

La (mala) lengua de la caricatura: la verdad en tiempos de crisis

The (wrong) language of the caricature: the truth in time of crisis

Marie-Linda Ortega Kuntscher

(Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle)

[marie-linda.ortega@univ-paris3.fr]

E-ISSN: 2173-1071

IC - Revista Científica de Información y Comunicación
2015, 12, pp. 81 - 108

<http://dx.doi.org/10.12795/IC.2015.i01.03>

Para Jean Vilar que asistió a las primicias de esta reflexión y ya no está

Resumen

Ortego publica en 1869 una serie de álbumes, *Menestra*, en los que hace alarde de una multiplicidad de recursos gráficos e iconográficos, jugando con el idioma, las referencias a la pintura o a la obra grabada y dibujada de Goya, para difundir su convicción democrática y republicana. Partiendo del motivo de la “sombra”, analizamos los procedimientos utilizados en las litografías relacionándolos con los contextos político, estético y cultural.

Abstract

In 1869, Ortego published a series of Menestra albums in which he made prominent use of multiple graphic and iconographic processes, playing with the language, with references to paintings and to Goya's engravings and drawings, with the aim of disseminating his democratic and republican beliefs. Starting from the “shadow” motif, we shall analyse the processes used in the lithographies and relate them to the political, aesthetic and cultural contexts.

Palabras clave

Caricatura, arte, política, Ortego, Goya, España siglo XIX

Keywords

Caricature, art, politic, Ortego, Goya, Spain XIXth century



Sumario

1. Introducción: las vías de la “mala lengua” entre texto e imagen
2. La *mala sombra*
3. Goya: un referente insoslayable
4. La sombra y la historia de la pintura a modo de conclusión
5. Bibliografía

Summary

1. *Introduction: the channels of “wrong language” between text and image*
2. *The evil shade*
3. *Goya: an unavoidable benchmark*
4. *Shade and the history of painting by way of conclusion*
5. *References*

Le resultará quizá algo sorprendente a la/al lector(a) encontrar en un número dedicado a las literaturas marginadas, en concreto a la prensa y la sátira en tiempos de crisis, una reflexión sobre la caricatura decimonónica, cuando determinadas publicaciones periódicas consiguieron gracias a ella, a lo largo del siglo, superar con creces los éxitos de venta de la “prensa seria”¹. Sin embargo, el estudio de la caricatura de prensa sigue desatendido, pese a un resurgir del interés en esta última década en España², y casi ausente en los estudios académicos, como si se tratara de un fenómeno marginal de poca importancia, seguramente por no tenerse lo bastante en cuenta la complejidad de sus modalidades de funcionamiento así como sus múltiples niveles de lectura. Su estudio supone recurrir a metodologías variadas propias de áreas científicas: la filosofía estética, la Historia, y las historias sea la del arte, la de la comunicación o de la literatura y de los impresos³. ¡Tantas metodologías para un objeto de tan poca trascendencia, pensarán algunos, para esa nonada gráfica más cercana al garabato que a la obra de arte!

En oposición a estas afirmaciones, se ha de reiterar que la caricatura constituye una imagen compleja por tener su propia historia enredada con la historia de la pintura o del dibujo, sobre todo en sus inicios, y por estar vinculada

- 1 En su artículo “Humor y sátira en la historia de la comunicación valenciana: el caso de *La Traca*”, señala Antonio Laguna Platero las tiradas excepcionales que alcanzó el semanario valenciano en la segunda república. En años anteriores podemos mencionar las ediciones múltiples de varios números de *Fray Gerundio*, como lo subraya el propio Modesto Lafuente, que reflejan éxitos ocasionales cuando la segunda edición, ilustrada esta vez, de la totalidad de la obra, menos de dos años después de su inicio, confirma una aceptación excepcional. Algunos números de *El Cascabel* de Carlos Frontaura conocerán también varias ediciones pese a estar recogidas las caricaturas y artículos de más éxito en los almanaques anuales que publican a finales de año.
- 2 Solo citaremos como botones de muestra el estudio de Vicente Pla Vivas *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones* de 2010, las publicaciones del grupo de la Universidad de Valencia alrededor de Enrique Bordería Ortiz, Francisc. A. Martínez Gallego y Josep Ll. Gómez Mompert como *La risa periodística. Teoría, metodología e investigación en comunicación satírica* de 2010 o más recientemente la publicación colectiva *El humor en la historia de la comunicación*, dirigida por Antonio Laguna, sin pretender la exhaustividad. En Francia, desde el siglo XIX, la caricatura ha sido objeto de interés para muchos estudiosos, entre los más destacados Baudelaire, Champfleury y Grand-Carteret. En el último tercio del siglo XX, destacan trabajos como los del grupo franco alemán alrededor de Ursula Koch y Jean-Claude Gardes que abarca ahora toda Europa, el EIRIS, o los investigadores alrededor de Segolène Le Men.
- 3 Charles Baudelaire en el primer apartado de su artículo de 1855 *De la esencia de la risa y generalmente de lo cómico en las artes plásticas* indica que las caricaturas si bien valen por el acontecimiento que representan y por lo tanto merecen la atención del “historiador, del arqueólogo e incluso del filósofo”, también “contienen un elemento misterioso, durable, eterno que las encomienda a la atención del artista” (Baudelaire, 1855, p. 370). La traducción es mía ya que solo dispongo del texto francés.

con acontecimientos coetáneos no siempre de fácil identificación así como, aunque se olvide demasiado a menudo, con la lengua y sus creaciones más o menos duraderas, punto en el que propongo detenerme en este estudio.

1. Introducción: las vías de la “mala lengua” entre texto e imagen

El título escogido “La (mala) lengua de la caricatura” resulta programático y como tal requiere unas cuantas aclaraciones. Si bien evoca la consabida afirmación de Baudelaire según la cual la caricatura es un “argot platique” ([1857] 1968, p. 381), lo que puede remitir a una “mala lengua” gráfica, no correcta y “hablada” o dibujada por gente de “baja extracción”, es decir marginada o fuera de los círculos académicos del buen gusto; al añadirle los paréntesis intento llamar la atención sobre esta equivalencia, reactivarla con el fin de suscitar la reflexión. ¿Qué tiene que ver con la “lengua” la caricatura? ¿Será única la lengua que maneja? ¿Será la lengua de la caricatura inferior a la de los letrados? El adjetivo “gráfico” tuvo gran aceptación a mediados del siglo XIX (Ortega, 1994) y tal como lo utilizan los escritores decimonónicos remite a la capacidad de ciertas expresiones, coloquiales o no, de “exponer las cosas con la misma claridad que si estuvieran dibujadas”, según la tercera entrada del Diccionario de la Real Academia. La cual nos recuerda también su íntima relación con la escritura y la imprenta presente en la primera acepción, o cuando en la segunda especifica: “Dicho de una descripción, de una operación o de una demostración: que se representa por medio de figuras o signos”. Consideraré pues que la caricatura constituye un idioma gráfico expresivo con el fin de establecer un nuevo tipo de comunicación, por su forma y contenido, y por sus destinatarios gracias al vaivén entre la lengua y las imágenes del que sacaré partido la caricatura para multiplicar efectos amoldándose a las circunstancias y al contexto más favorable a su recepción.

