

## **Principios de la caricatura**

Del mismo autor

*The Grumbler* (1791)

*A Provincial Glossary, with a Collection of Local Proverbs, and Popular Superstitions* (1787)

*A Treatise on Ancient Armour* (1786)

*Military Antiquities* (1786)

*A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue* (1785)

*Supplements to the Antiquities* (1783-1787)

*Advice to the Officers of the British Army. With the addition of some Hints to the Drummer and Private Soldier* (1783)

*The Antiquities of England and Wales* (1772)

Francis Grose

**Principios de la caricatura**

Seguidos de un ensayo sobre  
la pintura cómica

Estudio introductorio y traducción  
por José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski



difusión

Primera edición, 2011

© Katz Editores  
Charlone 216  
C1427BXF-Buenos Aires  
Calle del Barco Nº 40, 3º D  
28004-Madrid  
**www.katzeditores.com**

Título de la edición original: *Rules for Drawing Caricaturas:  
with an Essay on Comic Painting (1788)*

© José Emilio Burucúa, 2011  
© Nicolás Kwiatkowski, 2011

ISBN Argentina: 978-987-1566-58-7  
ISBN España: 978-84-92946-31-0

1. Humor Gráfico. 2. Caricaturas. I. Burucúa, José Emilio,  
prolog. II. Kwiatkowski, Nicolás, prolog. III. Burucúa, José  
Emilio, trad. IV. Kwiatkowski, Nicolás, trad. V. Título  
CDD 741.5

El contenido intelectual de esta obra se encuentra  
protegido por diversas leyes y tratados internacionales  
que prohíben la reproducción íntegra o extractada,  
realizada por cualquier procedimiento, que no cuente  
con la autorización expresa del editor.

Diseño de colección: tholön kunst

Impreso en España por Safekat S.L.  
28019 Madrid

Depósito legal: M-19938-2011

# Índice

- 7 Advertencia
- 11 Estudio introductorio
  
- 75 Principios de la caricatura
- 115 Ensayo sobre la pintura cómica

extraño. Esta extraordinaria facultad suya llega a probar que es posible decir de lo sublime que raya en el borde extremo del ridículo.<sup>142</sup>

Esta opinión de Wright, ampliada por Paulson,<sup>143</sup> nos remite, nuevamente, a la hipótesis que esbozamos más arriba acerca de la concatenación de lo ridículo y lo sublime, todavía presente en la práctica artística a fines del siglo XVIII.

## VIII

Llegamos, por fin, al autor y al libro que aquí publicamos. Francis Grose (1731-1791) nació en Londres, hijo de un inmigrante suizo, el joyero Jacob Grose, y su esposa Anne. Francis recibió una educación clásica, pero ya en 1747 se incorporó como voluntario a los regimientos de infantería ingleses que se encontraban en Flandes. Poco después, fue trasladado a una unidad dedicada a controlar el contrabando en Kent, donde en mayo de 1750 se casó con Catherine (1733?-1774). En 1751 se retiró del ejército y se dedicó a la heráldica (como heraldo de la ciudad de Richmond entre 1755 y 1763). Desde su abandono de la milicia, estudió dibujo con William Shipley en Londres, pero entre 1759

142 Sobre la vidriera de la imprenta de Mrs. Humphrey en St. James' Street, la opinión era que "todo lo que era sublime y todo lo que era ridículo, perteneciente al *beau monde* pasaba como las imágenes de una linterna mágica por delante de su ventana", véase Thomas Wright, *The Works of James Gillray*, *op. cit.*, p. 12.

143 Ronald Paulson, en *Representations of Revolution, 1789-1820*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1983, pp. 168-169, insiste en que el grotesco de Gillray, aplicado a la caricatura política, se vincula con lo sublime burlesco, una idea que atribuye también a Edmund Burke.

y 1762 se vio obligado, debido a penurias económicas, a volver a las armas, esta vez en Surrey. Tras retirarse, siguió viviendo allí, aunque visitaba frecuentemente Londres, ciudad en la que se vinculó con otros artistas y donde exhibió en la *Society of Artists* en 1767-1768 y en la *Royal Academy* durante los nueve años siguientes. Los primeros grabados que Grose publicó fueron las ilustraciones de la segunda edición de *A Voyage to the East Indies* (1766), libro escrito por su hermano John Henry (1732-1774).

