profesional en varias de las publicaciones fundamentales de finales del Ochocientos. Dada su relevancia para nuestro estudio, cabe destacar su relación con los semanarios *Madrid Cómico* (1880-1923) y *La Caricatura* (1884-1887). En el primero de los casos, Mecachis unió su firma a la de los Apeles Mestres, Cilla, Demócrito, Donaz, Luque, Pellicer, Perea, Pons o Rojas, entre otros, constituyendo un grupo –o casi diríamos generación– previo al que protagonizará nuestro análisis. En lo tocante a *La Caricatura*, la importancia de Mecachis radica en su rol de fundador, director, administrador y propietario de la publicación. Este carácter emprendedor fue imprescindible en una prensa, la del siglo XIX, cuya evolución a nivel nacional e internacional se produjo fundamentalmente a golpe de proyectos individuales. En este sentido, es precisamente la ausencia de estas iniciativas personalistas en los primeros compases del nuevo siglo, en el contexto más amplio del advenimiento de la denominada "prensa de empresa", uno de los factores fundamentales asociados con el atraso del género caricaturesco y el humorismo en general respecto a los principales centros europeos.

Mecachis se antoja además esencial a nuestro estudio en virtud de su carácter innovador, al menos en relación con sus contemporáneos en el panorama nacional, al

[66] En el mismo artículo, el autor sugiere a Perico Rojas como legítimo heredero de la tradición de Mecachis. *Ibídem*, p. 2.

advertirse en su persona al menos dos atributos propios de los humoristas de las décadas venideras. Un primer rasgo tiene su origen en la distintiva actitud del caricaturista ante su arte, a través de la cual prefiguraría la intención u orientación cómica predominante de las publicaciones humorísticas de los años veinte del nuevo siglo. En palabras del periodista Manuel Bueno:

> [Mecachis] No fue un satírico de los que a la manera del inglés Hogart [*sic*] se burlan con el lápiz de un vicio individual, de las preocupaciones de un pueblo o de sus costumbres. Fue sencillamente un hombre de buen humor, suelto de mano para el dibujo y ávido de extraer con el lápiz lo que tiene de cómico la vida sin zaherir ni mortificar a nadie[67].

De esta manera, por contraste con una caricatura ligada de forma masiva al ámbito social y político en la segunda mitad del siglo XIX, las publicaciones que enarbolarán la bandera de la renovación estética del género en las décadas previas a la Guerra Civil, principalmente *Buen Humor* o *Gutiérrez,* se distinguirán por un temperamento esencialmente festivo y voluntariamente alejado de la arena social y política. Segundo, anunciando un rasgo que será característico de los miembros más notorios de la generación venidera, esto es, los Bagaría, Sileno, Xaudaró, Tovar o Tito, entre otros, Eduardo Sáenz Hermua fue una primera figura del periodismo nacional, alcanzando un estrellato paralelo al de sus sucesores durante la denominada "Edad de plata"[68] de la cultura española. Joaquín Moyá, compañero de profesión, recordaba de la siguiente forma tanto la repercusión social como la fortuna crítica alcanzada por el arte del caricato recién desaparecido:

> Mecachis veía la gloria en el tropel de gente que comentaba sus caricaturas, en los dichos que sobre las mismas se hacían en los cafés, en los teatros, en

[67] BUENO, Manuel, "Mecachis", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 30 noviembre 1901, p. 2.

[68] Esta denominación, acuñada en 1963 por el historiador José María Jover, comprende la producción cultural española en el periodo comprendido entre 1875 y 1936. Sin embargo, en futuros usos a lo largo de nuestro estudio, la expresión se referirá al marco cronológico acotado por este, siendo su empleo más próximo al planteado por José Carlos Mainer, quien dos décadas más tarde propone una "Edad de Plata" entre los años 1902 y 1939. Véanse UBIETO, Antonio, Juan REGLÁ, José María JOVER y Carlos SECO, *Introducción a la historia de España*, Barcelona, Teide, 1965 y MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural,* Madrid, Cátedra, 1983.

todas partes, y que llegaban a él como auras de pérfida embriaguez, que le indicaban como el escogido de todos para ser el caricaturista nacional[69].

2.2. Fin de siglo, fin de ciclo

Las dos décadas finales del Ochocientos son testigos de la labor artística de una serie de dibujantes reunidos en torno al semanario satírico *Madrid Cómico*, creado en 1880. Cierto es que unos y otros colaboraron en un amplio abanico de publicaciones del periodo, tales como *La Avispa, Blanco y Negro, La Broma, La Caricatura, Gedeón, Nuevo Mundo* o *La Semana Cómica,* entre otras, pero no lo es menos que el semanario fundado por Miguel Casañ y que posteriormente dirigieran Sinesio Delgado (Il. 2) y Leopoldo Alas "Clarín" fue la publicación más representativa de la caricatura del *fin de siècle* madrileño.


Núm. 20 DEL TOMO II. 15 DE MAYO DE 1881. AÑO II.—NÚM. 73.

Madrid Cómico

Director: MIGUEL CASAÑ.

SUMARIO

POETAS CÓMICOS.

SINESIO DELGADO.

Jóven escritor, ya brilla
y en pos de la gloria vá;
ya está cerca de la orilla.
¡Llegará!

Il. 2. "Sinesio Delgado".
Joven escritor, ya brilla / y en pos de la gloria va; / ya está cerca de la orilla. / ¡Llegará!.
CILLA, *Madrid Cómico*, 15-V-1881, p. 1.

La nómina de dibujantes que, para distinguir de la compuesta por los humoristas de comienzos del siglo XX llamaremos "generación del *Madrid Cómico*", engloba decenas de nombres que, sin embargo, es preciso reducir con el objetivo de ofrecer una imagen fiel del grupo concreto cuyos representantes desarrollaron una

[69] MOYÁ, Joaquín, "Mecachis", ob. cit., pp. 1-2.

actividad profesional de forma paralela en el ámbito madrileño. Así, dicha generación comprendería fundamentalmente los nombres de Ramón Cilla (1859-1937), Demócrito [seud. de Eduardo Sojo] (1849-1908), Mecachis, Manuel Luque (1854-1924), Joaquín Moya (¿-1928), Francisco Navarrete (¿-?), Josep Lluis Pellicer (1842-1901), los hermanos Daniel y Alfredo Perea (1834-1909 y 1839-1895), Ángel Pons (¿-1916) y Perico Rojas (1873-1947), todos ellos nacidos en las décadas previas al comienzo de la Restauración[70].

El fallecimiento de Mecachis –joven, innovador, emprendedor, aclamado por la crítica y querido por el público– fue digerido por la prensa especializada como el último estertor de la caricatura decimonónica. Un desastre en toda regla para este género artístico. Su desaparición en 1898 suena a carpetazo, a fin de un ciclo asociado a la generación del *Madrid Cómico* y a la necesidad de valoración del mismo a las puertas de una nueva era. Estas circunstancias, como no podía ser de otra forma, son favorecidas por la propia extinción del siglo y las funestas connotaciones vinculadas al "98" en el contexto nacional.

En efecto, la crisis ocasionada por el desastre colonial extiende sus redes sobre todos los ámbitos de la vida social en España. La caricatura, uno más de los órdenes de esta vida social expuestos al veredicto público, fue asimismo afectada por el desánimo general. A ello se unen, para mayor desgracia de la disciplina, una sucesión de hechos de índole personal con efectos devastadores para la generación de dibujantes finiseculares: en primer lugar, a la muerte de Mecachis en 1898 se suma la de José Luis Pellicer, acaecida tres años más tarde. En segundo término, varios de los dibujantes más representativos de esta hornada emigran en busca de mejores oportunidades profesionales: Manuel Luque marchará a París para no regresar; Ángel Pons viajará a México, país en el cual fallecerá tan sólo unos años más tarde; Demócrito, genial dibujante y cercano colaborador de Mecachis, probará fortuna en Buenos Aires, donde refundará el semanario *Don Quijote* y trabajará hasta su muerte en el año 1907.

[70] Un reducido grupo, formado por los dibujantes Inocencio Medina Vera, Francisco Sancha, Sileno, Manolo Tovar o Joaquín Xaudaró, entre otros, participó en las mencionadas publicaciones finiseculares. No obstante, es tanto por el hecho de que la mayor parte de sus producciones se llevaron a cabo llegado el nuevo siglo, como por su protagonismo en relación con el grupo en torno a José Francés y los Salones de Humoristas que su adscripción a la generación del *Madrid Cómico* resulta inadecuada.

Llegada la primera década del nuevo siglo, estas circunstancias provocan la difusión entre la crítica artística de un común sentimiento de decepción hacia una generación de dibujantes que se considera por entero finiquitada. Más aún, como las siguientes declaraciones dejan entrever, se advierte entre los especialistas un deseo de hacer *tabula rasa* en el terreno de la caricatura. Para el literato y crítico cultural Cristóbal de Castro:

> La tradición de Ortego y de Luque, interrumpida por espacio de mucho tiempo, tuvo aquel esplendor genial de Mecachis en el *Madrid Cómico*, y un momento de gracia, con Ángel Pons en *La Caricatura*. Después, años y años, una laguna de insipidez y de apalancamiento quedó en el historial del lápiz[71].

Semejante sentimiento de hastío y desazón en relación con la caricatura del fin de siglo, magnificado incluso por la despiadada conclusión que incluimos en la cita reproducida a continuación, es el mostrado por José Francés en su juicio acerca de los caricaturas decimonónicos. La valoración del crítico merece una particular atención en virtud de su condición de principal impulsor y valedor de la nueva hornada de humoristas gráficos de las primeras décadas del XX. Es por este motivo que su crítica, más allá de la mera opinión personal, ha de entenderse desde la perspectiva de un personaje cuyo gran objetivo, consistente en el encumbramiento de los Bagaría, Bartolozzi, Fresno, K-Hito, López Rubio, Marín, Sancha, Sirio, Tito, Tovar o Xaudaró, entre otros, ha de conllevar de manera necesaria la aniquilación de la generación previa:

> Finalmente, en los últimos años del siglo pasado, con el *Madrid Cómico*, *La Semana Cómica*, *La Avispa* y con los primeros números de *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo* florecieron en la caricatura Julio Gros, Pedro de Rojas, Ángel Pons, *Mecachis*, Cilla, Navarrete y otros que les imitaban sin el más elemental pulidor artístico. Fue aquella época de una lamentable decadencia en las letras y en las artes. Nada hemos podido aprender las generaciones siguientes de aquellos pintores, escritores, periodistas. Un piadoso silencio

[71] CASTRO, Cristobal de, "Los dibujantes. José de Urquía", en *El Liberal*, Madrid, 3 agosto 1908, p. 1.

> sobre su obra será el mejor comentario para un ciclo de mediocridad y ramplonería que hubo de coronarse con el desastre colonial[72].

Tales juicios en relación con la generación del *Madrid Cómico* han de ser, no obstante, debidamente contextualizados con el fin de no ceder a una imagen sesgada, de un modo en exceso negativo, del humor gráfico de finales del XIX. Dicha imagen, construida de forma prioritaria a partir de reseñas en la prensa gráfica del tipo de las ofrecidas por los críticos Francés y de Castro, entre otras[73], se encuentran condicionadas por una serie de factores que determinan su signo y que, creemos, resultan en una injusta minusvaloración de la caricatura finisecular en la capital. Cabe destacar, entre los mencionados factores, el estatismo del aspecto de la vida diaria, la tardía expansión y modernización de la prensa en la capital, el mantenimiento de los códigos estéticos vigentes o la tendencia a comparar a los dibujantes de finales del siglo XIX con los individuos y los grupos más notables en la historia de la caricatura.

2.2.1. La metamorfosis del aspecto de la vida diaria

Los dibujantes finiseculares afincados en la capital de España desarrollaron su labor impregnados de un cierto estatismo que resultó en la preservación de esquemas estéticos vigentes desde las décadas centrales del Ochocientos. Así, tras certificar la muerte de la generación del *Madrid Cómico* y citar a Ramón Cilla como su último exponente, José Francés denuncia la parálisis de la que, en su opinión, adoleció la caricatura previa al 1900: "Sólo Cilla sigue dibujando de cuando en cuando en el *Blanco y Negro*. Y en honor a la verdad, lo hace lo mismo que en 1880, en 1890, que en 1900"[74]. Faltaríamos sin embargo a la verdad si vinculásemos de manera exclusiva esta supuesta inercia a la carencia de un espíritu innovador o rupturista por parte de los humoristas de finales del siglo XIX. Si sus inmediatos sucesores, los creadores de la Caricatura Nueva llevaron a cabo una radical ruptura con la apariencia de la viñeta decimonónica, tal evolución sólo fue posible en virtud de la formidable metamorfosis del aspecto de lo cotidiano en las décadas de 1910 y, de manera especial, de 1920, con respecto a las últimas décadas del Ochocientos[75].

---

[72]FRANCÉS, José, "Vida Artística. Los Salones de Humoristas", ob. cit., pp. 363-364.
[73] Véase, por ejemplo: CÁNOVAS, Antonio, "Un nuevo caricaturista. La exposición Lozano-Sidro", en *La Época*, Madrid, 18 mayo 1908, p. 3.
[74] FRANCÉS, José y Juan ALCALÁ DEL OLMO, *Humorismo*, Madrid, s.n., 1915, p. 32.
[75] A este asunto particular volveremos a referirnos en el capítulo 9.

La caricatura, ya sea de orientación política, social, festiva o la dedicada al retrato, es siempre un arte necesariamente vinculado a uno o varios aspectos de la realidad. Por este motivo, con independencia del marco cronológico y geográfico específico al cual pertenece, posee en gran medida el aspecto de su tiempo. Cierto es que determinados dibujantes pueden realizar incursiones esporádicas en el pasado, especulaciones sobre el futuro, o incluso imaginar otros mundos como recursos para potenciar la carga metafórica de sus obras, pero si examinamos la producción de un grupo de dibujantes unidos por la pertenencia a una misma realidad histórica, encontraremos que el carácter global de sus producciones posee una fuerte correlación positiva con la apariencia real de ésta. Es precisamente en este último rasgo donde se aloja la relevancia de este arte como fuente documental para el estudio de un periodo.

Como se comprobará a lo largo de nuestro estudio, serán no sólo las innovaciones formales propias de la disciplina sino, además, factores culturales extrínsecos tales como las transformaciones en la arquitectura, la moda, la vida en el hogar o en el trabajo, los transportes, el ocio, etc., los que dotaron a las viñetas de los años veinte y treinta de un aspecto radicalmente distinto al que poseían a finales del siglo anterior. Por tanto, siendo consecuentes con este razonamiento, es justo pensar que si la caricatura finisecular fue tachada de decadente, indiferente, paralítica o carente de evolución, lo fue en la medida en que su propio tiempo no ofreció los estímulos necesarios para la novedad. Será precisamente este término, "novedad", el protagonista último de una significativa parte de las caricaturas de comienzos del siglo XX cuando las extraordinarias mutaciones de la vida moderna en todos sus órdenes sean aprovechadas por la generación venidera para engendrar una caricatura estéticamente irreconciliable con la producida tan sólo dos o tres décadas antes.

2.2.2. Una expansión y una modernización tardías de la prensa

Se ha señalado con anterioridad que los periódicos y las revistas que dan cobijo a las viñetas de los caricaturistas del fin de siglo son en su mayoría proyectos individuales que involucraron a un número reducido de individuos. Productos del periodo inmediatamente anterior a la tardía conversión de la prensa española al modelo vigente desde 1905-1906, esto es, el denominado "periodismo de empresa", las publicaciones decimonónicas no sólo son inferiores en número sino, además, en tamaño y calidad a las que surgirán en el nuevo siglo. Baste comparar para ello unas mínimas variables en relación con las principales revistas satíricas de las últimas

décadas del siglo XIX con sus sucesoras en las décadas de 1910 y 1920 (Tabla 1). Como puede comprobarse, las revistas que acogieron las caricaturas, viñetas e historietas de la generación del *Madrid Cómico* no sólo ofrecen menos páginas dedicadas a la ilustración sino que en ellas también participan menos dibujantes. A modo de ejemplo, mientras los primeros números del mes de enero de los semanarios *La Broma* en 1883 o de *Don Quijote* para el año 1893 se presentaban en formato de cuatro páginas con la participación de un único dibujante, el primer número de *Buen Humor* de 1922 contó con la colaboración de una veintena de artistas de la caricatura ocupando sus veintitrés páginas.

Tabla 1. Comparación de las revistas satíricas en Madrid antes y después de 1900

Antes de 1900

	Primer número del año	Periodicidad	Páginas	Páginas ilustradas	Dibujantes
La Broma	1883	Semanal	4	2	1
La Caricatura	1885	Semanal	8	6	3
Madrid Cómico	1890	Semanal	8	4	1
Don Quijote	1893	Semanal	4	2	1
Gedeón	1896	Semanal	4	2	2

Después de 1900

	Primer número del año	Periodicidad	Páginas	Páginas ilustradas	Dibujantes
Madrid Cómico	1912	Semanal	16	6	5
Gedeón	1912	Semanal	15	7	3
Buen Humor	1922	Semanal	23	22	20
Gracia y Justicia	1925	Semanal	16	13	10
Gutiérrez	1928	Semanal	24	21	15

Fuente: Elaboración propia. © José Luis Guijarro, 2016.

Similar es el caso de aquellas publicaciones que, como *Madrid Cómico* o *Gedeón*, circulan en uno y otro siglo (Tablas 2 y 3). Si las cuatro páginas del primer número de 1890 de *Madrid Cómico* son monopolizadas por las ilustraciones de Ramón Cilla, veinte años más tarde la misma revista contará con la participación de seis dibujantes en sus dieciséis páginas. Lo mismo sucede con las cuatro páginas de *Gedeón* en 1896, territorio exclusivo de *Sileno* y Moyá, las cuales aumentan hasta

dieciséis entre 1910 y 1912, etapa en la cual cada número de la revista cuenta con tres o cuatro firmas adicionales, tales como las de Medina Vera, Tovar, Xaudaró o Fresno, entre otros. Este incremento en todas las variables –páginas de la publicación, páginas ilustradas, artistas participantes–, como puede suponerse, se traduce en mayores oportunidades profesionales para los nuevos dibujantes en comparación con sus predecesores en la capital.

Tabla 2. Evolución del semanario *Madrid Cómico.* 1898-1923

Madrid Cómico				
Primer número del año	**Periodicidad**	**Páginas**	**Páginas ilustradas**	**Dibujantes**
1880	Semanal	8	3	2
1881	Semanal	8	3	2
1882	Semanal	8	3	1
1883	Semanal	8	4	1
1884	Semanal	8	4	1
1885	Semanal	8	4	1
1886	Semanal	8	4	1
1887	Semanal	8	4	2
1888	Semanal	8	4	2
1889	Semanal	8	4	2
1890	Semanal	8	4	1
1891	Semanal	8	4	1
1892	Semanal	8	4	1
1893	Semanal	8	4	1
1894	Semanal	8	5	3
1895	Semanal	8	6	2
1896	Semanal	8	4	1
1897	Semanal	8	5	1
1898	Semanal	18	12	6
1899	Semanal	8	6	4
1900	Semanal	8	6	6
1901	Semanal	8	4	4
1902	Semanal	8	6	6
1903	Semanal	-	-	-
1904	Semanal	-	-	-
1905	Semanal	8	4	2
1906	Semanal	-	-	-
1907	Semanal	-	-	-
1908	Semanal	-	-	-
1909	Semanal	-	-	-
1910	Semanal	16	8	6
1911	Semanal	16	7	6
1912	Semanal	16	6	5
1923	Semanal	20	15	6

Fuente: Elaboración propia. © José Luis Guijarro, 2016.

Tabla 3. Evolución del semanario *Gedeón.* 1896-1923

Gedeón				
Primer número del año	**Periodicidad**	**Páginas**	**Páginas ilustradas**	**Dibujantes**
1896	Semanal	4	2	2
1897	Semanal	4	2	1
1898	Semanal	4	2	2
1899	Semanal	4	2	2
1900	Semanal	8	5	3
1901	Semanal	8	4	2
1902	Semanal	8	4	2
1903	Semanal	8	4	2
1904	Semanal	8	4	2
1905	Semanal	8	6	4
1906	Semanal	12	7	3
1907	Semanal	16	9	4
1908	Semanal	8	5	2
1909	Semanal	16	13	5
1910	Semanal	16	12	6
1911	Semanal	16	7	4
1912	Semanal	15	7	3

Fuente: Elaboración propia. © José Luis Guijarro, 2016.

De un modo análogo, los dibujantes finiseculares tampoco se beneficiaron de una prensa diaria en su máximo esplendor. Si nos atenemos a los datos, el descenso en el número de publicaciones en las dos últimas décadas del siglo XIX pone de manifiesto las dificultades del humorista gráfico para encontrar un hueco entre las páginas de los diarios. Así, según datos generados por Jean-François Botrel, el número de periódicos políticos en Madrid se redujo de forma vertiginosa desde los 86 existentes en 1886 –41 de ellos diarios– hasta los 24 del año 1900 –17 diarios. Un menor descenso, si bien igualmente significativo en cuanto que denuncia la tendencia a la baja de la prensa de la capital al final del siglo, fue el sufrido por los periódicos de índole científica o literaria[76]. No en vano, es en estos años cercanos al 1900 cuando se producen las migraciones de caricatos a centros foráneos en busca de un porvenir profesional más atractivo que el ofrecido por el contexto madrileño.

Al margen de señalar la precariedad característica que rodea a la generación del *Madrid Cómico*, estas circunstancias interesan para nuestro estudio en el sentido

[76] Véase BOTREL, Jean Francois, "Estadística de la prensa madrileña de 1858 a 1909 según el Registro de Contribución Industrial", en M. Tuñón de Lara, A. Elorza y M. Pérez Ledesma (eds.), Prensa y Sociedad en España (1820-1936), Madrid, Edicusa, 1975, p. 31.

de que, como comprobaremos a lo largo de nuestro discurso, estimulan en el dibujante de principios del siglo XX tanto el deseo de experimentación formal como la búsqueda de un lenguaje propio y característico al que ser asociado entre la pléyade de firmas en diarios, revistas ilustradas y publicaciones satíricas.

2.2.3. El mantenimiento de los códigos estéticos vigentes

No es momento aún de valorar los elementos que definen la estética de la caricatura en el periodo comprendido entre 1898 y 1936, pero sí cabe informar ahora acerca del contexto estético en el que desarrolló su actividad la generación del *Madrid Cómico*. Es éste un asunto capital pues la caricatura, desde el plano formal, se encuentra irremediablemente influenciada por la evolución de otras artes. Son los casos de la pintura y, en menor medida, de la escultura. Más aún, es frecuente que el caricaturista de finales del siglo XIX, como ocurrirá con sus sucesores de comienzos del XX, haya probado fortuna en el arte pictórico en uno u otro momento de su vida profesional.

Sea como fuere, el arte finisecular en el contexto madrileño está determinado por un apego a los mismos paradigmas reinantes desde mediados del siglo XIX, esto es, el academicismo, el realismo y la pintura de escenas costumbristas. La recepción de las últimas corrientes estéticas internacionales, tales como el simbolismo o el modernismo se retrasa en el caso de la capital hasta la primera década del XX, hecho que repercute en el mencionado estatismo del humor gráfico del núcleo en torno al *Madrid Cómico*. En el caso del simbolismo, si bien la caricatura es por definición un arte simbólico, este carácter tiene su fundamento en cuestiones bien distintas a las que determinaron la estética simbolista europea. El empleo de símbolos en la caricatura es inherente a un arte que, por su naturaleza metafórica, requiere de su concurso para ser interpretada y, de este modo, salvar su voluntario distanciamiento inicial con la realidad. No obstante, ninguna de las dos vertientes principales del simbolismo finisecular, ya sea la de tendencia romántica o la vinculada a la estética del modernista del *Art nouveau*, ejerció un influjo sustancial en la apariencia de la caricatura madrileña del fin de siglo.

En lo tocante al modernismo, es justo mencionar cómo, aproximadamente desde comienzos de la década de 1890 la estética del *Art nouveau* comienza a aparecer de un modo tímido en las páginas del *Madrid Cómico*. Se trata, en cualquier caso, de aproximaciones individuales aisladas, generalmente a modo de ilustración de

textos que en ningún caso implicaron un cambio de paradigma estético en la caricatura de este grupo generacional. De esta manera, las críticas a la atonía de los humoristas de finales del Ochocientos han de ser debidamente relativizadas desde dos perspectivas. Por un lado, la tardía asunción de las estéticas simbolista y modernista en el contexto artístico madrileño y, por el otro, las limitaciones de estas corrientes para producir una sacudida formal tan radical como la que provocarían los ismos en el arte del primer tercio del siglo XX. En efecto, como comprobaremos en capítulos venideros, la libertad formal de la que disfrutaron los nuevos caricaturistas y que, según defenderemos, es el rasgo clave de esta generación, fue únicamente posible en el contexto más amplio de la convulsión provocada por la asunción de códigos vanguardistas, de una tendencia a la simplificación y a la abstracción que acaba con la hegemonía de los códigos naturalistas y, finalmente, debido a la masiva recepción en la década de 1920 del *Art déco*.

2.2.4. La ausencia de un liderazgo en la caricatura finisecular

Los integrantes del grupo en torno al *Madrid Cómico* carecieron de una figura externa que, como hiciera José Francés en relación con los humoristas de comienzos del siglo XX, apoyase de manera continua su producción, organizase salones de periodicidad anual –creando de esta manera un circuito expositivo exclusivo para la caricatura– u organizase una plataforma societaria común desde la cual actuar de manera colectiva. Es importante y justo señalar, además, que este apoyo fundamental del que se beneficiaron estos dibujantes no surgió por iniciativa de uno de los artistas sino que partió de un escritor y crítico de arte empeñado en elevar el arte de la caricatura al escalón más alto de la jerarquía artística. Tampoco contaron los humoristas finiseculares, como sí lo haría la generación venidera, con un personaje tan activo como Ramón Gómez de la Serna. Si la influencia del primero sobre los humoristas del primer tercio del siglo XX se produjo de forma directa por las razones anteriormente mencionadas, la ejercida por Ramón ha de considerarse desde una perspectiva más amplia en cuanto activo impulsor de lo nuevo en el contexto más genérico del arte en la capital.

Así, sin que sea propio del historiador especular sobre circunstancias que no han tenido lugar, cabe pensar que el éxito de la Caricatura Nueva se debió en buena medida a la inagotable labor de Francés, responsable de los Salones de Humoristas desde 1914 y presidente de la Unión de Dibujantes Españoles tras su nombramiento

en 1932, siete años después de su fundación en 1925. Cabe pensar, además, que tanto la repercusión social como la fortuna crítica de los Cilla, Demócrito, Luque, Mecachis, Navarrete, Perea, Pons, etc., se hubiese visto favorecida enormemente de haber contado en su tiempo con un soporte, a la vez que motor, del tipo de José Francés.

2.2.5. Odiosas comparaciones

Las críticas a la actitud y a la estética de la caricatura finisecular tuvieron como denominador común la comparación del núcleo en torno al *Madrid Cómico* con generaciones de caricaturistas pasadas, presentes y futuras, así como nacionales y extranjeras. En todos los casos, las referencias a otros grupos se emplearon como modelos ejemplares que dejaban maltrechos a los dibujantes madrileños.

En primer lugar, dentro del ámbito peninsular, las varas de medir empleadas llegado el momento de evaluar el estado de la caricatura a finales del siglo XIX fueron, de manera recurrente, Francisco de Goya (1746-1828) y Francisco Ortego (1833-1881)[77]. El primero, con independencia de su faceta como pintor, resulta esencial al ser considerado por la historiografía y la crítica como el iniciador del arte de la caricatura en España[78]. Como puede suponerse, la referencia al genio aragonés se utilizó tanto para denunciar la distancia cualitativa entre el pintor y sus herederos de la generación del *Madrid Cómico* como para evocar un capítulo glorioso del género caricaturesco al cual habrían de tender las futuras hornadas. Sirva de ejemplo al respecto la opinión del crítico Ángel Vegue y Goldoni:

---

[77] Tanto para una aproximación a ambas figuras en el ámbito de la caricatura, como a la ilustración decimonónica en España véanse las obras, todas ellas ya citadas de: PICÓN, Jacinto Octavio, *Apuntes para la historia de la caricature*; SALMERÓN, Exoristo, *La caricatura y su importancia social*; BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del XIX en España*; BOZAL, Valeriano, *El siglo de los caricaturistas*.

[78] Son numerosos los artículos del periodo estudiado que citan a Francisco de Goya como pionero de la caricatura española. No obstante, se han seleccionado los siguientes ya que, de una u otra manera, esbozan la genealogía de este arte en España. Véanse VILLAHERMOSA, Pedro Antonio [firma como *"Sileno"*], "La caricatura política. Apuntes para un libro", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 15 marzo 1902, p. 3; PÉREZ, Dionisio, "Madrid", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 21 diciembre 1905, p. 7.; ENCINA, Juan de la, "La Exposición de Humoristas", ob. cit., p. 8.; FRANCÉS, José, "Vida Artística. Los Salones de Humoristas…", ob. cit., p. 360; ALCÁNTARA, Francisco, "En el Salón de Humoristas. Tito (Exoristo Salmerón)", en *El Sol*, Madrid, 12 marzo 1919, p. 9.; VEGUE Y GOLDONI, Ángel, "Conferencia de José Francés sobre los humoristas", en *El Imparcial*, Madrid, 25 marzo 1919, p. 4.; "Humorismo. Conferencia de *K-Hito*", en *El Sol*, Madrid, 24 marzo 1920, p. 5.; CASTROVIDO, Roberto, "El homenaje a Manuel Tovar", en *La Voz*, Madrid, 28 marzo 1925, p. 1. y "El banquete a Manolo Tovar", en *El Imparcial,* Madrid, 30 marzo 1925, p. 3.

> Después de Goya se distinguen Alenza, Lucas y Ortego, y más tarde, Urrabieta, Vierge, Sojo, Cubas, Planas, Padró, Pellicer, Mestres, Perea, el mudo, etc., etc. Las revistas ilustradas a fines del siglo XIX, marcan entre nosotros la decadencia del género[79].

El recurso de la comparación con Francisco Ortego por parte de la crítica se llevó a cabo en semejantes términos a los mencionados para Goya pues, al menos en el terreno de la caricatura y el dibujo de tipos y costumbres, la figura de Ortego resiste una comparación con el aragonés. Como bien ha resumido Valeriano Bozal, Ortego —el *Gavarni* español— fue el gran dibujante de las décadas centrales del Ochocientos, "quizá el único que puede compararse a los franceses […] y el que más se aproxima a su estilo, concepciones y gama temática"[80]. La desvinculación de este dibujante de la generación finisecular viene dada no sólo por su nacimiento, ocurrido apenas cinco años después de la muerte de Goya, sino por su fallecimiento lejos de la capital española, en Francia, en el mismo año de la fundación del *Madrid Cómico.* Así, es tanto en virtud de su cercanía geográfica y cronológica a los dibujantes finiseculares como sobre todo, por su carácter de emblema del género caricaturesco en el siglo XIX, que la crítica acudió a su figura para poner en valor la producción de la generación finisecular. Muestra de ello es el juicio de Dionisio Pérez, emitido en 1905, en el cual el crítico no sólo señala a Mecachis como único baluarte de la caricatura española a finales del XIX al equiparar su obra a la de su predecesor, Francisco Ortego, sino que además realiza un ataque frontal al resto de dibujantes del fin de siglo por su incapacidad para elevar el prestigio de la disciplina:

> Puede decirse que la caricatura, como arte, comienza ahora a vivir en España. Ortego y *Mecachis*, dos buenos luchadores, realizaron una obra absolutamente personal. Los demás no han tenido constancia bastante para imponer su arte, para hacerlo amar y respetar del público y de los mismos artistas, cultivadores de otros géneros[81].

De un modo análogo, las palabras de Antonio Cánovas, también publicadas en los años inmediatamente posteriores al ocaso de la generación del *Madrid Cómico*, ponen de manifiesto tanto la relevancia de la aportación artística de Ortego a la

[79] VEGUE Y GOLDONI, Ángel, "Conferencia de José Francés", ob. cit., p. 4.
[80] BOZAL, Valeriano, *El siglo de los caricaturistas,* ob. cit., p. 74.
[81] PÉREZ, Dionisio, "Madrid", ob. cit., p. 7.

caricatura, en cuanto elemento de comparación para dibujantes venideros, como la dificultad de estos para situarse a su altura:

> La caricatura, como género artístico, ha sido muy poco cultivada en España, a no ser en tiempos muy recientes. Puede decirse que iniciada la especialidad de este arte cómico por Leonardo Alenza y Ortego, han sido contados los que lograron hacerse una personalidad con sólo la caricatura, y que, aun hoy mismo, no están sobrados de compañeros los graciosísimos Sancha y Medina Vera[82].

Esta constante búsqueda de referentes nacionales ante los cuales empequeñecer la contribución de los miembros de la hornada finisecular al desarrollo del arte de la caricatura no se limitó a la búsqueda de un pasado o pasados gloriosos. Entre los recursos empleados por los críticos especializados para tal fin, la comparación de las caricaturas madrileña y catalana sirvió de igual manera para delatar las deficiencias del género en la capital. En este caso, como sucediera con los mencionados maestros españoles de la sátira y la caricatura, esto es, Goya y Ortego, dicha comparación se encontraba absolutamente justificada.

El último tercio del siglo XIX coincide con un momento de esplendor de la caricatura en Cataluña. Revistas como *La Campana de Grácia*, desde su fundación en 1870 y *L'Esquella de la Torratxa*, nacida nueve años más tarde, constituyen no sólo el cénit de la caricatura catalana sino que bien pueden ser equiparadas con las mejores publicaciones que verán la luz en tiempos de la generación que, desde el próximo capítulo, ocupará nuestro estudio. En las mencionadas publicaciones se dan cita los Manuel Moliné (1833-1901), Josep Llovera (1846-1896), Apeles Mestres (1854-1936), Jaume Pahissa (1846-1928), o Josep Lluís Pellicer (1842-1901), formando un núcleo catalán sólido y talentoso que recibe el reconocimiento unánime de la crítica nacional. En este sentido, en una fecha como 1915, cuando la Caricatura Nueva se encuentra aún en ciernes y los Salones de Humoristas apenas han echado a andar en la capital, el crítico José Francés esgrimía los rasgos que elevaban el humor gráfico catalán por encima del madrileño:

> Ocurre entre Barcelona y Madrid algo semejante a lo que sucede entre Múnich y Berlín. Los periódicos humorísticos más importantes, más dentro

[82] CÁNOVAS, Antonio, "Un nuevo caricaturista", ob. cit., p. 3.

> de la verdadera orientación satírica son los que se publican en Múnich y Barcelona, no los que se publican en Madrid… Acaso el más antiguo de los periódicos satíricos que se publican actualmente en España sea la barcelonesa *Campana de Gracia.* Por ella y por *L'Esquella de la Torratxa*, mucho más joven, han desfilado varias generaciones de caricaturistas, desde Padró, Moliner, Pellicer y Apeles Mestres… hasta los modernísimos Babel y Smith. Además, los dos semanarios –como casi todos los catalanes- han representado siempre el amor a todas las libertades y el odio a seudo-ideales reaccionarios que ahora caracterizan, de un modo triste y desconsolador, a los principales semanarios satíricos madrileños[83].

Por último, como cabe esperar, las alusiones al estado de la caricatura a finales del siglo XIX y comienzos del XX en la capital se encontraban jalonadas por referencias a modelos foráneos, principalmente británicos, alemanes y franceses. Dionisio Pérez, autor con cuyo interrogante en torno a la sucesión al trono de Mecachis abriésemos este capítulo, asociaba la mediocridad del género, tanto en Madrid como en España, a la falta de arraigo de este arte en nuestro país: "La caricatura en España se ha cultivado poco, en relación con lo que en este sentido han hecho Alemania, en primer término, Francia e Inglaterra"[84]. Similar opinión ofrecía Enrique Vaquer en las páginas de *La Época*, en 1910: "En Francia, Alemania, Inglaterra e Italia hace ya mucho tiempo que la caricatura es considerada como un arte completo, cultivada no solamente en periódicos satíricos y humorísticos, como *Le Jugend*, *Simplicissimus*, *Le Rire* y otros, sino en verdaderas obras de género"[85]. Cabe señalar en este sentido cómo, al contrario de lo que sucederá con los nuevos humoristas, son escasos los dibujantes finiseculares españoles considerados por la crítica a la altura de los grandes artífices de la disciplina:

> Es necesario llegar a Hogarth, a Granville, a «Cham»…a Ortego, a «Sem», a «Mecachis», para sentir la alegría humorística de la verdadera caricatura, que

[83] LAGO, Silvio [seud. de José Francés], "La caricatura contemporánea. Alemania. T. T. Heine", en *Madrid Cómico*, Madrid, 28 octubre 1911, p. 13.
[84] PÉREZ, Dionisio, "Caricaturistas españoles", ob. cit., p. 1.
[85] VAQUER, Enrique, "Las caricaturas de 'Tito'", en *La Época,* Madrid, 13 diciembre 1910, p. 3.

> deforma lo natural, pero exagerando los rasgos característicos, capaces de despertar en nosotros la hilaridad y sin horrorizar con la deformidad tétrica[86].

Como demostraremos en próximos capítulos, las críticas a la nueva generación fueron generalmente más benévolas que las cosechadas por los dibujantes en torno al *Madrid Cómico*. Si el sentimiento generalizado en relación con la caricatura finisecular fue de decepción ante un grupo mediocre del cual únicamente cabría rescatar, como acabamos de comprobar, la firma de Mecachis, una multitud de humoristas gráficos entre los miembros de la nueva hornada verá su nombre encumbrado por la crítica junto al de los grandes maestros del género, desde William Hogarth hasta Francisco de Goya, desde Honoré Daumier hasta Raemaekers.

Hasta aquí el somero análisis del contexto en el que desarrollaron su labor los humoristas de la generación del *Madrid Cómico.* Como hemos puesto de manifiesto al comienzo del capítulo, el objetivo del mismo ha sido tanto el de relativizar y matizar la funesta fortuna crítica que encontraron entre sus contemporáneos como, sobre todo, aproximarnos a los factores que afectarían la evolución de la nueva hornada. La comparación entre ambas es materia a tratar en próximos epígrafes, ya enteramente dedicados al grupo de Los Humoristas. Serán los mismos críticos que han denunciado las carencias de los primeros quienes tiendan a glorificar las virtudes de los dibujantes de las primeras décadas del siglo XX, trazando con ello una nítida división generacional, ya sea en 1898 o bien en 1900, entre la antigua y la nueva caricatura.

[86] ZOZAYA, Antonio, "Manolo Tovar", en *La Libertad*, Madrid, 6 marzo 1925, pp. 1-2.

CAPÍTULO 3

Los Humoristas, una generación nueva

3.1. "Nosotros somos nosotros": un retrato de familia.



Il. 3. "Nosotros somos nosotros".
FRESNO, *Buen Humor*, Almanaque de 1923, pp. 22-23.

Karikato, Barradas, Estévez Ortega, Nigromante, Ramírez, José Francés, Pellicer, Casero (hijo), Casero (padre), Cabanés, Manuel Abril, Fernando Luque, Francisco López Rubio, Francisco de Troya, Ricardo Marín, Bon, Luis de Tapia, Polo, Reyes, Sánchez Carrere, Márquez, Mel, López Montenegro [Cyrano], Mayral, Aristotéllez, Alcalá del Olmo, Gros, Garrido, Carlos Luis de Cuenca, Sileno, Pérez Zúñiga, Sinesio Delgado, José de la Serna, Antequera Azpiri, Plañiol, Demetrio, Bilbao, Ramos de Castro, Francisco López Rubio, Ramón Gómez de la Serna, García Sanchiz, Rivero Gil, Ribas, Penagos, Gascón, Uribe, K-Hito, Fresno, Tovar, Bagaría, Asenjo y Torres del Álamo, Jubera y Barbero.

Inmortalizados por el lápiz de Fresno (1881-1949), a la sazón uno de los mejores exponentes del retrato caricaturesco de comienzos del siglo XX en España[87], los personajes que integran esta viñeta colectiva representan la esencia de la generación que sustituirá a los dibujantes decimonónicos una vez finiquitada por la acción combinada de la crítica y las circunstancias personales de sus miembros.

Este retrato familiar del humorismo madrileño de 1923 con el que abrimos el capítulo se ciñe al ámbito específico de la redacción y los colaboradores habituales de la revista *Buen Humor*. Por este motivo, con el fin de mostrar una imagen completa de esta generación, la viñeta debería ser completada con ciertos nombres que, junto a los recién expuestos, no sólo fueron miembros de pleno derecho del grupo sino que además afectaron de diversas maneras a su desarrollo. Así, cabría citar entre los ausentes a algunos de los dibujantes que abanderaron la transición intergeneracional en los albores del nuevo siglo, es decir, los Inocencio Medina Vera, Francisco Sancha, Joaquín Xaudaró, Tito o Tomás Leal da Cámara.

La viñeta de Fresno es, en cualquier caso y pese a sus voluntarias omisiones, una certera representación del humorismo madrileño del primer tercio del XX. Así, con esta imagen en mente, el objetivo de esta primera parte de nuestro estudio es el de analizar y legitimar la existencia de la generación que daremos en llamar de "Los Humoristas" como un conjunto de individuos que, poniendo tierra de por medio con la caricatura finisecular, emprendió y consumó una radical metamorfosis de la caricatura en la capital de España entre 1898 y 1936.

3.2. Los Humoristas: una generación a examen

Constituye ya un lugar común dentro de la historiografía de la caricatura a nivel internacional el considerar la evolución de la disciplina en función de la sucesión de diferentes generaciones. Entre éstas, son las de los británicos de finales del siglo XVIII, los franceses del segundo tercio del XIX o los alemanes de comienzos del XX los modelos generacionales más empleados para tal fin. En nuestro caso, el análisis del grupo de Los Humoristas requiere de unas consideraciones previas que justifiquen la adopción del término "generación" como criterio historiográfico para referirnos al conjunto de dibujantes presentado en el epígrafe anterior. Es ésta una

[87] Remito al capítulo 8 del presente estudio, en el cual se analiza la renovación del subgénero del retrato caricaturesco aludiéndose en él tanto al propio Fresno como al resto de retratistas de la nueva generación.

tarea necesaria cuya realización no ha sido hallada entre la literatura existente al respecto y que constituye un punto de partida insoslayable para el análisis de nuestro objeto de estudio y su posterior comprensión.

El examen que emprendemos a continuación y que tratará de justificar que nuestro grupo de humoristas, con independencia de sus diferencias individuales, posee unas características propias que aconsejan su agrupación en cuanto generación, tiene como referentes las reflexiones teóricas que en torno a este concepto han realizado una serie de autores a lo largo de la historia del pensamiento filosófico. En concreto, en nuestro análisis utilizaremos criterios de clasificación y definiciones de la noción de "generación" enunciados por Leopold von Ranke (1795-1886), Ottokar Lorenz (1832-1904), Wilhelm Dilthey (1833-1911), Julius Petersen (1839-1910), Wilhelm Pinder (1878-1947) y José Ortega y Gasset (1883-1955)[88]. No obstante, entre las contribuciones de estos autores hemos escogido la de Julius Petersen como base para nuestro examen en virtud de la amplitud y diversidad de su singular propuesta para la identificación de una generación[89], consistente en la enumeración de una serie de condiciones de cuyo cumplimiento depende el carácter generacional de un grupo de individuos. Más aun, la elección del esquema de Petersen se considera ideal en función del carácter de su estudio, destinado a identificar generaciones no ya únicamente biológicas sino literarias, esto es, engendradas y moldeadas por la doble acción de la cultura y las relaciones humanas.

Analizamos pues a continuación la coherencia de la aplicación del término "generación" a Los Humoristas confrontando al grupo con cada una de las ocho condiciones postuladas por Petersen: coetaneidad de los miembros; formación intelectual semejante; relaciones personales directas; participación en actos colectivos; ocurrencia de acontecimientos generales de afectación común; caudillaje o

[88] Para una aproximación genérica a las aportaciones de cada uno de estos autores al estudio del concepto de "generación" véase el volumen de Pedro Laín Entralgo, *Las Generaciones En La Historia*, y en especial el capítulo 6 del mismo titulado "La Generación como concepto historiológico. Historia del concepto".

[89] La aportación de Julius Petersen al examen del concepto se remonta a 1930, fecha de publicación de su ensayo "Las generaciones literarias", dentro del volumen *Filosofía de la Ciencia Literaria*, editada por Emil Ermatinger. He consultado la traducción al español publicada en Madrid, en 1984, por el Fondo de Cultura Económica.

liderazgo por parte de un individuo; lenguaje generacional identificativo; rechazo a la generación previa[90].

a) Nacimiento o coetaneidad

El primer criterio, compartido por el grueso de la literatura dedicada a la exploración del concepto de "generación", conlleva la necesidad de que los individuos en cuestión hayan nacido y/o convivido en un mismo tiempo. En este sentido, una delimitación cronológica de uso frecuente asocia el transcurso de un siglo a la existencia de tres generaciones diferentes[91]. Así, como propuso Ottokar Lorenz, una misma generación se define por un conjunto de hombres que opera de manera conjunta durante un tercio de siglo[92].

En el caso de nuestros humoristas, sus respectivas fechas de nacimiento conforman un amplio marco temporal. Entre los más veteranos encontramos a Sileno (n. 1869), Xaudaró (n. 1872), Sancha y Marín (n. 1874), Tovar (n. 1875), Medina Vera (n. 1876) o Tito (n. 1877), es decir, aquellos dibujantes que ya antes del cambio de siglo, durante su juventud, coincidieron en las páginas de las publicaciones periódicas con el grupo en torno al *Madrid Cómico*. En el extremo opuesto, algunos de los benjamines del grupo nacieron una vez comenzado el nuevo siglo. Son los casos de Esplandiú (n. 1901), Sama (n. 1902), Bluff (n. 1903), Elías (n. 1904), Melendreras (n. 1905) u Orbegozo (n. 1908), entre otros. La gran mayoría de nacimientos, sin embargo, ocurrió en las décadas de 1880 y 1890.

Dadas estas cifras, si bien no puede hablarse de un grupo homogéneo desde la estricta perspectiva de la "coetaneidad", la cual requiere del nacimiento en una misma fecha, no es menos cierto que la diferencia entre el primer y el último de los nacimientos, los de Sileno y Orbegozo, es de algo más de un tercio de siglo, referencia que, como ya hemos explicado, suele emplearse para identificar a una

[90] Los argumentos que serán esgrimidos para justificar la pertinencia del término "generación" en cada una de las condiciones propuestas por Petersen conllevan la mención de elementos y factores, tales como los Salones de Humoristas, la U.D.E., la prensa o la vida social y profesional en común, entre otros, que serán debidamente analizados en posteriores capítulos, estando por tanto su mención en este epígrafe únicamente destinada a contribuir a este examen particular.

[91] No me detengo en este punto a valorar las diferentes aproximaciones al marco temporal que en mejor medida define a una misma generación. Me remito para ello al ya mencionado capítulo 6 del volumen de Pedro Laín Entralgo, *Las Generaciones en la Historia*, pp. 207-264.

[92] *Ibídem*, pp. 225-226.

generación. Así, puede decirse con rotundidad que entre todos ellos existió una relación de "contemporaneidad", entendido este concepto como la pertenencia a un mismo tiempo. Más importante aún, y con esto se certifica el ajuste de nuestro grupo de humoristas al primer criterio de Petersen, todos ellos desarrollaron su actividad profesional en el primer tercio del siglo XX y, de una manera muy especial, en las décadas de 1910 y 1920 en el contexto de la renovación del arte de la caricatura en la ciudad de Madrid.

b) Formación intelectual semejante

La justificación del cumplimiento de esta condición ha de realizarse, de manera irremediable, permitiéndonos cierta holgura debido a que la composición del grupo de los nuevos humoristas fue heterogénea desde diversos aspectos: la edad matemática, la procedencia geográfica o el origen social, entre otros. Es por ello que, como cabría esperar, las respectivas formaciones intelectuales de cada uno de los dibujantes difirieron entre sí. No obstante, resulta también probable que, en cuanto individuos vinculados a un mismo periodo histórico y a un mismo ámbito geográfico, esto es, el nacional en los años de formación y el madrileño en la etapa profesional, Los Humoristas fuesen influenciados por un conjunto similar de elementos formativos: fuentes de carácter literario, fuentes de información general como diarios y revistas, individuos particulares, manifestaciones artísticas, etc.

c y d) Relaciones personales directas / Participación en actos colectivos[93]

Nos encontramos en este punto ante una característica esencial que, quizás en mayor grado que cualquier otra, distinguió a los integrantes de la nueva generación de dibujantes. Se trata, además, de un requisito que el propio José Ortega y Gasset, en la línea de Petersen, señaló como *conditio sine qua non* para la existencia de una generación al definirla como el conjunto de los coetáneos "en un círculo de actual convivencia"[94]. En este sentido, tanto para Petersen como para Ortega y Gasset el establecimiento y el mantenimiento de un "contacto vital", de un "trato directo" entre los individuos de una misma generación es consustancial a existencia de la misma.

[93] El ensayo de Petersen considera estas dos condiciones por separado. No obstante, dada la naturaleza de la comunidad de dibujantes que protagoniza nuestro estudio es posible elaborar una respuesta conjunta para ambos requisitos.

[94] ORTEGA y GASSET, José, *En torno a Galileo*, *Esquema de la crisis*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, p. 51.

En nuestro caso, la nueva hornada de artistas del humor gráfico de comienzos del siglo XX se distinguió de sus predecesores, los dibujantes del núcleo del *Madrid Cómico*, tanto por un fuerte sentido de la colectividad como por la posibilidad, inédita en la capital, de desarrollar una permanente vida en común. Esta circunstancia, evidente desde mediados de la década de 1910, fue propiciada por la confluencia de una serie de factores que intensificaron de un modo formidable las relaciones personales y directas entre los caricaturistas. Nos referimos a la creación de un mecanismo expositivo permanente de periodicidad anual –los Salones de Humoristas, a la frecuente celebración de la colectividad en eventos tales como homenajes, fiestas, bailes y tertulias, así como de la unión profesional de estos artistas bajo las siglas de la U.D.E.

Resulta por otra parte altamente significativo que tanto las relaciones personales como la participación en eventos colectivos se produjeron entre estos artistas del humor siguiendo lo que podríamos denominar una "pauta de continuidad" a lo largo de varias décadas. Como bien hizo notar el periodista César González-Ruano con motivo de la celebración del XIII Salón de Humoristas a comienzos de los años treinta: "La Exposición es una continuación del entusiasmo de nuestros dibujantes iniciado en 1907 con el primer Salón de caricaturas, al que concurrieron muchos de los que hoy figuran en esta de 1930"[95].

En similares términos se expresaba José Francés en 1932 al precisar cómo una de las claves de la fisonomía de los Salones de Humoristas, evento aglutinador por excelencia de los miembros del grupo, radicó en el hecho de que "en las listas de estas falanges libres y varias no son siempre los mismos los nombres; pero tampoco son radicalmente distintos"[96]. En efecto, si comparamos año tras año las listas de participantes en los Salones de Humoristas[97] o las de asistentes a eventos colectivos, encontraremos que los nombres de aquellos dibujantes que constituyeron el núcleo duro del grupo se repiten con frecuencia. Baste señalar, a modo de ejemplo, cómo el mismo organizador y participante como escultor en el primer conato de salón de

[95] El autor se refiere, en concreto, al grupo formado por Karikato, Montagud, Sancha y Xaudaró. GONZÁLEZ-RUANO, César, "Humor, ¿Buen Humor?, Humorismo. Visita al XIII Salón de Humoristas", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 4 diciembre 1930, p. 16.
[96] LAGO, Silvio [seud. de José Francés], "La decimoquinta salida de los humoristas españoles", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 8 abril 1932, p. 4.
[97] Véanse las Tablas 6 a 8 en Apéndice III.

caricaturas en 1907, el escultor Filiberto Montagud, es veintitrés años más tarde secretario de la U.D.E, organizadora en 1932 del XV Salón de Humoristas.

Así pues, fue como consecuencia de estos factores que la ciudad de Madrid se convirtió en plataforma profesional y social en la cual el dibujante individual encontraría lugares en los que confraternizar con sus colegas de profesión explotando de muy diversas maneras las posibilidades de una vida en común[98].

e) Ocurrencia de acontecimientos generales de afectación común

Esta quinta condición exige que los sujetos en cuestión compartan un contexto histórico común, siendo por tanto beneficiados o perjudicados por un mismo conjunto de sucesos políticos, sociales y culturales. Sucede en el caso de la caricatura, al igual que en el de la literatura –para el cual elaboró Petersen su esquema–, que los individuos pertenecientes a una misma generación no sólo se ven afectados por una misma experiencia histórica sino que es precisamente ésta la que determina en mayor medida el aspecto de su producción. En este sentido, los caricaturistas de la nueva generación respondieron con sus viñetas a vivencias comunes, tales como el Desastre del 98, la I Guerra Mundial, el auge de los fascismos, los vaivenes políticos de la Restauración, la Dictadura de Primo de Rivera o la II República, pero también a los grandes acontecimientos sociales y culturales cuya acción modeló de una manera única el transcurso de sus vidas[99].

f) Caudillaje o liderazgo por parte de un individuo

Es quizás este punto en el cual el cumplimiento de las "leyes" de Petersen admite menor margen de discusión. Desde los años previos a la Gran Guerra y por espacio de dos décadas, la nueva hornada de humoristas activos en la Villa y Corte tuvo en la figura de José Francés su guía particular. Tanto es así que Francisco Alcántara, uno de los críticos de arte de mayor calado en el panorama nacional de comienzos de siglo, se refería en 1923 al grupo de Los Humoristas como "los

[98] En otro lugar he desarrollado esta particular relación de la generación de Los Humoristas con la ciudad de Madrid. Véase GUIJARRO, José Luis, "Los lugares del humor. Madrid 1907-1936", *Ciudad y Artes Visuales*, Madrid, Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid, (en prensa).

[99] La segunda parte de nuestro estudio, si bien examina el arte de los humoristas nuevos desde una perspectiva predominantemente formal, no puede evitar ser construida sobre estas experiencias generacionales comunes puesto que la caricatura, en cuanto disciplina fuertemente apegada a la actualidad, encuentra en ésta su principal sustento temático.

chiquillos de Madrid y de provincias que más tarde fueron ingresando en el redil de Francés"[100].

Este liderazgo se fraguó y consolidó a partir de diversas experiencias. En una primera etapa comprendida entre 1914 y 1923, el escritor y crítico de arte lideró el proceso de renovación de la caricatura en la capital desde su posición de organizador de los Salones de Humoristas. En un segundo momento, Francés se situó a la cabeza de los dibujantes nacionales al aceptar en 1932 la presidencia de la Unión de Dibujantes Españoles. Junto a ello, y más allá de estas responsabilidades, fue de una manera especial su constante impulso teórico y crítico a la disciplina en general, así como a la nueva generación en particular, el factor que en mayor medida contribuyó la consolidación de su persona como líder indiscutible de nuestro grupo de humoristas.

g) Lenguaje generacional identificativo

El rasgo estilístico que vertebró el proceso de revitalización de la caricatura, en el caso particular de generación de Los Humoristas, fue el empleo de una libertad formal sin precedentes en la historia de la caricatura española. La asunción de los nuevos lenguajes de vanguardia desde la década de 1910, así como de los planteamientos formales vinculados al *Art déco* en los años veinte, tuvo como resultado la aparición de una heterogeneidad de formulaciones plásticas que estableció, por sí misma, una innegable división generacional con los dibujantes finiseculares, los cuales en su inmensa mayoría se mantuvieron fieles a un credo estético semejante.

Podría argumentarse al respecto que la recién mencionada heterogeneidad formal constituye precisamente la antítesis de lo que Petersen denominó como "lenguaje generacional identificativo". En otras palabras, cabría objetar que se trató de una generación sin un lenguaje común. Creemos, sin embargo, que la condición del autor danés ha de entenderse en un sentido más amplio, en un modo análogo al que, por ejemplo, postuló Wilhelm Pinder en su *Historia del Arte por generaciones*, publicada en 1926. De acuerdo con el historiador alemán, la existencia de una generación no comporta tanto la aparición de un "estilo", como de un "valor

[100] ALCÁNTARA, Francisco, "IX Salón de Humoristas. Francisco Sancha, 1892-1923", en *El Sol*, Madrid, 2 junio 1923, p. 4.

estilístico"[101]. Así, pese a que el mencionado empleo de la libertad formal se materializó en la existencia de un pluriestilismo plástico integrado por propuestas de muy diversa índole por parte de cada uno de los dibujantes, esta libertad constituye al tiempo un valor estilístico, en definitiva, un elemento identificativo, de la nueva generación que la distingue de las anteriores.

h) Rechazo a la generación previa

Durante las primeras décadas del siglo XX, la promoción de Los Humoristas hubo enfrentarse al problema que, por aquellos mismos años, enunciara José Ortega y Gasset como característico de cada nueva hornada: "…para cada generación, vivir es […] una faena de dos dimensiones, una de las cuales consiste en recibir lo vivido –ideas, valoraciones, instituciones, etc.– por la antecedente; la otra, dejar fluir su propia espontaneidad […] el espíritu de cada generación depende de la ecuación que estos dos ingredientes formen"[102].

La confrontación con la producción de los dibujantes del núcleo del *Madrid Cómico* y el establecimiento de una nítida división generacional se llevó a cabo por parte de los nuevos dibujantes por vías estrictamente estilísticas en el contexto más amplio de la asunción de un común deseo de romper con la sátira grotesca decimonónica y explorar nuevas posibilidades formales. Así, resulta difícil encontrar testimonios de los nuevos dibujantes en los cuales se manifieste de un modo explícito el rechazo de la generación previa. Al contrario, existió por lo general un cordial reconocimiento de la labor de los dibujantes finiseculares. Es el caso de Tito, quien en su volumen de 1918, *La Caricatura y su Importancia Social*, afirmaba: "En España, con motivo de la Revolución, reaparece la caricatura. El *Gil Blas, La Flaca, La* Broma dan a conocer artistas tan notables como Ortego, Luque, Mecachis y Demócrito"[103]. De un modo similar, Manuel Tovar reconocía su deuda con Cilla *y* Mecachis en los siguientes términos: "Yo no soñé nunca con ser un Velázquez... Cilla, Carán d'Ache, Mecachis fueron quienes despertaron en mí la afición al dibujo"[104].

---

[101] Véase PINDER, Wilhelm, *El problema de las generaciones en la historia del arte*, Buenos Aires, Losada, 1946. La edición original, bajo el título *Das Problem Der Generation in Der Kunstgeschichte Europas*, fue publicada por Verlag A.A. Seeman en Leipzig, 1926.
[102] ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo.* En *Obras completas, tomo III (1917-1918)*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, p. 149.
[103] SALMERÓN, Exoristo, *La Caricatura y su Importancia Social*, ob. cit., p. 44.
[104] MILLA, Fernando de la, "Manuel Tovar", en *La Esfera*, Madrid, 24 marzo 1928, p. 19.

En efecto, quizás debido a un respeto profesional y a un sentimiento de empatía en relación con las circunstancias en las que desarrollaron su labor los dibujantes de finales del siglo XIX, los nuevos caricaturistas sintieron su modernidad sin la necesidad de desprestigiar públicamente a sus predecesores. Esta labor, en cualquier caso necesaria para el encumbramiento de la generación de Los Humoristas, corrió a cargo de la crítica especializada y, de un modo muy especial, de José Francés en cuanto portavoz generacional ajeno a la profesión. En posteriores epígrafes se tratará este asunto con mayor detalle, pero sirva ahora como ejemplo, con el fin de hacer evidente el rechazo a la generación previa requerido por Petersen, el siguiente extracto en el cual Francés no sólo hace gala de un visceral rechazo a la generación del *Madrid Cómico* sino que, además, trata de provocar a la nueva hornada, aún en ciernes en 1908, para que traten de acabar con su incapacidad para superar los defectos de sus antecesores:

> Humoristas pueden ser los del Salón de *Le Rire*; pero no nuestros dibujantes Medina Vera, Sancha, Xaudaró, Tovar, Fresno, Santana, Robledano, Montagud y algún otro (…) Sus precursores, los ñoños y patriarcalísimos Cilla, Pons, Rojas, Navarrete, ni eso tenían siquiera. Hijos de su época, bien la honraban y correspondían a mediocridad y ramplonismo[105].

Resulta evidente, por tanto, la voluntad del futuro líder de los nuevos humoristas de establecer una fractura generacional con respecto al tiempo anterior, así como de espolear a los jóvenes dibujantes de los inicios del siglo XX hiriéndoles en su orgullo al situarlos en un plano inferior al de sus homólogos franceses. Concluimos con esta cita el examen mediante el cual hemos confrontado la naturaleza del grupo de Los Humoristas con las exigencias que Julius Petersen propusiera por aquella misma época para el reconocimiento de la existencia de una generación. El veredicto final, una vez aportados los argumentos que confirman el ajuste a cada una de las condiciones, ha de ser positivo. Más aún, parafraseando a Leopold von Ranke[106] podemos afirmar, además, que la obra de cada uno de estos dibujantes, con independencia de su individualidad, se integró en un conjunto generacional cuyo producto, elaborado durante un tercio de siglo, puede ser considerado como un todo homogéneo que hemos dado en denominar "Caricatura Nueva". Esta idea, expuesta

[105] FRANCÉS, José, "Segundo Salón de Humoristas", ob. cit., pp. 84-85.
[106] Véase LAÍN ENTRALGO, *Las generaciones en la historia*, ob. cit., p. 219.

aquí de manera sucinta, habrá de irse consolidando junto con la pertinencia del término "generación" a medida que, en futuros capítulos, desarrollemos en profundidad cada una de los factores recién enunciados.

3.3. Madrid, capital del humor

Los factores que han conferido legitimidad a la generación que protagoniza nuestro estudio contribuyen a la vez a construir una imagen global fidedigna de la misma. Esta imagen, no obstante, sería incompleta sin una ubicación precisa del grueso de dibujantes que componen la nueva generación del humor gráfico madrileño en el espacio y en el tiempo. En el primero de los casos, el relativo al marco geográfico, la circunscripción de nuestro estudio al ámbito madrileño se nos antoja natural puesto que es en la capital de España donde este grupo de artistas de la caricatura desarrolla, de un modo principal, su actividad. Cierto es que Los Humoristas hicieron uso de la ciudad de Madrid como base de operaciones para la ejecución de su producción al tiempo que colaboraban con publicaciones periódicas de centros nacionales o extranjeros, exhibían en salones de otras ciudades o, simplemente, mudaban su residencia a otros lugares. Sin embargo, por los motivos que exponemos a continuación y, con independencia de su propia condición de centro político del país, Madrid se convirtió desde la primera década del siglo XX en la capital de la caricatura a nivel nacional[107]:

a) Optimización de las posibilidades del binomio "caricatura – prensa"

El arte de la caricatura a comienzos del siglo XX requería, por su particular naturaleza, de una estructura periodística sólida para desarrollarse con plenitud. En este sentido, las condiciones ofrecidas por la ciudad de Madrid[108] superaron a las existentes en el resto de ciudades españolas con la única excepción de Barcelona. Recordemos que, en una fecha como 1914, la concentración de la prensa en ambos centros supera de manera amplia al resto del país, ubicándose en ambas un 55% de la

[107] Cada uno de los siguientes factores será analizado con detalle en posteriores capítulos del presente bloque, estando su mención en este punto estrictamente dirigida a reconocer su contribución al protagonismo de Madrid como centro de la caricatura nacional en las décadas previas a la Guerra Civil.
[108] En el próximo capítulo se analiza de un modo específico este asunto.

maquinaria de imprenta a nivel nacional[109]. Como consecuencia de esta variable, será en ambas ciudades en las cuales se concentre la mayor parte de los dibujantes activos en España.

b) Optimización de las posibilidades de participación en exhibiciones artísticas

La ausencia de canales expositivos específicos para la caricatura fue paliada, al menos parcialmente, con la celebración anual en la capital de los Salones de Humoristas desde 1907 hasta 1909 –en su primera etapa- y posteriormente desde 1914 hasta 1935 en lo relativo a nuestro horizonte cronológico. Al margen de la obvia mejora que esta nueva plataforma supuso para el dibujante individual, el cual podía desde entonces optar a mostrar su obra junto a la de los mejores humoristas nacionales y algunos de los principales artistas foráneos, estos eventos anuales estimularon al tiempo la celebración de muestras individuales. De nuevo en este particular es Barcelona la única alternativa posible a Madrid, debiendo marchar al extranjero muchos de los dibujantes que no tenían cabida en una u otra ciudad.

c) Optimización de las posibilidades de éxito profesional

Entre las características propias de los dibujantes que, en un momento u otro estuvieron vinculados a la nueva generación, se encuentra su carácter multidisciplinar. La práctica totalidad de los caricaturistas alternó esta actividad con incursiones en otras manifestaciones artísticas. Entre ellas, la ilustración editorial, la colaboración en campañas publicitarias o el cartel, junto a la pintura y la escultura, constituyeron frecuentes alternativas profesionales para el humorista gráfico. En este sentido, dada la elevada concentración en la capital de la industria del libro y de la mayor parte de las publicaciones periódicas del país[110], así como de la existencia de una red creciente de exhibición para las bellas artes con la que únicamente la barcelonesa podría competir[111], Madrid se erigió como destino óptimo para el citado tipo de artista polifacético movido por la necesidad de ingresos económicos.

[109] FUENTES, Juan F. y Sebastián J. FERNÁNDEZ, *Historia del Periodismo Español: Prensa, Política y Opinión Pública en la España Contemporánea*, Madrid, Editorial Síntesis, 1997, p.169.

[110] Remito al capítulo 4 del presente estudio, en el cual se presentan datos cuantitativos relativos a la mencionada concentración de la prensa española en la capital.

[111] Para una revisión exhaustiva del estado de los canales de exposición en el territorio español en las décadas previas a la Guerra Civil véase el estudio ya mencionado de Jaime

d) Optimización de las condiciones laborales y de expansión de la red de contactos profesionales y personales

Como consecuencia tanto de los factores recién presentados como de la intensa actividad que Los Humoristas desarrollaron en común en diversos escenarios de la capital desde 1914, la ciudad de Madrid se convirtió, por encima de cualquier otro centro nacional y solo rivalizando con Barcelona, en el lugar en el cual afrontar la construcción de una carrera profesional. Desde la perspectiva estrictamente profesional, la Unión de Dibujantes Españoles, constituida en 1925, ejerció de organismo de protección y proyección de sus miembros, así como de engranaje colectivo desde el cual emprender acciones conjuntas. Junto a ello, la U.D.E. estableció un nexo de unión permanente entre los artistas adscritos, siendo la naturaleza de este vínculo más sólida entre los dibujantes activos en Madrid dada la ubicación de su domicilio social en la capital de España.

Más allá de este lazo de carácter societario, los miembros de la nueva generación de humoristas establecidos en la capital desarrollaron una intensa actividad artística colectiva vertebrada por la celebración anual de los Salones de Humoristas –primero desde 1907 y más tarde desde 1914– y una intensa vida social en común espoleada tanto por la celebración de eventos de carácter esporádico como de reuniones con un carácter periódico semanal[112]. De esta manera, frente a otros centros nacionales, la ciudad de Madrid maximizó las posibilidades de atracción de dibujantes en busca de una red de contactos profesionales amplia y de carácter permanente.

En suma, fue en virtud de los factores recién esgrimidos que la capital se convirtió en el lugar idóneo para el caricaturista español. A diferencia de lo ocurrido en los años que rodean el cambio de siglo, cuando la emigración era moneda de cambio habitual entre los dibujantes de la generación del *Madrid Cómico* –ya hemos mencionado con anterioridad los casos de Luque, Pons y Demócrito–, el Madrid de comienzos del XX es un centro receptor de artistas del humor. De un modo particular, de esta capacidad de la capital para erigirse en lugar de confluencia de artistas

---

Brihuega, *Las Vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, ob. cit., y en especial el epígrafe "Los mecanismos de exhibición artística", en páginas 84 a 91.

[112] Cada uno de los citados elementos que posibilitaron el establecimiento de fuertes vínculos profesionales y afectivos entre los nuevos humoristas –Salones de Humoristas, Unión de Dibujantes Españoles y reuniones de carácter frecuente o extraordinario– serán analizados de manera específica en los capítulos 6 y 7 de nuestro estudio.

llegados de otros puntos de la geografía española son testimonio las palabras del escritor y político catalán Ferrán Agulló, quien a raíz del primer salón de caricaturas de 1907 afirmaba que "en Madrid, naturalmente, las firmas son más numerosas y, en honor de la verdad más heterogéneas, cosa lógica porque los que llamamos caricaturistas de Madrid, son los caricaturistas de cuarenta y nueve provincias"[113].

3.4. Los Humoristas: hitos y etapas de un viaje de 38 años.

Como ya hemos avanzado en nuestra introducción, la Caricatura Nueva, en cuanto fenómeno social, cultural y artístico específico, posee unas coordenadas temporales cuya relación con los acontecimientos históricos ocurridos entre sus límites, esto es, 1898 y 1936, es solo fragmentaria. Por el contrario, las diversas etapas en las que puede ser dividido este fenómeno, con el fin de facilitar su comprensión, responden en su mayor parte a acontecimientos específicos relacionados con la disciplina. Es de esta última manera que se vertebra la exposición de los hitos y etapas que, de un modo sumario, realizamos a continuación:

a) 1898 – 1907: los años de la transición intergeneracional

Como ya se ha apuntado con anterioridad, el suceso principal que marca la división generacional entre los dibujantes finiseculares y Los Humoristas es el fallecimiento en el verano de 1898 del caricaturista Mecachis. A partir de este momento y hasta 1907, fecha de celebración de la primera muestra colectiva de caricatura en Madrid, la sensación de la crítica es la de la existencia de un vacío en el humorismo de la capital. En este sentido, ya hemos mencionado durante la realización del examen generacional la decepción de José Francés ante la incapacidad de los Medina Vera, Sancha, Xaudaró, Tovar, Fresno, Santana, Robledano, Montagud, esto es, los protagonistas del primer decenio del siglo XX, para superar un pasado mediocre[114]. El ataque de Francés a los nuevos dibujantes tiene su base en un argumento que empleará de manera recurrente una vez que asuma el mando de la renovación de la disciplina: la necesidad de superar la sátira grotesca decimonónica por un nuevo humorismo de tendencia más refinada y compleja en sus formulaciones

[113] X.Y.Z. [seud. de Ferrán Agulló], "La exposición de caricaturas", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 31 octubre 1907, pp. 10-11.
[114] Véase FRANCÉS, José, "Segundo Salón de Humoristas", ob. cit., pp. 84-85.

estéticas y, por tanto, en línea con las principales capitales europeas[115]. Esta desconexión inicial de la caricatura madrileña con la actualidad del género a nivel internacional fue del mismo modo puesta de manifiesto por el crítico de arte Rafael Domènech en 1905 a raíz de una exposición de obras de Francisco Sancha:

> Porque, en España, hemos tenido y tenemos la caricatura mala por regla general; pero nos ha faltado el humorismo culto y refinado que a maravilla posee la raza anglosajona. Parodiando a Schopenhauer, podemos decir que a poco que se rasque a nuestros caricaturistas, nos encontramos enseguida con malos dibujantes, que esconden esta falta con un gracejo picante, acre y con una exageración en las líneas de la forma humana, que no nace aquella de acentuar de un modo ridículo los rasgos característicos del individuo o de la clase social al que este pertenece, sino que tiende a esconder de una manera bufonesca la falta de dibujo[116].

Son en cualquier caso años de transición y formación de la nueva generación, años en los que en Madrid trabajan los jóvenes que alternaron a finales del siglo XIX con la vieja hornada. Es un tiempo al que se referirá Francés al recordar: "Joaquín Xaudaró era uno de los maestros que, como Ricardo Marín, Sancha, Tovar, Sileno, iniciaron hace treinta y cinco o cuarenta años el renacimiento humorístico de nuestra época"[117]. Se trata, por tanto, de una fase transicional, de un interludio necesario a la espera de la aparición de las condiciones necesarias para la eclosión del grupo de Los Humoristas en la capital, hecho que ocurriría en los años previos, así como en el transcurso de la Gran Guerra.

b) 1907 – 1914: el despertar de la caricatura madrileña

El año 1907 representa un punto de inflexión en el devenir del arte de la caricatura nacional debido a la celebración en Madrid del primer "Salón de Caricaturas", organizado por Filiberto Montagud y su revista *Por el Arte*. Inflexión, decimos, porque tras una década de apolillamiento del género, el evento es percibido

[115] Este argumento, como comprobaremos en el capítulo 6, será el utilizado por José Francés para atacar a los críticos que, una y otra vez, acusaron a las obras expuestas en los Salones de Humoristas de prescindir del humor. Será, además, el principio que modele la estructuración por secciones de estos eventos anuales.
[116] DOMÈNECH, Rafael, "Exposición Sancha I", en *El Liberal*, Madrid, 18 diciembre 1905, p. 2.
[117] FRANCÉS, José, "Escoliario. Xaudaró y su caricatura sonriente", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 7 abril 1934, p. 6.

por la prensa como la afirmación de la existencia de un cuantioso grupo de artistas de la viñeta gráfica. Así, Enrique Vaquer, crítico del diario *El Globo*, apuntaba en 1907 cómo "Hoy forma ya legión en España el conjunto de entusiastas jóvenes que a la caricatura aplican sus aptitudes artísticas"[118]. Rescatamos este comentario en particular por hacer referencia a dos atributos básicos que caracterizaron a los dibujantes de esta etapa y que, unidos, serían claves para el esplendor de los años venideros: el entusiasmo y la juventud. De un modo análogo y calificando igualmente al grupo como "legión", el crítico Francisco Alcántara escribió en relación con este primer salón:

> Los caricaturistas, formando legión como se nos presentan ahora, significan la realidad, o por lo menos, la esperanza de venturas; son espíritus muy superiores a las asperezas de la vida, transformadas por sus almas en risas y humoriscos desdenes en que el dolor y la amargura quedan vencidos. Bien venidos sean, pues son uno de los frutos más sazonados de la cultura y no abundan más que en las sociedades descontentas, afinadas y deseosas de rápido mejoramiento[119].

Las palabras de Alcántara, más allá de provenir de uno de los críticos más reputados del periodo, interesan dado que es en este periodo y en virtud de la iniciativa de Montagud –que aún se repetiría en los dos años siguientes– que la opinión de los entendidos acerca del estado del arte de la caricatura comienza a transformarse impulsada por un sentimiento de esperanza ante el despertar del género.

c) 1914 – 1923: días de vino y rosas

El periodo que comienza en el año 1914 y que se prolonga por un espacio aproximado de una década ha de considerarse como el cénit de la nueva generación por diversos motivos. Primero, es ahora cuando los Salones de Humoristas, ya organizados en su segunda época por José Francés, se asientan en la capital celebrándose con una periodicidad anual y superando cada edición en recursos organizativos, a la anterior. Segundo, la caricatura encuentra en el conflicto bélico

[118] VAQUER, Enrique, "Los humoristas españoles", en *El Globo*, Madrid, 3 noviembre 1907, pp. 1, 3. Tres años después, el crítico se reafirmará en su postura al emitir un juicio sobre la nueva generación en idénticos términos. Véase VAQUER, Enrique, "Las caricaturas de Tito", en *La Época*, Madrid, 13 diciembre 1910, p. 3.
[119] ALCÁNTARA, Francisco, "Salón de caricaturas", en *El Imparcial*, Madrid, 16 de octubre de 1907, p. 3.

internacional un inesperado aliado. La Gran Guerra, dada su enorme repercusión en los medios escritos, provoca un resurgir de la disciplina al dispararse el número de viñetas alusivas a la misma en la prensa. Del mismo modo, el enorme interés que despierta entre los lectores provoca la importación de caricatura foránea como atractivo documento visual vinculado a los acontecimientos. Tercero, en 1921 aparece el primer número de la revista *Buen Humor*, santo y seña de esta generación y plataforma profesional en la cual durante el primer año ya colaboran más de un centenar de dibujantes procedentes de todo el territorio nacional. Cuarto, es en este periodo en el cual el empleo de la ya mencionada libertad formal de la que gozaron los dibujantes se maximiza al contacto con los lenguajes plásticos de vanguardia, el diseño y la moda. Por último, es a finales de la década de 1910 cuando los lazos profesionales y afectivos entre el grupo de Los Humoristas, engendrados y multiplicados a partir de los salones de Francés, se refuercen de manera definitiva dando lugar a una comunidad de dibujantes que desarrollará una vida en común hasta el estallido en 1936 de la Guerra Civil.

A consecuencia de todo lo anterior, el proceso de renovación del arte de la caricatura en la capital alcanza durante estos años su máxima expresión pudiendo hablarse ya en 1923 de una generación consolidada y caracterizada por una actitud crítica e innovadora ante su arte.

d) 1923 – 1931: un previsible aletargamiento

Dos acontecimientos concretos, acaecidos en 1923, tuvieron consecuencias que se dejarán sentir en los años siguientes marcando el devenir de la caricatura madrileña. Por un lado, es en este año en el cual José Francés abandona la organización de los Salones de Humoristas. Carecemos de la información necesaria para explicar esta retirada provisional, pero el hecho de haber sido nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a finales de 1922 pudo tener cierta relación con esta circunstancia. Sea como fuere, lo cierto es que los Salones interrumpen su celebración por cuatro años, hasta 1927. Por el otro, la circunstancia histórica del comienzo del Directorio Militar del General Primo de Rivera trajo consigo el restablecimiento de la censura previa. A causa de ello, las dificultades de los caricaturistas, en especial de los de raigambre social y política, se multiplicaron al verse limitados en su práctica por el temor al lápiz rojo del censor. Junto a estos hitos, una tercera circunstancia que afecta la evolución del grupo es la

desaparición en 1925 de Tito, sin lugar a dudas uno de los miembros principales de esta generación en virtud no sólo de la calidad de sus viñetas, de marcada orientación social y política, sino de su reflexión acerca de la naturaleza de su arte en la ya mencionada publicación *La Caricatura y su Importancia Social*.

Entre los aspectos positivos, las ya mencionadas relaciones profesionales y personales entre los nuevos humoristas desembocan en la creación, en 1925, de la Unión de Dibujantes Españoles, cuya razón de ser pasó por ofrecer al dibujante individual un organismo desde el cual emprender una lucha por la elevación de su estatus profesional y artístico al tiempo que llevar a cabo acciones y actividades de manera conjunta. Se trata, en cualquier caso, de una etapa en la cual las innovaciones formales frenan su ritmo de aparición. Como bien apuntaba Cyrano, seudónimo del dibujante y crítico Ramón López-Montenegro en 1927:

> La caricatura, en España, sigue igual que hace un año, y que hace un lustro, y no apunta tendencia evolutiva. Tal vez fuera preciso otra guerra europea para esta evolución, y, la verdad, pagarla a tanto precio sería demasiado humorismo, ¿no les parece a ustedes? Sobre que tal estancamiento no es nada bochornoso, tan gigantesco ha sido el paso que dio en España la caricatura a raíz de la guerra, que bien puede permitirse el lujo de estancarse por mucho tiempo todavía. Antes del cataclismo bélico, bastaba una ojeada a la prensa extranjera para apreciar la gran penuria caricaturesca que padecíamos aquí. Hoy, en cambio, esos mismos periódicos de allende el Pirineo nos demuestran de un modo terminante la diferencia que hay en favor nuestro[120].

De semejante opinión fue Luis Gil Fillol, quien un año después desde las páginas de *El Imparcial* subrayaba cómo el impulso primigenio, el juvenil entusiasmo de esta generación en los primeros Salones de Humoristas se había evaporado en la edición de 1928:

> Los Salones de Humoristas se iniciaron con el aliento prometedor de los jóvenes animosos y audaces. No eran perfectos los primeros Salones, pero anunciaban una aurora espléndida. Aquella juvenil avalancha, sin disciplina artística, vacilante y tortuosa en su ideario, era, no obstante, como un anuncio de la posible regeneración del arte frívolo y trivial. […] Entonces, el primero

[120] LÓPEZ-MONTENEGRO, Ramón, "El humorismo en España. Alguna muestra de la labor de los caricaturistas en el año 1927", en *ABC*, 1 enero 1927, p. 44.

> y el segundo Salón fueron promesa y símbolo. Entre los muebles apolillados y los cuadros vetustos y los enseres mutilados y las telas descoloridas del viejo almacén de antigüedades aparecían en el fiero contraste como un símbolo de novedad. El palacio destartalado y silencioso se animaba de una extraña vida. Por las ventanas sin cristales el aire de fuera, fresco y limpio, levantaba el polvo de tanta cosa arcaica. Promesa y símbolo, los primeros Salones de Humoristas no pasaron de ahí. Ahora puede decirse que han retrocedido tímidamente. A los once años, cuando el Salón encuentra un acomodo casi fastuoso, o por lo menos nuevo, el símbolo es todo lo contrario. El rancio polvo que debía cubrir los vargueños — como el buen vino, cuanto con más apariencia de viejo más valioso—cae sobre los dibujos juveniles. Papel amarillento, trazos torpes medio borrados por la pátina, colores desvaídos, ingenio infeliz de comienzo del siglo XIX... Sin un alarde de originalidad, sin un atisbo de voluntad siquiera[121].

En efecto, el formidable impulso que la disciplina experimentó ya desde comienzos de la década de 1910 se enquista de manera definitiva durante estos años. Cabe señalar en este punto, antes de acometer la explicación del último de los periodos, que es en esta fase en la cual se ubica el nacimiento de la denominads "Otra generación del 27", término bajo el cual se suele agrupar a una serie de humoristas cuyas propuestas han sido calificadas desde ciertos sectores de la historiografía como "renovadoras" del humor nacional[122].

e) 1931 – 1936: los años finales

Concluimos este tránsito por el ciclo vital de la generación de Los Humoristas con un planteamiento similar al que hemos empleado para el periodo anterior, esto es, enunciando dos fechas decisivas junto a otras vinculadas al fallecimiento de miembros de la nueva generación. En primer lugar, el 14 de abril de 1931 se proclama en España la II República. Este acontecimiento es acogido con lógico entusiasmo entre los humoristas una vez finalizados siete años de censura previa en los meses previos y en función de la asociación del nuevo régimen con el disfrute de una mayor libertad en el ejercicio de su profesión. Sin embargo, la euforia inicial se tornará de

[121] GIL FILLOL, Luis, "El XI Salón de Humoristas", en *El Imparcial*, Madrid, 4 abril, 1923, p. 3.
[122] Esta cuestión será debatida en el capítulo 9, dentro del análisis de lo que hemos dado en llamar "El Buen Humor".

manera gradual en decepción ante las frecuentes restricciones a la libertad de expresión que, desde los primeros compases de la República, se sucederán e intensificarán hasta 1936.

En segundo término, también en 1931 se publica el último número de *Buen Humor*, semanario que a lo largo de sus diez años existencia abanderó la renovación del arte de la caricatura en la capital permitiendo la colaboración en sus páginas de cientos de humoristas. Esta desaparición, con independencia de la continuidad de la otra gran revista del humor festivo, *Gutiérrez*, ha de entenderse como el final de un capítulo consustancial a la generación de Los Humoristas.

Junto a lo anterior, los fallecimientos de dibujantes a los que hacíamos referencia anteriormente son los de, quizás con excepción de Bagaría, los tres dibujantes más populares del primer tercio de siglo. Nos referimos a Joaquín Xaudaró (m. 1934), Manuel Tovar (m. 1935) y Francisco Sancha, este último fallecido en 1936, una vez comenzado el conflicto bélico nacional. Tales circunstancias, unidas a la indiscutible fractura que en la práctica totalidad de los órdenes de la vida supuso la Guerra Civil, ponen el punto final a una generación cuya contribución al arte de la caricatura, por inestimable que ésta fuese, pertenecía ya a un tiempo pasado.

CAPÍTULO 4

Caricatura y Prensa

Luces y sombras de un matrimonio de conveniencia

4.1. Caricatura y Prensa: una relación de simbiosis

La renovación estética del humorismo y la caricatura en la ciudad de Madrid, acontecida durante las primeras décadas del siglo XX, encontró en la modernización de la prensa española un proceso paralelo cuyos vaivenes ejercieron una influencia capital en su desarrollo. El objetivo de este capítulo es presentar, no ya un panorama general de las reformas y los progresos vinculados a las publicaciones periódicas durante nuestro periodo de referencia sino, de un modo específico, de aquellas circunstancias que moldearon el aspecto de la Caricatura Nueva[123].

La llamada "Edad de Plata" de la cultura española fue testigo de una relación de carácter simbiótico entre la prensa y la caricatura. Con mayor intensidad que nunca antes en la historia de la disciplina, a comienzos del siglo XX los artistas del humor se encuentran íntimamente vinculados a las redacciones, convirtiéndose sin remedio en caricaturistas de periódico. Es por este motivo que, para los dibujantes, la necesidad de una industria periodística sólida, en cuanto soporte físico y medio de difusión de sus producciones, resultó vital, dependiendo de ello la evolución positiva del género. Como bien apuntaba Arturo Serrano a finales de la década de los veinte: "Con el progreso editorial del presente siglo, en el que la revista ilustrada, la revista humorística y la revista política y social han alcanzado un verdadero dominio, la caricatura ha ido adquiriendo un desarrollo rápido y seguro"[124]. Empero, la contribución de la industria editorial al desarrollo de la caricatura, con independencia

[123] Para un análisis pormenorizado de la situación y la evolución de la prensa española en las décadas previas a la guerra civil véanse los trabajos de SEOANE, María C. y María D. SAÍZ, *Historia del Periodismo en España: 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza, 1996; FUENTES, Juan F. y Sebastián J. FERNÁNDEZ, *Historia del Periodismo Español: Prensa, Política y Opinión Pública en la España Contemporánea*, ob. cit.; SÁNCHEZ ARANDA, José Javier y Carlos BARRERA, *Historia del Periodismo Español: Desde sus orígenes hasta 1975*, ob. cit.

[124] SERRANO, Arturo, "Nuestros grandes caricaturistas Tovar, Sirio y 'K-Hito'", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 9 agosto 1927, p. 8.

de las limitaciones que comentaremos en las próximas páginas, se extendió más allá de la mera aportación a la disciplina de una base firme sobre la cual estabilizarse. Desde la primera década del siglo XX, a raíz de la aparición de la denominada "prensa de empresa", los caricaturistas de los principales diarios de la capital elevaron su fama hasta niveles sin precedentes en España, hecho que se tradujo en un considerable aumento de la popularidad del género. Esta relación de dependencia no pasó desapercibida a los ojos del periodista José Palomo, quien en 1905 recordaba cómo:

> […] al desenvolvimiento y progreso de este arte especial [la caricatura] contribuyó por modo extraordinario el periódico. Primero la revista satírica y, después, toda clase de publicaciones periódicas lo acogieron como el mejor medio de expresar la nota cómica, el cuento burlesco y el chiste. A la prensa debe, pues, su popularidad la caricatura y a ella es deudora de su individualización entre los géneros pictóricos[125].

Resulta evidente, pues, que el humorismo gráfico madrileño del periodo 1898-1936 obtuvo un gran provecho de su ineludible relación con el medio periodístico. No obstante, con el fin de justificar la citada relación de simbiosis entre ambas partes, es preciso mencionar aquellos elementos que hicieron del género un componente habitual en las publicaciones periódicas de la capital.

En efecto, diarios y revistas percibieron las viñetas como un necesario y atractivo reclamo visual mediante el cual atraer la atención de potenciales lectores. Como explicaba Arturo Serrano en 1927 desde las páginas de uno de los diarios emblemáticos del periodo, el *Heraldo de Madrid*: "Cuando el lector coge en sus manos el periódico busca ante todo la caricatura, con la que se solaza unos instantes, y luego va tras de la información, de los artículos, de las noticias, de las crónicas"[126]. De esta manera, a medida que los diarios y revistas aumentaron su paginación y renovaron su aspecto interno como parte del proceso general de modernización del sector, la caricatura adquirió el rango de "contenido habitual" de las publicaciones madrileñas reforzando su valor periodístico. Más aún, como consecuencia de la popularidad de algunos humoristas, bien por su capacidad para enganchar al lector con una nota cómica –pensamos en K-Hito, Tovar o Xaudaró– o bien en función de

[125] PALOMO, "Caricatura artística. Exposición Sancha", en *El País*, ob. cit., p. 1.
[126] SERRANO, Arturo, "Nuestros grandes caricaturistas Tovar, Sirio y 'K-Hito'", ob. cit., p. 8.

su habilidad para transmitir mediante el dibujo la línea editorial del periódico –del tipo de Areuger, Sileno y Bagaría–, la ubicación de la caricatura en portada se convirtió en práctica habitual de las principales cabeceras madrileñas, erigiéndose los dibujantes en lo que Luis Conde Martín ha calificado como "mascarones de proa" de estas publicaciones[127]. Así, la decisión de un diario por un caricaturista u otro representó, en el contexto de la nueva "prensa de negocio", una decisión empresarial crucial que afectaba tanto a su rentabilidad como a sus posibilidades de supervivencia en un mercado altamente competitivo.

4.2. La modernización de la prensa en el espejo de la caricatura

Los términos de esta simbiótica relación entre caricatura y prensa que brevemente acabamos de repasar bien pueden aplicarse para el mismo periodo a otros centros nacionales y europeos. Ya miremos hacia Barcelona, París o Múnich, caricatura y prensa mantuvieron desde comienzos del siglo XX una relación de la cual ambas obtuvieron gran provecho. Sin embargo, dado el propósito de nuestro estudio, nos interesa analizar de un modo específico las consecuencias que, para el arte de la caricatura en Madrid, tuvo la modernización de la prensa gráfica en cada una de sus dimensiones. Así, desde la perspectiva de la disciplina, cuatro son los factores que, tomados de la *Historia del periodismo en España* de María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz en su volumen dedicado al periodo 1898-1936, determinan la evolución de la Caricatura Nueva: la transición del "periodismo de opinión" hacia el "periodismo de empresa", el incremento en el número de lectores, la expansión temática de las publicaciones y sus transformaciones morfológicas.

a) Transición desde el periodismo de opinión al periodismo de empresa: particularidades de un proceso ajeno al humor

Es quizás esta primera característica la que, de un modo prioritario, protagoniza el proceso de renovación de la prensa a nivel nacional. Descrita de un modo sumario, la mencionada transición implica la progresiva decadencia del tipo de periódico decimonónico de finalidad eminentemente política, mantenido por un individuo o colectivo interesado en transmitir una tendencia ideológica específica, y

[127] CONDE MARTÍN, Luis, *El humor gráfico en España: La distorsión intencional*, ob. cit., p. 180.

su progresiva sustitución por publicaciones pertenecientes a grupos empresariales en cuya mentalidad prima la maximización del beneficio económico.

Las consecuencias de esta transformación fueron en general positivas para la prensa madrileña considerada en su totalidad. La capitalidad de la ciudad provocó el desembarco de las empresas en su territorio aumentando de este modo la concentración de la prensa nacional en torno a Madrid. Unido a ello, la ciudad experimentó un aumento general en el número de publicaciones periódicas durante las dos primeras décadas del nuevo siglo: de los 459 periódicos existentes en la capital en 1913, un 44% había sido fundado desde 1906[128]. En 1920, en vísperas del retroceso en esta variable que supuso la dictadura primorriverista, el número de cabeceras había crecido hasta 570, es decir un 22% desde 1913[129].

Desde el punto de vista de la generación de Los Humoristas, esta centralidad de la ciudad, unida al aumento del número de publicaciones, provocó una masiva llegada de dibujantes nacionales y extranjeros en los años previos a la Gran Guerra en busca de oportunidades profesionales. Sin embargo, sólo unos pocos privilegiados, aquéllos que establecieron acuerdos o contratos para colaborar de modo frecuente o incluso diario con una o varias publicaciones, gozaron de una estabilidad laboral continuada como fruto de las anteriores circunstancias[130]. Este hecho se explica desde dos perspectivas diferentes. Primero, la conversión de la prensa al modelo empresarial afectó a un número muy limitado de grandes periódicos. Como recuerdan Fuentes y Fernández, un análisis de las estadísticas correspondiente al periodo revela la "existencia de una brecha cada vez más profunda entre los periódicos de mayor circulación y el resto", existiendo en 1913 únicamente "cinco publicaciones madrileñas con una tirada superior a los cien mil ejemplares: los diarios *La Correspondencia de España*, *Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *ABC* y el semanario *Nuevo Mundo*"[131].

En efecto, la gran mayoría de las 459 publicaciones periódicas de 1913 o las 570 existentes en 1920 eran fruto de proyectos de mediana y pequeña envergadura

[128] DESVOIS, Jean-Michel Desvois, *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, Siglo XXI de España, 1977, p. 4.
[129] *Ibídem*, p. 155.
[130] En el capítulo 7 del presente estudio se analizan de un modo específico estas cuestiones relativas a la situación profesional de los dibujantes pertenecientes a la generación de Los Humoristas.
[131] FUENTES, Juan F. y Sebastián J. FERNÁNDEZ, *Historia del Periodismo Español: Prensa, Política y Opinión Pública en la España Contemporánea*, ob. cit., p. 182.

con una reducida expectativa de vida. Se trata de una circunstancia esencial pues en las cifras anteriores están contenidas las revistas de carácter satírico o festivo, es decir, aquellas publicaciones en las cuales la mayoría de los humoristas gráficos podían ejercer esta profesión. Como bien apuntan José Javier Sánchez Aranda y Carlos Barrera, durante el primer tercio del siglo XX "surgieron infinidad de semanarios de humor y sátira que tuvieron una vida breve y fracasaron. Muchos de ellos no llegaron siquiera al año de vida"[132]. Así, de las aproximadamente 150 revistas de este tipo que nacieron entre 1898 y 1936, apenas una docena de ellas estuvieron en circulación por periodo superior a uno o dos años ejerciendo, por tanto, una verdadera influencia sobre la generación objeto de nuestro estudio[133]. Son los casos de *Monos* (1904-1908), *La Hoja de Parra* (1911-1914, refundada en 1931), *El Duende* (cuatro épocas entre 1913 y 1933), *El Mentidero* (1913-1921, refundada en 1936), *Buen Humor* (1921-1931), *Flirt* (1922-1925), *Muchas Gracias* (1924-1932), *Gutiérrez* (1927-1935), *Gracia y Justicia* (1931-1936). Al margen de las anteriores, *Madrid Cómico* (1880-1923), *Don Quijote* (1892-1902) y *Gedeón* (1895-1912) habían nacido con antelación al comienzo de nuestro marco cronológico.

La hostilidad de este panorama para la expansión del humor en la capital fue denunciada de manera constante por José Francés desde sus inicios como crítico de arte en la primera década del siglo XX. Ilustre conocedor del estado del arte de la caricatura a nivel internacional, sus quejas tenían origen en un deseo personal de gozar de una publicación local o nacional al nivel de los más notables ejemplos foráneos:

> ¿Puede España mostrar actualmente un semanario satírico digno de competir con el *Simplicissimus*, con el *Life*, con el *Punch*, con el *Pasquin*, con *Le Rire*? En España no existe ese periódico humorístico, un poco audaz, un poco desvergonzado, un mucho artístico y bastante literario en el que pueda decirse todo y dibujarse todo"[134].

En 1920, en pleno auge de unos "Salones de Humoristas" que por aquel entonces celebraban su sexta edición, el crítico creyó haber encontrado una respuesta

[132] SÁNCHEZ ARANDA, José Javier y Carlos BARRERA, *Historia del Periodismo Españ*ol, ob. cit., p. 299.
[133] Véase LÓPEZ RUIZ, José María, *La Vida Alegre: Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid*, ob. cit., pp. 339-340.
[134] FRANCÉS, José, *La caricatura española contemporánea,* ob. cit., pp. 34-35.

a sus súplicas a consecuencia de la fundación en la capital del semanario *La Zarpa* como iniciativa capaz de impulsar un movimiento editorial que culminaría con la aparición de nuevas publicaciones basadas en la caricatura:

> Madrid tiene ya una Revista satírica. Áspera, cinglante, brava, inadaptable a otros medios donde no haya gente que crispe los puños, sienta calambres en el estómago, inactivo, y frío en sus carnes desnudas: pero Revista al fin. Se titula *La Zarpa*, y la ha fundado Basilio Álvarez, el luchador de siempre, cuyos zarpazos hacen pensar en los de una fiera acorralada y generosa. No es *La Zarpa*, naturalmente, la Revista con que soñamos hace tanto tiempo los humoristas y los amigos de los humoristas; pero, ¡quién sabe! Tal vez de esta audaz, desenfadada y popularista *Zarpa*, salga la otra publicación, que no siempre enseñe las uñas […] *La Zarpa* tiene derecho a vivir, porque ha venido a realizar en España aquel delito de que le acusaban a Emilio Zola: «Decir en voz alta lo que los demás piensan en voz baja»[135].

No sería sin embargo esta publicación la que se asentara en la ciudad de Madrid en cuanto abanderada de la nueva generación o como representante principal de la prensa humorística. El proyecto de Basilio Álvarez apenas duró ocho meses, extinguiéndose en mayo de 1921. Es precisamente en este momento en el cual nace el gran semanario del primer tercio del siglo XX en España, *Buen Humor*. Dirigido por Sileno y activo por espacio de una década, será acompañado desde 1927 por *Gutiérrez*, revista fundada en 1927 bajo la dirección de K-Hito y publicada semanalmente hasta 1934.

El talante de ambas revistas fue eminentemente cómico y festivo, alejándose voluntariamente del carácter combativo ensalzado por Francés con motivo de la aparición de *La Zarpa*. En cualquier caso, tanto *Buen Humor* como *Gutiérrez* ocuparon por espacio de quince años el vacío al que se refería José Francés. En este sentido, ambas publicaciones vinieron a representar las tan ansiadas alternativas a una prensa de empresa caracterizada por su hostilidad a este tipo de iniciativas menudas. Como puede suponerse, este episodio ofreció únicamente una solución puntual a un problema, el de lo efímero y minoritario de las revistas humorísticas –ni *Buen Humor* ni *Gutiérrez* superaron los 20.000 ejemplares de tirada máxima– endémico en este

[135] FRANCÉS, José, "La Semana Humorística", en *Nuevo Mundo,* Madrid, 19 de noviembre de 1920, pp. 24-25.

periodo. No obstante, ambas publicaciones brindaron una sólida plataforma profesional a los dibujantes activos tras la Gran Guerra merced a la cual se culminaría durante la década de los años veinte la renovación del arte de la caricatura en la ciudad de Madrid.

b) Incremento del número de lectores (con un común desinterés por el humor)

Una segunda dimensión vinculada a la evolución de la prensa española hacia una estructura y funcionamiento plenamente modernos fue la expansión de la industria periodística, primer medio de comunicación de masas del país, en virtud del crecimiento en las cifras de venta de periódicos desde comienzos del siglo XX. Este fenómeno, si bien ocurrido en tardía consonancia con las grandes capitales continentales, afectó a todo el país y tuvo en la ciudad de Madrid su manifestación más notable.

Desde la perspectiva demográfica, dos variables contribuyeron de un modo especial a esta circunstancia. Por un lado, el vertiginoso crecimiento de la población municipal, la cual pasa de 539.675 habitantes registrados en el censo de 1900 hasta los 750.896 de 1920 y los ya cerca del millón en 1930, cuando la ciudad prácticamente ha doblado la cifra obtenida treinta años atrás al situarse en los 952.832 habitantes censados[136]. Por el otro lado, el analfabetismo en el país, uno de los más altos del continente europeo con un índice del 60% de la población en el censo de 1900, tenía en la provincia de Madrid, con un porcentaje del 30% (14% en 1930) uno de sus registros más bajos, siendo solo superada por Álava (26%)[137].

A primera vista, estos números apuntan a la existencia de unas condiciones favorables para una expansión en paralelo del humor en la capital. En la práctica, sin embargo, a pesar del general aumento de lectores que en las cabeceras de mayor tirada –las cuales en su mayoría incluían al menos una viñeta en su interior– se produjo en las dos primeras décadas de 1900 y 1910[138], las cifras aún se encontraban

[136] Datos de Población "de hecho" según los censos de 1900, 1920 y 1930 del Instituto Nacional de Estadística. Accesible online en www.ine.es (última consulta de 20-I-2016).
[137] Véase VILANOVA, Mercedes y Julià X. MORENO, *Atlas de la evolución del analfabetismo en España de 1887 a 1981*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Secretaría de Estado de Educación, Dirección General de Renovación Pedagógica, Centro de Investigación, Documentación y Evaluación, 1992, pp. 187-188.
[138] *Cfr.* SÁNCHEZ ARANDA, José Javier y Carlos BARRERA, *Historia del Periodismo Españ*ol, ob. cit., pp. 213-214.

muy por debajo de los principales diarios internacionales. Así, como recogen Sánchez Aranda y Barrera para el periodo comprendido entre 1875 y 1936:

> Mientras que en Francia, Gran Bretaña o Estados se asistía a la llegada de los diarios millonarios en difusión, los nuestros siguieron en niveles muy alejados de esos. Si atendemos a los datos que actualmente poseemos, en ningún momento una publicación llegó a traspasar con estabilidad el listón de los doscientos cincuenta mil ejemplares[139].

Este atraso cuantitativo de las principales rotativas españolas incluso en su faceta más boyante, la de los diarios de información general, provocó que la penetración del arte de la caricatura entre los nuevos lectores no alcanzara los niveles de las grandes potencias extranjeras del humor gráfico. Cierto es que un reducidísimo grupo de dibujantes, en el que apenas caben Areuger, Bagaría, K-Hito, Sileno, Tovar y Xaudaró adquirió un estatus profesional equiparable al de las mejores firmas del periodismo en la capital, pero en ningún caso se trató una constante entre los nuevos humoristas. Este elenco de estrellas del periodismo, con independencia de la calidad de su arte, se benefició de manera indirecta del incremento general en el número de lectores experimentado por la prensa diaria, hecho que, por el contrario, apenas afectó a la gran mayoría de sus colegas de profesión vinculados a los semanarios satíricos o festivos.

Ya hemos hablado en el punto anterior de las dificultades del grueso de las revistas humorísticas fundadas entre 1898 y 1936 para extender su existencia. Como cabría esperar, el principal motivo de la escasa longevidad de estas publicaciones fue la dificultad para captar nuevos lectores al tiempo que fidelizar a aquéllos que, en un momento u otro, habían adquirido alguno de los ejemplares. Desde el punto de vista de la crítica especializada, esta dolencia crónica de la prensa satírica madrileña, ajena al proceso de expansión de la prensa nacional, tenía su origen en una endémica incapacidad del público para entender el humor. Así, en 1907, con ocasión del primer salón organizado por la revista *Por el Arte*, Francisco Alcántara daba cuenta del problema acusando al potencial lector del escaso consumo de revistas satíricas en la capital: "Esto lo remediará el tiempo y la abundancia de periódicos especiales de

[139] *Ibídem*, p. 169.

caricaturas, que irán viniendo a medida que el público los admita" [140]. Aproximadamente una década después, en 1919, José Francés aún se expresaba en idénticos términos, constatando la pervivencia de un problema estructural que seguía afectando a la generación de Los Humoristas:

> En España, mejor dicho, en Madrid, porque Madrid, que ha adelantado en el modo de vestirse y desnudarse las golfas, y en el confort de los hoteles, y en la afición al cinematógrafo, está más atrasado que las provincias en cuestiones estéticas, no existen semanarios satíricos, y la gente que se ríe en el teatro con obras absurdas no quiere reírse con periódicos alegres[141].

Este desinterés hacia el humor, fruto de una hipotética incomprensión por parte del público fue motivo de lamento continuado por parte de Francés. Desde nuestra perspectiva actual y en ausencia de estudios contemporáneos acerca del particular, resulta en extremo complicado conocer hasta qué punto la masa de lectores vinculada a la prensa del primer tercio del siglo XX desconocía o estaba desinteresada por el humor gráfico y en qué medida esta circunstancia afectó a las publicaciones satíricas. Cabe, por ejemplo pensar que simplemente, puestos a sacrificar una parte del jornal en el consumo de prensa escrita, la mayoría de los nuevos lectores se decantaron por otro tipo de publicaciones. Como bien han apuntado Fuentes y Fernández: "Una cantidad modesta como los cinco céntimos que solía costar un diario en 1900 no siempre estaba al alcance de un trabajador madrileño, cuyo jornal podía oscilar entre las 2,90 pesetas y las 3,50"[142]. En este sentido, los 15 céntimos del precio de semanarios como *Madrid Cómico, Don Quijote* o *Gedeón* en la misma fecha, considerados desde la perspectiva de una publicación de temática específica, resultaban del mismo modo un gran esfuerzo para un amplio sector de la población.

Finalmente, desde el punto de vista de la saturación del mercado, la extraordinaria profusión de modestos y efímeros títulos activos en diversos momentos del periodo obstaculizó el crecimiento de las mejores publicaciones a las cuales, inevitablemente, otras de menor calidad restaron potenciales lectores. Así, apenas *Madrid Cómico* y *Gedeón* en los primeros años del siglo XX, junto con *El Mentidero* a mediados de los años 10 o *Buen Humor* y *Gutiérrez*, ya en la década de los veinte,

[140] ALCÁNTARA, Francisco, "Salón de caricaturas", ob. cit., p. 3.
[141] FRANCÉS, José, "Vida Artística. Los Salones de Humoristas", ob. cit., pp. 353.
[142] FUENTES, Juan F. y Sebastián J. FERNÁNDEZ, *Historia del Periodismo Español: Prensa, Política y Opinión Pública en la España Contemporánea*, ob. cit., p. 168.

escaparon a esta general situación de precariedad replicando, desde la modestia propia del sector, la expansión general de la prensa en la capital.

c) Expansión temática de las publicaciones: la caricatura se hace noticia

El incremento de la demanda de información de una población con un nivel cultural creciente durante el primer tercio del siglo XX llevó aparejada una multiplicación de los géneros periodísticos y las temáticas con el fin, como señalan Seoane y Sáiz, de "satisfacer los más diversos intereses de los lectores"[143]. Desde la perspectiva del arte de la caricatura, este proceso tuvo dos efectos positivos. Por un lado, la generación de Los Humoristas, sus exposiciones y eventos sociales, adquirieron el rango de "asunto de actualidad". Por el otro lado, tanto diarios de información general como revistas ilustradas comenzaron a incluir en sus páginas secciones fijas de caricatura nacional e internacional.

En el primero de los casos, la aparición de novedosos géneros informativos tales como la crónica y la interviú ofrecieron un formato ideal para transmitir las informaciones relativas a los protagonistas de la comunidad de caricaturistas de la capital, a sus apariciones públicas e incluso a sus reuniones privadas. El carácter específico de la crónica que, como Rafael Mainar afirmase en su pionero estudio *El arte del periodista* de 1906 "...es la referencia de un hecho en relación con muchas ideas; es la información comentada y es el comentario como información"[144], se ajustó de manera idónea a la celebración de los Salones de Humoristas precisamente en virtud de ese doble carácter de información y comentario. Eventos de periodicidad anual, los salones constituyeron desde 1907 no sólo acontecimientos informativos de gran relevancia en la ciudad de Madrid sino, además, objeto recurrente de análisis por parte de la crítica especializada[145].

La interviú, por su parte, en cuanto suerte de retrato periodístico de personajes populares, encontró en los mejores dibujantes del periodo, figuras de la vida pública madrileña, personajes susceptibles de ser entrevistados. Este hecho, fundamental para nuestro estudio en virtud de la invaluable información que aportan las entrevistas

[143] SEOANE, María C. y María D. SAÍZ, *Historia del Periodismo en España: 3. El siglo XX: 1898-1936*, ob. cit., p. 23.
[144] MAINAR, Rafael, *El arte del periodista*, Barcelona, Suc. de Manuel Soler, 1906, p. 187.
[145] En el próximo capítulo se analiza en detalle el surgimiento en Madrid de una crítica especializada en torno al arte de la caricatura y la nueva generación de humoristas. Por su parte, en el dedicado a los Salones de Humoristas daremos cuenta de la fortuna crítica de estos certámenes a lo largo de sus diecinueve ediciones entre 1907 y 1935.

realizadas a los dibujantes, contribuyó en su momento a la mayor divulgación del arte de la caricatura en la capital. Primero, la interviú sirvió para aumentar la notoriedad de dibujantes individuales, repercutiendo de manera positiva en la popularidad del humor gráfico. Segundo, brindó un espacio de opinión que fue aprovechado por los caricaturistas para transmitir sus conocimientos sobre la disciplina al tiempo que contribuir a la campaña de elevación de su estatus artístico.

