

# ILUSTRADORES DEL NONSENSE

## UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA GRÁFICA DE CREADORES DE LA ÉPOCA VICTORIANA: EDWARD LEAR, LEWIS CARROLL Y CHARLES DOYLE

VICENTE PLA VIVAS

### Introducción

**I**LUSTRADORES del Nonsense se presenta como una aproximación al componente gráfico del fenómeno Nonsense. Esta corriente del no-sentido,<sup>1</sup> fundamentada en los procesos de asimilación del lenguaje, constituye, en el entorno cultural anglosajón, una constante estética en evolución desde tradiciones populares como las *nursery rhymes*, de las que se nutre, hasta su periodo de emergencia de la mano de ciertos autores victorianos, que transcribirán esta metodología<sup>2</sup> de la designificación con fines pedagógicos<sup>3</sup> a los parámetros de la literatura culta.

Sobre esta base eminentemente verbal se desarrolla todo el Nonsense gráfico en las ilustraciones con las que tales autores solían acompañar sus escritos. Un mundo gráfico complementario, cuya entidad como objeto de estudio independiente apenas se ha reconocido, y que nos proporciona otros sentidos del no-sentido: las tradiciones icónicas<sup>4</sup> recuperadas, articuladas mediante una nueva sintaxis y puestas al servicio de poéticas muy personales, nos conducen con todas las consecuencias a través de las inusuales situaciones sugeridas por las palabras y nos desvelan aquellas referencias ocultas por la opacidad del lenguaje escrito. El presente estudio aspira a realizar algunas aportaciones propias, producto de las reflexiones sobre las tareas gráficas de estos ilustradores de sus propios textos —o comentaristas de sus dibujos— y a apuntar posibles líneas de inves-

tigación ulteriores, desde la metodología de la Historia del Arte, sobre un fenómeno de enorme resonancia en su tiempo: el de la ilustración de libros mayoritariamente dirigidos al público infantil, enmarcados en la tradición del Nonsense británico de la era victoriana.

*Ilustradores del Nonsense* parte del estudio de la obra de Edward Lear, Lewis Carroll y Charles Altamont Doyle, para recalcar en otros ilustradores, tradiciones e innovaciones con los que se relacionan por compartir su marco cronológico y técnico (el mundo del grabado en el siglo XIX) o su entorno estético. Verdaderos artífices de un modo de ilustrar sus no-sentidos, destacan claramente como paradigmas de una manifestación tan específica como la del Nonsense y de la perfecta imbricación entre imagen y texto, ideal de todo ilustrador.

### La gramática elemental de Edward Lear

Edward Lear (1812-1888) pasa por ser uno de los creadores del Nonsense. Su obra literaria, centrada en la técnica del *limerick*, consigue una formulación creativa a partir de la designificación poética del lenguaje, restaurado en su materialidad y sonoridad para producir efectos cómicos que surgen del abismo entre las palabras y sus sentidos desaparecidos, eliminados o intercambiados. El humor como salto inesperado nos desubica. En situaciones “absurdas” el hecho y su

<sup>1</sup> Preferimos la traducción de Nonsense como “no-sentido” o “anti-sentido” a la de “sinsentido”. Las dos primeras opciones aportan interesantes connotaciones además de la del mero absurdo en que parece agotarse la última. Propondrían aquéllas una lógica alternativa, desarrollada en paralelo al sentido común y sin intención de demolerlo, sino más bien de hacernos más fácil la convivencia con él: “... el sentido paralelo no niega más que el sentido como valor indiferente, insostenible e inadmisibles ante las promesas de nuevos matices y significaciones. Afirma simultáneamente las probabilidades no conocidas de imposibles maneras de explotar la realidad”. Juan Marcel, en la pág. 4 de *El nonsense: un modo paralelo, una manera para ellos*.

<sup>2</sup> A este respecto resulta esclarecedora la caracterización que hace Robert Benayoun del Nonsense: “Ne cherchant pas à discerner le vrai du faux, mais bien à les confondre, le nonsense évite soigneusement le méthode discursive, et échelonne ses jugements suivant un ordre parfaitement arbitraire. Ce qui ne l'empêche nullement de disposer d'une logique particulière...”, pág. 16 de *Les dingues du Nonsense*.

<sup>3</sup> “En el fondo las *nursery rhymes* sirven de fondo para inculcar al niño, o quizá al pueblo en general, los fundamentos de su lengua y además unas normas sociales de entender las relaciones con lo(s) demás y, si cabe, una gramaturgia elemental que sustentaran los márgenes imaginativos del niño.” Juan Marcel, en pág. 24 de *Niños, niñeras y otros bordes del lenguaje*.

<sup>4</sup> Estas tradiciones icónicas, y en algunos casos iconográficas aunque con distintos sentidos, están presentes en la cultura europea desde nuestras *Auques* o Aleluyas hasta los grabados populares rusos conocidos como *Lubok*.



E. Lear: Autorretrato con caracoles.



Birds.

*Figeriallia**Terribilis*

Nonsense Botany.

A a a A



*A was a lovely Apple  
which was very red & round,  
And when It tumbled off an Apple tree  
And fell upon the ground.*

Nonsense Alphabets.

doble (la palabra) nos encaminan a la risa despojada de toda ironía por la comicidad de lo improbable y fomentan la aparición de inferencias inéditas. Historias inauditas de *old men* u *old women* enfrentados a férreos esquemas lógicos e ilustradas por sus propios dibujos.<sup>5</sup>

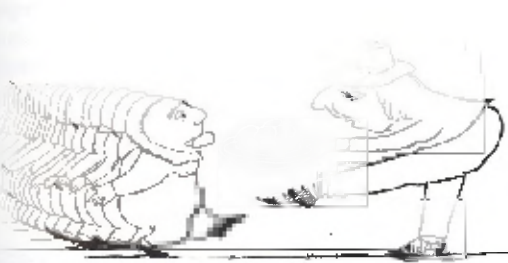
Porque ante todo Lear era un artista gráfico. Él se consideraba dibujante y acuarelista y pretendía ser reconocido como pintor al óleo. Sus comienzos en las artes plásticas se remiten a las láminas de Botánica y Zoología para diversas series de Historia Natural (*Illustrations of the Family of Psittacidae* y *The Birds in Europe*, ambos de 1832) donde predomina el sistema descriptivo y minucioso del dibujo científico. Más tarde, a partir de 1840, inicia su actividad de viajero romántico por parajes de Francia, Italia, Albania, Grecia, Egipto, Turquía e India, de los que extraerá dibujos y acuarelas, comercializadas como vistas de paisajes exóticos, y litografías publicadas en 1841 y 1846.<sup>6</sup> Gracias a ellos alcanzó Lear cierto renombre en el mundillo pictórico, el puesto de profesor de dibujo de la reina Victoria y una amistad con el prerrafaelista W. Holman Hunt, quien, una vez hubo examinado sus óleos y anatomías, le aconsejó dedicarse a la acuarela y al paisaje. Ruskin dio fe de ello.<sup>7</sup>