Tiempo después, Francis comenzó a editar *The Antiquities of England and Wales* (con varias versiones y suplementos entre 1772 y 1787), un libro de grabados de edificios medievales que incluía como novedad textos explicativos junto a las imágenes. Según la introducción, su propósito era que el libro fuese “para el uso de los que desean, sin demasiado esfuerzo, hacerse de un conocimiento general de los temas tratados en esta edición”, un motivo similar al que exponía en sus contribuciones al periódico *Antiquarian Repertory* de 1775 a 1787. Desde 1772, Grose viajó y registró mediante el dibujo sus observaciones, que serían publicadas como grabados pocos meses después. Muchos de sus amigos contribuyeron con sus propias imágenes, entre ellos John Inigo Richards, Paul Sandby y Moses Griffith. A veces, el texto que acompañaba a la imagen provenía de libros ya publicados o de otros anticuarios, en otros casos Grose reunía el material y escribía los textos él mismo: se publicaron 60 suplementos de ese tipo a las *Antiquities*. La adición de 1776, que cerraba el cuarto volumen, había sido propuesta como la última, pero un año después Grose comenzó a publicar una nueva serie de fascículos que llegó a los tres volúmenes antes de que el proyecto se interrumpiera debido a que el autor fue convocado al servicio militar activo entre 1778 y 1783.

El regreso a las armas y su mala relación con su comandante, George Onslow, lo llevaron a publicar en 1783 un panfleto satí-

rico, *Advice to the Officers of the British Army. With the addition of some Hints to the Drummer and Private Soldier*, que se burlaba de la conducción militar inglesa durante la guerra de independencia de las colonias americanas, al tiempo que criticaba la corrupción y el vicio de soldados y oficiales. Tras volver a Londres, Grose comenzó a participar asiduamente de las reuniones de la *Society of Antiquaries*, de la que era miembro desde 1757. Pronto reinició la publicación de sus *Supplements to the Antiquities*, con imágenes de otros artistas, como H. Grimm, obra que quedó concluida en 1787 con 309 láminas (hubo una segunda edición completa de todos los volúmenes en 1783-1787).

En 1785, Grose publicó *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue* y en 1787 *A Provincial Glossary, with a Collection of Local Proverbs, and Popular Superstitions*. Ambas obras reunían una impresionante colección de los usos del habla popular e incluían unas 9 mil expresiones que el *Dictionary* de Samuel Johnson, de 1755, no había tenido en cuenta. En 1786, Grose publicó *Military Antiquities* y *A Treatise on Ancient Armour*, basados ambos en los libros de su biblioteca y en las armaduras conservadas en la Torre de Londres, textos que reflexionaban también acerca de la música militar de la década de 1740. En 1791 publicó un volumen de ensayos satíricos, *The Grumbler*, en el que afirmaba que había vuelto a recorrer el país en busca de antigüedades, aunque era ya “demasiado gordo para andar a caballo y demasiado pobre para pagar un carruaje”. Reunió *The Antiquities of Scotland* con viajes en 1788, 1789 y 1790 y las publicó en 1791, también inició el trabajo para unas *Antiquities of Ireland*, pero murió en su segunda visita al país del trébol, el 12 de mayo de 1791. Su sobrino Daniel y Edward Ledwich completaron el proyecto en 1796.