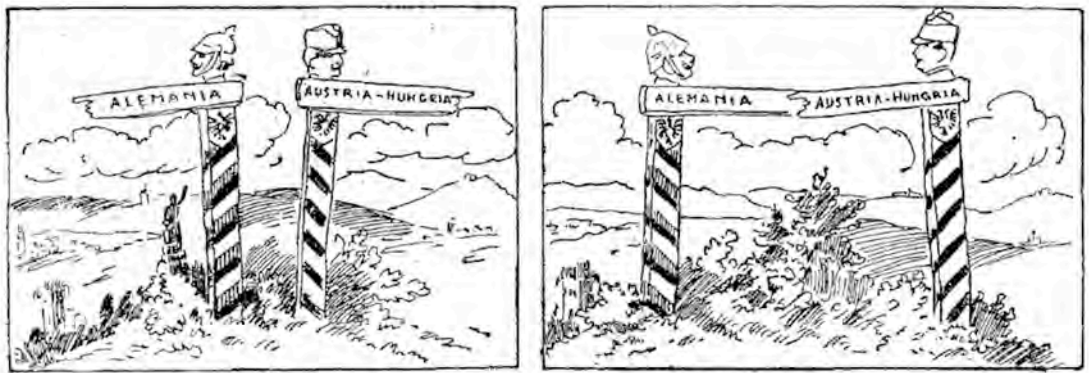
Una segunda consecuencia de la diversificación temática de la prensa para el arte de la caricatura entre 1898 y 1936 fue el aumento registrado en el interés de la prensa por las manifestaciones foráneas del género. Esta circunstancia ha de enmarcarse en el contexto más amplio de la creciente atención que durante dicho periodo, como bien precisan Seoane y Sáiz, se prestó a la actualidad internacional[146]. Sea como fuere, a consecuencia de ambas circunstancias los diarios y revistas madrileños acogieron de manera creciente viñetas de dibujantes extranjeros en sus páginas. En este sentido, dos fueron los métodos más utilizados. En primer lugar, los grandes diarios incluyeron con regularidad viñetas relativas a la actualidad política internacional como un elemento más de información periodística. En segundo, tanto diarios como revistas satíricas e ilustradas crearon secciones específicas consistentes en una selección semanal de lo mejor de la caricatura extranjera.

En estas secciones, desconectadas por lo general de la noticia de actualidad o la sátira política, predominó la nota cómica. Así, surgieron entre otras: "Del ingenio ajeno" (en *Gedeón* de 1909 a 1910); "La Semana Humorística" (en *Nuevo Mundo* de 1919 a 1927); "La gracia de los demás" (en *La Voz* de 1920 a 1936); "Del buen humor ajeno" (en *Buen Humor* de 1921 a 1930) y "El lápiz ajeno" (en *La Libertad* de 1934 a 1936).

El episodio particular que asentó de manera definitiva la presencia de la viñeta extranjera en la prensa de la capital fue el estallido en 1914 de la Primera Guerra Mundial. En este sentido, diversas publicaciones se decidieron por la cesión completa de una de sus páginas para albergar una selección de lo mejor del humor internacional en relación con el conflicto. Fue el caso de *El Imparcial* con "La guerra en la caricatura extranjera", de *La Esfera* con "Lucha de caricaturas" y del semanario *Blanco y Negro* con "La caricatura y la guerra". La mayoría, sin embargo, se decidió por la publicación de viñetas extranjeras de manera esporádica. De una manera u otra,

[146] SEOANE, María C. y María D. SAÍZ, *Historia del Periodismo en España: 3. El siglo XX: 1898-1936*, ob. cit., p. 53.

la reproducción de este tipo específico de viñetas (Ils. 4 a 6) contribuyó a reforzar el valor informativo de la caricatura y, con ello, a impulsar su presencia en los diarios y revistas del periodo.



Il. 4. LAS NACIONES VECINAS SE UNEN MÁS.
De *Kikeriki* (Viena), publicada en *Blanco y Negro*, 28-II-1915, p. 19.



Il. 5. PRESENTIMIENTO.
El kaiser tiene mala cara.
De *Le Rire* (París), publicada en
La Esfera, 13-II-1915, p. 20.



Il. 6. EL SUEÑO DEL KAISER.
De *Argus* (San Petesburgo),
publicada en
España, 1-X-1915, p. 9.

d) Transformaciones morfológicas: la lucha de las imágenes

Las innovaciones técnicas que, con el fotograbado a la cabeza, transformaron el aspecto de las publicaciones periódicas ya a finales del siglo XIX, encumbraron al componente gráfico como protagonista de un sector que pretendía renovar una insípida estética decimonónica consistente en periódicos de gran formato con absoluta primacía de un texto atrapado entre delgadas e interminables columnas. Con el cambio de siglo, la imagen se tornó vital para la modernización de la prensa. Así, cuando en 1905 el *ABC* estrena periodicidad diaria, se presenta a sí mismo en los siguientes términos: "*ABC* cultivará preferentemente la información gráfica, haciéndola objeto de especial cuidado para ofrecer en ella cuanto pueda interesar al público"[147].

Desde la perspectiva de la caricatura, la creciente relevancia del componente gráfico en la prensa de comienzos del siglo XX posibilitó una mayor penetración del género en los diarios y en las revistas. Esta circunstancia se unía al tradicional protagonismo de los dibujantes en las publicaciones periódicas. Como recuerda Enric Satué: "durante la mayor parte del siglo XIX –y parte del XX– el protagonismo gráfico de los periódicos recayó exclusivamente en los humoristas, que hacían de ilustradores y de diseñadores gráficos a la vez"[148]. No obstante, los efectos positivos de esta transformación fueron atenuados por la existencia de dos sólidos competidores, la publicidad y la fotografía, frente a los cuales la batalla no resultaba en absoluto sencilla. En un contexto, el de la prensa, dominado cada vez en mayor grado por las exigencias económicas y la maximización del beneficio empresarial, la publicidad suponía la fuente de financiación esencial para la totalidad del sector. En palabras de Seoane y Sáiz:

> Concentrada [la publicidad] en los primeros años, siguiendo la tradición decimonónica, en la última página –que era entonces la cuarta- […] a veces en la primera, como en el *ABC* de los primeros tiempos, va poco a poco diseminándose por toda la superficie del periódico y ocupando cada vez más espacio[149].

---

[147] "Decíamos ayer", en *ABC*, Madrid, 1 junio 1905, p. 5.
[148] SATUÉ, Enric, *El diseño gráfico en España: historia de una forma comunicativa nueva*, Madrid, Alianza, 1997, p. 24.
[149] SEOANE, María C. y María D. SAÍZ, *Historia del Periodismo en España: 3. El siglo XX: 1898-1936*, ob. cit., p. 39.

Si la rivalidad con la publicidad suponía para los caricaturistas un difícil combate al ser las viñetas superadas en número por los anuncios en todas las publicaciones, el mantenido con la fotografía tampoco fue sencillo. Así, con ocasión de la celebración del Salón de Humoristas de 1909 de la revista *Por el Arte*, el cronista de *Nuevo Mundo* comentaba en relación con el arte de la caricatura: "en Madrid sigue habiendo abnegados cultivadores de la especialidad. Este calificativo de 'abnegados' está muy puesto en razón. El periódico, dominado casi en absoluto por la reina Fotografía, apenas les hace lugar"[150].

Por último, la caricatura encontró un inesperado rival en sí misma. Ya hemos comentado con anterioridad cómo a medida que crecía el interés por la actualidad internacional, las publicaciones periódicas comenzaron a acoger en su seno lo mejor de la caricatura internacional. Esta circunstancia, que a priori podría ser entendida como una valiosa fuente de inspiración para el humorista madrileño, quien de esta forma podía acceder a la producción de sus homólogos foráneos, se convirtió en motivo de protesta entre algunos dibujantes. Preguntado acerca del descenso en la frecuencia de publicación de viñetas foráneas, Basilio Álvarez, ex secretario de la U.D.E., contestaba:

> Habrá que recurrir para explicarse el fenómeno al espíritu nacionalista. Es muy posible también que la pereza sea, en algún modo, responsable… Para las empresas es más sencillo y más cómodo entendérselas con los de casa... No olvidemos, por otra parte, la presión de la amistad, los compromisos... […] porque fíjate, por ejemplo, en el escándalo de las caricaturas extranjeras. Me refiero a España. Casi toda la Prensa diaria dedica un considerable lugar al humor de fuera. Es de suponer que la sección interesa a los lectores por ser gráfica y humorística, y no por extranjera. Se trata, pues, de un ingreso no desdeñable que se resta a los dibujantes españoles. Antes de presentar la dimisión, sugerí a la Unión de Dibujantes la conveniencia de ocuparse de este asunto[151].

Este último ejemplo pone de manifiesto la formidable competición que por el espacio del periódico hubo de afrontar la Caricatura Nueva en cuanto componente gráfico. Unido a las consideraciones anteriores, en la cuales analizábamos su relación

[150] HACHE, "El Salón de Humoristas", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 18 noviembre 1909, p. 10.
[151] MILLA, Fernando de la, "Juan Basilio", en *La Esfera*, Madrid, 7 julio 1928, pp. 40-41.

con la modernización de la prensa, es posible concluir que la caricatura y el humor gráfico, si bien obtuvieron provecho de su simbiótica relación con el medio periodístico al encontrar un vivero de posibilidades en virtud de la diversificación temática y el aumento del número de lectores, también se enfrentaron a enormes problemas. En primer lugar, a las dificultades derivadas de la precaria situación y el carácter efímero de la gran mayoría de publicaciones satíricas y festivas. Segundo, a las limitaciones sufridas como consecuencia tanto del carácter menudo de la prensa nacional en comparación con la de las grandes potencias extranjeras como de la incomprensión y el escaso interés del público. Por último, a las resistencias a su mayor desarrollo provocadas por un entorno hostil debido a la existencia de fortísimos competidores por el espacio de las páginas de las publicaciones periódicas.

4.3. El control político del caricaturista en "El País de las Libertades"

El examen de las circunstancias específicas que determinaron el desarrollo de la Caricatura Nueva en su relación con el medio a través del cual se difundía entre su audiencia estaría incompleto sin el análisis del componente que, por su relevancia durante nuestro marco temporal, merece a un epígrafe exclusivo: el control sobre el caricaturista político.

En su ensayo acerca de la censura política a la caricatura en la Francia decimonónica, Robert Justin Goldstein apunta tres ideas básicas que bien pueden ser trasladadas a nuestro contexto específico del Madrid de las décadas previas a la Guerra Civil: el temor de las autoridades a las imágenes fue muy superior al que les proporcionaban las palabras[152]; la caricatura fue percibida por el poder como una amenaza al orden social[153]; la censura fue un factor crítico que no sólo sirvió de contención al arte de la caricatura sino que tuvo además la capacidad de modelarla[154]. Con estas premisas en mente, en el presente epígrafe ofrecemos un panorama general de los mecanismos empleados por los diferentes gobiernos para regular la libertad de los dibujantes de la nueva generación. Con este propósito, dividimos a continuación nuestro arco cronológico en las cuatro fases que, desde la perspectiva del marco jurídico vigente, determinaron el desarrollo del arte de la caricatura en la capital:

---

[152] GOLDSTEIN, Robert Goldstein, *Censorship of political caricature in nineteenth-century France*, Kent, Ohio, Kent State University Press, 1989.
[153] *Ibídem* p. 1.
[154] *Ibídem*, p. VIII.

a) 1898-1906: hecha la ley, hecha la trampa

El contexto legal con el que arranca nuestro periodo es el procedente de la Constitución de 1876. El texto garantizaba una libertad de prensa que sería ratificada unos años más tarde, en 1883, cuando el sector quedó regulado por la Ley de Policía de Imprenta del segundo Gobierno Fusionista. Este marco jurídico, de talante eminentemente liberal, ponía fin a un siglo de restricciones al tiempo que alineaba al país con las principales potencias internacionales en materia de libertad de expresión de opiniones e ideas. Como señaló Desantes, los nuevos marcos legales alemán (1874), francés (1881) y español (1883) "con los sistemas jurisprudenciales de Inglaterra y Estados Unidos, y el esfuerzo aplicativo y doctrinal, permitirán el nacimiento de un verdadero derecho de la prensa"[155]. La realidad de esta ley, vigente hasta 1936, sería sin embargo bien diferente como consecuencia de las diferentes estrategias que los sucesivos gobiernos emplearon para limitar la libertad de expresión. Como recuerdan Fuentes y Fernández:

> Por lo demás, el desfase entre las libertades formales proclamadas por la Constitución y reguladas por la Ley de Imprenta de 1883 y el ejercicio real de las mismas estaba en la propia naturaleza del sistema canovista, por la intervención –siempre en un sentido contrario a la libertad y a la soberanía popular– de lo que Cánovas llamaba "aparatos ortopédicos" del régimen. El frecuente recurso a la suspensión de las garantías constitucionales y la actuación de la censura y, en última instancia, de los tribunales civiles y militares condicionaban extraordinariamente la aplicación del principio de libertad de imprenta[156].

El desfase al que se refieren los autores tenía uno de sus orígenes en el artículo 17 de la Constitución de 1876, por el cual el Estado se reservaba el derecho a suspender las garantías constitucionales, es decir, a restringir los derechos de los individuos de manera temporal. Este mecanismo sería empleado hasta en veintitrés ocasiones entre 1898 y 1923, teniendo una duración aproximada de medio año en cada una de las suspensiones en esta primera fase comprendida entre 1898 y 1906. De esta manera, la teórica libertad de la que gozaron los dibujantes se vio con frecuencia

[155] DESANTES, José María, *Fundamentos del Derecho de la Información*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1977, p. 69.
[156] FUENTES, Juan F. y Sebastián J. FERNÁNDEZ, *Historia del Periodismo Español: Prensa, Política y Opinión Pública en la España Contemporánea*, ob. cit., p. 178.

quebrantada en momentos de crisis y tensión social. Uno de estos episodios aconteció el 15 de julio de 1898 como consecuencia del decreto de suspensión de las garantías constitucionales proclamado con motivo de las guerras coloniales. Testimonio de ello es la caricatura de Demócrito en el semanario *Don Quijote* (Il. 7). La prensa, en su tradicional personificación como bella joven es brutalmente atravesada por un gigantesco lápiz rojo, símbolo del censor, reflejando así el sufrimiento del sector en este momento particular ante lo que se considera un apuñalamiento a su libertad de expresión.



Il. 7. "La situación de la prensa". DEMÓCRITO, *Don Quijote*, 5-VIII-1898, p. 1.

Es justo sin embargo señalar que esta fase anterior a 1906 supuso el grado más alto de libertad para el arte de la caricatura entre 1898 y 1936. Se trata en cualquier caso de un periodo en el cual aún la mayoría de los miembros de la nueva generación no han hecho su debut en la prensa madrileña. Apenas un reducido grupo formado por los Moyá, Sancha, Sileno, Tovar o Xaudaró, es decir, los veinteañeros que vivieron las postrimerías de la generación del *Madrid Cómico*, conocerán esta etapa en la cual la disciplina fue tan sólo una más de las víctimas de estos paréntesis sin que en ellos se llegase a producir ningún cambio de legislación que la señalase directamente. Esto ocurriría, como comprobaremos a continuación, en 1906 y 1923, fechas que trajeron consigo restricciones más severas y de mayor perjuicio para los dibujantes.

b) 1906-1923: una monarquía y un ejército intocables

El día 23 de noviembre de 1905 aparecía en el semanario barcelonés *¡Cu-cut!* una viñeta del dibujante Joan García Junceda (1881-1948) cuya repercusión para la libertad de expresión los humoristas de las primeras décadas del siglo XX sería formidable (Il. 8).



Il. 8. "Al frontón condal".
—¿Qué se celebra aquí que hay tanta gente?
—El Banquet de la Victoria.
—¿De la Victoria? Ah, vaya, serán paisanos.
JUNCEDA, *¡Cu-Cut!*, 23-XI-1905, p. 723.

El dibujo muestra a dos personajes cuyo diálogo ridiculiza las derrotas del Ejército español en las guerras coloniales. Este acontecer histórico, unido a la circunstancia particular de la euforia catalanista a raíz del reciente triunfo electoral de la *Lliga Regionalista* en los comicios municipales resultó en un cóctel explosivo que daría lugar a la promulgación de la Ley de Jurisdicciones de 1906[157]. Los hechos han sido descritos por José María Luzón:

> En noviembre de 1905, oficiales con destino en Barcelona, ofendidos por una de las caricaturas que se burlaban de sus derrotas, asaltaron y destruyeron las instalaciones de los dos principales periódicos de la *Lliga Regionalista*, el

[157] Para un análisis detallado de la cuestión veáse ARROYO, María del Socorro, "Política y periodismo: la caricatura de *¡Cu-Cut!* desencadenante de la ley de jurisdicciones", en *Documentación de las Ciencias de la Información*, *Norteamérica*, 13 enero 1990. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/DCIN9090110011A>. Fecha de acceso: 20 diciembre 2015.

> diario *La Veu* y el semanario satírico *¡Cu-cut!*, en el que había aparecido el dibujo. La crisis subsiguiente supuso el primer choque entre poder civil y poder militar del siglo XX y una subida notable en la temperatura del conflicto nacionalista. […] En esta oportunidad, Alfonso XIII se dirigió a los cuartos de banderas para asegurarles que obtendrían satisfacción. Y encontró a otro jefe de la mayoría liberal, Moret, dispuesto a ceder. No lo hizo del todo, puesto que la ley finalmente votada por las Cortes en 1906 solo transfería al fuero de guerra las ofensas que se imprimieran contra el ejército y dejaba las que atentasen contra la patria a los jueces civiles. Pero se puso de manifiesto la debilidad de los ejecutivos monárquicos, sin un electorado masivo que los sustentaran, ante la firmeza de los militares, garantes del orden público, y de la corona, que daba y quitaba el mando a los ministros. Más aún, el poder civil resultó maltrecho en un terreno tan sensible como la disputa entre nacionalismos y a propósito de un principio liberal tan importante como el respeto a la libertad de prensa[158].

La Ley de Jurisdicciones, que entró en vigor unos meses después, en concreto el 20 de marzo de 1906, limitaba el principio de libertad proclamado en la Constitución de 1876. Como puede comprobarse en la viñeta de Joaquín Moyá, publicada en *Gedeón* en las semanas previas a la aparición de la ley, su promulgación se percibía como el final de la libertad de prensa (Il. 9).



Il. 9. "El entierro de la sardina".
MOYÁ, *Gedeón*, 25-II-1906, p. 10.

[158] VILLARES, Ramón y Javier MORENO LUZÓN, *Restauración y Dictadura*, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 361-362.

En el texto de la nueva norma se contemplaba el castigo para aquéllos que ofendiesen con sus acciones a la Patria –sometiéndose a la legislación ordinaria– o al Ejército –en cuyo caso los acusados se sometían a la jurisdicción militar. Reproducimos a continuación los artículos segundo y tercero del texto de la misma, dado que en estos se hace referencia explícita al arte de la caricatura:

> Art. 2. Los que de palabra, por escrito, por medio de la imprenta, grabado, estampas, alegorías, caricaturas, signos, gritos o alusiones ultrajaran a la Nación, a su bandera, Himno nacional u otro emblema de su representación, serán castigados con la pena de prisión correccional. En la misma pena incurrirán los que cometan iguales delitos contra las regiones, provincias, ciudades y pueblos de España, y sus banderas o escudos.
>
> Art. 3. Los que de palabra o por escrito, por medio de la imprenta, grabado u otro medio mecánico de publicación, en estampas, alegorías, caricaturas, emblemas o alusiones injurien u ofendan clara o encubiertamente al Ejército o a la Armada o a instituciones, armas, clases o Cuerpos determinados del mismo, serán castigados con la pena de prisión correccional.

Como hemos adelantado, en la práctica esta norma supuso un auténtico quebradero de cabeza para los humoristas gráficos de la nueva generación. Actuando de un modo opuesto al que caracterizó a la censura previa, este mecanismo de control intervenía una vez publicada la caricatura, de manera que era el mismo dibujante el que, mediante un ejercicio de autocensura, debía calcular los riesgos de cada trabajo y, en función de éstos, las posibilidades de incurrir en un delito. La situación se hacía aún más complicada debido a que las represalias no sólo afectaban a los dibujantes sino que, además, podían salpicar tanto a la publicación responsable de su difusión, que podía ser suspendida, así como a sus propietarios y directores, los cuales podían ser procesados.

El anterior fue el caso, a modo de ejemplo entre los muchos del periodo, de la revista *Vida Socialista.* En 1912 su director, Juan Almela Meliá, fue absuelto en un juicio en el cual se enfrentaba a una pena de cárcel de ocho años. La causa, una caricatura ofensiva contra la institución monárquica cuya publicación había sido autorizada por el diputado socialista, fundador y director del partido, Pablo Iglesias (Il. 10).



Il. 10. Sin título.
Acerbas censuras, / sátiras y chistes, / que soporto mientras me divierto / con auto y… ¡narices!
Pero 'too' se puede / sufrir con valor, / por el gusto que da que te digan: / ¡Ahí va un cazador! / ¿Ahí va! / ¡Ahí va! / ¡Ahí va una cazador!
(Música de 'El puñao de rosas')
ANÓNIMO, *Vida Socialista*, 23-VIII-1911, p. 11.

Sin embargo, fueron los dibujantes los que en mayor medida sufrieron las consecuencias de esta restricción en el ejercicio de su labor. Ya en tiempos de la Segunda República, Luis Bagaría y Manuel Tovar recordaban en sendas entrevistas las dificultades que a lo largo de su carrera habían sufrido como consecuencia de las represalias por parte de los tribunales. Interrogado acerca de los disgustos que su profesión le había dado, el primero respondía: "Sí. Me ha proporcionado las alegrías más grandes; pero me he dado también muchísimos disgustos. Por causa de mis caricaturas, he estado en la cárcel, he sufrido veintinueve procesos"[159]. De un modo análogo, Tovar recordaba cómo "las caricaturas políticas me han ocasionado disgustos y preocupaciones. Soy republicano de toda la vida. Calcule lo que he tenido que pasar durante estos treinta años. A veces sobre mi cabeza tenía siete procesos acumulados y las maletas preparadas para emigrar"[160].

[159] "Bagaría asegura que lo más penoso para el caricaturista es ser gubernamental y lo más arriesgado caricaturizar a las mujeres", en *Voz*, Madrid, 24 octubre 1932, p. 3.
[160] PRATS, A, "El gran caricaturista Manuel Tovar afirma que felicidad del hombre está en el cultivo de la tierra", en *El Sol*, Madrid, 31 marzo 1933, p. 5.

Tanto uno como otro caricato son tan sólo ejemplos individuales de lo que supuso, desde la promulgación de la ley en 1906, una verdadera persecución a los dibujantes, los cuales hubieron de sentarse con frecuencia en el banquillo de los acusados exponiéndose a penas de varios años de cárcel y multas económicas. Con todo, durante estos años previos al régimen primorriverista la caricatura política en la capital siguió su evolución, desarrollándose con las limitaciones que el temor a las represalias implicaba. La situación, no obstante, experimentaría un cambio drástico a partir de 1923, cuando con motivo del establecimiento de la censura previa las consecuencias para los dibujantes políticos se tornaron mucho más graves.

c) 1923-1930: el fastidioso lápiz rojo del censor

En 1925, con motivo del homenaje que los humoristas de la nueva generación tributaron en el restaurante Ideal del Parque del Retiro a Jean-Louis Forain (1852-1931), una de las grandes figuras del humorismo europeo del momento, el dibujante francés comentaba al ser interrogado en una entrevista:

> Mis compañeros españoles tienen una suerte envidiable: la de estar sujetos a censura. Y como le mirásemos con una risueña y muda interrogación, aclara: "*Mais oué*". Cuando se puede decir todo se corre el riesgo de no decir nada. La censura obliga a afinar el ingenio, a pensar las cosas; produce efectos inesperados. Sin censura se cae fácilmente en el lugar común. La censura es la depuración. ¡Qué cosas podríamos hacer en Francia con censura![161].

Las palabras de Forain no se correspondieron en absoluto con la percepción o el sentimiento mostrados por los dibujantes españoles ante una situación que constituyó una pesada losa para la generación de Los Humoristas. Como bien ha señalado José María López Ruiz al reflexionar sobre este periodo específico de la historia española, durante los años de la dictadura de Primo de Rivera la profesión sufrió de manera especial debido al hecho de que "si hay alguien que necesita libertad de expresión es el humorista"[162].

El cambio político acontecido en España a raíz del golpe militar del día 13 de septiembre de 1923 provocó la suspensión de las garantías constitucionales y, con ello, la instauración de un sistema de censura previa que se prolongó durante siete

[161] "Una conversación con Forain", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 21 mayo 1925, p. 1.
[162] LÓPEZ RUIZ, José María, *La Vida Alegre*, ob. cit., p. 165.

años. Como ha señalado la historiografía del periodismo del momento, desde sus comienzos la censura se caracterizó por una actuación arbitraria derivada tanto de la falta de formación de los funcionarios designados para ejercer la vigilancia como de la ausencia de códigos específicos de actuación[163].

Sea como fuere, la censura acabó de forma definitiva con la libertad de expresión de la prensa escrita merced a lo prohibitivo de su carácter. En el caso particular de la caricatura, la repercusión tuvo una serie de efectos evidentes. En primer lugar, en lo relativo a las revistas satíricas, este mecanismo de control ejerció un fuerte poder disuasorio para los pocos individuos o colectivos con proyectos de fundación de nuevas publicaciones, reduciéndose drásticamente las nuevas iniciativas desde 1923. Según datos de José María López Ruiz, en 1924 sólo vieron la luz cuatro nuevos títulos en la capital –*Muchas Gracias, ¡Oiga!, KChT* y *¡Oh, La La!*– mientras que apenas uno lo hizo en 1925 –*El Murciélago*– y del mismo modo en 1926 –*Cosquillas*–[164]. Entre los anteriores, tan sólo *Muchas Gracias* (1924-1932), revista de tipo sicalíptico y la publicación taurina *KChT* (1924-1928), tuvieron cierta repercusión si bien en ningún caso en cuanto publicaciones de tipo social o político.

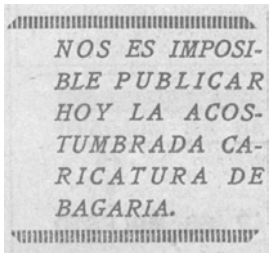
Como puede suponerse, fue la viñeta de intención política la que, entre los subgéneros de la caricatura, con mayor dureza sufrió las consecuencias del aspa del censor. Es por esta razón que, como veremos en el segundo bloque de nuestro estudio, es durante los años veinte cuando se consuma la renovación estética de la disciplina al centrar los dibujantes su atención en las nuevas posibilidades formales aplicadas al humor inofensivo y a la nota cómica en relación con actualidad de la vida moderna. Así, en 1932 José Francés valoraba lo que para las revistas satíricas en general y los dibujantes políticos de la nueva generación en particular, habían supuesto los años de la censura previa:

> Durante la Dictadura puede asegurarse que estuvo en suspenso esa actividad vigilante de la sátira gráfica, tan indispensable al pulso y al pensamiento nacionales. La censura no consentía las bromas políticas, ni los ataques ingeniosos. La caricatura política dejó de existir casi por completo. Y de igual modo que en los diarios la literatura ocupó las columnas que antes

[163] FUENTES, Juan F. y Sebastián J. FERNÁNDEZ, *Historia del Periodismo Español: Prensa, Política y Opinión Pública en la España Contemporánea*, ob. cit., p. 188.
[164] LÓPEZ RUIZ, José María, *La Vida Alegre*, ob. cit., p. 340.

> acaparaba la política—y que luego había de recobrar también ésta para su imperioso interés actualista—, los caricaturistas emplearon sus lápices en una labor ajena a las chanzas personalistas de ministros y generales o de franca crítica de los actos dictatoriales[165].

No quiere esto decir, sin embargo, que la actitud de los nuevos dibujantes fuese pasiva. Al contrario, aquéllos que con mayor constancia habían cultivado la caricatura política testaron de manera recurrente al sistema con el objetivo de conocer el punto hasta el cual era posible estirar sus límites. Como consecuencia de ello, numerosas viñetas se quedaron en el camino, convirtiéndose en mecanismo habitual su sustitución por espacios menudos en los cuales se justificaba la ausencia del dibujo (Ils. 11 y 12).



Il. 11. Publicado en *El Sol*, 30-XI-1923, p. 1.



Il. 12. Publicado en *La Voz*, 4-XII-1925, p. 1.

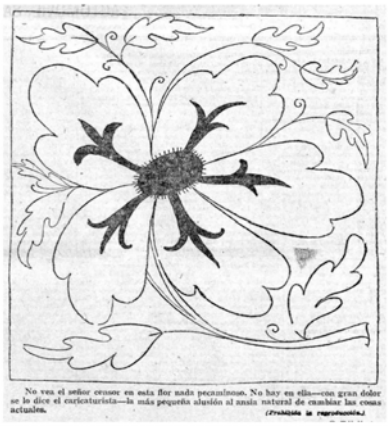
El carácter reiterado y crónico de esta situación se tradujo en la aparición de diferentes actitudes entre los dibujantes. En la mayoría de los casos, éstos se decidieron por rebajar el componente crítico de sus caricaturas o, simplemente, por tratar temas inocuos para el régimen, redundando en el mencionado auge del humor festivo. Otros, desde una perspectiva más combativa, trataron de desafiar la capacidad del régimen para analizar sus trabajos mediante la utilización en sus viñetas de complejos símbolos, metáforas, alegorías o jeroglíficos. Fueron los casos de Manolo Tovar, quien jugaba al despiste con viñetas como *Pasatiempo del Día* (Il. 13) y, sobre todo, de Luis Bagaría y sus populares "dibujos de almohadón" en los cuales el dibujante recurría a un enigmático vocabulario visual de difícil interpretación (Il.

[165] FORTUNIO [seud. de José Francés], "Espejo irónico. La República, vista por los caricaturistas", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 1 de enero de 1932, pp. 65-67.

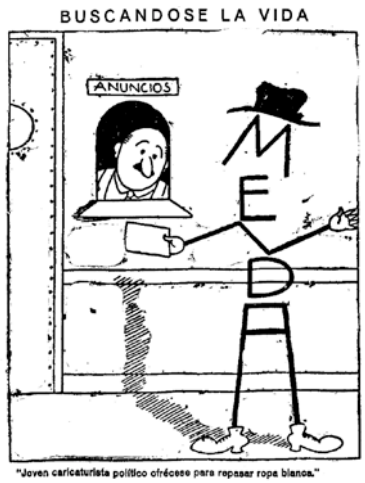
14)[166]. Por último, la manifestación del perjuicio profesional como consecuencia de las restricciones provocó un intenso caudal de viñetas alusivas a las condiciones en las cuales los dibujantes habían de ejercer su profesión (Ils. 15 y 16).



Il. 13. "Pasatiempo del día".
(Nota del autor) La índole de la caricatura de hoy me obliga a publicarla en jeroglífico.
TOVAR, *La Voz*, 28-XII-1928, p. 1.



Il. 14. "Dibujo para almohadón".
No vea el señor censor en esta flor nada pecaminoso. No hay en ella –con gran dolor se lo dice el caricaturista– la más pequeña alusión al ansia natural de cambiar las cosas actuales.
BAGARÍA, *El Sol*, 18-IV-1925, p. 1.



Il. 15. "Buscándose la vida".
Joven caricaturista político ofrécese para repasar ropa blanca.
MENDA, *La Libertad*, 15-V-1925, p. 3.



Il. 16. "El Cristo moderno".
El periodista.–Para mí no hay cambios; sigo crucificado en las rayas del lápiz rojo de la Censura.
BAGARÍA, *El Sol*, 4-II-1930, p. 1.

[166] Para un análisis detallado de los "dibujos para almohadón" de Luis Bagaría véanse las obras ya citadas de Antonio Elorza, *Luis Bagaría, el Humor y la Política* y de Emilio Marcos Villalón, *Luis Bagaría: entre el Arte y la Política*.

En fin, durante el largo septenio de la censura vinculada a la dictadura militar la caricatura de la generación de Los Humoristas se vio afectada de manera especial en su componente social y político. Este subgénero específico, que hasta entonces había sido el abanderado de la disciplina en la capital, cedió el paso a las nuevas orientaciones a consecuencia de su forzoso entumecimiento durante estos años para despertar a comienzos de la década de los treinta a raíz de los principales acontecimientos históricos producidos durante la II República.

c) 1930-1936: de la ilusión al desencanto

La noticia de la supresión de la censura previa tras la dimisión de Primo de Rivera y la composición del nuevo Gobierno de Dámaso Berenguer en el mes de septiembre 1930 fue recibida por los dibujantes con una sabia mezcla de alegría y cautela. Así, algunas de las caricaturas dedicadas a este asunto particular muestran tanto el lógico e inevitable entusiasmo por el fin de siete años de estancia de "Doña Anastasia", tradicional personificación de la censura previa como anciana rancia y desagradable, junto con un sabio recelo ante la posibilidad de un regreso en un tiempo no demasiado lejano. La viñeta de Garrán titulada *La censura se va* (Il. 17) muestra la siniestra figura despidiéndose en lo que ella misma ya barrunta será tan sólo un adiós provisional. De un modo análogo, K-Hito lleva la noticia de su defunción a la portada del semanario *Gutiérrez* (Il. 18) al tiempo que avisa: "Y en la inmaculada albura de su blanco panteón le poner solo este cura 'visado por la censura' en lugar de una oración, porque un día sin ventura abrirá su sepultura, que es solo provisional, cualquier viviente criatura reaccionaria o liberal".



Il. 17. "La Censura se va".
DOÑA ANASTASIA.— No se alegren ustedes demasiado, señores periodistas, porque a lo mejor llevo billete de ida y vuelta.
GARRÁN, *El Imparcial*, 17-IX-1930, p. 1.



Il. 18. "Ego sum. Doña Anastasia".
Llegó con la Dictadura y se encontraba tan bien, que por poco un siglo dura; murió por fin la Censura… "Requiescat in pace", amén. El carro de la basura se la llevó por ahí, tiesa pestilente y… pura; enseñaba una herradura…, por eso la conocí. Y en la inmaculada albura de su blanco panteón le poner solo este cura 'visado por la censura' en lugar de una oración, porque un día sin ventura abrirá su sepultura, que es solo provisional, cualquier viviente criatura reaccionaria o liberal.
K-HITO, *Gutiérrez*, 20-IX-1930, p. 1.

Más pesimistas fueron otros colegas de profesión cuya interpretación del fin del régimen censor únicamente implicaba la vuelta a un marco jurídico igualmente restrictivo, esto es, el creado por la Ley de Jurisdicciones de 1906 y sus represalias *a posteriori,* tal como sucede en el dibujo de Bagaría (Il. 19). En el propuesto por Garrido (Il. 20), como si de un triunfo personal se tratase, *Doña Anastasia* advierte a unos ingenuos dibujantes que su marcha sólo conlleva la transmisión del lápiz a su "homólogo", esto es, el representante de la fiscalía, personaje que desde ese mismo momento habrá de ocuparse del control de los caricaturistas. Por último, el pesimismo se hace extremo en la caricatura de Manolo Tovar, en la cual la noticia del fin de la censura previa es recibida por la esposa del dibujante entre sollozos temerosa de que ello aumente la exposición de su marido a la pena de cárcel (Il. 21).



Il. 19. "Tres eran tres..."
DOÑA ANASTASIA.–Bueno, amigos, me voy; la libertad estará contenta.
EL SEÑOR CÓDIGO PENAL 1928.–¡Que te crees tú eso!
DOÑA LEY DE JURISDICCIONES.–Vete tranquila, Anastasia; vamos a ver si llegamos a hacerte simpática.
BAGARÍA, *El Sol*, 13-IX-1930, p. 1.



Il. 20. "¡Ya no habrá censura!"
–Pero, doña Anastasia, ¿dónde va con ese lápiz si a usted ya no le sirve para nada?
–Voy a regalárselo al señor fiscal.
GARRIDO, *Heraldo de Madrid*, 16-IX-1930, p. 1.



Il. 21. "Sin título".
–¿Por qué lloras, mujer? Yo estoy muy contento. Soy periodista y han suprimido la censura.
–¡Precisamente por eso! ¡Ahora es cuando estás más en peligro de ir a la cárcel!
TOVAR, en *La Voz*, 18-IX-1930, p. 1.

Las viñetas anteriores, todas ellas creadas en el mes de septiembre de 1930, profetizan con acierto la situación vivida por la prensa durante el sexenio republicano, esto es, una libertad de expresión restringida por la existencia de leyes protectoras del régimen y la instauración de la censura previa en diversos momentos.

En efecto, pese al talante democrático, liberal y reformista con el que fue proclamada la II República, cuyo artículo 34 de la Constitución de 9 de diciembre de 1931 aseguraba la libertad de prensa, este derecho se encontró cercenado en diferentes grados hasta 1936. En primer lugar, la denominada "Ley de Defensa de la República", promulgada el 20 de octubre de 1931, incluso antes que la mencionada Constitución, permitió al Gobierno actuar frente a la prensa desafecta por medio de multas y suspensiones. La norma protegía al nuevo régimen frente a los considerados "actos de agresión a la República". Así, desde el punto de vista específico de la caricatura, podían ser considerados punibles aquellos dibujos con capacidad para alterar el orden público, desprestigiar las instituciones vinculadas al régimen o promover al afecto por la Monarquía, entre otros asuntos.

La Ley de Defensa de la República fue derogada en 1933 y sustituida por un marco jurídico aún más restrictivo como consecuencia tanto de la más severa "Ley de Orden Público" del Gobierno de Azaña como de una situación social y política cuyos frecuentes estados de alarma provocaron el regreso de la censura previa de manera

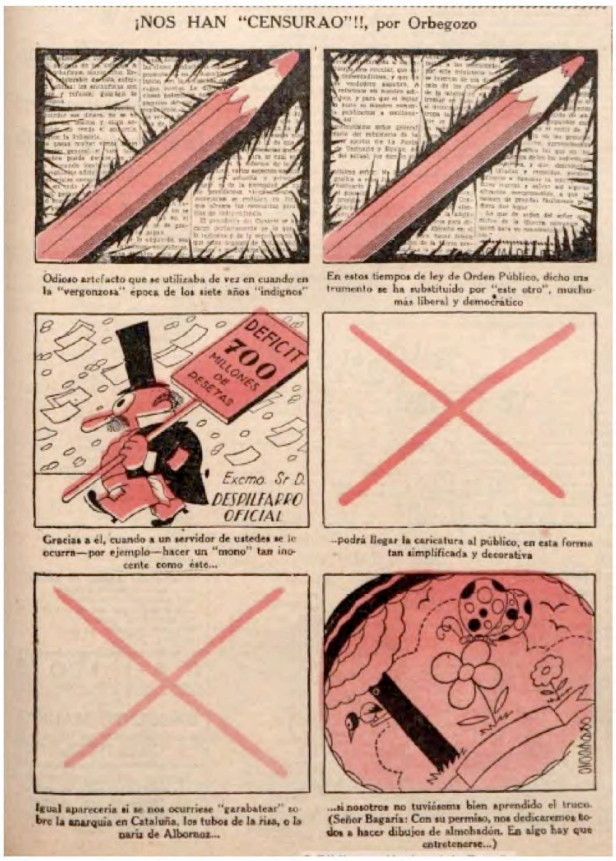
intermitente desde 1933 y de manera ininterrumpida desde octubre de 1934 a enero de 1936. Como cabría esperar, este escenario afectó en mayor medida a los dibujantes críticos con el gobierno de turno en cada uno de los dos bienios que, de manera fundamental, vertebraron la II República. Así, encontramos durante el periodo viñetas publicadas en periódicos de muy distinto signo político denunciando un contexto legal igualmente represivo.

Desde el sector más conservador de la prensa, la Ley de Orden Público de 1933 fue acogida por Eseme, dibujante del diario católico y antiliberal *El Siglo Futuro*, como una persecución a una libertad cuya capacidad de expresarse ha sido silenciada y recortada. En su viñeta, el dibujante vincula además el nombre de la ley al del régimen mediante el título de su parodia: *Eso del Orden República* (Il. 22).



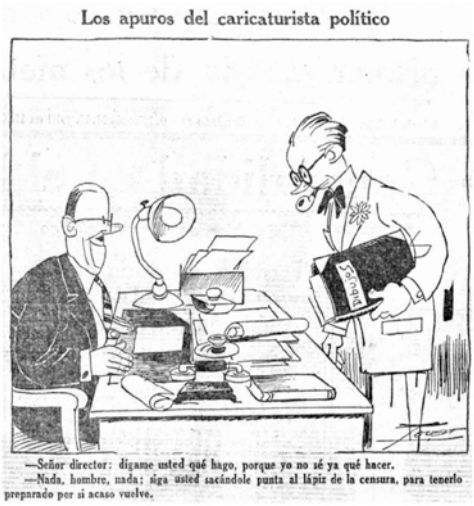
Il. 22. "Eso del orden republico".
Se ha instalado definitivamente entre nosotros Doña Censura, para lo que ustedes gusten mandar.
ESEME, *El Siglo Futuro*, 18-VII-1933, p. 1.

Del mismo modo, en el día después de la promulgación definitiva de la norma, el semanario satírico *Gracia y Justicia*, enemigo de la República desde su fundación en 1931, reaccionaba ante la norma con la historieta de Orbegozo (Il. 23). En ella, el dibujante equipara a la República con la Dictadura en virtud de una pauta de actuación que entiende idéntica por parte de ambas ante la libertad de expresión. La tira alude además a Luis Bagaría, confeso partidario de la República, al tomar prestados sus "dibujos de almohadón" como respuesta ante las nuevas restricciones.

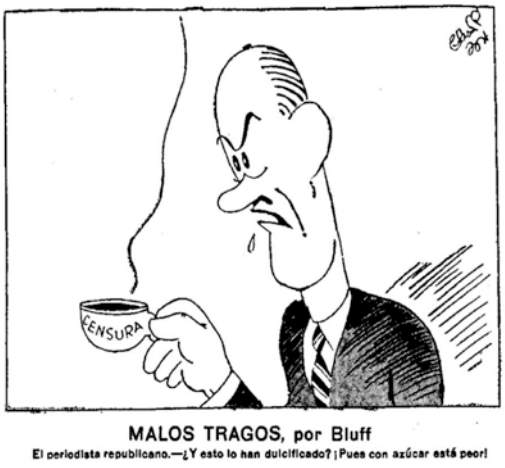


Il. 23. "¡Nos han 'censurao'!"
De izquierda a derecha y de arriba abajo:
1: Odioso artefacto que se utilizaba de vez en cuando en la "vergonzosa" época de los siete años indignos.
2: En estos tiempos de Orden Público, dicho instrumento se ha substituido por "este otro", mucho más liberal y democrático.
3: Gracias a él, cuando a un servidor de ustedes se le ocurra –por ejemplo– hacer un "mono" tan inocente como este…
4: ...podrá llegar la caricatura al público, en esta forma tan simplificada y decorativa.
5: Igual aparecería si se nos ocurriese "garabatear" sobre la anarquía en Cataluña, los tubos de la risa o la nariz de Albornoz…
6: …si nosotros no tuviésemos bien aprendido el truco (Señor Bagaría: Con su permiso, nos dedicaremos todos a hacer dibujos de almohadón. En algo hay que entretenerse…
ORBEGOZO, *Gracia y Justicia*, 29-VII-1933, p. 11.

En el otro bando, los dibujantes afectos a las izquierdas encontraron semejantes obstáculos a raíz, en primer lugar, del ascenso de las derechas al poder a finales de 1933 y, a finales del año siguiente, con la instauración del régimen de censura por espacio de catorce meses. Es el caso del republicano Manolo Tovar, cuya viñeta *Los apuros del caricaturista político* (Il. 24) recuerda las aparecidas años atrás, en tiempos de la Dictadura, ante la imposibilidad del dibujante de hacer públicos sus trabajos. En el momento presente, a ello se suma la insoportable imprevisibilidad de la instauración de la censura. En *Malos Tragos* (Il. 25), aparecida en el diario liberal *La Libertad* a finales de 1934, el dibujante Bluff, seudónimo de Carlos Gómez Carrera (1907-1940), explicitaba la especial amargura que el instrumento censor, aplicado en pleno régimen republicano, dejaba en el dibujante satírico.



Il. 24. "Los apuros del caricaturista político".
–Señor director: dígame usted qué hago, porque yo no sé ya que hacer.
–Nada hombre, nada: siga usted sacándole punta al lápiz de la censura por su acaso vuelve.
TOVAR, *La Voz*, 25-VI-1934, p. 4.

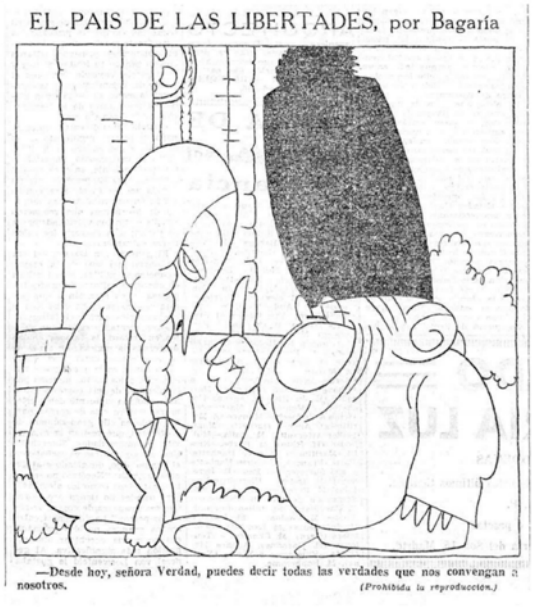


Il. 25. "Malos tragos".
El periodista republicano.– ¿Y esto lo han dulcificado? ¡Pues con azúcar está peor!.
BLUFF, *La Libertad,* 28-XI-1934, p. 1.

Doña Anastasia sería definitivamente desterrada del régimen de la II República a comienzos del fatídico año de 1936. En este momento, siguiendo con la tónica general de los años treinta, la generación de Los Humoristas se encuentra ya al final de su lógico declive tras tres décadas de lucha diaria. Para entonces, sus miembros ya han consumado la esperada renovación estética del arte de la caricatura y completado la transición desde un humor netamente político a uno de naturaleza festiva a consecuencia, sobre todo, de un largo periodo de censura que logró adormecer el talante más combativo de la década de 1910. Con este escenario, no ha de extrañar que el decepcionante contexto legal en el cual se desarrolló la prensa de la II República impidiese un resurgimiento del espíritu crítico e innovador que había caracterizado años atrás a los nuevos dibujantes.

Así, llegados a 1936 y puestos a concluir el epígrafe mediante una viñeta, es quizás *El País de Las Libertades* (Il. 26), de Luis Bagaría, la que de una manera más precisa resume el marco jurídico al que se enfrentó y por el cual fue modelada la Caricatura Nueva. Primero, en virtud de un irónico título cuya contundencia bien haría innecesario el dibujo que le acompaña. Segundo, por tratarse del dibujante barcelonés, principal exponente de una estirpe de dibujantes que, como Areuger, Bluff, Menda, Sileno o Tovar, sufrió una irreparable restricción de su autonomía. Por

último, como bien recoge el genial dibujante, la gran víctima de las continuas limitaciones a la libertad de expresión fue la verdad o, quizás de un modo más amplio, un país ante su derecho a conocer su propia verdad, función para la cual el arte de la caricatura había presentado sus credenciales en innumerables contextos y con absoluta eficacia a lo largo de su historia.



II. 26. "El país de las libertades".
—Desde hoy, señora Verdad, puedes decir todas las verdades que nos convengan a nosotros.
BAGARÍA, *El Sol,* 18-IX-1930, p. 1.

CAPÍTULO 5

Impulsos teóricos

El respaldo de la nueva crítica de arte

5.1. Los nuevos jueces: el surgimiento de una crítica especializada

La renovación de la caricatura madrileña en las décadas de 1910 y 1920 tuvo en la crítica de arte un aliado fundamental en virtud de la difusión que ésta hizo del género desde la prensa escrita de la capital. En el capítulo que ahora comenzamos se analiza esta cuestión desde dos ángulos fundamentales: el despertar del interés por la caricatura entre los nuevos críticos de comienzos del siglo XX y el respaldo teórico brindado a estos últimos en la capital.

En el primero de los casos, es preciso comenzar recordando el hecho de que llegados a la fecha de 1900, tal y como ha señalado Jaime Brihuega, el fenómeno de la crítica de arte en España es ya, pese a la demora frente a los principales centros internacionales, un componente más, totalmente asentado, en el panorama artístico nacional[167]. Esta situación, empero, no se correspondió con la existencia de un *corpus* teórico-crítico sólido vinculado al arte de la caricatura. La causa es simple: en lo relativo esta disciplina, a comienzos del siglo xx y en el ámbito madrileño, no había prácticamente nada acerca de lo que escribir. La explicación a esta circunstancia la encontramos al situar la caricatura en relación con los tres factores apuntados por Brihuega como determinantes del asentamiento de la crítica de arte en España desde finales del siglo XIX: la existencia de mecanismos de exhibición artística, de una industria editorial específica para el arte y, en última instancia, de una prensa moderna con interés particular en la actualidad artística[168]. En este sentido, pese a que el escenario madrileño en el cambio de siglo era el más propicio para el humor a nivel nacional, aún era deficitario en múltiples facetas: no existía una institución museística con interés particular por la caricatura, no se celebraban muestras individuales o colectivas en las cuales los artistas se enfrentasen al público o la crítica y, a consecuencia de ambos factores, tanto los medios literarios existentes –ya fuesen

[167] BRIHUEGA, Jaime, *Las Vanguardias Artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, p. 111.
[168] *Ibidem*, pp. 111 y ss.

libros o crónicas periodísticas acerca del género– constituían excepciones a la gran laguna historiográfica y bibliográfica sobre la caricatura en la capital.

No obstante lo anterior, desde finales de la primera década del nuevo siglo el arte de la caricatura se situará, de forma paulatina, en el punto de mira de los más reputados expertos en arte del momento. Este hecho se explica a partir de dos factores principales. Primero, como ya señalamos en el capítulo anterior, la modernización de la prensa que tuvo lugar en España desde finales del siglo XIX se caracterizó, entre otras cuestiones, por la diversificación de las temáticas y la expansión de los géneros periodísticos. Producto de ambas circunstancias fue la aparición de artículos dedicados de forma específica al humor gráfico, ya fuese en forma de crónica de muestras individuales o colectivas, o de reseñas monográficas con un protagonista individual. Segundo, reproduciendo el tradicional proceso de aparición de la crítica de arte como respuesta a los primeros salones franceses desde el siglo XVIII, el surgimiento de un grupo de teóricos con un interés específico en el género en Madrid sólo fue posible gracias a la recurrente celebración de los Salones de Humoristas en la ciudad desde 1907. Se trata de una circunstancia fundamental pues la caricatura nunca antes había sido expuesta al veredicto del público y de la crítica de una manera regular en Madrid al modo que, por ejemplo, era exhibido el arte oficial en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Así, es en este momento cuando, impulsada por estas exposiciones de carácter pretendidamente anual, por su capacidad para la congregación de decenas de artistas en cada edición, así como por estar acompañadas de una interminable controversia en relación con la interpretación del "humorismo"[169], la repercusión de la caricatura en la prensa escrita comienza a multiplicarse en las décadas de 1910 y 1920.

Es necesario puntualizar, sin embargo, que este nuevo interés por la caricatura no fue un hecho aislado que afectase de manera exclusiva al humor gráfico. Muy al contrario, ha de entenderse como parte del episodio particular del surgimiento de un grupo de críticos de arte activos en España tras el "Desastre del 98" y en el contexto más amplio del Arte Nuevo. Como trataremos de demostrar a lo largo de este capítulo, el tratamiento que la caricatura recibió por parte de los críticos

[169] Esta polémica en torno al humorismo, pese a tratarse de una batalla teórica librada enteramente por la crítica en las páginas de los diarios y revistas, será analizada en el próximo capítulo dada su absoluta vinculación con la evolución, la organización y el significado de los Salones de Humoristas.

contemporáneos entronca con lo que Ramón Gaya Nuño entendió como una necesidad de problematizar y divulgar el arte nacional:

> Sobre que el siglo XX hubiera de adoptar desde sus comienzos un nuevo talante en relación con la estimativa del arte nacional, una vez conclusas nuestras aventuras extrapeninsulares y contando el país con la ilusión de un resurgimiento cultural y científico, no parecía caber discusión […] Tenía razón Cánovas del Castillo, respondiendo a alguien deseoso de que España reclamase consideración de primera potencia, que tal título podía imponerse, más no mendigarse. Pero si en algún aspecto podíamos imponer nuestra más alta jerarquía era, sí, en la enjundia de nuestras letras y de nuestras artes. Fue ocasión, pues, de intentar hacerlo[170].

De esta manera, movidos por un doble interés en el género en sí y en el desarrollo del arte nacional en general, una serie de críticos inauguró una tradición de pensamiento teórico y crítico en torno al humorismo y la caricatura. Más aún, espoleados por la coincidencia en el tiempo de la generación de Los Humoristas y las primeras manifestaciones plásticas de la vanguardia en la capital, los nuevos jueces del estado de la caricatura comenzaron a valorar el género no sólo a partir de su intención, su temática o su valor documental sino, además, de sus cualidades formales.

Así, es posible dividir el grueso de los críticos en tres grupos en función de la frecuencia con la cual cada uno de ellos se ocupó del humor gráfico en el conjunto de su labor. En el primero de estos grupos, dada su incomparable relevancia para la expansión del humor gráfico en la capital se encontraría únicamente José Francés, personaje cuya incomparable contribución a la renovación del arte de la caricatura y a la consolidación de la nueva generación será debidamente abordada en los dos próximos capítulos.

Un segundo grupo lo forma un reducido conjunto de críticos cuya relación crítica con la caricatura en la ciudad de Madrid fue regular a lo largo de nuestro periodo de referencia. Nos referimos a Manuel Abril, Francisco Alcántara, Juan de la Encina, Enrique Estévez Ortega, Antonio de Lezama, José María Perdigón, Mariano Sánchez de Palacios, Enrique Vaquer y Ángel Vegué y Goldoni. En este caso, todos

[170] GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia de la Critica de Arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, p. 217.

ellos aportaron sus reflexiones acerca del género de manera frecuente, bien como respuesta a los Salones de Humoristas, bien en forma de reseñas monográficas en prensa dedicadas a dibujantes de la nueva hornada de humoristas.

Por último, es posible elaborar una relación mas amplia de periodistas y teóricos cuyo interés por los nuevos humoristas, juzgado por la frecuencia de sus escritos, fue tan sólo esporádico. Entre ellos han de ser citados: Andrenio [seud. de Eduardo Gómez de Baquero], Luis Bello, José Blanco Coris, Manuel Bueno, Rafael Cansinos-Assens, Emilio Criado y Romero, Fernando de la Milla, Rafael Domènech, Luis Gil Fillol, Ramón Gómez de la Serna, Cyrano [seud. de Ramón López-Montenegro], Antonio Méndez, Margarita Nelken, José Palomo, Dionisio Pérez, Ramón Pérez de Ayala, C. del Rivero, José María Salaverría, Rafael Solís, Eduardo Zamacois y Antonio Zozaya.

El perfil individual de los personajes incluidos en las relaciones anteriores se asemejó en lo general al descrito por Lionello Venturi al referirse al concepto francés de la crítica de arte donde "se acostumbra a llamar críticos de arte a aquellas personas que escriben en los periódicos sobre la actualidad de las exposiciones"[171]. En este sentido, la relevancia de su obra para la promoción del género desde la prensa escrita, de manera particular durante la época dorada de los Salones de Humoristas, entre 1914 y 1923, fue crucial. En primer lugar, la importancia de este *corpus* teórico y crítico se vio acrecentada al tratarse de la única fuente de información al respecto dada la inexistencia de una historiografía del arte de la caricatura en España. Llegados a 1900, el lector atraído por el género apenas cuenta, en el idioma español, con los *Apuntes para la Historia de la Caricatura* (1878) de Jacinto Octavio Picón para satisfacer su interés. Segundo, el impulso que los críticos dieron al humorismo y a la caricatura se vio reforzado por su elevada reputación en cuanto orientadores del gusto. Con escasas excepciones, la nómina anterior constituye un fiel retrato colectivo de las firmas que, de manera regular, cubrían la información artística y, de forma extraordinaria, cada edición de las Exposiciones Nacionales de Bellas, los Salones de Otoño u otros eventos expositivos en la capital.

Así, con independencia de la importancia individual de cada una de las figuras recién mencionadas, interesa el conjunto de la crítica en sí en virtud del imponderable apoyo brindado desde comienzos del siglo XX a la caricatura. Gracias a su constante

[171] VENTURI, Lionello, *Historia de la Crítica de Arte,* Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p.32.

atención, la disciplina se convirtió en un asunto más del periodismo y, en general, de la cultura española del momento.

5.2. "Así como la pintura, la caricatura". Respaldos teóricos a un arte menor

Nos hemos referido con anterioridad al reconocimiento que personajes como José Francés, Francisco Alcántara, Enrique Vaquer o Ramón López Montenegro, entre otros, hicieron de la fractura generacional protagonizada por Los Humoristas con respecto a los dibujantes finiseculares y, por consiguiente, de la existencia de un fenómeno artístico con entidad propia. No obstante, con el propósito de hacer justicia a la contribución de la crítica a la consolidación de la Caricatura Nueva es preciso completar su ciclo de aportaciones con un asunto de, al menos, similar relevancia a los anteriores. Nos referimos al impulso del arte de la caricatura en sí mismo.

En efecto, un asunto habitual en las crónicas de exposiciones, reseñas sobre dibujantes o noticias de actualidad en torno a nuestro arte del periodo fue el intento de elevar su rango artístico. El grueso de los críticos, sin apenas excepciones, denunció con frecuencia la injusta posición relativa de la disciplina en la jerarquía de las artes al tiempo que expuso los motivos por los cuales habría de corresponderle un lugar más digno en consonancia con su importancia social, histórica y artística.

5.2.1. Debilidades modernas de un género pictórico sin prestigio

"El arte cómico es, y ha sido siempre, clasificado como inferior"[172]. Esta afirmación, ubicada al comienzo del ensayo de E. H. Gombrich y E. Kris sobre la caricatura de 1940, interesa al poner de manifiesto cómo el desprestigio del género no conoce descanso: ha sido denostado siempre. Nuestro contexto de referencia, el Madrid de comienzos del siglo XX, no es una excepción.

El carácter de "Cenicienta" de las artes de la caricatura[173] posee razones diferentes en función de épocas y lugares, circunstancia por la cual los teóricos del género han reflexionado en diferentes momentos acerca de las razones de su inferioridad frente a otras técnicas. En nuestro caso particular, los frecuentes intentos de transmitir a los lectores las cualidades intrínsecas del arte de la caricatura por parte de los críticos de la capital entre 1898 y 1936 fueron generalmente acompañados de disertaciones acerca del origen del desprestigio del género en su tiempo y su ámbito

[172] ["Comic art is, and has always been, ranked as inferior", traducción mía]. En GOMBRICH, Ernst Hans y Ernst KRIS, *Caricature*, Harmondsworth, Penguin, 1940, p. 3.
[173] Tomo prestado este calificativo de los autores recién mencionados. *Ibídem*, p. 4.

geográfico particulares. En este sentido, del análisis de su producción teórica hemos podido extraer hasta cuatro factores fundamentales responsables de la consideración de la caricatura como género menor del arte: la incapacidad del público para su comprensión, la ausencia de seriedad del humor, el carácter efímero y reproductible de las obras, y su carácter antiartístico o antiacadémico.

a) Un arte incomprendido

Entre las quejas habituales de críticos y artistas a la hora de justificar el desinterés por el humorismo y caricatura es sin duda la incapacidad del público para apreciar las cualidades estéticas del género la que ocupa un lugar principal. El reproche fundamental se origina en la forma de recepción de la caricatura, la cual sule hacer prevalecer el componente temático en detrimento de los aspectos formales. Como explicaba Carlos del Rivero en las páginas de *El Imparcial:*

> Quizá el desdén que hacia esta manifestación se siente responda a una incomprensión casi general… La inmensa mayoría del público que contempla las numerosas caricaturas que a diario aparecen en toda clase de periódicos tan sólo pretende encontrar en ellas la fácil excitación a un regocijo momentáneo, basado en lo superficial de la anécdota[174].

Con un argumento semejante, el crítico y dibujante Cyrano, seudónimo de Ramón López-Montenegro, profundizaba aún más en los rasgos artísticos que un perezoso público solía obviar ante la contemplación de una viñeta:

> Ante una caricatura admirable son pocos los espectadores que demuestran admiración. Limítanse los más a sonreír benévolamente y a exclamar con ingenuidad: "¡Qué narices!" […] Son muy contados los que "leen entre renglones", los que penetran en la psicología del dibujo, los que aprecian en todo su valor aquellos contornos firmes, aquellos trazos vigorosos, aquella sobriedad de líneas, líneas esenciales, líneas que apenas se [?] en el original, y que, no obstante, constituyen su espíritu, su carácter, su idiosincrasia[175].

Como cabe esperar, se trata de un argumento que no sólo los críticos sino, de un modo particular los propios dibujantes, emplearon con frecuencia. En su volumen

[174] RIVERO, Carlos del, "La caricatura", en *El Imparcial*, Madrid, 21 septiembre 1930, p. 8.
[175] LÓPEZ-MONTENEGRO, Ramón, "Arte Español. Sancha y Lengo", en *El Liberal*, Madrid, 18 abril 1905, p. 4.

La Caricatura y su Importancia Social, el dibujante *Tito* se refería a "gentes que se creen obligadas ante una caricatura, a reírse o sonreírse..." para a continuación concluir cómo "…estas gentes son dignas de conmiseración, son de los que miran sin ver y oyen sin entender"[176]. Así, era una errónea o, al menos incompleta, actitud ante la caricatura, una de las causas primordiales de la escasez de reconocimiento de la disciplina. Esta idea es fundamental al marcar no sólo la evolución de la caricatura en el periodo sino, además, al encontrarse en el origen de la gran controversia que, una edición tras otra, caracterizó el devenir de los Salones de Humoristas. Se trata, en última instancia, de un problema más profundo que forma parte de lo que era, sin lugar a dudas, una muy difundida representación social de la caricatura como forma de expresión de escaso valor artístico.

b) Un arte poco serio

La incapacidad, o simplemente la pereza de la gran masa para percibir las cualidades intrínsecas del dibujo satírico o festivo provocó que el proceso recepción de la caricatura se limitase, en la mayoría de los casos, a encontrar su componente humorístico, esto es, la burla o el chiste. Esta circunstancia, más allá del fugaz placer de la sonrisa o la carcajada, escondía un peligro aún mayor para todos aquellos artistas y críticos empeñados en hacer de la caricatura un arte a la altura de la pintura y la escultura. Como bien señalase Tito, la general asociación de su arte al humor implicaba la irremediable existencia del "prejuicio de que se trata de un arte poco serio"[177].

Frente a esta obcecación, una parte de la crítica acusó al público de ser demasiado grave para aceptar un género pictórico de fuerte componente humorístico. Es el caso de José Francés, quien inventando un diálogo a la salida de un salón de caricaturas, recordaba las palabras de uno de los personajes: "Esto de la caricatura es cosa de chiquillos, de mocosos únicamente... No concibo que haya hombres con pelos en la cara que se entretejan en esas niñerías"[178]. Es el mismo argumento que encontramos en las páginas de la revista ilustrada *Nuevo Mundo*, esta vez por parte de Dionisio Pérez, quien lanzaba un ataque frontal contra la pretendida madurez de la audiencia:

---

[176] SALMERÓN, Exoristo, *La Caricatura y su Importancia Social*, ob. cit., p. 7.
[177] *Ibidem*, p. 7.
[178] FRANCÉS, José, "El primer Salón de Humoristas", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 4 abril 1917, p. 4.

> …confesad que, ahora, convertidos vosotros ya en varones sesudos y hoscos, en abogados o militares o ingenieros o burócratas o sacerdotes, sentís un poco de desdén por la caricatura y hasta llegáis a pensar que es liviandad indigna de personas serias recrearse viendo el lado ridículo y risible de la vida y de los hombres, revelado por la certera observación de un dibujante[179].

La caracterización de este problema como una deficiencia propia de la sociedad de su tiempo, tal es el caso de Dionisio Pérez, fue del mismo modo considerada en cuanto mal de naturaleza endémica por José Francés. Así, ofuscado en su empeño por subvertir el orden jerárquico de las artes, el crítico la emprendió contra la nación en su conjunto empleando su habitual categorización racial de los fenómenos sociales, es decir, entendiendo la "raza" o el "pueblo" como conjunto de individuos de características biológicas y psicológicas comunes y diferenciadas de las del resto de naciones:

> Los españoles, que tenemos excelentes condiciones psicológicas e incluso étnicas para ser un pueblo alegre, constituimos un pueblo triste, abrumadoramente, estúpidamente triste. Se considera la alegría como una inferioridad sentimental y a la risa franca, jocunda, que desnuda los dientes y avienta los malos pensamientos, preferimos la asnal sociedad de los prohombres políticos, de los cantaores de café, de los artículos de fondo, de las cupletistas del 'género fino'[180].

De una manera u otra, lo cierto es que en este asunto específico, la consideración social y artística de la caricatura, resulta evidente que el ineludible componente humorístico del género no contribuyó a su escalada entre las artes. A comienzos del siglo XX, el escenario artístico de la capital se encontraba dominado por la seriedad y la trascendencia de la pintura de historia a la espera de la recepción crítica del humor como elemento consustancial a la vanguardia –un proceso lento y rocoso que, en cualquier caso será posterior a la época dorada de los Salones de Humoristas y de la nueva generación en sí tras la Gran Guerra. Así, en este ambiente hostil, la caricatura y el humor en general no encontrarían aún las condiciones necesarias para desprenderse de la consideración del género como "personaje de

[179] PÉREZ, Dionisio, "Madrid", ob. cit., p. 7.
[180] FRANCÉS, José, "Vida Artística. Los Salones de Humoristas", ob. cit., p. 364.

escalera abajo en la jerarquía artística", expresión empleada por Luis Bagaría para denunciar esta situación y que bien resume su esencia[181].

c) Un arte efímero y carente de aura

Los humoristas gráficos de la nueva generación engendraron la mayor parte de su producción artística en continua vinculación con la prensa escrita. Esta relación beneficiaba al caricaturista en la medida en que su obra era ampliamente divulgada en el contexto de un país en proceso de conversión en una sociedad de masas y en cuyo seno la penetración de las publicaciones periódicas era cada vez más intensa. Sin embargo, esta naturaleza particular del arte de la caricatura, la cual era tanto un producto efímero por su carácter diario –o semanal– como un objeto de reproducción y difusión masivas, afectó de manera negativa a su valor en cuanto manifestación artística. En este sentido, con motivo de una conversación con el caricaturista francés Sem, el anónimo entrevistador del diario *Heraldo de Madrid* ponía el acento en el carácter efímero de este arte:

> Una caricatura como un artículo de periódico empiezan a adquirir su gran importancia en las pocas horas de vida que se les destinan. Pasan tal vez luego algunas de esas caricaturas y artículos álbumes y volúmenes, es decir, a libros; pero su verdadera función la ejercen supeditada al momento, al chispazo de la actualidad[182].

Esta inevitable conexión con la noticia, generadora del valor periodístico de las viñetas, implicaba a la vez un necesario compromiso, consistente en la frecuente producción de nuevas obras con el fin de responder a las cambiantes exigencias de la actualidad. Así, día tras día, cada nueva caricatura del humorista reemplazaba a la anterior, a todas las anteriores, aniquilando no sólo el valor de éstas en cuanto información sino, además, su cotización en cuanto obra de arte al sumarse a un numeroso conjunto de obras cuya valoración individual se resentía con cada nueva viñeta. Sabemos, por ejemplo, que un dibujante como Manolo Tovar reveló durante una entrevista haber realizado un número aproximado de 30.000 caricaturas a lo largo de su carrera[183]. Esta circunstancia, pese a constituir un formidable logro, actuó sin

[181] ENCINA, Juan de la, "El mundo de Bagaría", en *La Voz*, Madrid, 28 noviembre 1922, p. 1.
[182] "Sem o la gloria de lo efímero", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 1 diciembre 1934, p. 3.
[183] PRATS, A., "El gran caricaturista Manuel Tovar", ob. cit., p. 5.

duda en detrimento del valor de cada uno de los dibujos al incidir sobre su unicidad individual. Es la misma idea que se desprende del comentario de Luis Bello con ocasión de su reseña del banquete de homenaje a Luis Bagaría en 1925, titulada precisamente "La obra efímera":

> En un rapto de vanidad, sin duda por habérsele subido el homenaje a la cabeza, el maestro de la obra diaria sueña con una hipotética e imaginada obra inmortal. No le bastan las satisfacciones que proporciona la producción de todos los días. [...] Querría pasar, aun siendo lo que es, un mono, al gran archivo de las glorias humanas, en el casillero de la Historia de Arte[184].

Desde nuestro punto de vista, cabría añadir a lo anterior, sin que hayamos encontrado reflexiones en la crítica del momento al respecto, la circunstancia de que la reproductibilidad de los dibujos originales ejerció de aliado de su carácter efímero el el proceso de reducción de su valor como objeto propio de la Historia del Arte. Podría argumentarse al respecto que pinturas o esculturas son objetos igualmente susceptibles de reproducción y difusión en medios impresos, pero apenas caben dudas acerca de que la pérdida cualitativa que aquéllas sufren con respecto al original, desde la perspectiva de sus características materiales y sus elementos formales, es considerablemente mayor a la experimentada por la viñeta periodística. Como consecuencia de lo anterior, la distancia entre la reproducción, por una parte, y la pintura o la escultura original por la otra, suele ser sensiblemente más amplia que la que separa el dibujo en la hoja del periódico del original realizado por el dibujante. Sea como fuere, lo cierto es que la intensa periodicidad de las obras de los humoristas, unida a su masiva multiplicación en papel, no creó las condiciones necesarias para actuar a favor de un posicionamiento más elevado de la disciplina en la jerarquía de los géneros pictóricos y de las artes en general a comienzos del siglo XX.

d) Un arte sin artistas

Acabamos de explorar cómo la frecuencia de producción y la difusión masiva de la caricatura, en el contexto más general de su vinculación con la prensa escrita, ejercieron de contrapesos a su consideración en cuanto obra de arte. Del mismo modo, hemos hecho alusión al componente humorístico del género y su derivación en la percepción del mismo como falto de seriedad. Llegados a este punto en concreto,

[184] BELLO, Luis, "La obra efímera", en *La Esfera*, Madrid, 1 octubre 1925, p. 8.

tanto uno como otro prejuicio provocaron la consideración del caricaturista como una especie de forastero en el territorio artístico, más próximo al periodismo y al humorismo que a la historia y el presente del arte.

En este sentido, la opinión de la crítica fue unánime, encontrándose durante el periodo numerosos testimonios en los cuales se manifiesta la supuesta incompatibilidad entre la caricatura, por un lado, y el gran arte de tradición académica, en cuanto manifestación más elevada del género pictórico en los albores del siglo XX en España, por el otro. Sirvan a modo de ejemplo los elaborados por Juan de la Encina y Carlos Del Rivero, quienes coinciden en la citada contradicción. En el caso del primero, el crítico bilbaíno denunciaba en 1925 cómo "el sentimiento de lo grotesco, según cierta estética académica y trasnochada, está en pugna con el gusto por lo clásico"[185]. Planteamiento semejante fue el adoptado por el colaborador de *El Imparcial* cuando, al referirse al arte del dibujo humorístico, señalaba: "Parecería que tales dibujos estaban llamados a engrosar un género sarcástico y festivo, cuyos caracteres están muy alejados del academicismo que suele envolver las grandes obras de las artes mayores"[186].

Por último, Antonio Méndez, crítico del semanario *Blanco y Negro*, no sólo puso de manifiesto esta cuestión sino que, de forma certera, finalizaba su reflexión descubriendo el problema que latía en el fondo de la misma: "El humorismo es uno de los aspectos más interesantes de los pueblos. Durante muchos años estuvo contenido como cosa incompatible con la gravedad del Arte –del arte con mayúscula-, considerándosele como una falta de respeto a las academias"[187]. En efecto, una de las causas primordiales del desprestigio de la caricatura, problema que en este tiempo afectó de igual forma a la consideración de los nuevos lenguajes plásticos de vanguardia, fue la extendida concepción del género como vivero de individuos carentes de formación artística. Así, como veremos a continuación, los esfuerzos de la crítica por promocionar el arte de la caricatura en el Madrid de los Salones de Humoristas de las primeras décadas del siglo XX se concentraron no sólo en igualar al dibujante con el pintor sino que, yendo más allá en esta cuestión, trataron de ubicarle

[185] ENCINA, Juan de la, "El clásico humorista Bagaría", ob. cit., p. 1.
[186] RIVERO, Carlos del, "La caricatura", ob. cit., p. 8.
[187] MÉNDEZ, Antonio, "El Salón de Humoristas", en *Blanco y Negro*, Madrid, 7 julio 1929, p. 27.

en un plano superior a éste al conferirle de manera continua la categoría de "genio" en el sentido romántico del término.

5.2.2. Apología de la caricatura

Ya se han expuesto los principales motivos esgrimidos por la crítica para justificar el papel secundario del género de la caricatura y el humor gráfico en el escenario artístico del Madrid del primer tercio del siglo XX. No obstante, la labor de estos comentaristas no se limitó a un fútil lamento por la situación. Al contrario, ya desde la primera aparición colectiva de la avanzadilla de Los Humoristas en el salón de 1907 se percibe una voluntad por parte de los críticos de exaltar las cualidades de la caricatura en sus disertaciones sobre el género. El procedimiento, en general, fue el de equiparar las virtudes de la caricatura y sus dibujantes a las del gran arte y sus maestros. En particular, dada la pertenencia del arte del dibujo al género pictórico en la clasificación de las bellas artes[188], la mayoría de las comparaciones se realizaron con la pintura. El objetivo, como bien sintetizó el caricaturista Sirio, no era otro que el de conseguir que "…una caricatura tenga el mismo valor artístico que un retrato de Romero de Torres o de un Zuloaga"[189].

En esta tesitura, desde finales de la década de 1900 asistimos a una particular versión del tópico horaciano del *Ut pictura poesis* en la cual es ahora la pintura la disciplina dominante y la caricatura el género con pretensiones de ascenso en la jerarquía artística. Para ello, los críticos manejaron una serie de conceptos y argumentos que, en cuanto vertebradores del debate teórico, pueden ser clasificados en cuatro categorías: el valor documental de la caricatura como generador de conocimiento verdadero, su repercusión moral sobre la sociedad, sus efectos sobre el individuo y su naturaleza artística.

a) Un arte al servicio de la verdad

El carácter documental de la caricatura como fuente para el conocimiento de un lugar, un tiempo, una sociedad o unos individuos concretos, fue un argumento de

[188] La concepción moderna del sistema de las bellas artes tiene su origen en la relación creada por Charles Batteaux en 1746 en su obra *Les beaux arts reduits à un même principe*. Dicha relación incluye las siguientes artes: música, danza, pintura, escultura, arquitectura, poesía y oratoria. El dibujo fue considerado como territorio propio de la pintura en función de la semejanza de sus medios y procedimientos técnicos.
[189] LÁZARO, Ángel, "Este 'Sirio' que se va…", en *La Libertad*, Madrid, 13 enero 1928, p. 4.

primer orden sobre el cual los críticos se apoyaron con frecuencia para elogiar las cualidades del género.

Por un lado, la crítica destacó el valor informativo de las viñetas como testimonio de una época en función de su inevitable vínculo con una realidad de la cual se nutre y a la cual interpreta. Así, el dibujante y teórico del género Pedro Antonio Villahermosa, el popular Sileno, aludía en plena crisis del género en España, en 1902, a su importancia como "elemento de estudio para el exacto conocimiento de las épocas" con unas virtudes en este sentido que "tal vez no puedan disputarle los documentos corrientes, base de la Historia, ni aun las cartas particulares, esas íntimas psicologías que tanto dicen, que tantas obscuras reconditeces de los hombres y de las cosas ponen en claro"[190]. En este sentido, varios teóricos hablaron de un interés histórico específico apuntando a contextos específicos. Mientras Tito recordaba cómo merced a los dibujos grotescos "ha podido Thomas Wright escribir la Historia de Inglaterra bajo la casa de Hannover, dando a conocer a su patria los reinados de los tres monarcas por las caricaturas y las estampas de su época"[191], el escritor y político Luis Araquistáin apuntaba a la producción de Bagaría como "la mejor crítica del mundo contemporáneo". Y continuaba: "Es, sobre todo, historia, hermenéutica para comprenderla. […] Es su obra uno de los mejores documentos para interpretar la actual historia de España. Es el mejor espejo espiritual de la España contemporánea"[192].

Incidiendo en la cuestión anterior, también José Francés destacaba las virtudes de la caricatura como testimonio histórico. No obstante, en el texto que reproducimos a continuación, el crítico sitúa a ésta por encima de la pintura y de la escultura en virtud de su carácter distintivo como género libre del vínculo con los poderes vigentes:

---

[190] VILLAHERMOSA, Pedro Antonio, "La caricatura política. Apuntes para un libro", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 15 marzo 1902, p. 3. Este mismo argumento sería empleado décadas más tarde por E. H. Gombrich al referirse a los historiadores en los siguientes términos: "…piensan que tienen documentos más importantes y más significativos que estudiar en los papeles oficiales y en los discursos de una época, y suelen dejar las Viejas caricaturas a los compiladores de historias populares ilustradas". En GOMBRICH, E. H., "El arsenal del caricaturista", en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 2002, p. 127.

[191] SALMERÓN, Exoristo, *La Caricatura y su Importancia Social*, ob. cit., p. 14.

[192] ARAQUISTAIN, Luis, "El genio cómico de Bagaría", en *La Voz*, Madrid, 3 mayo 1923, p. 1.

> La caricatura podrá haber sido instrumento alguna vez de personales venganzas; podrá haberse envilecido momentáneamente en ruines complacencias y reflejando aspectos y flaquezas humanas que nunca debieron salir a la luz; pero, a pesar de todo, aun en las aparentes degradaciones, latían un impulso elevado, ansia de belleza, de libertad, de ética inclusive, que la levantaba por sobre las adulaciones pictóricas y escultóricas, de los ditirámbicos comentarios de los artistas y cronistas de cada época. Podrán el pintor y el escultor rendirse a la voluntad de los reyes y a la vanidad de los poderosos que les pagaban por inmortalizar sus cuerpos y ocultar sus lacerias y vergüenzas; podrá el historiador falsear, a merced de idénticas influencias, la verdad de los hechos y de los caracteres; pero por debajo de esas artes serias corre —como agua de manantial que brotara lejos de donde había nacido— la sátira, que audazmente sirve de auxiliar utilísimo a la verdad histórica.

Esta serie de comentarios que acabamos de reproducir destacan la capacidad del género como testimonio de la verdad histórica. De esta manera, presuponen la existencia de, al menos, un cierto grado de objetividad en las viñetas o, dicho de una forma diferente, de una fidelidad a la realidad de los hechos a los cuales se refieren.

No obstante, en su defensa del valor documental de la caricatura, otros críticos realizaron un análisis más hondo sobre la cuestión, transformando en virtud la insoslayable dosis de subjetividad de la disciplina que, *a priori* podría ejercer de contrapeso a su validez como testimonio histórico. Es la idea que en el tiempo presente, ha defendido Umberto Eco: "a menudo la caricatura, al poner el énfasis en algunas características del sujeto, pretende lograr un conocimiento más profundo de su carácter"[193] y que ya en nuestro contexto avanzasen algunos de los teóricos del humor gráfico en la capital. Ejemplo de ello es Ferrán Agulló, quien con ocasión del primer salón de caricaturas 1907 en Madrid comentaba:

> En Madrid la apertura del salón Iturrioz ha dado lugar a que la crítica haya colocado en el alto lugar que se merece a este arte que acaso sea el primero en verdad subjetiva, puesto que nos presenta las personas y la vida no como ellas aparecen materialmente a los ojos sino tal como las ve y las siente el artista través de la monotonía de la exterioridad[194].

[193] ECO, Umberto, *Historia de la Fealdad*, trad. de María Pons Irazazábal, Barcelona, Lumen, 2007, p. 152.
[194] X.Y.Z. [seud. de Ferrán Agulló], "La exposición de caricaturas", ob. cit., pp. 10-11.

El argumento de Agulló concluye con la transformación de la consustancial distorsión de la realidad que caracteriza a la caricatura en instrumento mediante el cual la naturaleza de las cosas, invisible en la superficie, puede ser revelada. Esta defensa resulta especialmente significativa en un momento, la primera década del siglo XX, en la cual esta disciplina y la fotografía pugnan entre sí por conquistar los espacios gráficos de las publicaciones periódicas. Por último, y en este caso aludiendo a la comparación con la pintura, Enrique Gómez Carrillo ensalzaba desde su columna en *El Liberal* la subjetividad de la caricatura en cuanto ingrediente clave de su valor documental:

> A medida que observo con más atención las imágenes cómicas hechas por los maestros, una duda me penetra. ¿No serán éstos los que han visto la vida tal cual es? ¿No serán éstos los que, con sus crueles lápices, nos han dejado la verdadera imagen de la humanidad? En general, preferimos, para conocer las almas muertas, consultar a los psicólogos del pincel, a los grandes Velázquez, a los divinos Wateauts [sic], a los Latours sutiles. Ninguno de ellos, empero, produce una sensación de vida diaria, de vida universal, de vida exasperada tan profunda, como la que producen los Goyas, los Luykens, los Cruikshancs [sic], los Gavarny [sic][195].

En fin, como muestran los anteriores ejemplos, diferentes firmas activas en nuestro arco cronológico contribuyeron al intento de elevación de la caricatura mediante el elogio de su condición de fuente de conocimiento. Estos críticos, como hemos comprobado, pusieron el acento en su valor para el análisis del contexto al que se refiere, en su capacidad para producir un conocimiento verdadero y, por último, en su carácter subjetivo como forma de penetración en la realidad de los fenómenos más allá de su apariencia visual.

b) Un arte como lenitivo

Hemos explorado con anterioridad cómo la supuesta carencia de seriedad de la caricatura constituyó una de las causas de su sistemática denostación. Confrontada con este prejuicio, un sector de la crítica favorable a la caricatura atacó la gravedad del gran arte como estrategia defensiva. Así, Samuel Ros observaba en *Heraldo de Madrid*:

[195] GÓMEZ CARRILLO, Enrique, "Caricaturistas franceses", en *El Liberal*, Madrid, 4 septiembre 1900, p. 1.

> Humorismo es decir sal y pimienta, sonrisa inteligente o lágrima contenida. Ser humorista equivale a reconocerse súbdito de un dios superior. Mayor trascendencia encierra el gesto de un Charlot haciendo mimos de amor a una princesa que nunca ha de corresponderle que el gesto de un Aristóteles de mármol mirando hacia sí mismo con sus ojos vacíos. El poder del humorismo es tal que allá donde todas las fuerzas fracasan entra él a vencer con sus aires de bufón. No miremos por encima del hombro al humorismo, porque un solo pinchazo suyo puede salvarnos o puede perdernos[196].

El alegato de Ros, si bien señala al humorismo en sentido genérico, tiene su razón de ser en el reportaje que el periodista realizó acerca de la tertulia en la cual se reunían cada jueves los humoristas de la nueva generación. Personaje asiduo de esta tertulia fue José Francés, quien, refiriéndose al arte de la caricatura en sentido específico, arremetía de manera similar contra el prestigio de las artes "serias" ensalzando el componente cómico del género cuyo rango trató de elevar durante más de dos décadas:

> Más admirable que las obras de los grandes satíricos; más enérgica que los libros sociológicos y el orar de los revolucionarios; más sincera y pictórica de verdades que los cronicones y las historias; triunfadora de la Pintura y de la Escultura serias, es la caricatura. Su misión es santa y es buena. Llega a nosotros zumbona, riendo vicios y costumbres sociales; excita una sonrisa y esa sonrisa, al desaparecer, engendra en el cerebro ideas de regeneramiento[197].

Siguiendo esta línea argumentativa, otros teóricos abordaron la cuestión del ingrediente cómico de la caricatura con el propósito de mostrar sus efectos positivos sobre el individuo. Ejemplo de ello es Tito, quien al defender la importancia social del género se detiene para advertir cómo una de las consecuencias de su recepción por parte del público, en este caso la risa, lejos de ser fuente de descrédito, ha de ser valorada por su beneficios:

---

[196] ROS, Samuel, "Las tertulias de Madrid. Los jueves de los Humoristas", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 23 mayo 1928, p. 8.
[197] FRANCÉS, José, "La caricatura francesa contemporánea", en *La Ilustración española y americana*, Madrid, 28 febrero 1905, p. 10.

> Es cierto que la caricatura propende a risa pero si, como dice Diderot, "todo lo que divierte y hace reír es bueno"; o como Chamfort cuando afirma que el día perdido completamente es aquel en que no se ha reído, bastaría esta condición suya para hacerla digna de respeto.

En semejantes términos se expresaba Emilio Criado Romero ante las caricaturas personalistas de la exposición de Norberto Beberide en el salón del diario *Heraldo de Madrid:*

> La caricatura ha dejado de ser un arte menor, digan lo que quieran algunos críticos. Las tristezas y el vértigo de la vida moderna necesitan tanto del remanso de paz como de la jovialidad –tónicos del espíritu– para poder seguir en la vorágine de la lucha con el mínimo desgaste del cerebro y del corazón. La caricatura –representación gráfica o plástica de la vida interpretada bajo su aspecto ridículo o grotesco–, pues, es como una chispita de luz graciosa en medio de las negruras de la tinta de los periódicos y de las revistas –espejos del Mundo–[198].

Aluden pues, los críticos, a un cierto carácter útil de la caricatura, bien como práctica saludable en el caso de Tito, bien como lenitivo del espíritu frente a los aspectos menos agradables de la existencia en el caso de Criado y Romero. Sea como fuere, uno y otro muestran, como ya lo hicieran previamente Ros y Francés, la particularidad de un arte que, desprendiéndose voluntariamente de la seriedad de otras disciplinas, tiene en su comicidad un componente estratégico en su lucha por conseguir el reconocimiento del público y de la crítica.

c) Un arte para la regeneración moral y el cambio social

"Cuando la caricatura vino a Inglaterra –apuntan Gombrich y Kris– era más o menos una broma sofisticada, tal y como fue descrita por Hogarth. Cuando abandonó Inglaterra para conquistar el mundo, no sólo se había transformado en una rama del arte, sino también en un arma"[199]. En efecto, entre las virtudes que tradicionalmente

[198] CRIADO Y ROMERO, Emilio, "Caricaturas de Norberto Beberide en Salón Heraldo de Madrid", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 18 enero 1933, p. 6.

[199] ["When caricature came to England it was more or less a joke, as Hogarth described it. When it left England to conquer the world, it had developed not only into a branch of art, but also into a weapon". La traducción es mía]. En GOMBRICH, E. H. y Ernst KRIS, *Caricature*, ob. cit., p. 18.

han sido vinculadas con el género, su capacidad para herir a individuos o instituciones mediante el empleo del ridículo ocupa un puesto privilegiado en la medida en que cada uno de los ataques es realizado de forma pública obteniendo por tanto repercusión en el conjunto de la sociedad. Así, si en el punto anterior fijábamos la atención en los efectos de la caricatura sobre el individuo, en el que ahora nos ocupa el foco se ampliará para valorar sus posibilidades como instrumento al servicio de la regeneración moral y el cambio social. Como en los puntos anteriores, nos ayudamos para ello de las reflexiones al respecto realizadas por los autores de nuestro periodo[200].

Un primer elemento destacado por la crítica fue el potencial de la caricatura para revelar las imperfecciones morales de una sociedad. En este sentido, fue el ridículo, entre los diversos componentes del género, el señalado como elemento clave para la misión regeneradora de la caricatura. Con este argumento, Antonio Cánovas pedía un mayor reconocimiento para la disciplina desde las páginas del diario *La Época:* "La caricatura es la sátira dibujada […] que señala y castiga con el ridículo las flaquezas de los hombres. Más debe la moral al temor de la sátira, que al amor de la virtud... No debe, pues, mirarse con desdén una manifestación artística que en tan alto grado presenta una tendencia moralizadora y casi educativa..."[201]. En semejantes términos se expresaba el periodista de *La Correspondencia de España*, Ricardo Blasco, quien profundizaba aún más en las posibilidades del ridículo como arma y de la caricatura en sentido general para influir en el curso de la vida social de su tiempo:

> ...no se hace al buen caricaturista toda la justicia que merece dentro del arte […] Nada mata y anula como el ridículo; nada encumbra y ensalza como la popularidad. Más que severas homilías, que copiosos volúmenes, que largos discursos y artículos preñados de argumentos, contribuyen a destruir una preocupación social, a corregir una costumbre viciosa, a desarraigar un abuso o a destruir una reputación falsamente conquistada, los cuatro firmes rasgos de una caricatura[202].

La apología de la misión moralizante del caricaturista en cuanto corrector de los déficits y los vicios de la sociedad fue generalmente acompañada de la exaltación de su potencial revolucionario. Es ésta una característica esencial de la caricatura

[200] En el capítulo 10, dedicado a la sátira política y social, se dará debida cuenta de la producción de los nuevos humoristas en este subgénero específico del arte de la caricatura.
[201] CÁNOVAS, Antonio, "Un nuevo caricaturista. La exposición Lozano-Sidro", ob. cit., p. 3.
[202] BLASCO, Ricardo, "Mecachis", ob. cit., p. 2.

entre 1898 y 1936, merced tanto a la capacidad de la prensa como medio de comunicación de masas como a un devenir histórico marcado por acontecimientos políticos y sociales de colosales dimensiones. Es por ello que los teóricos, con un José Francés especialmente sensible al respecto, encontraron en este argumento un perfecto aliado para ensalzar las virtudes de la caricatura. En 1914, coincidiendo con el comienzo del conflicto bélico internacional, Francés escribía: "Odiad la guerra en buena hora; poned vuestros lápices al servicio de esa causa tan bella; pero, en caso de peligro, que vuestros lápices sean las primeras armas lanzadas contra el enemigo y detrás de ellas irán las armas de nuestros soldados y nuestras plumas de escritores"[203]. Tres años más tarde, el crítico insistía en su razonamiento, si bien en esta ocasión aprovechaba para destacar el carácter insurrecto del dibujante en particular y de la caricatura en general como componente negado al gran arte:

> Así debe ser el caricaturista contemporáneo: un fustigador, un educador, y, sobre todo, un incorregible rebelde. La pintura que llaman seria podrá ser reaccionaria, contribuir con sus retratos de monarcas y con sus cuadros históricos o patrióticos a que se mantengan los valores reconocidos como intangibles; pero la pintura satírica debe ser siempre revolucionaria[204].

Los textos de Francés ejemplifican bien esta consideración del humorista del periodo como individuo armado con su lapicero al servicio de la sociedad, de su renovación y de su progreso. Esta idea del dibujante satírico como portavoz del pueblo en función de su capacidad para la movilización social fue compartida por el dibujante Tito. Así, desde su doble condición en cuanto caricato de corte social y político, así como de autor, Tito reflexionaba en su obra teórica sobre la naturaleza de su compromiso con la sociedad y su misión como artista: "La caricatura es, con el periódico, el grito de los ciudadanos. Lo que estos no pueden expresar es traducido por hombres cuya única misión consiste en poner a luz los sentimientos íntimos del pueblo"[205].

Parece evidente a tenor de los extractos reproducidos –en cualquier caso ejemplos representativos de un *corpus* teórico y crítico más amplio–, cómo la lucha por elevar el estatus social de la caricatura tuvo en la apología de la sátira

[203] FRANCÉS, José, "La guerra y los caricaturistas", en *La Esfera*, Madrid, 15 agosto 1914, p. 25.
[204] FRANCÉS, "La caricatura contemporánea. Tomás Teodoro Heine", ob. cit., p. 28.
[205] SALMERÓN, Exoristo, *La Caricatura y su Importancia Social,* ob. cit., p. 13.

sociopolítica un capítulo esencial. La caricatura, como dijeran Gombrich y Kris al inicio de este epígrafe, y como ya sugiriesen nuestros críticos, no ha ser menospreciada al tratarse de un "arma" del arte. En este sentido, en el siguiente epígrafe recogemos la defensa del género en cuanto "rama" del arte, completando así el doble carácter de la disciplina en cuanto binomio *rama-arma* del arte[206].

d) Un arte de artistas. Es más, de genios

Ya hemos analizado con anterioridad cómo una de las tradicionales fuentes de debilidad de la caricatura en nuestro periodo, a ojos de sus detractores, fue su supuesta inferioridad frente a otras artes desde una perspectiva estrictamente plástica. Esta problemática, en pocas palabras, implicaba la consideración del género como un arte "facilón" para cuya práctica no son necesarios los atributos que, por el contrario, identifican y dignifican la labor del pintor o el escultor. Así, confrontados con este argumento, los impulsores de la caricatura desde el ámbito de la crítica de arte trataron con sus textos de resaltar sus cualidades estrictamente artísticas considerándolas de manera independiente frente a su valor como información periodística o sus intenciones en el plano temático. Es el caso de la petición de Juan de la Encina, quien al sopesar la obra de Luis Bagaría solicitaba una atención al valor autónomo del dibujo frente a la idea de una caricatura en cuanto fenómeno estrictamente vinculado a la prensa:

> …su obra es ajena a los valores periodísticos y puede muy bien subsistir cuando se haya completamente desvanecido el motivo concreto y pasajero en que tuvo su origen inmediato. Quiere decir esto que hay una parte de su producción que alienta por sí misma, como puro valor estético, como obra de arte en sí y por sí[207].

Con idéntico propósito, algunos de los principales teóricos defendieron tanto las cualidades de la caricatura como género pictórico como la necesaria posesión, por parte de los artistas, de las destrezas necesarias para su práctica. Así, uno de los más fieles panegiristas de la disciplina en el Madrid de la época, Ángel Vegue y Goldoni, se refería al dibujo en general y a la caricatura en particular en cuanto subgénero de aquél, en los siguientes términos:

---

[206] GOMBRICH, Ernst Hans y Ernst KRIS, *Caricature*, ob. cit.. p. 18.
[207] ENCINA, Juan de la, "El clásico humorista Bagaría", ob. cit., p. 16.

> …creo que el dibujo en sí mismo y por sí mismo, en cualquiera de sus modalidades puras y aplicadas, y especialmente cuando se refiere a la ilustración, a la estampa y a la caricatura, dista de ser un arte menor […] Tomado como finalidad y nota de arte exige la posesión de caracteres determinados: movilidad, intención, observación y detalle, a que en ocasiones no suele llegar la pintura[208].

Como cabría esperar también los ya clásicos defensores del género en el periodo, Francés y Tito, se pronunciaron en este sentido, si bien apuntando a diferentes destrezas. En el caso del primero, el crítico elogiaba no sólo las aptitudes del caricaturista para el dibujo sino que, yendo más lejos aún, equiparaba a éste y al pintor en función de su común maestría en el campo del color: "Los modernos humoristas son, antes que nada, portentosos dibujantes, y dominan los secretos del color como los pintores"[209]. En el caso de Tito, el dibujante y teórico ponía el acento en la necesidad del buen caricaturista de destacar tanto en la técnica del dibujo en general como en el aspecto específico referido al cuerpo humano en cuanto motivo predominante del arte de la caricatura:

> Se comprenderá que para alcanzar la plenitud del dominio en este arte, es necesario poseer vastos conocimientos. Desde luego hay que dominar el dibujo y el dibujo llamado serio y un profundo conocimiento de la anatomía que permita recargar con segura mano el rasgo que determine el carácter para dar la intención deseada a la obra[210].

No obstante, quizás con la sospecha de que cualquier elogio a la caricatura podría ser insuficiente en la carrera por ubicarla a la altura del gran arte, fueron numerosos los autores que encumbraron el género como producto de seres "especiales". En efecto, tanto la categoría de "genio" como su campo semántico fueron empleados con frecuencia en un intento de excitar entre el público la admiración por estos artistas. Ya hemos visto en el punto anterior cómo un sector de la crítica realizaba una apología del caricaturista en cuanto espíritu rebelde y revolucionario al que incluso se exigía ejercer un liderazgo de las masas, esto es,

---

[208] VEGUE Y GOLDONI, "¿Por qué no se funda en Madrid un Museo Nacional de Dibujos, Estampas y Grabados?", en *La Voz*, Madrid, 26 noviembre 1932, p. 4.
[209] FRANCÉS, José, "Ante unos dibujos de Gerda Wegener", en *La Esfera*, Madrid, 25 marzo 1916, p. 29.
[210] SALMERÓN, Exoristo, *La Caricatura y su Importancia Social,* ob. cit., p. 18.

erigirse en héroe popular. Junto a ésta, otras estrategias, vinculadas a diversos atributos o perfiles del caricaturista, fueron empleadas con el propósito de estimular esta imagen del artista del humor como una personalidad fuera de lo ordinario.

Un primer autor en destacar este carácter distintivo del caricaturista fue José Palomo, quien en las páginas de *El País* en 1907 se refería a la caricatura como: "Una manifestación cuyo cultivo, aúna de la predisposición, de la sagacidad y entereza de temperamento, exige el concurso del genio, que hace independiente y liberal el espíritu"[211]. Entronca de esta manera Palomo con la concepción kantiana del genio en cuanto sujeto que, ajeno a las reglas del arte, interpreta la realidad a su libre albedrío transitando por sendas no convencionales[212]. Se recurre así a ensalzar cualidades específicas de la disciplina, aquéllas que, reservadas de forma exclusiva a los humoristas, escapan tanto al conjunto de los artistas como al resto de los individuos, resultando en el carácter genial de aquéllos. Entre estas facultades, la crítica coincidió en señalar la excepcional capacidad perceptiva de estos artistas como uno de sus rasgos específicos. En palabras de Manuel Abril: "Las gafas del humorismo son unas gafas irónicas: no tienen cristales. Como todos los demás se ponen gafas con cristales, ya verdes, ya de miel, ya de humo, resulta que es el humorista el único mortal que ve las cosas claras"[213]. Del mismo modo, Rafael Balsa de la Vega enfatizaba este atributo como origen del carácter genial del caricaturista:

> Yo considero la labor del dibujante –mejor dicho– del artista cómico, una de las más difíciles dentro del ancho (¡ay, y tan ancho) campo del Arte […] lo que no puede hacerse ni con estudio ni sin estudio, con o sin un esfuerzo continuo de la voluntad, es ser un buen caricaturista o un buen dibujante cómico; un humorista… […] Ver las miserias sociales por el lado que tienen de ridículo; atisbar lo cómico allí donde la generalidad de las gentes no advierte más que seriedad y corrección; poner de manifiesto el contraste de lo real y de lo ficticio en nuestras costumbres; sacar a la luz del sol el alma de

[211] PALOMO, José, "La Caricatura", en *El País*, Madrid, 31 octubre 1907, p. 3.
[212] Véase KANT, Immanuel, *Critica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 262 y ss.
[213] ABRIL, Manuel, "La semana humorística de San Sebastián", en *Buen Humor*, Madrid, 5 septiembre 1926, p. 8.

> las personas, mostrándola con sus deformidades, es obra de espíritus geniales solamente[214].

El comentario del articulista de *La Ilustración Española y Americana* destaca, junto a la percepción, un talento esencial del caricaturista: la selección de los rasgos particulares que definen al objeto o sujeto de su obra. Es quizás esta característica la que en mayor medida ha definido el género a lo largo de su historia. No obstante, la manera en la cual este proceso de selección se ha manifestado en diferentes contextos ha variado en función de las particularidades estéticas de cada uno de ellos. En nuestro caso particular, es la "síntesis", entendida como expresión y énfasis del carácter del retratado por medio de la utilización de los mínimos elementos formales, la pauta que encumbrará a los maestros del género entre 1898 y 1936. Es precisamente a este proceso al cual se refiere Colombine, seudónimo de la escritora andaluza Carmen de Burgos, al elogiar la excepcionalidad de los dibujantes en *Heraldo de Madrid*:

> La caricatura es un arte de selección. Es al dibujo lo que el humorista a la literatura. Pero se necesita que el caricaturista sea un gran artista, para no caer en lo banal, lo grotesco y lo chocarrero. Necesita el caricaturista condiciones excepcionales para saber apoderarse del espíritu de las cosas, para realizar esa síntesis admirable, verdaderamente poemática y expresiva, que condensa en pocas líneas, sugeridoras, lo que se necesitaría un tratado para explicar[215].

Cerramos este epígrafe recurriendo a José Francés, quien en su infatigable empeño de elevación del estatus de la caricatura confirió a los humoristas caracteres no sólo geniales sino, además, sobrehumanos. Para tal fin estableció una conexión directa con el concepto del "genio" romántico mediante la comparación de los poetas del Romanticismo británico referidos por Shelley en su *Defensa de la Poesía*[216], con los humoristas de su tiempo.

---

[214] BALSA DE LA VEGA, Rafael, "Crónica Artística", en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 abril 1906, p. 15.
[215] COLOMBINE [seud. de Carmen de Burgos], "La mujer en la caricatura", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 14 de abril de 1923, p. 2.
[216] Véase SHELLEY, Percy Bysshe, *A Defense of Poetry. An essay*, Boston, Ginn & Co., 1891.

> Esto que el gran poeta inglés afirmaba de sus compañeros de ensueño y de quimera, podría afirmarse también de los caricaturistas. Don de profecía tienen sus lápices y así como adivinan en las personas o en los acontecimientos el rasgo característico o el episodio que los resuma, así también adivinan y presienten la vida futura. […] Diríase que el caricaturista posee, como los magos, sacerdotes y sibilas de las antiguas teogonías, secretos incomprensibles e inextricables para los hombres de su época. No es de hoy esta cualidad de la caricatura— entre otras muchas admirables que colocan el arte humorístico por encima de todos los demás—[217].

Hasta aquí por tanto el análisis de la contribución de la crítica especializada a la evolución del humorismo y la caricatura del Madrid del primer tercio del siglo XX. Su rol, no obstante, no finaliza aquí. La celebración de diecinueve ediciones de los Salones de Humoristas en Madrid en nuestro marco temporal tuvo como consecuencia la confrontación con estos certámenes del conjunto de autores recién mencionado. En esta tesitura, el consenso logrado en torno a la necesidad de impulsar la disciplina se fractura para dar cabida a las diferentes opiniones en torno a dichos eventos. Con ello se completa la aportación crítica de estas firmas especializadas al estado del arte de la caricatura en el tiempo de Los Humoristas.

[217] LAGO, Silvio [seud. de José Francés], "El humorismo y la guerra. Caricaturas de ayer y episodios de hoy", en *La Esfera*, Madrid, 19 septiembre 1914, pp. 21-22.

CAPÍTULO 6

Los Salones de Humoristas

Hacia un circuito de exposición permanente

6.1. Madrid 1900: un desierto para el humor

Los Salones de Humoristas, celebrados de manera intermitente en Madrid entre 1907 y 1935 en el periodo previo a la Guerra Civil, dotaron al arte de la caricatura de una plataforma inédita de exhibición colectiva. Hasta entonces, la ciudad había constituido un terreno yermo en lo relativo a las muestras públicas o privadas del arte de la caricatura en particular y del humorismo en cualquiera de sus derivaciones o manifestaciones artísticas. La consideración de la disciplina en un plano inferior al habitado por la pintura y la escultura obstaculizaba tanto su muestra en instituciones museísticas como su mayor protagonismo en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las cuales su presencia fue siempre marginal. De esta forma, a comienzos del siglo XX la relación entre el dibujante, por un lado, y la crítica y el público, por el otro, se desarrollaba de manera casi exclusiva a través de las páginas de diarios de información general, revistas ilustradas y semanarios satíricos. Como recordara José Palomo en el mismo año de celebración del primer salón madrileño de caricaturas de 1907:

> Antes de ahora se han celebrado en Madrid por lo menos dos Exposiciones de caricaturas: la que organizó cierta aristocrática Sociedad, en la que obtuvo el inspirado Mecachis su mejor y más resonante triunfo con un óleo que representaba a un *sportman* y la que hará pronto un año verificaron con varias de sus obras, tres excelentes artistas —Sancha, Medina Vera y Xaudaró,—en el saloncillo del Sr. Vilches[218].

En realidad, entre 1898 y 1907 hemos podido documentar hasta cinco exposiciones de caricatura, es decir, un número ligeramente mayor que el apuntado por José Palomo (Tabla 4, Apéndice II). Esta circunstancia no invalida, sin embargo, el argumento del autor en su artículo, destinado a poner de manifiesto la escasa penetración del arte de la caricatura en el circuito expositivo del momento. Un

[218] PALOMO, José, "La Caricatura", ob. cit., p. 3.

recuento de las exposiciones recogidas en dicha tabla revela cómo, al margen de los Salones de Humoristas, entre 1898 y 1936 se realizaron al menos 64 muestras en la capital, es decir, una media aproximada de 1,5 muestras por año. Este ratio, como puede suponerse, resulta del todo insuficiente para cubrir las necesidades o expectativas expositivas de los centenares de artistas que participaron en los Salones de Humoristas e incluso de los cerca de treinta individuos que constituyeron el núcleo duro de la nueva generación. En este sentido, fueron escasos los dibujantes que lograron exponer alejados de la protección brindada por Francés y sus eventos colectivos anuales. Más aun, tan sólo un privilegiado grupo exhibió sus obras de manera independiente en más de una ocasión: Luis Bagaría, Bon [seud. de Ramón Bonet], Alfonso Castelao, K-Hito [seud. de Ricardo García], Francisco López Rubio, José Luis Pellicer, Sacul [seud. de Miguel Lucas], Sirio, Tito y Joaquín Xaudaró.

Como se desprende del análisis de la relación de exposiciones de caricatura en las décadas previas a la Guerra Civil, el mayor porcentaje de las documentadas en el periodo corresponde a eventos destinados a mostrar la obra de un artista individual. Únicamente en una de cada cinco ocasiones se reunieron trabajos de firmas diferentes, siendo por lo general obras de un número mínimo de artistas, generalmente dos o tres. Entre las excepciones es posible citar la muestra colectiva de caricaturas sobre la guerra del Salón Iturrioz en 1916 y la exposición colectiva de la Unión de Dibujantes Españoles en 1925, coincidiendo con la suspensión temporal de los Salones de Humoristas entre 1924 y 1926.

Como muestra la Tabla 4, la celebración de exposiciones individuales o grupales de caricatura experimentó un incremento a partir de 1910, coincidiendo con la finalización de la primera etapa de los Salones de Humoristas de Filiberto Montagud y la revista *Por el Arte*. Se trató, en su mayoría, de eventos de escasa repercusión social y mediática celebrados en locales particulares –Salón Vilches, Salón Iturrioz, Salón Hispania, Salón Alier, Salón Arte Moderno, Salón Ferro, Salón Suárez, Salón Lacoste o Casa Nancy–, centros regionales como el gallego, el andaluz o el aragonés, locales de asociaciones tales como el Lyceum Femenino, el Círculo Conservador o la Cerámica Artística, redacciones de diarios, hoteles o cafeterías populares, entre otros. Como puede suponerse, las condiciones de exposición ofrecidas por estos recintos fueron sensiblemente inferiores a las que podían encontrarse en el Círculo de Bellas Artes, el Palacio de Bibliotecas y Museos o el

Palacio de Cristal del Retiro, espacios a los cuales accedieron los Salones de Humoristas desde 1918 y, de manera individual, un grupo de dibujantes de primera fila entre los que se encuentran Luis Bagaría, Manuel del Arco, Ricardo Marín y Federico Ribas.

En el plano comercial y para el caso de los locales particulares, la cesión del espacio por parte del dueño o el inquilino al caricaturista comportaba, como norma general, la participación de aquél en las ganancias derivadas de la venta de las obras. En este sentido, es preciso señalar cómo en estas exposiciones el caricaturista se apartaba con frecuencia del dibujo para realizar sus obras en pintura debido a su mayor valor de mercado. Más aún, fue frecuente que el dibujante, enfrentado con la posibilidad de exponer al público su talento, probase fortuna en el campo estrictamente pictórico, circunstancia que redujo el número de exposiciones que pueden clasificarse dentro del género del dibujo caricaturesco.

Al margen de lo anterior, el rango de subgéneros del humor gráfico tratados en las muestras individuales o grupales fue extenso. Así, y a pesar de las dificultades para su clasificación, entre 1898 y 1936 se realizaron exposiciones de caricatura personal, dibujos decorativos, escenas cotidianas –de carácter costumbrista, de la vida moderna, estampas de la capital, etc.–, notas cómicas, caricatura social y política. Entre éstos, fue la caricatura personal el asunto más tratado por los expositores. Es el caso de las muestras de algunos de los maestros retratistas del periodo, entre los que se encuentran Beberide, Bon, Del Arco, Leal da Camara, Ribas, Sacul o Sirio, en el campo del dibujo, o Rafael Cardona, Francisco Monereo y Patricio Sánchez en lo relativo a la escultura caricaturesca.

No obstante lo anterior, la Tabla 4 (Apéndice II) refleja de manera nítida cómo la caricatura del periodo comprendido entre 1898 y 1936 se caracterizó por un caudal expositivo exiguo y de modesta repercusión crítica y social. Es por este motivo que los Salones de Humoristas, al margen de su propia e indiscutible relevancia, constituyeron un extraordinario mecanismo de exhibición para un ambiente artístico, el de la capital, hostil a la exhibición de la caricatura como obra de arte en sí.

6.2. 1907-1909: Los Salones de Humoristas. El trienio inaugural

La celebración de los Salones de Humoristas madrileños en nuestro periodo de referencia ha de dividirse en dos etapas fundamentales. Una primera, marcada por su brevedad, comprende los tres certámenes celebrados en 1907, 1908 y 1909. La segunda, más dilatada en el tiempo e iniciada en su organización por José Francés, incluye los dieciséis salones celebrados, con diversas interrupciones, entre 1914 y 1935. En efecto, el primer proyecto de exhibición colectiva anual del arte de la caricatura en la capital no corrió a cargo del ilustre crítico, que a mediados de la década de la Gran Guerra tomaría el mando del humor en Madrid, sino de los fundadores de la revista *Por el Arte*, entre los que destacan por su implicación José María Alcoverro y, de manera especial, su director Filiberto Montagud.