Las “masas” a las que se destina la caricatura representan una diversidad de niveles de instrucción, es decir de niveles y modelos de comprensión. La lectura seguida no resulta al alcance de todos en la España de mediados del XIX con su tasa de analfabetismo muy por encima de las de los demás países europeos y significa un esfuerzo de comprensión y concentración muy distinto (Ortega, 2011) del que requiere la brevedad de un pie de grabado, aunque se trate de una redondilla, fácilmente memorizado. Este nuevo idioma recurre a un

fondo oral principalmente, o sea a elementos que pueden haber sido escritos pero han “pasado” a la oralidad, y tan variados como proverbios, canciones, clichés, fragmentos bíblicos, modas orales, particularidades provinciales, fórmulas de la predicación, poemas de moda.

Mas en la caricatura, el dibujo también viene a combinarse con una modalidad textual particular, la sátira, recalcando sus ironía, humor, exageración, crítica, no para sustituirse a ella sino antes para abrir más aún el campo de su recepción así como sus posibilidades semióticas⁴. Podemos clasificar las caricaturas en dos tipos: aquellas de índole alegórica que juegan con los símbolos y el lenguaje y, por otra parte, las que utilizan exclusivamente situaciones “reales” como punto de partida. Así, por ejemplo, las figuras idiomáticas, al cobrar una representación iconográfica, son devueltas al mundo de la sensación, de la emoción, más allá de la oposición entre lo inteligible y lo sensible⁵. Cuanto más trilladas sean, más automáticas se vuelven, escritas o pronunciadas “sin pensar”, mientras que su “escenificación” gráfica, las vuelve a “semantizar” provocando en el “receptor” un suspenso durante el que para mientes en el contenido de los vocablos utilizados gracias a la observación de la imagen propuesta. Cada receptor penetra la figura iconográfica mediante su experiencia subjetiva relacionándola con la capacidad de abstracción intelectual que es la suya según su “cultura”. La expresión gráfica se desarrolla en el espacio y el tiempo: espacio de la página del periódico de índole tan variada como la de la revista ilustrada con su sección satírica, la hoja satírica política o la publicación política encubierta bajo el manto de la crítica y sátira teatral y el tiempo de la lectura-observación, siendo este último aspecto un elemento clave de la elaboración de la caricatura en el siglo XIX, ya que el dibujante ha de “educar” al observador, “crear” las posibilidades del “ver” y “entender” aunque, las más de las veces en el periodo del que trato, sin imponer sentido único, ya lo veremos.

Cuanto más compleja sea la pareja texto/imagen, tantas más vías de interpretación o puntos de vista podrá seguir el receptor⁶ y queremos desplegar aquí algunas, no excluyentes, para intentar entender el éxito que fue el suyo

⁴ No quiero entrar aquí en disquisiciones entre semiótica y semiología, justamente para no atenerme a una sola vía metodológica. Admita el lector que el adjetivo aquí empleado lo es en el sentido más lato.

⁵ Ya en el siglo XVI, Peter Brueghel el Viejo ilustró proverbios y parábolas bíblicas mediante escenas de género. Podemos añadir las transposiciones o traducciones iconográficas que formaban parte de la tradición emblemática, así como las aleluyas y pliegos de cordel cuyo origen es también “narrativo”.

⁶ *Poétique*, 173, 2013-1, Paris, Seuil, p. 109.

en el siglo XIX gracias al desarrollo de las técnicas de reproducción. Ante la complejidad de la realidad, el caricaturista establece una comunidad con l.a.o.s lectores-espectadores, las cosas y seres dibujados y por fin con sus modelos (nacionales o extranjeros) con el fin de compartir con un nosotros esta complejidad sin imponer sentido único absoluto, es decir afirmar la comunidad en contra de la captación del sentido por unos pocos. Y cuando este caricaturista es Francisco Ortego, cuya fama se prolonga hasta bien entrado el siglo XX, conocido demócrata, la práctica de la caricatura entonces supera el dibujo de actualidad para convertirse en lenguaje político de nueva índole al no renunciar a la calidad estética.

La sátira con su poder crítico nos brinda una primera manera de entender la “mala lengua” de la caricatura. Etimológicamente, la caricatura se ha relacionado con el verbo “cargar” que, en español, también se emplea en sentido pronominal “cargarse” a algo u alguien para indicar “derrotar, dominar a alguien por la fuerza de la razón” o de manera más abrupta y coloquial “romper, estropear” e incluso “matar a alguien”, lo que nos viene a recordar que tanto la sátira como la caricatura se pueden emplear como armas de combate que de alcanzar su meta, constituyen una crítica dolorosa, mordaz cuando no mortal. La “mala lengua” no se practica en balde, incurriendo el que la elabora en el pecado de murmuración, pecado que en los siglos XVIII y XIX, con el auge de la prensa y sus posibilidades de difusión, alcanza círculos más importantes y se convierte en escándalo⁷. Los numerosos casos de recogidas demuestran, si menester fuera, que las publicaciones satíricas ilustradas participaban en fomentar el escándalo.

La propia palabra “caricatura” no se introduce hasta 1832 en *El diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia, si bien es utilizado anteriormente. Julio Caro Baroja en su *Arte visoria y otras lucubraciones pictóricas* cita las dos acepciones que se le da a la palabra entonces: “retrato ridículo en que se abultan y pintan como deformes y desproporcionadas las facciones de alguna persona”. La segunda es “pintura o dibujo con el que bajo emblemas o alusiones enigmáticas se pretende ridiculizar alguna persona o cosa” (1990, p. 238). Definiciones interesantes para nosotros en la medida en que, por una parte, la “desproporción” de los rasgos del retrato remite a una de las principales enseñanzas de las academias de pintura: “la proporción”, y constituirá uno de los criterios fundamentales de las críticas de

⁷ Para esta noción de escándalo, como posibilidad de entender también la marginación de la caricatura y de su autor, se leerán con provecho en particular el trabajo de Andreas Gelz (2012).

arte decimonónicas (Bécquer [1862] 1990, Ortega 1991) y la segunda definición, por otra parte, pone en relación la caricatura con “emblemas” y “enigmas”, propios de la cultura visual más tradicional, atribuyéndole a la primera algo de la dificultad en ser descifrada así como su relación con la alegoría. La posible marginación de la caricatura cambia aquí por completo de significado al convertirse en un misterio para *happy fews*, siendo solamente unos cuantos lectores cultos los que acceden al contenido, y no, como lo vimos al empezar, una caricatura reservada a los que, sin conocimientos académicos, disfrutaban de ese *argot plastique*.

Teniendo en cuenta estos elementos, nuestra reflexión parte de unos ejemplos sacados de *Menestra*, en los que se desarrollan y combinan simultáneamente, adaptándose de esta forma a un lectorado muy amplio.

2. La mala sombra



FIGURA 1

F. Ortega, “Tener mala sombra”, *Menestra*, álbum IV, Lit. de N. González, Jacometrezo 44, p. 5, colección particular.



FIGURA 2

F. Ortega, “La mala sombra”, *Menestra*, álbum V, Lit. de N. González, Jacometrezo 44, p. 6, colección particular.

Tener mala sombra y *La mala sombra*, publicadas por Ortega en sus cuarto y quinto álbumes de *Menestra* en 1869⁸, se pueden considerar adaptaciones/naturalizaciones al contexto español de las famosas litografías⁹ en color de Grandville¹⁰ publicadas el 11 y 18 de noviembre de 1830 en *La Caricature*, publicación satírica de Philipon que tuvo gran acogida en España y particularmente en Madrid¹¹ donde se vendía en las mejores librerías¹².

- 8 El periódico *Gil Blas* en el que colabora Ortega activamente por aquellas fechas, anuncia en su número del 11 de marzo de 1869 la publicación del cuarto álbum: "Ortega acaba de publicar el cuarto álbum de su *Menestra*, colección de caricaturas de rechupete. Este cuarto álbum trata de los modismos de lenguaje, y contiene tipos que ni el Sr Vinader puede aventajarlos. Y solo cuesta cuatro reales cada álbum. Es cosa de comprarlo." Un mes más tarde, la misma publicación satírica anuncia: "El álbum 6° de la *Menestra* de Ortega viene muy animado. Las caricaturas de actualidad se dan la mano unas a otras y se disputan la gracia. Una peseta cuesta." *Menestra* aparece también anunciada en *La Época* y *El Imparcial* a principios de agosto del mismo año. Teniendo en cuenta además que la suscripción para un mes era de 6 reales, y el precio de un álbum de 4, podemos suponer que salía con una periodicidad de dos álbumes al mes, empezando pues a inicios de 1869. En un contexto tan lleno de turbulencias, sufrió interrupciones como lo da a entender otro anuncio de *Gil Blas* a finales de septiembre de 1869. No obstante, resulta probable que se hayan publicado algunas caricaturas con anterioridad en otra parte, ya que es generalmente el caso de otras muchas caricaturas de almanaques y álbumes, incluyendo aquellas que fueron prohibidas por la censura.
- 9 Podemos recordar aquí el artículo de Neira de Mosquera "Desengaños de una piedra litográfica" en *Las ferias de Madrid* ([1845] 1984, p. 88) dedicado a la litografía: "...estaba reservada la litografía para la arqueología y los viajes, ahora sirve para todo como un tonto: las caricaturas de los periódicos, las tarjetas de visita, las papeletas de entierro y las polizas de una oficina, han reemplazado á las batallas de Velazquez, á las vírgenes de Murillo y á los cuadros de costumbres de Alenza" (conservamos la ortografía original). Sintomáticamente la caricatura encabeza la lista de las prácticas contemporáneas de Neira oponiéndose, por supuesto, a las obras de arte evocadas a continuación.
- 10 Fueron unas de las más notables caricaturas políticas de los inicios de la Monarquía de Julio (1830-1848) en las que se exponían los males que la aquejaban y quizá de las más conocidas y repetidas de Grandville a lo largo de los siglos XIX y XX. Una antología reciente *Petite histoire de la caricature de presse en 40 images* (Moncond'huy, 2015) la recoge como perteneciente a la "cultura común" francesa e incluso, a mi modo de ver, europea.
- 11 Para la influencia de la caricatura y los caricaturistas franceses, y más particularmente de Cham, sobre Ortega, véase mis trabajos (Ortega, 1998) y (Ortega, en prensa).
- 12 El siglo XIX en Europa se caracteriza por una intensiva utilización de la imagen tanto en las publicaciones periódicas como en el libro, acarreado profundos cambios en el papel y función desempeñados por ésta. Estos aspectos siguen poco estudiados para España. En el caso español aquí analizado, podemos hacer nuestra la afirmación de los editores de la *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs* ([1985], 1990, p. 326) en su introducción: "[Entre le périodique et le livre], les césures s'effaçent puisque nombre d'ouvrages paraissent sous forme de livraisons qui font séries, puisque les suppléments littéraires de certains journaux peuvent être détachés et reliés, puisque les romans d'abord publiés comme feuillets le sont ensuite comme livres, avec ou sans corrections, contrôlés ou non par leur auteur." Añadiré que la circulación de las imágenes entre libros, publicaciones sueltas, folletos, almanaques y periódicos en



FIGURA 3 y FIGURA 4

J.J. Grandville, "Ombres portées", *La Caricature*, 11 novembre 1830 et 18 novembre 1830, in *L'œuvre graphique complète de J.J. Grandville*, t.1, Paris, A. Hubschmid, 1975.

De unos quince centímetros de alto y entre veintisiete y treinta centímetros de ancho, la procesión de personajes propuesta en cada una por el dibujante francés se sitúa ante un muro, en alguna calle definida a grandes rasgos mediante unos cuantos cantos a nivel de los pies que marcan el arroyo y unos trazos que figuran la calzada.

relación a Francisco Ortego, se hace con tanta más facilidad cuanto que el artista trabaja para editoriales e impresores múltiples.

Aunque se suele casi siempre remitir a la litografía del 18 de noviembre con sus cuatro personajes, me parece importante que vaya ésta emparejada con la del 11 al seguir exactamente la misma disposición para sus seis representantes de la sociedad francesa. Una explicación posible de este casi olvido de la primera consiste quizá en su menor *legibilidad*, ya que los cuatro personajes de la segunda remiten a tipos inmediatamente identificables: el jesuita, el “pair de France” y parlamentario, el censor con sus tijeras y, el último de la fila, el boticario con una larga lista de remedios entre los cuales se distingue la “lavativa” a la que remite su propia sombra. Como podemos observar, Ortego adopta también el principio de la pareja de caricaturas repartida entre dos números, cada una formando sin embargo otra pareja en la página del álbum, de unos 15 centímetros por 25, con una segunda caricatura que no recurre a la sombra¹³.