La obra de Grose que hemos traducido, publicada originalmente en Londres como *Rules for Drawing Caricaturas: with an Essay on Comic Painting*, se imprimió por primera vez en 1788



y tuvo una segunda edición en 1791. Ella presenta dos cuestiones básicas. La primera retoma y adapta los preceptos de Le Brun a una práctica artística de la fisonomía que resulte adecuada para caricaturizar a los ingleses según sus propios conceptos de lo que es bello, feo, grotesco o sublime. Es la parte llamada “Principios de la caricatura”. La segunda cuestión se refiere a los recursos compositivos y estilísticos que hacen de una pintura o un dibujo un vector de la risa. Su tratamiento constituye el “Ensayo sobre la pintura cómica”. Las monstruosidades como tema que mueve a risa han quedado reducidas al defecto y a la deformidad leves, que sólo por el contraste con el oficio o la profesión del retratado, objeto de la sátira visual, pueden provocar la situación cómica: el músico sordo, el danzarín con piernas torcidas, la seductora añosa. Se desprende de esta primera comprobación que el choque de rasgos contradictorios suscita la carcajada: una pareja despereja en años y tamaños, un anacronismo de la vestimenta, de los utensilios de la acción o de la escenografía, una incompatibilidad flagrante entre el carácter de un personaje y su función. Para Grose, Hogarth es el maestro que más lejos ha llegado en el empleo de todos esos instrumentos; sus pinturas y sus grabados componen el *corpus* visual clásico de la risa.

Ernst H. Gombrich analizó el librito de Grose y lo ubicó en una suerte de cadena de textos y ejercicios que componen la historia de la caricatura.<sup>144</sup> El valor más alto de ese trabajo residiría en la libertad con que su autor propuso tratar las propor-

144 Ernst H. Gombrich, “El experimento de la caricatura”, en Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Turín, Einaudi, 1965, p. 427. Ernst Kris y Ernst H. Gombrich, “The principles of caricature”, en Ernst Kris, *Psychoanalytic explorations in art*, Nueva York, Shocken Books, 1964, pp. 189-203.

ciones de un rostro para obtener un repertorio muy amplio de caras cómicas, sobre la base de una geometría sencilla y evidente. El propósito de Grose no excedió el de una sátira amable que nos permitiría conocer y tolerar mejor a nuestro prójimo. Su idea de la caricatura es la de una diversión educadora del espíritu propio, ajeno y colectivo, sin estridencias ni crueldades. Las monstruosidades y su parentesco posible con lo diabólico o los juegos incomprensibles de la creatividad divina se han eclipsado, como también lo ha hecho cualquier deslizamiento hacia la inversión carnavalesca. La risa de la pintura cómica de Grose apunta, a lo sumo, hacia una reforma gradual de las costumbres que garantice la convivencia amable entre las personas. Sus *desiderata* no parecen estar muy lejos de los de Voltaire y su ironía, en el plano de las prácticas sociales y culturales. Claro que el liberalismo triunfante en Inglaterra ha ahuyentado las exasperaciones a las que el despotismo y la intolerancia reinantes en la Francia absolutista empujaron al Arouet. El texto y los dibujos de Grose corresponden perfectamente al tiempo burgués de una risa bajo control, que desactivó el Carnaval y que renunció a indagar la realidad profunda del mundo humano. Esta tarea comenzaría a ser recuperada para la risa por Baudelaire, en una clave hecha de desasosiego y de cierto temblor satánico.<sup>145</sup> Freud nos enseñó, entre 1905 con su ensayo sobre el chiste y 1928 con sus páginas escuetas y densas sobre el humor, hasta qué punto lo cómico es también un territorio de autoconocimiento y autoformación necesarios del yo.<sup>146</sup> El maestro Gombrich nos

145 Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001, pp. 81-117, con una excelente introducción acerca de “Lo cómico y lo grotesco” de Valeriano Bozal.

146 Ernst Kris, “The Psychology of Caricature”, en Ernst Kris, *Psychoanalytic explorations in art, op. cit.*, pp. 173-188.

mostrará de qué manera la carga experimental del arte cómico es ejercicio tentador, descubridor, riesgoso y paradójicamente tiránico de la libertad.<sup>147</sup> Nuestro Grose ha quedado lejos de todo ello pero su lectura ha sido, no obstante, instructiva, agradable, no tan sencilla, pues suscitó dudas y perplejidades que nos condujeron a la excursión histórica y conceptual de este estudio introductorio.