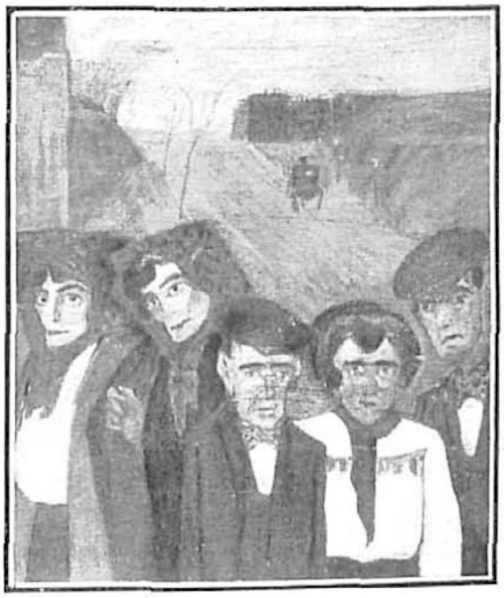
Nacido en Barcelona en 1877, Montagud fue una figura popular en el panorama artístico y cultural desde su llegada a la Villa y Corte a mediados de la década de 1890. Personaje polifacético, durante el primer tercio del siglo XX ejerció como actor y decorador en los ámbitos teatral y cinematográfico, participó en la fundación de publicaciones periódicas tales como *¡Ja, ja!* (1903), *Por el Arte* (1907) o *Cine Español* (1934) y practicó la pintura y la caricatura en las modalidades del dibujo y la escultura. En relación con esta última faceta, Montagud no sólo organizó los tres primeros Salones de Humoristas sino que, ya en la etapa comandada por José Francés, fue expositor frecuente en la sección de caricatura escultórica participando hasta en seis ediciones entre 1914 y 1930. Por estos motivos, así como por su vinculación con la Unión Española de Dibujantes, de la que fue nombrado vicesecretario en 1929, Filiberto Montagud ha de ser considerado como miembro de pleno derecho de la generación de Los Humoristas.

El primero de los tres eventos organizados por Montagud se inauguró el 15 de octubre de 1907 en el Salón Iturrioz de la calle Fuencarral número 20 bajo el título de "I Salón de Caricaturas". En esta etapa, los salones contarán con una amplia variedad de géneros y asuntos, si bien las muestras no estuvieron organizadas por secciones al modo en el que llegarían a estarlo en la fase comandada por José Francés. Así, un análisis de las reseñas publicadas en prensa con ocasión de estas muestras pioneras revela la existencia de caricatura personalista (Il. 26), escenas costumbristas y de la vida madrileña (Il. 27), notas de carácter cómico y sátira social y política (Il. 28). Junto a estos géneros, la caricatura escultórica y la muñequería se asentarían desde

estas primeras ediciones como alternativas al predominio del formato bidimensional contribuyendo a la riqueza y la diversidad técnica de los salones.



Il. 26. "Hoyos y Vinent".
MOYANO, I Salón de Caricaturas 1907.
Nuevo Mundo, 31-VII-1907, p. 10.



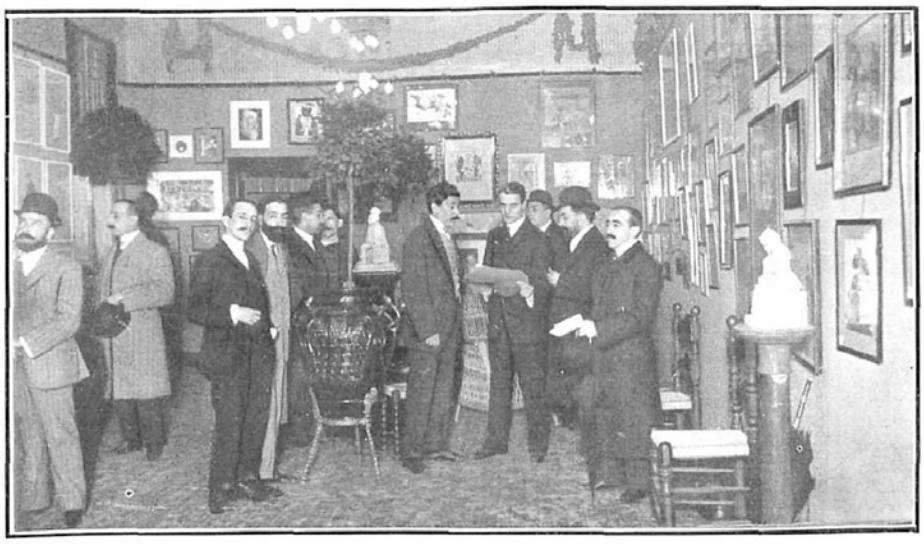
Il. 27. "Chulos de las Vistillas".
SOLANA. I Salón de Caricaturas 1907.
Nuevo Mundo, 31-VII-1907, p. 11.



Il. 28. "Restaurant económico".
LENGO, I Salón de Caricaturas 1907.
Nuevo Mundo, 31-VII-1907, p. 10.

La iniciativa de los responsables de la revista *Por el Arte* ha de ponerse en relación con la inauguración, tan sólo cinco meses atrás, del primer "Salon des Humoristes" parisino, organizado por el semanario satírico *Le Rire* y que contó con la participación, entre otros artistas, de Marcel Duchamp, Abel Faivre, Albert Guillaume y Sem [seud. de Georges Goursat][219]. A diferencia del evento francés, celebrado desde este año en el Palacio de Hielo de los Campos Elíseos, el salón madrileño, en las tres ediciones de su primera etapa, se alojó en un local más modesto, el cedido por el comerciante de antigüedades Alberto Iturrioz. El aspecto general de la exposición inaugural fue descrito por Monte-Cristo [seud. de Eugenio Rodríguez Ruiz], periodista del *El Imparcial*, asemejándose a la imagen publicada por *Nuevo Mundo* dos semanas atrás:

> Y hemos penetrado en un lindo saloncito tapizado de seda verde, iluminado por focos eléctricos, que penden de elegantes aparatos de bronce dorado, adornado con plantas, con estatuas, con biombos. El salón está lleno de un público escogido que se detiene a contemplar los innúmeros cuadritos, que casi cubren con sus abigarrados colorines la seda verde de los muros[220].



Aspecto del I Salón de Caricaturas de Madrid, abierto al público
el 15 de octubre de 1907 en el Salón Iturrioz, *Nuevo Mundo,* 17-X-1907, p. 17.

[219] El salón parisino de 1907 tuvo como antecedente el salón de la *Société des dessinateurs humoristiques*, organizado por primera vez en 1904. Ambos se fusionarían en 1907 para dar lugar al definitivo *Salon des Humoristes*, de celebración anual.
[220] MONTE-CRISTO [seud. de Eugenio Rodríguez Ruiz], "En la Exposición de caricaturas", en *El Imparcial*, Madrid, 1 noviembre 1907, p.2.

Al primer salón de caricaturas madrileño concurrieron, por invitación, 54 artistas de diversa procedencia aportando un número aproximado de 250 obras. Entre los afincados en la capital figuraron: Almoguera, Atiza, Avrial, Baquero, Baroja, Cabrerizo, Demócrito, Farguis, Fariña, Fresno, González de la Peña, Ibáñez, Ifliguez, Hernández Martí, Karikato, Lengo, Lozano, Montagud, Moyano, Muecas, Pérez, Pick, Ramírez, Enrique de la Rega, Robledano, Roldán, Salamanca, Sancha, Sileno, Solana, Tovar, Trelles, Verdugo y Xaudaró. Al margen de este grupo, la peculiaridad de este salón residió en la presencia de las grandes firmas del humor catalán: Apa, Bagaría –quien por entonces aún trabajaba en su ciudad natal– Brunet, Casellas, Cidon, Cornet, Folch, Grau Miró, Llaverías, Masriera, Mompou, Junceda, Roviralta, Opisso, Planas y Smith. Junto a los anteriores, completan el grupo el valenciano Folchi y los envíos desde París realizados por Merelo –caricaturista español residente en la capital francesa en este momento– Cappiello y Condams[221].

En su segunda edición, inaugurada el 14 de octubre de 1908, el número de expositores se redujo de manera considerable, ausentándose por decisión propia los dibujantes catalanes –a excepción de Luis Bagaría– y participando únicamente trece artistas: Bagaría, Bartolozzi (Benito y Salvador), Bonilla San Martín, Castelao, Esteban, Jean, Manchón, Merelo, Pedraza, Ramírez, Verdugo y Vivanco. La principal novedad de esta edición radicó en el cambio de nombre del evento mediante la sustitución del apelativo "caricaturistas" por el más amplio de "humoristas", denominación que desde entonces se convertiría en definitiva. Esta circunstancia, como comprobaremos al analizar la crítica de los Salones de Humoristas, resulta capital al anticipar la principal polémica vinculada a estos certámenes, consistente en una permanente pugna entre los críticos especializados por encumbrar sus personales definiciones en relación con el humorismo. Por último, la tercera edición reunió desde mediados de noviembre de 1909 en el salón Iturrioz un total de 97 obras procedentes de 24 artistas que, en su mayoría, ya había participado en el certamen inaugural de 1907[222].

Desde el punto de vista del proyecto en sí, la iniciativa de Montagud y Alcoverro gozó de una buena acogida en la prensa local en cuanto respuesta a la ya

[221] ALCÁNTARA, "Salón de caricaturas", ob. cit., p. 3.
[222] Bartolozzi (Benito y Salvador), Carrió, Castelao, Cea, Cerezo Vallejo, Ferraut, Karikato, Llorens, Madrazo, Manchón, Márquez, Merelo, Montagud, Moyano, Navas Linares, Pellicer, Pedraza, Ramírez, Robledano, Sánchez, Verdugo, Vivanco y Zeda.

mencionada carencia de muestras de caricatura en la capital. Así, José Palomo, desde las páginas de *El País*, saludaba el proyecto alabando a sus responsables en función de su aportación al panorama artístico de la capital: "Los jóvenes mantenedores de la simpática revista *Por el Arte*, organizadores de este certamen, merecen el aplauso entusiasta de los que gustan de las artes bellas y de ellas se curan"[223]. De un modo análogo, José Ramón Mélida celebraba la ocasión subrayando su carácter paliativo en relación con una deficiencia crónica del humorismo español:

> El humorismo artístico, mantenido modestamente en las páginas de los periódicos ilustrados, no había recibido los honores que como género pictórico hoy recibe, ni hasta hace muy poco se había manifestado fuera de las paginas periodísticas, en obras aparte, constituyendo cuadros, como los dibujos al pastel, las acuarelas, los grabados. Y así como de obras ejecutadas por estos procedimientos se han celebrado Exposiciones especiales, se celebran ahora Exposiciones de obras humorísticas o caricaturas[224].

Pese a lo anterior, estos primeros contactos del humorismo madrileño con el circuito expositivo apenas consiguieron una discreta penetración en la prensa madrileña en comparación con la etapa posterior. A diferencia de José Francés, el proyecto de Filiberto Montagud careció de la intensa campaña de promoción que, en cada edición y de un modo creciente, caracterizó a los futuros salones: no se publicó un catálogo para cada muestra, no se realizaron conferencias en paralelo, no se dotó a las exposiciones de un sustrato teórico tan potente como el generado por Francés y no se generó un debate tan intenso como el que acompañaría a cada salón desde sus inicios en 1914.

No obstante, ya en las escasas reseñas críticas vertidas en relación con estas pioneras ediciones se barruntan dos grandes problemáticas a las que unos años después habría de enfrentarse José Francés. En primer lugar, el manido tópico de que en España, y en Madrid en particular como capital, no existían caricaturistas a comienzos del siglo XX. Es en este contexto en el que ha de entenderse la invitación a 54 artistas de la caricatura para la edición inaugural de 1907, es decir, como un intento de responder a aquellos sectores de la crítica reacios a aceptar la existencia de

[223] PALOMO, José, "La Caricatura", ob. cit., p.3.
[224] MONTE-CRISTO [seud. de Eugenio Rodríguez Ruiz], "En la Exposición de caricaturas", ob. cit., p.2.

artistas del humor en España, circunstancia que se logró al ser calificado este grupo de "legión" por firmas de la autoridad de Enrique Vaquer[225] o Francisco Alcántara[226].

En segundo lugar, la gran controversia que en el futuro generaría la supuesta ausencia del humor en los salones de humoristas emergería ya en relación con el tercer salón de 1909. En efecto, la variedad temática de estos eventos pioneros, en los cuales el humor y lo cómico fue tan sólo una más de las manifestaciones artísticas presentes, ejercería de manera recurrente como fuerza contraria a su popularidad. Así, mientras el articulista de *Nuevo Mundo* camuflado bajo el seudónimo de "Hache" denunciaba cómo "lo que más se echa de menos en la exposición es el humorismo propiamente dicho. No se encuentra aquí tanta alegría como era de esperar. Fuera de unas cuantas obritas muy contadas, lo que más domina es la nota sombría"[227], Emiliano Ramírez en *El Globo* desarrollaba el mismo argumento con mayor profusión:

> ¿Cuándo se desprenderán de ese gesto torvo, de ese aire de trascendentalismo crónico?... Este tercer salón de humoristas sugiere un comentario poco agradable. Zola, con todo su realismo brutal, no llegó a darnos una impresión tan desolada ni cruel como estos pseudos regocijantes del lápiz. Propenden a mirar la vida en trágico con una melancolía insana y artificiosa. […] Luis Taboada, que vio la vida en broma hacia fines del siglo XIX, observaría hoy que a principios del XX una legión de Gorkis del lápiz tiene el afán de amargarnos un poco más y de aguarnos todos los vinos generosos de nuestros donaires y frivolismos[228].

Esta edición de 1909 cerró la primera etapa de los Salones de Humoristas en Madrid. Los motivos de su suspensión definitiva son inciertos, pero cabe suponer que el cese de publicación a mediados de 1908 de la revista *Por el Arte*, tras un año y medio de vida, estaría en el origen del declive del proyecto. De forma adicional, pese a no haberse podido documentar un testimonio al respecto de Filiberto Montagud, sí existe una reflexión al respecto por parte del recién citado crítico Enrique Vaquer con ocasión del tercer y último salón:

---

[225] VAQUER, Enrique, "Los humoristas españoles", ob. cit., p. 1.
[226] ALCÁNTARA, Francisco, "Salón de caricaturas", ob. cit., p. 3.
[227] HACHE, "El Salón de Humoristas", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 18 noviembre 1909, p. 10.
[228] RAMÍREZ, Emiliano, "Salón de Humoristas", en *El Globo*, Madrid, 27 noviembre 1909, p. 4.

> En la Exposición de caricaturas actual figuran obras de jóvenes caricaturistas que no concurrieron en años anteriores… Esto consuela algo del alejamiento de humoristas que demostraron excepcionales aptitudes, y que se han retirado de la palestra, tal vez descorazonados y vencidos por la indiferencia y el desdén. ¡No hay nada que mate tanto las ilusiones de los artistas como el ver que sus esfuerzos no son comprendidos ni recompensados[229].

En efecto, la incapacidad de la disciplina para despertar el interés del público, la crítica y las instituciones mermó sus posibilidades de desarrollo. En el caso específico del ámbito expositivo, resulta lógico pensar que la finalización de esta primera experiencia pudo estar relacionada con la desazón que, a principios del siglo XX, acompañaba la labor profesional de los humoristas. Como bien recoge Vaquer, muchos de los que participaron en las dos ediciones anteriores se ausentaron de forma voluntaria en 1909, como años más tarde también ocurriría en la nueva época a pesar de la formidable operación de promoción del humor desempeñada desde 1914 por José Francés.

La importancia de esta primera etapa, sin embargo, no admite discusión. La experiencia representó la necesaria confrontación del arte de la caricatura con una audiencia diferente de la compuesta por los lectores de la prensa. Constituyó, además, el cimiento sobre el cual se asentaron los Salones de Humoristas de Francés a la vez que el germen impulsor de la formación de la generación de Los Humoristas al despertar entre estos el sentido de la colectividad. Cierto es que, en su evolución, esta iniciativa pionera acusó de manera creciente la ausencia de nombres fundamentales para el grupo, tales como Bagaría, Sancha, Sileno, Tovar o Xaudaró, pero no lo es menos que la composición de los futuros salones se alimentó de manera principal de los participantes de la primera etapa. Entre ellos, como ya se ha señalado con anterioridad, figuraría Filiberto Montagud, sirviendo de conexión entre ambas experiencias al convertirse en uno de los artistas fieles al proyecto de José Francés.

6.3. 1914-1935: José Francés y los Salones de Humoristas

Con un lustro de distancia desde el tercer y último Salón de Humoristas de 1909, el miércoles 9 de diciembre de 1914 se inaugura en la Casa Alier, en el número 8 de la Plaza de Santa Ana, el I Salón de Humoristas. Resulta obvio que, mediante el

[229] VAQUER, Enrique, "Tercer Salón de humoristas", en *El Globo*, Madrid, 11 noviembre 1909, p. 2.

empleo del ordinal "primer", el principal organizador de estos eventos, el literato y crítico de arte José Francés, expresaba su voluntad de establecer una nítida división entre los nuevos salones y los celebrados en la etapa anterior. De esta forma, con una periodicidad anual interrumpida en diversas ocasiones, un total de dieciséis exposiciones fueron celebradas en el periodo comprendido entre diciembre de 1914 y el inicio de la Guerra Civil, teniendo lugar el último de ellos durante el mes de noviembre de 1935.



José Francés. *La Esfera,* 16-XII-1916, p. 16.

José Francés ha de ser considerado por derecho propio como la figura más importante para el arte de la caricatura a nivel nacional durante la primera mitad del siglo XX[230]. Madrileño de nacimiento pero asturiano de corazón en virtud de sus orígenes familiares, su colosal contribución a la evolución y la renovación de la disciplina se justifica desde diversas perspectivas.

Primero, en función de su carácter de fundador, organizador y promotor de los Salones de Humoristas. Como apuntase Francisco Alcántara con ocasión del salón de 1920: "Todo el mundo sabe que esto de los Salones de Humoristas es un empeño de

[230] Para una completa evisiónde la biografía personal y la labor profesional de José Francés veáse VILLALBA SALVADOR, María Piedad, *José Francés, crítico de arte*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, Tesis doctoral inédita. Accesible online en http://eprints.ucm.es/2417/1/T19872.pdf (última consulta de 20 de abril de 2016).

José Francés, es su obra, que hay que juzgar como se juzga un libro, una pintura y una estatua"[231].

Segundo, en virtud de su descomunal contribución teórica al estudio del humorismo y la caricatura. A este respecto, Francés publicó cuatro volúmenes dedicados de manera específica a estos campos: *La caricatura española contemporánea* (1915); *El mundo ríe: la caricatura universal en 1920* (1921); *El arte que sonríe y castiga* (1924); *La caricatura*, aparecido en 1930. Al margen de estos estudios, Francés llevó a cabo desde mediados de la primera década del siglo XX una continua e intensa labor de difusión de la caricatura en la prensa escrita mediante reflexiones de carácter teórico y estético, reseñas de exposiciones y análisis de caricatura nacional e internacional en sus colaboraciones en *Buen Humor*, *La Época, La Esfera, Madrid Cómico, Mundo Gráfico* y *Nuevo Mundo*, entre otras publicaciones.

Por último José Francés ejerció de líder indiscutible de la generación de Los Humoristas, a la que además de un mecanismo de exhibición permanente dotó de una actividad social cuya recurrencia e intensidad ejerció de factor principal de cohesión del grupo. Más aún, desde el plano societario, José Francés fue nombrado presidente de la Unión de Dibujantes Españoles en 1932. Este cargo, desempeñado para un organismo con sede en Madrid y dirigido casi de manera exclusiva por el grupo de Los Humoristas, oficializó el liderazgo del crítico de arte sobre toda una generación de artistas del humor.

6.3.1. Intenciones

Los Salones de Humoristas organizados por José Francés tuvieron desde sus comienzos unas intenciones muy definidas: establecer y consolidar un evento artístico de carácter permanente; paliar la ausencia de canales de exhibición para el humorismo y la caricatura en la capital; contribuir al desarrollo de una nueva generación de artistas del humor; elevar el género caricaturesco hasta un lugar privilegiado en la jerarquía de las bellas artes; promover la aparición de un conjunto de críticos especializados en la disciplina y defender la capacidad del humor en cuanto herramienta educadora del gusto de las masas.

[231] ALCÁNTARA, Francisco, "VI Salón de Humoristas: el catálogo, por José Francés", en *El Sol*, Madrid, 5 marzo 1920, p. 2.

No obstante, a medida que las diferentes ediciones se fueron sucediendo, se atisba cada vez con mayor nitidez en el crítico su deseo íntimo de rivalizar con las anquilosadas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes ofreciendo una alternativa más fresca y dinámica. En este sentido, analizamos a continuación las intenciones fundamentales que, con relación a este proyecto, se desprenden de sus escritos en los periódicos y revistas madrileños:

a) Establecimiento y consolidación de un evento de carácter anual y nacional

Desde un plano estrictamente relacionado con los propios salones, la intención inicial de José Francés fue la de ofrecer un mecanismo de exhibición con carácter permanente para el humorismo y la caricatura como paliativo a la deficitaria situación de la ciudad de Madrid en lo relativo a la exhibición pública del arte de la caricatura. Por este motivo, ya en la primera edición de 1914 el crítico avanzaba su propósito de repetir la experiencia: "…no será ésta la única exposición de humoristas. A ella seguirán otras y poco a poco irán desfilando por la casa Alier todos los dibujantes satíricos y humorísticos de España"[232]. La cita resulta significativa por dos motivos. En primer lugar, Francés sitúa el futuro de los salones en el mismo local que cobijase la primera edición, circunstancia que, como comprobaremos más adelante, contrasta con el empeño que apenas cinco años más tarde demostrase por conquistar para ellos los edificios más emblemáticos de Madrid. En segundo término, el máximo responsable de los Salones de Humoristas revela su intención de que el evento, pese a su ubicación geográfica en la capital, se nutra con las firmas de humoristas de todo el país, propósito que queda cumplido con creces si tenemos en cuenta que por los dieciséis salones desfiló un número aproximado de entre 600 y 700 artistas (Tabla 5, III). De esta manera, tanto la periodicidad anual —pese a sus diversas interrupciones— como el alcance nacional —pese a ciertas excepciones en las cuales participaron humoristas foráneos— se constituirían como rasgos identificativos de los salones.

b) Renovación y estimulación del humorismo y la caricatura en España

En 1908, con ocasión del II Salón de Humoristas organizado por Filiberto Montagud, José Francés lanzó un severo ataque a los trece artistas participantes:

[232] FRANCÉS, José, "Una exposición de humoristas", en *La Esfera*, Madrid, 19 diciembre 1914, p. 30.

> Humoristas pueden ser los del Salón de *Le Rire*; pero no nuestros dibujantes Medina Vera, Sancha, Xaudaró, Tovar, Fresno, Santana, Robledano, Montagud y algún otro (…) Sus precursores, los ñoños y patriarcalísimos Cilla, Pons, Rojas, Navarrete, ni eso tenían siquiera. Hijos de su época, bien la honraban y correspondían a mediocridad y ramplonismo[233].

La reflexión del crítico es interesante por dos motivos. Primero, informa de su sentir particular en relación con el estado del humorismo gráfico en la capital de España en el periodo comprendido entre la crisis de 1898 y el estallido de la I Guerra Mundial. Este sentir, como puede fácilmente deducirse de sus palabras, es el de una profunda decepción debida a la incapacidad de los nuevos dibujantes para superar la vulgaridad de sus predecesores, la generación de humoristas gráficos finiseculares y, con ello, poder ser equiparados a sus homólogos al otro lado de los Pirineos. Segundo, constata la existencia de una generación de artistas del humor diferente a la de una época, el final del siglo XIX, que se considera finiquitada.

Es en este contexto en el que ha de entenderse la decisión de Francés de tomar el mando del humorismo y la caricatura en la capital. La intención del crítico, convencido del potencial de los nuevos humoristas, fue la de ofrecer una plataforma de exposición colectiva capaz de formar y consolidar un grupo de artistas lo suficientemente amplio y excelso en su calidad artística como para emprender la renovación del humor español situándolo a la altura del producido en los principales centros internacionales. Así, con ocasión de su artículo acerca de la edición inaugural de 1914, Francés escribía: "En el número anterior de *La Esfera* hablábamos del renacimiento de la caricatura española. Hoy hemos de aducir nuevas pruebas indudables de ese renacimiento", pasando a continuación a realizar una breve reseña de cada uno de los trece expositores pioneros.

Así, en consonancia con este propósito renovador, los Salones de Humoristas acogieron de manera gradual un número mayor de participantes en función de una doble filosofía organizativa consistente en la "ratificación de valores conocidos" junto a la "revelación de valores inéditos"[234]. Junto a ello, unos y otros disfrutaron de lo que Francés dio en llamar un "criterio de libre esteticismo" consistente en promover la experimentación formal y, de esta forma, estimular la renovación del humorismo y la

[233] FRANCÉS, José, "Segundo Salón de Humoristas", ob. cit., pp. 84-85.
[234] FRANCÉS, José, "VIII Salón de Humoristas", en *La Esfera*, Madrid, 24 junio 1922, p. 9.

caricatura distinguiéndose del arte oficial a través de una mayor consonancia con las transformaciones estéticas de finales del siglo XIX y comienzos del XX a nivel internacional.

c) Elevar el rango del humorismo y la caricatura en la escala jerárquica de las artes

José Francés, en su labor como teórico y crítico del género, fue uno de los principales valedores de la caricatura y del humorismo en cuanto disciplinas artísticas. De igual manera, los Salones de Humoristas han de ser entendidos como una estrategia para atraer la atención de una crítica y un público tradicionalmente indiferentes al valor plástico del trabajo de los artistas del humor. Como reconociera el propio Francés, una de sus principales preocupaciones como fundador de estos certámenes fue la de buscar "el crédito público para los dibujantes españoles olvidados en un plano inferior al de los pintores y escultores"[235].

En el primero de los casos, no caben dudas de que, al menos en las primeras ediciones, los salones consiguieron una notable penetración en la prensa del momento. Al margen de Francés, los principales críticos de arte del país, tales como Manuel Abril, Francisco Alcántara, Juan de la Encina o Margarita Nelken, entre otros, depositaron su atención en esta nueva experiencia colectiva. No obstante, como discutiremos más adelante, éstos fueron continuamente puestos en tela de juicio, no tanto debido a una falta de reconocimiento de su valor artístico sino, más bien, a la falta de adecuación de sus contenidos a aquello que la crítica entendía como "humorismo". Sea como fuere, tal circunstancia impidió que el efecto de los salones sobre el estatus artístico del género fuera el deseado por Francés.

En lo que atañe al público, las posibilidades de llevar el humorismo y la caricatura al peldaño más alto de la jerarquía artística pasaban por emprender una campaña de educación del gusto de éste, hasta entonces más favorable a la pintura y la escultura. Así, el proyecto de Francés fue concebido como una manera de concienciar al lector de las publicaciones periódicas del valor artístico de la caricatura con independencia de su relevancia como elemento informativo propio de la prensa gráfica. Se proponía, como gran novedad, poner a disposición del espectador una experiencia estética en relación con el arte de la caricatura ajena a la habitual proporcionada por la prensa y, a diferencia de ésta, enriquecedora desde la perspectiva de la educación de la sensibilidad estética individual.

[235] FRANCÉS, José, "VIII Salón de Humoristas", p. 9.

Tal fue uno de los propósitos recurrentes de Francés en sus reseñas relativas a las diferentes ediciones de los salones. En el caso del celebrado en 1919, el crítico imaginaba un diálogo entre dos personajes ficticios en el cual el más refinado y proclive al arte de los humoristas aleccionaba a su interlocutor, al que hemos de identificar tanto con la crítica contraria a Francés como al público indiferente a los salones, sobre los efectos de éstos: "Sonreírse y entristecerse, y emocionarse, y sentirse un poco avergonzado de ser hombre, y adquirir cierto concepto de cómo debemos decorar nuestro hogar y alegrar nuestra existencia. Todo eso es lo que ha ganado usted, como yo, en la visita al Salón de Humoristas"[236]. Así pues, el crítico trató de despertar el interés del público por los salones vinculando la valoración positiva de sus contenidos a la posesión de un gusto estético refinado. Mediante esta estrategia, Francés buscó incrementar entre la audiencia el aprecio por el género y, de esta manera, potenciar su reconocimiento social.

d) Ofrecer una alternativa al arte de las exposiciones oficiales

El crecimiento en el número y la heterogeneidad tanto de los expositores como de las obras de los Salones de Humoristas entre 1914 y 1923, unido a la mejora en las condiciones de exhibición resultante de los frecuentes cambios de sede convirtieron a estos certámenes, a ojos de su fundador, en una alternativa a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Ambos eventos se desarrollaron en paralelo desde 1914, momento en el cual éstas últimas, creadas en 1856, constituían el principal acontecimiento artístico de la capital. Celebradas en su formato más habitual cada dos años en el Palacio de Cristal del Retiro, las Exposiciones Nacionales fueron producidas con el sostén financiero del Estado, circunstancia que determinó tanto su subordinación a éste como su vinculación al denominado "gusto oficial".

La mencionada hegemonía de "Las Nacionales" en los primeros compases del siglo XX no se correspondió, sin embargo, con una crítica benévola. Al contrario, es precisamente durante los años de esplendor de los Salones de Humoristas cuando el anquilosamiento de los certámenes oficiales, ya denunciado por sus críticos desde finales del siglo XIX, se agrava hasta hacerse insostenible. Sirvan de ejemplo los comentarios de dos de las firmas más reputadas del momento, Juan de la Encina y

[236] FRANCÉS, José, "Vida Artística. Los Salones de Humoristas", ob. cit., p. 354.

Rafael Domènech, en relación con la edición de 1917[237]. En el caso del primero, el crítico del semanario *España* mostraba su profunda decepción con el desarrollo de estos certámenes:

> Ya tenemos otra vez aquí la gran feria oficial de la mediocridad artística. Hoy como ayer, y ayer como hoy… En efecto, parece que el tiempo se ha detenido si se juzga por estas Exposiciones. Siempre el mismo espíritu chabacano; siempre el mismo revuelo y gritería de artistas; siempre la misma falta de originalidad, de personalidad, de temperamento. La ambición y el espíritu burocráticos es lo que en realidad da color a estas mojigangas oficiales. Porque lo que es el arte eso sí que no es fácil hallarlo como no sea en una media docena de obras[238].

De un modo análogo, Rafael Domènech lamentaba en *ABC* la agónica situación de unas Nacionales sin margen de mejoría en cuanto paciente con una patología crónica:

> Casi todas las Exposiciones han puesto de manifiesto el fracaso del último reglamento y del último jurado; para las siguientes se han hecho reformas. Trabajo inútil. No se ha querido ver que el fracaso nacía de las Exposiciones en sí, que no tienen remedio por un vicio mortal de origen. Es el caso del enfermo incurable, que cambia de médicos y de medicinas[239].

Ambas reflexiones se producen en una etapa crucial para los Salones de Humoristas, cuando el proyecto de Francés se encuentra a tan sólo unos meses de obtener su primer gran apoyo institucional por parte del Ministerio de Instrucción Pública, organismo que cede al crítico las instalaciones del Círculo de Bellas Artes para albergar las muestras de 1918, 1919 y 1920. Es también el momento en el cual se produce la gran expansión de estas exposiciones, cuando en su tercera muestra de 1917 se congrega a un total de 110 artistas –frente a la treintena de la anterior edición– y su variedad de géneros alcanza su cota más elevada para dar cabida a

[237] Estudios específicos acerca de esta institución y la su fortuna crítica han sido llevados a cabo por Bernardino de Pantorba: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980; y Jesús Gutiérrez Burón: *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes,* Madrid, Grupo 16, 1992.
[238] ENCINA, Juan de la, "Exposición Nacional", en *España*, Madrid, 24 mayo 1917, p. 10.
[239] DOMÈNECH, Rafael, "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917", en *ABC*, Madrid, 16 junio 1917, p. 4.

diferentes manifestaciones artísticas. Esta expansión ha de ser puesta en relación con la mencionada caída en picado de la popularidad de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y el propósito de José Francés de rivalizar con éstas tanto en su condición de primer acontecimiento en la agenda artística madrileña como en su calidad de representantes del arte nacional. En este sentido, reproducimos a continuación la reflexión del crítico con ocasión del salón de 1918, en la cual estas intenciones, simbolizadas por la pretendida conquista del Palacio de Cristal del Retiro, recinto tradicional de las Nacionales, resultan evidentes:

> Por cuarta vez, los dibujantes españoles ofrecen sus obras al público en un conjunto armónico y expresivo. Es ahora en el local de Exposiciones del Círculo de Bellas Artes, como una consagración prometedora de la definitiva, ya tan próxima, cuando se apoderen legítimamente del Palacete oficial del Retiro. Tendrá entonces esta simpática agrupación de dibujantes humorísticos y decoradores una apariencia oficial. […] Porque, precisamente, la ascensión progresiva de sus éxitos, cada nuevo año, radica en que está libertada de Jurados, medallas y otras zarandajas que han desacreditado los Certámenes oficiales y han envilecido el Arte nacional. No. Los humoristas conquistarán los edificios del Estado, adquirirán el derecho a ser considerados como los verdaderos representantes de las Artes decorativas españolas; pero el Estado no logrará apoderarse de ellos ni sembrará jamás la discordia de las efímeras recompensas y de los partidismos tendenciosos[240].

El hecho de que los Salones de Humoristas no llegaran a conseguir tal propósito y que las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes mantuvieran su dominio en el panorama artístico nacional durante la década de 1920 apenas admite discusión. El nombramiento de José Francés como miembro de la Real Academia de Bellas Artes a finales de 1922, precisamente unos meses antes de que sus salones accedieran por única vez al emblemático palacete del Retiro, coincide con el momento en el cual el crítico abandona temporalmente su labor como organizador. No obstante, una década más tarde, cuando José Francés retome su cargo al frente de los Salones de Humoristas, la intención de competir con las muestras oficiales seguirá aún en su pensamiento:

[240] FRANCÉS, José, "Los Humoristas", en *La Esfera*, Madrid, 16 marzo 1918, pp. 10-11.

> Casi siempre—dicho sea sin ironía ni contagio humorístico—una pomposa Exposición Nacional de la que el Estado ofrece cada dos años para nutrir sus escalafones de artistas medallados, es mucho menos interesante y desde luego mucho menos representativa de los verdaderos valores de la pintura y la escultura contemporáneas, que lo son, indudablemente, los Salones de Humoristas de los valores positivos en la plural actividad que los dibujantes nacionales vienen demostrando en estos últimos años de vida artística[241].

6.3.2. Las dieciséis ediciones[242]

Los Salones de Humoristas viajaron entre 1914 y 1935 de un recinto a otro de la capital siendo celebrados hasta en siete escenarios diferentes (Tabla 5, Apéndice III)[243]: el salón de la Casa Alier (1914), el Salón Arte Moderno (1915), la Galería General del Arte (1917), el Círculo de Bellas Artes (1918-1920; 1927-1928; 1932-1933 y 1935), el Museo de Arte Moderno, ubicado en el antiguo Palacio de Bibliotecas y Museos (1921-1922 y 1929), el Palacio de Cristal del Retiro (1923) y el Teatro Alkázar (1930).

El número total de participantes, pese a ciertas dificultades para su cálculo[244], puede situarse en torno a los 640 artistas (Tabla 6, Apéndice III). Entre ellos, aproximadamente un 60% acudió a la cita en tan sólo una ocasión, porcentaje que revela el criterio en extremo aperturista de los salones aplicado desde 1917. Es en este año cuando por vez primera se supera el centenar de participantes, ciento diez, al multiplicarse casi por cuatro la cifra de expositores de la edición anterior. El récord de

---

[241] LAGO, Silvio, [seud. de José Francés], "La decimoquinta salida de los humoristas españoles", en *Nuevo Mundo*, 8 abril 1932, p. 4.

[242] En los años 1931 y 1934 no se celebró ningún salón. No obstante, la numeración ordinal siguió su curso a ritmo de salón por año. Como resultado, los certámenes de 1932 y 1933 fueron ordenados como "XV y XVI" (cuando les correspondían respectivamente "XIV" y "XV"), mientras que el de 1935 fue ordenado como "XVIII" siendo en realidad el decimosexto.

[243] La Tabla 5 (Apéndice III) recoge los detalles básicos de cada una de las dieciséis ediciones de los Salones de Humoristas junto con los correspondientes a los tres certámenes de la primera etapa. La Tabla 6 (Apéndice III) proporciona la lista total de los expositores en cada una de las exposiciones. La Tabla 7 (Apéndice III) muestra una selección de los artistas con mayor número de presencias en los salones en orden decreciente de estas. La Tabla 8, (Apéndice III) reduce los datos de la anterior a las ediciones de la segunda etapa, es decir, entre 1914 y 1935.

[244] Las relaciones de participantes de los años 1920, 1922, 1927, 1930 y 1935 son sólo parciales al no haberse hecho pública la relación total de expositores, limitándose las existentes a los nombres más populares. Creemos, en cualquier caso, que el impacto de estos casos sobre la validez de la lista, compuesta por 639 nombres, ha de considerarse como mínimo.

participación lo establecerán los 150 participantes cuyas obras 510 obras abarrotaron en 1923 el Palacio de Cristal del Retiro.

Entre los artistas, seis de ellos acumulan diez o más participaciones en esta segunda etapa liderada por José Francés (Tabla 8, Apéndice III): Manuel Garrido y K-Hito (12 part.), Salvador Bartolozzi y Federico Ribas (11 part.) y Manuel Bujados y Karikato (10 part.). A este respecto, resulta justo señalar el hecho de que, si contabilizamos los eventos de la etapa previa organizada por los miembros de la revista *Por el Arte*, es Bartolozzi el artista con mayor presencia al ser el único en llegar a las trece participaciones (Tabla 7, Apéndice III)[245]. En la misma línea, si se fijan en al menos cinco las comparecencias, aún encontramos a un grupo de 49 humoristas que cumplen dicho criterio. Por último, cabe apuntar que fueron una docena de ellos quienes exhibieron sus obras en al menos la mitad de las ocasiones, formando así una suerte de primer núcleo duro entre Los Humoristas. Estos son: Antequera Azpiri, S. Bartolozzi, Bujados, Cuesta, Demetrio, Fresno, Garrido, Karikato, K-Hito, Manchón, Ribas y Tito.

El interés de estas últimas cifras para nuestro estudio radica en su utilidad para dar cuenta de la existencia de un grupo generacional. Como venimos anunciando desde el comienzo de nuestro estudio, junto a los eventos sociales de carácter extraordinario, la Unión de Dibujantes Españoles y semanarios como *Buen Humor* y Gutiérrez, asuntos de los cuales nos ocuparemos más adelante, los Salones de Humoristas constituyen uno de los factores de cohesión más potentes de esta generación de artistas del humor al ofrecer una experiencia colectiva con carácter anual. Así pues, interesa su valor en cuanto impulsores entre Los Humoristas de un sentido de coexistencia en un mismo tiempo y lugar, así como de punto de encuentro recurrente para todos ellos.

Una vez presentadas las cifras generales que determinan el carácter genérico de los Salones de Humoristas, en las próximas páginas se ofrece un análisis de los mismos desde el plano organizativo y crítico, dividiéndose esta segunda etapa en tres instantes bien diferenciados: los dos primeros salones de 1914 y 1915, marcados por su carácter humilde y minoritario; los celebrados entre 1917 y 1923, caracterizados por el incontenible deseo de expansión de José Francés; una última fase constituida

[245] Benito Bartolozzi, hermano de Salvador, concurrió hasta en seis ocasiones, cuatro de ellas en esta segunda etapa.

por los siete últimos salones que, con distintas interrupciones, tuvieron lugar entre 1927 y 1935.

6.3.3. 1914-1915: el modesto bienio inaugural

a) Organización y participantes

El Primer Salón de Humoristas de 1914, celebrado en dos estancias de la Casa Alier, un establecimiento ubicado en la plaza de Santa Ana número 8, apenas ofrecía espacio para la exhibición de las sesenta obras realizadas por los trece artistas participantes. Una década más tarde, en su artículo de repaso a las nueve ediciones celebradas hasta 1923, José Francés recordaba así las condiciones de exposición del primer certamen:

> El primer Salón era una salita pequeña, donde la gente tropezaba con pianos al acercarse a los cuadros, parcos de dimensiones, tímidos de su audacia, que querían incorporarse a la vida nacional. Era diciembre y en la casa Alier, un editor de música, calvo, inteligente y amable, que a todo decía «bravi, bravi», nos cedió aquel local donde poco antes tenía su despacho don José Canalejas. (El hijo adolescente del gran político fue uno de los primeros compradores: *El pecado de Sor Felicia*, de Manuel Bujados).
>
> Fuera de la Exposición nieves, lluvias, ventriscas, zambombas y panderos de Navidad. Dentro, un holgorio prieto, frívolo, parlanchín, de multitud seleccionada antes por la vida: escritores, artistas, mujeres que murmuraban de las toaletas de *Tórtola de Valencia*.
>
> Un admirable literato, un joven maestro de las letras americanas, Ventura García Calderón, nevó dentro con sus tarjetas de adquirido sobre diez o doce obras. Los Humoristas deben siempre recordar este rasgo alentador de los comienzos[246].

El texto de José Francés, desde el punto de vista de la organización de los salones, resulta interesante por diversas razones. Primero, certifica el origen modesto del proyecto, celebrado al igual que sus predecesores de la etapa anterior en un local privado cedido por gentileza de un individuo particular, en este caso el editor de música Ildefonso Alier. Segundo, revela unas condiciones de exhibición aún muy austeras pero en cualquier caso suficientes para albergar las obras de los trece artistas

[246] FRANCÉS, José, "Nueve años de humorismo", en *La Risa*, Madrid, 3 junio 1923, p.4.

seleccionados por Francés, una cifra minúscula si se compara con las alcanzadas en años posteriores. Tercero, informa del carácter comercial de los salones, circunstancia que en años venideros se convertirá en preocupación constante de su fundador ante la ausencia de coleccionistas o compradores eventuales. A este respecto, conviene recordar que, con el fin de apartarse del sistema de premios de las Exposiciones Nacionales, los humoristas no recibían recompensas en metálico o galardones en forma de medallas. Por último, constata la voluntad de continuidad en el futuro de José Francés y su deseo de convertir estos certámenes en un acontecimiento artístico a nivel nacional.



Il. 30. "Autocaricaturas". Participantes en el I Salón de Humoristas de 1914.
MARÍN, FRESNO, ASOREY, GALVÁN,
ROBLEDANO, MÁRQUEZ, MIRANDA, TITO, ECHEA,
MANCHÓN, BUJADOS, ALCALÁ DEL OLMO, PELLICER.
La Risa, 23-VI-1923, pp. 4-5.

En el plano participativo, los trece expositores fueron Juan Alcalá del Olmo, Francisco Asorey, Manuel Bujados, Echea, Fernando Fresno, Francisco Galván, Ramón Manchón, Ricardo Marín, Felipe Márquez, Sebastián Miranda, Tomás Pellicer, José Robledano y Tito (Il. 30). Cabe destacar la ausencia, tanto en esta

primera edición como en la mayoría de los salones, de tres de las grandes firmas del humor madrileño: Bagaría, quien únicamente acudió a las ediciones previas de 1907 y 1908, así como de Sileno y Tovar, quienes disculpados en 1914 por Francés por razones de "falta de tiempo y sobra de trabajo"[247] únicamente enviarían sus obras al certamen del año siguiente. Sobre los motivos individuales de cada uno de ellos para este voluntario alejamiento de los Salones de Humoristas no tenemos constancia documental. Dada la estrecha relación de todos ellos con José Francés en cuanto miembros del grupo de Los Humoristas, cabe pensar que su elevado estatus en cuanto estrellas del periodismo nacional entraría en conflicto con unos salones que, año tras año, dieron cabida a un mayor número de artistas, profesionales y aficionados, resultando en una inevitable merma de la calidad artística.

El II Salón de Humoristas abrió las puertas al público el 2 de diciembre de 1915. En esta ocasión, Francés, ayudado en las tareas organizativas por el dibujante Juan Alcalá del Olmo, trasladó el evento al Salón Arte Moderno del número 13 de la Calle del Carmen, local en el cual meses atrás había tenido lugar la "Exposición de los Pintores Íntegros" organizada por Ramón Gómez de la Serna. Para el nuevo certamen se amplió la nómina de expositores hasta un total de treinta y dos, incorporándose varios de los más notables humoristas de esta generación: Antequera Azpiri, S. Bartolozzi, Bon, Castelao, Demetrio, K-Hito, Ramírez, Sileno o Tovar, entre otros. Este aumento en el número de participantes no llevó aparejado un incremento en el número de obras ya que, debido a las limitaciones del espacio, hubieron de ser rechazadas medio centenar estableciéndose el montante final en 64 por las 61 de la edición inaugural.

El segundo salón es significativo por dos motivos fundamentales. Por una parte, es el que en mayor medida se ajusta en su composición al conjunto de humoristas que constituyó el núcleo de la nueva generación antes de la ya mencionada expansión de 1917, cuando el número de expositores rebase el centenar y las tendencias decorativas adquieran una importancia semejante a la ostentada por el arte de la caricatura. Así, con la excepción de primeras figuras tales como Luis Bagaría, Manuel Garrido, Federico Ribas, Francisco Sancha o Joaquín Xaudaró, el conjunto formado por los Alcalá del Olmo, Antequera Azpiri, Bartolozzi (Benito y Salvador), Bon, Bujados, Castelao, Cerezo Vallejo, Demetrio, Echea, Fresno, Galván, Ibáñez,

[247] LAGO, Silvio, [seud. de José Francés] "Una exposición de humoristas", en *La Esfera*, 19 diciembre 1914, pp. 30-31.

Izquierdo Durán, Karikato, K-Hito, López Rubio, Luis Fernando, Manchón, Márquez, Mateos, Montagud, Pellicer, Penagos, Ramírez, Robledano, Rodríguez, Sileno, Tito y Tovar puede considerarse sin temor a error como imagen fidedigna del grupo de artistas que protagonizó la renovación del humorismo y la caricatura en la capital.



Il. 31. "Humorismo", portada del Catálogo del II Salón de Humoristas de 1915 con dibujo de portada de Francisco de Goya.

Por otra parte, la edición de 1915 contó con un catálogo de exposición titulado *Humorismo*. En sus páginas se incluye un ensayo crítico de José Francés a modo de recorrido por la exposición y amenizado por la publicación de una selección de imágenes de las obras expuestas. El catálogo resulta interesante desde tres perspectivas. En primer lugar, la nueva publicación instauró la tradición de editar una obra semejante con cada una de las muestras anuales. Segundo, el crítico eligió como imagen de portada *El Vito* (Il. 31), un dibujo de Francisco de Goya realizado entre 1824 y 1825, con el objetivo de vincular al grupo de participantes del salón con el personaje que no sólo él mismo, sino el resto de teóricos de la disciplina, consideraba

como iniciador del arte de la caricatura en España[248] y así establecer una excelsa filiación para el grupo de Los Humoristas. Tercero, y más importante, el ensayo del crítico se encontraba precedido de unas líneas prologales que por su importancia en cuanto suerte de manifiesto fundacional reproducimos a continuación:

> Solos, con el esfuerzo cotidiano, y sin desmayos, del trabajo mal comprendido y peor remunerado, los humoristas españoles nos hemos ido formando a nosotros mismos, divorciados, involuntariamente por nuestra parte, de la opinión y de las revistas ilustradas. No se delimitaba claramente dónde terminaba la caricatura grotesca y dónde la amarga ironía asomaba su rostro de dolor coronado de cascabeles. El concepto, un poco erróneo, de los dibujantes de otra época, persistía en el rutinario –y enemigo de cambiar de postura- criterio del público. No faltaron críticos que desdeñaron asistir a las primeras Exposiciones de caricaturas celebradas en casa Iturrioz, alegando que eso "no rezaba con ellos".
>
> Afortunadamente, vamos triunfando, en el sentido de que la indiferencia se cambió en curiosidad y la curiosidad adquirió el más propicio carácter del interés. Y no se olvide que esta evolución ajena responde a una lucha tenaz, abnegada, sin dejarse vencer por hostilidades y desdenes, en la que hemos ido dejando parte de nuestra alma; pero no lo mejor de ella, que empezamos a darte ahora, Público y Señor Nuestro. Empresa harto difícil parecía que pudieran existir y unirse en una obra fraternal tantos dibujantes humorísticos y satíricos. Más que difícil, imposible, se imaginaba que un periódico de caricaturas pudiera publicarse en España a un precio mayor de 20 céntimos. Y en tus manos tienes, lector amigo, ese intento de periódico, y a tus ojos se ofrecen cerca de sesenta obras de treinta y dos artistas.
>
> Todo esto significa nada menos que constitución provisional de una Asociación de dibujantes humoristas y tal vez el primer número de una revista en la que publicarán todos los caricaturistas y dibujantes satíricos de España.
>
> Lo hemos dicho antes. Esta exposición no es el resultado definitivo de nuestros propósitos, pero ya es mucho más que una tentativa. Así como el grupo de artistas que expusieron el 1914 en el Salón Alier, ha seguido otro

[248] Véase FRANCÉS, José, "Vida Artística. Los Salones de Humoristas", ob. cit., p. 360.

> grupo mucho más numeroso, también a la actual Exposición sucederá primero otra Nacional y después la Internacional.
>
> Que a todo llegaremos, Público y Señor Nuestro, si tu ayuda no nos falta.
> Y si nos falta, también. Porque este éxito en medio de tanta indiferencia y tantos desdenes, nos autoriza a sentirnos levemente orgullosos[249].

El texto anterior, introductorio al catálogo, pone de manifiesto las resistencias a las que tanto los humoristas como Francés habían debido enfrentarse y que, en años venideros, seguirían dificultando su labor: la incomprensión y falta de apoyo por parte del público, la posesión de estatus profesional inferior al de otros artistas y la competitividad de una industria editorial en la cual las revistas satíricas encontraban enormes dificultades para sobrevivir. Como se desprende del texto, la intención de Francés era continuar en el empeño de superación de cada una de estas dificultades con dos objetivos principales. De un lado, formar un grupo de humoristas cuya consolidación se materializase en forma de agrupación oficial. Del otro lado, expandir el alcance de los Salones de Humoristas tanto en el número de expositores como en su alcance geográfico al anunciar su deseo de organizar de un evento de carácter internacional.

b) Contenidos y crítica

En el plano estético, ambas muestras anunciaban, pese a lo reducido del número de participantes en comparación con los venideros, el que sería rasgo idiosincrático de los Salones de Humoristas: una absoluta libertad conducente, en último término, a la futura asociación del término "humorismo" con una heterogénea gama de técnicas y géneros. Así, en los años 1914 y 1915 pudieron contemplarse, entre otras manifestaciones artísticas, las caricaturas personales de Echea, Fresno (Il. 32) o Pellicer; las realizadas en madera por Asorey, Miranda e Ibáñez (Il. 33); las caricaturas de temática social de Tito, Castelao y Manchón; las notas cómicas de Penagos y Tovar; la pintura y el dibujo decorativos de Alcalá del Olmo, Bujados y Cerezo Vallejo (Il. 34); las escenas deportivas de Galván (Il. 35) o las taurinas de Marín y la escultura y muñequería de los hermanos Bartolozzi.

[249] FRANCÉS, José y Juan ALCALÁ DEL OLMO, *Humorismo*, ob. cit., p. 3.



Il. 32. "SS.MM. el Rey D. Alfonso y la Reina Doña Victoria".
FRESNO, II Salón de Humoristas 1915,
La Ilustración Española y Americana,
13-XII-1915, p. 6.



Il. 33. "Galdós y Benavente".
IBÁÑEZ. II Salón de Humoristas 1915.
Nuevo Mundo,
10-XII-1915, p. 24.



Il. 34. "Bebé".
CEREZO VALLEJO. II Salón de Humoristas 1915.
La Ilustración Española y Americana,
13-XII-1915, p. 6.



Il. 35. "Partido de foot-ball".
GALVÁN. II Salón de Humoristas 1915.
Nuevo Mundo,
10-XII-1915, p. 24.

El contenido de los Salones de Humoristas, esto es, las obras expuestas y el carácter de las mismas, es quizás la dimensión de mayor enjundia de estos eventos en virtud del aluvión de críticas y la gran atención que generó a lo largo de cada una de las dieciséis muestras[250]. En relación con esta multitud de autores que en un momento u otro dirigieron su atención a los Salones de Humoristas, el grueso de los comentarios, ya fueran negativos o positivos, giraron alrededor de lo que podríamos denominar como la "controversia en torno al humorismo". El origen del problema, en palabras de Manuel Abril escritas con ocasión del salón de 1933, radicaba en el que "…eso del humorismo es tan elástico que no acaban los autores de llegar a una conclusión en la definición del humorismo"[251]. La afirmación de Abril, tal y como veremos en próximas páginas, ha de entenderse como una protesta contra el empleo que del término se había hecho en los Salones de Humoristas al considerarlo como una especie de cajón de sastre capaz de dar cabida a todo tipo de temáticas y lenguajes.

En este sentido, cada uno de los salones, quizás con la excepción del primero de 1914, estuvo rodeado por una apasionada polémica acerca de qué manifestaciones artísticas entre las expuestas cabían dentro de una exposición de humoristas. Un primer punto de inflexión lo constituyó el salón de 1915, cuando diversas firmas acusaron a Francés y a su grupo de expositores de impulsar un concepto del humorismo arcaico en función de su apego a lo satírico, lo cómico y, en general, a todo aquéllo cuya finalidad propendiese a la carcajada. Esta visión fue la compartida y manifestada por dos de los principales teóricos y críticos del arte español de comienzos del siglo XX, Juan de la Encina y Manuel Abril, quienes coincidieron en apostar por un concepto del humorismo que consideraban más complejo y refinado que el propuesto por Francés e inspirado por figuras históricas de la literatura y el arte. Así, desde las páginas de la revista *España*, el primero señalaba:

> Esta palabra, «humor», se emplea tal vez con demasiada frecuencia y no siempre discretamente. A lo divertido, a lo simplemente gracioso, empezamos a llamar humorístico sin reparar que el humor es una cualidad

[250] La cantidad de escritos de carácter teórico y crítico elaborados en relación con los Salones de Humoristas en nuestro periodo de referencia resulta inabordable. Por esta razón, nuestro análisis se nutre de los escritos más significativos. En cualquier caso, en la bibliografía pueden encontrarse fuentes adicionales no mencionadas en el texto principal.
[251] ABRIL, Manuel, "Salón XVI de Humoristas", en *Luz*, Madrid, 29 abril 1933, p. 9.

> estética, muy compleja, que alcanzan poquísimos artistas, y que supone una combinación de lo cómico, sentimental y filosófico. Cervantes y Goya son humoristas; pero entre los expositores en el salón «Arte Moderno», no hemos hallado ninguno. Dejémosles, pues, el nombre de caricaturistas, que es menos ambicioso y que les encaja mejor[252].

El comentario de Juan de la Encina ha de entenderse desde la perspectiva de un autor cuyo concepto del humorismo posee, como *conditio sine qua non*, la existencia de un dibujo exquisito. Para el crítico vasco, devoto admirador del arte de Luis Bagaría, artista al que considera como el gran renovador de la caricatura internacional, la categoría del "humorismo" en su vertiente gráfica exige además un dominio absoluto de la forma mediante un uso de la línea a la vez expresivo y decorativo[253]. Esta es, a su juicio, la principal carencia de un grupo de expositores, el del Salón Arte Moderno, cuyo error se origina en el establecimiento de una conexión directa y suficiente entre la risa y lo humorístico, minusvalorando la importancia del componente plástico.

Con un comentario que guarda gran similitud con el publicado por De la Encina apenas seis días antes, Manuel Abril incide en la dificultad que para el artista supone alcanzar una categoría estética, la del "humorismo", reservada a un grupo privilegiado de artistas. Más aun, Abril contrapone el carácter vulgar de la caricatura en su versión más cómica o grotesca, es decir, la que ha podido contemplar en el Salón de Humoristas, con un humorismo cuya complejidad para el artista reside en encontrar un sutil equilibrio entre lo nimio y lo inconmensurable, entre lo cómico y lo sublime:

> Dibujantes de nota hay en esta Exposición, sin duda; lo que no aparece, a mi juicio, por parte alguna, es el humorismo propiamente dicho, dignamente dicho. […] No es ocasión, la de esta reseña a vuela pluma, para entrar en definiciones o en análisis de lo que sea el humorismo; pero diré que si por ello se entiende algo distinto del chiste, de la contorsión, de lo cómico vulgar o de la parodia, y forma un género de tal dignidad y altura, que puedan ser reputados como maestros en él un Shakespeare en el *Sueño de una noche de verano*, y un Cervantes en *El Quijote*; si tenemos del humorismo un concepto

[252] ENCINA, Juan de la, "La Exposición de Humoristas", ob. cit., p. 8.
[253] Véase ENCINA, Juan de la, "El espíritu del arte de Bagaría", en *La Voz*, Madrid, 5 diciembre 1922, p. 1.

> elevado que podamos hacer nuestra la opinión de Juan Pablo Richter, según la cual trata el humorismo de medir lo infinito—¡nada menos que lo infinito!— con lo pequeño, y producir una risa en la que van entremezclados el dolor y la grandiosidad; si opinamos con el que lo humorístico resulta de lo cómico al hacerse romántico, fuerza es declarar que lo humorístico de esta prosapia estética se encuentra a duras penas en los humoristas españoles que han concurrido esta vez al Salón de Arte Moderno[254].

La intensidad de las críticas de Abril y De la Encina se rebajará en futuros certámenes, cuando a partir de 1917 el creciente aperturismo de los Salones de Humoristas a un arte humorístico de carácter esencialmente decorativo reste protagonismo a la caricatura. Como comprobaremos en el siguiente epígrafe, esta circunstancia provocará que sea en dicho momento cuando las críticas comiencen, precisamente, a denunciar la ausencia de aquello de lo que Abril y De la Encina acusaron a los humoristas de los primeros salones, esto es, del exceso de lo cómico, lo gracioso, en definitiva, de aquello que tiene por objeto hacer reír a toda costa.

6.3.4. 1917-1923: un ejército a la conquista del Palacio de Cristal del Retiro

a) Organización y participantes

El periodo de esplendor de los Salones de Humoristas se inauguró el 12 de enero de 1917 en la Galería General del Arte de la Plaza de San Miguel número 8. Como en los casos anteriores, contamos con una breve descripción del local por parte de José Francés: "Asaltamos un viejo caserón […] Ferreres nos concedió tres grandes salas, las pintó, las decoró, hizo instalaciones de luz, obsequió con *lunch* –¡hasta *champagne* en plena guerra europea!– a los invitados el día de la apertura[255].

El entusiasmo de Francés en relación con el estreno del tercer salón, más allá de los dispendios realizados por el anfitrión, se justifica desde el plano protocolario en virtud del apoyo recibido por diversas personalidades del ámbito político y artístico en cuanto asistentes a la inauguración oficial: don Virgilio Anguita, Director General de Bellas Artes (nº. 3 en la fotografía), don Natalio Rivas, Subsecretario de Instrucción Pública (nº. 1); don José Francos Rodríguez, Director General de Comunicaciones (nº. 2) y don José Francés (nº. 4).

---

[254] ABRIL, Manuel, "Salón de Humoristas", en *La Ilustración española y americana*, Madrid, 15 diciembre, pp. 15-16.
[255] FRANCÉS, José, "Nueve años de humorismo", ob. cit., p. 4.



Inauguración del III Salón de Humoristas de 1917.
Mundo Gráfico, 17-I-1917, p. 13.

La inauguración fue un hecho crucial en el devenir de los Salones de Humoristas en su búsqueda de reconocimiento oficial. Gracias al respaldo institucional, a partir de la edición de 1918 los salones encontrarán un acomodo cada vez más prestigioso: los salones del Círculo de Bellas Artes (1918-1920), el Museo de Arte Moderno en el Palacio de Bibliotecas y Museos (1921-1922) y el anhelado Palacio de Cristal del Retiro en 1923. Esta evolución constituía un elemento esencial en la estrategia de Francés, destinada a competir con las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Así, el traslado al Círculo de Bellas Artes en 1918 fue saludado con excitación por el crítico, quien percibía el traslado como un primer paso hacia el emblemático edificio del Parque del Retiro:

> Es ahora en el local de Exposiciones del Círculo de Bellas Artes, como una consagración prometedora de la definitiva, ya tan próxima, cuando se apoderen legítimamente del Palacete oficial del Retiro. Tendrá entonces esta simpática agrupación de dibujantes humorísticos y decoradores una apariencia oficial (…) Los humoristas conquistarán los edificios del Estado, adquirirán el derecho a ser considerados como los verdaderos representantes de las Artes decorativas españolas...[256]

[256] FRANCÉS, José, "Los Humoristas", ob. cit., p. 10.

No obstante, en su peregrinar hacia el objetivo final, los salones recalarían en un nuevo destino durante las ediciones de 1921 y 1922, cuando fueron instalados en la planta baja del Museo de Arte Moderno –entonces ubicado en el Palacio de Bibliotecas y Museos del Paseo de Recoletos–. El ingreso en este edificio, ya de carácter oficial, fue posible en virtud del acuerdo de colaboración entre José Francés y el entonces director de la institución, el escultor Mariano Benlliure. El nuevo recinto, con independencia del obvio empuje que imprimió al humorismo y a la caricatura en cuanto disciplinas artísticas, dotó a los salones no sólo de un espacio amplio, sino de un elemento esencial del que no habían disfrutado en las seis ediciones anteriores y que cambió radicalmente su percepción por parte del público y la crítica: la luz natural. Como recordaba Francisco Alcántara:

> El VII Salón de Humoristas estrenó ayer un local en la planta baja de Bibliotecas y Museos, en el que se ve la pintura y la escultura a la luz del sol. Ya era hora de que nuestras exposiciones particulares se vieran libres alguna vez de la luz artificial y, aunque estos salones de la planta baja de la Biblioteca no son todavía completamente adecuados, marcan u nuevo rumbo hacia la luz apropiada para el lucimiento de las obras de arte, que es la natural[257].

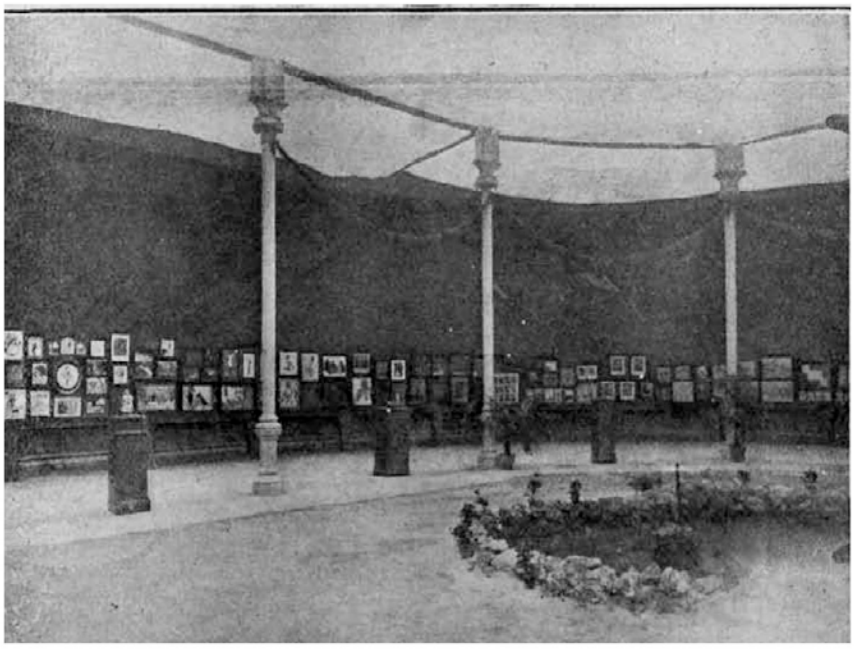
Entre los diversos certámenes, es precisamente la edición de 1921 la más novedosa de cuantas se celebraron entre 1917 y 1923. En primer lugar, la recién mencionada alianza entre José Francés y Mariano Benlliure comportaba la exhibición, junto a las obras contemporáneas, de una sección retrospectiva formada por un número aproximado de sesenta dibujos, estampas y litografías originales de los siglos XV al XIX pertenecientes a los fondos de la Biblioteca Nacional. Junto a los contenidos, la exposición de 1921 presentó como aditamento un ciclo de conferencias pronunciadas por varios de los expositores. El uso de la conferencia como instrumento de promoción de los Salones de Humoristas había sido empleado desde 1917, año en el cual José Francés había inaugurado el certamen con una charla titulada "El Humorismo en el Arte". Llegados a la edición de 1921, esta práctica alcanza su cota más elevada de todo el periodo al ofrecerse hasta cinco conferencias por parte de los humoristas Salvador Bartolozzi ("El dibujante español es un

[257] ALCÁNTARA, Francisco, "El VII Salón de Humoristas inaugurado ayer", en *El Sol*, Madrid, 5 marzo 1921, p. 3.

absurdo"), K-Hito ("La caricatura en la prensa diaria"), Manchón ("El dibujo cómico"), Sirio ("La caricatura personal") y Tito ("La caricatura y su importancia social") más una de clausura por el propio José Francés ("Los humoristas explicados por ellos mismos"). A consecuencia de todo lo anterior, Francés considera el séptimo salón como un rotundo éxito coronado por la masiva afluencia de público:

> El público paga por entrar al Salón, y –¡oh espectáculo inesperado y nunca visto hasta entonces! –una mañana de abril–, porque ya retamos victoriosamente a la primavera–, nos sorprendió la *cola*, la madrileñísima cola que forma la gente vocinglera de los toros, del *football*, de la lotería y de las cédulas. ¡La cola ante una exposición de Arte![258]

El asalto al ansiado Palacio de Cristal del Retiro se produjo en el mes de junio 1923, cuando medio millar de obras de 150 artistas ocuparon su espacio. De esta forma, el proyecto de Francés alcanzaba su cénit al celebrarse en el enclave tradicional de las Exposiciones Nacionales.



Interior del Palacio de Cristal del Retiro, IX Salón de Humoristas de 1923.
Buen Humor, 1-VII-1923, p. 18.

[258] FRANCÉS, José, "Nueve años de humorismo", ob. cit., p. 7.

La euforia del fundador y organizador de los salones se desbordó en este momento. Testimonio de ello es el siguiente comentario en el cual Francés contrasta las magníficas condiciones de exposición del nuevo recinto con las poseídas en el pasado y, mirando al futuro, no encuentra límites a su proyecto:

> Sorprende, aun a los que siempre tuvieron la fe y la nobleza necesarias para comprender lo que significa su aportación actual en la vida artística española, esta ascendente, esta afirmativa carrera de los Salones de Humoristas. (…) Cada nuevo año se conquista el local capaz de contener, sin desdoro ni retroceso, su progresiva virtualidad (…) Es de tal manera exacta esta afirmación con que el público y la crítica responsable acogen el esfuerzo de los dibujantes españoles, que bastaría comparar la instalación de 1923 con la de 1915 para comprender hasta qué punto el balbuceo tímido de entonces es ahora ya el clamor robusto, y cómo el intento humilde se hizo obra perdurable e indestructible. Los Humoristas han ido rápidamente conquistando los lugares que les hacían falta. Han sabido entrar en los edificios del Estado sin perder ese carácter de independencia, de libre exhibición, que es su cualidad primordial. Los años 1921 y 1922, en el Museo de Arte Moderno. Este año, en el Palacio de Cristal del Retiro. El próximo, ¿quién sabe?[259]

No obstante lo anterior, la respuesta a la pregunta que cierra el texto de Francés contrasta de forma feroz con la ambición mostrada por el crítico: tras la edición de 1923, la novena consecutiva desde 1914, los Salones de Humoristas se interrumpieron hasta su retorno en 1927. En efecto, en 1923 José Francés abandonó de manera provisional la organización de estos certámenes. Meses atrás, en diciembre de 1922, el crítico había sido nombrado miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tal circunstancia, merced a su coincidencia en el tiempo con el voluntario alejamiento de los salones de su fundador, ha de considerarse como la explicación más lógica a la paralización de los certámenes sin que hayamos podido encontrar ningún tipo de evidencia documental al respecto.

En lo relativo a la composición de los expositores, la fase comprendida entre 1917 y 1923 se inició con un cambio radical en cuanto al modelo de participación. La invitación directa a los artistas de las dos primeras ediciones fue sustituida por una

[259] LAGO, Silvio, [seud. de José Francés], "El IX Salón de Humoristas", en *La Esfera*, Madrid, 7 julio 1923, p. 17.

convocatoria abierta a cualquier artista del territorio nacional. Junto al envío de las obras propuestas, el autor debía especificar el precio de venta de la cada una de ellas durante su exposición. De ser rechazadas una o varias por la organización, o de no ser adquiridas por el público, éstas eran devueltas a su creador. Se especificó, además, el cobro de una comisión por parte de la organización para el conjunto de las obras vendidas durante su exhibición. Esta tasa, destinada a sufragar los gastos organizativos, se fijó en un primer momento en un 12% del precio de venta de la obra.

Merced a este nuevo sistema de participación, de los 32 expositores que en 1915 expusieron 64 obras se pasó a los 110 artistas y 342 trabajos de 1917. Ambas variables alcanzaron su cota más elevada en la edición de 1923 del Palacio de Cristal del Retiro, cuando en su interior se reunieron más de medio millar de obras procedentes de 150 humoristas y decoradores. Este aumento en las dimensiones cuantitativas de los salones tenía su razón de ser en la ya mencionada intención de Francés de ofrecer un amplio panorama del estado del humorismo y las artes decorativas en España mediante el cual constituirse como institución fundamental del escenario artístico nacional.

La estrategia de Francés encontró varios detractores entre los críticos especializados, quienes vincularon el sobredimensionamiento de la experiencia con una rebaja de la calidad de los certámenes. Sirvan como ejemplo las opiniones de Antonio Ballesteros de Martos en 1918 y de Juan de la Encina en el certamen de 1921. En el primero de los casos, el crítico de *La Mañana* acusa a José Francés de exceso de benevolencia: "aún hubiera podido seleccionar más, hasta el punto de no dejar otra cosa que lo meritorio […] Así hubiese ganado la Exposición en prestigio y hubiese evitado el abigarramiento que ahora se nota"[260]. En una línea de pensamiento similar, Juan de la Encina protestaba en *La Voz* apuntando incluso a una cierta obsesión por parte de la organización por captar expositores: "Exponen todo lo que encuentran. Pero como lo que encuentran no es cosa singularmente original y perfecta, sucede con frecuencia que estos salones adolecen, en general, de una cierta falta de personalidad en los expositores"[261].

Entre los aspectos positivos de esta nueva fase es preciso subrayar la novedosa presencia de la mujer, colectivo que pese a su notable inferioridad numérica respecto

[260] BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio, "Humoristas y decoradores", en *La Mañana*, Madrid, 4 marzo 1918, p. 12.
[261] ENCINA, Juan de la, "VII Salón de Humoristas", en *La Voz*, Madrid, 8 marzo 1921, p. 1.

al grueso de expositores masculino, adquirió de manera gradual un mayor peso en la composición de los salones. Entre las expositoras, cabe destacar por sus reiteradas participaciones a María del Carmen Ordax, dibujante que concurrió a los salones hasta en cinco ocasiones entre 1919 y 1928 o Pepita Sagañoles, discípula de Joaquín Xaudaró, que presentó sus trabajos de manera consecutiva en 1917, 1918 y 1919.

b) Crítica y contenidos

Las siete ediciones comprendidas entre los años 1917 y 1923 absorbieron la mayor parte del debate en torno a la identidad de los Salones de Humoristas merced a las formidables modificaciones en su composición consideradas desde una perspectiva artística. El periodo se caracterizó por una creciente importancia de las artes decorativas en detrimento del humorismo y la caricatura, circunstancia que generó un enorme caudal de críticas desfavorables hacia la gestión de José Francés al tiempo que movilizó a una serie de defensores entre los que destacaron Francisco Alcántara, Antonio de Lezama y Ángel Vegue y Goldoni.

La controversia comenzó a hacerse patente a raíz de la muestra de 1917, cuando el evento adquiere el nombre de "Salón de Caricaturistas y Artistas Decoradores", denominación que será sustituida al año siguiente por la de "Salón de Humoristas y Artistas Decoradores". Al margen de la sustitución de títulos en busca de aquél que en mayor medida reflejase las intenciones de Francés, los salones sufrieron en estos años una modificación sustancial en su estructura y sus contenidos, convirtiéndose la heterogeneidad de manifestaciones artísticas en su nota idiosincrática. Así, con ocasión del salón de 1917, el crítico registraba la presencia de los siguientes géneros: caricatura, sátira, humorismo, arte de la estampa, artes aplicadas, escultura, muñequería y juguetería[262].

El salón de 1919 es significativo desde este punto de vista en virtud de la admisión de la pintura en el sentido más común del término. De esta manera, desde este año hasta el certamen de 1923 son varios los pintores que concurren a los Salones de Humoristas: Francisco Llorens, Rafael Pérez Barradas, Ignacio Pinazo, Gregorio Prieto, Joaquín Roca, Daniel Vázquez Díaz o Ramón Zubiaurre, entre otros (Tabla 6, Apéndice III). Por último, en la edición de 1923, en la única ocasión en la cual los Salones de Humoristas accedieron al escenario tradicional de las Exposiciones Nacionales, la organización decidió realizar una división del espacio expositivo en

[262] FRANCÉS, José, "El Salón de Humoristas", en *Mercurio*, Madrid, 11 abril 1918, p. 90.

seis secciones diferentes: caricatura, estampa decorativa o editorial, escultura humorística, pintura y grabados retrospectivos y bellos oficios.

Desde nuestro punto de vista, las medidas anteriores han de ser entendidas como parte de la estrategia de impulso a los Salones de Humoristas en su camino hacia la constitución de una alternativa seria a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En este sentido, si tenemos en cuenta que el humorismo en sí mismo ya constituía un problema de índole conceptual en solitario, la adición de las artes decorativas al título de los salones complicó de manera definitiva su aceptación por la crítica interesada en estos eventos. A consecuencia de todo ello se extendió entre un sector la prensa artística el tópico de la no existencia de humoristas en España, sostenido tanto por quienes defendían un humorismo más refinado y complejo que el exhibido en los salones como por aquéllos que lamentaban el excesivo carácter decorativo y, en última instancia, por un grupo de nostálgicos de la caricatura de prensa descontentos ante su menguante papel en las sucesivas ediciones.

El primero de estos frentes críticos contra la identidad de los Salones de Humoristas continúa la tradición teórica inaugurada en 1915 por Juan de la Encina y Manuel Abril. Es el caso del escritor y periodista Luis de Oteyza, quien al analizar el certamen de 1917 escribe:

> El humorismo es flor exótica en el jardín hispano. […] Los ciudadanos españoles carecemos de humor, o si lo tenemos, es un humor herpético. ¿La gracia fina, la sátira delicada, broma ligera encubriendo toda intención, agudeza? La gracia burda, la sátira brutal y la bromas pesadas o no darlas. […] da la maldita casualidad que de tanta obra, avalorada por tan notables firmas, que tengan humor, lo que se llama humor, habrá hasta su buena media docena[263].

En una misma línea que condena el hipotético carácter vulgar de los artistas de los salones, si bien poniendo un especial foco en los caricaturistas, Ballesteros de Martos justifica su idea de que "en España no existen humoristas" al señalar:

> Se cree que con dibujar unos tipos absurdos y ponerles por leyenda una burrada el humorismo queda hecho. Es el mismo falso concepto que impera en la literatura y en el teatro. […] Hacer reír a costa de todo, aunque padezca

[263] OTEYZA, Luis, "Salón de Humoristas", en *El Liberal*, Madrid, 12 enero 1917, p. 2.

> el sentido común, aunque la gramática y la lógica se resientan, aunque sufra el buen gusto: he aquí el lema de nuestros seudohumoristas[264].

No faltó entre la crítica quien saliese en defensa de Francés y de los humoristas, tratando de justificar desde diversas posiciones la supuesta falta de refinamiento de los artistas en relación con la aprehensión del concepto del humorismo. Es interesante en este sentido la opinión del crítico de *La Correspondencia de España*, quien traslada el supuesto déficit conceptual del caricaturista a un público sin la formación necesaria para aceptar el grado de sutileza que caracteriza al mejor humorismo. En su planteamiento, el recurso a un humorismo de escaso refinamiento tenía su razón de ser en la necesaria adaptación al gusto popular: "Una sátira más honda, más depurada en el crisol del arte, más elegante, más sutil, más florentina, no habría alcanzado la admiración fácil de las mayorías, y el triunfo y la aureola de la popularidad no hubiera resplandecido con tanta rapidez"[265].

Con una perspectiva diferente, pero descargando igualmente a los humoristas de su responsabilidad, Francisco Pompey culpaba al contexto social e histórico español, en exceso amargo según el autor, de no favorecer el desarrollo del humorismo dentro de sus fronteras:

> Y no hay humoristas porque el ambiente no es propicio para ello; no porque los artistas no sean capaces. El humorismo es hijo del bienestar, es la consecuencia de un vivir cómodo y placentero, y por lo tanto, lejos de las grandes preocupaciones y del dolor. Por desgracia, el ambiente español no tiene motivos para estar satisfecho, y sus consecuencias, como sus principios, son de rudeza y no de galanura.
>
> Los españoles podían hacer una Exposición de dibujos sarcásticos, y seguramente que en intención no habría quien los igualase; tienen todo cuanto hace falta para ser buenos artistas, son capaces de dibujar bien, de observar admirablemente, tienen imaginación extraordinaria, y son artistas, por temperamento, como en cualquier otro país, pero no son humoristas, porque no tienen ambiente para ello[266].

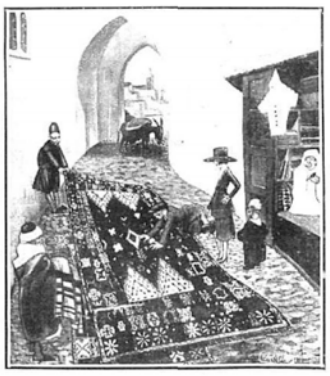
---

[264] BALLESTEROS DE MARTOS, "Humoristas y decoradores", ob. cit., p. 12.
[265] "III Salón de Humoristas", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 13 enero 1917, p. 4.
[266] POMPEY, Francisco, "Nuestros humoristas", en *Nación*, Madrid, 28 febrero 1918, p. 4.

Un segundo grupo de personajes críticos con esta fase de los certámenes atacó de manera repetida la decisión de José Francés de otorgar un rol cada vez más importante a la ya mencionada nueva vertiente decorativa de los Salones de Humoristas. Como hemos visto para el caso de las ediciones de 1914 y 1915, artistas como Bujados o Cerezo Vallejo venían desde entonces contribuyendo a la heterogeneidad de las muestras a través del carácter principalmente decorativo de sus dibujos. Es sin embargo desde 1917 cuando esta estética adquiere un papel predominante en detrimento del arte de la caricatura. Sirvan como ejemplo de esta tendencia las obras *Una monada*, dibujo de Loygorri expuesto en 1919 (Il. 36); *El tapiz de Rabatá*, de Ramírez Montesinos, perteneciente al certamen de 1920 (Il. 37); *El abanico*, presentada por Igual Ruiz en 1922 (Il. 38) o *Viento*, cuadro de Manchón de 1923 (Il. 39).



Il. 36. "Una monada".
LOYGORRI, V Salón de Humoristas 1919,
La Esfera, 22-III-1919, p. 14.



Il. 37. "El tapiz de 'rabatá'".
RAMÍREZ MONTESINOS, VI Salón de Humoristas 1920,
La Esfera, 12-III-1920, p. 18.



Il. 38. "Un Abanico".
IGUAL RUIZ, VIII Salón de Humoristas 1922,
La Esfera, 24-VI-1922, p. 23.



Il. 39. "Viento".
MANCHÓN, IX Salón de Humoristas 1923,
La Risa, 3-VI-1923, p. 11.

Las obras anteriores son en definitiva exponentes de la apuesta de José Francés por un humorismo elegante y refinado más propio del dibujo y de la pintura decorativa que del dibujo caricaturesco. La predilección del crítico por las armonías compositivas, la riqueza del color y la belleza intrínseca del dibujo no posee en un estilo particular su materialización. Al contrario, es a partir de su "criterio de libre eclecticismo" que en la selección de obras expuestas en los salones durante los años 10 y el comienzo de los años 20 se dan cita propuestas derivadas de las estéticas del Simbolismo, del *Art nouveau* o del *Art déco*. Es en este momento en el cual José Francés, como bien apunta Javier Pérez Rojas, expone sus ideales estéticos en *La Esfera* con "artículos sobre algunos artistas a los que considera pilares del arte moderno, como Gustave Moreau y Beardsley"[267]. En lo relativo al primero, Francés elogia el coraje mostrado por Moreau al dar la espalda al arte de su tiempo "en pleno naturalismo, ebullición realista, o lo que era peor, […] vaguedad del impresionismo"[268]. Para el caso del dibujante inglés, al que considera en el título de su artículo como uno de los "inspiradores del arte contemporáneo", Francés escribe:

> Así como Aubrey Beardsley ejerce indiscutible influencia en el arte contemporáneo, también encontramos en el suyo tan admirable, la influencia de otros artistas anteriores o contemporáneos suyos. La perfección decorativo-simbólica de muchos dibujos de Beardsley recuerda la de Walter Grane; el depurado esteticismo, el idealista culto de la armonía que hay entre otras obras suyas recuerdan a los prerrafaelistas Burne Jones y William Morris; es sensual y perverso, a veces, como Felicien Rops; señoril, galante y suntuoso como los maestros franceses del siglo XVIII y llega como los estampistas japoneses a las más hábiles, purísimas y caprichosas estilizaciones[269].

Esta invasión de los salones por parte de lo decorativo fue asimilada por diversos críticos como una perversión del planteamiento humorístico original de Francés. De un modo específico, fueron los salones de 1918 y 1919 los que en mayor medida sufrieron los ataques de la prensa escrita. Así, tras su visita al evento de 1918,

[267] PÉREZ ROJAS, Javier, *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 84.
[268] LAGO, Silvio, [seud. de José Francés], "Los iniciadores del arte contemporáneo. Gustavo Moreau", en *La Esfera*, Madrid, 24 abril 1915, pp. 8-10.
[269] LAGO, Silvio, [seud. de José Francés], "Los inspiradores del arte contemporáneo. Aubrey Beardsley", en *La Esfera*, Madrid, 22 agosto 1914, pp. 23-24.

Manuel Machado escribía: "el cuarto Salón de Humoristas y Decoradores, organizado por el Círculo de Bellas Artes, brilla más por el Arte Decorativo que por el humorismo. Y en cuanto al humorismo, tiene en general un sello exótico y extranjerizo"[270]. Un año más tarde, siguiendo con esta línea crítica, se hizo unánime entre la prensa el sentimiento de excesiva penetración de tendencias foráneas y orientalistas ajenas al carácter del arte nacional. En palabras del pintor y escritor José Blanco Coris, desde las páginas de *Heraldo de Madrid*:

> El humorismo en el arte ha llegado al punto de ser un pretexto para servirnos platos exóticos de aquellos que estragan el estómago y le hacen a uno desear el cocido casero.
>
> ¡Cómo ha de ser!... El V Salón de Humoristas se distingue de los pasados por una marcada tendencia al orientalismo. Más bien que una exposición de arte castizo y regocijante de nuestro suelo parece el fruto de una premeditada resurrección del arte indio, persa, chino y japonés[271].

De particular relevancia es la opinión, emitida también como respuesta al salón de 1919, de Francisco Alcántara, tradicional defensor del proyecto de Francés. El crítico se alinea con las quejas anteriores, circunstancia poco habitual en su trayectoria y que da cuenta de hasta qué punto la idea original de los Salones de Humoristas había sido alterada por la irrupción de las tendencias ornamentalistas. Alcántara acusa a los dibujantes españoles de haber perdido la impronta nacional característica del humorismo español como consecuencia de la influencia de las modas recibidas a través de las revistas extranjeras haciendo referencia específica a los ballets rusos en cuanto influencia que ha de sumarse a las simbolistas, modernistas o *déco*:

> Hace ya años que nuestros caricaturistas en general perdieron el contacto con las realidades nuestras para estrecharlo con los periódicos y revistas de caricaturas que llevan la voz de las modas estéticas y sociales en los grandes centros de cultura europea. […] Los bailes rusos, los grandes hoteles, la literatura extranjera y el teatro han creado aquí focos de modernidad rabiosa y estridente, que armonizan con la muñequería de las revistas exóticas, donde

[270] MACHADO, Manuel, "Día por día de mi calendario", en *El Liberal*, Madrid, 4 marzo 1918, p. 3

[271] BLANCO CORIS, José, "Exposición de los humoristas", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 3 junio 1919, p. 3.

> nuestros humoristas toman los materiales de su arte, o sea, la estética, la técnica y hasta dos modelos; pues las figuras que pintan jamás traen a la imaginación el recuerdo de seres vivos. Sus obras son de ensueño, de ensueño de estampas, en las que la mecánica de una policromía elemental y la de la estampación a fuerza de escrúpulo en los ajustes, comunican a las figuras y a los conjuntos en las irisadas estampas, un hálito de frialdad, como un sello de muerte, que convirtiese la realidad viva en galería de figuras de cera[272].

La principal consecuencia de esta invasión de estéticas decorativas fue la disminución de la presencia de la nota cómica en los certámenes. En este sentido, si como hemos visto en el caso de los primeros salones de Francés en 1914 y 1915, la crítica protestaba ante el predominio del componente risible del humorismo, es a partir de las tres ediciones celebradas en el Círculo de Bellas Artes (1918-1920) cuando comience a denunciarse su ausencia de un modo sistemático. Ejemplo de ello es el lamento del crítico de *El Globo,* Adolfo Lluch, contrariado por el auge de lo decorativo en detrimento de la caricatura en el salón de 1919:

> …la nota graciosa y caricaturesca que debería predominar en esta exposición, dado su carácter, hay que buscarla con un candil. Más que de humoristas parece una exhibición de simbolistas modernos, ya que la mayor parte de los expositores han cuidado mucho más de dar un carácter simbólico a sus obras que de plasmar en ellas el rasgo o detalle cómico a que debieron prestar mayor atención[273].

En línea con la opinión de Lluch, dos ejemplos más entre los múltiples que pueden encontrarse en la prensa de este momento[274] nos proporcionarán sendas evidencias de esta tendencia de la crítica en torno a los Salones de Humoristas en los años inmediatamente posteriores a 1917. El primero de ellos lo ofrece el escritor

[272] ALCÁNTARA, F. "En el Salón de Humoristas. Tito (Exoristo Salmerón)", en *El Sol* , Madrid, 12 marzo 1919, p. 9.
[273] LLUCH, Adolfo, "Una visita al quinto Salón de Humoristas", en *El Globo*, Madrid, 22 marzo 1919, p. 1.
[274] Véanse, por ejemplo: LEZAMA, Antonio de, "De arte. VIII Salón de Humoristas", en L*a Libertad*, Madrid, 9 junio 1922, pp. 5-6; BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio, "El arte que sonríe y que castiga", en *El Sol*, Madrid, 4 octubre 1924, p. 4; y con idéntico título al anterior, MONCADA, Augusto de, "El arte que sonríe y que castiga", en *La Revista Blanca*, Madrid, 1 noviembre 1924, p. 20.

vasco José María Salaverría a raíz del salón celebrado en 1921 en el Palacio de Bibliotecas y Museos:

> Salón de Humoristas. ¿Qué quiere decir ese título (del cual son irresponsables nuestros artistas porque ha sido importado de París?) Pues significa que hay como una inconfesada vergüenza de reír por reír; la risa por sólo la risa parece un oficio demasiado humilde. Y entonces se le busca también a ese negocio la trascendencia. […] De ahí resulta que poco a poco van faltando los artistas o escritores capaces de traspasar a los otros una buena, una franca y sana risa. La risa abierta: eso es lo que nos va faltando, porque los escritores graciosos ya no quieren ser graciosos, sino humoristas, y los dibujantes lo mismo. Todo lo más un dibujante aceptará el título de caricaturista desde que por caricatura se entiende otra cosa que se aproxima más a lo tétrico que a lo regocijado. En suma: escritores o dibujantes humoristas, todos pretenden despertar en nosotros ideas, mejor que ganas de reír[275].

La reflexión de Salaverría resulta significativa pues incide en aquel prejuicio que ya mencionásemos durante el análisis de las debilidades del humorismo y la caricatura en su rivalidad con otras manifestaciones artísticas: el de ser un arte poco serio al que ha de buscársele cierta trascendencia. A nuestro juicio, la búsqueda de un humorismo más amplio, complejo, refinado y artístico por parte de Francés en esta época ha de ponerse en relación con el respaldo institucional obtenido desde 1917, por el cual accedió a los edificios oficiales de la capital y, en relación con esta circunstancia, con su deseo de rivalizar con las Exposiciones Nacionales. Es en este sentido que las anteriores palabras de Salaverría adquieren una especial relevancia al denunciar cómo, en la búsqueda de lo trascendental, los Salones de Humoristas parecen avergonzarse de sus propios orígenes, del apego a lo cómico, traicionando así lo que el autor entiende como esencia del arte de la caricatura.

Por último, en línea con lo anterior, reproducimos la valoración del anónimo comentarista del semanario satírico *Muchas Gracias,* interesante tanto por la contundencia de su juicio contra el estado del proyecto de Francés como por el uso del sarcasmo para, precisamente, denunciar la carencia del mismo en los salones: "El

[275] SALAVERRÍA, José María, "Del humorismo y de la risa", en *ABC*, Madrid, 11 de abril de 1921, pp. 4-5.

Sr. Francés […] tiene hace luengos años el decidido y cursi empeño de hacernos comulgar con 'humoristas de molino': apreciables dibujantes decorativos, con menos sal que un plato de natillas"[276].

La opinión del organizador de los Salones de Humoristas ante la avalancha de reproches que el rumbo de su empresa había tomado en los últimos años apenas tuvo efectos sobre su planteamiento, tal y como se desprende de la comparación de sus escritos en las ediciones de 1917 y 1922. En el primero de los casos, cuando lo decorativo aún era una presencia menor en los salones, Francés resumía los contenidos del salón de la siguiente manera: "Acabamos de visitar una Exposición de Humoristas. […] Las más diversas tendencias se ofrecen desde las paredes". Y continuaba, entonces, presentando el humorismo como un concepto de enorme amplitud capaz de acoger un abanico de heterogéneas formulaciones estéticas: "Aquí, unas caricaturas francamente cómicas excitan la risa. Allí, unas gentilísimas siluetas femeninas nos inculcan el sentimiento de la belleza: mientras unos dibujos expresan todo el horror, toda la amargura de los bajos fondos sociales, otros ofrecen la frivolidad de los momentos felices"[277].

De un modo semejante, si analizamos las impresiones del crítico cinco años más tarde, en pleno apogeo de las críticas desfavorables a los salones, la justificación de su labor se construye a partir de los mismos parámetros de 1917 en lo que él mismo denominó como "criterio de libre esteticismo, sin etiquetas, ni restringidas clasificaciones" en cuanto atributo idiosincrático de los certámenes, así como de un *humorismo* que "agrupaba a los caricaturistas, los ilustradores, los decoradores, los muñequistas, los estampistas, en una selecta diversidad"[278].

6.3.5. 1927-1935: intermitencia y entumecimiento de los Salones de Humoristas

La renuncia de José Francés a la organización de los Salones de Humoristas en 1923 no determinó su suspensión definitiva. Al contrario, el fundador de estos eventos cedió sus derechos a la Unión de Dibujantes Españoles, creada en 1925, la cual reanudaría la celebración de los certámenes en 1927 con el caricaturista K-Hito

[276] "El baile de los malhumoristas", en *Muchas Gracias*, Madrid, 24 marzo 1924, p. 12.
[277] FRANCÉS, José, "Diálogos. Los Humoristas", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 2 febrero 1917, pp. 4-5.
[278] FRANCÉS, José, "VIII Salón de Humoristas", en *La Esfera*, Madrid, 24 junio 1922, pp. 9-10.

como presidente. A éste le sucederían, por orden cronológico, el dibujante Joaquín Xaudaró en 1929, José Francés en 1932 y Federico Ribas en 1935.

Las bases de participación siguieron en lo general el modelo de convocatoria abierta implantado en 1917. En dicho modelo, cada artista individual estaba invitado a enviar un número limitado de obras para su examen por parte de la organización, la cual aceptaba o rechazaba las mismas en función de los criterios de exhibición. Como novedad, el salón de 1927 aumentó la comisión cobrada por la organización en el caso de venta de una obra desde 12% sobre el precio de adquisición fijado en 1917 al 15%, porcentaje que se elevó al 20% en la edición de 1932. Junto a esta condición, se estableció que aquellos artistas no asociados a la U.D.E. hubiesen de pagar 5 pesetas por la exhibición de cada obra, cantidad que pasó a ser de 10 pesetas en 1932. En dicha edición, la organización recomendó además a los expositores marcar un precio máximo de venta por obra de 250 pesetas, estrategia mediante la cual se trataba de estabilizar los precios para evitar un contraste excesivo entre el elevado precio de un reducido grupo de obras y la gran mayoría, de coste asequible, con la consiguiente percepción de este último grupo como sensiblemente inferior desde el plano cualitativo.

La ubicación principal de esta última fase de los Salones de Humoristas previa a la Guerra Civil fueron los salones del Círculo de Bellas Artes, en los cuales se alojaron hasta en cinco ocasiones. Como excepciones, el salón de 1929 se celebró en el recinto ya conocido del Palacio de Bibliotecas y Museos, mientras que al año siguiente se utilizó por vez primera y única el espacio del Teatro Alkázar, ubicado en la calle de Alcalá número 8. Las circunstancias que rodearon cada uno de estos dos certámenes ponen de manifiesto la tendencia a la baja de los Salones de Humoristas durante estos años. En el primero de los casos, la edición de 1929 resulta significativa por la drástica reducción del número de participantes, el cual había menguado de forma gradual desde los 150 del año 1923, con 510 obras expuestas en el Palacio de Cristal, hasta los 48 expositores y 131 obras admitidas en 1929. Del mismo modo, la ocupación del Teatro Alkázar evidenciaba el declive organizativo de los salones en función de su agudo contraste con el carácter emblemático y oficial de los locales ocupados a comienzos de los años veinte. En este sentido, la exigua descripción del evento de 1929, realizada por el crítico Antonio Ballesteros de Martos, revela la precaria situación de un certamen errático y un proyecto en peligro de extinción: “El

Salón de Humoristas se ha refugiado este año en un breve saloncillo de descanso de un teatro céntrico. Las obras se amontonan, como esforzándose en pregonar su existencia, y ofrecen un conjunto abigarrado"[279].

El obvio agotamiento del modelo de los Salones de Humoristas fue tratado de paliar por su fundador, José Francés, cuando al acceder a la presidencia de la U. D. E. retomó su papel de máximo responsable de los certámenes en la edición de 1932. Cabe destacar que, junto a él, también en este momento regresó Filiberto Montagud a la organización de los salones, si bien esta vez en virtud de su cargo como secretario de la agrupación.



Inauguración del XV Salón de Humoristas de 1932 con los tres presidentes de la Unión Española de Dibujantes durante desde 1929: Federico Ribas (1), José Francés (2), Joaquín Xaudaró (3).
Nuevo Mundo, 1-IV-1932, p. 30.

La conciencia de Francés acerca del declive de los salones en esta fase, así como su intención de devolverlos al primer plano de la vida artística de la ciudad es evidente en su reseña de certamen de 1932 en *Nuevo Mundo*: "Nuevamente esta, un poco aletargada, expresión del arte nacional, recobra su pretérito esplendor y se reintegra a sus directrices iniciales"[280]. De esta manera, el XV Salón de Humoristas trató de recuperar el prestigio obtenido desde mediados de la década de 1910 mediante diversas estrategias. Primero, el certamen volvió a los salones del Círculo de

[279] BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio, "El XIII Salón de Humoristas", en *El Sol*, Madrid, 11 de diciembre de 1930, p. 5.
[280] FRANCÉS, José, "La decimoquinta salida de los humoristas españoles", ob. cit., p. 4.

Bellas Artes, en los cuales se celebrarían del mismo modo las dos siguientes ediciones de 1933 y 1935. En segundo lugar, José Francés reunió para la cita a los integrantes más ilustres de la generación de Los Humoristas, participando entre ellos: Antequera Azpiri, Bujados, Demetrio, Fresno, Garrido, Karikato, K-Hito, Lozano-Sidro, Manchón, Ribas, Sancha, Sirio, Xaudaró y Zas. Tercero, se retomó la iniciativa de realización de un ciclo de conferencias, siendo en esta ocasión los ponentes los tres presidentes de la U.D.E. hasta la fecha: K-Hito, Joaquín Xaudaró y José Francés. Por último, la gran novedad y principal reclamo del salón de 1932 fue la inclusión de una muestra retrospectiva en homenaje a Tito, dibujante habitual en estos certámenes fallecido en 1925. Esta sección acogió un total de cuarenta obras, de las cuales treinta eran expuestas al público por primera vez, junto con un autorretrato del malogrado caricaturista. La experiencia se repetiría al año siguiente, en 1933, cuando la U.D.E. rindió homenaje a dos de los miembros clave de la generación de los humoristas, ambos recién desaparecidos: Juan Alcalá del Olmo y Joaquín Xaudaró.

Por todo lo anterior, la exposición de 1932 fue bien recibida entre la crítica. Sirva de ejemplo el texto de Antonio de Lezama, crítico de *La Libertad*, como reconocimiento del esfuerzo de Francés y el buen resultado de su trabajo: "Estos certámenes de caricaturas y humorismo decayeron, acaso por faltarles la asistencia de su iniciador, y lánguidamente hubieran de acabar si no se encargara de ellos nuevamente quien los concibiera, devolviéndoles todo su antiguo esplendor y trascendencia"[281]. Del mismo modo, el cronista de *La Época* apuntaba:

> El acierto organizador se ha manifestado este año llevando a los salones del Círculo de Bellas Artes un conjunto de obras que firman los más selectos dibujantes, que han puesto su ingenio a contribución para que su Salón sea la manifestación más palpable del humorismo contemporáneo; sátira de la vida actual en todos sus aspectos, que es hoy día una de las características de la cultura. Satisfechos pues, deben mostrarse José francés y sus compañeros de junta directiva en la Unión de Dibujantes porque han conseguido con el xv Salón de Humoristas un brillante y merecido éxito y sinceros aplausos por la organización y distribución de las obras en los salones del Círculo[282].

[281] LEZAMA, Antonio de, "Un resurgimiento del humorismo español", en Madrid, *La Libertad*, 2 abril 1932, p. 9.
[282] J. B. "El XV Salón de Humoristas", en *La Época*, 6 de abril de 1932, p. 1.

El salón de 1932, el cual se benefició además de la revitalización del arte de la caricatura que tuvo lugar en los primeros tiempos de la Segunda República, sería sin embargo una excepción dentro del tono gris dominante a finales de los años veinte y comienzos de la década de 1930. Francés repetiría como máximo responsable en el certamen de 1933 para a continuación ceder su lugar a Federico Ribas, quien con una demora de dos años y en su nuevo papel de presidente de la U.D.E. se encargaría en 1935 de la celebración del último salón antes del comienzo del conflicto bélico nacional.

Estas dos últimas ediciones de los Salones de Humoristas apenas contribuyeron al intento de Francés de recuperar la relevancia de estas muestras en el panorama artístico madrileño y nacional. Resulta significativo en este punto cómo en el salón de 1935, en un intento por cambiar el rumbo errático del proyecto, la nueva junta directiva de la U.D.E introdujo la novedad de los premios. Esta iniciativa había sido ya sugerida tres años antes por Manuel Abril, quien para ello había solicitado de manera pública el respaldo de instituciones y empresas editoriales: "¿No sería posible que entre unos y otros –el Círculo, el Ateneo, las revistas y periódicos mismos– pudieran formarse unos premios para repartir entre los concurrentes?"[283]. Así, por primera vez los participantes se enfrentaron a un verdadero concurso, con José Francés, el dibujante Francisco López Rubio y el periodista Ángel Vegue y Goldoni en el jurado, en el cual se erigió como gran triunfador el dibujante Orbegozo, conocido por sus viñetas en el diario católico *Siglo Futuro* y en el semanario *Gracia y Justicia*. Más allá de la anécdota individual, la introducción de los premios ha de entenderse como una medida desesperada de la organización. No se comprende, de otra manera, la participación como miembro del jurado de José Francés, quien en repetidas ocasiones había destacado la ausencia de galardones como elemento distintivo de los Salones de Humoristas frente a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes[284].

En lo relativo a los contenidos, la reanudación de los salones por parte de la U.D.E. como organismo responsable de su organización provocó una disminución relativa de la dimensión decorativa para dar cabida a otras disciplinas vinculadas de manera directa con el arte de la ilustración. Así, por ejemplo, la edición de 1927 contó

[283] ABRIL, Manuel, "Rumbos, Exposiciones y Artistas. Salón de Humoristas", en *Blanco y Negro*, Madrid, 10 de abril de 1932, p. 50.
[284] Véase, por ejemplo, FRANCÉS, José, "Los Humoristas", ob. cit., pp. 10-11.

con tres secciones principales: caricatura, carteles e ilustraciones de libro, organizadas cada una de ellas en una sala específica e independiente del resto, mientras que en el caso particular de 1928 el certamen adquirió la denominación de "Salón de Humoristas, Exposición del cartel y arte decorativo y Exposición del dibujo galante". Este título, que no se mantendría en futuras muestras, refleja sin embargo la composición temática de esta fase tras las nuevas incorporaciones del cartel y el género galante. De esta forma, llegados al último salón antes de la guerra, el celebrado en 1935, ambos géneros siguen representados entre las obras expuestas. Son los casos, a modo de ejemplo, de *España tiene el mejor clima del mundo*, cartel de Manuel Prieto (Il. 40) o *Mariette*, dibujo galante de Ramon Peinador (Il. 41).



Il. 40. "España tiene el mejor clima". MANOLO PRIETO, XVIII Salón de Humoristas 1935, *Crónica,* 24-XI-1935, p. 6.



Il. 41. "Mariette". RAMÓN PEINADOR, XVIII Salón de Humoristas 1935. *Crónica,* 24-XI-1935, p. 6.

En el plano crítico, la última fase de los salones experimentó un retroceso general en términos de repercusión mediática en comparación con las muestras de 1917 a 1923. Los ataques pasados a la hegemonía decorativa de los certámenes se redujeron en este periodo como consecuencia de la disminución de su presencia en las exposiciones. Por el contrario, dos líneas críticas se mantuvieron activas durante estos

últimos años sin que sus argumentos, por lo general, variasen de manera significativa. De una parte, la iniciada por Juan de la Encina y Manuel Abril en 1915 en relación con un humorismo más complejo que el derivado de la mera broma o burla[285]. Junto con esta línea, y expresando una tendencia opuesta, los autores proclives a un humorismo de fuerte vis cómica continuaron demandando una mayor atención al ingrediente risible[286].

Sea como fuere, la experiencia de los Salones de Humoristas se interrumpió a causa de la Guerra Civil siendo reanudada, de nuevo con José Francés al frente, a partir de 1940. Como hemos venido repitiendo, las muestras posteriores al certamen de 1923 del Parque del Retiro, con excepción de la exitosa muestra de 1932, evidencian un estancamiento en la positiva evolución del proyecto, tal y como reconocía el propio fundador, al tiempo que un riesgo de desaparición definitiva constante ante la merma en el número de participantes y las dificultades para acceder a los recintos de exposición deseados.

6.4. Significado de los Salones de Humoristas

Una vez finalizado el análisis de las dieciséis ediciones de los Salones de Humoristas aún nos resta realizar una valoración de los mismos desde la doble perspectiva de su contribución al desarrollo de la generación de Los Humoristas y a la renovación del arte de la caricatura en la capital.

En el primero de los casos, apenas pueden caber dudas de que la reunión anual de los principales artistas del humor madrileño por espacio de casi tres décadas es el factor principal que determina la existencia de este grupo generacional. Esta conclusión se ve reforzada por la asistencia continuada a los certámenes de un núcleo de humoristas que podríamos denominar "regulares" (recordemos que hasta medio centenar de artistas participaron en al menos cinco ediciones) que constituyen el corazón mismo de la generación. Más aún, el carácter colectivo de los Salones de Humoristas actuó como germen para la aparición y el buen desarrollo del resto de factores que determinan la formación y consolidación de la nueva generación: una

[285] Véanse, por ejemplo: ABRIL, Manuel, "Salón XVI de Humoristas", ob. cit., p. 9; GÓMEZ DE LA MATA, Germán, "Humoristas e ilustradores", en *Crónica*, Madrid, 14 diciembre 1930, p.13.

[286] Véanse, por ejemplo, GIL FILLOL, Luis, "El XI Salón de Humoristas", en *El Imparcial*, 4 abril 1928, Madrid, p. 3; GARRÁN, Enrique, "El XV Salón de Humoristas", en *El Imparcial*, Madrid, 10 abril 1932, p. 5; EL OTRO, "Salón de Humoristas", en *El Sol*, Madrid, 22 noviembre 1935, p. 2.

vida social en común, una agrupación de carácter profesional y oficial en común como fue la U.D.E. y un común punto de encuentro profesional materializado en las redacciones de las revistas *Buen Humor* y *Gutiérrez*.

Junto a lo anterior, el proyecto de Francés sirvió para que Los Humoristas entrasen en contacto con el público y con los nuevos críticos de comienzos del siglo XX en un ámbito diferente al de las páginas de los diarios y las revistas satíricas o ilustradas. En lo relativo al sector de la crítica de arte, el estímulo que los salones supusieron para que esta dirigiese su atención al humorismo y la caricatura abrió un debate, hasta entonces inexistente, en torno a las posibilidades estéticas del género y las condiciones de su renovación plástica.

Desde el punto de vista del público, ya hemos mencionado cómo la educación de su gusto estético fue una de las intenciones de José Francés desde los primeros certámenes como forma de enfrentar el tradicional desinterés por la disciplina. Pensamos, en este sentido, que si bien varias de las ediciones fueron consideradas por la organización como un éxito en cuanto a la asistencia, la relación establecida entre el público y Los Humoristas no fue del todo satisfactoria. Por un lado, la apertura de los salones hacia tendencias decorativas motivó que la audiencia más favorable al humorismo de tendencia cómica quedase decepcionada al no encontrar en estos eventos a sus ídolos del periodismo, así como por no estar interesada en los vientos exóticos que Francés trató de introducir desde 1917. Por el otro lado, los frecuentes cambios de denominación de los salones para dar cuenta precisa de sus contenidos, así como la controversia acerca de los límites del concepto del "humorismo" provocó un estado de confusión general en relación con los propósitos estéticos del proyecto. Es como consecuencia de esta desconexión con el público que la paradoja formulada por Luis Gil Fillol, en la que compara el supuesto fracaso de la experiencia colectiva del salón de 1930 con el buen momento de los dibujantes individuales en sus respectivos medios periodísticos cobra todo su sentido:

> Mas he aquí la paradoja: la demostración colectiva de impotencia coincide con el mayor número de éxitos personales. Dibujantes, caricaturistas y decoradores españoles fracasan colectivamente en el preciso momento en que los triunfos aislados son más continuos y legítimos. ¡Nunca tuvo tan

> buenos cultivadores, ni fue tan próspero el Humorismo artístico en España![287]

En el caso de la renovación estética del humorismo y la caricatura, son varias las dimensiones que deben ser mencionadas. En primer lugar, los Salones de Humoristas ejercieron de trampolín para numerosos artistas que sin su celebración continuada habrían carecido del principal mecanismo de exposición pública de sus obras. Como recordaba uno de los máximos defensores del proyecto desde sus inicios, Ángel Vegue y Goldoni: "Miremos atrás, y nos convenceremos del número y calidad de dibujantes e ilustradores lanzados al público por José Francés; firmas indiscutibles hoy no han tenido otro medio de revelación ni más apoyo en sus comienzos el prestado por el ilustre escritor"[288]. Es en este sentido que su carácter aperturista desde la edición de 1917, al margen de la ambición de crecimiento de José Francés, ha de entenderse como una estrategia para encontrar nuevos talentos cuya producción artística redundara en la renovación plástica del género.

Una segunda dimensión asociada al deseo de Francés de impulsar nuevas formulaciones plásticas resultantes en la renovación de la caricatura en relación con los Salones de Humoristas fue su ya mencionado "criterio de libre esteticismo". En este caso, pese al indudable carácter de laboratorio formal que estos eventos representaron para artistas de todo el país, el arte específico de la caricatura se vio limitado en su posible evolución al compartir espacio con una rica heterogeneidad de manifestaciones artísticas, tal y como se ha puesto de manifiesto con anterioridad. Creemos, en relación con este asunto particular, que una de las consecuencias de la dilatada diversidad de géneros de los salones fue la preservación de las experimentaciones plásticas propias del arte de la caricatura en el ámbito estricto de la prensa periódica, tal y como sucedería desde 1921 con la revista *Buen Humor*. En ésta, una legión de colaboradores unida por su dedicación profesional al humor gráfico provocó con su trabajo la aparición de una multitud de propuestas plásticas de carácter renovador.

Con independencia de lo anterior, así como de sus posibles aciertos y errores, el esfuerzo de José Francés para el estímulo del humorismo y la caricatura no admite discusión. Así, a pesar de los reproches que su gestión de los Salones de Humoristas

[287] GIL FILLOL, Luis, "Los Humoristas", en *Estampa*, Madrid, 27 diciembre 1930, p. 15
[288] VEGUE Y GOLDONI, Ángel, "El octavo Salón de Humoristas", en *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 18 junio 1922, p. 9.

suscitó entre los autores especializados, fue lugar común entre la crítica elogiar su deseo y empeño de conducir a la caricatura al lugar más elevado del panorama artístico nacional y, con ello, a sus artistas. Fueron los casos, entre otros, de José María Perdigón y Evaristo Correa Calderón, cuyos textos reproducimos dado su valor para entender la magnitud de la figura de José Francés en el Madrid de comienzos del siglo XX. En relación con el primero, sus halagos llegaron con motivo del salón de 1917:

> Cuando visitaba la Exposición de Humoristas, y veía tanta abundancia de obras, las salas repletas de público y a los expositores satisfechos de su éxito, sentí una gran admiración hacia el organizador del certamen y me dieron ganas de preguntarle por qué medio desconocido había hecho el milagro de reunir a los artistas y despertado el interés de la gente que llenaba el salón para contemplar unos dibujos. Si yo fuera ministro de Bellas Artes, crearía una condecoración especial para José Francés, algo así como un premio a la paciencia y la constancia, seguro de que este ilustre crítico de arte es el único que por obra de la magia ha conseguido lo que tantos otros consideraron imposible de llevar a cabo. El esfuerzo de Francés merece todo género de alabanza, porque está realizando una labor altamente provechosa para el arte patrio, y, algún día, no lejano por cierto, lo habrán de agradecer los artistas, cuando vean que pueden tutearse con los extranjeros cultivadores de la caricatura. Tenacidad, y mucha, necesita un hombre, como el organizador de la Exposición de Humoristas, para no desmayar en sus propósitos, viendo el empeño de algunos testarudos señores que han dado en la manía de quitar valor a su obra y negar a los dibujantes españoles condiciones para el humorismo[289].

Tres años más tarde, si bien incidiendo en las mismas ideas de su colega, Evaristo Correa Calderón reconocía en *La Acción* la importancia de Francés no sólo para el caso particular del humorismo y la caricatura sino, de un modo genérico, para el arte español, otorgándole el rol de "definidor estético" del periodo.:

> Así, esta Exposición de humoristas, que es todos los años una ventana abierta hacia la claridad, es la labor de un hombre solo. De un hombre solo, ayudado de su entusiasmo, de su fervor.

[289] PERDIGÓN, José María, "Humoristas", en *La Acción*, Madrid, 14 enero 1917, p. 2.

[…] José Francés es, sobre todo, un sugeridor. A cada artista le fue dando normas estéticas, animándole o recriminándole, y de este modo fue creando esta brillante y alocada pléyade de caricaturistas, humoristas, artistas decorativos, artistas de arte menor y otras especies (Il. 42), que una vez al año inundan de alegría nuestro ambiente artístico, demasiado triste y silencioso. Cuando se escriba la síntesis de nuestro actual renacimiento de arte, José Francés aparecerá como una de las primeras figuras. Porque a cada ciclo de arte corresponde un definidor estético, y si hemos de conocer esta época artística, tenemos que buscar necesariamente su continuada obra de exégesis, porque José Francés abarcó desde el arte más nuevo y rebelde hasta la labor joven de los viejos maestros. Humorismo trivial y humorismo trascendental[290].



Il. 42. "José Francés".
José Francés, el que dio vida a estos salones y hoy presta de nuevo a los humoristas el calor de sus iniciativas.
GALINDO, XV Salón de Humoristas 1932,
Gutiérrez, 9-IV-1932, pp. 11-12.

[290] CORREA CALDERÓN, Evaristo "Exégesis del momento. VI Salón de Humoristas", en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 marzo 1920, p. 11.

CAPÍTULO 7

Caricaturistas

Del individuo bohemio a la experiencia colectiva

7.1. Ser caricaturista

Llegados al cambio de siglo, la profesión de caricaturista no ofrecía unos antecedentes históricos demasiado halagüeños para los miembros de la nueva hornada. La leyenda del artista bohemio decimonónico con una existencia mísera se correspondía bien con las biografías de los tres grandes cultivadores de la caricatura entre Goya y la generación que aquí nos ocupa. En el caso de Leonardo Alenza, su vida transcurrió en una continua lucha contra la escasez, derivada ésta de lo exiguo de los ingresos procedentes de sus colaboraciones en medios escritos y del comercio de sus obras. La vida del artista madrileño, nacido en 1807 y fallecido en 1845, sin llegar por tanto a la edad de cuarenta años, se desarrolló en una continua precariedad económica. Tanto es así que su sepulcro en el cementerio de la Puerta de Fuencarral fue financiado con las aportaciones de su círculo de amigos, los cuales evitaron con ello que los restos del dibujante acabasen despositados en una fosa común[291]. Tampoco el final de la vida de Francisco Ortego, el "Gavarni" español, fue alentador. El dibujante murió a la edad de 48 años en París, ciudad a la que había emigrado en busca de un mejor porvenir que el que le ofrecía la Villa y Corte. De un modo similar a lo ocurrido con Alenza, los aprietos económicos de Ortego provocaron a su muerte la celebración de un entierro "de limosna", es decir, sufragado por acción de la caridad[292]. Por último, la prematura desaparición de Mecachis en 1898, último eslabón de esta cadena, dio lugar a la organización de una colecta entre sus conocidos, así como entre la comunidad artística, con el fin de ofrecer un remedio provisional a la situación de miseria en la cual habían quedado la viuda e hijos del entonces principal caricaturista nacional[293].

[291] BURGOS, Carmen de, "El Goya malogrado", en *La Esfera,* Madrid, 17 abril 1920, p. 20.
[292] TELLO TÉLLEZ [seud. de Felipe Pérez y González], "El año profano. 17 de marzo. Grandville", en *El Liberal*, Madrid, 17 marzo 1898, p. 2.
[293] "Por los hijos de 'Mecachis'", en *El Globo*, Madrid, 7 agosto 1898, p. 1.

Las circunstancias anteriores interesan al ser reveladoras de las condiciones profesionales en las cuales desempeñaron su labor los tres principales representantes del dibujo cómico y satírico en la capital de España durante el siglo XIX. A este respecto, la doble coincidencia de destinos míseros y finales prematuros de los tres caricaturistas, lejos de constituir un fruto de la casualidad, pone de manifiesto las formidables dificultades que la elección del arte de la caricatura como forma de vida comportó durante las décadas previas a la irrupción de la pléyade de humoristas del primer tercio del siglo XX. Recordemos, además, cómo en los años que rodean el cambio de siglo se produce una oleada de migraciones por parte de los dibujantes finiseculares ligados al grupo del *Madrid Cómico* a la búsqueda de territorios menos hostiles a su arte: Manuel Luque y Tomás Leal da Câmara marchan a París, Demócrito se establece en Buenos Aires, Perico Rojas en Cuba y Ángel Pons lo hará en México.

Así pues, durante los primeros compases del siglo XX son aún los ejemplos de artistas desdichados, arruinados y forzosamente emigrados los que imperan entre los nuevos profesionales del arte de la caricatura. Esta representación social del caricaturista se aprecia bien en la introducción que José Francés hacía en 1915 a sus lectores de *La Esfera* del dibujante López Rubio:

> A cada nuevo caricaturista, nuestro asombro aumenta y casi nos suben a los labios frases de desaliento y de consejo. —Pero, hombre, ¿también usted? Mire que se va a morir de hambre y de desesperación. ¿Por qué no se mete usted a torero, o a diputado, o a concejal, o a otra cosa igualmente nociva? Mire que sólo estos señores son los que viven en España. Rompa, iluso joven, los lápices, y si no encuentra otra cosa mejor que hacer, lea la cuarta plana de ciertos periódicos donde se anuncian señoras que protegen a caballeros y caballeros que solicitan protección de tales señoras[294].

Cargado de ironía, o quizás de sensatez a partes iguales, el consejo del crítico expresa de un modo cristalino la situación a la que nos venimos refiriendo. Madrid, pese a ser junto a la ciudad condal el lugar más idóneo para el desarrollo de una labor profesional como dibujante a nivel nacional, presenta aún en las primeras décadas del siglo XX graves deficiencias: una crónica escasez de publicaciones satíricas o

[294] LAGO, Silvio [seud. de José Francés], "Un nuevo caricaturista: Francisco López Rubio", en *La Esfera*, Madrid, 24 abril 1915, p. 21.

cómicas; un público desinteresado en su inmensa mayoría por la adquisición de originales o, simplemente limitado por sus restricciones económicas; un parvo estatus artístico que resulta tanto en la carencia de un circuito expositivo estable como en enormes resistencias a la entrada de obras a colecciones públicas y, por último, un marco jurídico con frecuencia incompatible con la libertad de expresión, ya sea en forma de represalias judiciales o de censura previa.

7.1.2. Autodidactismo y libertad

A pesar de los enormes obstáculos mencionados, desde finales de la década de 1900 se asiste a una masiva entrada de dibujantes al mercado del humor en Madrid. La ciudad fue el espacio en el cual convergieron los caricaturistas de todo el territorio español por contraposición con un grupo, el catalán, formado de manera mayoritaria por individuos nacidos en la región. Esta diversidad de procedencias de la generación de Los Humoristas provocó la existencia de una heterogeneidad paralela en lo respectivo a sus experiencias pedagógicas hasta la fecha. Más aún, debido a la inexistencia de centros de estudio específicos para la caricatura en España en nuestro periodo de referencia, cada uno de los dibujantes de la nueva generación resultó un caso particular desde el plano formativo. No obstante, con el objetivo de comprender el bagaje con el que estos caricaturistas comenzaron sus respectivas andaduras por el ámbito artístico específico del humor gráfico, es posible clasificarlos en dos grandes bloques. De un lado, aquéllos cuyo aprendizaje del dibujo resultaba del autodidactismo. Del otro lado, aquéllos que, por el contrario, habían recibido algún tipo de formación artística.

El tipo de caricaturista autodidacta es el predominante entre los miembros de la nueva generación. Dibujantes que, en su mayoría, adquirieron su habilidad y construyeron su estética personal bien a través de la realización de apuntes del natural, bien mediante el estudio del estilo de otros dibujantes. En este primer conjunto figuran, entre otros, los dibujantes Alcalá del Olmo, Antequera Azpiri, Bagaría, Bon, Bujados, Castelao, Cyrano, Fresno, Karikato, López Rubio, Loygorri, Manchón, Marín, Sancha, Sileno, Tito y Tovar. Entre éstos, un grupo de dibujantes se dedicaron a la caricatura tras un fallido paso por la vida universitaria. Son los casos de Bujados, Loygorri y Tito, quienes no finalizaron sus estudios de ingeniería, así como de Cyrano y López Rubio, cuyas carreras de Derecho se interrumpieron antes de su

conclusión. Entre los autodidactas que finalizaron sus estudios universitarios encontramos a Alcalá del Olmo (Ingeniería Industrial) a Marín y Sileno (Derecho), Antequera Azpiri (Derecho y Filosofía y Letras), Castelao (Medicina) y Fresno (Farmacia). Interesa, con todo, el hecho de que los anteriores dibujantes, cada uno de ellos de suma importancia para la nueva generación y la renovación del arte de la caricatura en la capital, se dedicaron a esta disciplina sin una formación artística de carácter oficial.

Como contrapunto del grupo de dibujantes recién mencionado, algunos de los humoristas de comienzos del siglo XX en Madrid desarrollaron su trayectoria profesional como continuación de una experiencia formativa encaminada a la práctica artística. Nos referimos, entre otros, a Bartolozzi[295], Cuesta, Montagud y Robledano, quienes se formaron en la Academia de Bellas Artes de San Fernando; a Echea, quien estudió dibujo aplicado a procedimientos gráficos en las Escuelas de Artes Gráficas en Francia; a K-Hito, formado en la Academia de Dibujo de Lorenzo Casanova de Alicante o a Xaudaró, quien acudió a la academia barcelonesa de Federico Trías. Como puede suponerse, ninguna de las recién mencionadas formaciones artísticas comportaba el estudio exclusivo del arte de la caricatura, por lo que podemos confirmar, sin temor a error, la afirmación realizada por Ángel Vegue y Goldoni en 1919 en relación con la renovación del arte de la caricatura: "Desde los principios del XX se inicia un renacimiento sin maestros que lo dirijan. Los caricaturistas fórmanse aquí solos"[296].

Esta amalgama de experiencias formativas unida a la carencia de un credo estético común convirtió al grupo de Los Humoristas en un heterogéneo conjunto de artistas con un amplio abanico de propuestas plásticas. Junto a ello, el ya mencionado deseo de diferenciación con respecto a la generación anterior, compartido tanto por los artistas como por la crítica especializada, creó las condiciones idóneas para la recepción de los lenguajes de la vanguardia, del diseño y de la moda desde mediados de la década de 1910 y, con ello, el uso del arte de la caricatura como territorio

[295] Según Antonio Espina, Salvador Bartolozzi se benefició desde durante cinco años de las enseñanzas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid no en calidad de alumno sino de operario en virtud del empleo en la institución de su padre, don Lucas Bartolozzi, quien primero desarrolló su labor como vaciador y finalmente como jefe del taller de vaciado. Véase ESPINA, Antonio, *Bartolozzi. Monografía de su obra*, México, Editorial Unión, 1951, p. III.

[296] VEGUE Y GOLDONI, Ángel, "Conferencia de José Francés", ob. cit., p. 4.

privilegiado para la exploración formal. De esta manera, la generación estará marcada por la existencia de una suerte de pluriestilismo que constituye el rasgo idiosincrático esencial tanto del grupo en sí mismo como de la Caricatura Nueva en general.

7.1.3. Caricaturistas de periódico

La legión de caricaturistas que en el primer tercio del siglo XX desarrolló su actividad en el ámbito periodístico y/o en el escenario artístico madrileño encontró un mercado laboral saturado en el que tan sólo un reducido grupo de privilegiados gozó de unas condiciones de trabajo estables a lo largo de su trayectoria profesional. Como bien apuntaba en 1927 Ramón Cilla, uno de los principales exponentes de la generación finisecular de la caricatura en Madrid, el panorama laboral se endureció de forma considerable a comienzos del nuevo siglo para unos dibujantes que "tropiezan con una dificultad insuperable, la del número, que hace la competencia durísima. ¡Hay demasiados dibujantes! Si yo, en mis buenos tiempos, era solo para catorce periódicos, hoy puede decirse que, al revés, hay catorce dibujantes para un periódico solo"[297].

Esta concentración de humoristas, acontecida como consecuencia de la modernización de la prensa española y su crecimiento en cuanto sector industrial no obtuvo de estos desarrollos –en cualquier caso parsimoniosos y no exentos de dificultades– una mejora sustancial en las condiciones profesionales para los caricaturistas. La cortedad de recursos financieros de la mayoría de las empresas periodísticas no admitía la existencia de partidas presupuestarias elevadas para la retribución de los equipos de redacción y, con ello, de los caricaturistas en cuanto integrantes de estos. En el medio específico de los semanarios de carácter satírico o cómico, el carácter efímero y deficitario que identificó a estas publicaciones no permitió, salvo en los casos más longevos y exitosos, tales como *Buen Humor*, *Gedeón*, *Gracia y Justicia*, *Gutiérrez* o *Muchas Gracias*, la percepción por parte del caricaturista de una retribución de manera regular y continuada en el tiempo. En relación con lo anterior, la situación laboral del periodista medio de comienzos del siglo XX ha sido descrita por Sánchez Aranda y Barrera, siendo útil para nuestro

[297] CANAL, I., "Los dibujantes de hoy le dedican un homenaje a Ramón Cilla, el caricaturista más popular de España hace treinta años", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 8 abril 1927, pp. 8-9.

estudio al ilustrar las condiciones a las que se enfrentaba el caricaturista en su medio profesional:

> La profesión no era remuneradora y mucho menos cuando no se estaba en plantilla […] La condición del periodista era muy semejante a la del proletariado: sin contrato de trabajo, ni horario fijo, ni descanso dominical hasta los años 20. […] En realidad, ser periodista no era considerado como tener una profesión[298].

Integrado en el funcionamiento regular del periódico, el caricaturista debía competir por su jornal como una firma más entre las pertenecientes a la publicación, si bien desde su particular condición de artista gráfico. En relación con esto último, cabe destacar que las diferencias salariales entre periodistas y dibujantes, al menos en el caso de los artistas más reconocidos, no parecen ser significativas. Sabemos, por ejemplo, que un periodista de renombre de comienzos del siglo XX podía aspirar a un sueldo mensual comprendido entre las 150 y las 250 pesetas[299], cantidad esta última que es la misma con la que un Luis Bagaría, recién llegado a Madrid en 1912, comienza su andadura en el diario *La Tribuna*[300]. En el caso de los artículos o dibujos realizados por encargo a individuos no incluidos en plantilla, la situación relativa de unos y otros era similar. En torno a 1900, un artículo de prensa era remunerado por unas 15 pesetas o, hasta 25, si la firma era prestigiosa. Un rango similar, en este caso de 20 a 25 pesetas, es el mencionado por Francés en 1916 como retribución normal para un caricaturista por un dibujo publicado en prensa[301].

No ha de pensarse, sin embargo, que este último escenario era el disfrutado por el grueso de los dibujantes del periodo. En el caso de la retribución de un

---

[298] SÁNCHEZ ARANDA, José Javier y Carlos BARRERA, *Historia del Periodismo Españ*ol, ob. cit, p. 209.
[299] *Ibídem,* p. 209.
[300] VILLA, A. V. de la, "Algo sobre nuestros dibujantes. Luis Bagaría, el gran caricaturista", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 11 enero 1929, pp. 8, 9.
[301] FRANCÉS, José, "La caricatura cinematográfica", en *La Esfera*, Madrid, 14 octubre 1916, p. 29. Las 15 a 25 pesetas a las que se refieren Sánchez Aranda y Barrera en 1900 tendrían un valor aproximado a las 17.70 y 29.50 pesetas en octubre de 1916, momento del comentario de José Francés. Este cálculo se corresponde con el aumento de un 18% del IPC entre ambas fechas en España, según datos de Jordi Maluquer de Motes. He utilizado este índice general de precios al no haber encontrado datos específicos en relación con el incremento de los salarios en España en este mismo periodo. Véase MALUQUER DE MOTES, Jordi, *La inflación en España. Un índice de precios de consumo, 1830-2012*, Madrid, Banco de España, 2013 Estudios de Historia nº 64, p. 61.

dibujante novel, también en los años que rodean al cambio de siglo, contamos con testimonios que indican remuneraciones exiguas para los recién llegados al mercado laboral. Son los casos de Sancha[302], K-Hito[303] y Tovar[304], cuyos recuerdos de sus primeros ingresos por una viñeta en los años previos al cambio de siglo sitúan el precio de ésta entre las 2 y las 3 pesetas, muy lejos por tanto de las cifras recién mencionadas por Francés. No ha de extrañar, por tanto, que un dibujante como Manolo Tovar, quien había comenzado su carrera cobrando 2 pesetas por plana, recordara al final de su vida la satisfacción sentida tras recibir las 12 pesetas que le aportó su primer trabajo para la revista *Nuevo Mundo* en 1899:

> ...fue el dinero que me ha dado mayor alegría en el mundo. Venía yo después de cobrar aquellas pesetas, por la calle de Santa Engracia, sin atreverme a guardármelas y sin creer que fuesen mías. Las miraba y remiraba para convencerme de que no era un sueño aquello, que me parecía a mi imposible[305].

Sea como fuere, la realidad es que muy pocos los dibujantes disfrutaron de una situación económica realmente cómoda derivada de manera única de su actividad como humoristas. Entre éstos, es posible mencionar a Luis Bagaría, dibujante desde su llegada a Madrid en *La Tribuna* (1912-1916), *España* (1915-1924), *El Sol* (1917-1936), *Crisol* (1931-1932) y *La Luz* (1932-1934) entre otros medios; a Manolo Tovar, caricaturista que tras colaborar en diversas publicaciones[306] adquirió exclusividad con *La Voz* desde la fundación del periódico en 1920 hasta su fallecimiento en 1934, no trabajando en este periodo para ningún otro medio; y por último a Sileno y Joaquín Xaudaró[307], ambos vinculados a *Gedeón*, *Blanco y Negro* y *ABC* durante la mayor parte de nuestro periodo de referencia.

---

[302] ESTÉVEZ-ORTEGA, Enrique, "Los humoristas por dentro. Sancha", en *Buen Humor*, Madrid, 18 noviembre 1923, p. 20.
[303] SERRANO, Arturo, "Nuestros grandes caricaturistas Tovar, Sirio y 'K-Hito'", ob. cit., p. 8.
[304] *Ibídem,* p. 8.
[305] LÓPEZ NÚÑEZ, J., "Manuel Tovar dice que es un hombre fundamentalmente triste", en *La Voz*, Madrid, 31 marzo 1933, p. 3.
[306] Entre otros: *ABC*, *Blanco y Negro, Buen Humor, La Correspondencia de España, Don Quijote, La Esfera, Gedeón*, *Gutiérrez, Heraldo de Madrid, Madrid Cómico*, *Mundo Gráfico, Nuevo Mundo, El Sol*.
[307] En el caso de Joaquín Xaudaró, su labor en estas publicaciones se interrumpió entre 1907 y 1914, periodo durante el cual el dibujante se ausentó de forma voluntaria de la capital de España.

Frente a este grupúsculo, la tónica general entre los caricaturistas de la nueva generación en términos de seguridad profesional fue del todo opuesta. Una gran mayoría hubo de contentarse con un caudal intermitente de pagos aislados y, en todo caso, la recompensa moral de ver sus dibujos publicados en prensa. Resultan significativos al respecto los testimonios de Sirio y Demetrio, dos de los principales humoristas del periodo quienes, pese a gozar de una notable popularidad en las fechas de las entrevistas cuyos extractos reproducimos, ponen de manifiesto cómo esta fama no llevaba necesariamente aparejado el disfrute de una holgura económica. Así, en 1927, tras once años en Madrid, con cinco Salones de Humoristas a sus espaldas y a sólo unos meses del homenaje que la U.D.E. le brindaría a comienzos de 1928, el caricaturista Sirio aún expresaba su objetivo: "Llegar a adquirir una independencia económica que me permita cultivar mi arte tal y como lo siento"[308]. Del mismo modo, a la pregunta de Lázaro Somoza, entrevistador del diario *La Libertad*: "Oye, Demetrio, ¿serás rico?", el artista, famoso por sus dibujos eróticos en *Muchas Gracias* y creador de la conocida historieta *Lolín y Bobito* respondía: "Qué te crees tu eso… No se gana dinero en España con este género de dibujo, en el que hay que poner más esencias creadoras que en ningún otro [...] para vivir decorosamente y ahorrar para hacerme una casita, tendría que mantener vivos seis o siete éxitos en otros tantos periódicos"[309].

Las declaraciones ambos humoristas ilustran bien la dificultad de los miembros del grupo para percibir una remuneración de manera continuada y, a través de ésta, acceder a la deseada estabilidad profesional. Es por este motivo que la caricatura fue, en la inmensa mayoría de los casos, una fuente de ingresos más entre las varias requeridas por los dibujantes para subsistir en la capital. Podemos distinguir

[308] SERRANO, Arturo, "Nuestros grandes caricaturistas Tovar, Sirio y 'K-Hito'", ob. cit., p. 8.

[309] SOMOZA, Lázaro, "Demetrio, el creador de *Lolín y Bobito*, ha logrado, a fuerza de talento, conquistar dos veces la popularidad", en *La Libertad*, Madrid, 8 julio 1934, p. 5. Tanto este testimonio como el anterior son ejemplos encontrados en sendas entrevistas realizadas a los dibujantes en medios periodísticos. Ninguno de los humoristas de la nueva generación llegó a publicar sus impresiones personales en torno a las dimensiones estrictamente profesionales de su trabajo en nuestro periodo. Puede, sin embargo, consultarse al respecto el ensayo de J. C. Walker, caricaturista de la primera mitad del siglo XX pues, pese a tratarse de un texto relativo al ámbito británico, se abordan en él cuestiones generales relativas a la profesión que facilitan la comprensión de las condiciones y circunstancias en las cuales desarrollaban su labor los dibujantes de nuestro periodo. Véase WALKER, J. C. *A cartoonist at work*, Londres, Pitman, 1949.

a este respecto entre dos tipos de humoristas: una mayoría cuyas ocupaciones alternativas pertenecieron de manera exclusiva al ámbito artístico y, junto a éstos, un conjunto de dibujantes cuyas incursiones en la disciplina se alternaron con una profesión ajena al arte.

Entre los primeros es posible citar, entre otros, a Antequera Azpiri, Areuger, Arrue, Bagaría, Bartolozzi, Beberide, Bon, Bujados, Cuesta, D'Hoy, Del Arco, Demetrio, Echea, Ferrer, Galindo, López Rubio, Galindo, Garrido, Pellicer, Penagos, Picó, Ramírez, Ramos, Ribas, Ochoa, Sancha, Sileno, Sirio, Tito, Tovar y Xaudaró. Todos ellos simultanearon su labor como caricatos con incursiones en otros medios. El abanico de actividades de índole artística de las cuales obtuvieron ingresos adicionales los humoristas de la nueva generación, a pesar de su amplitud, puede resumirse en la pintura[310], la restauración, la ilustración editorial, la ilustración publicitaria y el cartel. Junto a éstos, otros dibujantes desarrollaron una parte de sus vidas profesionales vinculados al medio teatral y/o cinematográfico, siendo los casos más relevantes los de Castelao, Cyrano, Ferrer, Fresno y Galindo.

Un segundo segmento lo conforman aquellos caricaturistas con profesiones alejadas del medio artístico. Entre estos, Bluff y K-Hito fueron funcionarios de Correos; Castelao y Sama médicos; Borobio, arquitecto; Cyrano, periodista, compositor y Gobernador Civil de Zamora entre 1928 y 1930; Karikato, Teniente Coronel de Caballería y Ramón Manchón delineante del Ministerio de Instrucción Pública y Jefe de la Sección de Fomento de Bellas Artes.

7.1.4. Caricaturistas en el mercado del arte

Si las colaboraciones en prensa no alcanzaban para cubrir las necesidades económicas de la mayor parte de los humoristas de nuestro periodo, los ingresos por transacciones comerciales derivados de la venta de caricaturas no constituían una ayuda significativa en la mayoría de los casos. El diminuto segmento que la caricatura representaba en el mercado del arte considerado en su totalidad encontró en el Madrid de las décadas previas a la Guerra Civil dos problemas estructurales.

Primero, el ya de por sí reducido tamaño del mercado español en relación con los principales centros de comercialización de arte internacionales constituyó un

[310] Entre los humoristas que se dedicaron a la pintura de manera profesional en algún momento de su carrera se encuentran: Areuger, quien fuera discípulo de Sorolla, Arrúe, Bagaría, Bartolozzi, Beberide, Bujados, Echea, Ferrer, Ochoa, Ramírez, Ramos, Ribas, Robledano y Sancha.

formidable obstáculo para la venta de caricatura. Durante el primer tercio del siglo XX la capital no cuenta aún con casas de subastas[311] ni con galerías de arte que, como recuerda Enrique Lafuente Ferrari, son en este momento aún mínimas y en estado primitivo en el conjunto de su futura evolución: "Yo me acuerdo de los años 20, cuando sólo dos o tres salas de exposiciones funcionaban en Madrid, con escaso rendimiento, generalmente unidas a librerías o almacenes de productos para pintores"[312]. Si a estas circunstancias unimos la ya mencionada concentración de decenas de dibujantes en Madrid a comienzos de siglo, el resultado es un mercado obviamente saturado con un colosal desfase entre una oferta masiva y una exigua demanda derivada tanto del escaso interés por el género como por las restricciones económicas de la gran mayoría de la población.

Segundo, si adoptamos el clásico "método de precios hedónicos"[313] como criterio de valoración de una obra de arte, es decir, si tenemos en cuenta los atributos intrínsecos de ésta para determinar su valor, encontramos que el género de la caricatura posee en su propia naturaleza el origen de su bajo precio de mercado. Según este modelo, de carácter marcadamente subjetivo, el valor económico de una obra es dependiente de una serie de factores tales como la reputación del artista, el periodo histórico en el que ha sido elaborada, la temática, el tamaño, la técnica empleada, la condición de conservación, la procedencia y la unicidad o rareza[314].

---

[311] "Durán Arte y Subastas", inaugurada en 1969, fue la primera casa de subastas de la ciudad de Madrid.

[312] LAFUENTE FERRARI, Enrique, "Arte, comercio, especulación e inflación", Boletín informativo de la Fundación Juan March, Madrid, Noviembre de 1975, p. 378.

[313] Dos son los métodos fundamentales para la valoración económica de una obra de arte. Hemos desestimando el primero de ellos, el denominado método de "ventas repetidas" dado que se basa en el análisis de los precios obtenidos por una obra en sucesivas transacciones, un desarrollo cuyo seguimiento resulta del todo imposible en nuestro caso particular. Por el contrario, el análisis de los atributos propios del género, esto es, el modelo de "precios hedónicos", resulta idóneo para nuestro propósito.

[314] La lista de atributos utilizados en el método de "precios hedónicos" varía ligeramente con cada autor, siendo la lista propuesta un compendio de diversos trabajos al respecto. En cualquier caso, todos ellos otorgan una importancia fundamental a aquéllos en los cuales nos centramos para explicar el escaso valor de mercado de las caricaturas: reputación del artista, tamaño, técnica, procedencia y unicidad. Véanse, por ejemplo: FINDLAY, Michael Findlay, *The value of art: money, power, beauty*, Múnich, Prestel, 2012; McANDREW, Clare McAndrew, *Fine art and high finance: expert advice on the economics of ownership*, Nueva York, Bloomberg Press, 2010; McNULTY, Tom, *Art market research: a guide to methods and sources*, Jefferson, N.C., McFarland & Co., Publishers, 2006.

Entre éstos, un breve análisis de aquéllos cuya influencia sobre el valor de la caricatura es más significativa nos ayudará a comprender las circunstancias de su valoración en el mercado.

En primer lugar, desde la perspectiva de la "reputación del artista", parece obvio que la crónica inferioridad del género en relación con la pintura y la escultura determina la inferioridad del caricaturista frente a otros artífices y, con ello, el desfase negativo del precio de sus obras con respecto a las de otros artistas. En segundo término, si el valor de una obra de arte presenta una correlación positiva con su "tamaño", encontramos que las reducidas dimensiones de la mayor parte de las caricaturas en comparación con otras artes limitan de forma indiscutible su precio. Semejante es el caso de la "técnica" o el medio empleado. En este sentido, el valor de una obra en papel, tal es el caso habitual de la caricatura, es generalmente inferior al de, por ejemplo, la pintura al óleo debido a su mayor coste y durabilidad. En lo relativo a la "procedencia", elemento fundamental que supone un mayor valor de la obra si ésta ha pertenecido a colecciones importantes, públicas o privadas, o bien ha sido exhibida en éstas, parece evidente que la mayor parte de las caricaturas, comercializadas exclusivamente en el mercado primario durante nuestro periodo, carecen de una historia ilustre desde la perspectiva de sus propietarios o de las instituciones en las cuales han sido expuestas al público. Por último, en relación con el factor de la "unicidad", el cual otorga un mayor valor de mercado a obras de difícil sustitución en virtud de su carácter excepcional, apenas caben dudas de que el grueso de la producción vinculada al arte de la caricatura, género en el que los artistas más longevos llegan a realizar decenas de miles de trabajos[315], se encuentra en el polo opuesto a los requerimientos de este criterio. Es por todo lo anterior que la caricatura, desde el punto de vista estructural, es decir, de aquello que permanece inalterable en su naturaleza, posee una serie de atributos que determinan su escaso valor en el mercado del arte.

No obstante lo anterior, los humoristas de la nueva generación encontraron en la venta privada de sus trabajos una fuente adicional de ingresos. Un primer canal de comercialización de las obras fueron las exposiciones individuales o colectivas. Es en este sentido que los Salones de Humoristas, dado su talante comercial y su repetición

[315] Se ha señalado con anterioridad el caso de Manolo Tovar, quien tras cuarenta años de profesión afirmaba haber realizado más de 30.000 caricaturas. Véase PRATS, A., "El gran caricaturista Manuel Tovar", ob. cit., p. 5.

anual, representaron un acicate para un mercado raquítico cuyo único mecanismo de exhibición de caricatura a comienzos del siglo XX eran las muy infrecuentes exposiciones de artistas individuales en pequeños locales.

Con todo, los precios de las obras expuestas en los salones, en los que, recordemos, tenían cabida tanto obras en papel, como pinturas y esculturas, eran extremadamente bajos. Si tomamos como ejemplo el segundo salón de 1915, en el cual la caricatura tiene una presencia mayoritaria, el precio medio de una obra fue de 120 pesetas, situándose las más asequibles a 50 pesetas y la más cara, obra de Francisco Ramírez, en las 250 pesetas. Dadas estas cifras, un expositor que, por ejemplo, vendiese sus dos trabajos[316] al precio medio de 120 pesetas, estaría con ello obteniendo un ingreso similar al salario mensual de un periodista medio o al de Luis Bagaría como redactor de *La Tribuna*, según los datos ya comentados anteriormente. Así, si tenemos en cuenta que estos eventos se celebraban normalmente una vez al año, podemos imaginar que lo máximo a lo que podía aspirar un caricaturista como producto de las transacciones en los Salones de Humoristas era a obtener la cantidad de dinero suficiente para afrontar sus gastos corrientes durante un mes.

Un segundo canal o forma de comercialización de obras fueron los encargos personales, generalmente por parte de individuos que solicitaban al artista la realización de un retrato en caricatura. Tampoco en este caso las cantidades percibidas por los caricatos se acercaban a las generadas por las obras pictóricas. Así, en 1927 el caricaturista Sirio se quejaba de la diferencia de precios entre un género y otro: "las gentes pagan sin reparos miles de pesetas por un retrato y, en cambio, por una caricatura es rarísimo que alguien pague más de 200 pesetas"[317].

Con independencia de su valor absoluto, las cifras anteriores interesan en la medida en que ponen de manifiesto el escaso valor de mercado de la caricatura en comparación con otras artes y, por este motivo, la necesidad del dibujante de contar con fuentes de ingresos alternativas. Tal fue la tesitura en la cual desarrolló su trayectoria profesional el dibujante medio de la nueva generación: ubicado en un mercado profesional saturado de dibujantes[318] y parvo en publicaciones satíricas

[316] Los Salones de Humoristas solían limitar el número de obras presentadas por cada expositor, siendo lo normal la exhibición de dos o tres obras por cada participante.
[317] SERRANO, Arturo, "Nuestros grandes caricaturistas Tovar, Sirio y 'K-Hito'", ob. cit., p. 9.
[318] Pensemos, por ejemplo, que sólo durante el primer año de vida del semanario *Buen Humor*, fundado en 1921, ya aparecen más de un centenar de firmas diferentes en sus páginas.

estables, deseoso por encontrar su lugar en un diario de información general que le proporcionase la estabilidad laboral, involucrado en la realización de ilustraciones de libros, de cuentos infantiles o publicitarias y reforzado mínimamente en lo económico a través de esporádicas ventas de obras o encargos privados que, en cualquier caso, le reportaban exiguas rentas. Compendio de todo lo anterior es el comentario en 1935 de Federico Ribas, entonces presidente de la U.D.E.: "…la situación del dibujante es bastante mala […] la única salida que tenemos es el cartel y el trabajo comercial. La Exposición de Humoristas tiene todos los años un enorme éxito de público. Pero se vende poco. En cuanto una obra pasa de trescientas pesetas, ya no hay quien la compre"[319]. Así, es como consecuencia de todas las anteriores restricciones que se explica la viñeta de Juan Alcalá del Olmo en 1915, alusiva a la profesión y publicada en *Humorismo*, catálogo que acompañó a la celebración del II Salón de Humoristas (Il. 43).



Il. 43. "¡Cualquiera es humorista!"
ALCALÁ DEL OLMO,
II Salón de Humoristas, 1915.

[319] R.M.G., "Los bumoristas y su comida mensual y el 'Larraichú, larraichú, lá, lá, lá…'", en *Crónica*, Madrid, 17 noviembre 1935, pp. 34-35.

7.2. Sentimientos colectivos y ardores societarios

Es quizás por efecto de este sentimiento de indefensión ante la precariedad de su arte que un potente sentimiento de colectividad se extendió entre los humoristas de la nueva generación. El caricaturista llegado a Madrid en el cambio de siglo, tal y como hemos venido afirmando, era aún un individuo aislado carente de la conciencia grupal y la profusión de lazos profesionales y de amistad que se desarrollarían entre los humoristas en las décadas venideras. Como puede suponerse, la celebración de diecinueve Salones de Humoristas entre 1907 y 1935 constituyó un elemento de cohesión fundamental para los miembros de la nueva hornada. Sin embargo, la actividad colectiva de los caricatos de comienzos del siglo XX en la ciudad de Madrid no se limitó a la exhibición conjunta de sus obras. Al contrario, los salones fueron tan sólo uno de los eventos en torno a los cuales se consolidó la comunidad de estos artistas, quienes, en paralelo, desarrollaron una intensa vida social en común por espacio de tres décadas. Ha de considerarse por tanto a esta generación como un fenómeno de carácter eminentemente colectivo y, más diríamos aún, social, dada su implicación en vida pública de la capital.

"Los Humoristas", nombre colectivo con el que eran identificados los integrantes de la nueva generación en el Madrid de la época, comenzaron a organizar reuniones de carácter festivo en el segundo lustro de la década de 1910, intensificándose la frecuencia de éstas en los años veinte y treinta. Así, un primer factor de cohesión del grupo fueron los eventos esporádicos, principalmente banquetes de homenaje, bailes y fiestas, con los que los artistas del humor gráfico celebraron su colectividad. El germen de estas celebraciones lo encontramos en un texto de José Francés, escrito en 1916, en el cual el crítico evidencia su admiración por la camaradería existente entre los humoristas parisinos mencionando incluso la existencia de un domicilio social común como prefiguración de lo que tan sólo nueve años más tarde tendrá su réplica en Madrid:

> En París ha sido condecorado con la cruz de la Legión de Honor un caricaturista. Otro caricaturista ha sido el representante del Gobierno en el acto de la imposición. Y por último el acto fue en el domicilio social de los Humoristas y en presencia de los más notables de estos. Imaginaos a Abel Faivre, a Guillaume, a Capiello, a Ibels, a Leandre, a Nam, a Carlegle, a Hansi, a Truchet, a Sandoz, a Villemot, a Neumont, a Robida, a Vallet, a

> Poulbol, a Roubille, a Sem, graves y emocionados, ante Luis Raemaekers y Forain[320].

El primer banquete homenaje a un caricaturista en el contexto de la nueva generación en Madrid tiene lugar el 18 de abril de 1916, es decir, tan sólo tres semanas después de la reseña de Francés en *La Esfera*. Sin que pueda establecerse un nexo causal definitivo entre una y otra circunstancia, sí creemos que la celebración del homenaje a Tomás Leal da Câmara, dibujante portugués vinculado profesionalmente a la ciudad de Madrid en los años previos a la Gran Guerra, ha de relacionarse con el deseo de José Francés de estimular la creación de una agrupación de caricaturistas. Sabemos, por ejemplo, que el crítico estuvo entre los asistentes al homenaje, del mismo modo que lo hicieron otros miembros del grupo. Son los casos de Alcalá del Olmo, Salvador Bartolozzi, D'Hoy, Fresno, K-Hito, Marín, Penagos, Tito y Zamora. Interesa, junto a lo anterior, el carácter abierto de estas celebraciones de Los Humoristas, a las que acudirán personajes de otros ámbitos, no sólo del arte, sino de la vida social de la capital. Así, a modo de ejemplo, al banquete que ahora nos ocupa acudieron entre otras personalidades: Valle-Inclán, Luis de Tapia, Romero de Torres, Anselmo Miguel, Hoyos Vinent, Julio Antonio, Mateo Inurria y Luis Bello[321].

La siguiente gran cita de los humoristas tendría lugar el domingo 12 de mayo de 1918 con ocasión de la "Fiesta de la Caricatura" en el Parque de la Ciudad Lineal de Madrid. El festejo consistió en la celebración de un banquete en honor de la Prensa, así como del Jurado del concurso de caricaturas personales organizado para la ocasión, compuesto por José Francés y los dibujantes Manolo Tovar y Federico Ribas. En palabras del periodista de *La Correspondencia de España*, el ágape "estuvo muy bien servido, y reinó la mayor cordialidad, obsequiando el señor Soria a todos con magníficos habanos. En resumen, la fiesta fue muy agradable, y se deslizaron las horas sin sentir"[322]. En el mencionado certamen fueron premiados, entre otros, los caricaturistas Fresno (Primer y Segundo premio, de 300 pesetas cada uno), Francisco Galván (Tercer premio, de 200 pesetas), Salvador Bartolozzi (Cuarto premio, de 150

[320] FRANCÉS, José, "La cruz de Raemaekers", en *La Esfera*, Madrid, 25 marzo 1916, p. 29.
[321] "En honor de Leal da Camara", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 18 abril 1916, p. 2.
[322] "La Fiesta de la Caricatura", en *La Correspondencia de* España, Madrid, 13 mayo 1918, p. 7.

pesetas) y Sirio (Quinto premio, de 100 pesetas), siendo sus obras expuestas durante la fiesta dominical[323].

Las dos experiencias anteriores constituyen hitos aislados que, si bien no tuvieron continuidad inmediata, sí tendrían múltiples réplicas en los años veinte y treinta a raíz de la creación de dos formidables factores de cohesión del grupo que venían a sumarse así a los salones de José Francés: Los "Jueves de los Humoristas" y la "Unión Española de Dibujantes".

7.2.1. Los "Jueves de Los Humoristas"

La primera de las formas explotadas por los dibujantes para llevar a cabo reuniones periódicas fueron los denominados "Jueves Humorísticos" o "Jueves de los Humoristas", encuentros que constituyeron un episodio particular de la tradición tertuliana del Madrid de comienzos del siglo XX.

No disponemos de una fecha exacta en relación con el comienzo de estas reuniones, pero contamos con la referencia aportada en 1929 por el articulista de *Nuevo Mundo*, quien sitúa el origen de la tertulia dieciocho años atrás, es decir, en torno a 1911[324]. Desde entonces y por un cuarto de siglo, estas reuniones se celebraron con carácter semanal en diferentes locales de ocio de la ciudad. El recinto que albergó "Los Jueves" en su etapa inicial fue el Lion d'Or, un café de moda ubicado en el número 18 de la Calle Alcalá. Entre los asiduos a esta fase inaugural de la tertulia madrileña, según recuento de Samuel Ros, se encuentran los humoristas Alcalá del Olmo, Manuel Bujados, Ramón Manchón, Ricardo Marín, Tito –todos ellos participantes en el I Salón de Humoristas de José Francés en 1914–, Antequera Azpiri, Leal da Câmara, Tomás Gutiérrez Larraya, K-Hito, Ochoa, Pepito Zamora, el escritor Estévez Ortega y los pintores Néstor y Vázquez Díaz[325].

Desde este local, "Los Jueves" se trasladaron al Café Gijón, en el Paseo de Recoletos y, en 1921, al Café de Jorge Juan en la calle del mismo nombre. Es en este

[323] El resto de premiados fue: José Morán (Sexto premio, 50 pesetas); José María Pérez (Séptimo premio, 50 pesetas); Francisco Galván (Octavo premio, 50 pesetas); José Robledano (Noveno premio, 25 pesetas); Tomás Pellicer (Décimo premio, 25 pesetas); D'Hoy (Decimoprimer premio, 25 pesetas); Félix Alonso (Decimosegundo premio, 25 pesetas); Tomás Gutiérrez-Larraya (Decimotercer premio, 25 pesetas); Tono (Decimocuarto premio, 25 pesetas); Revenga (Decimoquinto premio, 25 pesetas). Véase "La Fiesta de la Caricatura", ob. cit., p. 7.

[324] "Los Humoristas. Una cena de inocentes", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 11 enero 1929, p.43.

[325] ROS, Samuel, "Las tertulias de Madrid. Los jueves de los humoristas", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 23 mayo 1928, p. 8.

café del madrileño barrio de Salamanca donde el grupo disfrutará, dos años más tarde y por vez primera, de un local propio, inaugurado el día 3 de noviembre de 1923 con la presencia de D. Fernando Weyler, ex director de Bellas Artes y D. Alfonso Pérez Nieva, Jefe de la Sección de Bellas Artes del Ministerio. Entre los fieles a esta nueva etapa podemos citar a Bartolozzi (Salvador), Bon, Bujados, Echea, Ferrer, Fresno, K-Hito, Juan Luis, Lozano-Sidro, Manchón, Márquez, Ochoa, Pellicer, Ramos, Sancha, Xaudaró, Zas, pintores como Néstor, Ignacio Pinazo, López Mezquita y Vázquez Díaz, escultores como Mariano Benlliure y Mateo Inurria o el músico Andrés Segovia. Al margen de este grupo, y considerado como un humorista más, se encontraba un José Francés cuya relación con estas reuniones fue descrita en los siguientes términos por Antonio Robles: "No existe el coronel de la tertulia; pero cuando un contertulio dice la lista de los asiduos, se le sale primero el nombre de José Francés inconscientemente. Hay hacia él una preferencia jugosa, que el pretende acallar cuidando de no incitar a las expresiones"[326].



Banquete de inauguración del salón propio de los humoristas en el Café Jorge Juan, celebrado el 3 de noviembre de 1923. Aparte de los Sres. Pérez Nieva y Weyler, representantes institucionales de las Bellas Artes, acudieron José Francés y su esposa, Francisco Verdugo, Estévez Ortega, Néstor, Xaudaró, K-Hito, Bartolozzi, Bon, Bujados, Sancha, Luis de Tapia, Ramírez Ángel, Pellicer, Mariano Benlliure, Victorio Macho, Zas, Llorens, Fresno, Manchón, Ochoa, Juan José y Moya del Pino.
La Libertad, 4 noviembre 1923, p. 5.

[326] ROBLES, Antonio, "Los jueves humoristas", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 7 noviembre 1923, p. 4.

Interesa sin embargo, desde la perspectiva colectiva, el carácter fraternal de estas reuniones al sugerir la existencia de un grupo cohesionado en torno a la figura de José Francés más allá de los Salones de Humoristas. Tales son las impresiones de los escritores Emiliano Ramírez Ángel y Antonio Robles, los cuales elaboraron sendas reseñas sobre "Los Jueves" para la prensa en 1923. El primero de ellos escribió en las páginas del semanario *La Risa*: "Los Humoristas de Jorge Juan dan a la palabra tertulia una luz y una miel que no tenía antes. En Jorge Juan la tertulia es sinónimo de afecto, y significa racimo de devociones, fantasías que se buscan, almacén de agudezas, feria de hombrías de bien, concurso de suspiros y sociedad general de risotadas"[327]. Por su parte, Antonio Robles reflexionaba en *La Correspondencia de España* acerca de la vida de las tertulias madrileñas, sobre las cuales apuntaba:

> Sólo se sostienen las que en su seno encienden el braserillo de un fervor puro. De estas hay dos o tres verdaderamente ejemplares en Madrid: sólo dos o tres, a pesar de haber miles y miles de tertulias. Una es la ya mencionada de los jueves de Jorge Juan, siempre joven y efusiva. En ella se gasta el íntimo fervor, en alentar y elevar la ilustración de revistas, la estampa de humorismo, el arte decorativo y el valor absoluto del dibujo, que salieron de su postergación española con los Salones de Humoristas. Eso, llevado con entusiasmo, sostendrá siempre la tertulia, pero a su alrededor van además los fervores de la amistad y de la admiración reunidos con el pretexto de unas cañas de cerveza, y tantas veces con el de una cena allí mismo[328].

La etapa de Los Humoristas en Jorge Juan finalizó en 1927 cuando el cambio de dueño del local provocó la marcha forzosa del grupo de su espacio reservado en el café. A continuación, como explicaba Samuel Ros: "ellos, que no podían soportar un jueves sin sentir la opresión del lazo de su camaradería, decidieron reunirse transitoriamente en las Aguas Oxigenadas del Retiro"[329]. Esta nueva ubicación fue tan sólo una solución de urgencia antes de recalar, en 1928, en el Hotel Nacional del Paseo del Prado, en cuyas instalaciones se reunieron cada jueves desde las seis y media de la tarde. De nuevo en este emplazamiento Los Humoristas gozaron de un

[327] RAMÍREZ, Emiliano, "Los Jueves de 'Jorge Juan'", en *La Risa*, Madrid 3 junio 1923, p. 18.
[328] ROBLES, Antonio, "Los jueves humoristas", ob. cit., p. 4.
[329] ROS, Samuel, "Las tertulias de Madrid. Los jueves de los humoristas", ob. cit., p. 9.

espacio privado, en este caso los bajos del hotel, estancia que decoraron con el motivo de los pecados capitales. Según explica Santiago de la Cruz, la distribución de los pecados entre los artistas fue la siguiente: Ximénez Herráiz (la soberbia), Paulino Vicente (la avaricia), Emilio Ferrer (la lujuria), Max Ramos (la ira), Mariano Sancho, (la pereza) y Ramón Manchón (la envidia). "La gula", último de los pecados, fue planteado a modo de gran mural realizado por obra de todos los humoristas en forma de gran caricatura colectiva del grupo celebrando una merienda campestre. Junto a esta decoración de carácter pictórico, los escultores José Planes y Santiago Bonome realizaron respectivamente una talla en madera policromada con el asunto de Adán y Eva junto al árbol bíblico y una escultura con el motivo de las virtudes cardinales[330].

La dinámica básica de estas reuniones, como puede suponerse, no era muy diferente a la que podía encontrarse en otros locales de ocio de la capital durante el periodo, habiendo sido descrita por Ros en los siguientes términos:

> Todos los jueves, invariablemente, van llegando al puerto de su salón las embarcaciones de los artistas: pintores escritores, dibujantes, escultores; las caras rasuradas y enfundados en abrigos de corte inglés […] En la mesa larga de roble los camareros van acumulando las peticiones mas dispares: la cerveza rubia en competencia con la negra; la salchicha de Francfort junto a la taza de tila; la ensalada rusa y los pasteles de crema; el café y aeropuerto…; el agua bicarbonatada […] El humo de los cigarros, con las vetas aristocráticas que despide el eterno puro de Fresno y el cigarrillo turco del doctor Reber, va envolviendo a los tertulios en una pelota de algodón, y las palabras con el acento de las cuarenta y nueve provincias y sus giros extranjeros se cobijan en los silencios apelotonadas, fraternalmente. Entonces el saloncillo, ya en su apogeo, trasciende ese internacionalismo que destila el aire sin fronteras[331].

El abanico de actividades que los contertulios llevaron a cabo en estos encuentros desde sus comienzos en el Lion d'Or fue muy diverso: fiestas, banquetes, lecturas, subastas, sesiones de espiritismo o concursos, entre otras, siendo este último el caso que, con motivo de una de sus "Cenas de los Inocentes", tuvo lugar a finales

[330] CRUZ, Santiago de la, "Las 'peñas' literarias", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 19 noviembre 1929, p. 7.
[331] ROS, Samuel, "Las tertulias de Madrid. Los jueves de los humoristas", ob. cit., p. 8.

del año de 1927[332]. En esta ocasión Los Humoristas acudieron a su cita semanal en el local del Hotel Nacional para disfrutar de una cena sorpresa consistente en un original concurso. Uno por uno, cada artista hubo de presentar un trabajo imitando el estilo de un compañero, adjudicándose al final del certamen varios premios a aquellas actuaciones que obtuvieron mayor número de votos. Sabemos, por ejemplo, que Mariano Sancho imitó a Zuloaga, Estévez-Ortega a "Azorín", K-Hito a su compañero Sirio, Xaudaró a Eugenio d'Ors, Zas a Salaverría y Tono a Ricardo Marín[333].



Cena de los Inocentes de 1928 en el Hotel Nacional.
Nuevo Mundo, 11-I-1929, p. 43.



Cena de los Inocentes de 1928 en el Hotel Nacional con José Francés (1), *K-Hito* (2), Xaudaró (3), Manchón, Ferrer, Igual Ruiz, Reber, Federico Leal, Mariano Benlliure, *Zas*, Estévez Ortega y Llaseras, entre otros.
Nuevo Mundo, 11-I-1929, p. 43.

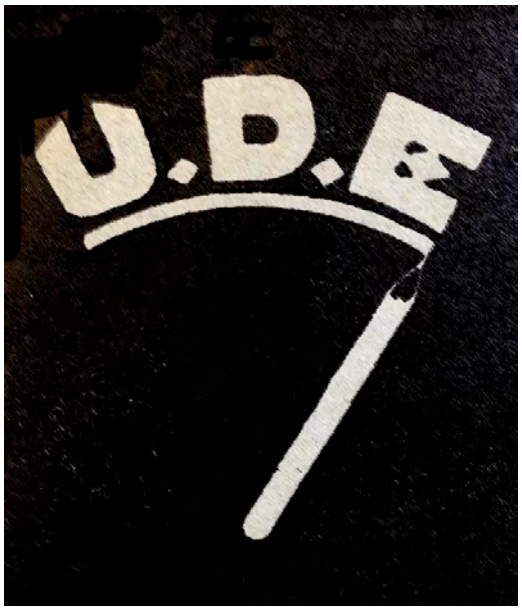
[332] Las fotografías que reproducimos corresponden a la "Cena de los Inocentes" celebrada un año más tarde, es decir, con motivo del día de los Inocentes de noviembre de 1928.
[333] ROS, Samuel, "Las tertulias de Madrid. Los jueves de los humoristas", ob. cit., p. 9.

La regularidad de la tertulia, convertida en un ritual semanal, reforzó entre sus parroquianos el sentimiento de pertenencia al grupo de Los Humoristas y, con ello, estimuló la creación de una identidad colectiva. Más aún, parece sensato pensar que tanto el carácter repetitivo de "Los Jueves" como su continuidad en el tiempo actuaron como elementos de cohesión del grupo en un modo aún más intenso que el derivado de los Salones de Humoristas, celebrados únicamente por espacio de tres o cuatro semanas cada año. En este sentido, el ambiente de camaradería que hemos podido apreciar en las reseñas de Ramírez y Robles, y que rezuma en las fotografías de las fiestas de estas reuniones proporcionó el marco idóneo para la consolidación entre sus integrantes de la mencionada identidad grupal y la cimentación de las relaciones personales. Es en este contexto en el que hay que situar el nacimiento en 1925 de la Unión de Dibujantes Españoles y, con ello, la oficialización de la colectividad de Los Humoristas.

7.2.2. La Unión de Dibujantes Españoles

7.2.2.1. El precedente de la Asociación de Dibujantes Españoles

A comienzos del verano de 1925 los humoristas madrileños decidieron establecer entre ellos un vínculo de carácter societario. Se creó así la Unión de Dibujantes Españoles (U.D.E.) acogiendo en su seno a caricaturistas, ilustradores, cartelistas, rotulistas y dibujantes en general de todo el territorio español.



Emblema de la Unión de Dibujantes Españoles

Este nuevo mecanismo para la agrupación de los dibujantes no fue, sin embargo, el primero de su tipo en la capital. La U.D.E. tuvo un precedente en la "Asociación de Dibujantes Españoles" (A.D.E.), organismo constituido de manera legal en Madrid el 2 de diciembre de 1919. Como sucederá con la futura "Unión", la Junta Directiva de esta primera experiencia fue acaparada por los nombres que acabamos de citar en relación con los "Jueves Humorísticos": Tomás Gutiérrez Larraya, Presidente; K-Hito, Vicepresidente; Enrique Ochoa, Secretario; Ramón Manchón, Vicesecretario. Al margen de estos nombres, la presidencia honoraria fue otorgada por unanimidad a José Francés[334].

La nueva agrupación, con sede en el Salón Arte Moderno de la calle del Carmen nº. 13 se caracterizó por una existencia fugaz, limitada al año de 1920. Los motivos de su falta de continuidad en el tiempo fueron esgrimidos por su vicepresidente, K-Hito, en el transcurso de una entrevista siete años más tarde: "Y es que al fundarse organizaciones de esta naturaleza es preciso recorrer un penoso trayecto que media desde la iniciación hasta el momento de los primeros resultados. Y nos faltó o la paciencia o la resistencia"[335].

Pese a lo efímero de esta primera experiencia, la A.D.E. llevó a cabo una serie de eventos de carácter social en los meses centrales del año 1920. Así, en el mes de junio la asociación participó en la organización del banquete de homenaje al caricaturista gallego y frecuente expositor en los Salones de Humoristas, Alfonso Castelao[336] a la vez que organizó una exposición de dibujos de sus socios en honor de la recién fallecida artista Aurora Gutiérrez Larraya[337]. Cabe destacar además la celebración el 30 de julio de un festival a beneficio de la propia agrupación en el teatro de verano del Club Parisiana. Este recinto del barrio de Moncloa, punto de encuentro de la alta sociedad madrileña, sería el escenario, tan sólo unos meses más tarde, el 28 de enero de 1921, de la velada ultraísta organizada con ocasión del lanzamiento del número inaugural de la revista *V-ltra.* La fiesta de la A.D.E., que tuvo como acontecimiento principal la representación de la revista *Buen Humor*, involucró a diversos integrantes del grupo de Los Humoristas en diferentes maneras. Contamos

[334] "Asociación de Dibujantes", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 3 diciembre 1919, p. 3.
[335] ALDECOA, Luis E. de, "El gran caricaturista 'K-Hito' y los dibujantes españoles", en *La Nación,* Madrid, 10 marzo 1927, p. 8.
[336] "En honor de Castelao", en *La Libertad*, Madrid, 4 junio 1920, p. 6.
[337] BLANCO CORIS, José, "Piadoso homenaje a Aurora Gutiérrez Larraya", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 9 junio 1920, p. 1.

al respecto con la descripción del programa del acontecimiento por parte del cronista de *La Acción:*

> Los más populares humoristas subirán al tablado para representar, con las bellas artistas que allí actúan, la revista titulada 'Buen humor', original del aplaudido autor Lázaro de O'Lein. Herminia Woves, la gentil cancionista; Rosalina, la escultural artista; María Pujol, Alhambra, Pilar D'Orsay, Luisa Quirós y Marujilla ejercerán de intérpretes con los dibujantes 'Fresno', Pellicer, López Rubio, Márquez, Ortiz y Reyes. Mignoni ha hecho el decorado. Bartolozzi, el cartel, y Penagos, la portada. 'Sileno' es el autor de la caricatura política. Ibáñez, de la caricatura taurina. Tobar [sic] y López Rubio, de chispeantes asuntos festivos. 'K'Hito', de la historieta. 'Fresno', de la caricatura teatral, y 'Karikato', de la página anunciadora. Pepe Medina, el famoso imitador y humorista, explicará la historieta de 'K'Hito', e imitará a los más notables artistas en la caricatura teatral. 'Fresno' cantará los cuplés de 'Gedeón'[338].

Con independencia de la participación en la representación de la revista, sabemos que los principales dibujantes entre el grupo de Los Humoristas, tales fueron los casos de Fresno, Sirio, Pellicer y López Rubio, fueron abordados por miembros del público con el objetivo de solicitarles la realización de caricaturas personales[339]. Como ya hemos informado, la actividad de la A.D.E. parece finalizar en este momento, no habiendo podido documentarse otras actividades al margen de las recién referidas. No obstante, los tres eventos recién mencionados –un banquete de homenaje, una exposición colectiva y una fiesta benéfica– resultan importantes en la medida en que constituyen, como comprobaremos en las próximas páginas, las tres fórmulas fundamentales de promoción y financiación empleadas por la futura U.D.E.

7.2.2.2. Creación, misión y organización de la Unión de Dibujantes Españoles

Como ya indicábamos anteriormente, la Unión de Dibujantes Españoles se creó por fin en 1925. K-Hito, presidente de la misma entre 1929 y 1932 recordaba del siguiente modo su origen:

---

[338] "'El buen humor'. Festival en el Parisiana", en *La Acción*, Madrid, 28 julio 1920, p. 2.
[339] "La Asociación de Dibujantes Españoles. Festival en el Parisiana", en *La Voz*, Madrid, 4 agosto 1920, p. 7.

> … hace poco más de un año, con motivo del viaje de Forain a nuestra patria. Se le dio un banquete. Es presidente de la Sociedad de dibujantes humoristas franceses, y nos habló del espíritu de solidaridad de los que trabajan en la nación vecina y se extrañó de que nosotros anduviésemos dispersos. En aquella reunión surgió la idea de agruparse, y nació nuestra Asociación[340].

Desde una perspectiva genérica, la constitución de la U.D.E. en 1925 ha de entenderse en el marco más amplio de la fundación de agrupaciones de arte moderno pioneras en España a comienzos del siglo XX tales como Les Arts i els Artistes (1911), Els Evolucionistes, la Agrupació Courbet y Nou Ambient (1918) en Barcelona, la Asociación de Artistas Vascos (1911) en Bilbao, así como la Asociación de Pintores y Escultores (1910), la Sociedad de Artistas Españoles (1923) y la Sociedad de Artistas Ibéricos en Madrid (1925)[341]. En el plano específico del humor gráfico y la caricatura, la U.D.E. venía a responder a las necesidades profesionales del dibujante individual en el contexto de un mercado laboral altamente competitivo y otro, el artístico, prácticamente yermo para el humorista. Se pretendía, con ello, emular modelos de organización foráneos tales como el de la Sociedad de Dibujantes Humorísticos en Francia o el Club de Ilustradores de Nueva York en los Estados Unidos. Como reconocía Juan Basilio tras dimitir del cargo de secretario de la U.D.E. en 1928:

> Lo admirable es la organización de los dibujantes en Norteamérica. El Club de Ilustradores, de Nueva York, cuenta con estudios y modelos propios –estos últimos fichados rigurosamente con cada una de sus características–. En cuanto a comodidades y servicios ajenos a los de índole puramente profesional, todos los que aquí sólo son concebibles en círculos de amplia admisión, casi exclusivamente condicionada al importe de la cuota. Incluso en casos de enfermedad, el sanatorio costeado por el Club. Publican, además, un directorio anual con las direcciones de todos los dibujantes, nacionales y extranjeros. Porque es sabido que en Norteamérica son muchos los dibujantes extranjeros que viven y trabajan como si fueran nacionales. Con todas estas

[340] ALDECOA, Luis E. de, "El gran caricaturista 'K-Hito' y los dibujantes españoles", ob. cit., p. 8.
[341] Véase al respecto PÉREZ SEGURA, Javier, "Las agrupaciones de arte moderno y de vanguardia en España (1910-1936)", en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, ob. cit., pp. 221-228.

ventajas y facilidades para el trabajo, se comprende la superioridad del dibujo norteamericano sobre el de otros países[342].

En este sentido, el artículo 2º de los estatutos de la U.D.E. refleja bien lo anterior al tiempo que proporciona una idea nítida tanto de los intereses como de la estrategia de la agrupación:

> Art. 2.º Será objeto de la UNIÓN DE DIBUJANTES ESPAÑOLES:
>
> a) Propagar las producciones de los asociados dando a conocer el actual arte del dibujo por medio de exposiciones, ediciones y demás medios adecuados.
>
> b) Unir los intereses de cuantos cultiven profesionalmente el dibujo y recabar en todo momento la debida consideración moral y material para la obra de los dibujantes españoles, velando por los intereses de la clase.
>
> c) Sostener, mediante cuotas extraordinarias si así lo estima necesario, un Montepío que pueda ayudar pecuniariamente a los asociados en caso de enfermedad, o bien socorrer a sus familiares en caso de fallecimiento.
>
> d) Conseguir la intervención de Delegados de la UNIÓN DE DIBUJANTES ESPAÑOLES en toda clase de concursos, exposiciones y certámenes que tengan alguna relación con las artes del dibujo.
>
> e) Organizar fiestas, funciones y cuantos actos puedan redundar en beneficio de la Asociación y de su Montepío.
>
> f) Tratar de resolver, amistosamente si es posible, los pleitos que se susciten entre sus asociados y la Empresas periodísticas y editoriales o los particulares[343].

Así pues, el nuevo organismo establecía un nexo societario entre estos artistas en cuanto afiliados al tiempo que pretendía promocionar su arte, fomentar sus vínculos sociales, proteger sus intereses profesionales, servir de amparo en

[342] MILLA, Fernando de la, "Juan Basilio", ob. cit., p. 40.
[343] Estatutos de la U.D.E., en el *Boletín de la Unión Española de Dibujantes*, nº. 88, abril 1936, p. 4. Sólo han podido ser localizados los boletines de la asociación correspondientes al periodo comprendido entre enero de 1935 (nº 74) y mayo de 1936 (nº 89). En éstos se ofrece información acerca de los asuntos propios de la U.D.E., así como de sus actividades sociales, proyectos futuros, junto con información acerca cuantos asuntos son relevantes para sus miembros en las diferentes modalidades del arte del dibujo.

circunstancias de necesidad personal ofreciendo socorro económico y mediar en casos de conflicto con terceros. Satisfacía, así, el carácter de mecanismo para la exhibición artística y la autodefensa atribuido por Jaime Brihuega a este tipo particular de colectivos en nuestro arco cronológico en el contexto más general de las vanguardias artísticas en España[344]. En este sentido, como señalaba en 1933 Emilio Ferrer, dibujante y miembro de la U.D.E. durante una entrevista: "Nosotros nos proponemos formar una agrupación sólida y fuerte, porque hasta ahora, ¿sabe?, los dibujantes éramos una especie de pintores sin categoría, y esto, no, ¿comprende? Es menester estar unidos, porque la unión hace la fuerza..."[345].

La U.D.E. nació en 1925, es decir, en un momento de incertidumbre en torno al futuro de los Salones de Humoristas tras el abandono provisional de José Francés en 1923 y antes de su reanudación, ya bajo la tutela de la asociación, en 1927. De carácter nacional, en la práctica la U.D.E. se vinculó de un modo predominante al ámbito madrileño[346] y al grupo de tertulianos de Los Humoristas tal y como había sucedido con la A.D.E. un lustro atrás. Así lo manifestaba el periodista Luis de Galinsoga en las páginas de *Blanco y Negro*:

> Esta Unión de Dibujantes Españoles, incipiente y ya triunfal, nace bajo el auspicio próvido que da aliento y calor a una buena cruzada… aparente paradoja: de una tertulia de gente joven, parlera, alegre y según los signos, frívola, surge una entidad que, cual la Unión citada, promueve una campaña de arte –que es infundir vida al espíritu nacional– y se desliza por entre el público indiferente o a través de la engolada selección ciudadana tremolando la flámula vibrátil del optimismo. Así, de una reunión de humoristas, ha nacido un areópago de educadores del gusto español. Y la tertulia trivial ha producido la asociación fecunda e importante[347].

[344] Veáse BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, ob. cit., p. 93.
[345] CARABIAS, Josefina, "La Unión de Dibujantes Españoles ha decidido trabajar mucho", en *La Voz*, Madrid, 30 marzo 1933, p. 3.
[346] Según datos de 1935, la asociación contaba en ese momento con ciento cincuenta socios de Madrid y cuarenta procedentes del resto de las provincias. *Cfr*. R.M.G., "Los bumoristas y su comida mensual y el 'Larraichú, larraichú, lá, lá, lá…'", en *Crónica*, Madrid, 17 noviembre 1935, p. 35.
[347] GALINSOGA, Luis de, "Los saineteros del lápiz. Modernas estampas de Madrid", en *Blanco y Negro*, Madrid, 6 junio 1926, pp. 30-34.

En efecto, si repasamos la nómina de dibujantes que componen la primera y la segunda de las juntas directivas de la U.D.E. encontramos en ellas una clara hegemonía del grupo de Los Humoristas. Así, tras la constitución de la agrupación el 22 de julio de 1925 la primera junta, presidida por Salvador Bartolozzi, quedó configurada de la siguiente manera: "Sres. Bartolozzi, Bagaría, Penagos, Echea y Robledano; López Rubio, tesorero, y, Pellicer, secretario"[348].



Presidentes de la U.D.E. entre 1925 y 1936. De izquierda a derecha: Salvador Bartolozzi, Ricardo García (K-Hito), Joaquín Xaudaró, José Francés y Federico Ribas.

Sólo unos meses más tarde, en marzo de 1926, los miembros de la U.D.E., reunidos con carácter extraordinario, acordaron un nuevo reparto de funciones: "Presidente, D. Ricardo García (K-Hito); vicepresidente, D. Roberto Martínez Baldrich; secretario, D. Augusto Fernández; vicesecretario, D. Juan Basilio; tesorero, don Antonio Barbero; vocales: D. Salvador Bartolozzi, D. Francisco López Rubio, D. Rafael Penagos y D. Enrique M. Echevarría (Echea)"[349]. Esta nueva dirección sería revisada en otras tres ocasiones dentro de nuestro paréntesis temporal accediendo a la presidencia de la U.D.E. de manera sucesiva Joaquín Xaudaró (1929), José Francés (1932) y Federico Ribas (1933)[350].

En sus inicios la U.D.E. estableció su domicilio social en un modesto local situado en la calle Jovellanos. Interesa, sin embargo, el cambio de sede que se produjo con motivo del acceso a la presidencia de la agrupación en 1932 de José Francés quien, en su empeño por ubicar a *sus humoristas* en el plano más alto del escalafón

[348] "La Unión de dibujantes españoles", en *La Libertad*, Madrid, 23 de julio de 1925, p. 6.
[349] "Unión de Dibujantes Españoles", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 26 marzo 1926, p. 6.
[350] Fuentes de las fotografías: Salvador Bartolozzi, *Estampa*, Madrid, 14 marzo 1931, p.8; Ricardo García, *La Esfera*, Madrid, 27 agosto 1928, p. 8; Joaquín Xaudaró, *Nuevo Mundo*, Madrid, 7 abril 1933, p. 6; José Francés, *La Esfera*, Madrid, 16 junio 1928; Federico Ribas, *La Esfera*, Madrid, 10 agosto 1918, p. 5.

artístico llevó la sede al edificio del Palacio de la Prensa. En este sentido, el nuevo local resulta significativo por su enorme carga simbólica. José Montero Alonso, periodista de *Nuevo Mundo*, describía así la importancia estratégica del nuevo enclave:

> Ese nuevo local está en lo mejor y en lo más alto de Madrid: en plena Gran Vía, dominando la ciudad, castillete de un gran barco sobre el mar espeso de tejados, terrazas y cúpulas. Haber conseguido este local cierra la primera parte de la labor de la Junta directiva que hace un año tomó el mando de la entidad. Excelente balance el de ese año de gestión. En la fecha de que ahora se ha cumplido el primer aniversario, la U. D. E. estaba instalada en un piso modesto, de máxima sencillez. El local de ahora—por su amplitud, por su situación—es admirable[351].

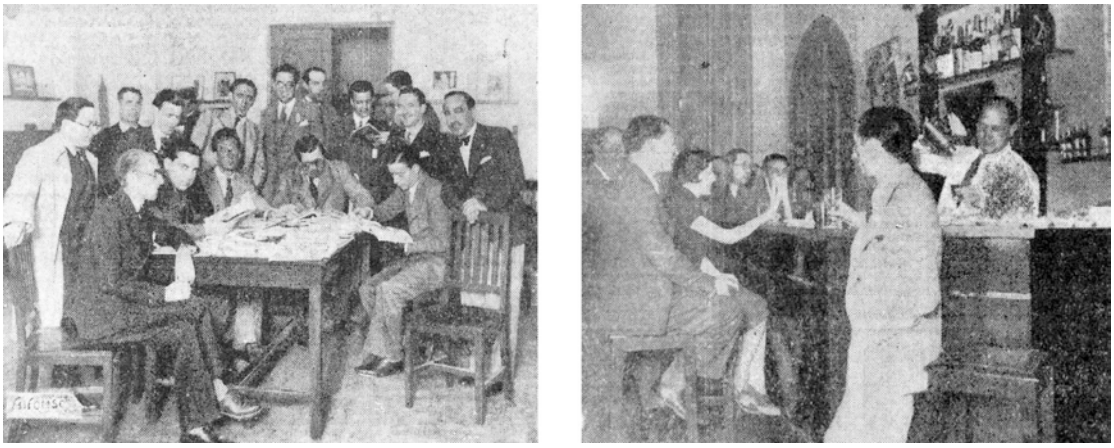


José Francés, Federico Ribas y el periodista José Montero en la terraza de la nueva sede de la U.D.E., frente a la Gran Vía madrileña. *Nuevo Mundo*, 13-I-1933, p. 34.

El nuevo domicilio social constituía, además, un lugar en el cual los dibujantes podían reunirse para trabajar y alternar, no ya de manera semanal, sino a diario. Tal fue la impresión que dejó la visita a las instalaciones de la U.D.E. a la periodista Josefina Carabias: "Pero como todo no va a ser trabajo en el 'hall' de su domicilio han instalado un bar. Un magnifico bar americano, con un hombre de chaqueta

[351] MONTERO, José, "La Unión de Dibujantes se dispone a crear la primera Academia Libre de Dibujo en España", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 13 enero 1933, p. 34.

blanca, de esos que la gente ha dedo en llamar diabólicos. De cuando en cuando, los dibujantes hacen un alto en sus tareas societarias, y salen a distraerse un poco en el bar, y de paso se ensucian el estómago, cosa que nunca está de más"[352].



Miembros de la Unión de Dibujantes Españoles en el nuevo local del Palacio de la Prensa.
La Voz, 30-III-1933, p. 3. Fotografías de Alfonso.

La etapa en la Plaza del Callao no llegaría sin embargo al año de duración. El excesivo coste del alquiler del local suponía una pesada losa para las arcas de la agrupación. Como consecuencia de ello, la junta directiva reunida el día 8 de enero de 1934 decidió abandonar esta sede y establecer la nueva en el número 5 de la Carrera de San Jerónimo debido a sus mejores condiciones de acceso para los socios y el menor desembolso mensual necesario para el pago de la renta[353].

7.2.2.3. La vida social de la Unión de Dibujantes Españoles

Los años que transcurren desde la constitución de la agrupación en 1925 hasta el inicio de la Guerra Civil se caracterizan por una intensa actividad profesional y social de Los Humoristas en su nueva articulación bajo las siglas de la U.D.E. Como ya hemos informado al comienzo de este epígrafe en relación con la efímera A.D.E., los eventos que la nueva organización celebrará pueden ser agrupados en dos bloques básicos: exposiciones colectivas, así como homenajes y fiestas.

[352] CARABIAS, Josefina, "La Unión de Dibujantes Españoles ha decidido trabajar mucho", en *La Voz*, 30 marzo 1933, p. 3.
[353] *Cfr. Boletín de la Unión Española de Dibujantes*, nº. 74, enero 1935, p. 2.

a) Exposiciones colectivas

Como ya hemos informado en el capítulo anterior, un episodio fundamental de la historia de la Unión de Dibujantes Españoles hasta 1935 fue la celebración de siete Salones de Humoristas una vez que José Francés cedió a ésta su organización. No obstante, al margen de estas muestras, ya analizadas con anterioridad, y en consonancia con sus estatutos, la U.D.E. promovió y gestionó la participación de sus miembros en general y del grupo de Los Humoristas en particular en diversos eventos expositivos[354].

De este modo, coincidiendo en el tiempo con la fundación de la agrupación nuestros dibujantes participaron en sendas exposiciones de carácter bien diferente. La primera de ellas fue la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales de París, celebrada entre los meses de abril y octubre de 1925. Entre los representantes de la Sección Española, en su capítulo particular de las "Artes Industriales del Libro", expusieron sus trabajos junto a otros ilustradores Félix Alonso, Salvador Bartolozzi, Francisco López Rubio, Ramón Manchón, Roberto Martínez Baldrich, Rafael Penagos y Tomás Gutiérrez Larraya[355].

También en 1925, a comienzos del mes de agosto y, por tanto, un par de semanas después de la constitución de la U.D.E., fue inaugurado el Salón de Humoristas de Avilés, organizado por José Francés y la Sociedad de Amigos del Arte de la localidad asturiana. A la muestra acudieron como expositores los principales caricaturistas madrileños ya bajo la bandera de la nueva agrupación. Entre éstos figuraron: Baldrich, Bon, Bujados, D'Hoy, Domingo, Fresno, Gil de Vicario, K-Hito, Larraya, Manchón, Marín, Máx Ramos, Ramírez, Ribas, Sama, Sancha, Sancho, Segrelles, Tejada, Xaudaró, Zamora y Zas[356]. La exposición, como ya viniese ocurriendo con los salones madrileños, contó con un programa publico al que contribuyeron con diversas conferencias varios de los humoristas. Así, K-Hito presentó el tema "Matices del Humorismo", Ricardo Marín disertó sobre "El

[354] Dado el elevado número de exposiciones vinculadas en su organización o en su participación a la Unión de Dibujantes Españoles sólo daremos cuenta en este epígrafe de aquéllas que, estando relacionadas de manera específica con el grupo de Los Humoristas, resultan significativas para nuestro estudio.

[355] MINIESTÈRE DU COMMERCE ET DE L'INDUSTRIE y EXPOSITION INTERNATIONALES DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES, *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, avril-octobre 1925: catalogue général official*, Paris, Vaugirard, 1925, p. 369.

[356] "Exposición de dibujos y esculturas", en *El Imparcial*, Madrid, 21 julio 1925, p. 2.

Humorismo y la Crítica" mientras que Ramón Manchón trató el asunto de "La Estampa Moderna"[357].



Inauguración del Salón Nacional de Humoristas de Avilés con la presencia de José Francés en el centro de la imagen. *Nuevo Mundo*, 21-VIII-1925, p. 26. Fotografía de Alfonso.

La primera exposición de Los Humoristas en la capital bajo las siglas de la U.D.E. tuvo lugar a finales de 1925. Se trató, no obstante, de una muestra genérica de las artes del dibujo en la cual la caricatura fue sólo una más de las secciones compartiendo espacio en el Palacio de Bibliotecas y Museos de la Biblioteca Nacional con las especialidades del dibujo del natural, el decorativo y el aplicado. En relación con nuestro colectivo, concurrieron a esta exposición: Arrué, Baldrich, Bartolozzi (Salvador), Bon, Cuesta, D'Hoy, Domingo, Esplandiú, Fresno, K-Hito, Linaje, López Rubio, Pellicer, Robledano, Tono, Tovar y Truán[358]. Se trató, en cualquier caso, de una exposición menor sin demasiada repercusión crítica. Apenas contamos con el comentario del cronista anónimo del *Heraldo de Madrid*, quien no ocultaba su decepción ante la muestra: "En conjunto, la Exposición está poco nutrida; se ha

[357] "Figuras y hechos de la actualidad", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 21 de agosto de 1925, p. 26.
[358] "Los dibujantes españoles", en *El Imparcial,* Madrid, 22 noviembre 1925, p. 3.

seleccionado mucho y sólo ha encontrado sitio aquéllo que lo merecía. Los maestros han mandado cositas, nada más"[359].

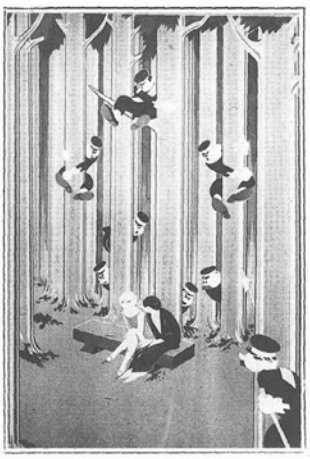
Momento significativo en la trayectoria de la U.D.E. es la inauguración, el 15 de mayo de 1926, ya bajo la nueva presidencia de K-Hito en sustitución de Bartolozzi, de su espacio de exposiciones propio. El local, el Salón Arte Moderno de la calle del Carmen número 13, ya había acogido los Salones de Humoristas en su edición de 1915 y ahora, una década más tarde, se convertía así en el lugar para el contacto de los dibujantes con la crítica y el público. El estreno se celebró con la organización de la exposición *Estampas de Madrid* en el marco de las celebraciones en la ciudad por la festividad de su patrón San Isidro. El Comité organizador de la misma estuvo de nuevo monopolizado por humoristas, figurando entre ellos Augusto, Baldrich, Barbero, Bartolozzi, Echea, K-Hito, López Rubio, Penagos, Max Ramos y Roberto[360]. El semanario *Por esos mundos* publicó para la ocasión una reseña en la cual su crítico, Javier Tasara, elogiaba tanto la labor de K-Hito como presidente de la U.D.E. como la exposición en sí misma:

> *Estampas de Madrid* titula la Unión de Dibujantes Españoles la primera exposición organizada por esta reciente agrupación artística en su domicilio social, lograda merced al entusiasmo, al tesón y a las dotes organizadoras del maestro K-Hito […] estampas vivas y palpitantes de este Madrid, que ha perdido su homogénea fisonomía en aras de la civilización y de los tiempos modernos[361].

Como bien apunta Tasara, la mayor parte de los trabajos expuestos fueron caricaturas en las cuales se apreciaba bien el nuevo aspecto de la ciudad derivado de los cambios en su apariencia al modo que muestran los dibujos de López Rubio (Il. 44) y Ribas (Il. 45). Junto a estas estampas de carácter humorístico, otros artistas presentaron caricaturas de personajes de renombre en la capital, siendo el caso de retrato de Mariano Benlliure por *Bon* (Il. 46).

---

[359] "Se inaugura el Primer Salón de la Unión de Dibujantes Españoles", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 21 noviembre 1925, p. 3.
[360] "Estampas de Madrid, en *El Imparcial,* Madrid, 12 mayo 1926, p. 3.
[361] TASARA, Javier, "Estampas de Madrid", en *Por esos mundos*, Madrid, 27 junio 1926, p. 40.



Il. 44. "¡Al fin solos!".
LÓPEZ RUBIO,
Por esos mundos,
27-VI-1926, p. 41.



Il. 45. "Cabaret".
RIBAS, *Por esos mundos*,
27-VI-1926, p. 42.



Il. 46. "El directo Madrid-Valencia".
BON, *Por esos mundos*,
27-VI-1926, p. 45.

Un año más tarde, en 1927, los Salones de Humoristas se reanudarían para celebrarse casi de manera ininterrumpida hasta 1935. Es por este motivo que, en lo que respecta a la capital, las exposiciones colectivas de Los Humoristas bajo el patrocinio de la U.D.E. estuvieron a partir de entonces vinculadas a estas muestras. Resulta necesario destacar, sin embargo, la exposición que llevó las obras de este colectivo al continente americano merced a la celebración, entre el 8 y el 22 de noviembre de 1927, del *Salón de Dibujantes Españoles* en Nueva York (Il. 47). La idea original de la organización de esta exposición partió de Carolina Marcial Dorado, directora del Bureau Pro-España de Nueva York, organismo que patrocinó la muestra, cuya celebración tuvo lugar en la sede de la International Telephone and Telegraph Corporation.

Las sesenta obras elegidas por la U.D.E. para la ocasión salieron de España en abril de 1927 custodiadas por Bon, quien fue elegido como representante de la agrupación para la ocasión (Il. 48). Los artistas elegidos para representar a la U.D.E. en esta muestra, de los cuales más de la mitad pertenecían al grupo de Los Humoristas fueron: Antequera Azpiri, Baldrich, Bartolozzi, Bilbao, Bon, Cidon, Fábregas, Gil Losilla, Gil de Vicario, Guillén, Hipólito, Hohenleiter, Karikato, K-Hito, Lozano

Sidro, Loygorri, Martínez de León, Mary, Máx Ramos, Pedraza Blanco, Pedraza Ostos, Penagos, Roberto, Quintana, Trajano, Xaudaró y Ximénez Herráiz[362].



Il. 47. Cartel de la Exposición de la Unión de Dibujantes Españoles en Nueva York, 8 al 22 de noviembre de 1927.
BON.



Il. 48. "Bon".
Caricatura de LÓPEZ RUBIO con motivo del viaje a Nueva York de Bon en calidad de delegado de la Unión de Dibujantes Españoles.
La Esfera, 2-IV-1927, p. 22.

Pese a lo extraordinario de la ocasión, la muestra no tuvo apenas eco en los medios locales al tratarse de un evento no abierto al público. Esta decisión fue tomada por la Junta Directiva de la U.D.E., la cual esgrimió como argumento oficial el hecho de que las obras enviadas ya habían sido expuestas con antelación en muestras individuales y colectivas y que, por tanto, no podían ser motivo de exposición. Las obras, entre las cuales figuraban tanto caricaturas en papel como pinturas, se valoraron de manera individual entre las 120 y las 5.000 pesetas, si bien correspondería únicamente a Bon su comercialización al desentenderse el *Bureau* de estas tareas. Carecemos de información precisa acerca de las ventas pero sí tenemos la

[362] FRANCÉS, José, "Los dibujantes españoles en Nueva York", en *La Esfera*, Madrid, 25 febrero 1928, p. 13.

impresión de K-Hito, Presidente de la U.D.E. en el momento, acerca del resultado de la muestra: "Magnifico. Muy superior a lo que esperaban los más optimistas. Se está vendiendo mucho, y la crítica nos trata muy bien"[363].



Aspecto del interior del Bureau Pro-España con motivo de la ocasión de la exposición de la Unión de Dibujantes Españoles en Nueva York. *La Esfera*, 25-I-1928, p. 13.

Las exposiciones anteriores, junto con los Salones de Humoristas, definen la actividad expositiva de la U.D.E. en el ámbito específico del humorismo en la década que transcurre desde su constitución en 1925 hasta 1936. Otros proyectos de exhibición, por el contrario, se quedaron en el camino. Es el caso de la "Exposición de dibujos contra la guerra" que, proyectada a finales de 1932 con la esperada presencia de caricaturistas de primer nivel como Louis Raemaekers, Hermann-Paul o

[363] "Una exposición de dibujantes españoles en Nueva York. El Presidente de la Unión de Dibujantes Españoles nos dice…", en *La Nación*, Madrid, 22 noviembre 1927, p. 4.

George Grosz, entre otros, no llegaría a realizarse bajo las siglas de la U.D.E.[364]. Es también el caso de la invitación para la participación colectiva en el Salón Internacional de Caricatura de la ciudad de Viena de 1932. La U.D.E., pese a iniciar los trámites para seleccionar el conjunto de obras que se enviarían a la capital austríaca, no llegó finalmente a presentarse como colectivo expositor.

b) Banquetes de homenaje y fiestas

El ya citado Artículo nº 2 de los estatutos de la U.D.E. contemplaba, al margen de las actividades de carácter estrictamente artístico, la celebración de otros eventos sociales con diferentes objetivos. Un primer conjunto lo componen los conocidos como "banquetes de homenaje". Este formato, mediante el cual los socios buscaban tanto reconocer la labor específica de un artista como fomentar el sentido colectivo del grupo, se convirtieron en una práctica recurrente de la U.D.E. siguiendo una tradición iniciada en la década previa a su creación.

Ya hemos comentado en este sentido el caso del ofrecido a Tomás Leal da Câmara en 1916 en el Campo del Recreo, un lugar cercano al Puente de los Franceses, ya que, recordemos, es a raíz de su celebración que comienza a ser evidente en José Francés la idea de crear una asociación en la cual agrupar a los humoristas. Entrados en la década de 1920 y antes de la formación de la U.D.E. en julio de 1925, tienen lugar los celebrados en honor de Marín (en 1923 en el Hotel Ritz); Bagaría (en 1923 en el Hotel Palace); Sancha (en 1923 en el Restaurante La Sevillana); Tovar (en 1925 en el Hotel Nacional) y el caricato francés Jean-Louis Forain (en 1925 en el Restaurante Ideal del Parque del Retiro). Inmediatamente después, ya organizados por la U.D.E. se celebran los de K-Hito (en 1926 en el Hotel Nacional); Ribas y Baldrich (a modo de "paella homenaje" en el Hotel Nacional); Penagos (1926 en el Colmao Los Gabrieles); Cilla (en 1927 en el Círculo de Bellas Artes); Sirio (en 1928 en el Teatro de la Zarzuela con motivo de su regreso a su Cuba natal); Bon (en 1928 en el Teatro de la Zarzuela); Xaudaró (en 1929 en el Hotel Nacional) y de nuevo Tovar (en 1933 en el Hotel Gran Vía).

Más allá de las características individuales de cada uno de estos festejos interesa señalar cómo en su conjunto los banquetes de homenaje sirvieron para

[364] En 1934 se llevó a cabo una "Exposición de Dibujos contra la guerra y el fascismo" si bien organizada por la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios en el Salón del Ateneo de Madrid.

reforzar el nexo de unión entre los humoristas al tiempo que dar visibilidad a la profesión. La mayoría de estas celebraciones tuvieron como protagonista a dibujantes vinculados tanto al grupo de Los Humoristas como a la U.D.E., si bien se celebraron otros con un carácter extraordinario por tratarse de personajes ajenos al grupo. Son los casos, por ejemplo, del banquete al caricaturista francés Forain en 1925 o del homenaje a Cilla en 1927. En este último, el caricato fue además nombrado socio de honor de la U.D.E., resultando interesante al tratarse de un reconocimiento a la labor de un miembro de la generación anterior que ha de considerarse, junto con Mecachis, el principal representante de la caricatura finisecular en la capital.



Banquete a Francisco Sancha (1) con Bagaría (2) y Tovar (3) entre los asistentes.
La Voz, 10-II-1923, p. 1.



Banquete a Manolo Tovar en el Hotel Nacional.
Nuevo Mundo, 3-IV-1925, p. 23.

Interesa, además, resaltar el carácter multitudinario de estas reuniones en las cuales se congregaron desde los aproximadamente 50 comensales del banquete a Bon en 1928, a los 150 del ofrecido a K-Hito en 1926, a los 200 de Bagaría en 1923 y hasta los 500 que homenajearon a Tovar en 1925. Esta masiva asistencia de público, entre el cual solían figurar personajes del mundo del arte, el periodismo, la literatura y la política, fue explicada así por el anónimo cronista del *Heraldo de Madrid*: "Son los caricaturistas los divos del periodismo. Y como tales divos pasan pronto de moda. Por eso el homenaje a Manolo Tovar era ya obligado, porque Tovar ha conseguido serlo durante veinte años"[365].

[365] "El homenaje a Tovar", en *Heraldo de Madrid,* Madrid, 30 marzo 1925, p. 1.

Un segundo recurso empleado por la U.D.E. para llevar las actividades de sus miembros a un plano social diferente al artístico fue la celebración de bailes y fiestas. Esta práctica fue iniciada, recordemos, con la representación de la revista *Buen Humor* en la velada organizada en el Club Parisiana por la extinta Asociación de Dibujantes Españoles. Del mismo modo, antes de la creación de la U.D.E., los días 6 de diciembre de 1922 y 2 de marzo de 1924 tuvieron lugar en el Hotel Palace sendas ediciones del denominado "Baile de Máscaras de los Humoristas", estando ambos precedidos por una cena de gala.

Una vez constituida la U.D.E., bailes y fiestas se convirtieron en un elemento esencial para la sociedad, siendo contemplados en sus estatutos como fuentes necesarias de financiación tanto de la propia agrupación como del Montepío de Dibujantes creado para la protección de los socios. Se diferenciaban con ello de los banquetes de homenaje, eventos mediante los cuales se buscaba, ante todo, mostrar el reconocimiento del grupo a uno de sus miembros, si bien compartían con éstos el evidente objetivo de fomentar la cohesión interna entre los dibujantes.

De esta manera, la ciudad de Madrid fue escenario de diferentes festejos organizados por la U.D.E. en la segunda mitad de los años veinte y hasta el comienzo del conflicto bélico civil. Entre estos eventos es posible destacar: el "Baile de los Humoristas", celebrado el 15 de febrero de 1928 en el Teatro de la Comedia de la calle del Príncipe; la "Fiesta Benéfica de la U.D.E." del 20 de febrero de 1929 en el Teatro de la Comedia y el "Gran Baile de los Humoristas" del 6 de febrero de 1932 en el Teatro Victoria.

A partir de este momento la Sala de Fiestas del Gran Metropolitano se convirtió en el enclave favorito de la sociedad para sus celebraciones, teniendo lugar en ella el "Baile de La Española" del 6 de marzo de 1933; el "Baile de los Inocentes" del día 28 de diciembre de 1933; el "Baile de los Antropófagos" del 14 de febrero de 1934 (Il. 49) y el "Baile de Etiqueta Prestada" del 28 de diciembre de 1934. Por último, el "Baile de la última noche de las Mil y una noches" tuvo lugar el 26 de febrero de 1936 en el Teatro Victoria de Madrid.



"Baile de los Humoristas" (1932)
con Demetrio (1) y Ribas (2).
Crónica, 14-II-1932, p. 4.



"Baile de los Humoristas" (1934) con Ribas, presidente de la U.D.E. (x).
Crónica, 14-II-1932, p. 4.



Il. 49. Cartel anunciador del "Baile de los Antropófagos" de la U.D.E. (1934).
Obra conjunta de RIBAS GARRIDO, LÓPEZ RUBIO, ESTEBAN y BELLÓN.
Crónica, 14-II-1934, pp. 20-21.

La sucesiva celebración de estas fiestas, en particular de aquéllas que tuvieron lugar entre 1932 y 1936, terminó por convertirlas en un evento social de formidable repercusión en la ciudad de Madrid. Los tradicionales bailes de etiqueta de los años veinte dieron paso a multitudinarias fiestas con diferentes temáticas a partir del recurso del disfraz. El origen de este nuevo carácter desenfadado e informal de los bailes organizados por la U.D.E. hay que buscarlo de nuevo en José Francés, quien con ocasión del "Baile de los Humoristas" de 1932 y desde su cargo de presidente de la agrupación comentaba:

> Madrid no tiene todavía un baile de artistas a la manera de los famosos de las *Quatre Arts* o de *La Horda* parisienses; de los de Chelsea, en Londres, o del grupo turbulento y renovado cada generación de los pintores y escultores muniqueses. […] Importa, pues, restablecer en los Carnavales madrileños el baile genuino de los artistas, semejante al de las Cuatro Artes, de París, y donde sean los jóvenes de veinte a sesenta años —privilegio sólo peculiar de los artistas— enredados a las profesiones libérrimas de la Plástica, la Música y la Literatura, los que predominen y den cabal expresión al espectáculo. Un espectáculo tan equidistante del cabaret como del baile de Casino o Casa región. Un espectáculo que no precisa de la basta [sic] lujuria de las aglomeraciones anónimas en los teatros populares, ni tampoco de la concurrencia del burgués más o menos acompañado de su familia. El Baile de los Humoristas puede y debe ser eso[366].

Se trató, por tanto, con estos bailes, de emular festejos celebrados por otras asociaciones artísticas –formales o informales– en las principales capitales del arte europeas al tiempo que satisfacer tanto las necesidades de esparcimiento y socialización de los dibujantes como las de promoción del colectivo y las pecuniarias de las arcas de la U.D.E. y su Montepío.

La última de las fiestas de este tipo organizadas por la U.D.E. fue el denominado "Baile de la última noche de las Mil y una noches", el cual tuvo lugar cuatro meses antes del comienzo de la Guerra Civil. Este acontecimiento histórico supuso el final de las actividades de la Unión de Dibujantes Españoles y, con ello, de una experiencia colectiva con una duración de once años.

---

[366] FRANCÉS, José, "Arte y Carnaval. Lo que fue y lo que prometió el Baile de los Humoristas", en *Crónica*, Madrid, 14 febrero 1932, p. 4.



"Baile de la última noche de las Mil y una noches" de la U.D.E. (1936) con su presidente Ribas (x) y Orbegozo (1) en la imagen de la parte derecha.
Crónica, 8-III-1936, p. 30.

En conclusión, una vez analizados los diferentes ejes en torno a los cuales se desarrolló la experiencia de los caricaturistas de la nueva generación, es decir, los Salones de Humoristas, la tertulia semanal de "Los Jueves Humorísticos" y la Unión de Dibujantes Españoles, con sus exposiciones y actividades sociales, resulta evidente que la experiencia tuvo un marcado carácter colectivo. En efecto, cada uno de los tres ejes mencionados dotó a nuestros caricaturistas de una serie de condiciones para la agrupación manifiestamente más favorables que las que habían encontrado sus predecesores del núcleo en torno al *Madrid Cómico* a finales del siglo XIX. Se escribía así un capítulo más en la historia de los colectivos de artistas en el territorio español en las tres décadas previas a la Guerra Civil. Se contribuía, además y sin ser conscientes de ello, a reforzar la idea de Javier Pérez Segura en torno a la necesaria desmitificación del carácter "individualista" asociado al artista español del periodo[367].

Los Humoristas, y con ellos la Caricatura Nueva, han de ser entendidos como un fenómeno de carácter colectivo con una evidente repercusión en la vida social de la ciudad de Madrid en el periodo comprendido entre el primer Salón de Caricaturas

[367] Véase PÉREZ SEGURA, Javier, "Las agrupaciones de arte moderno y de vanguardia en España (1910-1936)", ob. cit., p. 221.

de 1907 y la celebración del último de sus actos grupales en el "Baile de la última noche de las Mil y una noches" de 1936. Más aún, en cada una de estas ocasiones en que varios de nuestros protagonistas coincidieron para manifestarse más allá de sus intereses individuales rezuma lo que Manolo Tovar vendría a significar en relación con su homenaje personal: "este homenaje no es a mí, sino al arte que todos cultiváis" [368]. Creemos, así, que este carácter eminentemente colectivo de la experiencia de Los Humoristas reside en la mismísima base de la renovación estética del arte de la caricatura en la ciudad de Madrid al hacer fluir relaciones y contactos personales y profesionales de otra manera impensables.

Queda de esta manera preparado el terreno para entender el fenómeno que, a continuación y representando la segunda parte de nuestro estudio, trataremos de mostrar, es decir, la renovación del arte de la caricatura en el Madrid de los años diez, veinte y treinta del siglo XX merced al trabajo, al talento y la camaradería del grupo de Los Humoristas.

[368] "El banquete a Manolo Tovar", en *El Imparcial,* Madrid, 30 marzo 1925, p. 3.

CAPÍTULO 8

El laboratorio sintético de la caricatura personal

8.1. Retratos y caricaturas

La renovación estética del arte de la caricatura en el Madrid de comienzos del siglo XX tuvo en su orientación vinculada al *portrait-charge*, esto es, el subgénero consistente en la selección de uno o varios rasgos distintivos de un personaje y su puesta en evidencia por medio de la representación plástica, uno de sus episodios fundamentales. Sirva como ejemplo la comparación entre los dos autocaricaturas realizadas por Manuel Tovar (1875-1935) en 1904 (Il. 50) y 1933 (Il. 51).



Il. 50. "Manuel Tovar (Don Hermógenes)"
TOVAR, *Don Quijote*, 24-XII-1904, p. 3.



Il. 51. "Manuel Tovar"
TOVAR, *La Voz*, 31-III-1933, p. 3.

Con independencia de los irremediables efectos del paso del tiempo en el rostro del dibujante, así como de los requerimientos estéticos de cada una de las publicaciones, el semanario *Don Quijote* y el diario *La Libertad*, la confrontación de ambas imágenes pone de manifiesto la existencia de una metamorfosis radical en el modo de abordar la caricatura por parte de Manolo Tovar en el espacio de tres décadas. El propósito de este capítulo es el de ofrecer una explicación a esta

renovación de la caricatura personal, no sólo en el caso específico del genial artista, cuyos dibujos empleamos aquí como paradigmas de un formidable proceso de transformación, sino de la generación de Los Humoristas a partir de las obras de los especialistas más significativos en este subgénero en particular: Tovar, por supuesto, pero también Ardid, Bagaría, Bon, Del Arco, Echea, Ferrer, Fresno, Fuente, Leal da Câmara, Llasa, López Rubio, Rivero Gil, Romero Escacena, Sancha, Santana Bonilla, Sileno, Sirio, Tovar, Xaudaró o Zas.

Sin embargo, antes de emprender este camino, conviene aludir a dos cuestiones que aparecerán de manera recurrente a lo largo del mismo. En primer lugar, la necesidad de referirnos a otras artes y, en particular, a la pintura en el contexto europeo en las décadas comprendidas entre los años ochenta del XIX y los años treinta del nuevo siglo. Como ya avanzásemos al final del pasado capítulo, es en este periodo cuando la transformación plástica del gran arte permite un mayor acercamiento con la caricatura en virtud de su mutuo desinterés, e incluso desdén, diríamos, por la belleza en cuanto ideal estético. El *portrait-charge*, ahora más que nunca, fija su vista en los nuevos repertorios figurativos propios de la pintura con el propósito de expandir sus límites en cuanto manifestación artística. Del mismo modo, la pintura encuentra en la caricatura un terreno propicio para la experimentación formal en virtud de su economía de medios y su bajo coste en comparación con el tradicional formato del óleo sobre lienzo. Así, son innumerables los casos de artistas que, ligados de manera principal a uno de los dos medios, acuden al otro en diversos momentos de su carrera[369]. De esta forma, el territorio de intersección entre caricatura y pintura, aunque ya existente, ensanchó de forma inédita su superficie para servir de lugar de transferencias formales y conceptuales entre ambas disciplinas. Es a consecuencia de lo anterior que la renovación de la caricatura personal en la capital en nuestro periodo de referencia ha de comprenderse en el contexto más amplio de las transformaciones en el arte europeo del momento.

La segunda cuestión nos remite de igual manera a un asunto de proximidad, en este caso, entre el retrato pictórico y la caricatura personal como géneros particulares en sus respectivas artes. Parece razonable comenzar el tanteo de esta relación mencionando cómo uno y otro parten de una premisa común consistente en

[369] Recordemos cómo, en el caso español, artistas fundamentales para el desarrollo de las vanguardias artísticas como Salvador Dalí, Juan Gris, Joan Miró o Pablo Picasso, entre otros, realizaron incursiones en el campo de la caricatura a lo largo de sus respectivas trayectorias.

proporcionar una representación plástica de uno o varios individuos. Sin embargo, a lo largo de sus respectivas historias, los planteamientos de uno y otro género o, por decirlo de otra manera, sus formas de plantear esta representación, han sido diferentes. En el caso del retrato pictórico, desde su origen en la Grecia clásica durante "la primera mitad o el segundo cuarto del siglo V a.C."[370], la tónica general en el arte occidental ha sido la de una progresión hacia un naturalismo cada vez más acusado para responder a las exigencias del parecido entre el modelo y su imagen. Por su parte, la caricatura personal, desde sus primeras manifestaciones dedicadas a personajes públicos en torno al 1600, se ha vinculado de manera voluntaria al ámbito de la deformación, la exageración y lo grotesco[371].

No obstante, durante los primeros compases del siglo XX ambos géneros tendieron a la convergencia en cuestiones tales como sus condiciones de producción y su intención, al margen del ya mencionado interés por la experimentación formal y los recursos específicos de otras disciplinas. En el caso de las condiciones de creación tradicionales del *portrait-charge*, el dibujante trabajaba por lo general a partir de imágenes preexistentes del modelo o de su propia memoria. Por el contrario, en lo tocante al retrato pictórico, sabemos que a lo largo de la historia del arte la fórmula más extendida ha sido la consistente en un encargo por parte del modelo al artista junto con la presencia de ambos en un mismo espacio durante la realización de la obra. Esta relación de dependencia entre uno y otro, no obstante, comenzará a resquebrajarse en las últimas décadas del siglo XIX. Como bien recuerda Malcolm Warner, es entonces cuando el pintor, movido por un afán de libertad creativa, comienza a elaborar retratos no sólo sin la existencia de un encargo previo sino, además, sin la necesaria presencia del modelo en el estudio[372]. Con este paso y, a pesar de las evidentes excepciones en cada uno de los géneros, retrato y caricatura convergen por primera vez en su *modus operandi*, circunstancia que, como veremos

[370] GARCÍA GUAL, Carlos, "Rostros para la eternidad", en R. Argullol (coord.), *El retrato,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 21.

[371] Para una aproximación a la historia de la caricatura personal véanse, por ejemplo, los siguientes estudios: ASHBEE, C. R., *Caricature*, ob. cit.; GIANERI, Enrico, *Storia della caricatura*, Milán, Omnia, 1959; LUCIE-SMITH, Edward, *The art of caricature*, ob. cit.; LYNCH, Bohun, *A history of caricature*, ob. cit.; WECHSLER, Judith, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, ob. cit.

[372] Véase WARNER, Malcolm, "Retratos sobre el retrato", en VV. AA., *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2007, pp. 11-23.

más adelante, se encuentra vinculada de manera íntima a un mutuo interés por la experimentación formal.

No obstante, no son las condiciones de creación de la obra de arte la única dimensión en la que uno y otro género acercaron posturas a comienzos del nuevo siglo. Como recuerda Sherry, el retrato occidental se ha caracterizado en su devenir por el "agrandamiento" del retratado, en relación a la exaltación de su poder o su condición social o moral, mientras que la caricatura, contando con su menor tamaño y más humildes medios, se ha esforzado por lograr su "empequeñecimiento", es decir, por rebajar su condición[373]. De nuevo esta convencional distancia se reduce de forma drástica en el siglo XX. El carácter apologético del retrato al uso, destinado a la elevación social y moral del modelo, cede terreno ante la revelación de la verdad interior de un personaje, el retratado, cuya altura moral en cuanto individuo se torna más fiel a la real. Por su parte, el original empeño deformante y humillante de la caricatura experimentará un proceso semejante que conducirá a sus artífices a dejar a un lado exageración de los defectos físicos de su hasta entonces víctima para elaborar una imagen más complaciente con el personaje en sintonía con su psicología individual y su papel en la sociedad. Como bien apuntó el crítico Rafael Domènech con ocasión del Salón de Humoristas de 1908 presagiando la evolución posterior de ambos géneros en la capital:

> El arte del retrato y de la caricatura son hermanos. En ambos hay que expresar los rasgos esenciales de fisonomía y de cuerpo, y más aún aquellos otros de índole moral que se manifiestan en rasgos plásticos. En el caso del retrato como en el de la caricatura se llega a la 'verdad vital' y sin ella ni hay retrato ni caricatura[374].

[373] ["The formal portrait, that is, tends to portray the sitter as he would like to be seen—larger than life, possessing heroic stature or mien, or, at least, assuming his public role. One is reminded, in this context, of the way in which Reynolds, later in the century, posed his sitters in the attitudes of Greek statues of the gods. The caricature portrait, on the other hand, diminishes the sitter in its size, technique, and portrayal of character. Its subject is not a god or a hero, but a pygmy, dwarf, or puppet whose character can be summed up with all the reductiveness of a lampoon. Taken as a whole, then, caricature responds to the idealization of formal portraiture by trying to cut man back down to size, to remind him of his Lilliputian stature in the larger scheme of things".] En SHERRY, James, "Four Modes of Caricature: Reflections Upon a Genre", *Bulletin of Research in the Humanities 87*, nº. 1, p. 34.

[374] DOMÈNECH, Rafael, "Segundo Salón de Humoristas", ob. cit, p. 3.

Así pues, es en virtud de las anteriores circunstancias que nuestro análisis de la renovación de la caricatura personal en Madrid a comienzos del siglo XX se enmarca no sólo en el contexto general de las transformaciones en el campo del arte durante este periodo sino, además, del género del retrato considerado como un campo de experimentación común con independencia de los medios técnicos empleados.

8.2. Particularidades de la *charge* personalista a comienzos del siglo XX

La puesta al día de la prensa española con respecto a los países más avanzados del continente europeo en torno al año 1900 tuvo una formidable repercusión para la caricatura personal. Diarios de información general y semanarios ilustrados mudaron su aspecto de forma definitiva en las primeras décadas del siglo XX haciendo del elemento visual un componente esencial a su nueva estética. Este carácter epidémico de la imagen en la prensa moderna, unido al gradual incremento del número de cabeceras y de lectores acaecido en este mismo periodo, potenció su condición como fuente de información llegando incluso a desafiar la hegemonía del texto como esencia de las publicaciones periódicas.

Fruto de este proceso, no sólo la caricatura personal sino, con ella, la fotografía, adquieren cada vez una mayor importancia en cuanto portadoras de la fisonomía de los protagonistas de la arena pública. Así, en relación con las colecciones del semanario ilustrado madrileño *Blanco y Negro*, fundado en 1891, Francisco Ayala recordaba cómo éstas le familiarizaban "con las facciones de los políticos, criminales famosos, toreros y actores", así como le asomaban "a tales o cuales personajes de la villa y corte"[375]. No obstante, desde el punto de vista formal existía una diferencia fundamental entre los retratos caricaturescos y los proporcionados por la cámara fotográfica en cuanto a su variedad estilística. Como bien apuntara José Francés para el caso de la primera, su aspecto podía oscilar entre "un jeroglífico más o menos decorativo" hasta un "retrato ridiculizante a la manera de aquellos ingenuos de *Madrid Cómico*" [376]. En otras palabras, desde la más desconcertante abstracción hasta el más puro naturalismo.

Este amplio rango de posibilidades formales, evidente en las autocaricaturas de Manuel Tovar reproducidas al inicio del capítulo, fue posible en virtud del disfrute,

[375] SEOANE, María C. y María D. SÁIZ, *Historia del periodismo en España, vol. 3*., ob. cit., p. 171.
[376] LAGO, Silvio, [seud. de José Francés], "Los caricaturistas: Romero Escacena", en *La Esfera*, Madrid, 8 agosto 1925, p. 31.

por parte de los humoristas de la nueva generación, de una libertad creativa hasta entonces inédita. Tal circunstancia posibilitó que el campo de la caricatura personal se convirtiese desde comienzos del siglo XX en una suerte de laboratorio formal conducente, en última instancia, a la proliferación de un amplio abanico de propuestas individuales al modo que es posible intuir en la caricatura de Bon (Il. 52) a partir de los dibujos de Sirio, López Rubio y Bagaría, así como del resto de los artistas cuyos retratos están representados en la viñeta.



Il. 52. Sin título.
BON.
Nuevo Mundo, 2-XI-1923, p. 29.

La expansión de los límites creativos del arte de la caricatura considerado de forma genérica encontró un gran aliado en el carácter prolijo de la nueva generación, cuyo elevado número de miembros dio lugar a lo que podríamos denominar como una suerte de "pluriestilismo simultáneo". Así, uno de los primeros efectos de este carácter idiosincrático del grupo de Los Humoristas es la dificultad para encontrar criterios de clasificación de las producciones individuales en el ámbito específico de la *charge* personalista durante nuestro periodo de referencia. Podría decirse, sin temor a error, que existieron al menos tantos estilos como caricaturistas. "Al menos", decimos, porque es a la vez común que un mismo artista deambule de un lado a otro de este laboratorio plástico hasta encontrar su marca distintiva. Más aún, es posible que en un mismo momento, dos personajes diferentes sugieran al mismo dibujante

estilos distintos. Es el caso de los retratos de Benito Pérez Galdós (Il. 53) y de Ramón del Valle-Inclán (Il. 54) realizados por Fresno en 1910 con menos de un mes de espacio entre uno y otro. Mientras el autor gallego le sugiere al caricaturista una estética de raigambre simbolista, poética y ornamental, en el caso del escritor canario se evidencia un estilo más realista, sobrio y sin concesiones a lo decorativo.



Il. 53. "D. Ramón del Valle-Inclán".
FRESNO, *Gedeón*, 27-II-1910, p. 7.



Il. 54. "Don Benito".
FRESNO, *Gedeón*, 20-III-1910, p. 6.

Debido a lo anterior, más que de estilos concretos hablaremos en este capítulo de una tendencia general marcada por el tránsito desde el naturalismo hacia la síntesis, desde la acumulación a la eliminación y desde el examen fisonómico hacia el psicológico. Se trata, en cualquier caso, de un proceso que podríamos caracterizar como de "evolución multilineal" y que, por tanto, ha de estudiarse a partir de un equilibrio entre la estrechez de un único relato estrictamente lineal y la amplitud de la consideración de cada artista de manera aislada. Así, mediante este planteamiento trataremos de dar explicación a un hecho que no admite discusión, esto es, la existencia de una extraordinaria distancia entre la caricatura personal de la generación del *Madrid Cómico* en los años noventa del siglo XIX y la desarrollada por la nueva promoción de humoristas desde finales de la década inmediatamente posterior hasta la fatídica fecha de 1936.

8.3. La *charge* finisecular y la transición hacia su renovación

Una primera causa de la renovación de la caricatura personal a comienzos del siglo XX en la capital fue el rechazo expreso del modelo hegemónico previo tanto por parte de la crítica como de los propios humoristas. Este modelo, consistente en la construcción de la caricatura por alteración de las proporciones entre una enorme cabeza de marcado naturalismo sobre un cuerpo minúsculo se constituyó en norma para el *portrait-charge* finisecular en la ciudad de Madrid.

Los fundamentos estéticos de este tipo de representación, iniciada en la primera mitad del siglo XIX por el dibujante francés André Gill (1800-1885), se hallan en la tradición del retrato pictórico decimonónico. Dicha tradición, que como bien recuerda Joanna Woodall, se encuentra determinada en su mayor parte por un apego al realismo y a la verdad[377] derivado de la filosofía positivista de Auguste Comte (1758-1857), obtiene su contrapunto en un arte de la caricatura que, desde sus inicios, se definió por su distintiva deformación de la realidad. Sin embargo, los caricaturistas franceses de mediados del XIX, con André Gill a la cabeza, pero también con un Honoré Daumier (1809-1878) o un Nadar (1829-1910) quienes, entre otros, secundaron la nueva fórmula, encontrarían con ella la manera de hacer converger ambos planteamientos.

El retrato de Émile Zola por Gill es paradigmático en este sentido (Il. 55). La exigencia de realismo es satisfecha mediante un retrato de fuerte parecido, profuso en detalles fisonómicos e incluso académico en virtud de su uso del claroscuro. Con ello, el camino a la segunda exigencia, aquélla que implica la fidelidad a la verdad de lo representado, se encuentra garantizado. Esta garantía viene dada por la confianza en la capacidad de los rasgos externos del individuo para dar cuenta de su ambiente interior. En efecto, durante el siglo XIX la caricatura personal halla en la ciencia de la



Il. 55. "Le pot-bouille à Zola". ANDRÉ GILL, *La Nouvelle Lune*, 20-IV-1882, p. 1.

[377] WOODALL, Joanna, "Facing the subject", en J. Woodall (ed.), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 5.

fisonomía un aliado en su camino hacia la revelación de la condición moral del sujeto retratado. Este tipo de saber, en boga tras las investigaciones al respecto del reverendo suizo Johann Caspar Lavater (1741-1801), predicaba la utilidad de los rasgos externos y visibles del ser humano para conocer su carácter, así como sus pasiones, en virtud de una hipotética correspondencia entre ambas partes[378]. Así pues, la fidelidad al aspecto exterior del individuo, la sujeción estricta a sus rasgos específicos, se convertía en el instrumento primordial del dibujante para acceder a la verdad de su alma[379].

No obstante, ya hemos señalado cómo este modo de hacer atentaba contra la propia naturaleza de la caricatura. Para resolver esta contradicción, es decir, para ceder a los requisitos de realismo y verdad sin por ello renunciar a su naturaleza primigenia, la disciplina se reinventó. Y lo hizo mediante el recurso a la desproporción, a la alteración de la adecuación de las partes del cuerpo con el todo al situar un cuerpo minúsculo como sustento de una gigantesca cabeza. El resultado, más cercano a la anatomía de un muñeco que a una figura humana, preservaba de esta manera su nota fundamental mediante lo que no dejaba de ser una representación grotesca de la realidad.

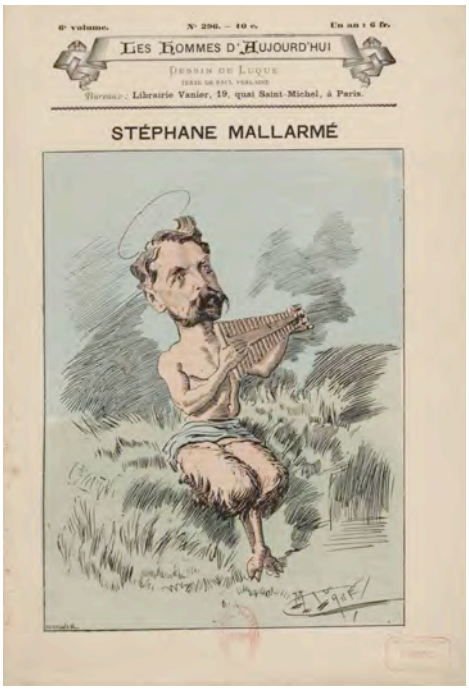
Procedente como ya hemos mencionado de la capital gala, este recurso plástico se popularizó en España durante las décadas de 1880 y 1890 teniendo entre sus difusores a dibujantes del entorno del *Madrid Cómico* tales como Navarrete, Cilla (Il. 56) o Luque (Il. 57). En el caso de este último, su retrato de Stéphane Mallarme, aparecido en portada del periódico parisino *Les Hommes d'aujourd'hui*, es además reforzado en su componente grotesco mediante la combinación del rostro del poeta con un cuerpo animal empleando así una técnica aceptada en el género de la caricatura desde sus inicios y explotada de manera especial durante la primera mitad del siglo XIX por parte del dibujante francés Grandville (1803-1846).

[378] Véase LAVATER, Johann Caspar, Thomas HOLCROFT y Samuel HILL, *Essays on physiognomy for the promotion of the knowledge and the love of mankind*, Boston, William Spotswood, & David West, 1794.

[379] La mayor parte de los estudios genéricos en torno a la historia de la caricatura tratan en algún punto esta relación entre esta disciplina y la fisonomía en cuanto ciencia o, al menos pseudo-ciencia. Sin embargo, es preciso destacar el ya mencionado ensayo de Judith Wechsler, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, por su atención específica a este asunto.



Il. 56. "Torcuato Luca de Tena"
RAMÓN CILLA, *Madrid Cómico*,
20-VI-1896, p. 1.



Il. 57. "Stéphane Mallarmé".
MANUEL LUQUE, *Les Hommes d'aujourd'hui*, nº
296, p.1.

Una vez superado el límite cronológico del año 1900 esta fórmula comenzó a ser considerada en cuanto exponente principal de un modo de hacer arcaico tanto por parte de la crítica especializada como de los propios dibujantes. Contamos en este sentido con numerosos testimonios, tanto desde uno como desde otro ámbito, si bien nos limitamos a reproducir aquí los de estos últimos al depender de ellos la sustitución del recurso a la macrocefalia y el dibujo detallado, casi de precisión fotográfica, por uno más acorde con la nueva era.

Así, ya en una fecha tan temprana como 1905 el caricato Cyrano, seudónimo del escritor Ramón López-Montenegro, señalaba a la generación finisecular al acusar a sus miembros, con la excepción de Rojas y Mecachis, de poseer un único método de elaboración del retrato caricaturesco consistente en "trazar un cuerpo desmedrado con enorme cabeza" para terminar añadiendo cómo "de ahí no salían 'ni a tiros'"[380]. Del mismo modo, otro de los representantes fundamentales de la nueva hornada, el dibujante Tito, comentaba en su ensayo de 1918: "Pasaron, por fortuna, los tiempos

[380] LÓPEZ-MONTENEGRO, Ramón, "Arte Español. Sancha y Lengo", ob. cit., p. 4.

en que no se concebía una caricatura personal sin una cabezota inmensa apenas sostenida por un cuerpecito endeble y diminuto"[381]. Finalmente Sirio, artista que como comprobaremos en próximas páginas fue uno de los responsables de la renovación del *portrait-charge*, se jactaba en 1929 de la superioridad de la caricatura de su época frente a la del tiempo anterior atacando de manera directa al dibujante de las portadas del *Madrid Cómico*: "¡Oh, aquellas absurdas caricaturas de Cilla, en las que aparecían unas cabezas enormes, gigantescas sobre cuerpecillos insignificantes!"[382].

El rechazo de este modelo entre los dibujantes afincados en la capital comenzó a gestarse con el cambio de siglo. El objetivo no era otro que el de romper la homogeneidad que había caracterizado a los caricatos finiseculares y que, décadas más tarde, reconocería Ramón Cilla, una de sus máximas figuras, al comparar su generación con la dominante en los años veinte: "Nosotros, aunque con pequeñas diferencias individuales, íbamos todos dentro de un mismo patrón. Hoy los dibujantes tienen una gran personalidad"[383].

No obstante, no ha de pensarse en una transformación súbita entre los modos de hacer de una y otra generación en el campo de la caricatura personal. A comienzos del siglo XX la representación de la figura humana volvía a representar un dilema para los dibujantes, convencidos de la necesidad de superar la fórmula de sus predecesores pero sin saber a ciencia cierta qué tendencia estética adoptar entre las vigentes en dicho momento. La situación, en este momento, bien se parecía a la imaginada por el dibujante alemán Hermann Schlittgen a mediados de la década de 1890 en su caricatura titulada *Sueños del pintor tras visitar la exposición de arte* (Il. 58). En ella, las diferentes orientaciones estéticas vigentes –la mística, la naturalista, la impresionista, la idealista, la simbolista e incluso la *kitsch*–, encarnadas en figuras humanas femeninas, se disputan de manera bárbara la hegemonía de la representación artística.

[381] SALMERÓN, Exoristo, *La caricatura y su importancia social*, ob. cit., p. 11.
[382] SALADO, J. L., "Sirio y sus caricaturas. Sirio y sus compañeros", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 29 abril 1929, p. 8.
[383] CANAL, I., "Los dibujantes de hoy le dedican un homenaje a Ramón Cilla, el caricaturista más popular de España hace treinta años", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 8 abril 1927, pp. 8-9.



Il. 58. "Sueños del pintor tras visitar la exposición de arte".
Por HERMANN SCHLITTGEN.
Fliegende Blätter, vol. 101, 1894, nº. 2562, p. 92.

En este sentido, las principales opciones planteadas en la primera década del siglo XX por los entonces jóvenes dibujantes de la nueva generación para la representación caricaturesca bien se parecen a las existentes en la caricatura de Schlittgen. Como puede suponerse, el escenario en el que se libraba esta batalla no era otro que el panorama artístico europeo y, de un modo muy especial en el caso madrileño, la capital francesa. Si además nos restringimos al arte de la caricatura considerada no ya en su faceta retratística sino en su totalidad, es preciso apuntar cómo las diferentes sensibilidades estéticas viajaban de un punto a otro de la geografía del continente con extrema sencillez. Así, además de los tradicionales vehículos que suponían los frecuentes viajes de artistas entre los distintos centros del arte europeo, para el caso de nuestra disciplina fue aún más relevante la circulación, ya masiva desde comienzos del nuevo siglo, de revistas ilustradas, semanarios satíricos, festivos o sicalípticos cuyos contenidos difundieron los diferentes códigos visuales. Más aún, como ya señalásemos con ocasión del capítulo dedicado a renovación de la prensa, ésta propició la importación de caricatura foránea que, ya desde antes de 1900, comenzaba a aparecer en los medios escritos nacionales.

Una primera vía, quizás la más directa, fue la que prolongó la vigencia del retrato de raíz académica, detallista y fiel a las facciones del modelo típico de las caricaturas macrocéfalas con la novedad de la restauración de las proporciones entre cabeza y cuerpo. Son los casos, entre otros y con mayor o menor grado de realismo, de los dibujos de Tovar (Il. 59), Moyá (Il. 60), Sileno (Il. 61) y Xaudaró (Il. 62), todos ellos en línea con la figuración del gran referente europeo de esta tendencia a comienzos del siglo XX, el caricato francés Charles Lucien Léandre (1862-1934), así como con las de Ape [seud. de Carlo Pellegrini] (1839-1889) y Spy [seud. de Sir Leslie Ward] (1851-1922), ambos activos en Londres a finales del Ochocientos. De un modo particular, la continua atención de los dibujantes españoles a sus homónimos franceses, asunto que no en pocas ocasiones fue motivo de descrédito para la caricatura nacional, resulta evidente en la caracterización de Antonio Maura como "El nuevo Josué", obra de Joaquín Xaudaró elaborada en términos muy similares a los empleados tan sólo unos meses antes por Léandre en su *Don Quijote* (Il. 63).



Il. 59. "Canalejas".
TOVAR,
Don Quijote,
13-VI-1902, p. 2.



Il. 60. "Después de la victoria"
Por MOYÁ,
Gedeón,
12-XI-1903, p. 1.



Il. 61. "Nuestro barón Haussman",
SILENO,
Gedeón, 20-III-1901, p. 4.



Il. 62. "El nuevo Josué".
XAUDARÓ.
Gedeón, 2-IX-1904, p. 1.



Il. 63. "Don Quichotte".
CHARLES LUCIEN LÉANDRE.
La Revue Théâtrale, nº. 8, abril 1904, p. 1.

La segunda de las rutas transitadas por los caricatos de principios de siglo en Madrid fue la que, en el ámbito del modernismo, les conectaba con el uso de la línea, así como con el juego entre espacios llenos y vacíos de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), de Théophile Steinlen (1859-1923) (Il. 65) o del catalán Ramón Casas (1866-1932) (Il. 66). En este caso, no sólo las ilustraciones caricaturescas sino, también los anuncios publicitarios, en cuanto elementos dominantes en la prensa del periodo, así como el cartelismo modernista, facilitaron la adopción de los rasgos propios de esta tendencia entre los caricatos de la nueva generación. Sirvan como ejemplo los retratos de Santana Bonilla (Il. 67), Tovar (Il. 68) y Sancha (Il. 69).



Il. 65. "Prière Marmitale". THÉOPHILE STEINLEN, 1894.



Il. 66. "Estudio para el cuadro 'Ramón Casas y Pere Romeu en un tándem'" RAMÓN CASAS, c.1894.



Il. 67. "José Echegaray". SANTANA BONILLA, *Monos*, 24-VI-1905, p. 1.



Il. 68. "Alberto Almoguera". TOVAR, *Madrid Cómico*, 28-X-1911, p. 1.



Il. 69. "Jacinto Benavente". SANCHA *Blanco y Negro,* 19-III-1904, p. 14.

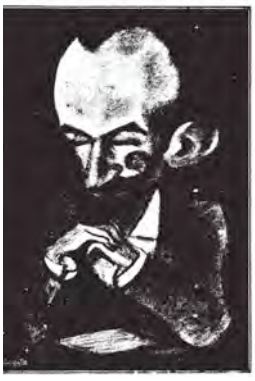
Por último, una tercera deriva de la caricatura personal en su transición hacia la renovación formal de las décadas de 1910 y 1920 vino dada por los primeros planos de personajes contemporáneos elaborados por Santana Bonilla (Ils. 70 y 71) y el portugués Leal da Câmara (Ils. 72 y 73) en los primerísimos compases del siglo XX. En estos dibujos la atención se concentra de un modo hasta entonces inusual en las cabezas de los personajes, las cuales son objeto de una serie de deformaciones que, de un modo general, tienden a conceder el protagonismo al volumen craneal en detrimento de las facciones afirmando con ello la altura intelectual de los personajes. Se anuncia, así, el objetivo de exploración psicológica del retratado que, apenas una década más tarde, si bien mediante otros recursos plásticos, se instauraría en toda Europa como forma más elevada del retrato caricaturesco.



Il. 70. "Carlos Arniches". SANTANA BONILLA, *Madrid Cómico*, 20-I-1900, p. 1.



Il. 71. "Benito Pérez Galdós". SANTANA BONILLA , *Madrid Cómico*, 17-XI-1900, p. 1.



Il. 72. "Jacinto Benavente" LEAL DA CÂMARA, *Madrid Cómico*, 26-I-1901, p. 1.



Il. 73. "Jacinto Octavio Picón". LEAL DA CÂMARA, *Madrid Cómico*, 23-VI-1901, p. 1.

La nómina de dibujantes mencionados a propósito de esta primera década de transición entre la vieja y la nueva manera de entender la *charge* personalista, esto es, los Sancha, Santana Bonilla, Sileno, Tovar y Xaudaró, conformará el grupo de veteranos de la generación de Los Humoristas. Su aportación en este momento, pese a no suponer una ruptura con un pasado del que habían formado parte, es en cualquier caso fundamental para indicar el camino hacia las tendencias que, en los años diez y veinte, marcarán la apariencia de la figura humana a ojos de los renovadores de este subgénero. Así, sin que hayan de entenderse las siguientes correspondencias como unívocas, sí es posible pensar que la senda del realismo condujo principalmente a la

caricatura de síntesis más sobria, que la línea modernista encontró su continuación en la síntesis decorativa y que, finalmente, las deformaciones de Santana Bonilla y Leal da Câmara se encuentran conectadas con la *charge* basada en la psicología. Pues bien, serán precisamente estos dos términos, "síntesis" y "psicología" los que, de un modo fundamental, dominen la caricatura personal en todo el primer tercio del siglo XX tanto en Madrid como en el resto de centros artísticos europeos.

8.4. Menos es más: el triunfo de la caricatura sintética

Los primeros síntomas de un cambio drástico en la caricatura personal en el Madrid de comienzos del siglo XX comenzaron a sentirse a partir de 1907, es decir, en el año de celebración del primer salón de humoristas organizado por Filiberto Montagud y sus colaboradores de la revista *Por el Arte*, coincidiendo por tanto con el momento en que la nueva generación echa a andar. Los motores de este cambio, al tiempo que representantes de las dos principales tendencias del retrato individualizado en las siguientes décadas, fueron Fernando Fresno y Luis Bagaría.

En el caso de Fresno, el estilo sintético, de carácter sobrio y sin demasiadas concesiones a la imaginación del dibujante madrileño comenzó a despuntar en la capital en 1907, año en el cual es invitado al mencionado salón como representante de la caricatura local. La popularidad de Fresno empieza a gestarse unos meses antes, cuando sus retratos de personajes de la vida teatral frecuenten las portadas del *Heraldo de Madrid.* Ejemplos de ello son los de la actriz Joaquina Pino (Il. 74), el actor Fernando Díaz de Mendoza (Il. 75) y el actor y empresario Pepe Rubio (Il. 76).



Il. 74. "Joaquina Pino". FRESNO, *Heraldo de Madrid,* 27-II-1907, p. 1.



Il. 75. "Fernando Díaz de Mendoza". Por FRESNO, *Heraldo de Madrid,* 7-III-1907, p. 1.

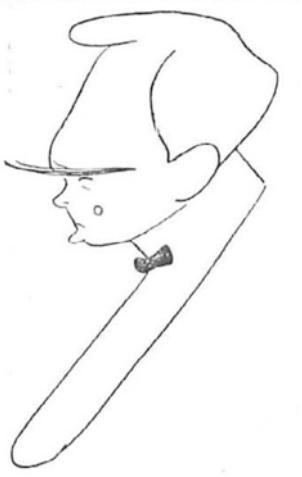


Il. 76. "José Rubio": FRESNO, *Heraldo de Madrid,* 14-III-1907, p. 1.

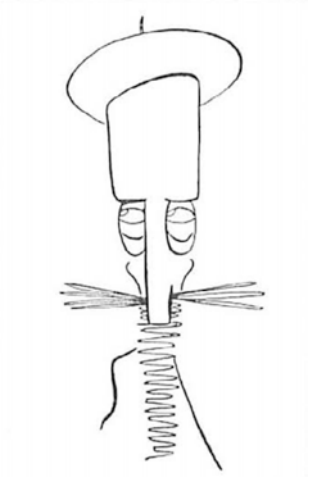
En lo que respecta a Bagaría, el artista catalán se instalaría definitivamente en Madrid durante el año 1911, si bien para entonces su estilo ya era conocido entre los caricatos de la capital. En efecto, Bagaría fue uno de los integrantes del grupo de humoristas catalanes que expusieron sus obras en el I Salón de Caricaturas de 1907 de la calle Fuencarral. Con anterioridad a esta fecha, sus dibujos habían sido reproducidos en la prensa madrileña al menos en dos ocasiones. La primera, un esquemático retrato de Ramón del Valle Inclán, aparecía en portada del *Heraldo de Madrid* en el mes de enero de 1906 (Il. 77). Un año más tarde, Enrique González, reportero del semanario ilustrado *Nuevo Mundo*, publica cuatro retratos entre los que figuran los realizados al actor Enrique Borrás (Il. 78) y al dibujante Apeles Mestres (Il. 79). Cada uno estos dibujos es testimonio de una fase aún inicial en el arte de un Bagaría que, una vez asentado en Madrid desde comienzos de la década de la I Guerra Mundial, se convertirá en el dibujante más cotizado de la capital con un inconfundible estilo igualmente sintético al de Fresno pero de líneas más refinadas y decorativas.



Il. 77. "Valle-Inclán". BAGARÍA , *Heraldo de Madrid*, 26-I-1906, p. 1.



Il. 78. "Enrique Borrás". Por BAGARÍA, *Nuevo Mundo*, 4-VII-1907, p. 16.



Il. 79. "Apeles Mestres". Por BAGARÍA, *Nuevo Mundo*, 4-VII-1907, p. 16.

Esta metamorfosis del aspecto de la caricatura personal en apenas una década tiene su origen en el contexto más amplio de la crisis de un realismo que, imperante en el arte europeo en las décadas centrales del siglo XIX, comienza a resquebrajarse de forma evidente en su últimos compases. Es a partir de este momento cuando tanto

desde la literatura como desde el arte comienzan a formularse alternativas al paradigma realista al tiempo que se rechazan sus fórmulas como instrumentos para el acercamiento a la verdad. Desde la perspectiva literaria el cambio más relevante viene dado por la nueva estética simbolista, cimentada a partir de obras clave tales como *Art poétique* (1882) de Paul Verlaine, *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans o el manifiesto simbolista de Jean Moréas de 1886. Por su parte, en lo relativo al arte y, de un modo específico al retrato caricaturesco, la superación de la representación mimética, casi fotográfica, del rostro que ya viésemos en los casos de Émile Zola o Torcuato Luca de Tena y su sustitución por las propuestas sintéticas de un Fresno o un Bagaría, entre muchos otros, es producto de dos factores principales que alteraron el curso del arte en estas décadas y cuya raíz se encuentra hundida en el referido contexto simbolista y, de un modo específico, en su deriva sintetista.

El primer factor se relaciona con la transición desde la representación hacia la interpretación como fórmula para el conocimiento verdadero a través del arte. Los últimos treinta años del siglo XIX son testigos de la aparición de nuevas tendencias estéticas: pensamos en el impresionismo, el postimpresionismo o el simbolismo que, más allá de sus idiosincrasias respectivas, poseen en común la independencia con respecto al objetivo de representación mimética de la realidad. Así, en el caso específico del género del retrato, el acceso al verdadero carácter del individuo, a su esencia en cuanto ser humano, no será ya producto de un acercamiento objetivo y exclusivo a lo visible sino, por el contrario, de una interpretación de lo visible, pero también de aquéllo que no lo es, fruto de un proceso necesariamente subjetivo por parte del artista. En palabras de Albert Aurier en su seminal texto *El simbolismo en pintura: Paul Gauguin* de 1891, lo anterior se resume en una elevación desde un arte "realista", ligado a la materia, hasta un arte "ideístico" que no conforme con las apariencias físicas persigue la Idea[384].

El segundo de estos factores es a su vez consecuencia directa de lo anterior, si bien ha de ser situado en lugar aparte al tener su razón de ser en la manera específica en que esta subjetividad es llevada a la obra de arte. Nos referimos al concepto

[384] Véase AURIER, G. Albert, "El simbolismo en pintura: Paul Gauguin", en H. B. Chipp (*et. al.*), *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*, Tres Cantos, Akal Ediciones, 1995, p. 105 y ss.

concreto de la "síntesis" como forma privilegiada de afrontar la expresión de la Idea al modo que, en el mismo texto, proponía Aurier:

> Cada detalle no es, en efecto, sino un símbolo parcial, muy a menudo innecesario para el significado total del objeto. El deber estricto del pintor ideístico es, pues, llevar a cabo una selección racional de los múltiples elementos que, combinados, constituyen la objetividad, y utilizar en su obra sólo las líneas, formas, y colores distintivos y generales que sirven para descubrir precisamente el significado ideístico del objeto, añadiendo los símbolos parciales que sirven para corroborar el símbolo general[385].

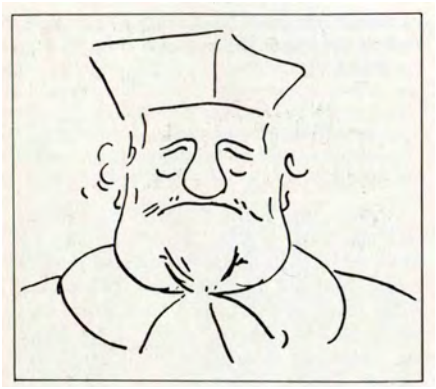
Este método de presentación comprensible de la Idea, que Aurier denominó como "sintetista", el mismo al que Maurice Denis ya un año antes había aludido como proceder del "artista moderno", consistente en "elección y síntesis"[386], determinó el aspecto de la caricatura personal en Madrid en nuestro periodo de referencia. Desconocemos hasta qué punto los teóricos y críticos de arte de la capital a comienzos del siglo XX manejaban los textos citados pero si se comparan éstos con los que definen la nueva estética del *portrait-charge* entre el grupo de Los Humoristas, las conexiones, de carácter directo o indirecto, son irrefutables. Sirvan para ello de ejemplo, entre los numerosos existentes, las reflexiones de Rafael Domènech en 1908, de Antonio Méndez en 1930 y de Manuel Abril en 1934[387]:

> Hay que ser, por lo tanto, un excelente retratista para cultivar la caricatura; esto es, saber ver y sentir las 'líneas expresivas', saber sintetizar y, además, hay que tener 'vis' cómica suficiente para llegar a la visión y a la manifestación del desequilibrio de esas 'líneas expresivas'. Así, tanto en el caso del retrato como en el de la caricatura se llega á la 'verdad vital' y sin ella ni hay retrato ni caricatura[388].

---

[385] *Ibídem*, p. 108.
[386] DENIS, Maurice, "Definición de neotradicionalismo", en H. B. Chipp (*et. al.*), ob. cit., p. 112.
[387] También caricaturistas como Castelao, Sirio o Del Arco defendieron desde el plano teórico esta nueva orientación para la caricatura haciendo referencia específica al proceso de selección y síntesis. Véanse "En el Ateneo. Conferencia de Castelao", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 15 mayo 1915, p. 4; SERRANO, Arturo, "Nuestros grandes caricaturistas Tovar, Sirio y 'K-Hito'", ob. cit., p. 8. y "Un juicio de Manolo del Arco sobre la caricatura personal", en *Heraldo de Madrid*, Madrid 19 septiembre 1935, p. 7.
[388] DOMÈNECH, Rafael, "Segundo Salón de Humoristas", ob. cit., p. 3.

> ¡Pobre arte, que no basaba su calidad en las líneas fisonómicas! En el momento actual, una interpretación más honda de la línea fisonómica que define y una mayor simplicidad, eliminando todo detalle superfluo, elevan el arte de la caricatura[389].
>
> (Sobre el caricaturista *Sem*) Y todo ello expresado en trazos breves; en ese esquematismo propio del siglo presente y que viene a ser algo así como la instantánea del alma; como la biografía telegráfica de un ser y de su momento histórico[390].



Il. 80. "Cardenal Scipione Borghese". GIAN LORENZO BERNINI. 1632

La síntesis, como acabamos de comprobar, contaba con el beneplácito de la crítica. No ha de pensarse, sin embargo, que esta manera de proceder ante el individuo a retratar había sido hasta entonces ignorada por la disciplina. Al contrario, la simplificación ha sido empleada a lo largo de toda la historia de la caricatura desde la archiconocida representación del cardenal Scipione Borghese por Bernini en 1632 (Il. 80), es decir, cerca de cuatrocientos años antes de su empleo por los dibujantes de comienzos del siglo XX. No obstante, a pesar de su larga relación con la caricatura, bien es cierto que no es hasta nuestro momento cuando se postula como método dominante frente a exageraciones, deformaciones o, simplemente, la exigencia de un realismo fotográfico. En este sentido, la adopción por parte de los artistas de la caricatura personal de la síntesis como vehículo expresivo, con independencia de su capacidad para evidenciar un cambio con respecto a la generación previa, tuvo su razón de ser en un conjunto de circunstancias que hicieron de esta forma del dibujo la preferida por la mayor parte de los caricatos.

[389] MÉNDEZ, A., "Exposiciones recientes", en *Blanco y Negro*, Madrid, 30 marzo 1930, pp. 33-35.
[390] ABRIL, Manuel, "Rumbos, Exposiciones y Artistas. La actualidad española y extranjera", en *Blanco y Negro*, Madrid, 23 diciembre 1934, pp. 193 y 195.

a) Sintonía con un nuevo tiempo

Una primera ventaja del dibujo sintético sobre su antecesor fue su carácter eminentemente práctico para las partes involucradas en su creación, su difusión y su consumo. En primer lugar, desde la perspectiva del caricaturista, la posibilidad de satisfacer las necesidades del diario o semanario mediante un dibujo de estilo simple y directo le permitía no sólo trabajar a un ritmo mayor sino, además, realizar incursiones en otras especialidades vinculadas a la ilustración de medios escritos. Para las empresas periodísticas y, de un modo especial en el caso de las publicaciones de carácter diario, el aumento de la paginación y las tiradas a comienzos del siglo XX provocó un descenso en la calidad de un papel que desde entonces admitiría mejor los dibujos más esquemáticos. Por último, situándonos en el plano del lector, la imagen escueta, de rápida absorción por su parte, se hizo imprescindible. Como ha señalado Jesús Rubio Jiménez en su ensayo acerca de la caricatura teatral de posguerra: "El hombre moderno exige a sus artistas una representación concisa y nítida de la realidad. No tiene tiempo para el fárrago. Quiere imágenes que hieran con fuerza e instantaneidad su retina sobre todo si su soporte es el periódico"[391].

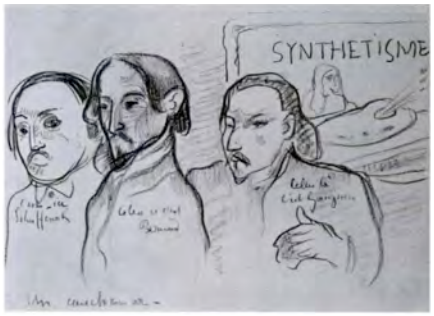
b) Sintonía con un nuevo arte

La transformación del arte a finales del siglo XIX que venimos refiriendo en las últimas páginas tuvo en la caricatura uno de sus episodios particulares. Más aún, en el campo del retrato y su tendencia sintetista las conexiones parecen fuera de toda duda. Existen incluso teóricos, tal es el caso de Shearer West en su reciente volumen acerca del género del retrato, capaces de apuntar a nuestra disciplina entre los materiales visuales de los que se sirvieron los artistas de comienzos del siglo XX en su camino hacia la síntesis formal: "Las radicales simplificaciones en ciertos retratos modernos poseen una relación conceptual con los métodos de la caricatura"[392].

Sea como fuere, lo cierto es que ambas manifestaciones artísticas compartieron una sensibilidad común en su abordaje sintético de la figura y el rostro humanos a partir de la década de 1880. Pintores como Paul Gauguin, Marie Laurencin, Henri Matisse, Amedeo Modigliani o Gabriele Münter, por nombrar tan

[391] RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, y Lola Puebla, *Retratos en blanco y negro: la caricatura de teatro en la prensa (1939-1965)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2008, p. 17.
[392] ["The radical simplifications in some modernist portraits bear a conceptual relationship with the methods of caricature". La traducción es mía]. En WEST, Shearer, *Portraiture*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 199.

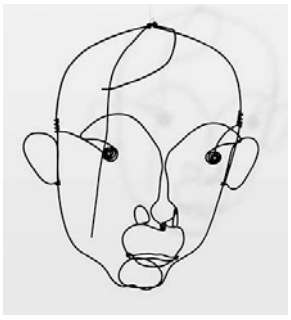
sólo unos pocos ejemplos, redujeron con frecuencia los semblantes de sus modelos a un mínimo de elementos esenciales. Otros, tales como los españoles Pablo Picasso, Joan Miró y Juan Gris, pero también los propios Gauguin (Il. 81) y Matisse, además de Maurice de Vlaminck (Il. 82), Fernand Léger, Marcel Duchamp o Paul Klee se sirvieron del retrato sintético para sus investigaciones formales desde el dibujo e incluso, en el caso de Alexander Calder, desde la escultura (Il. 83). En resumen, la simplificación formal reforzó los lazos entre la caricatura y las disciplinas tradicionales, creando sendas de transición entre ambos territorios en su mutuo objetivo de reconstrucción de la realidad desde el arte.



Il. 81. "Una pesadilla"
PAUL GAUGUIN (O ÉMILE BERNARD),
Lápiz, 1888.



Il. 82. "Autorretrato",
MAURICE DE VLAMINCK,
Aguafuerte, 1908.



Il. 83. "Joan Miró",
ALEXANDER CALDER,
Alambre de acero, 1930.

c) Efectismo visual

El estilo sintético interesaba además a la caricatura en la medida en que reforzaba su potencia en cuanto reclamo visual de las publicaciones periódicas. Y lo hacía de manera especial frente al texto al comunicar su mensaje de un modo aún más directo. En este sentido se expresaba Carmen de Burgos al analizar las ventajas de aquél con respecto al elemento escrito: "Necesita el caricaturista condiciones excepcionales para saber apoderarse del espíritu de las cosas, para realizar esa síntesis admirable, verdaderamente poemática y expresiva, que condensa en pocas líneas, sugeridoras, lo que se necesitaría un tratado para explicar"[393]. La reflexión de la autora almeriense conecta así con los planteamientos que, en aquel mismo momento,

[393] COLOMBINE [seud. de Carmen de Burgos], "La mujer en la caricatura", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 14 abril 1923, p. 2.

encumbraban al retrato caricaturesco sintético no ya en virtud de su rápida percepción por parte del lector sino, además, de su fácil almacenamiento en la memoria. Es lo que afirmó José Ortega y Gasset al ensalzar la síntesis bagariana con ocasión del homenaje recibido por el dibujante en 1923: "El perfil con el que Bagaría los pinte (a sus retratados) será el que quedará, y no el que ellos tengan"[394]. En idénticos términos se expresaba Manuel Machado al escribir: "…permitidme deciros que la caricatura es, en cierto modo, el verdadero retrato del retrato, y que nosotros no conservamos de cuanto vemos sino la caricatura"[395]. Huelga decir, en este sentido, que este carácter efectista del dibujo sintético resultó esencial para la supervivencia de la caricatura en un medio tan competitivo como la prensa ante la amenaza constante del anuncio comercial y la fotografía.

d) Testimonio de subjetividad

Es precisamente en relación a la naturaleza propia de la fotografía que el nuevo estilo sintético presentaba un aliciente adicional para los caricaturistas. Nos referimos ahora a la subjetividad de la mano del dibujante frente al carácter objetivo de la cámara. Cierto es que el fotógrafo poseía un margen para hacer valer su imaginación y su creatividad, pero no lo es menos que en un medio como el periodístico a comienzos del siglo XX la función esencial de sus creaciones era de carácter estrictamente documental. Así pues, al dejar atrás el estilo realista, la caricatura no sólo superaba un estadio anterior de sí misma sino, al mismo tiempo, de la fotografía en cuanto representación objetiva de la realidad. Frente al automatismo de ésta, el dibujante manifestaba, con cada trazo, su autoconciencia como creador, su subjetividad y la naturaleza específicamente artística de su obra.

Los cuatro factores recién esbozados favorecieron la integración de la estética sintetista en la caricatura personal de comienzos del siglo XX tanto en Madrid como en el conjunto del continente europeo. Junto a ellos, un quinto factor lo constituirá su eficacia como lenguaje para transmitir la verdad interior del personaje caricaturizado. Posponemos de momento esta cuestión cuyo análisis realizaremos al final del capítulo una vez exploradas el resto de posibilidades del estilo sintético.

[394] Citado en ELORZA, Antonio, *Luis Bagaría: el humor y la política*, ob. cit., p. 51.
[395] MACHADO, Manuel, "Día por día de mi calendario", ob. cit., p. 3

8.4.1. Los rostros de la síntesis

a) Sobriedad realista

Los primeros síntomas evidentes de una nueva era en la caricatura personal comienzan a percibirse en el *fin de siècle* francés merced sobre todo al dibujante Caran d'Ache [seud. de Emmanuel Poiré] (1858-1909), así como al italiano Leonetto Cappiello (1875-1942), ambos colaboradores en el semanario satírico parisino *Le Rire*. Con ellos se evidencia un rechazo a la formula realista hegemónica desde tiempos de Charles Philippon, es decir, durante el segundo cuarto del siglo XIX, y la búsqueda de códigos visuales más esquemáticos en lo que concierne a la representación de la figura humana. Son los casos de los dibujos realizados por el primero al ex presidente francés Henri Brisson (Il. 84) y del segundo al propio Caran d'Ache (Il. 85). En una línea sintética semejante, las caricaturas personales de Olaf Gulbransson en el semanario muniqués *Simplicissimus* en los primeros años del nuevo siglo (Il. 86) marcan de igual manera la tendencia que, de manera masiva, seguirán los dibujantes en la ciudad de Madrid en las décadas venideras.



Il. 84. "Henri Brisson".
CARAN D'ACHE,
1898.



Il. 85. "Caran d'Ache".
CAPPIELLO,
1900.



Il. 86. "Maxim Gorki".
GULBRANSSON,
1904.

Así, tanto como respuesta a las exigencias de síntesis formal por parte de la crítica como por la necesidad de situarse al mismo nivel evolutivo de sus colegas europeos, los caricatos de la capital de España comenzaron a simplificar de un modo radical sus personajes. Una primera deriva de esta tendencia reduccionista fue aquélla

cuya obligada desnaturalización y simplificación preservaba aún un alto grado de fidelidad en relación al aspecto del retratado. Podría decirse que la práctica totalidad de los dibujantes de la nueva generación practicó este tipo de caricatura en algún momento de su trayectoria. Sirvan aquí como muestras de esta manera de hacer los dibujos de Fresno (Il. 87), quizás su máximo exponente en nuestro periodo con miles de caricaturas publicadas a lo largo de su trayectoria profesional, así como los de Sancha (Il. 88) y Fuente (Il. 89).



Il. 87. "Joaquín Xaudaró".
FRESNO,
Gedeón, 28-V-1911, p. 6.



Il. 88. "Federico García Lorca".
SANCHA,
Voz, 24-XII-1930, p. 2.



Il. 89. "Pablo Picasso".
FUENTE,
El Sol, 24-VI-1932, p. 1.

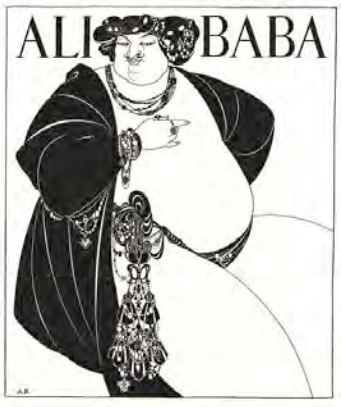
Sobrias, concisas, cada una de estas *charges* realiza una aproximación directa al individuo mediante una reducción drástica de elementos formales sin ningún tipo de concesión a posibles aditamentos de tipo ornamental. Las sombras han desaparecido por completo y las figuras y rostros presentan juegos de llenos y vacíos por combinación de líneas y zonas de colores planos, reducidos por lo general al blanco y al negro. Habitual en la prensa moderna como alternativa a la fotografía, este tipo de caricatura se limitó la mayor parte de las veces a sintetizar la apariencia externa del retratado prescindiendo de gestos o expresiones disonantes con la severidad del tono general, voluntariamente alejado del ámbito de lo grotesco.

b) Fantasías decorativas

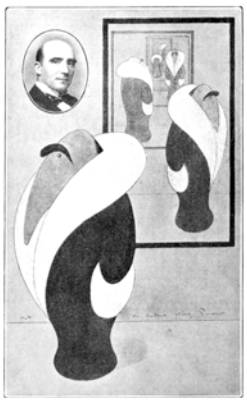
Un segundo tipo de síntesis formal desarrollado en paralelo a la anterior bien podría encontrar su razón de ser en la filosofía de un Paul Klee quien, por aquella

misma época, empleaba la metáfora del "sacar a la línea de paseo" como forma de explicar su método ante el desafío de cada nueva obra de arte. Así, la sobriedad de la fórmula anterior tendrá su contrapartida en dibujantes que, como Bagaría, Bon, Echea, López Rubio o Sirio, entre otros, practicaron un dibujo en el cual la autonomía con respecto a la apariencia real del sujeto caricaturizado poseía en la libertad de la línea su elemento idiosincrático. Los orígenes últimos de esta orientación decorativa dentro de la tendencia general a la simplificación se encuentran en la estética de los *ukiyo-e* del tiempo de Katsushika Hokusai (1760-1849) y la extraordinaria influencia que éstos ejercieron entre los artistas del postimpresionismo y el simbolismo en las últimas décadas del siglo XIX.

No obstante, pese a la innegable deuda formal con Hokusai[396], es posible encontrar referentes más próximos en el tiempo e incluso vinculados al arte de la caricatura en su modalidad del *portrait-charge*. Pensamos, por ejemplo, en un Aubrey Beardlsley (1872-1898) (Il. 90) o un Max Beerbohm (1872-1956) (Il. 91) entre los británicos, así como en el ya mencionado Gulbransson, cuyos dibujos oscilaban de manera frecuente entre lo sobrio y lo decorativo, o en su compañero en *Simplicissimus*, Thomas Theodor Heine (1867-1948) (Il.92) entre los alemanes.



Il. 90. "The forty Thieves". AUBREY BEARDSLEY, 1897.



Il. 91. "Arthur Wing Pinero". MAX BEERBOHM, 1904.



Il. 92. "Magdalena Barrison". T. T. HEINE, 1897.

[396] Ramón Gómez de la Serna situó el origen de la tendencia del arte de la caricatura a la síntesis en el dibujo de Hokusai. Véase GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, "El guiñol de Massaguer", en *El Sol*, Madrid, 24 junio 1923, p.2. Del mismo modo, Enrico Gianeri hace derivar la caricatura moderna del artista japonés en el capítulo titulado "La influencia de Hokusai" en su *Storia della caricatura*, ob. cit., pp. 187-224.

Es en este contexto estético en el que se explica la veta decorativa e imaginativa que ya desde comienzos de la década de la Gran Guerra comienzan a practicar sus principales valedores dentro del grupo de Los Humoristas. Entre éstos habría que mencionar los nombres de Bon (Il. 93), López Rubio (Il. 94), Sirio (Il. 95), Echea (Il. 96) o Zas (Il. 97), al margen del ya mencionado Bagaría (Il. 98), pionero de la síntesis decorativa en la capital. Las diferencias entre los dibujantes, considerados de manera individual, son evidentes, pero también lo es que el conjunto de las caricaturas aquí reproducidas poseen una serie de rasgos comunes que permiten no sólo su distinción con respecto a las seleccionadas como representantes de la tendencia más sobria sino, además, su agrupamiento bajo una marca común.

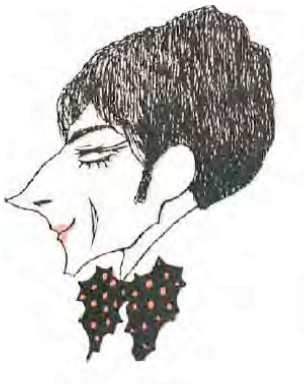




Il. 93. "Wenceslao Fernández Flórez".
BON,
Buen Humor,
6-V-1923, p. 11

Il. 94. "Antonio Maura"
LÓPEZ RUBIO,
Acción,
7-III-1916, p. 3





Il. 95. "Catalina Bárcena".
SIRIO,
La Esfera,
9-VI-1917, p. 20

Il. 96. "Jean Cocteau".
Por ECHEA,
La Esfera,
23-VI-1916, p. 22





Il. 97. "Ofelia Nieto".
ZAS.
Por esos mundos,
10-I-1926, p. 109

Il. 98. "Néstor",
BAGARÍA.
Acción,
31-X-1916, p. 19

Contamos al respecto con el testimonio de uno de los dibujantes señeros tanto con respecto a síntesis decorativa como a la nueva promoción de humoristas de comienzos del siglo XX. Nos referimos al cubano Sirio Abel García, autor de la caricatura de la actriz Catalina Bárcena en la página anterior, quien había llegado a España pensionado por el Ayuntamiento de La Habana. En una entrevista concedida al diario *Heraldo de Madrid*, el dibujante explicaba su proceder:

> La caricatura moderna significa, ante todo, estilización. […] La caricatura no puede ser nunca el fruto de un obstinado rebuscamiento de líneas más o menos exageradas, sino que antes de trasladarla al papel ya debe esta hecha mentalmente, con lo cual su ejecución será rapidísima y sin balbuceos. Y luego, obtenida ya la *charge*, habrá que darle una fina apariencia decorativa que suavice la sátira inevitable[397].

Las diferencias de esta síntesis con respecto a la de filiación más realista son manifiestas. En primer lugar, se da un uso mayor de la libertad formal, de la autonomía del objeto frente al sujeto y, por tanto, el componente subjetivo del proceso de creación de la caricatura se torna más evidente. Como consecuencia de lo anterior, tanto el rostro como el cuerpo de los caricaturizados se deforman desafiando los límites de anatomía humana. Redondeces y angulaciones se intensifican en un proceso en el cual el protagonismo esencial corresponde a una línea cuya expresividad aumenta al reducirse su número, ampliarse su longitud y, en general, ganar relevancia como elemento plástico en relación con el dibujo considerado en su totalidad. Por último, como bien apuntaba Sirio, el aspecto general es fruto de un sentido elegante del dibujo manifestado por el refinamiento de sus líneas.

Las propiedades expresivas de la línea fueron por tanto el principal recurso para lograr el efecto refinado que Sirio proponía como meta final del proceso de selección y síntesis. No obstante, cabe señalar en este punto cómo desde comienzos de los años veinte la estética del *Art déco* contribuyó, mediante sus novedosos códigos visuales, a ampliar el repertorio de recursos con los que contaban los dibujantes en su camino hacia la síntesis decorativista. Se trata, en cualquier caso, de un repertorio que si bien emplearon caricatos como Abín[398], López Rubio, Bon (Il.

[397] SALADO, J. L., "Sirio y sus caricaturas. Sirio y sus compañeros", ob. cit., p. 8.
[398] César Abín realizó a comienzos de la década de 1930 en París un conjunto de caricaturas de los protagonistas del ambiente artístico de la capital gala: Matisse, Derain, Vlaminck, Arp,

99) o Sirio (Il. 100) para sus retratos, tuvo su eclosión al contacto con la caricatura cómica en revistas como *Buen Humor* o *Gutiérrez*.



Il. 99. "Amadeo Vives".
BON,
Buen Humor, 9-IX-1923, p. 9.



Il. 100. "Raquel Meller".
SIRIO,
Buen Humor, 29-I-1922, p. 13.

c) Reducciones ¿al absurdo?

Como venimos señalando, la tendencia general en cualquiera de las versiones de la síntesis fue la de operar por simplificación, por reducción de los elementos plásticos de la composición destacando así el valor expresivo individual de los elegidos para articular la imagen final. Sin embargo, cabe ahora plantearnos: ¿Dónde se situó el límite de la eliminación? ¿Hasta qué punto era posible tensar la cuerda sin por ello comprometer la necesaria relación entre el individuo y su imagen?

La evolución lógica de la síntesis dentro del proceso de desnaturalización de la figura humana llevó a la mayor parte de los caricaturistas a desafiar este vínculo entre el dibujo y la identidad específica del retratado. La adopción del método sintético por parte de los dibujantes comenzó a producirse precisamente en un momento, los años previos a la I Guerra Mundial, calificado por Benjamin Buchloch como el de la "muerte del género del retrato"[399]. El historiador alemán se refiere con ello a los que

---

Tériade o Zervos, entre otros, hasta un número de cincuenta y seis retratos. Véase ABÍN, César, *Retratos de artistas, críticos de arte y marchands*, José Antonio Pereda de la Reguera, Santander, 2003.

[399] BUCHLOH, B. H. D., "Residual resemblance: three notes on the ends of portraiture", en M. E., Feldman (ed.), *Face-Off. The Portrait in Recent Art, Filadelfia, Institute of Contemporary Art*, 1994, p. 54.

él mismo denomina "anti-retratos" cubistas de Vollard y Kahnweiler por parte de Picasso, en los cuales las crípticas representaciones de ambos marchantes se diluyen en una composición pictórica a la cual supeditan su importancia y producto de lo cual se vuelven indistinguibles. Se rompía, con ello, la tradicional exigencia de parecido del modelo con su imagen en la pintura.

La caricatura personal, en cuanto capítulo específico del género del retrato, se enfrentó de igual manera a este problema. Desde sus orígenes, allá por el 1600, requisito esencial para la disciplina, aquél que le había conferido su particularidad frente a las otras formas del dibujo cómico o satírico, fue la existencia de una relación entre la obra y uno o varios individuos. Ahora, a comienzos del siglo xx y fruto de la tendencia de este arte a la síntesis, esto es, a la economía de recursos plásticos, los dibujantes rozaron los límites de lo permitido. Entre los testimonios de esta experimentación se hallan los realizados por Bagaría (Il. 101), López Rubio (Il. 102), Fuente (Il. 103) y Del Arco (Il. 104). Cabe señalar que el reconocimiento de cada uno de los individuos aquí caricaturizados por el lector se encontraba garantizado por la impresión de su nombre junto al dibujo, circunstancia que, sospechamos, sería fundamental incluso para un lector de la época. Sin esta ayuda, cuando menos, cabría pensar en una cierta ambigüedad ante la tarea del reconocimiento e incluso en la presencia de errores de identificación ante la parquedad de trazos de las representaciones.



Il. 101. "Azorín". BAGARÍA, *España*, 14-XII-1915, p. 8.



Il. 102. "Pablo Iglesias". LÓPEZ RUBIO, *Acción*, 26-IV-1916, p. 3.



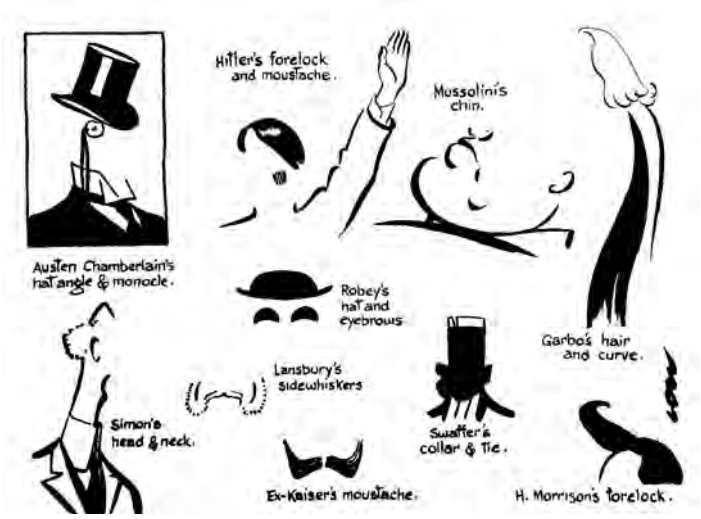
Il. 103. "Fernando de los Ríos". FUENTE. *El Sol*, 27-III-1932, p. 1.



Il. 104. "López Rubio". DEL ARCO. *Heraldo de Madrid*, 12-V-1933, p. 10.

Más allá de tratar de ajustarse a unas mínimas formas y facciones, los caricatos que optaron por acercarse al grado cero de la representación adoptaron una fórmula que se extendería durante estos años entre los dibujantes a nivel internacional. Nos referimos a lo que el británico David Low bautizó como "tabs of identity", un recurso formal que bien podríamos traducir como los "signos de identidad" de los caricaturizados. Elementos que, como los reproducidos en la imagen nº 105, nos dirigen de manera automática hacia la identidad de un individuo en particular. Así lo explica John Geipel:

> Podría decirse que estos jeroglíficos representan al individuo como un todo; como tales, no sólo aseguran el reconocimiento inmediato del asunto tratado por el caricaturista, sino –lo que es igualmente importante–, evocan una suma de atributos popularmente asociados con el individuo. Estos 'signos de identidad' ejercen, así, como un símbolo aforístico encapsulando todo aquéllo que sabemos y sentimos en relación con la persona a la que aluden[400].



Il. 105. TABS OF IDENTITY
SIR DAVID LOW, 1935.

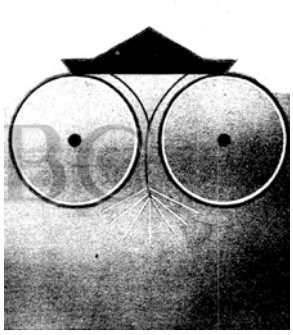
[400] ["Such hieroglyphics may be said to 'stand for' the individual as a whole; as such, they ensure not only immediate recognition of the cartoonist's subject, but –equally important–they conjure up a host of attributes popularly associated with the individual. These 'tabs of identity' act, therefore, as an aphoristic symbol encapsulating all we know and feel about the person for whom they stand". La traducción es mía.] En GEIPEL, John, *The Cartoon. A short history of graphic comedy and satire*, ob. cit., p. 26.

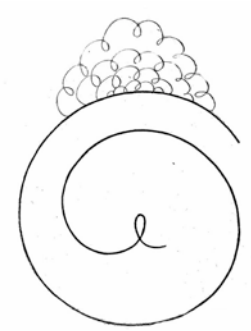




Il. 106. "El General Berenguer".
LLASA,
La Esfera,
28-VI-1930, p. 28.

Il. 107. "Wenceslao Fernández Flórez".
LLASA,
La Esfera,
28-VI-1930, p. 28.





Il. 108. "Miguel de Unamuno".
ARDID,
Blanco y Negro,
18-XII-1932, p. 45.

Il. 109. "Serafín Álvarez Quintero".
ARDID,
Blanco y Negro,
18-XII-1932, p. 41.

Este recurso, empleado por nuestros dibujantes en los retratos recién comentados, sirvió a otros caricaturistas para elaborar composiciones más complejas en las cuales la independencia con respecto a la realidad del personaje es aún más evidente. Sirvan de muestra las caricaturas de Luis Llasa en *La Esfera* en 1930 y de José Ardid en el semanario *Blanco y Negro* en 1932. En los dibujos del primero son dos atributos tan sobresalientes como los bigotes del General Dámaso Berenguer (Il. 106) y la aguileña nariz de Wenceslao Fernández Flórez (Il. 107), transformada en un descomunal triángulo los que, de manera exclusiva, preservan una identidad, la del personaje, imposible de descifrar de algún otro modo. En los de José Ardid, por su parte, Unamuno (Il. 108) es reducido a sus típicas gafas de montura circular y su convencional representación como lechuza, mientras que es el bigote en espiral de Serafín Álvarez Quintero (Il. 109) el elemento distintivo en su caracterización. En relación con este último, Manuel Abril escribía: "…encontrar en lo más inverosímil un parecido notorio. La caricatura de Serafín Álvarez Quintero es modelo en el género. La metáfora humorística no puede llegar a una expresión más esquemática, conservando, no obstante, el parecido[401].

[401] ABRIL, Manuel, "El caricaturista José Ardid", en *Luz*, Madrid, 13 diciembre 1932, p. 9.

Este tipo de retratos en los cuales la conexión entre el sujeto y objeto se consiguió a través de recursos originales que conferían a la representación un aspecto insólito señalaron el límite de la experimentación formal en el terreno de la caricatura personal en el Madrid de comienzos de siglo. Como hemos dicho con anterioridad, la síntesis tenía que ver con la eficacia en el consumo de la imagen por parte del lector. Más aún, el goce de la contemplación dependía, ante todo, de la identificación del personaje, una circunstancia que, de no ser satisfecha, podría convertir a la caricatura en un arte demasiado "artístico" y, por tanto, "impopular" si nos acogemos a los razonamientos en nuestro mismo marco geográfico y cronológico de un Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*[402]. No obstante, tal circunstancia no era factible para la caricatura, un género condicionado por su presencia en la prensa gráfica, por el objetivo de preservar a los lectores ya fieles a la publicación a la cual servía y por la necesidad de atraer a otros nuevos. Es precisamente este condicionamiento lo que subyace en las palabras del caricaturista Sileno al situar el límite de experimentación en la exigencia del reconocimiento para un caricaturista restringido por: "el temor de que el público no conozca al caricaturizado si se le mueven y exageran las facciones"[403].

Por último, la simplificación excesiva poseía un problema adicional al de un reconocimiento que, en última instancia, podía ser solventado de manera sencilla mediante la inclusión del nombre del individuo junto a su representación. Nos referimos a la dificultad para, en unas pocas líneas, dar cuenta de la interioridad del sujeto, es decir, de lo no visible.

c) Investigaciones psicológicas

"¿Cómo habrá todavía quien crea muy en serio que un retrato se consigue 'copiando' línea a línea las facciones del retratado…?"[404]. Formulada por Manuel Abril en 1932, esta pregunta retórica representa un buen punto de partida para explorar uno de los parámetros que definen la renovación de la caricatura personal en nuestro arco cronológico. Nos referimos al empleo de la síntesis formal como instrumento para la revelación del carácter interior del sujeto retratado, siendo éste un

[402] ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1958 (1ª edición de 1925).
[403] VILLAHERMOSA, Pedro Antonio [firma "Sileno"], "La caricatura política. Apuntes para un libro", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 15 marzo 1902, p. 3.
[404] ABRIL, Manuel, "Rumbos, Exposiciones y Artistas. El caricaturista José Ardid", en *Blanco y Negro*, Madrid 18 diciembre 1932, p. 41.

asunto constantemente presente entre los autores especializados en el primer tercio del siglo XX.

El interés de la crítica por la aproximación a los rasgos morales y psicológicos del modelo ha de conectarse, al igual que sucede en el ámbito del retrato pictórico moderno, al concepto de "identidad". Esta noción, presente a lo largo de toda la historia del ser humano, adquiere sin embargo un papel preponderante merced al advenimiento de la sociedad burguesa y la transición desde una vida rural a una vida urbana. En este contexto, el género del retrato es percibido como medio para mostrar la identidad individual y diferenciada de la persona, la cual es sólo comunicable en su totalidad a través de una combinación de sus rasgos exteriores e interiores. Más aún, nos encontramos en un momento, los inicios del siglo XX, en el cual las investigaciones procedentes del psicoanálisis rechazan la idea de que el carácter de la persona, tal y como se pensaba desde la disciplina de la fisonomía, pudiese inferirse a partir de su exterior y, de manera especial, de sus rasgos faciales[405]. Se enlaza así con una perspectiva de carácter dualista que defiende la existencia de una separación entre el cuerpo, por un lado, y la identidad, por el otro, y que en el terreno específico del retrato ya había sido explorada por artistas tales como Rembrandt, Goya o Géricault[406]. Resurge por tanto, en el horizonte temporal que delimita la existencia de nuestra generación, el problema acerca de cómo afrontar la representación del individuo.

Este marco conceptual, unido al ya mencionado páginas atrás para explicar la crisis del realismo y la primacía de la Idea, con la consiguiente sustitución en el arte finisecular de la representación mimética y objetiva por una interpretación de carácter subjetivo, es el empleado por los autores especializados en la caricatura para abogar por su renovación. Es el planteamiento que defiende, entre otros, el crítico Ferrán Agulló: "...este arte [la caricatura] que acaso sea el primero en verdad subjetiva, puesto que nos presenta las personas y la vida no como ellas aparecen materialmente a los ojos sino tal como las ve y las siente el artista través de la monotonía de la exterioridad"[407]. En esta misma línea, otros autores dan un paso más en las alabanzas

[405] GAGE, John, "Photographic likeness", en J. Woodall (ed.), *Portraiture: Facing the Subject*, ob. cit., p. 119.
[406] WOODALL, Joanna, "Facing the subject", ob. cit., p. 10.
[407] X.Y.Z. [seud. de Ferrán Agulló)], "La exposición de caricaturas", ob. cit., p. 10.

al género mediante una comparación directa con la fotografía. Es el caso de Evaristo Correa Calderón, quien en su crónica del VI Salón de Humoristas de 1920 escribía:

> En una caricatura puede estar todo el espíritu de un hombre. En una fotografía, no, porque es demasiado real. Ningún momento más impropio para mostrar nuestro espíritu que aquél en que nos vamos a retratar; hay que adoptar un gesto, vestirse bien, como para ir a un baile de sociedad... El caricaturista, por el contrario, sorprende el espíritu, la verdadera actitud cotidiana[408].

Así pues, a los ojos de la crítica la opción por la síntesis formal no podía reducirse a una mera representación de la fisonomía del personaje retratado. Una caricatura completa debía además penetrar en los aspectos psicológicos del personaje para dar cuenta de su interior. En suma, se esperaba del caricaturista que, merced a sus dotes especiales en cuanto observador, fuese capaz de emplear el lenguaje sintético para manifestar aspectos del sujeto caricaturizado no evidentes para otras personas. Sirvan como ejemplo, ente los numerosos existentes en el periodo[409], las palabras de Carmen de Burgos en 1917 y de Luis Gil Fillol en 1929, encaminadas en ambos casos a señalar las ventajas del binomio "síntesis – penetración psicológica":

> Quizás la caricatura es el arte supremo. Un buen caricaturista necesita ver, no solo los rasgos físicos, sino el espíritu que los anima; la caricatura, en cierta manera, es el retrato del alma. Por eso es la caricatura tan sugeridora y en un gesto, en una expresión, habla y tiene toda la crítica que se puede hacer de una persona o de una cosa en mi largo artículo, sintetizada en pocas líneas gráficas[410].
>
> Más espiritual, la caricatura moderna tiende a resumir, a sintetizar, a expresar con el menor número de trazos el carácter y la psicología del modelo"[411].

---

[408] CORREA CALDERÓN, Evaristo, "Exégesis del momento. VI Salón de Humoristas", ob. cit. p. 11.
[409] Véanse, entre otros, FRANCÉS, José, "Luis Bagaría", en *La Esfera*, Madrid, 21 octubre 1916, p. 19 y ABRIL, Manuel "Rumbos, Exposiciones y Artistas. La actualidad española y extranjera", en *Blanco y Negro*, 23 diciembre 1934, pp. 189-195.
[410] COLOMBINE [seud, de Carmen de Burgos], "Caricaturas", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 6 marzo 1917, p. 2.
[411] GIL FILLOL, Luis, "Las caricaturas de Sirio", en *El Imparcial*, Madrid, 26 septiembre 1929, p. 3.

No obstante, la correspondencia entre este tipo de planteamientos teóricos y lo que en realidad ocurrió en la práctica fue tan sólo parcial. No ha de pensarse, ni mucho menos, que cada dibujo obtenido mediante el uso de la simplificación formal llevó aparejado o, fue producto de, un profundo análisis de la condición moral del sujeto. Una primera fuente de cuestionamiento al respecto surge de la propia capacidad de la representación plástica como instrumento para la manifestación del interior del individuo retratado. Es precisamente este problema a lo que se refiere Malcolm Warner al observar: "¿Hasta qué punto se puede mostrar la interioridad de un ser humano a través de una pintura o una escultura?"[412]. La duda del autor, quien además sitúa la capacidad de los medios plásticos para tal fin fuera de los límites del sentido común, nos lleva a trasladar estas dudas a nuestro objeto de estudio.

En este sentido, en relación con el grupo de Los Humoristas, cabría señalar que no hemos de esperar, por lo general, una tendencia a elaborar retratos de fuerte componente psicológico, circunstancia que, por el contrario, se dará cuando éstos vinculen sus *charges* a cuestiones de índole política. La caricatura personal, en la gran mayoría de los casos, del mismo modo que sucedía en nuestro mismo periodo con la fotografía, era publicada con el fin de servir de ilustración, de aditamento visual, a una noticia escrita vinculada al personaje en cuestión. Así, los dibujantes optaron con frecuencia por la consonancia con el texto mediante un humorismo refinado del tipo que hemos visto en las caricaturas reproducidas hasta el momento, alejadas de manera consciente de una gestualidad excesiva, así como de la tendencia al expresionismo o a lo grotesco, es decir, de aquellos recursos en los cuales el género se había apoyado en otras ocasiones para la investigación psicológica.

Así pues, la síntesis se empleó no tanto para revelar o descubrir aspectos recónditos del alma del individuo retratado sino, más bien, como herramienta para sintonizar con su representación social, es decir, con aquellos atributos por los cuales éste era identificado entre el gran público. Para ello, como cabe esperar de un lenguaje plástico parco en cuanto al número de trazos, los dibujantes se aferraron a la capacidad del gesto y la expresión para comunicar rasgos psicológicos y estados de ánimo de los personajes caricaturizados. Es a este respecto que toman sentido las palabras de Francisco Calvo Serraller en relación con el género del retrato en su totalidad: "es obvio que el gesto completa decisivamente la información que transmite

[412] WARNER, Malcolm, "Retratos sobre el retrato", ob. cit., p. 18.

el retrato, el cual pierde fuerza expresiva si se limita al rostro y, no digamos, si el rostro se presenta inanimado, es decir, inmóvil, estático, hierático, lo cual equivale a representar literalmente un rostro sin alma"[413]. En efecto, es el recurso a una refinada gestualidad, acorde con un humorismo contenido, uno de los aspectos clave de la renovación de la caricatura personal en los comienzos del siglo XX con respecto al modelo finisecular hegemónico consistente en una cabeza de precisión casi fotográfica sobre un cuerpo diminuto.

Así, por ejemplo, los retratos de Alejandro Lerroux (Il. 110), Lenin (Il. 111) y Adolf Hitler (Il. 112), realizados de manera respectiva por Sirio, Bagaría y Ferrer, lejos de revelar aspectos invisibles a los ojos del individuo de a pie –tal era lo que desde ciertos sectores de la crítica se exigía al dibujante–, enfatizan mediante las distintas expresiones, similares en cualquier caso, el carácter resuelto y firme que ya se presupone a estas figuras en cuanto símbolos de liderazgo.



Il. 110. "Lerroux".
SIRIO,
Nuevo Mundo,
12-VIII-1921, p. 9.



Il. 111. "Lenin".
BAGARÍA,
España,
7-II-1920, p. 1.



Il. 112. "Hitler".
FERRER,
La Voz,
30-I-1933, p. 1.

Semejante relación entre el carácter del individuo y su imagen caricaturizada es la que transmiten los retratos de José Ortega y Gasset, obra de Fuente (Il. 113), el de Azorín, elaborado por Romero Escacena (Il. 114), así como el de Wenceslao

[413] CALVO SERRALLER, Francisco, "La animación enmascarada", en VV. AA., *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso*, ob. cit., p. 5.

Fernández Flórez por Izquierdo Durán (Fig 115). La diferencia en las expresiones entre este grupo y el anterior es manifiesta y, con ellas, la percepción de los personajes, los cuales acusan en sus semblantes expresiones más acordes con un carácter circunspecto y reflexivo vinculado tanto al ámbito de la filosofía como al de la literatura.



Il. 113. "Ortega y Gasset".
FUENTE,
El Sol,
14-V-1932, p. 5.



Il. 114. "Azorín".
PROMERO ESCACENA,
Nuevo Mundo,
31-X-1924, p. 19.



Il. 115. "Wenceslao Fernández Flórez".
IZQUIERDO DURÁN,
Madrid Cómico,
8-XII-1923, p. 12.

Una última tanda de retratados, compuesta por el boxeador Paulino Uzcudun (Il. 116), la bailarina, cantante y actriz Josephine Baker (Il. 117) y el cantante y actor Maurice Chevalier (Il. 118) irradian tipos de personalidad diferentes a los sugeridos en las dos anteriores a partir, principalmente, de la expresión derivada de sus respectivas sonrisas. Así, podríamos hablar de brutalidad en el caso del púgil caricaturizado por Fresno, de alegría en la efigie de Baker realizada por Tovar y, por último, del juego de la seducción en el rostro de Chevalier propuesto por Rivero Gil. Más aún, podríamos incluso advertir cierta impresión de orgullo en cada uno de estos personajes en relación con sus respectivos éxitos en cuanto estrellas de la vida pública del momento.



Il. 116. "Paulino Uzcudun".
FRESNO,
La Nación,
25-VIII-1928, p. 6.



Il. 117. "Josefina Baker".
TOVAR,
Heraldo de Madrid,
19-IX-1929, p. 9.



Il. 118. "Mauricio Chevalier".
RIVERO GIL,
Gutiérrez,
17-I-1931, p. 3.

Las series de dibujos anteriores, creemos, constituyen una fiel representación de lo que fue la tónica general del periodo en lo relacionado con la caricatura personal en su vertiente psicológica. Como hemos venido diciendo, gestos y expresiones ejercieron como guardianes principales de la identidad. Se esperaba que la caricatura de Lenin reflejase autoridad, que la de Ortega y Gasset rezumase sabiduría y que la de Baker fuera viva imagen de los felices años veinte. Se trató, en general, más de acertar con la nota que caracterizaba a cada uno de los personajes a ojos del resto que de realizar complejos análisis psicológicos al modo pretendido por los críticos más entusiastas. Y todo ello, además, dentro de los límites de la corrección y el refinamiento, una norma que, por el contrario, se romperá cuando los rostros caricaturizados formen parte de un ámbito, el de la caricatura política, en el cual gestos, expresiones, posturas y deformaciones se repitan en cuanto síntomas de la intención del análisis de la condición moral del individuo por parte del dibujante.

CAPÍTULO 9

Los años del buen humor

9.1. El arte que sonríe

La viñeta que abre el presente capítulo, elaborada por el dibujante francés Fabien Fabiano (1883-1962) y publicada originalmente en el semanario *La Vie Parisienne* (Il. 119), sintetiza de manera formidable los parámetros en los cuales se desarrollaría la metamorfosis plástica de la caricatura cómica en Madrid en las primeras décadas del siglo XX. La figura del marido, anclada aún en el tipo de figuración que dominó la viñeta finisecular, así como la de los años previos a la Gran Guerra, se muestra como una suerte de último reducto, arcaico, frente a un nuevo tipo de humor impregnado de una estética de inconfundible raíz en los años veinte. Estático, incapaz de adaptarse al dinamismo de los nuevos tiempos, el viejo mueble desentona con su joven esposa, pero también con sus ropas y con sus adornos, con los textiles que cubren el suelo y el papel que envuelve las paredes, con sillas, con mesas, con lámparas, con los objetos decorativos… en una palabra, con la vida moderna.



EL MUEBLE QUE SOBRA

LA MUJER.—*Ea. Ya tengo un interior á mi gusto. ¡Lástima que mi marido no se haya renovado también como el mobiliario.*

(De Fabiano, en *La Vie Parisienne*.-París.)

Il. 119. "El Mueble que sobra".
La Mujer.— Ea. Ya tengo un interior de mi gusto. ¡Lástima que mi marido no se haya renovado también como el mobiliario!
FABIANO, *Nuevo Mundo*, 4-III-1920, p. 23.

Como sucediese en el caso de la caricatura personal, la que hemos denominado "cómica" sufrió un proceso de transformación en tiempos de la generación de Los Humoristas por acción de éstos. Sin embargo, uno y otro se diferenciaron en múltiples aspectos: la renovación de la caricatura cómica tuvo unos protagonistas casi siempre distintos a los que determinaron el nuevo aspecto del *portrait-charge*, su evolución siguió un ritmo diferente al de éste y, finalmente, los códigos estéticos empleados para su renovación fueron más complejos y diversos que aquéllos que alteraron el aspecto del retrato individualizado. La explicación es bien sencilla: la nota cómica posee una naturaleza y unos propósitos diferentes a los que definen a la caricatura personal.

El tránsito desde ésta a aquélla implica la sustitución del sujeto público por los individuos anónimos y, en última instancia, por los "tipos". Los protagonistas carecerán ahora de nombre y apellidos, siendo en todo caso identificables como exponentes de un tipo social: el burgués ricachón, la soltera atractiva, el viejo verde, la anciana gruñona, el niño revoltoso, el artista bohemio, etc. Pasamos de esta manera de la caricatura más fiel a su origen etimológico al dominio específico de la viñeta, es decir, al *cartoon* y, con ello, a la contemplación de personajes envueltos en situaciones de carácter social.

La viñeta o *cartoon*, "en el lenguaje actual, es una imagen humorística publicada en una revista o periódico, producida de forma rápida, y generalmente no preservada"[414]. Vinculadas a la prensa semanal e incluso diaria, este tipo de caricaturas se multiplicaron en los medios escritos a nivel internacional a comienzos del siglo XX aprovechando tanto la modernización del sector como el aumento del número de lectores a consecuencia de las mejoras de los sistemas educativos. Como apuntaba C. R. Ashbee, personaje coetáneo a este proceso y autor de un estudio histórico sobre la disciplina, se trataba de un momento en el cual, por primera vez en la historia, era corriente que cada publicación contase con, al menos, un caricaturista interpretando la actualidad, o sencillamente la vida, como si de una comedia se tratase[415]. La intención primordial del artista en su dibujo no es ya la de alterar las características anatómicas de sus personajes sino la de emplazar a éstos en situaciones

[414] ["A printed cartoon, in contemporary parlance, means a humorous image published in a magazine or newspaper, produced quickly, and generally not preserved". La traducción es mía]. En McPHEE, Constance y Nadine ORENSTEIN, *Infinite Jest: Caricature and Satire from Leonardo to Levine*, ob. cit., p. 4.
[415] ASHBEE, C. R., *Caricature*, ob. cit., p. 85.

generalmente absurdas. Se produce así un traslado del componente cómico desde la parte física de la persona hacia su parte social, es decir, hacia sus interacciones cotidianas con otros individuos[416].

El elemento distintivo de este subgénero del arte de la caricatura ha sido bien caracterizado por Valeriano Bozal al precisar cómo los artistas vinculados a este tipo específico de humor, pese a que "no ignoran el contenido social de muchas de sus imágenes, se inclinan ante todo por la comicidad más estricta"[417]. Así, en virtud de este razonamiento, el autor concluye apuntando a la comicidad como "el rasgo central por excelencia"[418] de este tipo específico de dibujos. Es por este motivo que hemos elegido la expresión "el buen humor" como título de este capítulo. Las caricaturas que se incluyen bajo esta denominación no poseen ningún tipo de propósito ético, de preocupación social o de intención política y, si lo tienen, ya que al fin y al cabo los personajes interactúan en un marco social, su papel suele ser insignificante en comparación con el atribuido al componente cómico. Su principal desafío, por tanto, es el de hacer reír o, al menos sonreír, al lector. Más aún, si llevamos este propósito al extremo, podría decirse que se trata de un humor del cual no aprendemos absolutamente nada, que no tiene para nosotros ningún tipo de repercusión más allá de nuestra hipotética sonrisa o carcajada ante la viñeta o, en el mejor de los casos, su compartición con una persona de nuestro entorno.

Como cabe esperar, este tipo de caricatura ha sido menospreciada históricamente por su voluntaria carencia de compromiso social y político. El "humor por el humor", parafraseando así la doctrina del *l'art pour l'art* vigente desde el siglo XIX[419], comparte con ésta el sufrimiento de un común menosprecio por parte de quienes les han acusado de hacer un uso egoísta de sus recursos, de mirarse de forma exclusiva en sí mismos y, a consecuencia de ello, de desvincularse de cualquier tipo

[416] Es importante aclarar en este punto que el uso del adjetivo "social" en este capítulo ha de ser entendido en el sentido estricto que le concede la primera acepción del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, esto es: "perteneciente o relativo a la sociedad". Excluimos con ello cualquier connotación vinculada al uso alternativo y frecuente del término que se refiere a las condiciones de vida de la clase obrera en el contexto de la sociedad industrial.
[417] BOZAL, Valeriano, *El siglo de los caricaturistas*, ob. cit., p. 84.
[418] *Ibídem*, p. 84.
[419] La posibilidad de un arte autónomo, válido por sí mismo, es con frecuencia referido mediante la expresión "el arte por el arte", un tipo de valoración amparada por el filósofo francés Victor Cousin (1792-1867) y extendida, entre otros, por Théophile Gautier (1811-1872) en el prólogo de su novela *Mademoiselle de Maupin*.

de deber ético en relación con el contexto histórico, social y cultural en el cual se producen.

Frente a este planteamiento, diversos autores han llevado a cabo una defensa de aquellos humoristas que acogen la comicidad no sólo como la razón de ser de sus viñetas sino, además, como un componente suficiente de las mismas. Es el caso de Martin Walker, quien al analizar la naturaleza de este tipo de humor concluye: "Por supuesto, no existe ninguna ley que diga que los caricaturistas han de ser controvertidos"[420]. No obstante, ya durante nuestro periodo de referencia varios autores trataron de proteger la caricatura en su vertiente cómica. Un primer ejemplo lo encontramos en la figura de José Francés, cuyo comentario acerca de la obra de Tito con ocasión del I Salón de Humoristas de 1914 evidencia la conformidad del crítico con la posible doble función de este arte: "Ante sus dibujos humorísticos, la risa brota espontánea, jocunda; ante sus páginas trágicas, sangrientas, retrocedemos avergonzados de ser hombres"[421]. Es precisamente esta dualidad la que, una década más tarde, dará el título de *El arte que sonríe y que castiga* a su estudio acerca del estado corriente de la disciplina[422]. En la misma línea, si bien en este caso en su crítica del salón de 1920, los humoristas festivos contaron con el respaldo del crítico de *La Ilustración Española y Americana*, Evaristo Correa Calderón, quien justificaba esta tendencia al escribir: "Humorismo trivial, o alegre, o galante, o frívolo —puede llamarse de muy distintos modos— es aquél que nos hace reír a carcajadas o nos hace sonreír. No hablamos desdeñosamente. Lo trivial puede ser perfectamente trascendental"[423].

Tanto Francés como Correa Calderón subrayan en sus reflexiones el efecto positivo que sobre el individuo ejerce la caricatura cómica al tratar de provocar la risa. Es precisamente este argumento el que, a finales de la década de los veinte, expandiese Ashbee en el epígrafe de su ensayo dedicado a la necesidad del ser humano de reír. La defensa de la autosuficiencia de la comicidad se realiza, en su caso, en virtud de la capacidad de ésta para atender a nuestra necesidad, en cuanto

---

[420] ["Of course, there is no law which says that cartoonists must be controversial". La traducción es mía.] En WALKER, Martin, *Daily Sketches*, ob. cit., p. 12.
[421] LAGO, Silvio, [seud. de José Francés], "Una exposición de humoristas", ob. cit., *La Esfera*, 19 diciembre 1914, pp. 30-31.
[422] FRANCÉS, José, *El arte que sonríe y que castiga (humoristas contemporáneos)*, Madrid, Editora internacional, 1924.
[423] CORREA CALDERÓN, Evaristo, "Exégesis del momento. VI Salón de Humoristas", ob. cit., p. 10.

seres humanos, de reír. Lo cómico cumple así un rol específico, sirve a una necesidad concreta del individuo y, por ello, como propone el autor, ha de considerarse a los caricaturistas como agentes al servicio del prójimo[424]. Esta misma idea es la que se desprende de las palabras del dibujante Manolo Tovar quien, volviendo la vista atrás durante una entrevista concedida en 1933, es decir, tras más de cuarenta años de carrera profesional, diría: "...si naciera cien veces, otras tantas sería caricaturista, y procuraría llevar a todos la alegría, la jovialidad y el buen humor, sin pensar en más filosofías ni en cosas raras"[425].

9.2. En torno al humor, lo cómico y la risa

En vista de lo anterior podemos afirmar, sin temor a error, que el humor y, con éste la risa en cuanto su más reconocible efecto, son elementos consustanciales a este tipo de caricatura al tiempo que le confieren su particularidad dentro de la disciplina. La relevancia de ambos conceptos, no sólo para el terreno específico que nos ocupa sino para la comunidad científica en muy distintos campos, tales como la medicina, la psicología, la sociología o la filosofía, por nombrar tan sólo los más obstinados en cuanto su investigación, ha provocado que ambos hayan sido objeto de multitud de estudios a lo largo de la historia. Así, por ejemplo, desde mediados del siglo XIX fueron publicados textos capitales como *Sobre la esencia de la risa* (1855), de Charles Baudelaire; *La Risa: ensayo sobre la significación de lo cómico* (1900), de Henri Bergson o *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), de Sigmund Freud.

No obstante, como acabamos de mencionar, la lista de autores que se han dedicado al estudio de estos conceptos es más amplia, remontándose hasta la Grecia clásica con las aportaciones pioneras de Platón y Aristóteles. El examen de esta tradición científica escapa a los límites de nuestro discurso pero sí cabe ahora presentar de forma muy somera, con el objetivo de entender los mecanismos por los cuales se rigen las viñetas que mostraremos a continuación, las tres grandes líneas de

[424] ASHBEE, C. R., *Caricature,* ob. cit., p. 10 y ss.
[425] LÓPEZ NÚÑEZ, J., "Manuel Tovar dice que es un hombre fundamentalmente triste", en *La Voz*, Madrid, 31 marzo 1933, p. 3.

pensamiento en torno al humor y la risa, esto es, las teorías de la incongruencia, de la superioridad y de la liberación de energía[426].

La primera estas corrientes de pensamiento, la denominada "teoría de la incongruencia" involucra a una sucesión de autores entre los que figuran Francis Hutcheson, Immanuel Kant, James Beattie o André Breton, entre otros. No obstante, creemos que son las ideas al respecto de Arthur Schopenhauer las que mejor concretan esta tradición filosófica y, junto a ello, las que poseen un mayor grado de proximidad con el funcionamiento del humor entre nuestros caricaturistas. Para el filósofo alemán, la risa tiene su origen, y es la expresión de, la observación de la disparidad entre un concepto y el objeto real que relacionamos con él en nuestro pensamiento[427]. En otras palabras, y reduciendo al punto mínimo el argumento central de esta teoría, la risa se produce cuando algo que percibimos mediante el conocimiento intuitivo es diferente de cómo debería ser de acuerdo con la razón.



Il. 120. "La señora que plancha los pantalones al marido".
—Pero, por Dios, mujer; ten cuidado que a poco más me tiras la plancha encima del pie.
—No te apures, hombre; si está fría.
Por SANCHA, *Buen Humor*, 30-VI-1929, p. 6.

A lo largo de nuestro recorrido encontraremos varias viñetas en las cuales el mecanismo de funcionamiento de lo cómico bien puede relacionarse con esta tendencia. La realizada por Sancha para *Buen Humor* en 1929 ejemplifica bien esta noción de incongruencia (Il. 120). Apenas es necesario descubrir el elemento

[426] Un análisis conciso pero al tiempo muy claro de las tres teorías que a continuación presentamos es el proporcionado por Noël Carroll en *Humor: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
[427] Véase SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, La España Moderna, 1896, p. 120. La edición original data de 1819.

incongruente en este caso, localizado como fácilmente puede deducirse en un comentario, el realizado por la esposa, que sorprende por lo inesperado y absurdo del mismo, por no ajustarse a lo que, desde la razón, esperaríamos en una situación normal. Tal será la esencia de la mayor parte de las caricaturas aquí expuestas, en las cuales los dibujantes emplearán el elemento sorpresa al emplazar a sus personajes en situaciones ridículas, ilógicas y, por ello, faltas de congruencia.

Una propuesta alternativa a la corriente anterior vincula los razonamientos en torno al humor de Platón, Aristóteles, Hobbes y Baudelaire. Conocida como "teoría de la superioridad", su principal argumento se relaciona con la idea de que la risa nos concede una sensación de superioridad sobre otra persona. El máximo exponente de esta corriente fue Thomas Hobbes, quien en su *Leviatán* escribió: "La gloria súbita es la pasión que da lugar a esos gestos llamados risa, y es causada por algún súbito acto propio que complace, o por la aprehensión de algo deformado en otro, por comparación con lo cual hay súbita autoaprobación"[428]. Pensemos, por ejemplo, en el traspiés que hace caer a otra persona. La hipótesis de la superioridad explicaría nuestra probable carcajada desde la perspectiva de que en tal situación una de las partes, en este caso la nuestra, adquiere un estatus provisional superior al de la víctima a cuya costa nos reímos. Visto desde la perspectiva de la víctima, la conciencia del propio ridículo provoca en ésta la percepción de sí misma como inferior al sujeto afectado por la risa.

La presencia de ejemplos de este tipo de mecanismo activador de la risa entre las viñetas que serán reproducidas a lo largo de este capítulo es sensiblemente inferior a las vinculadas al ámbito de la incongruencia. Se trata, sin embargo, de un recurso que ha vertebrado el devenir de la caricatura política a lo largo de la historia al conceder al individuo de a pie, al menos por unos instantes, el placer de sentirse superior a monarcas y gobernantes ridiculizados por los lápices de los caricaturistas. Es por este motivo, entre otros, que el poder ha limitado la libertad de la caricatura dada su capacidad para, a través del arma del ridículo, infundir al poderoso un sentimiento de inferioridad al contemplar su imagen humillada y ser consciente de constituir un objeto de risa para otros.

Por último, la "teoría de la liberación de energía" se cimenta sobre las investigaciones de la psique humana llevadas a cabo por Sigmund Freud a finales del

[428] HOBBES, Thomas, *Leviatán*, Madrid, Nacional, 1980, p. 63. La edición original data de 1651.

siglo XIX y comienzos del XX. A diferencia de las dos anteriores, ésta se aleja de las causas de la risa para centrarse en aquello que ocurre al reír. En su ensayo de 1905 titulado *El chiste y su relación con el inconsciente*, el neurólogo austríaco sostiene que la autoridad que ejerce la sociedad sobre el individuo le conduce a reprimir tanto su agresividad como sus deseos sexuales generando con ello una acumulación de tensión en su sistema nervioso. En este sentido, la risa ejerce como un necesario mecanismo de liberación de dicha energía[429]. Volviendo la mirada hacia nuestro objeto de estudio, la "teoría de la liberación de energía", pese a no explicar la naturaleza del componente cómico de ninguna de las viñetas propuestas, sí mantiene una posible relación con todas ellas. Tal relación se materializaría en el hipotético caso de respuesta a una o varias de ellas mediante una risa, circunstancia que, suponemos, aprovecharía Freud para hablar de una liberación de tensión por nuestra parte. De esta manera, cabría incluso pensar en la utilidad del "humor por el humor", así como en la función social del conjunto de los caricaturistas en cuanto fuerza redentora de los mecanismos represivos de la sociedad.

9.3. Dibujo *versus* chascarrillo

En su ensayo acerca del arte que él mismo practicaba como modo de vida, el dibujante Tito se planteaba el problema de los componentes de la caricatura en cuanto manifestación plástica llegando a la conclusión de la existencia de tres tipos fundamentales:

> En el primero, el dibujo, por sí solo, expresa toda la idea y no necesita explicación, pie o leyenda alguna; en el segundo basta al dibujo una palabra o una sencilla frase para su completa comprensión, pues la idea está expresada hasta donde gráficamente puede estarlo, y esta palabra o frase se desprende del mismo dibujo de tal modo que esas y no otras son las que lo explican. En el tercer grupo el dibujo y su explicación no son congruentes: el dibujo expresa solo una idea vaga: dos personas en conversación, un paisaje solitario, etc. Aquí toda la gracia, toda la intención está en la leyenda o pie. Inútil es decir que, gráficamente, es el más defectuoso de los tres grupos[430].

[429] Véase FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 1973. La primera edición fue publicada en 1905.
[430] SALMERÓN, Exoristo, *La caricatura y su importancia social*, ob. cit., p. 12.

Las viñetas que analizaremos en este capítulo pertenecen tanto al segundo como al tercero de los grupos propuestos por Tito. Se diferencian con ello de la caricatura personal, la cual suele responder a la primera de las categorías. Como consecuencia de lo anterior, podríamos afirmar que el grueso de las caricaturas que pueden ser agrupadas bajo la categoría del "buen humor" del periodo 1898-1936 funcionan por acción conjunta de un componente visual y un componente narrativo. Esta circunstancia resulta crucial para nuestro estudio ya que la tradicional preeminencia del dibujo como fundamento del arte de la caricatura se verá comprometida desde las últimas décadas del siglo XIX ante el aumento en la relevancia del chiste o chascarrillo al modo que, como hemos visto, caracteriza al tercero de los tipos de caricatura expuestos por Tito.

Esta amenaza fue también percibida por otros teóricos del periodo. Es el caso del dibujante Sileno, quien ocupado en el análisis de la caricatura política finisecular en un texto de 1902, advertía acerca de las obras de Francisco Ortego y sus seguidores: "…no es impertinente hacer observar que tienden más a que la gracia e intención de las caricaturas estén en la leyenda escrita al pie que en la gracia e intención en la caricatura en sí"[431]. Cuatro años más tarde, el crítico Rafael Balsa de la Vega insistiría en este particular: "Si en nuestra literatura de otros días lo picaresco, lo cómico y lo mordaz, tiene un puesto eminente, no así en las artes gráficas. En los tiempos actuales, la caricatura dibujada se aprecia entre nosotros, más por la leyenda que va al pie, que por el dibujo en sí"[432].

La fecha de estos comentarios, ambos aparecidos en la primera década del siglo XX, se nos antoja esencial. Como defenderemos con los ejemplos propuestos a lo largo del capítulo, la renovación de la vertiente cómica de la caricatura tuvo como clave fundamental, a partir del final de la I Guerra Mundial, un remozado interés de los dibujantes por el componente plástico de las viñetas. Considerados a sí mismos como artistas, la atención a este aspecto concreto de sus producciones se produjo ante el temor de que, como avisase Tito, el mérito de la viñeta fuera atribuido de manera exclusiva a la eficacia del chascarrillo. Por este motivo, del mismo modo que sucedió en el caso de la renovación formal de la caricatura personal, quienes afrontaron la

[431] VILLAHERMOSA, Pedro Antonio, [firma "Sileno"], "La caricatura política. Apuntes para un libro", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 30 marzo 1902, p. 1.
[432] BALSA DE LA VEGA, Rafael, "Crónica Artística", en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 abril 1906, p. 15.

difícil tarea de innovar en el difícil arte de hacer reír, lo hicieron empleando los medios propios de la disciplina, es decir, los vinculados al dibujo.

No quiere decir esto que nuestro análisis, centrado en el componente plástico, menosprecie el chiste. Con K-Hito, uno de los maestros de esta especialidad, creemos que "el pie, en el dibujo cómico, tiene una importancia primordial" y, de nuevo con él, coincidimos en que "cuando, lo que es muy difícil, se aúnan los dos aciertos, las dos gracias, se producen casos formidables"[433]. Es por este motivo que en la selección de viñetas, en la medida de lo posible, hemos tratado de mantener un equilibrio entre imagen y narración de tal manera que ninguno de los dos componentes neutralice al otro en importancia. Serán además estos ejemplos los que, por su doble calidad, den en mayor medida cuenta de la metamorfosis de esta orientación desde los primeros años del periodo de entreguerras.

9.4. El largo camino hacia la modernidad

El proceso de renovación de la caricatura cómica o festiva en el Madrid de principios del siglo XX posee una cadencia diferente a la que acompañó a la metamorfosis del *portrait-charge*. Si en este último subgénero es posible hablar ya en torno a 1910 de síntomas evidentes de la sustitución de los códigos naturalistas por los ligados a la síntesis, en el ámbito del humor festivo fue necesario esperar hasta el comienzo del periodo de entreguerras para que se produjese el asentamiento estable de una estética rupturista con respecto a la que venían presentando las viñetas desde las últimas décadas del siglo anterior.

La parsimonia en la evolución desde las viñetas cómicas finiseculares hasta las que caracterizarán a la generación de Los Humoristas encuentra su justificación en la existencia de un periodo de transición entre ambas que comienza con el nuevo siglo y finaliza con la llegada de los risueños —al menos para una determinada clase social — años veinte. Es el tiempo de un grupo de dibujantes, con Sancha, Sileno, Tovar y Xaudaró a la cabeza, pero también con Karikato, Marín, Moya o Medina Vera, entre otros, que si bien superan el modo de hacer de sus predecesores, con los cuales coinciden en las publicaciones de la década de 1890, ya han llegado a la madurez estilística en la década de la Gran Guerra. Por este motivo, sus respectivos estilos resistirán bien a la tentación que supusieron las nuevas tendencias, con las cuales a su

[433] MILLA, F. de la, "Ricardo García, K-Hito", en *La Esfera*, Madrid, 27 agosto 1927, p. 8.

vez se entremezclaron en franca armonía en *Buen Humor* y *Gutiérrez*, semanarios que abanderaron los dos momentos de renovación estética de este tipo de caricatura.

El interludio al que nos referimos se hizo necesario en función del arcaísmo que caracterizó a la caricatura festiva producida por el núcleo en torno al *Madrid Cómico*. Herederos del costumbrismo decimonónico y de los chistes de Francisco Ortego, al tiempo que importadores acríticos del humor practicado en París, los Cilla, Mecachis, Navarrete, Perea, Pons y Rojas se definen en función de un común desinterés por la innovación formal. Es por este motivo que, como afirmase Valeriano Bozal en relación con sus respectivas aproximaciones al dibujo, las "diferencias estilísticas son muy reducidas"[434] llegando incluso a concluir que, considerados estos artistas en su conjunto, "la similitud es la norma de toda su obra"[435]. Tal es la impresión que puede obtenerse de la comparación de tres viñetas de tres de los máximos exponentes del periodo, Ramón Cilla (Il. 121), Ángel Pons (Il. 122) y Perico Rojas (Il. 123), todas ellas deudoras de similares presupuestos formales y aún enraizadas en la representación naturalista.



Il. 121. "Sin título".
—Morada es tu falda Lola: –
cinta roja y amarilla– llevas en
cabeza y gola.
—¿Vas de bandera española – o
de pendón de Castilla?
CILLA, *Madrid Cómico*,
14-VII-1898, p. 7.



Il. 122. "Infidelidades".
—Tú me engañas, Enriqueta; no me
negarás que te han visto con él.
—Pues me extraña, porque siempre
nos vamos por sitios solitarios.
PONS, *La Caricatura*,
19-III-1893, p. 1.



Il. 123. "Contra el frío".
Precauciones que han tomado
los madrileños en vista del
descenso que ha sufrido la
temperatura.
ROJAS, *Madrid Cómico*,
23-XI-1898, p. 15.

[434] BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid, A. Corazón, 1979, p. 191.
[435] *Ibídem,* p.195.

La parálisis y la monotonía de este periodo afectaron el estilo inicial de los Sancha, Sileno, Tovar, Xaudaró, etc., quienes durante la década de 1890 no eran sino jóvenes veinteañeros recién llegados a la profesión que realizaban sus primeros trabajos en estas mismas publicaciones. A consecuencia de lo anterior, esta primera avanzadilla del grupo de Los Humoristas partió de unos esquemas formales semejantes entre sí y, como no podía ser de otra manera, consecuentes con los rígidos estándares del *fin de siècle* madrileño. No obstante, la gradual desaparición de los dibujantes decimonónicos en los años posteriores a la muerte de Mecachis en 1898 daría vía libre a aquéllos para liberarse de estas cadenas y explorar nuevas vías en busca de unos planteamientos formales propios y más acordes con los que, ya en el primer decenio del XX, se venían realizando allende los Pirineos.

Al margen del allanamiento del camino que supuso el ocaso de la promoción de caricaturistas anterior, los años del cambio de siglo constituyeron un tiempo de inflexión para nuestra generación en virtud del auge de la nota festiva, en detrimento de la política, en las publicaciones periódicas. El proceso, de carácter global, hunde sus raíces en los comienzos del Segundo Imperio francés y la restauración en este tiempo del control político del humor, circunstancia que se traduce en un gradual viraje hacia formas cómicas no comprometedoras para el dibujante. Los dibujantes españoles, siempre atentos a los desarrollos estéticos del país vecino, asumen la nueva tendencia espoleados además, en su caso particular, por las continuas limitaciones a la libertad de opinión que, con diferentes formas, determinaron el devenir del arte de la caricatura en las décadas finales del XIX y, en lo que respecta a la generación objeto de nuestro estudio, las iniciales del XX.

Lo cómico en los primeros compases del nuevo siglo se nutre, desde la perspectiva temática, de las mismas fuentes de las cuales se sirviese el costumbrismo decimonónico, esto es, de las situaciones de la vida cotidiana, de sus usos y costumbres, constituyendo por ello una continuación a su legado. La ciudad de Madrid será tema central, y con ésta sus escenas y sus tipos populares, si bien se aprecia en la nueva etapa un desplazamiento desde los temas de gentes y barrios humildes hacia los propios de la vida burguesa y metropolitana en un proceso que encontrará su culmen durante los años veinte, es decir, cuando también la estética de las viñetas se renueve definitivamente.

Los protagonistas de esta transición, al margen de los que ya hemos nombrado, son aquéllos que expusieron de manera regular en las primeras ediciones

de los Salones de Humoristas. Nos referimos, con ello, a las celebradas en la década posterior a 1907 cuando éstos aún no se habían convertido en eventos multitudinarios capaces de congregar a más de un centenar de artistas del humor, circunstancia que se produjo por primera vez en la edición de 1917. Las claves formales que estos dibujantes compartieron se asemejan bien con las que determinarán los años de transición en la caricatura personal, es decir, una simplificación formal sobria y correcta, un dibujo lineal respetuoso con las proporciones anatómicas y un mínimo realce de determinados rasgos específicos que en ningún modo suele caer en los dominios de lo grotesco (Figs. 124 a 127).



Il. 124. "Ingenuidad".
—¿Tiene V. riñones?.
—¿Se quiere V. Callar…
XAUDARÓ, *Madrid Cómico*, 27-VIII-1898, p. 605.



Il. 125. "Una buena salida".
—¡Buenas piezas! ¿De dónde venís por ahí?
—Del Metropolitano.
TOVAR, *El Sol*, 31-X-1919, p. 30., publicada originalmente en *El Imparcial*.

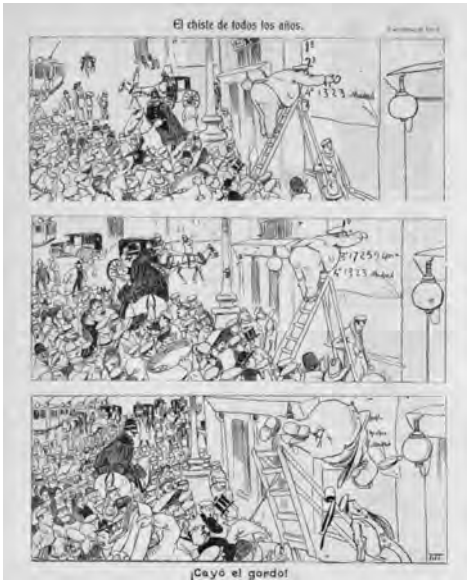


MODO SENCILLO Y PRACTICO DE HACER UN ROBO EN EL MUSEO DEL PRADO

1.º Se abre la vitrina y se elige de ella lo que buenamente se desea robar. 2.º Se entera uno, con libros y catálogos en la mano, de los valores extrínseco é intrínseco de los vasos, copas, ánforas, joyeros, jarrones, etc., previamente elegidos. 3.º Se monta un pequeño taller para desmontar con toda tranquilidad las joyas artísticas que convengan, y se dejan espaciadas convenientemente las que no convengan. 4.º Y hasta otra, señores patronos, el rectores, subdirectores, conserjes, celadores, vigilantes, porteros, etc.

Dibujo de «Sileno» (de Blanco y Negro)

Il. 126. "Modo sencillo y práctico de hacer un robo en el museo del prado".
1º Se abre la vitrina y se elige de ella lo que buenamente se quiera robar.
2º Se entera uno, con libros y catálogos en la mano, de los valores extrínseco e intrínseco de los vasos, copas, ánforas, joyeros, jarrones, etc., previamente elegidos.
3º Se monta un pequeño taller para desmontar con toda tranquilidad las joyas artísticas que convengan, y se dejan espaciadas convenientemente las que no convengan.
4º Y hasta otra, señores patronos, directores, subdirectores, conserjes, celadores, vigilantes, porteros, etc.
SILENO, *Nuevo Mundo*, 4-X-1918, p. 12.

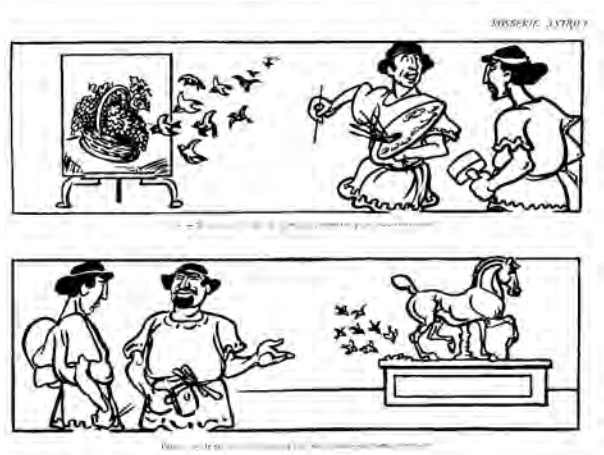


Il. 127. "El chiste de todos los años".
¡Ya cayó el gordo!
TITO, *El Gran Bufón*, 22-XII-1915, p. 15.

Como puede suponerse, este tipo de dibujo no era autóctono sino que ya se había practicado con anterioridad en otros centros europeos. Los orígenes de esta tendencia, aplicada a la nota cómica, se encuentran en Alemania y, de un modo más específico, en la figura de Wilhelm Busch (1832-1908). El artista teutón, colaborador en el semanario festivo muniqués *Fliegende Blätter,* fue el principal renovador de la estética del humor festivo en el siglo XIX en cuanto pionero de la tira cómica al publicar en 1865 *Max y Moritz*, una historieta escrita en verso e ilustrada en sus siete capítulos por el propio Busch (Il. 128). En él se origina este tipo de dibujo breve y sencillo que ya en nuestro mismo periodo de referencia emplearán, entre otros, caricaturistas como Caran d'Ache (Il. 129), Somm y Abel Faivre en Francia, H. M. Bateman y Pont en Inglaterra, así como Apa, Junceda, Nogués, Picarol o Robert en el núcleo catalán de comienzos del siglo XX.



Il. 128. "Segunda burla. La viuda"
WILHELM BUSCH.
Max y Moritz, 1865



Il. 129. "Rosserie antique".
ZEUXIS —Mire, maestro Fidias, el racimo que he pintado engaña a los mismos pájaros.
FIDIAS —Ya sé, ya sé. Esos pájaros son los mismos a los que engañan mis excrementos.
CARAN D'ACHE, Biblioteca Nacional de Francia, 1903.

El cese de la exigencia de una estética realista y su sustitución por un dibujo más sencillo motivó que, como hemos comentado unas páginas más atrás, se pensase en ciertos momentos en una relajación de los dibujantes derivada de un exceso de confianza en la potencia del componente narrativo, es decir, del chiste, para justificar la viñeta. Creemos, sin embargo, que como bien ha defendido Geipel para el caso de la viñeta moderna a nivel internacional, la hipotética banalización de su elemento plástico durante nuestro periodo no fue sino una sustitución de la figuración realista por una de tipo más sencillo, debiendo entenderse este cambio como un descubrimiento por parte de los humoristas de un lenguaje que se adaptaba mejor a la intención cómica[436]. La explicación de Geipel, a pesar de ser satisfactoria desde nuestro punto de vista, fue complementada desde una perspectiva menos formalista por Martin Walker. Como explica el autor, este tipo de caricatura se corresponde por su naturaleza, así como por ser el objeto de su representación, con la "era del hombre común", en la cual "…gente, insignificante, gente ordinaria, empequeñecida por la escala del destino histórico… son dibujados sin el temor reverencial propio de los clasicistas y sin la crueldad de los grotescos"[437]. Diríamos, pues, que el chiste encontró en una estética directa y llana su vehículo de expresión más adecuado durante las dos primeras décadas del siglo XX y, como comprobaremos más adelante, de un modo aún más radical desde finales de la década de 1920.

La eficacia de esta feliz asociación ejercería además como elemento disuasorio ante la tentación, a la cual el dibujante estaba expuesto, de experimentar con estéticas alternativas. Es por este motivo que los sucesivos intentos de José Francés de llevar la caricatura hacia lenguajes más sofisticados, pensamos en el decorativismo de raíz modernista o simbolista, así como en las tendencias orientalistas que confiriesen a sus Salones de Humoristas el toque exótico que mostraron en los años finales de la década de 1910, no encontrasen apenas respuesta entre los dibujantes de periódico. Elaborados y refinados en exceso, estos códigos estéticos se emplearon tan sólo de forma minoritaria en el ámbito específico de la caricatura cómica, teniendo por el contrario una gran relevancia en el plano específico de la ilustración gráfica madrileña considerada en su totalidad.

---

[436] GEIPEL, John, *The cartoon: a short history of graphic comedy and satire*, ob. cit., p. 31.
[437] ["Little people, ordinary people, dwarfed by the scale of grand, historic destiny… they are drawn without the awe of the classicists, and without the cruelty of the grotesques". La traducción es mía.] En WALKER, Martin, *Daily sketches*, ob. cit., p. 16.

A pesar de su aparente solidez y su lógica, el argumento anterior se derrumbaría durante los años veinte. Fue entonces cuando, de un modo particularmente evidente entre los dibujantes más jóvenes del grupo de Los Humoristas, éstos comenzasen a rechazar el confort y la seguridad de la fórmula hegemónica para experimentar con diferentes formulaciones plásticas y, con ello, establecer los cimientos sobre los cuales construir una nueva era.

9.5. Humor entre guerras

9.5.1. Tiempos modernos

En 1921 José Francés publica *El mundo ríe. La caricatura universal en 1920,* un volumen de más de 250 páginas dividido en doce capítulos a razón de uno por mes. El ensayo analiza las obras de 117 caricaturistas nacionales y extranjeros dispersas en las páginas de 74 publicaciones a nivel mundial: alemanas, argentinas, austríacas, cubanas, danesas, españolas, francesas, indias, inglesas, italianas, mexicanas, norteamericanas, noruegas, portuguesas, suecas y suizas. Más allá de la evidente heterogeneidad que esto implicaba, el crítico supo plasmar en el título de su obra la nota común a cada una de las viñetas con independencia de su lugar de procedencia: el mundo reía. Así, en el espacio dedicado al mes de febrero, Francés comentaba: "Se multiplican los *dancings* en París, en Berlín, en Londres, en Madrid. La gente, para olvidar sin duda tantas cosas tristes e irremediables como la guerra ha ido dejando, se entrega a las danzas americanas en medio del estrépito bárbaro inarmónico de los *jazz-band*"[438].

Es precisamente en este momento, el final de la fatídica década de 1910 y el comienzo de los años veinte, cuando de una manera evidente el humor reclame su derecho a propagar la diversión como reacción al horror y cuando, a la vez, proclame su condición de lenitivo ante el inevitable recuerdo de la tragedia. Es en este contexto en el cual, en el mismo año de la publicación del texto de José Francés, nazca en Madrid el semanario *Buen Humor* y, con ello, se inaugure el primero de los dos momentos que vertebran la renovación de caricatura en su vertiente cómica en la capital.

La transformación abanderada por *Buen Humor* fue posible en la medida en que la revista fue capaz de esquivar el mal endémico que, en cuanto publicaciones

[438] FRANCÉS, José, *El mundo ríe. La caricatura universal en 1920*, Madrid, Renacimiento, 1921, p. 38.

festivas o satíricas, habían sufrido la mayoría de sus predecesoras debido a un inevitable carácter efímero que limitaba la existencia media de cada título al espacio aproximado de un año. En este sentido, a modo de excepción, la vida de la *Buen Humor* se alargó por un periodo de diez años, tiempo que, si bien está lejos de los 77 de *Le Journal Amusant* en Francia (1856-1933), los 99 de *Fliegende Blätter* en Alemania (1845-1944) o los 161 de *Punch* en Gran Bretaña (1841-2002), ha de considerarse como un éxito en el panorama madrileño. Esta relativa longevidad, crucial en última instancia para que el semanario dominase el humor festivo en la capital en la década de 1920, compartiendo protagonismo con *Gutiérrez* desde 1927, fue en cualquier caso suficiente para poder albergar en sus páginas una radical metamorfosis del humor.



Il. 130. "Sileno".
FRESNO, *El Imparcial*, 24-III-1928, p. 1.

El principal responsable del éxito de *Buen Humor* fue el caricaturista Sileno, quien ya estuviese entre los fundadores de *Gedeón*, semanario que entre 1895 y 1912 se erigió como uno de los exponentes esenciales de la sátira política. Es precisamente este tránsito de un humor "que castiga" a otro "que sonríe" lo que viene a simbolizar la caricatura de Fresno de 1928 (Il. 130). Los personajes que coronan al dibujante, todos ello creados por éste, se corresponden con dos etapas diferenciadas de su carrera profesional al tiempo que sirven, en sentido metafórico, para ilustrar el triunfo de la comicidad sobre la moral y el compromiso político en la década de los veinte. Gedeón, el ya veterano personaje que durante años ejerciera de azote a los políticos del país al colarse junto a éstos en las viñetas, da paso a la joven pareja que,

simbolizando un nuevo periodo para la caricatura, recibirá a los lectores cada semana en las primeras páginas de la *Buen Humor*.

Si el nuevo semanario logró que la caricatura festiva madrileña, nacional e internacional —en ella tenían cabida dibujantes de todo el país e incluso foráneos— mudase su aspecto ya desde sus primeros números, tal circunstancia fue posible gracias a un talante aperturista que permitió, por ejemplo, que sólo durante el primer año de existencia más de cien caricaturistas viesen publicados sus trabajos en sus planas. Así, la publicación sirvió, al igual que los Salones de Humoristas, de escaparate de dibujantes a la vez que de plataforma receptora de una multitud de lenguajes heterogéneos. Esta permisividad formal posibilitó que la nueva publicación acogiese durante toda su existencia tanto la estética más arcaica como lo más avanzada (Figs. 131 a 138), haciendo gala con ello de un talante conciliador cuya *conditio sine qua non* fue, como bien anunciase su cabecera, que las imágenes, así como los textos con los que compartían la paginación, transmitiesen el buen humor.



Il. 131. "Los lanceros". PENAGOS, *Buen Humor*, 26-XII-1926, p. 13.



Il. 132. "La polka". AREUGER, *Buen Humor*, 26-XII-1926, p. 19.



Il. 133. "El minué". PENAGOS, *Buen Humor*, 26-XII-1926, p. 10.



Il. 134. "El schotis". TOVAR, *Buen Humor*, 26-XII-1926, p. 30.



Il. 135. "El foxtrot". GARRIDO, *Buen Humor*, 26-XII-1926, p. 33.



Il. 136. "El vals". K-HITO, *Buen Humor*, 26-XII-1926, p. 15.



Il. 137. "El tango". BON, *Buen Humor*, 26-XII-1926, p. 27.



Il. 138. "El Charleston". RIBAS, *Buen Humor*, 26-XII-1926, p. 35.

La ausencia de un dogma estilísico exclusivo en la revista permitió la experimentación formal contribuyendo con ello a la evolución del componente plástico del humor. A este desarrollo, no obstante, ayudaron otra serie de factores. En primer término, del mismo modo que sucedía para el *portrait-charge*, la existencia de un numerosísimo grupo de dibujantes, resultante en última instancia en una necesaria competitividad por ocupar los espacios de las viñetas, empujaba al artista a tratar de distinguirse mediante una marca estilística propia y reconocible. Junto a ello, la importación de caricatura procedente de otros países creó una suerte de archivo visual al cual los dibujantes podían acudir en busca de inspiración. La sección "Del buen humor extranjero", junto con la frecuente inclusión de dibujos procedentes de centros europeos —de los cuales alguno llegó incluso a ocupar la portada— facilitaron el tráfico de lenguajes y, con ello, la diversificación estética del buen humor. Así, al margen del núcleo madrileño, dibujantes nacionales e internacionales vieron sus trabajos llevados a la portada del semanario. Son los casos de Bosch y Castanys (Barcelona); Fogues y Vercher (Valencia); García López (Valladolid); Alloza y Rodio (Zaragoza); Nunes (Il. 139) (Lisboa); Oton (Il. 140) (Varsovia); Bernad, Bergstrom, Cuesta (Il. 141), Gastón Mas, Reinoso y Riverón (París).



Il. 139. "La cuenta de la modista". NUNES, *Buen Humor*, 18-II-1923, p. 1.



Il. 140. Sin título.
—Yo soy muy valiente.
—¿… ……?
—Sí; tengo suegra y además me afeito con navaja.
OTÓN, *Buen Humor*, 16-V-1926, p. 1.



Il. 141. Sin título.
LA MUJER —¡Muy bonito! Anoche me dijiste que venías del casino y ahora me dices que estuviste en el Metropolitano. ¿Por qué has mentido?
EL MARIDO —Porque anoche no podía decir Metropolitano.
CUESTA, *Buen Humor*, 8-VI-1930, p. 1.

Una última aportación a la voluntaria apertura de fronteras de *Buen Humor* corrió a cargo de José Francés, quien durante los primeros años de la revista realizó decenas de reseñas de caricaturistas foráneos acompañadas de ejemplos representativos de su arte. De esta manera, tanto los propios dibujantes de la redacción como por supuesto, los lectores, tuvieron acceso a un tipo de información privilegiada acerca del arte de la caricatura a nivel mundial de la mano de sus principales cultivadores: Beardsley (Gran Bretaña), Gibson (Estados Unidos), Massaguer (Cuba), Nunes (Portugal), Hermann-Paul y Vallotton (París), Gulbransson y Heine (Alemania) o Sacchetti (Italia), por nombrar tan sólo a los más ilustres entre los tratados por el crítico.

Así pues, gracias tanto a estos factores como a la "colaboración" entre 1923 y 1930 de una censura previa que favorecía el desarrollo de un humor ligero, no resulta extraño que fuese el semanario de Sileno el que consiguiera crear las condiciones necesarias para acometer la renovación del arte de la caricatura en su orientación más simpática. Y, como no podía ser de otra manera, lo hizo sintonizando con el humor parisino, el cual para 1921 ya había asumido plenamente el espíritu que, desde el plano estético, inundó el arte, la ilustración, los textiles, los objetos, las máquinas y el mobiliario de la época: el *Art déco*.

9.5.2. Humor *déco*

En 1918 José Francés aludía a los nuevos rumbos hacia los cuales se dirigía el arte de la caricatura haciendo depender su evolución del más amplio "renacimiento de las artes decorativas en España"[439]. El crítico situaba el origen de este despertar en un tipo de estética de raíz orientalista consistente en "… añadir a las guirnaldas inmovilizadas en pétreos frisos, en ondulantes telas, en polícromos muros o simultáneamente en joyas y objetos suntuarios las rosas de ahora, recién cortadas en el frondoso y poliflorido jardín de los modernos dibujantes españoles"[440]. La reflexión del crítico no era del todo falsa, pero tampoco acertada. Sí, sería una veta decorativista la que por aquellos mismos años comenzase a impregnar el humor en su vertiente cómica pero, a diferencia de lo que imaginase Francés, su apariencia no sería la modernista del *Art nouveau* o la de los ritmos orientales. Lo ornamental, en cuanto

[439] FRANCÉS, José, "Los humoristas", en *La Esfera,* Madrid, 16 marzo 1918, p. 10.
[440] *Ibídem*, 10-11.

paradigma de la renovación plástica de las viñetas de los años veinte, llegaría de la mano del *Art déco*.

El nuevo estilo había comenzado a gestarse en París a finales de la primera década del siglo precisamente por agotamiento de las formas orgánicas y los excesos del Modernismo. El hecho de que la caricatura parisina asumiese esta sensibilidad estética, que en definitiva reflejaba también la apariencia de la vida de los sectores más privilegiados de la era moderna, tiene su sentido en la medida en que la caricatura basa con frecuencia su crítica en todo aquello que se ofrece y se asume como novedad. Sin embargo, al margen de esta vaga explicación, el hecho de que fueran los dibujos de un caricaturista los que en primer lugar difundieran la moda *déco* femenina en la capital gala establecería un potente nexo entre nuestro arte y el nuevo estilo prácticamente antes de que éste echase a andar. Nos referimos a Paul Iribe (1883-1935), quien durante la primera década del siglo XX había colaborado como caricaturista en revistas como *L'Assiette au Beurre*, *Le Sourire* o *Le Rire*. Fue durante estos años, concretamente en 1908, cuando Iribe recibió el encargo para realizar las ilustraciones de *Les Robes de Paul Poiret Racontés,* un catálogo de diseños de Paul Poiret, el "rey de la moda", cuya publicación inauguraría una nueva era en el vestir femenino (Il. 142). Tres años más tarde, la segunda serie, *Les choses de Paul Poiret*, ilustrada en esta ocasión por Georges Lepape (1887-1971) (Il. 143), asentaría de manera definitiva el estilo que desde entonces tendría su principal plataforma de difusión en la revista *Gazette du Bon Ton*.



Il. 142. "Les Robes de Paul Poiret Racontés" .
PAUL IRIBE, 1908.



Il. 143. "Les Choses de Paul Poiret".
GEORGES LEPAPE, 1911.

Si hemos acudido a estos ilustradores y, con ellos al diseñador francés, es debido a que la suya será la estética que provoque la metamorfosis del aspecto de la prensa ilustrada en la capital, no sólo de *Buen Humor* e incluso *Gutiérrez*, en cuanto publicaciones satíricas, sino también de *La Esfera* y *Nuevo Mundo* en el ámbito que podríamos denominar "cultural", de *Muchas gracias* en el terreno del dibujo galante o de *Elegancias* en el propio de la moda femenina. Más complicado resulta saber cuál fue el camino exacto a través del cual el *Art déco* y sus diversas posibilidades formales fueron asumidas por los dibujantes. Composiciones como la de Federico Ribas (Il. 144) indican una atención constante de los dibujantes de la capital a la moda francesa, pudiéndose hablar, al menos en este caso, no ya de un préstamo formal del lenguaje de Georges Barbier, uno de los principales ilustradores *déco*, sino de apropiaciones en toda regla (Il. 145).



Il. 144. "Cosas del Foot-ball".
UNO DE ELLOS —¡Mira que concederles ese penalti, cuando era un *fault* clavado de ellos, porque uno de los *forwards* estaba en *offside*! ¡Y es que el *referee* no entiende una palabra!
RIBAS, *Buen Humor*, 22-IV-1923, p. 1.



Il. 145. "Rugby".
GEORGES BARBIER, *Gazette du Bon Ton*, nº4, abril 1914, il. 39.

Sea como fuere, al no tratarse de un lenguaje visual con directrices específicas, el *Art déco* fue asimilado en la capital de España de forma heterogénea dando por ello lugar, entre los caricaturistas, a diferentes estéticas. En este sentido,

coincidiendo con Judith Applegate en una posible división de los artistas del *Art déco* entre los "modernos exóticos […] y los románticos modernos, quienes estaban más alineados con una estética de la máquina y de la producción industrial que con las banalidades de la moda o del efecto decorativo"[441], es posible pensar, para el caso específico del buen humor de los años veinte en Madrid, en una ordenación similar de sus producciones humorísticas al contacto con el nuevo estilo: las elegantes y las galantes por un lado, las maquinistas y las vanguardistas por el otro.

a) Déco elegante y déco galante

La primera de las ramificaciones de la viñeta *déco* es, a la vez que la más respetuosa con la estética difundida por las revistas de moda y diseño parisinas, la más extendida entre los dibujantes del grupo de Los Humoristas durante este periodo de renovación formal. La viñeta anterior de Ribas, así como las de Picó (Il. 146), Barbero (Il. 147) y Borobio (Il. 148) representan bien el fino espíritu de esta tendencia.



Il. 146. Sin título.
—¿Cuánto darías por tener un pelo como el mío?
—No sé. ¿Cuánto has dado tú?
PICÓ, *Buen Humor*, 2-II-1930, p. 1.



Il. 147. Sin título.
—Ayer se ahogó Ricardo.
—¿Pero no sabía nadar?
—Sí; pero como está sindicado, a las ocho horas dejó de nadar.
BARBERO, *Gutiérrez*, 18-VIII-1928, p. 1.



Il. 148. Sin título.
—¿Por qué no has querido comer hoy?
—Me da asco. Me ha dicho la maestra que estaba amasado con el sudor de papá.
BOROBIO, *Gutiérrez*, 8-VII-1928, p. 18.

[441] Citado en BOUILLON, Jean-Paul, *Diario del Art Déco: 1903-1940*, Barcelona, Destino, 1989, p. 68.

Los dibujantes asumen el lenguaje de la moda y de la esbelta figura de la mujer, concediendo al color una nueva relevancia, con tonos más brillantes que los que dieran vida al *Art nouveau*, un hecho que, por otra parte, se convertirá en fundamental en cuanto reclamo visual para las portadas de las respectivas revistas. Por otra parte, frente a las limitaciones formales en las cuales se movía la caricatura personal, la posibilidad de expandirse más allá de los contornos del cuerpo humano permite al caricaturista recrearse en el atrezo y el fondo de la viñeta, ya sea mediante elementos textiles ornamentales como en el caso de Picó, a través del contraste de amplias zonas de color plano, siendo éste el caso de Barbero o, como propone Borobio, recurriendo a la reproducción de un lujoso interior doméstico acorde con el mobiliario de líneas geométricas que Josef Hoffman y Koloman Moser pusieran en circulación como reacción al organicismo del *Art nouveau*. En el caso de los dos últimos, tanto Barbero como Borobio certifican además su deuda con el *Art déco* mediante la inclusión de motivos típicos del nuevo estilo, tales como la sucesión de líneas paralelas, los círculos concéntricos o, como puede advertirse en el biombo de Borobio, la interpenetración de zonas de diferentes tonalidades.

La mirada hacia las revistas extranjeras, pensamos por ejemplo en *La Vie Parisienne* en Francia, *The London Opinion* en Gran Bretaña o *Vanity Fair* al otro lado del Atlántico en cuanto exponentes de este estilo, conllevó la pérdida del contacto con las clases populares, las cuales habían constituido el foco convencional del humor decimonónico en la capital desde tiempos de Francisco Ortego. A consecuencia de ello, la caricatura transmite un elitismo y un lujo propios de un estilo de vida acorde con la alta sociedad: ocio, vacaciones, deportes, conversaciones frívolas, en definitiva, nada que indique el menor signo de inquietud social o preocupación existencial.

Por otra parte, la escalada de importancia de la sátira cómica frente a la de componente político que caracteriza a este periodo del humor tuvo un claro efecto en la creciente presencia de la figura femenina como protagonista de las viñetas en sintonía con el aumento de su participación en el plano social. En este sentido, las caricaturas anteriores son un buen reflejo de esta circunstancia. El cuerpo de la mujer se convirtió en depositario de unos diseños textiles cuyo carácter ornamental los hacían idóneos para su reproducción en las páginas de los semanarios ilustrados. No obstante, si la vestimenta sirvió como pretexto para incluir el cuerpo femenino en las

viñetas, su ausencia también lo fue. En efecto, el nuevo estilo promovía el descubrimiento de zonas del cuerpo femenino hasta entonces ocultas a la vista (Il. 149).



Il. 149. "En el dancing".
—¡Qué escándalo! ¡Una mujer demasiado vestida!
FABIANO, *Nuevo Mundo*, 30-IV-1920, p. 18.
Publicada originalmente en *La Vie Parisienne.*

Como no podía ser de otra forma, las revistas eróticas, entonces conocidas bajo la denominación de "galantes", aprovecharon esta circunstancia para ofrecer un nuevo producto más acorde con los nuevos tiempos, es decir, más refinado y por ello alejado de publicaciones de corte casi pornográfico como había sido el caso, en la ciudad de Madrid, del semanario *La Hoja de Parra* (1911-1916). Es precisamente a esta transformación a la que aludía José Francés en 1921:

> El éxito de los semanarios galantes está en que las mujercitas de sus dibujos enseñen más que las mujercitas de la vida real. Pero ahora los jovencitos y los viejos verdes ya no necesitan comprar la revista picaresca para satisfacer su incipiente o decadente salacidad. Les basta salir a la calle o entrar en un

teatro o acudir a un baile y allí lo ven todo al natural y más impúdicamente revelado que antes en sus periódicos favoritos[442].

La nómina de dibujantes entre el grupo de Los Humoristas que se hizo eco de esta tendencia a la reducción de elementos en lo relativo al vestuario femenino es amplia, si bien es posible citar, tanto por su reiteración en esta temática específica como por su colaboración con semanarios galantes a Igual Ruiz, Ochoa, Penagos, Reyes, Ribas y Tito (Il. 150). Fue sin embargo Demetrio quien, desde su condición de factótum del dibujo galante, renovase este campo específico del dibujo humorístico. Como bien señalara el periodista y escritor Lázaro Somoza: "[Demetrio] Se especializó en pantorrillas de tobilleras jóvenes y viudas otoñales. […] Encanto de pollos imberbes, hombres maduros y viejos libidinosos... A su modo, el dibujante de las piernas finas y bellas de las mujeres, en todas las edades, impuso un género y un estilo"[443].



Il. 150. "La Eva Ultramoderna".
TITO, *Flirt*, 18-V-1922, p. 15.

[442] FRANCÉS, José, *El mundo ríe: la caricatura universal en 1920*, ob. cit., p. 45.
[443] SOMOZA, Lázaro, "Demetrio, el creador de Lolín y Bobito, ha logrado, a fuerza de talento, conquistar dos veces la popularidad ", en *La Libertad*, ob. cit., p. 5.

El género y el estilo al que se refiere Somoza no es otro que un dibujo galante tamizado ahora por la estética del *Art déco*. En efecto, fue Demetrio quien en mejor medida supo aprovechar las posibilidades de la combinación entre ambos campos en el terreno particular del humor en sus colaboraciones para *Muchas Gracias* (Il. 151), título que anunciaba de manera irónica el contenido de la revista. La feliz conjunción de los tres factores anteriores —lo galante, lo *déco* y lo cómico— como parámetros de la renovación de este tipo de dibujo es precisamente el tema de una de sus portadas para la revista en octubre de 1924 (Il. 152). Dispuesta de espaldas al lector, disfrutando de las comodidades de una lujosa estancia, la joven alaba la elegancia que a su imagen le confiere el estilo decorativo. No obstante, como ella misma revela, el efecto es tan sólo superficial, teniendo únicamente efectos sobre su apariencia externa. Es en estos mismos términos en los cuales se produjo la renovación de esta variedad del humor, es decir, por acción de lo *déco* y de las novedades formales que este lenguaje trasladó al componente plástico de la viñeta. El humor en sí, su naturaleza misma, seguía en sus chistes aludiendo a las mismas cuestiones de antaño, esto es, a un tipo de literatura sensual, erótica y picante.



Il. 151. Sin título.
—Estoy muy contenta porque voy a *posar* para el gran escultor Juan Cristóbal. Lo único que me inquieta es que lo que quiere hacer conmigo lo va a titular *Madre*.
DEMETRIO, *Muchas Gracias*, 7-II-1925, p. 1.



Il. 152. Sin título.
—Esto de lo decorativo es estupendo. ¿Ven ustedes qué elegante resulto así? ¡Pues 'en todavía' digo aiga y nos ha'molao.
DEMETRIO, *Muchas Gracias*, 18-X-1924, p. 1.

b) Déco maquinista y vanguardista

El espíritu del *Art déco* encontró en la vida moderna un tipo específico de diseños que, al margen de los propios de la moda, el mobiliario, la joyería o los objetos decorativos, contribuyó a la configuración de su repertorio formal. Nos referimos a la denominada "Estética de la máquina" en cuanto categoría que comprende un amplio rango de productos elaborados de forma mecánica. Es el caso, en la viñeta anterior de Tito, del auto y del aeroplano que acompañan a la Eva Ultramoderna en su ajetreada vida social. La belleza de estos objetos sería defendida, entre otros personajes de esta época, por Fernand Léger en una conferencia celebrada en el College de France en 1923. En dicha ocasión, el artista francés exponía los motivos por los cuales los objetos elaborados por la máquina y, por tanto, sin intención artística, eran mejorados por la acción de ésta:

> El caso de la evolución de la forma del automóvil es un notable ejemplo de lo que quiero decir; resulta curioso incluso que cuando más perfecciona la máquina sus funciones utilitarias, más hermosa llega a ser […] cuando debido a la necesidad de la velocidad [el automóvil] se hizo más bajo y alargado; cuando, como consecuencia, las líneas horizontales equilibradas por las curvas se hicieron predominantes, llegó a ser un todo perfecta y lógicamente organizado para sus propósitos. Era hermoso[444].

La posibilidad de que los objetos mecánicos pudiesen resultar hermosos, si empleamos el término de Léger o, cuando menos atractivos desde la perspectiva puramente estética, no pasó desapercibida por los dibujantes humorísticos, los cuales además encontraron un verdadero filón en estas creaciones de apariencia maquinal en virtud de su carácter novedoso. Es el caso de las viñetas de Serny (Il. 153), Castillo (Il. 154), López Rubio (Il. 155), y Garrido (Il. 156), en las cuales cuatro productos de la máquina, un aeroplano, un tren, un automóvil y una motocicleta son escogidos como motivos principales de la composición.

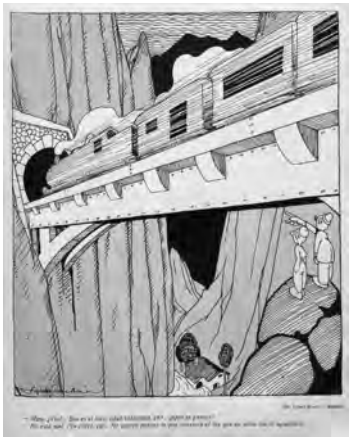
[444] LÉGER, Fernand, "Estética de la máquina", en H. B. Chipp (et. al.), *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*, ob. cit., p. 300-302.



Il. 153. Sin título.
—Oye, ¿dónde estamos?
—¿Qué te importa? Dentro de un minuto ya no vamos a estar aquí.
SERNY, *Buen Humor*, 1-VII-1928, p. 12.



Il. 154. Sin título.
—¿Estamos cruzando algún cementerio musulmán?
—No, hombre, son los mojones que hay de kilómetro en kilómetro.
CASTILLO, *Buen Humor*, 13-V-1923, p. 10.



Il. 155. Sin título.
—Mira. ¿Ves?... Eso es el tren. ¡Qué velocidad, eh?... ¿Qué te parece?
—No está mal. ¡Ya corre, ya!... No quiero pensar lo que ocurrirá el día que no atine con el agujerico.
LÓPEZ RUBIO, *Buen Humor*, 17-IX-1922, p. 15.



Il. 156. Sin título.
—¡Bestial!... ¡Dentro de quince segundos, en Bilbao!...¡Lo único triste es no tener nada que hacer allí!
GARRIDO, *Buen Humor*, 15-X-1922, p. 7.

El valor decorativo de estos objetos reside en la perfección de sus elementos geométricos, de sus líneas y de sus ángulos, sólo posible en virtud de su origen mecánico. No es, sin embargo, el único recurso empleado por los caricaturistas. A él se suman otros motivos frecuentes en la ilustración *déco*: el rascacielos —emblema del estilo en los Estados Unidos— y la descomposición del fondo en planos a la manera de los Delaunay en la viñeta de Serny; la sucesión de líneas paralelas o cuasi-paralelas significando el movimiento y la velocidad en el automóvil de Castillo, en el tren de López Rubio y en la bufanda al viento del motorista de Garrido.

Como puede suponerse, esta fascinación no ya por los medios de transporte en sí, sino por su velocidad —a la cual se refieren además todos y cada uno de los chistes anteriores— y su representación pictórica, se encuentra en relación directa con el ya clásico "dinamismo de la vida moderna" que el futurismo italiano adoptase como punto de partida de su figuración. Como afirmase uno de los baluartes del movimiento, el pintor Gino Severini, apenas una década antes de la realización de estas viñetas:

> Escogemos concentrar nuestra atención en cosas en movimiento, porque nuestra sensibilidad moderna está particularmente cualificada para captar la idea de velocidad. Pesados y poderosos motocarros a toda prisa por las calles de nuestras ciudades… aeroplanos volando sobre las cabezas de la excitada multitud…[445].

Abandonamos así la fascinación específica de los dibujantes por la estética de la máquina para entrar en el terreno propio de los movimientos de vanguardia y su aparición como parte del componente plástico de las obras cómicas de nuestros humoristas. A este respecto, es posible dividir la inclusión de los citados lenguajes en las viñetas en dos categorías en función de la intención del dibujante. En una primera, la vanguardia será el objeto de la burla del caricaturista. En la segunda, son sus códigos visuales los que asuman la responsabilidad artística de la obra.

En lo relativo al primer asunto, los dibujantes de comienzos del siglo XX encontraron en los nuevos lenguajes de la pintura y de la escultura un extraordinario

[445] ["We choose to concentrate our attention on things in motion because our modern sensibility is particularly qualified to grasp de idea of speed. Heavy powerful motor-cars rushing through the streets of our cities… airplanes flying over the heads of the excited throng…" La traducción es mía.] Citado en HEARD HAMILTON, George, *Painting and Sculpture in Europe: 1880-1940*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1981, p. 280.

vivero al cual acudir en busca de temáticas para sus chistes. En este sentido, si tenemos en cuenta que una gran parte de los humoristas habían practicado o practicaban la pintura y, por tanto, estaban muy familiarizados con sus desarrollos, las viñetas han de ser entendidas apenas sin excepción en relación con un territorio a medio camino entre la nota cómica gratuita y los dominios propios de la crítica de arte[446]. Las caricaturas que reproducimos en las páginas siguientes, elaboradas por Elías, Fuente y Borobio, escenifican bien este propósito sirviendo por ello de ejemplo de una de las temáticas recurrentes en el humor del periodo.



Il. 157. Sin título.
EL BORRACHO. —¡Ahora comprendo el futurismo!...
ELÍAS, *Buen Humor*, 30-IX-1923, p. 18.

En la primera de ellas, es precisamente el futurismo con el que abandonábamos el grupo de dibujos anteriores el protagonista del magnífico chiste de Elías quien, para ello, reproduce en su viñeta aspectos propios del repertorio formal del grupo de artistas italianos (Il. 157). La viñeta podría identificarse, además, con la opinión de aquellos sectores de la crítica desafectos con los lenguajes rupturistas, pudiendo haber servido de complemento perfecto al ataque lanzado contra este tipo de estética por parte del crítico José Blanco Coris:

[446] De este asunto específico, abarcando tanto el contexto español como el internacional y tanto las prácticas de vanguardia como el arte más tradicional o el exhibido en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del periodo, me he ocupado de manera extensa en el ensayo *Cuidado con la pintura. Caricaturas del arte en tiempos de vanguardia: 1909-1925*, Madrid, Eutelequia Ensayo, 2012.

> Y ahí tienen los avanzados a quienes estraga lo académico materia donde dar expansión a sus visiones de borrachos, a sus mal contenidas fobias de crear nuevas expresiones y nuevas ideas pictóricas; y déjense de retratos con cabezas fenomenales de bodegones y paisajes inverosímiles, y de pintar nuestras costumbres al través de una lata de basura[447].

En clave similar, la viñeta de Fuente (Il. 158) no sólo representa con fidelidad los estilemas propios de los grabados en madera del grupo alemán *Die Brücke* de la década de 1900, cuya estética fuera empleada en las revistas ultraístas madrileñas, sino que hace de ellos el origen de la burla a su estética. Como en el caso anterior, el personaje de esta viñeta sufre los efectos de un código estético en el cual se encuentra atrapado pero al que, en estos momentos, comienza a comprender. Fealdad intencionada, perspectivas imposibles, sucesión de líneas delgadísimas, contrastes reiterados de los dos únicos tonos empleados mediante la reiteración de formas angulosas… las señas de identidad del lenguaje expresionista de los grabados de Kirchner, Heckel, Pechstein o Schmidt-Rottluff, así como de una Norah Borges ya en el contexto local, se plasman con acierto en el dibujo de Fuente.



Il. 158. Sin título.
—¡Pero qué mala idea tienen estos modernistas! Ponen el suelo completamente vertical y lleno de pelos para que se estrelle uno; y encima lo rodean todo de pinchos para que no tenga uno dónde agarrarse..
FUENTE, *Buen Humor*, 5-VI-1927, p. 7.



Il. 159. Sin título.
—Y este cuadro, ¿qué representa?
—No me acuerdo, ¡hace más de tres años que lo pinté!
BOROBIO, *Buen Humor*, 5-IV-1931, p. 1.

[447] BLANCO CORIS, J., "A los futuristas", en *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15 diciembre 1923.

Por último, la caricatura de Borobio (Il. 159) sirve como testimonio, al margen de su valor individual, de una numerosísima tradición de viñetas en las cuales la vanguardia aparece en forma de obra de arte para suscitar un comentario irónico por parte de quienes la contemplan. De un modo especial, fueron las estéticas con una apariencia más críptica, tales como la cubista, la futurista y, en general, todas aquéllas próximas a la abstracción las que en mayor medida constituyeron un objeto de guasa en virtud de la general incapacidad del público para acceder a su comprensión. Resulta interesante al respecto la opinión de Emilio Marcos Villalón quien, con buen juicio, afirma cómo a pesar de su carácter satírico, este tipo de viñetas funcionó como mecanismo de difusión de los lenguajes de la vanguardia al familiarizar a la audiencia con éstos: "No se puede negar que tanto la ilustración *déco* como parte del humorismo gráfico actuaron como engrasante de ciertas formas modernas; es decir, contribuyeron a hacerlas más digeribles socialmente"[448].

Las burlas de carácter explícito hacia la vanguardia, con independencia de su vis cómica, fueron empleadas por los dibujantes con un sentido estético e incluso decorativo en la medida en que los diferentes códigos confirieron a sus obras un aspecto moderno. Sin embargo, como ya hemos comentado con anterioridad, junto a esta forma de llevar la vanguardia al campo del humor gráfico se desarrolló una segunda más sutil, consistente en su inclusión desde una perspectiva estrictamente estética. Con esta estrategia los dibujantes reprodujeron la adopción que de estos lenguajes hiciera el propio *Art déco* y que, como bien señalase Javier Pérez Rojas, comenzase a ser evidente en España a partir de 1923[449]. En nuestro caso específico, esta tendencia a la fusión en la nota cómica de lo *déco* y lo vanguardista se convierte en una fórmula recurrente entre 1925 y 1936. De un modo particular, es posible registrar en este periodo las influencias que en el aspecto del buen humor tienen el fauvismo, en virtud de la agresividad de sus colores, el futurismo, en función de su interés por un dinamismo y una velocidad materializados en atractivos elementos formales y, sobretodo el cubismo, merced a su tendencia hacia la geometría.

La alianza entre el cubismo y lo *déco* marca una etapa fundamental en la evolución del estilo. En palabras de Bouillon: "La acción determinante del cubismo está con todo en otra parte: por su geometrización salvadora, la trituración permite 'romper' de manera definitiva con la decoración orgánica del *Art nouveau* para crear

[448] MARCOS VILLALÓN, Emilio, *Luis Bagaría: entre el arte y la política*, ob. cit., p. 98.
[449] Véase PÉREZ ROJAS, Javier, *Art déco en España*, ob. cit., p. 17.

la decoración moderna"[450]. En este mismo sentido, el cubismo jugó un papel esencial en la renovación estética del humor en las revistas madrileñas de los años veinte y comienzos de los treinta. Su idiosincrasia formal se transmite a las viñetas constituyendo el paso decisivo hacia una caricatura de apariencia moderna, congruente con el carácter de un nuevo tiempo.

El vocabulario del cubismo, ya sea el original de Picasso y Braque o el de sus derivados en las décadas de 1910 y 1920 fue llevado a la viñeta de diversas maneras por los dibujantes del grupo de Los Humoristas. Un primer ejemplo lo encontramos en Tono (Il. 160), quien une en su dibujo la moda del *Art déco* con elementos propios de la naturaleza muerta cubista tales como el plano fotográfico en picado, el escorzo imposible de la mesa, el facetado del asiento o la cajetilla de tabaco. En otras ocasiones, el cubismo aparece descomponiendo el fondo de la viñeta acompañado de coloristas recursos ornamentales que nos recuerdan que aún estamos en el ámbito del *Art déco*. Es el caso de la viñeta de Bai, con evidentes influencias del postcubismo de Robert y Sonia Delaunay (Il. 161) o el de Barbero, quien apuesta por una descomposición más regular en combinación con colores estridentes (Il. 162). Junto a ello, un facetado postcubista afecta en ambos casos a las esbeltas figuras de los personajes, todos ellos configurados de acuerdo con los códigos estéticos del *déco*, creando así contrastes tonales en las vestimentas.

Finalmente Borobio, sin duda uno de los humoristas cuya figuración debió más a la vanguardia, muestra en su caricatura una deuda evidente con el lenguaje que Fernand Léger desarrollase en 1918 y 1919 cuando el artista francés comenzase a asimilar su reciente participación en la guerra. La fascinación de Léger por las formas geométricas de la máquina y la civilización industrial son adaptadas al humor por el dibujante (Il. 163). El barco, símbolo de esta nueva era mecánica, es tratado en la viñeta mediante la imitación del recurso formal de la interpenetración de planos, constituyendo con ello un nuevo préstamo cubista para servir al propósito decorativo general.

[450] BOUILLON, Jean-Paul, *Diario del Art Déco: 1903-1940*, ob. cit., p.68.



Il. 160. Sin título.
ELLA—Me molesta eso de que estés siempre hablando mal de las suegras.
ÉL—¿Y a ti qué puede importarte? ¡No hablo mal de tu suegra, sino de la mía!
TONO, *Buen Humor*, 28-VIII-1927, p. 13.



Il. 161. Sin título.
—¿Y dices que pertenece a la alta sociedad?
—Sí, es socio de Peñalara.
Por BAI, *Buen Humor*, 26-II-1928, p. 26.



Il. 162. Sin título.
—No creas que es tan antigua la fortuna de Lolita, como ella dice. Sus antepasados se hicieron ricos en tiempos del Rey Sol.
—¿A qué se dedicaban?
—Vendían cristales ahumados a los cortesanos.
BARBERO, *Buen Humor*, 15-X-1927, p. 1.



Il. 163. Sin título.
—¿Qué le pasa capitán, que está tan preocupado?
—Que se ha roto el timón y vamos sin gobierno.
—No se preocupe, que como va debajo del agua, nadie lo notará.
BOROBIO, *Buen Humor*, 21-X-1928, p. 19.

Apenas resulta necesario advertir que cada uno de estos préstamos lingüísticos ha de ser entendido como de tipo exclusivamente formal sin que en ningún caso sea recomendable vincular la adopción de una estética específica con los principios morales o los compromisos políticos del movimiento vanguardista en cuestión. Son, en todos los casos, elementos plásticos que ayudan en la composición del dibujo y, por tanto, exclusivamente ornamentales o, en el mejor de los casos, plásticamente estructurales si su intervención confiere a la viñeta su nota artística predominante.

9.5.3. Humor naif

A mediados de la década de 1920 comienza a gestarse una segunda etapa en la renovación del humor en su orientación estrictamente cómica. Para entonces las tres fórmulas hegemónicas que hemos repasado, esto es, el dibujo sencillo de transición, el decorativo elegante y el decorativo vanguardista conviven de manera pacífica en los semanarios festivos de la capital. Uno de los primeros síntomas de una concepción del dibujo alternativa éstas comienza a advertirse en torno a 1926 cuando Tono [seud. de Antonio Lara] envíe desde París a la revista *Buen Humor* un tipo de figuración distinta a la que venía siendo habitual en el caricaturista (Figs. 164 y 165).



Il. 164. Sin título.
El.—¿Pero no te dijo el doctor que te alejaras del tabaco?
Ella —¡Claro! ¡Por eso me compré esta pipa tan larga!
TONO, *Buen Humor*, 23-V-1926, p. 13.



Il. 165. Sin título.
—El estado de Polonia me tiene preocupado.
—Deje usted que se las arregle con el mariscal Pildsuski.
—¡Es que Polonia es mi criada!
TONO, *Buen Humor*, 18-VII-1926, p. 1.

Se trata de un tipo de estética que acompañará al humor de ciertos dibujantes de este periodo en *Buen Humor*, pero también y sobre todo en el semanario *Gutiérrez*, revista fundada por K-Hito en 1927, nutrida con dibujantes de la anterior y continuista con su línea apolítica durante su primer lustro de existencia. Los caricaturistas que practicaron en algún momento estos nuevos desarrollos formales, tal es el caso de Borobio, Orbegozo, Garrán, Tono o Mihura destrozan el canon estilizado del estilo *déco* sustituyéndolo por una anatomía recortada, más cercana a la muñequería, al incipiente dibujo animado norteamericano y a la historieta cómica (Ils. 167 a 170). Con la nueva fórmula se perdería además la nota chic, refinada e incluso lujosa que había caracterizado la renovación del humor a comienzos de los años veinte para instalarse de nuevo en un universo social menos elitista y, por tanto, más popular. La adopción de esta estética que podríamos ubicar en el territorio de lo naif introduce un cambio fundamental en la forma de concebir el humor. Por oposición a lo que sucediera con la primera gran renovación acaecida a principios de la misma década, en esta ocasión la metamorfosis no tuvo sus referencias en los desarrollos previos o paralelos del gran arte. Si la opción por lo *déco*, ya fuera la de carácter más elegante o la que había tomado prestados los códigos de la vanguardia mantenía estrecha relación con la pintura y la escultura coetáneas, la transición hacia un dibujo naif posee como consecuencia la ruptura de esta relación.



Il. 167. Sin título.
—¡Eh! ¡Atrás! ¡Que no es una estrella; que es un agujero del papel!.
K-HITO, *Gutiérrez*, 7-I-1928, p. 1.



Il. 168. Sin título.
—¿Y si nos viese mi papá en el cine?
—¡¡Allá películas!!
ORBEGOZO y GARRÁN, *Buen Humor*, 13-V-1928, p. 26.



Il. 169. Sin título.
—Dudo entre la Poesía y la Pintura.
—Yo que tú, me dedicaba a la Pintura.
—¿Es que has visto mis cuadros?
—No, pero he leído tus versos.
BOROBIO, *Buen Humor*, 13-V-1928, p. 26.



Il. 170. Sin título.
—¡Auxilio! ¡Dios mío! ¡Que me mata este toro!...
—¡Oh! No señor... Eso es una vaca…
MIHURA, *Gutiérrez*, 7-IX-1929, p. 1.

La aparición de una forma de entender el dibujo humorístico alternativa a la que venía determinando la apariencia de la nota cómica en las revistas humorísticas desde la creación de *Buen Humor* plantea un problema en cuanto a la adscripción generacional de algunos de sus cultivadores. Sus dos principales exponentes, Tono y Mihura, pertenecen por tiempo a nuestro periodo cronológico pero su dibujo y, sobre todo su influencia, trascienden los límites de la generación de Los Humoristas. En este sentido, del mismo modo que los Sileno, Tovar o Xaudaró comenzaron a publicar sus obras en la última década del siglo XIX de manera simultánea con un grupo, el del *Madrid Cómico*, al que no pertenecen desde la perspectiva generacional, Tono y Mihura echan a andar en el contexto de una promoción, la de Los Humoristas, a la que no se acogen bien. Los motivos son varios: en primer lugar, tomando los Salones de Humoristas como elemento cohesionador de nuestra generación, cada uno de estos dos dibujantes participó en tan sólo una de las ocasiones: Tono en la de 1927 y Mihura en la celebrada al año siguiente. En relación con esto mismo, pero mirando hacia las relaciones sociales de ambos artistas, uno y otro gravitaron en torno a la órbita de Ramón Gómez de la Serna y no a la que tuvo como fuerza central a José Francés. Por último, el lenguaje formal de Tono y Mihura tendría su cénit en la

posguerra, en el ámbito del "humor codornicesco" desde la creación de la revista en 1941[451] y, por tanto, en una nueva etapa de la caricatura en la capital.

En efecto, es en estos momentos, los años finales de la década de 1920 cuando, a pesar de que la generación de la que nos venimos ocupando siga activa, comience a gestarse la que fue su sucesora, conocida como "la otra generación del 27", según denominación de José López Rubio, hermano del dibujante Francisco López Rubio cuyas caricaturas personales hemos reproducido en el capítulo anterior[452]. La composición de esta nueva promoción del humor fue determinada por Ramón Gómez de la Serna en un artículo de 1956:

> Poco a poco se fue formando un grupo alrededor (de Tono), que le jaleaba las salidas antes de que saliesen y ese grupo estaba formado por unos jóvenes de su edad que se llamaban Edgar Neville, López Rubio, Mihura, Jardiel y, más tarde, Álvaro de la Iglesia, Fuentes, Álvaro de Albornoz y Antonio Robles. Todo ha sido inventado por estos siete sabios de Écija[453].

"La otra generación del 27" ha sido considerada por una buena parte de la historiografía como la renovadora del humor contemporáneo dado que su influjo se extiende a lo largo de la segunda mitad del siglo XX[454]. A diferencia de lo que ocurrió con la generación de Los Humoristas, el "El otro 27" lo formaron un grupo de individuos con características e intereses diferentes, vinculados a campos de acción del humor que trascienden los límites del dibujo tales como la literatura, el teatro o el cinematógrafo. Es por este motivo que, a nuestro parecer, la renovación que estos últimos llevaron a cabo del humor transcurrió por cauces ajenos al terreno específico

---

[451] *La Codorniz* fue la gran revista humorística en las décadas de la dictadura franquista con una existencia de casi cuarenta años (1941-1978). Fueron precisamente estos dos dibujantes, Tono y Mihura, junto a Enrique Herreros, los fundadores de la publicación, teniendo como primer director en su primera etapa al segundo de ellos, Miguel Mihura, entre 1941 y 1944.

[452] Véase LÓPEZ RUBIO, José*, La otra generación del 27*, Discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, Madrid, 1983.

[453] GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, "El laberinto del nuevo humorismo", en *La Estafeta Literaria*, Madrid, 8 diciembre 1956, p. 1.

[454] Véase, por ejemplo, PELTA, Raquel, "El humor es una pluma de perdiz que se pone en el sombrero", en Molins, Patricia, *Los Humoristas del 27: Antoniorrobles, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, pp. 33-54, o LÓPEZ RUBIO, José, *La otra generación del 27*, ob. cit., donde se reproducen las siguientes palabras de Pedro Laín Entralgo: "Hay una Generación del 27, la de los poetas, y otra generación del 27, la de los 'renovadores' –los creadores más bien–, del humor contemporáneo".

del gran arte. La pintura y la escultura dejaron de ser el lugar al que recurrir a la búsqueda de nuevos recursos plásticos. Pareciera que estos nuevos dibujantes hubiesen sentido que el humor había perdido su esencia ante otras disciplinas y, por tanto, fuera hora de volver a explorar caminos propios. Venían, con ello, a tratar de demostrar que el humor y el arte no tenían por qué ir de la mano y que, en consecuencia, toda la atención previa a los estilos figurativos contemporáneos no era necesaria para un género con recursos propios. Así, se llega con estos nuevos dibujantes a un humor independiente, casi diríamos antiartístico, que en su lenguaje plástico se nutre de la estética de la historieta y de las revistas infantiles al tiempo que confiere de manera gradual una mayor importancia al componente literario en detrimento del dibujo.

En este sentido, suscribimos desde aquí la existencia de una renovación del humor desde finales de la década de los veinte con carácter independiente a la generación que vertebra nuestro estudio en la medida en que su pervivencia se extendió durante las décadas posteriores a la Guerra Civil. Creemos, no obstante, que el trazado de una línea entre el grupo del 27 y la generación de Los Humoristas ha sido causa en ocasiones de una injusta minusvaloración de estos últimos al ser envueltos en un único paquete con la etiqueta de "lo antiguo". Reflexiones del tipo "*Gutiérrez* […] sirvió de plataforma para que los dibujantes pudieran alcanzar una mayor libertad formal, rompiendo con las fórmulas tradicionales y encontrando nuevas soluciones "[455] tienden a empañar el hecho de que en las dos décadas previas a la aparición de esta revista, tal y como venimos demostrando, se produjeron drásticos procesos de innovación articulados tanto desde los Salones de Humoristas como desde las páginas de las publicaciones periódicas que tuvieron precisamente en la libertad y la diversidad sus señas de identidad.

Es, en esencia, el mismo tipo de menoscabo que se manifiesta al señalar cómo "…en *Gutiérrez*, semanario fundado por el dibujante K-Hito en 1927, comienza a incubarse el humor gratuito, descomprometido, absurdo, español, [que] adquirirá su carácter definitivo en La Codorniz"[456], cuando este tipo de humor apolítico y basado en la incongruencia ya sea el predominante en Madrid desde la aparición de la revista

[455] En PELTA, Raquel, "El humor es una pluma de perdiz que se pone en el sombrero", ob. cit., p. 41.
[456] TUBAU, Iván, *De Tono a Perich; el chiste gráfico en la prensa española de la posguerra, (1939-1969)*, ob. cit., p. 22.

Buen Humor en cuanto respuesta sincronizada con la nueva apreciación del humor festivo a nivel internacional tras el horror de la I Guerra Mundial y que, en el caso español, se vería además reforzado por el regreso de la censura previa desde 1923. Cabe por tanto hablar, desde nuestro punto de vista, de dos renovaciones de la orientación cómica de la caricatura en la década de 1920, mutuamente no excluyentes sino, simplemente, de signos distintos en función una diferente valoración de los componentes plástico y narrativo de las viñetas. Aún más, creemos que si Tono y Mihura protagonizaron esta segunda renovación del humor ello fue sólo posible merced a la existencia de un clima de renovación del cual ambos representan un capítulo específico cuyo influjo, al contrario que el de Los Humoristas, sobrevive a la Guerra Civil.

El hecho de que los dibujantes de "El otro 27" se distanciasen del refinamiento y el elitismo del *Art déco* para dar a sus dibujos un carácter más sencillo y popular desde la perspectiva de la representación plástica de los asuntos y los personajes que se dieron cita en sus viñetas, nos conduce a una última reflexión en relación con la renovación que hemos tratado en este capítulo: ¿cuál fue el motivo de la opción por lo decorativo como estética del humor de los años veinte?

A priori, la expresión "caricatura decorativa" se aproxima a los terrenos del oxímoron en el sentido de que un arte que tradicionalmente había tratado con lo grotesco y con la fealdad se encontraba en estos momentos, en los años veinte, negociando con la belleza y el refinamiento. Este problema específico de la caricatura se enmarca, no obstante, en el contexto más amplio de la confraternización entre arte y *déco*, una circunstancia que fue denunciada por Auguste Perret en los siguientes términos: "Quisiera saber antes de nada, quién unió las dos palabras, arte y decorativo. Es una monstruosidad. Donde haya un arte genuino, no hay necesidad de decoración"[457].

La clave de la connotación peyorativa que ha acompañado al arte decorativo en general y al estilo *Art déco* en particular la daría Waldemar George mediante un formidable ataque contra el arte ornamental: "No es en absoluto la exposición sino el arte decorativo moderno lo que es antisocial y antidemocrático. El arte decorativo moderno […] descuida o parece querer descuidar a la clientela popular. No quiere

[457] Citado en BRUNHAMMER, Yvone, *Art Deco Style*, Londres, Academy Editions, 1983, p.7.

ocuparse de sus necesidades. Es decir, crea para los ricos"[458]. Es en esencia la misma idea que, para el caso del humor de Joaquín Xaudaró, trazase el dibujante y crítico Rivero Gil al señalarle como un tipo de caricaturista "para la burguesía, para los que quieren hacer una buena digestión y necesitan de la expansión de una carcajada"[459] y que bien pudiera hacerse extensivo para todos aquellos dibujantes que optaron por esta tendencia en el periodo de entreguerras.

Así pues, si retomamos el hilo con el cual comenzábamos el capítulo, la caricatura decorativa podía ser acusada de una doble traición a su propia tradición, esto es, la derivada tanto de su subordinación a lo ornamental como de su voluntaria opción por un humor gratuito, despreocupado y carente de compromiso social. Creemos, sin embargo, que esta opción de la que en cierta medida los dibujantes del 27 quisieron distanciarse fue producto de una serie de circunstancias muy concretas que justifican su hegemonía en las revistas madrileñas durante los años veinte y que hemos venido apuntando en las páginas anteriores. Hablamos del compromiso con una modernidad que, sobre todo desde París, demandaba color, humor y alegría. Hablamos, del mismo modo, de la necesidad de la risa, de la necesidad de la representación triunfante del ser humano a pesar de lo reciente de la barbarie: en pocas palabras, de un sentido hedonista de la existencia que sólo quien ha vivido la tragedia de la guerra puede comprender.

Es a través de estos parámetros que ha de ser entendida la particular renovación del humor en la capital: un arte que sonríe y que lo hace convencido de tratarse de un objetivo perfectamente loable en función de las especiales circunstancias vinculadas a su tiempo y unos dibujantes que, en este sentido y parafraseando al crítico británico Herbert Read, decidieron que no podía cargarse al artista con la tarea de arreglar el mundo[460]. Para ello, además, el arte de la caricatura contaba con otros efectivos, esto es, con aquellos artistas que entendieron el género como un arte "que castiga". Es precisamente de estos últimos dibujantes de los cuales pasamos a ocuparnos a continuación con el capítulo que cierra la triple renovación del arte de la caricatura en el ámbito madrileño de comienzos del siglo XX.

---

[458] Citado en FUSCO, Renato, *Historia del diseño,* Barcelona, Santa & Cole, 2005, p. 209.
[459] RIVERO GIL, Francisco, "Xaudaró", en *La Libertad*, Madrid, 2 abril 1933, p. 3.
[460] READ, Herbert, *The grass roots of art; lectures on the social aspects of art in an industrial age*, Londres, Faber and Faber, 1955, p.18.

CAPÍTULO 10

Entre lo cómico y lo revolucionario

La renovación de la caricatura política y social

10.1. El arte que castiga

Decía Carlos del Rivero a comienzos de la década de 1930 en *El Imparcial* que "el procedimiento de crítica o censura de las malas acciones o costumbres por medio de la expresión plástica de sentido humorístico es viejo como la civilización, y lo mismo que todas las artes ha tenido evoluciones, adaptándose en todas las épocas a las normas estéticas y a las formas expresivas más en uso en cada tiempo y en cada lugar"[461]. En efecto, si la caricatura personal y la humorística experimentaron un proceso de adaptación al lenguaje que en mejor medida respondía tanto a su época como a sus especificidades dentro de los territorios de su arte, también la parcela dedicada a cuestiones sociales[462] y políticas se verá alterada en su apariencia a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Si la *charge* personalista se vio afectada por la crisis de la representación naturalista y optó por la simplificación formal, si la nota cómica asumió fórmulas decorativistas, vanguardistas y, por último, *naïves* por influencia del cómic infantil y de la historieta gráfica, la caricatura política tendrá sus propios desarrollos que la distinguirán de la producida en el *fin de siècle*.

No obstante, se da en la caricatura política una circunstancia particular que la convierte, al menos desde el plano estrictamente formal, en dependiente de las dos orientaciones anteriores. Por un lado, con la nota política retornamos con frecuencia al terreno de lo personal, a individuos con nombre y apellidos. Es por este motivo que se da en este nuevo ámbito un proceso evolutivo semejante al observado para la

[461] RIVERO, Carlos del, "La caricatura", en *El Imparcial*, ob. cit., p. 8.

[462] A diferencia del capítulo anterior, en el cual el término "social" era aplicado en su sentido más amplio, esto es, para referirnos a todo aquello relativo a la sociedad, su uso en las próximas páginas ha de ser entendido como vinculado a la denominada "cuestión social" en cuanto "complejo de problemas que derivan de la cooperación y la convivencia de clases, estratos y estamentos sociales distintos, que forman una misma sociedad, pero están separadas por hábitos de vida y por su ideología y visión del mundo". Esta definición, elaborada en 1927 por el sociólogo alemán Ferdinand Tönnies, lleva aparejada la concepción, por parte del mismo autor, de una "cuestión social" necesariamente vinculada a "lo político" frente a, por ejemplo, la separación entre ambos problemas establecida por Hannah Arendt. Hablaremos, por tanto, de "caricaturistas políticos" en sentido genérico como aquéllos que, de un modo u otro, reflejan en sus obras problemas sociales y/o políticos. Véanse TÖNNIES, Ferdinand, *El desarrollo de la cuestión social*, Barcelona, Labor, 1927 y ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1958.

caricatura personal. Por el otro lado, numerosas viñetas de intención política recurren al humor en su crítica, circunstancia que aproximará su lenguaje a ciertas fórmulas observadas en el capítulo anterior. Veremos, de nuevo, el empleo de "tipos" representando a colectivos sociales y de personajes involucrados junto a otros en situaciones cotidianas. Empero, como acabamos de señalar para el caso del retrato individualizado, la especificidad de la intencionalidad política llevará a los dibujantes a emplear recursos propios de esta orientación no observados en el caso del "humor por el humor".

En relación con lo anterior y para el caso particular de la caricatura decimonónica, ha apuntado Valeriano Bozal cómo "los caricaturistas que critican la vida social suelen ser los mismos que hacen crítica política, los mismos que hacen ilustraciones en libros y en magazines", siendo por este motivo que "no hay diferencias estilísticas notables y la caricatura política discurre al unísono con las restantes manifestaciones de este arte"[463]. Creemos, con Bozal, que tal circunstancia se extiende a nuestro periodo y que dibujantes como Tovar, cultivadores de todo tipo de caricatura, presentan semejantes características formales en un mismo momento del tiempo con independencia del subgénero abordado en cada obra. No obstante, nuestro objeto de estudio nos remite a una perspectiva panorámica en la cual la multiplicidad de artistas permite hablar de una caricatura política con señas de identidad específicas en el plano estético.

Una primera cuestión a tener en cuenta en relación con lo anterior, esto es, las diversas formas que puede adquirir la interacción entre lo artístico y lo político, ha sido objeto de reflexión por parte de Jaime Brihuega. Como explica el autor, el binomio "arte-política" opera en diferentes escenarios: en el primero de ellos uno y otro término se funden al considerarse que todo hecho artístico es político por definición; en el segundo, el arte es creado con la intención específica de intervenir en la realidad haciendo por ello gala de una función política; en el tercero, y último, el arte es engullido por la institución-arte desactivando su componente crítico[464].

En este sentido, nos interesa de manera particular el escenario creado por "aquellos hechos artísticos [...] que tienen la condición política como función

[463] BOZAL, Valeriano, *El siglo de los caricaturistas*, ob. cit., p. 92.
[464] BRIHUEGA, Jaime, "La condición política del arte: dimensión insoslayable. Voluntad dialéctica. Perversión estetizante", en T. Paredes (ed.), *Arte político,* Madrid, Asociación Española de Críticos de Arte, 2015, pp. 19-20.

explícita. Para bien o para mal. Esto es, para la necesaria transformación de una realidad injusta o, por el contrario, para perpetuar su *statu quo*, neutralizando cualquier situación intelectual, ética o estética que pudiera propiciar un cambio"[465]. Es en este territorio en el cual, de manera mayoritaria, se ubican los caricaturistas de nuestra generación con menor o mayor grado de vehemencia. Es el mismo en el cual la función del dibujo responde a un propósito crítico y transformador al modo expresado por Martha Banta:

> …las caricaturas sirven […] para infligir un daño, para gratificar mediante el odio, para atacar a un adversario, para exponer las modas y manías que han de ser repudiadas, para reformar a los hombres, las costumbres y la moral presentando el vicio, la perfidia y la deshonra que han de ser objeto de desprecio y de reprobación[466].

Así, de un modo genérico, el dibujante se situará como agente crítico frente al poder, del tipo que sea, en virtud de un hecho o de una situación que considera injusta o, al menos, censurable. Se erige, con ello, en una suerte de portavoz popular capaz de otorgar un carácter visual a opiniones y razonamientos circulantes entre los individuos de su tiempo.

Este compromiso ético del caricaturista con el objetivo de mejora de las condiciones en las cuales se desarrolla la vida de los individuos que integran su sociedad representó un ideal al que tender por parte de la crítica especializada de nuestro periodo. Fueron varios los autores que alabaron esta opción por lo político aludiendo a la disciplina como un medio desde el cual luchar contra todo tipo de abusos. Así, a comienzos del siglo XX, Manuel Bueno subrayaba esta especificidad de nuestro arte: "Para ciertos dibujantes el lápiz es un arma. Con él lastiman, hieren y a veces matan"[467]. En semejantes términos se expresaba José Francés a comienzos del año 1914, es decir, en los prolegómenos del conflicto bélico mundial, haciendo explícita su petición al dibujante para que éste tomase partido en la vida política mediante el empleo de sus propios medios: "Y así debe ser el caricaturista

[465] *Ibídem*, pp. 19-20.
[466] ["…to inflict injury, to gratify hatred, to assail an adversary, to expose fads and foibles to contempt, or to reform men, manners and morals by holding up vice, perfidy and dishonor to scorn and reprobation". La traducción es mía.] En BANTA, Martha, *Barbaric intercourse*, ob. cit., p. 56.
[467] BUENO, Manuel, "Mecachis", ob. cit., p. 2.

contemporáneo: un fustigador, un educador y, sobre todo, un rebelde"[468]. Por último, ya en tiempos de la II República, Lázaro Somoza advertía del potencial del género caricaturesco: "La caricatura es un arma temible. Derriba pedestales con más fuerza que un huracán; corrige malas costumbres cuando el lápiz traza figuras grotescas y el comentario —una frase— descubre las flaquezas humanas. No hay trono ni injusticia que resistan la acción directa de los poetas satíricos y de los caricaturistas"[469].

10.2. Humor como arma y humor como lenitivo

La condición crítica, incorrecta e incluso transgresora que con frecuencia asume la caricatura política posee en el humor su componente característico. Se trata de un componente que, con fines similares, ha sido empleado en la literatura, desde Quevedo a Voltaire, pero también y por supuesto en el arte teniendo su eclosión al contacto con los movimientos dadaístas y surrealistas. Es sin embargo la caricatura la disciplina que, bien en su componente literario o artístico, e incluso en ambos al tiempo, en mayor medida ha comerciado con el humor a lo largo de toda su historia.

El recurso al humor, como bien decía Tito en su doble calidad de dibujante político y teórico de la disciplina, funciona al "poner de relieve el ridículo en las ideas, personas y cosas, por elevadas que se hallen o por sagradas que consideren"[470]. Encontramos en este sentido una sustancial diferencia en el uso del humor por parte de la caricatura política con respecto a la que tiene en la comicidad su intención principal. Si ésta se mueve fundamentalmente en los territorios de lo absurdo en relación con la ya mencionada teoría de la incongruencia, aquélla se ubica con frecuencia en los dominios de la teoría de la superioridad. En otras palabras, mientras el caricaturista cómico nos presenta situaciones que, por su carencia de lógica resultan humorísticas, el dibujante político intenta con frecuencia infringir en el personaje o personajes caricaturizados un sentimiento de inferioridad derivado de su humillación ante un público que, al menos durante unos instantes, pierde la conciencia de su posición relativa respecto a monarcas, políticos, militares, clero, etc. Como puede suponerse tal división ha de ser entendida desde una perspectiva genérica sin que por ello deba trazarse una línea divisoria infranqueable entre ambas orientaciones. Una y otra modalidad, pese tener una relación con el humor diferente, recurren en

[468] FRANCÉS, José, "El káiser y la caricatura", en *La Esfera*, Madrid, 17 enero 1914, p. 30.
[469] SOMOZA, Lázaro, "Una caricatura", en *La Libertad*, Madrid, 27 junio 1931, p. 3.
[470] SALMERÓN, Exoristo, *La Caricatura y su Importancia Social*, ob. cit., p. 25.

numerosas ocasiones a los recursos propios de la otra para obtener una combinación aún más poderosa.

Así pues, el uso característico del humor en la caricatura política se corresponde bien con aquél al que Nöel Carroll ha hecho referencia al señalar: "el humor implica con frecuencia ridículo y malicia, sentimientos de superioridad, desprecio contra la debilidad, transgresión de normas éticas y la ofensa intencional"[471]. Sus armas fundamentales, el ridículo y la ironía, son así empleadas con el propósito de provocar algún tipo de daño personal que, en cualquier caso, encuentra su legitimación moral en el propósito utilitarista de la maximización del bien común. Es precisamente esta paradoja a la que alude Martha Banta: "Las caricaturas mezclan el placer de llevar a cabo actos dañinos con el firme deseo de reformar, dos motivos que supuestamente no pertenecen al mismo medio"[472]. Parece por tanto fuera de toda discusión el hecho de que el dibujante político posee en el humor el mayor de sus aliados en su lucha por los intereses colectivos. No obstante, cabe preguntarse en este punto, tal y como lo hace Martin Walker, si las caricaturas políticas han de hacernos reír[473]. Este interrogante tiene su fundamento en el hecho de que el dibujante, en su posicionamiento político, no recurre en exclusiva a la representación humillante o ridícula del poder sino que, al tiempo, suele dirigir su atención hacia los dominados, hacia el pueblo, denunciando las condiciones en las cuales se desarrolla su existencia. Y lo hace, no en pocas ocasiones, mediante el humor y, de manera específica, de la fina ironía, provocando en el receptor un doble sentimiento que, en nuestro vocabulario, bien puede ser amparado por la categoría de lo "joco-serio" en el sentido que a esta voz le ha concedido Valeriano Bozal:

> Lo jocoserio no es un género que aparezca por primera vez en la imagen, en la ilustración. Lo joco-serio es inicialmente un género de la sátira escrita, la ilustración traslada su espíritu y crea las formas adecuadas para darle naturaleza plástica. Tal como el propio nombre indica, se trata de una fórmula que une lo jocoso y lo serio, según la fórmula tópica *reír por no*

[471] ["Humour often involves ridicule and malice, feelings of superiority, scorn towards infirmity, the transgression of ethical norms, and intentional offensiveness". La traducción es mía.] En CARROLL, Nöel, *Humour*, ob. cit., p.86.
[472] ["Cartoons stir together the pleasure of doing acts of injury with the srious desire to reform, two motives that supposedly do not belong within the same vehicle". La traducción es mía.] En BANTA, Martha, *Barbaric intercourse*, ob. cit., p.56.
[473] WALKER, Martin, *Daily sketches*, ob. cit., p. 9.

> *llorar*. La unión de ambos extremos conduce a lo grotesco y, finalmente, a lo esperpéntico. Los asuntos más serios, preferentemente políticos, pero también sociales, económicos, morales, religiosos y culturales, se abordan jocosamente, casi siempre con un humor grueso, a fin de extraer todas las posibilidades críticas que encierran[474].

En efecto, el caricaturista político acude con frecuencia al recurso de lo joco-serio como potente vehículo capaz de concertar en un mismo instante sentimientos tan poderosos como opuestos entre sí, esto es, la alegría y el dolor, en una suerte de escepticismo que según declaró Luis Bagaría define al humorista en cuanto individuo que "sonríe con lágrimas en los ojos"[475] y que, como ha apuntado Emilio Marcos Villalón, se emplea como "válvula de escape ante una situación de derrumbe moral"[476]. Es por este motivo que se extrañaba Baudelaire ante la paradoja de la caricatura, un arte que, representando en no pocas ocasiones un espectáculo lamentable, tiene la capacidad de excitar en nosotros en una "hilaridad inmortal e incorregible"[477] destapando de esta manera el carácter balsámico del humor.

Las imágenes que emplearemos en capítulo sirven como testimonio de la diversidad de recursos que la caricatura política empleó durante las décadas previas a la Guerra Civil, situándose en un rango que se extiende desde el comentario cómico de la actualidad política hasta la más amarga sátira social. En cualquiera de los casos, tanto si el dibujante emplea el humor como mero instrumento para provocar la risa a costa de la ridiculización o la humillación de los gobernantes como si acude a éste como forma de mitigar el dramatismo de las imágenes, la caricatura constituyó una amenaza constante para el *statu quo*. Y lo hizo en virtud de su ineludible ligazón con la prensa en cuanto medio de comunicación de masas cuya capacidad para llegar al público crecía durante nuestro periodo a un ritmo semejante al que descendía el carácter iletrado de la población. Es precisamente debido a este poder de difusión que la libertad de expresión del caricaturista fue restringida en diversas ocasiones mediante el empleo de diferentes instrumentos legales y políticos durante nuestro arco

---

[474] BOZAL, Valeriano, "El grabado popular en el siglo XIX", en *Summa Artis: historia general del arte, vol. 32. El grabado en España (siglos XIX y XX)*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000, p. 320.
[475] Luis Bagaría, citado en ALCÁNTARA, Francisco, "Obras de la Exposición de Artistas Ibéricos. IV. Bagaría", en *El Sol*, Madrid, 12 junio 1925, p. 8.
[476] MARCOS VILLALÓN, Emilio, *Luis Bagaría: entre el arte y la política*, ob. cit., p. 29.
[477] BAUDELAIRE, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Visor, Madrid, 1988, p. 18 y ss.

cronológico determinando con ello el carácter de la caricatura política de nuestros protagonistas.

Cabe señalar, al respecto, que si el grupo de Los Humoristas careció en todo momento de un dogma estético común, circunstancia que en última instancia se tradujo en la multiplicación de las propuestas formales individuales, tampoco se vinculó de manera colectiva a ninguna de las opciones políticas que circulaban por el Madrid de comienzos de siglo. Al contrario, sus lugares de reunión, ya fuesen los Salones de Humoristas, los banquetes, las fiestas, los bailes, las tertulias, las revistas humorísticas de los años veinte o la Unión de Dibujantes Españoles fueron escenarios democráticos en los cuales la opción política individual estuvo siempre relegada a un segundo plano. Fue al margen del colectivo, es decir, en la vinculación profesional del dibujante individual con medios escritos específicos, donde el credo ideológico de cada uno de ellos se hizo evidente sin que, insistimos, tal circunstancia impidiese su participación en los diferentes eventos que vertebraron la vida pública de esta generación.

10.3. Despertares, eclosiones, letargo y convergencia de la caricatura política y social

El proceso de transformación del arte de la caricatura en la capital de España en su vertiente política y social atraviesa por diferentes etapas y adquiere distintos ritmos de evolución en el segmento temporal comprendido entre 1898 y 1936. Es por este motivo que, a pesar de lo arbitrario de cualquier división cronológica, creemos conveniente establecer cuatro momentos diferentes en función tanto de eventos relacionados con la caricatura en sí misma como de otros que, siendo históricos o políticos, poseen una influencia decisiva en este proceso.

El primero de estos momentos se da desde 1898, fecha que acoge el golpe definitivo a la generación de dibujantes finiseculares, hasta los últimos compases de la década siguiente, es decir, en torno a 1910, siendo éste un tiempo de continuidad con los modelos finiseculares y de aparición de ligeros síntomas de transformación. Tras él, la década de 1910 a 1920, marcada tanto por la cuestión social a nivel local como por el horror de la guerra en el ámbito internacional dan lugar a una diversificación plástica de la caricatura política que supone la cima estética del grupo de Los Humoristas al contacto con los hechos históricos, políticos, sociales y culturales que moldean su época. A renglón seguido, los años veinte suponen la paralización de este

subgénero a raíz de la implantación de la censura previa tras el pronunciamiento del General Primo de Rivera en 1923 en lo que constituyó un golpe mortal a la libertad de expresión. Por último, el advenimiento de la II República en abril 1931 traza no sólo una clara división histórica con el periodo anterior sino, también, en relación con el asunto que nos ocupa al despertar a la caricatura del letargo en el que ésta se encontraba tras siete largos años de forzado estancamiento.

Analizar la evolución la caricatura política en la capital de España durante este periodo implica forzosamente la atención a la realidad histórica en la cual encuentra su sustento y su razón de ser. No obstante, el análisis que ahora emprendemos tiene por objeto entender la caricatura a partir y, con la ayuda de, la historia y no, como suele suceder, en sentido contrario. Es por ello que nuestro relato, al centrar su atención en los desarrollos específicos de una disciplina artística, se independiza de un devenir histórico del cual, en cualquier caso, daremos unas mínimas notas y al cual acudiremos en la medida que sea conveniente para una mejor comprensión del fenómeno de la renovación del arte de la caricatura.

10.3.1. Antecedentes: 1868-1898

Llegados a 1898 la caricatura política y social en España era un género relativamente nuevo y relegado a un segundo plano frente a la ilustración de usos y costumbres. Podríamos remontarnos a la figura de Goya como punto de partida de esta tradición pero es en la segunda mitad del siglo XIX cuando empieza a cuajarse el tipo de viñeta que desde la primera década del XX se difunde de forma masiva en la prensa. El sustrato formal que modela la estética de la caricatura política finisecular en torno al grupo del *Madrid Cómico* en las décadas de 1880 y 1890 puede ser fragmentado en tres sectores. Primero, la propia caricatura madrileña con los dibujos de Francisco Ortego en *Cascabel* (1863-1878) y *Gil Blas* (1864-1872) y de José Luis Pellicer en *El Mundo Cómico* (1872-1876). Segundo, las publicaciones barcelonesas *La Flaca* (1869-1871), *La Campana de Gràcia* (1870-1934) y *La Esquella de la Torratxa* (1872-1939) con las creaciones satíricas del ya mencionado Pellicer, así como de Tomás Padró. Finalmente, la liberalización del sector de la prensa en Francia en 1881 provocó el despertar del dibujo político y social en el país vecino y, con ello, el incremento de la circulación de la estética parisina por la capital de España.

La influencia de las tres tradiciones recién señaladas se refleja en la caricatura finisecular de dos maneras fundamentales. La primera de éstas, como bien precisó

Joaquín Moyá para las obras de Mecachis (Il. 171), es aquélla que acusa de manera evidente la sujeción a las convenciones representativas del dibujo academicista: "Dentro de los monigotes de Mecachis hay huesos; hay músculos, hay carne; estudio directo y concienzudo del natural"[478]. Semejante figuración es la empleada por sus compañeros de generación, los dibujantes Cilla (Il. 172) y Demócrito (Il. 173). En el caso de este último, la caricatura publicada en *Don Quijote* es significativa en la medida en la cual dos recursos empleados por el artista serán utilizados durante los primeros años del nuevo siglo: de un lado, la ubicación de los personajes en situaciones históricas pretéritas con potente carga metafórica o, como aquí sucede, mediante un uso paródico de obras de arte. Del otro lado, el uso de personajes alegóricos para dar forma humana a valores morales universales y a conceptos políticos, legales, económicos, históricos o geográficos cuyos nombres, en la mayor parte de las ocasiones, acompañan a la figura para una mejor comprensión de la sátira.



Il. 171. Sin título.
—Señor cura, ¿me da V. una estampita?
—Bueno; pero a condición de que has de querer mucho a tu mamá.
—Sí.
—Y ¿la darás un besito?...
—Sí, señor, de parte de V.
—¡Ay, ojalá… te viva muchos años!
MECACHIS, *Mundo Alegre*, 1890, nº 10, p. 297.



Il. 172. "Retazos".
El que tiene un duro tiene muchísimo más de veinte reales; tiene tantos duros como personas saben que lo tiene.
CILLA, *Madrid Cómico*, 11-I-1890, p. 1.

[478] MOYÁ, Joaquín, "Mecachis", ob. cit., p. 2.



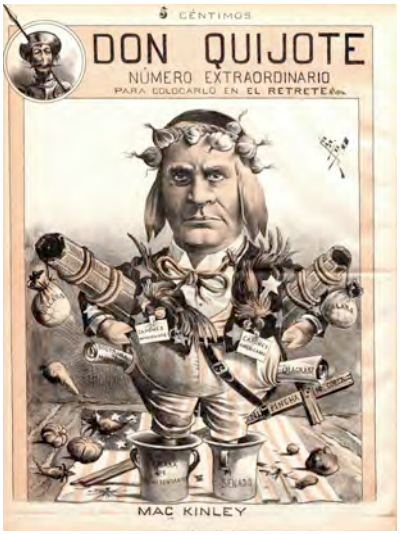
Il. 173. Morir Habemos.
Parodia del cuadro "Fusilamiento de Torrijos".
DEMÓCRITO, *Don Quijote*, 28-I-1898, pp. 2-3.

Junto con esta tendencia a un dibujo muy elaborado y perfeccionista de pies a cabeza, los dibujantes acudieron con frecuencia a la fórmula macrocefálica propia del *portrait-charge* con el fin de infundir un carácter grotesco a sus víctimas. Así sucede en *El turno pacífico*, portada de Mecachis para *La Avispa* (Il. 174), en la cual Montero Ríos, sucesor de Aureliano Linares Rivas al frente del Ministerio de Gracia y Justicia, sufre las consecuencias de las protestas de este último por las supuestas malas prácticas de la Junta General del Censo. En ella, son las desproporciones anatómicas, junto con los aditamentos simbólicos y las inscripciones de las cartelas los elementos sobre los que recae una carga satírica de la que únicamente se libran los rostros de los personajes, ambos ejecutados con precisión casi fotográfica. En semejantes términos se expresa Rojas (Il. 175), si bien ahora el componente grotesco es acentuado por el recurso a la transformación popularizado por el dibujante francés Grandville. La figura del presidente de los Estados Unidos, William McKinley, comienza a asemejarse a la del "marrano" que, en tiempos del Desastre del 98 y como sucediera en el dibujo anterior de Demócrito, se constituyó en símbolo del país norteamericano

teniendo su raíz en las connotaciones negativas que este animal poseía en España en virtud de su asociación a los judíos conversos.



Il. 174. "El turno pacifico".
Con la sarten por el mango dijo a Montero Linares —Juntas (ni burlas de Meco) no te guardan ni te valen; no hay plazo que se cumpla ni deuda que no se pague. Voy, el favor que me hiciste, con réditos a pagarte.
MECACHIS, *La Avispa*, 29-X-1890, p. 1.



Il. 175. "Mac Kinley".
ROJAS, *Don Quijote*, 25-IV-1998, p. 2.

Con estas caricaturas finalizamos el somero repaso a las líneas maestras que configuraron la caricatura política y social en el periodo inmediatamente anterior a nuestra generación. Hemos creído importante acompañar con imágenes estas breves notas ya que nos servirán de contraste visual frente las distintas formas en las cuales se produce la metamorfosis de esta especialidad del dibujo caricaturesco en las décadas venideras. Junto a ello, como comprobaremos a continuación, este grupo de dibujos sirve como evidencia de la pervivencia de estas fórmulas en los primeros años del siglo XX en los cuales, como ya ocurriese en los ámbitos de la caricatura personal y la nota cómica, tan sólo es posible hablar de una ligera evolución desde los códigos finiseculares.

10.3.2. Despertares: la primera década del nuevo siglo

El punto de partida de nuestro recorrido, dentro ya de los límites cronológicos que acotan la existencia de la generación de Los Humoristas es aquél en el cual

acabamos de abandonar a sus predecesores. Nos situamos por tanto en el ecuador del periodo de la historia de España conocido como la Restauración, nombre que hace referencia al restablecimiento de la monarquía borbónica en 1875 tras la expulsión de la dinastía del país durante la revolución de 1868 y que se prolonga hasta el comienzo de la Dictadura del General Primo de Rivera en 1923.



Il. 176. "Finis Hispania".
¡Sálvese el que pueda!
DEMÓCRITO, *Don Quijote*, 8-VII-1898, pp. 2-3.

1898 es el año del "Desastre" (Il. 176), el fatídico momento en el cual España pierde Cuba, Puerto Rico y Filipinas, las últimas piezas de su ya marchito Imperio, tras el enfrentamiento con los revolucionarios cubanos y la decisiva participación de Estados Unidos al lado de éstos. El nefasto desenlace del conflicto para España provocó, como bien ha apuntado Ramón Villares, que se abriese "la caja de los males de la patria"[479] desatándose una honda crisis política, social y moral. Es, además, el tiempo en el cual el "turno pacífico", esto es, el sistema canovista basado en la alternancia en el poder político de los dos grandes partidos dinásticos, el liberal y el conservador, comienza a resquebrajarse tras haber otorgado estabilidad al país por

[479] VILLARES, Ramón, "Alfonso XII y Regencia", en R. Villares, y J. Moreno Luzón, *Restauración y dictadura*, Barcelona, Crítica, 2009, p. 244.

espacio aproximado de dos décadas. Es en este marco en el cual se desarrolla el trabajo de los primeros dibujantes de nuestra generación, los cuales llevarán a los recuadros de sus viñetas a los protagonistas de este devenir histórico del país. Junto a estas circunstancias de carácter estructural, asuntos tales como la "cuestión nacional", es decir, el problema de los nacionalismos en Cataluña, el País Vasco y Galicia, así como el antimilitarismo y el anticlericalismo o los continuos sufrimientos del pueblo, la libertad y la prensa, todos ellos caracterizados a partir de convenciones representativas específicas en forma de personajes alegóricos, serán los que en mayor medida atraigan la atención de los caricaturistas.

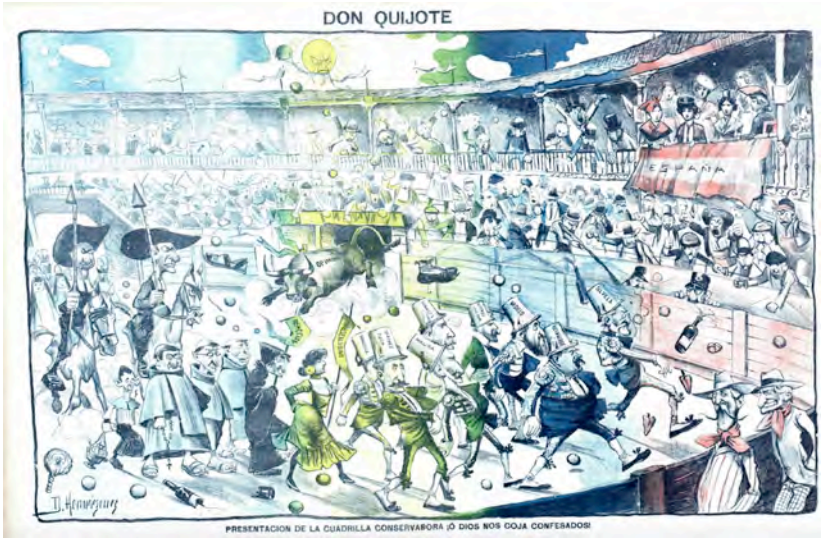
Conviene recordar en este punto que esta fase de transición supone, al menos hasta la mitad de la década de 1900, el momento de disfrute de una mayor libertad para el caricaturista en el ejercicio de su profesión a lo largo de nuestro periodo. Llegados a 1906, la proclamación de la ya mencionada Ley de Jurisdicciones provocará el endurecimiento del sistema de represalias por ofensas a la Patria. Se trata además de un tiempo, los primeros años del siglo XX, en el cual la mayoría de las firmas que abanderarán la estética de la nueva caricatura política aún no han aparecido por la prensa de la capital, bien por ser aún demasiado jóvenes, bien por estar realizando sus primeros coqueteos con la caricatura en otros centros nacionales o extranjeros. Es el caso de Areuger, Bagaría, Castelao, Crayon, D'Hoy, López Rubio, o Marín, dibujantes que protagonizarán la aparición de nuevas fórmulas para el dibujo político y social en la década de la guerra europea.

La avanzadilla política del arte de la caricatura está compuesta, durante los años posteriores a la derrota colonial, por Tovar, Medina Vera, Moya, Sancha, Sileno y Xaudaró, todos ellos nacidos en el decenio posterior a la Revolución de 1868. Es precisamente a este momento al que se referirá en 1908 el crítico Cristóbal de Castro al afirmar: "…hace unos años se despertó la generación nueva, con las supremas elegancias de Ricardo Marín, con el espíritu mordaz de Sileno, con las popularísimas audacias de Tovar, con el primor de Sancha"[480].

Característico de esta etapa, con respecto a las posteriores, es la vinculación del dibujante con las publicaciones de periodicidad semanal debido al hecho de que la prensa diaria aún no ha comenzado a albergar caricaturas en sus páginas o lo hace tan sólo de manera esporádica. En este sentido, los dos semanarios satíricos más

[480] CASTRO, Cristóbal, "Los dibujantes. José de Urquía", ob. cit., p. 1.

relevantes son *Don Quijote* (1892-1902) y *Gedeón* (1895-1912). El primero de ellos fue fundado por Demócrito aún en tiempos de la promoción en torno al *Madrid Cómico*, si bien posee cierta importancia para nuestro objeto de estudio dado que en sus páginas aparecen de manera reiterada dibujos de Manolo Tovar bajo el seudónimo de Don Hermógenes (Il. 177).



Il. 177. "Presentación de la cuadrilla conservadora ¡ó dios nos coja confesados!". TOVAR, *Don Quijote*, 12-XII-1902, pp. 2-3.

La importancia de este dibujo específico, con independencia de sus cualidades estéticas y su carga satírica, se encuentra en la radical diferencia que presenta con los que, del mismo artista, veremos durante los primeros años de la década de la I Guerra Mundial y, sobre todo, los que producirá durante la última etapa de su vida en el marco de su ansiada República. Como describió el cronista de *La Voz*, periódico en el que Tovar trabajó a diario entre 1920 y 1935: "Su lápiz estuvo siempre al servicio de los ideales de libertad. Sus dibujos, sus caricaturas, hirieron más que muchísimos discursos grandilocuentes por el triunfo de la República"[481].

Es en función de esta perspectiva ideológica que se entiende el dibujo anterior, en el cual el caricaturista ataca todo aquéllo que considera un lastre para el progreso del país: el conservadurismo de un sector de la política, con Francisco Silvela, Raimundo Fernández Villaverde y Antonio Maura a la cabeza, el exceso de

[481] "Los que no fueron", en *La Voz*, 12 junio 1935, p. 1.

moralidad, el carácter reaccionario de sus acólitos y, por supuesto, el clericalismo. No está solo el dibujante en su protesta: le acompaña un pueblo que abarrota las gradas del recinto y, ya en la arena, un enfurecido astado que, simbolizando la opinión pública, irrumpe en la plaza desde la puerta de toriles. Este tipo de representación multitudinaria, complicada, abundante en letreros explicativos, que ya popularizase en Barcelona Tomás Padró y que luego adoptase el propio Demócrito en *Don Quijote*, se corresponde bien con la idea del dibujo esperpéntico y la apariencia de "teatro de guiñol" que defendiera Valeriano Bozal como característica de la caricatura joco-seria del último tercio del siglo XIX: "Muñecos es el nombre que mejor cuadra a las figuras que se agitan en las láminas joco-serias. Los muñecos se mueven en un escenario, un tablado, en el que la incoherencia resulta coherente […] El tablado implícito es casi siempre el país, España; el explícito es variable"[482].

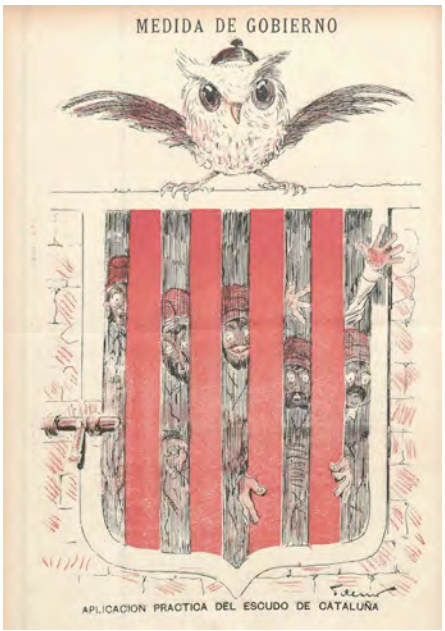
La estética anterior, plenamente decimonónica, es abandonada tanto por Tovar como por el resto de sus compañeros de generación activos durante estos años una vez han desaparecido las publicaciones nacidas en el Ochocientos. En este sentido, la revista que sirve de puente entre lo anterior y lo plenamente ubicado en el nuevo siglo es *Gedeón*, semanario fundado en 1895 por José de Roure, Francisco Navarro Lesma y Luis Arroyo Villanova. La importancia de *Gedeón* para la caricatura madrileña del primer tercio del siglo XX es comparable a la que tuvieran *Buen Humor* y *Gutiérrez* en el sentido en el que todas ellas sirvieron de escaparate para las creaciones artísticas de numerosos miembros de la generación de Los Humoristas al disfrutar de un tiempo de vida con creces superior al que tuvieron la mayoría de los semanarios humorísticos del momento.

La gran figura de *Gedeón* es Sileno, personaje al que ya nos hemos referido a lo largo de nuestro estudio en cuanto dibujante y teórico de la disciplina. Estas circunstancias, unidas a su papel como fundador de *Buen Humor* en 1921 convierten al artista aragonés en referencia insoslayable del periodo en virtud de su carácter proteico al tiempo que le otorgan una relevancia descomunal para el conjunto de la generación quizás tan sólo superada por el intocable José Francés. En lo relativo al plano formal, la apariencia de los dibujos de Sileno durante esta primera década del siglo XX es aún deudora del realismo y el naturalismo decimonónicos y del respeto por la corrección de la figura humana (Ils. 178 a 180).

[482] BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del XIX en España*, ob. cit., p. 198.



Il. 178. El popular cuadro de Los Ebrios… de poder o Una juerga en la Presidencia.
SILENO, *Gedeón*, 7-VI-1899, p. 4.



Il. 179. "Medida de gobierno".
Aplicación práctica del escudo de Cataluña.
SILENO, *Gedeón*, 11-X-1899, p. 8.



Il. 180. La cuestión del pan con y sin tributos.
Los que lo siembran / Los que lo acaparan
Los que lo fabrican / Y los que no lo comen que son los mismos que lo siembran
SILENO, *Gedeón*, 17-XII-1905, p. 9.

Los asuntos abordados por Sileno en estas imágenes dan cuenta de su preocupación por diversas cuestiones ligadas a la actualidad nacional. La crítica a la clase gobernante se realiza mediante el ya citado recurso a la integración de los personajes en obras de arte populares. Como novedad, en este caso particular la pintura de historia es sustituida por la mitológica al emplear el dibujante el cuadro de Diego Velázquez *El triunfo de Baco*, comúnmente conocido como *Los borrachos*[483]. En el ataque al problema de Cataluña el caricato acude al terreno de lo incongruente a través del empleo metafórico de las barras del escudo de esta región para simular los barrotes de una celda en la cual encerrar a los partidarios de la independencia: tal es la solución de urgencia que el dibujante propone para la cuestión del nacionalismo Por último, el sempiterno drama de las subsistencias es tratado mediante la secuencia narrativa, propia de la tira cómica, mediante una figuración que evidencia un desarrollo formal respecto a las dos obras anteriores y en la cual el elemento grotesco queda restringido al contraste entre la masiva corpulencia y la extrema delgadez de unos y otros tipos anatómicos.

La contribución de Sileno al semanario estuvo acompañada por la que, en claves estéticas semejantes, llevaron a cabo Joaquín Moyá con *La gran escena de Macbeth* (Il. 181), Joaquín Xaudaró en *Foot-ball diplomático* (Il. 182) e Inocencio Medina Vera con *El nuevo terrorismo de Barcelona* (Il. 183). Se trata de un tipo de representación naturalista que, desarrollada al mismo tiempo por dibujantes como Llorenç Brunet y Picarol en *La Campana de Gràcia*, Sir John Tenniel en *Punch*, Francis Carruthers Gould en *The Westminster Gazette*, Thomas Theodor Heine en *Simplicissimus*[484], Avel Faivre, Charles Huard y Charles Leandre en *Le Rire*, recurre menos a la deformación propia de la caricatura que a los chistes al pie del recuadro o a las absurdas situaciones en las cuales son incluidos los protagonistas como instrumentos para acoger el componente irónico.

[483] Este recurso fue empleado con frecuencia por los dibujantes de *Gedeón* en una sección que, de manera irregular, se publicó bajo el título de "Pinacoteca Gedeónica" o "Pinacoteca de Gedeón". De una selección de dibujos de esta misma serie me he ocupado en GUIJARRO, José Luis, *Cuidado con la pintura. Caricaturas del arte en tiempo de vanguardia: Madrid 1909-1925*, ob. cit., pp. 50-53.

[484] Dos dibujos de Thomas Theodor Heine con temática bélica ocuparon las respectivas portadas de la revista *España* en los números del 7 de diciembre de 1916 y de 11 de enero de 1917.



Il. 181. "La gran escena de Macbeth".
D. FRANCISCO MACBETH Y DELLE VIEULLEURE.—Toda el agua del Océano no bastaría para lavar mis manos.
LADY MAURA MACBETH, SU ESPOSA Y MATACHINA.—Más rojas están las mías; pero mi alma no desfallece como la tuya, ¡panoli!
MOYA, *Gedeón*, 10-IV-1903, p. 4.



Il. 182. "Foot-ball diplomático".
La pelota fue de Romanones a Almodóvar, de éste a Maura, de éste a Silvela, de éste al difunto D. Práxedes… y quien recibe el pelotazo es el país.
XAUDARÓ, *Gedeón*, 17-VI-1904, p. 1.



Il. 183. "El nuevo terrorismo de Barcelona".
Las explosiones de estas bombas también han causado numerosas víctimas.
MEDINA VERA, *Gedeón*, 3-V-1908, p. 11.

También colaborador en *Gedeón*, Francisco Sancha ha de considerarse como un caso aparte en cuanto recuperador de una vía con tintes expresionistas que alcanzará su cénit durante el conflicto bélico internacional como expresión del horror. Los dibujos de Sancha para el semanario madrileño oscilan entre el estilo naturalista de sus compañeros y un tipo de representación al que José Francés se refirió en los siguientes términos: "…figuras monstruosas y grotescas, hechas a la sombra de Goya […] Nadie como él ha pintado los suburbios de Madrid, las tierras escombrosas, las casas lepradas, los hombres feroces, los borricos escuálidos, las mujeres harapientas y los cielos trágicos de la invernada"[485]. En efecto, tal es la impresión que dejan los dibujos que aquí reproducimos. En *El carnaval de este año* (Il. 184) Antonio Maura dirige una carroza, la española durante su primer gobierno, en la cual la prensa se encuentra maniatada y el pueblo, desnudo y raquítico, sufre los efectos del hambre. El dramatismo de la escena se concentra en el espacio habitado por ambas figuras, iluminado de forma dramática y, en especial, en la siniestra expresión del famélico rostro del pueblo. Semejante asunto es el tratado en *Un periodiquito nuevo* (Il. 185), donde el político conservador recorre las calles del país repartiendo el hambre entre las gentes más humildes, cuyas expresiones y gestos les confieren la apariencia grotesca que, como bien apuntaba Francés, define esta línea de dibujo del caricaturista malagueño. Finalmente, en *Las víctimas del 3 de mayo* (Il. 186) Sancha sitúa a los mismos actores, Maura y "su" pueblo, en el cuadro de Goya empleando un lenguaje que, si bien está tomado en su mayoría del pintor aragonés, no se aleja del que caracteriza al dibujante en sus múltiples denuncias de la situación del pueblo llano durante esta primera década del siglo.

La estética propuesta por Sancha, más allá de guardar una relación directa con Goya, bien pudo haberse gestado al contacto con los dibujantes de *L'Assiette au Beurre*. El artista colaboró en el semanario parisino —para el cuál también trabajaría Juan Gris— desde su fundación en 1902 viendo sus creaciones publicadas junto con las de los principales exponentes de esta tendencia a la expresividad y al dramatismo caricaturesco tales como Delannoy, Galantara, Grandjouan o Hermann-Paul. La influencia de esta revista para la caricatura europea y, para nuestra generación de un modo específico, se hará evidente en los años que preceden a la guerra coincidiendo, a la vez, con los últimos años de su primera etapa, finalizada en octubre de 1912.

[485] FRANCÉS, José, "Sancha o la inquietud", en *La Esfera*, Madrid, 24 febrero 1923, pp. 14-15.



Il. 184. "El carnaval de este año".
Primer premio de carrozas.
SANCHA, *Gedeón*, 11-II-1904, pp. 6-7.



Il. 185. "Un periodiquito nuevo".
—¡*El hambre*! ¡Primer número de *El hambre*! ¡*El hambre* con noticias de toda España, que viene bueno! ¡*El hambre*!
SANCHA, *Gedeón*, 18-III-1904, p. 4.



Il. 186. "Las víctimas del 3 de mayo".
(Y del 12 de enero y del 20 de octubre, etc., etc.)
SANCHA, *Gedeón*, 3-V-1908, p. 5.

10.3.3. Eclosiones: la década de la Gran Guerra

La década de la Primera Guerra Mundial es testigo de la aparición en los medios escritos madrileños de una cohorte de caricaturistas cuya contribución colectiva a la orientación política y social de su arte tiene como resultado la escisión definitiva en relación con la estética de la generación finisecular. Con independencia de la calidad individual de cada uno de los dibujantes, este proceso de renovación se acelera durante estos años merced a tres factores diferentes.

En primer lugar, el propio devenir histórico, tanto dentro como fuera de las fronteras del país, ofrece numerosos asuntos y de muy diversa naturaleza susceptibles de constituir un motivo para la caricatura. En el juego político nacional, la firmeza que muestran los gobiernos de Maura y Canalejas desde 1907, tras un lustro de continuas alternancias entre liberales y conservadores, comienza a resquebrajarse a partir de 1913 para dar carpetazo al sistema de turnos cuatro años después. Desde el plano de lo social, la merma en las condiciones de vida de la clase obrera, el sindicalismo y los movimientos huelguísticos dan lugar a las caricaturas más apasionadas de esta etapa. Como puede suponerse, la guerra europea es asunto de primera línea para el caricaturista. España declaró de manera oficial su neutralidad en el conflicto el 30 de julio de 1914 pero tanto la propia magnitud del acontecimiento como su extraordinario potencial visual lo convierten en motivo privilegiado para la disciplina. Más aún, la no participación del país en la contienda junto con la controversia entre aliadófilos y germanófilos constituyen una fuente adicional de inspiración para los dibujantes. Huelga señalar que, con cada uno de los dibujos, el artista individual mostraba su posicionamiento en relación con cada uno de los asuntos recién enumerados, si bien es en aquéllos que poseen en lo social y en la guerra su razón de ser, en mayor medida que en la nota política, en los cuales los ideales del caricaturista se manifiestan con mayor vehemencia.

Un segundo factor que propició la diversificación de las propuestas estéticas de los caricaturistas políticos durante estos años fue la concesión de un mayor espacio a la caricatura en las publicaciones periódicas. El primero de los ámbitos afectados por este factor es el compuesto por los grandes diarios nacionales, los cuales reservan con frecuencia un espacio de sus portadas para acoger el dibujo de actualidad. De esta circunstancia se aprovechó la práctica totalidad de los caricaturistas de esta segunda década por contraste con lo que había ocurrido en los primeros años del siglo cuando

los diarios aún no presenten las condiciones necesarias para la inclusión del componente gráfico en sus páginas o lo hagan sólo de manera esporádica. Junto a las grandes cabeceras, revistas republicanas como *Nueva España* o las vinculadas a la ideología socialista adoptan esta práctica y comienzan a contar con la colaboración de los mejores dibujantes del momento. Ha de señalarse, al respecto, que puestos a nombrar un título capaz de emular el papel desempeñado en la década previa por *Gedeón*, engullida por *ABC* en 1912, quizás sea *El Mentidero* (1913-1922) el semanario que, ante la falta de competidores estables, ocupe este lugar durante la segunda década del siglo.

Tercero, producto de los dos factores anteriores y, en particular de la conjunción de la repercusión mediática de la guerra con el incremento de la presencia del componente gráfico en la prensa, la circulación de caricaturas se acrecienta en toda Europa. Es en este momento de su historia, apuntan Baridon y Guédron, cuando la caricatura experimenta su eclosión en cuanto género artístico afirmándose como disciplina independiente[486]. Como bien indicó José Francés, el conflicto supone un impulso para un arte que, junto con su propio valor documental, emerge en estos momentos como herramienta de denuncia, por un lado, y de propaganda por el otro: "¿Cómo dudar […] de la enorme y decisiva influencia de la caricatura en estos momentos en que todos los esfuerzos son necesarios para demostrar la brutal barbarie de unos, la astucia de los otros, la romántica desesperación de éstos y el heroísmo grandioso de aquéllos?"[487]. Así, diarios y revistas ilustradas se harán eco no sólo de noticias llegadas desde el extranjero sino, también, de los dibujos de los caricaturistas de las naciones implicadas en el conflicto en lo que constituyó un conjunto visual de primer orden para los artistas del núcleo madrileño al cual acudir en busca de nuevas fórmulas.

Durante los años que rodean a la guerra europea la caricatura política se libera casi definitivamente de la rigidez del naturalismo. Surgen individualidades que, insensibles a estas convenciones representativas, comienzan a desarrollar lenguajes muy personales. En el caso particular de las publicaciones de la ciudad de Madrid y de la pléyade de dibujantes que constituyen la nueva generación de la caricatura en la

[486] BARIDON, Laurent y Martial GUÉDRON, *L'art et l'histoire de la caricature*, ob. cit., p. 243.
[487] LAGO, Silvio, [seud. de José Francés], "Lucha de caricaturas", en *La Esfera*, Madrid, 14 noviembre 1914, p. 20.

capital, podemos distinguir tres grandes maneras o estilos en el plano estrictamente artístico bajo las cuales clasificar al conjunto de los artistas: un primer grupo aún deudor de la tradición naturalista; un segundo grupo que transporta al ámbito de lo político y social el axioma de la síntesis formal propia de la caricatura personal; por último, una partida de dibujantes en los cuales el componente expresivo e incluso expresionista es prioritario. En este sentido, como ya dijera Valeriano Bozal para el caso de la ilustración del Ochocientos en España, para la cual el autor distinguía dos sectores fundamentales, también en nuestro caso es preciso apuntar que "no existe una separación rígida entre unos y otros, que hay artistas a medio camino entre ambos grupos y que, dentro de cada sector, algunos tienden más hacia los extremos puros"[488]. Tal circunstancia es característica de un arte, la caricatura, cuyo vínculo con la prensa en nuestro periodo provoca, con frecuencia, que los dibujantes deban adaptar sus obras a los requerimientos de una publicación en particular ya sea en cuanto al ritmo de trabajo, la estética o la ideología.

En relación con lo anterior, a pesar de que en cada una de las tres agrupaciones referidas pueden encontrarse fuentes de inspiración tanto en la pintura como en la caricatura pretéritas, es preciso señalar que, con respecto a su propio tiempo, resulta más prudente hablar de "intercambios" que de influencias específicas. La caricatura madrileña se nutre de la importación de dibujos de procedencia extranjera, pero esta relación se produce también y, aunque sea en menor medida, en dirección inversa, ya sea mediante la publicación de obras de nuestros dibujantes en la prensa extranjera o por medio de la colaboración directa en semanarios satíricos foráneos. Es por este motivo que resulta más sensato, en cada una de las tres líneas estilísticas, hablar de sensibilidades compartidas a nivel global.

10.3.3.1. La vía del naturalismo

La primera de las tendencias estéticas vigentes en la caricatura política y social durante la década de 1910 continúa la línea naturalista que dominó desde las páginas de *Gedeón* los primeros años del nuevo siglo. No obstante, la progresiva pérdida del decoro decimonónico prosigue su avance durante estos años para dar como resultado una figuración aún más sencilla. En este sentido, Tovar (Il. 187) y Sileno (Il. 188) siguen siendo los principales exponentes de la corrección en el dibujo caricaturesco.

[488] BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del XIX en España*, ob. cit., p. 35.



Il. 187. "En la cuerda floja".
EUROPA—¡Siento que voy a perder el equilibrio!...
TOVAR, *El Imparcial*, 28-VII-1914, p. 1.



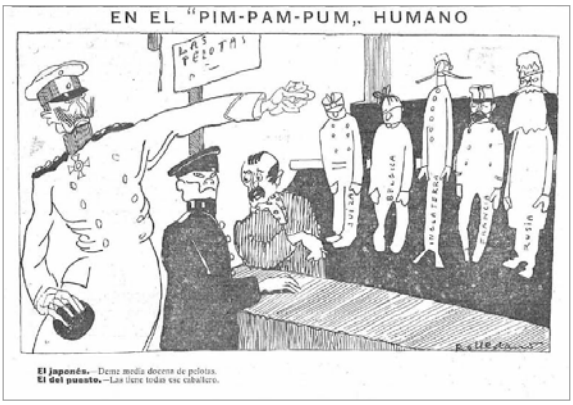
Il. 188. "La desinfección del congreso".
—¡Anda, que buena falta le hace!
SILENO, *Heraldo de Madrid*, 18-X-1918, p. 1.

En el caso del primero, la caricatura que aquí mostramos fue publicada en *El Imparcial* coincidiendo con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Europa perdería de manera definitiva el equilibrio al que se refiere el dibujante en ese mismo día comenzando entonces a producirse el reguero de dibujos relacionados con el conflicto a nivel internacional. Tovar publicaría sus obras durante esta década en los principales diarios y semanarios madrileños: *El Imparcial*, *El Sol*, *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo*, entre otros. Al margen de éstos, cabe destacar su colaboración desde 1913 con *El Socialista*, "órgano central del partido", periódico de cual el caricato se convirtió en el primer artista en publicar con carácter regular en la portada.

Sileno, por su parte, se vale en su viñeta la pandemia de gripe que se cobró la vida de millones de personas en todo el mundo en 1918 y que en Madrid causó estragos durante la primavera y el otoño de ese mismo año para ironizar sobre la necesaria desinfección del Congreso. Los dibujos de Sileno llevaban en este momento casi un cuarto de siglo fustigando al poder con independencia del color del gobierno. Es sin embargo durante los años de la guerra cuando el carácter conservador del dibujante se hace evidente en sus obras relativas al conflicto. Por este motivo, con ocasión de una reseña en la cual José Francés comienza halagando su arte en cuanto

"caricaturista político por excelencia"[489], el crítico aprovecha para recriminarle su postura ante la contienda: "Ahora no; ahora Sileno es germanófilo. Sus dibujos zahieren sistemáticamente a los aliados; ensalzan las, que imagina de buena fe, proezas germánicas, y, como una lógica prolongación, se transforma en un detractor de las ideas francamente liberales"[490].

La disparidad ideológica de Tovar y Sileno no impide, no obstante, su cercanía en el plano formal. Ambos son, en este sentido, "víctimas" de la mencionada adaptación de la caricatura al recuadro reservado para éstas en la primera página de los diarios. La necesidad de adaptarse a un espacio más reducido, al tiempo que a un ritmo de trabajo más elevado que el marcado por los semanarios satíricos provocó la reducción de la complejidad estética de la caricatura política y la apuesta por la sencillez en numerosos caricaturistas. Es el caso, dentro aún de los códigos naturalistas, de Robledano (Il. 189) y de Demetrio (Il. 190), dibujantes que se incorporan al panorama del humor madrileño durante la segunda década del siglo exhibiendo un estilo próximo en su apariencia al de Tovar y Sileno.



Il. 189. "En el 'Pim-Pam-Pum,. Humano".
EL JAPONÉS.—Deme media docena de pelotas.
EL DEL PUESTO.—Las tiene todas ese caballero.
ROBLEDANO, *El Mentidero*, 15-VIII-1915, p. 5.



Il. 190. "Las subsistencias".
EL ESPOSO—Es curioso que el gato no venga al olor de este asadito.
LA SEÑORA (para ella misma). —¡Cómo ha de venir el pobrecito mío, si nos lo estamos comiendo!…
DEMETRIO, *Semana*, 16-XI-1916, p. 11.

[489] FRANCÉS, José, "Siluetas de dibujantes. Sileno", en *La Esfera*, Madrid, 14 septiembre 1918, p. 14.
[490] *Ibidem*, p. 14.

Junto a estos nombres, mención especial merecen los de Areuger y Crayon en virtud de su prolífica trayectoria que, en ambos casos, supera los años del régimen primorriverista para emerger con renovado ímpetu en los años de la República. Uno y otro fueron colaboradores ocasionales de *Blanco y Negro* y *Buen Humor*, si bien debe ser destacada, sobre todo, su relación con diarios dirigidos por Manuel Delgado Barreto, tales como *La Acción* y *La Nación* así como con las revistas humorísticas en la órbita del que fuera diputado conservador: *El Mentidero*, durante la década que ahora nos ocupa, y *Gracia y Justicia* desde su fundación en 1931.

Con respecto al primero de los caricaturistas, Gerardo Fernández de la Reguera (1881-1937) fue por espacio de veinte años el principal contrapunto de los Bagaría, Mateos, Tito o Tovar, es decir, de los dibujantes situados en la izquierda del espectro ideológico. Hombre apartado de manera voluntaria de la vida social, Areuger desplegó durante la década que ahora revisamos un estilo más mordaz que agresivo. Sus simpatías por la causa de las Potencias Centrales, las mismas que manifestaron las publicaciones de Delgado Barreto, con quien le unía una amistad personal, son evidentes en el dibujo dedicado a la ofensiva alemana sobre territorio ruso (Il. 191), publicado en la portada de *El Mentidero* en los días posteriores a la victoria aliada en la batalla naval del Golfo de Riga.

Areuger ironiza en su texto acerca de las connotaciones asociadas a cada una de las naciones en liza en este episodio específico de la guerra, así como a la costumbre alemana de señalar "irónicamente a Rusia cuando oían hablar de libertad y justicia"[491], acompañando el chiste escrito con un dibujo de composición clara y una figuración de raíz naturalista sólo alterada por una leve deformación de las anatomías de los protagonistas. Semejantes códigos, si bien ahora en una caricatura atrapada entre las columnas de la portada de *La Acción*, son los utilizados en *La paz se acerca* (Il. 192). El problema hambre, como venimos comprobando en las obras de Sileno, Sancha o Demetrio, fue una de las grandes preocupaciones de los dibujantes del momento. En esta ocasión Areuger une esta circunstancia al asunto bélico o, mejor dicho, a su final, al bromear sobre el destino de la paloma de la paz y su avistamiento por un planeta escuálido que, antes que cualquier otra cosa, atisba en ella algo que llevarse a la boca.

[491] ARAQUISTÁIN, Luis, "Pan. Guerra. Libertad" en *España*, Madrid, 22 marzo 1917, pp. 2-3.



Il. 191. "La caza del Oso".
EL ALEMÁN (Filosofando) —Realmente, somos unos bárbaros, cuando nos atrevemos a poner nuestra planta sobre el oso ruso, símbolo de la libertad, de la civilización y del derecho.
AREUGER, *El Mentidero*, 28-VIII-1915, p. 1.



Il. 192. "La paz se acerca".
EL MUNDO.—Ciertamente, estoy loco de contento; ahora que no sé si mi alegría es por el ramo de oliva o por las exquisiteces gastronómicas que promete la pechuga de la palomita.
AREUGER, *La Acción*, 10-X-1918, p. 1.

También la carestía de alimentos, si bien ahora en el contexto nacional (Il. 193), es la preocupación del que fuera compañero casi inseparable de Areuger desde los comienzos de ambos en *El Mentidero*, Ramón López-Montenegro (1877-1936), cuyas caricaturas rubricó con el seudónimo de Crayon o, jugando con el orden de las letras, de Cyrano en otras ocasiones. López-Montenegro, a quien ya nos referimos en relación con sus aportaciones a la crítica de la caricatura desde su faceta periodística, practicó el dibujo político durante estos años en claves análogas a las desarrolladas por Areuger tanto en el plano estrictamente formal como en el ideológico, en el cual uno y otro se situaron a la derecha del mapa político. Alejandro Lerroux, en cuanto líder del Partido Republicano Radical, se convirtió en una de las obsesiones del caricato, quien durante estos años llevó a cabo una campaña de desprestigio del político mediante una sistemática ridiculización de su persona y sus acciones en las páginas de *El Mentidero* (Il. 194). Con Crayon y Areuger concluimos el recorrido por la primera de las tres vías que hemos propuesto como renovadoras de la caricatura política en relación con la estética que ésta presentaba en las postrimerías del siglo XIX, es decir, con tendencia más apegada al dibujo naturalista.



Il. 193. "¿Quién dijo hambre?".
El distinguido joyero don Cerato Simple y Malvaloca ha inaugurado su gran establecimiento de valiosos artículos de primera necesidad.
CRAYON, *El Mentidero*, 13-III-1915, p. 7.



Il. 194. "Don Alejandro, vuelve".
DATO Y ROMANONES.—Sea bienvenido el señor… ¿Qué quiere tomar el señor?
ALEJANDRO.—Ahora nada. Bástame con haberle tomado el pulso y el pelo a España, y comprender que puedo pasearme por encima del país como por una alfombra del Congreso.
CRAYON, *El Mentidero*, 26-IX-1914, p. 1.

10.3.3.2. La vía de la simplificación formal

El grupo de dibujantes que, en el ámbito de lo político y lo social tienden a una drástica simplificación formal y al uso expresivo y autónomo de la línea es a la vez el más sencillo y el más complejo de abordar. La razón es simple: los tres dibujantes que abanderan esta corriente, esto es, Bagaría, López Rubio y Castelao, han constituido motivo de atención recurrente por parte de críticos y teóricos del género tanto en su propio tiempo como en las cuatro últimas décadas. Así pues, a la ventaja que esta circunstancia conlleva se le opone la dificultad de generar nuevas perspectivas en relación con sus correspondientes aportaciones al arte de la caricatura política y social[492].

[492] Ya me he referido con anterioridad a los trabajos de Antonio Elorza y Emilio Marcos Villalón en relación con Luis Bagaría, ambos centrados de manera específica en la caricatura de asunto político y social. Para el caso de Castelao, en relación con este capítulo pueden consultarse ALONSO MONTERO, Xesús, José GÓMEZ ALÉN y Víctor Manuel SANTIDRIÁN ARIAS, *Castelao: Cuadernos para el Diálogo,* Colección *Los suplementos*, nº 58, Santiago de

Considerados en su conjunto, los tres artistas cultivan este tipo de lenguaje sintético en paralelo al desarrollo de esta misma tendencia en el campo de la caricatura personal y a su difusión desde el *Simplicissimus* alemán por Olaf Gulbransson y, en menor medida, por Thomas Theodor Heine, quien desde finales de la primera década del siglo XX alterna este tipo de estética con el de raigambre realista. Es, del mismo modo, la tendencia a la que se acerca el catalán Apa [seudónimo de Feliú Elías] en sus portadas para el semanario madrileño *España* durante 1918. Con independencia de las cualidades del propio dibujo, este tipo de caricaturas posee una extraordinaria eficacia desde el plano visual al contacto con las páginas de los periódicos en virtud de la parquedad de trazos y, por consiguiente, del dominio absoluto del vacío en las composiciones. Maximizan, así, la potencia visual de la imagen al destacar entre las noticias en cuanto remanso visual al forzoso *horror vacui* de las publicaciones periódicas. En palabras de Richard Godfrey: "El periodo de atención del lector medio se encuentra limitado, quizás, a dos o tres segundos. La imagen debe por tanto ser presentada de tal manera que sobresalga de la tinta circundante. Apenas hay lugar para la complejidad técnica o el experimento; la velocidad del trabajo requiere la pronta creación de un estilo gráfico práctico que pueda ser ejecutado con la regularidad del metrónomo"[493]. No resulta extraño, por tanto, que Ricardo Fuente recordase a su compañero de redacción en *El Sol*, Luis Bagaría, como un ejemplo de eficacia en el desarrollo de su trabajo:

> Me sorprendía su facilidad para encajar un dibujo dentro de un recuadro previamente trazado y sin utilizar, como ya he dicho, más que en muy raros casos, la goma. […] Es decir, este hombre, ante el gran recuadro, no dudaba

---

Compostela, Fundación 10 de Marzo, 1999 y MONTEAGUDO ROMERO, Henrique, *Alfonso R. Castelao*, La Coruña, Xunta de Galicia, 2000. Por su parte, López Rubio ha sido objeto de una exposición retrospectiva de su obra por parte del Museo ABC de Madrid entre el 4 de diciembre de 2011 y el 20 de enero de 2012 con el título *Francisco López Rubio. Maestro de la línea clara.*

[493] ["The attention span of the average reader is limited, perhaps, two or three seconds. The image must therefore be presented in a manner that will stand out from the surrounding newsprint. There is little room for technical development and experiment; the momentum of the job requires the early creation of a workable graphic style which can be exercised with metronomic regularity". La traducción es mía.] En GODFREY, Richard T., *English Caricature: 1620 to the present: caricaturists and satirists, their art, their purpose and influence.* Londres, Victoria and Albert Museum, 1984, p. 23.

un instante. Ponía de buenas a primeras en el sitio y tamaño justos la caricatura del protagonista de la escena política objeto del comentario[494].

La elegante síntesis de Bagaría nos es ya familiar a través de las caricaturas reproducidas en relación con su lucha contra el lápiz rojo del censor, así como de aquéllas con las cuales revisamos su aportación a la *charge* personalista. Sin embargo, fue en el terreno de la crítica política y de la denuncia social en los cuales el dibujante se erigió como el gran exponente del arte de la caricatura a nivel nacional en la primera mitad del siglo XX. Las obras que en este momento presentamos (Ils. 195 y 196), así como la mayoría de las que el artista catalán realizó en estos ámbitos, presentan una simplificación de elementos menos drástica que la empleada en los retratos individualizados. En ambos casos, el empleo de la línea sirve al caricato para transformar la apariencia real de sus seres, ya sean éstos humanos o animales, creando con ello un sello estético personal no sólo inconfundible sino, además, atípico en el panorama de la caricatura española.



Il. 195. Sin título.
EL LEÓN: —Já… já… qué tranquilo estoy y que gordo… ¡Si voy a reventar de satisfacción!
BAGARÍA, *España*, 12-VII-1917, p. 1.



Il. 196. "Buena matanza".
—Ya di buena cuenta con los enemigos de casa, ahora vamos con los de fuera.
BAGARÍA, *España*, 22-III-1917, p. 1.

[494] FUENTE, Ricardo, "Prólogo: Evocación de Bagaría", en ELORZA, Antonio, *Luis Bagaría: el humor y la política*, ob. cit., p. 15.

Una y otra caricatura son ejemplo del frecuente recurso a la metáfora animal por parte de Bagaría, quien no satisfecho con esta transferencia de elementos desde el ámbito político hasta el zoológico suele conferir a estos personajes cierta apariencia humana en su proceso de simplificación formal. Esta "humanización", empero, no se limita al reino animal sino que alcanza al grueso de los personajes trazados por su lápiz por atroces que sean sus actos o sus comportamientos. Es en este sentido que el dibujante dota a sus figuras de cierta amabilidad, gracia e incluso ternura, circunstancia que fue bien percibida por Luis Araquistáin al apuntar cómo "Bagaría rara vez es satírico; ridiculiza sin herir, casi con amor"[495]. El comentario del escritor y político español prosigue para dar con la clave característica del talante del catalán, que bien puede servirnos a nosotros para abrir el comentario acerca de los dibujos anteriores: "No hay dibujo suyo donde no palpite una fuerte emoción ética, unas veces nacional, otras simplemente humana"[496].

En efecto, tales son las grandes preocupaciones de Bagaría a lo largo de su producción. Por una parte, en relación con su representación del risueño león hispano, el "dolor de España" que, como ha explicado Marcos Villalón, solía "adoptar en él (y en otros intelectuales) la forma de un desgarrador resentimiento contra el pueblo, a quien representaba atacado de abulia e incapaz de conmoverse por nada que no fuese la fiesta nacional"[497]. Por la otra, la imagen del oso polar ruso da cuenta del sufrimiento de Bagaría ante el masivo derramamiento de sangre de su época, ya sea la que acababa de correr por las calles de Petrogrado durante la fase inicial de la Revolución Rusa en los primeros días de marzo de 1917 o la que seguirá corriendo con motivo de la guerra europea.

La deuda formal de Francisco López Rubio con los códigos formales de Luis Bagaría es evidente en estos años centrales de la década de 1910, precisamente los primeros de la trayectoria del dibujante granadino, quien al comienzo de la Primera Guerra Mundial apenas tenía diecinueve años. Pese a esta juventud, la aportación de López Rubio a la caricatura madrileña será relevante ya desde este momento, siendo el primer caricaturista en obtener una medalla en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en la edición de 1920. La futura importancia del caricaturista fue

[495] ARAQUISTÁIN, Luis, "El genio cómico de Bagaría", en *La Voz*, Madrid, 3 mayo 1923, p. 1.
[496] *Ibídem*, p. 1.
[497] MARCOS VILLALÓN, Emilio, *Luis Bagaría: entre el arte y la política*, ob. cit., p. 19.

profetizada por José Francés justo a la llegada del dibujante a la capital en 1915: "Francisco López Rubio quiere contribuir también a esta labor de renovación ética y estética que realizan los escritores y los artistas españoles. […] Las caricaturas de López Rubio son graciosas, intencionadas y de una sabia estilización y, sobre todo, son las primeras. Juzgad cómo serán entonces las futuras"[498].



Il. 197. "Todo por la paz de los dólares".
LÓPEZ RUBIO.
La Nación, 17-II-1917, p. 1.



Il. 198. "Dicen que el país está con el agua al cuello; pero yo lo que veo es que está nadando en la abundancia".
LÓPEZ RUBIO, *La Nación*, 4-IV-1917, p. 1.

La proximidad de López Rubio al estilo de Bagaría es incuestionable en las dos caricaturas anteriores, alusivas respectivamente a la entrada de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial (Il. 197) y a la incapacidad de Romanones para entender las condiciones de vida del país (Il. 198) en una caricatura que fue publicada semanas antes de su dimisión al frente del Gobierno. Interrogado acerca de sus preferencias estilísticas años más tarde, el dibujante explicaba cómo la caricatura: "debe ser hecha con el menor número de líneas posible, […] flexibles, ágiles..., para que con dos o tres

[498] LAGO, Silvio, [seud. de José Francés], "Un nuevo caricaturista: Francisco López Rubio", ob. cit., p. 21.

golpes de lápiz quede en el papel estampado todo el carácter, toda la personalidad, toda la vida interior del individuo"[499].

Tal es la sensación que se desprende de los dibujos anteriores. En el primero de ellos, el presidente norteamericano Woodrow Wilson, o lo que del él queda tras la deformación y la simplificación formal de López Rubio, empuña la espada dispuesto a entrar en combate. Su rostro, reducido a una mínima expresión en la que únicamente sobresalen los enormes ojos redondeados, contrasta con el de un Conde de Romanones en el cual este rasgo facial ha sido suprimido sin que por ello peligre la identificación del personaje. De esta manera, queda en ambos casos certificado el estudio del individuo mediante un proceso mental de búsqueda y selección de los rasgos esenciales en dos viñetas que combinan al tiempo elementos propios del *portrait-charge* y de la caricatura de intención política.

El tercero de los representantes de esta tendencia a la síntesis es el gallego Alfonso R. Castelao, quien a pesar de residir la mayor parte de su vida fuera de la capital de España tuvo una relación específica con esta ciudad durante el periodo que ahora nos ocupa. En este sentido, en 1910 pronunció una conferencia en el Ateneo de Madrid con el título "Algo sobre caricatura"; colaboró entre 1912 y 1915 con *El Liberal*, *La Tribuna*, *Gran Bufón*, *La Ilustración Española y Americana* y *La Esfera*; expuso sus obras en 1912 en el Salón Iturrioz y en el Centro Gallego y, por último y en relación con la nueva generación, estuvo presente hasta en cinco ediciones de los Salones de Humoristas entre 1907 y 1921.

Las caricaturas que aquí reproducimos (Ils. 199 y 200), ambas publicadas en el diario madrileño *El Sol*, sirven bien como testimonio de aquéllo que fuera la gran preocupación de este caricato durante toda su vida: Galicia y sus gentes. En palabras del propio artista: "Yo no quise cantar las alegrías de nuestras fiestas ni las comilonas de nuestras bodas, sino las tremendas angustias diarias del campesino y del marinero"[500].

---

[499] CRIADO Y ROMERO, Emilio, "López Rubio, maestro de la historieta", en *Heraldo de Madrid*, Madrid 12 mayo 1933, p. 10.

[500] Citado en ALONSO MONTERO, Xesús, "Castelao y Galicia. 1916-1920", en ALONSO MONTERO, Xesús, José Gómez Alén y Víctor Manuel Santidrián Arias, *Castelao: Cuadernos para el Diálogo,* ob. cit., p. 12.



Il. 199. "Caricatura gallega".
—Nosos paisaxes son fermosos.
—Sí; mais con eso sóo non se come.
CASTELAO, *El Sol*, 6-VII-1918, p. 1.



Il. 200. "El único castellano que se ha enseñado a muchos gallegos".
—¿Por qué no habla castellano, señor Pedro?
—"Ay, neniña; en gallego nunca se escribieron los recibos d'as contribucións."
CASTELAO, *El Sol*, 20-IV-1919, p. 4.

El lenguaje plástico empleado por el dibujante gallego, como el de Bagaría o López Rubio, otorga una primacía absoluta a la línea siendo sus figuras aún más esquemáticas que las de los anteriores sin por ello perder potencia visual. Acertaba en este sentido el periodista Luis Conde de Rivera al sintetizar las virtudes del dibujante gallego:

> Trazos sabios, espontáneos, de una justeza y soltura de líneas notables; tal es la característica de estos maestros del perfil. Las caricaturas de Castelao no invitan a la risa, a pesar del humorismo socarrón de que van precedidas: en el fondo hacen meditar seriamente. Un dibujo de Castelao equivale a una página de Benavente: pensamiento profundo, análisis de la vida real, frases bellas, luminosas; diálogo ameno y sutil con un cierto matiz dramático, que tiene por escenario y personajes la humanidad[501].

El ingenio personal de cada uno de los tres dibujantes que hemos integrado en esta tendencia reside en su capacidad para lograr obras de gran eficacia y expresividad, cualidades básicas del género político y social, a partir de la simplificación e incluso, en algunos dibujos, de la austeridad formal. Contrastan todos

[501] CONDE DE RIVERA, Luis, "Caricaturistas gallegos. Castelao, Cebreiro y Maside", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 26 julio 1929, p. 8.

ellos en este sentido con los caricaturistas que protagonizan la tercera de las vías de renovación de esta orientación en nuestro periodo y que hemos dado en denominar "de la expresión".

10.3.3.3. La vía de la expresión

En 1896 Leon Tolstoi propuso que el arte tiene su razón de ser en la comunicación o, empleando el término utilizado por el escritor, en la "infección" de una emoción experimentada por el artista a una audiencia por medios de signos externos. Tolstoi defendía, además, que una obra de arte es formalmente válida si es sincera y si expresa de forma lúcida la emoción del artista. Más aún, una obra de arte sólo es válida si transmite el mensaje espiritual que su época necesita. Sólo de esta manera puede el arte ser tomado en serio como una actividad humana[502].

Las ideas del escritor ruso acera de la naturaleza del arte han sido frecuentemente conectadas con las de otros pensadores como Benedetto Croce o Robin George Collingwood para dar forma, en relación con la práctica artística, a la "teoría de la expresión"[503]. En lo que a nosotros respecta, servirá con tener presentes las ideas de Tolstoi anteriormente resumidas como marco conceptual para entender los propósitos de los dibujantes que hemos agrupado en este epígrafe. No queremos decir con ello que nuestros caricaturistas estuvieran al corriente del texto de Tolstoi, circunstancia en todo caso posible[504], pero sí que las ideas de éste con respecto al sentido del arte, tal y como las hemos expuesto anteriormente[505], ilustran bien el sentido último las caricaturas de aquéllos.

Una caricatura, en cuanto obra de arte, puede transmitir las emociones, los sentimientos o los pensamientos del artista de muy diversas maneras. Sin embargo, los dibujantes que optaron por la vía "de la expresión" trataron de hacerlo a través de

---

[502] TOLSTOI, Lev Nikolaevich y Aylmer Maude, *What is art?: and essays on art*, Oxford University Press, 1962. La edición original de León Tolstoi en ruso es de 1896, si bien fue publicada en primer lugar en inglés en 1897.

[503] Véanse COLLINGWOOD, R. G., *The principles of art*, Oxford, Clarendon, 1945 y CROCE, Benedetto, *Guide to Aesthetics*, Nueva York, Bobbs-Merrill, 1965.

[504] El texto *¿Qué es el arte?* de León Tolstoi fue publicado en español por primera vez en 1902. En el mismo año, Ángel Cunillera reflexionaba acerca de las ideas del escritor ruso en las páginas de la pubicación anarquista *La Revista Blanca.* Véase CUNILLERA, Ángel, "Qué es el arte?", en *La Revista Blanca*, Madrid, 15 septiembre 1902, pp. 1-3.

[505] Tolstoi vinculó su pensamiento acerca de la esencia del arte a los ideales cristianos de la unión y la fraternidad del género humano. Creemos, sin embargo, que esto no impide la aplicación de sus reflexiones al arte "no religioso", tal y como ha sucedido cuando éstas han sido puestas en relación con la denominada "teoría de la expresión".

ciertos códigos que se repiten a lo largo de sus respectivas producciones: la excesiva gestualidad de los individuos, el dramatismo de la situación, el nerviosismo del dibujo, los contrastes de luz, la intensidad de los colores… en resumen, con cualquier instrumento que, al alcance de su mano, tuviese la capacidad de impactar visualmente al receptor y, de esta manera, infundir en su ánimo los mismos sentimientos que acechan al propio.

Retomamos con ello la tendencia formal anticipada por Francisco Sancha en los primeros compases del siglo, favorecida en esta época por la conflictividad social, la inestabilidad de la política internacional y, finalmente, la Gran Guerra. Es precisamente a la necesidad de un lenguaje adaptado a las circunstancias anteriores a lo que se refería Francisco Alcántara al apuntar al arte de Tito, quizás el mejor exponente de la vía de la expresión en Madrid, como el "estado natural" del arte de la caricatura:

> Llevamos largos años soportando la inofensiva muñequería de nuestros caricaturistas […] y ha sido preciso que lleguen las sociedades humanas al borde del abismo que hoy pisan, donde les espera la anarquía destructora de toda civilización, si tardan unos instantes en el remedio de las injusticias sociales, para que esta especie de manía, de trascendentalismo social y estético de Tito nos parezca lo que es: el estado natural de un alma céntricamente situada, donde se entrecruzan las ideas y las inquietudes modernas, a la vez que poseída de fervoroso amor hacia los débiles[506].

Este tipo de caricatura adquiere plena vigencia en el continente europeo desde comienzos del siglo XX. Así, son numerosos los dibujantes que en Francia acuden a esta estética, siendo éste el caso de Louis Forain y Théophile Steinlen, pero sobre todo de aquéllos que entre 1902 y 1912 hicieron de *L'Assiette au Beurre* el gran semanario satírico del país vecino: el propio Francisco Sancha, como referente nacional, pero también Hermann-Paul, Adolphe Willette, Jules Grandjouan (Il. 201), Aristide Delannoy (Il. 202) y un Gabriele Galantara quien, además de colaborar con esta publicación (Il. 203), realizó portadas para la española *Acción Socialista* en 1910.

[506] ALCÁNTARA, Francisco, "En el Salón de Humoristas. Tito (Exoristo Salmerón)", en *El Sol*, Madrid, 12 marzo 1919, p. 6.



Il. 201. "Ecce homo".
GRANDJOUAN,
L'Assiette au Beurre,
29-XII-1906 p. 1.



Il. 202. "Les molineuses".
DELANNOY,
L'Assiette au Beurre,
24-X-1903 p. 10.



Il. 203. "Le Vatican".
GALANTARA,
L'Assiette au Beurre,
19-XI-1905 p. 1.

Es también la apariencia que presentan, ahora en el *Simplicissimus* alemán, las obras de Wilhelm Schulz (Il. 204) y Karl Arnold, e incluso de Gulbransson una vez comenzada la guerra, en sintonía con el carácter de un semanario que, como precisó José Francés, representaba la lucha contra todo aquéllo que significara "opresión, tiranía, retroceso civilizador, y al mismo tiempo vulgaridad, grosería e indigencia intelectual"[507].



Il. 204. "Italia".
Querían beneficiarse de la adversidad ajena, y mostrar sin miedo su verdadero poder. Así gritó la muerte desde los Alpes: ¡Oh Dios! ¡No! ¡Así no era!
SCHULZ, *Simplicissimus*, 13-VI-1916, p. 1.

[507] LAGO, Silvio, [seud. de José Francés], en "La caricatura contemporánea. Tomás Teodoro Heine", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 1 junio 1917, p. 28.

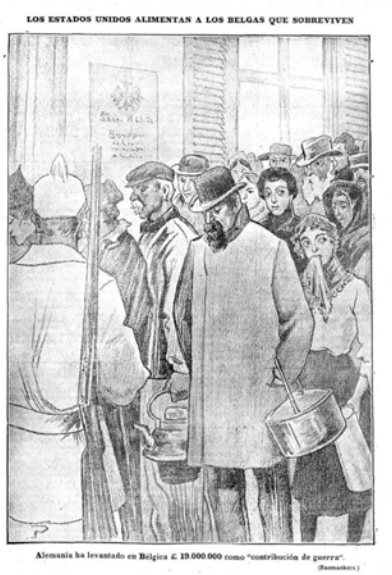
Es sin embargo en Holanda donde encontramos al artista que liderará esta opción estética, Louis Raemaekers, merced a sus caricaturas durante la guerra. Tal fue la repercusión de sus dibujos antigermanos en el *Amsterdam Telegraaf* que el gobierno alemán llegó a ofrecer la cantidad de doce mil marcos por el caricaturista, ya fuese vivo o muerto[508]. No obstante, la implicación de Raemakers en el conflicto bélico no finalizó con esta aportación. Según informa Bevis Hillier, el Primer Ministro británico, David Lloyd George, estaba tan impresionado por la eficacia propagandística de su trabajo que convenció al caricaturista para viajar a los Estados Unidos en un esfuerzo por conseguir la entrada de los norteamericanos en la contienda. Es por estos motivos que Henry Perry Robinson, corresponsal de guerra de *The Times*, afirmó que Raemaekers fue uno de los seis individuos cuyo esfuerzo e influencia fueron más decisivos durante la Primera Guerra Mundial[509].

Si nos hemos detenido en la figura del dibujante neerlandés es debido a que, al margen de su influencia sobre la caricatura internacional, su nombre se relacionó con la ciudad de Madrid desde dos perspectivas diferentes. En primer lugar, en virtud de la exposición de cien dibujos del artista, propiedad de Prudencio Iglesias Hermida, inaugurada el 8 de noviembre de 1916 en dos salones del Centro Agrario de la calle del Príncipe[510] en la cual el dibujante denunciaba las atrocidades alemanas en su ofensiva sobre Bélgica (Il. 205). La muestra fue clausurada cuatro días después de su apertura debido a las presiones realizadas por el embajador alemán en Madrid tras una visita al Centro. El cronista de la revista *España* mostraba su indignación por la clausura con las siguiente palabras:

> Ya no son sólo los barcos españoles los que para hacerse a la mar necesitan del visto bueno de funcionarios consulares de Alemania; cualquier manifestación del espíritu necesita, para hacerse pública, que la aprueben las autoridades alemanas establecidas en España. ¿Somos una colonia alemana o un país independiente?[511].

[508] ALLEN, Tony, *The cartoons of Louis Raemaekers 1914-1918*, York, Holgate, c1999, p. 8.
[509] HILLIER, Bevis, *Cartoons and caricatures*, ob. cit., p. 118.
[510] IGLESIAS HERMIDA, Prudencio, "Luis Raemaekers en Madrid", en *El Liberal*, Madrid, 9 noviembre 1916, p. 1.
[511] "La exposición Raemaekers", en *España*, Madrid, 16 noviembre 1916, p. 13.

Al margen de este acontecimiento, el nombre del artista holandés figura entre los colaboradores de la revista *Los Aliados*[512], la cual publicó durante su exigua existencia, limitada a veinte números durante 1918, varias obras del caricaturista (Il. 206).



Il. 205. "Los Estados Unidos alimentan a los belgas que sobreviven".
Alemania ha levantado en Bélgica £19.000.000 como "contribución de guerra"
RAEMAEKERS, *El Motín*, 9-XI-1916, p. 5.

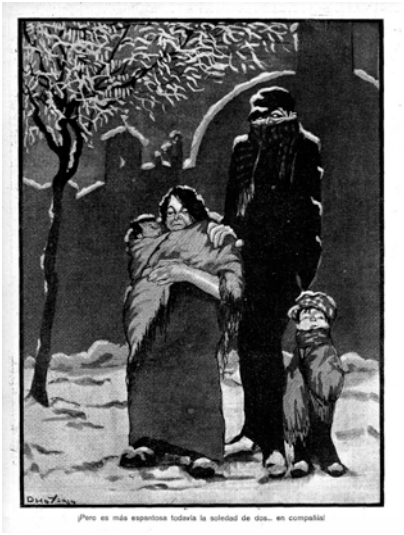


Il. 206. "El triunfo del Zeppelin".
—Pero mamá no había hecho nada malo. ¿No es verdad, papá?
RAEMAEKERS, *Los Aliados*, 20-VII-1918, p. 1.

De regreso al contexto estricto del núcleo madrileño, fueron numerosos los cultivadores de la caricatura política y social en la línea de los dibujantes foráneos anteriores, en especial tras el estallido de la guerra, si bien por su importancia destacamos a un grupo principal formado por D'Hoy, Marín, Mateos y Tito. El primero de estos artistas, José María del Hoyo, continúa en sus viñetas el tipo de caricatura de Sancha —quien a comienzos de la década de 1910 había marchado a Londres por un periodo de diez años— tanto en lo estrictamente formal como en su atención a los tipos de los más humildes barrios madrileños (Ils. 207 y 208). El valor expresivo de sus dibujos emana de sus sombrías atmósferas, del predominio de la

[512] El nombre de Raemaekers aparece junto a algunos de los protagonistas de la generación de Los Humoristas siendo el caso de Alcalá del Olmo, Echea, Marín, Penagos, Tovar, D'Hoy. En *Los Aliados*, 20 julio 1918, p. 1.

oscuridad en sus composiciones, en fuerte contraste con la diafanidad de la vía sintética, así como de una iluminación siempre dramática. Estas claves formales se adaptan de manera perfecta a la denuncia social, a la infusión en el espectador de un cargo de conciencia derivado de la contemplación de las paupérrimas condiciones de vida de sus personajes, como sucede en el primero de los dibujos, o del reconocimiento del sinsentido de la existencia bajo tales condiciones, como ocurre en el segundo.



Il. 207. Sin título.
¡Pero es más espantosa todavía la soledad de dos… en compañía!
D'HOY, *El Duende*, 25-I-1914, p. 8.



Il. 208. Sin título.
Voy a decirte una verdad, y es ésta:
¡No vale nuestra vida lo que cuesta!
D'HOY, *Nuevo Mundo*, 9-VIII-1918, p. 10.

Diferente en su lenguaje pero igualmente impactante en sus caricaturas, Ricardo Marín explicaba a finales de la década su personal ideario con respecto a la creación artística: "mis normas estéticas son dar la mayor cantidad posible de emoción con mis obras… el arte debe de ser emoción. […] los efectos de luz, y el contraste del sol con la sombra, creo que son elementos indispensables para todos los pintores y dibujantes"[513]. Los dibujos realizados por Marín a comienzos de la década de 1910 en *El Gran Bvfón*, semanario satírico que él mismo fundó en 1912 sirven como testimonio visual a su credo estético (Ils. 209 y 210).

[513] ANTEM, Ángel, "Ricardo Marín", en *Renovación Española*, 3 noviembre 1918, pp. 7-8.



Il. 209. "En los Balkanes".
LA MUERTE.—¡Por Dios, dadme una tregua!... dejadme digerir…
MARÍN, *El Gran Bvfón*, 26-IV-1913, p. 1.



Il. 210. "El derecho internacional".
La señora diplomacia no se calienta mucho los cascos, la verdad…
MARÍN, *El Gran Bvfón*, 19-I-1913, p. 2.

Los continuos partes de bajas en la I Guerra de los Balcanes que, a la fecha de su finalización, tan sólo un mes después de la caricatura de Marín, se habría cobrado la vida de cerca de 400.000 personas, es el asunto de la primera de las viñetas. En este caso la expresión viene dada por el contraste, no entre luces y sombras como dijera el dibujante en la cita anterior, pero sí entre las zonas de color y las abandonadas al vacío. La línea como elemento configurador de la anatomía ha desaparecido y ésta es lograda mediantes toques de un intenso color rojizo. En *El Derecho Internacional*, el dibujante que abandonase la abogacía para dedicarse a la ilustración ironiza acerca de la reciente ruptura del armisticio por parte de los aliados balcánicos reunidos en Londres y su decisión de continuar con las hostilidades. Distinto en su planteamiento formal al anterior, el dibujo encuentra una caracterización precisa en las palabras empleadas por José Francés para definir al caricaturista: una "pluma inquieta y nerviosa"[514]. La emoción que Marín persigue como razón de ser de sus dibujos procede en este caso del violento contraste entre el monumental tamaño de la bestia caballar y el de sus diminutas víctimas. A ello hemos de sumar la sensación de furia y dinamismo lograda por un dibujante conocido en el Madrid de la época por sus apuntes del natural tomados tanto en la plaza de toros como en el hipódromo de la capital.

[514] LAGO, Silvio [seud. de José Francés], "Una exposición de humoristas", ob. cit., p. 30.

Las caricaturas que acabamos de revisar poseen en común la atención prioritaria a las problemáticas de los débiles en detrimento de los asuntos de la actualidad política. Esta preocupación específica se encuentra en el origen de las obras de Mateos y Tito, dibujantes que encontraron en la vía de la expresión un instrumento eficaz para denunciar las condiciones del proletariado, la vileza del sistema capitalista e incitar a la masa obrera a la lucha. La producción de ambos caricaturistas durante la década de la Gran Guerra tuvo un capítulo especial en las obras aparecidas en medios de opinión vinculados al movimiento obrero y, de manera específica, en aquéllos en la órbita del socialismo. La principal cabecera anarquista de la capital, *La Revista Blanca*, había dejado de publicarse en 1905 y, en cualquier caso, no incluía en sus páginas espacio alguno para la caricatura. Por el contrario, las publicaciones en torno al Partido Socialista Obrero Español, fundado en 1879 la ciudad de Madrid por Pablo Iglesias, entendieron la importancia de la combinación de la letra y la imagen para difundir su credo ideológico e incitar a la movilización.

El primero de ellos, Francisco Mateos, pintor y dibujante nacido en Sevilla en 1894, comenzó a publicar sus ilustraciones en la capital a comienzos de la década de 1910. Durante estos años alternó el estilo decorativo de sus trabajos para *La Esfera* y *Nuevo Mundo* con el realismo expresionista de sus caricaturas en *Gil Blas*, revista que fundó junto a Enrique López Alarcón, así como de las aparecidas en *Acción Socialista* y *Vida Socialista*. Es quizás la denominación anterior, "realismo expresionista", con la cual se refiere Madrigal a esta etapa de la producción de Mateos, la que mejor define la estética del dibujante[515]. Más aún, diríamos que el carácter realista de su dibujo en los años inmediatamente anteriores a la guerra, esto es, aquél que exhibe durante sus primeros años en Madrid, se torna más expresionista en la segunda mitad de la década. En efecto, las caricaturas aparecidas en 1912 en *Vida Socialista* (Il. 211) y en 1914 en *Acción Socialista* (Il. 212), a pesar del dramatismo de sus asuntos, la masacre humana en la Guerra Balcánica y la que, en paralelo, es ejecutada por las naciones europeas como consecuencia de sus ansias imperialistas, son aún deudoras de un dibujo de raíz netamente realista y cuidado en su elaboración. No hay lugar en ellas para la deformación o el exceso en la gestualidad de las figuras, siendo la montaña de cráneos en un caso y la presencia en primer plano de la muerte en el otro los elementos encargados de comunicar la carga emocional del dibujo.

[515] MADRIGAL, Arturo Ángel, *Arte y compromiso: España 1917-1936*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002, p. 166.



Il. 211. "La Paz Europea".
EL OBRERO: ¡Hienas!... ¿Aún os parece pequeño el monumento?
MATEOS, *Vida Socialista*, 29-XII-1912, p. 1.



Il. 212. "El próximo avance".
Con este guía…
MATEOS, *Acción Socialista*, 11-IV-1914, p. 9.

Sin embargo, algo ha cambiado en Mateos hacia el final de la década. La caricatura alusiva a las elecciones generales del 1 de junio de 1919 (Il. 213) en las cuales resultó vencedora, a buen seguro en contra de los deseos del dibujante, la coalición conservadora maurista-ciervista, es buen ejemplo de esta transformación. La estética anterior ha cedido ante un dibujo rápido y espontáneo. La comunicación al receptor del lamentable estado de los personajes viene dado tanto por la pobreza de su apariencia exterior como por la propia de un dibujo incapaz de infundir en éstos el menor atisbo de esperanza. Es precisamente a partir de este recurso técnico, acentuado por el carácter lúgubre de la composición, que el *Entierro de un soldado en Marruecos* (Il. 214) adquiere una apariencia desoladora. El carácter trágico de la escena se corresponde con el de un conflicto polémico al contacto con la opinión pública que tuvo su momento más funesto en el denominado "Desastre de Annual" de 1921, un episodio que se cobró la vida de un número comprendido entre los diez y los doce mil combatientes españoles y que Ramón J. Sender recordaría en *Imán* de un modo estremecedor: "Muertos, muertos por todas partes"[516]. Es en relación con este hondo sentimiento humano que, como indica Madrigal para el caso de Mateos: "es

[516] SENDER, Ramón J., *Imán*, Madrid, Cénit, 1930, p. 129.

fácil apreciar que es un artista que hace las cosas con un profundo sentimiento, y que en su sentir y su expresar deja latente, tanto en sus formas artísticas como en sus contenidos, los avatares de la vida; arte y vida fundidos en su existir"[517].



Il. 213. Sin título.
—¡Y aún querrán que no venda el voto!
MATEOS, *El Sol*, 22-V-1919, p. 3.



Il. 214. "Entierro de un soldado en Marruecos".
—Hoy por ti…
MATEOS, *España*, 2-X-1919, p. 1.

El texto anterior bien podría servir para introducir a Exoristo Salmerón o, como venimos refiriéndonos a él a lo largo de nuestro estudio, Tito. El dibujante defendió su modo de entender la vida desde su arte y el modo de ver su arte desde la literatura en *La caricatura y su Importancia Social*. En uno y otro caso, Tito mostró su carácter inconformista y combativo, así como su voluntad de trabajar movido por la esperanza de un mundo y un arte distintos: "…el humorismo va infiltrando el amor a los grandes ideales de justicia y libertad: porque es sin duda este arte una poderosa arma política y social y, en este respecto, tiene también un carácter ético bien definido en la influencia bienhechora que puede debe ejercer en las multitudes[518].

Interesa en el caso de Tito esta doble preocupación tanto por los graves problemas sociales y, en definitiva humanos, de su tiempo, y los propios de la

[517] MADRIGAL, Arturo Ángel*, Arte y compromiso: España 1917-1936*, ob. cit, p. 166.
[518] SALMERÓN, Exoristo, *La caricatura y su importancia social*, ob. cit., p. 25.

caricatura en cuanto arte. Es por este motivo que resulta significativo el testimonio que, a la muerte del dibujante en el verano de 1925, a la edad de 50 años, dejaba el crítico Antonio de Lezama:

> …su labor estuvo encaminada a un fin social: a censurar la tiranía, el fanatismo, la ignorancia. […] Exoristo Salmerón ha muerto sin haber atacado a nadie en su reputación personal o en su vida privada, sin incurrir en la grosería o el mal gusto. Vivió por y para el Arte, y en su corazón, lleno de generosidad y de amor al prójimo, sólo se albergaron pensamientos puros, libres y humanitarios. […] Es otro trabajador que se ha ido. […] Nuestro duelo hoy es por Tito, cuyas caricaturas en los semanarios socialistas sirvieron en igual medida para describir la injusticia como para levantar el gusto artístico de los obreros[519].

Desconocemos si, más allá del fin social de su obra, Tito albergó alguna esperanza de que los destinatarios de sus caricaturas apreciasen su componente estético, pero sí sabemos que el dibujante era conocedor del desarrollo histórico de su arte al incluir en su ensayo un epígrafe dedicado a la evolución de la disciplina. Los dibujos que realiza durante la década de 1910 (Ils. 215 a 218) están informados por la tradición española y la francesa, siendo sus referentes específicos Goya y Daumier, ambos mencionados en su "breve reseña histórica" de la caricatura. Del pintor aragonés, Tito indica: "el genio caricaturesco de España es D. Francisco Goya y Lucientes. […] En sus *Horrores de la Guerra*, […] en sus escenas de toros, y sobre todo en sus *Caprichos*, muestra su fecundo ingenio, su ironía mordaz y su maravillosa técnica"[520]. Del artista francés Tito adquiere la potencia visual específica que confiere a la ilustración la técnica de la litografía, con su aparente descuido de un trazo que parece rápida y espontáneamente ejecutado. Tal es la impresión que transmiten los personajes de los dibujos seleccionados con excepción del monumental bandolero de la serie *Fauna Española*, en la cual Tito retrató con un dibujo más preciso y naturalista, si bien en cualquier caso impactante en virtud del descomunal tamaño de las figuras, a todos aquellos personajes que el dibujante entendía como responsables

[519] DE LEZAMA, Antonio, "Ha muerto nuestro fraternal 'Tito'", en *La Libertad*, Madrid, 2 junio 1925, p. 4.
[520] SALMERÓN, Exoristo, *La caricatura y su importancia social*, ob. cit., p. 39.

del retroceso intelectual del país y de la inequidad social: el bandolero, el inquisidor, el cacique, el flamenco, la bailaora, el picador de toros o la celestina.



Il. 215. "La tuberculosis del paria".
—Para mí se acabaron las flores; sólo quedan los cardos.
TITO, *El Gran Bvfón*, 3-V-1913, p. 3.



Il. 216. "Fauna Española".
Si el verano se presenta bien, en Noviembre escribiré mis memorias o me presentaré a concejal.
TITO, *El Gran Bvfón*, 26-IV-1913, p. p.



Il. 217. "En plena explotación".
Para el patrono es una mina, para mi es un infierno.
TITO, *Acción Socialista*, 19-IX-1914, p. 1.



Il. 218. "A sangre y a fuego".
—¡Indudablemente, la Humanidad progresa!
TITO, *Acción Socialista*, 20-II-1915, p. 1.

La importancia de Tito para la generación de Los Humoristas ha de situarse al nivel de las ya comentadas para Bagaría, Sileno o Tovar. Al margen de su faceta como dibujante y como teórico, Tito fue uno de los miembros más activos del grupo a nivel social y uno de los nombres recurrentes entre los expositores de los Salones de Humoristas participando en las nueve primeras ediciones organizadas por José Francés entre 1914 y 1923. En este sentido, Tito es el único dibujante al que estos eventos dedicaron una retrospectiva, la cual tuvo lugar a título póstumo en el Salón de 1932. En aquella ocasión, Manuel Abril le recordaba con las siguientes palabras:

> En la sátira política era un propagandista de izquierdas y un flagelador de lacras sociales, con elocuencia y argumentos mitinescos. En sus caricaturas sociales recurría a los temas y a las ridiculizaciones, con ribetes de anatema, que usaban a la sazón los agitadores, y aun los organizadores de entonces. Simplismo, vozarrón; un poco de 'Cencerro', otro poco de 'Motín'. "Abajo los consumos, los caciques, las beatas, los curas y los carcas". En el fondo era un bonachón, como casi todos los 'republicanotes' de entonces. No había en sus ataques ni demasiada sutileza, ni penetración maligna, ni, desde luego, veneno; no era su arma la daga florentina, ni era tampoco el áspid de la abeja helénica; no era el dardo irónico de los amorcillos revoltosos: era la estaca del muñidor electoral[521].

Hasta aquí la revisión de la denominada "vía de la expresión" que, como dijera Hauser para un movimiento romántico con el cual ésta presenta múltiples afinidades, "tiene sus raíces en el tormento del mundo"[522]. Con Tito finalizamos además el repaso a los distintos caminos que tomó la renovación de la caricatura política en la década de la I Guerra Mundial. Las vías propuestas representan sensibilidades diferentes ante el arte de la caricatura, pero al tiempo comparten una común superación de la estética de la nota política y social del *fin de siècle*. Si comparamos una viñeta de Areuger, de Bagaría o de Tito con las creadas en torno al Desastre del 98, el paso del tiempo, a pesar de tratarse de apenas diez o quince años, resulta evidente certificándose de esta manera la primera y más importante fase del fenómeno de renovación del género político que tendrá su segunda manifestación, con un signo diferente, tras la proclamación de la II República.

---

[521] ABRIL, Manuel, "Salón XVI de Humoristas", ob. cit., p. 9.
[522] HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte 2*, Barcelona, Labor, 1993, p. 351.

10.3.4. Letargo: los años de la censura

El protagonismo que el dibujo político y social había tenido durante las dos primeras décadas del siglo cede forzosamente su lugar al buen humor desde los años veinte forzado por la extraordinaria limitación que la implantación de la censura previa supuso para todos aquellos dibujantes desafectos con el régimen primorriverista. El periodo conocido como la Restauración, pese a la continuidad del monarca en el trono, concluye el 13 de septiembre de 1923 con el golpe de estado del hasta entonces capitán general de Cataluña, Miguel Primo de Rivera. Tan sólo doce días después son suspendidas las garantías constitucionales y, con ello, restablecido el control a los dibujantes con anterioridad a la publicación de sus obras.

Ya observamos en los epígrafes dedicados a este asunto con motivo de la revisión de la relación entre la caricatura y la prensa cómo los dibujantes reflejaron en sus obras el sufrimiento ante una situación que les ataba de pies y manos. Una situación que, como bien apuntó Luis Bello, tuvo que reposar forzosamente durante siete años: "Precisamente estos monos están llamados a conservar una existencia histórica. Viven ahora su modorra o su letargo pasajero en escondidas jaulas, es decir, en carpetas; pero ya llegará el momento en que puedan salir a luz, como los trescientos monos de Tremecen, haciendo trescientas mil monerías"[523]. La realidad de esta etapa en lo concerniente a la disciplina ha sido, además, bien caracterizada por Conde Martín: "Las publicaciones exigen a los humoristas ser más cautos, neutros y menos comprometidos; serán tiempos del humor puro y sin tendencias políticas"[524]. En relación con nuestro objeto de estudio, el proceso de renovación de la caricatura política y social se detiene en este periodo por tres causas fundamentales al margen de la propia censura.

En primer lugar, la generación de Los Humoristas comienza a dar síntomas de agotamiento desde mediados de la segunda mitad de los años veinte. La estética de sus adalides se encuentra en su fase madura: Areuger, Bagaría, Sileno, Tovar o Xaudaró poseen sus recuadros individuales reservados en las páginas y las portadas de las principales cabeceras de la capital y los incentivos a la experimentación, tanto por este motivo como por las limitaciones propias de la censura, son mínimos. Segundo, las posibilidades de difusión de la caricatura en la prensa de izquierdas, se

[523] BELLO, Luis, "La obra efímera", ob. cit., p. 8.
[524] CONDE MARTÍN, Luis, *El humor gráfico en España: La distorsión intencional,* ob. cit., p. 182.

reducen tanto a causa del propio autocontrol sobre las imágenes como de la desaparición de algunas de las publicaciones que habían alojado las manifestaciones del género durante la década anterior tales como *Acción Socialista* (1914-1915) y *Vida Socialista* (1910-1915). Al margen de éstas, las cuatro páginas de *El Socialista* tan sólo de manera esporádica albergan los comentarios gráficos de actualidad por parte del ya referido Francisco Mateos, así como de Carlos Ismer, Sebastián Alfaraz y Félix Alonso, estos tres últimos artistas con un dibujo muy sencillo que en ningún caso constituye una opción estética novedosa. Tercero y último, la metamorfosis del arte de la caricatura durante este tiempo se traslada a la *charge* personalista y, sobre todo, a la nota cómica mediante la adopción de los códigos del *Art déco* y el empleo de fórmulas cubofuturistas que confieren a las viñetas una apariencia acorde con la etapa de posguerra. Dichas circunstancias provocan el estancamiento plástico de la caricaturización de los asuntos de índole política y social durante una insulsa década cuya contribución a la evolución estética de la caricatura política fue nula.

10.3.5. Convergencia: de abril del 31 a julio del 36

El punto de partida de un nuevo periodo tanto para la historia del país como para sus caricaturistas lo constituyen las elecciones municipales del 12 de abril de 1931, comicios que otorgan la victoria a las candidaturas republicano-socialistas en 41 de las 50 provincias. Estos resultados, unidos a las movilizaciones populares que provocan en todo el país, obligan al monarca a reconocer una fractura absoluta con el pueblo y, en consecuencia, a abandonar el trono en la noche del día 14 del mismo mes.

A partir de este momento este capítulo particular de la historia de España articulado por una República parlamentaria y constitucional se divide en tres momentos fundamentales. El primero de ellos tiene lugar entre 1931 y 1933, un bienio en ocasiones denominado "social-azañista" que cuenta con la figura de Manuel Azaña como presidente del Gobierno de la República. Es durante esta primera fase cuando se configura un extenso programa de reformas cuya repercusión sobre el Ejército, la Iglesia y el propio Estado, como ha indicado Julián Casanova, provocó la apertura de "un abismo entre varios mundos culturales antagónicos, entre católicos practicantes y anticlericales convencidos, amos y trabajadores, Iglesia y Estado, orden

y revolución"[525]. Los años 1934 y 1935 son conocidos como el "bienio negro", periodo durante el cual la coalición radical-cedista emprende el derribo de las transformaciones acometidas por el gobierno anterior estimulando en todo el país un clima general de inestabilidad política que tiene uno de sus episodios fundamentales en la revolución socialista de 1934 con epicentro en Asturias. Esta segunda fase finaliza con la victoria en las elecciones de febrero de 1936 de la candidatura del Frente Popular encabezada por Manuel Azaña. Es a partir de este momento cuando comienza a gestarse el golpe de estado que, iniciado el día 17 de julio en el norte de África, termina por conducir al país a la Guerra Civil.

La caricatura política y social producida durante este lustro tendrá en las circunstancias anteriores su principal foco de atención. No hemos de olvidar, sin embargo, que junto con la actualidad nacional, como ya sucediera en la década de la Primera Guerra Mundial, las noticias llegadas del exterior fueron una materia prima esencial para nuestros dibujantes. En esta ocasión, no obstante, serán los asuntos relacionados con el auge de los totalitarismos en Europa no sólo los contextos que sugieran una mayor cantidad de asuntos a nuestros dibujantes sino a partir de los cuales manifiesten sus diferentes posturas ante el fenómeno.

El día siguiente al inicio del periodo republicano José Ortega y Gasset afirmaba: "Lo queramos o no, después del 14 de abril todos seremos algo diferentes de como éramos"[526]. La reflexión anterior adquiere pleno sentido al contacto con la caricatura política y social: si tuviésemos que definir su esencia específica con respecto a la que hasta el momento venía realizándose, la expresión "algo diferente" sería no sólo sensata sino, además, certera: existe durante este periodo un cierto renacimiento de este subgénero apreciable de manera fundamental desde el plano cuantitativo pero no una transformación drástica del mismo en términos cualitativos .

Sea como fuere, lo cierto es que los primeros compases de la Segunda República, con independencia de la ideología particular de cada dibujante, representan un tiempo de lógico júbilo para la disciplina tras un septenio de mordaza. En este sentido, y al menos con carácter provisional, el artículo 34 de la Constitución publicada el 9 de diciembre de 1931 devuelve la vigencia de la libertad de prensa en términos semejantes a los de la Ley de Imprenta de 1883:

---

[525] CASANOVA, Julián, *República y guerra civil*, Barcelona, Crítica, 2009, p. XVI.
[526] Citado en CARR, Raymond, *Modern Spain. 1875-1980*, Oxford, Oxford University Press, 1980, p 117.

> Toda persona tiene derecho a emitir libremente sus ideas y opiniones valiéndose de cualquier medio de difusión, sin sujetarse a previa censura. En ningún caso podrá recogerse la edición de libros o periódicos, sino en virtud del juez competente. No podrá decretarse la suspensión de ningún periódico sino por sentencia firme.

El nuevo régimen y su relación inicial con la prensa provocan la aparición y, en algunos casos reaparición, de catorce publicaciones satíricas en la capital entre 1931 y 1932 tal y como ha constatado José María López Ruiz: *Fray Lazo*, *Aleluyas de la Semana*, *El Gorro Frigio*, *La Guindilla*, *La Hoja de Parra, Miss*, *Cascarrabias*, *Gracia y Justicia* y *Bataklán* en 1931, junto con *Chic, Bromas y Verás*, *El Gato Negro*, *¡Ahí vá…!* y *El Coco* durante el año siguiente[527]. El entusiasmo de José Francés ante este resurgimiento, justo en el momento en el cual vuelve a asumir la dirección de los Salones de Humoristas, se desborda hasta alcanzar los niveles mostrados en 1914 con ocasión del primero de estos certámenes:

> ….siempre que un pueblo se liberta de tiranías, merecidas o injustas, o que sencillamente se renueva por esa necesidad biológica que regula vidas de hombres y países no resignados a morirse, encontraremos los primeros principios de ese libertamiento, de esa renovación en sus hombres de ciencia, en sus filósofos, en sus políticos, en sus artistas; pero también, y sobre todo, en sus caricaturistas. […] Ahora, conforme la vida española se apacigua y canaliza, cuando la República va normalizando y sendereando las costumbres y las leyes nuevas, los caricaturistas recobran su independencia y tornan a situar la actividad satírica dentro del propósito reconstructivo, la esparcen de nuevo, libres al fin de las trabas desaparecidas. […] La República ha dado suelta al ímpetu contenido tanto tiempo. […] ¡Admirable falange esta de los humoristas españoles, recobrando sus posiciones perdidas, volviendo a luchar con el entusiasmo de siempre![528]

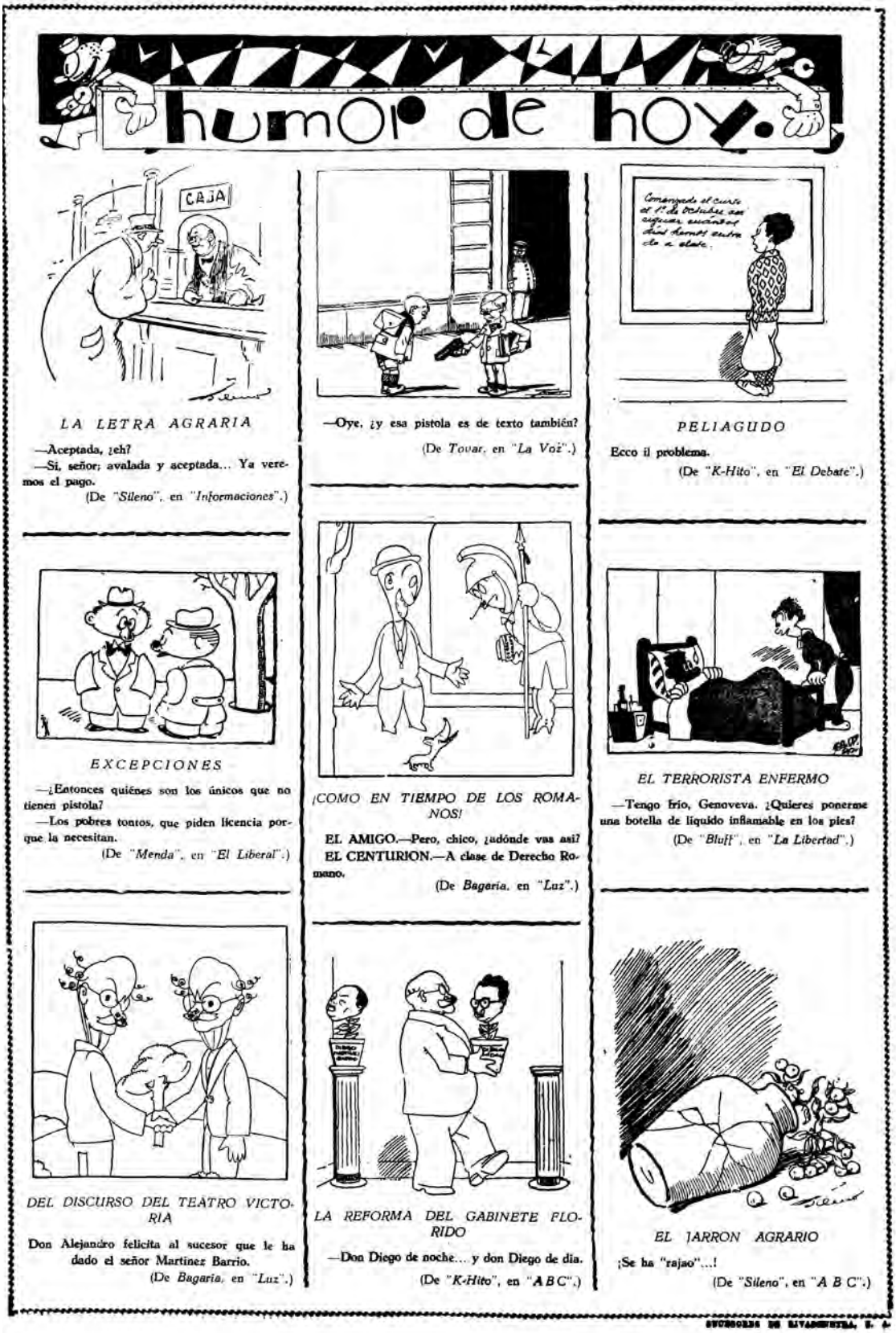
La legítima euforia de José Francés desde su posición de máximo impulsor de la caricatura en la ciudad de Madrid desde comienzos del siglo XX encontraría sin

[527] LÓPEZ RUIZ, José María, *Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la Villa y Corte de Madrid*, ob. cit., p. 340.
[528] FORTUNIO [seud. de José Francés], "Espejo irónico. La República, vista por los caricaturistas", ob. cit., p. 65-66.

embargo su contrapunto en una serie de circunstancias que, a nuestro juicio, motivaron que la renovación a la que se refiere el crítico, pese a existir, no resista una comparación con la acontecida dos décadas atrás.

En primer lugar, Francés no podía presagiar en aquel momento, el primer día del año de 1932, que la duración de la República se limitaría a apenas a cinco años. Segundo, tampoco podía augurar que la recién recobrada independencia de los caricaturistas sería gradualmente recortada merced a la aplicación de los sucesivos marcos jurídicos, esto es, la Ley de Defensa de la República desde finales de 1931, la más estricta Ley del Orden Público en 1933 y, como colofón de este proceso, el regreso de la censura previa desde octubre de 1934 hasta enero de 1936. Tercero, el intento llevado a cabo en ese mismo año de 1932 de devolver el esplendor pretérito a los Salones de Humoristas, pese al éxito de esta edición, acogida de manera muy positiva por la crítica, no consigue la continuidad deseada. Francés repite al frente de la organización en 1933, pero cede el testigo de nuevo a la Unión de Dibujantes Españoles, con Federico Ribas al frente, la cual hasta el final de la II República sólo organizará el Salón de 1935. Por último, el lustro republicano anterior a la guerra supone el declive natural pero, en cualquier caso definitivo, en el ciclo de vida de esta promoción de humoristas. La experimentación formal y la búsqueda de un sello personal, esto es, los factores fundamentales que originaron la escisión estética con la caricatura finisecular, no son ya motivo de preocupación para los Areuger, Bagaría, K-Hito, Marín, Sancha, Sileno, Tovar o Xaudaró.

Los dibujantes más jóvenes de esta generación, tales como Arribas, Bluff, Eseme, Menda y Orbegozo producen, por lo general, un dibujo sencillo y eficaz como el que demanda el pequeño recuadro de la portada de los diarios informativos. La opción de la práctica totalidad de los dibujantes del momento por esta economía formal provocó una paulatina merma de los elementos formales que con anterioridad habían determinado las diferencias individuales para conferir a la caricatura política de la República una apariencia homogénea. Ejemplo de esta convergencia formal son las recopilaciones de caricaturas de la prensa madrileña llevadas a cabo por el semanario *Gutiérrez* (Il. 219). En ellas se dan cita los respectivos estilos de los dibujantes recién mencionados, tanto de los más veteranos como de los jóvenes valores en lo que supone una manifestación palmaria de la tendencia a la simplificación formal.



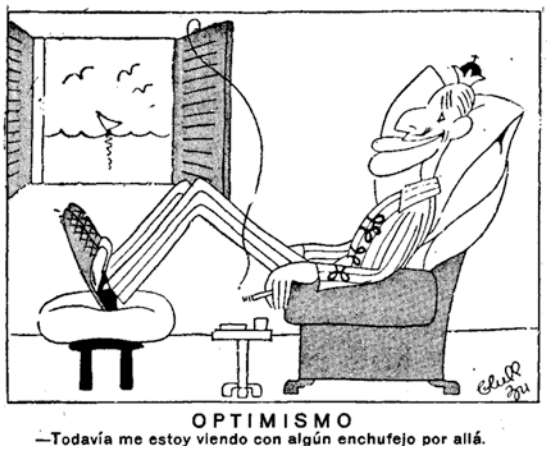
Il. 219. "Humor de hoy".
Con caricaturas de SILENO, TOVAR, K-HITO, MENDA, BAGARÍA Y BLUFF.
Gutiérrez, 3-II-1934, p. 19.

En relación con lo anterior, los dibujantes que durante estos años acceden al privilegio de la obtención de un espacio reservado para sus caricaturas en la prensa diaria apenas varían las claves formales vigentes. Ocurre con Echea, quien tras el fallecimiento de Manolo Tovar sustituye a éste como ilustrador principal del diario *La Voz* con un lenguaje visual muy cercano al de su antecesor e igualmente crítico con toda circunstancia que suponga una amenaza para la libertad. Ejemplo de ello es la viñeta publicada tras la celebración del Día de los Muertos de 1935 en la que el *Fürher* sugiere una modificación terminológica en relación con dicha onomástica (Il. 220).

El anterior es también el caso de Bluff [seud. de Carlos Gómez Carrera], caricaturista que se incorpora al humorismo madrileño a principios de los años veinte participando en cuatro ediciones de los Salones de Humoristas entre 1923 y 1933. El dibujante de *La Libertad*, tal y como se desprende de la viñeta en la que Alfonso XIII especula con el retorno a España (Il. 221) —tachada en 1934 y publicada a comienzos de 1936—, empleó durante esta etapa una fórmula visual derivada de la síntesis lineal y deformante de Bagaría que también adoptarían el ya citado Francisco Mateos y Rivero Gil.



Il. 220. "No es lo mismo".
HITLER DESDE SU NUBE—Ahora ha sido el homenaje a los muertos, y después será aniversario de los suprimidos.
ECHEA, *La Voz*, 11-XI-1935, p. 1.



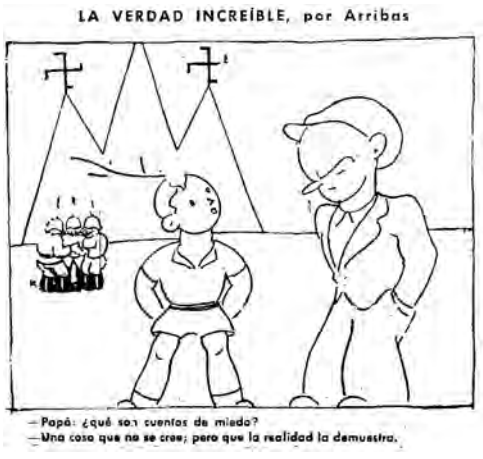
Il. 221. "Optimismo".
—Todavía me estoy viendo con algún enchufejo por allá
BLUFF, *La Libertad*, 12-II-1936, p. 12.

La tentación de un dibujo sencillo afectó incluso a aquellos caricaturistas vinculados a medios escritos con tendencias más extremistas cuando habían sido precisamente éstos, en particular los periódicos de izquierdas, los que durante la década de 1910 habían exhibido un lenguaje formal más expresivo y complejo. José Arribas, a quien también puede encontrarse firmando como "Arrirubi", fue el principal dibujante de *El Socialista* durante el periodo republicano.

En *Los cautivos* (Il. 222) el dibujante ironiza con el sometimiento de sus correligionarios durante el Bienio Negro a escasas semanas de ser encarcelado por su participación en la Revolución de 1934. Junto con este cometido en cuanto responsable de la carga visual del "órgano central del partido", el dibujante evidenció durante este periodo una especial preocupación por el avance del nazismo en Alemania (Il. 223). Tanto en unos asuntos como en otros, Arribas empleó siempre una figuración sencilla, sintética y muy próxima al lenguaje propio de la tira cómica adquiriendo con ello una estética personal muy diferente a la que dos décadas atrás hubiesen desplegado en medios socialistas Tito o Francisco Mateos.



Il. 222. "Los cautivos. La supuesta existencia de cautivos en el Sáhara".
Y la auténtica existencia de los sometidos.
ARRIBAS, *El Socialista*, 10-VIII-1934, p. 1.



Il. 223. "La verdad increíble".
—Papá: ¿qué son cuentos de miedo?
—Una cosa que no se cree; pero que la realidad la demuestra.
ARRIBAS, *El Socialista*, 17-VII-1936, p. 1.

Muy diferentes a los de *El Socialista* fueron los planteamientos ideológicos de *El Siglo Futuro*, periódico "católico, integrista y carlista"[529] que tras haber sido fundado en 1875 recurría por primera vez a la caricatura como instrumento de comunicación en 1932, es decir, recién comenzada la Segunda República. El dibujante elegido fue Eseme [seud. de Santiago Morales], quien exhibe en sus viñetas códigos formales análogos a los empleados por Echea y Arribas en los dibujos anteriores (Ils. 224 y 225).



Il. 224. "Dicho vulgar".
Por todas partes se va a Moscú…, que es lo contrario de Roma.
ESEME, *El Siglo Futuro*, 29-XI-1932, p. 1.



Il. 225. "Promesas y realidades".
—He aquí la única tierra que dan a los obreros los marxistas.
ESEME, *El Siglo Futuro*, 13-II-1936, p. 1.

Las caricaturas reproducidas en estas últimas páginas y, con ellas la estética general de la caricatura política y social de los años previos a la Guerra Civil son el producto de un doble proceso. Por un lado, de la apuesta por la depuración formal de la caricatura personal llevada a cabo en la primera década del siglo por dibujantes como Bagaría, Fresno o Tovar. Por el otro lado, de la adopción del lenguaje conscientemente sencillo o naif empleado desde finales de la década de 1920 en la viñeta cómica, esto es, el iniciado por los dibujantes vinculados a "la Otra generación del 27" y que en muchos casos conferirá a las figuras apariencia infantil e incluso de "monigote". Lo anterior implica además un nuevo paso en la transformación del arte de la caricatura con respecto a su etimología original y su transición hacia una forma de entender este arte más próxima al concepto del "humor gráfico" y, con ello, a la

[529] SEOANE, María C. y María D. SÁIZ, *Historia del periodismo en España, vol. 3*, ob. cit., p. 115.

confianza en la eficacia del chiste en detrimento de un dibujo que pierde así buena parte de su atractivo desde la perspectiva formal.

El fenómeno, no obstante, se expande en estos momentos por las principales publicaciones satíricas a nivel internacional: *Le Rire*, *Le Journal Amusant*, *Péle Méle* o *Le Canard Enchainé* en Francia, *Jugend* en Alemania, *The New Yorker* y *Life* en Estados Unidos o la propia *La Campana de Gràcia* en Barcelona son ejemplos de la existencia de una sensibilidad común ante la caricatura en todas sus orientaciones. La nota discordante en este sentido la proporcionan *The Humorist, The Passing Show* y *The London Opinion* en Inglaterra, con una estética aún muy tradicionalista y correcta desde la perspectiva del dibujo del natural y, sobre todo el expresionismo de los ya citados Gulbransson y Schulz, así como de Erich Schilling y Eduard Thöny en sus críticas sociales en *Simplicissimus* o de Arthur Johnson en *Kladderadatsch*. La obra de Gulbransson en la cual un campesino alemán arranca las remolachas con el emblema del Partido Comunista que, a su juicio contaminan el suelo patrio (Il. 226) o la parodia de Schilling (Il. 227) en la cual una figura cadavérica se pregunta a las puertas de la Conferencia sobre la Economía Mundial si los asistentes a la misma poseen algún tipo de conocimiento sobre lo que en realidad supone una crisis global se distinguen de la insipidez que en general adopta el dibujo político en el continente.



Il. 226. "Limpieza del suelo alemán".
¡Fuera estas remolachas podridas que me contaminan todo lo que cultivo!
GULBRANSSON, *Simplicissimus*, 9-IV-1933, p. 1.



Il. 227. "La crisis mundial".
¿Todos estos se consideran expertos?
SCHILLING, *Simplicissimus*, 7-II-1933, p. 1.

Las caricaturas anteriores sirven de testimonio de la pervivencia aún en los primeros años treinta de una vía de la expresión, así como de un dibujo de extraordinaria potencia visual, que resulta difícil encontrar en los semanarios madrileños de los primeros años treinta y, por extensión, entre los dibujantes vinculados al grupo de Los Humoristas. Existen, no obstante, ciertas excepciones a esta tónica general que poseen en los dibujantes de ideología conservadora su mejor expresión. Un caso particular al respecto es *Gutiérrez*, cuya orientación estrictamente cómica cambia con la llegada de la Segunda República para incluir en sus páginas la crítica política. Los mejores exponentes de la nueva tendencia del semanario son precisamente las portadas de su fundador y director, K-Hito, las cuales, sin llegar al nivel estético de las creadas en estos mismos momentos por los dibujantes alemanes recién mencionados suponen en cualquier caso un dato atípico dentro de la monotonía del periodo en función de su uso expresivo del color y la monumentalidad de sus figuras. En ellas el dibujante arremete de manera especial contra Manuel Azaña y Alejandro Lerroux (Il. 228) y, en general contra todas las tendencias ideológicas de la izquierda, así como contra los movimientos separatistas catalán, vasco y gallego siendo éste el caso de la portada en la cual el león hispano "no traga" con el proyecto de autodeterminación de Francesc Macià en su papel de presidente de la Generalitat de Catalunya (Il. 229).



Il. 228. Sin título.
—Ya, ya debo estar llegando al Poder.
K-HITO, *Gutiérrez*, 27-VIII-1932, p. 1.



Il. 229. Sin título.
EL LEÓN—Gracias, no tomo nada entre horas.
K-HITO, *Gutiérrez*, 13-VIII-1932, p. 1.

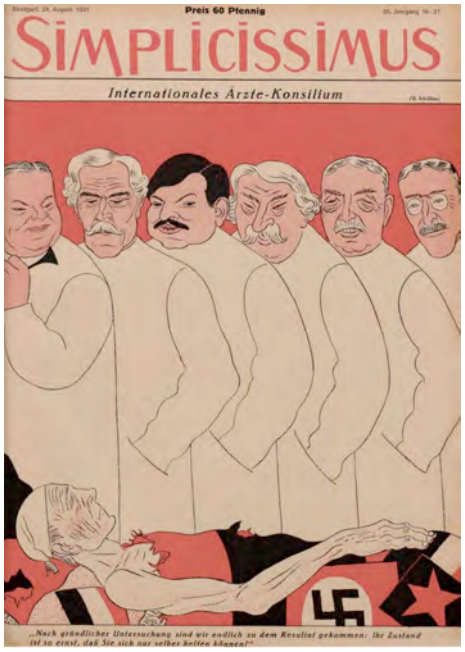
La desafección de K-Hito por los personajes y las cuestiones recién mencionadas se radicaliza en el caso de los artistas de *Gracia y Justicia*, quizás la mejor revista satírica en el plano estrictamente formal del periodo comprendido entre 1931 y 1936. Concebida por Francisco Herrera Oria y Manuel Delgado Barreto, la publicación se enfrentó desde su primer número del 5 de septiembre de 1931 a la Segunda República contando con algunos de los mejores dibujantes de su época: el propio K-Hito, pero también y sobre todo Areuger y Crayon (ahora Cyrano) —cuyos respectivos estilos naturalistas ya comentamos durante el repaso a la década de la Primera Guerra Mundial—, así como Lasauga, Orbegozo, Estebita y Kin en cuanto novedades más significativas.

Si *Gracia y Justicia* fue la publicación más atractiva de esta etapa en el plano visual fue precisamente debido a la necesidad de sus caricaturistas de pasar al ataque desde finales de 1931. Así lo reconocía Areuger en una entrevista concedida al semanario *Crónica*: "Los asuntos me brotan pronto; sobre todo, como es natural, estando en la oposición"[530]. El artista gaditano fue el buque insignia de la publicación en cuanto responsable del dibujo de portada durante sus cuatro años y medio de existencia. El grueso de su caricaturas posee una filiación naturalista (Il. 230) en consonancia con el estilo que había caracterizado su producción en los últimos quince años desde sus trabajos en *La Acción* y *La Nación* y con la que, por ejemplo, se encuentran desarrollando Erich Schilling en *Simplicissimus* (Il. 231) y Oskar Garvens en *Kladderadatsch*. La animadversión de Areuger hacia la persona de Manuel Azaña, palmaria en la viñeta anterior, dio lugar desde 1933 a la aparición en sus dibujos de un componente sumamente grotesco y violento que, en cualquier caso, convierte a sus portadas en representantes de una estética atípica entre los principales miembros de su generación. Sirvan de ejemplo las viñetas dedicadas al político en sus últimos momentos al frente del Gobierno de la República en su primer bienio (Ils. 232 y 233) en las cuales la agresividad de Areuger se desborda para lograr una expresividad inédita hasta entonces en sus obras.

[530] Citado en ANTONIORROBLES, "Los caricaturistas cotidianos en orden alfabético... Días negros y días claros... Siete auténticos ingenios con chaleco de punto...", en *Crónica*, Madrid, 11 febrero 1934, p. 14.



Il. 230. El último modelo.
AZAÑA.—¡Caray, qué lastima lo del bigotillo! Porque si no fuera eso y que éste, como más joven, tiene todo el porvenir por delante, estaría yo clavado.
UNA VOZ LEJANA.—¿Máaars?...
AREUGER, *Gracia y Justicia*, 6-VIII-1932, p. 1.



Il. 231. "Congreso Internacional de Médicos". Después de una investigación exhaustiva, por fin hemos llegado a la conclusión: su condición es tan grave que sólo puede él puede ayudar a salvarse.
SCHILLING, *Simplicissimus*, 24-VIII-1931, p. 1.



Il. 232. "Ni con trituradora".
SÁNCHEZ ROMÁN.—Así sale todo, menos el programa.
AREUGER, *Gracia y Justicia*, 24-VII-1933, p. 1.



Il. 233. "Noticia bomba".
Las primeras víctimas.
AREUGER, *Gracia y Justicia*, 16-IX-1933, p. 1.

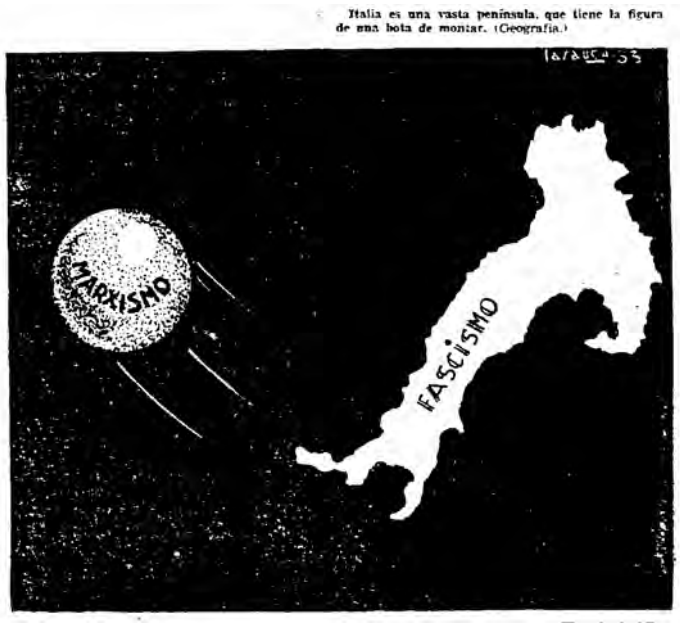
Un episodio fundamental dentro de la caricatura política del periodo republicano que supone además la experiencia colectiva derechista más radical al margen de la desarrollada en *Gracia y Justicia* fue la participación de varios de sus colaboradores, con la excepción de Areuger, en el único número de *El Fascio*. La revista se presentaba en la portada con un doble mensaje dirigido "al obrero" y, además, a todas las "gentes de izquierda" a modo de llamamiento para la unión en torno al fascismo:

> Obrero: lo que tú necesitas es que no te falte el trabajo bien remunerado, ni te sean regateadas las consideraciones sociales que mereces, ni halles entorpecimientos para adquirir una cultura que mejore tu situación. Eso lo conseguirás sólo dentro del estado fascista. Ayuda a construirlo[531].
>
> ¡A las gentes de izquierda!: ¡El fascismo no es un movimiento de derechas! ¡No os dejéis engañar por los explotadores de siempre! ¡Es la política única para el que quiera proteger a los débiles, a las masas, a las gente de izquierda![532]

Los textos anteriores sirven bien en cuanto sustrato ideológico para comprender el carácter de las caricaturas contenidas en este primer y último número de *El Fascio*. El carácter metafórico del dibujo de Lasauga (Il. 234) es consecuente con la estética simbólica, entendida ésta como el mero empleo de símbolos, que el dibujante venía desarrollando en *Gracia y Justicia*. Las caricaturas de Lasauga en el semanario, que en ocasiones superan lo estrictamente metafórico para adentrarse en el terreno de lo críptico, y que con frecuencia requieren de un esfuerzo adicional para su comprensión en virtud de su complejidad, dan lugar en esta ocasión a una representación que no deja lugar a la duda en lo que respecta a la transmisión del mensaje. Dicho mensaje, la deseada eliminación de la doctrina marxista por el fascismo es idéntico al que, que construido mediante códigos formales diferentes, reivindica Estebita (Il. 235), un dibujante cuya participación en *Gracia y Justicia* se encuentra dentro de los cauces de la mayoría de los humoristas del periodo presentando en sus obras una tendencia al dibujo sencillo de figuras con apariencia de monigote.

---

[531] En *El Fascio*, Madrid, 16 marzo 1933, p. 1.
[532] *Ibídem*, p. 1.



Il. 234. Sin título.
Italia es una vasta península que tiene la figura de una bota de montar.
LASAUGA, *El Fascio*, 16-III-1933, p. 5.



Il. 235. Sin título.
El mejor cepillo para quitar asperezas.
ESTEBITA, *El Fascio*, 16-III-1933, p. 14.

El último artista entre los colaboradores de *El Fascio* seleccionados es Antonio Orbegozo, dibujante al que ya nos referimos en relación con los Salones de Humoristas al proclamarse vencedor de la edición de 1935, es decir, en la única ocasión en la cual la organización de los certámenes introdujo el sistema de premios. En dicha edición la obra ganadora tuvo un carácter estrictamente decorativo, tal y como se aprecia en la fotografía que reproducimos a continuación, sin ningún tipo de relación con las caricaturas publicadas por éste durante su paso por *Gracia y Justicia*, en las cuales emplea el recurso a la muñequería para ridiculizar a los políticos de izquierdas y, en especial a Manuel Azaña, o con las aparecidas en el *El Fascio* (Ils. 236 y 237).



EL CARICATURISTA ORBEGOZO Y SU OBRA "ARMAS DE SEDUCCIÓN", CON LA QUE HA OBTENIDO PRIMER PREMIO EN EL SALÓN DE HUMORISTAS

"El caricaturista Orbegozo y su obra 'Armas de seducción', con la que ha obtenido el primer precio en el Salón de Humoristas".
Blanco y Negro, 8-XII-1935, p.78.



Il. 236. "El alto al caos".
LA ANARQUISTA—¡A mí no hay quien me detenga!
—¡¡Yo!!
ORBEGOZO, *El Fascio*, 16-III-1933, p. 1.



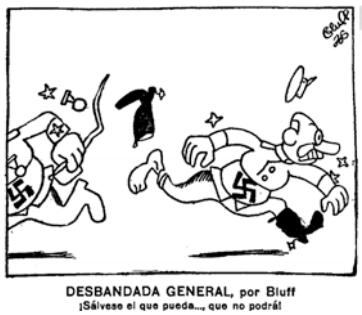
Il. 237. "El caudillo".
En Italia. En Alemania. En España.
ORBEGOZO, *El Fascio*, 16-III-1933, p. 4.

La contribución de los artistas de la órbita de *Gracia y Justicia* durante los escasos cinco años que duró la Segunda República aportó al género de la caricatura política y social una dosis expresionista que, pese a su existencia esporádica en otros individuos, no tuvo el carácter sistemático que le otorgó este grupo de dibujantes y que contrasta con la conformidad y la comodidad estética en la que se movieron el resto de los artistas durante esta última fase del proceso de renovación de la caricatura política y social.

Los días 17 y 18 de julio de 1926 se produjo el alzamiento de una parte del ejército contra la República bajo el mando de los generales Franco, Sanjurjo, Mola y Queipo de Llano. En los días siguientes los periódicos madrileños afines al régimen exaltaron la movilización popular ante la amenaza fascista. Los titulares del momento hacían presagiar un desenlace favorable: "Las tropas desleales de la España reaccionaria han sido batidas por el pueblo y por las fuerzas de la Guardia Civil y de Asalto de la España auténtica" (*Heraldo de Madrid*, 20 de julio); "La rebelión, aniquilada" (*La Voz*, 20 de julio); "Madrid recobra su aspecto normal" (*El Sol*, 22 de julio); "No queda más foco que Zaragoza y será pronto apagado" (*El Liberal*, 24 de julio). Los caricaturistas de estos diarios reaccionaron ante estos hechos guiados por un comprensible entusiasmo ante el heroísmo popular (Il. 238), el optimismo de las noticias (Il. 239) y la necesidad de la denuncia de la agresión (Il. 240).



Il. 238. Sin título.
—Qué enormidad, lo que ha crecido en tan poco tiempo esta criatura!
ECHEA,
La Voz, 21-VII-1936, p. 2.



Il. 239. "Desbandada general".
¡Sálvese el que pueda…, que no podrá!
BLUFF.
La Libertad, 22-VII-1936, p. 3.



Il. 240. "El nuevo moloch".
—¡Víctimas; más víctimas!
MENDA.
El Liberal, 24-VII-1936, p. 5.

Pese a todo ello, y aunque nuestros dibujantes no lo pudieran prever en su momento, lo cierto es que estos días fueron el inicio del trienio más funesto de la historia reciente de España. Comenzaba entonces un periodo negro para la ciudad de Madrid en cuanto capital de la nación pero, también, para la generación de Los Humoristas al quedar finiquitada durante la guerra de manera prácticamente definitiva. A los fallecimientos que se habían venido produciendo en los últimos años, esto es, los de Tito en 1925, Xaudaró en 1933 y Tovar en 1935 se suman los de otros miembros ilustres de la generación durante el conflicto bélico nacional: Crayon muere por enfermedad en 1936; Sancha fallece en la cárcel de Oviedo a las pocas semanas de comenzar la guerra; Areuger es dado por desaparecido en la cárcel Modelo de Madrid en 1937; Bluff es sentenciado a muerte y ejecutado en 194; y, por último, Bagaría y Marín fallecen respectivamente en 1940 y 1942 en La Habana.

Así pues, comenzados los años 40 apenas sobreviven, entre los nombres más ilustres, José Francés, K-Hito, Sileno, Ribas, López Rubio, Fresno, Echea y Menda. Su tiempo, en cualquier caso, ya ha pasado en cuanto colectivo. En 1941 se funda en Madrid la legendaria revista *La Codorniz* y, con ella, comienza una nueva etapa para la caricatura en la capital.

CAPÍTULO 11
Conclusión

Preguntado acerca de qué mensaje valdría la pena transmitir a la siguiente generación basándose en lo aprendido en la vida, un Bertrand Russell casi nonagenario dejaba la siguiente recomendación a los futuros investigadores:

> … cuando estés estudiando cualquier tema o considerando cualquier filosofía, pregúntate a ti mismo únicamente: ¿cuáles son los hechos? ¿y cuál es la verdad que los hechos sostienen? Nunca te dejes desviar, ya sea por lo que tú deseas creer o por lo que crees que te traería beneficio si así fuese creído. Observa únicamente e indudablemente cuáles son los hechos [533].

Dicha filosofía es la que hemos tratado de seguir en todo momento en el estudio que ahora concluimos. La reproducción de la cita anterior nos parece pertinente pues a lo largo de esta tesis han sido múltiples los momentos en los cuales las expectativas acerca del objeto de estudio han sido contradichas o, simplemente, no satisfechas al contraste con unos hechos que reflejaban una realidad diferente. No podemos ocultar que nos hubiera complacido estudiar unos Salones de Humoristas más exitosos, estables y vinculados a la realidad del arte de la caricatura tal y como ésta aparecía en la prensa. O haber hallado formidables exposiciones individuales o colectivas con las cuales enriquecer nuestro discurso. O, por qué no, haber encontrado una mínima consideración hacia nuestros dibujantes en las "historias" de la caricatura a nivel global: la imaginación también forma parte del hábito del investigador.

Sin embargo, la realidad que hemos ido descubriendo frustraba a menudo nuestras expectativas al presentarse ante nosotros un colectivo humano y un fenómeno artístico condicionados de manera extraordinaria por barreras que ejercieron como potentes resistencias tanto a su propia evolución artística como a su repercusión social y cultural.

Esta diferencia entre lo que pudo ser y lo que en realidad fue no es únicamente un producto de nuestra imaginación. Al contrario, si volvemos la vista atrás y repasamos las grandes ideas que se desprenden de cada uno de los capítulos

[533] Fragmento extraído de "Face to face: Bertrand Rusell". Entrevista emitida en 1959 por la cadena de televisión británica BBC. Disponible online en https://www.youtube.com/watch?v=1bZv3pSaLtY, consulta realizada el 14 de abril de 2016.

encontramos que la conciencia de las limitaciones que el tiempo y el lugar en el que vivieron, así como las que el mismo arte que desarrollaron impusieron sobre lo que "hubiera podido ser" formaron parte del día a día de cada uno de los protagonistas de la generación. Nos referimos a limitaciones tales como:

- La insignificancia del género frente a las técnicas artísticas hegemónicas.
- La marginalidad profesional del dibujante en la industria periodística.
- La inestabilidad de las revistas satíricas y humorísticas.
- La inexistencia de un circuito expositivo sólido y dinámico.
- El continuo control político de su producción.

La reunión de los factores anteriores en un mismo espacio y en un mismo tiempo, el Madrid del primer tercio del siglo XX, provocó que esta generación de artistas del humor no hallase la repercusión suficiente para atraer la atención de la historiografía posterior. Llegados a esta fase de la evolución histórica del arte de la caricatura, los estudiosos de la disciplina siguieron centrando su atención de forma prioritaria en los grandes centros, es decir, en París, Londres, Berlín, Múnich y, en menor medida, Roma, Milán, Viena y Nueva York. La ciudad de Madrid, como ocurre con la de Barcelona, no figura en el mapa de la historia de la caricatura de comienzos del siglo XX y, cuando una u otra lo hacen, los nombres que salen a la palestra en la gran mayoría de los casos son los de Pablo Picasso y Juan Gris.

La responsabilidad, sin embargo, no está de parte de los investigadores, sino de un contexto local en suma hostil a la evolución del arte la caricatura. Los historiadores han buscado sistemáticamente las publicaciones más insignes de cada país para elaborar sus reconstrucciones y, mucho nos tememos, la ciudad de Madrid fue un territorio que no permitió la existencia continuada de una publicación con la sólida reputación y tradición de *Punch*, con la atractiva agresividad de *L'Assiette au Beurre* o con calidad estética de *Simplicissimus*.

Estas circunstancias no impiden, sin embargo, que Los Humoristas, y con ellos la Caricatura Nueva, constituyan una experiencia de primer orden en el contexto artístico y social madrileño entre 1898 y 1936. Más aún, nos atrevemos a decir que se trata de la experiencia colectiva de mayor longevidad, con mayor número de artistas involucrados de manera regular en sus distintos ámbitos, con mayor producción de obra y con mayor repercusión social del contexto del Arte Nuevo en España.

Al margen de las cifras que podamos asociar a cada una de las dimensiones recién mencionadas, la importancia de este grupo de artistas radicó en su triple actitud: crítica frente al pasado reciente, cosmopolita en relación con su época y defensiva frente a las amenazas a su desarrollo. Exhibiendo una actitud crítica, los nuevos humoristas transformaron su arte en paralelo a la irrupción de las propuestas vanguardistas del momento trazando así una línea divisoria con respecto a las opciones estéticas que habían definido la apariencia del género desde la segunda mitad del Ochocientos. Mediante una actitud cosmopolita, de manera especial durante los años diez y veinte, nuestros dibujantes absorbieron fórmulas sintetistas, *déco*, maquinistas, cubofuturistas e incluso expresionistas en sus obras. Por último, forzados por la presión de un enemigo tan poderoso como la fotografía, de la cual era preciso distinguirse para atraer la atención del lector y, con ello, conservar su espacio entre las páginas de las publicaciones periódicas, los dibujantes se protegieron adoptando una actitud defensiva que consistió en buscar la especificidad de su arte. Una especificidad que, como bien ha dicho John Berger, se encuentra en "la experiencia de mirar…", en la idea de que en el caso del dibujante frente al fotógrafo, "…los dibujos revelan más claramente el proceso de su ejecución, de su propia mirada"[534]. Es precisamente como resultado de esta última actitud que la caricatura optó por simplificar su lenguaje hasta el punto de hacerlo tan conciso, tan esquemático, que terminó por desdibujarse hasta claudicar ante la palabra.

A su manera, y en la medida de sus posibilidades, Los Humoristas representaron una contribución esencial al panorama del Arte Nuevo en España. Y lo lograron alejándose del sentido que Ortega había concedido a las manifestaciones artísticas que representaban lo "nuevo". Su caricatura no fue un arte minoritario y accesible de manera exclusiva para las elites de la sociedad. Al contrario, el éxito que los mejores caricaturistas disfrutaron se forjó a partir de su amplia repercusión y del masivo consumo de sus obras. Tampoco se relacionaron bien la con la idea de Ortega de un arte nuevo aislado de la realidad cotidiana y refugiado en el dominio específico de lo estético. Al contrario, los caricaturistas jamás dejaron de pensar en la reacción del individuo receptor de su arte sabedores de que éste adquiere su sentido en la medida en la cual logra el contagio emocional: en la risa, sobre todo, pero también en el cargo de conciencia, la tristeza o el espanto. Es por este motivo que la caricatura se

[534] BERGER, John, *El sentido de la vista*, Alianza, Madrid, 2002, p. 182.

situó entre los dos polos, el democrático y el estético y terminó por adquirir un eficaz punto intermedio de simplificación consecuente con aquél que su arte le exigía para sobrevivir.

Así, cuando pensamos en su relación con el Arte Nuevo, pensamos en su correspondencia con los elementos que, para Eugenio Carmona y Dolores Jiménez Blanco, caracterizan a este capítulo de la historia del arte español: "El espíritu que comportaba el arte nuevo remozó el sistema figurativo heredado del pasado, modificó la trayectoria del espíritu novecentista, revistió de actualidad las iconografías de lo vernáculo, releyó e interpretó los ismos europeos"[535]. Pero, sobre todo, se integra bien en la definición de lo nuevo proporcionada por José Moreno Villa, uno de los principales protagonistas de este mismo fenómeno, al conceptualizarlo como "sinónimo de todo lo vivo y actuante en el devenir de la creación artística. Y aludir a lo nuevo era, de inmediato, provocar estímulos e iniciativas transformadoras"[536].

En este sentido, Los Humoristas habían sido modernos. Y lo habían sido en un momento de la historia en el cual, parafraseando al poeta Bohemio y Burgués: "todos querían ser modernos"[537]. Por unos años, y pese a los formidables contratiempos, habían respondido a las exigencias baudelairianas de un arte mitad modernidad, mitad eternidad[538]. Una modernidad lograda por lo novedoso y, por tanto pasajero de sus lenguajes y una eternidad que el carácter intemporal del humor les garantizaba y que, en definitiva confería a su arte su identidad específica. Habían sido, también y sobre todo, un grupo humano que durante un periodo aproximado de tres décadas, las que transcurren entre el primer saloncito de 1907 y el último antes de la guerra, en 1935, compartió una multitud de experiencias a nivel colectivo. De este carácter colectivo quedan, además, anécdotas personales que sirven de testimonio del clima de camaradería existente entre los protagonistas de esta generación del humor.

Tenemos constancia de que Tovar, al recibir el multitudinario homenaje que sus compañeros de profesión le brindaron en 1925, pronunció el siguiente discurso: "Este homenaje que vosotros me dedicáis yo lo cedo y traslado a quien lo merece con

[535] CARMONA, Eugenio y Dolores JIMÉNEZ-BLANCO, "Creadores del arte nuevo", en V. Bozal (dir.), *Creadores del arte nuevo*, Fundación Mapfre, Madrid, 2002, p. 9.
[536] *Ibídem*, p. 9.
[537] CANSINOS ASSENS, Rafael, *El movimiento V. P.*, Viamonte, Madrid, 1998, p. 190.
[538] "La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable", en BAUDELAIRE, Charles, "La modernidad", en *El pintor de la vida moderna en Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996, p. 361.

pleno derecho, al maestro de todos en la caricatura, cuyo nombre, sólo con esta indicación, ya está presente en vuestras imaginaciones: a Sileno"[539].

Sabemos que el último exponente de la generación anterior, Ramón Cilla, cuyo estilo había servido como referencia de aquéllo que, por arcaico, debía ser dejado atrás, fue agasajado en abril de 1927 con un banquete organizado por K-Hito "como tributo y reverencia de los nuevos caricaturistas a los caricaturistas de ayer"[540] y que Fresno decidió inmortalizar la ocasión con un retrato grupal (Il. 241).

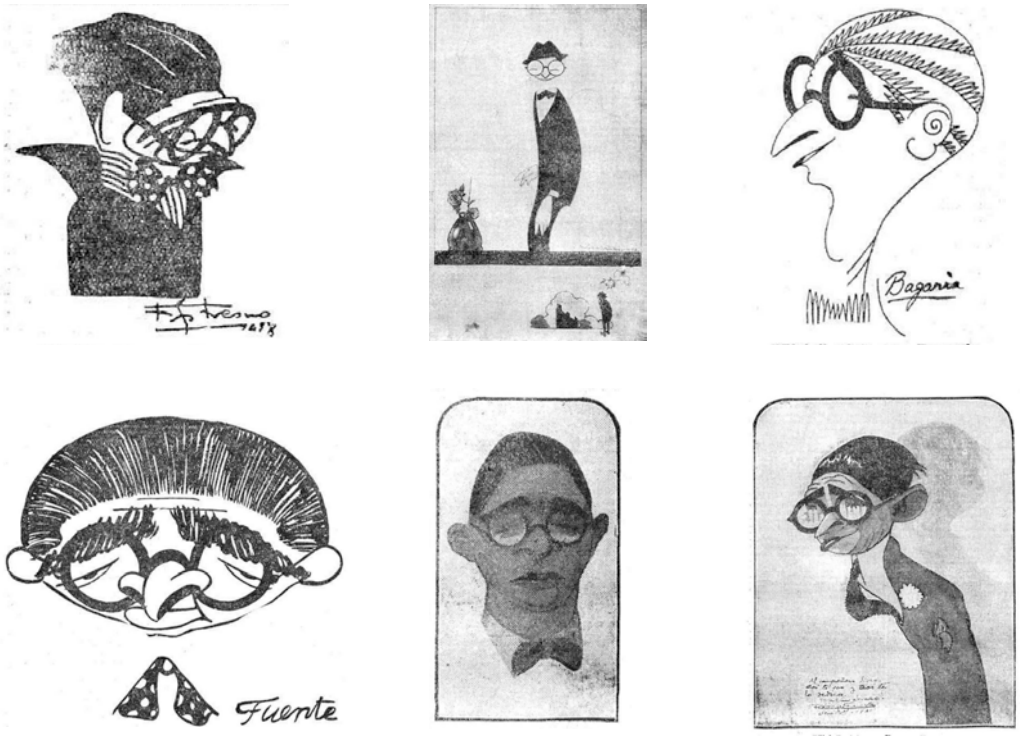


Il. 241. "En el homenaje a Cilla".
Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Sinesio Delgado, Juan Pérez Zúñiga, Emilio Sánchez Pastor / Xaudaró, Cilla, Sileno /
Joaquín Moyá, Ricardo Baroja, Karikato, K-Hito, Tovar y Fresno.
FRESNO, *La Nación*, 12-IV-1927, p. 6.

Un homenaje diferente, pero similar en la intención, fue el llevado a cabo en 1929, ante el inminente regreso de Sirio a su Cuba natal, por Fresno, López Rubio, Bagaría, Fuente, Tovar y Romero Escacena en lo que además representó una muestra del pluriestilismo que caracterizó a la generación durante los años diez y veinte. Ene

[539] "La fiesta en honor del genial caricaturista Manuel Tovar", en *El Sol*, Madrid, 31 marzo 1925, p. 8.
[540] En K-HITO, *Yo, García. Una vida vulgar*, Editorial Católica, Madrid, p. 8.

dicha ocasión, los caricatos homenajearon a su compañero mediante una galería de retratos del artista publicada en *Heraldo de Madrid* (Ils. 242 a 247).



Il.s 242-247. "Sirio".
FRESNO, LÓPEZ RUBIO, BAGARÍA, FUENTE, TOVAR Y ROMERO ESCACENA.
Heraldo de Madrid, 24-IX-1929, pp. 8 y 9.

También en 1929, de la puerta de la sede de la U. D. E. salieron dos autobuses con destino a Valencia cargados de dibujantes con Bon, Roberto, Mihura, Jardiel Poncela, Antonio Robles, Karikato, Alfaraz, Manchón, Orbegozo y K-Hito entre los ocupantes. Según testimonio de este último, pasado Tarancón al autobus 2 "le dio por quemar aceite en cantidades inusitadas. Se tomaba los bidones como si mojase grandes migas de pan en ellos"[541] y, por dicho motivo, los humoristas tuvieron que parar en cada pueblo que atravesaban para adquirir latas de sardinas y con ello satisfacer las necesidades de aceite del motor.

Sabemos que, en uno de esos viajes de *Gutiérrez* a Valencia, K-Hito quedó prendado de Visenteta, una de las jóvenes en lo alto del "Barco Fallero" y que el

[541] K-HITO, "Gutiérrez fallero. A Valencia en autocar", en *Gutiérrez*, Madrid, 30 marzo 1929, p. 3.

dibujante terminó pidiendo la mano de la joven. La boda se celebró a lo grande en el madrileño parque de la Bombilla, acudiendo no sólo la redacción de *Gutiérrez* sino, además, "lo más relevante de las Letras y de las Artes"[542]. Hacia la mitad del ágape, ante la aparición de una joven con un bebé en brazos, Visenteta se desplomó en lo que sólo fue una broma por parte de los compañeros del caricato.

Según recuerda Ricardo Fuente, al regreso de Bagaría a la redacción de *El Sol*, éste exigió que el dibujante que le había sustituido durante su ausencia, el propio Ricardo Fuente, no fuese relegado a la tarea de la ilustración literaria y que, por el contrario, compartiese con él la labor de la realización de las caricaturas personales[543].

Cambiando de protagonistas, en 1935 Tovar plantó en el jardín de su domicilio madrileño unas semillas de pensamiento que K-Hito, cuyo jardín estaba al lado del suyo, le acababa de regalar. Ni uno ni otro sospechaban que el primero moriría tan sólo unos días después y que este momento sería el último en que los dos amigos se encontrasen.

Sabemos que Xaudaró colaboró con K-Hito en una obra de teatro que no llegaron a concluir y que cada mañana, cuando éste llegaba a la casa del primero, en el madrileño barrio de Chamberí, el dibujante "andaba ya por la mitad de la botella de ginebra" sin que tal ingesta le alterase lo más mínimo[544]. Sabemos que estos dos dibujantes, junto con López Rubio, colaboraron en un taller de películas de dibujos animados cuyos films, "sin llegar a la técnica de Walt Disney"[545], fueron exhibidos con bastante éxito.

Cuenta K-Hito que Márquez solía llevar por las tardes su caricatura a *La Correspondencia de España* para la aprobación del director del periódico y que, en una de estas ocasiones, en la cual le acompañaba, se extrañó de verle salir de la redacción con la caricatura en la mano: "¿No entregaste la caricatura?", preguntó K-Hito, a lo que Márquez respondió: "Sí; la entregué al director, que la examinó, la lió de nuevo, me la puso otra vez en el bolsillo y me dio unas palmaditas en la espalda diciéndome: 'Cuídese, cuídese'"[546].

Sabemos, por último, que en 1948, en el prólogo al trabajo autobiográfico de K-Hito, José Francés escribía: "uno y otro estamos donde estábamos, y esa difícil,

[542] *Ibídem*, p. 169.
[543] Citado en ELORZA, Antonio, *Luis Bagaría. El humor y la política*, ob. cit., p. 19.
[544] K-HITO, *Yo, García. Una vida vulgar*, ob. cit., p. 150.
[545] *Ibídem*, p. 160.
[546] *Ibídem*, p. 176.

quebradiza cordialidad entre artista y crítico, que no siempre salva en las alternativas de tiempo y espacio el fervor amical, no se ha roto ni empañado nunca"[547]. Por su parte K-Hito, en esas mismas memorias, le dedicó al crítico un elogio más próximo al terreno de lo real que al de la caricatura al no deformar o exagerar en ningún modo los acontecimientos: "…José Francés, a quien yo debo gratitud profunda y la caricatura española el haber pasado de las páginas publicitarias, en tono menor, a la primera plana de los diarios, a dos o tres columnas. Valorizador tenaz del dibujo humorístico, fundador y alma de los Salones de Humoristas, logró para la caricatura una atención y un aprecio que, hasta entonces, jamás tuvo en España, donde fue considerada siempre como un arte inferior"[548].

Es posible que con la anterior sucesión de historias mínimas nos hayamos enternecido en exceso pero, como bien dijo Ramón Gómez de la Serna: "Quien no tiene ternura por las cosas, ternura para sentirlas […] no es bastante humano"[549]. Por otra parte, no se trata de un anecdotario improcedente. Cada una de estas historias nos sirve en cuanto ejemplo del complejo entramado de conexiones y relaciones personales existentes entre los protagonistas de nuestro estudio. Son, tan sólo, un reducido número en comparación con un conjunto total que aún está por descubrir.

Así, la vocación de este estudio, su significado, es tanto el de proporcionar una panorámica de un fenómeno particular como el de servir de punto de partida imaginar futuras investigaciones surgidas a partir de algunos de los asuntos y personajes a los que nos hemos venido refiriendo. En este sentido, son múltiples las perspectivas en relación con nuestro objeto de estudio susceptibles de dar lugar una investigación específica.

Un primer grupo estaría formado por los estudios monográficos centrados en un individuo particular. Huelga señalar al respecto que no todos los dibujantes que aquí hemos tratado poseen la relevancia necesaria para protagonizar una investigación tan valiosa como las que, por ejemplo, han sido realizadas para el caso de Luis Bagaría, Salvador Bartolozzi o Alfonso R. Castelao. Creemos, no obstante, que cada uno de los integrantes del elenco compuesto por K-Hito, Sancha, Sileno, Tito, Tovar y Xaudaró posee la entidad suficiente como para, por ejemplo, constituir el objeto de

[547] *Ibídem*, p. 8.
[548] *Ibídem*, p. 143.
[549] GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, "Las cosas y el ello", en *Revista de Occidente*, nº 134, Agosto 1934, p.190.

estudio de una tesis doctoral en virtud de la riqueza de su contribución a la disciplina más allá de la evidente producción de caricaturas.

Por otra parte, teniendo en mente una visión de conjunto análoga a la que aquí hemos desarrollado, emergen asuntos tan relevantes como los ligados al compromiso político y la crítica social de los dibujantes desde una metodología que priorice éstos frente al lenguaje plástico; desde una perspectiva filológico-literaria, los relativos al sistema de mecanismos del humor empleados en las viñetas; del mismo modo, desde el terreno de la historia y la sociología, las formas en las cuales los dibujantes y las publicaciones reaccionaron ante los grandes sucesos y los principales problemas de este tiempo. Por supuesto, la Guerra Civil, con sus lenguajes específicos, sus nuevos asuntos, con las obras de Ramón Puyol en *Mundo Obrero* y *Frente Rojo*, las de Orbegozo en *Avance* o de Mihura en *La Ametralladora* es un suceso histórico de extraordinarias posibilidades al contacto con el arte de la caricatura.

Por supuesto, los ámbitos de la comunicación y el periodismo poseen en la generación de Los Humoristas un terreno fértil en cuanto a posibles asuntos relacionados con el manejo y la difusión de la caricatura. Cualquiera de los citados en los párrafos anteriores podría ser válido desde esta perspectiva pero, al margen de aquéllos, pensamos ahora en monografías acerca de publicaciones específicas tales como *Gedeón*, *El Mentidero*, *Buen Humor*, *Gutiérrez* o *Gracia y Justicia*. Junto con ello, el control político del caricaturista en España, con sus numerosos vaivenes fruto de los diversos marcos legales de dos últimos siglos, supone un asunto de formidable interés científico.

Por último, una serie de investigaciones podrían ser desarrolladas más allá de las fronteras españolas. A lo largo de nuestro estudio hemos citado en diversas ocasiones cómo varios dibujantes, de manera provisional o definitiva, se trasladaron a centros foráneos o, simplemente enviaron sus trabajos a revistas ubicadas en el extranjero. Es éste un importante fragmento de la historia de la caricatura española disperso por numerosas publicaciones a nivel global cuya investigación supondría una formidable contribución al estado de los estudios relacionados con el arte español del exilio. En este sentido, las caricaturas de portada de Francisco Sancha en *Le Rire* (Il. 248) o de Luis Bagaría en *Le Journal* (Il. 249) son exponentes de esta producción.



Il. 248. Sin título.
—Lo que nos delata es nuestro acento; si no hablamos, todo el mundo nos toma por parisinos.
SANCHA, *Le Rire*, 30-VIII-1902, p. 1.



Il. 249. "El asado del Kaiser".
El jefe de las cocinas imperiales—Señor, ¿desplumamos ya al águila?.
BAGARÍA, *Le Journal*, 24-X-1916, p. 1.

Por último, también desde el plano exterior, el periodo de la historia española al que nos hemos referido durante nuestro estudio fue objeto de atención de la caricatura internacional. La derrota colonial, la Monarquía (Il. 250), la República y la Guerra Civil (Il. 251), cada uno de estos contextos con sus protagonistas específicos, no pasó desapercibido a los ojos de los dibujantes de otras naciones constituyendo un extraordinario conjunto visual a partir del cual acceder a una mejor comprensión de la imagen de España fuera de sus fronteras.



Il. 250. Sin título.
STRIMPL,
L'Assiette au Beurre, 20-XI-1909, p. 1.



Il. 251. "La víctima".
ESPAÑA—Gane quien gane, mi agonía perdura .
PARTRIDGE, *Punch*, 12-VIII-1936.

Con estas sugerencias para el futuro finalizamos nuestro estudio. Adquiere, así, un cierto carácter de acto de fe al modo en el cual María Zambrano se refería a la tarea de escribir: "Como quien pone una bomba, el escritor arroja fuera de sí, de su mundo y, por tanto, de su ambiente confortable, el secreto hallado. No sabe el efecto que va a causar, no puede con su voluntad dominarlo. Por eso es un acto de fe, como el poner una bomba y el prender fuego a una ciudad; es un acto de fe como el lanzarse a algo a cuya trayectoria no es por nosotros dominable"[550]. Esperamos, por tanto, que esta panorámica anime a futuros investigadores a profundizar en esta época de la caricatura española que José Francés definió como "efusiva y entusiasta"[551] y que, con ello, se escriban nuevos capítulos de la historia del arte de la caricatura en España.

[550] ZAMBRANO, María, "Por qué se escribe", en *Revista de Occidente*, Madrid, nº 146-147, julio-agosto de 1993, p. 87.
[551] En K-HITO, *Yo, García. Una vida vulgar*, ob. cit., p. 9.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes bibliográficas

ABÍN, César, *Retratos de artistas, críticos de arte y marchands*, Santander, José Antonio Pereda de la Reguera, 2003.

ALARY, Viviane y Román GUBERN, *Historietas, comics y tebeos españoles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002.

ALLEN, Tony, *The cartoons of Louis Raemaekers. 1914-1918*, York, Holgate, c1999.

ALONSO MONTERO, Xesús, José GÓMEZ ALÉN y Víctor Manuel SANTIDRIÁN ARIAS, *Castelao: Cuadernos para el Diálogo,* Colección *Los suplementos*, no. 58, Santiago de Compostela, Fundación 10 de Marzo, 1999.

ALTARRIBA, Antonio (coord.), *La historieta española, 1857-2010: historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011.

ALTED VIGIL, Alicia, y Juan Antonio SÁNCHEZ BELÉN, *Métodos y técnicas de investigación en historia moderna e historia contemporánea*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2005.

ANDERSON, Anthony, *The Man who was H.M. Bateman*, Exeter, Webb & Bower, 1982.

APPLEGATE, J., *Art Deco*, Nueva York, Wittenborn Art Books, 1970.

ARCAS, Fernando, *El país de la olla. La imagen satírica de España en la prensa satírica*, Málaga, Arguval, 1990.

ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1958.

ARGULLOL, Rafael (coord.), *El retrato,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

ARÓSTEGUI, Julio, *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona, Crítica, 2001.

ARROYO, M., "Política y periodismo: la caricatura de *¡Cu-Cut!* desencadenante de la ley de jurisdicciones", Documentación de las Ciencias de la Información, *Norteamérica*, 13 de enero de 1990.

ASHBEE, C. R., *Caricature*, Londres, Chapman and Hall, 1928.

AZARA, Pedro, *De la fealdad del arte moderno: el encanto del fruto prohibido*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1990.

BAECQUE, Antoine de, *La caricature révolutionnaire,* París, CNRS, 1989.

BANTA, Martha, *Barbaric intercourse: caricature and the culture of conduct, 1841-1936*. Chicago, University of Chicago Press, 2003.

BARIDON, Laurent y Martial GUÉDRON, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelle & Mazenod, 2006.

BAROJA, Pío, "La caverna del humorismo", en *OO.CC. XIII. Ensayos*, vol. I, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999, p. 716.

BATTEUX, Charles, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, París, Durand, 1746.

BAUDELAIRE, Charles, "El pintor de la vida moderna", en Charles BAUDELAIRE, Guillermo SOLANA y Carmen SANTOS, *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996, pp. 347-392.

—— *Lo cómico y la caricatura*, A. Machado Libros, Madrid, 2001.

BAUMAN, Zygmut, *Modernidad líquida,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Argentina, 2002.

BEERBOHM, Max, *A variety of things*, Nueva York, A.A. Knopf, 1928.

BOUILLON, Jean Paul, *Diario del Art Déco: 1903-1940*, Barcelona, Destino, 1989.

BOURDIEU, Pierre, Jean-Claude CHAMBOREDON y Jean-Claude PASSERON, *El oficio de sociólogo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2000.

BOTREL, Jean Francois, "Estadística de la prensa madrileña de 1858 a 1909 según el Registro de Contribución Industrial", en M. Tuñón de Lara, A. Elorza y M. Pérez Ledesma, *Prensa y Sociedad en España (1820-1936)*, Madrid, Edicusa, 1975, pp. 25-46.

BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid, A. Corazón, 1979.

—— *Sátira y tragedia. Las imágenes de Castelao*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1987.

—— "El grabado popular en el siglo XIX", en VV. AA., *Summa Artis: historia general del arte, vol. XXXII. El grabado en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 245-426.

—— "Grabado y obra gráfica en el siglo XX", en VV. AA., *Summa Artis: historia general del arte, vol. XXXII. El grabado en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 611-945.

—— *El siglo de los caricaturistas,* Madrid, Grupo 16, 2000.

—— "Lo cómico y lo grotesco", en Ch. Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001.

BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931,* Madrid, Cátedra, 1979.

—— *Las Vanguardias Artísticas en España, 1909-1936*. Madrid, Istmo, 1981.

—— "La condición política del arte: dimensión insoslayable. Voluntad dialéctica. Perversión estetizante", en T. Paredes (coord.), *Arte político,* Madrid, Asociación Española de Críticos de Arte, 2015, pp. 19-30.

BRISSON, Adolphe, *Nos humoristes: Caran d'Ache, J.-L. Forain, Hermann-Paul, Léandre, Robida, Steinlen, Willette*, París, Société d'édition artistique, 1900.

BRUNHAMMER, Yvone, *Art Deco Style*, Londres, Academy Editions, 1983.

BUCHLOH, Benjamin H. D., "Residual resemblance: three notes on the ends of portraiture", en M. E. Feldman, (coord.), *Face-Off. The Portrait in Recent Art,* Filadelfia, Institute of Contemporary Art, 1994, pp. 53-59.

CALVO SERRALLER, Francisco, "La animación enmascarada", en VV. AA., *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2007, pp. 3-9.

CANOGAR, Rafael, "Todo arte es político", en T. Paredes (coord.), *Arte político,* Madrid, Asociación Española de Críticos de Arte, 2015, pp. 15-18.

CAPDEVILA, Jaume, *La Campana de Gràcia: la primera publicació catalana de gran abast (1870-1934)*, Lérida, Pagès, 2014.

CARCO, Francis, *Les humoristes*, París, P. Ollendorff, 1921.

CARMONA, Eugenio, "El Arte Nuevo y el Retorno al Orden", en L. Ybarra (coord.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

CARMONA, Eugenio y Dolores JIMÉNEZ-BLANCO, "Creadores del arte nuevo", en V. Bozal (dir.), *Creadores del arte nuevo*, Madrid, Fundación Mapfre, 2002, pp. 9-12.

CARR, Raymond, *Modern Spain*. *1875-1980*, Oxford, Oxford University Press, 1980.

CARROLL, Noël, *Humour: a very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

CHAMPFLEURY, Jules, *Histoire de la caricature antique,* París, Dentu, 1865.

—— *Histoire de la caricature moderne,* París, Dentu, 1865.

CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista: las vanguardias, entre el terror y la razón*, Madrid, Visor, 1998.

COLLINGWOOD, Robin George, *The principles of art*, Oxford, Clarendon, 1945.

CONDE MARTÍN, Luis, *Historia del humor gráfico en España,* Madrid, Milenio, 2002.

—— *El Humor Gráfico en España: La Distorsión Intencional*, Madrid, Asociación de la Prensa de Madrid, 2005.

CROCE, Benedetto, *Guide to Aesthetics*, Nueva York, Bobbs-Merrill, 1965.

CUADRADO, Jesús, *De la historieta y su uso, 1873-2000*, Madrid, Ediciones Sinsentido, 2000.

DAVIS, Ryan A., *The Spanish flu: narrative and cultural identity in Spain, 1918*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013.

DESANTES GUANTER, José María, *Fundamentos del Derecho de la Información*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1977.

DESVOIS, Jean-Michel, *La Prensa en España (1900-1931)*, Madrid, Siglo XXI de España, 1977.

DIDEROT, Denis, Jean Le Rond D'ALEMBERT y Pierre MOUCHON, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 7., Ginebra, J.L. Pellet, 1778.

DUNCAN, A., *Encyclopedia of Art Deco,* Londres, Headline, 1988.

—— *El Art Déco,* Barcelona, Destino, 1994.

—— *American Art Deco,* Londres, Thames & Hudson, 1999.

DUPRAT, Annie, "1814-1848. La caricature, une arme redoutée", en J-N. Jeanneney, F. Chevrier y C. Bony, *Quand le crayon attaque: images satiriques et opinion publique en France, 1814-1918*, París, Autrement, 2007, pp. 12-14.

ECO, Umberto, *Historia de la Fealdad*, trad. de María Pons Irazazábal, Barcelona, Lumen, 2007.

ELORZA, Antonio, *Luis Bagaría. El Humor y la Política*, Barcelona, Anthropos, 1988.

ESPINA, Antonio, *Bartolozzi. Monografía de su obra*, México, Editorial Unión, 1951.

ESTEBAN, J. (ed.), *Luis Bagaría. Caricaturas republicanas*, Madrid, Rey Lear, 2009.

FINDLAY, Michael, *The value of art: money, power, beauty*, Múnich, Prestel, 2012.

FONTBONA, Francesc, "La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas", en VV. AA., *Summa Artis: historia general del arte, vol. XXXII. El grabado en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 427-607.

FRANCÉS, José, *La caricatura española contemporánea,* Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1915.

—— *El mundo ríe: la caricatura universal en 1920*, Madrid, Renacimiento, 1921.

—— *El arte que sonríe y que castiga. Humoristas contemporáneos*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1924.

FRANCÉS, José y Juan ALCALÁ DEL OLMO, *Humorismo*, Madrid, s.n., 1915.

FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

FUENTES, Juan Francisco y Javier FERNÁNDEZ, *Historia del Periodismo Español: Prensa, Política y Opinión Pública en la España Contemporánea*, Madrid, Síntesis, 1997.

FUSCO, Renato, *Historia del diseño,* Barcelona, Santa & Cole, 2005.

GAGE, John, "Photographic likeness", en J. Woodall (coord.), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester, Manchester University Press, 1997, pp. 119–130.

GAMONAL, M. A. y María Dolores CAPARRÓS, "Gedeón en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1897-1912). Crítica de arte y caricatura política en la España de la Restauración", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 41, 2010, pp. 249-268.

GARCÍA GARCÍA, Isabel, *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid, 1909-1922*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Boti, 2007.

GARCÍA GUAL, Carlos, "Rostros para la eternidad", en R. Argullol, (coord.), *El retrato,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 21-34.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia de la Crítica de Arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975.

GEIPEL, John, *The cartoon; a short history of graphic comedy and satire*, South Brunswick, A.S. Barnes, 1972.

GIANERI, Enrico, *Storia della caricatura*, Milán, Omnia, 1959.

GODFREY, Richard T., *English Caricature: 1620 to the present: caricaturists and satirists. Their art, their purpose and influence* (Catálogo de la exposición celebrada en el Yale Center for British Art; The Library of Congress, Washington D. C.; the National Gallery of Canada, Ottawa; the Victoria and Albert Museum, Londres), Londres, Victoria and Albert Museum, 1984.

GOLDSTEIN, Robert J., *Censorship of political caricature in nineteenth-century France*, Kent; Ohio; Londres, Kent State University Press, 1989.

GOMBRICH, Ernst Hans y Ernst KRIS, *Caricature*, Harmondsworth, Penguin, 1940.

GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, Emilio, *Ocho humoristas en busca de un humor. La otra generación del 27: Mihura, Tono, Herreros, Neville, Jardiel, López Rubio, Perdiguero y Laiglesia*. Madrid, Polifemo, 2005.

GUIJARRO, José Luis, *Cuidado con la pintura. Caricaturas del arte en tiempo de vanguardias: Madrid, 1909-1925,* Madrid, Eutelequia, 2012.

—— "Los lugares del humor. Madrid 1907-1936", en *Ciudad y Artes Visuales*, Madrid, Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid, (en prensa).

GULBRANSSON, Olaf, y Ludwig VEIT, *Olaf Gulbransson, Werke und Dokumente*, Múnich, Prestel-Verlag, 1980.

GUTBROD, Helga, y Christian LENZ, *100 Jahre Simplicissimus: Zeichnungen aus einer süddeutschen Privatsammlung*, Tegernsee, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Olaf Gulbransson Museum, 1996.

GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes,* Madrid, Grupo 16, 1992.

HALL, N. John, *Max Beerbohm Caricatures*, New Haven, Yale University Press, 1997.

HART-DAVIS, Rupert, *A Catalogue of the Caricatures of Max Beerbohm*, Cambridge, Harvard University Press, 1972.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte 2*, Barcelona, Labor, 1993.

HESS, Stephen y Milton KAPLAN, *The Ungentlemanly Art: A History of American Political Cartoons*, Nueva York, Macmillan, 1975.

HILES, Timothy W., *Thomas Theodor Heine: Fin-De-Siècle Munich and the Origins of Simplicissimus*, Nueva York, P. Lang, 1995.

HILLIER, Bevis, *Cartoons and Caricatures*, Londres, Studio Vista, 1970.

—— *The World of Art Deco,* Nueva York, E. P. Dutton, 1971.

—— *Art Deco of the 20s and the 30s,* Londres, Studio Vista, 1973.

HOBBES, Thomas, *Leviatán*, Madrid, Nacional, 1980.

JEANNENEY, Jean-Noël, Francis CHEVRIER y Catherine BONY, *Quand le crayon attaque: images satiriques et opinion publique en France, 1814-1918*, Paris, Ed. Autrement, 2007.

KANT, Immanuel, *Critica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

K-HITO, *Yo, García. Una vida vulgar*, Madrid, Editorial Católica, 1948.

LAÍN ENTRALGO Pedro, *Las Generaciones en la Historia*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1945.

LAMBOURNE, Lionel, *An introduction to caricature*, Londres, H.M.S.O., 1983.

LANGLOIS, Charles Victor y Charles SEIGNOBOS, *Introducción a los estudios históricos*, Madrid, Daniel Jorro, 1913.

LÉGER, Fernand, "Estética de la máquina", en H. B. Chipp (et. al.), *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*, Tres Cantos, Akal Ediciones, 1995, pp. 300-302.

LÓPEZ RUBIO, José*, La otra generación del 27*, Discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, Madrid, 1983.

LÓPEZ RUIZ, José María, *La Vida Alegre: Historia De Las Revistas Humorísticas, Festivas y Satíricas Publicadas en la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, Compañía Literaria, 1995.

LOW, David, *Ye Madde Designer*, Londres, The Studio, 1935.

LUCIE-SMITH, Edward, *The art of caricature*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1981.

—— *Art Deco Painting,* Londres, Phaidon Press Limited, 1990.

LYNCH, Bohun, *A history of caricature*, Londres, Faber and Gwyer, 1926.

MADRIGAL PASCUAL, Arturo Ángel, *Arte y compromiso: España 1917-1936*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002.

MAINAR, Rafael, *El Arte del periodista*, Barcelona, Suc. de Manuel Soler, 1906.

MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983.

—— "El humor en España: del Romanticismo a la Vanguardia" en P. Molins, *et. al.*, *Los Humoristas del 27: Antoniorrobles, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, pp. 17-31.

MALCOLM, James Peller, *An historical sketch of the art of caricaturing*, Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1900.

MALRAUX, A., "Preface: 'Jean Fautrier Otages'", en Kristine Stiles y Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 191.

MALUQUER DE MOTES, Jordi, *La inflación en España. Un índice de precios de consumo, 1830-2012*, Estudios de Historia nº 64, Madrid, Banco de España, 2013.

MARCHÁN, Simón, *La estética en la cultura moderna,* Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

MARCOS VILLALÓN, Emilio, *Luis Bagaría: Entre el Arte y la Política*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

MCANDREW, Clare, *Fine art and high finance: expert advice on the economics of ownership*, Nueva York, Bloomberg Press, 2010.

MCNULTY, Tom, *Art market research: a guide to methods and sources*. Jefferson, N.C., McFarland & Co., Publishers, 2006.

MCPHEE, Constance C. y Nadine ORENSTEIN, *Infinite: Caricature and Satire from Leonardo to Levine*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2011.

MINISTÈRE DU COMMERCE ET DE L'INDUSTRIE, AND EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES, *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, avril-octobre 1925: catalogue général officiel*, París, Vaugirard, 1925.

MOLINS, Patricia (coord.), *Los Humoristas del 27: Antoniorrobles, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

MONTEAGUDO ROMERO, Henrique, *Alfonso R. Castelao*, La Coruña, Xunta de Galicia, 2000.

ORTEGA Y GASSET, José, *En torno a Galileo*. *Esquema de la crisis*, Madrid, Revista de Occidente, 1967.

—— "El tema de nuestro tiempo", en *Obras completas, tomo III (1917-1918)*, Madrid, Revista de Occidente, 1966.

—— *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*, Madrid, Revista de Occidente, 1967.

PANTORBA, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980.

PAREDES, Tomás (coord.), *Arte político,* Madrid, Asociación Española de Críticos de Arte, 2015.

PARTON, James, *Caricature and other Comic Art in all times and many lands*, Nueva York, Harper & Bros, 1878.

PELTA, Raquel, "El humor es una pluma de perdiz que se pone en el sombrero", en Molins, Patricia (coord.), *Los Humoristas del 27: Antoniorrobles, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, pp. 33-54

PÉREZ ROJAS, J., *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.

—— "Vividoras y señoritas. Romero de Torres y Picasso en el burdel de la polémica y la vanguardia", en *En femenino. Voces, miradas, territorios*, nº 20 de *Senata. Ciencias Sociais e Humanidades*, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 351-388.

PÉREZ SEGURA, Javier, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936),* tesis doctoral inédita, Madrid, UCM, 1997.

—— *Arte moderno, vanguardia y Estado: la Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936),* Madrid, CSIC, 2002.

—— "Las agrupaciones de arte moderno y de vanguardia en España (1910-1936)", en M. Cabañas (coord..), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Actas de las X Jornadas de Arte, CSIC, Madrid 2001, pp. 221-228.

PETERSEN, Julius, "Las generaciones literarias", en E. Ermatinger y C. Silva, *Filosofía de la Ciencia Literaria*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984.

PICÓN, Jacinto Octavio, *Apuntes para la historia de la caricatura*, Madrid, Estab. tip, 1877.

PINDER, Wilhelm, *El problema de las Generaciones en la Historia del Arte*, Buenos Aires, Losada, 1946.

PLA VIVAS, Vicente, *La ilustración gráfica del s. XIX: funciones y disfunciones*, Publicaciones de la Universitat de Valencia, 2011.

POTTS, Alex, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven, Yale University Press, 2000.

RAGON, Michel, *Le dessin d'humour: histoire de la caricature et du dessin humoristique en France*, París, Éditions du Seuil, 1992.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Ecosistema y explosión de las artes: condiciones de la historia, segundo milenio*, Barcelona, Anagrama, 1994.

REYERO, Carlos, "La vila del ós i la ciutat dels comtes. La visualización de Madrid en los orígenes del nacionalismo catalán", en M. A. Chaves, (dir.), *Actas de las VI Jornadas Arte y Ciudad*, 2015, pp. 13-22.

ROSENKRANZ, Karl y Miguel SALMERÓN, *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero, 1992.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, y Lola PUEBLA, *Retratos en blanco y negro: la caricatura de teatro en la prensa (1939-1965)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2008.

SALMERÓN, Exoristo, *La Caricatura y su Importancia Social*, Tortosa, Monclús, 1918.

SÁNCHEZ ARANDA, José Javier y Carlos BARRERA, *Historia del Periodismo Español: desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1992

SÁNCHEZ CASTRO, Marta, *El humor en los autores de la otra Generación del 27: análisis lingüístico-contrastivo: Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio y Neville*, Frankfurt am Main, P. Lang, 2007.

SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano, *Los dibujantes de España: (impresiones sentimentales de un viaje en torno del dibujo)*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1935.

SARMIENTO, José Antonio, *Las veladas ultraístas*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2013.

SATUÉ, Enric, *El diseño gráfico en España: historia de una forma comunicativa nueva*, Madrid, Alianza, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, La España Moderna, 1896.

SEOANE, María C. y María D. SAÍZ, *Historia del Periodismo en España: 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza, 1996.

SHELLEY, Percy Bysshe, *A Defense of Poetry. An essay*, Boston, Ginn & Co., 1891.

SIMPLICISSIMUS, *Des deutschen Michels Bilderbuch, 1896-1921*, Múnich, Simplicissimus-Verlag, 1921.

SPIELMANN, Marion Harry, *The History of Punc*h, Londres, París, Carsell and Company Ltd., 1895.

THOMSON, Ross y Bill HEWISON, *El dibujo humorístico: cómo hacerlo y cómo venderlo: todas las técnicas profesionales de la historieta, la caricatura y el chiste*, Madrid, Hermann Blume, 1986.

TILLIER, Bertrand, *La Républicature: la caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS éditions, 1997.

—— *A la charge!: la caricature en France de 1789 à 2000*, París, Editions de l'Amateur, 2005.

TÖNNIES, Ferdinand, *El desarrollo de la cuestión social*, Barcelona, Labor, 1927.

TUBAU, Iván, *De Tono a Perich; el chiste gráfico en la prensa española de la posguerra (1939-1969)*, Madrid, Guadarrama, 1973.

—— *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelona, Editorial Mitre, 1987.

UBIETO, Antonio, Juan REGLÁ, José María JOVER y Carlos SECO, *Introducción a la historia de España*, Barcelona, Teide, 1965.

VENTURI, Lionello, *Historia de la Crítica de Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

VETH, Cornelis, *Comic Art in England*, Londres, E. Goldston, 1930.

VILANOVA, Mercedes y Julià X. MORENO, *Atlas de la evolución del analfabetismo en España de 1887 a 1981*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Secretaría de Estado de Educación, Dirección General de Renovación Pedagógica, Centro de Investigación, Documentación y Evaluación, 1992.

VILLALBA SALVADOR, María Piedad, *José Francés, crítico de arte*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, Tesis doctoral inédita, Accesible online en http://eprints.ucm.es/2417/1/T19872.pdf (última consulta de 20 de abril de 2016).

VILLARES, Ramón y Javier MORENO LUZÓN, *Restauración y Dictadura*, Barcelona, Crítica, 2009.

VV. AA., *Summa Artis: historia general del arte, vol. XXXII. El grabado en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

VV. AA., *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2007.

WALKER, John Cuthbert, *A cartoonist at work*, Londres, Pitman, 1949.

WALKER, Martin, *Daily sketches: a cartoon history of twentieth century Britain*, Londres, F. Muller, 1978.

WARNER, Malcolm, "Retratos sobre el retrato", en VV. AA., *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2007, pp. 11-23.

WECHSLER, Judith, *A human comedy: physiognomy and caricature in 19th century Paris*, Londres, Thames and Hudson, 1982.

WOODALL, Joanna, "Facing the subject", en J. Woodall (ed.), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester, Manchester University Press, 1997, 19–30.

WRIGHT, Thomas y Frederick William FAIRHOLT, *A history of caricature & grotesque in literature and art*, Londres, Virtue Bros. & Co, 1865.

ZAMBRANO, María, "Por qué se escribe", en *Revista de Occidente*, Madrid, nº 146-147, julio-agosto de 1993, pp. 83-90.

Fuentes hemerográficas por autor

ABRIL, M., "De arte", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 19 de diciembre de 1914, p. 12.

—— "Salón de Humoristas", en *La Ilustración española y americana*, Madrid, 15 de diciembre de 1915, pp. 15-16.

—— "La semana humorística de San Sebastián", en *Buen Humor,* Madrid, 5 de septiembre de 1926, pp. 7-8.

—— "La exposición de Castilla", en *Buen Humor,* Madrid, 15 de septiembre de 1929, pp. 5-6.

—— "XV Salón de Humoristas", en *Luz,* Madrid, 2 de abril de 1932, p. 9.

—— "Rumbos, Exposiciones y Artistas. Salón de Humoristas", en *Blanco y Negro*, Madrid, 10 de abril de 1932, pp. 50-54.

—— "El caricaturista José Ardid", en *Luz,* Madrid, 13 de diciembre de 1932, p. 9.

—— "Rumbos, Exposiciones y Artistas. El caricaturista José Ardid", en *Blanco y Negro*, Madrid, 18 de diciembre de 1932, pp. 41-45.

—— "El caricaturista Norberto", en *Luz,* Madrid*,* 24 de enero de 1933, p. 9.

—— "Ha muerto Joaquín Xaudaró", en *Luz,* Madrid, 1 de abril de 1933, p. 16.

—— "Salón XVI de Humoristas", en *Luz,* Madrid, 29 de abril de 1933, p. 9.

—— "Rumbos, Exposiciones y Artistas. La actualidad española y extranjera", en *Blanco y Negro*, Madrid, 23 de diciembre de 1934, pp. 189-195.

AGUILERA, E. M., "Libros de estampas", en *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 9 de abril de 1929, p. 7.

—— "El Olimpo, visto por Bagaría", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 9 de octubre de 1929, p. 16.

AGULLÓ, F., [firma X.Y.Z.], "La exposición de caricaturas", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 31 de octubre de 1907, pp. 10-11

ALCÁNTARA, F., "El caricaturista Sancha", en *El Imparcial,* Madrid, 17 de julio de 1899, p. 5.

—— "El caricaturista Sancha", en *El Imparcial,* Madrid, 11 de octubre de 1901, p. 3.

—— "Exposición Sancha y Lengo", en *El Imparcial,* Madrid, 12 de abril de 1905, p. 3.

—— "Exposición Sancha", en *El Imparcial,* Madrid, 16 de diciembre de 1905, p. 5.

—— "Sancha, Medina Vera, Xaudaró", en *El Imparcial,* Madrid, 7 de abril de 1907, p. 2.

—— "Salón de caricaturas", en *El Imparcial,* Madrid, 16 de octubre de 1907, p. 3.

—— "En el Salón Vilches. Sancha – Medina Vera – Hermoso", en *El Imparcial*, Madrid, 11 de diciembre de 1908, p. 3.

—— "Los Humoristas", en *El Imparcial*, Madrid, 18 de noviembre de 1909, p. 3.

—— "Los Humoristas", en *El Imparcial*, Madrid, 29 de noviembre de 1909, p. 2.

—— "Exposición Nacional de Bellas Artes", en *El Imparcial*, Madrid, 4 de octubre de 1910, pp. 3-4.

—— "Notas de Arte. Exposición de caricaturas de Xaudaró en el Salón Hispania", en *El Imparcial*, Madrid, 23 de mayo de 1911, p. 4.

—— "Exposición nacional de Bellas Artes", en *El Imparcial*, Madrid, 25 de mayo de 1912, p. 3.

—— "El humorista Galván", en *El Imparcial*, Madrid, 10 de junio de 1913, p. 5.

—— "Los humoristas en el Salón Arte Moderno", en *El Imparcial,* Madrid, 9 de diciembre de 1915, p. 3.

—— "En el Salón de Humoristas. Juguetes. Los escultores caricaturistas", en *El Sol, Madrid,* 28 de febrero de 1918, p. 6.

—— "En el Salón de Humoristas. Tito (Exoristo Salmerón)", en *El Sol,* Madrid, 12 de marzo de 1919, p. 6.

—— "Las caricaturas de 'Tito' en el Salón del Ateneo", en *El Sol,* Madrid, 24 de marzo de 1919, p. 9.

—— "IX Salón de Humoristas. Francisco Sancha, 1892-1923", en *El Sol,* Madrid, 2 de junio de 1923, p. 4.

—— "Obras de la Exposición de Artistas Ibéricos. IV. Bagaría", en *El Sol,* Madrid, 12 de junio de 1925, p. 8.

—— "El Salón de Humoristas en el Círculo de Bellas Artes", en *El Sol,* Madrid*,* 3 de junio de 1927, p. 2.

ALDECOA, L. E. de, "El gran caricaturista 'K-Hito' y los dibujantes españoles", en *La Nación,* Madrid, 10 de marzo de 1927, p. 8.

ALOMAR, G., "El espejo irónico", en *El Imparcial,* Madrid, 24 de abril de 1921, p. 12.

ÁLVAREZ ANGULO, T., "Por un inocente", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 22 de marzo de 1912, p. 4.

ANDICOBERRY, E. "Retratos y caricaturas", en *El Imparcial,* Madrid*,* 12 de septiembre de 1930, p. 1.

ANDRENIO [seud. de E. Gómez de Baquero], "Bagaría o la alusión", en *El Sol,* Madrid, 20 de diciembre de 1924, p. 1.

—— "Variaciones sobre la caricatura", en *La Voz,* Madrid, 19 de marzo de 1928, p. 1.

ANTEM, Á., "Ricardo Marín", en *Renovación Española*, Madrid, 3 de noviembre de 1918, pp. 6-8.

ANTONIORROBLES [seud. de Antiono Robles], "Los caricaturistas cotidianos en orden alfabético... Días negros y días claros... Siete auténticos ingenios con chaleco de punto...", en *Crónica*, Madrid, 11 de febrero de 1934, p. 14.

ARAQUISTÁIN, L., "Pan. Guerra. Libertad" en *España*, Madrid, 22 marzo 1917, pp. 2-3

—— "El genio cómico de Bagaría", en *La Voz,* Madrid*,* 3 de mayo de 1923, p. 1.

BAGARÍA, L., "Sancha vuelve a Madrid y lo encuentra muy sucio y muy bello", en *La Voz,* Madrid, 4 de enero de 1923, p. 3.

—— "Bagaría en Marte", en *El Sol,* Madrid, 21 de agosto de 1924, p. 1.

BALLESTEROS DE MARTOS, A., "El arte que sonríe y castiga", en *El Sol,* Madrid, 4 de octubre de 1924, p. 4.

BALSA DE LA VEGA, R., "Crónica Artística", en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 de abril de 1906, p. 15.

BECÓN, J. de, "Actualidad parisiense. El triunfo de la caricatura", en *La Época,* Madrid, 27 de diciembre de 1909, p. 1.

BELLO, L., "La obra efímera", en *La Esfera,* Madrid, 1 de octubre de 1925, p. 8.

BERTRÁN, F., "El noveno Salón de Humoristas en el Retiro", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 2 de julio de 1923, p. 1.

BLANCO CORIS, J., "Exposición de los humoristas", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 6 de marzo de 1919, p. 3.

—— "Piadoso homenaje a Aurora Gutiérrez Larraya", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 9 de junio de 1920, p. 1.

—— "A los futuristas", en *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15 diciembre 1923.

BLASCO, R., "Mecachis", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 30 de julio de 1898, p. 2.

—— "El arte en París. El Salón de los Humorísticos", en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de mayo de 1910, p. 3.

BOBADILLA, E. [firma "Fray Candil"], "Baturrillo. Sobre el Humorismo I", en *El Imparcial,* Madrid*,* 7 de julio de 1919, p. 3.

—— "Baturrillo. Sobre el Humorismo II", en *El Imparcial,* Madrid, 14 de julio de 1919, p. 3.

BUENO, M., "Mecachis", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 30 de noviembre de 1901, p. 2.

—— "El humorismo y la caricatura", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 4 de noviembre de 1919, p. 1.

BURGOS, C. de, "El Goya malogrado", en *La Esfera,* Madrid, 17 de abril de 1920, p. 328.

CANAL, I., "Los dibujantes de hoy le dedican un homenaje a Ramón Cilla, el caricaturista más popular de España hace treinta años", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 8 de abril de 1927, pp. 8-9.

CÁNOVAS, A., "Un nuevo caricaturista. La exposición Lozano-Sidro", en *La Época,* Madrid, 18 de abril de 1908, p. 3.

CANSINOS-ASSENS, R., "La caricatura literaria – Una interpretación de la 'Greguería'", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 2 de abril de 1918, p. 3.

—— "La caricaturización de la greguería", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 12 de abril de 1918, p. 4.

CARABIAS, J., "La Unión de Dibujantes Españoles ha decidido trabajar mucho", en *La Voz,* Madrid, 30 de marzo de 1933, p. 3.

CARRERE, E., "El carro de Bon", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 22 de abril de 1931, p. 13.

CARRETERO, J. M. [firma como "El Caballero Audaz"], "José Francés", en *La Esfera,* Madrid, 16 de diciembre de 1916, pp. 16-17.

CARRIBA, L., "Un caricaturista original. La parábola de Norberto Beberide", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 9 de febrero de 1933, p. 13.

CASTRO, C., "Los dibujantes. José de Urquía", en *El Liberal*, Madrid, 3 de agosto de 1908, p. 1.

CASTROVIDO, R., "El homenaje a Manuel Tovar", en *La Voz,* Madrid, 28 de marzo de 1925, p. 1.

—— "La censura", en *La Voz,* Madrid, 12 de febrero de 1930, p. 1.

CAVIA, M. de, "Goya, enorme y delicado", en *El Imparcial,* Madrid, 21 de diciembre de 1916, p. 1.

CIERVO, J., "Tercer Salón de Humoristas", en *La Esfera*, Madrid, 24 enero 1925, p. 30.

CLARÍN, L. A., "La reconquista", en *La Esfera, Madrid,* 7 de octubre de 1899, pp.

COLOMBINE [seud. de Carmen de Burgos], "Caricaturas", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 6 de marzo de 1917, p. 2.

—— "La mujer en la caricatura", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 14 de abril de 1923, p. 2.

CONDE DE RIVERA, L., "Caricaturistas gallegos. Castelao, Cebreiro y Maside", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid*,* 26 de julio de 1929, pp. 8, 9.

CORPUS BARGA [seud. de Andrés García de Barga y Gómez de la Serna], "La libertad de prensa", en *Luz,* Madrid, 20 de febrero de 1932, p. 5.

—— "Un dibujante político", en *Luz,* Madrid, 8 de abril de 1932, p. 7.

CORREA CALDERÓN, E., "Exégesis del momento. VI Salón de Humoristas", en *La Ilustración española y americana*, Madrid, 8 de marzo de 1920, pp. 10-11.

CRIADO Y ROMERO, M. E., "Caricaturas de Norberto Beberide, en Salón El Heraldo de Madrid", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 18 de enero de 1933, p. 6.

—— "López Rubio, maestro de la historieta", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 12 de mayo de 1933, p. 10.

CRUZ, S. de la, "Las "peñas" literarias", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 19 de noviembre de 1929, p. 7.

CUNILLERA, A., "Qué es el arte?", en *La Revista Blanca*, Madrid, 15 de septiembre de 1902, pp. 1-3.

DELGADO BARRETO, M., "Las pequeñas Exposiciones: Sancha. Medina Vera. Hermoso", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 8 de diciembre de 1908, p. 1.

DÍAZ ALBERDI, J., "Siete días de humorismo", en *El Sol,* Madrid, 19 de septiembre de 1926, p. 3.

DOMÈNECH, R., "Exposición Sancha I", en *El Liberal,* Madrid, 18 de diciembre de 1905, p. 2.

—— "Exposición Sancha II", en *El Liberal,* Madrid, 23 de diciembre de 1905, p. 3.

—— "La vida artística. Sancha, Medina Vera y Xaudaró", en *El Liberal,* Madrid, 22 de febrero de 1908, p. 3.

—— "Segundo Salón de Humoristas", en *El Liberal,* Madrid, 19 de noviembre de 1908, p. 3.

ENCINA, J. de la [seud. de Ricardo Gutiérrez Abascal], "La Exposición de Humoristas", en *España*, 9 de diciembre de 1915, p. 8.

—— "Salón Iturrioz", en *España*, Madrid, 26 de octubre de 1916, p. 11.

—— "La política y el cartel", en *La Voz,* Madrid*,* 25 de diciembre de 1920, p. 3.

—— "El mundo de Bagaría", en *La Voz,* Madrid, 28 de noviembre de 1922, p. 1.

—— "El espíritu del arte de Bagaría", en *La Voz,* Madrid, 5 de diciembre de 1922, p. 1.

—— "El clásico humorista Bagaría", en *La Voz,* Madrid, 10 de julio de 1925, p. 1.

ESTÉVEZ-ORTEGA, E., "Los humoristas por dentro. K-Hito", en *Buen Humor,* Madrid, 24 de septiembre de 1922, pp. 16-17.

—— "Los humoristas por dentro. Ribas", en *Buen Humor,* Madrid, 10 de diciembre de 1922, p. 18.

—— "Los humoristas por dentro. Manuel Tovar", en *Buen Humor,* Madrid, 2 de septiembre de 1923, p. 20.

—— "Los humoristas por dentro. Sancha", en *Buen Humor,* Madrid, 18 de noviembre de 1923, pp. 20-21.

—— "Francia en España: El dibujante Forain", en *La Esfera,* Madrid, 2 de mayo de 1925, pp. 30-31.

—— "La "roulotte" de "Bon"", en *Nuevo Mundo*, 9 de agosto de 1929, p. 19.

FABRA, "La Caricatura", en *El Globo*, Madrid, 13 de enero de 1900, p. 1.

FERNÁNDEZ, J., "Crónica General", en *La Ilustración española y americana*, Madrid, 22 de octubre de 1907, p. 2.

FERNÁNDEZ CANCELA, J., "Tribunales. Un periodista procesado", en *El Imparcial,* Madrid*,* 22 de marzo de 1912, p. 3.

FERNÁNDEZ LEPINA, A., "Ramón Cilla, el hombre que ha dedicado más tiempo a los 'monos'", en *El Imparcial,* Madrid, 17 de mayo de 1929, p. 3.

FLORIDOR, "Xaudaró y sus "monos"", en *A B C*, 1 de junio de 1930, p. 21.

FORTUNIO [seud. de José Francés] "El espejo satírico", en *Nuevo Mundo*, 22 de noviembre de 1929, pp. 20-21.

—— "Los Humoristas celebran su Salón anual", en *La Esfera,* Madrid, 2 de diciembre de 1930, pp. 23-24.

—— "Espejo irónico. La República, vista por los caricaturistas", en *Nuevo Mundo*, 1 de enero de 1932, pp. 65-67.

FRANCÉS, J., "La caricatura francesa contemporánea", en *La Ilustración española y americana*, 28 de febrero de 1905, pp. 10-11.

—— "Segundo Salón de Humoristas", en *Prometeo*, Madrid, nº 2, diciembre 1908, pp. 84-85.

—— "Escultura y grabado", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 3 de junio de 1909, p. 8.

—— "La caricatura contemporánea. Alemania. T. T. Heine", en *Madrid Cómico*, Madrid, 28 de octubre de 1911, pp. 13-16.

—— "La caricatura contemporánea. Francia. Herman Paul", en *Madrid Cómico*, Madrid, 4 de noviembre de 1911, pp. 6-7.

—— "La caricatura contemporánea. Estados Unidos. Gibson", en *Madrid Cómico*, Madrid, 18 de noviembre de 1911, pp. 6-7.

—— "El káiser y la caricatura", en *La Esfera,* Madrid, 17 de enero de 1914, p. 30.

—— "La guerra y los caricaturistas", en *La Esfera,* Madrid, 15 de agosto de 1914, p. 25.

—— "Los humoristas", en *Mundo Gráfico*, Madrid, 23 de febrero de 1916, p. 6.

—— "El Humorismo y la Caricatura. Conferencia por José Francés", en *Por esos mundos*, Madrid, 1 de marzo de 1916, pp. 283-292.

—— “La cruz de Raemaekers”, en *La Esfera,* Madrid, 25 de marzo de 1916, p. 29.

—— “Ante unos dibujos de Gerda Wegener”, en *La Esfera,* Madrid, 25 de marzo de 1916, p. 29.

—— “Homenaje a un artista. Carteles. Caricaturas”, en *Nuevo Mundo*, Madrid, 28 de abril de 1916, pp. 6-7.

—— “La caricatura cinematográfica”, en *La Esfera,* Madrid*,* 14 de octubre de 1916, p. 29.

—— “Luis Bagaría”, en *La Esfera, Madrid,* 21 de octubre de 1916, Madrid, pp. 19-20.

—— “Diálogos. Los humoristas”, en *Nuevo Mundo*, 2 de febrero de 1917, Madrid, pp. 4-5.

—— “El primer Salón de Humoristas”, en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 4 de abril de 1917, p. 4.

—— “El Salón de Humoristas”, en *Mercurio*, Madrid, 11 de abril de 1918, pp. 90-92.

—— “Ricardo Marín”, en *Nuevo Mundo*, Madrid, 28 de junio de 1918, p. 10.

—— “Siluetas de dibujantes. Sileno”, en *La Esfera,* Madrid, 14 de septiembre de 1918, Madrid, p. 14.

—— “Un gran dibujante gallego. Alfonso R. Castelao”, en *La Esfera,* Madrid, 5 de octubre de 1918, pp. 10-11.

—— “Vida Artística. Los Salones de Humoristas. Su carácter. Su significación. Su evolución. Sus consecuencias”, en *La Lectura*, Madrid, enero de 1919, pp. 352-369.

—— “El Salón de Humoristas”, en *La Esfera,* Madrid, 22 de marzo de 1919, pp. 14-15.

—— “La Semana Humorística”, en *Nuevo Mundo*, Madrid, 19 de noviembre de 1920, pp. 24-25.

—— “Sancha o la inquietud”, en *La Esfera,* Madrid, 24 de febrero de 1923, pp. 14-15.

—— “Nueve años de humorismo”, en *La Risa*, Madrid, 3 de junio de 1923, pp. 4-8.

—— “El IX Salón de Humoristas”, en *La Esfera,* Madrid, 7 de julio de 1923, pp. 17-18.

—— “El perfil de los días. Xaudaró y su perro”, en *Nuevo Mundo*, Madrid, 6 de junio de 1924, p. 18.

—— “El perfil de los días. Manuel Tovar”, en *Nuevo Mundo*, Madrid, 13 de marzo de 1925, p. 18.

—— “El perfil de los días. Una figura de hoy: Juan Lafita”, en *Nuevo Mundo*, Madrid, 3 de julio de 1925, p. 18.

—— "Los dibujantes españoles en Nueva York", en *La Esfera,* Madrid, 25 de febrero de 1928, p. 13.

—— "Arte y Carnaval. Lo que fue y lo que prometió el Baile de los Humoristas", Madrid, en *Crónica*, Madrid, 14 febrero 1932, pp. 4-5.

—— "La semana artística. Un caricaturista nuevo: Ardid", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 6 de enero de 1933, pp. 6-7.

—— "In memoriam. Juan Alcalá del Olmo. Los Salones de Humoristas. Un gran estampista de la caricatura moderna", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 10 de marzo de 1933, pp. 6-7.

—— "Escoliario. Xaudaró y su caricatura sonriente", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 7 de abril de 1934, p. 6.

FUK, "El caso de Felipe Aláiz", en *Luz,* Madrid, 1 de junio de 1932, p. 9.

GABALDÓN, L., "Mecachis", en *Madrid Cómico*, 6 de agosto de 1898, Madrid, pp. 560-561.

GALINSOGA, L. de, "Los saineteros del lápiz. Modernas estampas de Madrid", en *Blanco y Negro*, Madrid, 6 de junio de 1926, pp. 30-34.

—— "Una embajada de arte. La Unión de Dibujantes Españoles en Nueva York", en *ABC*, Madrid, 8 de mayo de 1927, pp. 28-30.

GARRÁN, E., "El XV Salón de… Humoristas", en *El Imparcial*, Madrid, 10 de abril de 1932, p. 5.

GIL FILLOL, L., "El XI Salón de Humoristas", en *El Imparcial,* Madrid*,* 4 de abril de 1928, p. 3.

—— "Las caricaturas de Sirio", en *El Imparcial*, Madrid, 26 de septiembre de 1929, p. 3.

G. M., J., "Un libro de 'Sileno'. Caricaturas", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 15 de septiembre de 1918, p. 3.

GÓMEZ CARRILLO, E. "Caricaturistas franceses", en *El Liberal,* Madrid, 4 de septiembre de 1900, p. 1.

GÓMEZ DE LA SERNA, R., "III Salón de Humoristas", en *Prometeo*, 9-1909, nº 11, pp. 94-96.

—— "El guiñol de Massaguer", en *El Sol,* Madrid, 24 de junio de 1923, p. 2.

—— "Las caricaturas geniales", en *El Sol,* Madrid, 9 de febrero de 1924, p. 1.

—— "Las cosas y el ello", en *Revista de Occidente*, Madrid, nº 134, agosto de 1934, pp. 190-208.

—— "El laberinto del nuevo humorismo", en *La Estafeta Literaria*, Madrid, 8 de diciembre 1956.

GONZÁLEZ-RIGABERT, F., "Los íntegros", en *El Globo*, Madrid, 9 de marzo de 1915, p. 1.

GONZÁLEZ-RUANO, C., "Humor, ¿Buen Humor?, Humorismo. Visita al XIII Salón de Humoristas", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 4 de diciembre de 1930, p. 16.

GUTIÉRREZ, "Nota", en *Gutiérrez*, Madrid, 10 de septiembre de 1932, p. 4.

HACHE, "El Salón de Humoristas", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 18 de noviembre de 1909, p. 10.

IGLESIAS HERMIDA, Prudencio, "Luis Raemaekers en Madrid", en *El Liberal,* Madrid, Madrid, 9 noviembre 1916, p. 1.

IZQUIERDO, R. J., "El Salón de Otoño", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 25 de octubre de 1921, p. 7.

—— "La prensa gráfica", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 4 de noviembre de 1921, p. 5.

K-HITO, "Gutiérrez fallero. A Valencia en autocar", en *Gutiérrez*, Madrid, 30 marzo 1929, pp. 3-5.

LAGO, Silvio [seud. de José Francés], "Los inspiradores del arte contemporáneo. Aubrey Beardsley", en *La Esfera*, Madrid, 22 agosto 1914, pp. 23-24.

—— El humorismo y la guerra. Caricaturas de ayer y episodios de hoy", en *La Esfera,* Madrid, 19 de septiembre de 1914, pp. 21-22.

—— "Lucha de caricaturas", en *La Esfera,* Madrid*,* 14 de noviembre de 1914, pp. 20-21.

—— "Los iniciadores del arte contemporáneo. Gustavo Moreau", en *La Esfera*, Madrid, 24 abril 1915, pp. 8-10.

—— "Un nuevo caricaturista: Francisco López Rubio", en *La Esfera,* Madrid, 24 de abril de 1915, p. 21.

—— "El caricaturista "APA"", en *La Esfera, Madrid,* 14 de abril de 1917, Madrid, pp. 10-11.

—— "La caricatura contemporánea. Tomás Teodoro Heine", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 1 de junio de 1917, p. 28.

—— "El caricaturista "Sirio"", en *La Esfera,* Madrid*,* 9 de junio de 1917, Madrid, pp. 19-20.

—— "Los dibujos de 'El Quijote'", en *La Esfera,* Madrid*,* 29 de junio de 1918, Madrid, pp. 7-8.

—— "'In memoriam'. Medina Vera", en *La Esfera,* Madrid, 16 de noviembre de 1918, Madrid, pp. 10-11.

—— "Los muñecos de Montagud", en *La Esfera,* Madrid, 5 de abril de 1919, p. 28.

—— "Derivaciones de la caricatura. Los muñecos de trapo", en *La Esfera,* Madrid*,* 5 de julio de 1919, pp. 14-15.

—— "Los humoristas portugueses", en *La Esfera,* Madrid, 18 de abril de 1920, pp. 21-22.

—— "El VII Salón de Humoristas. La sección retrospectiva", en *La Esfera,* Madrid, 6 de marzo de 1921, pp. 12-13.

—— "El VII Salón de Humoristas. La sección moderna", en *La Esfera,* Madrid, 9 de abril de 1921, pp. 9-10.

—— "VIII Salón de Humoristas", en *La Esfera,* Madrid, 24 de junio de 1922, pp. 9-10.

—— "Los caricaturistas: Romero Escacena", en *La Esfera,* Madrid, 8 de agosto de 1925, p. 31.

—— "El Salón de Humoristas de Avilés", en *La Esfera,* Madrid, 26 de septiembre de 1925, pp. 33-35.

—— "La decimoquinta salida de los humoristas españoles", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 8 de abril de 1932, p. 4.

LASO, "La próxima exposición", en *El Globo*, Madrid, 6 de mayo de 1899, p. 1.

LARRUBIERA, A., "Eduardo Saenz Hermúa. "Mecachis"", en *La Ilustración española y americana*, Madrid, 8 de agosto de 1898, pp. 12-13.

LÁZARO, A., "Massaguer, el gran caricaturista cubano", en *La Libertad*, Madrid, 1 de octubre de 1929, p. 3.

LEZAMA, A. de, "De arte. VIII Salón de Humoristas", en *La Libertad*, Madrid, 9 de junio de 1922, pp. 5-6.

—— "De arte. IX Salón de Humoristas", en *La Libertad*, Madrid, 15 de junio de 1923, p. 3.

—— "Exposición Romero Escacena", en *La Libertad*, Madrid, 13 de enero de 1925, p. 2.

—— "Ha muerto nuestro fraternal "Tito"", en *La Libertad*, Madrid, 2 de junio de 1925, p. 4.

—— "Manuel Tovar, maestro de la caricatura", en *La Libertad*, Madrid, 7 de junio de 1933, p. 7.

—— "Notas de arte. El XVI Salón de Humoristas", en *La Libertad*, Madrid, 11 de mayo de 1933, p. 8.

—— "El hombre bueno y el gran artista", en *La Libertad*, Madrid, 25 de mayo de 1935, p. 3.

LLUCH, A., "Una visita al quinto Salón de Humoristas", en *El Globo*, 22 de marzo de 1919, p. 1.

LÓPEZ-MONTENEGRO, R., "Arte Español. Sancha y Lengo", en *El Liberal,* Madrid, 18 de abril de 1905, p. 4.

—— "La caricatura en 1925", en *ABC*, 1 de enero de 1926, p. 20.

—— "El humorismo en España. Alguna muestra de la labor de los caricaturistas en el año 1926", en *ABC*, Madrid, 1 de enero de 1927, p. 44.

LÓPEZ NÚÑEZ, J., "Manuel Tovar dice que es un hombre fundamentalmente triste", en *La Voz,* Madrid*,* 31 de marzo de 1933, p. 3.

MACHADO, M., "Día por día de mi calendario", en *El Liberal,* Madrid, 4 de marzo de 1918, p. 3.

DE MAEZTU, R., "Las caricaturas de Max Beerbohm", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 25 de abril de 1907, p. 1.

MAINAR, R., "El Orfeón Catalán. La caricatura del Cu-Cut", en *El Imparcial,* Madrid, 27 de abril de 1912, p. 4.

MARICHALAR, A., "Un genial dibujante de Francia. El arte atrabiliario de Rouveyre", en *El Imparcial,* Madrid, 26 de junio de 1921, pp. 11-12.

MÉLIDA, J. R., "Exposición humorística", en *ABC*, Madrid, 13 de abril de 1907, p. 1.

—— "Salón de caricaturas", en *ABC*, Madrid, 3 de noviembre de 1907, p. 6.

MÉNDEZ, A., "El Salón de Humoristas", en *Blanco y Negro*, Madrid, 7 de julio de 1929, pp. 27-30.

—— "Exposiciones recientes", en *Blanco y Negro*, Madrid, 30 de marzo de 1930, pp. 33-35.

MILLA, F. de la, "Ricardo García, K-Hito", en *La Esfera,* Madrid, 27 de agosto de 1927, pp. 8-9.

—— "Manuel Tovar", en *La Esfera,* Madrid, 24 de marzo de 1928, pp. 18-19.

—— "Juan Basilio", en *La Esfera,* Madrid*,* 7 de julio de 1928, pp. 40-41.

MONCADA, A., "El arte que sonríe y castiga", en *La Revista Blanca*, Madrid, 1 de noviembre de 1924, p. 20.

MONTERO, J., "La interesante vida de un dibujante", en *La Libertad*, 10 de abril de 1927, p. 5.

—— "La Unión de Dibujantes se dispone a crear la primera Academia Libre de Dibujo en España", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 13 de enero de 1933, pp. 34-35.

MORENO VILLA, J., "Pandemonio Camba-Bagaría", en *España*, Madrid, 3 de julio de 1920, p. 10.

MOYA, J., "Mecachis", en *El Globo*, Madrid, 30 de julio de 1898, pp. 1-2.

NOCÉM, C., "Mirada al mundo. A Charivari", en *La Correspondencia Militar*, Madrid, 17 de mayo de 1898, p. 1.

O. F., "La caricatura triste", en *El Globo*, Madrid, 26 de junio de 1907, p. 1.

OTEYZA, L. de, "Salón de Humoristas", en *El Liberal,* Madrid, 12 de enero de 1917, p. 2.

PALENCIA, C., "Ortego, el maestro caricaturista", en *El Imparcial,* Madrid, 10 de octubre de 1920, p. 11.

PALENCIA, C., "Sancha, trabaja", en *El Imparcial,* Madrid*,* 9 de julio de 1922, p. 9.

PALOMO, J., "Caricatura artística. Exposición Sancha", en *El País*, Madrid, 13 de diciembre de 1905, p. 1.

—— "La Caricatura", en *El País*, Madrid, 31 de octubre de 1907, p. 3.

—— "En el Salón Vilches", en *El País*, Madrid, 24 de febrero de 1908, p. 1.

PARMENO [seud. de J. López Pinillos] "La india, la negra y la alemana. Los amores de Bagaría", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 18 de agosto de 1918, p9. 1, 2.

PERDIGÓN, J. Mª, "De arte. Los humoristas", en *La Acción,* Madrid, 14 de enero de 1917, p. 1.

—— "Los humoristas. K-Hito", en *La Acción,* Madrid, 19 de enero de 1917, p. 2.

—— "Los humoristas. Salvador Bartolozzi", en *La Acción,* Madrid*,* 21 de enero de 1917, p. 2.

—— "Los humoristas. Tito", en *La Acción,* Madrid, 23 de enero de 1917, p. 3.

—— "Los humoristas. Enrique Castillo", en *La Acción,* Madrid, 25 de enero de 1917, p. 2.

—— "Los humoristas. Ibáñez", en *La Acción,* Madrid, 26 de enero de 1917, p. 2.

—— "Los humoristas. Díaz", en *La Acción,* Madrid, 31 de enero de 1917, p. 3.

—— "Los humoristas. César Abín", en *La Acción,* Madrid, 2 de febrero de 1917, p. 2.

—— "Los humoristas. Roqueta", en *La Acción,* Madrid*,* 4 de febrero de 1917, p. 2.

—— "Los humoristas. Pellicer", en *La Acción,* Madrid, 7 de febrero de 1917, p. 2.

—— "Los humoristas. D'Hoy", en *La Acción,* Madrid, 27 de febrero de 1917, p. 2.

PÉREZ, D. [firma como "Perfiles"], "Caricaturistas españoles", en *El Nuevo País*, Madrid, 8 de diciembre de 1898, pp. 1-2.

—— "El caricaturista del "Charivari". Se estima ahora en millones a quien vivió en la pobreza", en *La Voz,* Madrid, 30 de mayo de 1927, p. 4.

—— "La torturada vida de Gavarni", en *La Esfera,* Madrid, 29 de diciembre de 1928, pp. 6-7.

PÉREZ DE AYALA, R. "Caricaturas de Bagaría", en *El Sol,* Madrid, 6 de abril de 1916, p. 16.

—— "Bagaría", en *España*, Madrid, 17 de agosto de 1916, pp. 12-13.

PICÓN, J. O. "La caricatura política en España", en *Revista Política y Parlamentaria*, Madrid, 15 de noviembre de 1899, pp. 5-6.

—— "La caricatura. La guerra de la Independencia", en *El Liberal,* Madrid, 13 de septiembre de 1908, pp. 3-4.

POMPEY, F. “Nuestros humoristas”, en *Nación*, Madrid, 28 de febrero de 1918, p. 4.

PONTE, J., “Exposición de Bellas Artes”, en *El Globo,* Madrid, 20 de mayo de 1921, p. 1.

PRATS, A., “El gran caricaturista Manuel Tovar afirma que felicidad del hombre está en el cultivo de la tierra”, en *El Sol*, Madrid, 31 de marzo de 1933, p. 5.

R. J., “El décimo sexto Salón de Humoristas”, en *La Época,* Madrid, 7 de junio de 1933, p. 1.

RAMÍREZ, A., “El *Punch* y la cuestión anglo-boer”, en *El Globo*, Madrid, 8 de octubre de 1901, pp. 5-6.

—— “Los Jueves de ‘Jorge Juan’”, en *La Risa*, Madrid, 3 de junio de 1923, pp. 18-19.

—— “Revistas ilustradas del noventa y tantos”, en *La Esfera,* Madrid, 13 de septiembre de 1924, pp. 16-17.

REPIDE, P. de, “Esto, lo otro y lo de más allá”, en *La Libertad*, 31 de julio de 1920, pp. 1-2.

—— “El lápiz y La Época, Madrid, ”, en *La Libertad*, Madrid, 9 de abril de 1933, p. 1.

RIVERO, C. del, “La caricatura”, en *El Imparcial,* Madrid, 21 de septiembre de 1930, p. 8.

RIVERO GIL, F., “Xaudaró”, en *La Libertad*, Madrid, 2 de abril de 1933, p. 3.

R.M.G., “‘De etiqueta prestada’ o el divertido baile que celebraron los dibujantes españoles para despedir al Año Viejo, en *Crónica*, Madrid, 6 de enero de 1935, p. 2.

—— “Los humoristas y su comida mensual y el ‘Larraichú, larraichú, lá, lá, lá…’”, en *Crónica*, Madrid, 17 de noviembre de 1935, pp. 34-35.

ROCA Y ROCA, J., “José Luis Pellicer”, en *Nuestro tiempo*, Madrid, junio de 1901, núm. 7, pp. 118-116.

ROBLES, A., “Los jueves humoristas”, en *La Correspondencia de España*, Madrid, 7 de noviembre de 1923, p. 4.

RODRÍGUEZ RUIZ, E. “En la Exposición de caricaturas”, en *El Imparcial,* Madrid, 1 de noviembre de 1907, p. 2.

ROS, S. “Las tertulias de Madrid. Los jueves de los Humoristas”, en *El Heraldo de Madrid,* Madrid*,* 23 de mayo de 1928, pp. 8-9.

ROYO VILLANOVA, L. “‘Mecachis’”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 6 de agosto de 1898, p. 13-14.

RUIZ DE LA SERNA, E. ““Bon” cuenta sus aventuras en Nueva York”, en *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 12 de abril de 1928, p. 1.

SALADO, J. L., "'Sirio' y sus caricaturas. 'Sirio' y sus compañeros", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 29 de abril de 1929, pp. 8, 9.

SALAVERRÍA, J. Mª., "Del humorismo y de la risa", en *ABC*, 11 de abril de 1921, pp. 4-5.

—— "Primor intelectual. El humorismo", en *ABC*, Madrid, 10 de septiembre de 1926, p. 27.

SALMERÓN Y GARCÍA, N., "El humorismo y la caricatura. Del arte de "Tito"", en *La Libertad*, Madrid, 18 de junio de 1925, p. 1.

SAMPELAYO, C., "Glosas a una exposición de caricaturas", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 13 de diciembre de 1933, p. 14.

SÁNCHEZ DE PALACIOS, M., "Historia de un perro que no llegó a serlo. Una entrevista con el dibujante Xaudaró", en *El Heraldo de Madrid, Madrid,* 1 de diciembre de 1928, pp. 8, 9.

—— "Los maestros de la caricatura. El humorismo de K-Hito", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 30 de abril de 1929, pp. 8, 9.

SANTULLANO, L., "Caricatura y humorismo. La exposición de Avilés", en *El Imparcial,* Madrid, 1 de septiembre de 1925, pp. 1-2.

SERRANO, A., "Nuestros grandes caricaturistas Tovar, Sirio y 'K-Hito'", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid*,* 9 de agosto de 1927, p. 8.

SOLÍS, R., "Dos exposiciones y un libro en la Casa Vilches", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 de marzo de 1910, p. 4.

—— "Caricaturas de Pellicer", en *La Correspondencia de España*, Madrid, 19 de noviembre de 1911, p. 4.

SOMOZA, L., "Una caricatura", en *La Libertad*, Madrid, 27 de junio de 1931, p. 3.

—— "Demetrio, el creador de Lolín y Bobito, ha logrado, a fuerza de talento, conquistar dos veces la popularidad ", en *La Libertad*, Madrid, 8 de julio de 1934, p. 5.

SOREL, J., "XII Salón de Humoristas", en *El Imparcial,* Madrid, 26 de noviembre de 1930, p. 4.

TAPIA, L. de, "Coplas del día. Salón de Humoristas", en *El Imparcial,* Madrid, 27 de febrero de 1918, p. 3.

TASARA, J., "Estampas de Madrid", en *Por esos mundos*, Madrid, 27 junio 1926, pp. 40-45.

TABOADA, L., "Secretario de Sagasta", en *El Imparcial,* Madrid, 26 de noviembre de 1900, p. 3.

TÉLLEZ, T., "El año profano. 17 de marzo. Grandville", en *El Liberal,* Madrid, 17 de marzo de 1898, p. 2.

—— "El año profano. 26 de octubre. Hogarth", en *El Liberal,* Madrid, 26 de octubre de 1898, p. 2.

—— "La pluma y el buril", en *El Liberal,* Madrid, 13 de septiembre de 1908, p. 3.

TERÁN, L. de, "La caricatura española contemporánea, por José Francés", en *Nuestro tiempo*, Madrid, agosto de 1915, pp. 281-282.

TOLEDO, A. de, "Del gomoso al pollo bien", en *ABC*, Madrid, 1 de marzo de 1925, p. 101.

UNAMUNO, M. de, "Un retrato de Bagaría y una carta de Unamuno", en *El Sol,* Madrid, 3 de mayo de 1923, p. 4.

URBINA, R., "El VI Salón de Humoristas", en *La Libertad,* Madrid, 27 de marzo de 1920, p. 5.

VALERO, A, "'Sirio' y su viaje próximo", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid*,* 13 de enero de 1928, p. 6.

VAQUER, E., "Los humoristas españoles", en *El Globo*, Madrid, 3 de noviembre de 1907, pp. 1, 3.

—— "Segundo Salón de Humoristas", en *El Globo*, Madrid, 22 de noviembre de 1908, pp. 1-2.

—— "Exposición Sancha, Medina Vera y Hermoso", en *El Globo*, Madrid, 15 de diciembre de 1908, p. 1.

—— "Tercer Salón de humoristas", en *El Globo*, 11 de noviembre de 1909, Madrid, p. 2.

—— "Las caricaturas de "Tito"", en *La Época,* Madrid, 13 de diciembre de 1910, Madrid, p. 3.

VEGUE Y GOLDONI, A., "Conferencia de José Francés sobre los humoristas", en *El Imparcial,* Madrid, 25 de marzo de 1919, p. 4.

—— "'Garabatos', por K-Hito", en *El Imparcial,* Madrid, 13 de enero de 1926, p. 3.

—— "¿Por qué no se funda en Madrid un Museo Nacional de Dibujos, Estampas y Grabados?", en *La Voz,* Madrid, 26 de noviembre de 1932, p. 4.

—— "Joaquín Xaudaró ha muerto", en *La Voz,* Madrid, 1 de abril de 1933, p. 4.

—— "Comunicamos a nuestros lectores con infinita tristeza que hoy ha fallecido el ilustre caricaturista don Manuel Tovar", en *La Voz,* Madrid, 10 de abril de 1935, p. 1.

VILLA, A. V. de la , "Algo sobre nuestros dibujantes. Luis Bagaría, el gran caricaturista", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 11 de enero de 1929, pp. 8, 9.

VILLAHERMOSA, P. A., "La caricatura política. Apuntes para un libro", en *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 15 de marzo de 1902, p. 3.

—— "La caricatura política. Apuntes para un libro", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 30 de marzo de 1902, p. 1.

—— "La caricatura política. Apuntes para un libro", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 15 de abril de 1902, p. 1.

—— "La caricatura política. Apuntes para un libro", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 2 de mayo de 1902, p. 4.

—— "Caricaturas", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 12 de septiembre de 1906, p. 1.

WHITE, M., "Despedida. Al gran humorista Joaquín Xaudaró", en *Blanco y Negro*, Madrid, 4 de septiembre de 1933, pp. 89-93.

ZAMACOIS, E., "Payasos y caricaturistas", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 6 de abril de 1905, p. 4.

—— "Mirando al boulevard", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 9 de diciembre de 1909, p. 10.

ZOZAYA, A., "Manolo Tovar", en *La Libertad*, Madrid, 6 de marzo de 1925, pp. 1-2.

—— "La musa bienhechora", en *La Libertad*, Madrid, 3 de febrero de 1931, p. 1.

Fuentes hemerográficas anónimas por fecha

— "Gedeón. El número de ayer", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 27 de octubre de 1898, p. 1.

— "La Caricatura", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 9 de septiembre de 1899, p. 2.

— "Caricaturistas", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 12 de diciembre de 1899, p. 1.

— "Ecos", en *El Heraldo*, Madrid, 11 de marzo de 1900, p. 1.

— "El "Gedeón" político", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 19 de diciembre de 1900, p. 3.

— "Concurso de caricaturas", en *El Liberal,* Madrid, 1 de febrero de 1903, p. 1.

— "Concurso de caricaturas", en *El Liberal,* Madrid, 26 de febrero de 1903, p. 1.

— "Rojas-"Frollo"", en *El Globo*, Madrid, 21 de octubre de 1903, p. 2.

— "Decíamos ayer", en *ABC*, Madrid, 1 de junio de 1905, p. 5.

— "Eduardo Sojo", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 21 de febrero de 1908, p. 1.

— "Conferencia de Luis de Tapia", en *El País*, Madrid, 22 de octubre de 1910, p. 1.

— "Exposición de Bellas Artes. Conferencia de Sancha", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 11 de noviembre de 1910, p. 2.

— "Noticias generales", en *La Época,* Madrid, 12 de noviembre de 1910, p. 1.

— "Caricaturas talladas", en *Nuevo Mundo*, Madrid, 12 de enero de 1911, p. 5.

— "Por una caricatura", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 27 de abril de 1912, p. 4.

— "Un concurso. Para los dibujantes", en *El Imparcial,* Madrid, 6 de agosto de 1912, p. 1.

— "Un salón de humoristas", en *El País*, Madrid, 24 de diciembre de 1914, p. 1.

— "En el Ateneo. Conferencia de Castelao", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 15 de mayo de 1915, p. 4.

— "Venga Humorismo", en *El Mentidero*, Madrid, 27 de noviembre de 1915, p. 4.

— "El primer Salón de Humoristas de Barcelona", en *La Esfera,* Madrid, 26 de febrero de 1916, pp. 12-13.

— "En honor de Leal da Camara", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 18 abril 1916, p. 2.

— "La exposición Raemaekers", en *España*, Madrid, 16 noviembre 1916, p. 13.

— "La Exposición de José Francés", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 12 de enero de 1917, p. 2.

— "Los Humoristas", en *La Esfera,* Madrid, 27 de enero de 1917, pp. 17-18.

— "Bagaría, en Londres", en *España*, Madrid, 8 de marzo de 1917, p. 12.

— “Los Humoristas”, en *La Esfera,* Madrid, 16 de marzo de 1918, pp. 10-11.

— “Concurso de caricaturas”, en *El Globo*, Madrid, 14 de mayo de 1918, p. 3.

— “Bagaría en el banquillo”, en *El Sol,* Madrid, 27 de febrero de 1919, p. 6.

— “En el Salón de Humoristas. Conferencia de José Francés: “Humorismo, caricatura e historia de los Salones de Humoristas”, en *El Sol,* Madrid, 25 de marzo de 1919, p. 6.

— “Asociación de Dibujantes”, en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 3 diciembre 1919, p. 3.

— “El Salón de Humoristas”, en *La Esfera,* Madrid, 13 de marzo de 1920, pp. 17-18.

— “Humorismo. Conferencia de ‘K-Hito’, en *El Sol,* Madrid, 24 de marzo de 1920, p. 5.

— “En honor de Castelao”, en *La Libertad*, Madrid, 4 de junio de 1920, p. 6.

— “Noticias generales”, en *La Época,* Madrid, 9 junio 1920, p. 3.

— “Galicia y el humorismo de Castelao. Conferencia de José Francés”, en *El Sol,* Madrid, 13 de junio de 1920, p. 10.

— “Un triunfo de López Rubio”, en *La Acción,* Madrid, 25 de junio de 1920, p. 3.

— “”El Buen Humor, Madrid, ”. Festival en el Parisiana”, en *La Acción,* Madrid, 28 de julio de 1920, p. 2.

“La Asociación de Dibujantes Españoles. Festival en el Parisiana”, en *La Voz,* Madrid, 4 agosto 1920, p. 7.

— “Conferencia del señor Manchón sobre ‘Lo cómico’”, en *El Imparcial,* Madrid, 23 de marzo de 1921, p. 6.

— “Lecturas y conferencias. En el Salón de Humoristas”, en *ABC*, Madrid, 3 de abril de 1921, p. 27.

— “El espejo irónico”, en *El Imparcial,* Madrid*,* 24 de abril de 1921, p. 12.

— “Salón de Humoristas. La Señorita Corredoira”, en *La Correspondencia de España*, Madrid, 8 de junio de 1922, p. 5.

— “Homenaje a Ricardo Marín”, en *La Libertad*, Madrid, 2 de marzo de 1923, p. 4.

— “Un homenaje nacional al caricaturista Bagaría”, en *El Sol,* Madrid, 4 de junio de 1923, p. 4.

— “El banquete en honor de Luis Bagaría”, en *La Voz,* Madrid, 4 de junio de 1923, p. 7.

— “Los ases de la caricatura. Francisco Sancha”, en *Madrid Cómico*, Madrid, 23 de noviembre de 1923, pp. 8-9.

— “Humoristas de hoy”, en *Nuevo Mundo*, Madrid, 23 de noviembre de 1923, p. 36

— “Los sucesores de Picón”, en *La Esfera,* Madrid, 26 de enero de 1924, p. 32.

— “El baile de los malhumoristas”, en *Muchas Gracias*, Madrid, 24 de marzo de 1924, p. 12.

— “Homenaje a Luis Bagaría”, en *El Sol*, Madrid, 24 de diciembre de 1924, p. 8.

— “Los Caricaturistas. Una Exposición de Bagaría. Homenaje a Manuel Tovar. ¿Y Sileno?”, en *La Época, Madrid,* 11 de marzo de 1925, p. 2.

— “El homenaje a Tovar”, en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 30 de marzo de 1925, p. 1.

— “El banquete a Manolo Tovar”, en *El Imparcial,* Madrid, 30 de marzo de 1925, p. 3.

— “El merecido homenaje a Manolo Tovar”, en *La Voz,* Madrid, 30 de marzo de 1925, p. 3.

— “La fiesta en honor del genial caricaturista Manuel Tovar”, en Madrid, *El Sol,* 31 de marzo de 1925, p. 8.

— “El homenaje a Forain”, en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 17 de abril de 1925, p. 1.

— “Una conversación con Forain”, en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 21 de abril de 1925, p. 1.

— “Los dibujantes españoles”, en *El Imparcial,* Madrid, 22 de noviembre de 1925, p. 3.

— “El banquete a ‘K-Hito’”, en *El Imparcial,* Madrid, 17 de enero de 1926, p. 2.

— “Luis Bello y Luis Bagaría”, en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 27 de abril de 1926, p. 2.

— “Estampas de Madrid”, en *El Imparcial,* Madrid*,* 12 de mayo de 1926, p. 3.

— “Conferencia de ‘Bon’”, en *El Heraldo de Madrid,* Madrid*,* 8 de septiembre de 1926, p. 2.

— “El éxito de ‘Bon’”, en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 22 de marzo de 1927, p. 2.

— “El banquete de despedida a nuestro caricaturista ‘Bon’”, en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 16 de abril de 1927, p. 4.

— “‘Bon’ en Nueva York”, en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 3 de junio de 1927, p. 1.

— “Una exposición de dibujantes españoles en Nueva York. El Presidente de la Unión de Dibujantes Españoles nos dice…”, en *La Nación*, Madrid, 22 de noviembre de 1927, p. 4.

— “El homenaje de despedida a ‘Sirio’, organizado por la Unión de Dibujantes Españoles”, en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 14 de enero de 1928, p. 11.

— “El baile de humoristas”, en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 27 de febrero de 1928, p. 2.

— "XII Salón de Humoristas", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid*,* 19 de abril de 1929, p. 2.

— "Cómo veían las máscaras Gavarni y Ortego", en *La Esfera,* Madrid, 1 de marzo de 1930, pp. 16-18.

— "Sin título" en *La Esfera,* Madrid, 28 de junio de 1930, p. 28.

— "El Heraldo de Madrid, a la censura", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 19 de octubre de 1930, p. 9.

— "En el Maria Isabel triunfó el caricaturista 'Bon' con su conferencia muda", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 7 de septiembre de 1931, p. 5.

— "Por qué ha sido suspendido el Vorwaerts", en *Luz,* Madrid*,* 7 de julio de 1932, p. 5.

— "Bagaría asegura que lo más penoso para el caricaturista es ser gubernamental y lo más arriesgado caricaturizar a las mujeres", en *Voz*, Madrid, 24 de octubre de 1932, p. 3.

— "Joaquín Xaudaró era uno de los caricaturistas más populares e ingeniosos", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 1 de abril de 1933, p. 14.

— "Conferencia de don José Francés sobre los humoristas franceses", en *El Imparcial,* Madrid, 3 de mayo de 1933, p. 2.

— "Torniamo a l'antico", en *Gracia y Justicia*, Madrid, 7 de julio de 1934, p. 6.

— "Sem o la gloria de lo efímero", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid*,* 1 de diciembre de 1934, p. 3.

— "Hoy han muerto dos grandes figuras del Madrid popular", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 10 de abril de 1935, pp. 14-16.

— "Los que no fueron", en *La Voz,* Madrid, 12 de abril de 1935, p. 1.

— "Días después de morir Tovar", en *La Voz,* Madrid, 24 de abril de 1935, p. 2.

— "Manuel Tovar y su arte", en *La Voz,* Madrid, 29 de mayo de 1935, p. 3.

— "Las caricaturas de Tovar no pueden perderse", en *La Voz,* Madrid, 5 de junio de 1935, p. 4.

— "Un juicio de Manolo del Arco sobre la caricatura personal", en *El Heraldo de Madrid,* Madrid, 19 de septiembre de 1935, p. 7.

APÉNDICE

Apéndice I: Relación de publicaciones hemerográficas consultadas

Apéndice II: Exposiciones de caricatura y humor gráfico en Madrid (1898-1936)

Tabla 4: Exposiciones de caricatura y humor gráfico en Madrid (1898-1936).

Apéndice III: Los Salones de Humoristas.

Tabla 5: Salones de Humoristas de Madrid, 1907-1935. Datos organizativos.

Tabla 6: Salones de Humoristas de Madrid, 1907-1935. Participantes.

Tabla 7: Salones de Humoristas de Madrid, 1907-1935. 50 artistas con mayor número de participaciones.

Tabla 8: Salones de Humoristas de Madrid 1914-1935. 50 artistas con mayor número de participaciones.

APÉNDICE I

Relación de publicaciones periódicas consultadas[1]

1. Publicaciones españolas

Nota: Incluimos entre paréntesis información adicional en aquellos casos en los cuales existe una coincidencia en el nombre con otra publicación así como para los periódicos y revistas editados en lugares distintos de la ciudad de Madrid.

ABC

La Acción (Madrid. 1916)

Acción socialista (Madrid. 1914)

Los Aliados (Madrid)

Alrededor del mundo (Madrid)

La Ametralladora (Madrid)

El Año político

La Avispa (Madrid)

Blanco y negro (Madrid. 1891)

La Broma

Buen humor (Madrid)

La Campana de Gràcia (Barcelona)

El Cardo

La Caricatura (Madrid. 1892)

La Codorniz (Madrid)

La Correspondencia de España

La Correspondencia militar

Cosmópolis (Madrid. 1919)

¡Cu-Cut! (Barcelona)

Crisol (Madrid. 1931)

Crónica (Madrid. 1929)

El Debate (Madrid. 1881)

El Día (Madrid. 1916)

Don Quijote (Madrid. 1892)

El Duende (Madrid. 1913)

Elegancias (Madrid)

La Época (Madrid. 1849)

La Esfera (Madrid. 1914)

L'Esquella de la Torratxa (Barcelona)

España (Madrid. 1915)

Estampa (Madrid. 1928)

El Fascio

El Fígaro (Madrid. 1879)

La Flaca (Barcelona. 1869)

Frente rojo

La Gaceta de las artes gráficas del libro y de la industria del papel

La Gaceta literaria (Madrid. 1927)

Gedeón (Madrid)

Gil Blas (Madrid. 1864)

Gil Blas (Madrid. 1882)

El Globo (Madrid. 1875)

Gracia y justicia

El Gran Bvfón

Grecia (Sevilla)

La Guasa (Barcelona)

Gutiérrez (Madrid)

El Heraldo de Madrid

Horizonte (Madrid. 1922)
La Ilustración española y americana
El Imparcial (Madrid. 1867)
Informaciones
La Lectura (Madrid)
El Liberal (Madrid. 1879)
La Libertad (Madrid. 1919)
Luz (Madrid. 1932)
Madrid cómico
Menipo
El Mentidero (Madrid)
Mercurio (Barcelona)
El Mono azul
Monos (Madrid)
El Motín (Madrid)
Muchas gracias (Madrid)
Mundo gráfico
Mundo obrero
La Nación (Madrid. 1916)
La Nueva España
Nuevo mundo (Madrid)
El País (Madrid. 1887)
Por esos mundos (Madrid)
Prometeo (Madrid. 1908)
Reflector (Madrid)
La Revista blanca (Madrid)
La Risa (Madrid. 1922)
La Semana (Madrid. 1934)
El Siglo futuro
El Socialista
El Sol (Madrid. 1917)
La Tribuna
V-ltra (Madrid)
Vida socialista
La Voz (Madrid)

2. Publicaciones internacionales

L'Assiette au Beurre (París)
Le Canard Enchainé (París)
La Caricature (París)
Le Charivari (París)
Evening Standard (Londres)
Fliegende Blätter (Múnich)
The Humorist (Londres)
Le Journal Amusant (París)
Kladderadatsch (Berlín)
La Lune (París)
The London Opinion (Londres)
Jugend (Múnich)
The Passing Show (Londres)
Péle Méle (París)
Psst... ! (París)
Punch (Londres)
Le Rire (París)
Simplicissimus (Múnich)
The Studio (London)

APÉNDICE II

Tabla 4. Exposiciones de caricatura y humor gráfico en Madrid, 1898-1936.

Tabla 4. Exposiciones de caricatura y humor gráfico en Madrid. 1898-1936

Año	Mes / Meses	Recinto	Artistas	Tipo	Género
1900	Mayo	Salón Lacoste en Carrera de San Jerónimo 53	Tomás Leal da Camara	Individual	Caricaturas personales
1905	Abril	Salón Vilches en Calle del Príncipe 21	Francisco Sancha y Tomás Lengo	Grupo	Escenas de la vida diaria
1905	Diciembre	Salón Vilches en Calle del Príncipe 21	Francisco Sancha	Individual	Escenas de la vida diaria
1906	Marzo	Tienda de Prats en Plaza del Ángel	José María Gascón	Individual	Tipos regionales
1907	Mayo	Salón Vilches en Calle del Príncipe 21	Xaudaró, Sancha y Medina Vera	Grupo	Géneros diversos
1908	Febrero	Salón Vilches en Calle del Príncipe 21	Xaudaró, Sancha y Medina Vera	Grupo	Géneros diversos
1908	Diciembre	Salón Vilches en Calle del Príncipe 21	Sancha, Medina Vera, Hermoso	Grupo	Géneros diversos
1908	Abril	Salón Vilches en Calle del Príncipe 21	Maximino Peña, Lozano-Sidro	Grupo	Géneros diversos
1909	Mayo	Salón Suárez en Calle Cedaceros	Miguel S. J. Suárez	Individual	Exposición de Chirigotas
1909	Abril-Mayo	Salón Ferro en Calle Alcalá 21	Apa (Feliu Elías)	Individual	Caricatura social
1909	Abril-Mayo	Salón Ferro en Calle Alcalá 21	Fernado Marco	Individual	Caricatura decorativa
1909	Diciembre	Salón Vilches en Calle del Príncipe 21	Hermann Paul	Individual	Escenas de la vida diaria
1910	Enero	Salón Hispania en Calle Príncipe 4	Anca, Sánchez, Mimó	Grupo	Exposición de caricaturas
1910	Marzo	Salón Hispania en Calle Príncipe 4	Joaquín Larregla	Individual	Caricaturas personales / Escenas de la vida diaria
1910	Mayo-Junio	Salón Hispania en Calle Príncipe 4	Lorenzo Brunet	Individual	Caricaturas personales / Dibujos
1910	Diciembre	Salón Ferro en Calle Alcalá 21	Tito (Exoristo Salmerón)	Individual	Escenas de la vida madrileña
1911	Mayo-Junio	Salón Hispania en Calle Príncipe 4	Joaquín Xaudaró	Individual	Escenas de la vida diaria
1911	Octubre	Salón Iturrioz en Calle Fuencarral 20	Tomás Pellicer	Individual	Caricaturas personales
1912	Enero	Local particular en Calle Cedaceros	Francisco Monereo	Individual	Caricaturas en madera
1912	Abril	Salón Iturrioz en Calle Fuencarral 20	Alfonso Castelao	Individual	Escenas de la vida diaria
1912	Mayo	Centro Gallego	Karikato y Alfonso Castelao	Grupo	Géneros diversos en exposición de arte gallego
1912	Diciembre	Salón Iturrioz en Calle Fuencarral 20	Tomás Pellicer y Filiberto Montagud	Individual	Caricaturas personales / Caricaturas escultóricas
1913	Abril	Salón del Círculo Conservador	Pedro Antequera Aizpiri	Individual	Escenas de la vida diaria
1913	Junio	Salón del diario *La Tribuna*	Francisco Galván	Individual	Caricaturas personales y Escenas de la vida diaria
1915	Mayo	Salón del Arte Moderno en Calle Carmen 13	K-Hito (Ricardo García)	Individual	Escenas de la vida diaria
1915	Junio	Salón del Arte Moderno en Calle Carmen 13	Francisco López Rubio	Individual	Caricaturas personales
1915	Noviembre	Salón del Arte Moderno en Calle Carmen 13	Tito (Exoristo Salmerón)	Individual	Caricatura social
1916	Abril	Salón de la Cerámica Artística	Ventura Requejo y Martínez Feduchi	Grupo	Escenas de la vida diaria
1916	Abril	Salón Lacoste en Carrera de San Jerónimo 53	Cesar Abín	Individual	Caricaturas personales
1916	Junio	Salón del diario *La Tribuna*	K-Hito	Individual	Caricaturas germanófilas sobre la I Guerra Mundial
1916	Octubre-Noviembre	Salón Iturrioz en Calle Fuencarral 20	Alcalá del Olmo, Bagaría, Bartolozzi, Cerezo Vallejo, López Rubio, Penagos, Varela de Seijas, Vivanco	Grupo	Caricaturas sobre la I Guerra Mundial
1916	Noviembre	Centro Agrario en Calle del Príncipe	Louis Raemaekers	Individual	Caricaturas aliadófilas sobre la I Guerra Mundial
1918	Junio	Palacio de Cristal del Retiro	Ricardo Marín	Individual	Dibujos de 'El Quijote'
1919	Marzo	Salón del Ateneo en Calle del Prado 21	Tito (Exoristo Salmerón)	Individual	Caricatura social
1919	Julio	Salón del Arte Moderno en Calle Carmen 13	K-Hito, Castillo y Galván	Grupo	Muñecos de trapo
1920	Mayo	Hotel Palace	Julián Gamoneda	Individual	Caricaturas del 'Cuerpo médico de la Corte'

Tabla 4. Exposiciones de caricatura y humor gráfico en Madrid. 1898-1936

Año	Mes / Meses	Recinto	Artistas	Tipo	Género
1920	Mayo	Centro Gallego, Plaza Santa Ana	Alfonso Castelao	Individual	Escenas de la vida gallega
1923	Octubre	Café de Castilla en Calle Infantas 29	Sirio	Individual	Caricaturas personales
1925	Enero	Salón del Ateneo en Calle del Prado 21	Romero Escacena	Individual	Caricaturas personales
1925	Abril	Salón del Ateneo en Calle del Prado 21	Sacul (Miguel Lucas)	Individual	Caricaturas personales de personalidades
1925	Mayo-Junio	Casa Nancy en Carrera de San Jerónimo 40	Francisco Sancha	Individual	Obras (quizá no solo caricaturas)
1925	Mayo-Junio	Palacio de Cristal del Retiro	Luis Bagaría (ESAI)	Individual	Caricaturas inéditas
1925	Noviembre	Salón del Arte Moderno en Calle Carmen 13	Colectiva: dibujantes UDE	Grupo	Géneros diversos
1925	Noviembre	Palacio de Bibliotecas y Museos	Colectiva: dibujantes UDE	Grupo	Géneros diversos
1926	Mayo	Salón de Exposiciones de la UDE	Colectiva: dibujantes UDE	Grupo	Estampas de Madrid
1926	Junio	Salón del Círculo de Bellas Artes en Calle Alcalá	Federico Ribas	Individual	Autocaricaturas
1927	Marzo	Salón del Ateneo	Colectiva: dibujantes UDE	Grupo	Obras que viajarán a la exposición de abril en Nueva York
1927	Abril	Lyceum Femenino en Calle de Miguel Ángel 40	Bon (Ramón Bonet Sintes)	Individual	Caricaturas personales
1929	Mayo	Salón del diario *Heraldo de Madrid*	J. Domingo Mena	Individual	Caricaturas y dibujos
1929	Mayo-Junio	Café de Castilla en Calle Infantas 29	Sirio	Individual	Caricaturas personales
1929	Diciembre	Sociedad Española Amigos del Arte en calle Recoletos	Luis Lasa	Individual	Caricaturas personales
1930	Enero	Salón de la U.D.E. En Av. Pi y Maragall 9	Colectiva: dibujantes UDE	Grupo	Géneros diversos
1930	Mayo	Lyceum Femenino en Calle de Miguel Ángel 40	Gori	Individual	-
1930	Mayo	Lyceum Club	George Franklin	Individual	Caricaturas personales
1930	Mayo	Salón de la U.D.E. en Calle Pi y Maragall 9	Antonio Solís Ávila	Individual	Caricaturas personales
1931	Febrero	Salón del diario *Heraldo de Madrid*	Angel Boué	Individual	-
1931	April	Casa Central de Andalucía	Romero Escacena	Individual	Caricaturas personales
1932	Abril	Centro Gallego, Plaza Santa Ana	Luis Prende	Individual	Caricaturas personales y dibujos humorísticos
1932	Mayo	Salón del diario *Heraldo de Madrid*	Sacul (Miguel Lucas)	Individual	Caricaturas de tapices de Goya
1932	Septiembre	Casa de Aragón de Madrid	Rafael Cardona	Individual	Caricaturas personales en madera
1932	Diciembre	Salón del Círculo de Bellas Artes en Calle Alcalá	José Ardid	Individual	Caricaturas personales
1933	Enero	Salón del diario *Heraldo de Madrid*	Norberto Beberide	Individual	Caricaturas personales
1933	Abril	Salón del Ateneo en Calle del Prado 21	Patricio Sánchez Álvarez	Individual	Caricaturas metálicas
1933	Mayo	Salón del Círculo de Bellas Artes en Calle Alcalá	Francisco López Rubio	Individual	Historietas
1933	Diciembre	Centro Cultural del Cuerpo Auxiliar Subalterno del Ejército	Doctor Alcázar	Individual	Caricaturas personales
1935	Mayo	Salón del Círculo de Bellas Artes en Calle Alcalá	Manolo Tovar	Individual	Caricaturas personales
1936	Mayo	Salón del Ateneo en Calle del Prado 21	Manuel Del Arco	Individual	Caricaturas personales

Fuente: Elaboración propia. © José Luis Guijarro, 2016.

APÉNDICE III

Tabla 5. Salones de Humoristas de Madrid, 1907-1935. Datos organizativos.

Tabla 5. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Aspectos organizativos

SALONES DE CARICATURAS / SALONES DE HUMORISTAS (1907-1909)

Año	Salón nº	Organizador	Local	Inauguración	Nº Obras	Nº Participantes
1907	**I**	Revista *Por el Arte*	Salón Iturrioz	15/10/07	250	54
1908	**II**	Revista *Por el Arte*	Salón Iturrioz	14/10/08	211	13
1909	**III**	Revista *Por el Arte*	Salón Iturrioz	04/11/09	97	24

SALONES DE HUMORISTAS (1914 - 1935)

Año	Salón nº	Organizador	Local	Inauguración	Nº Obras	Nº Participantes
1914	**I**	José Francés	Casa Alier	09/12/14	61	13
1915	**II**	José Francés y Juan Alcalá del Olmo	Salón Arte Moderno	02/12/15	64	31
1916	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	-
1917	**III**	José Francés	Galería General del Arte	12/01/17	342	110
1918	**IV**	José Francés	Círculo de Bellas Artes	26/02/18	400	131
1919	**V**	José Francés	Círculo de Bellas Artes	06/02/19	400 (aprox.)	123
1920	**VI**	José Francés	Círculo de Bellas Artes	03/03/20	300 (aprox.)	115
1921	**VII**	José Francés	Museo de Arte Moderno / Palacio de Bibliotecas y Museos	04/03/21	400	126
1922	**VIII**	José Francés	Museo de Arte Moderno / Palacio de Bibliotecas y Museos	25/05/22	266	123
1923	**IX**	José Francés	Palacio de Cristal del Retiro	01/06/23	510	150
1924	**-**	-	-	-	-	-
1925	**-**	-	-	-	-	-
1926	**-**	-	-	-	-	-
1927	**X**	UDE (Presidente: *K-Hito)*	Círculo de Bellas Artes	24/05/27	295	103
1928	**XI**	UDE (Presidente: *K-Hito)*	Círculo de Bellas Artes	02/04/28	130	81
1929	**XII**	UDE (Presidente: J. Xaudaró*)*	Museo de Arte Moderno / Palacio de Bibliotecas y Museos	17/06/29	131	48
1930	**XIII**	UDE (Presidente: J. Xaudaró*)*	Teatro Alkázar	10/11/30	150	67
1931	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	-
1932	**XV**	UDE (Presidente: J. Francés)	Círculo de Bellas Artes	28/03/32	300 (aprox.)	68
1933	**XVI**	UDE (Presidente: J. Francés)	Círculo de Bellas Artes	25/05/33	200 (aprox.)	60 (aprox.)
1934	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	-
1935	**XVIII**	UDE (Presidente: F. Ribas)	Círculo de Bellas Artes	11/11/35	213	60 (aprox.)
1936	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**

Fuente: Elaboración propia. © José Luis Guijarro, 2016.

APÉNDICE III

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid, 1907-1935. Participantes.

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Abad												•														1
Abín								•					•													2
Acín											•															1
Adsuara									•		•															2
Aguirre																								•		1
A. Aguirre												•														1
L. Aguirre								•	•	•	•	•														5
R. M. de Alberti												•														1
Alcalá del Olmo					•	•			•			•														4
Alcaraz														•												1
Alfaraz																	•	•								2
Albí												•														1
Aldabalde												•														1
Alfonso										•																1
Ali-k-ido											•															1
Allí													•													1
Almer										•																1
Almoguera	•								•	•	•	•	•	•			•									8
F. Alonso						•		•	•	•	•					•		•								7
J. Alonso								•																		1
Alonso Moyano	•																					•				2
Álvarez de Estrada										•																1
Álvarez de la Puebla									•																	1
Álvarez Farelo / Fareis										•				•												2
Álvarez Herrero																	•									1
Amor								•	•	•		•														4

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Amús								•																		1
Andrés												•														1
Androtello										•																1
Angulo Gros																	•	•								2
Ángel																		•								1
Antequera Aizpiri						•		•	•	•	•			•		•					•					8
APA	•																									1
Arcos																					•					1
Arcante								•																		1
Argiz											•		•													2
Arias											•															1
Aristizábal																						•				1
Aristo Téllez																	•									1
Arniches										•																1
Arola								•																		1
Arribas														•												1
Arroyo																	•									1
Arteta								•	•																	2
Artrue																								•		1
Asenjo																						•				1
Asiain								•	•																	2
Asorey					•			•	•																	3
J. de Asproz												•														1
M. de Asproz												•														1
Ateraga, Teresa																		•								1
Atiza	•																									1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Augusto																			•							**1**
Autoriana													•													**1**
Avecilla											•															**1**
Avelló													•													**1**
Avrial	•								•																	**2**
Ayensa								•																		**1**
Aznar									•	•											•					**3**
Azpiroz										•																**1**
Bagaría	•	•																								**2**
Ballesteros														•												**1**
Baquero	•																									**1**
Barbero											•					•										**2**
Bardasano																	•	•								**2**
Baroja	•																									**1**
Barradas								•	•	•	•															**4**
J. Barradas												•														**1**
R. P. Barradas												•	•													**2**
Barrero									•																	**1**
B. Bartolozzi		•	•					•	•	•	•															**6**
S. Bartolozzi		•	•			•		•	•	•	•	•	•	•		•	•		•							**13**
Baules								•																		**1**
Bayo																								•		**1**
Bea, Luis																	•	•								**2**
Beberide														•												**1**
Bellón																								•		**1**
Bellón Iriarte o Uriarte													•	•												**2**

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
A. Beltrán													•													1
Bendala																					•	•		•		3
Benet																					•					1
Benlliure										•		•	•													3
Bercher																•										1
Bermúdez Franco														•												1
Bilbao																	•									1
Biosca																					•					1
Blanco y Lumbreras												•														1
Blas								•									•									2
Blasco de la Vega																						•				1
Blázquez														•												1
Bluff														•			•	•				•				4
Boaventura											•															1
Bon						•								•		•										3
Bonell									•																	1
Bonilla San Martín		•																								1
Borobio																•	•	•								3
Botas								•																		1
Botet, Luisa										•																1
Bove																								•		1
Bover														•												1
Brañez										•		•	•	•												4
Brime, Amparo									•					•												2
Brime, Gloria														•												1
Brocona																					•					1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Brunet	•							•			•	•	•													**5**
Bueno																					•					**1**
Bujados					•	•		•	•	•	•	•	•	•							•					**10**
Burgos																	•									**1**
Caballero																			•							**1**
Cabana																								•		**1**
Cabanes												•		•												**2**
Cabañas									•	•		•		•			•	•								**6**
Cabrerizo	•																									**1**
Cadenas																	•		•							**2**
Calín								•																		**1**
Callejo								•			•															**2**
Calvo												•														**1**
Campo												•														**1**
Canalejas									•																	**1**
A. Cano									•	•																**2**
J. Cano										•																**1**
Cantos														•												**1**
Cañavate																	•									**1**
Cañedo								•																		**1**
Capdevielle																	•									**1**
Cappiello	•																									**1**
Carrasco									•																	**1**
Casado																					•					**1**
Casares Mosquera											•	•	•	•												**4**
Casero														•		•			•							**3**

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Castanys								•					•													2
Castañeda																	•				•					2
Casteig								•	•	•	•	•		•												6
Castejón													•													1
Castelao		•	•			•					•	•														5
Castellanos									•																	1
E. Castillo								•																		1
F. Castillo								•																		1
G. Castillo										•																1
M. Castillo								•		•																2
Castresana								•	•	•	•															4
Castro Gil											•	•		•												3
Castro Soriano												•		•		•	•					•				5
Cataluña Espert																						•		•		2
Cebreros Uranga																•	•									2
Cebrián																	•	•								2
Cerezo Vallejo			•			•		•				•														4
Cero								•	•	•																3
Cidon	•																									1
Cilla														•												1
Cócera												•	•	•												3
Colet									•	•	•															3
Coll														•												1
Collar																	•	•								2
Colmena												•		•							•					3
Colonia														•												1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Compostela																	•									1
Condams	•																									1
Córdova														•												1
Cornet	•								•																	2
Corredoira, María													•													1
Cortés												•														1
Cortezo														•		•		•			•					4
Crooke								•	•																	2
Cuéllar										•																1
Cuesta								•	•	•	•	•	•	•			•							•		9
Cuesta Sancho														•												1
Cyrano									•	•	•	•	•	•												6
Chacón									•	•		•	•													4
D'Hoy						•		•	•	•	•	•	•													7
Davo									•																	1
Dehesa									•	•	•	•	•													5
Delgado										•		•												•		3
Demetrio						•		•	•			•	•	•			•	•			•					9
Demócrito	•																									1
Derqui									•																	1
Díaz								•						•							•					3
Díaz Jul																					•					1
Díaz de Quijano								•																		1
Díaz Reguilón																					•					1
Díaz Spottorno														•												1
Diego								•		•	•	•														4

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Diz									•	•																2
R. Domingo												•	•													2
Domínguez																	•					•				2
Dorronsoro									•	•		•														3
Echea					•	•			•	•				•							•					6
Eguizagaray																	•									1
Elbo								•																		1
Encina														•												1
Eno								•																		1
Enrique de la Rega	•																									1
Enríquez										•																1
Escobar								•																		1
Escudero												•		•												2
Eseme								•	•		•															3
Espada																					•	•		•		3
España														•												1
Esplandiú										•			•	•								•				4
Estebita																								•		1
Esteban		•															•					•		•		4
Faes																						•				1
Fanez								•																		1
Farguis	•																									1
Fariña	•																									1
A. Fernández													•									•				2
Fernández Corral									•	•																2
Fdez. Cuervo, Andrés														•												1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Fdez. Cuervo (Hermanas)														•												1
Ferrán			•																							1
Ferrando									•																	1
Ferrer									•			•		•		•					•	•				6
Ferrer de Morgado										•																1
Ferrer Sama										•			•	•												3
Ferrero									•	•		•		•												4
Fersal																					•					1
Fervá																	•	•								2
Flores														•												1
Folch	•																									1
Folchi	•																									1
"Fra César"									•																	1
Frau											•			•												2
Fresno	•				•	•		•	•	•		•		•							•					9
Frías										•																1
Fuente														•			•					•				3
Gabaraín																•										1
Galán														•												1
Galindo														•				•			•	•		•		5
Gallardo														•												1
Gallegos			•					•				•														3
Galván					•	•						•														3
Gamoneda												•														1
Garay														•												1
Garcés																					•					1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
García												•														1
Garcíalez																			•		•	•				3
García Ascot												•														1
García Cuervo														•												1
García de la Prada												•														1
García Gómez																	•									1
García Labiano												•														1
García López																		•								1
García Perate											•	•														2
M. Garrido								•	•	•	•	•	•	•			•	•	•		•			•		12
Claro Garrido														•												1
Garrió			•																							1
Gasellas	•																									1
Gassó									•																	1
Gaya									•																	1
Geiger														•												1
Germán																					•					1
Gervá														•												1
Gil									•																	1
Gil Losillas										•																1
Gil de Vicario										•	•	•	•	•		•										6
Giráldez									•	•																2
Girón																								•		1
Gómez														•												1
Gómez Pamo																					•					1
González de Mendoza														•												1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
González de la Peña	•								•																	2
González de la Serna										•																1
González Prieto													•													1
Gori																					•	•				2
Got																					•					1
Goy									•																	1
Goya														•												1
Grau Barrera																						•				1
Grau Miró	•							•	•																	3
Guezala								•	•																	2
Güell								•	•																	2
Guillot														•												1
Gutiérrez																		•	•							2
A. Gutiérrez-Larraya									•																	1
T. Gutiérrez-Larraya									•	•	•	•	•	•												6
Gutiérrez Solana														•												1
Guzman										•																1
Hernández Martí	•													•												2
Hernanz									•	•																2
Herrera												•	•													2
Herreros																	•									1
Hevia									•	•	•	•														4
Hidalgo de Caviedes												•				•	•		•							4
Horacio																					•	•				2
Hortelano																		•								1
Huidobro										•																1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Ibáñez	•					•			•																	**3**
Ibáñez García								•																		**1**
Ibáñez Nosellas								•	•																	**2**
Ibarra								•	•																	**2**
Ifliguez	•																									**1**
Iglesias																								•		**1**
Igual Ruiz												•	•	•												**3**
Indioff												•														**1**
Iñaki										•																**1**
Isaso																	•									**1**
Iscar										•																**1**
Ismer												•														**1**
Isper																			•							**1**
Issi																	•									**1**
Izquierdo Durán						•		•	•	•	•						•									**6**
Jacinto									•		•															**2**
Jean		•	•																							**2**
Jordana														•												**1**
Jose Juan											•															**1**
Jou								•																		**1**
Juan José									•		•		•													**3**
Juan Luis								•	•		•		•	•												**5**
Julián												•														**1**
Junceda	•								•																	**2**
Karikato	•		•			•		•	•	•	•	•				•	•		•		•					**12**
Karles								•																		**1**

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Kike								•	•	•																3
K-Hito						•		•	•		•	•	•	•		•	•	•	•		•					12
Kin-Hito																			•							1
Lafitte								•																		1
Lagarde																•					•	•				3
Lamaga																								•		1
Lara								•	•																	2
J. Larco														•												1
S. Larco														•												1
Lario																	•									1
Larregla								•																		1
Lazard								•																		1
Leal da Cámara												•														1
Leiro																					•					1
Lengo	•																									1
León Astruc									•	•	•		•	•		•										6
Linage									•	•				•												3
Lladó									•																	1
Llaverias	•																									1
Llorens			•										•	•												3
Lobus												•														1
López														•												1
López Alonso																								•		1
López Benjumea														•												1
López Díaz										•																1
López Escoriaza													•	•		•					•					4

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
López Morelló								•		•																2
López Motos																					•					1
López Olalla																						•				1
López Padilla														•												1
López Rey														•												1
López Roberts, Mª Ángela																		•	•					•		3
López Rubio						•		•			•		•			•						•				6
López Ruiz														•												1
López Sánchez												•														1
Lozano Rey																	•		•			•				3
Lozano Sidro	•																•	•			•	•				5
Loygorri								•	•	•	•	•							•							6
Lucas														•												1
Luis Fernando						•		•																		2
Luque																					•					1
Machimbarrena									•																	1
Macías																					•					1
Madrazo			•																							1
Madroñero																		•								1
Maeztu												•														1
Manchón		•	•		•	•		•	•		•	•	•	•							•					11
Mansberger											•			•												2
Manzanedo										•																1
Marco																					•					1
Marín					•			•				•	•	•												5
Marín Ribera								•																		1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Márquez			•		•	•		•						•			•									6
Martí Alonso								•	•	•	•	•														5
Martín de la Arena									•			•														2
Martín Rivera														•												1
Martínez								•						•			•									3
Martínez, Mª Luisa										•																1
Martínez Amuátegui									•																	1
Martínez Baldrich								•	•	•																3
Martínez Cazador														•												1
Martínez Feduchi								•	•																	2
Martínez Moya									•																	1
Martínez Quintanilla												•														1
Martínez Rubio												•														1
Martínez de León																•										1
Martorell									•	•		•														3
Mas									•																	1
Maside												•														1
Masit									•																	1
Masriera	•																									1
Massaguer													•													1
Matamala																								•		1
A. Mateos						•			•	•																3
F. Mateos										•																1
Maura														•												1
Max											•															1
Máximo									•				•													2

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Mel														•			•									2
De Mena												•		•												2
Menda									•																	1
Meléndez												•														1
Melendreras																	•									1
Méndez																								•		1
Menéndez									•			•		•												3
Merelo	•	•	•																							3
Merlo									•	•	•															3
Messeguer																					•					1
Mezquita										•																1
Mihura																	•									1
Millán, Paula												•		•			•				•					4
Mínguez Varela								•																		1
Miranda					•																					1
Molina Gallent																						•				1
Moliné																	•					•				2
Mompou	•																									1
Monso																					•					1
Montagud	•		•			•							•	•			•	•	•							8
Montenegro														•												1
Moraleda														•												1
Morales																								•		1
Mosquera								•																		1
Morán								•	•	•		•														4
Moré									•																	1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Moreno																	•									1
Moyano	•		•																							2
Muecas	•																									1
S. Nagy												•														1
Narbona																								•		1
Navas Linares			•																							1
Neneta													•	•												2
Nico								•																		1
Nogueira								•	•	•				•												4
Nolito														•			•									2
Nordau										•																1
Nunes, Emmerico Hartwich											•	•														2
Núñez								•						•												2
Obi													•	•												2
Ochoa								•	•	•	•	•	•	•												7
Ochoa Benjumea									•																	1
Olaguibel Urbina																					•	•				2
Oms								•	•	•			•	•												5
De Onís													•													1
Opisso	•																									1
Orbegozo																	•	•						•		3
Ordax, Mª del Carmen										•		•	•	•			•									5
Osés														•												1
Ovejero								•																		1
Ozores												•		•		•										3
Padilla														•												1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Palacio																					•					1
B. Palencia									•	•																2
J. Mª. Palma									•	•		•														3
B. de Pantorba													•	•		•										3
Paquita																					•					1
Parals																		•								1
Pardo									•		•			•												3
M. Pedraza																								•		1
Pedraza		•	•						•			•														4
Pedraza Blanco																•		•	•			•				4
Pedrazas																•	•									2
Pedrós																					•			•		2
Peinador																						•		•		2
Pelayos												•														1
Perales														•												1
Perals de Loaysa																	•									1
Pellicer			•		•	•		•	•		•		•													7
Pellón																	•	•	•							3
Penagos						•		•	•			•				•										5
Peña								•																		1
Perdigón														•												1
Perdiguero										•																1
Perchicot										•																1
Periquet									•																	1
Perla								•																		1
Pérez	•																									1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Pérez Brocona																						•				1
Pérez Compans																		•			•	•				3
Pérez Dolz												•		•												2
Pérez Durias												•					•									2
Pérez Mora											•															1
Pérez Muñoz														•												1
Pérez Seoane																						•				1
Pérez Valdés														•												1
Perillo														•												1
"Petit" Alandi								•																		1
Phili										•																1
Pick	•																									1
Picó																	•	•			•	•		•		5
Pikuin										•																1
Pinazo													•													1
Planas	•																									1
Podadera																								•		1
Polo												•														1
Ponito																					•					1
Pons y Pelayo										•																1
Poppelreuter											•	•														2
Puyol Rivera																		•								1
Jaime Prada													•													1
Prat Ubach								•																		1
Priego																					•	•				2
M. Prieto																						•		•		2

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
G. Prieto										•	•		•	•												4
J. Prieto														•												1
Pucheo																	•									1
Puig											•	•														2
Puyalte																								•		1
Quesada														•			•									2
Quintana (Sócrates)									•	•		•														3
Rab																						•				1
Ramírez	•	•	•			•		•		•	•	•		•												9
Ramos, Máximo								•			•	•	•	•		•										6
Raoul																								•		1
Recas																						•				1
Redondo, Manuel																•										1
Redonet																	•									1
Régulez																	•									1
Reinoso										•		•														2
Renet																•										1
Requejo								•	•					•												3
Reyes										•																1
Ribas								•	•	•	•	•	•	•			•				•	•		•		11
Rico												•														1
Riera								•																		1
Rincón								•					•				•							•		4
Río Rosa										•																1
Riquer								•																		1
Ristori de la Cuadra																	•									1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Riudavets														•												1
Rivera																	•									1
Rivero Gil										•				•								•				3
Roberto																•	•	•	•							4
Robledano	•		•		•	•		•			•															6
Robles										•		•										•		•		4
Joaquín Roca													•													1
Rodio																•		•								2
Rodríguez						•																				1
Rodríguez Iglesias																		•								1
Roldán	•																	•	•							3
Romero										•																1
Roqueta								•																		1
Rosa																					•					1
Roski																						•				1
Rovira													•	•												2
Roviralta	•																									1
Rubio (Pilar o Luisa)										•	•															2
Ruhemann, Helmut											•															1
Ruiz														•												1
Saavedra																					•					1
Sagañoles, Pepita								•	•	•																3
E. Sáinz																	•									1
F. Sáinz																	•									1
F. Salamanca	•								•																	2
M. Salamanca									•																	1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Salamero Resa																						•				1
Salas																					•					1
Salazar										•								•			•	•				4
Salmerón								•	•																	2
Sama														•			•	•	•							4
Sancha	•							•				•				•			•		•	•		•		8
Sancha, J. M.																					•					1
Sánchez			•							•				•												3
Sánchez Estrada										•																1
Sánchez Vázquez														•												1
Sanchís Yago									•			•														2
Sancho									•																	1
Sanmartí								•	•	•																3
Santiesteban										•	•	•					•									4
C. Santiesteban												•														1
J. Santiesteban												•														1
Sanz																	•									1
San Martín														•				•								2
Luis Serrano													•													1
Serny																					•	•				2
Servert																					•	•				2
Sierra, María										•																1
Sierra de Silva										•																1
Sileno	•					•																				2
Simón																		•			•	•		•		4
Sinolenova									•																	1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Sirio									•	•	•	•	•													5
Smith	•																									1
Sobrino								•	•		•															3
Soca														•												1
Solana	•																									1
José Solana													•													1
Solís														•					•		•					3
Sota								•		•	•															3
Sotero																					•					1
Sourrié										•																1
Sousa														•												1
Summers										•		•														2
Talma																		•								1
Tapia, Alma																•	•	•								3
Tauler																	•	•								2
Tejada																•										1
Tenreiro													•	•												2
Tienda										•																1
Tito					•	•		•	•	•	•	•	•	•												9
Tono																•										1
Torrado, Guadalupe										•																1
Torrent, Roberto																						•				1
Torres Pérez														•												1
Trajano										•	•	•					•	•								5
Trillo								•																		1
Tomé de la Iglesia													•													1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Torrado												•														1
Tovar	•					•																•				3
Trelles	•																									1
Truán								•					•													2
Tute												•														1
Uceta									•	•	•	•														4
Ullastres										•		•														2
Valenciano Gayá																						•				1
Valentines																	•									1
Varela de Seijas												•														1
Vázquez														•												1
Vázquez Díaz										•	•	•														3
Vega																						•				1
Ventosa, María										•				•												2
Vera											•															1
Vercher										•																1
Verdugo		•	•																							2
Vicente																	•									1
Victor														•												1
Vidi								•																		1
Viera Landa																	•									1
Viladomat																					•					1
Vivanco		•	•																							2
Xaudaró	•							•						•		•		•	•		•					7
Ximénez Herráiz																•	•	•	•							4
Ximpa														•												1

Tabla 6. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. Participantes

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Yarnoz									•	•																2
Ybáñez												•														1
Yubera																		•								1
Zalo																								•		1
Zamora								•	•		•	•	•	•					•							7
Zapata														•												1
Zas													•	•				•			•			•		5
Zavalo														•												1
Zubiaurre									•																	1
Zubillaga												•														1
Zúñiga									•																	1

Total participantes documentados	54	13	24		13	31		112	128	123	75	124	72	150		38	81	48	27		68	53		40		1274
Total participantes según la organización	54	13	24		13	31		110	131	123	115	126	123	150		103	81	48	31		67	60		60		1463

Fuente: Elaboración propia. © José Luis Guijarro, 2016.

APÉNDICE III

Tabla 7. Salones de Humoristas de Madrid, 1907-1935. 50 artistas con mayor número de participaciones.

Tabla 7. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. 50 artistas con mayor número de participaciones

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
S. Bartolozzi		•	•			•		•	•	•	•	•	•	•		•	•		•							13
K-Hito						•		•	•		•	•	•	•		•	•	•	•		•					12
Karikato	•		•			•		•	•	•	•	•				•	•		•		•					12
M. Garrido								•	•	•	•	•	•	•			•	•	•		•			•		11
Manchón		•	•		•	•		•	•		•	•	•	•							•					11
Ribas								•	•	•	•	•	•	•			•				•	•		•		11
Bujados					•	•		•	•	•	•	•	•	•							•					10
Cuesta								•	•	•	•	•	•	•			•							•		9
Demetrio						•		•	•			•	•	•			•	•			•					9
Fresno	•				•	•		•	•	•		•		•							•					9
Ramírez	•	•	•			•		•		•	•	•		•												9
Tito					•	•		•	•	•	•	•	•	•												9
Almoguera	•								•	•	•	•	•	•			•									8
Antequera Aizpiri						•		•	•	•	•			•		•					•					8
Montagud	•		•			•							•	•			•	•	•							8
Sancha	•							•				•				•			•		•	•		•		8
D'Hoy						•		•	•	•	•	•	•													7
F. Alonso						•		•	•	•	•					•		•								7
Ochoa								•	•	•	•	•	•	•												7
Pellicer			•		•	•		•	•		•		•													7
Xaudaró	•							•						•		•		•	•		•					7
Zamora								•	•		•	•	•	•					•							7
B. Bartolozzi		•	•					•	•	•	•															6
Cabañas									•	•		•		•			•	•								6
Casteig								•	•	•	•	•		•												6
Cyrano									•	•	•	•	•	•												6

Tabla 7. Salones de Humoristas de Madrid 1907-1935. 50 artistas con mayor número de participaciones

SALONES DE HUMORISTAS (1907-1935)

Participante / Año	'07	'08	'08	'10-13	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Echea					•	•			•	•				•							•					**6**
Ferrer									•			•		•		•					•	•				**6**
Gil de Vicario										•	•	•	•	•		•										**6**
Izquierdo Durán						•		•	•	•	•						•									**6**
León Astruc									•	•	•		•	•		•										**6**
López Rubio						•		•			•		•			•						•				**6**
Loygorri								•	•	•	•	•							•							**6**
Márquez			•		•	•		•						•			•									**6**
Ramos, Máximo								•			•	•	•	•		•										**6**
Robledano	•		•		•	•		•			•															**6**
T. Gutiérrez-Larraya									•	•	•	•	•	•												**6**
Brunet	•							•			•	•	•													**5**
Castelao		•	•			•					•	•														**5**
Castro Soriano												•		•		•	•					•				**5**
Dehesa									•	•	•	•	•													**5**
Galindo														•				•			•	•		•		**5**
Juan Luis								•	•		•		•	•												**5**
L. Aguirre								•	•	•	•	•														**5**
Lozano Sidro	•																•	•			•	•				**5**
Marín					•			•				•	•	•												**5**
Oms								•	•	•			•	•												**5**
Ordax (Mª del Carmen)										•		•	•	•			•									**5**
Penagos						•		•	•			•				•										**5**
Picó																	•	•			•	•		•		**5**

Fuente: Elaboración propia. © José Luis Guijarro, 2016.

APÉNDICE III

Tabla 8. Salones de Humoristas de Madrid, 1914-1935. 50 artistas con mayor número de participaciones.

Tabla 8. Salones de Humoristas de Madrid 1914-1935. 50 artistas con mayor número de participaciones

SALONES DE HUMORISTAS (1914-1935)

Participante / Año	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
K-Hito		•		•	•		•	•	•	•		•	•	•	•		•					12
M. Garrido				•	•	•	•	•	•	•			•	•	•		•			•		12
S. Bartolozzi		•		•	•	•	•	•	•	•		•	•		•							11
Ribas				•	•	•	•	•	•	•			•				•	•		•		11
Karikato		•		•	•	•	•	•				•	•		•		•					10
Bujados	•	•		•	•	•	•	•	•	•							•					10
Manchón	•	•		•	•		•	•	•	•							•					9
Cuesta				•	•	•	•	•	•	•			•							•		9
Demetrio		•		•	•			•	•	•			•	•			•					9
Tito	•	•		•	•	•	•	•	•	•												9
Fresno	•	•		•	•	•		•		•							•					8
Antequera Aizpiri		•		•	•	•	•			•		•					•					8
Almoguera					•	•	•	•	•	•			•									7
Sancha				•				•				•			•		•	•		•		7
D'Hoy		•		•	•	•	•	•	•													7
F. Alonso		•		•	•	•	•					•		•								7
Ochoa				•	•	•	•	•	•	•												7
Zamora				•	•		•	•	•	•					•							7
Ramírez		•		•		•	•	•		•												6
Montagud		•							•	•			•	•	•							6
Pellicer	•	•		•	•		•		•													6
Xaudaró				•						•		•		•	•		•					6
Cabañas					•	•		•		•			•	•								6
Casteig				•	•	•	•	•		•												6
Cyrano					•	•	•	•	•	•												6
Echea	•	•			•	•				•							•					6

Tabla 8. Salones de Humoristas de Madrid 1914-1935. 50 artistas con mayor número de participaciones

SALONES DE HUMORISTAS (1914-1935)

Participante / Año	'14	'15	'16	'17	'18	'19	'20	'21	'22	'23	'24-26	'27	'28	'29	'30	'31	'32	'33	'34	'35	'36	Salones
Ferrer					•			•		•		•					•	•				**6**
Gil de Vicario						•	•	•	•	•		•										**6**
Izquierdo Durán		•		•	•	•	•						•									**6**
León Astruc					•	•	•		•	•		•										**6**
López Rubio		•		•			•		•			•						•				**6**
Loygorri				•	•	•	•	•							•							**6**
Ramos, Máximo				•			•	•	•	•		•										**6**
T. Gutiérrez-Larraya					•	•	•	•	•	•												**6**
Márquez	•	•		•						•			•									**5**
Castro Soriano								•		•		•	•					•				**5**
Dehesa					•	•	•	•	•													**5**
Galindo										•				•			•	•		•		**5**
Juan Luis				•	•		•		•	•												**5**
L. Aguirre				•	•	•	•	•														**5**
Marín	•			•				•	•	•												**5**
Martí Alonso (Srta.)				•	•	•	•	•														**5**
Oms				•	•	•			•	•												**5**
Ordax (Mª del Carmen)						•		•	•	•			•									**5**
Penagos		•		•	•			•				•										**5**
Picó													•	•			•	•		•		**5**
Sirio					•	•	•	•	•													**5**
Trajano						•	•	•					•	•								**5**
Zas									•	•				•			•			•		**5**
B. Bartolozzi				•	•	•	•															**4**

Fuente: Elaboración propia. © José Luis Guijarro, 2016.