En la primera (Fig. 1), un señor con levita, elegante, sonriente, peinado de forma algo particular —no sin recordar las caricaturas de Salustiano Olózaga— parece estar en una situación incómoda por la manera de sujetar el sombrero de copa. Entre los muchos sentidos de la expresión “tener mala sombra”, escogeríamos sin dudarlo “ser un patoso”, en su doble significado, pero ahí está la sombra representada, esa sombra proyectada¹⁴ que le convierte en un ser con cuernos, ¿en hombre engañado? Otra manera de leer la sombra consiste en ver un diablo cornudo que nos lleva a entender más bien “tener mala suerte”, y en este caso, al pie de la letra, ir acompañado por una “mala sombra” que ejerce su influencia maléfica como un doble, un *Doppelgänger*, tema tan abundante en la literatura decimonónica alemana con Jean-Paul, Heine o Chamisso y como no inglesa con el Frankenstein de Mary Shelley. Esta literatura nos enseña que un hombre puede perder, incluso vender, su sombra, deviniendo ésta una entidad independiente, mudable, descontrolada y por lo tanto amenazante.

Asiste (y participa) el espectador al desdoblamiento de la personalidad al tiempo que a la duplicación del sentido. Esta duplicación del sentido resulta ser la definición básica de la ironía con el juego entre sentido explícito y sentido implícito.

¹³ Para facilitar las explicaciones proponemos la reproducción únicamente de aquella de las dos caricaturas que comentamos.

¹⁴ La sombra proyectada en estos ejemplos distorsiona aún más las modificaciones habituales de las sombras en determinadas condiciones de iluminación (Casati, 2002, 232 y sig.). La pericia, tanto de Grandville como de Ortego, consiste en llegar hasta el límite aceptable para la percepción sin traspasarlo, lo que volvería la identificación imposible e ilegible del conjunto.

Cabe recalcar otra forma posible de entender la expresión “tener mala sombra” en este caso: la sombra de este personaje es “mala”, pues no corresponde a las pautas académicas de representación de la sombra proyectada.

Mas éstas no constituyen las únicas duplicaciones, ya que en el álbum siguiente aparece, con pie de grabado casi idéntico, en la misma parte izquierda (¿sinistra?) de la estampa, la segunda caricatura que les propongo analizar: “La mala sombra” (Fig. 2). El personaje representado no parece esta vez “patoso” ni simpático, mira hacia la izquierda, cuando el anterior se presentaba levemente girado hacia la derecha y, ayudado por el artículo determinado del pie de grabado, el observador piensa inmediatamente en el primer o el segundo sentido de la expresión recogido en el *Diccionario de la Real Academia*¹⁵ sobre “tener mala sombra: “ejercer mala influencia sobre quienes le rodean” y “ser desagradable y antipático”. Como si este personaje fuera la mala suerte del primero, el que ejerce su mala influencia. Pero entonces, ¿por qué haber representado la sombra de este segundo personaje, delgado, con el mismo traje que el primero, señal de su pertenencia a la misma categoría social, con calvicie y bigote y en actitud autoritaria, los brazos en jarras? Su sombra, sin embargo, no tiene cuernos de diablo, sino la silueta general de un mono por las grandes orejas.



FIGURA 5

“Gobierno provisional monárquico democrático &ª&ª”. F. Ortego, *Menestra*, álbum V, Lit. de N. González, Jacometrezo 44, p. 1, colección particular.

15 Consulto la versión en línea de la 23ª edición.

Comparándola con la primera caricatura del quinto álbum, podríamos reconocer a Serrano, jefe del “gobierno provisional monárquico-democrático de conciliación &ª &ª”, o sea al artífice de esa mascarada pseudo-democrática denunciada por Ortego desde el primer álbum, volveremos a ello. La observación detenida de la estampa revela sin embargo un procedimiento distinto en la realización de la sombra que parece doble: una sombra importante por tierra que no corresponde únicamente a la sombra verosímil de las piernas del personaje como para mejor insistir en ella y otra, la silueta del mono proyectada en el “fondo”. En este caso también los sentidos de la palabra “mono” aportan su contribución a la intelección de la representación, puesto que se dice de la “persona que hace gestos o figuras parecidas a las del mono”, a sabiendas que el mono imita. Existe otra acepción del término que remite al “dibujo rápido y poco elaborado” que le permite ser empleado para significar “caricatura”. De esta manera, señala a las claras Ortego que hace una caricatura de un personaje importante de la vida política, desconsiderándolo al reducirlo a un mono, animal de gestos y figuras, caprichoso, “de poco seso”¹⁶, por mucho que adopte una postura autoritaria.

Ortego abre la serie de álbumes¹⁷ de *Menestra* con una litografía en la que un murciélago al sobrevolarlo extiende su sombra sobre un papel en el que se lee la inscripción “CONSTITUCIÓN. Artículo 33”. El pie de grabado reza: “Tiene mala sombra”. El punto de vista sobre el murciélago es frontal y su vuelo rasante, lo que le brinda un carácter directamente amenazante. El artículo 33, que en el momento de la publicación aún se está debatiendo, trata de la forma de gobierno de España, y a principios de junio cuando sea promulgada la Constitución de 1869, estipulará: “la forma de gobierno de la Nación Española es la Monarquía”. La presencia de esta primera “mala sombra”, de significado nada ambiguo para el caso gracias a la presencia del murciélago como animal de mal agüero, refleja la falta de ilusiones del dibujante demócrata acerca del resultado final, su lucidez ante la situación

¹⁶ “Joven de poco seso y afectado en sus modales” constituye la tercera acepción del término en el *Diccionario de la real Academia*.

¹⁷ En el ejemplar que consulto, la portada mal impresa deja subsistir una duda: sea se trata de un I, sea de un X. Por la temática desarrollada a lo largo de los álbumes, la traición de la República y la búsqueda de un rey, cabe pensar que se trata del primero.

así como para con los políticos entre las manos de los cuales se halla la decisión.

Se trata pues de la primera ocurrencia de una larga lista de sombras en la obra, de las que sólo he analizado unas pocas¹⁸ demostrando la índole afirmadamente política del conjunto y al tiempo el papel fundamental de la sombra en su elaboración gráfica.

Con este díptico caricaturesco de Ortego, “Tener mala sombra” y “La mala sombra”, nos hallamos ante una de las plasmaciones más complejas puesto que, como intentaré demostrar, conlleva además de referencias a obras de Goya, una reflexión aguda sobre la propia historia de la caricatura.

3. Goya: un referente insoslayable

La presencia del murciélago y su sombra con los que se inicia la serie de *Menestra* constituye un guiño clarísimo dirigido al lector/espectador algo culto del álbum que no puede si no recordar los *Caprichos* de Goya en la estela de los cuales se sitúa Ortego. Aunque no lo relacionara con la obra de Goya, el espectador analfabeto no desconocía el significado siniestro del animal, tan corriente en la mayoría de las regiones¹⁹, recalcado por el emblema LXII de Alciato sobre el murciélago que

simboliza a los de mala fama, que se esconden y temen el juicio ajeno. Y también por lo mismo a los filósofos que, mientras investigan a las cosas celestes, están ofuscados y sólo ven falsedades. Finalmente, a los astutos que, cuando hacen sus oscuros manejos, no tienen crédito en una parte y en otra (Alciato, [1531] 1993, p. 98).

18 Este artículo constituye un adelanto de un estudio más amplio de *Menestra*.

19 En la heráldica española, el murciélago está asociado a la realeza, figurando en varios blasones como el del reino de Valencia. Esta pista heráldica nos brinda la posibilidad de añadirle a la litografía de Ortego un sentido más: el murciélago anunciaría de antemano la monarquía por venir.



FIGURA 6

A. Alciati, *Emblemata*,
Antwerpen, 1577, p. 244.

<http://www.uni-mannheim.de/mateo/itali/alcianti1/jpg/s244.html>

La parte dibujada del emblema muestra un murciélago de alas ampliamente abiertas, el cuerpo erguido para resaltar su parecido con el ratón, de noche entre las nubes iluminadas por la luna, postura distinta de la que eligió Ortega, como lo pormenorice anteriormente. El murciélago en la obra de Goya aparece relacionado con las brujas y demás seres funestos, así en el capricho 45 *Mucho hay que chupar* fechado entre 1797-1799²⁰, nos recuerda que otro apelativo del murciélago es el vampiro, que “chupa la sangre”, metáfora de las personas que abusan de los demás.

Entre los animales presentes en los dibujos y grabados de Goya, conforme a una tradición carnavalesca indudable, aparece también el mono en un dibujo de 1798-1799 perteneciente a la serie *Espejo mágico* en la que Goya retrata a cuatro personajes confrontados a su reflejo en el espejo: una mujer, un dandy, un alguacil, un estudiante. Del que nos interesa, del dandy (Fig. 7), el espejo propone el reflejo de un mono, realizando una distorsión muy comparable a la de las “malas sombras”, que vimos anteriormente, al tiempo que evoca el proverbio: “Aunque la mona se vista de seda, mona se queda”.

20 Utilizo aquí el portal del museo del Prado dedicado a los *Caprichos*, que comporta todas las referencias y a él remito al lector.



FIGURA 7

F. Goya, *Dandy/mono*, núm. Catálogo Do3921, 1797-1798, serie *Espejo mágico*, 206 x 147 mm. Tinta de bugalla a pluma sobre trazos de lápiz negro, papel verjurado agarbanzado

https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/buscador/?tx_gbgonline_pi1%5Bquery%5D=dandy&tx_gbgonline_pi1%5Bitype%5D=0

Pese a que la sombra como lo demuestra Stoichita (2000, p. 34 y sig.), no se puede confundir con el reflejo en el espejo, siendo éste último constitutivo del “stade du même” (estadio del mismo); cuando la sombra remite al “otro”, el propio historiador analiza una fotografía en la que una sombra, que no corresponde exactamente a su “referente”, juega con ambas referencias, legitimando de esta manera el paralelismo que construimos.

El dibujo de Goya nos presenta un procedimiento doble entre el reflejo y la sombra burlona, ya que es un “doble” diferente de una aguada de tinta roja en la que el reflejo en el espejo de este mismo dandy le representa como torturado por instrumentos que materializan su cuello alto y tieso y la cintura apretada



FIGURA 8

F. Goya, *La tortura del dandy*, núm. Catálogo Do3959, 1797-1798, serie *Espejo mágico*, 191 x 132 mm, aguada de tinta roja sobre trazos de sanguina, papel verjurado agarbanzado

<https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/la-tortura-del-dandy/>

El dandy en su búsqueda de satisfacción narcisista no halla su reflejo ideal, antes más bien la crítica mordaz. A la vez Goya descuida las pautas neoclásicas de la belleza ideal en esta serie como en sus *Caprichos*²¹ compuestos por aquellos años. El dandy es un mono, al pie de la letra también, puesto que es “un joven de poco seso y afectado en sus modales”, según reza el *Diccionario de la Real Academia*, con lo que podemos suponer que el sentido metafórico de “mono” motiva doblemente el reflejo elegido por Goya. Ortega utilizará un dispositivo muy parecido para ilustrar el decir: “Aunque la mona se vista de seda, mona se queda”, presente en el álbum IV de *Menestra*, en la página anterior a la de “Tener mala sombra”.

²¹ El libro de Susanne Schlünder *Karnavaleske Körperwelten Francisco Goya* (2002, 116 sig.) sintetiza los diferentes estudios dedicados a estudiar el vínculo a la teoría del neoclasicismo de los *Caprichos*.



FIGURA 9

FIG. 9: F. Ortego, “Aunque la mona se vista de seda...”, *Menestra*, álbum IV, Lit. de N. González, Jacometrezo 44, p. 4, colección particular.

Claro está que los “espejos mágicos” existen ya en tiempos de Goya y constituyen una de las muchas diversiones ópticas tan apreciadas todavía en la segunda mitad del siglo XIX, entre las cuales encontramos las fantasmagorías, los tutilmundis²² y las sombras chinescas, pero Goya lleva la distorsión operada por el espejo más allá de lo verosímil para que sirva a su propósito. Trátese de las caricaturas de Goya o de Ortego, utilizan diversiones ópticas que han conformado ya la visión de sus contemporáneos con el fin de crear las condiciones idóneas a su aceptación por el público más amplio posible. Dos caricaturas de Giménez en *Gil Blas* del 30 de mayo de 1867 dan fe de que este tipo de diversiones ha calado en todas las capas sociales de la sociedad urbana, por lo menos.

²² Este artefacto, móvil, en el que se solía proponer a los transeúntes mirar por un agujero para contemplar “maravillas” pintadas ha sido representado tanto por Goya, en un dibujo obscuro conservado en la Hispanic Society of America de Nueva York en el que el mirón propone su trasero descubierto a otro mirón burloón, como por Ortego en un grabado costumbrista del tutilmundi en la plaza Mayor, publicado en 1861 en *El Museo Universal*.

un hombre! —Calle Ud, señora, me supone Ud capaz... Si es una fotografía iluminada. —¡Canastos, y qué bien está!!!”. Lo que en un primer momento parece caricatura de costumbres, con el amante sorprendido, podría cobrar un significado político, si consideramos que por aquellas fechas son muchas las conspiraciones protagonizadas por militares en oposición a Isabel II, los cuales han de esconderse e incluso exiliarse.

Estos ejemplos en los que la realidad tangible es presentada como espejismo vuelve palmaria la puesta en tela de juicio del mundo de las apariencias al encubrir éstas, con más o menos artificialidad, la verdad o realidad de los seres. La meta de la caricatura como crítica de la realidad propone formas de descifrarla sin caer en la trampa de las apariencias.

Así, en ambas caricaturas “Tener mala sombra” y “La mala sombra”, es la sombra la que comporta la “carga”, o “crítica”: la sombra deformada, inverosímil, constituye la caricatura y a la vez dice la verdad del ser representado de manera “realista”. El dibujante invierte los papeles: la apariencia visible, iluminada, conforme al arte del dibujo, es un engaño mientras que la verdad, esa misma que se intenta ocultar, reside en la sombra, en la oscuridad revelada por la deformación caricaturesca. De cierta manera, la caricatura de la segunda mitad del siglo XIX muestra los fallos del programa de las Luces y su adecuación entre luz y verdad, así como discrepa esta representación del concepto platónico de sombra, expuesto en la *República*, según el que las sombras son simulacros, no realidades, a las que denomina Platón *ideas*.

Y es que mientras tanto han surgido ciencias nuevas como la fisiognomía, uno de cuyos recursos consiste en trazar la silueta del perfil de una persona con el fin de deducir su carácter y conocerla mejor, lo que se aleja del proyecto humanístico. Efectivamente, la sombra en pintores como Durero o da Vinci permitía brindarle realidad al personaje representado, puesto que al interponerse su cuerpo ante una fuente de luz proyecta una sombra como en cualquier situación real (Gombrich, 1996, p. 48 y Stoichita, 2000, p. 68), creando la pintura la ilusión de la realidad como en un trampantojo. La fisiognomía afirma la necesidad de interpretar y descifrar correctamente los rasgos de la persona, su perfil, su silueta de forma que la sombra proyectada proporciona al lector avisado una manera de acceder a lo invisible, a las cualidades de los seres.

El propósito del caricaturista denuncia la ilusión creada por las apariencias de la que él no participa ya. Desde este punto de vista exterior, el observador de la vida

cotidiana que es el caricaturista tiene una mirada desengañada y la representación producida por la caricatura es una crítica dirigida contra determinadas personas o situaciones. Si bien Goya utiliza en sus *Caprichos*, tanto como en los *Desastres* o en los *Disparates*, de manera tradicional la oposición entre la luz y la oscuridad para recalcar la lucha entre las fuerzas de la razón y del oscurantismo, Ortego, medio siglo más tarde, desilusionado, ya no puede valerse de ella. Contra un siglo en el que imperan las apariencias, sean políticas, sociales o académicas impuestas por unos pocos, la tinta negra en el trazo del lápiz litográfico o del buril abre una brecha en la luz violenta y el brillo de las apariencias, que suelen ofuscar al espectador para enseñar su “mala cara”, aquella que se quiere ocultar y permanece a pesar de todo presente, como un doble indómito.

La conciencia de que la vida es una mascarada trasluce en toda la serie de *Menestra* conforme a la tradición carnalesca pero en total adecuación con la tradición satírica española. Aportaré un único ejemplo del siglo XIX, emblemático de la prensa satírica, un artículo de Modesto Lafuente en su *Fray Gerundio* del 29 de diciembre de 1837.

El artículo *Las mas-caras* desarrolla el retruécano entre “máscaras” y “más caras”, otorgándole un significado que podemos relacionar con el juego entre las sombras y la búsqueda de la verdad:

Mas-caras hay cuando hay máscaras que cuando no las hay. Verdad innegable al parecer, y que para muchos será tan evidente como un axioma: ¡qué digo para muchos! Acaso para todos menos para Fr. Gerundio. Lo general es ver mas caras en las máscaras, porque cada enmascarado lleva por lo menos dos, una natural y otra postiza. Pero Fr. Gerundio tiene otro modo de discurrir y de ver las cosas. Fr. Gerundio observa que cuantas mas caras hay, más descarada está la gente, de consiguiente cuantas más caras hay, hay menos. Verdad también innegable. Y aquí tienen VV. dos verdades opuestas, que parecían verdades ambas, y después fueron mentiras, y luego volvieron a ser verdades. Milagros de la lógica particular de Fr. Gerundio.

M. Lafuente, forjando a su vez otro juego de palabras sin subrayarlo

titulada *Mascarada de la vida* abre el tercer álbum, publicado por el periodo de Carnaval, en la que bajo las letras del título “disfrazadas” mediante tocados de todas las épocas y estilos, cuatro frascos contienen fetos de niños de condiciones sociales distintas señaladas por un letrero pero, por supuesto, todos ellos idénticos.

Después de pasar revista a disfraces de todo tipo y actitudes simétricas en clases sociales opuestas, en la página undécima, Ortego prosigue su demostración ofreciendo la representación correspondiente al final de la vida con siete esqueletos y sus respectivos rótulos bajo el título general *La humanidad despojada de sus disfraces*,

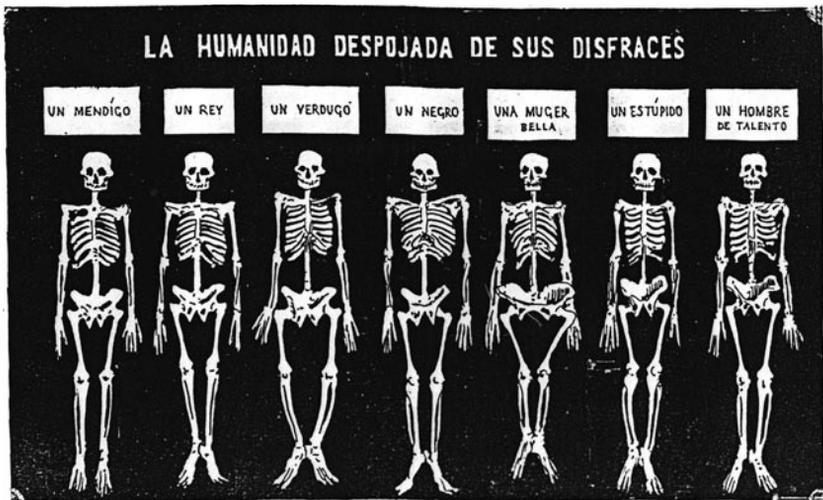


FIGURA 12

F. Ortego, *Mascarada de la vida*, “La humanidad despojada de sus disfraces”, *Menestra*, álbum III, Lit. de N. González, Jacometrezo 44, p. 11, colección particular.

antes de cerrar el álbum, de la misma manera que se acaban las celebraciones de Carnaval con un entierro de la sardina particular, ya que lo que se entierra es la situación de Cuba.

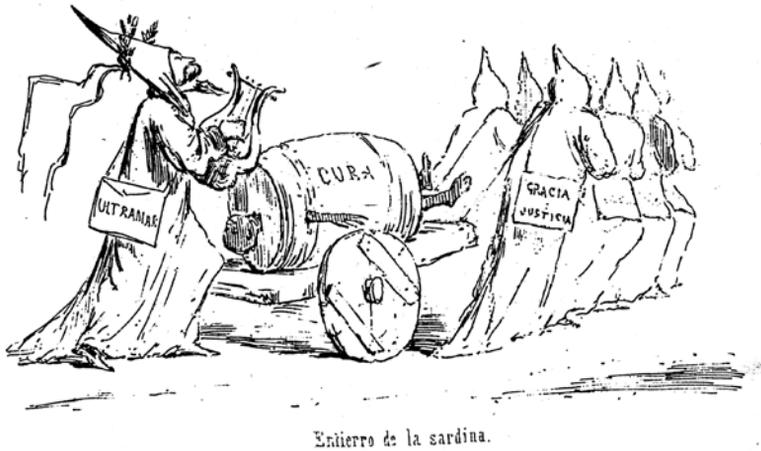


FIGURA 13

F. Ortego, *Mascarada de la vida*, “Entierro de la sardina”, *Menestra*, álbum III, Lit. de N. González, Jacometrezo 44, p. 16, colección particular.

Ortego consigue aprovechar el tema tradicional de la mascarada de Carnaval adaptándolo a la actualidad política más candente, Cuba, la posibilidad de la república y la lucha por el poder, resaltando con una iconografía impactante la cuestión de la igualdad y por ende de la democracia. En la primera caricatura (Fig. 11), el contraste entre el título, que utiliza un recurso trillado en el dibujo de prensa heredado de la tipografía y sus mayúsculas o abecedarios historiadados, y la visión de los cuatro tarros con los fetos flotando en alcohol propios de los experimentos científicos escenifican el antagonismo entre una España de “pandereta”, tradicionalista y conservadora —son de notar los muchos tocados que remiten al ejército, la Iglesia o la monarquía— y el discurso de la ciencia que fundamenta la igualdad entre todos los hombres. Oposición también en la representación de los esqueletos expuestos en negativo según las leyes de la fotografía y del grabado (Fig. 12), al utilizar Ortego un fondo negro en el que resaltan la inscripción general “La humanidad despojada de sus disfraces” y los letreros que caracterizan sendos esqueletos, entre los cuales una mujer y un negro, al lado el uno de la otra, remiten a reivindicaciones de actualidad como la abolición de la esclavitud y la igualdad de los derechos de la mujer. El impacto visual producido por la inversión del

procedimiento acostumbrado recalca la “revolución” o cambio radical que ha de producirse en las mentes para llegar a la igualdad y la democracia, estado propio de la humanidad considerada en su realidad.

Consiste en su totalidad el álbum tercero en una defensa visualmente argumentada de la democracia y la igualdad en el que los ejemplos escogidos permiten valorar la multiplicidad de los recursos utilizados por el dibujante para conseguir transmitir su idea al público más amplio. Mas, obviamente, Ortega es un artista que defiende otro tipo de igualdad, la del dibujo y del grabado con la pintura, y de cierta manera estos álbumes, al dialogar con la tradición iconográfica más popular y un artista como Goya, pretenden conformar también una suerte de manifiesto artístico.

4. La sombra y la historia de la pintura a modo de conclusión

La caricatura es practicada en el siglo XIX por dibujantes formados en las academias de pintura, que en algunos casos incluso desarrollaron con éxitos desiguales una carrera de pintor, de forma que no se la puede separar de las cuestiones estéticas de la academia. El dibujante, y menos todavía el caricaturista o ilustrador, por aquellos años, no suele gozar de la consideración académica que será la suya a inicios del siglo siguiente, tratado como pintor fallido²³ pese al éxito de sus producciones.

El propio Ortega, a la par que la mayoría de los grandes dibujantes de su época, ha estudiado la pintura en la academia de San Fernando siguiendo las clases de pintores famosos como Madrazo, al mismo tiempo que otros compañeros como Martín Rico, Zamacois o Palmaroli, que consiguieron mayor fama como pintores (Ortega, 1998)²⁴. Esta formación le brinda un conocimiento

²³ Sintomáticamente, las fichas de los catálogos de las principales bibliotecas cuando estipulan la presencia de ilustraciones siguen omitiendo todavía con demasiada frecuencia la identidad de su autor. No insistiré en el desconocimiento casi total en el que permanece la mayoría de los ilustradores y dibujantes del siglo XIX y da lugar a repeticiones, a menudo erróneas, incluso hoy en día, de biografías sin fundamentos científicos, publicadas a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

²⁴ Martín Rico, pintor, hermano del gran grabador Bernardo Rico que plasmó gran parte de los dibujos de Ortega, cita a Ortega en sus *Memorias* entre sus compañeros en las clases de la Real Academia. Vicente

de los grandes maestros españoles como Murillo, muy importante para nuestro propósito por haber pintado *El origen de la pintura*, en 1660-1665.

La obra de Murillo a la que nos referimos representa la fábula del nacimiento de la pintura según el relato de Quintiliano en sus *Instituciones Oratorias*, que vuelve más compleja la versión relatada por Plinio²⁵: en el lienzo de Murillo, en la parte de la derecha las sombras de dos personajes se recortan en una pared, uno de ellos dibujando el perfil proyectado directamente en la pared, mientras en la parte de la izquierda un grupo parece comentar la escena que corresponde al origen de la pintura. Sin seguir la demostración elaborada por el crítico de arte, pues aquí no viene al caso, cabe notar que en relación a la pintura, el dibujo de la sombra representa el inicio del lienzo, el cual para cobrar su hermosura necesita ser compuesto y pintado. Murillo plasma en su obra la necesidad de superar y alejarse de los orígenes arcaicos, dibujar las sombras, para conseguir el arte verdadero y la belleza verdadera consiguientes: el arte de la pintura con sus colores. Y es que, según V.I. Stoichita, “la historia de la representación en Occidente está marcada por su relación con los orígenes (su relación a la sombra)” (Stoichita, 2000, p. 8).

Dibujar a partir de las sombras y además dibujar sombras que ofrecen una distorsión de la persona representada, lo que hace Ortego, significa pues, rechazar la posibilidad de alcanzar la “hermosura” o belleza ideal, términos estos últimos de constante debate en las críticas de arte, al perfilarse el movimiento del realismo por aquellos años. Al escoger la caricatura y el soporte de la litografía, Ortego se sitúa conscientemente al margen de cualquier idealización posible, al margen del debate acerca de la belleza ideal, es decir fuera de la esfera del concepto de arte de mediados del siglo XIX. Así como Goya para dar testimonio de los estragos de la guerra o de la comedia social recurre principalmente al grabado y al dibujo, Ortego deja de pintar académicamente para abordar su compromiso social mediante la litografía. La diferencia entre ambos consiste en que la litografía le proporciona a Ortego la posibilidad de

Palmaroli, pintor de historia famoso y futuro director del museo del Prado, y José Pellicer fueron quienes organizaron y siguieron el entierro de Ortego en Bois-Colombe.

25 Sigo aquí las indicaciones de V.I. Stoichita en el capítulo “L’Ombre de la chair” de su *Brève histoire de l’ombre*. El ejemplar que consulto es la traducción al francés de la obra originalmente redactada en español y publicada por la editorial Siruela en 1999.

difundir rápidamente sus comentarios de actualidad con el fin de participar en el debate público, cuando en el caso de Goya permanecerán sin publicar obras como *Desastres de la guerra*.

La pintura de Historia enseñada, fomentada y premiada por la Academia en aquellos años representa la vía abandonada por Ortego en 1869 con el fin de elaborar una obra crítica contra-hegemónica. Como bien lo ha entendido el artista, la política se vale del arte oficial para auto-celebrarse, ya que se imponen tanto las pautas estéticas como los temas mediante certámenes, premios y compras. La vía de la prensa, y más aún la de la publicación ilustrada, que todavía gozan de la libertad de expresión promulgada unos meses antes, brindan la posibilidad de alcanzar un público muy variado sin estar obligado el artista a someterse estética y éticamente a las normas imperantes.

Con *Menestra*, serie de álbumes enteramente controlada por el propio Ortego al tratarse de litografías, e independientemente de cualquier órgano de prensa, asistimos a una doble reivindicación: la de un compromiso político para con la república y la democracia en perfecta coherencia con la conciencia de dirigirse a una mayoría, y la de pretender al estatuto de obra artística para su publicación, aunque producida al margen de las instituciones académicas oficiales.

5. Bibliografía

- Baudelaire, Charles ([1855], 1968). *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, en *Œuvres complètes* (pp. 370-378). Paris: Éditions du Seuil.
- ([1857], 1968). *Quelques caricaturistes français*, en *Œuvres complètes* (pp. 378-386). Paris: Éditions du Seuil.
- Bécquer, Gustavo Adolfo ([1862], 1990). *Críticas de arte*. Madrid: Ediciones El Museo Universal.
- Caro Baroja, Julio (1990). *Arte visoria y otras lucubraciones pictóricas*. Barcelona, Madrid: Tusquets Editores y El Urogallo.

- **Casati, Roberto** ([2000], 2002). *La découverte de l'ombre. De Platon à Galilée, l'histoire d'une énigme qui a fasciné les grands esprits de l'humanité*. Paris: Albin Michel.
- **Chartier, Roger, Martin, Henri-Jean** (1990). *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs*, t.3. Paris: Fayard.
- **Gelz, Andreas** (2012). *El Pensador como "murmurador público": el escándalo de los semanarios morales y la esfera pública en la España del XVIII*, en K-D Ertler, A. Lévrier y M. Fischer (eds.) *Regards sur les "spectateurs". Periodical Essay-Feuilles volantes-Moralische Wochenschriften-Fogli moralistici-Prensa moral* (pp. 213-225). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- **Gombrich, Ernst H.** ([1995], 1996). *Ombres portées. Leur représentation dans l'art occidental*. Paris: Gallimard.
- **Laguna Platero, Antonio** (2010). *Humor y sátira en la historia de la comunicación valenciana: el caso de La Traca*, en E. Bordería Ortiz, F.A. Martínez Gallego, J.LI. Gómez Mompant (dirs.), *La risa periodística. Teoría, metodología e investigación en comunicación satírica* (pp. 71-87). Valencia: Tirant Lo Blanch.
- **Le Men, Ségolène** (1983). "Ma muse. Ta muse s'amuse..." Philipon et l'Association mensuelle, en *Presse et Caricature, Cahiers de l'Institut d'Histoire de la presse et de l'opinion*, n°7 (pp.62-102). Tours: Université François Rabelais.
- (2010). *Le Roi-Poire et le charivari-monstre*, en S.Harent y M. Guéron (dirs.) *Rire avec les monstres. Caricature, étrangeté et fantasmagorie* (pp. 99-108). Nancy: Librairie des Musées, Association Emmanuel Héré.
- **Moncond'huy, Dominique** (2015), *Petite histoire de la caricature de presse en 40 images*. Paris: Éditions Gallimard, collection Folio Plus Classiques.
- **Neira de Mosquera, Antonio** ([1845], 1984), *Las ferias de Madrid*. Madrid: Ediciones Almarabu, Edición facsímil de la publicada en Madrid en 1845.

- Ortega, Marie-Linda (1994). Les lieux communs bécquériens: baromètres de la langue. *Paremia*, n°2, p.135-138.
- (1991). Un article oublié de G.A. Bécquer: un aspect complémentaire de la contribution bécquérienne à l'Histoire de l'Art entre 1850 et 1870. *Les Langues néo-latines*, n°277, pp.5-22.
- (1998). Ortego, dessine-moi les Espagnols. *Images et hispanité, Les Cahiers du GRIMH*, 1, pp. 327-346. Lyon: Université Lumière-Lyon 2.
- (1998). Donde se dan noticias desde París de Urrabieta, Sem y Ortego, en J. Maurice y M-C. Zimmermann (comps.), *París en el mundo ibérico e iberoamericano* (pp. 207-220). Nanterre: Publidix Université Paris X-Nanterre.
- (en prensa). Caricature et dépendance dans la presse satirique illustrée madrilène des années 1860, en E. Stead & H. Védrine (eds.), *L'Europe des revues II (1860-1930): réseaux et circulations des modèles*. Paris: PUPS (Presses de l'Université Paris-Sorbonne).
- Ortego, Francisco (1869), *Menestra. Álbums por Ortego*. Madrid, Litografía de N. González.
- Stoichita, Victor I. (2000), *Brève histoire de l'ombre*. Genève: Librairie Droz.