<sup>147</sup> Ernst H. Gombrich, “L’arte e le figurazioni satiriche nell’epoca romantica” y “Le armi del vignettista”, en Ernst H. Gombrich, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell’arte*, Turín, Einaudi, 1971, pp. 182-191 y 192-215.

## Principios de la caricatura<sup>1\*</sup>

A pesar de que, con cierta razón, se considera generalmente que el arte de la caricatura es un talento peligroso, más apropiado para hacer temer a un artista que para hacerlo estimar; se debe sin embargo convenir que hay mucho de injusticia en el deseo de condenar un arte por el abuso que alguno haya podido hacer de él.

Para decidir con sensatez acerca del mérito de aquello de lo que tenemos la intención de hablar, no se debe olvidar que es uno de los elementos de la pintura satírica y que, como la poesía así denominada, puede ser empleado con el mayor de los éxitos para reivindicar la virtud y la decencia insultadas, pues permite señalar a los culpables al público, único tribunal que éstos no pueden desestimar; y los hace temblar ante la sola idea de ver sus locuras, sus vicios, expuestos ante la punta acerada del ridículo, esos mismos [defectos] que ellos cubrirían con desdén de sangrientos reproches.

<sup>1</sup> La obra de Grose se publicó originalmente en Londres como *Rules for Drawing Caricatures: with an Essay on Comic Painting*. La primera edición se imprimió en 1788 y la segunda en 1791. El título de la traducción francesa de la obra es *Principes de Caricatures*. Hemos traducido la obra a partir de la edición francesa y la hemos compulsado con la *princeps* inglesa.

\* Las notas en números romanos son de Grose. Las notas con números arábigos son de los traductores. [N. del E.]

Para formarse en este arte, es necesario que aquellos a quienes está destinado aprendan a dibujar la cabeza a partir de buenos principios, y según las formas y las proporciones a las cuales los europeos han vinculado la idea de belleza.<sup>1</sup> Deben familiarizarse con estas formas, estas pro-

<sup>1</sup> Los rasgos del rostro humano, la forma y las proporciones del cuerpo y de los miembros no son los mismos en todos los países: es sobre su armonía más o menos perfecta, su variación más o menos sensible, que se fundan las ideas locales de la belleza y de la fealdad [deformidad en la edición inglesa]. Digo local porque no parece que existiera una idea determinada o positiva de la una o de la otra. Para que ésta existiera, sería necesario que fuera la misma para todos, y esto no ocurre, sino más bien todo lo contrario, pues difiere fuertemente según los países, de modo que lo que en uno es considerado el complemento de la belleza, es, en otro, exceso de la fealdad [deformidad].

En Marruecos y en China, la belleza consiste en una corpulencia excesiva; en los Alpes, los habitantes de los valles agradecen a la Providencia por tener adornado su cuello por el bocio, lo que en otros lugares es considerado un objeto repugnante de fealdad [deformidad].

Los ojos grandes y los pequeños, los dientes blancos y los negros, generan la admiración de ciertos pueblos. Las narices largas y achatadas son admiradas en algunas partes del África, y los tártaros por el contrario tienen una predilección tan marcada por las narices pequeñas que, al hablar de una mujer del serrallo de Tamerlán, destacaban como un rasgo de una enorme belleza que ella no tuviera prácticamente nariz y que respirara únicamente por dos pequeñas aberturas.

Los escultores de la antigua Grecia parecen haber observado cuidadosamente las formas y las proporciones que constituyen la belleza para los europeos, y se sometieron escrupulosamente a ellas en la ejecución de sus estatuas; estas medidas se encuentran expuestas con exactitud en todos los buenos libros elementales de dibujo. Una ligera alteración de estas proporciones, producida por la protuberancia de cualquier rasgo del rostro, constituye lo que solemos denominar *carácter*. Sirve para distinguir los rasgos que se destacan y para fijar la idea de identidad. Pero si esta alteración es exagerada, se convierte en una carga o *caricatura*.