Paralelamente, Lear saciará su creatividad con la literatura Nonsense, enfocada al público infantil y acompañada por sus propias ilustraciones, de eficacia experimentada durante las veladas en casa del conde de Derby, cuando entretenía a los múltiples sobrinos, nietos y bisnietos del aristócrata allí reunidos con sus dibujitos, padres directos de los de *Book of Nonsense* (1846), *More Nonsense* (1871), *Nonsense Songs, Nonsense Stories* y *Nonsense Alphabets* (1870). En todos

<sup>5</sup> ¿O fueron los textos comentarios de sus dibujos? La duda se la plantea también Santiago R. Santerbás en la pág. 12 de *Edward Lear. Fabulario*: "...el mismo Lear los ilustró (los limericks) con admirable eficacia; y no juzgo descabellado suponer que, en más de una ocasión, el dibujo precedió al texto y fue su causa determinante. Sea como fuere, los versos y el dibujo forman un conjunto indisoluble;...".

<sup>6</sup> Respectivamente estas obras se titularon *Views in Roma and its Environs* e *Illustrated Excursions in Italy*.

<sup>7</sup> La amistad de Lear con artistas miembros de la hermandad prerrafaelista es atestiguada por Sir Edward Strachey en la introducción a la obra completa de Lear, *Nonsense Omnibus*, editada en 1943: "Mr. Lear as an artist was by sympathy a pre-Raphaelite; he was not one of the original brotherhood, but considered himself a nephew of the originators of the movement."



There was an Old Man of Apulia  
Whose conduct was very peculiar.  
He fed twenty sons  
Upon nothing but huns,  
That whimsical man of Apulia.



There was a Young Lady whose bonnet  
Came untied when the birds sat upon it;  
But she said, 'I don't care!  
All the birds in the air  
Are welcome to sit on my bonnet!'

ellos proliferan ilustraciones en un estilo perdurable a lo largo de su trayectoria como dibujante definido básicamente por su simplicidad, espontaneidad e ingenuidad.<sup>8</sup> En realidad, estas ilustraciones participan del mismo concepto que sus textos y ayudan a completar un universo de des-sentidos.

Estos rasgos formales de simplicidad y puerilidad se constatan en cualquiera de sus ilustraciones, pero tras ellos se esconde un muy depurado sistema creativo que procede por reducción, previa selección de aquellos métodos más apropiados para sus fines. Tales métodos están plagados de convenciones representativas generalmente constatables en el arte infantil: en primer lugar, los saltos de escala, tan llamativos en algunos ejemplos donde un pájaro adquiere tamaño humano; también el desinterés por verosimilizar el espacio de su representación: falta de escenario y de sentido dimensional completo a través de perspectivas ausentes o largamente exageradas. Esta "ingenuidad" descriptiva se combina

Ilustraciones de *Limericks*.



There was an Old Man who said 'Hush!  
I perceive a young bird in this bush!  
When they said 'Is it small!'  
He replied 'Not at all!  
It is four times as big as the bush!'



There was an Old Man of Whitehaven,  
Who danced a quadrille with a Raven;  
But they said 'It's absurd  
To encourage this bird!'  
So they smashed that Old Man of Whitehaven.



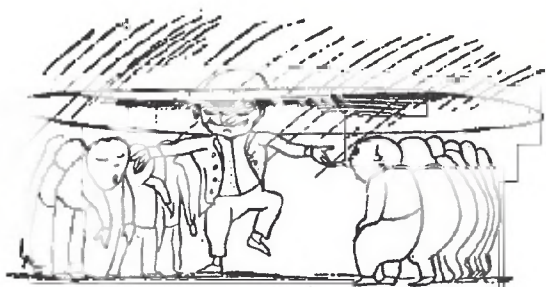
There was an Old Person of Skye,  
Who waltz'd with a Bluebottle fly;  
They buzzed a sweet tune  
To the light of the moon,  
And entranced all the people of Skye.

con la simplicidad de sus figuras y con la desenvoltura de sus trazos,<sup>9</sup> impregnando a sus figuras de una animación inusual entre las recargadas ilustraciones de su época: las formas curvilíneas y sintéticas de los contornos de las figuras huyen de toda rigidez y condenan a

los personajes a una constante danza, juguetona e inestable, contagiada orgánicamente a todos los demás elementos de la composición, quienes no sólo carecen de un marco espacial sólido sino que se resisten a mostrarse acomplejados por las leyes de la gravedad.

<sup>8</sup> John Lehmann dice en la pág. 55 de *Edward Lear and his world*: "The drawing which accompanies the above limerick is not only an exquisitely designed piece of work, but also miraculous in its purity of line and free lyricism."

<sup>9</sup> J. Lehmann insiste en la pág. 96 de su obra: "He had an altogether exceptional gift for bold simplification of line — a gift that comes out equally strongly in his nonsense drawings — and for creating mood by the simplest of means."



*There was an old man of Peru, who watched his wife make a stew;  
Till one by mistake, he a stick of the stick, that was put in  
22*



E. Lear

Otro aspecto reseñable sería el anamorfismo que impregna los personajes de sus limericks. Hay en estas desproporciones anatómicas algo de desquite contra su incapacidad ya mencionada para representar la figura humana según los patrones académicos y contra sus propios defectos físicos (abundan en sus dibujos las personas obesas, de delgadas piernas y prominentes narices, como él mismo era). En ocasiones, este anamorfismo deriva hacia una mimesis formal entre sus personajes y algún elemento del limerick con el cual se identifican visualmente: un pájaro contemplado por un hombre que adquiere los rasgos del animal, la danza de la mosca con el hombre mosca o la del cuervo junto a un narizotas con levita cuyos faldones semejan alas.

Respecto a sus composiciones cabe decir que reinciden en las pautas marcadas en el texto sin concesiones de carácter ornamental; no solemos encontrar elementos nuevos, como tampoco podemos achacarle el olvido de ninguno de ellos. Allí siempre están todas las partes en juego de cada limerick; los *old men* u *old women*, artífices de los despropósitos, junto a los objetos o seres dignos de su admiración y extravagancia más, ocasionalmente, alguna reducida multitud metonímicamente asimilada a cuatro o cinco personas sumamente homogéneas realizando el papel reservado al *they*, los espectadores que intentan imponer la lógica del sentido común ante el excéntrico y ensimismado protagonista de la acción. Tal es el universo gráfico de Lear: tipos

inusuales, simpáticos en sus paranoias, víctimas inopinadas de su propia lógica o inocentes hasta la crueldad, acompañados por sus comparsas extraídos del mundo social o del natural, ocasionalmente por ligeras anotaciones de un mínimo paisaje en sus *Nonsense Stories*, o sustituidos por objetos únicos y totémicos como mayúsculas figurativas en sus *Alphabets*.

### Las tramas de significados en Lewis Carroll

Lewis Carroll, o Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), es otro de los baluartes del Nonsense. Pero, si Lear es el maestro de la designificación, Carroll compone universos lógicos partiendo de otorgar múltiples significados, superpuestos en redes semánticas inusuales en las cuales arraiga todo un sistema lógico de enorme coherencia interna.<sup>10</sup>

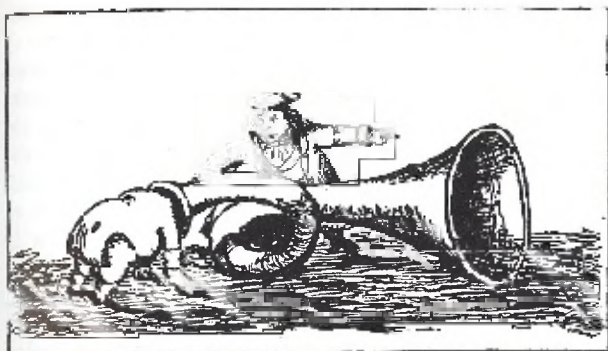
A pesar de ser menos diestro que Lear en las artes gráficas<sup>11</sup> (el autor de Alicia proclamaba con falsa mo-



L. Carroll: Autorretrato.

<sup>10</sup> En la introducción a *El paraguas de la rectoría y Cajón de sastrero*, Carlos Miguel Sánchez-Rodrigo dice: "A diferencia de Lear, quien no vaciló en recurrir, ..., a trucos puramente formales para dar riqueza musical a sus engendros, para abrir camino a la mera belleza sonora, despreciando significados y honduras, Charles/Lewis elabora pacientemente su obra rizando el rizo de la lógica más brillantemente sofisticada." Gilles Deleuze, en la pág. 23 de *Lógica del sentido* afirma: "El lugar privilegiado de Lewis Carroll se debe a que ha realizado el primer gran balance, la primera gran escenificación de las paradojas del sentido, unas veces recogiénolas, otras renovándolas o inventándolas, o preparándolas."

<sup>11</sup> Aunque según Derek Hudson: "nuestro autor era por instinto un artista gráfico y visual que jamás abandonaría del todo su empeño por dibujar y que visitaba regularmente las exposiciones y estudios de los pintores de su tiempo".



"Be rather in the trumpet's mouth." F. Tennysch.

*The rectory umbrella.*

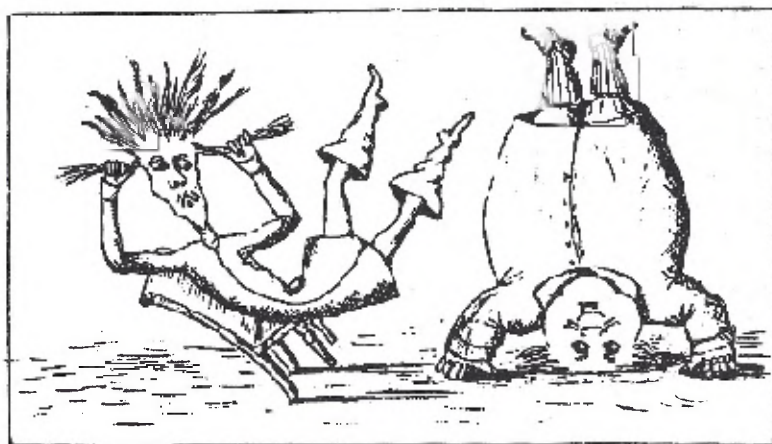
destia su torpeza en el dibujo),<sup>12</sup> Carroll es asimismo capaz de ofrecernos un universo visual propio conformado paralelamente a sus escritos. Existen diferencias entre estos dos autores: al contrario que Lear, sus ilustraciones van más encaminadas a ciertos sentidos crípticos y son menos amables en su forma. Podemos apreciarlo ya en sus tempranas ilustraciones para *The Rectory Umbrella* y para *Mischmasch*. La primera de estas obras era una suerte de revista para el entretenimiento familiar compuesta por nuestro autor en 1849 (¡con sólo diecisiete años!) y la segunda una compilación de escritos desde 1854 hasta 1860. Ambas están profusamente ilustradas por él mismo mediante una serie de dibujos a lápiz y pluma en los cuales predominan a veces las simplificaciones formales y a veces los rasgos arcaizantes —incorrectas perspectivas, rigidez anatómica— pero de trazo abundante y nervioso,<sup>13</sup> remitiendo a la linealidad expresiva de la técnica xilográfica. Todo ello delata la espontaneidad de su grafismo libre de prejuicios y abiertamente sincero en toda su complici-

dad satírica a través de ásperas e inquietantes composiciones.

El otro conjunto importante de sus ilustraciones lo componen las realizadas para las *Alice's adventures under ground*.<sup>14</sup> En ellas se sigue observando el trazo inquieto, pero las anomalías (respecto al "estilo correcto") sugieren más connotaciones simbólicas: sus Alicias son inexpresivas, como si esperasen a la mirada del espectador para dotarlas de un sentido pleno que complementaría al del texto; y soportan imperturbables todo tipo de incomodidades fisiológicas. Las metamorfosis de su ya de por sí desproporcionado personaje se hiperbolizan hasta lo fantástico, embarcando a Alicia en situaciones angustiosas surgidas del continuo conflicto de ésta con su entorno: la falta de espacio o la pérdida de referencias escalares han dado pie a interpretaciones casi trágicas según las cuales Alicia actuaría como punto de encuentro de significados generado-



Alicia.



El viejo padre William en *Aventuras subterráneas de Alicia*.

<sup>12</sup> Y, nuevamente, Ruskin lo ratificaba: fue el crítico quien aconsejó a Carroll prescindir de sus propias ilustraciones para la primera edición de *Alicia...* y contratar a John Tenniel, como veremos más adelante.

<sup>13</sup> En la pág. 11 de *Le visage regardé ou Lewis Carroll dessinateur et photographe* Patrick Roegiers lo califica como: "...trait sauvage et impulsif, nerveux et arsenieux".

<sup>14</sup> Esta obra fue la narración original de las aventuras de Alicia. Carroll la escribió e ilustró en 1863 y su manuscrito fue publicado en edición facsímil como rareza en 1886.



Alicia por J. Tenniel (arriba) y L. Carroll (abajo).



res de tensiones.<sup>15</sup> Gráficamente Carroll no renuncia al sombreado impulsivo ni a ocasionales puestas en escena incluyendo atisbos de paisajes en absoluto tranquilizadores.

La omnipresencia de la torturada Alicia queda rota en una serie de estampas aún menos comprometidas por la imitación de la naturaleza. Se trata de individuos o faunas excéntricas de extraña constitución anatómica y psicológica en desequilibradas poses, que vienen a resumir, en ocasiones, la visión nonsénica del mundo enraizada en la tradición temática del *Mundo al revés*: el loco es el único que puede comprobar con coheren-

cia y simpatía la fragilidad e inestabilidad de lo comúnmente aceptado como real.

Con todo, Carroll logra una unidad de estilo a partir de la variedad de rasgos formales, quizá más adecuada a su función de ilustrar, por su rigurosidad a la hora de aplicar la sintaxis del no-sentido y por la capacidad sinérgica con sus textos, que los diseños de los profesionales solicitados a tal fin. Mientras en su dibujo será el propio marco de la representación lo que ahogue a la creciente Alicia, en el de Tenniel se sustituirán los bordes por las paredes y techo de una casa. Hay una diferencia clara de planteamiento entre él y Tenniel, Furniss o Holiday, hábiles profesionales pero empeñados en una tarea de verosimilitud detallista que les causará constantes choques con el autor de los textos.<sup>16</sup> Quizá Carroll sólo pretendía disponer de un buen ejecutante sometido a un severo control por su parte.

### Charles A. Doyle o los caprichos del Nonsense

C. A. Doyle (1832-1893) estuvo vinculado familiarmente a personajes conocidos en el mundo artístico y literario. Además de su hijo, Arthur Conan Doyle, su padre, John, era un prestigiado caricaturista político, tarea en la que fue superado por su otro hijo Richard, una de las estrellas gráficas del *Punch* y afamado ilustrador de literatura infantil. Otros hermanos de Charles, Henry y James, fueron también ilustradores, pintores y críticos de arte ampliamente relacionados con algunos miembros de la Hermandad Prerrafaelista como Rosetti y Millais.<sup>17</sup>

Delineante de profesión, dedicó su tiempo libre a la ilustración de libros, uno de ellos de su propio hijo (ahí están las seis ilustraciones para el primero de los casos del detective Holmes titulado *Estudio en escarlata*) pero sin tanto éxito como sus hermanos. En estos dibujos encontramos una composición áspera y poco refinada, muy espontánea e indicativa de su "genio natural", un tanto influenciado por Thackeray.

Pintor de acuarelas<sup>18</sup> al estilo delicado pero inquietante de Lear, a causa de la epilepsia<sup>19</sup> y el alcoholismo, acabó sus días recluido en varios sanatorios mentales o manicomios. Durante su estancia en uno de ellos (el Montrose Royal Lunatic Asylum, llamado Sunnyside por el propio Charles) donde realizó la obra más interesante para nuestro estudio.<sup>20</sup> Se trata de su *Diario*,

<sup>15</sup> Valeriano Bozal, refiriéndose a las aventuras de Alicia, dice: "su libro, concebido verbal y visualmente estaba lleno de cambios de sentido, alteraciones de lo cotidiano, metamorfosis, etc...". Patrick Roegiers, en *Le visage regardé ou Lewis Carroll dessinateur et photographe*, interpreta las bruscas modificaciones anatómicas de su personaje, Alicia, como alusión a la conciencia del propio cuerpo como algo desconocido durante la pubertad.

<sup>16</sup> No es exageración: J. Tenniel proclamó su voluntad de no volver a ilustrar jamás un libro tras su experiencia con los dos de Alicia. Por su parte, Harry Furniss estuvo a punto de abandonar su tarea de ilustrar *Sylvie and Bruno* por las graves discrepancias con Carroll a causa de "una simple pulgada cuadrada de dibujo".

<sup>17</sup> A este respecto hemos de hacer notar que la relación con el movimiento prerrafaelista era un punto de contacto común entre los tres autores estudiados.

<sup>18</sup> A raíz de la exposición organizada por Arthur Conan Doyle de obras de su padre, éste se ganó, treinta años después de su muerte, la atención de la crítica y el mundo intelectual. George Bernard Shaw elogió sus acuarelas.

<sup>19</sup> No es que consideremos el *Nonsense* como una patología, pero hay aquí otra curiosa coincidencia con Lear, quien también padeció epilepsia a una edad madura.

<sup>20</sup> Esto es más que una mera circunstancia, pues al parecer Charles Doyle pretendió utilizar esta obra como prueba irrefutable de su cordura y de su carácter inofensivo. Basamos esta suposición en un texto que él escribió como prefacio a su diario y al parecer destinado a su hijo Arthur: "Keep steadily in view that this book is ascribed wholly to the produce of a MADMAN. Whereabouts would you say was the deficiency of intellect? or depraved taste. If in the whole Book you can find a single Evidence of either, mark it and record it against me".



BOW-WOW

C. A. Doyle: Autorretrato como perro.

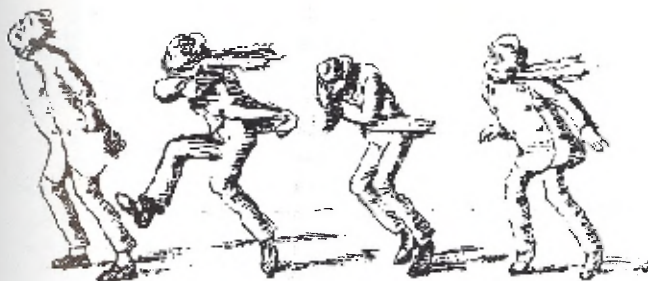
abundantes juegos visuales y verbales en correspondencias inéditas y frecuentemente metalingüísticas; el universo fantástico de esas hadas y elfos en un entorno natural de escala aumentada; los paisajes habitados por personajes en actos sociales llenos de placidez y las vistas del edificio y su entorno y, por último, una serie de ilustraciones de carácter escatológico. En este último grupo se adscribirían escenas como una danza macabra (literalmente, aparece el autor autorretratado bailando con la muerte o saludándola), otras de referencias religiosas (sobre todo ángeles) y las más dra-

un bloc plagado de ilustraciones y notas textuales dispuestas desordenadamente y realizadas desde marzo a julio de 1889.

Las páginas de este diario nos suministran una vertiente del Nonsense predominantemente visual: los dibujos no suelen ilustrar un texto previo, son las palabras las que los titulan o comentan brevemente, sin existir ningún tipo de sujeción al discurso literario ni a los condicionantes de una obra dirigida al público. Son lúcidos sketches de un mundo de anónimos personajes de generación espontánea rodeados por seres imaginarios (hadas, elfos y duendes) donde los significados vienen dados por su propia configuración formal inaudita: los personajes creados son sometidos a hipérbolas o modificaciones de parte de su cuerpo, a las cuales adaptan sin traumas sus conductas, y comentados por breves frases (¿aforismos?) que complementan su hermetismo, pues no suelen ofrecer claves para la interpretación de los desvaríos visuales. Esta brillantez poética para mostrar los fragmentos de realidad descontextualizados y libres de intención globalizadora se combina con visiones oníricas (en las cuales se ha visto la influencia de Fuseli<sup>21</sup> o Blake) y algunos autorretratos impregnados de desesperación angustiosa. Configuran pues la totalidad del *Diario* cuatro grandes bloques temáticos: el más puramente *Nonsense*, con



Ilustración para *Estudio en escarlata*.



9<sup>th</sup> APRIL 1889 DELIGHTFUL WALK AT SUNNYSIDE WIND E.N.E.



MAN OF GREAT BREATH.  
STRIKING EXAMPLE OF CARROTY HAIR.

C. A. Doyle: ilustraciones de su *Diario*.

<sup>21</sup> Michael y Mollic Hardwick lo consideraron "...a brilliant artist... a master of fantasy in the Fuseli manner, able to create visions in line and colour which contrived to be at the same time beautiful, haunting and disturbing."



THE FAIRY MUSIC STOOL

C. A. Doyle: ilustraciones de su *Diario*.



A NOSE AND NO MISTAKE



Mr. Moroch, London Hospital of whom the Quaker stated "He looked up his trunk".



Correspondencias de analogías fonéticas y gráficas.

máticas, aquéllas en que retrata su experiencia vital como un sufrimiento del cual sólo es liberado con la muerte.

Y todo ello realizado mediante la técnica del dibujo a la tinta y lápiz y el coloreado a la acuarela, con su estilo arcaizante despreocupado de convencionalismos representativos. Saltos de escala, ausencia de fondos y paisajes para estas figuras absolutizadas en su propio sinsentido o en su drama interior. El trazo espontáneo, simple, nervioso pero muy expresivo, acompaña a todas sus figuras, sobre todo a aquellas en las que ha posibilitado nuevas funciones totalmente lógicas para con su nueva irrealidad: la coherencia de la inverosimilitud una vez más. Otras veces dibujos próximos entre sí o que comparten una escena sufren, como en *Lear*, un proceso de empatía formal gratuito y aleatorio. ¡Caprichos del Nonsense!

### El Nonsense como estilo gráfico: a la búsqueda de su especificidad

¿Podemos hablar con propiedad de un estilo gráfico Nonsense? ¿Son estas características formales suficientes para distinguir en estos autores una línea diferenciada del resto de los ilustradores de su época? En cierto modo, ellos nunca formaron un grupo ni se sintieron mutuamente influenciados;<sup>22</sup> al contrario, se caracterizaron por su individualismo. Si conocen bien el ambiente artístico de su tiempo, con el que se relacionan



Una paradoja como consecuencia de la aplicación estricta de la lógica visual (se le enganchó la trompa) y una ilustración de tema escatológico (encuentro con la muerte-novia).

<sup>22</sup> Las obras de Lear y Carroll fueron archiconocidas en su tiempo (ambos llegaron a ser presentados, por separado, a la reina Victoria) pero no encontramos referencias mutuas entre ellos.



ocasionalmente,<sup>23</sup> nunca compartirán ni todas premisas representativas ni las inquietudes por experimentar con nuevas técnicas habituales entre los demás ilustradores de su época.<sup>24</sup> Viceversa, aunque el resto de artistas ilustradores se le aproxime temáticamente no llegarán a ofrecer esta combinación de rasgos tan completa y coherente con esta forma de “ver el mundo cabeza abajo”, como la define Benayoun.<sup>25</sup>

La ilustración inglesa de su tiempo, la época victoriana, giraba en torno a dos temáticas, practicadas a menudo por los mismos autores: de un lado, la ilustración del libro infantil. En este campo fue un auténtico pionero Robert Cruikshank. Con sus xilografías para la primera compilación de limericks, *Anécdotas y aventuras de quince caballeros y quince señoritas* (1820), y para los *Cuentos de Hadas de los Hermanos Grimm* (1824) marcará la pauta habitual que evolucionará, pasando por Richard Doyle con sus ilustraciones de estilo elaborado para *In Fairyland* (1870) y Randolph Caldecott,<sup>26</sup> hacia un estilo más tierno y ornamental, a veces recargado, de los ilustradores Art Nouveau de finales de siglo como Walter Crane<sup>27</sup> y Kate Greenaway con libros destinados en su totalidad al público infantil editados por Evans.<sup>28</sup>

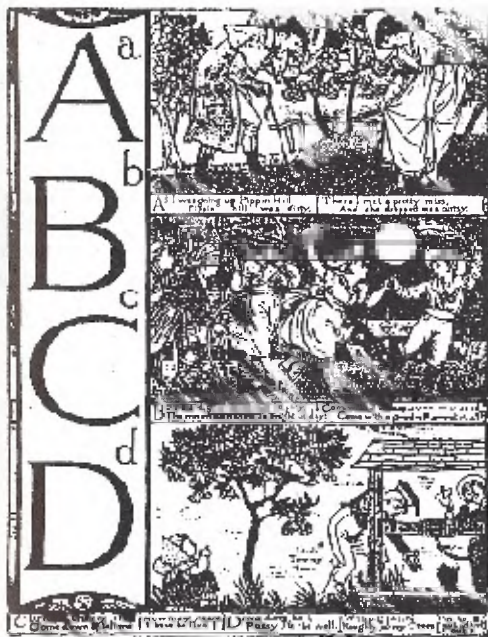


There was a sick man of Tobago  
Liv'd long on rice-gruel and sago;  
But at last, to his bliss,  
The physician said this—  
“To a roast leg of mutton you  
may go.”

R. Cruikshank: ilustración para *Aventuras de quince caballeros y quince señoritas*.



R. Doyle.



W. Crane.



K. Greenaway.

<sup>23</sup> Recordemos que algunos personajes destacados de la hermandad prerrafaelista fueron el único punto de contacto entre ellos.

<sup>24</sup> Lear y Doyle tan sólo llegaron a realizar litografías para publicar sus ilustraciones. Carroll no tuvo contacto directo con el grabado, sino a través de los ilustradores que contrató su editor.

<sup>25</sup> En su obra ya citada *Les dingues du nonsense*.

<sup>26</sup> De Caldecott se llegó a decir en uno de los prólogos a las numerosas ediciones de su obra: “*Caldecott is lord of the nursery. No one ever yet approached him. He is supreme. Every nursery – every child’s bookshelf that does not contain his Picture Books is poor indeed.*” Citado por Rodney K. Engen en *Randolph Caldecott ‘Lord of the Nursery’*.

<sup>27</sup> Crane fue un decidido defensor de la técnica xilográfica como la idónea para conseguir un perfecto equilibrio entre la ilustración y la decoración de los libros.

<sup>28</sup> William Feaver dice en la pág. 16 de *Les images de notre enfance*: “*Les collaborations très importantes d’Evans avec Walter Crane, Randolph Caldecott et Kate Greenaway, détournèrent les illustrations pour enfants du style narratif et caricatural de Cruikshank pour les orienter vers la décoration.*”

J. j.



*J. is a judge - his Lordships in a fury  
Most likely with the Gentlemen of the Jury.*

Thackeray: *Alphabets*.

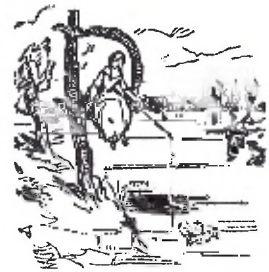
Con estos y otros autores, el s. XIX inglés conoció un boom del libro ilustrado y el libro infantil favorecido por las nuevas técnicas litográficas y de grabado sobre madera "de testa" o a contrafibra desarrollada por Thomas Bewick, que hicieron posible la integración, tan característica en nuestros autores, de imagen y texto en una sola página.<sup>29</sup>

Por otro lado, la vertiente cómico-satírica de la ilustración victoriana gira en torno a la revista *Punch*, recreación británica de la francesa *Le Charivari*. Vinculado a *Punch* estuvo William Makepeace Thackeray, autor literario que consiguió reconocimiento como dibujante de sus propias obras. Basándose en los modelos parisinos de la revista ya mencionada consiguió combinar sus textos mordaces con creaciones gráficas de estilo simple, suelto y sincero pero sin despojarse del naturalismo satírico, resaltando los aspectos grotescos de la realidad. Lo mejor de su obra, según Buchanan Brown,<sup>30</sup> estaría en sus dibujos a lápiz, donde su

sensibilidad roza el Nonsense por su carácter ingenuo, aunque muchas veces suavizado y atenuado, hacia un realismo más del gusto imperante en la época, por los grabadores con quienes trabajó. Destacan en su obra sus *Alphabets* y las series para *Punch: Vanity Fair* y *Fraser's magazine*, donde cortos textos burlescos acompañan sus propias ilustraciones.

Además de George Cruikshank, el más antiguo y creador de la escuela *Punch* que se mantuvo fiel a la técnica de la xilografía, y Thackeray, otro renombrado ilustrador de la revista fue el ya mencionado Richard Doyle, crítico implacable de las debilidades de sus contemporáneos en su otra vertiente, la satírica.

Junto a ellos, Charles Keene con sus situaciones cómicas visuales, y Phil May, uno de los introductores en



Thackeray: *Vanity Fair*.

Inglaterra de las nuevas técnicas litográficas que irán sustituyendo a los grabados sobre madera.<sup>31</sup> En todos ellos se constata un alto grado de sintonía con el realismo grotesco de Daumier y las puestas en escena de



G. Cruikshank.

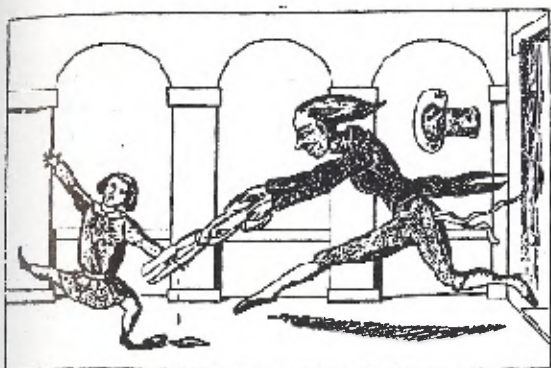


R. Doyle.

<sup>29</sup> "La ilustración romántica, que estaba en gran medida asociada a una nueva modalidad de xilografía, alcanzó su punto culminante durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado. Fue sólo entonces cuando se hizo plenamente realidad la unidad del texto y la ilustración." En la pág. 81 de *Romanticismo y Realismo* de Charles Rosen y Henri Zerner.

<sup>30</sup> En su obra *The Illustrations of William Makepeace Thackeray*.

<sup>31</sup> Sobre ellos remarcará Iolo A. Williams en su artículo para *The Listener* "English Comic Art": "...the Victorian illustrators, whose technique, whether in humorous or serious subjects, included a certain exaggeration, a strongly mannered emphasis, somewhat akin to that of the actor in melodrama."



H. Hoffmann: *Struwwelpeter*.



M. Berkeley: *Diary*.



Grandville: *Otro mundo*.

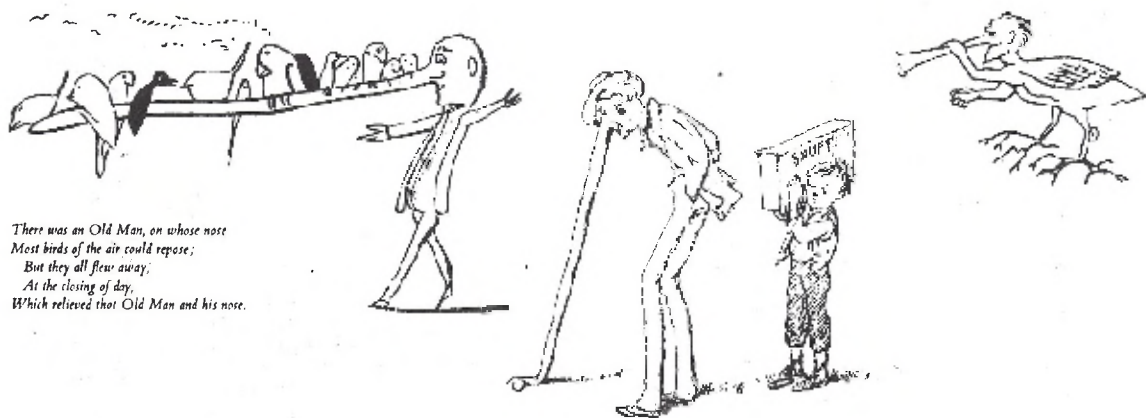


BTB: *Bad child's book of Beasts*.

imaginativa aparatosidad de Grandville. Éste, verdadera estrella de la ilustración de la primera mitad del s. XIX, en su obra *Otro Mundo* crea universos plagados de seres híbridos que quizá marcaron su impronta en parte de la iconografía fantástica carrolliana tal y como la reflejó John Tenniel, el dibujante de los dos libros de Alicia: la “batalla de los naipes” o la “fiesta de las flores” son recreaciones de temas tratados anteriormente por Grandville. Tenniel, formado en la tradición grotesca de sátira política de *Punch*, posee un estilo de líneas seguras y definidas, fuertes claroscuros y sombras estriadas que consiguen un efecto cómico y dinámico. Desempeñó la tarea de transcribir a la dimensión rea-

lista las ilustraciones del propio Carroll bajo sus propias instrucciones y no sin continuos choques entre ambos como ha quedado dicho más arriba.

Entre los más afines, un autor de sensibilidad muy próxima al estilo rígido y arcaizante de Carroll fue el alemán Heinrich Hoffmann, plenamente contemporáneo del reverendo Dodgson, con sus crueles y sinceros dibujos de *Struwwelpeter*. Más cercana geográficamente, Maud Berkeley, con las abocetadas escenas de su *Diary* escrito entre 1888 y 1901, se vincula temática y estilísticamente a Doyle; y, hacia la misma época, encontramos a BTB ilustrando al modo de Lear el *Bad child's book of Beasts* de Hilaire Belloc (1896).



There was an Old Man, on whose nose  
Most birds of the air could repose;  
But they all flew away,  
At the closing of day,  
Which relieved that Old Man and his nose.

WHO KNOW WHAT A FEATURE OF GOLF THIS WOULD BE

Diversos usos para narices fantásticas según E. Lear, C. A. Doyle y un manuscrito de Cambrai del s. XVI.



SOMETHING QUEER BOTH IN HEAD AND HEART  
1007 IN BOTH  
BY HIS MOTHER, C. P. DOYLE.

Rostros en el tórax en un *Lubok*, en *El libro de las maravillas* y en el *Diario* de Doyle.

Nuestros tres ilustradores rehúsan entrar en la línea satírica y naturalista de aquellos otros vinculados a ciertas formas de comicidad y fantasía. Su apuesta es distinta, pero no radicalmente novedosa. Así pues, ¿dónde están las fuentes gráficas de este modo de hacer sincero, despreocupado, ingenuo y, sin embargo, expresivo? Precisamente en las tradiciones visuales del arte popular, que primaban la descripción clara, sintética y expresiva ante la narración sutil y detallada de significaciones normativizadas por la retórica culta, a menudo obligatoriamente a causa de las limitaciones técnicas de sus autores y de la necesidad de hacerse entender también por un público poco cultivado.<sup>32</sup> Ésta no es una actitud extraña si tenemos en cuenta que estamos

hablando de románticos tardíos, viajeros o admiradores de leyendas y tradiciones infantiles: la mirada hacia el pasado fue rasgo común en muchos hombres que denunciaron la artificialidad esencial de los sistemas estéticos impuestos y sedimentados desde el Renacimiento. El interés por el arte europeo anterior al siglo XVI de los nazarenos y prerrafaelistas<sup>33</sup> o la recuperación que supuso el Neogoticismo romántico son ejemplos de ello. El Nonsense reutilizaría el arte popular tradicional contemplado como folclore, recuperado y mantenido en Europa través de manifestaciones como los *luboks* rusos, las *aucas* mediterráneas o los grabados de Épinal. En ellos pudieron encontrar referentes de estas temáticas de seres fantásticos, plagados de

<sup>32</sup> Las relaciones estéticas de este movimiento del mundo de la ilustración y los grabados tradicionales y el imaginario popular europeo quedan también patentes en el artículo "Deux siècles d'illustration" de Claude-Anne Parmegiani y Christiane Clerc: "D'ailleurs, les spécialistes ne s'y sont pas trompés. Ils se sont intéressés à cette iconographie stylisée, lisible, en instaurant un compromis entre une littérature didactique 'savante' et les illustrations des livrets de colportage."

<sup>33</sup> La admiración por las iluminaciones medievales y las xilografías de los primeros libros ilustrados de los siglos XV y XVI llevaba a Walter Crane a realizar, dejando patente su rechazo al ostentoso naturalismo representativo del moderno Clasicismo, afirmaciones tan tajantes como: "... when the impulse which characterized the early Renaissance had declined, and design, as applied to books, became smothered with classical affectation and pomposity, and the clear and vigorous woodcut was supplanted by the doubtful advantage of the copper-plate." En pág. 95 de *The decorative illustration of books*.



SOMETHING LIKE A NECK TIE  
IF A FELLER HAD A CORSE'S NECK THIS  
MIGHT COME..



Anamorfosis del cuello en Carroll, Doyle, *El libro de las maravillas* y *El hombre perfecto* (s. xv).

anaformismos legendarios y de mundos vistos del revés para convertirlos en imágenes de las metamorfosis y en vías de escape, o de inversión, de los sistemas lógicos mediante estilos lineales, sencillos, a veces torpes, y siempre alejados de las academicistas normas de composición, perspectiva espacial, iluminación y disposición anatómica.

Ahí están las sencillas composiciones de los luboks<sup>34</sup> o los disparates auqueros junto con seres deformes o fantásticos que suministrarán un bestiario natural en desarrollo desde Mandaville. Las asociaciones más inverosímiles están permitidas cuando la finalidad no era tanto reconocerse en prestigiados lugares comunes de la cultura clásica como conectar con las grandes pautas del imaginario colectivo y cuando la tendencia humana a desmentir la realidad y a romper los compromisos creados para interpretar el mundo se desata: el *mundo al revés*.<sup>35</sup>

Espontaneidad y expresividad buscaron también estos ilustradores para conseguir una visión lúcida e ins-

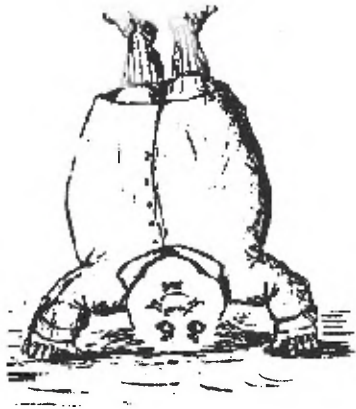
tantánca de las irrealidades de la realidad en provocación constante a los sentidos prefijados.

El Nonsense, aislando la palabra, reducida a veces a su materialidad designificada, resaltando el carácter del lenguaje como sistema artificioso cuyas relaciones con la realidad son endebles y aleatorias, logra una plasmación visual a través de las ilustraciones de Lear, Carroll y Doyle. Este Nonsense visual denuncia también el carácter convencional de la representación gráfica, asentada sobre complejas re-lecturas de la verosimilitud representativa. De ahí su interés por alterar los instrumentos de esta verosimilitud: el naturalismo, la perspectiva, la creación del espacio simulado y la caracterización psicológica. La alternativa se presenta en la renuncia a todo ello con fuertes dosis de espontaneidad, arcaísmo, infantilismo, sinceridad e inmediatez sin pretensiones transcendentales a sus propias finalidades poéticas, de las que surgen y en las que se agotan. Mas la crítica del Nonsense resulta inocua,<sup>36</sup> se trata de cambiar enfoques o posturas mientras el tejido de lo

<sup>34</sup> Dice Alla Sytova en *Lubok. Russian Folk Pictures*: "The folk woodcut was notable for decorative appeal and brevity. The drawing was simple and expressive, the main features were brought out by size and colour: figures were magnified and shifted towards the foreground and there was usually no middleground. The rules of perspective and proportion were not always observed." Pág. 8.

<sup>35</sup> Frédéric Tristan considera la temática del "Mundo al revés" un auténtico *topos*, o lugar común constante en el imaginario occidental: "Le 'topos' est, par excellence, ce qui situe et se situe, limite et se limite, définit et se définit. Il n'est pas de pensée construite ni de conscience ordonnée sans topos, véritable territoire dans le vaste et mouvant atlas de notre mémoire et notre imaginaire." En pág. 14 de *Le monde à l'envers*.

<sup>36</sup> Sobre la benignidad del fenómeno, "Artaud considera a Lewis Carroll como un perverso, un pequeño perverso que se empeña en la instauración de un lenguaje de superficie y no ha sentido el verdadero problema de un lenguaje en profundidad... Los juegos de Carroll le parecen pueriles..." Deleuze, en pág. 101 de *op. cit.*



THE  
**WORLD**  
TURNED UPSIDE DOWN  
OR,  
*No News, and Strange News.*

Here you may see what's very rare,  
The world turn'd upside down ;  
A tree and castle in the air,  
A man walk on his crown.



Figuras de Carroll, Doyle, el *Children's chap book* inglés del s. XIX (invertidas) y de Lear y de un auca de *El mundo al revés* (suspendidas).

DON BARTOLO.

En plen parpessus era, se  
preto qu'aba oca  
la Fada de la Sereca.



El tema del tragaldabas: Don Bartolo (de *El Sueco*, 1959), en un *Lubok* del s. XIX y en Carroll.

real permanece completo, incluso reafirmado, tras estas sacudidas amables sin intención crítica sistematizada pero con abundante carga pedagógica. Las primeras lecciones para entender el lenguaje comienzan por

mostrar su absurdo, así como las propuestas iniciales para interpretar la realidad visual parten de vaciar de significado las convenciones representativas gráficas más complejas.



Dos vis.iones de un banquete: Carroll en *The rectory umbrella* (arriba) y una xilografía inglesa de 1628.

## Bibliografía

- Baker, Michael: *The Doyle Diary. The Last Great Conan Doyle Mystery*. Paddington Press, 1978. Edición crítica del diario de C. A. Doyle.
- Baltrusaitis, Jurgis: *La Edad Media fantástica*. Cátedra, Madrid, 1987 (2ª edición).
- Belloc, Hilaire: *The Bad Child's Book of Beasts*. Duckworth, 1974. Con ilustraciones de BTB.
- Benayoun, Robert: *Les dingues du nonsense de Lewis Carroll à Woody Allen*. Balland, 1984 (2ª edición).
- Bozal Fernández, Valeriano: *La ilustración gráfica del s. XIX en España*. Ed. Alberto Corazón, 1979.
- : *El siglo de los caricaturistas*. Nº 40 de *Historia del Arte*. Ed. Historia 16, 1998.
- Buchanan-Brown, John: *The illustrations of William Makepeace Thackeray*. David and Charles, 1979.
- Carroll, Lewis: *Aventuras subterráneas de Alicia*. Olañeta, 1985 (3ª edición). Con prólogo de Fernando Carbonell.

- Carroll, Lewis: *El paraguas de la rectoría. Cajón de sastre*. Parsifal ediciones, 1998. Primera edición en español de *The Rectory Umbrella...* a cargo de Carlos-Miguel Sánchez Rodrigo.
- : *The Rectory Umbrella and Mischmasch*. Dover Publications, 1971. Presentado por Florence Milner.
- Colley, Linda: "Caricatures à la mode". En *History Today*. Febrero, 1985.
- Crane, Walter: *The decorative illustration of books*. Studio Editions, 1994.
- Deleuze, Gilles: *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 1989.
- Engen, Rodney K: *Randolph Caldecott "Lord of the Nursery"*. Bloomsbury books, 1976.
- Feaver, William: *Les images de notre enfance*. Chêne, 1976.
- Grandville: *Otro mundo*. Olañeta, 1988. Con prólogo de José Ben to Alique.
- Juan Marcel: *El nonsense: un modo paralelo, una manera para ellos. La isla Tu Tu*, 1988.
- : *Niños, niñeras y otros bordes del lenguaje*. La isla Tu Tu, 1989.

- Lear, Edward: *Fabulario*. Anaya, 1993. Primera antología de Lear en español a cargo de Santiago R. Santerbás.
- : *Nonsense Omnibus*. Frederick Warno & Co. 1943.
- Lehmann, John: *Edward Lear and his world*. Thames and Hudson, 1977.
- Metken, Günter: *Los Prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el s. XIX*. Blume, 1982.
- Novotny, Fritz: *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*. Cátedra, 1981 (2ª ed.).
- Owden, Graham y Davis, John: *The illustrators of Alice in Wonderland*. Academy Editions, 1979 (2ª edición).
- Parmegiani, Claude-Anne y Clerc, Christiane: "Deux siècles d'illustration". En *Images à la page*. Gallimard, 1984.
- Perroux, René: *Trésors des images d'Épinal*. Ed. Jean-Pierre Gyss, 1985.
- Rocgiers, Patrick: *Le visage regardé ou Lewis Carroll dessinateur et photographe*. Créatis, 1982.
- Rosen, Charles y Zerner, Henri: "Thomas Bewick y la viñeta romántica". En *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte en el s. XIX*. Ed. Hermann Blume, 1988.
- Sytova, Alla: *The Lubok. Russian Folk Pictures 17th to 19th Century*. Aurora Art Publishers, 1984.
- Tristan, Frédéric: *Le monde à l'envers*. Hachette, 1980.
- Williams, Iolo A: "English Comic Art". En *The Listener*, 4 de febrero de 1933.