Si consideramos superficialmente los pocos rasgos que componen el rostro del hombre y su semejanza general, creeríamos imposible que se pudiera producir una cantidad suficiente de caracteres bastante variados como para distinguir a un hombre de otro. Pero cuando, por el contrario, se

porciones, y volverse hábiles para retratarlas de memoria, dibujar luego a partir de los modelos de yeso, de los que París conserva un conjunto tan numeroso como excelente y poco dispendioso, y si tienen la ocasión, deben sobre todo dibujar a partir del natural.

Una vez que sean capaces de dibujar bien la cabeza, podrán entretenerse en acercar o separar las diferentes líneas de proporción y marcar el lugar de los rasgos, y encontrarán placer en ver que de las diversas combinaciones resultan diferentes rostros extraordinarios que causarán su asombro.

---

considera el cambio sorprendente producido por el aumento de un rasgo y la disminución de otro, por la extensión o la disminución de su distancia recíproca o por un cambio cualquiera en sus proporciones, no se alcanza a ver dónde habría de detenerse la extensión de sus combinaciones.

Los pintores de caricaturas deben evitar exagerar los rasgos característicos de sus sujetos, si no desean transformarlos en horribles en lugar de cómicos, y en lugar de hacer reír, excitar el horror y el disgusto. Es por esto que deben ceñirse a los límites de la verosimilitud [probabilidad en la edición inglesa].

La fealdad, según las ideas locales que al respecto tenemos, puede ser noble o común. La diferencia entre estos dos géneros de fealdad parece consistir en que la primera es positiva, o sea que peca por exceso, mientras que la segunda es negativa, o sea que peca por defecto. Por más alejados de la belleza que estén los rostros convexos, los rasgos salientes y las grandes narices aguileñas, dotan de un aire de dignidad a quienes los poseen; mientras que los rostros cóncavos y chatos, las narices quebradas o redondas, parecen anunciar alguna cosa común o baja. Los primeros parecen haber sobrepasado los límites de la belleza, los segundos no haberlos alcanzado jamás. Los rostros rectos, que en las mujeres griegas producen un carácter de belleza, se encuentran en el medio entre la negativa de la fealdad común y la positiva de la fealdad noble o imponente. Puede ser que debamos todas estas ideas a las primeras impresiones que hicieron sobre nosotros los retratos de los grandes hombres de la Antigüedad, todos los cuales, a excepción de Sócrates, han sido representados con rasgos prominentes y narices aguileñas. Es a partir de los retratos de los doce Césares que sus narices reciben el nombre de nariz a la romana.

Adquirirán para sí la facilidad de aprehender a primera vista el rasgo característico que particulariza a cualquier rostro extraordinario que pueda ofrecer la naturaleza.

Deben, inicialmente, en todo perfil, representarse una línea que, al tocar los extremos de la frente, de la nariz y del mentón, enmarca todo el rostro, como se ve en las figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8 de la primera ilustración. Luego deben destacar si esta línea es recta o angular, cóncava o convexa, o si ella es mixta y contiene diversas formas. Esta línea, que forma todo el contorno, debe ser considerada como la que constituye el género, mientras que la variedad accidental de los trazos es la que designa la especie de la cabeza humana.

Las diferentes especies de perfiles pueden ser divididas en:

Angulares.....	fig. 1
Rectos.....	fig. 2
Convexos .....	fig. 3
Cóncavos .....	fig. 4
Rectos convexos.....	fig. 5
Convexos rectos.....	fig. 6
Convexos cóncavos .....	fig. 7
Cóncavos convexos .....	fig. 8

Para evitar cualquier tipo de confusión entre los perfiles mixtos, hay que prestar atención a que se menciona primero la línea de la parte superior de la cabeza. Así, en el perfil convexo cóncavo de la fig. 7, la parte superior de la cabeza es convexa y la parte inferior es cóncava.

Las narices pueden dividirse en: