

Dibujar discursos, construir imaginarios

Prensa y caricatura política en España (1836-1874)

Colección HISTORIA #148

Directora de colección: Ángeles Barrio Alonso



CONSEJO CIENTÍFICO

D. Enrico Acciai
*Università degli Studi di Roma
«Tor Vergata», Roma*

D. Igor Goicovic
Universidad de Santiago de Chile

D.ª Rebeca Saavedra
Universidad de Cantabria

D.ª Rosa Cid
Universidad de Oviedo

D.ª Ana Belén Marín
Universidad de Cantabria

D.ª María José Vilalta
Universidad de Lleida

La colección *Historia* ha obtenido, en julio de 2017, el sello de calidad en edición académica CEA, promovido por la UNE y avalado por ANECA y FECYT.



CONSEJO EDITORIAL

Dña. Silvia Tamayo Haya
*Presidenta. Secretaria General,
Universidad de Cantabria*

D. Diego Ferreño Blanco
*ETS de Ingenieros de Caminos, Canales
y Puertos, Universidad de Cantabria*

D. Agustín Oterino Durán
*Neurología (HUMV), investigador del
IDIVAL*

D. Vitor Abrantes
*Facultad de Ingeniería,
Universidad de Oporto*

Dña. Aurora Garrido Martín
*Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Cantabria*

D. Luis Quindós Poncela
*Radiología y Medicina Física,
Universidad de Cantabria*

D. Ramón Agüero Calvo
*ETS de Ingenieros Industriales y
de Telecomunicación,
Universidad de Cantabria*

D. José Manuel Goñi Pérez
*Modern Languages Department,
Aberystwyth University*

D. Marcelo Norberto Rougier
*Historia Económica y Social
Argentina, UBA y CONICET (IIEP)*

D. Miguel Ángel Bringas Gutiérrez
*Facultad de Ciencias Económicas
y Empresariales,
Universidad de Cantabria*

D. Carlos Marichal Salinas
*Centro de Estudios Históricos,
El Colegio de México*

Dña. Claudia Sagastizábal
*IMPA (Instituto Nacional de
Matemática Pura e Aplicada)*

D. Salvador Moncada
*Faculty of Biology, Medicine and
Health, The University of Manchester*

Dña. Belmar Gándara Sancho
*Directora, Editorial
Universidad de Cantabria*

TOMO I – Volumen 1

Dibujar discursos, construir imaginarios

Prensa y caricatura política en España (1836-1874)



Gonzalo Capellán (ed.)

Dibujar discursos, construir imaginarios : prensa y caricatura política en España (1836-1874) / Gonzalo Capellán (ed.). – Santander : Editorial de la Universidad de Cantabria, 2022

volúmenes : ilustraciones. – (Historia ; 148)

ISBN 978-84-17888-85-5 (obra completa)

1. Caricaturas y dibujos humorísticos-España-S. XIX. 2. Prensa y política-España-S. XIX. I. Capellán de Miguel, Gonzalo, editor de compilación.

741.5(460)"18"

070:32(460)"18"

THEMA: JP, AFF, NH, 1DSE, 3MN

Esta edición es propiedad de la EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA; cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Esta obra ha sido sometida a evaluación externa por pares ciegos, aprobada por el Comité Científico y ratificado por el Consejo Editorial de acuerdo con el Reglamento de la Editorial de la Universidad de Cantabria.

© Imágenes cubierta: *La Flaca, La Nueva Flaca, La Carcajada, La Correspondencia del Diablo, El Lío, La Madeja, La Madeja Política y La Broma*. Archivo GCdM.

© Gonzalo Capellán (editor). Universidad de La Rioja
ORCID: 0000-0003-4118-0821

© Editorial de la Universidad de Cantabria
Avda. de los Castros, 52. 39005 Santander
Tlfno. y Fax: 942 201 087
www.editorial.unican.es

ISBN: 978-84-17888-85-5 (O. C. PDF)

ISBN: 978-84-17888-82-4 (O. C. Rústica)

978-84-17888-83-1 (T. I - Vol. 1)

978-84-17888-84-8 (T. I - Vol. 2)

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.001>

Hecho en España - *Made in Spain*

La caricatura [...] al flagelar vicios y flaquezas busca la sanción que sabe que se consigue más fácilmente por el ridículo que por los razonamientos más sublimes, y que, como ha dicho un escritor francés, más debe la moral al temor de la sátira que el amor a la virtud... Y así, burla burlando, el humorismo va infiltrando el amor a los grandes ideales de Justicia y Libertad.

Exoristo Salmerón y García «Tito»*
La caricatura y su importancia social, 1918

* Nacido en 1877 en París, durante el exilio político de su padre, el krausista y presidente de la I República (1873) Nicolás Salmerón y Alonso, firmó sus caricaturas como dibujante para la prensa satírica con el seudónimo *Tito*.

SUMARIO

Introducción. Miradas a la historia de España desde la caricatura política ..	11
GONZALO CAPELLÁN	
1. Las caricaturas de <i>El Sancho Gobernador</i> (1836-1837), periódico precursor de la sátira política en la España liberal.....	57
LAURA CORRALES BURJALÉS	
2. Caricatura política en el <i>Fray Gerundio</i> (1837-1842) de Modesto Lafuente.....	79
MÓNICA FUERTES ARBOIX	
3. La imagen de la mujer en la prensa satírica: de <i>La Posdata</i> a <i>Gil Blas</i> ..	95
RAQUEL IRISARRI GUTIÉRREZ	
4. La Guerra de África en la prensa satírica española: el caso de <i>El Cañón Rayado</i> (1859-1860)	121
FRANCISCO DE PAULA VILLATORO SÁNCHEZ	
5. La imagen satírica en la cultura gráfico visual decimonónica. El testimonio ocular de <i>El Padre Adam</i> (Sevilla, 1868-1870) sobre el extravío de la Gloriosa	143
MARÍA EUGENIA GUTIÉRREZ JIMÉNEZ	
6. La Iglesia Católica frente a la revolución. El discurso visual de <i>El Ermitaño</i> (1868-1873)	163
GONZALO CAPELLÁN	
7. Las penas del nene terso y macarroni o las campañas gráficas contra Carlos VII y Amadeo I en la prensa del Sexenio	185
BLANCA REDONDO	
8. Ruiz Zorrilla y el radicalismo: puntos negros y claroscuros en las representaciones satíricas del Sexenio Democrático.....	225
EDUARDO HIGUERAS CASTAÑEDA	
9. Del tupé a la porra. La construcción de la imagen de Sagasta en el Sexenio Democrático	245
JOSÉ LUIS OLLERO VALLÉS	

10. Pi y Margall y los símbolos del federalismo en la prensa gráfica del Sexenio Democrático	267
LARA CAMPOS PÉREZ	
11. Marianne en tránsito: La alegoría de la república en la caricatura del Sexenio Democrático	287
MARIE-ANGÈLE OROBON	
12. Los símbolos republicanos entre la prensa y la calle: el gorro frigio en el Sexenio	311
SERGIO SÁNCHEZ COLLANTES	
13. La (de)construcción del Estado y sus modelos en la caricatura política del reinado isabelino	339
AINHOA GILARRANZ-IBÁÑEZ	
14. Las imágenes de España como nación.....	361
GREGORIO DE LA FUENTE MONGE	
15. «Con el agua al cuello». La imagen de la Hacienda Pública en la prensa satírica del Sexenio Democrático, 1868-1874.....	395
ANDRÉS HOYO APARICIO	
16. El nuevo lenguaje de la corrupción política en la España del siglo XIX. Neologismos, semántica y metáforas visuales	421
GONZALO CAPELLÁN	
17. Las representaciones de la prensa.....	469
REBECA VIGUERA RUIZ	
18. Representaciones del pueblo en el Sexenio revolucionario: imágenes de una transición.....	495
JUAN FRANCISCO FUENTES	
19. La constitución en efígie. Aventuras y desventuras del constitucionalismo	519
JAVIER FERNÁNDEZ SEBASTIÁN	
20. Humor satírico, prensa y caricatura en España, 1836-1874. Un enfoque teórico.....	557
CARMELO MORENO	
Bibliografía.....	573
Índice icono-onomástico.....	605

INTRODUCCIÓN. MIRADAS A LA HISTORIA DE ESPAÑA DESDE LA CARICATURA POLÍTICA

Gonzalo Capellán
Universidad de La Rioja

PROYECTO Y «RAZÓN DE SER»

Los historiadores, así como el público en general, nos hemos asomado al mirador del tiempo para contemplar el devenir de la Historia contemporánea principalmente a través de documentos escritos. Un modo complementario de explayar nuestra mirada hacia tan vasto como inabarcable horizonte consiste en focalizar la atención, adicionalmente, en los testimonios visuales que a lo largo de la historia se han concretado en un lenguaje iconográfico (con su propia gramática, sus conceptos, metáforas, símbolos...). Las más diversas manifestaciones de la vida y experiencias humanas quedaron plasmadas en cualquier tiempo en objetos e imágenes en su más amplio sentido. Esta circunstancia, ampliamente reconocida hoy, explica el creciente interés de la historiografía por un complejo universo al que suele referirse como cultura visual (también por la cultura material sobre la que los más variados registros iconográficos quedaron grabados).

En un estudio paradigmático a este respecto, aplicado a la historia de la España del siglo XIX, Carlos Reyero ha defendido el papel central de las imágenes como fundamento para la construcción del discurso y nuestra comprensión de la historia, que, en consecuencia, requiere de una aproximación «icónico-verbal». Y, sobre todo, a partir del análisis de un abundante y variado conjunto de materiales icónicos ha mostrado el valor semántico de las imágenes –con sus códigos narrativos propios, claro está–, así como su capacidad para construir relatos diferenciados de los elaborados por medio de textos, contribuyendo a la socialización de muchas ideas y la configuración

de los imaginarios (también en su dimensión emotiva y de interiorización de significados y pensamientos)¹. Estudios efectuados en esta línea desde la historia del arte han mostrado el papel clave desempeñado por las imágenes a la hora de construir el imaginario español en el siglo XIX (Vega, 2016).

En buena medida la disciplina académica configurada bajo el nombre «Cultura visual» (*Visual culture*) surge de un conjunto de preocupaciones en torno a lo visual que pone en relación tanto una profunda reflexión teórica como un conjunto de consideraciones prácticas en torno a las imágenes, las palabras, los discursos, la visualidad, los objetos, los medios de comunicación... designados bajo la etiqueta del «giro pictorial» (*pictorial turn*). Pero también implica una reivindicación de lo icónico frente al logos, que llevó a W. J. T. Mitchell a plantear a principios de los años 90 la necesidad de «un redescubrimiento post-linguístico y post-semiótico de la imagen»². Sin perder de vista en ese contexto algo tan importante como la emergencia de «un sujeto histórico», el espectador, así como las diferentes «experiencias visuales» a que dio lugar el uso social de las imágenes (Riego, 2004). El enfoque que aquí planteo se nutre también de los trabajos desarrollados en la línea de un «giro visual» que desde la historia del arte cultivada por la escuela de Warburg llega hasta la iconografía política desarrollada en Alemania por autores como Martin Warnke³. Asimismo, deben mencionarse los sugerentes trabajos de Carlo Ginzburg, quien complementa la noción warburgiana de *Pathosformeln* con la de *Logosformel* para desarrollar «una crítica del lenguaje político y sus imágenes» como instrumento eficaz a la hora de afrontar el enorme flujo de iconografía política que, sea de forma directa o indirecta, anega continuamente nuestras vidas (Guinzburg, 2015: 17-18)⁴. Ese «bombardeo cotidiano de

¹ Vid. su «Introducción» a *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873* (2015). Es igualmente recomendable otro trabajo suyo anterior que sigue similares premisas: *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812* (2010). Aquí se refiere expresamente a que, en la época, las imágenes sirvieron para el combate «tanto como las palabras», aludiendo también específicamente al papel de «armas de combate» que las imágenes caricaturescas desempeñaron desde la revolución francesa (pp. XII-XIV).

² El denominado «giro pictorial» tiene como referencia los trabajos seminales de W.J.T. Mitchell, quien acuñó esa expresión en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (1994). Para las diferencias con el denominado «giro icónico», así como para los variados planteamientos desarrollados a partir de estos nuevos «giros» historiográficos, remito a Curtis (2010).

³ Una obra fruto de este enfoque es el *Handbuch der politischen Ikonographie* (Munich, Beck, 2011, 2 vols.). Véase la introducción de Warnke, «Politischen Ikonographie» (vol. 1, pp. 23-28).

⁴ Remito también a la traducción española de Carlos Antonio Aguirre Rojas de *Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos de iconografía política* (Prohistoria Ediciones / Con-

imágenes» adquirió una dimensión especial en ese «otro mundo» que Patricia Mainardi (2017) ha explorado y que se fue configurando como resultado de la acción de la cultura impresa ilustrada (libros, revistas y periódicos) en las sociedades del mundo occidental durante el siglo XIX⁵. Un buen ejemplo del uso de esa rica iconografía política impresa para el estudio de la historia contemporánea de España es el texto de Javier Fernández Sebastián en torno a la imagen y concepto de constitución (capítulo 19).

Dentro de ese rico –y complejo– mundo que constituyen las imágenes, la intención de la presente obra es concentrar nuestra atención en una tipología específica, la caricatura⁶. Pero no en toda ni en cualquier caricatura, sino especialmente en aquellas que se crearon y pusieron en circulación con un objetivo eminentemente político (frente, por ejemplo, a las abundantes caricaturas de corte costumbrista, con las que convivieron e incluso se fundieron y/o confundieron). Ello teniendo en cuenta que desde que la caricatura política irrumpe en la prensa española en 1836 fue objeto de una censura y persecución que obligaron a muchas publicaciones y artistas a «refugiarse» en la caricatura de costumbres. Y sin olvidar, como muestra Raquel Irisarri (capítulo 3), que este tipo de caricatura se muestra crucial para el estudio histórico de algunas cuestiones clave, como la imagen y roles asignados a las mujeres. Es decir, que, teniendo en cuenta todo ese rico universo que nos abre la caricatura en general, aquí se pone el énfasis en la caricatura política creada con el objetivo de intervenir en el debate público mediante un discurso visual dibujado por el afilado lápiz del caricaturista combinando múltiples aspectos. De un lado, todo el potencial crítico que la caricatura había demostrado atesorar durante siglos con su deformación de la realidad hasta alcanzar lo grotesco, explotando todas las escalas del humor, desde la sutil ironía hasta el más mordaz sarcasmo, y sus variados registros para ridiculizar personas, acciones o situaciones de la política que

trahistorias, Argentina y México), que en España va a publicar en 2022 Ediciones de la Universidad de Cantabria. No quiero olvidar, en este contexto, la consistente línea de trabajo seguida por José M. González García, que ha dado lugar a obras de referencia como *La mirada de la justicia* (2016) y otros recientes ensayos de iconografía política (2020).

⁵ En ese «otro mundo», inspirado en el caricaturista Grandville, adquiere singular importancia la caricatura y, tras un amplio e interesante recorrido por el mundo de la ilustración en los impresos de la época, se hace un análisis específico de cómo este tipo de cultura impresa actuó sobre el imaginario popular en Francia.

⁶ Una consideración teórica y metodológica sobre las fuentes visuales, así como sobre el valor de la caricatura política en particular, aplicado al estudio concreto de las representaciones de la democracia moderna, puede verse en Capellán (2021).

fácilmente podían concluir en el divertimento y/o la risa del público (del humor satírico se ocupa Carmelo Romero en el capítulo que cierra el libro). Desde sus primeros momentos en España la caricatura política puso en escena su consustancial arte para la hibridación de lo cómico con lo serio (joco-serio) que la hizo especialmente punzante y efectiva a la hora tanto de realizar una crítica correctiva de la actualidad como de hacer aflorar –y magnificar– ante el público lector/espectador esos aspectos no siempre visibles de la realidad (un buen ejemplo es el capítulo 2, de Mónica Fuertes Arboix). Pero para uno de los tempranos autores españoles que se ocuparon de reflexionar sobre la caricatura, «la sátira dibujada» significaba «algo más que un comentario burlesco», pues a lo largo de la historia abundaban las pruebas de que podía ser un arma terrible capaz de azotar hasta a los temidos y omnipotentes Césares de Roma (tal y como testimonian las estatuillas satíricas zoomórficas que los representan como perros o serpientes). José Francés creía en el poder de la caricatura hasta aseverar que «con sátiros dibujos se han hecho revoluciones, han caído dinastías» (Francés, 1915: 10-12). Una afirmación que pudiera parecer exagerada, pero cuya esencia ayuda a dar cuenta de episodios históricos como los protagonizados por el caricaturista Eduardo Sojo y su periódico *Don Quijote* en Argentina donde, a pesar de la censura, persecución y cárcel, se confirmaron como uno de los agentes que contribuyeron a la caída del presidente Juárez Celman durante la revolución de 1890 (Laguna Platero et al., 2020: 38-42). Los múltiples episodios de censura política protagonizados por la prensa y la caricatura (entre otras artes) a lo largo del siglo XIX (Goldstein, 1989) son un buen termómetro histórico de la importancia que adquirieron en la comunicación política, así como de su efecto erosivo del poder ante la opinión pública. De hecho, la caricatura política se caracteriza por abrir espacios de libertad desde los que manifestar un sentir, unas ideas y unos mensajes diferentes a los propagados desde la propaganda oficial (con una iconografía y símbolos propios que configuraban el discurso de y desde el poder político establecido). En ese sentido la caricatura política debe incardinarse más bien en «los discursos del contrapoder» orientada, entre otras cosas, a denunciar, a resistir, a propagar o transgredir (Cuadriello, 2006)⁷.

⁷ En su breve, pero sugerente nota a una obra colectiva sobre *La imagen política* planteada desde la historia del arte, considera a esta iconografía del contra-poder como una especie de subcultura plástica que opera históricamente «en los márgenes de los subgéneros» y que debe contextualizarse en las «batallas por los imaginarios» frente a la «iconografía del poder» (sintetizada esta en un texto previo por Peter Krieger).

Que la caricatura se convirtió en un método especialmente eficaz para impregnar en la opinión pública la crítica política auxiliada por el moderno mecanismo que supuso la prensa periódica se nos muestra nítidamente en diversos episodios históricos bien conocidos. Un hito de la irrupción de esa poderosa arma de combate político que surgió de la combinación de prensa y caricatura podemos encontrarlo en el artista británico James Gillray. Un momento clave en la exitosa trayectoria de este influyente caricaturista se produjo en 1798 cuando el gobierno británico decidió «alquilar» el lápiz de James Gillray con el fin de incluir sus dibujos en una publicación periódica editada en Londres, *Anti-Jacobin Review*, destinada a desacreditar ante la opinión pública del país la Revolución Francesa y sus supuestas fatales consecuencias (sedición, ateísmo, anarquía...). En la imagen aquí seleccionada (ilustración 1) una alegoría de la verdad, a la que acompañan los símbolos de la monarquía y la justicia, sorprende a la Revolución Francesa, ataviada con el gorro frigio con la escarapela y una daga sostenida en el cinturón de la igualdad, arrojando luz sobre sus verdaderos planes de sedición, violencia y caos. Estos acabarán calcinados ante el fuego que se desprende de los rayos que proyecta la antorcha de la libertad.

Pero el recurso que desde entonces se hizo por parte de la prensa a la caricatura como poderosa arma con la que combatir al poder o a determinadas ideas políticas también tuvo su cara negativa, como la persecución, cárcel y exilio con los que fueron castigados durante el siglo XIX otros célebres caricaturistas, como Daumier y Philipon en Francia, Thomas Nash en Estados Unidos o el citado Eduardo Sojo (Demócrito) en España y Argentina. De otro lado, los caos mencionados reflejan toda la capacidad de impacto que la imagen tenía en amplios sectores de la población –incluidos aquellos que carecían de alfabetización– tradicionalmente habituados a recibir información codificada en un mensaje visual a partir del cual se habían configurado en buena medida los imaginarios sociales dominantes en cada momento histórico⁸. Los modos de lectura popular de la prensa satírica de

⁸ Consideraciones de esta naturaleza han guiado diversos trabajos en torno al siglo XIX, de los que destaco –como muestras representativas de análisis históricos donde se prima la caricatura política como fuente–: Haywood (2020) para el Reino Unido; Ker (2000) para Francia; Fiorino, Fruci y Petrizzo (2013) para Italia; Halloran (2012) para EE.UU.; o, para el ámbito latinoamericano, los casos de México (Barajas Durán, 2008) y Argentina, Román (2017). Para el caso español deben mencionarse los múltiples trabajos desarrollados desde el «Atelier sur le Satirique, la Caricature et l'illustration Graphique en Espagne» (ASCIGE; Sorbonne Nouvelle) bajo la dirección de Marie-Linda Ortega. Su publicación *Trayectorias satíricas* (2018, 2021) constituye una buena muestra de los estudios recientes en torno

caricaturas, así como las estrategias seguidas por esta para hacerse accesible a públicos iletrados es analizada en el capítulo 5.



Ilustración 1. James Gillray. *Anti-Jacobin Review*, 1-9-1798. Colección GCdM.

Teniendo en cuenta esta realidad, así como el hecho de que la prensa se fue configurando a lo largo del siglo XIX en España como el medio de comunicación más poderoso a la hora de difundir ideas e ir conformando una moderna opinión pública, se ha circunscrito el estudio de la caricatura

«al poder político de la caricatura». Mención especial merece la obra reciente coordinada por Marie Angèle Orobón y Eva Lafuente, *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España* (2021). Si bien adopta un enfoque global más diverso cronológica, metodológica y temáticamente que el presente libro, es –a mi juicio– la mejor expresión de los estudios sobre prensa y caricatura política, así como una extraordinaria contribución historiográfica en este campo. Por lo que a trabajos individuales en esta dirección se refiere cabe destacar los debidos a la propia M.A. Orobón (2006, 2010, 2017, 2020) y a A. Laguna Platero junto con F-A. Martínez Gallego desde la historia de la comunicación (2015a, 2015b, 2017, 2019).

política a aquellas de sus manifestaciones insertas en publicaciones periódicas. Un abordaje de esta naturaleza no incluye, por tanto, el amplio campo de la que suele catalogarse como prensa ilustrada, ni tampoco toda la prensa satírica, sino únicamente la parte de ambas que se define por el uso de la caricatura política en su estrategia comunicativa⁹. Esta precisa delimitación del objeto de estudio permite acotar debidamente las fuentes a partir de las cuáles se propone esta nueva mirada a la historia de la España contemporánea. También nos brinda la posibilidad de desarrollar una investigación sistemática en profundidad de un modo genuino en el contexto historiográfico.

Lo que aquí se presenta es una primera fase de un proyecto más amplio que pretende ofrecer esa nueva mirada a la historia de España desde el discurso visual que articula la caricatura política. Esta primera entrega se centra en el período de su nacimiento y emergencia en la prensa durante la época isabelina y el Sexenio democrático. Una segunda fase, que se desarrollará inmediatamente después, abordará la Restauración (entre 1875 y 1923), etapa histórica en la que las publicaciones periódicas con caricaturas alcanzan su momento de mayor esplendor en nuestro país. Y, en una tercera se estudiará el período que comprende la Dictadura de Primo de Rivera, la II República y la Guerra Civil. Este plan de trabajo se enmarca en el proyecto diseñado desde el grupo de investigación «Historia: iconografía, conceptos, símbolos» (HICOS) de la Universidad de La Rioja, contando con la colaboración de un nutrido grupo de profesores e investigadores que desarrollan su labor en distintas universidades nacionales y extranjeras. Esta colaboración, que se irá ampliando en cada fase del proyecto para incorporar al mayor número posible de expertos en la materia, reúne necesariamente a especialistas en diversas disciplinas, como la historia del arte, de la comunicación o de la literatura, la ciencia política y la historiografía contemporánea.

Los resultados científicos, que ahora se presentan en un formato habitual en el contexto académico, un volumen en soporte papel más los materiales

⁹ Las publicaciones (incluidas las periódicas) que recurrieron de forma creciente a la ilustración gráfica a lo largo del siglo XIX han sido objeto en el último decenio de una serie de destacados estudios monográficos desde la historia de la literatura bajo la coordinación de Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez. La serie, comenzada en 2011 con *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas* (que incluye estudios sobre dos caricaturistas clave, Ortego y Eusebio Planas), se ha continuado en 2019 con un nuevo volumen colectivo donde se abordan otros soportes de ilustración, como almanaques, aleluyas, postales..., *Historia de la literatura ilustrada del siglo XIX* (Ediciones de la Universidad de Cantabria)

gráficos disponibles en un espacio digital de libre acceso, se complementarán con un portal en abierto en la red donde se reúnan las imágenes en alta resolución de caricatura política que constituyen la fuente principal de nuestras investigaciones. Un corolario del proyecto que parece obligado en los tiempos de las humanidades digitales y del compromiso del conocimiento generado gracias a la financiación con fondos públicos para que sea transferido y compartido con el conjunto de la sociedad.

Dado que en el siglo XXI el entorno tecnológico nos posibilita trabajar de formas diferentes, innovadoras, también esta primera aportación presentada en soporte papel incorpora elementos novedosos, como los códigos QR que permitan al lector ver y ampliar directamente las imágenes cuyo formato original es de unas dimensiones difíciles de reproducir sin perder parte esencial de su información icono-textual en el marco de un libro de 17 x 24 cm. Cuando el lector desee analizar en profundidad cualquiera de esas imágenes, tendrá también acceso a un *espacio digital* complementario donde todas las caricaturas así referenciadas a lo largo del libro se ofrecen reunidas, ordenadas y descargables gratuitamente desde el portal de la Editorial de la Universidad de Cantabria (www.editorial.unican.es). En buena medida, tanto el contenido del libro como su acceso público por las vías señaladas, ha sido posible tras una larga labor de casi dos décadas recopilando un amplio corpus de caricaturas políticas originales publicadas en diferentes soportes, pero especialmente en prensa a lo largo del siglo XIX y los primeros decenios del XX (algunas de ellas difícilmente accesibles para el lector o incluso no disponibles en absoluto)¹⁰.

LOS VARIADOS SOPORTES MATERIALES DE LA CARICATURA

El hecho de que se haya decidido focalizar en la caricatura política difundida en publicaciones periódicas como lente principal por medio de la que se observa un período histórico determinado no obsta para que los estudios que ahora se presentan tomen en consideración muchas otras fuentes históricas, lógicamente necesarias para el análisis y explicación de las cuestiones tratadas de una forma lo más amplia y comprensiva posible –como se comprobará a lo largo del libro–.

¹⁰ Todas estas caricaturas pertenecientes a la colección particular del editor del volumen aparecerán referenciadas como GCdM.

Este selectivo enfoque explica que, en este primer trabajo de indagación en la historia de España a partir de la caricatura política difundida por medio de publicaciones periódicas, la fecha de inicio resulte plenamente justificada: la aparición en Barcelona en octubre de 1836 de *El Sancho Gobernador*, diario político, literario, industrial y mercantil ilustrado con caricaturas. Ese mismo año comenzó a imprimirse en Madrid otro periódico donde, si bien con menor frecuencia y centralidad, la caricatura política hará acto de presencia muy poco después, *El Mata-moscas* (ilustración 2). Desde un punto de vista histórico este arranque cronológico del estudio se corresponde con el grueso de lo que suele denominarse «era isabelina», así como con un período clave en la construcción de los fundamentos del Estado liberal en España (sobre los modelos de Estado versa el capítulo 13, de Ainhoa Gilarranz-Ibáñez).

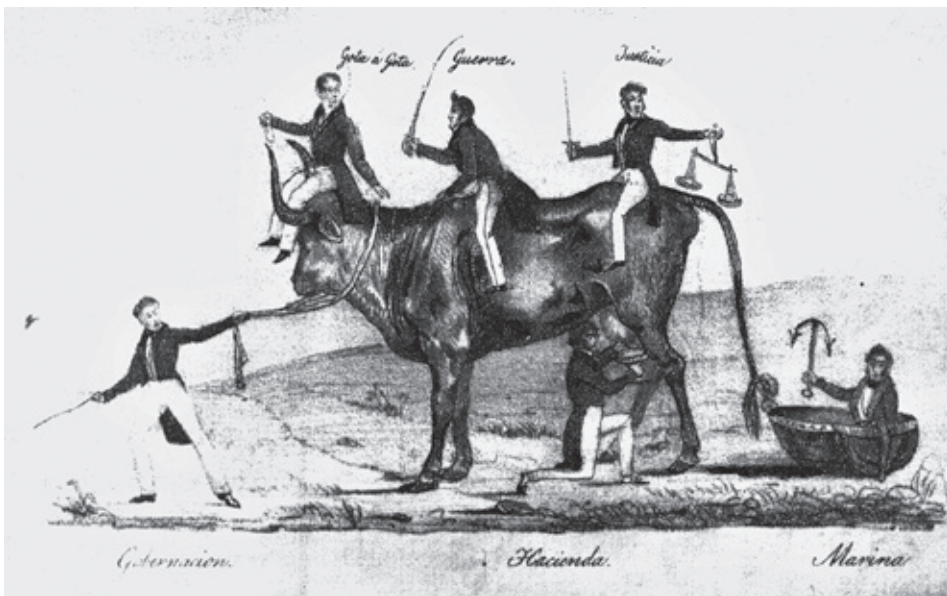


Ilustración 2. *El Mata-moscas* (s.f. 1836-1837). Colección GCDM.

Dentro del convencionalismo inherente a toda cronología historiográfica, la fecha de cierre de este primer trabajo, 1874, parece igualmente racional desde la doble perspectiva que nos proporcionan la prensa de caricatura política y la propia historia de España. Durante el Sexenio democrático, al socaire de las libertades (incluida la de prensa) que siguieron a la revolución de 1868, la circulación de periódicos y caricatura política experimentaron

un auge extraordinario. Adicionalmente, los progresos técnicos asociados a la imprenta y al dibujo depararon la irrupción de la cromolitografía, convirtiendo a la caricatura en color en un nuevo protagonista de la caricatura publicada en prensa. Desde un punto de vista histórico, el Sexenio democrático parece cerrar en numerosos aspectos un ciclo iniciado en 1808, tal y como han coincidido en señalar destacados tomos de historias generales de España, como los debidos a Miguel Artola o Josep Fontana (1974 y 2015), bien haciendo de sujeto protagonista a la burguesía revolucionaria, bien al liberalismo.

Aclarados estos aspectos esenciales que deben servir al lector para enmarcar la obra, aprovecharé este texto introductorio no sólo para apuntar algunos de los elementos destacados de los diferentes capítulos que conforman su contenido –convenientemente desarrollados por sus respectivos autores–, sino también para llamar la atención sobre tres cuestiones que, si bien no han podido ser abordadas por la delimitación de este estudio ya mencionada, creo que merecen una mención específica en este espacio preliminar: la existencia de otros soportes por medio de los cuales se difundió la caricatura política en este período (aleluyas, láminas, fotografía, naipes...); la prolongación de la difusión que la caricatura alcanzó mediante la prensa gracias a las fototipias empleadas para adornar las etiquetas de las cajas de cerillas; y, finalmente, la importancia que tuvo la estrategia comunicativa que podemos denominar «dicotomías visuales» para lograr simplificar los mensajes al tiempo que se lograba un efecto potenciador de los discursos políticos dicotómicos y su fijación en el imaginario social. Estrategia que, además de su uso general, se ajustó como anillo al dedo en coyunturas históricas específicas como el Sexenio a la hora de representar y transmitir situaciones cruciales como la alternativa entre dos formas de Estado, monarquía y república, y sus símbolos.

Si desde un punto de vista histórico no cabe duda de que las publicaciones periódicas se convirtieron durante el período analizado (1836-1874) en el principal soporte por medio del cual se difundieron las caricaturas políticas en ámbitos cada vez un poco más amplios de la sociedad, no podemos olvidar otros formatos que también contribuyeron a su difusión social. Algunos, como las aleluyas –o aucas en Cataluña y Valencia– tenían una importante tradición propia, en forma de publicación autónoma, que circularon con cierta profusión en períodos críticos de la historia de España, como el de la guerra de Independencia, el Trienio, la revolución de 1854 o la de 1868. Aleluya y aucas se presentan entonces como un novedoso género en parte

narrativo en parte gráfico que maridaba el texto con la imagen (Fontbona 2004). Se trata, por tanto, de una expresión verbo-visual del tipo de las que muchos caricaturistas dominarán gracias al uso combinado del lápiz litográfico y la pluma de escritor (símbolos que aparecían juntos en manos de los dibujantes en cabeceras de la prensa de la época o como motivo central de las propias caricaturas).



La Campana de Gracia, 11-1-1874.



La Mosca, 15-10-1881. Colección GCdM.

Una recopilación representativa se puede ver en «las aleluyas matritenses» que recogen sesenta pliegos de aleluyas conservados en el Museo Municipal de Madrid. A partir de su origen en la práctica religiosa de arrojar durante la procesión del Corpus estampas con la palabra impresa «aleluya», este vocablo pasó a designar cada una de las viñetas que conformando una serie se imprimieron en pliegos sueltos acompañados de versos pareados que explicaban cada una de las escenas dibujadas (es decir, en un modo similar a la tradicional literatura de pliegos de cordel). Los temas que se fueron representando bajo este formato se ampliaron a los más variados ámbitos de la vida secular, incluida la política, como lo muestran las aleluyas satíricas que por medio de la caricatura narraban en sus viñetas la «vida de Don Espadón», la «revolución de 1868» o la vida de Cristino Martos.

Me detengo brevemente en esta última por lo representativa que resulta para el tema que nos ocupa. Con el fino humor que le caracterizó, Eduardo Sojo dibujo esta aleluya titulada «¡A dos cuartos! Vida de Cristino Martos» (ilustración 3). La rima entre el precio al que se ponía en circulación el pliego al finalizar el Sexenio y el apellido (cuartos/ Martos) se daba igualmente en cada una de las viñetas que relataban la vida del político «demócrata» para mostrar al público sus repetidas mutaciones políticas como prueba evidente de su carácter oportunista: el hecho de que se vendía al mejor postor (a dos cuartos) según su interés personal en cada momento. Este tipo de biografías políticas, trazadas por medio de la caricatura, se hará frecuente y terminará incorporándose a las páginas de distintas publicaciones periódicas. En el caso de Martos comenzaba con una viñeta que rezaba «Historia de Don cristino / el radical más ladino». Luego se seleccionan algunos episodios, como su actitud de demócrata al concluir el Bienio 1854-1856, su ocultamiento posterior bajo un enorme gorro frigio, su voto entre los 191 diputados en favor de Amadeo de Saboya en las Cortes Constituyentes de 1869 que puso en el trono de España a «un macarrón», su traición al propio rey, a su amigo

político Manuel Ruiz Zorrilla o a la república federal para terminar huyendo de España al extranjero «a gastar nuestro dinero» (viñeta final).



Ilustración 3. Aleluya Cristino Martos. Eduardo Sojo. Biblioteca Nacional de España.





Ilustración 4. Aleluya Cristino Martos. Mecachis, *La Broma*, 20-6-1883. Colección GCdM.



Esta imagen de Martos como un verdadero funambulista político, sin más ideas que su interés personal, y con actitud cambiante e infiel a cualquier idea o grupo de los que va abrazando sucesivamente en su azarosa vida pública, quedará fijada en la personalidad de Martos. Así se comprueba en posteriores aleluyas, como la publicada por Mecachis (Eduardo Sáenz Hermua) para *La Broma*, ahora titulada «Aleluya Cristino Martos» (ilustración 4). En su periodo como dibujante para *El Motín Sojo* dedicó distintos dardos políticos en forma de aleluya a Sagasta, Cánovas o Castelar y otras publicaciones de la Restauración, que también convirtieron a la caricatura política en su principal arma de comunicación, hicieron habitual este tipo de aleluyas protagonizadas por las principales figuras de la política. Estas verdaderas biografías icono-textuales nunca elogiosas, siempre críticas y en clave de humor, retratarían en las páginas de *La Mosca*, por ejemplo, las vidas del carlista Cándido Nocedal o del general Arsenio Martínez Campos.

Similar naturaleza tuvieron las láminas litográficas que, a modo de pliego suelto o de hoja volante, fueron impresas desde los orígenes modernos de la caricatura política en la Gran Bretaña de finales del siglo XVIII. Si bien fueron típicas de las coyunturas revolucionarias que salpicaron el siglo XIX, también puede encontrarse alguna de excepcional valor iconográfico en otras coyunturas. Un buen ejemplo es el «Cuadro político-caricato de España en 1842» (ilustración 5), litografía en pliego marquilla publicada en Madrid y en provincias con el título «Aviso al Regente del reino y a los liberales españoles» (*El Gratis*, 19-11-1842). Organizada en 12 grupos, una matrona de España acompañada del león (pueblo) observa por un catalejo la situación política española estructurada en diferentes escenas, todas con una rica iconografía cuyo análisis detallado no es posible realizar aquí. Claramente, es una caricatura de crítica al gobierno de Espartero donde se denuncian varias tropelías de los militares y políticos en el poder (también a los representantes de la Iglesia, que muestran sus máscaras de la hipocresía), al tiempo que se representan los principios fundamentales de la constitución de 1837 pisoteados. Se hace hincapié en el sometimiento de la soberanía nacional y su expresión esencial, la opinión pública, así como unos diablos que escriben la prensa conservadora (*La Época*, *El Cangrejo*...), mientras parecen sumir en los infiernos a otras cabeceras de corte liberal progresista, como *La Iberia* o *La Patria* (sobre la representación de la prensa en la caricatura política de la época remito al capítulo de Rebeca Viguera).



Ilustración 5. Cuadro Político-Caricato de España en 1842. Alamy.

Este tipo de soporte para hacer pública la crítica política por medio de un cuadro caricaturesco, que ofrece un verdadero discurso visual, se hizo más presente en coyunturas revolucionarias como la vivida en España en septiembre de 1868, al tiempo que su difusión se vio favorecida por la libertad de imprenta proclamada inmediatamente después. De nuevo voy a recurrir a una litografía obra de Eduardo Sojo, tanto por su relevancia como caricaturista político durante el Sexenio (y posteriormente en la Restauración bajo el pseudónimo Demócrito), como por su reiterado recurso a esta vía de difusión de sus ideas revolucionarias y republicanas (federales).

Entre sus varias litografías publicadas a modo de pliego suelto desde 1869 cabe destacar la titulada «La Torre de Babel» (ilustración 6). Sojo dibuja en el cielo un gorro frigio, que porta la balanza de la justicia como símbolo del horizonte republicano que desea para España y que se encuentra en lo alto aguardando a la muerte de todo lo dibujado en la tierra, la España del momento que disgusta al caricaturista. En ella podemos ver desfilar a la mayor parte de personajes clave del momento político, todos ellos debidamente caracterizados con los atributos que se popularizaron durante el período. Vemos en la parte superior izquierda de este cuadro caricaturesco

al demócrata Nicolás María Rivero con una rama de vid en la mano izquierda subido a una enorme cuba de Jerez, símbolo habitualmente empleado para denostarlo por su afición a la bebida. Justamente después se ve al General Prim protegido con varios escudos de Isabel II, reina de las Españas, mientras sostiene un paraguas donde aparecen rotulados los nombres de los distintos candidatos al trono de España, además de la república, mostrando así que es la figura clave en la determinación tanto de la forma de Estado como de los candidatos a la corona de una potencial monarquía. Prim se sienta sobre un horno del turrón, metáfora empleada para referirse a los recursos del Estado (incluido el presupuesto) que se emplearán de forma corrupta, tal y como denunciará la caricatura política durante todo el período que va de 1836 a 1874 (un análisis detallado sobre esta cuestión puede encontrarse en el capítulo 16 de este volumen).

La sátira dibujada de Sojo alcanza también a otros personajes, como Olózaga, a quien se representa como un esclavo dedicado a abanicar al rey de Francia, Napoleón III, aludiendo al millón que se le paga por ello en tanto que Embajador de España en París. Esta asociación del progresista Olózaga con un jugoso sueldo (generalmente una bolsa de dinero que se convertirá en su atributo fundamental) como Embajador, pero reducido a vil servidor de los intereses de Francia, se convertirá en un lugar común. Sin agotar la rica narrativa que despliega Sojo en esta litografía, y que el lector puede contemplar en todo su detalle con más calma en la reproducción ofrecida en el *espacio digital* que complementa este libro, termino con una alusión a la imagen de la Torre de Babel situada en su lateral derecho. Por ella ascienden en procesión hacia la muerte todos los que en el horno de la traición han contribuido a reducir a cenizas la España con honra: no solo representantes de la reacción (Aparici y Guijarro, Isabel II, Sor Patrocinio, Alfonso XII, Carlos VII, curas trabucaires...), sino también liberales revolucionarios que Sojo considera que han traicionado el espíritu de la revolución del 68: Topete, Sagasta, Martos...

En el último piso de la torre hay una alusión específica a la guerra de África, episodio fundamental en el ascenso de Prim, que por su importancia histórica también estuvo muy presente en la caricatura del período, tal y como detalla en su texto Francisco Villatoro (capítulo 4).



Ilustración 6. *La Torre de Babel*. Eduardo Sojo (s.f., c. 1869). Biblioteca Nacional de España.



Un tercer soporte muy relacionado con la caricatura que no debe perderse de vista es la fotografía¹¹. En primer lugar, debe considerarse su papel crucial indirecto, es decir, como un referente visual decisivo para que los caricaturistas pudieran realizar sus dibujos de los protagonistas de la vida pública y así contribuir a su identificación física por parte de la población. Como bien señala Eduardo Higuera (capítulo 8), la imagen que proporcionaba la fotografía resultó especialmente relevante en la coyuntura de 1868, cuando arribaron a la política muchos personajes muy poco o nada conocidos, razón por la que los dibujantes recurren a las publicaciones de obras donde se han incluido sus litografías o grabados (muchas tomadas de originales fotográficos). Una de las más inmediatas tras la revolución es la editada en 1868 por Elizalde en Madrid bajo el título *Historia de la Gloriosa*

¹¹ Sobre el papel de la fotografía en la construcción social de la realidad en el siglo XIX, remito a la obra de Bernardo Riego (2001).

revolución española en setiembre de 1868 con las biografías y retratos de los libertadores de la patria, que incluía en su parte final unas exquisitas láminas litográficas con los retratos de las principales figuras políticas agrupadas de tres en tres, comenzando, como era habitual, por la tríada Prim / Serrano / Topete. El ejemplo que se muestra (ilustración 7a), representa a los progresistas/ demócratas Olózaga, Rivero y Ruiz Zorrilla y al pie de la imagen se incluye un libro donde se podía ver escrito «Sufragio universal»: uno de los principios de referencia para el liberalismo democrático, cuya implantación era una de las grandes demandas revolucionarias.



Ilustración 7a. *Historia de la Gloriosa...* (1869). Colección GCdM.





Ilustración 7b. *El Tiburón* (1864). Colección GCdM.



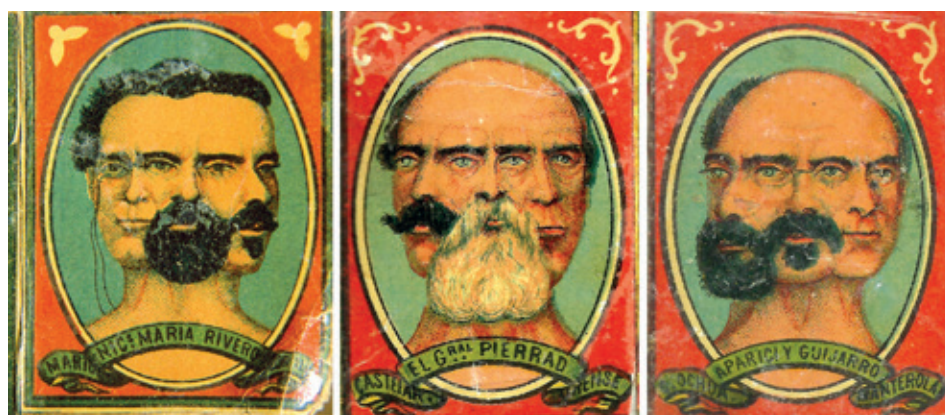
Con anterioridad, algunas publicaciones satíricas que hicieron de la caricatura su código de comunicación esencial publicaron «galerías fotográficas» de los personajes del momento, como las que insertó el *Almanaque de El Tiburón* en su edición de 1864. El propio caricaturista juega con la idea de la veracidad de los retratos al natural, e incluso pone unos «pies de foto» calcados de las tarjetas de visita fotográficas, mientras deforma conscientemente a personajes como Rivero (extremadamente gordo), les hace posar en un inusitado perfil (Zorrilla) o los disfraza (como a Madoz) (ilustración 7b).

Una práctica que se repitió incluso a través del minúsculo formato que a tales efectos proporcionaban las cajas de cerillas (ilustración 7c).



Ilustración 7c. Colección GCdM.

En ocasiones la caricatura siguió apoderándose del mero retrato fotográfico para trasladar una imagen crítica y humorística, como en las habituales agrupaciones de estos personajes en díadas o tríadas de acuerdo con sus ideologías políticas distintivas (ilustración 7d)¹². Así sucedió, por ejemplo, con el triunvirato que hacia 1869 conformaban en la imagen pública Martos / Rivero / Ruiz Zorilla, la tríada republicana Castelar/ Pierrad / Orense (líderes de esta corriente más relevantes que Pi o Salmerón, por ejemplo, en las imágenes de este primer momento) o la trinidad católico-conservadora Ochoa / Aparici y Guijarro /Manterola.



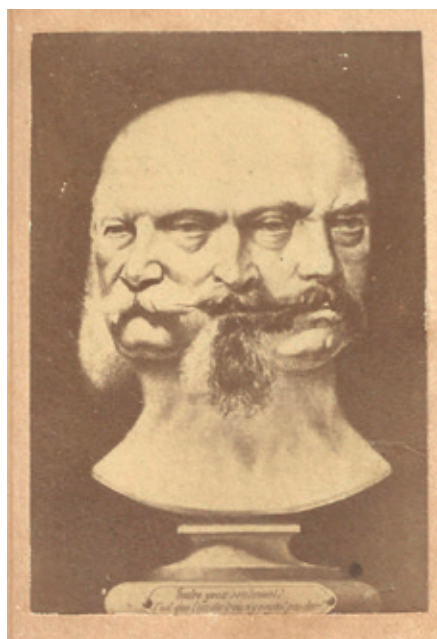
Ilustraciones 7d. Bustos tricéfalos. Cajas de cerillas. Colección GCdM.

A su vez, la fuente crucial para poder difundir esos retratos reconocibles, aunque sea bajo la nueva deformación cómica que hace la caricatura, es la fotografía, especialmente las *Cartes de Visite* (CDV) que se extienden y universalizan a partir de 1855¹³. La posibilidad de realizar copias idénticas a partir del negativo se diferencia de los daguerrotipos precedentes, que solo permitían obtener un ejemplar (Valle Gastaminza, 2013). Estas

¹² Estas fusiones de tres cabezas, con larga tradición en los tricéfalos de la iconología medieval (*Vultus Trifons*), prolongada en la edad moderna, ya la utilizó Daumier en una de sus célebres caricaturas sobre el «rey-pera» (*La Caricature* 09 Jan. 1834). Con las posibilidades que abría la técnica del fotomontaje dio lugar a imágenes trifaciales con finalidad satírica, como la que en forma de carta de visita circuló el fotógrafo A.L. Henderson en 1870 fundiendo en un solo busto las caras de Napoleón III, Bismark y Guillermo I (ilustración 8b).

¹³ El formato se patenta en 1854 en París por el fotógrafo francés Disdéri y tiene un referente pionero en la tarjeta retrato realizada a Napoleón III.

pequeñas fotografías (9 x 5,5 cm) pegadas a una cartulina que servían de tarjeta de visita fueron habituales en la mayoría de personajes destacados en distintas facetas de la vida pública, desde los miembros de la Casa Real o los militares hasta políticos de todo signo: liberales progresistas como Carlos Rubio, Olózaga o Sagasta; demócratas como Rivero; demorepublicanos como Castelar; o, incluso, personajes tan difíciles de encajar en el sistema al que se opusieron por vía revolucionaria desde un ideario con mezcla de democracia, republicanismo y socialismo, como Sixto Cámara. En un curioso álbum fotográfico de época titulado «Recuerdo de la Gloriosa revolución española» compilado después de septiembre de 1868 se podían contemplar las imágenes de Serrano, Prim Topete, Dulce, Espartero, Olózaga, Madoz, Rivero, Izquierdo, Pierrad, Sagasta, López Ayala, Orense, Figuerola, Carlos Rubio, Castelar, Fernández Vallín, Ruiz Zorilla, Romero Ortiz... y hasta 12 personajes más en tarjetas de visita.



Ilustraciones 8a, Sor Patrocincio y 8b, fotomonataje, Napoleón III, Bismarck y Guillermo I. Tarjetas de visita. Colección GCdM.

Bien conocidas son las realizadas en España por Laurent, fotógrafo de SS. AA. La Reina con estudio en la carrera de San Jerónimo en la década de 1860 (según los datos que figuran en el reverso de la CDV), que también

retrató en formato de tarjeta de visita a otros personajes cercanos a Isabel II, como Sor Patrocinio (ilustraciones 8a y 8b)¹⁴.



Ilustraciones 8c y 8d. CDVs Napoleón III y Mac Mahon. Colección GCdM.

Un polémico personaje de la historia del período que nos ocupa, que ya había aparecido en otra curiosa tipología de este formato de CDV, la que por medio del fotomontaje recurría a la caricatura introducida en las entrañas mismas de la fotografía. Una conocida muestra es el busto de Isabel II caricaturizada en formato de tarjeta de visita que Isabel Burdiel utiliza como imagen preliminar a su biografía de la reina y que se encuentra en el Archivo Histórico Nacional. Imagen, que se inserta en una tipología donde encontramos montajes similares, como la CDV que por las mismas fechas incluye una muy semejante «cabeza compuesta» al estilo de Arcinboldo de Napoleón III. Ésta, a su vez, formaba parte del folleto que el editor clandestino V. Puissance había impreso en Bruselas («Crimes et folies de Bandi-guet»; es decir, Napoleón III. Colección del British Museum). Estas cabezas compuestas, que también poblarán la prensa satírica con caricatura política (Redondo, 2017), circularon en un formato asimilado a la CDV para criticar y mofarse de destacados dirigentes europeos de la época, como evidencian

¹⁴ Por otro lado, su imagen había sido difundida en un grabado que recreaba el rostro de la monja publicado en *L'illustration, Journal Universel* (núm. 987, 25 enero 1862, p. 52).

otras dedicadas al Papa, a Victor Manuel II o al presidente de la República Francesa Mac Mahon (ilustraciones 8c y 8d). También se utilizó el fotomontaje en formato CDV para la propaganda política, vehiculando así una iconografía, símbolos y mensajes que se retroalimentaron con el resto de la cultura visual de la época de la que formaron parte. Una buena muestra es la tarjeta circulada a comienzos del Sexenio por los republicanos españoles donde una alegoría revolucionaria de la república, acompañada de Figueras, Pi, Orense, Salmerón, Castelar, García López y Palanca, alza su antorcha bajo el lema «Españoles el rey es imposible» (ilustración 8e). A sus pies yacen unas cadenas rotas (símbolo de la libertad) y un cetro real, mientras Castelar y Orense sostienen y señalan con sus dedos a un escudo donde se lee un texto exponente de los principios republicano-democráticos:

GOBIERNO DEL PUEBLO POR EL PUEBLO / HOMBRE / LIBRE EN LA FAMILIA
/ FAMILIA LIBRE EN EL MUNICIPIO / MUNICIPIO LIBRE EN LA PROVINCIA
/ PROVINCIA LIBRE EN EL ESTADO / ESTADO LIBRE EN LA NACIÓN / NA-
CIÓN LIBRE EN LA HUMANIDAD / VIVAN LOS DERECHOS DEL HOMBRE .



Ilustración 8e. Fotomontaje CDV (c.1869). Colección particular. Ciudad Real.

En la referida caricatura en CDV de Isabel II la corona donde se representan los distintos amores (o amoríos) de la reina es presidida por el retrato de Sor Patrocinio (Burdíel 2004: 11 y 13). La que Jarnés immortalizará como «monja de las llagas» en su biografía publicada dentro de la exitosa serie «Vidas españolas del siglo XIX», volverá a aparecer protagonizando diferentes escenas de las caricaturas pornográficas que conforman la conocida serie de imágenes «Los borbones en pelota»¹⁵. Y aquí precisamente vuelven a emerger las *cartes de visite* para poner en tela de juicio las tesis más aceptadas sobre el origen de algunas de las acuarelas conservadas en la Biblioteca Nacional de España. Sin ser este el lugar para debatir unas imágenes que cuentan con variadas reediciones modernas y detallados análisis por parte de diferentes especialistas¹⁶, sí debe dejarse constancia de la existencia de una reciente propuesta para interpretar su origen en relación con unos originales en formato de tarjeta de visita que circularon en la época con las referidas imágenes que caricaturizaban a Isabel II y su entorno, que bien pudieron ser posteriormente trasladadas al color de la acuarela para conformar una colección privada¹⁷.

En la medida en la que la serie única de acuarelas hasta ahora más conocida estuviera destinada al disfrute privado no tendrían mayor interés para una obra centrada en el uso de las imágenes como medio de difundir un discurso, iconografía y símbolos visuales por su capacidad para configurar los imaginarios sociales de la época. Sin embargo, dado que las fuentes permiten constatar la existencia de caricaturas de la serie «Los Borbones en Pelota» difundidas desde el tipo de soporte que proporcionaban las tarjetas de visita, el tema cobra renovado interés¹⁸. Si bien por el momento solamente

¹⁵ Para una reedición moderna de *La monja de las llagas*, exquisitamente documentada tanto desde el punto de vista histórico como literario, remito a la edición de Bénédictte Vauthier (Zaragoza, Prensa Universitarias, 2022).

¹⁶ Citaré solamente la de Madrid, El Museo Universal, 1991, que cuenta con amplios estudios de Robert Pageard, Lee Fontanella y María Dolores Cabra Loredó, y la de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, edición y estudio introductorio de Isabel Burdíel. En acceso libre <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3248>.

¹⁷ Me refiero a la tesis sostenida por Albert Domenech en una difundida conferencia pronunciada el 2 de marzo de 2020, Cercle Artístic de Sant Lluç, disponible en línea <https://youtu.be/RmmndWd6qDY>. El autor contextualiza su tesis y aporta diferentes evidencias (entre ellas dos CDVs) e incluso plantea como posible autor de las caricaturas al conocido dibujante y caricaturista Eusebio Planas.

¹⁸ A ello debe añadirse otra vía previa de difusión pública, como fue la propia prensa ilustrada. Al menos un caso se ha identificado, la lámina número 62 de la serie que fue originalmente publicada en *El Siglo Ilustrado* (núm. 73, 4-10-1868, p. 5). La caricatura,

se han identificado un par de esas caricaturas coincidentes con las de la serie completa de acuarelas, de una de ellas podemos afirmar con total seguridad que circularon diversas copias. Me refiero a la que en las acuarelas se denomina «El carnaval de París. Grand Quadrille», cuyo título parece una síntesis de los pies de foto rotulados en la caricatura original: «Carnaval de 1869. París. Gran Bayle de la Ópera –parte inferior izquierda para el lector– y «Grand Quadrille de Isabel segunda Rigolboche» (ilustración 9a). Este último apodo, que con sorna se aplica a Isabel II, tiene la finalidad de comparar la danza que muestra la foto con la popular bailarina francesa Rigolboche (pseudónimo de Amélie Marguerite Badel). De acuerdo con el testimonio de Pedro Antonio de Alarcón, por entonces inundaban París los retratos de esta popular mujer a la que describía como «bailarina fea y desvergonzada... que no ama la virtud», cuyo único mérito era que «en el solo del *Cancon* levanta una pierna a una altura prodigiosa, hasta el punto de derribar el sombrero de sus admiradores» (Alarcón, 1861: 72).



Ilustración 9a. Caricatura CDV «Carnaval de 1869. París». Colección GCdM.

debida a Ortego, ha sido uno más de los sólidos argumentos presentados por Joan Estruch Tobella para refutar la autoría de los hermanos Becquer (SEM) de «Los borbones en pelota», así como para atribuir las a Ortego (*Béquer. Vida y obra*. Madrid, Cátedra, 2020).



Ilustración 9b. SEM «El Carnaval de París. Gran Quadrille». *Los Borbones en pelota* (edición de 2012).

Quizá la observación actual de esta pequeña caricatura presentada en formato de tarjeta de visita en blanco y negro no produzca el impacto de la serie de acuarelas pornográficas que ridiculizan a Isabel II y su camarilla de cortesanos. Pero desde un punto de vista histórico es un valioso documento gráfico que testimonia el uso de la caricatura en este tipo de soporte propio del retrato fotográfico extendido en la época y su circulación con el fin de prolongar la difamación de Isabel II una vez expulsada de España por la vía revolucionaria en 1868¹⁹. También permiten comprobar, en el cotejo con las acuarelas (ilustración 9b), que las imágenes no son completamente

¹⁹ El calado de esta propaganda se comprueba en el Album personal de Alejandro del Pozo Arjona, confeccionado en 1875. Junto a una amplia colección de fototipias y dibujos, incluye a un Francisco de Asis como «Ex-rey» cornudo o a Isabel II cabalgando a sus lomos con cuernos de venado al estilo de los borbones en pelota. Escenas que completa con algunos dibujos de explícito contenido sexual (falos) y comentarios (colección particular).

idénticas en todos sus detalles, apuntando a la idea de que la acuarela bien pudo ser una copia posterior, surgida precisamente del conocimiento de estas imágenes difundidas como si de una CDV se tratara. Algo que permite una técnica pictórica como la acuarela –y que explicaría los matices diferenciales entre ambas caricaturas–, pero no fácilmente a la inversa. Tampoco son idénticos los textos que describen la imagen, pareciendo a todas luces más genuino el que acompaña a la pequeña caricatura en formato de tarjeta de visita. En ésta última los personajes representados en la escena son también más auténticos, en el sentido de su mayor similitud con los retratos, reales o dibujados, de la época.

JUEGOS DE NAIPES Y CARICATURA

De otra naturaleza bien diferente es el soporte material por el que también circularon en el siglo XIX español las caricaturas políticas: el juego de naipes. Con ancestrales antecedentes en Inglaterra, ya durante el Trienio liberal se editó una baraja de la Constitución de Cádiz (1822) que sirvió para difundir a través de este juego popular tanto los contenidos de algunos de sus artículos esenciales como para ensalzar las figuras de algunos de sus referentes, Daoiz, Velarde, Lacy, Porlier... o de sus recientes valedores, como Riego. En sentido contrario, y para criticar a algunos de los protagonistas de ese período liberal de nuestra historia, Nicolás Santiago de Rotalde publicó desde su exilio en Londres *La España Vindicada o Baraja de Fulleros en la Época de la Revolución Española* (1825), que incluía cuarenta ilustraciones con personajes caricaturizados a modo de naipes de la baraja (ilustraciones 10a y 10b). Entre ellos, a título representativo, Alcalá Galiano es caricaturizado como el as de copas, ya que según Rotalde fue el «campeón de las tabernas» de Andalucía, una auténtica «cuba andante». Pero la razón de ser incluido en la baraja de fulleros es que, «envuelto por los astutos consejeros del despotismo», este prohombre del liberalismo se convirtió en «instrumento de los maquiavélicos proyectos de los enemigos de la libertad (Santa Alianza)» (Rotalde, 1825: 37-39). Otro de los grandes protagonistas políticos del primer liberalismo español, el Conde de Toreno, será en esta peculiar baraja el as deoros. Los versos que Rotalde le dedica al iniciar el capítulo a él consagrado hablan por sí mismos del juicio que le merece su acción política:

Amigo de la igualdad para subir / Minador de inveteradas costumbres y arquitecto de nuevos vicios. / Diablo predicador en las Cortes. / Falso apoyo del crédito nacional. / Diligente en empréstitos. / Activo en dilapidaciones / Y rico poseedor de la ruina del Estado. (Rotalde, 1825: 61).



Ilustraciones 10a y 10b. *La España Vindicada* (1825). Archive.org²⁰.

La coyuntura abierta en 1868 será prolífica en ese campo, publicándose durante el Sexenio una baraja política titulada «La España con honra» en la que las figuras de todos los palos se correspondían con caricaturas de los principales protagonistas de la coyuntura política (ilustración 11a). Así, el rey de espadas mostraba un trono vacante –la gran incógnita del momento– mientras el rey ausente era simbolizado por una gran letra X sobre el trono y con los atributos de la monarquía. El caballo de ese mismo palo era un general Prim a lomos de un escuálido león símbolo del pueblo español que escondía a su espalda la corona cuyo destino él parecía decidir (las representaciones diferenciadas –y en transición– del pueblo son minuciosamente analizadas por Juan Francisco Fuentes en el capítulo 18). Quien, por otro lado, no parecía poder decidir nada era el General Serrano, encerrado en la jaula de oro de la Regencia, cargo que le hacía uno de los protagonistas de la situación, pero con escaso poder ejecutivo real (una jocosa metáfora que se repetía en la prensa satírica de la época). El rey de oros era un candidato al trono vacante, el naranjero Duque de Montpensier, mientras que el caballo era el Ministro de hacienda, Laureano Figuerola, cabalgando sobre un burro y con un oro en la parte superior donde se podía leer: caja

²⁰ Este ejemplar fue coloreado una vez impreso. La edición original, de la que poseo una copia, es a dos tintas.

de depósitos. Sobre la importancia de este personaje, sobre la caja de depósitos y otros aspectos claves de la economía del período vistos desde la caricatura versa el capítulo 15, escrito por Andrés Hoyo Aparicio. El rey de copas era el extraordinaria e intencionadamente añejado Alfonso XII (superaba los 12 años) y el de bastos Carlos VII, el nene terso, de cuya figura en la caricatura del Sexenio se ocupa Blanca Redondo en el capítulo 7. Pero el verdadero protagonista de los bastos es el caballo, Sagasta, que aparece sobre un toro bravo sosteniendo en sus manos dos atributos característicos del personaje: una bomba y el garrote de bastos, que es en realidad la porra, en alusión a la partida con la que se le asocia de forma prototípica (a pesar de ser creada por Prim y comandada por Ducazal). De la construcción de la figura política de Sagasta desde la caricatura y la creación de sus atributos visuales se ocupa José Luis Ollero en el capítulo 9.



Ilustración 11a. Baraja política *La España con bonra*. 1870. Colección GCdM.

La habitual retroalimentación recíproca de imágenes y símbolos entre este soporte (o las cajas de cerillas) y la prensa se puede ver en la portada de *La Campana de Gracia* que publica una selección de estos naipes en septiembre de 1870 (ilustración 11b)²¹. Motivo por el que sabemos, además, que los naipes debieron de imprimirse y circular por esa fecha.



Ilustración 11b. Baraja política *La Campana de Gracia*, 25-9-1870. Colección GCDM.

²¹ Esta datación es clara, tanto por este indicio directo como por otros de tipo histórico relativos a la situación política que se va representando en los distintos naipes. Por tanto, en los pies de la baraja he optado por consignar la fecha de 1870, a pesar de que la reproducción facsímil realizada por Heraclio Fournier en 1999 las datara en 1872 (fecha que se reproduce siempre desde entonces).



Ilustración 12. Baraja política *La Broma* (1881). Edición fàcsimil (Museo del naipes de Oropesa del Mar). Colección GCdM.

Estos naipes caricaturescos se repetirán posteriormente, como sucederá con la Baraja publicada por el periódico *La Broma* en 1881 que se agotará muy pronto por la alta demanda (ilustración 12). En esta, ya sí, Sagasta habrá ascendido a rey de Bastos y muestra su exagerado tupé, su símbolo por excelencia. Le acompañan en ese palo algunos prohombres del liberalismo restauracionista como Rivero –que ha abandonado las copas–, Moret y el famoso Martos, quien, además de la porra, muestra como atributo una serpiente para remarcar lo que ya Sojo había destacado en su Aleluya, que no

es un político de fiar. En las espadas seguirán militares destacados, como Serrano o Pavía, al que acompaña una fecha simbólica, el 3 de enero de 1874 cuando lideró el golpe de Estado que ponía fin a la I República. Los oros son compartidos por el orbe conservador, desde Cánovas a Nocedal, pasando por Xiquena o Posada Herrera, y las copas quedan reservadas aquí para los republicanos, comenzando por Pi y Margall, siguiendo por Castelar (sota) y Salmerón (caballo) para terminar con el rey, Ruiz Zorrilla (entonces exiliado en Francia). Todos se representan debidamente tocados con el gorro frigio a excepción de Castelar, que aparece caricaturizado como una mujer cuya cabeza es cubierta por un pañuelo en clara alusión a la deserción posibilista del antaño líder republicano²².



Ilustración 13. *Juan Palomo*, núm. 16, 21-4-1872. Cortesía de University of Miami Libraries.

Entre estos dos puntos de referencia, durante y tras el Sexenio, debe situarse el recurso que también hace la prensa a las cartas de naipes para caricaturizar a los políticos del momento. Algo que podemos ver en publicaciones

²² Demócrito ofrecía una variante de algunos de esos naipes en *La Broma* (15-1-1882).

periódicas tan variadas como, por ejemplo, el semanario *Juan Palomo* que comenzaron a publicar en Cuba en 1869 Juan Martínez Villergas y el pintor Víctor Patricio de Landaluze (que fue el dibujante). El periódico fue cerrado en 1874 porque sus posturas favorables al movimiento de libertad en Cuba chocaron con los intereses y las políticas coloniales del gobierno español²³. En abril de 1872 recurrían a las figuras del juego de naipes para representar caricaturizados a Céspedes, Aguilera, Pepe Armas y otros personajes que llevaban la voz cantante en la colonia española a la hora de elaborar la propaganda sobre la incapacidad e ineptitud de los Agentes y Comisionados de Cuba libre (*Juan Palomo*, 21-4-1872: 126; ilustración 13).

LA POPULARIZACIÓN DE LA CARICATURA POLÍTICA POR MEDIO DE LAS CAJAS DE CERILLAS

Con los juegos de naipes y la prensa no se agotó esta vía para difundir la caricatura política, lo que por sí mismo nos habla de la eficacia de esta modalidad en el contexto de la comunicación social de la época, efectividad que llevó a explorar todos los soportes materiales disponibles. Así lo testimonia el hecho de que se recurriera también a las cajas de cerillas fosfóricas, cuyo uso se extendió en la España de la década de 1860 de un modo inusitado (Murillo, 2015). El florecimiento de la industria asociada y el creciente esmero de sus fabricantes por adornar las etiquetas que envolvían las pequeñas cajas de cerillas llevó en la coyuntura del Sexenio a que, mediante la técnica de la cromo-fototipia, las caricaturas en color de naturaleza satírico-política pasaran a convertirse en un adorno habitual.

Esta fuente que nos aporta la cultura material de la época no ha recibido la necesaria atención por parte de la historiografía, pero su estudio resulta especialmente pertinente para el tema objeto de esta obra, como podrá comprobarse enseguida. A pesar de su naturaleza originalmente efímera, estas etiquetas que recubrían las cajas de fósforos se separaron, guardaron y coleccionaron de manera creciente, sin duda por el atractivo e interés que las imágenes impresas tuvieron tanto para sus consumidores como para quienes con posterioridad las conservaron hasta la actualidad.

²³ Sobre este punto remito al artículo de Ainhoa Gilarranz, «Juan Palomo: guerra y caricaturas en la Cuba del siglo XIX», en *Heraldo de Madrid* (27-10-2014). Accesible en <https://heraldodemadrid.net/2014/10/27/juan-palomo-guerra-y-caricaturas-en-la-cuba-del-xix/>



Ilustración 14. Baraja Cómico-política. Colección GCdM.

Un primer ejemplo son precisamente las etiquetas que se publicaron por parte de la fábrica de cerillas de la Viuda de Lizarbe e Hijos asentada en Tarazona como parte de una serie titulada «Baraja cómica política» (ilustración 14). En una parte de la etiqueta aparecía la matrona de España acompañada de un león rugiente (el pueblo español) y en la opuesta un naipe de la baraja. Entre los naipes que he podido localizar destacan los bastos, nuevamente asociados a la porra, en los que Rivero representa al As y Sagasta, claro está, al Rey. Las espadas comienzan con un espadón, el General Prim –que es el As– y unas figuras en las que se ridiculiza a militares y conservadores, con Cánovas a modo de César romano con una pequeña espada de mano. Pavía –que es la sota– aparece vestido como una mujer, mitad romana mitad bailarina con un pecho semi-descubierto, falda y botines, y una espadita y escudo de dimensiones exageradamente pequeñas (incluso dentro del reducido marco que ofrecían las cajas de cerillas). Aunque los republicanos aparecen mayoritariamente en las copas, Castelar se representa como el rey de oros, tocado con gorro frigio y los laureles de la victoria o de César (misimo tocado que porta el rey de copas). En las copas destaca el As, ya que el naipe está conformado por una gran copa a la que rodea una cinta bicolor rojigualda, mientras que en su interior Pi y Margall y Salmerón se funden en un fraternal abrazo (sobre la construcción de la imagen pública de Pi y Margall versa el capítulo 10, escrito por Lara Campos). Quedaría por saber si se trata de mostrar la reconciliación entre unitarios y federales o si la caricatura ironiza sobre la necesidad de agarrarse mutua y forzosamente debido al poco espacio que tienen dentro de la copa y con el fin de evitar caerse.

Las cajas de cerillas son uno de los mejores ejemplos de cómo la socialización política de muchas personas de la época pudo comenzar por las imágenes insertadas en un elemento de consumo tan popular, esencial y cotidiano como los fósforos. En el capítulo en torno al nuevo lenguaje de la corrupción política (16) se comprueba, a través de varios ejemplos, cómo las caricaturas dibujadas para adornar estas etiquetas, junto con creaciones originales específicas, se nutrieron con gran frecuencia de las caricaturas previamente publicadas en la prensa del Sexenio. También se recurrió a prácticas, entretenimientos y juegos de indudable calado popular, como los jeroglíficos, rompecabezas, chistes... que llenaron muchas de las etiquetas para fósforos. En esa línea el empleo de la caricatura apuntaba claramente a los intentos de alcanzar con el discurso visual a capas muy amplias y heterogéneas del espectro social. Algunas de las fórmulas por las que se buscó la democratización del acceso al relato gráfico-visual se analizan en el texto de María Eugenia Gutiérrez Jiménez (capítulo 5).



Ilustraciones 15 a-e. Etiquetas de cajas de cerillas (1868-1874). Colección GCdM.

Con todo, esta práctica en muchos casos supuso una selección y modificaciones intencionadas por parte del dibujante para adaptarlos a este nuevo formato, pero también para dotar a las imágenes de renovada significación. Con ello no solo se lograba prolongar la vida, difusión e impacto de las caricaturas de prensa que nos ocupan, sino que contribuyeron a que quienes las contemplaron se fijaran en aspectos específicos conscientemente seleccionados y que portaban un mensaje reforzado o reformulado en manos

del nuevo dibujante para cromo-fototipias. En algunos de los ejemplos que se muestran (ilustraciones 15 a-e) se puede ver cómo las cajas de cerillas abordaron temas esenciales de la política del momento, desde el carlismo, la guerra de Cuba o el cantonalismo hasta la economía (el famélico León, símbolo del pueblo español, que popularizó *La Flaca*), las disputas en el seno del republicanismo o las críticas al liberalismo gubernamental representado por Sagasta (casi todas ellas reproducen total o parcialmente caricaturas publicadas previamente en *Gil Blas* o *La Flaca*).

DICOTOMÍAS VISUALES: DISCURSO POLÍTICO Y POLARIZACIÓN DE LA REALIDAD

Estas preciosas piezas de una cultura material efímera, en principio, pero duradera gracias al atractivo que tuvo para muchas personas que decidieron conservarlas, han llegado hasta nosotros siglo y medio después de su creación principalmente en escenas aisladas. Pero también disponemos de algunas etiquetas que se han preservado en su integridad, que nos aportan información sobre los fabricantes de cerillas que se extendieron por todo el territorio. Una parte de esas etiquetas completas incluyeron dos caricaturas, las correspondientes a la parte superior e inferior de la cajita de fósforos, lo cual ofrecía un marco ideal para desplegar la usual comunicación binaria por medio de dicotomías visuales. De este modo se trasladaba a las cerillas –y por medio de ellas al imaginario social de la época– el discurso dicotómico que enfrentaba conceptos y realidades presentadas como antagónicas: la monarquía y la república, la revolución y la reacción, la república unitaria y la federal, la libertad y el carlismo ... o el propio carlismo y la república federal (ilustración 16).

La iconografía y los icono-textos, cruciales en una minuciosa lectura y análisis de las imágenes como discursos visuales –como la que propone esta obra–, nos permiten completar esa dicotomía con que opone el lema trimembre carlista «Dios, patria y rey» con su contraparte republicana, «Libertad, igualdad, fraternidad». La imagen se completa con el vapor y el barco del fondo que simbolizan el progreso, en la imagen presidida por una alegoría de la república que sostiene los atributos símbolo de la justicia y la ley (la balanza y las tablas mosaicas secularizadas). El conjunto ofrece un buen ejemplo de la adopción del prototipo de la Marianne francesa que se estudia por parte de Marie-Angèle Orobonen el capítulo 11. La contraposición entre las dos partes de la etiqueta que podía contemplar quien consumía los fósforos se refuerza con la escena protagonizada por el carlismo

donde una mujer-libertad aparece vejada, mientras la ciencia, el progreso y la justicia son quemados en una hoguera, acompañada de otros elementos que figuraban en el imaginario colectivo como símbolos de la acción inquisitorial de la iglesia (fragmento tomado de *La Carcajada*, 15-06-1872). La dicotomía también afectaba, claro está, a la forma del Estado. Al gorro frigio –que analiza Sergio Sánchez Collantes en el capítulo 12–, como típico símbolo republicano que portaba la Marianne, se oponía la monarquía, simbolizada por una corona que Don Carlos intentaba ceñir a su propia cabeza (a la que –quizá con ironía– parece que no le ajustaba bien o le quedaba grande). Pero no se trata solamente de una caricatura para la diversión, la crítica correctiva o la propaganda (que también). Se trata, adicionalmente, de motivar una respuesta, de proponer una acción. Es así porque se pone al consumidor o consumidora de cerillas, preocupados o no con la situación política española, delante de una realidad reducida a una disyuntiva ante la que resulta necesario tomar partido: elegir una de las dos opciones de la antítesis visualmente planteada. Por ello en el lomo de la caja se rotula –de forma retórica, dada la intencionada connotación que se ha dado a cada alternativa– la palabra «Escojamos».

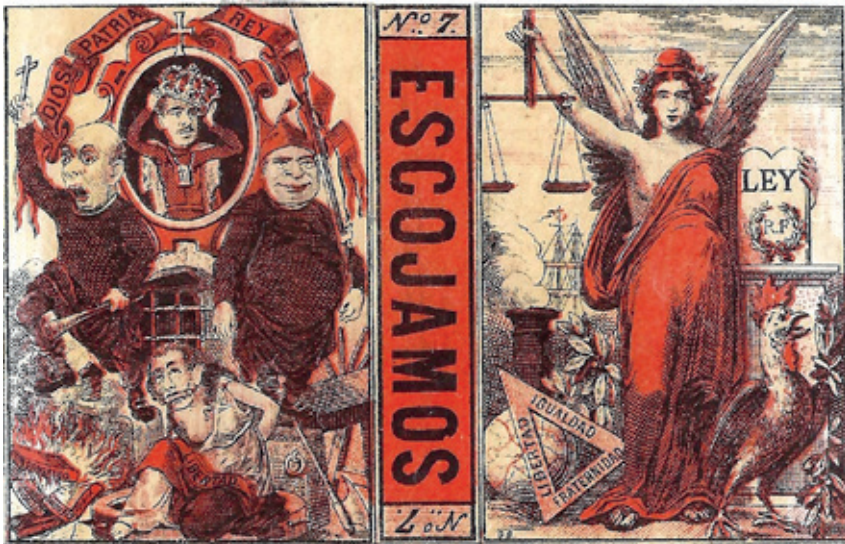


Ilustración 16. Etiqueta de caja de cerillas. Colección GCdM.





Ilustración 17. *El Sancho Gobernador*, núm. 11, 21-10-1836. Colección GCdM.



Para cerrar esta introducción por donde comenzamos el libro (*El Sancho Gobernador*, 1836) y sin perder el hilo que acaba de apuntarse, hay que señalar que este tipo de dicotomías visuales las van a encontrar los lectores de forma reiterada a lo largo de todo el texto. Es así por la frecuencia con la que se recurrió a este recurso comunicativo en las imágenes de la época, generalmente dentro de una misma imagen en la que se establece una asimetría axial que permite dividir visualmente la escena en dos realidades contrapuestas. Se puede comprobar en la primera publicación periódica que en 1836 comienza en Barcelona a entregar laminas con caricaturas políticas como elemento central de sus contenidos, *El Sancho Gobernador* –analizada específicamente por Laura Corrales Burjales en el capítulo 1–. En su caricatura número 4 (ilustración 17) presenta una dicotomía entre la España del siglo XVIII y la del siglo XIX. Es decir, entre una España antigua, representada por un clérigo glotón al que una afeada vieja le da algunas viandas en un fondo de penuria simbolizado por un edificio en ruinas. Frente a ese oscuro

cuadro que a los ojos del dibujante –y del observador– ofrecía la España pasada, se presenta una escena de dos jóvenes enamorados en un fondo de prosperidad (barcos, comercio...) (de representaciones posteriores de España como nación se ocupa Gregorio de la Fuente Monge en el capítulo 14).

De nuevo la dicotomía es evidente en sí misma: España ha emprendió un rumbo en el siglo XIX, el del liberalismo, que apunta a nuevos horizontes que pasan por dejar atrás el pasado inmediato. En el contexto de la primera Guerra carlista, la disyuntiva está clara una vez más, pero, por si acaso, en el iconotexto que acompaña a la imagen de la España del siglo XIX la joven aclara que si no fuera mujer mañana mandaría hacer un uniforme nacional.

Pues bien, esta obra es un intento sistemático de analizar ese tipo de discursos que las caricaturas publicadas en prensa, junto con la rica iconografía, los símbolos y los textos que las acompañaban dibujaron a partir de 1836 en España. Esperamos que su estudio desde esta perspectiva, su contextualización y su diálogo con otras fuentes nos permita seguir enriquecimiento nuestro conocimiento de la historia contemporánea de España, así como abrir nuevas ventanas desde las que asomarnos para mirar –y escudriñar– esa historia.

ESTRUCTURA DE LA OBRA Y ORGANIZACIÓN DEL TOMO

La presente obra se estructura en dos volúmenes (el segundo, digital). El volumen 1 recoge un total de 20 capítulos organizados en dos grandes bloques, a su vez subdivididos en dos partes cada uno. La primera parte se centra en el análisis de una serie de publicaciones periódicas representativas del período, comenzando por la cabecera pionera, *El Sancho Gobernador* aparecido en Barcelona en 1836. Le sigue *Fray Gerundio*, un periódico publicado por Modesto Lafuente en Madrid (aunque había nacido previamente en Valladolid) de gran influencia entre los años finales del decenio de 1830 y toda la década de 1840. En el tercer capítulo se estudia la representación de la mujer en la caricatura política insertada en varias cabeceras de diferente orientación ideológica que cubren el período 1842-1872: *La Posdata*, *Guindilla*, *El Tío Camorra* y *Gil Blas*. El cuarto aborda un tema crucial en este período, la guerra de África, a partir del tratamiento visual que recibe en un periódico, *El Cañón Rayado* (con referencia a otro publicado en Barcelona, *El Café*). Además del papel dominante de todas las referidas cabeceras que se publicaron entre Madrid y Barcelona, el cuarto capítulo se centra en la importancia que también adquirió este tipo de prensa satírica ilustrada con caricatura política en Sevilla, donde Mariani puso en marcha *El Padre Adam*

(capítulo 5). Cierra este primer apartado un repaso por *El Ermitaño*, periódico fundado en Barcelona por el padre Palau que se publicó entre 1868 y 1873 (capítulo 6). Este periódico constituye un ejemplo representativo –y un tanto excepcional– de la prensa católica contrarrevolucionaria y de orientación carlista que recurrió a la caricatura para construir su discurso, aportando una visión distinta a la dominante de sesgo republicano.

En la segunda parte de este volumen se analiza el papel que la caricatura política desempeñó durante el Sexenio democrático a la hora de construir la imagen pública (y simbólica) de algunas figuras centrales del período. Se inicia con el capítulo 7 que indaga en el modo en el que la caricatura política formó parte de auténticas campañas para denostar tanto al rey Amadeo I como al aspirante carlista al trono, Carlos de Borbón. Le sigue un capítulo (8) dedicado a explicitar la construcción de la figura política de Manuel Ruiz de Zorrilla, donde se aprecian diferentes etapas, sesgos e intenciones. Así a un primer momento más favorable al líder radical, sucedió un segundo momento muy crítico en el que quedó indefectiblemente asociado a su programa político y a los denominados «puntos negros» que gráficamente aparecieron por doquier. No podía faltar un texto consagrado a estudiar la figura más caricaturizada entre 1868 y 1902: Práxedes-Mateo Sagasta (capítulo 9). Cierra este primer bloque del libro un capítulo (10) en torno a otra de las figuras señeras del período, en este caso como representativa del multifacético universo republicano, Pi y Margall, cuya imagen pública experimentó una significativa evolución y cambios, según nos muestra una nueva mirada desde la caricatura política.

La tercera parte, que abre el bloque 2 de este volumen, se centra en el análisis de diferentes temas y cuestiones que quedaron bien reflejadas en numerosas caricaturas de la época, las cuales contribuyeron, también, a la fijación de símbolos en los imaginarios sociales. De hecho, los dos primeros capítulos de esta tercera parte (11 y 12) focalizan su atención en imágenes simbólicas del republicanismo como el gorro frigio o la Marianne francesa, que sirvió de alegoría representativa de la primero ansiada y luego realizada I República española. Le siguen dos capítulos (13 y 14) centrados en el análisis de dos conceptos matriciales del período 1833-1874, así como del propio liberalismo español que dejó su profunda impronta en esta etapa histórica: el Estado y España. Y es que los fundamentos del denominado Estado liberal que se establecieron en la España del período no sólo se forjaron desde las bases jurídicas, administrativas y políticas que tuvieron como protagonistas a los grupos políticos, al parlamento, al gobierno o la Gaceta de Madrid,

sino que reposaron sobre un imaginario construido paralelamente donde la caricatura fue un mecanismo más para lograr que el nuevo proyecto calara a todos los niveles de la sociedad española. Tampoco podía olvidarse la dimensión económica sobre la que se cimentó este nuevo Estado de cuño liberal, motivo por el que el capítulo 15 nos ofrece la peculiar visión que de la realidad y las políticas económicas del período quedó plasmada en las caricaturas y se difundió a la opinión pública a través de las más diversas publicaciones periódicas.

La cuarta y última parte –centrada en el lenguaje y los conceptos– se abre con un análisis en torno a diferentes prácticas del período que se suelen caracterizar conjuntamente bajo la expresión «corrupción política» (capítulo 16). En particular se aborda cómo el nuevo lenguaje (empleomanía, prensa alquilona, turrón...) creado para designar viejas y nuevas prácticas corruptas cristalizó en una serie de imágenes, metáforas visuales y símbolos que la caricatura política nos aporta de manera especialmente rica. Sobre uno de los actores centrales en la denuncia que la caricatura hace de la corrupción política, la prensa, el capítulo 17 nos ofrece una visión panorámica de cómo el concepto de prensa, y las nociones clave a ella asociadas, como la libertad de imprenta o de opinión, aparecieron representadas en la caricatura política. Sigue un estudio sobre otro de los conceptos nodales para profundizar en el análisis de la España liberal: pueblo (capítulo 18). Siendo un concepto clave al que se apeló de manera tan reiterada como cambiante por arte de las principales culturas políticas del período, el estudio desde la caricatura política desentraña los matices y las semánticas diferenciadas que se pueden evidenciar incluso en las imágenes empleadas dentro del republicanismo del Sexenio. Otro concepto clave del discurso y el imaginario político de la España liberal desde el hito crucial que supuso la coyuntura de 1808-1812 es, sin duda, el de constitución. Sus avatares, los distintos significados atribuidos al concepto o las representaciones y el lenguaje iconográfico asociado a la noción misma de constitución es analizado en una amplia perspectiva cronológica y espacial en el capítulo 19. Se cierra con esta contribución la parte donde se ha pretendido mostrar la estrecha interrelación entre el lenguaje escrito de los textos, el oral de los discursos (que nos ha llegado también en forma textual) y el icono-textual que nos aporta la caricatura política, como medio adecuado para enriquecer nuestra labor historiográfica para abordar tanto personajes, como temas o conceptos. Culmina la obra una oportuna reflexión teórica –desde la ciencia política– en torno a las relaciones establecidas entre humor satírico, prensa y caricatura en la España del período estudiado (1836-1874). También se incorpora un índice icono-onomástico,

de manera que pueda identificarse visualmente a los principales personajes mencionados en el libro tal y como se representaron en las caricaturas de la época. Cierra este volumen la bibliografía que contiene las referencias realizadas a lo largo de todos los capítulos que componen la obra.

El volumen II, en formato digital de libre acceso en el espacio habilitado para complementar esta obra, recoge medio centenar de cabeceras de periódicos del período estudiado. La razón es el gran interés iconográfico, inherente a muchas de las ilustraciones empleadas como cabecera de las publicaciones satíricas de caricatura política y que suelen pasar inadvertidas o son difíciles de encontrar reunidas (e incluso, algunas de ellas, individualmente). Acompañadas de una breve reseña conforman un importante apéndice complementario a los contenidos del volumen I.

La tercera parte que completa el conjunto es un espacio digital de imágenes. Este material complementario trata de resolver desde un punto de vista técnico y práctico una serie de dificultades que el soporte papel ofrece para una edición de esta naturaleza. En él se pueden encontrar las imágenes digitalizadas en una resolución de calidad para ser vistas a su tamaño real. El formato de todas ellas en su original, generalmente a doble plana, excede un A3 y difícilmente pueden ser apreciadas adecuadamente en todo su detalle iconográfico y simbólico o leídos sus iconotextos en el marco que nos impone el formato 17 x 24 del volumen 1. Por eso se ha recurrido a utilizar los recursos que la moderna edición nos permite, por un lado, para incluir junto a algunas imágenes, en su capítulo correspondiente, un código QR que permita al lector en el mismo momento de la lectura escanearlo y poder ver la imagen digital aumentando los detalles que desee seleccionar o en los que tenga interés. Adicionalmente, esas mismas imágenes se recogen, como material complementario, en el espacio digital de modo que también puedan descargarse gratuitamente desde la web de la Editorial de la Universidad de Cantabria y poderlas ver o descargar en un ordenador, pudiendo así acompañar la lectura del volumen 1 en papel cuando se haga referencia a ellas (secuenciadas en su orden de aparición en el libro).

La mayoría de las imágenes empleadas han sido recopiladas a lo largo de los últimos 15 años por el editor de este libro, comenzando por la caricatura titulada «A los grandes hombres la patria agradecida», publicada en *La Carcajada*, donde Sagasta presidía un monumento público acompañado ya de su prominente (e inventado) tupé y la bolsa de dinero con los 2.000.000

de sus famosas trasferencias. Una imagen que sirvió para ilustrar la cubierta del libro *Las máscaras de la libertad* bajo la dirección de Manuel Suárez Cortina en 2003 (Madrid, Marcial Pons-Fundación Sagasta). O la cabeza de Sagasta publicada en *La Mosca* en 1882, que sirvió para ilustrar la cubierta del libro colectivo *Sagasta y el liberalismo en Europa* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2008). Por esa empinada pendiente del coleccionismo de fuentes visuales e iconografía política fui rodando y rodando hasta la actualidad, llegando –entre tanto– raras piezas que han tenido en Eduardo Sojo (Demócrito) un referente esencial y en los grandes caricaturistas británicos (Rowlandson, Gillray o Cruikshank) un hito importante. El fin de la pendiente no parece atisbarse en el horizonte, ya que el terreno se ha abonado con renovados soportes como los almanaques, las tarjetas de visita, las postales, los sellos, los naipes, las medallas o las etiquetas de cajas de cerillas que, en una cantidad inicialmente inimaginable, vienen ocupando sin distinción el tiempo de disfrute personal y el del trabajo profesional como historiador.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a las instituciones que han financiado los proyectos en los que se enmarca esta obra, la UPV / Cilengua, que además nos permitieron reunir en septiembre de 2021 en el Bizkaia Aretoa de Bilbao a todos los autores de este trabajo colectivo para exponer, debatir y compartir ideas y materiales²⁴. Tanto en la parte científica como en la personal fue un hito crucial para poder culminar esta primera parte del proyecto. A la Universidad de La Rioja donde desde el grupo de investigación *Hicos* –muy especialmente Rebeca Viguera y Raquel Irisarri– se ha puesto el apoyo diario, el aliento constante y el trabajo necesarios para coordinar todo el proyecto. A la Universidad de Cantabria por haber aceptado el reto editorial, no menor, de abordar la publicación de una obra de estas características y por haberlo resuelto con la solvencia técnica, la delicadeza artística y el rigor profesional que han demostrado su directora Belmar Gándara, la técnico Gema Rodrigo y todo el equipo que compone la Editorial de la UC.

²⁴ La reunión científica y en buena parte este libro han sido posibles gracias a varios proyectos públicos de investigación, la mayoría del Plan Nacional de I+D+i. Especialmente el dirigido por Javier Fernández Sebastián desde la Universidad del País Vasco, HAR2017-84032P. También el que codirigen Juan Francisco Fuentes y José Carlos Rueda Lafond en la Universidad Complutense de Madrid, PID2020-116323GB-I00.

Asimismo, es de justicia agradecer aquí a las instituciones que nos han proporcionado imágenes o que las facilitan al público en acceso abierto, como el Arxiu Historic de la Ciudad de Barcelona, la Biblioteca Nacional de España, El Museo del Romanticismo, El Arxiu de Revistes Catalanes Antiques, la Fundación Joaquín Díez, Palau Antiguitats (Barcelona), la Universidad de Sevilla, la Universidad de Navarra, las Bibliotecas Virtuales de Asturias y Andalucía, El Museo Británico, El Museo del Prado, El Museo Hermitage, el MOMA, la Biblioteca del Congreso (EE.UU.), la Universidad de Miami, la Biblioteca Nacional de Brasil (Río de Janeiro) o los Museos de Madrid y el acceso a parte de sus colecciones a través de «Memoria de Madrid». Gratitud que debemos enfatizar en el caso de la Hemeroteca Municipal de Madrid (y su formidable colección de prensa histórica), ya que la amabilidad y profesionalidad de su personal ha contribuido a facilitar el ingente trabajo que ha implicado este libro; asimismo a un proyecto fundamental del Ministerio de Cultura, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, gestionado por personal eficiente que nos atendió siempre con celeridad y exquisitez. La misma buena disposición y amabilidad hemos encontrado en El Museo del Romanticismo y su biblioteca. Sin la especial colaboración de estas instituciones públicas no habiéramos podido ofrecer ahora una variedad tan amplia de imágenes con la máxima calidad.

También debemos dejar constancia de la inestimable colaboración que hemos tenido para el desarrollo de este proyecto por parte del personal de Biblioteca de la Universidad de La Rioja, comenzando por su directora Marta Magriñat, donde los miembros del equipo de investigación *Hicos* hemos podido emplear un gran escáner para reproducir en alta resolución todas las caricaturas en blanco y negro en formatos superiores a A4. Finalmente, pero en un lugar muy prioritario, debemos mostrar nuestra gratitud con Casa de la Imagen, con Jesús Rodríguez Rocandio, Imanol Gordo y Carlos Traspaderne, que nos permitieron emplear su estudio y equipos para fotografiar las caricaturas a color en publicaciones de gran formato. Somos muy afortunados de contar con un centro cultural de tal grandeza en una tierra tan pequeña, feliz circunstancia que contribuye a que nuestros proyectos, imaginación y aspiraciones no tengan hoy más limitaciones que las que nos queramos imponer nosotros mismos.

1. LAS CARICATURAS DE *EL SANCHO GOBERNADOR* (1836-1837), PERIÓDICO PRECURSOR DE LA SÁTIRA POLÍTICA EN LA ESPAÑA LIBERAL¹


Laura Corrales Burjalés

Doctora en Historia del Arte

A la memoria del prof. Antonio Moliner Prada

«Las letras, en efecto, son instrumentos de locura para muchos, de soberbia para casi todos, salvo que, cosa extraña, termine descansando en un alma buena y bien dispuesta»

F. Petrarca

 El 16 de enero de 1837 *El Sancho Gobernador* anuncia su cese. Su director y el garante de éste, obligados a clausurar el periódico, huyen furtivamente de Barcelona debido al inminente peligro de ser enjuiciados y ante la amenaza de que las oficinas y la imprenta del periódico sean atacadas. Lo hacen ante el deleite de su rival más feroz, *El Vapor*, que al día siguiente advierte al pueblo barcelonés que con la muerte de *El Sancho* «será vencido quien pretenda detener el torrente de la civilización» (17-1-1837, núm. 83: 1). El detonante del cierre es la rebelión que tres días antes, el 13 de enero, empieza en la Rambla de Barcelona, aunque su punto álgido tiene lugar en el exconvento de San Agustín Viejo de la ciudad, donde se amotinan milicianos de diferentes batallones vociferando máximas como «¡Viva la Constitución!», «¡Viva la Patria!» y «¡Desármense los lanceros!» (Castillo, 1837:

¹ Para completar este artículo, ver L. Corrales (2017): «Pedro Martínez López i Antonio de Brugada, artífexs de la sàtira gràfica d' «El Sancho Gobernador» (1836-1837)», *Locus Amoenus*, núm. 15, pp. 159-191.

107). Los alborotos obligan al capitán general en funciones, José Parreño, a proclamar la ley marcial, desarmándose algunos batallones y ordenándose la suspensión de *El Sancho*. Y es que las caricaturas y artículos de este periódico rápidamente son señalados por los sectores moderados de la Ciudad Condal como la causa de la insurrección (Carrera, 1957, t. 3: 117, 124). Estas querellas encubren una guerra lidiada entre moderados y progresistas, manifiesta claramente a través de la prensa (Ollé, 1994, vol. 2: 76-79), la cual estalla con la primera bullanga barcelonesa el verano de 1835.

Todo esto sucede en el contexto de la Primera Guerra Carlista, razón por la cual *El Sancho*, además de revolucionario, es acusado por los liberales moderados de ser agente de Don Carlos, imputación que también recae sobre los progresistas radicales (*Panorama español*, 1845, t. 3: 249). Aun así, *El Sancho* no solamente se opone al *juste milieu* español, imitando las estrategias de algunos periódicos franceses contra el gobierno de Louis-Philippe d'Orléans, sino que también es impulsor de artículos, e imágenes, muy críticos con el carlismo y la iglesia, desarrollando una labor ya impulsada por escritores e ilustradores de pliegos de cordel de signo liberal y anticlerical durante el Trienio Liberal (Arnabat, 2017) y los primeros años del conflicto liberal-carlista (Corrales, 2014).

DE BURDEOS A BARCELONA: EL NACIMIENTO DE EL SANCHO GOBERNADOR

En una revista bordelesa de 1835, *La Gironde* (vol. 3: 101), se anuncia que muy pronto aparecerá un periódico en español que se publicará tres veces por semana. Se encabezará por una bonita viñeta dibujada por el señor Brugada y será redactado y editado por Pedro Martínez, autor de *Las Brujas en Zugarramurdi* y de varias obras más. El periódico se titulará *El Sancho Gobernador*, en honor al escudero del inmortal Don Quijote. Cada número brindará una caricatura política que, según *La Gironde*, es entonces un género poco común más allá de los Pirineos. La revista francesa no duda en predecir el éxito de la publicación, pero éste no se alcanza en Burdeos, donde solo aparece un número, publicado el 12 de setiembre de 1835. Y es que *El Sancho* (17-11-1836, núm. 33: 2) recibe advertencias de las autoridades francesas que, actuando como aliadas del gobierno del conde de Toreno, no pueden demostrar que el periódico atente contra las regalías ni los derechos al trono, si bien pueden imponerle una tasa de cincuenta mil pesetas en metálico por la publicación. Sus responsables, no pudiendo satisfacer aquella cifra, abandonan el proyecto.

Tiene que transcurrir un año para que Pedro Martínez encuentre la manera de hacer resurgir el proyecto. Existe la hipótesis que lo hace con la ayuda del médico y periodista Pere Felip Monlau, entonces director de *El Vapor*, con quien mantiene contacto epistolar. Durante el verano de 1836, Monlau introduce algunos artículos de Martínez López en el periódico barcelonés, hecho que disgusta a muchos suscriptores y a miembros de la Junta de Comercio y la Comisión de Fábricas de Barcelona. Las presiones hacia Monlau se hacen insostenibles y éste abandona la dirección en otoño de aquel mismo año (Ghanime, 2002: 52-78). No obstante, por aquellas fechas, Pedro Martínez ya se encuentra en Barcelona para probar nuevamente suerte con el proyecto de *El Sancho*, el destino del cual él mismo considera un «oscuro é inconcebible enigma». El escritor burgalés, como defensor a ultranza de la Constitución doceañista, decide regresar a España después de producirse el motín de La Granja de San Ildefonso el 12 de agosto de 1836, suceso que conlleva la restitución de la Carta Magna y la legislación sobre imprenta del Trienio Liberal, así como la conformación de un gobierno progresista encabezado por José María Calatrava.

PEDRO MARTÍNEZ LÓPEZ (1797-1867): EL ESCRIBIENTE RESPONSABLE

Si bien Pedro Martínez es originario del pueblo de Villahoz, durante el Trienio ejerce de secretario de la Diputación Provincial de Burgos y después se traslada a Madrid para ocupar el cargo de secretario de la Junta de Instrucción Pública (Vauchelle-Haquet, 2006: 173). Durante su estancia en Madrid publica seis números del periódico *El mundo tal como es, ó todos locos* (1828-1829), muy crítico con el clero y Fernando VII, lo que le reporta una sentencia de muerte. Ésta es la razón por la cual, en 1830, se ve obligado a huir de España y se establece en Burdeos (Azcona, 1946: 269). Ese mismo año se traslada a París para ejercer de corrector lingüístico en la Librería Hispano-americana, propiedad de la Compañía Salvá y Pérez (Álvarez, 2006).

La Revolución de julio de 1830 en Francia y la subida del duque de Orleans al trono francés alienta a los expatriados españoles a urdir un nuevo plan contra el gobierno de Fernando VII en otoño de aquel año, en el que participa Pedro Martínez. El liderazgo de la sublevación es disputado entre Francisco Espoz y Mina y José María Torrijos, hecho que suscita divisiones internas entre los refugiados españoles. El fracaso de la operación, sin embargo, se vislumbra cuando Louis-Philippe, que en un inicio secunda el complot, se decanta por la «no intervención» después de ser reconocido por la

Monarquía española (Castells, 1989: 172-176). A pesar de que la insurrección se prolonga hasta 1831, en diciembre de 1830 Pedro Martínez es confinado por las autoridades galas primero en Bergerac y luego en Poitiers. En septiembre de 1832 le es permitido instalarse en Burdeos bajo custodia de la policía francesa. Allí sobrevive por medio de los subsidios que el gobierno francés asigna a los exiliados liberales y también impartiendo algunas clases de castellano (Vauchelle-Haquet, 2006: 173). A diferencia de otros expatriados, Martínez López no consigue beneficiarse de la amnistía de octubre de 1832. Las informaciones que el cónsul de España en Burdeos proporciona a las autoridades españolas no ayudan a ello: se le tiene por sujeto peligroso y libelista inmoral quien, además, trata de casarse teniendo ya mujer y cuatro hijas en Villahoz (Azcona, 1946: 269).

Su lucha política, sin embargo, no concluye en ese momento ya que, hasta 1836, se emplea a fondo como traductor, además de escritor de novelas y ensayos de trasfondo político (Núñez de Arenas, 1933: 484-485, 487-489; Vauchelle-Haquet, 1985: 25, 46). A partir de 1833 su crítica mordaz va dirigida a los carlistas y, con más brío, a lo que él llama «absolutismo ilustrado» de Cea Bermúdez, y «pastelería hispana» de los estatutistas. Entre sus novelas sobresalen *Una noche en el infierno vista entre sueños*, de 1834, y *Las Brujas en Zugarramurdi*, de 1835, esta última ilustrada con dos litografías que deben considerarse el precedente estilístico e iconográfico de las caricaturas de *El Sancho Gobernador*.

El 15 de setiembre de 1836 Pedro Martínez ya se encuentra en la Ciudad Condal preparado para relanzar su proyecto de *El Sancho*, concebido inicialmente en Burdeos. Su firma como escribiente responsable aparece en esa fecha en un prospecto del periódico, esta vez impreso en Barcelona por la casa de Jacinto Verdager, si bien es Ramon Martin Indar quien se encarga de la impresión a partir del primer número, que aparece el 1 de octubre. Pedro Martínez es el principal articulista del periódico, no obstante, cuenta con la colaboración de otros redactores como Joan Güell Renté, señalado por algunos investigadores como el posible garante del periódico (Carrera, 1957, vol. 3: 114).

El Sancho que da nombre a la publicación no es otro que el personaje ficticio creado por Miguel de Cervantes que, por aquellas fechas, se había puesto de moda entre los liberales progresistas debido a su condición humilde, opuesta a la de su compañero Quijote, de ascendencia aristocrática. En la segunda edición de su obra *Una noche en el infierno vista entre sueños*, Pedro Martínez esclarece el porqué de su predilección por el escudero de

Quijote: «*Dulcinea* es la libertad, y Sancho el pueblo» (Martínez, 1836: 206). Lo cierto es que el gobernador de la ínsula Barataria es concebido en la cabecera del periódico por la mano de Antonio de Brugada, quien acompaña Pedro Martínez en su empresa de Barcelona como dibujante y fiador² del escritor burgalés.

ANTONIO DE BRUGADA VILA (1804-1863): DIBUJANTE TRAS EL ANONIMATO

Si bien su familia es de origen catalán, Antonio de Brugada nace en Madrid siendo el hijo primogénito de un rico comerciante vinculado al mundo de la imprenta y los libros, muy amigo de las familias Costa y Moratín. A la muerte de sus padres, acaecida prematuramente en 1820, Antonio de Brugada, el mayor de cuatro hermanos, no quiere hacerse cargo de la empresa familiar, que pasa a manos de su abuela Isabel Carbonell (Junquera, 2003: 356). La posición acomodada de su familia le permite elegir sin obstáculos la carrera artística, ingresando en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid el año 1818, estudios que interrumpe para adherirse a la Milicia Nacional Voluntaria de Madrid, llegando al grado de teniente, durante el Trienio Liberal. Con la llegada de los Cien Mil Hijos de San Luís a la Península y la caída del gobierno liberal en 1823, Brugada es increpado en su ciudad por sus antecedentes liberales, incluso llega a ser encarcelado, posiblemente por haber sido miliciano voluntario. Cuando se libra de la cárcel, decide aprisa exiliarse (Arias, 1989: 29-31).

En octubre de 1823 se dirige a Burdeos donde es acogido por el círculo de los Silvela y los Moratín. En ese mismo ambiente conoce a Francisco de Goya, de quien se hace amigo y compañero inseparable hasta el fallecimiento del pintor aragonés la primavera de 1828³. Su relación con Goya lo anima a retomar sus estudios en arte y a interesarse por la técnica litográfica. También es quien hereda la última paleta de Goya y quien elabora el inventario de las pinturas de la Quinta del Sordo en 1829. Su estada en Burdeos es intermitente, pues en varias ocasiones viaja a Madrid y a París. Sus idas a Madrid son de carácter familiar y político. El año 1829, sus parientes le preparan un matrimonio concertado con Rafaela Costa Bonells, nieta del médico de los

² Así aparece identificado en una citación judicial publicada en el *Diario de Barcelona* (17-2-1837, núm. 48: 381).

³ Las primeras noticias de su relación con Goya aparecen publicadas en 1858 por Laurent Matheron (1996: 253-277).

duques de Alba, aunque por entonces Brugada ya mantiene una relación con Margarite Fanny Brosse, hija de un relojero afincado en Burdeos (Fauque, Villanueva, 1982: 198-200).

Igual que Martínez López, Brugada participa en el complot liberal organizado para derrocar el gobierno de Fernando VII en 1830. Es llamado por Francisco Espoz y Mina y Gaspar de Jáuregui para reclutar emigrados españoles en Francia y Bélgica y dirigirlos a la frontera pirenaica de Aragón y Cataluña. También se le pedirá que haga de puente entre los liberales de Madrid y los expatriados de Francia, de aquí sus viajes a la capital del Reino. Por otra parte, sus idas a París son motivadas porque allí recibe clases del pintor francés Theodore Gudin, especialista en el género de marinas (Arias, 1989: 32-37).

La cuestión es que, si su activismo político le aleja en un primer momento de su carrera artística, su relación con Goya le hace retomar su deseo de dibujar y sobre todo de pintar. No obstante, sus primeros trabajos son estampas políticas, aleccionado en la técnica litográfica posiblemente por el mismo Goya (Salas, 1979: 216-219), quien en Burdeos se dedica a esta técnica después de haber recibido lecciones en el taller de Gaulon en París (Brown, Galassi, 2006: 147-166). Salvando distancias, los inicios de Brugada no son muy diferentes a los de Eugène Delacroix quien, durante su juventud, también se involucra en la elaboración de estampas políticas que nada tienen que ver con sus pinturas posteriores (Athanasoglou-Kallmyer, 1991). Brugada posiblemente se inicia en este género inspirándose en las sátiras goyescas, pero especialmente en las litografías de artistas franceses de moda en aquellos momentos, como Grandville, Gavarni y Traviès de Villers. Según los autores de *España y América en progreso* (1835: 228), Brugada es el artífice de la litografía anónima titulada *Moisés dando la ley al pueblo* que aparece en *Las Brujas en Zugarramurdi* de Pedro Martínez López. Al mismo tiempo, señalan que sus trabajos «hacen honor á la España, pues han merecido el aplauso de los artistas mas acreditados que explotan en Paris con tanto acierto ese genero de politica jocosa». La otra estampa que aparece en *Las Brujas*, y que algunos autores también atribuyen a Brugada, es dibujada por Aimé Henri Edmond Sewrin y litografiada por Legé.

Por otra parte, José María Azcona (1946: 273) señala a Brugada como el dibujante litógrafo de las «caricaturas» anónimas aparecidas en *El Sancho Gobernador*. De hecho, Pedro Martínez anuncia en el prospecto del periódico que ofrecerá una serie de retratos de españoles ilustres «que más se hayan distinguido y distinguieren en armas y letras», los cuales serán confiados al

diestro pincel del Sancho de la cabecera. Observando las cabeceras, es razonable suponer que Brugada pueda ser el autor anónimo de las caricaturas. La prensa francesa de aquel momento así lo señala⁴.

LA COLECCIÓN DE CARICATURAS DE *EL SANCHO GOBERNADOR*

Las litografías de *El Sancho* son anónimas seguramente porque su autor quiere evitarse la suerte de Honoré Daumier, primer dibujante que ha de cumplir pena de prisión en el contexto de la Monarquía de julio por su estampa *Gargantua*⁵, aparecida en *La Caricature* el 16 de diciembre de 1831, en la que Louis-Philippe d'Orléans es representado como el gigante de la novela del siglo xvi de François Rabelais (Kerr, 2000: 39). Las estampas del periódico barcelonés son excepcionales, no por su excelencia artística, sino porque la caricatura es un género de estampa hasta entonces poco cultivado en España. La invasión napoleónica en la Península Ibérica supone el momento de gran auge de la sátira política en nuestro país, si bien muchas caricaturas son importadas de Francia y, sobre todo, de Inglaterra, siendo este último país el mayor y mejor proveedor (Godfrey, 1984; Clayton, O'Connell, 2015). Con el retorno de Fernando VII, es necesario esperar el paréntesis liberal de 1820 a 1823 para que la caricatura vuelva a circular con fuerza. Sin embargo, la mayoría de sátiras liberales de aquel período son estampas anónimas dirigidas contra el clero y los realistas. También surgen caricaturas contra el monarca español, de aquí el título tercero de la Ley de 12 de febrero de 1822, adicional a la de 22 de octubre de 1820. Sin duda, estampas liberales cuyo contenido arremeta contra el propio gobierno liberal son casi inexistentes. Asimismo, son pocos los periódicos como *El Zurriago*, editado por Félix Mejía y Benigno Morales en Madrid entre 1821 y 1823, que se atreven a cuestionar las veleidades de la administración liberal (Zavala, 1967), asentando las bases de la sátira antigubernamental que dará pie, unos años más tarde, a periódicos como *El Sancho*, *El Mata-moscas* (Gil Novales, 1983) y el *Fray Gerundio* (Fuertes-Arboix, 2014).

⁴ Sorprendentemente, finalizada la guerra, Brugada es nombrado académico de mérito por la Real Academia de San Fernando de Madrid y por la Real Academia de San Carlos de Valencia (1841), condecorado con la Cruz de Caballero de la Orden Americana de Isabel la Católica (1844) y nombrado pintor de Cámara de la Corte de Isabel II en la especialidad de pintura de marinas (1844).

⁵ Con referencia a esta caricatura, otras consecuencias son la prisión del editor y la requisa y destrucción de la piedra de impresión y las imágenes ya estampadas (Puelles, 2014: 114).

Con *El Sancho*, Pedro Martínez traslada a España el humor contra el *juste-milieu* que Charles Philipon ha sabido encaminar con éxito en Francia a través de *La Caricature* (1830-1835, 1838-1843) y *Le Charivari* (1832-1837). Lo hace utilizando un lenguaje críptico y polisémico, perfectamente estudiado, para evitarse problemas con el fiscal de imprentas. El epígrafe que aparece en el pie de cada imagen sirve para acentuar la mordacidad de la escena representada, a imitación de lo que había hecho Goya con las series de *Los Caprichos* (1799) y *Los Desastres de la Guerra* (1810-1814, editados en 1863). El periódico también ofrece un pequeño apartado en el que se describe la imagen o se dan pistas para la interpretación de ésta, la cual siempre trata sobre sucesos de actualidad. En algunos casos, simplemente se sugiere la lectura de algunas noticias o apartados del periódico, como las *Carlizadas* o *Variedades*, que pueden ayudar a hacer comprensible la caricatura. Las litografías se ofrecen fuera de texto cada semana y, tan pronto como se publican, reciben severas críticas. No obstante, esta introducción novedosa de la lámina litográfica en el discurso de la prensa satírica posibilita un público más heterogéneo⁶ y, como consecuencia, que el volumen de suscriptores y de ventas sea también favorable. Así será para *El Sancho*, por lo que sus responsables deciden convertir el periódico en diario a partir del 1 de noviembre de 1836, aumentando el número de estampas (de una a dos por semana) y, por consiguiente, también el precio de la suscripción.

LONGINOS, JUDAS Y RUPERTO

Los responsables del periódico centran parte de su diatriba en desacreditar el carlismo. Las escenas cómicas en que aparecen Don Carlos, pretendiente a la Corona española, Vicente González Moreno, comandante general del ejército carlista, y Joaquín Abarca, obispo de León, nos recuerdan las de la *commedia dell'arte* que tan bien supo representar el grabador Jacques Callot en el siglo xvii. En las *Carlizadas*, que son relatos ficticios surgidos del ingenio más cáustico de Pedro Martínez, Don Carlos, Moreno y Abarca se esconden tras los personajes de Longinos, Judas y Ruperto respectivamente. El trío cómico simboliza el brazo monárquico, militar y eclesiástico de los realistas, zaherido en medio de un escenario salido de una comedia italiana o una obra de Molière, como se ve en las caricaturas décima (ilustración 1) y decimocuarta de la colección. En ellas, Don Carlos aparece disfrazado de

⁶ Esta cuestión ha sido anotada por María Eugenia Gutiérrez (2015: 21-22).

arlequín. No en vano, el arlequín es el personaje más pícaro de la comedia del arte, que oscila entre la estupidez extrema y la gracia inocente (Fernández, 2006: 39). El traje de Don Carlos está adornado con flores de lis –en alusión a la casa de Borbón– en lugar de los típicos trazos romboidales, con el añadido de un escapulario de la Inquisición colgando de su cuello, éste último concerniente a su supuesta relación con el Santo Oficio. Esta transformación de personajes destacados en bufones, arlequines o polichinelas es muy recurrente ya en la sátira antinapoleónica, no obstante Daumier explotó ampliamente este recurso con obras como *Baissez le rideau, la farce est jouée*, publicado en *La Caricature* el 11 de setiembre de 1834 (Puelles, 2014: 137-138).



Ilustración 1. *Una escena entre D. Carlos, Abarca y Moreno*. Litografía número 10, *El Sancho Gobernador*, 17-11-1836. Biblioteca de Cataluña.

Por otra parte, para *El Sancho* el pretendiente carlista encarna la «España decrepita y supersticiosa» que nos describe Gaspar Melchor de Jovellanos

en *Pan y Toros* (1812). Su relación con la superstición queda gráficamente representada en la segunda caricatura que ofrece el periódico, en la que acude a una zíngara para que le pronostique el futuro, un porvenir que se dibuja muy frailuno. Si Don Carlos se acompaña de juegos de ahorcados, tenazas para torturar y cráneos de víctimas en estas caricaturas, ninguna sátira es tan virulenta como la que *El Sancho* dedica al conde de España, figura preminente del carlismo, al que llaman el «asesino de Cataluña» por ordenar las ejecuciones de 1828 en la Ciudadela de Barcelona. El aristócrata de origen francés protagoniza una verdadera sátira canibalesca, a la altura de los *sans-culottes* famélicos de James Gillray en *Un petit Souper à la Parisienne* (1792) o *Dumourier dining in State at St. James's on the 15th of May 1793* (1793) (Paulson, 1983: 201, 205). Una escena parecida, protagonizada por el mismo conde de España, se publicará el año 1836 en *El Mata-moscas* de Manuel Benito Aguirre, periódico madrileño muy crítico con el carlismo y el moderantismo liberal y muy cercano a *El Sancho Gobernador* no solamente por sus ideas políticas, sino por ser precursor en España de la sátira gráfica antigubernamental.

DE LA SIESTA CANONICAL A LA PROCESIÓN INQUISITORIAL

La sátira anticlerical no necesariamente cuestiona la creencia en Dios o ridiculiza la práctica de la fe. En el caso de *El Sancho Gobernador*, Pedro Martínez se centra en enfatizar la conducta indecorosa, o poco evangélica, que algunos liberales atribuyen al clero. A éste se le acusa de simonía, avaricia, pereza, gula y otros pecados capitales. En la undécima caricatura (ilustración 2), la protagonista es la pereza, encarnada en un canónigo recostado en una sultana, quien bosteza desmedidamente mientras su sobrina –mueble que nunca le faltó a un canónigo según la descripción de *El Sancho*– lo despierta a horas avanzadas de la mañana. Con la presencia del gato⁷ y a través de los libros que el canónigo deja caer, *Abelardo y Eloísa* –Victor Cousin vuelve a sacar a la luz esta obra en 1836– y *Bertoldino* –cuento escrito en el siglo xvii por Giulio Cesare Croce que José Robreño pone de actualidad en 1835–, el

⁷ Pedro Martínez recurre a personajes creados por él mismo en sus novelas anteriores, como es el caso del gato, que no solamente alude al hecho del adulterio, sino que también hace alusión al personaje de Ruperto que, en *Las Brujas en Zugarramurdi* (1835), es un felino que se convierte en demonio y arrastra Martínez López con un cordel hasta la cueva de Zugarramurdi, como se dibuja en la litografía de Edmond Sewrin. No obstante, como ya se ha apuntado, en las *Carlistadas* de *El Sancho* Ruperto es el obispo Abarca.

autor del dibujo se hace eco de los amores ilícitos y de las pocas luces de algunos clérigos.



Ilustración 2. *Tío? Que tocan á vísperas...á...á...á...á...á...á...bu! asi se hundiera la campana.* Litografía número 11, *El Sancho Gobernador*, 20-11-1836. Biblioteca de Cataluña.

Sin duda, esta crítica a la molicie del clero imita en cierta parte el *Capricho* número ochenta de Goya (ilustración 3), con el epígrafe *Ya es hora*, donde unos duendes vestidos de frailes bostezan y se desperezan exageradamente. Y es que el caricaturista de *El Sancho*, si bien se aleja en lo artístico de los trazos goyescos, en lo temático toma al pintor aragonés como un modelo a seguir.

En esta colección también se reprocha al clero regular su inclinación por la causa carlista, como vemos en la primera caricatura de la colección, en la que un grupo de frailes con orejas de asno sujetan a Don Carlos para que logre trepar un palo ensebado y llegar a la cima, en la que se encuentra el trono de España, donde se aposentán María Cristina y su hija Isabel. El recurso de la cucaña, entre otros juegos, es utilizado en muchas estampas

críticas con la Revolución Francesa y el Imperio napoleónico, y también está presente en la pintura costumbrista de Goya. De hecho, el autor de estas caricaturas parece sentir propensión, igual que el pintor aragonés, por los juegos y costumbres populares, ya que representa al marqués de Rodil jugando a la gallina ciega en la caricatura decimoquinta.



Ilustración 3. Capricho núm. 80 de Francisco de Goya, de 1799 (Reproducción de Paas-Zeidler, intr., 2001: 88).

Otro objetivo de *El Sancho* es la crítica a viejas instituciones relacionadas con la Iglesia, entre ellas la Inquisición. Con el Real decreto de 15 de julio de 1834, la Inquisición es abolida definitivamente, aunque la persecución de los delitos de fe pasa a manos de las Juntas, que no son suprimidas hasta el Decreto de 1 de julio de 1835 (La Parra, Casado, 2013: 196-197). Con los liberales moderados en el poder, la desaparición de la Inquisición no puede ser celebrada públicamente hasta la caída del conde de Toreno en septiembre de 1835. En la novena caricatura (ilustración 4) la protagonista es la personificación de la Inquisición, una vieja con bonete en la cabeza, pechos caídos y pies con garras, la cual vomita llamas mientras preside un carro de hierro que, con sus ruedas punzantes, acaba con la vida de víctimas

inocentes. Este carro transporta consigo una horca y otros instrumentos de tortura, como tenazas, sambenitos, cadenas y grilletes. En vez de mulas, el carro es arrastrado por media docena de frailes «rechonchos», encabezados por Joaquín Abarca, obispo León, quien sostiene un puñal con la mano derecha y un báculo pastoral con la izquierda. Se le reconoce fácilmente por la mitra y el trabuco naranjero que lleva en la espalda –señal de su apoyo al carlismo–. Precedidos por un largo séquito, se dirigen a la Ciudadela de Barcelona con el fin de convertirla en una ciudadela inquisitorial, la misma de la que nos hablaba Joaquín del Castillo⁸ y cuya imagen está presente en algunas de las sátiras anticarlistas de la colección. De pasteles, con o sin pera, a los pavos y cigüeñas.



Ilustración 4. *Sangre!... Sangre!... antes que los pueblos despierten.* Litografía número 9, *El Sancho Gobernador*, 13-11-1836. Biblioteca de Cataluña.

Lo innovador de *El Sancho* son sus sátiras antigubernamentales, tema hasta entonces insólito en caricaturas hechas en el territorio español. El

⁸ Me refiero a *La Ciudadela Inquisitorial de Barcelona, ó las víctimas inmoladas en las aras del despotismo del Conde de España*, publicada por primera vez en 1835.

objetivo de Pedro Martínez es ridiculizar a los tecnócratas del primer gobierno reformista de Francisco Cea Bermúdez y Javier de Burgos –éste último acusado de afrancesado, ya que se le representa con el águila imperial o con decoración pepina–, y del gobierno estatutario de 1834, como Francisco Martínez de la Rosa, que sigue el modelo francés del *juste milieu*. Tampoco se libran los representantes del gobierno preconstitucional de 1836, como Francisco Javier de Istúriz o Antonio Alcalá Galiano, acusados por *El Sancho* de haber abandonado sus ideales progresistas del pasado, después de ocupar un alto cargo en el gobierno. Lo vemos en la decimosegunda caricatura (ilustración 5), en la que unos gusanos con cuerpo humano y cabeza de animal están sobando y manoseando un pastel⁹ que representa la España del Estatuto. Según la descripción del periódico, el de la cabeza de pato se parece a Burgos; el de la rosa, a Martínez de la Rosa; el ganso, a Toreno, y el del embudo con dos botellas en las manos, a Alcalá Galiano.



Ilustración 5. *Ay j'ot flich! Y això es l'Estatut...* Litografía número 12, *El Sancho Gobernador*, 25-11-1836. Biblioteca de Cataluña.

⁹ Sabemos que, al menos desde el siglo XVIII, el término pastel «metafóricamente se toma por el convenio de algunos, secreto o encubierto, para algún intento, regularmente no bueno» (*Diccionario de la Real Academia Española*, 1737: 158).

De todas formas, no se nos quiere desvelar quiénes son el «semi-cur d...» ni el «cercpicalo», este último vestido de repostero en la cima del pastel y de cuyo pico se evapora un veto. El artista, con el fin de desaprobare ciertos delitos éticos de diferentes ministros del gobierno, recurre al repertorio clásico de las fábulas, de trasfondo moral y repletas de ironía, que ponen de relieve la analogía entre prototipos humanos y animales. El ejemplo gráfico más cercano a *El Sancho* son las sátiras sociales y políticas del álbum *Les Métamorphoses du jour*, realizadas entre 1828 y 1829 por el francés Jean-Ignace-Isidore Gérard, conocido como J. J. Grandville (Renonciat, 1985: 48-65). De todas formas, emplear la fisionomía animal en personajes públicos es un recurso muy extendido en pinturas y grabados de época moderna, por ejemplo, en las estampas antipapistas de Lucas Cranach el Viejo en el siglo XVI. Algunos ingleses y franceses, autores de caricaturas sobre la Revolución Francesa y el Imperio napoleónico también recurren a esta estrategia, igual que hace Goya en sus grabados.



Ilustración 6. *Moisés dando la ley al pueblo*. Litografía atribuida a Antonio de Brugada, publicada en *Las Brujas en Zugarramurdi*, Bordeus, Cl. Dulac, 1835. Biblioteca de Cataluña.

El pastel, entre otros manjares, junto al mandil blanco¹⁰, el horno y la pala de hornero son atributos reiterados en estas sátiras contra políticos y ministros del *justo medio*, también llamados *pasteleros*¹¹. Toda esta invectiva forma parte de la procacidad desplegada por Pedro Martínez en sus novelas anteriores, especialmente en *Las Brujas en Zugarramurdi* (1835). Una de las ilustraciones de esta novela, la atribuida a Brugada (ilustración 6), representa un pastelón, junto a un baile de obispos y ministros con cabeza de animal simulando un aquelarre. El objetivo de esta estampa es la escenificación de la analogía que Pedro Martínez observa entre la España inquisitorial y el gobierno del Estatuto Real. La imagen pone en evidencia la buena sintonía entre algunos políticos liberales y el clero, hecho que según Martínez López es lo que acaba con la libertad de 1823 (Martínez, 1835: 52), esta última representada en la litografía con gorro frigio, las manos encadenadas y un candado en la boca. En esta sátira política también se denuncia la arbitrariedad del gobierno de Martínez de la Rosa, ocultado en la figura de Moisés, como nos revela la rosa que florece de su cabeza, quien sorteja condecoraciones e insignias entre sus camaradas, una muchedumbre con aspecto demoniaco que sostiene el artículo cuarto del Estatuto Real. Con este artículo se critica la facilidad con la que arzobispos u obispos pueden formar parte del estamento de próceres. Por otra parte, una de las designaciones que más ha dolido al autor de las *Brujas* es la que recibe «el apóstol de los treinta dineros», Javier de Burgos, como ilustre prócer (Martínez, 1835: 53-54).

La Constitución gaditana forma parte de los argumentos de este periódico contra el liberalismo moderado y algunas potencias extranjeras. Los primeros son representados recurrentemente en estas sátiras con mandil de pastelero, como vemos en la caricatura séptima, en la que una matrona, «personificación de España o la Madre Patria», es sacrificada por dos ministros del Estatuto Real. Los dos ministros liberales –el lector debe adivinar de quiénes se trata– la desuellan como a un san Bartolomé, mientras se embolsan el oro que va arrojando a medida que le arrancan la piel. En esta sátira se alude al tema de la corrupción, cuestión que también es expuesta

¹⁰ Resulta difícil afirmar si la presencia del mandil blanco tiene una doble significación, ya que formaba parte del atuendo de trabajo de los pasteleros, pero también lo llevaban los masones en sus rituales.

¹¹ El término pastelero en su sentido figurado, es decir referente al «que emplea medios paliativos en lugar de otros más vigorosos y directos», se recoge por primera vez en el *Diccionario de la Real Academia Española* de 1843, p. 539. Sin embargo, los liberales progresistas lo utilizan desde mucho antes para referirse despectivamente a los moderados.

en otras caricaturas de la colección, como la trece, titulada *La historia de los grandes hombres* (ilustración 7), la cual pone en evidencia las malas praxis de la administración liberal y, en general, las contradicciones de muchos idealistas liberales una vez alcanzan el poder. Todo ello se ejemplifica a través de un hombre gigante atado a unas cadenas. Este gigante simboliza aquellos hombres que no tardan en hacerse célebres y grandes «unos a fuerza de intrigas, otros de profesiones de fe exaltadas, otros en fin de exterioridades bien arregladas a la época». Sus propias miserias le condenan a no ser libre. Y es que el poder corrompe, como se refleja en sus entrañas donde, en vez de sangre, fluyen hombres liliputienses con sacos de dinero, algunos con mandil y palas de hornero en alusión a la «pastelería» de los afrancesados y de los «padres junteros» que denuncia Pedro Martínez. Todos ellos aparecen ejerciendo soborno, clientelismo y tráfico de influencias. Esta renuncia de los ideales, una vez tocado el poder, también se revela en la decimosexta caricatura, titulada *Abjure V. los principios constitucionales y concedido*, imagen que reproduce con muchas semejanzas algunas posturas y actitudes de los animales humanizados de Grandville¹².

Los progresistas ven cumplido su sueño con el motín de los Sargentos de agosto de 1836 porque supone el restablecimiento de la Constitución de 1812, pero con el tiempo llega la decepción. *El Sancho* denuncia los recortes a los que es sometida la Carta Magna por parte del gobierno, como se ve en la decimoctava caricatura, que tiene como epígrafe *A buen bocado buen grito*. Los elementos con los que se hace referencia a los «recortes» son las tijeras abiertas y las cadenas que rodean el texto constitucional. Las menciones gastronómicas contra el moderantismo también se dibujan en esta sátira política, ya que es un pastelero –así nos lo anuncia su larga lengua– quien saca del horno la Constitución como si se tratara de una empanada recién horneada. De hecho, está a punto de ser devorada por un grupo de barrigudos hambrientos¹³. Esta imagen reitera arquetipos visuales del pasado, como vemos en la estampa *Tiddy-Doll the great French-Ginger-bread-Baker; drawing out a new Batch of Kings* (1806) de James Gillray, en la que Napoleón aparece con un mandil a punto de hornear unos reyes (Hill, 1965, fig. 105).

¹² Sobre el escarnio dirigido a los políticos de aquel momento ver el trabajo de Carlos Reyero (2017: 250-252).

¹³ Los personajes de esta sátira encajan con la descripción que *El Sancho* hace de los pasteleros: «mucha tripa, poca frente, ojos pequeños, pies ágiles, crasa y larga lengua, menudos y espesos los dientes, la crin ó el cabello tosco [...]» (*El Sancho Gobernador*; 28-11-1836, núm. 44: 2).

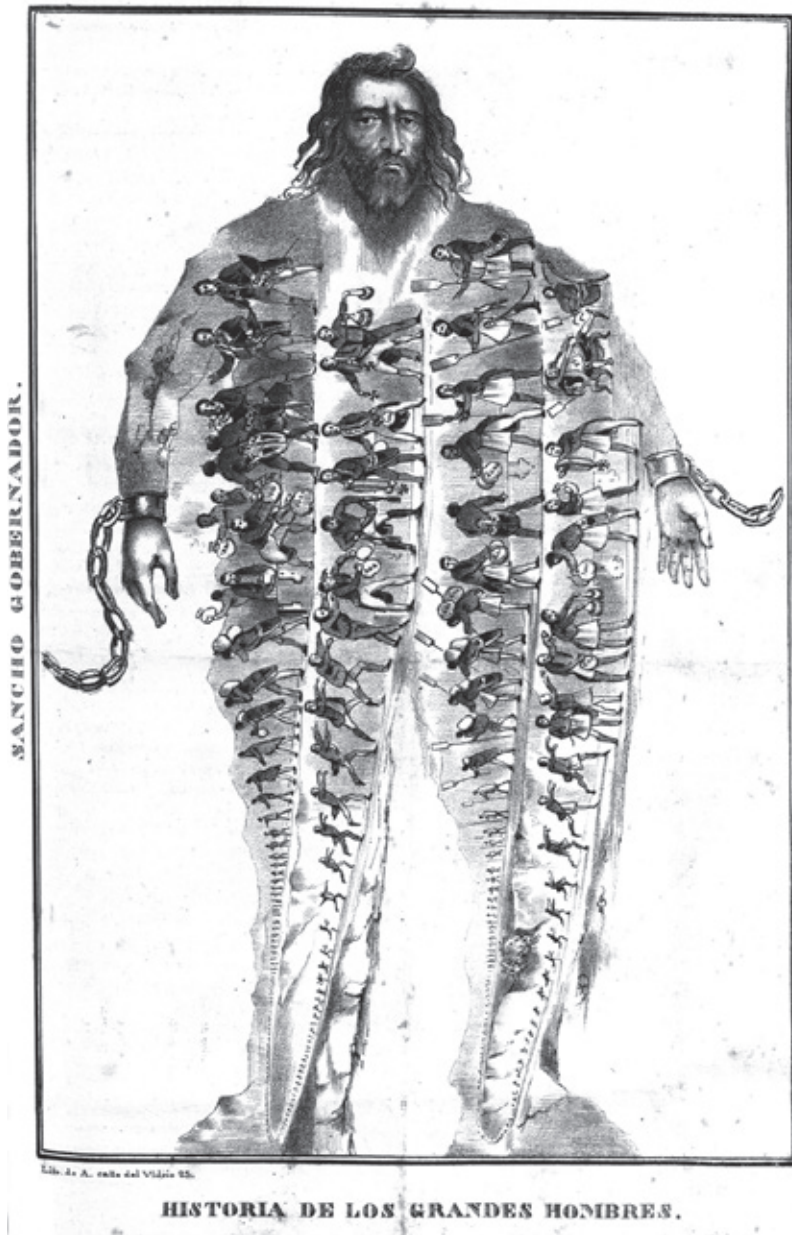


Ilustración 7. *Historia de los grandes hombres*. Litografía número 13, *El Sancho Gobernador*, 13-11-1836. Biblioteca de Cataluña.





Ilustración 8. *Espera y veremos si esta PERA la vence.* Litografía número 8, *El Sancho Gobernador*, 10-11-1836. Biblioteca de Cataluña.

A todo eso, cabe añadir que la Constitución no fue muy bien recibida por algunas de las potencias firmantes del tratado de la Cuádruple Alianza, entre ellas Francia. En la octava caricatura de la colección (ilustración 8), que tiene por epígrafe *Espera, y veremos si esta PERA la vence*, los responsables de *El Sancho* ponen de manifiesto su aversión por el gobierno del duque de Orleans, a quien ven más como un benefactor encubierto del carlismo que como un aliado de la monarquía de Isabel II. En esta estampa aparece la balanza de la justicia sostenida por un *austroman* y un cosaco –símbolos de superstición y decadencia respectivamente– con la que se quiere sondear el valor de la Constitución española. El nudo de esta parodia hay que buscarlo en el diplomático «ultrapirenaico» que coloca unas cadenas en el lado opuesto a la Carta Magna para vencerla. Al ver que no lo consigue, añade unos protocolos y una pera con botas, banda, paraguas y sombrero de copa con escarapela tricolor –prototipo creado por Honoré Daumier para representar al rey Louis-Philippe–. Se trata de la misma que aparece en *L'intervention*

déguisée (ilustración 9), estampa anónima publicada en *La Caricature* de 23 de julio de 1835, en la que María Cristina de Borbón y sus hijas, Isabel II y la infanta María Luisa Fernanda, se carcajean de la fealdad de *le Roi bourgeois*. La pera fue un símbolo de la lucha del pueblo francés por la libertad, si bien en las caricaturas de los periódicos de Philipon fue monopolizada por su parecido con la faz del monarca francés y por su doble sentido en el lenguaje coloquial, en el que *poire* significa imbécil (Gombrich, Kris, 1938: 337-338; Gombrich, 1989: 290).



Ilustración 9. *L'intervention déguisée*. Litografía anónima, pl. 511, *La Caricature politique, morale, littéraire et scénique*, vol. 9, 23-7-1835. Colección de la Maison de Balzac.

El 22 de diciembre de 1836 *El Sancho Gobernador* ofrece la estampa decimonovena de la colección, que tiene por epígrafe «Engordan para la matanza», aparentemente referida a la tradición barcelonesa de proveerse de pavos por Navidad. En la estampa se representan siete pavos engullendo onzas de oro, cada uno con su cartera ministerial, y una cigüeña con dos cigoñinos, presidiendo la escena. Los de *El Vapor* rápidamente se percatan de la correspondencia entre los animales y miembros del gobierno, razón por la cual denuncian *El Sancho*. El fiscal de imprentas de Barcelona amonesta

a Pedro Martínez, quien en el siguiente número de su periódico se defiende arguyendo que la estampa nada tiene que ver con política, sino que se trata de un juego del artista (*El Sancho Gobernador*, 25-12-1836, núm. 71: 4). Parece ser que un síndico procurador de Barcelona estuvo dos veces en la redacción de *El Sancho* con el fin de moderar el periódico (Carrera, 1957, vol. 3: 115).

DE LA SÁTIRA SOCIAL A LA MUERTE DE EL SANCHO GOBERNADOR



Ilustración 10. *La declaración de un Conde y la Parisiense*. Litografía número 21, *El Sancho Gobernador*, 30-12-1836. Biblioteca de Cataluña.

Para no dar pie a más quejas, los responsables de *El Sancho* deciden re-conducir la temática de las caricaturas a la crítica social, ridiculizando las convenciones y costumbres de la aristocracia y la burguesía, siguiendo así los pasos William Hogarth y, más cercanamente, de Charles Philipon, que hizo lo mismo con las estampas de *Le Charivari* a partir de 1835, a raíz de las leyes de censura que el gobierno de Louis-Philippe aplica aquel año y que causan

el cierre de *La Caricature* (Goldstein, 1989: 91-96). Sin embargo, igual que hace *Le Charivari*, las nuevas estampas de *El Sancho* siguen encubriendo, aunque con más disimulo, una crítica sagaz dirigida a los gobiernos del justo medio español y francés. La litografía veintiuna (ilustración 10) representa *La declaración de un Conde y la Parisiense*, caricatura que en apariencia nada tiene que ver con política. La protagonista es una cómica parisina que llega a ser condesa de Bellevue después de mil accidentes ocurridos con su amante, un rico personaje procedente de la calle de Montmartre, embaucador y aficionado a la poesía de Dumas y Hugo. Lo fácil es pensar que la figura femenina es María Cristina de Borbón, ya que tiene un gran parecido con la regente, sobre todo por el tocado de plumas de ave del paraíso con el que la retrata Vicente López. Pero Pedro Martínez es un lingüista perspicaz, pues posiblemente se vale de una mujer de tomo y lomo para encarnar la Revolución de julio de 1830. Y es que la *Parisiense* es el nombre que recibe el himno nacional de Francia, establecido después de la llegada del duque de Orleans al trono francés. Este cántico (o revolución) pierde su fuerza con el tiempo, después de verse expuesto a tanto embaucue. De todas formas, lo sucedido en Francia acontece en España, o así lo quiere demostrar *El Sancho* en muchas de sus caricaturas, cuyo doble sentido está servido para atarear sin descanso la imaginación del lector.

La última litografía que ofrece el periódico es la que hace veintitrés, y es la postrimera porque el motín de 13 de enero de 1837, que se convierte en la sexta bullanga barcelonesa, fuerza los responsables de *El Sancho* a clausurar el periódico. Además, Pedro Martínez recibe una citación judicial por un artículo que publica en el número 264 de *El Vapor* el martes 20 de setiembre de 1836, antes de que este periódico se convierta en su enemigo principal y de que salga el primer número de *El Sancho*. Martínez López se ausenta del juicio, la sentencia del cual lo acaba condenando a seis meses de prisión (*Diario de Barcelona*, 24 de febrero de 1837, núm. 55: 437). Y es que, unos días antes, la *Gazette du Languedoc* (4 de febrero de 1837: 3-4) anuncia que Brugada ha llegado a Burdeos y Pedro Martínez se encuentra en Perpiñán de camino a la capital de la Gironda. Sin duda, nos encontramos con un fin precipitado para un periódico de contenidos e ideología insólitos para su época, causante de infinitud de quebraderos de cabeza tanto a liberales moderados como a liberales progresistas.

2. CARICATURA POLÍTICA EN EL *FRAY GERUNDIO* (1837-1842) DE MODESTO LAFUENTE

Mònica Fuertes Arboix

INS Dolors Mallafre i Ros

Escribir sátira es quizás una de las herramientas más eficaces para señalar otra cara de la verdad. Su interés principal consiste en mostrar la naturaleza de la realidad de aquello que parece verdad pero no lo es, o sólo a medias. Generalmente, el objetivo inmediato del escritor satírico es reprender sin proponer una alternativa mejor al problema o situación inmediatos que está criticando. Por lo menos, no a priori. Así, para escribir sátira es imprescindible un conocimiento exhaustivo de la sociedad y de los problemas que la acechan y requiere de la presencia continua del escritor sabedor del aquí y ahora de la realidad que quiere señalar. Aunque su objetivo no es transformar la realidad, en el fondo el escritor satírico es un reformista indignado que teoriza sobre las diferentes posibilidades de la verdad, de cómo divulgar el conocimiento para comprender mejor el mundo. Es el encargado de traducir los mecanismos de poder que distorsionan la realidad para que la verdad salga a la luz de manera reveladora. Podemos afirmar que el periodista satírico siente el deber de servir a los gobernados no a los gobernantes. Desde su posición de atalaya de la sociedad pinta una realidad que sacude y entretiene haciendo que la prensa, por lo menos en estos años tan convulsivos de la historia de España, se pueda interpretar como un primer borrador de la historia.

Afirma Foucault que el conocimiento debe funcionar como protección de la existencia individual y que cuanto más se comprende más fácil es sobrevivir en el mundo. Conocer es descifrar y descifrar los mecanismos sociales y políticos que nos rodean, facilita nuestra supervivencia. Coincidimos con él en que el poder no es una entidad o una cosa concreta si no que es un tipo de relación que se establece entre individuos de manera que esas mismas

relaciones «have nothing to do with exchange, production, communication, even though they combine with them. The characteristic feature of power is that some men can more or less determine other's men's conduct –but never exhaustively or coercively–» (Foucault 1998: 83). La esencialidad del escritor satírico no implica una actitud fatalista, aunque nos lo pueda parecer, sino de comprensión, de mirar las cosas tal y como son, aceptarlas y exponerlas. Su papel es el de mediador entre las relaciones que se establecen entre los individuos.

Es en este contexto donde hay que ubicar a Modesto Lafuente y Zamalloa (1806-1866), autor único de *Fray Gerundio*, periódico satírico publicado entre 1837 y 1842. La obra de sátira de Lafuente debe entenderse, pues, como un primer borrador de la *Historia, general de España*, la monumental obra con la que se dio a conocer y por la que se le recuerda.

Lafuente tuvo siempre una íntima relación con los discursos de poder que le permitieron tener un papel principal como mediador, observador y participante activo en la realidad social y política española del siglo XIX. Como escritor satírico señaló a través de dos personajes ficticios, Fray Gerundio y su lego Tirabeque, la intrahistoria española, con observaciones costumbristas, diálogos divertidos y reflexiones críticas incómodas. Posteriormente, pasó de la ridiculización a la reforma mediante el discurso político, para terminar con la creación de un mito sobre la identidad española construyendo imaginarios que en algunos casos siguen vigentes hasta hoy en día (Fuertes Arboix 2017: 433-443).

Precisamente hoy en día se conoce a Lafuente por ser el artífice de la monumental *Historia General de España* que ha relegado a una oscuridad no merecida su trabajo periodístico y costumbrista. Su obra periodística y literaria no tiene desperdicio: después de suspender la publicación de *Fray Gerundio* en 1842, Lafuente inició un viaje a otros países europeos recogiendo sus observaciones en dos volúmenes bajo el título de *Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rin*. Al regresar, prosiguió con la crítica política publicando de nuevo el *Fray Gerundio*, pero el éxito no fue el mismo que en 1837. Esta publicación recibió el nombre de *Fray Gerundio. Era segunda*, publicado entre junio de 1843 y enero de 1844. *Viaje aerostático de Fray Gerundio y Tirabeque* fue publicado en 1847, emprendido para evadir las iras del general Prim (Fuertes Arboix 2010: 103-116). Este viaje en globo en compañía de Mr. Arban dura unas horas. La obra tiene ecos de *El diablo cojuelo* de Velez de Guevara y de los costumbristas. *Teatro social del siglo XIX*, publicado entre noviembre de 1845 y agosto de

1846, recoge artículos de costumbres de la vida española vistos desde la perspectiva de los personajes ficticios Fray Gerundio y Tirabeque y ofrece una novedad de importancia, pues advierte su propósito de apartarse del arduo terreno de la sátira para dedicarse a un trabajo más serio, ya sea histórico o científico. Finalmente, en 1848 revive de nuevo su Fray Gerundio con el subtítulo *Revista Europea*, una revista de periodicidad quincenal de crítica de la actualidad, publicada entre mayo de 1848 y abril de 1849.

El olvido literario de Lafuente no se debe solo a la falta de investigaciones sobre esta primera etapa literaria, sino que el propio autor del *Fray Gerundio* también tuvo parte de culpa. Desde una posición económica acomodada, con fama y prestigio, se decantó cada vez más por la mejora política y social de España desde el partido moderado, y es por ello que se apartó del joven escritor de sátira política belicoso que no deja títere con cabeza. Lafuente no deja de ser representativo del escritor romántico comprometido con las circunstancias que afectan a su país y sigue la evolución de muchos de sus contemporáneos que principiaron su carrera como escritores para más adelante ser políticos. De otra manera no se entiende esa afición por la sátira, ya que criticar es practicar una actividad política.

El desarrollo de la prensa periódica en la primera mitad del siglo XIX representa el desarrollo también de una peligrosa e íntima dependencia que sigue hasta nuestros días. Me refiero a la delicada relación entre prensa y poder. La creciente burguesía ve en la prensa un vehículo imprescindible para formar e influenciar la opinión pública, pero debido al alto índice de analfabetismo, la prensa periódica adopta algunos medios de expresión propios de la literatura popular estableciendo una larga y consolidada relación que ha de durar hasta nuestros días. A finales de siglo se hace difícil discernir quién influye a quién: si la literatura popular a la prensa o las noticias de actualidad de la prensa española a la literatura popular e incluso a la literatura decimonónica en general. El receptor de las noticias, vengan de donde vengan, es un público que no lee, pero al que le gusta escuchar y que, como en el uso de las aleluyas, las vidas de santos o los romances de ciegos, está también acostumbrado a contemplar y divertirse con las ilustraciones¹.

¹ «En líneas generales, hasta el siglo XIX, el texto solía ser el principal protagonista, mientras que la imagen era tan sólo un complemento, salvo excepciones, concebidas ya dando prioridad o un papel destacado a ésta. Si hasta comienzos de dicha centuria la imprenta había seguido usando el procedimiento tipográfico, al parecer invención de Gutenberg, es decir, los caracteres metálicos, producto de una aleación de antimonio, plomo y estaño, dispuestos en una prensa de madera que permitía su impresión sobre el papel una vez

La introducción de los grabados en el libro y en la prensa fue posible gracias al desarrollo de la reproducción gráfica a principios del siglo XIX². A la evolución de la técnica del grabado y su rápida reproducción en la imprenta ayudaron otras importantes innovaciones tecnológicas que también tuvieron su perfeccionamiento a principios del siglo XIX. Entre ellas, las prensas de hierro colado, más resistentes y que permitían aumentar el número de tiradas; el vapor, aunque no fue el caso de la publicación del *Fray Gerundio*, ya que la aparición de la primera máquina de vapor aplicada a la prensa en España fue en 1855; el abaratamiento del papel y la aparición de las tintas industriales. Con estas innovaciones en la imagen la imprenta enseguida incorporó esta creación para la publicación de libros, revistas, pliegos sueltos y aleluyas.

Pero el género editorial que mejor supo sacar partido a la incorporación de esta técnica fue la prensa, sobre todo a partir de los años treinta. En este período de inestabilidad política, dos son los géneros periodísticos que adquieren mayor importancia. Por un lado, la prensa ilustrada con xilografías que Mesonero Romanos incorpora en 1836 en su *Semanario Pintoresco Español*, aunque éstas estén hechas en el extranjero y, por otro lado, la prensa satírica, que tiene su principal antecedente en las publicaciones desarrolladas durante el período liberal, como *El Zurriago* (1821) o *El Martillo* (1822), y de las que Lafuente es el principal sucesor. La mayor diferencia entre las revistas del período liberal y *Fray Gerundio* es que aquéllas carecían de ilustraciones mientras que la de Lafuente es una de las primeras publicaciones satíricas en incorporarlas³. La particularidad de la sátira política en este período es la constante decepción que sufre el escritor satírico ante la realidad y, sobre todo, la manera en cómo se ejerce el poder. El escritor satírico es un escritor político, pero ante todo ético, y es ahí precisamente donde reside su frustración. Como afirma Ángel Laureiro siguiendo a Foucault, al establecer la relación que el poder tiene con el individuo, «power is not a one way street going from the source of power to a passive subject; on the contrary, there

debidamente entintados, ya desde los últimos años del siglo XVIII, se inició el camino hacia la revolución gráfica en la reproducción de textos» (Vélez i Vicente en Botrel 1993: 545).

² «La nueva xilografía a testa o contrafibra –tan diferente de la clásica al hilo que en ciertos idiomas, como el inglés, se denomina incluso de otra manera (*wood engraving* en vez de *woodcut*) y en castellano se ha tratado también de diferenciarla contraponiendo entalladura a xilografía- posibilitó imágenes» (Fontbona en Botrel 1993: 705).

³ Probablemente, en un principio por exigencias de los lectores que querían ver a los protagonistas de las capilladas que tanto les hacían reír y, posteriormente, como un instrumento más de crítica que incluso le valió la clausura momentánea de la publicación.

is no power without the ability to react, without the one over whom power is exercised being «recognized and maintained to the very end as a person who acts» (Laureiro 2000, 12). Los artículos de Lafuente, llamados capilladas, son precisamente ejemplos críticos, reacciones ante la manera en cómo se ejerce el poder en la sociedad española de la primera guerra carlista y años posteriores. Esa reacción de impotencia y responsabilidad del autor ante sus conciudadanos de todas las clases sociales hacen que Lafuente utilice todos los medios a su alcance para asegurarse de que su crítica no sólo gustará, sino que surtirá efecto y las relaciones de poder quedarán en evidencia. Por eso los artículos se caracterizan por una mezcla grotesca de lo cómico y lo serio llegando, algunas veces, a rozar lo esperpéntico. Esta combinación en las ilustraciones se conoce como lo joco-serio, «las primeras manifestaciones de lo joco-serio se encuentran en la crítica política e ideológica que genera la Guerra de la Independencia y los años inmediatamente posteriores. Joco-serio está ya en el *Diccionario crítico-burlesco*, de Bartolomé José Gallardo, autor de otros folletos que están también en los límites mismos del género.» (Bozal 1979: 320) Lo joco-serio trata de cuestiones serias, como las políticas y sociales, pero «se abordan jocosamente, casi siempre con humor grueso, a fin de extraer todas las posibilidades críticas que encierran. La distorsión de lo serio es el objeto fundamental de los críticos, distorsión que permitirá arrojar luz sobre aspectos de otra manera desapercibidos» (Bozal 1979: 320). Estas primeras imágenes en las revistas satíricas no complementan aún las expresiones exageradas y la ironía del texto. Intentan plasmar el punto de vista esperpéntico del autor. *Fray Gerundio* representa uno de los primeros periódicos satíricos que recoge ese punto de vista crítico: «a diferencia de otras publicaciones en las que periodistas y políticos enjuician los asuntos públicos desde una posición concreta, apoyando o criticando soluciones, ofreciendo otras, afirmando su inexistencia, etc., Lafuente introduce dos personajes mediadores, dos personajes arquetípicos que median entre la realidad y la narración» (Bozal 1979: 322). Fray Gerundio y Tirabeque introducen esa doble perspectiva deformada de la realidad mediante sus bromas, sus percepciones exageradas, sus comparaciones imprevisibles, la mezcla de estilo chabacano con formas literarias clásicas y esa sutil, pero muy presente, preocupación por el estado de la nación. Ellos son los responsables del éxito de la publicación y los protagonistas de la mayoría de las ilustraciones que aparecen en ella. Sin embargo, precisamente en las ilustraciones es donde se advierte la falta de madurez aún de las imágenes satíricas acuñadas por Lafuente, «son ilustraciones en el sentido tópico y convencional de la palabra que no han elaborado todavía una plástica joco-seria» (Bozal 1979: 323). Los grabados explican el artículo al que hacen referencia, pero a veces sólo se

advierte gracias a la leyenda que aparece a pie de la imagen. Una de ellas, como veremos, causó problemas a Lafuente y a su editor con la censura gubernamental en tiempos del ministro de Gobernación Carramolino.

Hay un total de 37 ilustraciones en los quince tomos que forman la segunda edición de la publicación. Cada una contiene de dos a tres ilustraciones a excepción del último, que no incluye ninguna. Se deben a varios autores, entre ellos, A. Gómez, F. Miranda, Batanero, Castelló y Jesús Avrial y Flores. En algunas de las ilustraciones no se puede leer o no aparece el nombre del ilustrador (normalmente el nombre del dibujante aparece a la izquierda de la lámina y el del grabador en el lado opuesto).

En la ilustración 1, imagen de Jesús Avrial y Flores, podemos observar algunos atributos exagerados en los personajes, como la gran cabeza de Tirabeque (casi deforme), su inconfundible zapato con alza y el rostro extremadamente magro de Fray Gerundio.



«Señor, no le crea, y váyase con tiento en echarle la absolucion, que tengo para mí que ha de venir impotente.» PAG. 347.

Ilustración 1. *Fray Gerundio* (1838, t. IV, capillada 103: 347). Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

Es un primer paso hacia la creación de las imágenes caricaturescas propias de las publicaciones satíricas posteriores. La ilustración sigue dependiendo

del texto que explica, «Señor no le crea, y váyase con tiento en echarle la absolución, que tengo para mí que ha de venir impotente». El culpable, que Fray Gerundio no nombra, de que terminara en Carabanchel acusado de conspirador y provocar al tumulto (Tomo IV, capillada 91: 213), viene a confesarse a su Paternidad, culpándose de haberlo hecho movido por los deseos de venganza por algunas capilladas que Fray Gerundio le dedicó. Tirabeque, que escucha la conversación, avisa a Fray Gerundio de que no le crea porque el culpable viene «impotente», por «impenitente». El artículo tiene el propósito de confirmar la inocencia de Fray Gerundio, al que muestra como víctima de una conspiración. En el ejemplo se aprecian características plásticas que apuntan a la autonomía de la ilustración.

Fray Gerundio y Tirabeque aparecen en 28 ilustraciones, el resto de ellas acompañan a los textos. Como hemos visto, contienen una leyenda al pie que suele ser una exclamación u oración extraída del artículo, y en la mayoría de los casos responde a una exigencia editorial, «adornar la publicación, hacerla más lujosa» (Bozal 1979: 288). En *Fray Gerundio* esa exigencia editorial responde, probablemente, a una petición del público que, movido por la curiosidad, quiere saber cómo son esos personajes tan populares que entretienen su lectura. De hecho, ya en la introducción al *Fray Gerundio* de la segunda edición anuncia que para «no dejar de complacer a los que tanto le favorecen, hará lo que no tiene noticia que haya hecho ningún escritor: dará su verdadero retrato con el último número que publique» (Tomo I, Introducción: VIII).

No encontré el verdadero retrato que menciona Lafuente en el párrafo anterior, pues en el último número del volumen quince no aparecen ninguna referencia ni ilustración de Fray Gerundio y su lego. En el último número del semanario de la segunda era, enero de 1844, se anuncia la publicación de la primera entrega de los *Viajes de Fr. Gerundio* con la particularidad de incluir «40 láminas de cobre, y 150 ó más viñetas en madera» (*Fray Gerundio, Era segunda*, disciplinazo 47: 108). Es muy probable que el éxito obtenido por el *Fr. Gerundio* sobrepasara las expectativas de Lafuente y que por eso no hubiera un último número: utilizó su popularidad para seguir publicando. Además, hay que recordar que el nombre de Fray Gerundio es inseparable del de Modesto Lafuente y que éste adopta este seudónimo como nombre de pluma. Lo cierto es que los suscriptores tuvieron que insistir mucho porque en la primera capillada del tomo I de la segunda edición se publica el primer retrato de Fray Gerundio y su lego Tirabeque (ilustración 2).



Ilustración 2. *Fray Gerundio* (1837, t. I, capillada 1: 3). Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

Lo significativo de esta lámina de Gómez es que Fray Gerundio aparece de pie hablando a un pequeño público que *escucha* complacido lo que tiene que decir. El personaje que está detrás apoyado en la mesa es Tirabeque. Es revelador que en la primera ilustración con la que se ha escogido principiar esta segunda edición del semanario no se presente una imagen de los dos protagonistas solos sino la de Fray Gerundio «gerundiando» (Fuertes Arboix 2009: 81-101), hablando desde la palestra, sin que le acompañen papeles ni notas. Es una manera de acercarse al público y de mostrar una de las maneras que tenía de leerse el semanario: escuchando los artículos. Como exclaustro, Fray Gerundio está familiarizado con la oratoria y ésta pueda ser otra razón por la que se represente de pie y gesticulando. Lo mismo que en el caso de Don Quijote y Sancho, Fray Gerundio es delgado, enjuto de rostro y con nariz aguileña, en cambio Tirabeque es grueso, de baja estatura y rostro orondo (ilustraciones 3 y 4). Dependiendo del ilustrador,

la representación de Fray Gerundio y su lego puede cambiar en algunas características, pero básicamente se mantienen las peculiaridades físicas descritas anteriormente. Sólo en dos ocasiones se representa a Fray Gerundio y Tirabeque por separado y en ambos casos los dos son fáciles de reconocer sin necesidad de texto.



«Antes dejaré yo la pelleja que á mi amo y estas capillas.» Tomo III.—Pág. 175.



«Pues señor, aqui no hay mas que echar el pecho al agua.» Tomo II.—Página 232.

Ilustración 3. *Fray Gerundio* (1838, t. III, capillada 65: 175). Ilustración 4. *Fray Gerundio* (1838, t. II, capillada 42: 232). Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

En la ilustración publicada en la capillada 190 del tomo VIII (ilustración 5) se hace referencia a la ley de imprenta del ministro Carramolino⁴.

⁴ Juan Martín Carramolino (1805-1884) Nació en Velayos (Ávila) y murió en Madrid. Abogado, en 1837 representó a Ávila en las Cortes; dos años más tarde fue ministro de la Gobernación en el Gabinete Pérez de Castro. Durante su actuación al frente de su Ministerio refrendó los decretos por los que se devolvían los bienes secuestrados a los carlistas. Su actitud persiguiendo a los progresistas y su posición hostil a la prensa le obligó a dimitir del cargo, retirándose poco después de la política. Su actividad desde



Se lo tragó.

Ilustración 5. *Fray Gerundio* (1839, t. VIII, capillada 190: 124). Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

En esta lámina, al contrario de las demás, Fray Gerundio describe lo que sucede haciendo constantes referencias al dibujo, por lo que la leyenda al pie de la ilustración es de las más breves: «Se lo tragó». Toda la capillada es una glosa del grabado. Empieza Fray Gerundio con la explicación de la historia bíblica de Jonás y la ballena, en un estilo bastante chabacano. «Hablo de Jonás, señores; que habiéndole dicho Dios: “oyes, chico, cójete el sombrero y el paraguas, y así pian painino como que no haces nada te vas a Nínive, y les dices a aquellos facciosos, que ya me tienen estomagado; que se prepare”» (...) ¿qué hizo el bueno del plenipotenciario? En vez de ir donde le mandaban, que era a Nínive (...) tomó un barco mercante en Jope (...) y echó a andar hacia Tarso muy confiado creyendo que todo le iba de ir viento en popa» (Tomo VIII: 121-122). Una vez expuestos los prolegómenos insta al lector a mirar la ilustración para comparar la situación del ministro Carramolinós, con la historia de Jonás y la ballena. Esta bestia es el monstruo de 125 patas que presentara la capillada 183 del mismo tomo y representa la

entonces se desarrolla al margen de aquella, en el ámbito de su carrera. Desempeñó la presidencia del Tribunal de Cuentas y en 1864 la presidencia del Senado (Bleiberg: vol. 1: 370).

nueva ley de imprenta: un proyecto monstruoso que alienta la insurrección y potencia el malestar en los ciudadanos y sobre todo en los periódicos.

Aunque dependiente del texto, esta ilustración rompe con la plasticidad costumbrista que tienen las demás láminas. Está firmada con las iniciales F.E., pero desconozco a quién pertenecen.

En el tomo IX aparece una curiosa ilustración en íntima relación con la anterior por su temática (ilustración 6) que considero una de las primeras láminas en acercarse a lo joco-serio. No incluye elementos grotescos, pero es una de las pocas ilustraciones que consigue una total autonomía del texto y se aprecian en ella características satíricas.



Ilustración 6. *Fray Gerundio* (1840, t. IX, capillada 229: 315). Colección GCdM.

Desgraciadamente, no aparece ni el nombre del ilustrador ni del grabador. Se observa una gran diferencia entre esta ilustración y las anteriores y, en general, las del resto del semanario. Valeriano Bozal señala que las imágenes joco-serias desarrollan su estética grotesca y esperpéntica a medida que aumenta la convulsión política y la decepción (Bozal 1979: 321). Las imágenes más acordes con la plástica joco-seria aparecen en la publicación entre

finales de 1839 y principios de 1840, después de dos años largos de continuos desengaños y problemas sin resolver. Las láminas anteriores, coinciden en ese periodo y se incluyen en los tomos VIII y IX del *Fray Gerundio*. Según Valeriano Bozal, «Cuando no se advierte perspectiva alguna, salida alguna, cuando la fuerza de la costumbre, del poder político y de las instituciones tradicionales impide la transformación del país, social, económica, política y cultural, entonces lo joco-serio cobra mayor realce, la pataleta, el salto guiñolesco parecen las únicas posibilidades de sobrevivir. Lo joco-serio es el ámbito en el que sobrevive la radicalidad, generalmente individual y, al menos hasta cierto punto, socialmente aislada. La historia del siglo XIX marca el ritmo al que crece el género» (Bozal 1979: 321).

Los contemporáneos de *Fray Gerundio* consideraron la ilustración de las ruedas de molino como una caricatura que merecía ser censurada por desacato al gobierno. Como advertí anteriormente, esta es, de hecho, la única ilustración de la publicación con total autonomía del texto y en la que se aprecian rasgos de lo joco-serio⁵.



«En la pava está el misterio, y en la tajada está el busflis:»

Ilustración 7. *Fray Gerundio* (1840, t. XII, capillada 312: 396). Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

⁵ Luis Garrido Muro ha analizado esta ilustración en detalle en un artículo publicado en la revista *Historia y comunicación social* en 2016 (Garrido Muro 2016: 139-153).

Fray Gerundio niega que cometiera desacato, «el publicar una verdad gorda e indesmentible, conocida y probada por hechos públicos claros y manifiestos, ni las cortes ni el gobierno, ni los capitanes generales, ni los gefes políticos, ni nadie que esté *ab illo benedicaris* de lógica natural, podría decir, pensar ni discurrir que sea cometer un desacato (...)» (Tomo IX: 358). En las páginas siguientes incluye una lámina con el dibujo de un embudo y él mismo aclara en el artículo, «esto no es caricatura; no es mas que una embuditura» (Tomo IX: 360). Ilustración un tanto burda pero que sirve para insistir en las grandes tragaderas de los ministros. Le seguirían de cerca, quizá, las ilustraciones 7 y 8 que hacen referencia a la corrupción política y la poca transparencia del proceso electoral, pero como vemos en los ejemplos siguen dependiendo del texto a pie de ilustración. No obstante, son significativas para el propósito que nos ocupa: señalar esta primera etapa de la caricatura en el *Fray Gerundio*.



¡ECCE HOMO!

¡Ved aqui todo un elector!

Ilustración 8. *Fray Gerundio* (1839, t. VII, capillada 164: 163). Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).



«Y quedó ni mas ni menos, que hacer suele las cosas el gobierno, al revés y patas arriba.»

Ilustración 9. *Fray Gerundio* (1840, t. X, capillada 254: 305). Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

Estas fueron las únicas «caricaturas» que aparecen en el semanario: las incluidas en los tomos siguientes son ilustraciones en el sentido tópico y convencional del término. Los grabados del tomo IX no tienen una plástica joco-seria muy elaborada, pero se ve claramente un intento de acercarse a ese tipo de estética próxima a la deformación, al exceso y lo humorístico.

Otras láminas expresan momentos de la alegría de los protagonistas, sobre todo Tirabeque. Las ilustraciones 9 y 10 son obra del ilustrador Miranda y del grabador Castelló. La primera representa la alegría de Tirabeque al saber que Morella ha sido tomada definitivamente por el ejército isabelino. Apreciamos una vez más una ilustración con rasgos costumbristas en las que se distinguen claramente a los protagonistas. Tiene trazos divertidos y graciosos, pero siguen dependiendo del texto, si no es difícil contextualizarla. La ilustración 10 es una imagen del reencuentro de Tirabeque con su primo. El texto sigue la tradición del lenguaje de rústicos y, aunque la imagen es muy simple, se distingue bien a Tirabeque. Seguro sirvió para ganarse la simpatía del público lector que seguía con avidez las correrías de Tirabeque siempre más cercano a las clases populares que Fray Gerundio.



«Miráronse de hito en hito, abalanzáronse, y se estrecharon con la mayor ternura.»
Tomo XII. Cap. 296. Pág. 135.

Ilustración 10. *Fray Gerundio* (t. XII, capillada 296: 135). Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

A excepción de las que comentamos en relación a lo joco-serio, el resto de ilustraciones dependen aún mucho del texto para ser totalmente independientes y significativas. Este semanario comunica su mensaje a través de la palabra y las imágenes, en la mayoría de los casos, subrayan el tema desarrollado en el artículo, bien para servir de reclamo editorial, bien para satisfacer la curiosidad de los suscriptores. De hecho, la proporción entre ilustraciones y capilladas es muy baja pues los grabados ocupan aproximadamente un 3 por ciento de la publicación.

Como hemos visto el *Fray Gerundio* representa un primer paso hacia el desarrollo de los grabados satíricos, es decir aquellos que tienen significado completo independientemente del texto al que acompañan. La intención es siempre la misma: castigar lo reprobable, mostrar lo grotesco de la realidad. Señalan que cosas, como las que se muestran (monstruos de cien mil pies,

hombres tragando ruedas de molino), no son necesariamente verdad, pero son fieles representaciones alegóricas, si se quiere, de un malestar general que hay que denunciar. Reírse de la realidad implica un nivel de comprensión profundo y objetivo de los problemas que atañen a la política y a la sociedad del momento. Lo joco-serio cuestiona el poder y es una amenaza que se debe vigilar mediante la censura y el control. Lafuente fue uno de los primeros que arriesgó el futuro de su publicación apostando por este tipo de grabados con voz propia.

Sin embargo, el escritor progresista y profundamente ético de los primeros años de *Fray Gerundio*, quien utiliza todos los medios populares y del gusto del público para criticar, poco a poco abraza la ideología liberal de los moderados y se convierte en un escritor político bajo las filas de este partido. Deja de fustigar con su pluma para destacar más sutilmente los retrasos del país. Desde la perspectiva del escritor y político maduro busca entender qué es España desde el pasado, en donde busca las raíces del carácter puramente español. Para Lafuente el presente sólo se puede solucionar si España evoluciona hacia el futuro íntegra e indivisiblemente, participando de una única religión y de unos mismos intereses, tradiciones y costumbres. Dedicó después gran parte de su vida a escribir la monumental *Historia General de España*, buscando justificar el presente y señalar un futuro más prometedor. Y en aquel proyecto el costumbrismo satírico y lo joco-serio ya no eran una opción. Sin embargo hay que darle el crédito que merece como iniciador de lo joco-serio en la prensa periódica española.

3. LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA PRENSA SATÍRICA: DE *LA POSDATA A GIL BLAS*¹

*Raquel Irisarri Gutiérrez*²
Universidad de La Rioja

En un siglo de gran efervescencia histórica dominado por una política cambiante, las revoluciones, pronunciamientos y golpes militares y escándalos económicos, la prensa satírica se convirtió en el siglo XIX en la tribuna perfecta que recogió todo el escepticismo ante el poder, el anticlericalismo y el influjo de una nueva moral de clase cuyo poder va en ascenso, la burguesía (Gutiérrez Sebastián y Rodríguez Gutiérrez, 2006: 203). Era el medio de comunicación que reflejaba la realidad política, las costumbres y modos sociales del país criticándolos en tono humorístico, motivo por el cual su existencia venía directamente determinada por la coyuntura política en que se enmarcaba (Laguna Platero, 2003: 113; Fuentes, 1991: 33).

Durante el reinado de Isabel II (1833-1868), la concesión de la libertad de imprenta por el gobierno de Cea Bermúdez (1834) facilitó el surgimiento de nuevos periódicos y revistas, aumentando enormemente las publicaciones periódicas. En esta época las publicaciones satíricas se suceden a un ritmo vertiginoso pues, por lo general, eran de corta tirada y vida breve, encontrando su fin en la implacable censura o en problemas económicos derivados de su precariedad (Gutiérrez Sebastián y Rodríguez Gutiérrez, 2006; Conde Martín, 2005; Fuentes, 1991).

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto Nacional de Investigación «Negociaciones identitarias transatlánticas: España-Francia-México (1843-1963). NIT 1843-1863» (Ref. PGC2018095312-B-I00 del MINECO-FEDER).

² Personal investigador predoctoral en formación de la Universidad de La Rioja gracias a un contrato FPI financiado por la Universidad de La Rioja y la Comunidad Autónoma de La Rioja.

En los primeros estadios de desarrollo de la prensa satírica y de la caricatura encontramos a *Fray Gerundio* (Madrid, 1837) que fue uno de los periódicos satíricos más relevantes de esta primera etapa. Durante la Década Moderada, periodo considerado como uno de los más fecundos del periodismo satírico y festivo (Rubio Cremades 2003: 100; Fuertes Arboix, 2015), encontramos publicaciones con un claro objetivo ideológico enfocado en desacreditar los programas políticos defendidos por el gobierno, como *Guindilla* (Madrid, 1842) o *La Risa* (Madrid, 1843). Por último, en el periodo comprendido entre 1850 y 1868 se produce la consolidación de la caricatura y la prensa satírica con destacadas publicaciones, como por ejemplo el periódico *Gil Blas* (Madrid, 1864), de ideología republicana, que logró perdurar a pesar de no ser una publicación afín al gobierno, como sí lo era *El Cascabel* (Madrid, 1863) (Peláez Malaón, 1999).

Un elemento de importancia creciente dentro de la prensa satírica fueron las imágenes. La facilidad de transmisión de mensajes ideológicos por parte de éstas, debido a que no requieren de aprendizaje previo, y la multiplicidad de interpretaciones que permiten al lector, las convierte en un instrumento de gran atractivo y alcance social. Las caricaturas son representaciones gráficas de la realidad en clave de humor con gran capacidad de provocación (Laguna Platero, 2003; Capdevila, 2012). Mediante estas imágenes repletas de información y de rasgos caracterizadores, los dibujantes transmitían a sus lectores su visión crítica y burlona de la realidad política y social del país. A través de los atributos caracterizadores vinculados a las distintas ideas y personajes se conseguía afinar el mensaje, evitando cualquier tipo de ambigüedad en la interpretación del lector y consiguiendo su objetivo didáctico sociopolítico (Gutiérrez Sebastián y Rodríguez Gutiérrez, 2006).

Si bien es cierto que los orígenes de la prensa satírica se encuentran en el siglo XVIII con publicaciones como *El Duende Crítico de Madrid* (1735), no será hasta finales de los treinta y la década de los cuarenta del siglo XIX cuando empiece a desarrollarse el humor gráfico como tal y la caricatura cobre un papel más destacado dentro de estos periódicos. Hasta ese momento las imágenes eran subsidiarias del texto que ilustraban y su incorporación tan sólo había sido común en las cabeceras (Llera Ruiz, 2003; Laguna Platero, 2003). Para ello resultó fundamental la aplicación de la xilografía, o técnica de grabado en madera, al permitir imprimir texto e imagen en la misma hoja e incluso la entrega de láminas fuera de texto, como es el caso de *El Mata-Moscas* (Madrid, 1837) o *Fray Gerundio* (Madrid, 1837). Más adelante, la inclusión de mejoras técnicas como la litografía (en la década de los cuarenta), la cromolitografía (a partir de los ochenta) y del fotograbado ya en

los últimos años del siglo XIX, aumentó la calidad de las imágenes al tiempo que abarató costes y redujo el tiempo y mano de obra necesarios para su inclusión en los distintos números (Alonso, 2015; Gutiérrez Sebastián y Rodríguez Gutiérrez, 2016; Leguina, 1988).

Este estudio se va a centrar en el análisis de aquellas viñetas en que aparece representada la mujer, bien como personaje principal, bien como secundario, en la prensa satírica de época isabelina (1836-1868) a través de una selección de periódicos representativos del periodo que aparecen recogidos en la tabla 1. Como se puede ver en ella, el número de imágenes que encontramos en sus páginas fue aumentando conforme avanzó el periodo de estudio, encontrando en el periódico *Gil Blas* el exponente de un nuevo tipo de publicación satírica en la que la imagen cobra un peso fundamental. En cuanto a la presencia de figuras femeninas en las publicaciones satíricas, éstas aparecen en 384 de las 666 imágenes analizadas, lo que porcentualmente significaría una presencia minoritaria del 39,63 % de las imágenes. Dentro de ellas, a nivel tipológico en un primer momento predominaba en aquellas imágenes de sátira política, sin embargo, a medida que este género se fue desarrollando ocupó un lugar destacado dentro de las viñetas de sátira costumbrista.

Títulos	Año de inicio	Tipo de imagen	Nº Caricaturas, láminas, viñetas...	Nº Imágenes femeninas	Tipología de la imagen	
					Políticas	Costumbristas
<i>El Sancho Gobernador</i>	1836	lámina litográfica fuera de texto	23	11	9	2
<i>La Posdata</i>	1842	lámina litográfica fuera de texto	38	7	6	1
<i>Guindilla</i>	1842	viñeta xilográfica en el texto	53	20	20	0
<i>La Risa</i>	1843	viñeta xilográfica en el texto	181	58	1	57
<i>El Tío Camorra</i>	1847	viñeta xilográfica en el texto	8	2	2	0
<i>Gil Blas</i>	1864	caricatura litográfica	666	286	60	226
TOTAL			969	384	98	286

Tabla 1. Relación de imágenes femeninas y tipología de las viñetas en los periódicos satíricos estudiados. Fuente: elaboración propia.

A partir de dichas imágenes, se busca estudiar la utilización de la figura femenina dentro de las imágenes satíricas como método de transmisión de las pautas de conducta y de los principales problemas por que atravesaba la sociedad de la época, así como aquellos estereotipos femeninos sobre los cuales se pretende construir el imaginario social español y los roles a ellos asociados. Para ello realizaremos un estudio de dichas viñetas satíricas atendiendo a una doble clasificación tipológica (Capdevila, 2012; Alonso, 2015). Primeramente, nos centraremos en aquellas figuras femeninas que aparecen en las viñetas de sátira política y, en segundo lugar, en las imágenes de mujeres de las viñetas de sátira costumbrista o social, en las que se ridiculizaban vicios comunes sociales o conductas individuales.

Si atendemos a los múltiples estudios realizados hasta el momento sobre prensa satírica y caricaturas desde una perspectiva de género, se puede apreciar un desplazamiento de su atención a aquellas viñetas pertenecientes a periódicos publicados a partir de 1868, dado que el nuevo marco de libertades del Sexenio Democrático, junto con los avances tecnológicos en los medios de impresión de imágenes, propiciaron un verdadero «boom» en las publicaciones de esta tipología. En los análisis más generales que abarquen viñetas de ambas tipologías temáticas (tanto políticas como costumbristas) encontramos los trabajos de Capdevila (2012) o de Laguna Platero y Martínez Gallego (2015), centrándose en este último caso en las caricaturas de *Gil Blas* (Madrid, 1864) y de *Don Quijote* (Madrid, 1892). Por otro lado, tenemos aquellos trabajos centrados en el estudio de la figura alegórica femenina, ya sea encarnando a la madre patria (Fuentes, 2010; Orobon, 2005 y 2010; Álvarez Junco, 2001; Arcas Cubero, 1990) o conceptos políticos como la Democracia (Capellán de Miguel, 2020 y 2021; Orobon, 2012) o la República (Sánchez Collantes, 2017).

LA FIGURA FEMENINA EN LAS VIÑETAS POLÍTICAS: ENTRE EL SIMBOLISMO Y LA REALIDAD

Las imágenes de sátira política en las que aparece representada la figura femenina son minoritarias con respecto a las satírico-costumbristas, constituyendo el 25,52 % del total de imágenes femeninas de la muestra analizada. Dentro de ellas se pueden diferenciar en una primera instancia dos tipos de representaciones:

1. La simbólico-alegórica, en la que el cuerpo de la mujer es empleado como medio a través del cual dar forma humana a conceptos ideológicos. En ellas se aprecian tres versiones atendiendo a la clasificación de Cirlot (1997: 320):

- La «magna mater», mujer deificada encarnación de la suprema virtud que aparecerá caracterizada como una matrona vestida con toga y sandalias. Ésta podía aparecer en una versión asimilable a la virgen María, destacando su rol maternal, o bien desde una faceta más guerrera en la que, como la diosa Minerva, aparece portando escudo y espada.
 - La «lamia» o sirena, ser monstruoso y pasional que valiéndose de su atractivo sexual lleva a los hombres a su perdición.
 - La «doncella» o española de a pie, en ella la personificación se realiza en una mujer vestida con ropas de la época a través de las que se identifica su clase social. Con ello se consigue popularizar las cuestiones políticas.
2. La terrenal, en la que las mujeres son representadas como actrices de la política nacional en escenas que critican humorísticamente acontecimientos políticos o económicos del país.

Las figuras alegóricas femeninas

En consonancia con el proceso de elevación de la mujer a la categoría de ser ideal llevado a cabo por la ideología burguesa, en las imágenes satírico-políticas se les atribuyó un papel dentro del ámbito simbólico (Jagoe, 1998). La alegoría, según la definición dada por Capdevila, «consiste en una representación gráfica que plasma la simbolización consciente de ideas y conceptos corrientes, materializándolas de forma convencional» (2012: 19). Una gran parte de ellas, como son las que abordaremos en este trabajo, recurren a la personificación o encarnación por la cual ideas o conceptos abstractos adquieren forma humana (femenina en este caso) acompañada de una serie de atributos (objetos, animales, colores...) que aportan información adicional que permite su identificación (Reyero, 2011).

La difusión del uso político-simbólico del cuerpo tuvo lugar en la edad moderna, periodo histórico en que, como apunta Orobon, el cuerpo humano fue utilizado como medida de todas las cosas (2010: 41). En los siglos xvii y xviii las figuras alegóricas basadas en las representaciones de diosas y dioses de la antigüedad se impusieron como método por excelencia de la imagen de las monarquías europeas. En esta época también se produjo la generalización de la identificación de la matrona como representación de la monarquía. Como consecuencia de todo ello, en las primeras décadas del siglo xix la imagen alegórica femenina pasó a representar el cuerpo político de la nación y terminó imponiéndose a lo largo del siglo (Capdevila, 2012; Orobon, 2010; Reyero, 2011). Ésta aparece representada primeramente como una matrona

vestida con túnica y sandalias, coronada y, en algunos casos, acompañada del animal que representaba a su país³.

Aunque la mayor parte de los ejemplos de figuras alegóricas femeninas los encontramos en *Gil Blas*, ya que fue en la década de los sesenta cuando la representación de la mujer como figura alegórica adquirió mayor fuerza, desde los inicios de las caricaturas político-satíricas encontramos ejemplos de alegorías de España como «magna mater», como es el caso de la caricatura núm. 7 de *El Sancho Gobernador* (ilustración 1) realizada por Antonio de Brugada (Corrales Burjalés, 2017: 186-187), con el subtítulo «Atiende: es preciso que la desollemos por igual». En esta imagen vemos cómo, en un acto de gran violencia visual, dos personajes del gobierno del Estatuto (probablemente José María Calatrava, como presidente del gobierno, y Mendizábal, ministro de Hacienda) despellejan a una España o Madre patria crucificada, tratando de sacar el máximo dinero posible que aparece embolsado al fondo, en una posible alusión a las diversas medidas adoptadas para financiar los gastos que debía afrontar el gobierno. La identificación de la alegoría se hace posible principalmente por la descripción de la caricatura que es realizada en la página 3 de dicho número, aunque su vestimenta con una toga y su corona mural nos ayudan a su caracterización.

Una escena de igual brutalidad aparece en *La Posdata* que publica una lámina con el subtítulo «Con hambre desaforada / Varias castas de avechuchos / Pero todos ayacuchos, / Sin patria ni hogar, ni nada / En furibunda manada / Cayeron sobre la España, / Y no saciaron su saña / Si a título de Turrón, / Le sacan el corazón / Y hasta la última entraña». En ella España, identificable gracias al texto que aparece a pie de grabado, aparece vestida nuevamente con túnica y toga siendo devorada por una manada de lobos que representan a los «ayacuchos», es decir, a la camarilla política de Espartero.

Estas figuras, como apuntan Laguna Platero y Martínez Gallego, estarían a medio camino entre la atractiva joven y la honorable madre, generando en el lector una reacción emocional de afecto y fidelidad al bello ideal de una patria a quien defender (2015: 53-54). Asimismo, estas viñetas ofrecen una visión cada vez más humanizada de la alegoría de España que aparecerá plasmada siendo víctima de sus políticos y de los males sufridos

³ En el caso de España, desde principios del siglo XIX se impuso la representación de ésta como una matrona coronada vestida con túnica y sandalias y un león, representando la alianza liberal entre la monarquía y el pueblo español (Orobon, 2006: 11).

por el país⁴ (Orobon, 2006). Esta estrategia representativa en que España es plasmada como mujer deseada, madre defensora o reflejo de los males sufridos por el país, se convirtió en un tema clásico de la prensa satírica española durante el Sexenio, la Restauración y la Segunda República (Laguna Platero y Martínez Gallego, 2015).



Ilustración 1. *Atiende: es preciso que la degollemos por igual.* Litografía núm. 7, *El Sancho Gobernador*, 27-10-1836. Biblioteca de Cataluña.

No obstante, la encarnación en un cuerpo femenino no siempre pretendía hacer hincapié en la indefensión o debilidad de las mujeres ante los hombres (políticos en este caso). La feminización del concepto también permite aportar la faceta maternal, potenciando la imagen de esa España-nación

⁴ Otro ejemplo de ello es la caricatura que aparece en el núm. 44 (30-9-1865) del periódico *Gil Blas* (1ª época) en que una España matrona en una versión asimilable a la diosa Minerva (aparece con un escudo y una corona con las murallas de Castilla), acompañada por el león que aparece recostado a sus pies, está siendo «magnetizada» o hipnotizada por O'Donnell, que intenta mantenerla dormida para poder seguir en el poder.

que se preocupa por sus hijos (el pueblo español) e intenta defenderlos de posibles abusos o malas prácticas políticas. Ejemplo de ello es la caricatura que aparece en el núm. 34 de *Gil Blas* (1-3-1868) realizada por Ortego en que España, armada con una hoz, pretende talar el árbol del presupuesto que se ha torcido por la mala gestión del gobierno. Otro ejemplo, que ofrece la misma publicación, lo encontramos en el núm. 38 en que una España matrona ataviada con una corona mural y un escudo, solicita al general Espartero –identificable por la alusión a la espada de Luchana– que solucione el estado de crisis en que se encontraba sumido el gobierno del general Narváez.



Ilustración 2. *Guindilla*, 18-12-1842, II p. 294. Google Books.

La figura alegórica de la matrona también fue empleada para la representación de otras naciones, continentes⁵, ciudades o provincias. Éstas podían ir acompañadas de atributos distintivos o bien sencillamente se recurría a la

⁵ En el núm. 68 (17-3-1866) de *Gil Blas* (1ª época) el caricaturista Perea dibuja la alegoría de América como una matrona con una toga holgada que deja sus pechos al descubierto y en cuya superficie se puede leer «América», un tocado, brazaletes, collar y pendientes, apoyada contra una palmera mientras escucha las súplicas de Perú y Chile, representados como dos soldados, que solicitan su apoyo ante el envío de unidades navales realizado por España durante la guerra del Pacífico. También encontramos varias representaciones

inclusión de emblemas o carteles para especificarlo. A este respecto, resulta especialmente destacable la caricatura del núm. 45 de *Guindilla* (ilustración 2) en que vemos representada a la alegoría de Barcelona como matrona tipo Minerva, de nuevo con toga, una espada rota y el escudo de la ciudad a sus pies, elemento que, junto con el texto al que ilustra, permiten su identificación. Ésta aparece siendo devorada por varias bestias: una serpiente (general Gutiérrez), un tigre (general Zurbano), un lobo (Antonio Van-Halen) y un ave denominada como «infernál» (Ayguals de Izco, 1842b: 202) por el artículo al que ilustra el grabado que representa a Espartero y que picotea los ojos de la joven. Al fondo de la escena se aprecia una edificación defensiva que podría ser Montjuïc, ya que el grabado ilustra la caída de la ciudad insurrecta ante la dura respuesta militar adoptada por Espartero.

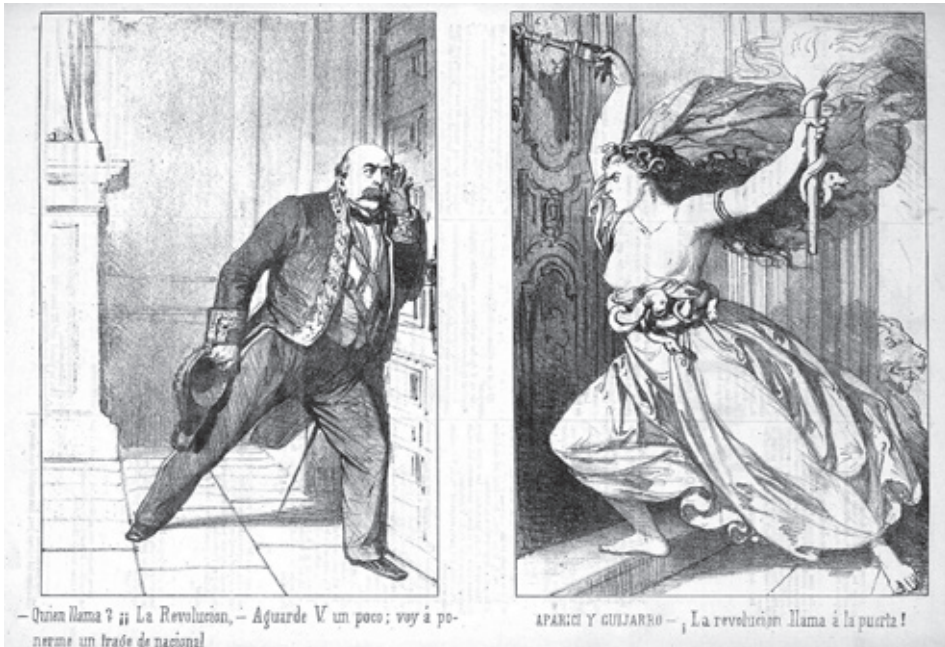


Ilustración 3. *Gil Blas*, 18-2-1865. Biblioteca Nacional de España (BNE).

Aunque más escasamente, también encontramos el tipo de la «lamia» o mujer monstruosa entre las alegorías caracterizadas como furias con el torso

de Europa como matrona en relación con las tensiones producto de la guerra franco-prusiana (núm. 6, 24-11-1867; núm. 33, 27-2-1868; núm. 45, 9-4-1868).

desnudo, el pelo suelto y alborotado, serpientes al cinto y antorcha en mano. Esta tipología la encontramos sobre todo en *Gil Blas*, ya que –como hemos mencionado anteriormente– fue en la década de los sesenta cuando proliferó el uso de la alegoría dentro de las caricaturas satíricas. Los conceptos a los que aparece encarnando son la Revolución (*Gil Blas*, 12, 18-2-1865), la Democracia (*Gil Blas*, 13, 25-2-1865), la Prensa (*Gil Blas*, 10, 4-2-1865; 53, 2-12-1865) o el Cólera esqueleto con túnica y guadaña (*Gil Blas*, 46, 14-10-1865).

En la caricatura del núm. 12 de *Gil Blas* (ilustración 3) aparece la Revolución llamando a la puerta del Congreso de los Diputados, identificable por las columnas y el león que aparecen en el fondo de la imagen, a la que responde González Bravo. Con ello se hace alusión a la crispada situación que se estaba viviendo en España en el año 1865, y que en dos meses desembocaría en la conocida como «noche de San Daniel» (10 de abril de 1865).

Por último, en una versión más «popularizada» encontramos al tipo «doncella». En ellas encontramos representados algunos de los conceptos antes mencionados, pero encarnados en alegorías que aparecen vestidas a la moda como damas o con trajes más populares, como el de manola, con mantilla, peineta y alpargatas. De este modo, al prescindir de los atributos que suelen caracterizar a las matronas, se pretendía acercar la política y sus ideales a un nivel más llano haciéndola más accesible al conjunto de la sociedad. En la caricatura de Llovera para *Gil Blas* (ilustración 4), la alegoría de Europa vestida cual dama aristocrática aparece recibiendo la factura de «el presupuesto» por el mueblaje de su casa. En esta escena se alude a la crítica generalmente vertida contra las aristócratas de consumistas y derrochadoras, así como a su excesiva preocupación por las apariencias, al tiempo que con esos muebles realizados con distintas armas (revólveres, dagas, bayonetas...) se haría referencia al contexto europeo de rearme y tensiones internacionales que antecedió a la guerra franco-prusiana.

Otros ejemplos son otra moderna Europa con un amplio vestido de baño junto a un *Gil Blas* alegorizado en el cuerpo de un caballero con sombrero de ala y traje de baño disfrutando de los baños, plasmando al mismo tiempo esta nueva costumbre de la modernidad: el veraneo (*Gil Blas*, 74, 19-7-1868: 3); la Revolución (*Gil Blas*, 16, 18-3-1865: 3) es dibujada vestida de manola con mantilla y peineta caminando sobre la capa que representa la libertad de imprenta que le tiende González Bravo mientras éste la piropea; o una Libertad (*Gil Blas*, 36, 5-8-1865: 3) que, vestida como una dama con vestido hasta las rodillas, botines y corsé, le intenta quitar la comida a un obispo en medio de un banquete.



Ilustración 4. Llovera, «El tapicero de Europa». *Gil Blas*, 24-5-1868. Colección GCdM.

En el caso de *Guindilla* (Madrid, 1842), de los 53 números analizados (del 17-7-1842 al 15-1-1843) 20 incluían viñetas con representaciones femeninas, de las cuales 17 son una suerte de metáfora gráfica en la que a través de la figura de ancianas se representa a los miembros del gobierno plasmados como grupo con «las seis viejas» que representan a los miembros del gobierno o individualmente con el personaje de «Tía Ramona» (Ramón M^a Calatrava) y «Tía Dionisia» (Dionisio Capaz Rendón).

Por lo general, estas figuras aparecen vestidas con un vestido (algunas veces escotados), una pañoleta al cuello y el pelo recogido en un moño, portando normalmente ruecas u otros materiales empleados para tejer. Se las retrata en actividades generalmente asociadas con las mujeres, como

realizando prácticas religiosas⁶ (rezar el rosario), coqueteando⁷, tocando el violón y cantando o asistiendo a bailes⁸. Especialmente destacable resulta la viñeta del núm. 29 (ilustración 5) en que la Tía Ramona (Calatrava, ministro de Hacienda), caracterizada como una vieja con un vestido que deja sus pechos al descubierto, una abertura en la falda que deja ver sus piernas y unas alpargatas está besándose mientras baila con «Bobil» (José Ramón Rodil, Presidente del Consejo de Ministros).



Ilustración 5. «Espectáculos», *Guindilla*, 23-10-1842, II, p. 42. Google Books

⁶ Antonio Carnicero (21-7-1842). «Buen modo de gobernar». *Guindilla*, I (2), p. 23.

⁷ En el núm. 8 (11-8-1842, p. 123) de *Guindilla* (tomo I) aparece la Tía Ramona (Calatrava) coqueteando en un sofá con su enamorado «Mamacallos», personaje que representa a Mendizábal.

⁸ (18-9-1842) «¡Cáspita, si gobiernan!». *Guindilla*, I (19), p. 300.

No obstante, también aparecerán adoptando actitudes consideradas masculinas al armarse con ruecas, fuelles y escobas para salir a la calle como una «turba de momias furentes» (Ayguals de Izco, 1842: 74) o participando en la insurrección de Barcelona (*Guindilla*, II, núm. 38, 24-11-1842: 187), que «según la opinión unánime del país, los han provocado con sus desaciertos» (Ayguals de Izco, 1842a: 188).

Como señalan Laguna Platero y Martínez Gallego, la fórmula representativa de la alegoría, en cualquiera de sus versiones –ya como matrona, o como dama– transmite una clara idea referente al papel desempeñado por los géneros en el ámbito político: «mientras el hombre hace la historia, la mujer la simboliza» (2015: 57). En las figuras alegóricas femeninas el cuerpo femenino, junto con algunas asunciones históricas sobre las mujeres propias del sistema patriarcal (la vulnerabilidad o debilidad frente a los hombres, su papel maternal o la cosificación de su cuerpo que las convierte en objeto de deseo masculino), son utilizados con fines políticos. Mediante esta estrategia, se estaba marginando a las mujeres de la vida política relegándolas al ámbito de lo doméstico donde podían desempeñar otras funciones, como la de educadoras de las futuras generaciones de ciudadanos.

La mujer como actriz del escenario político nacional

Además de las alegorías de conceptos abstractos del ideario político, dentro de las viñetas satíricas políticas encontramos otras figuras femeninas que, aunque de forma mucho más marginal, participan de las vicisitudes políticas del país. Esta representación minoritaria de las mujeres como actrices de la política nacional podría ser el resultado de una invisibilización intencionada de la participación de las mujeres en el ámbito político, acomodando la visión de la mujer transmitida por los caricaturistas –que hemos de recordar que eran burgueses que incluían sus ilustraciones en periódicos cuyo público lector también era eminentemente burgués– acorde con el ideal del «ángel del hogar» y la teoría de las esferas separadas en que se fundamenta.

Primeramente, están las representaciones de la consejera de Isabel II y monja falsaria, Sor Patrocinio, que no escapará a las críticas y a la deformidad de la caricatura. Aparece dibujada en tres ocasiones en *Gil Blas*, dos de ellas junto con el Padre Claret llenando España de conventos (núm. 8, 21-1-1865) y emprendiendo una cruzada en nombre de los neos, cual Don Quijote y Sancho Panza, contra el tren del progreso (núm. 40, 2-9-1865) o imponiendo un relicario a O'Donnell (núm. 35, 29-7-1865).

En segundo lugar, encontramos a mujeres reales de distinta posición social participando en diferentes viñetas en que se representa la actualidad política del país. Su caracterización suele venir dada a través de su vestimenta (ropas sencillas, andrajosas, trajes populares o ricos vestidos a la última moda). En este caso, generalmente no suelen ocupar el centro de la escena, sino que más bien forman parte del público como víctimas de los avatares de la política del país (*Guindilla* I, 22, 29-9-1842; *Gil Blas* 9, 28-1-1865) o aparecen como un personaje secundario que permite a maridos o padres expresar una opinión política ante el desconocimiento o superficialidad mostrado por sus compañeras de viñeta femeninas (*El Sancho Gobernador* 7, 13-10-1836; *Tío Camorra* Paliza 22, 26-1-1848; *Gil Blas* 13, 19-12-1867 o 19, 8-4-1865).



Ilustración 6. «Una comilona», *La Posdata*, 18-12-1842. Colección GCdM.



En la lámina de *La Posdata* titulada «Una comilona» (ilustración 6), seis hombres y tres mujeres, aparentemente aristócratas por sus ricas vestimentas,

celebran un banquete mientras el pueblo escuálido, formado por tres burgueses con sombreros de copa, un soldado tullido, un cura y una mujer con manto, les observan desde la puerta del comedor. En el texto a pie se describe la escena: «¡Engullamos! ¡qué rico bocado! / De manjares la mesa cubierta / ¿Quién se acuerda del pobre soldado? De miseria la monja está muerta / Y el cesante, viuda, exclaustrado / Pero llegan ¡qué susto! A la puerta / Del olor de los platos en pos / El amo: ¡Diga V. que perdonen por dios!». Las mujeres aparecen en este caso como aristócratas disfrutando de los beneficios obtenidos por sus familiares masculinos tras la incentivación de la actividad económica con políticas librecambistas de Espartero, pero también formando parte de ese pueblo que sufre las consecuencias de dicha medida.

LAS MUJERES EN LAS VIÑETAS COSTUMBRISTAS: ENTRE LA CRÍTICA Y EL ARQUETIPO

La aparición de la figura femenina en las viñetas satíricas sociales o costumbristas respondía a un progresivo cambio en la mentalidad de la población, operado a raíz del ascenso de las clases burguesas a posiciones de poder político, económico y cultural (Capdevila, 2012). Por lo general aparece denostada mediante una crítica constante a los estereotipos de género propios de la sociedad burguesa isabelina. Esto es debido a que la burguesía liberal tomó a la mujer como estandarte de la moralidad y la virtud, de forma que ella era la representante y garante de la moralidad social desde el hogar. La mujer virtuosa y doméstica se convirtió así en lo que Jagoe denomina «el alma de la clase media, su centro moral, su conciencia» (1998: 26-27). A través de la crítica satírica se estaba aplicando un correctivo social al indicar «cómo debe ser» o «cómo no debe ser» una mujer, orientando de este modo los comportamientos de las mujeres hacia el ideal de feminidad conocido como «el ángel del hogar».

Las escenas satíricas en que aparecen mujeres generalmente giran en torno a cuatro temas centrales: el denominado por Capdevila como «ciclo matrimonial» (2012: 25), el ocio, la moda y el trabajo. En el tratamiento crítico-humorístico de las mujeres que se realiza en estas imágenes satírico-costumbristas, se pueden diferenciar tres visiones principales en función de los aspectos que se quieran destacar de ellas: la mujer seductora o peligrosa, poniendo el énfasis en el aspecto irracional, interesado y pasional de la mujer, que la llevan a preocuparse en exceso por la apariencia y que supone un quebradero de cabeza constante para el varón; la madre, función considerada como imperativo biológico y función vital femenina; y la mujer-niña,

es decir, se da una imagen de la mujer sin intereses intelectuales, más allá de aprender a tocar el piano⁹, y con unas capacidades intelectuales muy limitadas (*Gil Blas*, 95, 28-8-1867: 3).

El «ciclo matrimonial»

Dentro de esta categoría englobamos todas aquellas viñetas en que los subtemas giran en torno al enamoramiento, el coqueteo, la convivencia conyugal, el consumismo, la infidelidad femenina o el rol maternal de la mujer. En estas escenas se pone de manifiesto que la identidad femenina viene determinada por su relación con los hombres, es decir, puede ser hija, esposa, madre, amante o viuda, pero no tiene entidad independiente a él.

Las escenas de enamoramiento y coqueteo nos muestran lo que constituiría uno de los estereotipos femeninos: la mujer-cazadora. Como consecuencia de la misión vital como madre y esposa tradicionalmente asociada a la mujer, toda su educación estaba orientada a proporcionales los conocimientos necesarios para ejercer dichos roles (cálculo básico, higiene doméstica, cocina, costura y bordado...), pero también al cultivo de habilidades y conocimientos (el arte del coqueteo, nociones básicas de distintas materias como historia, geografía, idiomas...) que le permitieran atraer el interés de hombres apropiados para llevar a cabo dichos roles (Jagoe, 1998a; Fernández Valencia, 2008).

En las caricaturas se realiza una mordaz, aunque cínica crítica a estas prácticas de seducción femeninas, representando a mujeres que aprovechan sus salidas a espacios públicos de ocio (paseos, bailes, teatros...) en los que podían «ver y ser vistas». De este modo, se transmitía una imagen de este tipo femenino como ser voluble, engañoso, frío, superficial y cuyo máximo interés se centra en acaparar la atención del público masculino entre el que encontrar un marido u obtener beneficios (invitaciones a comidas, regalos...). A modo de ejemplo, estarían el grabado de *La Risa* (8, 21-5-1843: 63) en que aparece un hombre junto a dos mujeres bailando el rigodón durante una tertulia intentado conquistar a la más delgada; en *Gil Blas* la caricatura de Ortego titulada «Carnaval y cuaresma» (45, 7-3-1867: 3) muestra dos escenas,

⁹ Son recurrentes las caricaturas que hacen alusión a la extensión de esta práctica entre las mujeres de distinta clase social dentro de los números de *Gil Blas*. Véanse: Ortego (11-11-1866). «La concierto-manía». *Gil Blas* (12), p. 3 o Urrabieta (28-9-1867). «Pasado y presente de la música». *Gil Blas* (104), p. 3; Giménez (27-1-1867). «La piano-manía». *Gil Blas* (112), p. 3.

en una de ellas aparecen dos mujeres enmascaradas a las que tres hombres ofrecen invitarlas a cenar, mientras que en la segunda escena, al día siguiente, aparecen ambas ya en su casa lamentándose por la escasez de comida de su humilde casa en comparación con lo disfrutado la noche anterior, así lo expresan en el texto a pie: «—¡Ay! ¡Ayer tantos platos y *bebidas!* / —¡Hoy solo este puchero de judías!».



Ilustración 7. Urrabieta, «Espectáculos». *Gil Blas*, 4-9-1867. Biblioteca Nacional de España.

Las escenas más comunes dentro de esta categoría son las de celos (*La Risa*, 14, 2-7-1843: 106; *Gil Blas*, 29, 9-1-1867: 3) o infidelidades, mayoritariamente cometidas por la mujer, como en la caricatura del núm. 97 de *Gil Blas* (ilustración 7) en que la joven esposa, identificada en el subtexto como la mujer de Don Blas, coquetea con el dependiente mientras su marido se distrae con

un cartel de los toros. En esta escena, además de la infidelidad femenina, se plasma otra cuestión que en la segunda mitad del XIX será señalada por médicos e higienistas: la diferencia de edad en el matrimonio. Este tema estará relacionado con el descenso en las tasas de fecundidad que tuvo lugar a lo largo del siglo XIX, sobre todo en áreas urbanas e industriales, así como el detonante de la extendida infidelidad de los cónyuges (Folguera Crespo, 1997).

Otro tema relacionado y que posteriormente también será objeto de debate, tanto en el ámbito científico como en el eclesiástico, son los matrimonios de conveniencia. En el caso de la lámina de *El Sancho Gobernador* titulada «Un matrimonio de conveniencia» (25-12-1836) vemos representado a un padre en el centro de la imagen con un contrato matrimonial en una mano y las «talegas» o sacos de dinero con lo que podría ser la dote detrás, entregando a su envejecida hija (muestra arrugas en su cara y además aparece explicitado en el texto explicativo de la caricatura) a un industrial. Esta cuestión será objeto de debate tanto por el ámbito científico como por el eclesiástico, que trataron de incentivar los matrimonios «por amor» (es decir, atendiendo a la afinidad de caracteres, edades y aficiones) frente a los de conveniencia, debido al extendido uso del matrimonio por parte de la aristocracia y las clases medias como un medio económico para medrar socialmente o de fusión de ambas clases sociales¹⁰. Como consecuencia de dichas uniones basadas en intereses económicos, los matrimonios se habían convertido en una fuente de infidelidades, discusiones (*La Risa* 32, 19-11-1843: 52; *Gil Blas*, 3, 11-10-1866: 3) e infelicidad masculina (*Gil Blas*, 9, 1-11-1866: 3), por lo que éste era presentando como unas cadenas a las que se somete el hombre (*Gil Blas*, 89, 10-9-1868: 3).

El ocio y las mujeres

En menor medida está la temática del ocio, en que participan damas burguesas en su mayoría, ya que eran la clase social a que pertenecían los

¹⁰ Encontramos referencias tanto a los matrimonios «por amor», o guiados por el afecto, y a la conveniencia de buscar la similitud de edades entre los contrayentes en las obras de médicos como Alcina, B. (1882). *Tratado de higiene privada y pública*. Tomo II. Librería de José Vides; Monlau, P. F. (1865). *Higiene del matrimonio o El libro de los casados*. Garnier Hermanos; Sánchez de Castro, L. (1897). *Familia y sociedad: estudios de fisiología e higiene doméstica y social*. Imprenta de San Francisco de Sales; y en obras de eclesiásticos como González, J. (1866). *Sermones Doctrinales, Morales, Dogmáticos, Panegíricos y Apologéticos o de Controversia católica y social*. Tomo II. 2ª Edición. Imprenta de «La Esperanza»; Castillo, J. (1833). *Atalaya observatoria de ambos sexos*. Imprenta de Indar.

lectores de estas publicaciones que gustaban de verse reflejados en ellas, y damas de la aristocracia realizando actividades como paseos por el parque, visitas domésticas, bailes, asistiendo a espectáculos (teatro, toros, circo u ópera), disfrutando de los baños o de viaje.

Según el ideal de feminidad burgués, las mujeres por instinto moral y por buen tono debían rehuir del ocio, sin embargo, constituía un símbolo de distinción y un privilegio de clase, así como la contratación de empleados en quienes relegar las labores domésticas a otras personas (criadas, amas, nodrizas...) que liberaban a las mujeres de parte de su carga de trabajo, con lo que disponían de cierto libre. No obstante, a pesar de la desconfianza existente en torno a la ociosidad femenina, desde el siglo XVIII, las mujeres de clase acomodada contaban cada vez con más ocasiones de abandonar el ámbito doméstico para formar parte de la vida social que se desarrollaba en el ámbito público. Ante la necesidad de que formaran parte de ello como representantes simbólicas de su familia que eran, se publicaron multitud de tratados de urbanidad, conducta y moralidad a través de los cuales se reguló la conducta de las mujeres en dichos lugares (Rabaté, 2007: 182).

En el núm. 11 (11-1-1837) de *El Sancho Gobernador*, se incluye una caricatura que con el subtítulo «Mr Chapeaulard enseñando a bailar a Ladi Secacion», aparece un personaje masculino portando un violín, identificado por el texto explicativo de la caricatura como el maestro de baile, enseñando a su alumna este arte. Éste constituía uno de los conocimientos básicos en que se debían instruir para poder participar de los rituales que tenían lugar en las reuniones sociales. Igualmente, encontramos otros ejemplos en que las mujeres aparecen asistiendo a verbenas (*Gil Blas*, 29, 17-6-1865: 3), de paseo (*Gil Blas*, 34, 27-1-1867: 3), en las barcas del parque del Retiro (*Gil Blas*, 98, 7-9-1867: 3) o asistiendo a espectáculos (*Gil Blas*, 64, 14-6-1868: 3).

Por último, dentro de este grupo destacan las caricaturas que recogen escenas de viaje que encontramos en *Gil Blas*. Resultan de especial interés ya que reflejan la popularización contemporánea del turismo, inicialmente lujo de las clases acomodadas. Los principales destinos que aparecen representados por los caricaturistas son la Exposición Universal de París y zonas costeras a las que se acude para veranear. Ejemplo de ello es la caricatura núm. 84 (ilustración 8) en que una familia de clase media elegantemente vestida es representada dormida, habiendo perdido la compostura y el decoro, mientras viajan en un coche de tercera de un tren a la Exposición de París.



Ilustración 8. Urrabieta, «Un viaje a la exposición». *Gil Blas*, 20-6-1867. Biblioteca Nacional de España.

Modas femeninas: caras extravagancias y trampantojos

En aquellas caricaturas dedicadas a la moda, ésta aparece como un mal que aqueja a todas las clases sociales, pero que tiene especial incidencia entre las burguesas y damas de clase alta. En estas viñetas se censuraba el exceso de tiempo y dinero que invertían en ello (*Gil Blas*, 66, 21-6-1868), lo absurdo de algunas de ellas¹¹ o las transformaciones a que daba lugar¹².

Ilustrando este último caso está la viñeta de Ortego (*Gil Blas*, 28-10-1866) (ilustración 9) en que aparecen los diferentes cambios realizados por las

¹¹ En la caricatura titulada «Modas de señora» del núm. 13 (15-11-1866) de *Gil Blas*, Ortego se burla de los sombreros de platillo atribuyéndoles usos secundarios, como un cenicero o un plato donde servir comidas.

¹² Urrabieta en el núm. 70 (2-6-1867) de *Gil Blas* refleja la moda del bronceado, que hace que el padre confunda a su hija con una criada negra.

mujeres a través de prendas. En la fila superior vemos a una mujer delgada usando una crinolina para aportar volumen al vestido y a una mujer más gorda utilizando el corsé para parecer más delgada. En la segunda fila, las mujeres aparecen usando cosméticos para blanquear su piel o pelucas para que su cabello parezca más espeso o hacerse determinados peinados a la moda. La escena final muestra cómo, con todas esas modificaciones han terminado por asimilarse a un canon que anula su individualidad, ya que, como aparece escrito al pie, «una vez vestidas y pintadas todas son iguales».



Ilustración 9. Ortego, «Las mujeres detrás de la cortina». *Gil Blas*, 28-10-1866. Biblioteca Nacional de España.

En el caso de *La Risa*, desde el número 20 del tomo I (27-8-1843) se inicia una sección titulada «Modas» con el propósito de tener «a nuestros elegantes lectores y lectoras al corriente de los adelantos, noticias, figurines y demás concerniente al indispensable arte de currutaquería» (Ayguals de Izco, 1843: 158). Sin embargo, su contenido sigue la línea editorial de la revista y está dedicado a la realización de una crítica satírica de las nuevas modas tanto españolas como de otros países, fundamentalmente Inglaterra y Francia. Por ejemplo, en el caso del núm. 38 (31-12-1843) aparecen retratados un matrimonio inglés vestido con uniforme militar, aunque según el artículo al que ilustra, titulado «Modas inglesas de invierno», se trataría de ropa de cama.

Como se refleja en estas viñetas, la moda en el siglo XIX era una cuestión preferentemente femenina y se erigió como un indicativo del estatus socioeconómico de la persona que la consumía. En el proceso de asimilación de la burguesía a la clase aristocrática, el cuerpo femenino se empleó como un objeto simbólico en el cual reflejar el poder adquisitivo de una familia mediante el adorno y la moda (Ridaura Cumplido, 2002; Gómez-Ferrer, 1986). Es por ello que, a medida que avanza el siglo, se crea una clara disyuntiva entre el gasto necesario para mantener dicha apariencia social, el hecho de que son la mujer burguesa y la familia las principales consumidoras del creciente mercado capitalista y las críticas a la clase aristocrática por sus derroches económicos (Jago, 1998).

Mujeres trabajadoras en las caricaturas

Por último, también hallamos varias viñetas en que aparecen ejemplos de mujeres trabajadoras, todas ellas aparentemente de extracción social popular. Las profesiones que vemos representadas son: una cocinera (*La Risa* 4, 23-4-1843), una nodriza (*La Risa* 10, 4-6-1843), una lavandera zomorfa (*La Risa* 19, 24-8-1843), una monja (*La Posdata*, 18-12-1842: 25), dos camareras (*Tío Camorra*, Paliza 18, 29-12-1847; *Gil Blas*, 38, 10-2-1867), dos amas o ayas (*Guindilla* II, 30, 27-10-1842; *Tío Camorra*, Paliza 22, 26-1-1848), una vendedora (*Gil Blas*, 32, 20-1-1867: 3), una portera (*Gil Blas*, 107, 9-10-1867) y diez artistas de diferente dedicación (actrices, bailarinas, triples y Amazonas fundamentalmente).

En aquellas viñetas en que la figura femenina está en el centro de la acción, se deja patente su falta de instrucción como doble consecuencia de su origen social humilde y de su condición de mujeres. Este analfabetismo se hace patente mediante los textos de las caricaturas, mediante la imagen,

o por una combinación de ambas, como es el caso de la caricatura del núm. 107 de *Gil Blas* titulada «Cómo piensa una portera... cuando piensa» (ilustración 10). En ella se puede ver retratado el estereotipo de la portera como una anciana cotilla y sin modales que se asoma a la ventana para no perderse detalle de lo que pasa en el barrio mientras se hurga la nariz.



Ilustración 10. Ortego, «Cómo piensa una portera... cuando piensa». *Gil Blas*, 9-10-1867. Biblioteca Nacional de España.

Las artistas de la escena representan un caso especial, ya que de forma general en el siglo XIX se otorgaba un tratamiento diferencial a éstas en función de cuatro factores: la tipología artística y su grado de profesionalización, la notoriedad, el lugar de trabajo y el origen social. Aquellas artistas que se habían granjeado la fama nacional y el reconocimiento internacional, eran tratadas con veneración, como fue el caso de algunas actrices y cantantes de ópera. Sin embargo, el resto de artistas de menor nivel (tiples, amazonas, bailarinas...) son cosificadas y sexualizadas, centrando la atención en sus cuerpos que son objeto de deseo de los hombres, como era el caso de las bailarinas, cuya profesión se popularizó y perdió prestigio a lo largo de siglo (Thatcher Gies, 1996; Sánchez, 2019).

En las caricaturas de *Gil Blas* se dibuja a artistas empleando sus cuerpos y el «arte del coqueteo» como medio para granjearse el interés y el favor de los hombres (del público y de los profesionales del gremio) a los que usan para obtener favores o medrar en su carrera, como ilustra la caricatura de Ortego titulada «Actualidades» (1, 7-11-1867) en que una joven suripanta, o corista de teatro, acude al autor de la obra a solicitarle un papel con el que poder lucirse. Al mismo tiempo, los hombres que aparecen en las imágenes se muestran interesados tan sólo en el físico de las mismas sin prestar atención a sus habilidades como profesionales, tal como muestra la caricatura de Perea titulada «En el circo del Príncipe Alfonso» (59, 13-1-1866: 3) en que aparecen dibujadas tres amazonas montadas a caballo cuya actuación, según el comentario a pie, tan solo es apreciada por su atractivo físico al calificarlas de «sublime manjar». Ambos casos evidencian dicha cosificación de estas mujeres como consecuencia de la exposición de sus cuerpos en el escenario, al igual que la imagen de frivolidad derivada del desempeño de su profesión (fingir sentimientos, simular amores y tener contacto físico con hombres...) (Sánchez, 2019).

Como se ha podido ver, la presencia femenina en el mundo del trabajo, aunque muy marginalmente, también fue recogida por los dibujantes de la prensa satírica de mediados de siglo. Al tratarse de mujeres de origen social popular, se refleja esa falta de instrucción que aquejaba a gran parte de la población española durante el siglo XIX, al igual que algunos estereotipos de las mujeres de este estrato social, como son la búsqueda de oportunidades o de medrar mediante la caza de hombres adinerados en el caso de las artistas y las criadas (*Gil Blas*, 59, 28-5-1868: 3).

REFLEXIÓN FINAL

Como bien apunta Arcas Cubero –y se ha podido comprobar a lo largo de este trabajo–, la imagen de la mujer era un medio perfecto para que los caricaturistas transmitieran las pautas de comportamiento y los problemas más importantes que afectaban a la sociedad (1990: 47).

La figura femenina dentro de las imágenes satírico-políticas, aunque minoritarias, resulta ilustrativa de la presencia de las mujeres como actrices de la política nacional y como herramientas alegóricas empleadas para la representación de ideales y conceptos. A partir de un análisis cronológico de su empleo en las publicaciones analizadas, se puede apreciar su predominio en las primeras revistas satíricas y en *Gil Blas*, vinculado en este caso al desarrollo de la caricatura en España. En estas viñetas las figuras femeninas aparecen representando el papel de víctimas, madres protectoras de sus hijos o del pueblo español u objetos de deseo. Además, en algunas de ellas, la mujer constituirá el contrapunto del varón a quien, desde la ignorancia, aporta su punto de vista sobre diversas cuestiones políticas. Aunque parezca insignificante, este hecho ilustra el embrión de la futura función atribuida durante el Sexenio Democrático como influencia ideológica doméstica sobre los ciudadanos.

Desde las viñetas de sátira costumbrista, tipología más abundante en las publicaciones analizadas, se transmitía una imagen de la vida de la mujer en cuyos ejes centrales encontramos el matrimonio y la maternidad. Asimismo, su figura era empleada para ilustrar conductas consideradas perniciosas (infidelidad, coquetería, consumismo...) que era preciso corregir para asimilarse al ideal de mujer virtuosa y doméstica que pretendía difundir la burguesía. Sin embargo, como espejo deformador de la realidad que son las caricaturas, no pudieron dejar de reflejar otras realidades, como fueron la progresiva salida de la mujer del espacio doméstico a través del ocio, los estereotipos existentes sobre algunos tipos de mujeres trabajadoras o el empleo de la moda y las costumbres como elemento diferenciador de la clase burguesa en su ascenso a la clase social hegemónica.

4. LA GUERRA DE ÁFRICA EN LA PRENSA SATÍRICA ESPAÑOLA: EL CASO DE *EL CAÑÓN RAYADO* (1859-1860)¹

Francisco de Paula Villatoro Sánchez
Universidad de Córdoba

El siglo XIX es un territorio de cambio y permanencia en el que se asiste al nacimiento en la Europa continental de los modernos Estados liberales y al surgimiento de lo que se considera la contemporaneidad en todos sus ámbitos. Así, la puesta en práctica de principios políticos como los propugnados en épocas anteriores por los pensadores ilustrados y los liberales ingleses supondrá un cambio radical en todos los ámbitos de la vida. Amén, naturalmente, de las trascendentales modificaciones que supondrá la revolución industrial en el modelo productivo y económico de estos Estados y de la nueva sociedad de clases.

El estudio de estos principios y conceptos ha sido uno de los pilares de la Historia política desde los primeros momentos de esta disciplina y así ha continuado siendo a lo largo de las últimas décadas (Rémond, 1988). El desarrollo, no obstante, del proceso de globalización ha puesto en evidencia la necesidad de un análisis de los mismos desde un punto de vista comparativo, transnacional y también teniendo en cuenta la aportación de distintas disciplinas, tanto sociales como jurídicas (Fernández Sebastián, 2007: 165-176). Igualmente, junto al estudio de tratados y discursos, cada vez se impone con mayor evidencia, la necesidad de poner la atención en otros

¹ Esta publicación ha contado con la importante aportación de los organizadores y asistentes al Coloquio «Dibujar discursos, construir imaginarios. Prensa y caricatura política en España (1836-1874)» (Bilbao, 2-3 septiembre 2021) con cuyas ideas se ha enriquecido y matizado sus conclusiones, agradeciendo particularmente a Javier Fernández Sebastián, Marie-Angèle Orobon, Eduardo Higuera Castañeda, Andrés Hoyo Aparicio y, muy especialmente, a Gonzalo Capellán de Miguel, por sus orientaciones y aportaciones documentales.

ámbitos, tales como la cultura visual y la iconografía política, a la hora de estudiar los conceptos políticos, las metáforas y sus significados (Capellán de Miguel, 2020: 173-217)².

De esta forma, el poder de la imagen a la hora de transmitir significado es evidente, así fue usado desde tiempo inmemorial y de esta forma contribuye igualmente al conocimiento de los conceptos de índole política e histórica. Estos significados, según recoge el autor antes citado partiendo de Mitchell o Koselleck, y según se ha analizado desde otras disciplinas como la Historia del Arte³, se modifican y se re-significan a lo largo del tiempo, participando en este proceso los distintos agentes presentes en el proceso de comunicación (emisor, receptor...) que dotan de vida propia a estas imágenes y, por tanto, de significado cambiante y en continua interlocución con su entorno. Esta riqueza de matices a la hora de apreciar un significado desde un determinado punto de vista aumenta, si cabe, al presentar la imagen en combinación con el texto, tal y como aparece en las publicaciones ilustradas.

De forma concreta, el desarrollo de la prensa, ya presente en épocas anteriores, pero con un estallido en la centuria decimonónica vinculado al nacimiento del concepto de opinión pública y ciudadanía, será un instrumento clave a la hora de difundir mensajes a través de la imagen en sus múltiples formas⁴. Este desarrollo se manifestará bajo múltiples formas y géneros, siendo uno de los más destacados por su poder de influencia y de desarrollo el uso de la sátira, tanto a través de textos como a través de la difusión en masa de un instrumento cómo será la caricatura⁵. En el caso

² Así lo señala el profesor Gonzalo Capellán al referirse a la *Cultura visual* como «un conjunto de preocupaciones en torno a lo visual que combinan una profunda reflexión teórica con un conjunto de consideraciones prácticas en torno a las imágenes, los discursos, la visualidad, los objetos, los medios de comunicación...» (Capellán de Miguel, 2020, p. 175).

³ A partir de obras como las de Gombrich o Freedberg (Freedberg, 1989).

⁴ Si bien la imprenta supuso una revolución, el desarrollo de una literatura en forma de pasquines y publicaciones periódicas a partir del siglo XVIII será un auténtico revulsivo para facilitar el transporte de ideas, conceptos...

⁵ El enfrentamiento político, en un siglo marcado justamente por esto, no podía permanecer al margen de esta nueva arma (periódicos en lugar de cañones, refiriéndonos justamente a la publicación que nos ocupa). De esta forma, y centrándonos exclusivamente en el mundo de la caricatura, suele señalarse como su precursor al ilustrador inglés James Gillray o al francés Charles Philippon, con su revista *La Caricature* (1830-1835), pero su difusión, concretamente en el mundo iberoamericano, será rápida y en pocas décadas encontramos numerosos ejemplos a uno y otro lado del Atlántico (Capellán de Miguel, 2020, pp. 179-180).

español, será durante el Sexenio democrático (1868-1874) cuando la prensa, y más concretamente la de contenido satírico, tenga un mayor desarrollo, si bien el antecedente inmediato será el período isabelino, en el que cuajaran las influencias extranjeras, principalmente de la conocida *La Caricature* y de otras publicaciones que siguieron su estela (Capellán de Miguel, Garrido Martín, 2010: 83-114, y Capellán de Miguel, 2010: 23-62). Proliferaron, por tanto, publicaciones de ámbito nacional y provincial durante todo el reinado de Isabel II en las que la sátira y la caricatura tendrán un papel fundamental, contribuyendo, con su difusión, a la extensión del debate y al enfrentamiento político y a la formación de una cultura política y de opinión entre la ciudadanía (Capellán de Miguel, 2010: 42 y ss.).

Muchas de estas publicaciones no tenían una duración prolongada, ni tampoco lo pretendían, sino que surgían al hilo de un determinado suceso o proceso y luego se reconvertían y se adaptaban a los cambios políticos, sirviendo a los intereses que en cada momento podían resultar más sobresalientes. En el caso que nos ocupa, nos centraremos en una publicación periódica vinculada a un hecho concreto, la Guerra de África, cuya importancia resulta evidente al tratarse de la acción bélica exterior más importante del Estado español desde la pérdida de la mayor parte del imperio colonial en la década de 1820⁶.

LA IMPORTANCIA DE LA PRESENCIA INTERNACIONAL DEL NUEVO ESTADO LIBERAL NACIONAL. LA GUERRA DE ÁFRICA

En este contexto, con el nacimiento de la contemporaneidad se asocia tradicionalmente la consolidación de un nuevo modelo de Estado, el liberal-burgués, que con mayor o menor éxito intentaría implantarse en la mayor parte de Europa en este período. El proceso de implantación de este nuevo modelo de Estado no sería fácil en casi ningún caso, pues lo que en Francia se llamó Antiguo Régimen no siempre se resistió a ceder el terreno sin oponer resistencia y las propias contradicciones preconizadas por liberales

⁶ Esta importancia no pasó desapercibida a los contemporáneos y pasaría a formar parte, de forma principal, del debate político de la época. Así, sin mencionar su presencia en publicaciones periódicas más generalistas, tendrá un papel fundamental en publicaciones como *El Mundo militar*, *Crónica del Ejército y la Armada de África*, *El Correo de África* o *El Museo Universal*. En el punto contrapuesto a estas publicaciones se encuentra la que nos ocupa, *El Cañón Rayado*, que abordará la misma temática, pero desde un punto de vista eminentemente satírico (Iglesias Amorín, 2019, pp. 104-131).

y burgueses tampoco contribuyeron. En el caso español, este proceso de creación de un nuevo modelo de Estado debió enfrentarse a otra realidad que sería la pérdida de la mayor parte del imperio colonial y la necesidad, impuesta, de crear desde cero, una «nación» con los restos resultantes del naufragio imperial (Pérez Serrano, 2019: 237-245).

Una monarquía, reticente en principio a las ideas liberales, habría de transigir con las mismas obligada en buena parte por la amenaza que suponían de forma evidente las Guerras carlistas y de forma, quizás no menos evidente, pero sí más trascendente, por la gran cantidad de cambios que se desarrollaban de forma vertiginosa tanto en el interior como en el exterior del país. Los obstáculos a este proyecto fueron evidentes, amén de los propios enfrentamientos internos, el nuevo Estado liberal nacía débil en la mayor parte de las cuestiones importantes (un país derrotado tras la Guerra colonial y muy esquilado tras la Guerra de la Independencia, una Hacienda en bancarrota, la amenaza de los defensores del absolutismo como la Iglesia o la nobleza, el ya mencionado carlismo o las injerencias de potencias extranjeras como Francia o Inglaterra son sólo algunas de las cuestiones que debían demandar su atención). La resolución de estas cuestiones, quizá de índole más práctica para su propia supervivencia, debía ir pareja a la construcción de todo un entramado teórico que legitimara y contribuyera a crear el concepto de nación, que tan importante era para aunar el respaldo de un nuevo actor político, la ciudadanía. Desde un punto de vista legislativo se desarrollaron varios proyectos de Constitución, cuya sucesión en tan poco tiempo no es sino evidencia de esta debilidad intrínseca del proyecto, así como numerosas iniciativas legislativas en distintos órdenes tales como el económico, la administración territorial, la educación... tendentes a fortalecer la idea de nación y su implantación en todos los rincones de su territorio.

La acción exterior, olvidada en buena parte de la primera mitad del siglo por el imperativo de las circunstancias, debía retomarse prestamente de cara a apuntalar el prestigio exterior del Estado y a contribuir al nacimiento de una conciencia colectiva de pertenencia a un proyecto común, orlado, a ser posible, por tintes de prestigio. En este contexto, era imposible competir en pie de igualdad con otros países de nuestro entorno como Francia o Inglaterra, por lo que la opción más factible era intentar reverdecer los laureles del imperio a partir de las áreas de influencia que aún poseía nuestro país, sea en Iberoamérica o en el Magreb (Pereira Castaños, 2017: 435-462).

Así, la creciente debilidad de los Estados norteafricanos los convertía, de algún modo, en potencial objetivo de esta acción exterior. Por otro lado, el nacimiento del imperialismo contemporáneo hizo que numerosas potencias posaran sus ojos sobre lo que hoy es Marruecos, lo que sin duda podría herir los sentimientos de una antigua potencia como España que consideraba estos territorios como inherentes a una cierta área de influencia (Salas Larrazabal, 1992, Nogué y Villanova., 1999, Morales Lezcano, 2000, Rodríguez Mediano, De Felipe, 2002, Martín Corrales, 2002, y Villatoro Sánchez, 2017). Así, mientras que Francia e Inglaterra aumentarán sus intereses en el territorio, España intentará, en un período de cierta tranquilidad interna, obtener algunos beneficios territoriales y económicos en torno a sus antiguas posesiones. Esto se enfrentaba a la evidencia de que, a lo largo del XIX, a diferencia del XX marcado por la hegemonía francesa en la región, la potencia con mayor presencia en Marruecos será Gran Bretaña, quien desde su posición privilegiada en Tánger se situará «a la cabeza de la campaña de apertura de los mercados marroquíes, al tiempo que socavaba la autoridad y la independencia financiera del soberano alauita» (Cajal, 2003: 127).

A pesar de esta hegemonía inglesa en el mar, y muy especialmente en ámbito del Magreb y del Estrecho de Gibraltar, tanto Francia como España apuntarán cierto interés en el territorio norteafricano enmarcado en una política más amplia de expansión internacional⁷. En el caso español, la sucesión de Gobiernos de la Unión Liberal entre 1854 y 1863 dio cierta estabilidad a la monarquía isabelina y pretendió desarrollar una política internacional, en muchos casos al amparo de la francesa y contraria al oponente tradicional que era Inglaterra, que dotarán de cierto prestigio la imagen de un Gobierno y un Estado fuertes tras varias décadas de debilidad tanto en el plano interno como externo. Estas acciones exteriores se concretarán en la participación efectiva de tropas españolas en México, Santo Domingo y el Pacífico, pero sin duda, la acción de mayor repercusión será la conocida como Guerra de África, que se desarrollará entre 1859 y 1860.

En octubre de 1859 se declarará la guerra al sultán de Marruecos tomando como pretexto acciones hostiles en el entorno de Ceuta y se iniciará

⁷ En el caso francés, el proyecto capitaneado por Napoleón III pretendía desarrollar una especie de Imperio Latino con capital en París, cuya aventura más representativa quizás sea el intento de sostener militarmente el gobierno afín del emperador Maximiliano en México, pero que contaría con muchas más acciones tanto diplomáticas como militares.

una ofensiva orlada por el más fuerte patriotismo por todas las autoridades militares y políticas. Sin entrar en detalle en el contenido de las operaciones militares, sí puede concretarse, como hecho más destacado, la toma de Tetuán en 1860. A este episodio siguieron negociaciones de paz por las que España devolvió una plaza que en la práctica no hubiese podido mantener a cambio de aumentar sus posesiones en torno a Ceuta y Melilla y en Santa Cruz de Mar Pequeña (futuro Sidi Ifni), una indemnización de 100 millones de francos y diversos tratados comerciales preferentes con Fez.

La Guerra de África sería, por tanto, presentada, y sentida en buena parte de la sociedad civil, como una empresa heroica en la que, de algún modo, se actualizaban los pasados éxitos imperiales de la Monarquía Hispánica en el nuevo régimen liberal⁸. Esta visión, en cualquier caso, no podía limitarse a la labor de cronistas y políticos, más aún, en un siglo marcado, como ya se ha señalado más arriba, por el incipiente nacimiento de la opinión pública y el creciente uso de la imprenta y la imagen –escrita y visual– para transmitir contenidos de carácter político. En este sentido, artistas y escritores desarrollarán un doble papel a la hora de conformar esta imagen, de un lado, recogiendo un sentido popular de apoyo a la contienda, y, de otro, contribuyendo al objetivo oficialista de crear una imagen de una guerra triunfalista de la nueva nación, en parte por propio convencimiento y en parte como muestra de apoyo a las ideas liberales frente al Antiguo Régimen.

Destacarán las visiones de los llamados «testigos de la guerra», como Fortuny o Alarcón, que se desplazaron hasta allí para retratar los principales sucesos. El primero de ellos, claramente inspirado por los lienzos monumentales de David pero tamizados por un aire romántico innegable, nos mostrará las principales batallas contribuyendo a crear una imagen no sólo de la Guerra, sino del propio Marruecos y de su papel en el desarrollo de nuestra nación. El segundo, a través de su obra *Diario de un testigo de la Guerra de África*, nos ofrece, desde su propia imagen de portada (ilustración 1) una visión prolija de la importante labor de España en territorio africano, tanto desde el punto de vista de su brillante papel militar como de su capacidad como agente civilizador (Rodríguez Fischer, 2017: 161-175).

⁸ Esta visión que se presenta de la Guerra de la África desde instancias oficiales no es, de ningún modo, ajena a un sentir general del pueblo en cierto modo favorable a esta contienda. En este sentido, se ha señalado el apoyo civil a la contienda desde varias ciudades como Barcelona, Bilbao o Madrid.



Ilustración 1. Hazaña del cabo de húsares, Pedro Mar. *Diario de un testigo de la Guerra de África* (1860, portada y p. 61). Biblioteca Virtual de Andalucía.

La obra de Alarcón resulta muy ilustrativa en este sentido pues, al ofrecer un formato de texto ilustrado, nos permite, salvando las distancias, comparar con la visión que del mismo hecho se dará desde la prensa satírica de la época. Así, la obra es una fuente de información muy valiosa desde distintos puntos de vista. Centrándonos en sus ilustraciones, muchas de ellas hacen referencia a paisajes o descripciones costumbristas del Marruecos de la época, otras son retratos de operaciones militares y otro buen número de ellas son retratos, desde un punto de vista muy oficial, de los distintos mandos militares que participaron en el conflicto. En líneas generales destaca una visión que resalta el papel de estos mandos y de los políticos de la Unión Liberal, que muchas veces eran la misma cosa (piénsese en O'Donnell y en otros militares de la época)⁹. A la hora de ilustrar esta visión puede

⁹ A la hora de referirnos a las ilustraciones de la obra de Alarcón no podemos dejar de mencionar a su autor, Ortego, uno de los caricaturistas más famosos de la época que en

destacarse, quizás, el caso de Prim, cuya imagen de salvador de la patria aunando la defensa del régimen liberal y los valores tradicionales del ejército se está gestando en este momento. En este sentido, en varias ilustraciones de la obra de Alarcón se convierte en exponente de este ejército moderno que, a través de sus hazañas, se convierte en defensor de las nuevas ideas liberales (no debe dejar de recordarse, salvando las distancias, el modelo de Napoleón en Francia) (ilustración 2).

La importancia de estas imágenes, tanto en el ámbito estricto de las ilustraciones como en el marco cultural más amplio que transfieren, no se circunscribe al ámbito de difusión de la propia obra de Alarcón o de otras similares. Así, al igual que otras imágenes a lo largo de los siglos, se reutilizan y se difunden de forma ajena a la obra original formando parte de otras publicaciones, muchas veces agrupadas en álbumes o compendios donde se combinaban datos oficiales con ilustraciones, informaciones variadas..., y editadas muchas veces en imprentas diferentes y de distintas localidades, multiplicando, por tanto, su poder de difusión¹⁰.

La realidad militar y política del conflicto no siempre se correspondía con esta visión, y así ha sido puesta de manifiesto por numerosos autores, contraponiendo esta imagen victoriosa con un rol en el escenario internacional totalmente secundario. Episodios como el aprovisionamiento, o más bien la falta de él, de las tropas españolas al otro lado del Estrecho o los efectos de epidemias como el cólera apuntan la falta de previsión y la incapacidad logística y organizativa del Estado. La debilidad manifiesta del ejército español era evidente incluso frente a un ejército poco preparado y tecnificado como era el marroquí; lo que impedía el desarrollo de una acción más ambiciosa. En el ámbito político, la capacidad de influencia de

este caso, y ofreciendo una imagen totalmente opuesta a su habitual caricatura política, presenta una ilustración seria y supuestamente «descriptiva». En este sentido debe señalarse el papel de los ilustradores y caricaturistas de la época que debían compaginar su actividad en sentido profesional con su colaboración y participación en determinadas publicaciones con caricaturas y otros elementos que pudieran considerarse de género menor, aunque a través de ellos se nos ofrezca una mayor cantidad de información para los historiadores.

¹⁰ Entre esta documentación podemos destacar, aparte de la publicación periódica ordinaria, la aparición de álbumes o compendios como puede ser el *Álbum de la Guerra de África*. Formado con presencia de datos oficiales y publicado por el periódico *Las Novedades*. Madrid, Imprenta de las Novedades, 1860 (Disponible en Internet en el repositorio de la Biblioteca Digital Hispánica [<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000000954&page=1>], consultado por última vez el 27/09/2021).

otras potencias europeas, en concreto la ya mencionada presencia de Inglaterra desde la cercana Tánger, contribuía a coartar totalmente la acción española más allá de algunas victorias más o menos aisladas y más o menos vistosas desde un punto de vista propagandístico (Serrallonga Urquidi, 1998: 233-260).



Ilustración 2. El General Prim en la batalla de los Castillejos. *Diario de un testigo de la Guerra de África* (1860: 65). Biblioteca Virtual de Andalucía.

EL CAÑÓN RAYADO. PERIÓDICO METRALLA DE LA GUERRA DE ÁFRICA

Este conflicto, según se ha señalado más arriba, fue interpretado ya por sus contemporáneos con la importancia que representaba no tanto por los intereses geoestratégicos a que respondiera, que más bien eran nulos, sino por

la necesidad que pretendía cubrir a la hora de apuntalar un nuevo Estado tras décadas de inestabilidad. Ya hemos señalado cómo desde el mundo de la ilustración y la publicación impresa se contribuyó a presentar esta idea. El mensaje, en cualquier caso, no sería unánime y podemos encontrar visiones mucho más diversas. La prensa y más concretamente la de carácter satírico también se acercará a esta temática, y si bien podía coincidir en determinados aspectos, como la defensa de las ideas liberales, difería en otros muchos, de forma evidente en lo formal.

El Cañón Rayado será así una de las publicaciones periódicas aparecidas a mediados de la centuria decimonónica con una trayectoria temporal y temática limitada, al estar vinculado de forma explícita a un conflicto bélico que no habría de prolongarse más que unos meses¹¹. Esta limitada trayectoria no será pareja a su trascendencia, tanto por su papel como exponente del desarrollo de la prensa satírica en nuestro país como por su contribución, de forma consciente o inconsciente, a la labor de construcción de una conciencia nacional, a través de sus medios, y en este caso recurriendo a un elemento recurrente, el enemigo exterior¹².

Desde un punto de vista artístico y visual, según ya ha señalado en su tesis doctoral Antonio David Palma Crespo (Palma Crespo, 2015) y según hemos indicado más arriba, el uso de la imagen artística y visual en el contexto de la Guerra será un arma política de gran calado en una gran variedad de formatos, tanto grandes lienzos inspirados en las obras de David (véase Fortuny, Sigüenza...) como las distintas publicaciones de grabados e ilustraciones. En este sentido, en muchas de estas publicaciones se apuntan

¹¹ Esta publicación contaría con un total de 24 números que se publicaron entre el 11 de diciembre de 1859 y el 22 de marzo de 1860, coincidiendo con el desarrollo del conflicto (ilustración 4). Se editó en la Imprenta de Euterpe, de J. Anselmo Clavé y A. Bosch y desde un primer momento mostró su intencionalidad de ofrecer una visión satírica de la guerra a través de caricaturas y grabados en boj. Puede destacarse entre los escritores que realizaron aportaciones al medio a Arcadio Luque, Antonio Altadill, José María Torres o Manuel Angelón, muchos de ellos vinculados de un modo u otro con el proyecto político liberal (Pérez Sarmiento, 2013: 255-282).

¹² Según se señala en el repositorio digital de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España a la hora de describir la publicación «a pesar de su corta existencia, la publicación debió alcanzar importantes tiradas para la época, teniendo sus caricaturas enorme difusión» (Disponible en Internet en [<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0004017465>], consultado por última vez el 17/08/2021). En este sentido, su poder a la hora de difundir un determinado mensaje acerca de la Guerra de África resulta evidente y sus implicaciones en el debate político y social vinculado a esta no debe menospreciarse en ningún caso.

y adelantan tendencias en el ámbito de la comunicación política, como el uso de la caricatura de forma masiva combinada con una visión igualmente ácida y crítica en los textos escritos (Palma Crespo, 2015: 77-80).



Imagen 3. Cabecera de *El Cañón Rayado*. Colección GCdM.

Ya desde el primer número, la obra dejaba clara su inspiración e intenciones, señalando en su editorial inicial su interés en seguir el ejemplo de *Le Charivari*, publicación periódica francesa que utilizaba la caricatura como medio de expresión. En este sentido, según explica en el mismo apartado, su título no deja lugar a dudas, pues su comparación con el instrumento bélico del cañón no es sino la metáfora para asimilar su mensaje a un proyectil que justamente al usarse el cañón rayado (arma francesa que al incorporar estrías en su diseño permitía un mayor alcance en el disparo de sus proyectiles) pretendía tener un mayor radio de acción, es decir, llegar a un mayor público que el que podía ver las obras institucionales, sea a través del canal escrito (programas, discursos...) o visual (cuadros institucionales, ilustraciones oficiales...) (Iglesias Amorían, 2019: 104-131).

De entre los números consultados pueden destacarse algunas ilustraciones especialmente significativas. Por ejemplo, en su primer número (ilustración 4) dedica toda una página a ilustrar los precedentes de la guerra a través de una serie de viñetas que, desde un punto de vista formal recogen claramente la influencia de la caricatura francesa, pero también la tradición de la literatura

de cordel y de los cuentos de ciego en su intento de provocar «la burla y el patriotismo colectivo» a partir de la representación del enemigo.

PRECEDENTES DE LA GUERRA DE ÁFRICA.



1 Los moros del Rif dan una muestra de su valor midiendo sus armas con las armas de España.



2 Después de lo cual vienen sobre Ceuta, que corresponde a su invitación con española galateas.



3 Al remor de la zambra despierta el lionibero y pide al emperador de marruecos una satisfacción campida.



4 El Emperador Abd-Er-Rhman se sale del paso marionando lo mejor que sabe.



5 Admirados los marruecos de lo prudente con'tacta del viejo emperador, resueltos por casualidad imitaria, a pretexto de quien heredará el trono.



6 En medio de esta paz octaviana cae como una bomba el ultimatum de España.



7 Acto continuo los cuerpos del ejército marroquí sienten irresistibles impulsos de hacer fuego.



8 Y el imperio respira ajonar suyo, el humo de la pólvora africana.



9 A la vista del lion español que atraviesa el estrecho, varias naciones de Europa abren localidades en el teatro de la guerra.



La guerra se convierte en una especie de gran teatro al que, según señala la publicación, asisten expectantes el resto de las naciones europeas, identificadas igualmente a partir de personajes estereotipados. En el caso de los contendientes, el marroquí aparece como una caricatura en sentido estricto de la palabra, absolutamente ridiculizado y rozando la animalización¹³. La Guerra de Tetuán de 1860 fue presentada, por tanto, como un éxito militar de la Monarquía de Isabel II y de uno de sus políticos más sobresalientes, O'Donnell; sin embargo, la realidad resultó bien distinta, desmintiendo la visión que nos ofrece Pedro Antonio de Alarcón, y desde un primer momento la campaña en suelo africano se convirtió en un precedente de lo que serían los conflictos en torno al Protectorado durante el siglo xx. María Rosa de Madariaga escribirá refiriéndose a estos sucesos:

«La guerra de Tetuán sigue apareciendo para muchos rodeada de un aura romántica que contribuyeron a crear escritores como Pedro Antonio de Alarcón, con su famoso Diario de la guerra de África, o pintores como Mariano Fortuny, con su espectacular cuadro La Batalla de Tetuán, muy en el estilo orientalista a lo Delacroix. La realidad era, sin embargo, muy diferente. Tras las estampas llenas de colorido, que describe Pedro Antonio de Alarcón, de hermosos jinetes árabes, de ojos negros y nariz aguileña, caracoleando en briosos corceles, envueltos en blancos albornoces y blandiendo refulgentes alfanjes o cimitarras, evocadoras de los romances fronterizos del siglo xv, tras las escenas de alegres soldados tocando la guitarra, la bandurria o la pandereta [...], se ocultaban realidades menos jubilosas. [...] En enero de 1860, el furioso temporal desencadenado en el Estrecho impidió a los buques acercarse a la costa para aportar provisiones y cuando las raciones empezaron a escasear, los soldados pasaron hambre. No disponían más que de galletas empapadas con agua corrompida. Los caballos y las acémilas, sin pienso ni avena, caían muertos. Los soldados llamaron a aquel lugar «el campamento del hambre». Veinte mil hombres se encontraban atascados en un lodazal, azotados por el viento y la lluvia, con los enfermos que morían en las tiendas, la mayoría de ellas tumbadas o arrancadas de cuajo por el huracán, y los heridos que yacían en mantas mojadas tiritando de fiebre y frío» (Madariaga, 2005: 23).

¹³ Estos aspectos, que pueden resultar frecuentes en la propaganda a la hora de «cosificar» a un determinado oponente en un conflicto bélico, evolucionan a lo largo de los distintos números mostrando una imagen absolutamente racista y tildada de estereotipos en los que el marroquí es poco más que un mono, denominación que también hace un grotesco juego de palabras con el apelativo moro. En la propia imagen a que nos referimos más arriba, señala sus acciones de forma sarcástica y satírica, e incluso afirma que lo más prudente por su parte, poniendo como ejemplo al propio emperador, es morir ante el conflicto que se les avecinaba.

Por el contrario, España es caracterizada como un noble y templado león, imagen muy usada para identificarse con el Imperio español y que, de algún modo, señala una cierta tradición de influencia histórica sobre el área nor-afriicana partiendo de las conquistas castellanas y portuguesas en la zona durante la Baja Edad Media. La contraposición con el personaje marroquí también es evidente no sólo en su aspecto, sino también en su proceder, pues frente a acciones irreflexivas y aparentemente fruto de la apetencia del momento se muestra un modo de actuar ajustado a un procedimiento tradicionalmente aceptado y respetado (petición de explicaciones, ultimátum...)¹⁴.



5.^a
El coloso de Rodas.

Ilustración 5. El Coloso de Rodas, *El Cañón Rayado*, 31-1-1860. Colección GCdM.

¹⁴ Esta visión dicotómica entre una España, no sólo poderosa, sino garante de toda una tradición de principios casi caballerescos, frente a un enemigo absolutamente débil, mal organizado y displicente, resulta cómica en todos los sentidos de forma evidente. En este sentido, tan caricaturizada, en el sentido de exageración superlativa aislada de la realidad, resulta la imagen que se ofrece de Marruecos como de España. Al referirnos al conflicto ya hemos mencionado las dificultades prácticas que encontró el ejército española para llevar a cabo su «gloriosa empresa» y la caricaturización del mismo resulta más que evidente a lo largo de las páginas del periódico.

Un ejemplo de esta visión del ejército es la ilustración de su número de 31 de enero de 1860 (ilustración 5), en la que aparece una representación alegórica del Ejército español cual coloso de Rodas con un pie a cada lado del Estrecho (cit. Palma Crespo, 2015: 78). En este caso, la caricatura se puede interpretar como una visión general de todo el ejército, pero también hace un juego de palabras con el General Caballero y Fernández de Rodas, uno de los mandos que participaría en el conflicto. En cualquier caso, la mera presencia, justo a los pies del hercúleo soldado, de los rótulos de Tánger y Gibraltar recuerda el nombre del auténtico gendarme de este punto del mundo¹⁵.



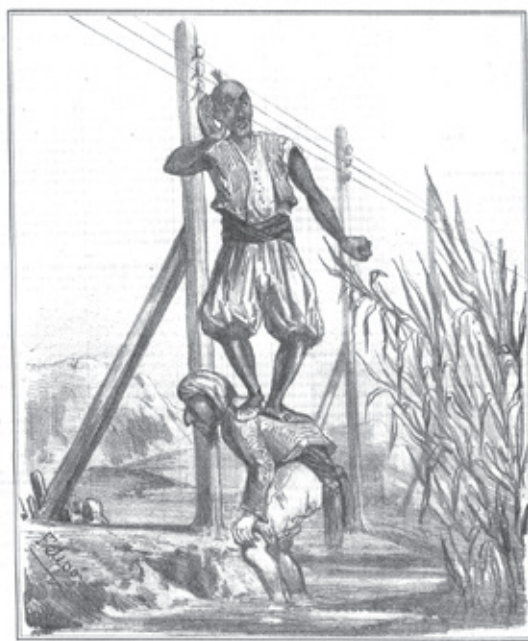
Las tres grandes pirámides de Egipto.

Ilustración 6. Las tres grandes pirámides de Egipto. *El Cañón Rayado*, 31-1-1860. Colección GCdM.

¹⁵ En este sentido, si bien desde la propaganda oficial se pretendía asimilar este conflicto como un jalón más dentro de un glorioso proyecto imperial de hondas raíces históricas, la realidad, y así era conocido por los contemporáneos, se acercaba más a un sueño que, si alguna vez representó una realidad, finalizó en Trafalgar.

Esta imagen de superioridad superlativa, combinada con una visión grotesca y racista del enemigo, podemos verla en otra ilustración del mismo número, en el que aparecen cabezas cortadas de marroquíes a modo de trofeo apiladas como pirámides de Egipto (ilustración 6) en otro modo de paralelismo –ciertamente macabro– que también nos habla de la imagen que del marroquí se estaba conformando en la sociedad española y que se mantendría a lo largo de toda esa centuria y la siguiente (Iglesias Amorín, A., 2019, 110).

Esta visión racista del enemigo es una constante a lo largo de las ilustraciones del periódico. En ese sentido puede destacarse igualmente la aparecida en marzo de 1860 (ilustración 7) en la que se muestra a los espías marroquíes haciendo especial hincapié en su actitud primitiva y su escaso conocimiento de lo que podemos considerar los avances de la modernidad. En este caso, no sólo no cuenta con una escalera para elevarse la víctima de la burla, sino que pretende oír a través de los cables del telégrafo los mensajes transmitidos por los españoles.



Espías marroquíes.

Ilustración 7. Espías marroquíes. *El Cañón Rayado*, 15-3-1860. Colección GCdM.

Esta imagen arquetípica y racista no sólo se circunscribirá a España y Marruecos, ya hemos visto de soslayo en la primera de las ilustraciones cómo se ha representado al resto de naciones europeas recurriendo a estereotipos nacionales, y también es constante a la hora de referirse a otros actores del conflicto, recogiendo, cómo no, estereotipos negativos de larga tradición en la cultura popular de nuestro país. Al referirse a los judíos en uno de sus últimos números también los muestra como personas sibilinas poco dignas de confianza que cambian de actitud en función de a quiénes se dirijan, ayudando, ora a los marroquíes, ora a los españoles (ilustración 8).



Ilustración 8. El judío de ayer, el judío de hoy. *El Cañón Rayado*, 22-3-1860. Biblioteca Nacional de España.

Esta imagen general que se ofrece del marroquí y del conflicto de la Guerra de África a través de *El Cañón Rayado* se irá conformando igualmente a partir de la dialéctica que establece con otras publicaciones similares. Ya hemos señalado más arriba algún ejemplo de publicaciones de carácter más serio u oficialista, pero también encontramos publicaciones similares a la ya mencionada que, de forma parcial o total, tratarán igualmente el conflicto desde un punto de vista satírico¹⁶. De hecho, en la misma ciudad en que se edita *El Cañón Rayado* es coetánea otra publicación, quizás más generalista,

¹⁶ Otra publicación similar aparecida en el mismo contexto puede ser *El Moro Muza (Periódico satírico burlesco de Costumbres y Literatura, dulce como los dátiles, nutritivo como el alcuzcuz)*, que nació en octubre de 1859, dirigido por Juan Martínez Villergas.

pero que debido a la actualidad del tema de la guerra de África le dedicará importantes páginas. Nos referimos a *El Café. Semanario pintoresco de Barcelona*, que se publicará entre 1859 y 1861 y que también tratará de forma satírica el tema aportando matices a esta visión general e incluso llegando a dialogar, en sentido literal, con el mensaje emitido desde *El Cañón Rayado*.



Ilustración 9. Por Felipó. *El Café*, 21-11-1859, p. 5. Colección GCdM.

Así, en varios números que coinciden con la fecha del conflicto y sus prolegómenos se dedican artículos al hecho, destacando su vinculación con la sociedad, catalana particularmente, y se ofrecerá en varias de las caricaturas de la revista una visión particular del marroquí y del conflicto. En este caso son de destacar las ilustraciones de Eusebio Planas, firmando bajo el conocido seudónimo de Felipó, caricaturista clave del periodo que no sólo ofrece una visión de los hechos y los personajes, sino que le aporta otra dimensión de crítica a los mensajes emitidos desde otra prensa, particularmente

la gibraltareña y, por ende, y de su vinculación con los intereses británicos en el territorio (ilustración 9).



Ilustración 10. Croquis por Felipó. *El Cafè*, 15-1-1860, p. 5. Colección GCdM.



LA IMPORTANCIA DE LA PRENSA SATÍRICA A LA HORA DE PRESENTAR LA GUERRA ANTE LA SOCIEDAD

La prensa constituye un elemento de importancia capital en el siglo XIX por su capacidad para difundir y hacer arraigar conceptos políticos en un momento en que la opinión pública y la ciudadanía empezarán a cobrar importancia en el conflicto político. Esta situación, unida al proceso de construcción-transformación que estaban viviendo los distintos Estados europeos en este momento, la constituyen en una fuente de gran importancia para el historiador, no sólo a la hora de conocer los mensajes y las informaciones que se pretendían difundir, sino también a la hora de recoger estas mismas ideas de las que se hacía eco la sociedad.

La prensa satírica, y el periódico que nos ocupa es buen ejemplo de ello, constituye un exponente aún más claro de este aspecto, pues en su exageración a través de la caricatura nos expresa el mensaje de una forma mucho más libre y descarnada ofreciendo una fuente de información mucho más rica desde un punto de vista cualitativo. En este sentido, la mera referencia en el editorial de su primer número a la guerra «tan necesaria y tan justa como la que España tiene inaugurada» muestra una ambivalencia que parece calculada justamente en el marco de una publicación de carácter satírico.

El interés de la publicación, en este sentido, parece de forma prudente auto-limitarse a ofrecer un cierto entretenimiento o diversión a la hora de informar del conflicto según manifiesta el referido editorial. No se trataba ni mucho menos de defender la acción del Gobierno, ni por el contrario de usarla en su contra, sino de hacer, desde la imprenta del periódico, un servicio a la patria desde el puesto ocupado por redactores y artistas. A través de sus páginas se muestra una visión ciertamente crítica con la política española, con el modo de hacer política en el exterior, pero a la vez se está contribuyendo a conformar un cierto sentimiento nacional frente a un oponente exterior.

La caracterización racista y estereotipada del marroquí no es una cuestión inocente, más allá de valoraciones de índole ética o moral, sino que responde a un proceso de «cosificación» y «animalización» de un contrario que contribuye justamente a la construcción de una identidad colectiva nacional. Desde este punto de vista, la difusión de estas imágenes contribuirá, como señalaba efectivamente el editorial del primer número, al fortalecimiento de un sentimiento nacional. La visión peyorativa, no ya del marroquí, sino del «moro», se construirá, al menos en parte, en este momento. Así, señala

Iglesias Amorín que «esta visión extremadamente deformada de la realidad, que ofreció una imagen tan peyorativa del moro que alcanzaba lo grotesco, tuvo un papel nada desdeñable a la hora de condicionar la imaginación de muchos contemporáneos. Ante la relativa escasez de otras imágenes más realistas con las que contrastar, no es difícil entender que muchos españoles asumiesen elementos de esa imagen caricaturizada del enemigo» (Iglesias Amorín, 2019: 110).

Esta concepción debe ser matizada igualmente partiendo de una comprensión práctica del fenómeno de la comunicación, como es el comprender la predisposición del receptor a aceptar esta visión deformada bajo el prisma de la caricatura. En este sentido, sin esta cierta predisposición la difusión de las mismas hubiese sido limitada. En sentido contrario, la difusión de la misma, por esta publicación y por otras, sería la que efectivamente contribuiría a su conformación y arraigo definitivos a la hora de definir los conflictos con Marruecos en décadas posteriores y que se repiten constantemente hasta nuestros días (Iglesias Amorín, 2014).

La prensa satírica, y así lo indica el caso que nos ocupa, contribuirá de forma más o menos consciente a la creación de esta imagen peyorativa del marroquí tildado de displicente, incivilizado, atrasado... que se mantendrá en décadas posteriores y que será usado por sucesivos Gobiernos para justificar acciones de todo punto irracionales tanto en el exterior como en el interior.

Esta visión negativa del marroquí iría orlándose con nuevas atribuciones del mismo signo según se fue asimilando el conflicto. La presencia de brotes de cólera en el ya mencionado «campamento del hambre» parece estar en el origen, dentro de un contexto de animadversión hacia el marroquí, de la identificación del mismo con la difusión y propagación de la enfermedad. Esta visión se consolidaría en la epidemia de 1865 y estaría en el origen de una visión insalubre de las gentes y del territorio que se mantendrá en sucesivos conflictos.

Esto, no obstante, no será óbice para mostrar una visión extremadamente crítica con el Gobierno español y sus decisiones desde un mensaje, a priori, tendente a contribuir al éxito de su empresa, pero que en el fondo desenmascaraba las contradicciones de la misma.

Esta imagen de la guerra de África, todavía en construcción en el momento que nos ocupa, es aún compatible con un halo ciertamente romántico que aún rodeaba al conflicto de 1859-1860. Según señala el propio Iglesias

Amorín en su tesis (Iglesias Amorín, 2014: 418 y ss.), el objetivo del Gobierno de desarrollar la acción exterior como elemento fortalecedor de la identidad nacional en torno a él se vio respaldado por un apoyo a la contienda muy destacado que no se repetirá en sucesivos conflictos en el mismo entorno. El exotismo del entorno visto desde la perspectiva romántica, el anhelo por un proyecto nacional demandado por muchos intelectuales... dotará a la contienda de un cierto atractivo al que se unirá una preocupación básica por parte del pueblo y la ciudadanía por la misma. Este halo romántico y el interés popular por el conflicto serán elementos que se irán perdiendo en futuros conflictos en Marruecos, quedando, por el contrario, y ya de forma permanente una determinada visión del conflicto, con un oponente estereotipado y un ejército compuesto en muchas ocasiones por personas de origen humilde que no tenían más opción que la servidumbre en tierras lejanas y en tiempos de conflicto, contrapunto patético al papel casi heroico atribuido a sus mandos militares. Se van conformando, así, los elementos más característicos de la visión de los distintos conflictos que componen las guerras en territorio africano en el imaginario colectivo español.

El interés innegable del conflicto será recogido por intelectuales, políticos y comunicadores que centrarán su mensaje en el mismo y será igualmente recibido con insaciable voracidad por un receptor sensible al mismo. La presencia de voluntarios, el interés particular del Gobierno en el conflicto, la participación de militares destacados como Prim, que capitaneará las tropas en la «victoria decisiva»... todo ello dotará a la empresa de una dimensión especial, ciertamente caricaturesca si observamos la tremenda distancia que distaba entre la realidad y el discurso oficial, mera caricatura, a la postre, de lo que allí sucedía. En este sentido, más allá del conflicto en sí y de lo que significó desde un punto de vista estrictamente político y militar, su dimensión resulta innegable pues, dejando atrás ese halo romántico que destacábamos más arriba se está contribuyendo, sensiblemente, a la conformación de visiones, identidades, conceptos en definitiva que regirán la vida política española posteriormente. La prensa satírica, según señalábamos al principio, desde su humilde pero a la vez poderosa posición será testigo y a la vez instrumento de este proceso de construcción.

5. LA IMAGEN SATÍRICA EN LA CULTURA GRÁFICO VISUAL DECIMONÓNICA. EL TESTIMONIO OCULAR DE *EL PADRE ADAM* (SEVILLA, 1868-1870) SOBRE EL EXTRAVÍO DE LA GLORIOSA

María Eugenia Gutiérrez Jiménez

Investigadora del Proyecto HICPAN¹. Universidad de Sevilla

Situar la prensa satírica ilustrada con caricaturas en el estudio de la Historia social de la comunicación periodística, esto es, de las formas culturales generadas a partir de unos modos de producción, circulación y apropiación de la prensa periódica, requiere de una mirada interdisciplinar que en esta disertación busca su anclaje entre la historia cultural, de forma particular en la historia del libro, la edición y la lectura, y los estudios visuales, en concreto las aproximaciones realizadas sobre la significación de las imágenes en el ámbito anglosajón.

Consolidada en las postrimerías del reinado de Isabel II (1863-1867) en España, esta prensa comprende una estructura narrativa que, analizada desde su materialidad y sus formas discursivas, se caracteriza por la mixtura e hibridación (Gutiérrez Jiménez, 2017). La crítica, centrada en señalar para corregir las conductas inapropiadas de la clase política tanto nacional como local, según la virtud cívica republicana, se mezcla con la comicidad. Así mismo, ambos recursos –crítica y comicidad– pueden estar contenidos en formas textuales *serias*, como artículos de fondo y partes telegráficos, o

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto PAIDI 2020 *Historia Crítica del Periodismo Andaluz* (HICPAN), con referencia: P18-RT-1552, financiado por la Consejería de Economía y Conocimiento de la Junta de Andalucía desde el 1-1-2020 hasta el 31-12-2022. En otro orden de cosas, cabe señalar que la autora ha analizado este mismo semanario satírico en otro artículo, centrado en el estudio de los números publicados en diciembre de 1868. Gutiérrez Jiménez (2018).

en formas recreativas, como chanzas, epigramas y anuncios festivos. Esta fórmula del maridaje se culmina con la inserción de la imagen satírica –en sus diferentes modalidades: caricatura política o dibujo de actualidad– en la narración temporal –periódica– de los hechos.

Considerando la prensa satírica con caricaturas como una prensa de oposición y valorando las virtualidades de su fórmula narrativa para democratizar el acceso al relato sobre lo real/cotidiano, este texto centra su análisis en una selección de formas textuales e imágenes satíricas extraídas de los sesenta y siete números del semanario satírico sevillano *El Padre Adam* (1868-1870)², dirigido e ilustrado por Luis Mariani Jiménez (Sevilla, 1825-1875?)³, publicados en la secuencia temporal del 6 de enero de 1869 (Visita 10) al 1 de octubre del mismo año (Visita 77), fecha a partir de la cual *El Padre Adam* sufre una suspensión temporal⁴.

Este periodo de tiempo es relevante por dos razones: por un lado, es el momento de expansión y consolidación de la prensa satírica (Checa Godoy, 2016), principalmente de cabeceras republicanas, no solo en las grandes ciudades, sino también en los núcleos urbanos con un índice de población medio de la periferia⁵. Y, por otro lado, el rumbo de la Septembrina y su institucionalización se convierten en acontecimientos claves para legitimar

² Se ha trabajado con la colección digitalizada de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. En línea: https://prensahistorica.mcu.es/satirica/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1002050

³ Luis Mariani Jiménez nace en Sevilla en 1825 y pudo haber fallecido en la misma ciudad en torno al año 1875. Probablemente, trabajó primero como asalariado en la imprenta de Eduardo Hidalgo y, más tarde, para Carlos Santigosa, propietario de la imprenta y litografía de la edición local de *Las Novedades*. Fue el ilustrador de los satíricos sevillanos *El Tío Clarín* (1864-1867; 1868; 1870-1871), uno de los semanarios más duraderos en las postrimerías del reinado de Isabel II, *El Clarín* (1867; 1868-1869), *La Campana* (1867-1868) y *El Padre Adam* (1868-1870). A partir de 1871 promovería la edición madrileña de *El Tío Clarín*, sin mucho éxito, y entre 1870 y 1872 colabora en la ilustración de *El Cencerro* (Córdoba, 1863; 1869; Madrid, 1870-1875), que por entonces vive su tercera época y se edita en Madrid.

⁴ El colega cordobés *El Cencerro* anunciaba en su número 50 lo siguiente: «El Capitán General de Sevilla ha hecho más que Dios. Dios echó al *Padre Adam* del paraíso; pero el Capitán General lo ha matado. Séale la ausencia ligera. Acompañamos a la madre Eva en la tristeza de su viudez» (p. 5). No obstante, el Padre resucitaría en enero de 1870, reanudando la crítica sobre el rumbo de la revolución.

⁵ Según el censo de 1860, en la ciudad de Sevilla había 116.314 habitantes. De ellos, 78.028 eran analfabetos completos y 4.351 analfabetos que solo sabían leer a muy duras penas. Dependiendo de la fuente consultada, Sevilla fue la tercera o cuarta «capital de España» en número de pobladores.

la mirada doble, característica de esta prensa, entre un lectorado heterogéneo, tanto si se considera su procedencia social como si se valora su nivel de instrucción.

Por consiguiente, se plantea el desarrollo de un doble objetivo: primero, enunciar el lugar que ocupa esta prensa en el proceso de transformación mediante el cual la cultura impresa deviene en cultura gráfico visual, considerando que tal proceso «constituyó un fenómeno [en algunos casos de alcance] masivo» (Szir, 2016: 16). Y, en segundo lugar, dilucidar las potencialidades de la imagen satírica inserta en el tejido narrativo del periódico para la transmisión de ideas y prácticas políticas en torno a la defensa de la adscripción liberal-demócrata que realiza *El Padre Adam* durante la institucionalización de la Septembrina, en concreto, a lo largo del año 1869.

El planteamiento de este doble objetivo se materializa en el análisis de los modos y las circunstancias en que es recibido, manejado y apropiado el semanario satírico por parte de la comunidad de lectores/as (Fish, 1980), definida no por las diferencias que marcan la pertenencia a un grupo social, el seguimiento que se hace de las normas y convenciones de lectura en la época o los diferentes niveles adquiridos en la capacidad lectora (Cavallo y Chartier, 2004 [1997]: 17), sino por compartir una misma relación con lo impreso, aunque los usos que se realicen del periódico sean diversos, dependiendo de las diferentes expectativas.

UNA MODALIDAD QUE ARTICULA LA CULTURA IMPRESA CON LA IMAGEN

Esta forma de abordar el periódico satírico se origina en su consideración como objeto cultural nacido de las estrategias editoriales –intervenciones– y los modos en que pudo ser manejado por sus lectores. Si bien es cierto que esta forma de aproximarse al objeto es apuntada por la Historia de la lectura (Cavallo y Chartier, 2004 [1997]; Lyons, 2012 [2009]), se presenta como una perspectiva de análisis aún incipiente en la Historia social de la comunicación en España. En general, el modo de abordar esta modalidad ha acabado generando una práctica errónea, consistente en disociar lo que se presenta de forma combinada en la fórmula periodística; es decir, se ha dejado de considerar la potencia de la imagen para remitir a las formas textuales contenidas en el periódico –e incluso a otras temporalidades, con la representación, por ejemplo, de las oposiciones entre el ayer y el hoy– y las de los textos para complementar la narración de la imagen.

A este respecto, existe una obra que sienta un precedente: *Ojos que ven, ojos que leen* (2004), coordinada por Marie-Linda Ortega, que señalaba la necesidad de convertir las relaciones entre imagen y texto en centro neurálgico de los estudios sobre la cultura gráfico-informativa desarrollada en el periodo isabelino. No obstante, siendo el siglo XIX el llamado siglo de la imagen, resulta sorprendente la escasa atención que se ha prestado al rasgo híbrido que presentan los objetos de la cultura impresa –desde el siglo XVI en adelante–, debido a, por un lado, la combinación de elementos verbo visuales en la forma de narrar la historia o los sucesos –la imagen siempre formó parte de– y, por otro lado, la diversificación en sus modos de producción, circulación y apropiación de lo impreso (Chartier, 1987), dando lugar a un contexto sociocultural con tendencia a la densificación iconográfica en la década de los cuarenta del siglo XIX. Este contexto fue determinado por la extensión de las tecnologías de reproducción de imágenes (xilografía, litografía y grabado en hueco, en metal), la diversificación de la industria tipográfica (Botrel, 1996; Martínez Martín, 2001) y la mundialización en su comercialización (Botrel, 2011).

En este sentido, Sandra M. Szir destaca que es en esas décadas –de los años treinta a los cuarenta– en las que la imagen impresa deviene «más gráfica», entendiéndolo por ello que se convierte en un elemento menos dependiente de lo escrito/impreso. Empero, subraya que «la imagen impresa en la mayoría de los casos está ligada a lo escrito, comparte con él el espacio de la página o del impreso» (Szir, 2017: 22), aun cuando la tecnología de reproducción de la imagen no sea compatible con la impresión del texto, como sucede con las láminas litografiadas en muchos periódicos satíricos. En *Ilustrar e Imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires (1830-1930)*, coordinada por Szir (2016), se percibe hasta qué punto el carácter problemático que requiere analizar conjuntamente la materialidad y visualidad de la imagen con el plano del discurso (Szir, 2017: 22), se ha podido convertir en un elemento disuasorio al investigar la prensa ilustrada, en general, o la satírica, en particular, así como los álbumes y almanaques ilustrados.

Puesto que la convergencia de la imagen con la cultura impresa se presenta como una evidencia desde la extensión de la imprenta por Europa, cabe profundizar en las razones que justifican este desplazamiento de la cultura de la imagen. En una conferencia titulada: «Cultura gráfica. Texto e imagen» (2021)⁶, Roger Chartier revisa cómo se ha afrontado el estudio de la *cultura*

⁶ Organizada por el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP-UNSAM-CO-NICET), tuvo lugar el pasado 18 de mayo de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=lyT_txamp9M Acceso 1 de junio de 2021.

gráfica en la Historia de las prácticas de la escritura. Haciendo referencia a Armando Petrucci, una de las voces más relevantes en la renovación metodológica de la paleografía, Chartier recuerda que el historiador medievalista usó dicho término en *La escritura. Ideología y representación* (2013 [1986])⁷. Mas lo hizo de un modo restrictivo, en referencia a las escrituras expuestas o los *modelos gráficos*. En segundo lugar, Chartier asevera que cuando el paleógrafo italiano usa el vocablo *cultura escrita*, tanto en *Prima lezione di paleografia* (2002), donde se confirma el estudio de la cultura escrita como la historia de todos los testimonios escritos, como en la presentación del *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, texto en el que enuncia la distinción entre la historia de la escritura, lo escrito y las normas para escribir (Petrucci, 1993: 381-382), se refiere principalmente a la representación de las ideas a través de palabras o grafías.

La posibilidad de analizar la relación de lo escrito con el universo figurativo/imaginado quedaba, por tanto, descartada. Por otro lado, durante el siglo XIX la cultura letrada en el mundo occidental se instituyó en torno a la premisa de que el «verdadero» saber se hallaba en los libros y que la lectura, como habilidad necesaria para acceder a dicho saber, debía servir a la intelección (Chartier, 2010). Esta concepción de la cultura letrada también se vislumbra en las definiciones de los verbos escribir y leer que recoge el *Diccionario de la lengua castellana* de 1899⁸. La lectura comprendería el acto de: «Pasar la vista por lo escrito o impreso, haciéndose cargo del valor y significación de los *caracteres* empleados» (1899: 593). Puesto que escribir consistía en «representar palabras o ideas por medio de letras» (1899: 418), quedando la oralización y la visión subordinadas al desciframiento de signos, sin contemplar la capacidad para imaginar y/o comprender la representación de ideas mediante imágenes.

Examinando dicha herencia cultural, nada inocua, no resulta extraño que muchos trabajos partan de la concepción de la imagen como un texto –signo– que se ha de descifrar, aun cuando se trasciende su uso como ilustración o fuente histórica. Frente a esta concepción, la imagen satírica puede ser interpretada como un testimonio de lo escrito/impreso, una materialidad ligada a otras formas discursivas que configura su principal modo de expresión en

⁷ En esta obra se describe la renovación metodológica que conllevaría el paso de la paleografía –desde un enfoque positivista– a la historia social de las prácticas del escribir.

⁸ Promovido por la Real Academia española y editado en 1899. <https://archive.org/details/diccionariodela00acaduoft> Acceso 15 de junio de 2021.

la mixtura de lo lingüístico y lo visual. De hecho, W. J. T. Mitchell, uno de los autores más representativos del «pictorial turn»⁹ en el ámbito anglosajón, define la imagen –traducida por *picture*– como un «complejo ensamblaje de elementos virtuales [ideas], materiales [tecnologías y soportes] y simbólicos [representación, discurso y significación]» (2020 [2017]: 13 y 15), que no solo refleja el mundo, sino que crea –*poiesis*– formas de *hacer/ver* ese mundo. Por tanto, dibujar/pintar la cotidianidad para la página de un semanario satírico se ha de concebir como un modo de escritura periodística, imbricada en la organización editorial del producto y potenciadora de la experimentación de lo real mediante la vista y la ficción.

EL PERIÓDICO SATÍRICO ILUSTRADO: OBJETO INTERDISCIPLINARIO

Díaz Lage, en su obra *Escritores y lectores de un día todos*, argumenta que los periódicos decimonónicos, en referencia a la prensa informativa, con sus contenidos misceláneos y breves, empiezan a valerse de las denominadas –por paradójico que suene– literaturas periódicas, aludiendo con tal nombre a las modalidades textuales que «oscilan entre lo actual y lo inactual», que habitan la tensión «entre lo caduco y lo perenne, entre lo cíclico y lo único, entre lo recurrente y lo ocurrente» (2020: 12), conformándose su estrategia en la combinación de la periodicidad, la serialización y la fragmentación (2020: 32). *El Padre Adam*, que presta atención tanto a la crítica política como a la actualidad a través de la representación cómica contenida en lo gráfico y lo visual, participa de la definición expuesta por Díaz Lage.

La propia voz narradora, *El Padre Adam*, se muestra consciente de la clave de su éxito: el maridaje entre la parte «seria» del periódico, aludiendo al contenido informativo no mediado por la sátira, y la parte «festiva», materializada en viñetas cómicas mediante las cuales se trata la política y las costumbres (Visita 77). *El Padre Adam*, acompañado por Patricio, su paje y ayudante en la tarea de vigilar el rumbo de la Revolución, se define en su primera época como un periódico «satírico, de política y costumbres, con caricaturas, láminas de actualidad y otras cosas que verán los que sean hijos de Adam e hijas de nuestra madre Eva». A partir del 19 de mayo de 1869

⁹ Se asienta sobre el axioma de que las imágenes visuales han reemplazado a las palabras en la cultura contemporánea.

(Visita 43)¹⁰, su adscripción a la prensa de oposición se refuerza, pasando a ser un «periódico satírico» a secas. Aunque desde su aparición pareciese un semanario inequívocamente republicano (Checa Godoy, 2006: 198), su carácter se radicaliza con la constitución de las Cortes y la proyección sintomática del extravío nacional.

Se observa, así, la configuración de su tejido narrativo a partir de la tensión entre los contenidos ofrecidos con regularidad e imbricado en el curso de la vida política, como los editoriales de la primera plana, constituidos en ocasiones bajo la retórica epistolar, un medio que refuerza la relación de proximidad entre sus hijos e hijas suscriptores/as (22-1-1869, visita 14, voz narradora: la madre Eva); y el contenido inactual pero seriado de la sección recreativa, con formas similares a las del folletín y dirigida a las señoras y los niños, como la serie «Un saco de cuentos», escrita por Luis Mariani, de los cuales cabe destacar: *Los tres príncipes de los collares de oro y Perejil y Margarita*. En cuanto al fenómeno de la fragmentación, sobresale la sección «Flores del paraíso (con espinas)», que ofrece un contenido breve y puntual en forma de gacetillas mezcladas con chanzas.

Como consecuencia, la diversificación de los contenidos debió ser un factor decisivo en la ampliación de los públicos lectores de dichos semanarios, incidiéndose en su lectura por parte de los soldados, cesantes, viudas –clases pasivas, según el Padre– y niños, para quienes el número suelto se ofrece a un precio módico: dos reales. Así mismo, el uso de la imagen satírica debió de contribuir a popularizar la crítica política y el acceso a la información de actualidad. Porque «el éxito de la prensa de vocación popular parece fundamentarse, más bien, en la integración de modalidades de escritura heterogéneas en las planas del periódico y en los suplementos [incluida la ficción] que lo acompañaban regularmente» (Díaz Lage, 2020: 44).

¹⁰ Los primeros cuarenta y dos números –o visitas–, que abarcan el periodo comprendido entre el 1 de diciembre de 1868 y el 14 de mayo de 1869, constan de ocho páginas en folio cada uno y hacían su aparición cada cuatro días. Ni el número de páginas ni la periodicidad se transforman con la Visita 43, número con el que se inicia la segunda época. En cambio, sí se producen cambios en su estructura narrativa: la página pasa a dividirse en tres columnas y la imagen satírica se intercala con el texto en la página tercera. También se comienza a incluir un dibujo de cabecera centrado en la figuración de la máscara narradora que, por su aspecto saludable, parece comunicar fortaleza, quizás por gozar del favor de los públicos.

Es así como la imagen satírica otorga un carácter flexible al tejido narrativo del periódico a partir de las formas de lectura que potencia en su relación con las otras formas textuales. Esta relación está condicionada por la técnica de reproducción que se use y el modo de inserción de la imagen en la página o el periódico: por un lado, si la imagen es soportada por una lámina litografiada, encartada como una hoja independiente entre dos páginas, se podría dar una lectura *desgajada* del resto de páginas del periódico. Esta modalidad de lectura también pudo darse mediante la exposición de esa lámina en el escaparate de la librería-imprenta de José M^a. del Campo¹¹, que podría ser vista por el paseante en la calle, con independencia del conocimiento real que este tuviera sobre el estado real de la cosa pública. O, tal como se refiere en el prospecto (1 de diciembre de 1868), la lectura que pudiera realizar el niño, mirada indirecta y persuadida por las formas y acciones de los *monos* allí representados, al tomar prestada la lámina del semanario que papá, o bien el repartidor, ha llevado al hogar.

Por el contrario, cuando la imagen es reproducida por el sistema de relieve, como sucede desde la Visita 43 de *El Padre Adam*¹², la viñeta queda situada en la página, junto a otras formas textuales, de modo que se potencia más la relación de complementariedad en la enunciación de lo no dicho en un sentido explícito, dándose una lectura –podríamos llamarla– unitaria del discurso periodístico en su totalidad. A esta lectura global también debió de contribuir, por otro lado, la práctica, habitual entre los/as suscriptores/as, de coleccionar los números que formaban parte de las diferentes épocas en un tomo de libro. La distancia entre la norma –la lectura esperable– y la multitud de usos generados, según la utilidad de los contenidos que busca el lectorado, apuntaría a la participación de esta prensa en el paradigma de la simultaneidad al otorgar una función relevante a las formas en las que las imágenes permiten decir y hacer todo lo que las formas textuales no pueden enunciar.

¹¹ Situada en la calle Génova, 17, en la mancheta del periódico, con formas de pie de imprenta, se denomina: «La imprenta de la Madre Eva». En la *Guía de Sevilla*, de Manuel Gómez Zarzuela, del año 1866, aparece como librería, y, en la dedicada a 1867, Del Campo es mencionado como librero con tienda (Hemeroteca municipal de Sevilla, signatura: A-45/a-1). Por otro lado, también se anuncia la suscripción «a la lectura en la librería de José M^a. del Campo [...] los muchos años que lleva de establecimiento este centro de lectura, hace que pueda ofrecer al público más de dos mil volúmenes de las mejores novelas publicadas hasta el día, así nacionales como extranjeros». Precio: 5 reales mensuales.

¹² A partir de aquí, el semanario se imprimiría en la Imprenta de El Círculo Liberal, situada en la calle O'Donnell, 34.

Simplificando en exceso los modos en que el semanario pudo ser manejado, este objeto cultural parece participar de una cultura mediática (Thérenty, 2013) en ciernes que apunta no solo a la capacidad de influencia de la prensa satírica con caricaturas en la percepción de la cotidianidad y el devenir político, sino también a la potencia que adquiere la escritura periodística, imbricada en el uso de elementos verbo visuales, para trascender del espacio tipográfico al espacio social mediante la construcción de la utilidad de los contenidos por parte de los suscriptores en la comprensión de un tiempo compartido, el presente.

LA SITUACIÓN DE 1869 VISTA POR UN TESTIGO OCULAR

Durante la convocatoria de elecciones, entre diciembre de 1868 y enero de 1869, y la posterior constitución de las Cortes constituyentes, en febrero de 1869, en Sevilla la prensa liberal y demócrata, como *El Padre Adam*, continuó clamando en favor de la unión de todas las fuerzas y asumiendo el rol de guía de la revolución (Arias Castañón, 2010: 246). Mas, los primeros desengaños no tardaron en producirse: el gobierno provisional se conformó excluyendo a los demócratas y pronto se posicionó a favor de la paradójica fórmula de la *monarquía-democrática* (Visita 24, 3-3-1869).

La advertencia sobre el rumbo que estaba tomando la Revolución no cesó durante el año 1869: valiéndose de sus armas, la pluma y el espino majoleto, el Padre intentó ridiculizar a la Humanidad extraviada como medio para corregir «vicios y errores humanos» (Bozal, 2008: 408). De entre los actores sociales del momento, focalizó sus «espinas» –dardos– en los partidos políticos –«partidas» (Visita 1)–, protagonistas de la vida política tras la reorganización de las milicias, y en el gobierno interino, apuntando sus contradicciones en contraste con los principios consensuados al inicio de la Revolución.

La máscara narradora, aunque en 1868 evitó identificarse como «liberal», temiendo que se le confundiese con la prensa que tilda de «farsante», aquella que sirve a la fabricación de mentiras mediante la práctica de la abstracción y la reproducción acrítica de las circulares (Visita 10)¹³, sí se considera *liberal* en la medida en que ese adjetivo nombra una posición política facilitadora

¹³ Definida por la no mención de los nombres propios que toman decisiones impopulares y formas de gobierno que despiertan dudas en los públicos.

de la unión de todos los grupos políticos, en el sentido que adquiere la voz liberalismo en 1868, señalando la necesaria reconciliación de todos para culminar lo inacabado: «el proceso constituyendo discontinuo que el liberalismo progresista no había conseguido cerrar» (Fuentes y Fernández Sebastián, 2003[2002],: 424). Este proceso se presentaba como el medio para modernizar el país y aproximar al pueblo al bienestar material soñado.

Con respecto a la prensa, en la lámina 28 (15-3-1869; ilustración 1) se aprecia la actitud de sus representantes, dedicados a dirigir alabanzas al gobierno provisional, cuando no se hacían eco –de forma acrítica– de las «triquiñuelas» para generar un falso «entusiasmo». Pero esta actitud generalizada por parte de la prensa tenía un precio. Ante la finitud de los recursos destinados a las prebendas, en la imagen se muestra el gesto de desagrado de algunos editores afectos al gobierno: «Pues... *meditemos*... que este es mucho papel para darlo por dos cuartos».



Ilustración 1. Mariani. *El Padre Adam*, núm.28, 15-3-1869. Colección GCdM.

Así mismo, esta representación guarda cierta complementariedad con los comentarios realizados por el Padre sobre la circulación de un folleto, titulado: «¡Viva el rey que conviene a todos!» (Lámina de la visita 20, 15-2-1869).

El título del impreso fue tomado como anécdota para censurar tanto a los hombres públicos como a la prensa que se vende al oro corruptor.

En este mismo sentido, la máscara narradora señala una de las disfunciones del ideal habermasiano de esfera pública burguesa (Habermas, 1994) con respecto al rol de mediación que debiera ejercer la prensa. Según ese ideal, la discusión pública se ha de producir en un espacio de neutralidad –cuasi utópica– que soporte el intercambio de opiniones distintas. Dicha neutralidad es el resultado de la obligación moral que asumen los participantes de dejar a un lado las diferencias de estatus y sus intereses particulares. Así el consenso nacido de la discusión acabaría beneficiando a todos. Este ideal, según las espinas lanzadas por el Padre a la prensa periódica, no solo no ocurre, sino que la prensa se dedica a ser «el órgano de un individuo, de una mira interesada, de una partida que ambiciona el poder» (Visita 17, 3-2-1869).

La prevalencia del interés particular por encima del general funda también la conducta de los líderes de la Revolución –Serrano, Prim, Topete, Sagasta, etc.–. ¿De qué ha servido haber puesto el país «boca abajo» si el pueblo *soberano* sigue siendo «acuchillado» y «burlado»? Esta pregunta retórica se reproduce de forma reiterada en los artículos de fondo que se publican entre enero y octubre de 1869. Una de las formas de reprobar a los directores fue la presentación, en el marco de las elecciones generales, de una candidatura ficticia formada por las seguidoras de la Madre Eva, las mujeres:

CANDIDATURAS PARA DIPUTADAS CONSTITUYENTES (No llevan doñas, pero tienen moñas), indicaba el Padre:

Josefa Caledonia (Puede llamársele Pepita)

Francisca (Curra o Paca) Pimentón

Dolores (Lola) Venceja

Concepción (Concha) Pintada

Carmen (Carmelita) Cuajada

Isabel (Isabelilla) Pintona.

NOTA. Hay que advertir que mis candidatas son todas partidarias de la unión; pero no de la liberal. [...] Ellas por sí solas se recomiendan. Las respetables sujetas que propongo para diputadas sabrán ahogar en el seno de las Cortes cualquier grito antiliberal que se levante, pues están acostumbradas a hablar todas a la par [...] Los hombres [...] no sirven más que para tomar destinos, votar impuestos y venderse al sol que más calienta. Enviemos a las futuras Cortes varoniles mujeres, que por mal que lo hagan, nunca serán tanto como ellos lo han hecho (Visita 8, 29-12-1868).

Quizás por la abnegación en beneficio del prójimo y sus familias, en cuya virtud han sido educadas, se les presupone almas no corruptibles y se les otorga, solo en el plano de la ficción, el derecho a ser elegidas y tomar decisiones en pro del común, burlándose de los hombres y de su tendencia «natural» a «elevarse los unos sobre los otros». Esta burla, sin embargo, se realiza confirmando el prejuicio de la diferenciación por razón del sexo y su función de complementariedad, que tampoco se cuestiona en el ordenamiento jurídico creado tras la Septembrina. En cambio, la simple enunciación de tal candidatura se puede interpretar como un síntoma de la aceptación de la participación –limitada– de las mujeres en la esfera pública con actividades adscritas al asociacionismo (beneficencia y abolicionismo) y su rol de educadoras (Espigado Tocino, 2020: 175-176), así como parte del colectivo de suscriptores (Visita 14, 22-1-1869). En varias gacetillas, que dan cuenta de las sucesivas manifestaciones acontecidas en Sevilla contra las quintas y las matrículas de mar, ellas comparten escena con quienes sí disfrutaban del estatus de ciudadanía.

Otra de las formas de ridiculizar al gobierno provisional es a través de la figuración de un artesano que improvisa en la ejecución de sus tareas e intenta persuadir al pueblo con la «mano oculta» –¿Otra trampa?–. Según el Padre, este gobierno está disgustando a todo el mundo: desoye las exposiciones de las mujeres sobre la libertad religiosa; a los jóvenes de veinte años, a quienes sí interpela para entrar a quintas, les niega poder votar («... sufragio que denominan *universal*». Visita 10); o la asfixia que sufren los padres de familia, con sus economías domésticas cada vez más mermadas por el restablecimiento del precio del tabaco y la sal anterior a la rebaja del 50 % que las Juntas habían aprobado. Pero, el desengaño mayúsculo para el Padre estaba por llegar. Serrano se erigiría como regente interino, mientras se buscaba un candidato al trono vacante.

En la visita 17 (3-2-1869), se cuenta el resultado de las elecciones: «Los partidarios de la monarquía han triunfado en las elecciones» y, con ellos, la idea de la monarquía. Continúa: «Los republicanos no cuentan con una mayoría de votos capaz de inclinar la balanza [...] pero lleva a las cortes una minoría unida y compacta». En la lámina de ese número (ilustración 2), se observa una diferencia en la dirección de la Revolución por sendos grupos políticos, renunciando el Padre a la defensa de la tan ansiada unión de los liberales. Aparecen dos carros de caballos idénticos; sin embargo, circulan –imaginamos– a velocidades distintas, si juzgamos los enunciados del pie de la imagen.

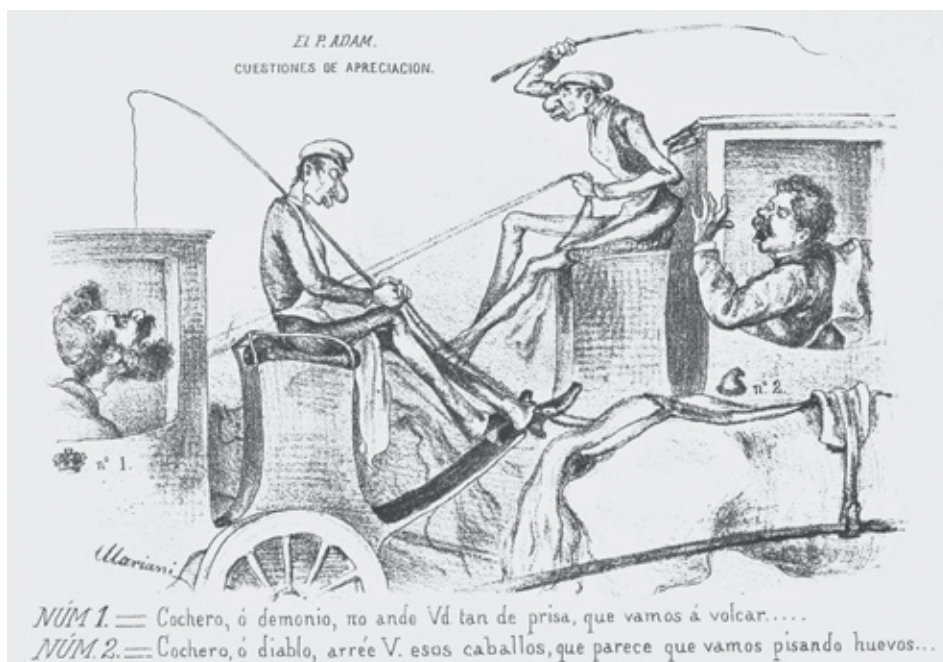


Ilustración 2. Mariani. *El Padre Adam*, núm.17, 3-2-1869. Colección GCdM.

En uno, con una corona dibujada, viaja Sagasta –gobernación, seguidor de Posada Herrera en la tarea de las *circularitas*–, en representación de los monárquicos. En el otro vehículo, se identifica a Ruiz Zorrilla –fomento–, como representante de los progresistas radicales. No obstante, en su carro aparece el gorro frigio, asociado aquí a la defensa de la democracia por los republicanos. *El Padre Adam* participa, así, al igual que lo hiciera el satírico madrileño *Gil Blas*, de la estrategia republicana de «explotar la afinidad con los radicales» con el propósito de acabar con la coalición que sustentaba el gobierno¹⁴. En ambos casos, quien conduce el carro es el gobierno provisional, que para los primeros va muy rápido –aunque la figuración del cochero aparece dormitando– y para los segundos, «pisando huevos».

Con posterioridad, la figuración del gobierno interino sufre un cambio en su aspecto físico (Lámina 24, 3-3-1869). El artesano ha adquirido un atributo nuevo: lleva alas, porque, tras las elecciones, el provisional, que parecía haberse «suicidado» –según el Padre–, ha resurgido más fuerte, de ahí la

¹⁴ Véase el capítulo de E. Higuera Castañeda en este mismo volumen.

conexión metafórica con el ave fénix. Pero contrariamente a lo pretendido, el pueblo le reconoce como el mismo. En el pie de la imagen, se puede leer: «—¿Qué pajarraco es ese? [...] Es el mismo que vimos en Cádiz y Málaga. Sí, aquel que levantó el vuelo en Septiembre» (ilustración 3).

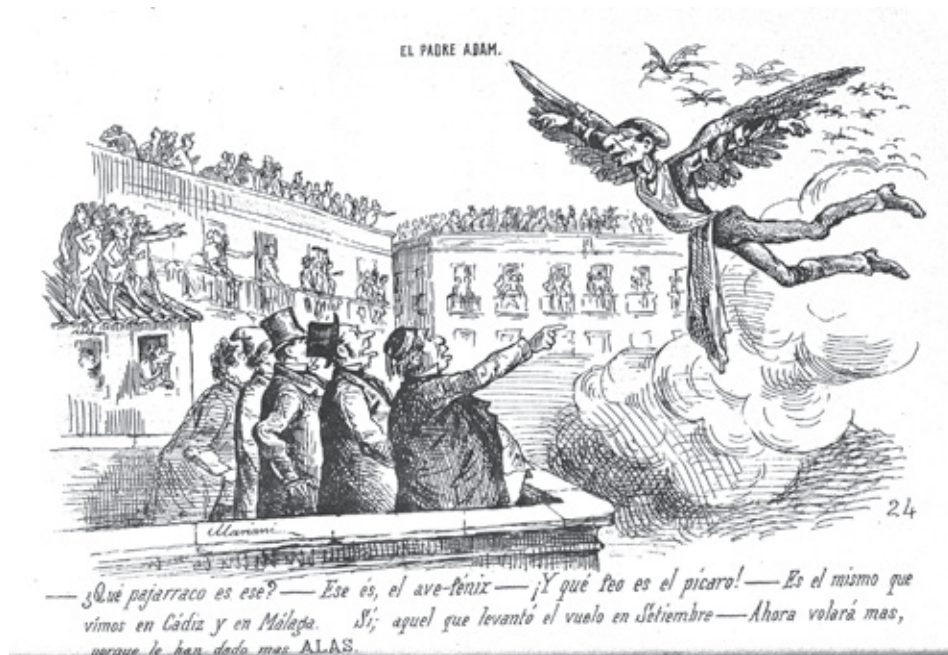


Ilustración 3. Mariani. *El Padre Adam*, núm.24, 3-3-1869. Colección GCdM.

En un segundo orden, El Padre también parece desengañado con la conducta del pueblo *soberano*: «El *P. Adam* no está al lado del gobierno [...] Pero tampoco estará al lado del pueblo, cuando este sea tan tonto que pique en criminal» (Visita 17, 3-2-1869). En diferentes números se recuerda que en 1854 se invocaban «los obstáculos tradicionales» como rémora que dificultaba un cambio político. Sin embargo, tras la Septembrina, ¿qué realidad impedía el cambio? La forma de gobernar empezaba a asemejarse demasiado a los modos —«represores», según el semanario— del pasado.

La política económica, en este caso, fiscal, se convierte en una de las áreas desde las cuales percibir la «carga» que vuelve a someter al pueblo. Un ejemplo de ello se observa en la sustitución de los consumos por el impuesto personal —o de capitación— aprobado por el ministro de Hacienda, Figuerola, que habita «el alma de Mendizábal», según el Padre. En la lámina

10 (ilustración 4), situando al lectorado ante el teatro de la esfera pública, y entre abucheos de los asistentes, el artesano intenta persuadir al artífice del impuesto para que dé la cara, pero este parece resistirse, ocultando su rostro tras el telón.



Ilustración 4. Mariani. *El Padre Adam*, núm. 10, 6-1-1869. Colección GCdM.

En la lámina 40 (6-5-1869), que comprende un dibujo de actualidad (ilustración 5), el Padre se ha convertido en un activista que desde una tribuna figurada anima al pueblo –como unidad compuesta de personas heterogéneas en su procedencia social– a votar a mano alzada si desobedecen o no en el pago del impuesto: «¡Españoles! Se trata de cobrar la [DE]capitación: el que no quiera pagarla, que alce el dedo–». Se hace evidente, así, la impopularidad del ministro asociada a sus medidas. Incluso, se llega a titular un editorial bajo el eslogan: «Abajo con él» (Visita 41, 10-5-1869).

Entre la multitud asistente a la alocución pública del Padre, se encuentra un amplio espectro del cuerpo social: desde un tipo popular con hechuras

similares al Tío Clarín, hasta un soldado, el burgués con el sombrero de copa, una dama o una mujer –de ascendencia humilde por su ropaje– con un niño en sus brazos. Todos parecen conocer los antecedentes. Desde la visita 42 (14-5-1869), *El Padre Adam* había iniciado una campaña informativa –o de educación política–, insertando en la primera plana, de todos los números siguientes y hasta principios de junio, un texto dirigido: «A los españoles paganos», a través del cual se reproduce de forma íntegra el artículo 15 de la Constitución de 1869, argumentando que la contribución que se demanda es ilegal porque no había sido votada en las Cortes y somete, con independencia de su renta, a todas las familias al pago de una misma cantidad. En la visita 47 (4-6-1869), su llamada a la desobediencia civil se justificaba así:

Es bueno que el pueblo aprenda de memoria cuáles son los derechos en que debe apoyarse, ya que tan recargado está de penosos deberes. Si las Cortes votan el odiado impuesto, cesaremos de atacarlo por más que lo reprobemos en el fondo de nuestra consciencia. (Visita 47).



Ilustración 5. Mariani. *El Padre Adam*, núm. 40, 6-5-1869. Colección GCdM.



Ilustración 6. Marián. *El Padre Adam*, núm. 77, 1-10-1869. Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

Durante el verano de 1869, no cesó de preguntarse: ¿Qué queda de la Revolución? En la visita 77, publicada a principios de octubre de 1869 (ilustración 6), el Padre, apenado por ver materializadas todas sus advertencias, llega a afirmar que lo único que queda es «el despotismo militar gobernando a la voz de la libertad y del orden público». Se había «derramado sangre» para desarmar a las milicias y prohibido las manifestaciones populares. La prensa parecía ser el único elemento indemne. No obstante, la lámina de este mismo número enuncia lo temido. En la imagen se observa a una señora, de gestos rudos y vestido andrajoso —por ¿el maltrato al que se ve sometida?—, llamada «Situación» que está observando cómo Sagasta, identificado aquí por su tupé, está firmando una nueva circular. El diálogo ofrece la clave a los espectadores: «—¿Se prepara otra circularita?—», pregunta ella para proseguir: «—¿Sobre la imprenta?—». Él responde:

Es delicadillo [...] pero así como hemos conseguido desarmar a los voluntarios, cerrar los clubs y evitar que se den vivas, también conseguiremos cerrar la boca a la imprenta. El pretexto del orden vale mucho, señora; con él llegaremos a hacer con el país cuanto nos salga del pechito (Visita 77).

REFLEXIÓN FINAL

Si bien su caída o expulsión del paraíso se transforma en un momento revelador, se le da a conocer la doble faz de la condición humana, su capacidad para advertir al pueblo español del rumbo reaccionario, representado en las conductas de los directores de la Revolución, no evitó el extravío nacional, según el relato instituido desde las páginas de *El Padre Adam*. En sus primeros meses de vida su identificación como liberal se presenta como la postura idónea para acordar el camino hacia la prosperidad material del país, que pasaba por el acuerdo o consenso entre diferentes posiciones políticas. Sin embargo, el despotismo se impuso con tanta fuerza que desde septiembre/octubre de 1869, el Padre aconsejaría a todo liberal –demócrata, republicano y socialista– paciencia hasta «ver venir» la caída del gobierno por su propia acción, una acción que califica de «represora».

En este contexto, se observa de qué forma la escritura periodística se vale de un doble lenguaje: el de las formas textuales y el de la imagen, estético visual, generando entre las imágenes satíricas –seis mencionadas– y los editoriales, gacetillas, crónicas y chanzas, una relación de complementariedad en los modos de enunciar los hechos. De modo que tal simbiosis discursiva otorga eficacia al semanario satírico para trasladar ciertas críticas sobre prácticas políticas que resignifican el tiempo en curso. Estos mensajes se dirigen a lectores que se dibujan indiciariamente heterogéneos desde un punto de vista sociológico, aunque unidos por compartir una misma relación con lo impreso/visual, hecho que no anula la diversidad en el manejo del periódico ni en las interpretaciones de la lámina.


Así, la complementariedad entre lenguajes y modos narrativos como parte de la estrategia editorial se ve reforzada por la reciprocidad que se desea entre el editor/dibujante y los/as lectores/as para potenciar que lo enunciado en el espacio tipográfico trascienda al social a través de la experimentación del conocimiento sobre lo cotidiano. Por ello, las críticas del Padre señalan, primero, a la clase dirigente, tanto con la personificación del gobierno provisional como con las caricaturas del regente Serrano, y, segundo, la prensa «farsante» como amenazas reales que dificultan el proceso de modernización

del país y provocan el sentimiento de desencanto del pueblo –concepción unitaria del mismo– para con las élites políticas.

Por último, analizados los números publicados de *El Padre Adam* durante 1869, se llega a la conclusión de que tanto la escritura como la lectura de la prensa periódica participan de estos tres rasgos: a) la plasticidad, que remite a la potencia de la crítica para adaptarse a diversas formas narrativas verbo visuales; b) la hibridación, referida a la cualidad que permite la representación –e interpretación– de lo real/cotidiano a partir de la conjunción de distintas modalidades discursivas: lo oral, lo visual y lo escrito/impreso; y c) el síntoma de modernidad, rasgo que apela al nivel interpretativo que igualaría al dibujante, escritor y lector en la condición de intérpretes al considerarse que toda representación al tiempo que hace visible algo oculto desde la síntesis, el modo de hacerlo visible, sin embargo, siempre es metafórico y ambivalente. Es así como toda narración que se vale de la sátira se sitúa a los lectores/espectadores en la frontera de su propio tiempo.

6. LA IGLESIA CATÓLICA FRENTE A LA REVOLUCIÓN. EL DISCURSO VISUAL DE *EL ERMITAÑO* (1868-1873)

Gonzalo Capellán
Universidad de La Rioja

n los análisis sobre la prensa y la caricatura política durante el Sexenio democrático es frecuente –y necesario– señalar el sesgo que las fuentes muestran hacia el ideario republicano. En efecto, sabemos que fueron publicaciones periódicas incardinadas en el amplio y variado universo ideológico republicano las que emplearon con mayor profusión y eficacia la caricatura política como estrategia de comunicación durante los años del Sexenio. No me refiero únicamente a aquellas más conocidas tanto por su impacto como por su duradera existencia, como *Gil Blas*, *La Flaca* o *La Campana de Gracia*, sino a muchas otras que orbitaron en torno a la estrella del republicanismo, como *El Padre Adam*, *El Cencerro*, *El 93*, *El Cañón Krupp* ... donde los afilados lápices del primer Eduardo Sojo, Mariani, Ortego, Tomás Padró, Eduardo Planas...¹ mostraron todo el poder de la caricatura política para difundir y arraigar en el imaginario social su crítica en torno a cuestiones centrales del debate público del período: la monarquía, la iglesia católica, la corrupción de los políticos liberales...

Es decir, que esa justificada declaración de fe historiográfica debe equilibrarse mínimamente con la consideración de lo que las fuentes, cuando son exhaustivamente indagadas, nos ofrecen. En este caso con la inclusión de

¹ Debe señalarse que activistas de la caricatura tan destacados como Eduardo Sojo (*La Marsellesa*, *El Caos*, *El Combate*, *El Noventa y Tres*, *El Diablo Azul*, *El Cencerro*...), mudaron temporalmente su actitud combativa tras proclamarse su ansiada República en febrero de 1873. Su lapiz pasó entonces de fustigar a los gobiernos a dibujar amables grabados para la prensa republicana que, como *La lustración Popular* lanzada en marzo de 1873 con cabecera ilustrada por Sojo, se dedicaron a hacer propaganda del nuevo régimen político y sus ideales.

un periódico que nos aporta esa nota discordante que no puede ser obviada a la hora de intentar reconstruir los discursos visuales vehiculados desde la prensa con caricaturas en la España del Sexenio.

Pero no es menos cierto que en ese contexto suelen omitirse las voces, comparativamente débiles, del discurso visual de signo diametralmente opuesto dibujado desde las filas de lo que podríamos denominar reaccionarias o católico contrarrevolucionarias –una amalgama simplificadora y pendiente de numerosos matices, claro está–. Por débil que fuera su existencia en este campo concreto del debate público del Sexenio, el que se forjó empuñando las armas de la caricatura política, se hace preciso en una obra de estas características dejar constancia de dicha existencia. El objetivo de este capítulo es precisamente completar el cuadro dominante de evidente sesgo republicano con un necesariamente sucinto análisis centrado en una publicación periódica representativa del uso de la imagen como parte esencial del discurso político desde las filas del catolicismo contrario a la revolución de 1868: *El Ermitaño* (1868-1873).

El periódico fue fundado y dirigido por el fraile carmelita Francisco Palau y Quer, partidario de resucitar una Iglesia del Antiguo Régimen, quien desde una concepción sacralizada del universo se convirtió en un activo militante en la defensa del tradicionalismo frente al liberalismo (Fernández Frontela y Egido, 1988: 419 y 425). *El Ermitaño* reúne al menos dos características que justifican su relevancia para el presente estudio. De un lado, se trata de la publicación ilustrada realizada desde el amplio universo del catolicismo que mayor continuidad tuvo durante el Sexenio. Lo habitual en las publicaciones de estas características (también en el ámbito liberal y republicano) fue su corta vida, limitándose en muchos casos a unos pocos números que no nos permiten tener un testimonio continuado en el tiempo de sus posiciones y del modo en el que el discurso visual contribuyó a difundirlas entre su público lector / espectador (por ejemplo, *Las Siete Plagas*). Esa larga duración, así como algunas innovaciones en la mejora del formato o entregas de láminas separadas a los suscriptores, nos informan indirectamente del éxito de la publicación, que debió de contar con un nutrido número de suscriptores². Entre esos indicios

² En una de las dos colecciones que conservo se encuentran encuadernadas junto con el periódico las láminas litográficas entregadas a los suscriptores entre 1868 y 1870 (no he hallado ninguna policromada, como apuntan Fernández Frontela y Egido). La segunda colección es completa e incluye un volumen de mayor formato (27 x 38 frente a los 23 x 33 del primero) que comprende los años 1871 a 1873. Este proyecto más ambicioso, que comenzaba a incluir las caricaturas fuera de la cabecera (fija desde 1871) ya había

también habría que apuntar la aparición de un suplemento específicamente político, *El Nuevo Pelayo*, en los últimos compases de su dilatada existencia. Lanzado el 4 de agosto de 1872 como «Periódico católico legitimista», se publicó bajo la dirección de Leopoldo Vázquez Rodríguez durante 51 números hasta el 13 de julio de 1873. Su declarado fin fue redoblar la defensa de la causa carlista que, bajo la consabida bandera de «Dios, Patria y Rey» (ampliando en números posteriores el lema con los «Fueros»), aludía a una nueva reconquista cristiana frente al nuevo enemigo que eran los valores opuestos encarnados por la revolución de 1868, tal y como se reflejaba en la cabecera ilustrada con la que salía a la luz pública (ilustración 1a).



Ilustración 1a. Cabecera de *El Nuevo Pelayo*, núm. 1, 4-8-1872. Arxiu de Revistes Catalanes Antiques (ARCA).

Un singular testimonio, tanto de su posición central en el amplio espectro de la prensa católica del período, como de su identificación con la causa carlista en el imaginario social, es la etiqueta de caja de cerillas circulada

lado planteado por Palau cuando el semanario reanudó su publicación en julio de 1870 tras una suspensión (censura) impuesta entre mayo y junio (revocada por el nuevo Gobernador Civil de la Provincia, Joaquín Fiol, el 26 de junio). Entonces afirmaba que solo abordaría esa mejora cuando aumentaran lo suficiente las suscripciones, ya que en ningún caso quería variar su «módico precio» (4-12-1872). Por las noticias que van dándose en ese período, sabemos que *El Ermitaño* llegó a contar con suscripciones por toda la geografía española.

durante el Sexenio en la que un cura trabucaire portaba un delantal en el que se rotulaban los títulos de periódicos afines a la citada causa, entre ellos «El Hermitaño» (con H, acorde con la grafía del periódico en sus primeros números de 1868; ilustración 1b).



Ilustración 1b. Etiqueta de caja de cerillas. Colección GCdM.

Se trata de una publicación que, si bien apostó desde su comienzo por la imagen como instrumento privilegiado para comunicar su mensaje, lo hizo desde un discurso visual genuino, confrontado conceptualmente al de la prensa republicana, pero codificado en un lenguaje plástico completamente distinto. Como ya apuntara en su momento Valeriano Bozal, los grabados insertos en *El Ermitaño* recuerdan mucho más en su búsqueda tosquedad técnica y su ingenuidad a los de la prensa de los años 30 y 40 del siglo XIX que a los dibujos de *Gil Blas* o *El Padre Adam* o las novedosas cromolitografías de *La Flaca* (Bozal, 1988: 330). Un lenguaje diferenciado que claramente respondía a la voluntad de su creador, el Padre Palau, cuyo léxico, gramática y simbología bebían directamente del mundo bíblico con el que tan familiarizados estaban sus lectores, por otro lado. También debe destacarse una evolución de sus grabados, cambiantes en cada cabecera como había hecho *El Papagayo* en los años 40, hasta un formato que, sin perder esas referencias distintivas, se permeó claramente del discurso visual de la caricatura política empleado por sus opositores ideológicos. Algo que se hará patente tras la muerte de Palau (marzo 1872) y muy especialmente en las peculiares caricaturas que presiden la cabecera del periódico en sus últimos números publicados en 1873.

Dada la imposibilidad material de abordar en un capítulo de esta sección del libro el análisis en profundidad de los más de 200 números publicados por *El Ermitaño* entre 1868 y 1873, este texto priorizará algunos momentos de la publicación (con énfasis tanto en sus números iniciales como en sus últimos compases) donde se reflejen algunas de sus ideas fuerza, así como en una selección de imágenes donde se pueda comprobar el genuino tipo de discurso visual dibujado en confrontación y como alternativa al que difundieron las caricaturas de la prensa de signo republicano.

¿QUIÉN COMO DIOS? LA LIBERTAD DE CULTOS Y LA REVOLUCIÓN PERECERÁN EN EL INFIERNO

El Ermitaño nace en Barcelona como respuesta inmediata a la revolución de septiembre de 1868. Su nombre remite al personaje a cuyos pensamientos y reflexiones da voz el periódico, un ermitaño que después de 50 años de vida retirada, de estudio y silencio vuelve a la sociedad para defender la libertad. Esta explicación que ofrece en su primer número a sus «abonados» apunta ya a un concepto de libertad que diferencia entre una verdadera libertad, que coincide con la del catolicismo, y una falsa, que es la que proclama la revolución. Esta bandera de defensa de las libertades que asume *El Ermitaño*, y que pudiera parecer una ironía, es, en realidad, una lucha abierta ideológica por apropiarse de este concepto fundamental que será común a la prensa católica, donde podemos encontrar cabeceras como la que presenta a un fraile mostrando –reivindicando– un escrito en el que se puede leer en grande rotulada la palabra Libertad (*El Fraile*, 1869). El fingido ermitaño, que sirve de trasunto al padre Palau, afirma que ha roto su aislamiento para volver a la sociedad porque ha oído el grito revolucionario de libertad, libertad religiosa, libertad de imprenta y viene a hacer uso de esa libertad e incluso a defender los principios de la revolución, pero denunciando todas sus inconsecuencias desde los principios de la iglesia de Jesucristo a la que da voz. De hecho, inscribe en su primera cabecera los términos «Libertad, soberanía nacional, sufragio universal» (luego sustituidos por «Ley. Autoridad. Libertad»). Una voz que le parece esencial dejar oír en el contexto revolucionario, mezclada con la de «el demócrata, el republicano, el monárquico, el liberal, el constitucional y no sé que más» (*El Ermitaño*, 1, 5-11-1868). Es decir, que el periódico sale claramente a la palestra de la opinión pública para dejar oír y defender los principios del catolicismo frente a las principales ideologías políticas que concurren en la coyuntura española de 1868.

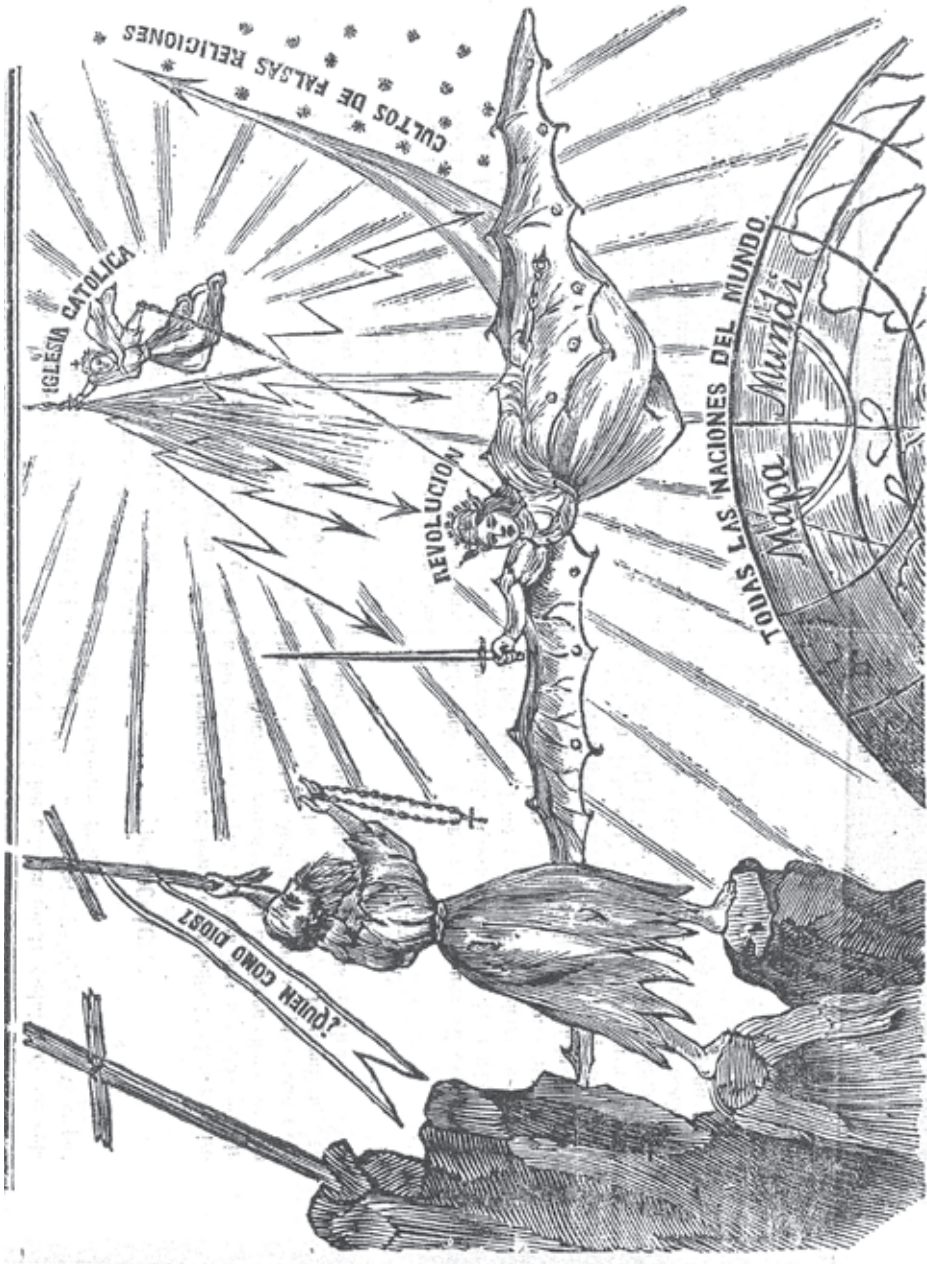


Ilustración 2. *El Ermitaño*, núm. 5, 3-12-1868. Colección GCdM.

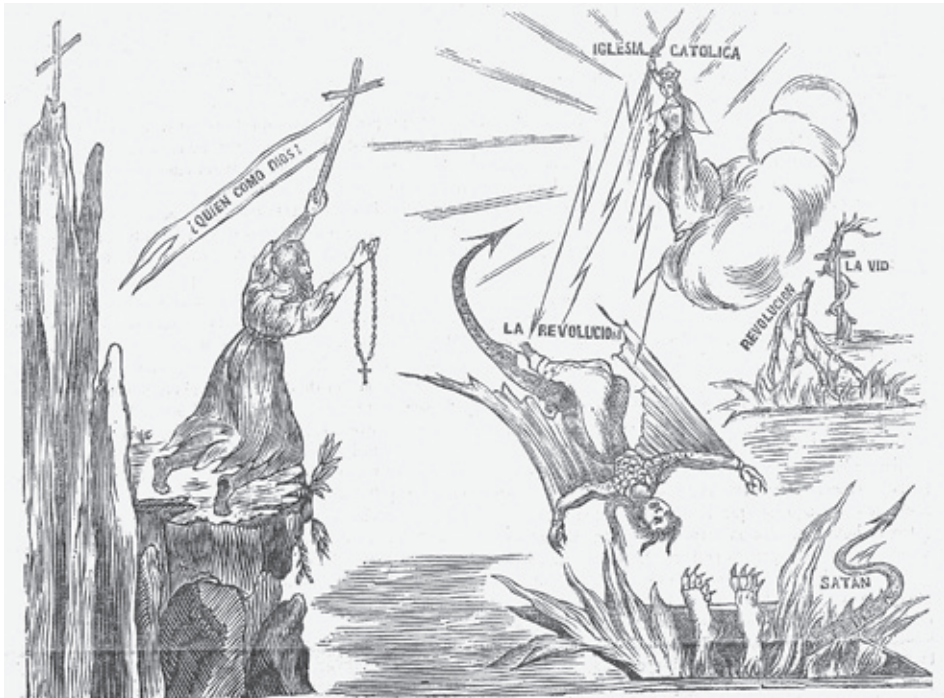


Ilustración 3. *El Ermitaño*, núm. 6, 9-12-1868. Colección GCdM.

Pero enseguida podemos ver el sentido contrarrevolucionario de su principal vindicación: en las proclamas revolucionarios falta, junto al grito de ¡Libertad!, ¡Soberanía nacional! ¡Sufragio universal!, un ¡Viva dios! Carencia esencial que se volverá a reivindicar cuando se convoquen las Cortes constituyentes sin tener en cuenta –en opinión del ermitaño narrador– al legislador supremo, Dios. Por eso el lema que aparece proclamado por la figura del ermitaño presente en todas las cabeceras de la primera temporada del periódico será «¿Quién cómo Dios?» Y por eso, también, se va a interpretar toda la obra legislativa y constituyente de la revolución como un ataque a los derechos de Dios y su Iglesia, razón nuclear por la que hay que combatirla desde el mundo católico. Sin duda, uno de los ataques que se va a considerar más lacerante y, por ello mismo, será más frontalmente combatido es el de la libertad del culto católico, ya que se considera que la revolución lo ataca directamente al permitir el culto a los falsos credos religiosos (todos los demás). Esa batalla «a muerte» se va a reflejar muy bien en el discurso visual que va plasmándose en la cabecera del periódico donde encontramos varias escenas en las que una alegoría femenina de la revolución, presentada bajo

la imagen de un dragón alado que porta una espada y el cetro del poder mientras ampara el culto de las falsas religiones, combate a las naciones del mundo. Ante semejante amenaza, en la parte superior de la escena aparece una alegoría femenina de la Iglesia católica que, amparada por la luz celestial y el rayo divino, ataca a ese temible monstruo revolucionario (ilustración 2).

Una dura pugna cuyo resultado será necesariamente para este singular ermitaño el que se dibuja en la cabecera del número siguiente del periódico: la victoria final de la Iglesia católica sobre la revolución, que simboliza el mal e irá a parar al infierno con satán. Esta batalla no deja de ser un trasunto de la sempiterna lucha maniquea entre el bien y el mal, entre la revolución que quema la tierra a su alrededor y la floreciente vida que surge como la vida de Cristo allí donde impera la religión católica (ilustración 3). Contrapunto que se plasmó en el discurso visual de la prensa católica en la coyuntura abierta por la revolución de 1868, como muestra la cabecera del semanario *Las Ánimas*. Desde una postura católico-dinástica, se representa a la revolución de 1868 por medio de los nombres de quienes figuraron como sus principales figuras en la opinión pública (Prim, Serrano y Topete) inscritos en unos troncos de madera que alimentan el fuego revolucionario en cuya hoguera son quemados los símbolos de la monarquía, la propiedad y la religión católica (asociada en la imagen a la caridad, la justicia o el progreso; ilustración 4). Frente a esa nefasta combustión de los que se presentan como pilares de la sociedad española, el periódico invoca en su prospecto a las denominadas «ánimas benditas» que se encuentran ahora acinadas en el purgatorio, pero serán auxiliadas por los rayos de Dios: los templos, los sacerdotes, las vírgenes del Señor, la moralidad pública, el trono, la dinastía (la autoridad), las instituciones, las leyes, la lealtad, los derechos, la propiedad, la alta banca, el comercio, la industria, la agricultura (*Las Ánimas*, 1-3-1869: 1).

Muy significativa a la hora de entender la batalla de palabras e imágenes que se plantea en el campo de la prensa tras la revolución de 1868 es la «Advertencia importantísima» con la que sale a la luz este periódico católico. En ella se alude a la «excesiva baratura» con la que «han logrado los periódicos democráticos hacer llegar a las masas su veneno». Y es ese temor a que la popularización de la prensa genéricamente tildada como «democrática» logre impregnar sus ideas revolucionarias en la sociedad lo que motiva que *Las Ánimas* reaccioné saliendo a la palestra pública con el fin de llevar a todos los rincones de España la tríaca o antídoto a ese veneno. Acción paliativa y purificadora para la que apela al auxilio de «todos los hombres conservadores». Un planteamiento que parte de una reduccionista concepción binaria de la variada realidad política, cuyo resultado es la polarización demócratas / conservadores.



Ilustración 4. *Las Ánimas*, núm. 1, 1-3-1869. Biblioteca Nacional de España.

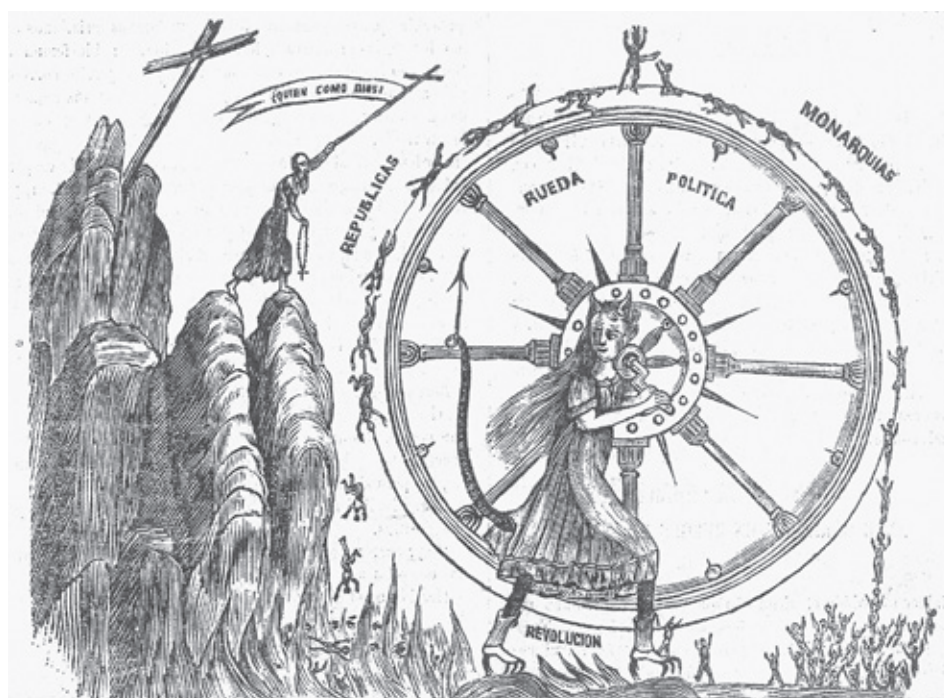


Ilustración 5. *El Ermitaño*, núm. 34, 24-6-1869. Colección GCdM.

En ese campo de combate, con esos bandos contendientes y con la preeminencia de la Iglesia católica en juego, *El Ermitaño* va a recurrir a una llamativa iconografía para trazar un discurso en el que se seguirá haciendo de la revolución y sus nefandas consecuencias el blanco central de sus ataques. Sin abandonar el simbolismo del fuego se recurrirá, por ejemplo, a la imagen de la rueda de la fortuna, transformada en infernal máquina de la política donde el demonio de la revolución, tanto bajo la forma de gobierno monárquica como republicana, va introduciendo en su mortal giro a los hombres para revolverlos y revolcarlos hasta las llamas del infierno a donde inexorablemente les conduce (ilustración 5).

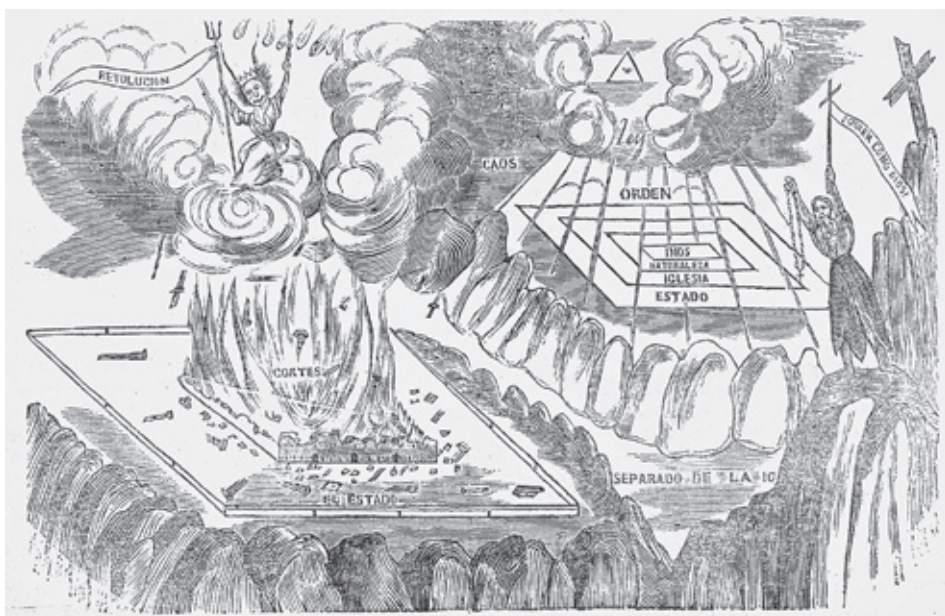


Ilustración 6. *El Ermitaño*, núm. 27, 6-5-1869. Colección GCdM.

Pero no eran solo las personas las que estaban siendo arrastradas por la rueda de la política revolucionaria al abismo de los infiernos, sino también el Estado y sus instituciones fundamentales, como las Cortes depositarias de la soberanía nacional, que separados ahora de la Iglesia eran destruidos sembrando el caos. Frente al desolador panorama que ofrecía el caos revolucionario, la religión católica ofrecía una alternativa que oponía a la revolución la ley (en otras imágenes identificada con el evangelio). La ley de Dios, obviamente, en la que el caos (en otras imágenes la anarquía) era sustituido por un orden donde el edificio social se sostenía sobre una

jerarquía perfectamente ordenada por Dios, la Naturaleza, la Iglesia y el Estado (ilustración 6).

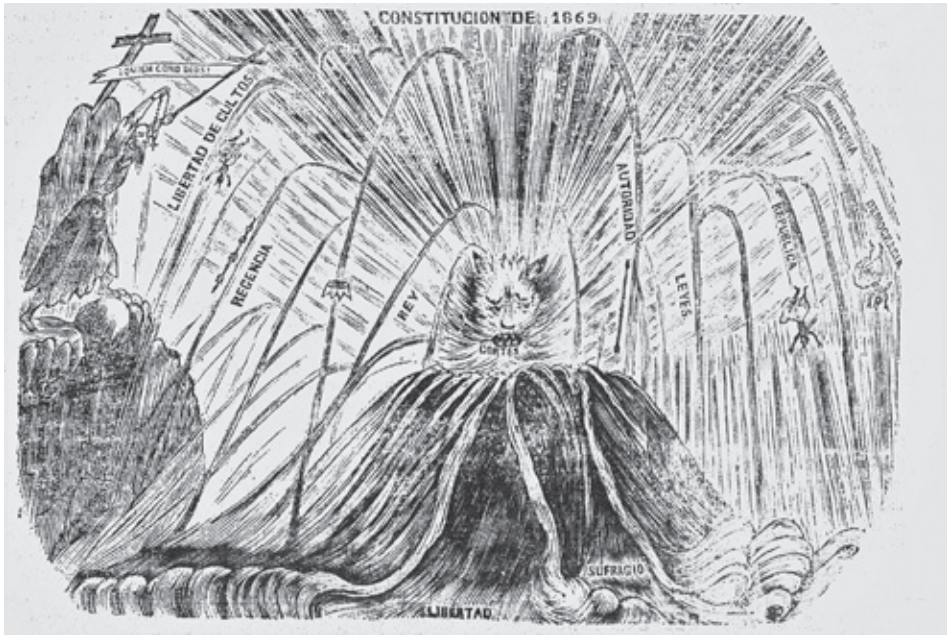


Ilustración 7. *El Ermitaño*, núm. 36, 8-7-1869. Colección GCdM.

En las caricaturas del periódico van a aparecer como responsables de esa situación resultante de la revolución en España tanto los liberales como los republicanos, estos últimos asociados con los republicanos federales franceses, representados como un ejército de los demonios ubicado al otro lado de los pirineos. Junto a estas generalizaciones y simplificaciones dicotómicas del mensaje que caracterizan a las ilustraciones de *El Ermitaño*, encontramos también algunas imágenes donde se desarrolla a nivel icono-textual cuáles son los conceptos clave que conforman el nuevo edificio revolucionario y que se combaten desde esta versión contrarrevolucionaria del catolicismo. Un buen ejemplo viene dado por la representación en las páginas del periódico del hito fundamental que supuso la aprobación de la Constitución de 1869. *El Ermitaño* presenta a las Cortes Constituyentes (simbolizadas por el león) –y a su resultado– como un volcán («El Versubio político»)³. Junto a

³ No sé si la palabra «Versubio» que aparece en el original, tanto en el título como en texto del artículo, es una simple errata o una modificación voluntaria con finalidad irónica.

la mortífera lava que emana del Vesubio constitucional se rotulan algunos de sus conceptos clave, los que mayor rechazo producen en el periódico, acompañados de pequeñas figuras de diablos que vuelan por los aires: libertad de cultos, república, democracia, sufragio... Otros principios de los que, entendidos a su manera (*more católico*), había hecho bandera el propio periódico aparecen dinamitados: libertad, autoridad o leyes. El rey, la monarquía, aparece representada por una corona que cae invertida, dada la vacancia generada en el trono español, y la regencia se simboliza con un cetro del poder (ilustración 7). El general Serrano se convertía en regente, criticándose en el artículo que acompaña a la imagen que fuera proclamado por las Cortes Constituyentes y no por la gracia de Dios. Esta era vista como la prueba que evidenciaba una proclamación tácita del texto constitucional: que no hay dios.

EL MALHADADO AMADEO DE SABOYA, LA PÉRFIDA REPÚBLICA Y LA ESPERANZA CARLISTA

Otros hitos clave del Sexenio derivados de la Constitución dejarán su huella visual en las cabeceras de *El Ermitaño*: la llegada, reinado y caída de Amadeo de Saboya. Desde su entrada en España a finales de 1870 el periódico va a mostrar a Amadeo I como un rey recibido hostilmente en España, al tiempo que condenado irremisiblemente a terminar cayendo –simbólicamente– en el infierno donde le espera satán (*El Ermitaño*, núm. 112, 29-12-1870). No salía mejor parado en las caricaturas del periódico su valedor, el General Prim, representado como un asesino que haciendo uso de la fuerza bruta (porra) y la violencia (espada) era el principal responsable del despotismo gubernamental que regía España, donde la ley y la justicia eran salvajemente oprimidas (*El Ermitaño*, núm. 110, 15-12-1870). La situación no mejorará a lo largo del reinado de Amadeo I, tal y como pone en evidencia una caricatura publicada al final de su etapa como monarca en la que España se representa como un mapa deformado que más bien parece un mantel estirado por los dientes de las principales figuras políticas del momento que lo sostienen en sus bocas: Sagasta, Ruiz Zorrilla, Martos, Rivero o el General Serrano. Son ellos los que sostienen al rey italiano, que aparece en el centro del mapa, rotulándose junto a su boca las cifras que sumaban los seis millones de presupuesto que la nueva Casa Real de la monarquía democrática tenía asignados en el presupuesto de 1871 (Pascual Sastre, 2020). Todos estos elementos se conjuntaban para dar forma a la denuncia de que esa España, (que ya no es tal, sino más bien una ex-España) ha llegado a tan vergonzoso

estado a causa de los liberales que realmente detentan el poder bajo el reinado de Amadeo I. Es la España de Cádiz y de la revolución de 1868, la España liberal –y, por tanto, España pecaminosa en la cosmovisión católica ortodoxa del Syllabus– contra la que combate sin tregua con sus artículos y sus caricaturas *El Ermitaño* (ilustración 8).



Ilustración 8. *El Ermitaño*, núm. 210, 13-2-1873. Colección GCDM.



Esa situación de una España lacerada, sin libertad, se plasmó de forma paradigmática en una imagen donde la clásica matrona acompañada del león (pueblo) aparece encadenada y arrastrada por el demonio revolucionario. Una visión negativa que ve abrirse un rayo de esperanza en el cielo: un soldado cristiano que va a irrumpir en la escena para cambiar el orden de cosas vigente (*El Ermitaño*, núm. 183, 18-7-1872). Una ilustración que se combinaba perfectamente con el nuevo horizonte que marca el periódico y que daba lugar pocos días más tarde a la aparición de su citado suplemento

político, *El Nuevo Pelayo*, donde ese soldado cristiano pasa ya a la acción de la redentora reconquista, espiritual y política, de España.

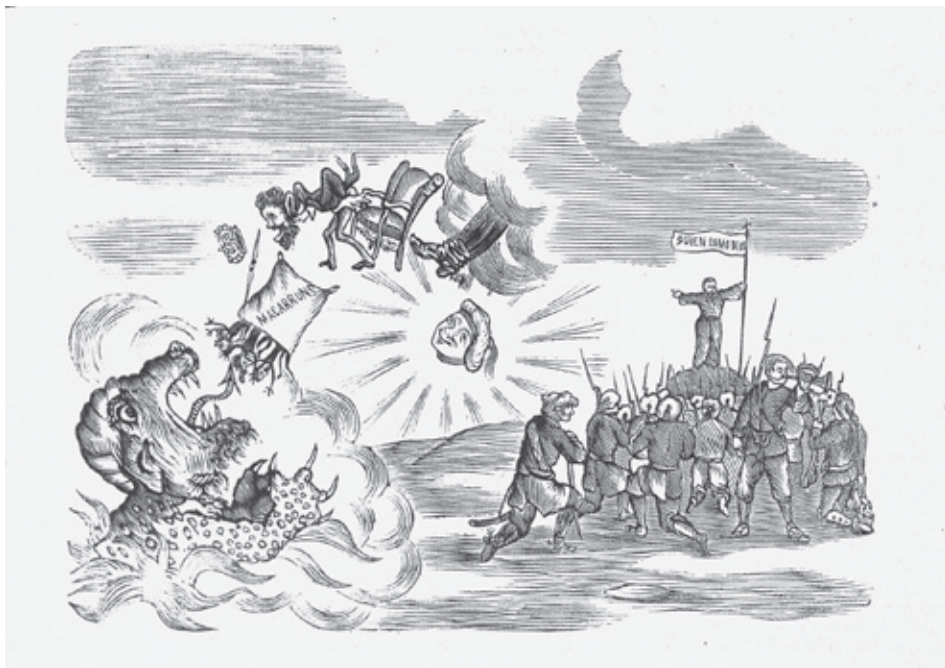


Ilustración 9. *El Ermitaño*, núm. 200, 5-12-1872. Colección GCdM.



En este punto el periódico, y tras el reciente fallecimiento del Padre Palau, apuesta decididamente por el carlismo como la baza fundamental para lograr una «saludable purificación» de España, que pasaba por dos cuestiones fundamentales: la derrota definitiva de la gloriosa revolución (*El Ermitaño*, núm. 206, 16-1-1873) y la llegada al trono de un rey que venera a la religión católica reconociendo la primacía esencial de Dios (*El Ermitaño*, núm. 204, 2-1-1873). Es también el momento en el que *El Ermitaño*, sin perder el estilo característico de sus dibujos, recurre con mayor frecuencia a emplear el lenguaje iconográfico más común en la prensa satírica del Sexenio en cuyo imaginario visual se inserta más plenamente. Así se ridiculizará al rey Amadeo recurriendo a los típicos zoomorfos o asociándole a los macarrones italianos, se identificará a Sagasta en la tosquedad del grabado en blanco y negro por su afilado tupé, se representará al carlismo simbolizado en sus

boinas o se alegorizará a la república en plena sintonía con la iconografía dominante en el campo liberal / republicano (no como monstruo, sino como Marianne). Sirva como ejemplo de este tipo de renovado discurso visual, que el periódico adopta en su última etapa, la caricatura en la que se vaticina una victoria carlista que echará del trono a Amadeo I y a los políticos liberales de su gobierno, representados como macarrones en los que se puede reconocer al Sagasta del tupé (ilustración 9).



Ilustración 10. *El Ermitaño* núm. 211, 20-2-1873. Colección GCdM.



La construcción de las imágenes a partir de la iconografía y símbolos que había popularizado la prensa republicana del Sexenio, empleados para articular un contra-discurso radicalmente opuesto, desde la prensa católica, se hace patente en la caricatura publicada para mofarse de la abdicación del rey y su regreso a Italia. Símbolos como el gorro frigio (republicanismo), el número 191 (votos a favor de la forma de gobierno monárquica en las Cortes Constituyentes) o el cartel rotulado de La Tablada (para identificar a Manuel Ruiz Zorrilla) se incorporan a una escena donde se intenta reflejar la ruina

en la que se deja a España tras el reinado de Amadeo I, pero que permite ver escondidos tras las montañas a varios soldados carlistas y un sol que bajo el lema «Dios patria y rey» apunta a un futuro inmediato de esplendor. La propia marcha del rey a lomos de un caballo acompañado de Ruiz Zorrilla se trata en la más pura tradición bufa de la caricatura incorporando, *animus iocandi*, a una cara que se burla de ellos (ilustración 10).

Una imagen, por otro lado, que guarda sus reminiscencias con las que se popularizaron en las etiquetas de cajas de cerillas en ese momento, algunas desde una obvia perspectiva republicana. En ellas se llega a mostrar a Amadeo I a lomos de Ruiz Zorrilla camino hacia Italia o, al contrario, a Ruiz Zorrilla cabalgando sobre un rey convertido en caballo que huyen vergonzosamente (mico más corona en mano y caldero atado al rabo) espoleados por el látigo de la República (ilustración 11)⁴.



Ilustración 11. Etiquetas de cajas de cerillas s.f. (1873). Colección GCdM.

En el artículo que acompaña a la comentada caricatura el periódico celebra con particular regocijo esta huida de Amadeo I, al que se relaciona con la masonería, al tiempo que se recuerda la maldad de su padre, Víctor Manuel, considerado como «el verdugo del Papa» (cuya caída también se

⁴ Por una etiqueta conservada completamente, de la que la escena aquí reproducida es una de las partes, sabemos que la caricatura pertenece a una de las cajas de cerillas fabricadas en Logroño por el impresor, librero y fabricante de fósforos Faustino Menchaca. Agradezco la consulta de ese original completo a Santi de Santos. Al parecer, el ilustrador, el pintor aragonés Enrique Casanova (EC), fue procesado y encarcelado por este dibujo (García Guatas, 2020: 256).

vaticina). Esta caída del rey italiano se presenta, en realidad, como un acto de la providencia divina, así como una señal del curso que Dios está dando a los destinos de España donde ha determinado que reine Carlos VII (idea contrapuesta a la visión republicana que traslada la caricatura para cerillas). Desde esa convicción se critica también la exaltación de la República que se estaba haciendo en semejante coyuntura. Pero la crítica, comprensible tanto por el hecho de encarnar todos los valores combatidos por el catolicismo como por representar la opción que competía por dar forma al nuevo gobierno de España, también incidía en las disputas internas dentro del campo republicano. En ese sentido se remarcaba la lucha entre benévolos e intransigentes que tiraban en direcciones opuestas de una soga alrededor del cuello de una alegoría escultórica de la República hasta hacerla caer (*El Ermitaño*, 220, 8-5-1873). También, en una denuncia similar –aunque con lógica diferencia en el propósito– se mostraban ante el lector las disputas entre los líderes republicanos que abogaban por instaurar una república unitaria frente a los que se decantaban por su modalidad federal, con Castelar haciendo forzados equilibrios circenses entre medio. Todo ello mientras se dejaba de lado a un pueblo representado como mera figura de juguete en manos republicanas (ilustración 12).

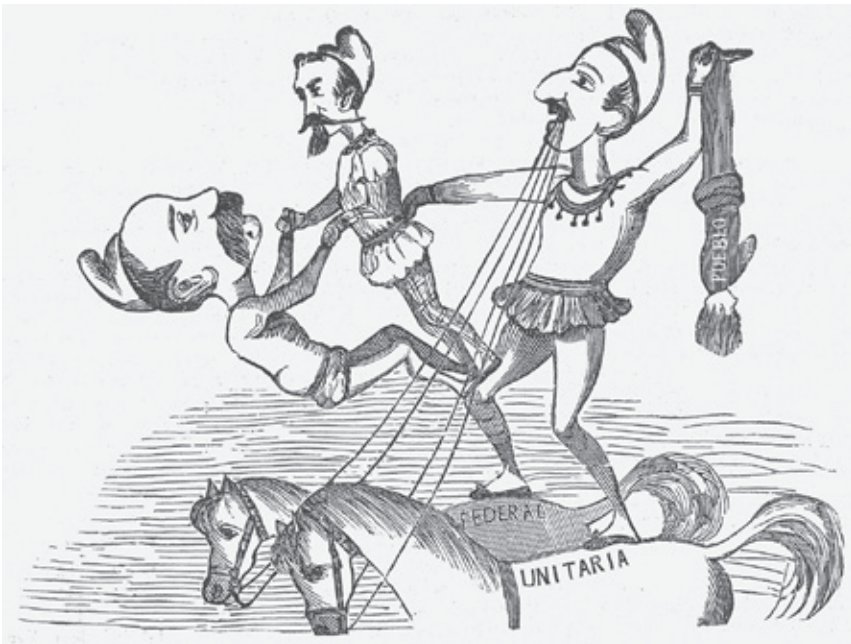


Ilustración 12. *El Ermitaño*, núm. 221, 15-5-1873. Colección GCdM.

Todo un discurso visual de crítica en el contexto de una República instalada ya *de facto* a la que se intentará representar apoyada por una parte de la prensa, pero debilitada en su propio seno por las citadas disensiones internas, al tiempo que en serio riesgo de perecer ante las amenazas externas, especialmente el carlismo, claro está. Así aparece en la caricatura que cierra el periódico y donde una alegoría de la república marcha en un pequeño carro tirado por dos apóstoles republicanos que sostienen el triángulo de la libertad, la igualdad y la fraternidad (que parece un grotesco trasunto del yugo de las caballerías a las que sustituyen). La escena distaba mucho de las frecuentes imágenes protagonizadas por aurigas en las que la república, la libertad o la democracia marchaban triunfales, publicadas en otros momentos o en esas mismas fechas adornando diversas cajas de cerillas. En su marcha el carro rueda sobre principios esenciales como el orden, los derechos individuales o la ley. Las personas que tiran del carro y guían la marcha, que representan también a los periódicos que hacen de voceros de la causa republicana en la sociedad, deben protegerse con paraguas de la multitud de boinas que caen del cielo en una situación que se representa abiertamente como de guerra civil (*El Ermitaño*, 225, 12-6-1873). El recurso a las boinas que llueven y al paraguas protector que portan los republicanos ya estuvo en periódicos como *El Garbanzo* o en etiquetas de cajas de cerillas.

COLOFÓN: LOS MALES DEL LIBERALISMO Y LA REDENCIÓN POLÍTICO-RELIGIOSA DEL PUEBLO ESPAÑOL

En el número anterior –y penúltimo– el periódico insertaba una caricatura que servía de recopilación y balance de la situación vivida desde el estallido de la revolución de 1868 hasta la actualidad. La imagen sirve perfectamente para hacer un balance también a modo de colofón de la trayectoria de *El Ermitaño* y la visión que intentó proyectar a través de las imágenes que incorporó junto a sus textos. La caricatura se contextualiza con un artículo tomado de *La Regeneración* que es una especie de rendición de cuentas con «el desgraciado pueblo español» al que se dirige el texto. La crítica escenificada unifica en el liberalismo a todos los grupos políticos (y sus diversas facciones) que han participado del poder desde Isabel II (moderados, unionistas, progresistas), pasando por Amadeo I (radicales, cimbrios, demócratas, boqueras, calamares) hasta la vigente República (blancos y rojos, transigentes e intransigentes, revolucionarios y reaccionarios). Planteamiento que se venía realizando por otras cabeceras de periódicos católicos del período que recurrieron a la caricatura, como el dominical *Las Siete Plagas*. En este caso

los más variados grupos políticos, que comparten el nexo común de suponer un ataque a los fundamentos del catolicismo, son moderados, progresistas, radicales, federales, unionistas y socialistas. Ellos representan las siete plagas bíblicas que dan nombre a la publicación y que en una de sus cabeceras se representan como la hidra del liberalismo. Del mítico monstruo marino salían esas siete cabezas en forma de venenosas culebras que atacaban a España (Matrona) y el al pueblo español (León) (ilustración 13).



Ilustración 13. *Las Siete Plagas*, núm. 12, 5-6-1870. Biblioteca Nacional de España.

La conclusión a la que lleva esa reduccionista amalgama de todas las orientaciones políticas gobernantes en la historia reciente del país es que todo español liberal ha llegado a ministro, ha paseado en coche o ha cobrado dinero del presupuesto del Estado. Y como resultado de todo ello, ¿qué ha ganado el pueblo español, se pregunta? La respuesta se ofrece a modo de balance de lo que se ha perdido (lo que se ha ido) y ganado (lo que ha venido). Entre las pérdidas se apunta la sopa de los conventos, que nunca faltaba a quienes no tenían pan, el patriotismo, que situaba al pueblo español a la cabeza del mundo, la libertad cristiana amparada por la Iglesia y el Estado, la igualdad verdadera entre todos los españoles, la justicia y la Hacienda, por cuya esquilma se cargan ahora las contribuciones sobre los pobres. En su lugar ha quedado solamente: la impiedad, la moral universal, el ateísmo, el lujo, las quintas, el sufragio universal, los consumos, la

miseria, la soberanía nacional, la ignorancia, la empleomanía, la República y la bancarrota. Esa visión reduccionista binaria idealiza un pasado cuya sociedad vivía feliz bajo los valores del catolicismo que ha sido sustituida por una serie de principios que definen al liberalismo y bajo cuya máscara reina el mal en todos los órdenes de la vida (político, religioso, moral, social, económico).



Ilustración 14. *El Ermitaño*, núm. 224, 5-6-1873. Colección GCdM.



La imagen puede compararse con otra posterior en sentido totalmente inverso.
«Seguid su ejemplo». *La Madeja*, 16-10-1875. Colección GCdM.



Esa descripción sintetiza a la perfección el ideario de *El Ermitaño* sobre la realidad española, a partir de la cual se fue construyendo y difundiendo entre sus lectores un discurso visual que, mediado el año 1873, no dejaba de verse como una calamitosa situación históricamente pasajera que dejaría paso a la restitución de la añorada antigua organización sociopolítica. Así se refleja en la caricatura que muestra a una gran matrona (España) que

empuña una enorme escoba purificadora con la que aparece barriendo de un mapa de España a toda la inmundicia liberal antes descrita. Entre los monigotes enanos que ocupan el mapa y están a punto de ser barridos se puede identificar a un Sagasta (de exagerado tupé) que porta una bolsa de dinero con los 2.000.000 de trasferencias (atributo habitual en las caricaturas del personaje) o un republicano que ondea una bandera donde se puede leer «conservadores, unionistas, progresistas, federales, rojos». Detrás de la matrona yace tranquilo el pueblo español, representado en un león sobre cuya cabeza reposa una corona indicando su condición soberana. Mientras la depuración se está llevando a cabo luce en el cielo un sol que porta la boina carlista (antítesis de los extendidos soles republicanos con gorro frío) y en el que luce el consabido lema, «Dios, patria, Rey» (ilustración 14). *Delenda est Republica.*

7. LAS PENAS DEL NENE TERSO Y MACARRONI O LAS CAMPAÑAS GRÁFICAS CONTRA CARLOS VII Y AMADEO I EN LA PRENSA DEL SEXENIO

Blanca Redondo

Universidad Complutense de Madrid

Tras la revolución de septiembre de 1868, que expulsó a Isabel II del trono, la constitución que elaboró el Gobierno provisional estableció al año siguiente en su artículo 33 que fuese la monarquía parlamentaria la forma del Estado, y en su artículo 131, la libertad de imprenta. Esta última, estaba desaparecida desde hacía casi cinco décadas, tras el breve paréntesis del Trienio Constitucional.

¿Tu no has leído nunca *El Dómine*? Pues es muy chusco. ¡Son horrores lo que dicen de mí esos pillastres, pero cuando me dejan en paz tienen buena sombra! No me digas que no son oportunos los gozos que le sacaron a Paco [...]. Son unos pillastres que debían estar en Fernando Poo. Narváez, últimamente, no era ni su sombra. En otro tiempo ya hubiera mandado darles una paliza, cuando menos. Y O'Donnell, con su vista larga, les hubiera soltado dinero para que hablasen mal de Prim... El Gobierno de España tiene que ser un tira y afloja (Valle-Inclán, [1927] 1976: 295).

Este comentario le hacía la jacarandosa Isabel II de *La Corte de los Milagros* a su dama de servicio, tan solo unos meses antes de la Septembrina. Existían sobrados motivos para celebrar la libertad de imprenta y fue, de hecho, materializada en la creación de multitud de periódicos. Sin embargo, ¿qué sentido tenía mantener la monarquía después de que hubiese sido destronada la reina? ¿No era la proclamación de la república una consecuencia natural de la desaparición de los Borbones?

Esto era lo que se preguntaban las cabeceras satíricas que, en su mayoría de tendencia republicana, podían manifestar, ahora sí, su desencanto; el

suyo y el de las otras muchas personas cuya voz amplificaban. Y del mismo modo que enaltecían todo lo relacionado con la república, se revolían y tiraban a dar contra cualquier asunto que tuviese que ver con la monarquía. «La monarquía, ya sea democrática ya sea al ali-oli, siempre estará cortada con el mismo patrón»¹ (*La Campana de Gracia*, «Batalladas», 2-7-1871: 3).

En las caricaturas publicadas en la prensa satírica del Sexenio revolucionario (1868-1874) hubo dos personajes cuya presencia, por lo frecuente –entre otras cosas–, es muy llamativa: Amadeo de Saboya y Carlos de Borbón y Austria-Este. Ambos fueron objeto de sendas campañas de desprestigio muy intensas. El primero, por ser rey e italiano; el segundo, por aspirar al trono, por ser un Borbón y, por encima de todo, por provocar una guerra civil.

Lo que vamos a desarrollar es una muestra del argumentario esgrimido por cabeceras satíricas de Madrid y Barcelona para desacreditar a estas dos figuras y lo que representaban y los modos en que se reflejó en las caricaturas. Para ello vamos a ubicarnos en el lugar de la propia prensa satírica; sus imágenes primero y sus palabras después serán los principales respaldos de nuestro análisis. No pretendemos un estudio histórico de los dos personajes, más bien querríamos que de este proceder resultase un ejercicio de inmersión en la prensa satírica del Sexenio revolucionario mediante el cual, con suerte, podamos reducir la distancia que nos separa del siglo xix para hallar las claves que nos ayuden a comprender las caricaturas.

LA REINA DECAPITADA Y EL TRONO VACANTE

La conexión de nuestros dos protagonistas con la monarquía, ya fuese de hecho o por deseo, hace necesario que comencemos con las caricaturas de quien, al fin y al cabo, dejó la vacante en el trono: Isabel de Borbón. Después del estallido de la revolución en septiembre de 1868, se produjo un desvelamiento progresivo de la cara más ridícula de la exreina. Esto lo podemos comprobar a través de *Gil Blas*, la publicación madrileña que, nacida en 1864, vivió en sus carnes el antes y el después de la libertad de imprenta. Efectivamente, a principios de octubre, en un dibujo de Francisco Ortego (núm. 96, 4-10-1868) en el que la familia real –como la Sagrada Familia en el episodio de la Huida a Egipto– se dirige al exilio francés en una

¹ En catalán en el original. Presentamos igualmente traducidos los textos que acompañan a las caricaturas de las publicaciones barcelonesas.

caravana formada por dos burros, la de los tristes destinos, aparecía casi de espaldas. Pasadas un par de semanas, Daniel Perea la dibujaba (núm. 101, 22-10-1868) patas arriba, con las pantorrillas al aire, y con la cabeza hundida en el agua. Y por fin, en el número siguiente, se daba noticia de su perfil caricaturesco gracias también al lápiz de Perea² (núm. 102, 25-10-1868) (ilustración 1): «Señora, se ha roto por un sitio que no tiene compostura», le explica a la exreina el emperador de Francia, Napoleón III, caracterizado como fabricante y con la corona en la mano.



Ilustración 1. Daniel Perea. *Gil Blas*, 25-10-1868. Colección GCdM.

² Carlos Reyero ya ha analizado esta caricatura y ha justificado la presencia del emperador francés con el apoyo que brindó a los Borbones en su exilio (2020: 213 y 214).

Como parafraseando el 1793 francés, se había consumado la decapitación de la reina. Había desaparecido todo reparo para deformar su cara y su figura. La consecuencia final de este proceso serían las conocidas láminas del álbum *Los Borbones en pelota*, que, difundidas bajo cuerda, no solo desvelaban su nueva apariencia; también la despojaban de su vestimenta para hacerla protagonizar escenas pornográficas.

Exiliada en París, la borbona fue igualmente desterrada de las páginas de la prensa satírica: el trono vacío que dejaba daba mucho más de qué hablar, pues comenzaba la búsqueda por las cortes europeas de un nuevo rey (que no reina). Este episodio dio lugar a muchas caricaturas, aunque resume muy bien el parecer de la prensa satírica la del número 64 del madrileño *Jeremías* (29-4-1869), en la que una personificación de la República juega a los bolos con los pretendientes. Los bolos, derribados todos, son híbridos con cabeza de candidato. Distinguimos a Fernando de Coburgo, a Alfonso (el hijo de la Isabel de Borbón), al duque de Montpensier y al pretendiente carlista.

Desde 1869, a pesar de que el trono siguiese vacío, podían verse caricaturas del monarca; una suerte de versión castiza del rey pera de Philipon. Esto es, el rey calabaza. Ortego, en la lámina para el número 108 de *Gil Blas* (15-8-1869) (ilustración 2) dibujó un monarca con una calabaza por cabeza, vestido con las correspondientes corona y capa de piel de armiño, y luciendo una banda que le atraviesa el redondeado tronco con la palabra «extranjero»³ escrita. «Lo que sería», dice en la parte superior; «Aquí tienen Vds. la muestra de lo que se puede esperar de un rey traído de luengas tierras», continúa abajo. Está sometiendo a una personificación depauperada de España y al león, símbolo del pueblo, sobre cuya cabeza posa uno de sus pies. *La Flaca*, la famosa publicación barcelonesa, incluyó otro gallardo rey calabaza en una de sus viñetas (núm. 34, 13-2-1870)⁴. En realidad, confluyen dos significados simbólicos de *calabaza*. De una parte, se sugería el rechazo (las calabazas) al trono de España del portugués Fernando de Coburgo en abril de 1869 (Vilches, 2001: 118). Pero también se revelaba la intención de calificar al monarca, el que fuese, de cabeza hueca⁵.

³ Nos ceñimos en todo el texto a la forma en que aparecen escritos en los originales las palabras y los signos de puntuación.

⁴ En *Los Borbones en pelota* hay una caricatura de Juan Prim adornada con estos versos: «Escelente pastelero / Fue el célebre Juan Plumero» (BNE, sign. DIB 18/1/4897). El héroe de los Castillejos ha sacado del horno un pastel rematado con una calabaza con corona.

⁵ Aparte del uso de la calabaza como apelativo en el lenguaje hablado y escrito («Persona inepta y muy ignorante», como la define el DRAE), su fortuna como símbolo en la cari-



Ilustración 2. Francisco Ortega. *Gil Blas*, 15-8-1869. Colección GCdM.

catadura puede que también estuviese justificada por *Cabezas y calabazas* (1864), un libro de éxito escrito por Manuel del Palacio y Luis Rivera, fundadores de *Gil Blas*, junto con Narciso Serra. Se trata de un conjunto de semblanzas satíricas en verso de personajes de la esfera pública de entonces. Esta publicación sirvió de modelo para obras posteriores (Ortega, 2005: 152), como *Calabazas y cabezas* (1865), *Juicio crítico y razonado sobre las calabazas y cabezas* (1865) y otro *Calabazas y cabezas* (1879), esta vez, de Moscatel.



Ilustración 3. José Luis Pellicer. *El Cohete*, núm. 11, 5-1-1873. Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

AMADEO I, MACARRONINI Y REY LANGOSTA

Finalmente, en noviembre de 1870, fue elegido en el Congreso Amadeo de Saboya por 191 votos –cifra que lo acompañó en muchas de las caricaturas–. El intitulado Amadeo I, duque de Aosta, era el hijo del rey de Italia, Víctor Manuel II. La rivalidad de este con la Iglesia católica tras la Unificación italiana y el hecho de que la revolución que había traído a España al nuevo rey defendía la separación entre Iglesia y Estado, incitó a los dibujantes a realizar caricaturas sobre las relaciones entre Amadeo y la Iglesia. Hacían mofa sobre los intentos del hijo del desheredado por congraciarse con la Santa Sede. Probablemente fuese Luque el autor de la caricatura del número 19 del madrileño *Ángel I* (1872), en la que, con sombrero calañés y guitarra, ronda al papa Pío IX con la siguiente tonadilla: «lo cantarte unas payerres / de mi guitarra al compás / si ser mi amigo quisieras». Por su parte, José Luis Pellicer, en una hoja de viñetas de *El Cobete* (núm. 11, 5-1-1873) (ilustración 3) en la que exponía diferentes maneras de estar del nuevo monarca, lo retrataba cómo lo imaginaba el papa, a pesar de sus intentos: como un demonio devorador de curas.

También era el duque de Aosta el candidato que había secundado Juan Prim cuando este era el jefe del Ejecutivo. Los dos personajes hacen acrobacias en una caricatura de Urrutia para *El Martes* (núm. 17, 17-5-1870). Prim camina por una cuerda floja con su pretendiente sobre los hombros: «Al menor contratiempo vamos al suelo», se dicen. A pesar de la dificultad, el público los abucea. No parecen tener mejor recepción en el caso de Ortego, que dibujó a Amadeo como actor en las tablas de un teatro y a Prim, como apuntador (*Gil Blas*, núm. 320, 27-11-1870). En la parte inferior se explica: «A pesar de lo bien preparada que tienen la orquesta –conformada por fusiles y cañones–, el primer actor no gusta al público», pues, en vez de rosas, les lanzan piedras. El parentesco de Prim con Guzmán el Bueno (Muñoz Borràs y Orobon, 2021: 133-134), por el que el espadón fue caracterizado en algunas caricaturas como su histórico deudo, también se utilizó en los dibujos en los que aparecía con Amadeo. Como su pariente, que entregó su arma al enemigo para sacrificar a su propio hijo, Prim, en el mismo número de *El Martes* citado, le da a Amadeo el cetro y la corona para que reine en España, la joven apresada que espera junto al león, detrás del duque de Aosta. En *El Noventa y Tres*, vestido con jubón y calzas, hacía juramento el que iba ser el nuevo rey ante la constitución que sujeta su valedor (núm. 2, 27-11-1870). Con esta última escena de aires medievales se teñía de ranciedad la institución monárquica.

Los intereses encontrados en torno al trono español le costarían la vida al presidente y héroe de los Castillejos: el magnicidio tuvo lugar el 27 de diciembre de 1870. Unos días más tarde, con el nuevo año, llegó Amadeo para comenzar su reinado.

Transcurridos cerca de dos años desde que se había establecido la libertad de imprenta, como decíamos, el número de cabeceras satíricas era mucho mayor que cuando fue expulsada Isabel II y, por lo tanto, el catálogo, caricatural, más rico. Pero, además, esta libertad amparaba que el inminente monarca –que no candidato– fuese ridiculizado sin rodeos y sin escamoteos ya desde el principio. O al menos en teoría.

En aquel invierno de 1870 se estrenó en un teatro madrileño, para escarnio del nuevo rey, *Macarronini I*, de Eduardo Navarro Gonzalvo. La prensa satírica adoptó el apodo y lo explotó con tenacidad, pues la obra, que caracterizaba al monarca como a un payaso, fue boicoteada, tras veintitrés noches en el teatro Calderón, por la Partida de la Porra. Si esta cuadrilla de matones actuaba extraoficialmente, también fueron retiradas caricaturas por vía oficial. A ello se une la autocensura por la que optaron algunos semanarios, en los que podemos contemplar a Amadeo de espaldas. Llegaremos a ellas.

Macarronini no fue el único apodo del rey. En vez del título de duque de Aosta que ostentaba Amadeo I, se encontró más adecuado otro que guardaba cierta homofonía con aquel y que además lo degradaba al reino de los insectos; a la especie de la langosta, más concretamente⁶. Encontramos «rey Langosta»⁷ o «duch de la Llagosta»⁸, en catalán. Se daba a entender con ello que Amadeo I era, a la postre, un individuo más de una institución parasitaria⁹.

⁶ Agradezco a Sergio Sánchez Collantes que me diese a conocer este sobrenombre.

⁷ «Un muchacho gritaba la otra noche en la Puerta del Sol: –¡A dos calés el retrato del rey Langosta y de la reina Linterna!» (*Gil Blas* «Cabos...», 24-11-1870: 4). «Linterna» se refiere, a la sazón, a María Victoria dal Pozzo della Cisterna, la reina consorte.

⁸ «No sé 'ls republicans perquè no volen que vinga en Llangosta. Es un home com los altres y de home á home, que vinga» (*La Campana de Gracia* «Repichs», 25-12-1870: 3)

⁹ En mayo de aquel año de 1870 en el que Amadeo se convirtió en rey por sufragio, fue noticia la plaga de langosta que se había desencadenado en Badajoz (*Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes*, núm. 270, 30-4-1870: 7583-7584). Así, en *Gil Blas*, recordaba de esta manera esta y otras penurias por las que habían atormentado al país: «Y es que los reyes deben extinguirse con preferencia á la langosta, á la fiebre amarilla y al hambre. ¡Manos a la obra!» (*Gil Blas*, 1870: 2).

En uno de los pasajes de *Almas muertas*, Gógol se maravillaba de la potencia de los apodos, a los que tan aficionado es el pueblo ruso, según nos cuenta, pero bien podría trasladarse esta misma reflexión unos kilómetros:

¡Con qué fuerza se expresa el pueblo ruso! Y si a uno le cuelga una palabrita, se le queda en la familia y en la descendencia; el agraciado la arrastrará consigo en la oficina y cuando se jubile, en San Petersburgo y en el otro extremo del mundo. Y por mucho que después se las ingenie para ennoblecer su apodo, aunque contrate unos escritoruelos para que lo hagan descender de un viejo linaje de príncipes, todo resultará inútil: el apodo graznará por sí mismo y proclamará claramente, con la potente voz de su garganta de cuervo, de dónde salió el pájaro. La palabra certera, que da en el blanco, aunque dicha de viva voz, es como la escrita: nada la borra (Gógol, [1842] 2015: 153).

En la lámina central que incluía el número 30 de *La Campana de Gracia* (27-11-1870), publicado en Barcelona, se aúnan los dos reales apelativos en un globo aerostático que luce el nombre «Il Macarronini». Este transporta, por encima de la cesta en la que viaja la comisión designada por las Cortes para presentarse ante Amadeo en Italia, una langosta gigante con corona. «La fiebre que se va y la que viene»¹⁰ es el título del dibujo, y es que el dirigible Il Macarronini –contemplado por un sol con gorro frigio– vuela precedido por otro, El Miasma, en referencia a un brote de fiebre amarilla que se había extendido por Barcelona. El propio Miasma, un hombre enclenque y narigudo que personifica la epidemia, deja caer su guadaña por aferrarse la tela que se desinfla.

Apodos aparte, simplificaremos a continuación los aspectos que se le reprochaban a Amadeo I en las caricaturas. El descrédito al que se le quiso someter parece desarrollarse a través de dos vías: por un lado, se ponía en cuestión su actuación como monarca por medio de un repertorio de malas prácticas –en las que, por lo demás, podría haber incurrido cualquier otro de los candidatos al trono–. Por otro, se enjuiciaban rasgos de su vida privada o de su persona; por decirlo de otra manera, aquellos genuinos de Amadeo.

Como rey, uno de los argumentos que manejó la prensa satírica fue el elevado sueldo que percibía. «Ovacion al rey de oros!», exclamaba el pie de la caricatura de la publicación barcelonesa *La Carcajada* (núm. 27, 14-8-1872) en la que el rey, montando a caballo, preside una comitiva, con motivo de

¹⁰ «La febra que va y la que vé» en el original.

una visita a San Sebastián en verano de 1872¹¹. Convertido en una especie de figura de baraja, exhibe una moneda gigante con las inscripciones «191», los votos que le subieron al trono, y «30.000.000», su asignación. Es esta una imagen similar a la que presentaba la viñeta de *La Flaca* (núm. 69, 1-1-1871) que incluía por primera vez a Amadeo I entre sus páginas. En ella, avanza sobre su montura a través de los aspavientos de entusiasmo de un grupo de ministros y, otra vez, figuran unas monedas, tres, de gran tamaño. A diferencia de esta caricatura, en la de *La Carcajada* el duque de Aosta luce ojos y nariz postizos¹², pues, a la postre, no preside un cortejo real; es el *rei carnestoltas*, la cabeza de una más de las mojigangas con que se comparó entre las páginas satíricas a la España del siglo XIX¹³.

Volviendo, pues, a la crítica al sueldo real, hemos de llamar la atención sobre el hecho de que se remarcase, al tiempo que la escandalosa cifra, una avara conformidad por parte de Amadeo I. «Yo... francamente... Antes de marcharme me lo pensaría mucho», meditaba en *La Campana de Gracia* (núm. 21, 21-7-1872). Se debate entre unos baúles de equipaje que quedan a su espalda y una mesa en la que descansa una corona con un cartel: «5.000 \$ diarios». De la codicia que se desprende de este dibujo de Tomás Padró, mostraba el mismo artista una de sus peores consecuencias justo en una batallada¹⁴ anterior (núm. 38, 22-1-1871) (ilustración 4).

¹¹ Se mofaba del acontecimiento *La Carcajada* en la misma entrega: «Leemos en el propio periódico [*El Tiempo*] reseñando la entrada del Rey en San Sebastian: «S. M, fué recibido en Santa María bajo palio. Iba precedido de tamboril, etc.» Señores, basta de risa y haya formalidad, pues se trata del Rey de España». («Sonrisas», 14-8-1872: 3).

¹² Desconocemos qué son exactamente estos postizos de los ojos. Nos preguntamos si puede tratarse de cáscaras de huevo, dado el mucho uso que se le da en Cataluña durante los carnavales, o si simplemente eran fabricados *ex profeso* en otro material. Nos hemos topado con ellos en más ocasiones, siempre en periódicos barceloneses y, por cierto, realizados, según nos parece ver, por el mismo dibujante, Nav: por ejemplo, otra vez en *La Carcajada* (núm. 5, 15-2-1872) o en *Lo Ponton* (núm. 4, 14-2-1874).

¹³ Es de tiempos de Amadeo I la célebre lámina a doble página titulada «Entierro del Carnaval de 1872», ocupada por una serpenteante procesión política. De una de sus páginas extraemos los siguientes versos, sin intención de desmerecer el poema entero: «Carnaval mas divertido, / ni se ha visto ni verá: / que es difícil, muy difícil, / otros tiempos alcanzar, / de un desgobierno que sea / tan gobierno de carnaval. / Mascarada, por aquí; / mascarada, por allá; / toda España convertida / hállase hoy en antifaz.» (*La Carcajada*, núm.5, 15-2-1872: 1).

¹⁴ «Batallada» es el nombre que recibía cada número de *La Campana de Gracia*. También se titulaba «Batalladas» una de las secciones del semanario, un conjunto de párrafos sueltos de noticias que solían incluir, con otras denominaciones, la mayoría de las publicaciones satíricas de entonces.



Ilustración 4. Tomás Padró. *La Campana de Gracia*, 22-1-1871. Colección GCdM.

Entonces hacía pocas semanas que había llegado el monarca: «Ya hace días que han entregado a D. Amadeo I la parte de su asignación correspondiente al mes de enero –se relataba en un párrafo del mismo número–. Ascende a dos millones y medio de reales. Ya hemos dicho muchas veces, que hay cosas que no necesitan comentarios» (*La Campana de Gracia*, «Batalladas», 22-1-1871: 2). No obstante, otra composición, en dos viñetas, de Padró venía a glosar la situación. Agrupadas bajo el rotundo título «Ganarás el pan con el sudor de tu frente», en la primera de las viñetas, un labriego trabaja la tierra sobre la que caen enormes gotas de su sudor. Al pie leemos: «6 reales diarios trabajando como un negro». Se yuxtapone la segunda imagen, ilustrando la frase de la parte inferior, «83.333 reales diarios trabajando como un blanco»: Amadeo recibe, de una personificación demacrada de España, un saco lleno de monedas, aquella paga del mes de enero. En este

mismo sentido apuntaba una caricatura de Daniel Perea para *Jaque Mate* (núm. 11, 6-10-1872). El rey, con uniforme militar, se yergue delante de una escuela y deja ver la banda que le cruza el pecho con la cifra de 30.000.000 grabada¹⁵. Tras él, un grupo de maestros, cuyos rostros enjutos señalan la penosa situación de su oficio¹⁶, suscriben además el pie de la imagen: «Uno que cobra, muchos que pagan; uno que hace y varios que padecen; hasta ahora los radicales –el partido del Gobierno– no han descubierto otro sistema». Se trataba de dejar patente cómo el monarca, ansioso de una riqueza obtenida del trabajo de sus súbditos, hambrientos, estaba traicionando los principios de igualdad y fraternidad.

Y aún la otra integrante de la tríada quedaba manchada, a tenor de láminas tan evidentes como la del número 327 de *Gil Blas* (22-12-1870) (ilustración 5), publicada antes de que el duque de Aosta hiciera aparición. Tal cual quedaba señalado al pie –«Eclipse total de sol... (de la libertad) que solo se observa en España después de la elección del rey»– la silueta de Amadeo oculta un sol; fenómeno que estudia un grupo de astrónomos con telescopios.

Igualmente clama por la libertad el número inaugural de *La Correspondencia del Diablo* (5-4-1872) (ilustración 6) en el que se desarrolla una escena de pesadilla «D'après nature» –como se indica en la parte superior–: una caverna, precisamente, simboliza el país, y los ministros, y también personalidades carlistas que asoman al fondo, están caracterizados como demonios. Están provistos de los tradicionales cuernos y tridente (aunque de dos puntas) y de una cola de rata. Topete y Ruiz Zorrilla azuzan a unos ciudadanos anónimos, exhaustos, inermes y con ojos desorbitados, para que vacíen sus bolsillos y controlan sus pasos a base de pinchazos, mientras Serrano, con banda, faja y sable, toma medidas de un hombre que habrá de

¹⁵ «Treinta millones le ofrecen al ayuntamiento de Madrid en cambio de lo que produzcan los consumos de este año. ¡Treinta millones...! ¡el sueldo del rey! ¡Pensar que lo que es un sacrificio para cada habitante se convierte luego en regocijo de uno solo! ¿Ha pensado Vd. en esto? Yo mucho.» (*Gil Blas* «Cabos...», 28-9-1871: 3).

¹⁶ En un artículo de *El Cascabel* –uno de tantos ejemplos con los que podría ilustrarse esta situación de miseria–, en que se describen las reacciones de diferentes arquetipos ante el verano, esta es la del maestro de escuela: «¡Jesús! ¡qué calor!... ¡y yo con la capa puesta!... Pero, ¿qué hacer, si por los girones de la levita y el pantalon se me ven las carnes? Además, aunque hace este calor, yo estoy de invierno; como que me acaban de dar la paga de Diciembre» («Pensamientos...», núm. 736, 18-7-1871: 3).

cumplir como soldado¹⁷. Balaguer y Sagasta cocinan las próximas elecciones en un caldero. Rivero y Olózaga mantienen una pose más relajada: el uno bebiendo y el otro durmiendo. El rey Amadeo, desde un trono elevado y acompañado por un lagarto, contempla su reino con serenidad. Huelga decir que, aparte de lucir la corona y un collar similar al de la Orden del Toisón, está dotado también de los atributos infernales.

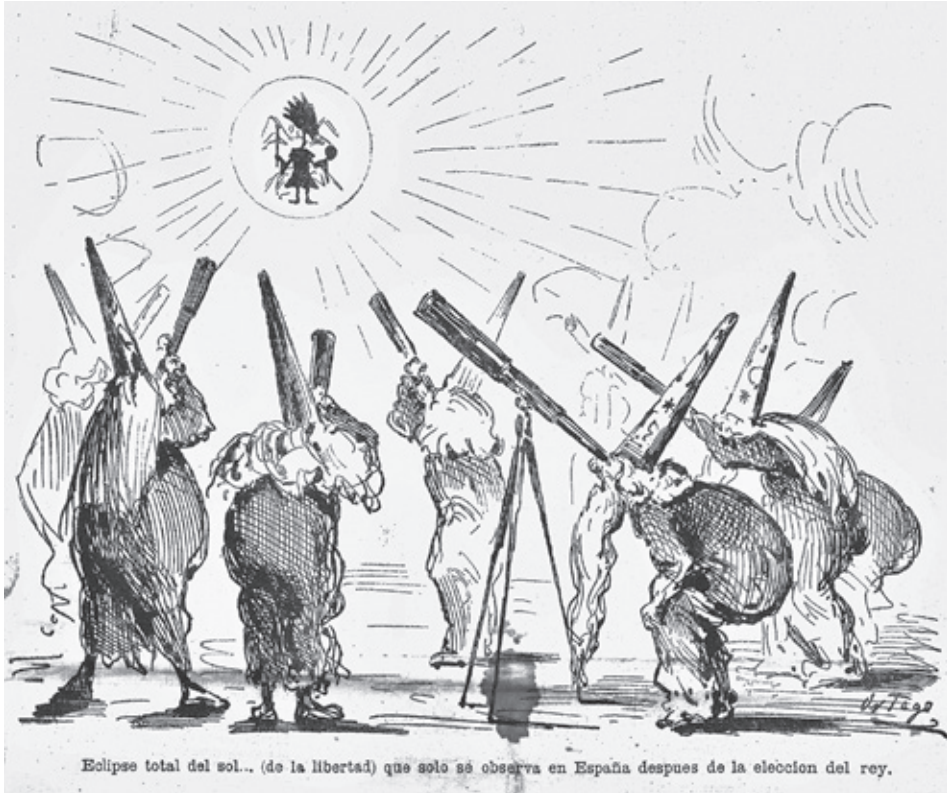


Ilustración 5. Francisco Ortego. *Gil Blas*, 22-12-1870. Colección GCdM.

¹⁷ Este gesto de la talla es similar al que dibujó Padró en el número 39 de la segunda época de *La Flaca* (15-11-1872). Se trata de una crítica contra la llamada a quintas, que se había efectuado debido al conflicto carlista, a través de varias viñetas en las que el artista da cuenta del proceso y los fatales desenlaces en el campo de batalla. El procedimiento, reflejado con más crudeza que en la escena de *La Correspondencia*..., pues quien lo efectúa clava una rodilla en el bajo vientre del quinto mientras introduce el pulgar en la boca del futuro soldado, se presenta en una de las viñetas y también en primer plano, a la izquierda, donde Ruiz Zorrilla, presidente del Gobierno, talla a una personificación de España.



Ilustración 6. *La Correspondencia del Diablo*, 5-4-1872. Colección GCdM.

«[...] vengo con el firmísimo propósito de quitar máscaras», advertía el semanario en el prospecto del mismo número («Cuatro frases...», 5-4-1872: 1). Es este, en todo caso, el desvelar la verdad a través de la imagen deformada, el fin último de la caricatura. «¿No les parece á Vds. que este costoso Carnaval ha durado ya en nuestro país más de lo conveniente?» (*Jaque-Mate*, núm. 13, 13-10-1872: 1), concluía el periodista Antonio Sánchez un artículo para el *Jaque Mate*, en el que reflexionaba sobre la incompatibilidad de la democracia con la monarquía:

¿El rey es rey, ó no lo es? ¿La opinion del país es señora ó esclava? La magestad del rey y la soberanía de la opinion son incompatibles. Si el rey ha de sujetarse á la opinion pública para elegir ministros, no es libre. Si se sobrepone á la opinion, es tirano. Y aquí tropezamos, como siempre, con el absurdo de las monarquías democráticas. (núm. 13, 13-10-1872: 1).

La falta de libertad para, en este caso, elegir a sus ministros, esto es, la traición a la democracia, fue otro de los argumentos esgrimidos contra el

rey. En el cuarto número de *El Diablo Azul* (1872), Amadeo I, como venido de Sierra Morena y acompañado de un burro, acude a comprar fruta a un puesto callejero. «Comparito, eztoz no zon melonez, zon calabazaz», le dice al tendero, faca en mano. Efectivamente, los melones son calabazas, pues son las cabezas de los ministros. Y de ellas habrá de escoger.

No obstante, la caricatura vista más arriba, «Víctimas y verdugos», con el caldero de las elecciones auspiciado por aquel Amadeo demoníaco y mayestático, da cuenta de una de las maneras como más se abordó esta crítica. Es decir, Amadeo desempeña un papel pasivo, en cuanto a que no realiza ninguna acción, pero es, al fin y al cabo, el que permite la actuación de sus ministros. Se le retrata como cabecilla (que no cabeza) de Gobierno. En *La Carcajada*, pudo vérselo como domador de un circo en «La nueva menajería» (núm. 7, 7-3-1872). El infierno anterior se transforma en circo, cuyos animales, que están encerrados en jaulas, son los miembros del Ejecutivo, híbridos de cabeza humana y cuerpo de animal. Se produce, por tanto, una caricatura doble: de una parte, la que resulta de la deformación de sus caras y, de otra, la que se produce por la mutación de sus cuerpos. Esta última herramienta caricatural conlleva que el político de turno fuese identificado con un comportamiento determinado, según la especie con que se lo representase¹⁸, y además evidenciaba la irracionalidad del personaje¹⁹.

En el mismo semanario barcelonés el rey también ejercía de director de un espectáculo callejero en «Esposicion callejera de animales sabios» (núm. 24, 24-7-1872) (ilustración 7) y de Adán en «Tentación y anatema» (núm. 15, 8-12-1872). De nuevo, los políticos son retratados como híbridos zoomorfos.

Si bien los caricaturistas parece que hubiesen querido evitar someter al monarca a mutación, el hecho de que comparta escenario con esta fauna, y que lo haga además en calidad de ser superior, lo hace responsable de las animaladas, de las salvajadas, de estos: es el domador que controla a sus

¹⁸ Es evidente que el ser humano se sirve de elementos tangibles para representar lo intangible, y así ha ocurrido desde el Paleolítico (Doizy y Houdré, 2010: 13). Los antiguos fabulistas utilizaban los animales como principales protagonistas de sus relatos para hacer más accesible una enseñanza, unos valores, pero también una sátira: es de destacar la declaración política de La Fontaine a través de sus fábulas, «género aparentemente inofensivo y popular», (Baquedano, 2005: 33).

¹⁹ Como afirma Trinquier, se trata de reconocer en una especie animal la representación caricatural: «[...] la victime n'est pas l'homme, mais bien l'animal» (2017: 2) [«la víctima no es el hombre, más bien lo es el animal»], pues el comportamiento humano ha sustituido la imagen visual por la mental.

fieras, el payaso que les ha enseñado los trucos, el Adán que les ha puesto nombre. Todos estos políticos se juntan en torno a él, en torno a su voluntad. Es el rey italiano el que hace posible que prosiga el circo; de él depende que siga existiendo ese paraíso terrenal en el que todos los ministros vivan holgadamente (pues la gran mayoría de los personajes de «Tentación y anatema» tiene delante un alimento sobre el que hay escrita una cifra de varios ceros). Entendíamos como una doble caricatura la hibridación de estos prohombres, pero para Amadeo, a falta de poder caracterizarlo como tal, le reservaban un papel más deleznable.



Ilustración 7. *La Carcajada*, 24-7-1872. Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

Por último, en relación a las caricaturas que perseguían el descrédito de Amadeo como cabeza del país, vamos a destacar aquellas en las que figura junto a España personificada. Se produce una interacción cambiante entre un carácter fuerte y otro débil, o más bien debilitado, cuando se trata de España. En este último caso, ella es víctima del monarca, quien, esta vez sí, ejerce con frecuencia un papel activo, sobre todo de maltrato físico.

En «Una zambra de gitanos», el dibujante de *La Carcajada* desarrolla una escena con «una variedad sui generis [de gitanos], como todo lo procedente del aborto de la España con honra», como se describe en la publicación misma (*La Carcajada*, núm. 2, 25-1-1872). En ella, Amadeo, jaleado por su cuadrilla de ministros –a excepción de Castelar, que abandona la estancia con tristeza–, echa a patadas, literalmente, a una España desnutrida y a sus retoños. Todos harapientos, si no semidesnudos, los niños visten trajes de diversos puntos del país.

También los artistas acudieron a la iconografía del ciclo cristológico o de las vidas de santos para evidenciar, mediante el martirio, las consecuencias fatales que para el país tenía esta monarquía. En *Ángel I* (núm. 15, 1872), el rey, caracterizado como un niño con chichonera, se divierte, junto con Ruiz Zorrilla y Rivero, despellejando viva a una España crucificada en un aspa, como san Andrés. «¡Pobre España! Bien espía el pecado-monarquía!!», se indica al pie: en cada jirón de carne hay grabada una cifra, que son los reales arrancados de la hacienda pública. En el número del 28 de marzo de 1872, coincidiendo con la Semana Santa, ocupan las hojas centrales de *La Carcajada* cuatro viñetas basadas en los episodios de la Pasión y Resurrección de Cristo. España es de nuevo Cristo y Amadeo aparece como Poncio Pilato en el momento del Ecce Homo, antes de lavarse las manos. Los ministros, a quienes se compara con los escribas y fariseos del texto bíblico (núm. 10, 28-3-1872: 1), reclaman su crucifixión. En la siguiente escena, Amadeo, montado sobre el león, símbolo del pueblo, es el oficial del ejército que ordena el avance de España, exhausta, carga con la cruz mientras es apremiada por Sagasta y Serrano –aquí sayones– hacia el monte Calvario.

Así como la conducta y la apariencia de España en estas últimas imágenes son una concreción de los efectos del reinado de Amadeo I, en aquellas en que se intercambian los roles y es ella la que adopta una postura enérgica, nos encontramos ante una representación de la voz enojada del conjunto de las personas que no quieren a este rey en el trono. Ni a este ni a ninguno. Es por ello que son escenas en las que quedan de manifiesto los deseos de que abandonase el cargo. Con ellas comenzaremos a aproximarnos a las caricaturas que mencionábamos; las que vilipendiaban al rey apuntando a su vida privada.

En el número 10 de *Ángel I* (1872), Amadeo, postrado y con sombrero calañés, llora tapando su rostro con un pañuelo gigante ante España, quien le reprende: «¡Ea, basta de pucheros! ¡¡En marcha, morenito!!». Entre ambos hay un rotulo que indica «Rumbo a Italia». Contrasta la figura joven y saludable

de ella con la imagen de Amadeo. Con el sombrero calañés, con el que se le caricaturizó en muchas ocasiones, la prensa satírica buscaba dar cuenta de la intención –inútil– de aquel rey «traído de luengas tierras» (recordemos aquel dibujo del rey calabaza de *Gil Blas*) de hacerse pasar por un español más. Con el tocado calañés, pues, se remataba la triste figura y se acentuaba, con todo, lo ridículo que resultaba el monarca. La actitud sollozante y suplicante atestiguaban además la debilidad de Amadeo. Con el mismo fin, Sojo, en una de sus caricaturas de bienvenida al nuevo rey, lo dibujó emocionado, con un pañuelo gigante, en el Paseo del Prado: «Tanto amaré nuestro Amadeo las glorias españolas, que por las noches se bajará á admirar el monumento del Dos de Mayo» (*El Noventa y Tres*, núm. 4, 8-12-1870).

— ¡Io sono il Re di questo bel paese! Vedete la mia credenciale... ¡Io sono il Re, Re, Re!
 — ¡Re, mi, fa! ¡Ah, señor! Acérquese Vd. al teatro inmediato, y quizá en él encuentre Vd. acomodo.

Esta es la conversación mantenida entre España y Amadeo en un dibujo de Ortego para *Gil Blas* (núm. 315, 10-11-1870) (ilustración 8) antes de que aquel tomase posesión. En esta ocasión, España se presenta como una elegante muchacha vestida al estilo directorio, que se mantiene distante frente al duque de Aosta. Le recomienda que se vaya al teatro: la metáfora de España como un teatro, en el que todo puede pasar, fue muy recurrente también en la prensa satírica, pero puede que en el caso de Amadeo hubiese además una asociación con aquella caracterización como *clown* en la pieza *Macarronini I* o con la tradición teatral y operística de Italia. Aparte de aquel dibujo de Ortego que hemos mencionado más arriba, en el que Amadeo era el primer actor y Prim su apuntador, en «Circo extranjero» (*El Noventa y Tres*, núm. 6, 2-1-1871), Eduardo Sojo ubicaba al rey, a punto de llegar a España, y a Topete tocando el violín en un circo, y los acompañaba de estos dos versos: «Si á Madrid llega este clown, / ya tenemos diversión». Por medio de estas caricaturas, y de otras como la de aquella comitiva bufonesca de *La Carcajada*, se hacía ver que este rey no era serio y que era algo impostado.

«¡Re, mi, fa!»: se burlaba España asimismo en la caricatura de *Gil Blas* del acento italiano del duque de Aosta. El apodo Macarronini, el calañés y el italiano macarrónico con el que le daban voz redundan en la misma idea de desacreditar a Amadeo por su origen y expresar el ansia de que abandonase el trono y retornase a Italia. Se quiso a través del aquel rasgo lingüístico –del que hemos visto ya varios ejemplos–, tanto en los dibujos como en los artículos, que la procedencia de Amadeo fuese un motivo más de escarnio.

«¡Justo celini, salvaminini á este desgraciadinini, por estos lagrimininis!»: una vez más gimotea Amadeo en *Ángel I* (núm. 11, 1872); de sus ojos manan dos chorros de agua que tocan el suelo.



Ilustración 8. Francisco Ortego. *Gil Blas*, 10-11-1870. Colección GCdM.

Este rey de pandereta, débil, llorica y extranjero, además era infiel a su esposa. Carlos Reyero, en su artículo sobre las caricaturas que se hicieron de Francisco de Asís durante el exilio sugería lo siguiente:

Muchos hombres públicos del siglo XIX tuvieron amistades íntimas femeninas que no afectaron, en general, a su prestigio como caballeros. Se diría que la clave para hacer tolerable esta situación, cada vez más cuestionada por el puritanismo imperante, en cualquier caso, implicaba dos condiciones: por un lado, guardar una cierta discreción, de manera que el orden social correcto no apareciera cuestionado; y, de otro, que estas mujeres resultasen fascinantes y mundanas, es decir, irresistibles a la mirada masculina. La ausencia de ambas condiciones contribuyó a deslegitimar la figura del exrey (Reyero, 2020: 227).

En el caso de Amadeo, más allá de la indiscreción, lo que parece argumentarse para descrédito del rey es la reacción de desagrado por parte de

las mujeres sobre las que despliega sus artes de seducción. En aquel conjunto de viñetas de Pellicer, que citábamos, que muestran al monarca en diversas situaciones (*El Cobete*, núm. 11, 5-1-1873) (ilustración 3), se presentaban estos dos supuestos: «Así lo imaginan los Tenorios» y «Así, las suripantas». En el primero, Amadeo, con esmoquin y sombrero de copa, está rodeado de cuatro damas suplicantes. En el segundo, de incógnito y embozado, persigue a una mujer. Asimismo acechaba a otra joven (*Ángel I*, núm. 18, 1872), que exclama: «Apenas ve mis patillas, no deja ya un momento mi parte trasera!». Estamos, pues, ante un seductor de pacotilla; un mirón. Ahondaba Padró en este asunto de su vida privada en una lámina de *La Flaca* titulada «Divinidades paganas, dedicadas á los paganos». El artista caracterizó a algunos personajes como dioses de la mitología romana (núm. 49, 23-1-1873) y Amadeo era Cupido, el dios del amor. Aunque su caracterización no podría ser más indigna: está de espaldas y desnudo y la mano que no sostiene el arco sujeta una bolsa del dinero de su asignación, con la que se tapa el trasero. Sus pequeñas alas tienen la misma forma que sus orejas, que casi son del mismo tamaño que aquellas.

Las caricaturas sobre las que hemos pasado a lo largo de estas líneas, tanto las que se refieren a Amadeo I como a Amadeo, tenían la finalidad de desprestigiar al rey y a la monarquía; hacer mella en la popularidad de ambos. Pero la prensa satírica dio una vuelta más de tuerca y dejó huella de la impopularidad y el rechazo que despertaba el rey: se reafirmaba de este modo en su convicción y, podríamos decir, confirmaba sus ataques.

Con su llegada a España, los semanarios ya habían evidenciado que sería poco el entusiasmo que iba a suscitar entre la ciudadanía. Pérez Galdós comenzaba el episodio *Amadeo I* narrando cómo en «las calles, alfombradas de nieve se agolpaba el pueblo, ansioso de ver al príncipe italiano, de cuyo liberalismo y caballerosidad se hacían lenguas los amigos de Prim, que le habían buscado y traído para felicidad de estos abatidos reinos» ([1910] 2007: 7). Ortego mostraba por su parte una de aquellas alfombras blancas, de aquel 2 de enero. Los únicos asistentes al evento son los soldados que, cubiertos de nieve, forman en dos silenciosas hileras. Y todavía Roberto Robert insistía en el mismo número de *Gil Blas*:

En Cartagena aseguran que causó entusiasmo en Murcia; en Murcia se admiran del entusiasmo con que dicen que le recibió Cartagena; en Madrid se hacen aspavientos al hablar del entusiasmo con que dicen se le recibió en Cartagena y Murcia, y en Murcia y Cartagena se han recibido noticias estupendas del entusiasmo que ha reinado en Madrid. (*Gil Blas*, núm. 331, 5-1-1871: 2).

Salen a relucir en este punto aquellas caricaturas en las que el monarca posa de espaldas. Podemos encontrar un antecedente lejano en Giovanni Battista Tiepolo, quien, a mediados del siglo XVIII, había realizado un conjunto de caricaturas de tipos costumbristas, de todos los estratos sociales, con la particularidad de que los sujetos aparecen también de espaldas. No necesitan articular ningún gesto porque son su complexión y su atuendo los que revelan su identidad social (*Infinite Jest*, 2011: 43). Asimismo, la silueta alargada y, sobre todo, las grandes orejas y el mostacho serpentino de nuestras caricaturas, delatan que se trata de Amadeo I.



Ilustración 9. José Luis Pellicer. *Gil Blas*, 4-8-1872. Biblioteca Nacional de España.

Pellicer evidenció la antipatía que parecía despertar el nuevo monarca a través de dos caricaturas muy elocuentes. En la del número 31 de *Gil Blas* (4-8-1871) (ilustración 9), cuyo pie reza: «El entusiasmo, inmenso; la muchedumbre, indescriptible», Amadeo extiende su brazo derecho para saludar con el sombrero en la mano. Gracias a que está de espaldas podemos contemplar que ante él no hay nada. Tan solo su sombra, que, proyectada en el vacío, sin obstáculos para extenderse, hace palmaria su soledad.

Frente a esta patética escena, el artista barcelonés se mostró más indulgente en *Gil Blas* (núm, 404, 17-9-1871), en tanto que lo ubicó rodeado

de un grupo de personas. Estas, según leemos, «expresan espontánea y sencillamente sus sentimientos». Podemos volver a compartir el punto de vista de Amadeo para apreciar las expresiones de todas estas personas, expresiones de curiosidad, sorpresa y hasta de espanto. Cabe suponer que se hubiesen acercado no a aclamar al nuevo monarca, sino a contemplar a un fenómeno de inusual fealdad. Y es que el aspecto físico del duque de Aosta fue otra de las acusaciones esgrimidas por la prensa satírica.

«¡Qué hermoso es el hombre!», ironizaba el mismo artista en el número 28 de *El Garbanzo* (23-1-1873). Moreno Fuentes, autor de los dibujos de su propio semanario, *Los Puntos Negros*, retrataba a Amadeo sobre una montura demacrada; un asno esquelético, marchito y fatigoso (núm. 4, 27-9-1872). El jinete, vestido con levita, saluda refinadamente con el sombrero, y el burro, que por todo arreo tiene un paño y una cuerducha, está defecando: a través de la cabalgadura –un asno, en lugar de un caballo²⁰–, el retrato ecuestre con el que los reyes recalaban su poderío y reclamaban su enaltecimiento ha sido pervertido y, por tanto, el mismo monarca retratado ha sido desprestigiado. De aquí se deduce la necesidad de una correspondencia entre jinete y montura. Isabel Mateo Gómez explicaba la correlación simbólica entre ambas figuras para el imaginario medieval (1979: 41). Si además nos detenemos en los versos que acompañan al dibujo –«Un caballero elegante / por detrás y por delante»–, y advertimos que al único al que puede verse por «por detrás y por delante» es al animal (pues están dibujados su cara y su trasero), ya no solo identifica a Amadeo con un burro cochambroso, sino que le ha colocado en un estrato aún inferior.

Estas caricaturas del monarca de espaldas, en su mayoría compuestas por la figura aislada –como por lo general se presentan los dibujos de tipos populares–, lo trasladaban al terreno del anonimato, en el que había más permisividad para atacar, como se deduce de estos ejemplos, los aspectos que nada tenían que ver con la política. Se pone en funcionamiento la censura ética que explica Álvaro Ceballos mediante la cual «el lector o espectador de una obra la entenderá como satírica si *percibe* en ella un ánimo reprobatorio. Ese ánimo no está en la obra propiamente dicha» (2021: 43). No obstante, la restricción autoimpuesta no fue compartida por la totalidad de los semanarios satíricos. Eduardo Sojo chocaba de frente contra la censura y retrataba

²⁰ Sobre esta concepción jerárquica en la Antigüedad entre animales que establece una suerte de versión mejorada (o empeorada, según) de determinadas especies, como puede ser el asno con respecto al caballo, el simio y hombre, el conejo y la liebre (Trinquier, 2017: 1-5).

a Amadeo I con manifiesta antipatía, como demuestran las caricaturas de *El Noventa y Tres*, en las que la fisonomía del monarca roza la oligofrenia.

Finalmente, en febrero de 1873, el rey dimitió y comenzó la I República:

Al anunciar el telégrafo la determinacion de don Amadeo, el Diabolo se alegró de tal novedad, principalmente por el determinado. Desde que en mal hora vino ese infeliz mal aconsejado á ocupar un trono azas gastado por otras cien mas regias y recias posaderas, se hizo temer su derrumbamiento. La carcomida maderita de aquel trasto no podía ya ni aun con la diáfana especie de un cuerpo aéreo ó venido si se quiere por los aires. Era de preverse por lo tanto lo sucedido; la cosa no podía durar. Capirotazo por ahí; zancadilla por allá, flechazo por acullá; le tenían al pobre mareado y acabado hubieran por volverle loco. [...] Lo cierto es que se fué. Ya era hora. (*La Correspondencia del Diabolo*, núm. 3, 16-2-1873: 1).

En este artículo que escribía el Diabolo en su semanario, elogiaba la decisión del duque de Aosta de abandonar el trono antes de que fuese expulsado, y la caricatura del mismo número (*La Correspondencia del Diabolo*, núm. 3, 16-2-1873), firmada por B. Cau, recoge una escena en la que Amadeo está equipado con armadura y que dice al pie: «Y con caballo, lanza y escudero / si no podeis ser rey sed caballero»²¹.

De aquel derrumbamiento anunciado al que se refiere el Diabolo, Padró ya había dado cuenta cuando dibujó a Amadeo agarrando la puerta –y con ropa de calle, sombrero y con lo que deben de ser sus billetes para el viaje metidos en uno de los bolsillos de la chaqueta– mientras manda a pasear un fardo con todos los problemas con los que había tenido que enfrentarse durante su reinado (*La Carcajada*, núm. 36, 19-10-1872, ilustración 10). Al fondo, el trono está en alquiler y asoman a la derecha, dispuestos a entrar, un grupo de personas precedidas por la República personificada y Castelar.

Igualmente es de 1872 la caricatura del número 20 de *Ángel I*. Luque, siempre en la estela de Ortego, dibujó una escena, «Futura caravana», como la que este hiciera cuando fue expulsada Isabel II (y que hemos citado más arriba): una reinterpretación del episodio de la Huida a Egipto²². «¿Te se olvida algo, Palomo?», le pregunta María Victoria a Amadeo, a lo que responde: «Olvidármeme lo mona; perro no volver por ella porque darme un mico los

²¹ Estos versos están tomados de *El puñal del godo*, de José de Zorrilla ([1843] 1919: s/p).

²² Existe aún otra versión orteguiana de este tema en el número 396 de *Gil Blas* (20-8-1871), pero la familia es la de Napoleón III.

españoles»²³. Ya en diciembre de 1873, en el repaso gráfico que hace Padró de aquel año (*La Madeja Política*, núm. 9, 25-12-1873), «El señorito dispone la maleta» en la viñeta correspondiente al mes de enero. Es decir, con este acontecimiento, las caricaturas –no tanto los artículos– se interesaron más por celebrar el advenimiento de la república que por reflejar la marcha del rey. Y así, como había ocurrido con Isabel II, Amadeo desapareció de las páginas de la prensa satírica.

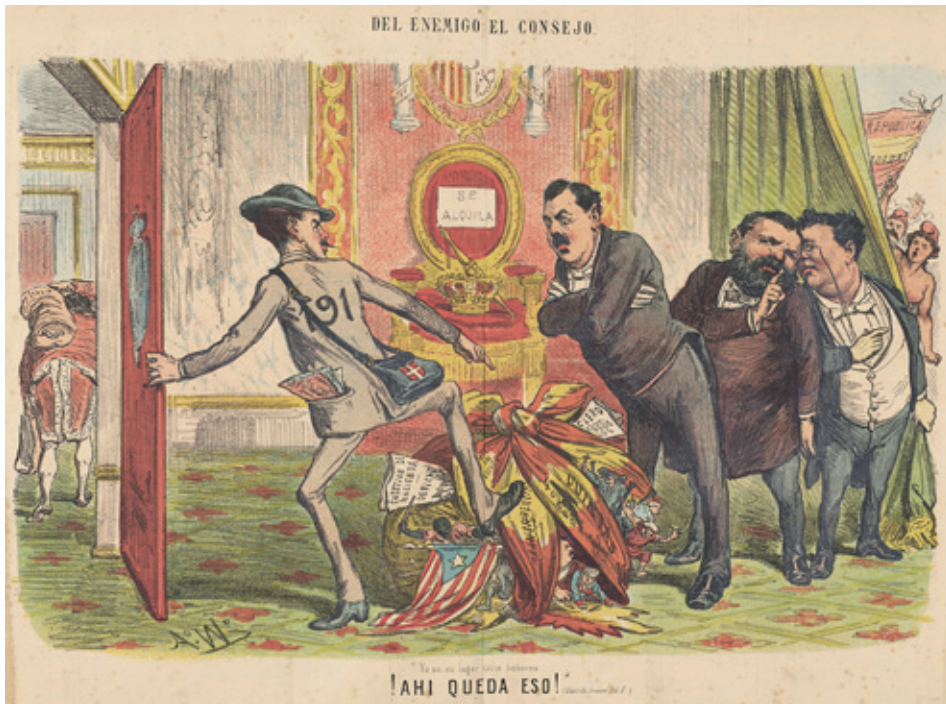


Ilustración 10. *La Carcajada*, 19-10-1872. Colección GCdM.

CARLOS (VII), EL TERSO

El 11 de febrero de 1873, fue proclamada la I República; se cumplió el deseo de esta mayoría de cabeceras satíricas republicanas. El mutis de Amadeo, quien tanta actividad les había proporcionado, no significó el agotamiento de

²³ En la caricatura de la exreina Isabel también está representado el mico que le dieron los españoles –esto es, su rechazo– a través de un mono enjaulado.

la caricatura. El año que duró la nueva forma de gobierno no fue un camino fácil, y uno de los principales obstáculos que jalonaron su buen avance fue la guerra carlista, declarada en 1872 en defensa de la legitimidad de Carlos de Borbón y Austria-Este al grito de «¡Abajo el extranjero!» (Aróstegui, 2003: 82).

El duque de Madrid, el que habría sido Carlos VII, siguiendo la línea sucesoria reclamada durante estos conflictos civiles, fue llamado también Carlos Chapa²⁴, Nene Terso, o Terso a secas, porque en una ocasión afirmó que la causa que él simbolizaba tenía una tersura tan limpia como la de un espejo (*Historia...*, [s/f] 1995: 22). Por supuesto, las veces en que se le llamó por su nombre oficial fueron las menos: «Los periódicos neos se han hecho lenguas de que Sagasta dijera *Cárlos VII* hablando del *terso*²⁵. No se alegren Vds. Le llamó por el *alias*. Ese sugetito se llama *terso* de nombre y *Cárlos VII* es el mote» (*Gil Blas*, núm. 137, 25-2-1869: 4)²⁶.

Como fuese, el pretendiente había figurado antes de la guerra en los semanarios satíricos, sobre todo tras la Septembrina, como uno de los aspirantes al trono. Y lo había hecho formando parte de dos tríos. El primero, más habitual en los dibujos de este periodo de búsqueda, lo completaban Antonio de Orleans, duque de Montpensier, y Alfonso de Borbón. En el segundo repetía Alfonso y se incorporaba Napoleón III²⁷. Los tres pretendientes (o, lo que es lo mismo, el trío con Montpensier) estaban presentes en la famosa caricatura de la subasta de la corona que salió en el primer número de *La Flaca* (27-3-1869)²⁸. Quizá fuese el retrato más temprano de esta combinación de personajes. Igualmente apareció en la misma publicación una lámina navideña: una Epifanía en la que el niño, una personificación de la

²⁴ «Los nostres soldats del Nort, aludint á la xapa que 'ls carlins duhen á la boina, al Terso 'hi diuhen Cárlos Xapa. ¡Ditxós será pera Espanya 'l dia en que en lloc de Cárlos xapa, pugan dirli Cárlos xapat.» («Repichs», *La Campana de Gracia*, núm. 219, 7-6-1874: 3).

²⁵ Para agilizar la lectura, tomaremos ejemplo de Sagasta, aunque no llegase a ser Carlos VII.

²⁶ Los resaltes están transcritos como los del original.

²⁷ El emperador de Francia rechazaba la opción del duque de Montpensier, por tratarse de un Orleans (Burdíel, 2010: 804), y apoyaba –por influencia de su esposa, Eugenia de Montijo– la restauración borbónica. No obstante, oficialmente, Francia se decantaba por Fernando de Coburgo (De Francisco Olmos, 2011: 107-108).

²⁸ A pesar de que en 1869 Alfonso de Borbón ya contaba 12 años de edad, en esta y en la inmensa mayoría de las caricaturas del Sexenio fue caracterizado como un niño mucho más pequeño de lo que era, con uniforme militar. Uno de los dibujos de *Los Borbones en pelota* (con signatura DIB 18/1/4860) muestra al defenestrado rey Borbón, Francisco de Asís, manejando un organillo sobre el que está subido un mono con uniforme, como el de Alfonso; un mico.

Revolución en los brazos de su madre, España, recibe con terror manifiesto a los reyes magos con sus pajes –sus benefactores–. Alfonso, con Eugenia de Montijo, le trae un champán de la Restauración; Carlos, acompañado por la negra figura de un clérigo con capirote, un flagelo; Montpensier, con Topete, una espada en la que está escrita la palabra «ley». En *El Pájaro Rojo* (núm. 17, 23-12-1868) puede observarse una escena de Reyes Magos / candidatos en la que se distingue a Carlos y a Antonio de Orleans, que son guiados por una corona a un portal donde les espera una personificación de la República (con una R grabada en su túnica) con el león y un pavo real²⁹. En el pesebre descansan cincuenta millones de reales anuales. Ortego, que realizó muchas caricaturas en *Gil Blas* sobre el asunto de la búsqueda de rey, por ejemplo, dibujó a los tres aspirantes como bailarines goyescos que celebran que fuese votada la monarquía como forma de gobierno (núm. 163, 27-5-1869) o como ánimas en el purgatorio, que esperan ascender al trono, simbolizado como una corona con alas (núm. 314, 6-11-1870) (ilustración 11).

También reflejó su reacción ante la elección del duque de Aosta: «La que te espera», dice al pie la viñeta en la que el nuevo rey está rodeado por los tres pretendientes y la República, que esconden una porra tras de sí (núm. 316, 13-11-1870).

De Carlos VII con Alfonso y Napoleón III, destacamos otro dibujo de Ortego (*Gil Blas*, núm. 151, 15-4-1869) en el que los tres personajes hacen equilibrios en una cuerda floja³⁰ que la República está a punto de cortar. En esta ocasión el pretendiente carlista ha sido también parece un niño (el Niño Terso), con bigote. Y en esta edad también figura en la caricatura del número 18 de *La Flaca* (18-8-1869), montado en un caballito de juguete mientras Napoleón III, «El amigo de los niños» –como se titula la caricatura–, le coge de la mano. Alfonso, un bebé, está en los brazos de su ama de cría mientras su madre, Isabel, se agarra del brazo del emperador. La última caricatura sobre este terceto que repasamos es la portada del número 34 de *La Campana de Gracia* (8-1-1871) (ilustración 12) en la que se representa «La prima notte» de Amadeo en España; una reinterpretación de *La pesadilla* de Fuseli en la que el pretendiente espera a los pies de la cama del nuevo rey. Aparece de

²⁹ Puede que la presencia del pavo real venga a expresar la incorruptibilidad de la institución republicana –que no ambiciona ese sueldo anual–, si tenemos en cuenta uno de los significados simbólicos que menciona Cirlot de esta ave ([1969] 1992: 356).

³⁰ Marie-Angèle Orobon trajo a colación esta caricatura para referirse, con el tema del funambulista, a uno de los usos en el vocabulario caricatural del imaginario circense (2006: 25). Se añade la viñeta del número 17 de *El Martes*.

espaldas, encogido, como el íncubo del cuadro, y con un trabuco. Alfonso, como otro espíritu, surge del dosel de la cama, de manera similar al caballo fuseliano. También atormentan al duque de Aosta Napoleón, secundado por unas cuantas bayonetas, y la República.



El día de ánimas dura este año hasta el 16 de Noviembre.

Ilustración 11. Francisco Ortego. *Gil Blas*, 6-11-1870. Colección GCdM.

En estas caricaturas como candidato al trono no se destacaba en el duque de Madrid ningún elemento alusivo al carlismo, salvo su atuendo militar y la boina carlista. Los tres personajes (en cualesquiera de las combinaciones) desempeñaban un papel similar en los dibujos. En términos generales, puede percibirse el cambio que se produce en la imagen caricatural de Carlos VII con el comienzo de la guerra, en abril de 1872. Hasta entonces, como dan cuenta las caricaturas hasta ahora, su figura sobre el papel era similar a la de Amadeo de Saboya: un joven flaco, más bien zancudo y algo alelado. Sojo, por su parte, como hiciera con el duque de Aosta, también retrató al pretendiente con rasgos de oligofrenia (*El Caos*, núm. 14, 4-7-1870). Tampoco

su consorte, Margarita de Borbón-Parma, se libró de tal caracterización (*El Caos*, núm. 10, 5-6-1870; ilustración 13). A partir del conflicto civil, comprobaremos que su gesto se tornó en malvado, incluso enajenado.



Ilustración 12. Tomás Padró. *La Campana de Gracia*, 8-1-1871. Colección GCdM.

Casi tres años antes del estallido de la guerra, entre julio y agosto de 1869, la prensa se había hecho eco de un levantamiento carlista con caricaturas que evidenciaban la adhesión de una parte del clero a la causa carlista y la imagen reaccionaria y belicosa que se repetiría infinidad de veces durante la contienda. De aquel entonces, pues, es la «Primera salida de D. Quijote», una caricatura bastante célebre de *La Flaca* (núm. 16, 7-8-1869) (ilustración 14). Carlos VII como don Quijote y Antonio Aparisi, teórico tradicionalista y amigo del pretendiente, como Sancho, encabezan un ejército de religiosos armados que enarbolan pancartas como «Religión ó muerte» o «Abajo

la enseñanza». Aparisi, además, monta sobre un burro³¹ que carga en las alforjas con el peso material de las bulas y lleva anteojeras. En sus orejas se lee «fanatismo» y «absolutismo».



Ilustración 13. Eduardo Sojo. *El Caos*, núm. 10, 5-6-1870. Hemeroteca Municipal de Madrid.

El fanatismo bien se deduce de la lámina de *Gil Blas* (núm. 190, 29-8-1869) que protagoniza una escultura con la forma de Carlos VII. A la manera de la imaginería medieval –otro modo de recalcar el atraso de los carlistas³²–, está ubicada en un pedestal y es adorada por un grupo de religiosos que oran en un latín macarrónico por la conservación incólume de los poderes de «curitis et monjitis».

³¹ Otra vez, como sucedía con la imagen de Amadeo sobre aquel astroso caballo, parece señalarse una correspondencia entre jinete y montura.

³² Por mencionar un ejemplo escrito, en el «Catecismo absolutista para uso de los niños mas ó menos tersos», incluido en el mismo número de *La Flaca* del dibujo de don Quijote –y que, por cierto, no tiene pérdida–, a la pregunta «¿Cuál es la luz que tratan de difundir por el mundo?», se responde «La de las hogueras de la Inquisición» (7-8-1869: 1).



Ilustración 14. *La Flaca*, 7-8-1869. Colección GCdM.



En relación con este levantamiento de verano de 1869, rescatamos aquí una lámina de *El Guirigay del 69* (núm. 4, 1-8-1869): «S. M. Tersa arenga á sus formidables huestes antes de emprender la guerra santa». Se trata de una escena de campaña en un claro de bosque en la que el pretendiente, animado por dos pancartas, «Viva la Inquisición» y «Carlos VII rey absolutista» pronuncia su alocución entre seglares y religiosos, algunos de los cuales prestan más atención a la comida y a la bebida.

En ese mismo sentido, «Dios, Panza y Rey» es lo que reza una bandera rojigualda de otro dibujo publicado ya en plena guerra, en *La Carcajada* (núm. 17, 3-6-1872) (ilustración 15). Guarda cierta similitud con el anterior: también se desarrolla en medio del bosque y también muestra la doble condición del ejército carlista. Esta vez el duque de Madrid está sentado en un trono rupestre, atendiendo a los respetos de sus súbditos, y es que la caricatura se titula «Gran Besamanos en la corte del Rey de las Selvas». Este apelativo se le aplicó repetidas veces: caracterizado como el jefe de una tribu

de curas y seglares, se les quería calificar, tanto a él como a sus huestes, de feroces salvajes. Con ello se recalca la crueldad de sus prácticas bélicas y el atraso que se les asociaba como signo de su posición reaccionaria. «El Rey de las hordas salvajes, con sus atributos esenciales» (núm. 2, 4-5-1874) es una caricatura de Padró para *El Cañón Krupp*, semanario barcelonés nacido para «hacer á los carlistas una guerra implacable y sin cuartel» («Al piadoso...», 21-4-1874: 1) (ilustración 16). Los atributos, entonces, de este rey, aparte de una corona y una capa hecha con la piel de un animal, son una porra con la palabra «ley» escrita (esto es, la ley de la porra), un tatuaje en el torso –«Dios, Patria y Yo»– una bombona de petróleo alusiva a la violencia (Orobon, 2020: 30) y un caldero cuyo fuego está alimentado con calaveras. Al fondo además se distinguen a una mujer –¿España?– y a un hombre sufriendo las torturas inquisitoriales de la rueda y la garrucha, respectivamente. En «Corpus Carlis-ti. La procesion que va por fuera» (*La Madeja Política*, núm. 24, 30-5-1874), desfila al frente de una procesión zigzagueante; luce una corona de plumas y apoya una porra sobre el hombro. Al tratarse de una cromolitografía, al contrario que las de *El Cañón Krupp*, puede apreciarse que ha sido oscurecida la piel del pretendiente, con la intención de mostrarle más salvaje...



Ilustración 15. *La Carcajada*, 3-6-1872. Colección GCdM.





Ilustración 16. Tomás Padró. *El Cañón Krupp*, 4-5-1874. Colección GCdM.

Llegados a este punto, en que el Nene Terso es convertido en el Rey de las Selvas, nos resulta oportuno mencionar otras transformaciones. Frente a la censura que parecía frenar que el rey Amadeo apareciese metamorfoseado, la campaña contra Carlos VII dio lugar a todo un catálogo:

«S. M. D. Terso 1.º Rey de los papanatas y de los cuervos & & ...» (*El Guirigay del 69*, núm. 9, 12-9-1869) es una efigie en la que la ignorancia y la terquedad achacadas al asno y al Borbón brotaban –como dictaba la fisiognomía– a la superficie, o al menos el elemento necesario para la rápida identificación con el animal: las orejas³³.

³³ Francisco de Asís, en el álbum de *Los Borbones en pelota*, luce una formidable cornamenta, alusiva a las relaciones extramatrimoniales de la reina. Aunque formalmente

En la caricatura firmada por Ramón de *La Correspondencia del Diablo* (núm. 9, 23-3-1873), aletea una bandada de «pajarracos de la mas funesta de las reacciones», según el pie, pues más bien parecen murciélagos con cabeza humana; unos cubiertos con requetés carlistas, otros con los sombreros de teja o con capuchas de verdugo, que es expulsada por los republicanos (con el gorro frigio). El pretendiente está acorralado tras haber caído en una trampa en la que una corona dorada funcionaba como cebo. Esta representación tuvo un precedente al menos en la cabecera del primer número, o *esquellot* (cencerrada), de la primera época de *La Esquella de la Torratxa*³⁴, en la que estos pájaros de mal agüero huyen del tañido de la campana de Gràcia.

Fue transformado en cangrejo, alusivo al retroceso carlista, en dos dibujos de *La Flaca*: primero en el horóscopo en el «Zodiaco político» (núm. 53, 20-2-1873), en el que se identifica al borbón como (un) cáncer. Después (núm. 81, 11-9-1873), fue uno de los animales marinos que procuran hundir a la España republicana (ya con gorro frigio). El maligno crustáceo agarra con sus pinzas el tobillo de España, mientras un *besugo* permanece al quite por detrás de su rey. Es el general carlista Francisco Savalls. Justo una semana antes del anterior número (núm. 80, 4-9-1873), el pretendiente fue metamorfoseado en una mosca que encabeza un enjambre que se dedica a incordiar a Nicolás Salmerón –el tercer jefe del Gobierno de la república–. Lo único que ha hecho falta para convertirle en insecto han sido las alas. Avanzando en el tiempo, en «Raza cainina» (*La Madeja Política*, núm. 28, 18-7-1874), efectivamente es el jefe de una jauría. «Que les den morcilla» es la frase que completa el dibujo de Padró, quien también lo mostró como una de las terribles cabezas de la hidra del carlismo (*La Flaca*, núm. 60, 10-4-1873), que pisotea los cadáveres de los muertos por su causa; como mala hierba

funcione igual que la caricatura de Carlos VII, este par de apéndices le viene dado por el comportamiento de la soberana y no del propio. Isabel Burdiel destaca el argumento de la promiscuidad, y por tanto de inmoralidad, empleado en las caricaturas contra la reina para enturbiar su imagen (2012: 42-74). Por su parte, Bertrand Trillier le dedica un capítulo a la herramienta de injuria que suponía mostrar a los prohombres en su versión más chabacana y zafia, y justamente este texto está ilustrado –entre otras– por una caricatura de Napoleón III con cuernos: «Un vieux cerf» (1997: 72-80).

³⁴ Esta cabecera estuvo presente en los cuatro números que constituyeron la primera época (del 5 al 26 de mayo de 1872), hasta que fue censurada, y los otros cuatro de la segunda (del 15 de noviembre al 6 de diciembre de 1874). La razón de la brevedad de las épocas reside en que *La Esquella...* había nacido como una suerte de *parche* durante el tiempo que duraron dos suspensiones de *La Campana de Gràcia*, aunque en 1879 volvió para quedarse hasta 1939.

(*La Flaca*, núm. 64, 8-5-1873 y *El Cañón Krupp*, núm. 3, 7-5-1874) o como el tronco del árbol de Guernica de una potentísima lámina (*La Madeja Política*, núm. 22, 2-5-1874) (ilustración 17) en la que la República, como un trasunto de san Miguel venciendo al demonio, está pertrechada con armadura y se dispone a talarlo: «Si el famoso árbol de Guernica da este fruto, procuremos que no vuelva á retoñar».

La lágrima que parece brotar del ojo de Carlos VII extrema el dramatismo de la escena, y es que en este año de 1874 al que llega el presente estudio, el artista barcelonés ofreció imágenes que abandonan cualquier signo de comicidad, como esta o como la del número 26, también de *La Madeja Política* (núm. 26, 27-6-1874), una lámina llena de simbolismo en la que el pretendiente con sonrisa perversa y convertido en compás. La bisagra es una espada y entre sus brazos crece una tela de araña cuya dueña es una araña con cabeza de clérigo que se alimenta de los soldados de la república. Clava el compás sus puntas en una personificación de España aplastada además por una piedra, la contribución carlista. La desnudez de su torso deja ver que una de ellas atraviesa su esternón; la otra, sus pies: uno sobre el otro, tal y como se representaban en las crucifixiones de tres clavos. Destaca una columna rota. Si la columna es símbolo de fortaleza, la columna rota podría estar aludiendo al truncamiento del vigor del país por la guerra carlista. Al fondo se distingue una casa ardiendo y un poste de telégrafo roto. Este, junto con lo que parece un fragmento de una rueda de engranaje y un caduceo –símbolo del comercio, roto y manchado de sangre– que destacan en primer término, se referiría a la destrucción del progreso tecnológico y económico. También representó Padró un maletín de pintura que está aplastado por otra piedra: «amor al arte».

Con la irrupción del conflicto armado, las publicaciones barcelonesas llevaron la voz cantante frente a las madrileñas. La proximidad geográfica con el conflicto –ya que el carlismo experimentó un momento de auge militar en Cataluña (Aróstegui, 2003: 81)– enriqueció la temática de las cabeceras de Barcelona. Esta circunstancia, junto al hecho de que las madrileñas habían perdido lectores –precisamente porque eran menos incisivas que a comienzos del Sexenio (Checa Godoy, 2006: 135)–, hizo que el foco de la prensa satírica se desplazase a la Ciudad Condal, donde, por cierto, ya la inmensa mayoría de las láminas eran a color. No en balde había sido *La Flaca* la que venía publicando cromolitografías desde 1869.



Ilustración 17. Tomás Padró *La Madeja Política*, 2-5-1874. Colección GCdM.



La campaña de desprestigio contra el pretendiente carlista, para completar la repulsa que debía despertar su sola efigie, se extendió hacia facetas de su personalidad, como ocurriese con Amadeo I, aunque con menos asiduidad que para el caso del duque de Aosta: los valores que representaba el carlismo y el carácter que se les presumía a sus partidarios eran lo suficientemente potentes como para que las cabeceras satíricas se granjeasen la reafirmación del desprecio de su público por él.

Se preocuparon entonces por mostrar el cuidado que tenía Carlos VII de su real persona, que se mantenía en una posición más bien retirada del combate. Esta fama ya lo acompañaba en el levantamiento de 1869. Basten para ilustrarlo una viñeta y un párrafo. La viñeta, de *La Flaca* (núm. 18, 21-8-1869), tiene el siguiente pie: «Escondrijo y actitud del Terso desde los primeros compases del movimiento carlista», y en ella, su protagonista se acurruca sobre un retrete al que van a buscarlo unas ratas con boina carlista. El párrafo está extraído de *El Guirigay del 69*: «Si cuando empiece el fandango oís decir que me he perdido, no lo creais. Eso es una broma; y el que quiera cerciorarse de ello, que vaya á mi palacio de París, donde le daré cuanto se le ofrezca, menos *cuartos*» («Proclama...», 1-8-1869: 1). Por este motivo, asomaba su cabeza por detrás de los Pirineos en alguna otra ocasión (*La Flaca*, núm. 62, 10-9-1870). Con motivo de la derrota de los carlistas en Oroquieta, en mayo de 1872, cuando casi fue capturado, Pellicer lo inmortalizó huyendo o, como se lee debajo, «La majestad de D. Cárlos de Borbon y Este tomando posesion de sus dominios» (*El Garbanzo*, núm. 19, 12-5-1872). En una caricatura de Padró, asoma a un ventanuco mientras sus soldados lo buscan: «El paradero de D. Carlos se ignora pero se sabe de con certeza que el día del combate de Oroquieta ocupaba el número 100 de una casa del pueblo» (*La Tomasa*, núm. 1, 30-5-1872)³⁵. El mismo caricaturista lo dibujó clavado, literalmente (por los pies), en el Monte-Miedo, a una distancia muy prudencial de los combates (*El Cañón Krupp*, núm. 4, 14-5-1874) (ilustración 18).

Las aventuras extramatrimoniales del pretendiente fueron otro asunto del que informó la prensa satírica. «[...] no sueña él con otra cosa del trono absolutista que con restablecer el derecho de pernada»³⁶ («La vinguda...», 28-6-1874: 2), apuntaba *La Campana de Gracia*. Concretamente se comenta, en 1874, en algunas cabeceras barcelonesas, la afición de Carlos VII por ir

³⁵ El número cien de la casa se utilizaba en la época simplemente para indicar un número cualquiera (Solà i Dachs, 2005: 21).

³⁶ «[...] no somia ell altra cosa que 'l trono absolutista sino per restablir lo dret de pernada [...]».

al pórtico de la iglesia de Santa María de Durango a acechar a las jóvenes que paseaban por allí³⁷ y también se hacen alusiones a una querencia mutua entre el pretendiente y las monjas del convento de Vergara³⁸. Tiene que ver con este último asunto la caricatura de *El Cañón Krupp* en que Carlos VII suplica los favores de una monja (núm. 9, 2-7-1874)³⁹.



Ilustración 18. Tomás Padró. *El Cañón Krupp*, 14-5-1874. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

³⁷ «Lo Terso dihuen que corra sempre pèl portich de l'iglesia de santa María de Durango fent l'òs á las senyoretas que van á passejarshi. Cada hù fá lo que pot, y 'ls òssos no poden fer res mes que l'òs» («Repichs», 24-5-1874: 3).

³⁸ «La dona del Terso se 'n torna á Fransa. Ningú se 'n alegrará mes d'aquesta martxa com lo Terso y las monjas del Colegi de Vergara» («Batalladas» 5-7-1874: 3).

³⁹ En el mismo número, un largo poema explica que el convento venía a ser el serrallo del cura confesor, al que el pretendiente soborna con cargos a cambio de que le permitiese acercarse a las religiosas («El convenio...», 2-7-1874: 2-3).

En un diálogo ficticio entre Carlos y su esposa, en el que ella le recrimina su infidelidad, él responde: «Hazte cargo de que soy rey, y de que aquí en España, el rey que no se dedica al género femenino no es un rey de buen género»⁴⁰ («*La Campana de Gracia*, La vinguda...», 28-6-1874: 2). Años después, ya desterrado tras el fin de la guerra, siguió alimentando esta reputación⁴¹.

A pesar de que este recorrido llegue hasta 1874, esta campaña caricatural contra Carlos VII se prolongó hasta el final del conflicto, en febrero 1876, y aún más, como han demostrado las imágenes que denunciaban el libertinaje del pretendiente. No obstante la brevedad del reinado de Amadeo I, la cantidad de caricaturas con que se le atacó no fue a la zaga. Ahora bien, en las imágenes del duque de Aosta queda patente que el desprecio que se le profesaba residía en su papel como representante de la institución monárquica, y es por ello que con las caricaturas se buscaba ridiculizarlo a toda costa. El desprestigio personal formaba parte de la estrategia, pues, ¿cómo iba a dirigir un país un incompetente y bobalicon don Giovanni? No obstante, en las caricaturas de Carlos VII puede palpase el odio. Terminaron por revelar un dramatismo rabioso. No se trataba de un monarca caricaturizado por dibujantes republicanos. Lo que estas láminas estaban retratando era la encarnación de un pasado rancio y airado que, aun después de la Septembrina y lograda la república, volvía para imponer sus valores por la fuerza. En fin, un aspirante a rey cobarde y caduco por cuya causa santa estaban muriendo decenas de miles de personas (ilustración 16). Cuando *La Madeja Política* retomó su actividad, después de publicarse bajo el nombre de *El Lío*, incluyó el siguiente aviso para su público: «Cuantos nos remitan libranzas ú otros valores dentro de alguna carta, no pongan en ella el sello de los carlistas. Entre otras razones, porque al Terso no queremos verle ni en pintura. En caricatura, ya es harina de otro costal» («No hemos...», 2-5-1874: 1).

⁴⁰ «Féste cárrech que soch rey, y que aqui á Espanya 'l rey que no's dedica al género femeni, no es un rey de bon género».

⁴¹ Sojo, por ejemplo, ya bajo el seudónimo Demócrito, reflejó su vida disoluta en la década de 1880. En un aleya publicada en *El Buñuelo* (núm. 19, 5-8-1880), varias de las viñetas se ocupan de estos derroteros, incluido el romance con la bailarina húngara Paula de Somogy. Muy significativo es también el título de una de las caricaturas «Tabaco, vino y mujer / Echan al Terso a perder» (*La Broma*, núm. 50, 21-12-1882). Mi agradecimiento a Gonzalo Capellán por haber facilitado esta información y este material.



Ilustración 19. Tomás Padró. *La Madeja Política*, 31-10-1874.



8. RUIZ ZORRILLA Y EL RADICALISMO: PUNTOS NEGROS Y CLAROSCUROS EN LAS REPRESENTACIONES SATÍRICAS DEL SEXENIO DEMOCRÁTICO

Eduardo Higuera Castañeda

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

EL JOVEN MINISTRO REVOLUCIONARIO

En octubre de 1868 un Decreto del gobierno provisional declaró libre la prensa. Manuel Ruiz Zorrilla, responsable de la cartera de Fomento, era en esos momentos el miembro más joven del ministerio formado tras la Revolución de Septiembre. Tenía treinta y cinco años, pero no era un recién llegado a la vida pública. Su precoz carrera política se había iniciado diez años atrás. Poco tiempo después ya había alcanzado la primera línea del partido progresista. No por ello era un personaje conocido para el gran público. La mayor parte de los repertorios biográficos que se publicaron en los primeros meses del Sexenio para dar a conocer a los nuevos «padres de la patria», coincidían en que Ruiz Zorrilla era un hijo de la revolución. Su reputación había nacido con ella y su imagen pública, de hecho, tuvo mucho que ver con este tipo de obras. Hasta entonces no se habían publicado retratos del joven ministro. Su rostro, ahora, era reconocible gracias a las fotografías y los grabados difundidos en obras como *Los diputados pintados por sus hechos* (1869: 65-68) o *La Asamblea Constituyente de 1869* (Prieto y Prieto, 1869: 6-10).

Estas imágenes sirvieron de modelo para la prensa satírica ilustrada que, en esos momentos, atravesaba una coyuntura de acelerada expansión (Checa Godoy, 2016). De hecho, algunos de los dibujantes que ilustraron estas compilaciones de biografías fueron también los creadores del universo icónico que tradujo visualmente la compleja escena política del Sexenio Democrático

para el gran público. Es, por ejemplo, el caso de Alfredo Perea, que firmó el retrato de Ruiz Zorrilla en la obra de 1870 *Los Ministros en España desde 1800 a 1869*. Perea era, además, colaborador del *Gil Blas*, uno de los principales periódicos satíricos de Madrid. Sus redactores, con toda seguridad, fueron los autores de esta compilación de semblanzas biográficas que firmaban colectivamente como «Uno que siendo español no cobra del presupuesto».

El retrato de Perea, al igual que otros reproducidos en publicaciones de la misma naturaleza, se correspondía mejor con el Ruiz Zorrilla que marchó al exilio en 1866 que con el gobernante de 1869. Las fotografías de Jean Laurent le mostraban como un hombre corpulento, desgarbado y algo aviejado frente al rostro juvenil y simpático que se extendió en casi todos los periódicos satíricos surgidos por entonces. Es probable que los dibujantes no contaran con demasiados ejemplos en los que inspirarse. Pero también cabe interpretar que, a la hora de caracterizar a sus personajes, más que la fidelidad a sus rasgos reales priorizaron la idea que deseaban transmitir al público. Al fin y al cabo, la deformación forma parte de la naturaleza de la caricatura (Orobon y Lafuente, 2021: 26). Marie-Àngele Orobon ha subrayado la relevancia de la ilustración satírica durante el Sexenio Democrático a la hora de mostrar a los nuevos ciudadanos el rostro de quienes les gobernaban (Orobon, 2006). Y a Ruiz Zorrilla, entre 1869 y 1870, le deformaron para presentar al público a un joven ministro que contrastaba con sus compañeros de gabinete por ser el único «verdadero revolucionario».

Con llamativa insistencia, el periódico de Luis de Rivera reprodujo ese tipo de parabienes en los primeros meses del periodo revolucionario: «Decididamente el Sr. Ruiz Zorrilla es el gran ministro de la temporada. Sus últimos decretos son de lo mejorcito que se ha hecho desde el 29 de Septiembre. ¡Siga, siga, siga!» (*Gil Blas*, 1-1-1869). Como es sabido, la orientación republicana fue mayoritaria entre los periódicos satíricos (Laguna Platero y Martínez Gallego, 2018) y casi hegemónica entre los ilustrados. Por eso, analizar las caricaturas de Ruiz Zorrilla –como las de cualquier otro personaje del mismo periodo–, implica explorar el imaginario político en el que se encuadran. Sin embargo, es importante advertir que no hubo una única cultura dentro del heterogéneo movimiento republicano (Miguel González, 2007), de modo que señalar esta adscripción resulta insuficiente para comprender algo fundamental: ¿Por qué un periódico federal como *Gil Blas* jaleaba con tanto entusiasmo a un ministro monárquico?

Las caricaturas forman parte de un discurso político que contribuyen a delinear visualmente (Trenc, 2008, p. 4; Gutiérrez Giménez, 2020: 80). Pero

ni los discursos ni la manera de expresarlos fueron inmóviles. El desenvolvimiento de la actualidad política, la táctica de partido, la línea editorial de cada medio, su entorno geográfico, o incluso la libertad que el dibujante, con sus inquietudes y convicciones peculiares, pudiera tener, son factores que intervienen, junto al condicionante básico del imaginario en que todo ello se encuadra, en la construcción del personaje y su evolución. Los periódicos, por otra parte, se alimentaron unos de otros para formar un sistema de representaciones con múltiples puntos de coincidencia. El hecho de que los ilustradores, además de escasos, trabajaran para distintas cabeceras, también ayuda a comprender cómo diferentes medios coincidían en la elaboración de códigos visuales similares. Sin ser perfectamente homogénea, la iconografía que definía a Ruiz Zorrilla se fue consolidando y, a la vez, ganó complejidad y una mayor densidad simbólica.

Gil Blas estampó en sus páginas una imagen de Ruiz Zorrilla benévola al menos hasta mediados de 1870. Su línea editorial se encuadraba en un republicanismo templado. Desde los primeros meses tras la Revolución de 1868, se había desmarcado de los sectores más avanzados del Partido Federal, a quienes «cómicamente» definían como «bebedores de sangre» (4-11-1869). Su beligerancia contra socialistas y jacobinos les valió la simpatía del sector avanzado del progresismo¹. Ruiz Zorrilla era el mejor representante de ese espacio demoliberal y monárquico que, con el tiempo, dio lugar al partido progresista-democrático o radical. Por eso los dirigentes federales trataron de explotar la afinidad con los radicales y su hostilidad a los unionistas para romper la coalición de gobierno monárquica y atraerles a las posiciones republicanas, en un momento en el que todavía se discutía el proyecto constitucional. La votación del artículo 33, por el que se aprobó la monarquía, enterró esa estrategia. El entusiasmo por el «ilustre y simpático» ministro (*Gil Blas*, 27-12-1868) comenzó entonces a enfriarse.

La imagen juvenil del ministro prevaleció en los periódicos satíricos al menos hasta 1871. Más allá de eso y de su bigote con mosca al estilo de los viejos progresistas, no eran muchos los elementos que ayudaban a identificarle. Los ilustradores no se ensañaron con él tanto como con sus compañeros de gobierno, aunque no quedó al margen de las críticas en determinadas publicaciones. Ortego, por ejemplo, no hizo sangre en sus

¹ El creciente protagonismo de Roberto Robert en la redacción y de Pellicer, federal de izquierdas estrechamente vinculado al primer internacionalismo, como ilustrador (Peralta, 2020), ayudan a explicar el giro editorial del *Gil Blas* en los años posteriores.

dibujos para el *Gil Blas*. Por el contrario, Padró lo dibujó desfilando junto a Sagasta, Balaguer y otros dirigentes liberales, ataviado de arlequín en una de las típicas procesiones alegóricas en las que se representaba la «revolución traicionada» (*La Flaca*, 6-6-1869). En diciembre, en la misma cabecera, repartía turrón a manos llenas junto a Prim, Martos y Figuerola (*La Flaca*, 31-12-1869)². Llamativamente, en una imagen de idéntica tipología, en la que se representaba la «Promulgación de la Constitución de 1869» (*La Flaca*, 20-6-1869) mediante una alegoría circense, Ruiz Zorrilla era el único miembro ausente del gabinete. Es, probablemente, un indicio de que seguía siendo considerado el menos censurable entre los ministros de la Regencia.



Ilustración 1. R. Ortego, «Caricaturas revolucionarias», *Gil Blas*, 17-4-1870. Colección GCdM.

² Lo mismo podría decirse de los números de *El Guirigay* de los mismos años. Véase, por ejemplo, la ilustración titulada «Fiesta del pan bendito», en *El Guirigay del 69*, 4-7-1869 (capítulo 16, p. 448), o el «Entierro de la gloriosa», dibujado por Padró, en *El Guirigay del 70*, 23-7-1870. En *El Caos*, apareció en varias representaciones parecidas, siempre en posición discreta y secundaria.

OBISPOS, CURAS Y BOINAS BLANCAS

Una de las claves para entender la discreta posición de Ruiz Zorrilla en las ilustraciones satíricas hasta 1871 consiste en que los medios no le identificaron como un actor principal en la búsqueda de monarca. Y fue, precisamente, esa temática la que acaparó las caricaturas de este periodo (Muñoz Borràs y Orobon, 2021). Sólo en una cuestión fue el protagonista: la del conflicto anticlerical abierto con la Septembrina. El conocido como «Decreto de incautaciones» de enero de 1869, por el que el ministro de Fomento ordenó catalogar los archivos, bibliotecas y objetos artísticos de la Iglesia, le hizo aparecer ante el integrista católico como un enemigo declarado del clero. Con el fin de evitar resistencias, el ministro mantuvo en secreto la orden de incautaciones hasta el mismo día que se publicó el Decreto en la *Gaceta*. Su contenido, sin embargo, se había filtrado a los periódicos ultracatólicos, lo que desbarató en gran medida sus planes.

Mariani, en *El Padre Adam*, jugó con el secretismo del ministro y lo representó acercándose sigiloso a la ventana de un convento, linterna en mano, mientras mandaba callar con el dedo al sereno que le observaba: «Silencio: estoy buscando objetos artísticos de qué incautarme...!», le explica, en alusión, seguramente, a las novicias (ilustración 2). Si la nacionalización del patrimonio artístico y bibliográfico de la Iglesia reforzó la simpatía que le profesaban los sectores más inclinados a la secularización del Estado, la forma en que se ejecutó no le valió un mayor respeto de los republicanos, que durante el verano le pusieron en la diana. Ruiz Zorrilla pasó en julio del ministerio de Fomento al de Gracia y Justicia, del que dependía el presupuesto de culto y clero, clave para lograr la definitiva separación de la Iglesia y el Estado. Precisamente ese mes, como respuesta a la promulgación de la Constitución, se levantaron partidas carlistas en diferentes puntos del país. Algunas de ellas estaban encabezadas por sacerdotes.

A pesar de las críticas que le llovieron por negar el pago de sus haberes a los clérigos que no juraran la Constitución, *La Flaca* le representó transfiriendo sacos de monedas desde el ministerio a los canónigos que, inmediatamente, los hacían llegar a los curas carlistas para financiar la rebelión (*La Flaca*, 14-8-1869). Sólo unos días antes, Ruiz Zorrilla había firmado un Decreto ordenando a los obispos informar sobre los sacerdotes que apoyaran abiertamente la sublevación. Mandaba, además, retirarles las licencias de confesar. Como respuesta, algunos prelados se enfrentaron al gobierno. En realidad, no existía acuerdo ninguno en el gabinete sobre cómo responder

al desafío clerical. Los ministros conservadores discrepaban con las medidas de Ruiz Zorrilla hasta el punto de exigir su dimisión (Higueras Castañeda, 2016: 151-153).



Ilustración 2. *El Padre Adam*, 26-1-1869. Colección GCdM.

Tomás Padró, en otra conocida caricatura, describió el conflicto representando una reunión del consejo de ministros (ilustración 3). A los pies de la mesa, se acumulan las contestaciones de los obispos. Sobre el tapete, los prelados asoman de repente en forma de monigotes de cinco cajas sorpresa. Ruiz Zorrilla esgrime su Decreto para aplastarlos mientras Topete trata de contenerle. Prim, en el otro extremo de la mesa, exige orden. Tras la puerta del ministerio, Rivero, presidente de las Cortes, asoma con gesto de satisfacción, porque persigue la ruptura del gobierno. Muy similar en su intención, pero más violenta, fue la interpretación de *El Guirigay*. Una multitud de diablillos con mitra y báculo atormentan en sueños a Ruiz Zorrilla. Del fondo de la imagen surge una corte de malévolos prelados. Pero, en realidad, los obispos que los dirigen son Topete, amenazante, Olózaga, a lomos de un dragón, y Rivero, agitando su campanilla de presidente. No eran sólo los obispos, sino los hombres fuertes de la situación quienes le acosaban (5-9-1869).



Ilustración 3. T. Padró, *La Flaca*, 11-9-1869. Colección GCdM.



Lo llamativo de estas caricaturas es que los medios republicanos disparaban contra el ministro que combatía al clero antiliberal. Más que una censura, trataban de presionarle para radicalizar esas mismas medidas secularizadoras. De hecho, justo al día siguiente de la publicación de esta última caricatura, Ruiz Zorrilla expuso en la Tertulia Progresista un ambicioso programa reformista con el que trataba de instituir el principio de que «el que quiera cura, que se lo pague» (Higueras Castañeda, 2016: 154). Además de criticar y desacralizar el poder, de difundir los símbolos y valores de una determinada corriente política o de movilizar a los partidarios, los periódicos satíricos se entendían como manifestaciones de la opinión pública e instrumentos de presión. A menudo, un dibujo era más eficaz que un discurso o un artículo de fondo.

La oposición de los ministros conservadores al programa de Ruiz Zorrilla motivó su salida del gobierno a comienzos de 1870. Inmediatamente, fue votado como presidente de las Constituyentes. Padró no tardó en caracterizarle como una campanilla con pies y cabeza que pastoreaba a la mayoría ministerial, representada como un rebaño (*La Flaca*, 27-2-1870). En una ilustración de junio de 1870, Ortego le dibujó con una enorme campana bajo el brazo,

mientras Prim echaba el cerrojo a las Cortes (*Gil Blas*, 16-6-1870). En otra ilustración de *El Caos* (13-6-1870), amenazaba con una campanilla gigantesca al duque de Montpensier. Terminaba de votarse la Ley de elección de monarca, que imposibilitaba la candidatura al trono a Antonio de Orleans. Por supuesto, la campanilla no era un atributo personal de Ruiz Zorrilla, simplemente identificaba el cargo que ocupaba. Antes había pasado por las manos de Rivero y llegaría más tarde a las de Olózaga para simbolizar la misma magistratura.

Los siguientes meses fueron fundamentales en la trayectoria política de Ruiz Zorrilla y, con el tiempo, lo fueron también para la manera en que los dibujantes lo representaron. Cerradas las Cortes, se retiró a veranear a su casa de El Escorial. Pronto, llegaron ecos a Madrid de que el presidente de las Cortes hablaba de los «puntos negros» de la situación. Se refería a lo que los periódicos satíricos definían gráficamente como «el turrón», y los responsables de su reparto quedaban señalados. A fines del verano, se negó a volver a Madrid, como le pedían el regente y el presidente del gobierno. Pretendía retrasar la apertura de las Cortes todo lo posible hasta que el gobierno tuviera un candidato que oponer al duque de Montpensier. Fueron, finalmente, Serrano, Prim y los restantes ministros quienes tuvieron que trasladarse a El Escorial, como ilustró una caricatura del *Gil Blas* (ilustración 4). Allí se decidió hacer un último intento para que Amadeo de Saboya aceptara su candidatura al trono de España.

Ruiz Zorrilla encabezó la comisión que se dirigió a Florencia para ofrecer la corona al duque de Aosta. Durante el viaje, el presidente de las Constituyentes pronunció un discurso en el que desarrolló la idea de los «puntos negros» para exponer lo que podía interpretarse como un programa de gobierno para la nueva monarquía. En diciembre, una nueva revista editada en Barcelona, ridiculizó el servilismo de Ruiz Zorrilla, conmovido por la sencillez democrática del monarca que le recibe en palacio en ropa de andar por casa (*La Campana de Gracia*, 18-12-1870). La novedad, sobre todo, es que el personaje adquiriría unos nuevos rasgos que, a los pocos meses, se volvieron habituales a la hora de representarle. Corpulento, algo derrengado, ya no era el joven y sonriente ministro, sino un pomposo hombre maduro de gesto agriado. Poco tiempo después, su crítica a «los puntos negros» se le volvió en contra y terminó convirtiéndose en un elemento fundamental de la iconografía que definía al personaje³.

³ Esta expresión llegó a ser utilizada como título de un periódico satírico fundado a fines de 1872. En el segundo volumen de la presente obra se recoge la cabecera de *Los Puntos Negros*, del 4-10-1872.



Ilustración 4. *Gil Blas*, 20-10-1870. Colección GCdM.

LOS PUNTOS NEGROS Y EL PARTIDO RADICAL

La relativa benevolencia que había disfrutado Ruiz Zorrilla desde 1868 en los periódicos satíricos desapareció con el inicio del reinado de Amadeo I. Su protagonismo en las caricaturas, lógicamente, aumentó al mismo ritmo que se consolidaba su liderazgo político sobre el partido radical. Para los ilustradores, prácticamente nacía un nuevo personaje. Se abría, en realidad, un periodo muy diferente de la época constituyente. Tanto las narrativas como los actores se ajustaron a las nuevas coordenadas de la actualidad política, por más que permaneciera la intención de mostrar la inviabilidad de la monarquía. La fragmentación de la coalición monárquica entre conservadores y radicales, personalizada en Sagasta o Serrano por los primeros, y Ruiz Zorrilla, en solitario o acompañado por Martos y Rivero, en representación de los segundos, fue una de las tramas de las que más partido sacaron los caricaturistas.



Ilustración 5. Fragmento de la ilustración de T. Padró «Circo de Madrid», en *La Flaca*, 13-8-1871. Colección GCdM.

A fines de julio de 1871 se rompió definitivamente la «conciliación». Amadeo I encargó a Serrano formar gobierno. El duque de la Torre optó por una coalición de unionistas y progresistas, representados por Sagasta, sin participación de los demócratas «cimbrios». La presión radical y, en especial, de la Tertulia, el principal centro de solidaridad partidaria de la agrupación (Higueras Castañeda, 2017), imposibilitó la combinación y abrió las puertas a la formación de un ministerio progresista presidido por Ruiz Zorrilla. *La Campana de Gracia* caricaturizó esta situación en una compleja escena que jugaba con la «fiesta del botijo»⁴ y el refrán «tanto va el cántaro a la fuente que termina por romperse» (6-8-1871). En el primer

⁴ La fiesta del botijo se celebra en algunas localidades catalanas por la festividad de Sant Domènec a comienzos de agosto. Uno de los festejos consiste en la bendición de una fuente.

plano aparece Sagasta cariacontecido: el cántaro de la «conciliación» se le ha roto en la fuente de la Tertulia Progresista, en la que los nuevos ministros han llenado los botijos que sustituyen a las carteras ministeriales. Ruiz Zorrilla, con una levita de puntos negros, oficia la ceremonia ante la tumba de la «Gloriosa». A la izquierda, Marianne, alegoría de la república, tapa con su mano un ánfora que contiene los principios revolucionarios en su pureza, en contraste con los malos efluvios que emanan de los botijos ministeriales.

Por supuesto, el programa del gobierno radical era el de los «puntos negros», elemento icónico que, por sinécdoque, podía definir tanto a Ruiz Zorrilla como a su partido: «El ministerio marchará unido y compacto para combatir los PUNTOS NEGROS que se presenten en el horizonte», rezaba el pie de una caricatura de Ortego en la que Zorrilla señalaba a sus ministros la nube de motas oscuras que cubría el fondo de la imagen (*Gil Blas*, 3-8-1871). Pero los puntos negros podían aparecer también como un atributo de los propios radicales. Como es obvio, desde la perspectiva republicana, Ruiz Zorrilla no era ajeno a la corrupción, dado que era consustancial a la monarquía.

En una composición de temática circense (ilustración 5), Padró caracterizó al presidente como un grueso acróbata que trepa por una escalera sostenida por Martos y apoyada sobre los principios de «economías» y «moralidad», el lema de los radicales. Un cartel, a la izquierda, recoge el «programa de la función». El juego de palabras reduce el «programa» del gobierno a lo siguiente: «Abajo los...», seguido de cuatro líneas de puntos negros. En las gradas, Sagasta, Topete y Carlos VII siguen la función embozados, a la espera de su oportunidad de derribar a Ruiz Zorrilla. Al fondo, Rivero, caracterizado como Baco –una alusión a su supuesto alcoholismo que se hizo habitual– observa al jefe del partido, ataviado con un calzón de puntos negros.

Eran, según la ilustración comentada, los «hermanos Radicarelli», que otros caricaturistas –como Pellicer– representaron como «la trinidad radical» (ilustración 6). Esta última imagen resulta interesante no sólo por el programa iconográfico que desarrolla, sino porque sirvió directamente de modelo para la fototipia de una caja de cerillas comercializada en fechas próximas. Es importante subrayar que la caricatura política tuvo soportes diferentes a la prensa seriada. Los «efímeros» de todo tipo podían conectar con públicos incluso más amplios que las revistas ilustradas. Al copiar patrones de los periódicos ilustrados, contribuyeron a expandir y reforzar el programa

satírico que esas publicaciones proyectaron. Por otra parte, pocos líderes políticos escaparon de los «aleluyas», historietas satíricas de tono especialmente violento y corrosivo, comercializadas como literatura de cordel. La titulada «Manolito Lamparilla: historia de Rucio-Grilla» (ilustración 7), difundida a fines de 1872 –justo cuando arreciaban las protestas contra las quintas y el movimiento conservador contra la abolición de la esclavitud–, es un buen ejemplo de esta variante de la caricatura política.



Ilustración 6. A la derecha, «El ministerio radical», caricatura de Pellicer en *Gil Blas* (29-9-1872), a la izquierda, dos fototipias representando a Ruiz Zorrilla, Martos y Rivero como la «trinidad radical».

Colección Eduardo Higuera.

El primer gobierno de Ruiz Zorrilla cayó a comienzos de octubre de 1871 por la confrontación entre los progresistas radicales y conservadores que encabezaba Sagasta. Pese a las negociaciones para reconstruir el partido, la escisión terminó siendo inevitable. Pellicer ironizó sobre la imposible reconciliación de los dos viejos amigos representando a Ruiz Zorrilla como una aldeana con mantilla, y a Sagasta de hombre de pueblo, con su tupé bajo el ala del ancho sombrero y la porra oculta tras la capa. Los dos se disponen a franquear la puerta de la Tertulia progresista mientras dialogan: «–Manuela, cuando te digo que te adoro.../ –¡No me fío, Mateo!» (*Gil Blas*, 9-11-1871). Confrontar a ambos personajes fue, a partir de esos momentos, un recurso muy habitual para representar la despiadada lucha desatada entre los partidos dinásticos.



Ilustración 7. «Manolito Lamparilla: Historia de Rucio-Grilla». Biblioteca Nacional de España.



Entre los múltiples ejemplos existentes, es significativo el que publicó *La Campana de Gracia* en su número del 29 de octubre de 1871. Ruiz Zorrilla y Sagasta aparecen como pescadores, cada uno en una roca, en mitad del Manzanares. Al fondo se distingue el puente de Toledo, y en el agua, en vez de peces, nadan diminutos personajes que huyen del anzuelo. Ruiz Zorrilla tira la caña hacia los que llevan el gorro frigio, que le responden con burlas. Sagasta no tiene mejor suerte con su presa, los moderados. A mediados de mes, *La Iberia* había publicado un manifiesto «Al partido progresista-democrático y a la nación» explicando su programa de gobierno y los motivos de la disidencia. *El Imparcial* respondió con otro documento de nombre idéntico en el que se detallaban los principios del partido radical. Esos eran los cebos que uno y otro usaban sin éxito para intentar pescar partidarios a derecha e izquierda.

Dibujar a Ruiz Zorrilla recitando o enseñando ese programa de reformas democráticas, como añagaza para llegar al poder, se convirtió en otro lugar común en las caricaturas de 1871 y 1872. Un programa que, por supuesto, nunca se convertía en realidad cuando alcanzaba el gobierno. En una viñeta de *El Garbanzo*, Zorrilla aparecía engatusando a la prensa, identificada con el niño con un periódico doblado bajo el brazo, con la promesa de instaurar el jurado (13-8-1873). La imagen representa el juego infantil del «al higuí», en el que el niño intenta atrapar con la boca un higo (en este caso, el programa radical) que cuelga de una caña⁵. Tanto en este periódico como en el *Gil Blas*, Pellicer y Ortego hicieron del programa radical, representado por un cartapacio bajo el brazo de Ruiz Zorrilla, la manera más habitual de representar al personaje, sobre todo para subrayar la inconsecuencia de su gobierno.

Lo cierto es que los radicales, a partir de su regreso al poder en junio de 1872, trataron de cumplir sus promesas en medio de las graves dificultades y resistencias que encontraron por el camino, desde la rebelión cubana a la guerra carlista, pasando por los motines republicanos y la presión de la «liga nacional» que se oponía a la abolición de la esclavitud. Pero lo hicieron de una manera tan contradictoria que abrieron a la prensa satírica un inmenso campo del que sacar partido. La cuestión más sangrante, sin duda, fue la de la abolición de las quintas. A la vez que se aprobaba la Ley con la que

⁵ De nuevo, esta imagen sirve como ejemplo de las transferencias de motivos icónicos entre diferentes formatos, puesto que fue también difundida en la fototipia de una caja de cerillas. La única variación consiste en los pantalones de lunares negros que viste Ruiz Zorrilla para facilitar su identificación.

el gobierno establecía el servicio militar obligatorio y abolía el impuesto de sangre, se hizo efectivo un reemplazo de 40.000 hombres. *La Campana de Gracia* tituló «¡Mes punts negres!» su caricatura del 20 de octubre de 1872. Ruiz Zorrilla, acompañado de Martos y Rivero, recorría un telón que dejaba ver la fragata Carmen en el puerto de Ferrol, bajo un cielo de puntos negros. Aludía a la insurrección republicana que el gobierno utilizó como pretexto para justificar la quinta. Otros periódicos optaron por representaciones más violentas. En *La Correspondencia del Diablo*, un demonio despertaba a Ruiz Zorrilla y lo forzaba a contemplar un esqueleto amortajado con la inscripción 40.000 en la frente, en alusión al reemplazo de los quintos. Se trata de la muerte, que muestra al presidente del gobierno su propia cabeza decapitada (ilustración 8)⁶.



Ilustración 8. «El Grito de la Conciencia», *La Correspondencia del Diablo*, 15-12-1872. Colección GCdM.

⁶ Los periódicos satíricos se centraron con frecuencia en esta temática. Al respecto, además de los ejemplos comentados, pueden consultarse los números del *Jaque-Mate* de 17-11-1872, del 21-12-1872 o del 12-1-1873; *La Campana de Gracia* del 27-10-1872, así como *La Flaca* de 6-12-1872 y del 14-2-1873.

Caricatura a caricatura, los dibujantes construyeron narrativas mediadas siempre por sus propios imaginarios, aunque también por intereses editoriales y de partido. Esos relatos no tenían por qué ser coherentes, porque tampoco lo era la escena política, ni los discursos con los que se identificaban y que contribuían a elaborar con el lápiz. De un número a otro, la figura de Ruiz Zorrilla podía quedar despojada de toda carga peyorativa para situarse al nivel de los héroes de la República. Así ocurrió, por ejemplo, en *La Flaca* en su número del 16 de enero de 1873. Una alegoría de Puerto Rico, representada por una esclava negra que empuña la bandera de la libertad con los colores nacionales de la metrópoli, rompe las cadenas que carlistas, alfonsinos y conservadores agarran para marchar junto a Castelar, Martos y Ruiz Zorrilla, quien muestra la Ley aboliendo la esclavitud en la colonia. Algo similar ocurrió en las numerosas ilustraciones que precedieron a las elecciones de abril de 1872, en las que republicanos, radicales y carlistas se presentaron coaligados para hacer frente al gobierno de Sagasta⁷.

ENTRE EL TRONO Y LA REPÚBLICA O FRENTE AL TRONO Y CON LA REPÚBLICA

Ese mismo juego ambivalente sirvió para hacer de Ruiz Zorrilla un fanático protector del trono, el titiritero que manejaba al rey en un teatro de marionetas o un desencantado monárquico indeciso entre su lealtad a Amadeo y la llamada de la República. Esta fue una de las tramas más interesantes de las que elaboraron los dibujantes republicanos, precisamente porque era la menos ajustada a la acción política del personaje, que se emancipaba en las caricaturas de su inspirador para convertirse en un elemento narrativo al servicio de un determinado imaginario. Marianne, en *El Garbanzo*, no dudaba en abrazar a un sorprendido Ruiz Zorrilla al grito de «¡Amigo mío!» en 1872. Desde su prisma conservador, este periódico señalaba al presidente del gobierno como un aliado involuntario de la causa republicana. Pero el mismo Padró representó a Ruiz Zorrilla meditando si la Constitución de 1869 no estaría mejor guardada con la república que con el traicionero monarca, que escondía su espada tras la espalda mientras le extendía cordialmente la mano (*La Carcajada*, 5-8-1872).

Ruiz Zorrilla no pudo o no supo impedir la renuncia al trono de Amadeo de Saboya en febrero de 1873. Al margen de las causas que el monarca

⁷ Véase, por ejemplo, *Gil Blas* del 10-3-1872 y del 25-2-1872, o *La Campana de Gracia* del 17-3-1872.

italiano tuviera para abandonar el país, el hecho de que el desmoronamiento de la monarquía democrática se produjera cuando el dirigente radical ocupaba el gobierno justificaba todo tipo de lecturas acerca de su responsabilidad en los acontecimientos. Es, por ejemplo, conocida la lámina que *La Carcajada* publicó el 19 de octubre de 1872. Con un acierto difícil de comprender –si no se tiene en cuenta que las cábalas para forzar la abdicación del rey eran ya conocidas–, Padró vaticinó el desenlace del reinado: Amadeo, con los billetes de tren en el bolsillo de su americana, deja a Ruiz Zorrilla una cesta de regalo con todos los males del país –la rebelión cubana, la insurrección carlista, el déficit de la hacienda, la quinta, etcétera–. En el trono queda un cartel de «se alquila». Ruiz Zorrilla, contrariado, ignora que a sus espaldas Rivero y Martos preparan con los federales la proclamación de la República, asomada con Castelar tras las cortinas del salón.



Ilustración 9. Ruiz Zorrilla y Rivero expulsan a Amadeo I. Fototipia (colección del autor)



Ilustración 10. *La Campana de Gracia*, 18-10-1874. Colección GCdM.

Otras caricaturas intentaban hacer ver que si el rey se iba era por voluntad de Ruiz Zorrilla. Es el caso del cromó en el que, junto a Rivero, soplaban para impulsar el globo que conducía al rey de regreso a Italia (ilustración 9). La actitud del último presidente del gobierno de la monarquía, desde luego, casaba mal con esa lectura. Ruiz Zorrilla desapareció voluntariamente de la escena política tras el 11 de febrero. Marchó a Portugal. Esperaba que el tiempo y las complicaciones heredadas por la República limpiaran su imagen pública, demasiado deteriorada y, además, estrechamente vinculada a la del rey. Su alejamiento fue eficaz. Con pocas excepciones, como la conocida ilustración de *La Flaca* de 23 mayo de 1873, en la que aparece junto a otros naufragos de la *Gloriosa*, en la popa de la barca, abrazado a su «Tablada de

salvación» –juego de palabras que alude a su finca palentina de Tablada⁸, donde permaneció tras retirarse temporalmente de la política a mediados de 1872–, desapareció de los papeles impresos.

Tras preparar el terreno durante meses, regresó a la escena política en agosto de 1874 declarándose republicano frente a la amenaza inminente de la Restauración. Para entonces la prensa satírica declinaba en medio de las severas restricciones impuestas por la dictadura de Serrano. Sólo unas pocas cabeceras republicanas, las más templadas, sobrevivieron. Una de ellas, *La Campana de Gracia*, recuperó a Ruiz Zorrilla otorgándole exactamente el papel que el ex presidente del gobierno deseaba representar: el de lazo de unión entre todas las familias republicanas. Por eso aparece como un padre que, comprensivo y cariñoso, logra que los niños Salmerón y Castellar hagan las paces. Al fondo, Marianne, «la mamá», contempla satisfecha la escena mientras Martos, también niño, llora de la rabia (ilustración 10). Esta estrategia, sin embargo, no pudo impedir la proclamación de Alfonso XII. Durante la Restauración, Ruiz Zorrilla, encumbrado tras su destierro como el principal símbolo de la protesta republicana frente a la monarquía, emergió una vez más como un personaje nuevo, desvinculado de la carga simbólica que se había ido decantando durante el Sexenio Democrático.

⁸ El recurso de identificar a Ruiz Zorrilla con la inscripción «Tablada» fue también utilizado por otros periódicos, como el carlista *El Ermitaño*. Véanse, en este sentido, las ilustraciones 8 y 10 del capítulo dedicado a dicha publicación en este volumen (páginas 175 y 177), correspondientes a los números 210 (13-2-1873) y 211 (20-2-1873).

9. DEL TUPÉ A LA PORRA. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE SAGASTA EN EL SEXENIO DEMOCRÁTICO

José Luis Ollero Vallés

IES La Laboral - Lardero

El derribo de algunos tramos de la muralla que delimitaba la ciudad de Madrid desde la época medieval, acometido a raíz del triunfo de la Revolución de septiembre de 1868, no solo permitió un voraz crecimiento urbano y abrió novedosos proyectos urbanísticos, como anunció Ángel Fernández de los Ríos (1868), sino que fue trasunto de otro desbordamiento no menos ambicioso, el del cauce de la Monarquía liberal de época isabelina. Lo que ha sido considerado como liberalismo posrevolucionario (Romeo Mateo, 1998: 37-62; 2000: 9-30) o fase de construcción posrevolucionaria del Estado (Pro Ruiz, 2019: 199), curso medio y estable del río liberal entre 1833 y 1868, tras los procesos vertiginosos de cambio y revolución impulsados por las torrenceras de comienzos de siglo (1810-14, 1820-23), atravesó, tras la Gloriosa, un tramo de rápidos y corrientes aceleradoras (1868-74) que desbordaron e inundaron los márgenes por los que se desenvolvía ese asentamiento liberal en España antes de volver a la pausa y la sedimentación propias de la Restauración en el último cuarto del siglo XIX.

El triunfo de la coalición revolucionaria de 1868 abrió las puertas de nuevas experiencias, lenguajes y esquemas políticos dominantes que tendieron, por un lado, hacia la democratización de nuestro parlamentarismo liberal, o al menos sobre el papel tras la aprobación del sufragio universal masculino; y por otro lado, en paralelo, hacia el despliegue de las libertades individuales tan invocadas por los sectores más avanzados del liberalismo a lo largo del siglo: libertad de expresión, de opinión, de imprenta y de asociación. Todo ello, parece evidente, hasta donde fuera posible. En esta coyuntura le correspondió a Sagasta un lugar central y determinante. Tras asistir a la descomposición final del régimen isabelino protagonizó, junto a

Prim, Topete y Ruiz Zorrilla, el pronunciamiento en la bahía de Cádiz que puso en marcha el desalojo de la reina y la instauración de un nuevo régimen, tal y como acertó a sugerirnos ya tempranamente el lápiz de Daniel Perea, al presentarnos a Sagasta en segundo plano blandiendo el hacha de la Revolución (ilustración 1). Muy en sintonía con este protagonismo, formó también parte del grupo de máximos dirigentes de la novedosa singladura al integrar el Gobierno provisional que se constituyó en el Madrid revolucionario durante los primeros días de octubre de 1868. Se abrió así para el audaz diputado del Bienio Progresista y para el que se había distinguido por su afilado discurso de oposición, encuadrado en la minoría progresista hasta el retraimiento, la conspiración y el exilio parisino, una nueva etapa marcada por las responsabilidades de gobierno.



Ilustración 1. Daniel Perea, *Gil Blas*, 22-10-1868. Colección GCdM.

La otra cara del protagonismo asumido se materializó en la intensa exposición al implacable juicio de la opinión pública, de la prensa y de toda la publicística que se desplegó con profusión durante esos años precisamente amparada en el nuevo marco de tolerancia y libertad de imprenta establecido. Lo que aquí proponemos es, una vez recordado el significado y horizontes del periodo inaugurado con la Septembrina así como la singularidad de la contribución de Sagasta y la cultura política progresista (Romeo Mateo y Sierra Alonso, 2014: 11-17; Zurita Aldeguer, 2014: 317-346) a esa nueva arquitectura, poder aportar claves explicativas, desde la prensa satírica y la caricatura, de otra construcción, la de la imagen del Sagasta gobernante durante el Sexenio.

LA APERTURA DE MURALLAS A FAVOR DE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN DESDE LOS PRIMEROS DECRETOS

Las sucesivas revisiones y reinterpretaciones del rompecabezas que supuso el periodo han tratado de matizar el perfil del acento revolucionario, aunque han venido incidiendo en su carácter rupturista respecto a la época isabelina, al constatarse correcciones políticas y la irrupción de nuevos agentes y fuerzas de movilización social, así como la reformulación de algunas culturas políticas (Serrano García, 2001: 18; De la Fuente Monge, Serrano García, eds., 2009; Villena Espinosa, ed., 2018). En este sentido deben ser considerados, antes que nada, algunos de los eslabones legales y normativos que hicieron posible un nuevo marco de libertades y tolerancia superador de los restrictivos límites de época isabelina (Laguna Platero, Martínez Gallego, 2018). Es el caso de los sucesivos decretos que Sagasta puso en marcha y firmó, como ministro de la Gobernación, durante las primeras semanas del Gobierno Provisional. Respecto a la libertad de imprenta, no dudó en rechazar con contundencia las seculares trabas: «nada de medidas preventivas [...] nada de providencias recelosas [...] nada de fiscalías ni de censuras [...] nada de Juzgados especiales [...] de la discusión emana la luz». En consonancia con ello, otro decreto de 1 de noviembre de 1868 incidía en la apertura del derecho y libertad de reunión, significando Sagasta que «lejos de ser las reuniones pacíficas un elemento perturbador, contribuyen, por el contrario, a esclarecer la verdad, proclamar la justicia [...] y garantizar el orden». De igual forma, proclamaba sin tapujos en el de 11 de noviembre que «la vida social es tan grande que a nadie [...] ni al Estado ni a la Iglesia [...] le es dado resumirla [...] por lo que el principio [o libertad] de asociación queda reconocido clara y solemnemente en España».

Definitivamente, un nuevo decreto que no solo reponía o restablecía libertades, sino que rompía con toda la tradición liberal anterior e inauguraba una novedosa e inédita etapa estableció, por vez primera en la historia de España, la aprobación del sufragio universal masculino y directo para no poner en peligro «el éxito de la revolución y el afianzamiento de la libertad»¹. Aunque se tratase, como ya ha sido puesto de manifiesto, de una palanca normativa que no garantizaba una concreción democrática empírica, es evidente que favoreció un «amplio proceso de socialización política en sentido democrático» (Sánchez Collantes, Higuera Castañeda, 2020). Por tanto, no podía sino satisfacer las exigencias de los sectores más avanzados de la coalición revolucionaria, esto es, los demócratas y los republicanos.

RESIGNIFICAR Y CONSTRUIR LA IMAGEN DEL GOBERNANTE: EL PROCESO DE CARICATURIZACIÓN DE SAGASTA

Alineamientos y resemantización política en el Sexenio

Se dio, pues, la paradoja de que el que puede ser catalogado, por un lado, como introductor del sufragio universal masculino y, por otro, como facilitador en aquel momento de la eclosión de todo tipo de periódicos y vehículos de ideas políticas y opiniones impresas, acabó, sin embargo, recibiendo y acusando en primera persona los embates y torbellinos de aquellas nuevas corrientes desplegadas. La apabullante proliferación de nuevas cabeceras periodísticas y, en concreto, de publicaciones satíricas (revistas, sueltos, aluluyas) que fecundaron el panorama de la opinión pública (Checa Godoy, 2016) a partir de septiembre de 1868, encontró pronto en Sagasta uno de los objetos predilectos de sus incisivos dardos críticos o jocosos. Especialmente eficaces resultaron las versiones propias del lenguaje visual y ese «hablar a los ojos» de la caricatura (Orobon y Lafuente, 2021: 9-32), construyéndose una imagen pública y publicada del político riojano que le acompañó, con matices y variaciones, durante el resto de su longeva carrera política.

¹ Decretos de 23 de octubre, 1 de noviembre (libertad de reunión), 11 de noviembre (reconocimiento del derecho de asociación) y 13 de noviembre de 1868 (aprobación del sufragio universal masculino), en *El Ministerio de la Gobernación durante la Revolución de 1868*, Madrid, Ministerio del Interior, 1991, pp. 36, 57-58, 71-72 y 74-77. Una interpretación de toda la producción de decretos, desde los diferentes Ministerios, así como de sus posibilidades administrativas y su alcance político, en Nieto (1968).

Las claves de comprensión de los nuevos códigos visuales deben buscarse en los procesos de resignificación que operaron claramente durante el Sexenio. Al brusco desalojo del poder de la reina y de las elites políticas que la habían acompañado en la fase decadente del final de su reinado y la consiguiente sustitución por los líderes más visibles de los partidos que conformaron la coalición revolucionaria (De la Fuente Monge, 2000) le siguió la proclamación de los grandes principios que la habían inspirado: soberanía nacional, libertades, democracia... De la complejidad de captar la historicidad y las experiencias y procesos que trataban de ser invocados con esos conceptos reformulados hemos sido suficientemente prevenidos (Fernández Sebastián y Fuentes, 2004: 11-26; Capellán y Caetano, 2010: 13-17). Tienen que ser, pues, el contexto y las problemáticas y experiencias del Sexenio los que otorguen el significado y la comprensión del lenguaje y los conceptos en aquella coyuntura repensados, verbalizados y publicados. Siempre, claro está, desde la provisionalidad de nuestro acercamiento como historiadores (Fernández Sebastián, 2004: 131-151). La generalización de nuevos símbolos y emblemas políticos (algunos reutilizados, o sea, resignificados)² atendió también a la necesidad de diferenciación de los distintos partidos, tendencias e idearios abrigados por la coalición triunfante, así como la intención de impulsar la formación de una comunidad política identificable, con sus aspiraciones, objetivos y demandas, en cada caso (Orobon, 2018: 73-98). En sintonía con ello se abrió también en aquel momento una suerte de asignación de valores, ideas o referentes conceptuales a los protagonistas políticos que confrontaban sus programas y propuestas de gobierno tanto en el Parlamento, espacio también revitalizado y hacia el que se giraron con avidez todas las miradas del debate público, como en el bullicio de la prensa (Delgado Idarreta y Viguera Ruiz, 2017: 987-1000).

Alguna de las primeras decisiones y posicionamientos del Gobierno Provisional, en paralelo a las que ya acabamos de constatar, encabezadas por Sagasta, resultaron ser determinantes en los debates e interpretaciones posteriores, incluidas las reconocibles fracturas que empezaron a abrirse entre las diferentes sensibilidades de la coalición de gobierno. Me refiero al decantamiento mayoritario en el Gobierno (unionistas y progresistas) por

² Echamos aún en falta una síntesis explicativa del origen y evolución durante el XIX de los símbolos y significados propios de las experiencias históricas del liberalismo español, tal y como ya se ha abordado recientemente para el XX con éxito, por ejemplo, en Fuentes y Rueda Laffond (2021) o, para conceptos específicos, como el de democracia, por Capellán de Miguel (2020).

la forma monárquica del Estado mientras los representantes demócratas, principalmente adheridos a la opción republicana, quedaron desairados y se mostraron desengañados de manera muy visible. En este sentido, ya no fue tan determinante, como a veces se invoca, el temprano manifiesto «A la nación» del 25 de octubre de 1868, extremadamente cauto y aséptico al respecto³ sino, singularmente, el decreto de convocatoria electoral de 6 de diciembre el que acabó conduciendo a un camino sin retorno, al afirmarse ahí sin ambages la inequívoca predilección por la monarquía como forma de gobierno. Y ello, aunque esta quedase reformulada como monarquía democrática por la elegibilidad del monarca a cargo de los representantes de la nación⁴.

Es importante hacer notar que en esta Monarquía para «acometer todas las reformas republicanas» y como instrumento «al servicio de la democratización» (Sánchez Collantes, Higuera Castañeda, 2021: 4) confiaban, todavía a la altura de finales de 1868, en vísperas de las elecciones a diputados a Cortes, los principales dirigentes del progresismo histórico, sin fisuras aún. Ahora bien, esta declaración resulta crucial para comprender el clima en el que se desarrollaría, no ya solo la campaña electoral de diciembre y enero, sino la dinámica política de los meses y años posteriores (Ollero Vallés, 2006b: 91-106). En concreto, explicaría la desconexión del republicanismo y su movilización política y social a lo largo y ancho del país para impugnar la formulación monárquica del Gobierno (Monlleó Peris, 2001; 55-82).

En lo tocante a Sagasta, enrolado ideológicamente en la misma nave que unionistas y progresistas con proyectado rumbo a la Monarquía electiva y democrática ya señalada, su posición inicial fue nada más y nada menos que la de máximo responsable y garante del desarrollo ordenado, libre y democrático de aquellas elecciones, como ministro de la Gobernación. Posteriormente, volvería a ocupar la cartera de Gobernación así como la de Estado, durante la regencia de Serrano, hasta llegar a alcanzar la presidencia del Consejo de Ministros, durante la monarquía de Amadeo. En este periodo

³ «España podrá proceder tranquilamente al establecimiento definitivo de la forma de Gobierno que más en armonía esté con sus condiciones esenciales y sus necesidades ciertas», *Gaceta de Madrid*, 26 de octubre de 1868, pp. 1-3.

⁴ «El Gobierno prefiere la forma monárquica con sus atributos esenciales, y celebrará por consiguiente que salgan victoriosos de las urnas los mantenedores de este principio, y del hecho de un monarca, no electivo, sino *elegido* por aquellos a quienes el pueblo español otorgue al efecto sus poderes», Decreto de 6 de diciembre de 1868, *Gaceta de Madrid*, 7 de diciembre de 1868, p. 2. Véase al respecto Pascual Sastre (2020).

Sagasta alcanzó el cénit de su poder personal en paralelo al intento de consolidación de la monarquía democrática soñada o ideada, pero, al mismo tiempo, encontró la raíz de su caída posterior y retraimiento a consecuencia de la proclamación de la I República.

De acuerdo con lo que venimos sosteniendo, la construcción de su imagen y las caricaturas con las que se le representó, incluyendo tanto los elementos identificadores como la atribución de valores, conceptos y conductas no pueden ni deben aislarse del trasfondo doctrinal o de la intención política en el que se gestaron y publicaron. De hecho, la prensa satírica más prolífica conectó mejor con las ideologías o posiciones más extremas (Almuiña Fernández, 2015: 32-33) en relación con el nuevo sistema político estrenado y la línea reformista de los gobiernos, esto es, el carlismo y el republicanismo en sus diferentes versiones. Y este sesgo debe también ser considerado en el intento de aproximación al tratamiento recibido por el político riojano en estas publicaciones satíricas.

La importancia del condimento: el tupé

Más allá de la pionera aproximación de Daniel Perea anteriormente comentada, las primeras caricaturas, ahora ya inequívocas y concediéndole centralidad, incidieron en aspectos más formales o teatrales, como la del mismo Perea en la que quiso ver a un Sagasta desmelenado en sus fogosas intervenciones parlamentarias hasta el punto de adjudicarle un tupé ingobernable que él, en realidad, no llegó a usar ni aparece en las fotografías coetáneas. Se trataba, más bien, de un tupé simbólico, trasunto de la vehemencia e impulsividad de la retórica y de la *actio* sagastinas (Caballero López, 2009: 229-238; 2011: 43-60), que sí reflejaron fielmente los cronistas (Cañamaque, 1869).

Formaba parte de la serie «Caricaturas revolucionarias», aparecidas en la revista *Gil Blas* entre febrero y abril de 1870, en las que tanto Perea como Francisco Ortego, en siete hornadas, identificaban a los más conspicuos protagonistas de la Revolución, proyectando una imagen formal canónica de todos ellos que en muchos hizo fortuna (Orobon, 2006: 18-21).

Dicha caracterización inicial, un «dibujo deforme» (Laguna Platero, 2003, 117), encajaba muy bien con la pretensión de que la imagen del político y gobernante llegase al público y resultase, en nuestro caso Sagasta, fácilmente reconocible en las viñetas, dibujos y escenas que irían apareciendo en lo

sucesivo. En este caso, lo sencillo, lo simple fue lo determinante y el tupé pasó a ser el rasgo que identificó invariablemente a Sagasta como ese condimento indispensable que define a un buen plato hasta hacerlo inconfundible⁵.



Ilustración 2. Daniel Perea, *Gil Blas*, 20-2-1870. Colección GCdM.

Este condimento era también el principal en su presencia en la posición central, precisamente sobre los hombros del presidente del Consejo Juan Prim, de la torre humana con la que *La Flaca* representaba al gabinete en

⁵ *El siglo XIX en caricaturas: humor, distorsión y crítica social/XIX mendea karikaturetan. Umorea, distortsioa eta kritika soziala*, Museo Zumalacarregrui/Zumalakarregi Museoa, 2003, p. 24.

marzo de 1870⁶. A estas alturas Sagasta ya había quedado inmortalizado en lo sucesivo no solo con el tupé sino con una serie de rasgos faciales inconfundibles, como la prominente nariz o una boca de considerable tamaño. El recorrido de doble sentido e interconectado, entre el habla y la cultura popular, por un lado, y el dibujo y la caricatura política, por otro, impregnó particularmente esta resemantización durante el Sexenio (Redondo González, 2021: 9-36).

Sagasta, el de la porra

Mucho más contenido y carga ideológica tuvieron las representaciones en las que se empezó a caracterizar a Sagasta como responsable del mantenimiento del orden e inspirador de la represión de concentraciones y manifestaciones de rechazo al nuevo régimen monárquico establecido. En este sentido, la fuerza de gravedad de los contextos de publicación se inclinó nítidamente hacia los periódicos y revistas de orientación republicana federal. Estas cabeceras, en la línea de la decepción y frustración ya apuntadas anteriormente, pronto entraron en sintonía con las movilizaciones populares propias de los meses de confrontación electoral y con las sublevaciones que recorrieron el país desde septiembre y octubre de 1869, con motivo del primer aniversario de la Gloriosa (Miguel González, 2007; Sánchez Collantes, 2017: 132-174). La actuación del Sagasta ministro, con las taxativas órdenes cursadas a los gobernadores civiles para el mantenimiento del orden público en las primeras elecciones y la publicación posterior de circulares que limitaban los derechos de reunión y asociación para prevenir o sofocar actividades que cuestionasen el marco legal y la monarquía, pronto encontraron sonoro eco en estas publicaciones.

El impacto de esta versión de Sagasta resulta demoledor. Quedó rápidamente enterrado el Sagasta conspirador del progresismo en época isabelina y sus combates de oposición de los años anteriores que le llevarían a una condena a muerte, al exilio y a los trabajos conspirativos desde fuera de España hasta el triunfo de la Gloriosa. Bien es cierto que durante los dos primeros años (1869-1870), resultó ser más bien el general Prim, como jefe de Gobierno, el que recibió las miradas satíricas que enfatizaban su afán por mantener la autoridad y el orden, por lo que empezó a ser representado blandiendo o apoyándose en una porra.

⁶ Para la ilustración remito al capítulo 15 de este libro, p. 410.

En estos avatares también se le vinculó particularmente al que actuaba como agente suyo, el empresario Felipe Ducazcal, promotor de la célebre «partida de la porra», que amedrentaba en las calles a los que osaran concentrarse y manifestarse en contra del ministerio. Pero en esta misma línea Sagasta pasó por ser, a ojos de la opinión pública, colaborador estrecho de Prim y compartió con él la identificación con la porra y los mamporros de las violentas partidas. Compendiando las dos atribuciones, resulta particularmente relevante la caricatura que publicó *La Campana de Gracia* a comienzos de diciembre de 1870 (ilustración 3) en la que es la figura central de Prim la que sostiene la porra, flanqueado a un lado por el que identificamos como Sagasta, precisamente por el tupé, y al otro por una imagen del teatro de Calderón, con clara alusión al violento asalto que sufrió el 30 de noviembre de 1870 por Ducazcal y sus sicarios en plena representación de la obra «Macarronini I», burla del republicano Navarro Gonzalvo hacia la reciente elección de Amadeo (Orobon, 2006: 23; De la Fuente Monge, 2008: 103-105).



Ilustración 3. *La Campana de Gracia*, 11-12-1870. Colección GCdM.



Ilustración 4. *La Flaca*, 19-3-1871. Colección GCdM.

La dedicación y los denodados esfuerzos de Sagasta, como ministro de Estado, durante 1870, para la búsqueda de un rey incidieron también con fuerza en su identificación con la formulación monárquico-democrática del régimen, enfrentándolo a los sectores republicanos y carlistas. Así lo acertó a expresar una caricatura publicada en *La Flaca*, de orientación republicana federal, en la que un gato (con boina carlista) y un mastín (con el gorro frigio republicano) «se convinieron» y «a Práxedes Mateo se comieron» (ilustración 4).

En paralelo y en clara retroalimentación, tanto los testimonios de la prensa carlista como, sobre todo, los vertidos en las plataformas de expresión del republicanismo también incidieron en despiadadas críticas hacia Sagasta, como las publicadas en el órgano más destacado de los republicanos logroñeses, *El Sol de la República*, en el que no se ahorraban calificativos para valorar al paisano como «ministro de las circulares draconianas» o «la imagen de Calomarde»⁷.

⁷ *El Sol de la República*, 16 y 19 de septiembre de 1869.

El deslinde de los campos. Sagasta en el tarro de las esencias conservadoras

No es que Sagasta hubiera sido el único ministro que se había distinguido por una particular y personal política represiva. Su celo en defensa del orden se había extendido, en su momento, a otros miembros del gabinete, como es el caso del mismísimo Ruiz Zorrilla, titular de Gracia y Justicia quien, en defensa de la Constitución de 1869, había enviado instrucciones al Ministerio Fiscal sugiriendo la aplicación del Código Penal, «con la severidad de sus preceptos», para atajar el «ataque a la forma establecida por las Cortes en la Constitución que nos rige»⁸. Sin embargo, la evolución de los acontecimientos en el otoño de 1871 con el pulso político entre uno y otro para imprimir un determinado rumbo al partido progresista dentro de la monarquía de Amadeo condujeron a la inevitable fractura del progresismo histórico. Sagasta quedó así asociado a una versión más conservadora y, por tanto, acreedora de los ataques del republicanismo, mientras Ruiz Zorrilla evolucionó, en su radicalismo progresista, hacia los postulados republicanos, lo que le apartó en buena medida del ojo del huracán de las andanadas satíricas (Higueras Castañeda, 2016: 216-222; Ollero Vallés: 380-402).

Sagasta pasó entonces a ser emparentado, en círculos republicanos y radicales zorrillistas, con las fuerzas y vectores más reaccionarios. Tal asociación resultó particularmente remarcada al acceder Sagasta a la más alta magistratura del Estado en diciembre de 1871, momento en el que presidió por primera vez el Consejo de Ministros. Esta fue, pues, otra de las resemantizaciones que afloraron en su caricaturización, como queda de manifiesto en la escena publicada en *La Campana de Gracia*, en la que Sagasta compartía el tarro de las esencias monárquicas conservadoras con la destronada Isabel II, Montpensier o el príncipe Alfonso frente a la alternativa republicana símbolo del progreso (ilustración 5).

La actuación de Sagasta como Presidente del Consejo y, concretamente, la organización de las elecciones de marzo-abril de 1872, en las que también ejerció como responsable de Gobernación, terminaron de consolidar y perpetuar la asociación de su imagen pública con la porra, casi una extremidad suya más, como símbolo de sus actuaciones y decisiones en pro del mantenimiento del orden. A este atributo se le sumaron todo tipo de artefactos

⁸ *Instrucciones al Ministerio Fiscal*, 24 de noviembre de 1869, Archivo Histórico Nacional, Fondos Contemporáneos, serie A, legajo 44/2, expediente núm. 17.

e instrumental propio de los trileros, ya que en esa clave se interpretaba la preparación y supervisión de los procesos electorales desde el Ministerio (Higueras Castañeda, 2018: 531-544). Sagasta, que ya había sido representado anteriormente como un mago ilusionista que lograba domesticar las urnas y ahuyentar las papeletas republicanas y carlistas (*La Flaca*, 18-2-1871; ilustración 6) aparecía en distintas procesiones presidiendo las comitivas, como la publicada por *La Carcajada* el 18 de abril de 1872, en la que se mostraban todas las maniobras e ilegalidades cometidas por un Sagasta a lomos de un embudo (ilustración 7). Se fue consolidando, así, su caracterización como «muñidor» o «hacedor» de elecciones, al estilo de los Posada Herrera del unionismo isabelino o del Romero Robledo de la Restauración.



Ilustración 5. *La Campana de Gracia*, 4-8-1872. Colección GCdM.



Ilustración 6. *La Flaca*, 18-2-1871. Colección GCdM.



Ilustración 7. *La Carrajada*, 18-4-1872. Colección GCdM.



...y llegó la corrupción. Los «dos apóstoles»

Precisamente fue en este proceso electoral cuando se produjo el escándalo de la irregular transferencia de los dos millones de reales de Ultramar a Gobernación, supuestamente con fines electorales. A partir de las acusaciones y acaloradas discusiones parlamentarias que envolvieron el episodio, Sagasta empezó a ser también representado acarreado los dos millones de reales (los «dos apóstoles»), otro atributo que le acompañó y emponzoñó, recurrentemente, el resto de su trayectoria pública. Tanto con la bolsa como con la caja de los dos millones, de las dos maneras lo representó, por ejemplo, la publicación barcelonesa *La Esquilla de la Torratxa* (Roca, Ferrer, 1976: 31) con alusiones a las acometidas carlistas que se habían iniciado en la primavera de 1872 (ilustración 8).

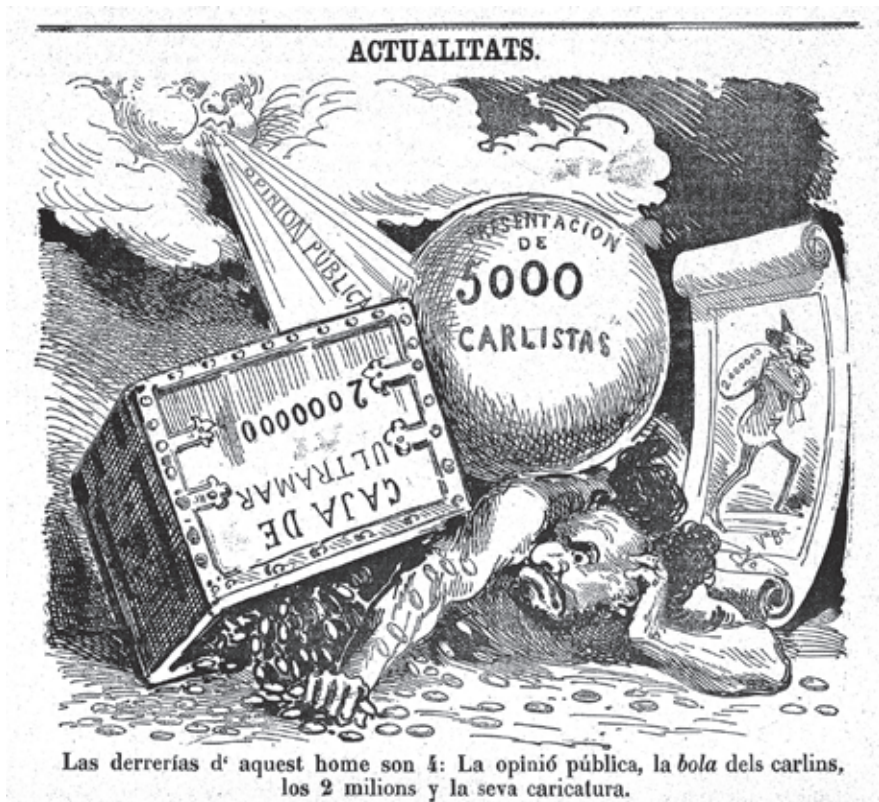


Ilustración 8. *La Esquilla de la Torratxa*, 26-5-1872. Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

A manera de compendio o síntesis comprensiva de todos y cada uno de los atributos con los que había ido construyéndose la imagen del Sagasta gobernante, Tomás Padró ofreció en una caricatura publicada en *La Flaca*, enero de 1873, un hercúleo Sagasta, basado en modelos clásicos, pero provisto del tupé y acompañado de los dos elementos más consustanciales a su protagonismo político en el Sexenio: la porra y la bolsa de los dos millones de reales, contraponiéndolo al vapuleado y exhausto león, como símbolo de la nación (ilustración 9)⁹.



Ilustración 9. Tomás Padró, *La Flaca*, 23-1-1873.
Colección GCdM.

⁹ Versión del Hércules Farnesio atada a los códigos de la sátira política propia del momento, «Divinidades paganas dedicadas a los paganos», *La Flaca*, 23-1-1873 (vid. Blanca Redondo González, «Retratos des-compuestos: cinco peculiares caricaturas del Sexenio Democrático», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 39, 2017, p. 164).



Sagasta como Hércules. Etiqueta de caja de cerillas. Colección GCdM.

Otro revelador ejemplo de esta construcción (valdría también deconstrucción y posterior recomposición) de la imagen de Sagasta durante el Sexenio nos lo proporcionan las Aleluyas que se publicaron profusamente durante todo el periodo para una distribución en las calles que llegase a todos los públicos. En concreto, tal y como nos descubre Jean-François Botrel, destaca el dedicado exclusivamente a don Práxedes con el inequívoco título: «Eh! Aleluyas del tupé» (Botrel, 2019: 303-315). En sus 30 viñetas y en los iconotextos *ad hoc* quedaba globalmente reinterpretado todo su pasado político desde una óptica marcadamente corrosiva (ilustración 10). Así, este quedaba desacreditado en su conjunto, desde la época de conspirador «fingiéndose un emigrado a Francia sale escapado», pasando por su protagonismo en la Septembrina, «hecha la Revolución vuelve buscando turrón» hasta, naturalmente, su papel en los gobiernos del periodo, en los que «forma por vivir de gorra la partida de la porra» o «dinero si por mí vota o, si no, la pelleja rota» (Orobon, 2019: 65-76).

En paralelo y con una técnica y recursos similares que aunaban dibujo y texto complementario explicativo, ciertas revistas satíricas publicaron también series de viñetas a doble página dedicadas a la trayectoria biográfica de señalados protagonistas de la actualidad política. Es el caso de la serie aparecida en *La Carcajada* el 6 de junio de 1872, justo a los pocos días de haber finalizado su primer mandato presidencial, en la que se historiaba, siguiendo un orden cronológico, los aspectos más señalados de la carrera política sagastina hasta entonces. Aunque en ese recorrido se daba verosimilitud a los apuros y dificultades del Sagasta conspirador de época isabelina «en la redacción secreta» y «en la emigración», «de veras huye», la interpretación de su actuación como gobernante durante el Sexenio no difería de la de las «Aleluyas» que acabamos de constatar. Las alusiones al «ministro del tupé» recorrían la vinculación con la partida de la porra, su significación activa en la votación para la proclamación de la monarquía de Amadeo formando parte «de los 191», el enfrentamiento con Ruiz Zorrilla usando contra él «de puñada y zancadilla» o los manejos electorales, «resucita[ndo] lázaros» o utilizando, con fines electorales, los fondos de Ultramar, «transfiere, seamos cultos» (ilustración 11). En suma, todo el repertorio de actuaciones que los grupos de la oposición republicana habían estado recriminándole durante esos años.





Ilustración 11. La Carcajada, 6-6-1872. Colección GCdM.



REFLEXIÓN FINAL

Estas fueron las versiones más generalizadas de Sagasta que se contaban y se cantaban por las calles y el espacio público, fijando patrones de interpretación que se proyectaron en décadas posteriores. De alguna manera, formaban parte en su primera formulación de las nuevas miradas y percepciones que prendieron en determinados imaginarios políticos que optaron por la deconstrucción o deslegitimación de algunos líderes y fuerzas políticas y que operaron, gracias a las libertades implementadas en el Sexenio, como alternativas a las construcciones o interpretaciones más oficiales que se ofrecían, también interesadamente, desde el poder (Gilarranz Ibáñez, 2021: 182 y ss.). De ahí la necesidad de no prescindir de ninguna de estas miradas y la utilidad y los beneficios de confrontar y complementar todas ellas.

A la vista del proceso aquí descrito parece evidente proponer a Sagasta el de la porra o mamporrero como un caso concreto, nítido, de lo que se

ha descrito como «paralipsis gráfica», según la cual en esta temprana caricaturización se le pudieron asignar unos atributos que llegaron a sustituir su propia identidad en un evidente proceso de fagocitación, al menos parcial. Se constataría también en este caso que las caricaturas mostraron el arte de preterir u omitir con la finalidad de negar y dañar, cuando no de aniquilar, la imagen pública del adversario político (Orobon, 2021: 59-76). Las abundantes caricaturas aparecidas durante el Sexenio, al proceder mayoritariamente de contextos vinculados al imaginario republicano que combatiera las actuaciones ministeriales, nos ofrecen, por un lado, una mirada extramuros del poder y aislada de la publicidad e injerencias gubernamentales.

Pero, al mismo tiempo, debe hacerse notar que obviaban una serie de rasgos, valores y actuaciones del caricaturizado, al pretender identificar tan solo unos tintes específicos (nunca mejor dicho al ser aplicados al «calamar» por excelencia) propios de las culturas políticas concretas en las que las caricaturas emergían. Es aquí donde necesitamos reivindicar la historicidad de las caricaturas, enraizadas en un contexto de experiencias históricas y en unos idearios específicos que a su vez ayudaron a conformar una potente imagen pública del caricaturizado, por perdurable, que trascendió la coyuntura en la que aquellas fueron creadas. De la misma manera que, tal y como reconoció el propio Sagasta en cierto debate parlamentario que los «derechos individuales» que había defendido siempre (Ollero Vallés, 2006a: 393-394), le parecieron después, en su calidad de ministro, «inaguantables» y le pesaban «como una losa de plomo» (Pérez Galdós, 2010: 253), las libertades de opinión e imprenta que él se encargó de plasmar en los primeros decretos del nuevo periodo estrenado en septiembre de 1868 resultaron ser otra pesada losa en el devenir del Sexenio, por sus incontrolables e indeseados efectos secundarios.

Hubiera seguramente parecido entonces, a tenor de la última viñeta de la serie publicada por *La Carcajada* ya constatada, que Sagasta, en pleno reinado de Amadeo, carecía ya de futuro político en el «capítulo ¿? del porvenir», al salir a escobazos de la escena pública a ojos del dibujante. Sin embargo, ya sabemos que esto no fue exactamente así. La proclamación de la República, en febrero de 1873, y su agitada peripecia durante sus once meses de vida interrumpió, eso sí, no solo el protagonismo político de Sagasta sino la recurrente caracterización satírica desde la prensa y la caricatura. La reanudación de sus responsabilidades de gobierno, durante la república o régimen autoritario de Serrano, no vino esta vez acompañada de la libertad de imprenta anteriormente disfrutada debido a la suspensión, durante todo

el periodo, de las garantías constitucionales. Los fracasos y desilusiones del Sexenio obligaron a nuevos reagrupamientos y alineamientos políticos, ya en la Restauración borbónica, con un insospechado rol protagonista del político riojano, tras el enorme desgaste y las renunciadas anteriormente experimentadas. Al compás de la rehabilitación del modelo monárquico constitucional y el asentamiento de un nuevo modelo bipartidista que superase el exclusivismo propio del reinado isabelino y resolviese la inestabilidad vivida en el Sexenio, Sagasta hubo de reinventarse. Se pondría en marcha una nueva reconstrucción de su imagen que atendió primordialmente a su indisimulada ambición de poder, su posibilismo y pragmatismo que le llevaron a abrazar un nuevo modelo constitucional, el de 1876, tras haberse entregado en cuerpo y alma a defender el de 1869, y la aspiración por consolidar el liderazgo como «viejo pastor» de las huestes liberales progresistas monárquicas en el reconstituido partido liberal fusionista (ilustración 12). Volver a empezar...



Ilustración 12. Sileno. «Partido Liberal». Serie 1. Tarjeta postal (1901). Colección GCdM.

10. PI Y MARGALL Y LOS SÍMBOLOS DEL FEDERALISMO EN LA PRENSA GRÁFICA DEL SEXENIO DEMOCRÁTICO

Lara Campos Pérez

Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía, México

La construcción simbólica del republicanismo español, así como la distinción entre las diversas familias o corrientes que habrían de conformarlo, comenzó a definirse de forma más precisa a partir de la década de los ochenta del siglo XIX (Duarte y Gabriel, 2000: 11-34; Miguel, 2004: 207-236). Sin embargo, durante el Sexenio Democrático, debido a las condiciones políticas y sociales de este periodo (De la Fuente y Serrano, 2005), entre los simpatizantes de las ideas republicanas se produjo una explosión simbólica (Sánchez Collantes, 2017: 132-174) –combinación de elementos nuevos y viejos, reapropiaciones y resematizaciones, no todos ellos con igual fortuna– que habría de servir de base para una futura gramática iconográfica y ritual de estas culturas políticas.

En las siguientes páginas, utilizando como fuente una prensa satírica ilustrada que durante estos años experimentó un desarrollo exponencial (Checa Godoy, 2016), vamos a centrar la atención en uno de los protagonistas del republicanismo de estos años, Pi y Margall, así como en la corriente que él abanderó, el federalismo; teniendo presente que ambos elementos, durante el Sexenio, estaban en proceso de definición no solo simbólica sino también conceptual, y que, por tanto, es importante evitar caracterizaciones o distinciones que solo tendrían sentido a posteriori. Porque si bien el ideario político de Pi había quedado en buena medida definido desde mediados de la década de los 50 y plasmado en su obra *La reacción y la revolución*, su presencia en la vida política del país había sido hasta entonces discreta (Jutglar, 1975: 70-71; Gabriel, 2004: 61), por lo que carecía de una definición iconográfica, como con la que ya contaban otros republicanos del momento, como Castelar u Orense, personajes habituales, por ejemplo, en las estampas

de las cajas de cerillas de aquellos años¹. Por su parte, el federalismo era entonces identificado genéricamente con el republicanismo, de modo que en la mayoría de los casos las alusiones a la república eran, por defecto, a la república federal (Hennessy, 1966: 79-80; Gabriel, 2001: 33-34; Peyrou, 2010: 257-278). Por eso, a pesar del surgimiento de ciertas diferencias doctrinales internas, sobre todo a partir de 1870 (Cagiao y Conde, 2014: 148), esto no implicó, por regla general, el empleo de un aparato simbólico específico que las distinguiera entre sí o respecto al republicanismo unitario o centralista.

Sin embargo, a pesar de esta situación interina que tanto del hombre como del principio vivieron durante el Sexenio, como intentaré demostrar en este trabajo, fue durante estos años cuando se sentaron las bases de sus respectivas construcciones iconográficas, que serían exploradas en profundidad durante las siguientes décadas. En este proceso, en ambos casos, en el periodo que estamos analizando, la experiencia política real de la Primera República supuso un punto de inflexión en dicha construcción, así como en la traducción simbólica del conjunto de principios y valores que se representaba a través de ellos, pues a partir de ese momento abandonaron el espacio prístino de los ideales y tuvieron que hacer frente a una práctica que acabó desdibujando su belleza. Así pues, la inevitable contingencia de los lenguajes políticos (Rosanvallon, 2003) se vio reflejada también, como veremos, en la traducción visual de los mismos.

DE ACTIVISTA BELIGERANTE A ESTATUA DE YESO: LA IMAGEN DE PI DURANTE EL SEXENIO

Aunque las imágenes más popularizadas de Pi y Margall fueron aquellas difundidas por publicaciones como *El Motín* o *L'Esquella de la Torratxa* en los años 80 y 90 del siglo XIX, cuando protagonizaba escenas en las que tanto aparecía persiguiendo a carlistas, como desafiando a Castelar, la representación caricaturizada de Pi tiene su origen en los años del Sexenio, sobre todo a partir de 1869, cuando, tras el regreso de su exilio parisino, comenzó a ganar mayor ascendiente dentro de la arena política en general y del partido republicano en particular (Hennessy, 1996: 132-133; Jutglar, 1975: 71-72). Los rasgos arquetípicos del personaje –que permitían uno de los objetivos esenciales de toda caricatura, a saber, su rápida identificación (Grose, 2011: 116-117)– no parecen haber sido difíciles de establecer por parte

¹ Remito a la Introducción de Gonzalo Capellán en este volumen.

de los dibujantes: la barba cerrada, las gafas, el ceño fruncido debido a su miopía y una anatomía enteca y rígida. Sin embargo, lo que sí les debió de resultar complicado fue representar a través de ellos –así como de gestos o expresiones– las incoherencias y contradicciones que constituyen la materia prima de toda sátira política, pues, durante estos años, el circunspecto Pi incurrió en pocas de ellas, lo que llevó con frecuencia, sobre todo en la primera mitad del Sexenio, a que su representación en la prensa gráfica satírica se convirtiera más en la enunciación visual de un credo político, que en un espacio para el regocijo irónico. Esto, en un género narrativo destinado más a la denuncia que al elogio, resultaba contradictorio; sin embargo, fue una práctica relativamente frecuente en la prensa republicana de estos años (Orobon y Lafuente, 2021: 30).

Hasta el advenimiento de la Primera República, las representaciones más habituales de Pi lo mostraban acompañado de otros líderes republicanos, sobre todo de Emilio Castelar. Con él conformó un tándem con el que parecía quedar simbolizado el respaldo humano e intelectual de la república y, con ello, la garantía del éxito de este proyecto político. Así los vemos, por ejemplo, en una de las portadas de *La Campana de Gracia* publicada poco después de que se hubieran cerrado las negociaciones para coronar a Amadeo de Saboya como rey de España (13-11-1870). En ella, ambos personajes aparecen, como era habitual, tocados con el gorro frigio y, en este caso, acompañados de otros republicanos anónimos. En la escena, que tiene lugar en un espacio al aire libre, en donde sopla fuerte el viento de la opinión y donde hasta las piedras del camino se proclaman republicanas, aparecen incluidos dos elementos narrativos fundamentales: el cuadro de *El fusilamiento de Maximiliano* de Manet, y una pluma goteante de tinta. El primero de estos objetos, sostenido parcialmente por Castelar, además de ser un guiño a la proyección americanista del político, aludía a la inviabilidad de pretender implantar monarcas extranjeros en países de naturaleza republicana, pues su destino solo podía terminar en una tragedia como la que representaba el cuadro. La pluma en las manos de Pi aludía a la batalla verbal y racional que hasta entonces habían mantenido los republicanos y en la que parecía claro que no cejarían. Un par de años más tarde, cuando la crisis monárquica comenzaba a ser ya evidente, *La Carcajada* publicaba una cromolitografía (5-9-1872) en donde de nuevo el tándem Castelar-Pi y Margall los representaba como los guardaespaldas de la república, cuando esta, en su forma alegórica, irrumpía en un despacho real en el que Amadeo y Ruiz Zorrilla estaban confabulando para pasar por encima de lo establecido en el texto constitucional.

Tanto en estas composiciones, como en aquellas que incluían a otros republicanos, el denominador común era la actitud defensiva de los personajes, perceptible tanto en sus gestos como en sus acciones (Peralta Ruiz, 2017: 118). Dicha actitud respondía a una convicción muy arraigada dentro de esta cultura política: a saber, la de estar luchando por la recuperación de unos derechos históricamente conculcados por la acción de instituciones reaccionarias (Gabriel, 2002: 243). Por eso, los dibujantes recurrieron con frecuencia a metáforas visuales que permitieran expresar esta postura combativa, incluso cuando, sobre todo a partir de mediados de 1871, una parte significativa de los republicanos –los «benévolo», entre los que figuraba Pi– decidió abandonar la vía insurreccional y utilizar mecanismos legales para combatir al régimen monárquico desde dentro.

A pesar de ello, el empleo de tropos revolucionarios e incendiarios no cesó. Así lo vemos, por ejemplo, en la metáfora de los fuegos pirotécnicos, que mostraba una de las portadas de *La Campana de Gracia* (7-7-1872) elaborada pocos meses después de las primeras elecciones a las que se había presentado la coalición republicana. Aunque el resultado obtenido en los comicios por las candidaturas republicanas fue modesto, el hecho de que ya tuvieran presencia en el Congreso era percibido con optimismo, pues la llama de la república, encarnada en la monumental alegoría, estaba lista para encender esos fuegos. Unos meses antes, en pleno proceso electoral, esta misma cabecera recurría a la metáfora del viento, normalmente identificado con la opinión pública (ilustración 1). Un viento que en ese caso parecía adquirir una potencia huracanada, debido a que emanaba de una de las demandas históricas del republicanismo finalmente incluida en la Constitución de 1869: el sufragio universal. El vendaval de la opinión, en el que, entre otros, soplaban los aires emitidos por Pi, estaría empujando a Macarroni, es decir, a Amadeo de Saboya, a la orilla última del país.

Esta postura beligerante, cuando no abiertamente violenta de los dirigentes republicanos, en el caso concreto de Pi y Margall, contrastaba con su contenida imagen real, poco dada a las bravatas y a la exaltación, más allá de en el plano verbal de sus escritos, que ni siquiera eran leídos por él en el tono desafiante de algunos de sus contemporáneos (Gabriel, 2008: 311-315). Sin embargo, los caricaturistas de esos años previos a la proclamación de la República lo presentaron con frecuencia de esta forma, incluso dándose literalmente de golpes con sus contrincantes políticos, como lo mostró *Gil Blas* en aquella primavera electoral en la sección «Actualidades»; sección que, por sus temas y personajes, era la que más favorecía el establecimiento de

un vínculo político entre el lector y la imagen (Gutiérrez Jiménez, 2021: 85). En una de las viñetas, elaborada por el dibujante filo-anarquista Josep Lluís Pellicer poco antes de la apertura del periodo de campañas (ilustración 2), un Pi tocado con gorro frigio y vestido con levita, empezaba a remangarse para batirse en una pelea política que se preveía violenta, como se advertía por el gesto de los demás contendientes y por la garrocha de madera que Sagasta enarbolaba desde lo alto de la tribuna del Congreso.



Ilustración 1. *La Campana de Gracia*, 17-3-1872. Colección GCdM.

La actitud comprometida que la prensa satírica republicana veía en Pi solo podía llevar, como mostró una de las portadas de *La Campana de Gracia*, a una suerte de santificación laica del personaje, ya en estas fechas tempranas. En esta viñeta (ilustración 3), una imponente alegoría de la república, tocada con gorro frigio y nimbada con el triángulo masónico en el que se lee la consigna «libertad, igualdad y fraternidad», protegía entre sus brazos a Pi de los ataques de los envidiosos, cuyos tiros, como advertía la leyenda de la ilustración, se volverían contra quienes los disparasen, representados como enanos y serpientes frente a la grandeza de la república y de su defensor y

defendido. En una pose mucho más acorde con la imagen real del personaje –que sería, además, una de las que acabaría estandarizándose en los años siguientes, aunque no siempre con la lectura amable de esta ilustración–, Pi aparecía representado con el rostro sereno y los brazos cruzados, inmutable respecto a lo que le rodeaba; como ese «hombre de hielo» que el *Almanaque de El Tiburón para 1872* había contrapuesto a Nicolás Salmerón, identificado como el «hombre de hierro».

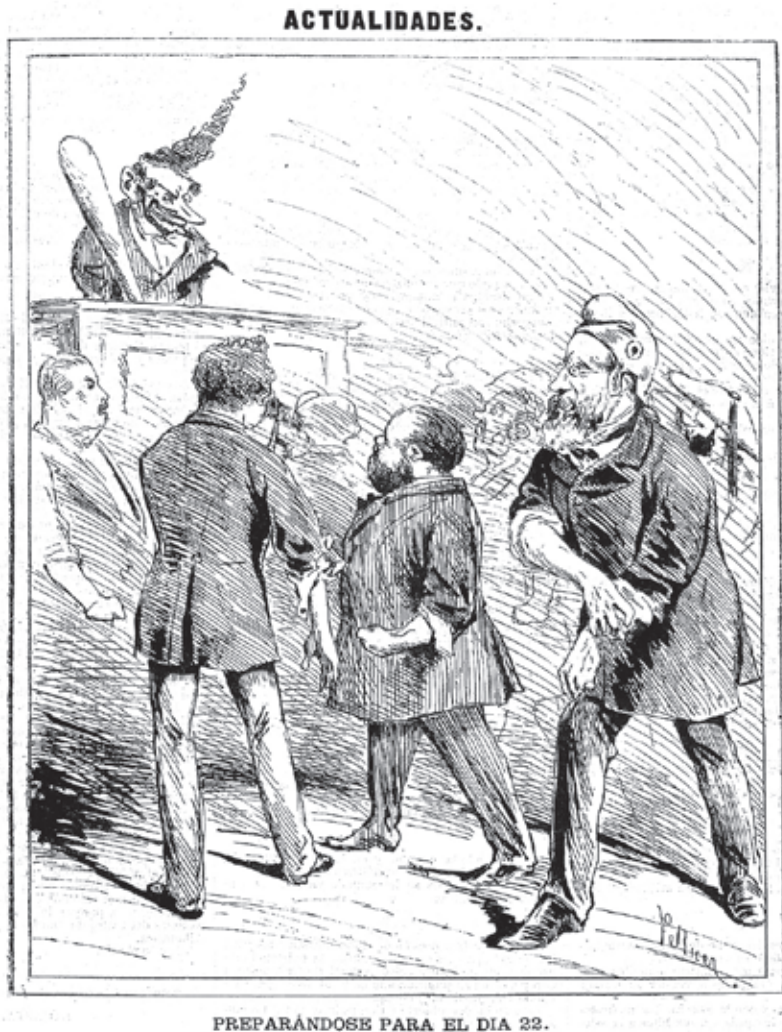




Ilustración 3. *La Campana de Gracia*, 10-11-1872. Colección GCdM.

Tras la proclamación de la República el 11 de febrero de 1873, cuando Pi, igual que las demás figuras políticas del republicanismo, pasó de la oposición a la dirigencia, se empezó a operar un cambio en la percepción simbólica del personaje, que llevó asimismo a algunas transformaciones en su construcción iconográfica. Durante las primeras semanas de gobierno republicano, se mantuvo la misma imagen solemne de los años anteriores, exenta ahora de un elemento combativo que resultaba ya innecesario. Así lo vemos en una de las cromolitografías realizadas por Padró (*La Flaca*, 28-3-1873), en donde, en un escenario que evoca la entrada del Congreso, aparece situado a la izquierda de Castelar y a la derecha de la república. Ataviado con su habitual levita y con su también habitual gesto solemne, Pi –igual que hace al otro lado de la figura alegórica Ruiz Zorrilla– presenta la república española a las otras repúblicas que han ido a darle la bienvenida y con las que,

a partir de ese momento, se uniría en ese esfuerzo universalista que animó el pensamiento republicano durante estos años (Hennessy, 1966: 94-95).

Sin embargo, pocos meses más tarde, la agitada vida política de la República llevó a la presentación del personaje en poses y actitudes muy distintas. Al final de junio del 73, estando ya en la jefatura del Ejecutivo y al día siguiente de haber llevado a cabo un cambio ministerial, *La Campana de Gracia* lo veía como el personaje encargado de salvar la encrucijada por la que atravesaba la República. En la ilustración (ilustración 4), que emplea una de esas metáforas ferroviarias tan del gusto de la época, Pi, convertido en guardagujas, era el encargo de evitar que el tren de la república –conducido por una alegoría cabizbaja a la que acompañan, entre otros, Castellar– no tomara el desvío de la «debilidad», que le llevaría inevitablemente a desbarrancarse, sino que girase por la vía de la «economía», la «moral» y la «justicia», que le conduciría a esa regeneración moral y material tan esencial en el pensamiento republicano.

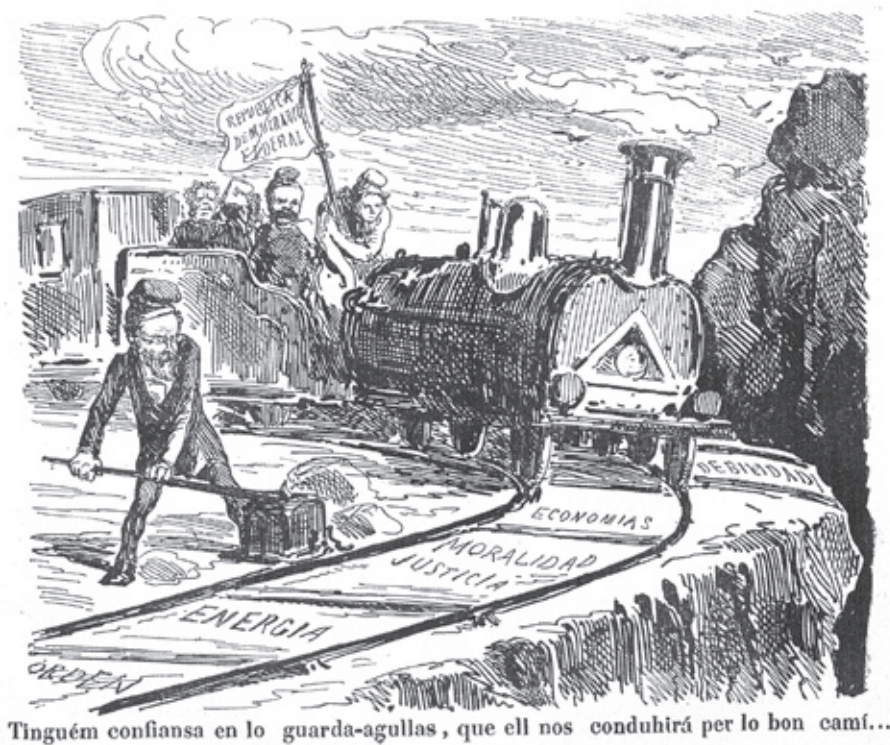


Ilustración 4. *La Campana de Gracia*, 29-6-1873. Colección GCdM.

Pero, sin duda, fue la insurrección cantonal que empezaría unas semanas más tarde la que provocó una mayor presencia de Pi en las páginas de la prensa gráfica, aunque ahora ya despojado de su imagen solemne y reverencial, y convertido, como los demás actores políticos del momento, en objeto de burla y escarnio. Tomás Padró, de claras y antiguas convicciones republicanas, pero siempre crítico con la marcha de la política, fue quien de forma preponderante se encargó de construir y difundir esta nueva imagen de Pi. A través de sus composiciones, en donde el influjo de la tradición caricaturesca inglesa y francesa resulta insoslayable (Orobon, 2017: 282-301), el dibujante denunció lo que para él constituía el principal vicio moral de este político: su exceso de racionalidad, su impasibilidad y su incondicional apego a las ideas de Proudhon.

A dos semanas de iniciada la revuelta cantonal de Cartagena y en pleno levantamiento carlista, Padró publicaba una cromolitografía titulada «Nuestros hombres» (ilustración 5), en donde ridiculizaba la actitud de los líderes políticos del momento ante la crisis que azotaba al país. De los ocho personajes que componen la escena, el primero de ellos es un Pi convertido en copa de hielo, rígido e inmutable frente a los acontecimientos que le rodeaban. Tres semanas más tarde, volvía a aparecer en otra de las composiciones de Padró, esta titulada «Gran compañía pirático-acrobática-cantonera» (*La Flaca*, 14-8-1873). En el medio de los muchos personajes que conformaban esta peculiar compañía, la figura de Pi destacaba no solo por ser la única que no tenía color –cuando el empleo de este en las cromolitografías se había convertido también en un recurso narrativo (Orobon y Lafuente, 2021: 23)–, sino porque, a diferencia de los demás, no tiene gesto, expresión ni prácticamente movimiento. Subido en su peana de «hombre de mármol», su única actividad parecía ser girar la manivela para que el organillo que llevaba colgado al cuello repitiera las canciones «Fantasía de la indiferencia» y «Sobre motivos intransigentes»². Un mensaje y una composición muy similares fueron empleados de nueva cuenta por Padró un mes más tarde en la lámina titulada «Política interior» (ilustración 6). Una vez más sin color y convertido en estatua –esta vez sobre el pedestal de Proudhon–, Pi aparece como representante de una izquierda republicana que se ha quedado inmóvil en su gesto de lucha, al punto de que hasta la espada que enarbola se le ha roto.

² Tanto esta imagen como la anterior fueron seleccionadas por las cajas de cerillas para sus etiquetas.



Ilustración 5. *La Flaca*, 24-7-1873. Colección GCDM.





Ilustración 6. *La Flaca*, 18-9-1873. Colección GCDM.



Tras el golpe de Estado del General Pavía en enero de 1874, *La Madeja Política*, continuadora de *La Flaca*, mantuvo este esquema compositivo y esta interpretación para referirse a Pi. En su «Catecismo en imágenes» (8-8-1874) volvemos a encontrar al político republicano convertido en estatua, de nuevo sobre el pedestal de Proudhon y con un gesto y una actitud que transmitían frialdad e indiferencia³. De esta forma, comenzó a codificarse la imagen caricaturizada de Pi que se popularizaría unos lustros más tarde y cuyo principal eje fue, como se ha mencionado, lo que Padró identificó como sus principales vicios morales.

LOS SÍMBOLOS DEL FEDERALISMO

Mientras se sentaban las bases para la construcción simbólica de Pi y Margall, este proceso, en el caso del federalismo, resultó algo más lento y ambiguo. Como señalábamos más arriba, a pesar de las diferencias de interpretación respecto al federalismo que, sobre todo a partir de 1870, comenzaron a enfrentar la visión organicista de los krausistas con la lectura pactista pimargalliana (Cagiao y Conde, 2014: 143-150), la traducción simbólica de esos matices resultó compleja y tuvo escasas representaciones (aunque, como veremos, sí contó con alguna). De modo que, más allá de estos matices, el concepto de federación se identificó genéricamente con el de república y, por ello, se recurrió a la parafernalia simbólica heredada de la tradición republicana francesa para aludir a ella (Orobon, 2007: 101-112). Así, las figuras alegóricas femeninas vestidas con túnicas clásicas, el acrónico «R. F.», los gorros frigios o los gallos constituyeron parte del utillaje iconográfico fundamental con el que los dibujantes de la prensa satírica representaron esta forma de organización política y social durante el Sexenio. A esto se sumarían algunos otros elementos surgidos al hilo de los acontecimientos, pero cuya fortuna simbólica resultó en la mayoría de los casos muy limitada.

El número mayor de representaciones alusivas a la república federal lo constituyen las figuras alegóricas femeninas, cuya presencia en las páginas de la prensa ilustrada era anterior a la proclamación de la República, aunque a partir de entonces se incrementaron de forma considerable, algo que, aunque fuera de forma indirecta, sintonizaba con la visión organicista de la federación defendida por los krausistas. Además de la ampliamente

³ Ambas imágenes de Pi como estatua fueron reproducidas, además, en distintas etiquetas de cajas de cerillas.

conocida lámina de Padró publicada en *La Flaca* (6-3-1873), durante los meses siguientes, *La Campana de Gracia* dedicó varias de sus portadas a abigarrados y complejos dibujos protagonizados por esta alegoría. El primero de ellos, aparecido apenas cinco días después del establecimiento del nuevo régimen (16-2-1873), mostraba a una monumental matrona elevada sobre un pedestal con la inscripción «República democrática Federal», acompañada de numerosos símbolos alusivos a esta forma de gobierno, como la balanza de la justicia, el triángulo de la equidad o el gorro frigio de la libertad. La ilustración, titulada «La república es la pau», buscaba contrastar los dos planos de la escena: el primero, en el que aparecían hombres, mujeres y niños muertos o moribundos en el combate por la libertad; y el segundo, en el que la serenidad de la matrona nimbada por el sol de un nuevo amanecer abría un camino a la esperanza.

Tres semanas más tarde, otra serena alegoría de la república federal volvía a ocupar la portada de esta publicación. En esta ocasión el dibujante recurría de nuevo a la división del relato visual en dos planos yuxtapuestos (ilustración 7). En la parte superior aparecía la matrona sentada en un trono rodeado por banderas rematadas en gorros frigios, con la espada de la justicia en su mano derecha y acompañada del gallo, mientras al fondo se insinuaba un escenario que recuerda al hemicycle del Congreso, lleno de pequeñas figuras que alzan los brazos en actitud de saludo o juramento. La parte inferior está ocupada por esos «cuatro envidiosos» –como advierte el pie de la imagen– que quieren derrumbar el edificio de la república y esparcir la anarquía. Sin embargo, como también señala el pie de la imagen y como se hace evidente en la ilustración, los dos pilares que sostienen dicho edificio, el patriotismo y la libertad, son de tal firmeza, que sería imposible que estos personajes del inframundo se salieran con la suya.

Esta clara identificación de la república con la federación –intensificada a partir del 11 de febrero– llevó a que, en las pocas alusiones que se hicieron durante aquellos meses a la república centralista, esta tuviera que ser identificada textualmente para poder ser reconocida. Si en 1870, Padró, ferviente partidario del federalismo, la había distinguido iconográficamente representándola, en lugar de como una matrona robusta, como una joven-cita con gesto siempre despistado (*La Flaca*, 27-2-1870 y 3-7-1870); en la primavera de 1873, cuando la opción federalista era la dominante, parecía no hacer ya falta este tipo de ridiculizaciones. Así, durante los días en que el Congreso Constituyente discutía sobre el carácter federal o unitario del nuevo régimen, *La Flaca* representaba el debate mediante una única

figura alegórica, a la que de un brazo estiraba el federal, mientras del otro lo hacía el unitario, al mismo tiempo que el gallo federal atacaba al perro que encarnaba la postura de los intransigentes (1-5-1873). Una idea similar subyacía en una de las portadas de *La Campana de Gracia* publicada también en esos días, en donde la tensión del debate entre federales y unitarios se mostraba a través del pulso que se estaban echando dos figuras alegóricas a las que podemos identificar únicamente de forma verbal, por la palabra que cada una de ellas tiene en el escudo que se encuentra a su lado (16-3-1873).

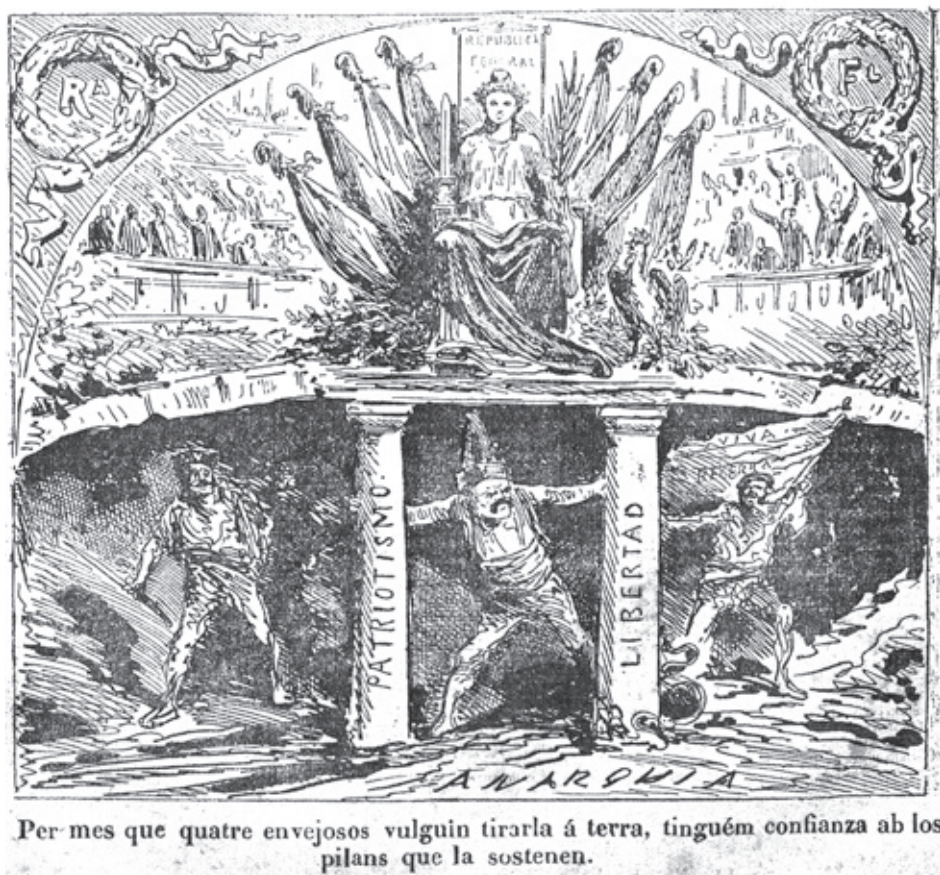


Ilustración 7. *La Campana de Gracia*, 9-3-1873. Colección GCdM.

Otra de las formas de aludir simbólicamente a los principios federativos fue a través de la representación arquetípica del ciudadano federalista. En este sentido, una aleluya publicada en *La Campana de Gracia* resulta emblemática (ilustración 8). En esta narración en veinticuatro viñetas, el dibujante pasa por algunos de los principales tópicos que identificaban la postura federalista respecto a asuntos políticos y sociales. En primer lugar, la actitud beligerante y defensiva –a la que hacíamos referencia más arriba– quedaba reflejada en el gusto del protagonista por hacer barricadas o en su involucramiento en la quema de retratos reales durante la Revolución Gloriosa. En segundo lugar, el exilio, elemento casi esencial en la biografía republicana, que al mismo tiempo que denuncia la injusticia política, permite al personaje ilustrarse y aprender en el país que lo acoge. En tercer lugar, su convicción sobre la igualdad de todos los seres humanos, como se advierte en su relación con las personas de raza negra que conoce en América, en su oposición a las quintas o en la dignidad con la que trata a trabajadores de clase subalterna, como el camarero o la lavandera, a quien convence de que «ella es igual a cualquiera». En cuarto lugar, su compromiso político con la comunidad en la que vive, que le empuja no sólo a llevar a cabo prácticas proselitistas, sino a aceptar el cargo de alcalde. Finalmente, su contradictorio compromiso con la paz, que, si bien no le impide levantar barricadas o intentar desnucar a un joven que insulta a Castelar, sí le lleva, en su calidad de alcalde, a mediar en un matrimonio mal avenido para que vuelva a reinar la paz en el hogar. Este recuento, como se puede advertir, muy elocuente y elogioso respecto a algunos de los principios generales del republicanismo, omite toda alusión a uno de los elementos clave del federalismo: la forma en la que debía ser ejercida la soberanía municipal y regional, que era, en la formulación pactista pimargalliana, la base del Estado federal (Peyrou, 2010: 272).

Esta habría de ser la cuestión, sobre todo a partir de la insurrección cantonalista de Cartagena, que centró el ojo crítico de algunos de los dibujantes de la prensa satírica de estos meses y que llevó a que la propuesta federalista de los krausistas ganara adeptos sobre el pactismo pimargalliano, pues este último fue eventualmente percibido como incapaz de garantizar una unidad nacional que el modelo regionalista krausista no ponía en duda (Cagiao y Conde, 2014: 147-148; Suárez Cortina, 2000: 127-141). En este sentido, del mismo modo en que Pi perdió el aura con que había estado rodeada su imagen a partir de su participación directa en la política, el intento de aplicación del principio federal de la soberanía de los municipios y las provincias puso de manifiesto la complejidad de su ejecución más allá de su enunciación teórica.



Ilustración 8. *La Campana de Gracia*, 28-1-1872. Colección GCdM.



Fue Padró quien, de nueva cuenta, en aquel agitado verano del 73, representó de manera elocuente los distintos modelos de federalismo, haciendo evidente su inclinación por el krausista. En una cromolitografía que mostraba el interior de un aula de la «Escuela Nacional Federal de párvulos para uso del país» (ilustración 9), el dibujante subrayaba la muy diferente interpretación y actitud que Castelar y Pi y Margall tenían respecto al federalismo y su práctica. Mientras el primero de ellos, reciente autor de una nonnata constitución federal, daba su clase frente a unos alumnos que, ataviados con ropas típicas regionales, estaban perfectamente ordenados y recitaban la lección escrita en la pizarra; el segundo, que además era quien centraba la escena, se encontraba, literalmente, dormido. Esto llevaba a que los alumnos a su cargo, que combinaban ropas regionales con tocados monárquicos y republicanos, hicieran lo que quisieran –jugar, pelearse o incluso escribir proclamas subversivas en la pizarra– sin lograr llegar a ningún acuerdo, pues el modelo pactista promovido por su profesor era incapaz de garantizar un orden que favoreciera una actitud cooperativa encaminada a lograr los fines presentes en la pizarra del otro profesor.



Ilustración 9. *La Flaca*, 9-7-1873. Colección GCdM.



Además de esto, el concepto de federación y sus implicaciones quedaron representados ocasionalmente a través de otros objetos, como banderas que incluían explícitamente la palabra (*La Campana de Gracia*, 23-2-1873), papeletas electorales, en las que también se podía leer este término (*La Campana de Gracia*, 18-5-1873) o de una maceta, como apareció en la *Madeja Política*, ya después del golpe de Estado de Pavía. En este caso se trataba de una maceta resquebrajada, que contenía un árbol (quizás de la libertad), sobre cuyo tronco se había enrollado la serpiente de la ambición (14-2-1874); el federalismo era, por tanto, el contenedor de un principio, el de la libertad, que, según el dibujante, se habría malogrado.



Ilustración 10. *La Carcajada*, 15-2-1872. Colección GCdM.



Finalmente, el altamente racional concepto de «pacto sinalagmático», que constituía una de las banderas discursivas de Pi, tuvo una escasa traducción simbólica en estos años. Apenas las manos tomadas entre este y otro personaje en la lámina de la procesión del entierro del Carnaval de 1872 (ilustración 10) que publicó *La Carcajada* podría aludir a dicho concepto, del mismo modo que la bandera estadounidense que enarbola Castelar haría referencia

a la proyección americanista del ideario federal. Este símbolo, igual que otros asociados ya de manera explícita a la interpretación pimargalliana de federalismo habrían de esperar al menos una o dos décadas para adquirir mayor presencia dentro de la gramática iconográfica del republicanismo español.

REFLEXIÓN FINAL

Este acercamiento a la construcción simbólica de Pi y Margall y el federalismo durante el Sexenio pone de manifiesto, por una parte, que existió bastante coherencia entre los discursos verbales e iconográficos, pues ambos compartieron, por ejemplo, un claro carácter combativo durante los primeros años, que, en el caso de las representaciones visuales, llevó a la construcción de escenas de escasa verosimilitud, pero de indudable impacto visual. Los gestos y las poses retadoras de los personajes, así como las metáforas revolucionarias e incendiarias a las que recurrieron los dibujantes parecían tener como fin mostrar una imagen desafiante tanto del hombre como del principio, con la probable intención de alimentar esta actitud entre los simpatizantes del gobierno republicano.

Por otra parte, la transición que el republicanismo experimentó en estos años desde la oposición política hasta convertirse en la forma de gobierno oficial impactó de manera determinante en el valor simbólico y en la construcción iconográfica de Pi y Margall y del federalismo. Mientras ambos habitaron el universo de las ideas y de las posibilidades, los dibujantes pusieron especial atención en resaltar aspectos como su dignidad, su solemnidad y su grandeza; algo que quizás se advierte de forma más clara en las figuras alegóricas, siempre de gran tamaño y elevadas sobre pedestales o entronizadas. Sin embargo, la agitada experiencia de la Primera República llevó, sobre todo a los críticos ojos de Padró, a una desacralización mucho más del hombre que del principio, ridiculizado a partir de entonces por ese vicio moral –que para otros sería virtud– tan claramente identificado por el dibujante: su racionalismo y su intransigencia doctrinaria.

Finalmente, respecto al sintagma «federalismo pimargalliano» y su aportación a la gramática iconográfica del republicanismo español, podemos advertir que durante estos años fue el segundo de los elementos de este sintagma el que tuvo un mayor y más rico desarrollo, mientras que el primero no pasó de una serie de lugares comunes que no contribuyeron de manera determinante a definir con precisión los rasgos específicos de este concepto y menos aún la interpretación pimargalliana del mismo. Sin embargo, la

imagen y el simbolismo de Pi y Margall, ya fuera en su acepción de adalid de la república o en la de racionalista intransigente, quedó claramente definida durante estos años y sentó las bases para el enorme despliegue que experimentaría a partir de la década de los 80. Al punto de que, desde entonces, Pi acabó convirtiéndose en el símbolo del federalismo, más que ningún otro elemento retórico de la cultura política visual.

11. MARIANNE EN TRÁNSITO: LA ALEGORÍA DE LA REPÚBLICA EN LA CARICATURA DEL SEXENIO DEMOCRÁTICO¹

Marie-Angèle Orobon
CREC / Université Sorbonne Nouvelle

Desde su intención revolucionaria y rupturista, la efígie de la república se inscribe en la tradición grecolatina, que había representado visualmente ideas o conceptos –la justicia, la libertad, la ciencia, por ejemplo– o realidades concretas –países o ciudades– demasiado amplias como para ser abarcadas en una sola mirada (Agulhon 1995: 13). Con el redescubrimiento de la antigüedad clásica, en el Renacimiento, se volvió a la práctica alegórica, como así lo reflejó el italiano Cesare Ripa en su manual, *Iconologia* (1593-1603). En éste el italiano había personificado la libertad en una figura femenina con un gorro en la mano o en lo alto de una pica. En esa herencia iconográfica bebió, en la época moderna, la representación de las monarquías europeas a través de figuras humanas, imponiéndose, en el caso de la española la matrona con el león (Reyero 2010: 2-7). En esos manuales de iconología que se difundieron entre los siglos XVI a XVIII también se inspiró la simbología revolucionaria (Pastoureaux 1998: 164-165).

La guerra de independencia norteamericana convirtió el gorro de la libertad en su principal atributo. Así figuró en la *Libertas americana*

¹ Este texto se enmarca en el proyecto de I+D+i «La construcción del imaginario monárquico. Monarquías y repúblicas en la Europa meridional y América Latina en la época contemporánea (siglos XIX y XX)», del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. PID2019-109627GB-I00).

(1783), una medalla conmemorativa –realizada por encargo de Benjamin Franklin– que representaba un perfil femenino tras el cual asomaba una pica rematada por el gorro de la libertad (Richard 2012: 47). Igualmente, la Revolución francesa difundió profusamente la alegoría de la libertad con el gorro como distintivo que, tras la proclamación de la República en 1792, fue adoptada como emblema del Estado. Esta personificación fusionaba a Francia con la nueva forma política (Agulhon 1979: 25-29), a la par que empezaba a circular el nombre popular de Marianne para designar a la República o a la Francia en Revolución (Agulhon y Bonte 1992: 18). Algo similar pasaría en España en cuanto a la designación de la república con el sintagma «niña bonita» que, sin embargo, no se popularizó hasta el inicio del siglo xx.

En los años del Sexenio Democrático, la prensa satírica de adscripción republicana fue la mejor promotora de la Marianne española. Esta alegoría, según un código iconográfico influido por el modelo francés, plasmó el ideal del republicanismo, en su forma más humana y carnal, incluso podríase decir, carnosa. Sus características ginecomórficas –anchas caderas, pechos, a veces descubiertos– se identificaban con el afán igualitario, popular y generoso de la república nutricia.

Al tránsito o transición de la representación figurada de la república de lo ideal al terreno de la realidad del poder, esto es, después de proclamarse la República, va consagrado este capítulo, en el que se analizará cómo baja y se adapta la alegoría de lo celeste –sacralizado, idealizado– a lo terrenal –profano, desacralizado– de la práctica política.

MARIONALATRÍA O LA CONSTRUCCIÓN DEL OLIMPO REPUBLICANO A TRAVÉS DE LA MATRONA

Tras la Revolución de 1868, las icónicas figuras femeninas tocadas con gorro frigio fueron el equívoco símbolo de la Revolución –como en la Aleluya «Revolución de 1868» o en una caricatura de Francisco Ortego (ilustración 1) en la que una sólida matrona barre las «inmundicias» del mapa de España–, de la Libertad –por ejemplo en la litografía, también de Ortego, que representa una libertad surgiendo del horizonte y poniendo en fuga a «Los defensores de la monarquía» como reza el pie de la imagen (ilustración 2)– o de la República. Sin embargo, poco tardó la matrona del gorro frigio en identificarse casi exclusivamente con esta forma política.



Ilustración 1. «Un espectáculo regio», *Gil Blas*, 15-10-1868. Colección GCdM.

En los primeros días que siguieron la revolución de septiembre, Víctor Hugo, desde su exilio británico en Guernesey, había alabado el renacimiento de España, asociando el certero advenimiento de la República con la reunión de España a Portugal bajo la égida de la libertad: «Una república en España [...] [sería] Portugal volviéndose a España por la sola atracción de la luz y la prosperidad, porque la libertad es el imán de las anexiones» («À l'Espagne», 22-10-1868, carta traducida en Rodríguez Solís 1892-1893: 613). Para el comité republicano de Madrid, en su manifiesto a los electores de 17 de noviembre de 1868, en el marco de las elecciones municipales, la república ya se había impuesto de facto en España: «la verdad es que estamos en República» (*La Igualdad*, 18-11-1868). Francisco Ortego tradujo alegóricamente este empuje republicano en una efigie de gorro frigio, con la palabra «república» estampada en la toga –prueba de la aún insegura identificación de esta figura–, que, asomada a la puerta de «España», espantaba a una cohorte de señores tocados con sombreros de copa (ilustración 3); en otra, la matrona republicana interrumpía la cena íntima entre la monarquía –con corona y manto

de armiño– y «don Salustio» (Salustiano Olózaga) enseñando a un grupo de hombres caracterizados por gorras y brazos alzados.



Ilustración 2. *Gil Blas*, 8-10-1868. Colección GCdM.

Las escenificaciones caricaturescas contribuyeron a idealizar la forma republicana estética y políticamente, fijando Tomás Padró y José Luis Pellicer el patrón con sus lozanas Marianas aderezadas con los símbolos de la libertad –el gorro frigio–, la igualdad –la escuadra masónica realzada por la tríada: libertad, igualdad, fraternidad–, la justicia –la balanza de platos equilibrados y / o la espada– y el progreso, representado por un fondo de trenes, humeantes chimeneas de fábrica, etc. Por ejemplo, en una litografía de Pellicer («Porvenir de España», *El Garbanzo*, 19-11-1872), una garbosa alegoría femenina de la república, de indudable sabor francés por el gallo que la acompaña, sostiene la escuadra igualitaria y la espada de la justicia, superando a la monarquía, representada esta por las figuras caricaturizadas del Duque de Montpensier, con el príncipe Alfonso a hombros, y el pretendiente carlista. Sus atributos –el paraguas blandido por Montpensier, la enorme espada chorreando sangre de Carlos– son el exacto contramodelo de los ostentados por la alegoría republicana y sirven para contrastar ideológica y estéticamente estas figuras con la de la república.

LA CENA DE SALUSTIO,—POR ORTEGO.



Ilustración 3. «Sin contar con la huésped», *Gil Blas*, 29-11-1868. Colección GCdM.

Sin lugar a dudas, entre todas las escenificaciones ofrecidas por la prensa satírica republicana, se llevaron la palma las vistosas cromolitografías de Tomás Padró para la revista barcelonesa, *La Flaca* (1869-1876, con interrupciones). Son de destacar, sobre todo, las dicotomías plástico-simbólicas que opusieron a la alegoría de la vieja y desmejorada monarquía con la de la república, noble figura de desfiles y procesiones como en «Corpus de la Revolución» (*La Flaca*, 6-6-1869). En otra escenificación «Roberto el diávo-lo», inspirada en la ópera de Meyerbeer (*La Flaca*, 15-5-1869, ilustración 4), una robusta matrona republicana, asociada con la libertad, el progreso y la

armonía social –o sea, los beneficios de la república– se opone a una figura real –un diabólico rey medieval– asimilado con la represión y la tiranía.



Ilustración 4. *La Flaca*, 15-5-1869. Colección GCdM.

Incluso apareció la matrona republicana como figura apolínea, confundida con el sol –un elemento importante de la simbología republicana– derribando a la monarquía. Es lo que refleja una viñeta insertada en el almanaque barcelonés de *El Tiburón* (1869: 3; ilustración 5), cuya vocación didáctica y doctrinal viene reforzada por un diálogo que concluye con la «Independencia y dignidad» que a los españoles les quedará tras la muerte de la monarquía. Transmitiendo algo de la difusión e impacto que pudieron tener aquellas imágenes antagónicas, Emilia Pardo Bazán en su novela *La Tribuna* (1883), ambientada en el Sexenio Democrático, evocaba a las obreras de la fábrica de tabacos imaginándose la monarquía «como una vieja carrancuda, arrugada como una pasa», con «manto de púrpura y estropeado», y a la República como «una moza sana, fornida, con túnica blanca, flamante gorro frigio» (Pardo Bazán 1991 [1883]: 125). Se fundían la belleza y el bien; la estética y la ideología.



La Monarquía.—¡Ay que me sacan los ojos!

La República.—Son los cuervos que tu criaste.

La Monarquía.—¡Detente ¡oh Republica! Tus hijos me quitan la coronal

La República.—No son mis hijos; son hijos tuyos y del presupuesto.

La Monarquía.—Yo soy de derecho divino, yo soy tradicional, yo soy la grande institucion histórica. Si yo muero que les quedará á los españoles?

La República.—Independencia y dignidad.

Ilustración 5. *El Tiburón*, 1869. Colección GCdM.

Pero la pugna simbólica revirtió en aquellos años de afincamiento de la alegoría republicana en auténtica sustitución que dio lugar a una suerte de temprana institucionalización. En efecto, la representación de la alegoría republicana acompañada del león llegó a confundirse —aunque con gorro frigio de por medio— con «la antigua alegoría de la monarquía española»

que había pasado «con la revolución liberal a representar a la nación y al pueblo» (Fuentes, 2021). Una aleluya satírica de 1870, «Los candidatos baratos», es especialmente explícita en cuanto a este solapamiento. En la primera casilla, ante el rosario de las candidaturas al trono, España está representada bajo la forma de una llorosa matrona reclinada sobre el león, mientras que en la última aparecía una elegante figura femenina, recostada en un león, con la balanza de la justicia en la mano acompañada del pareado «¿Quién salvará este litigio? / ¡La niña del Gorro-frigio!», como feliz conclusión.

En definitiva, poco trecho había entre una Marianne cuasi institucionalizada, o sea asimilada con la tradicional pareja de la matrona y el león, y una Marianne entronizada, como se empezaron a ver ejemplos en la prensa satírica del Sexenio. El trono en el que aparecía acomodada la alegoría de la república podía tener al menos tres explicaciones. Era una forma de venerar y respetar esta forma política, también podía denotar influencia francesa, en la que la república se representó en el siglo XIX «sentada en majestad» (Agulhon 1979: 23), a lo cual cabe añadir una tercera hipótesis más coyuntural. Tras la caída de Isabel II, el trono español quedó sin titular hasta noviembre de 1870, cuando fue elegido Amadeo de Saboya. En cierta forma, la república venía a colmar ese vacío. Esa puede ser la intención de las cabeceras de *El Guirigay del 1869* o de la majestuosa matrona sentada de perfil representada por José Luis Pellicer en la portada de *El Tiburón* (1871, ilustración 6), una litografía en blanco y negro, que, en la colección conservada en la Biblioteca de Catalunya, luce un gorro frigio coloreado a posteriori en rojo por una extraña –y, por lo visto, vindicativa– mano. En semejante pose, aparece la figura republicana en la cabecera de la colección de *La Ilustración Republicana Federal* (1871-1872), semanario no satírico, que había creado Enrique Rodríguez Solís a mediados de junio de 1871 en homenaje a la Comuna de París, implacablemente reprimida a finales del anterior mes de mayo por el jefe del Poder Ejecutivo de la República francesa, Adolphe Thiers. En la habitual cabecera de la misma revista, la sedente alegoría tiene toda la traza de Cristo Pantocrátor colocado en un zócalo en el que está grabada la palabra «Cristo». Esta simbiosis político-cristiana –nada ajena a la doctrina republicana– fue frecuente en la iconografía republicana militante, como por ejemplo una alegoría de España agarrada de la matrona republicana, que encarnaba la resurrección (*La Carcajada*, 28-3-1872). El imaginario salvífico del republicanismo se acoplaba en este caso con el tiempo de Pascua.



Ilustración 6. *El Tiburón*, 1871. Biblioteca de Catalunya.

Este rasgo propagandístico que consistía en ennoblecer y monarquizar –valga la paradoja– a la forma republicana, es el indicio de que las simbologías republicanas –la francesa como la española– bebieron igualmente en los dispositivos ceremoniales de la monarquía. Aunque es cierto que las simbologías monárquica y republicana formaron su acervo a partir de los manuales de iconología de la época moderna. Ese tropo –matrona entronizada– habría de continuar en la prensa militante de la Restauración, como por ejemplo en una litografía de *La Campana de Gracia* del 15 de julio de 1893 en la que una matrona, sentada en un trono, de perfil y acompañada de un airoso gallo es llevada en andas por Nicolás Salmerón, Francisco Pi y Margall y Manuel Ruiz Zorrilla. Esta litografía, en realidad, concretaba la aspiración a la unidad, tal como la había expresado José de Carvajal en un discurso pronunciado el anterior 27 de junio.

TRAS EL 11 DE FEBRERO DE 1873: MARIANNE ENTRE IDEAL REPUBLICANO Y NUEVA FORMA POLÍTICA DEL ESTADO

A partir de la proclamación de la República, se llenó la prensa ilustrada republicana de efigies femeninas, que se ciñeron al patrón que se había ido diseñando anteriormente: saludables matronas de estilo romano con toga y sandalias, gorro frigio y un pecho descubierto, en tanto que símbolo de la república como madre nutricia. Tomás Padró y Eduardo Sojo celebraron la nueva forma política con sendos homenajes iconográficos, aunque en el caso de Sojo, la litografía dedicada al gobierno de la república, no se publicó en la prensa². Padró ofreció en las páginas de *La Flaca* una escenografía que sintetizaba la ideología republicana desde mediados del siglo xix. Los símbolos del progreso, la ciencia, la prosperidad, el comercio y las artes rodean a una esbelta figura femenina que, a su vez, es un compendio entre pasado y modernidad, entre antigüedad grecorromana y avance modernista. Aunque menos maciza que las matronas romanas, la joven diosa republicana, de toga roja, funde a Temis, por la balanza de platos equilibrados, con la Victoria de Samotracia con la cual la asimilan las alas que la adornan. Va tocada con corona de laurel y gorro frigio, completando sus atributos el gallo –de pedigrí francés– y la escuadra igualitaria. El arcoíris rojigualdo funde certamente a España con la República o a la República con España, en lo cual

² Reciba mi sincero agradecimiento Gonzalo Capellán de Miguel, quien me dio a conocer esta litografía.

era reconocible el enraizamiento nacionalista del republicanismo español (*La Flaca*, 6-3-1873). En cambio, Sojo centró sobriamente su composición en una maciza matrona en el más puro estilo grecorromano, armada de la espada de la justicia vuelta hacia abajo en señal de paz y acompañada del hispano león («República. 11 de febrero de 1873», 1873). No se trataba solo de ensalzar plásticamente la república, la alegoría presentaba claramente un corte programático al ir acompañada, en la parte inferior, de lemas y consignas firmados por los principales líderes del republicanismo y futuras figuras señeras de gobierno –Juan Tutau, Pi y Margall, Castelar, Figueras, José Cristóbal Sorní y Nicolás Estévez– en torno a la descentralización, el federalismo y los principios y valores del republicanismo.

Estéticamente, tanto Padró como Sojo parecían brindar una variación en torno a «La République» de Jean-Léon Gerôme. Esta composición pictórica había ganado el concurso organizado por el Gobierno de la República francesa en 1848 para personificar el nuevo régimen. El símbolo oficial de la II República francesa se encarna en una sólida matrona tocada con gorro frigio y corona de laurel, que, blandiendo en una mano una rama de olivo y llevando en la otra una espada vuelta hacia abajo, se yergue sobre un horizonte cruzado por un arcoíris tricolor. La silueta femenina forma una impecable línea perpendicular con la reposada figura del león, la fuerza del pueblo en actitud serena, tras la victoria. En los dos artistas españoles, aunque sobre todo en Sojo, dominaba parecido hieratismo y se hallaban repartidos entre ambos elementos perfectamente concordantes: gorro frigio y corona de laurel (Padró); el león y la espada hacia abajo (Sojo); el arcoíris de colores nacionales (Padró).

Pero en España, la república no había llegado ni por las urnas, ni por la vía insurreccional, sino por la abdicación del rey Amadeo I. La había proclamado una asamblea –las dos cámaras reunidas– de mayoría monárquica, como solución pragmática a la que se habían adherido los radicales de Ruiz Zorrilla; y fue una sorpresa para los mismos republicanos, como así lo consignó posteriormente Pi y Margall: «La República vino por donde menos esperábamos. De la noche a la mañana» (1977: 120). De ahí que la prensa satírica la presentara, tras las primeras composiciones celebrativas, como entregada a la tarea de espantar o arrancar aquellos elementos ajenos al republicanismo. Se la presentó activa, combativa, consagrada a sus trabajos –tal vez hercúleos– de limpieza para adecuar el panorama político a la forma republicana. La alegoría a horcajadas sobre el león, símbolo del pueblo y España, con azote en mano insertada en *La Flaca* al mes de proclamarse

la República nada tenía que ver con la hierática Matrona litografiada poco antes por el mismo Padró³.

A pesar de que conservaba la indumentaria clásica –ahora de colores nacionales– presentaba furibundo semblante y esta vez sus atributos, la balanza de la justicia y la rama de olivo de la paz, aparecían separados de ella y llevados por dos ángeles –con gorro frigio– sobrevolando la escena. Estos ocupaban la parte superior, celeste, como si esos dos valores fueran, si no inalcanzables, al menos alejados de la realidad terrenal. Entre la abigarrada multitud a la que ahuyentaba la furiosa Marianne estaban los políticos que habían estado en el candelero hasta entonces: Mateo Práxedes Sagasta, Manuel Ruiz Zorrilla, Víctor Balaguer, Francisco Serrano, también Amadeo que ya había abdicado, así como los otrora candidatos al trono –Montpensier y el príncipe Alfonso–, el pretendiente carlista y un cura con trabuco. Estos últimos personajes recordaban que las partidas formadas en Cataluña y el Maestrazgo habían mantenido vivo el conflicto –tras el convenio de Amorebieta firmado en mayo de 1872 entre la Diputación de Guerra vizcaína y el general Serrano– hasta que reemprendió en la zona vasconavarra en el siguiente mes de diciembre (Canal 2000: 170-185). También aparecía Roque Barcia –con gorro frigio y de rojo integral– como representante de la extrema izquierda republicana y también como obstáculo al establecimiento de los dos valores –paz y justicia– encarnados por los ángeles en el cielo. Por supuesto, el grupo enemigo también contaba con la alegoría de la monarquía, una anciana tropezona y sin corona. La escena, novedosa en cuanto a la actitud de la alegoría republicana, recogía los estereotipos caricaturescos que Padró había venido desarrollando, tanto en la caracterización de los personajes políticos y de los tipos alegóricos –la monarquía y el cura guerrillero–, como en la escenificación panorámica de la situación que entonces imperaba en España.

Una misma actitud decidida se observa en la metáfora del árbol de la monarquía profundamente enraizada que trata de extirpar una Marianne que no pierde la compostura grecolatina (*La Flaca*, 8-5-1873; ilustración 7). Significativamente vienen representados en la punta de las raíces los políticos –Sagasta, Laureano Figuerola, Cristino Martos, Nicolás María Rivero– que habían liderado políticamente la anterior singladura y no habían desertado el paisaje político, tal como seguían presentes y amenazantes el Príncipe Alfonso, diseñado como rebrote y el pretendiente Carlos VII, como flor

³ La imagen puede verse en el capítulo 18, p. 517.

separada del tronco. En lo celeste, unos ángeles rafaescos, en tanto que personificación de la opinión pública, rechazan, por su soplo, a las conspiraciones monárquicas. El recurso a la alegoría en la caricatura aparecía como la mejor forma de sintetizar la situación política –en la tierra– y las esperanzas republicanas –en lo celeste– a pesar de la legalidad republicana.



Ilustración 7. *La Flaca*, 8-5-1873. Colección GCdM.



Como se ha podido ir notando, la caricatura del Sexenio solía escenificar a figuras políticas perfectamente identificables, especialmente en *La Flaca* y bajo el lápiz de Tomàs Padró. Esta característica personalista no solo concernía a los enemigos de la república, sino también a los mismos líderes republicanos que ahora se encontraban en el poder. A través de la alegoría femenina, la caricatura ejerció una crítica a la falta de actuación de los políticos republicanos. En cierta forma, la alegoría femenina era la que seguía encarnando los valores republicanos, garantizando una cierta ética. Así, se la representó conminatoria con los presidentes en ejercicio –Figueras (*La Flaca*, 10-4-1873) y Salmerón (*ibíd.*, 25-9-1873)–. En el primer caso, ante

el edificio de la Asamblea nacional, la matrona manda a Figueras que actúe contra la hidra del carlismo que estragaba entonces a Cataluña y no se limite a los discursos, concretados en el papel en la mano del presidente. En el segundo, en una escena de carácter doméstico, la alegoría republicana le reprocha su inactividad a Salmerón, representado, casi un clisé caricaturesco de este personaje, en la pose del pensador, poco adecuada a las circunstancias dramáticas del momento. La matrona nacional, o sea la República española, le reprocha, con cara de enfado: «¡¡¡Para filosofías estábamos!!! y se nos quema la casa».

Era apenas una metáfora. En septiembre de 1873, ya se había sumado la sublevación cantonal a la guerra carlista, la alegoría femenina cristalizó entonces las vicisitudes de la República enfrentada con el movimiento cantonalista que había empezado en el verano de 1873 y el carlismo que no cejaba y al que incluso la abdicación de Amadeo, la proclamación de la república y el estallido cantonalista habían reportado nuevos apoyos (Canal 2000: 185).

MARIANNE ANTE EL DOBLE FUEGO CARLISTA Y CANTONAL

Principalmente en el contexto de la guerra contra la ofensiva carlista, fue la efigie de la República, confundida con la libertad, la que encabezó el combate. Para celebrar la victoria de Puigcerdá del 11 de abril de 1873, la composición alegórica obra de Padró («La llibertat triuñfant de la tiranía», *La Campana de Gracia*, 20-4-1873) acudió claramente a códigos clásicos de la iconografía liberal con la figura de la libertad pisoteando la alegoría de la tiranía –tea incendiaria, cabello enmarañado de arpía–. En una cromolitografía algo posterior (*La Flaca*, 31-5-1873), la matrona, imperativa, era la que mandaba a los soldados y voluntarios catalanes –barretinas estampadas con el triángulo republicano y alpargatas los identifica como tales– a luchar a la montaña, agitando la campana a modo de alerta.

Otras dos litografías aprovecharon ideológica y gráficamente la efeméride pascual –un solapamiento metafórico habitual en la caricatura– para magnificar el combate de la República contra el carlismo. En la primera firmada por un tal Ramos (*El Diablo Rojo*, 6-4-1873; ilustración 8), una maciza Mariana de ojos desencajados rechaza a las hordas carlistas acaudilladas por Savalls y caracterizadas por sus típicas boinas. Indicaba el pie: «Atrás los enemigos de la civilización y el derecho». El asunto de la lámina incidía en «la egregia matrona que ostenta la palma de la moralidad y la justicia en el templo de la ley» (*ibíd.*), el cual iba estampado con el letrero España. Las

dos columnas de dicho templo igualmente podían figurar las columnas de Hércules inscritas en el escudo nacional desde finales de 1868 y que había mantenido oficialmente la República.



Ilustración 8. *El Diablo Rojo*, 6-4-1873. Arxiu Historic, Ayuntamiento de Barcelona.

Una vez más es notable la simbiosis cristiano-política en la afirmación de dos valores fundamentales del republicanismo: la moralidad y la justicia. Usando de parecida transposición, aunque más compleja, la litografía-editorial de *La Campana de Gracia* (13-4-1873, ilustración 9) muestra a una Mariana que la emprende a mazazos contra la serpiente carlista –se reconoce a Carlos VII y a Savalls, se ve a un cura con trabuco– durante el Oficio de tinieblas o «Los fassos» en catalán antiguo, que da nombre a la caricatura. El tenebrario que suele presidir el oficio –candelabro triangular– sirve de propaganda y seña de identidad republicana, ya que se ha convertido en escuadra igualitaria con la tríada «Libertad, Igualdad, Fraternidad» estampada en cada uno de sus lados. Equivalía casi a una firma, ya que Padró fue quien más promocionó gráficamente la divisa que la Francia republicana de 1848 había adoptado como emblema oficial.



Ilustración 9. *La Campana de Gracia*, «Los fassos», 13-4-1873. Colección GCdM.

A principios de julio, el presidente del poder ejecutivo, Francisco Pi y Margall, reclamaba en su discurso a la nación el sacrificio de todos los liberales españoles (*Gaceta de Madrid*, 9-7-1873). Unos días antes, en la figura de Marianne había plasmado Padró la necesaria unión contra la ofensiva carlista (*La Flaca*, 2-7-1873, ilustración 10).

En este caso, y no por casualidad, la soberbia matrona de perfil era casi una réplica de «La Marsellesa» de François Rude esculpida en el parisino Arco de Triunfo en 1836. En el altorrelieve francés, la efigie femenina, de boca abierta —gritando, cantando?— enardecía a los voluntarios de 1792 en la lucha contra las potencias extranjeras. Padró con su matrona erguida en un carro remitía al mito revolucionario de «la patrie en danger», aunque con una figura nada ofensiva, más bien identificada con la anhelada paz,

como indica el ramo de olivo que lleva en la mano derecha. La Marianne española tremola una bandera tricolor –roja, blanca y morada, una variación de la tricolor del federalismo, mencionada por *La Discusión* («se cree que la bandera nacional será morada, blanca y roja», 13-2-1873), que no llegó entonces a institucionalizarse– está rodeada del pueblo –se pueden observar algunos rasgos regionales en el atuendo, catites, barretinas, y sociales con algún sombrero de copa– y de soldados, encarnando esta variopinta muchedumbre el impulso popular y militar. La escultural silueta femenina –que también tiene algo de la matrona de «La liberté guidant le peuple» de Eugène Delacroix– y la escenificación representaban el poder de la idea republicana por la presencia de la tricolor, de consignas y lemas republicanos enlazados con una corona de laurel que enmarca la escena. Al mismo tiempo, la composición alegórica era un alegato a favor de la unión liberal, más allá del republicanismo, en un contexto de grave crisis política, como así lo recalca el pie de la cromolitografía a doble página: «Solamente marchando unidos, podremos pasearla triunfante».



Ilustración 10. *La Flaca*, 2-7-1873. Colección GCdM.



A pesar del duro trance por el que atravesaba la República española, las variadas escenografías conservaron a la efigie republicana su noble perfil grecorromano. Claramente ella era la garantía de la defensa de los valores republicanos, por esa razón su figura quedaba, en cierta forma, impoluta ante las visibles debilidades de la política republicana. Sin embargo, del hostigamiento cantonal no había de salir indemne la femenina alegoría, a imagen de la misma República. Ante una disidencia en el seno del republicanismo, que culminaba el fraccionamiento republicano, era difícil mantener gráficamente incólume el ideal republicano.

De dolores en derrotas y hasta el golpe de Pavía, la figura femenina fue reflejando los infortunios de la República española, remedando los avatares de la desgastada matrona, encarnación de España, que, en la caricatura de finales de la era isabelina y al principio del Sexenio, había encarnado los estragos de la corrupción política y las esperanzas defraudadas de la Revolución. Marianne perdía sus bríos, se volvía a la Mater dolorosa.



Ilustración 11. *La Flaca*, 6-8-1873. Colección GCdM.



Una llorosa y postrada Marianne (*La Flaca*, 6-8-1873, ilustración 11) es la que presencia los disturbios del verano de 1873 que aquejaban a España en su conjunto, como lo sugiere el mapa de España al que se asoma un iracundo Salmerón (presidente del Poder Ejecutivo a la sazón), aunque impotente –como los otros políticos representados, Castelar y el ministro de Estado, Santiago Soler y Pla– ante la acumulación de levantamientos cantonales, al que se agrega la guerra de Cuba, otra insurrección independentista, que duraba desde octubre de 1868. ¿Esta era la «Libre España feliz e independiente», como rezaba el pie irónico?

Más desastrada aún aparecería la alegoría de la República, avanzando el verano, como lo muestran dos sucesivas cromolitografías con un mismo título «Una situación apurada». En la primera (*La Flaca*, 1-9-1873, ilustración 12) la matrona estaba a punto de ahogarse en las procelosas aguas se supone de la bahía de Mazarrón, enfrente de Cartagena.



Ilustración 12. *La Flaca*, 1-9-1873. Colección GCdM.



En la segunda (*La Flaca*, 4-10-1873, ilustración 13), una rejuvenecida matrona, muy en la estética de Padró –la anterior era probablemente de otro colaborador de la revista barcelonesa–, era salvada del ahogo por un decidido Castelar cogido del mástil de la energía, mientras el otro mástil, roto, flotaba con los nombres grabados de Figueras y Pi y Margall, como símbolo del fracaso gubernativo de los dos expresidentes. El general Juan Contreras en monstruo marino, Roque Barcia asentado en el monte / fortaleza de Cartagena erizado de cañones y, a lo lejos, los montes de Cataluña (con la figura de Savalls) y Navarra (con la de Carlos VII) plasmaban gráficamente las amenazas que explicaban que había que «no vivir desprevenidos», como indicaba el pie. Castelar, representado como el hombre fuerte de la situación, había sido investido de los máximos poderes en el anterior mes de septiembre, apenas elegido presidente (Vilches 2001: 156-157).



Ilustración 13. *La Flaca*, 4-10-1873. Colección GCdM.



Tras el golpe de Pavía, a pesar de que los nuevos-antiguos gobernantes lucían flamante gorro frigio, lo seguro era que ninguno se adhería a la república (*La Madeja Política*, 17-1-1874). Salvo alguna excepción (*La Madeja Política*, 2-5-1874), la matrona dejó el gorro frigio, ahora usurpado, para adoptar las doloridas actitudes de la otrora matrona española: meditabunda y prostrada ante el desesperante panorama de guerra y destrucción de «España. Siglo XIX» como rezaba el cartel insertado en la cromolitografía (*La Madeja Política*, 5-9-1874) o como demacrada y exhausta matrona recostada en el escudo de España (*ibíd.*, 29-8-1874, ilustración 14). «¡Ahora me reconocéis, cuando yo no me conozco!» se lamentaba la alegoría de España. La viñeta se refería al tardío reconocimiento del régimen republicano español, ahora presidido por el general Serrano, por las potencias europeas en el verano de 1874, cuando «los excesos carlistas alcanzar[on] a súbditos de las naciones europeas» (López-Cordón 1976: 65).



Ilustración 14. *La Madeja Política*, 29-8-1874. Colección GCdM.



Ilustración 15. *La Madeja Política*, 8-8-1874. Colección GCdM.



En la imagen se identificaba a Guillermo I, emperador de Alemania, a Gladstone, el primer ministro británico, y a Mac Mahon, el presidente de la República francesa. Definitivamente, se había extraviado España en un callejón sin salida, como así indicaba una estampa de Padró, que supuestamente reflejaba la situación interior del momento, en la que una desharrapada efigie femenina, de espaldas, acompañada de un león enjuto y desprovisto de

garbo lamentaba haberse metido en tal paraje (*La Madeja Política*, 19-9-1874, véase cap. 15, ilustración 23)). Regresaban al paisaje caricaturesco las clásicas metáforas de *La Flaca* con una matrona que había perdido la compostura. Al mismo tiempo, por un proceso de vasos comunicantes, Marianne volvía a ubicarse en el limbo del ideal republicano, recuperando su habitual parafernalia propagandística con sus símbolos del progreso, de la revolución y de la paz, en tanto que anhelada imagen de «Vida, dulzura y esperanza nuestra» (*La Madeja Política*, 8-8-1874, ilustración 15).

REFLEXIÓN FINAL

El Sexenio Democrático fue, sin lugar a duda, el gran momento de la caricatura política. A ello concurrieron la libertad de prensa –una de las primeras conquistas de la Revolución de 1868–, los avances de las técnicas de imprenta, así como el surgimiento de una generación de artistas que habían recibido una formación académica. Tanto Francisco Ortego como Tomás Padró, abundantemente citados en estas páginas, se habían formado en la Academia de San Fernando, habían practicado la pintura de historia y fueron reconocidos ilustradores de novelas y de la prensa seria, actividades estas mucho más lucrativas que la caricatura de prensa. En la etapa del Sexenio confluyeron la libertad política y unos artistas de talento –injusto sería no citar, junto a Padró y Ortego, a Sojo y Pellicer– que hallaron en las vicisitudes de la política, hecha verdaderamente cosa pública, una inagotable fuente de inspiración.

El historiador y crítico Michel Jouve indicaba, refiriéndose a la caricatura inglesa del siglo XVIII, que la función informativa y la búsqueda de eficiencia habían arrastrado naturalmente una vocación militante de la caricatura» (Jouve 1983: 72). En el caso de la España de la segunda mitad del siglo XIX, el compromiso político de los caricaturistas españoles, vinculados casi todos con el republicanismo, ha llevado a una reformulación militante y estética de la caricatura de prensa que no se limitó a ser una agresión contra el adversario político, sino una auténtica celebración del republicanismo, principalmente a través de la matrona republicana. En este contexto, el clásico lenguaje alegórico fue revisitado y fue una baza estética esencial en la construcción y difusión del imaginario republicano. La alegoría femenina como encarnación de la forma republicana que adquirió entonces un inaudito protagonismo habría de reflejar tanto el ideal republicano como los avatares del acontecer político, una vez proclamada la república. El quehacer

caricaturesco del Sexenio modeló unas pautas ideológicas y estéticas que volverían con renovado empuje en la Restauración, sobre todo tras 1881 con la liberalización del régimen, cuando la efigie femenina de la república –a la que no se tardaría en denominar «niña bonita» entre emotivo homenaje y estrategia de ocultación– pobló las páginas de la prensa afín y presidió los círculos republicanos, hasta bajar a la calle el 14 de abril de 1931.

12. LOS SÍMBOLOS REPUBLICANOS ENTRE LA PRENSA Y LA CALLE: EL GORRO FRIGIO EN EL SEXENIO¹

Sergio Sánchez Collantes
Universidad de Burgos

ORIGEN, SIGNIFICADOS Y DIFUSIÓN

Los símbolos constituyen una dimensión importantísima de las culturas políticas, de las representaciones compartidas en su seno (Suárez Cortina, 2010: 263-264), y en el caso del republicanismo el gorro frigio destacó por encima de cualquier otro. Junto con las banderas y algunos himnos señalados, esta prenda desempeñó una función movilizadora en la esfera emocional cuya relevancia han señalado diversos estudios del republicanismo (Morales, 1999: 161). Popularizado durante la Revolución Francesa, su asentamiento en el imaginario político de numerosos países demuestra lo intensa que fue la circulación transnacional de emblemas políticos y representaciones iconográficas, objeto de frecuentes intercambios culturales. También en España, el gorro frigio ocupaba un lugar central en el acervo simbólico que el republicanismo del siglo XIX legó a sus continuadores del novecientos, momento en el que se encontraba ya plenamente asentado en

¹ Trabajo realizado en el marco del proyecto de I+D+i «La construcción del imaginario monárquico. Monarquías y repúblicas en la Europa meridional y América Latina en la época contemporánea (siglos XIX y XX)», del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. PID2019-109627GB-I00). Agradezco a la profesora Marie-Angèle Orobon su gentileza por facilitarme algunas de las referencias que cito; y a Eduardo Higuera por la ayuda brindada para confirmar la identidad de algunos personajes.

el imaginario popular y lucía en numerosos productos culturales y objetos cotidianos. Inicialmente se había limitado a representar la libertad, pero tras un largo proceso de apropiación quedó fijada su significación republicana. En el ámbito del republicanismo catalán también fue común asimilar el gorro frigio –incluso morfológicamente– a su tradicional barretina, que de esta forma quedaba instrumentalizada en un sentido antimonárquico: las dos prendas convivieron en muchos actos políticos y las ilustraciones de la prensa satírica reflejan muy bien ese uso a veces indistinto.

Su condición de principal atributo republicano vino a condensarla una pedagógica ilustración del almanaque de *Lo Xanguet* para 1869. No por casualidad, en ella el gorro frigio –o una barretina asimilable– preside el eje axial de la composición, flanqueada por una serie de aspiraciones o principios; y toda la escena se contrapone maniqueamente a una antítesis monárquica alojada en la página siguiente y en la que no se discriminan las eventuales virtudes de una monarquía democrática respecto a otras formulaciones, como la isabelina o la carlista, que al fin y al cabo era uno de los grandes debates del momento. Una plebeya silla contra el ostentoso trono; el humilde porrón de vino frente a suntuosas copas; los emblemas de la igualdad (triángulo) o el trabajo (mazo), a un lado, y al otro los de la corrupción (turrón) o la guerra (fusil con bayoneta). Ambas imágenes componen una dicotomía visual que hace las veces de catecismo gráfico.

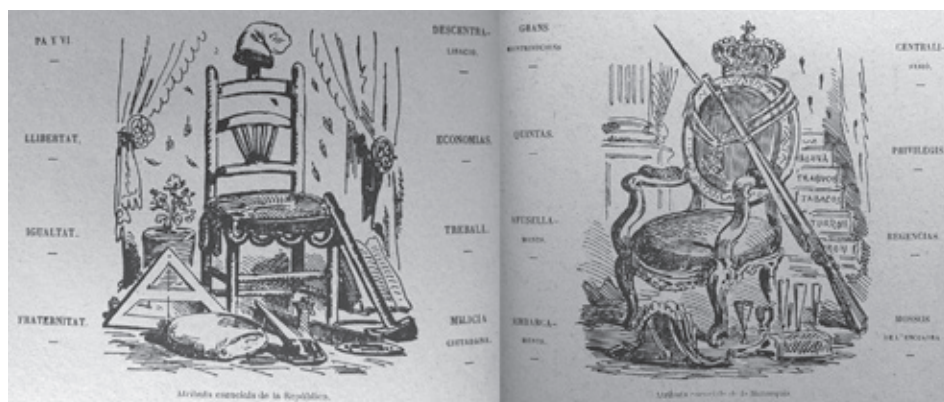


Ilustración 1. Síntesis de aspiraciones y emblemas republicanos en contraste con las que le atribuían, como detractores, a la monarquía. *Lo Xanguet*, almanaque para 1869. Colección GCdM.

Al estallar La Gloriosa, el gorro frigio no era desconocido en España. Muchos sabían lo que representaba. En el primer tercio del XIX, sus

connotaciones republicanas eran dudosas o ambiguas a este lado de los Pirineos, pero a la altura de 1868 estaban claras. En los meses siguientes fue exhibido con profusión en manifestaciones y actos políticos organizados por los republicanos, tal y como reflejan numerosos testimonios o las propias fuentes hemerográficas. Así fue en las grandes ciudades, como Barcelona (*La Igualdad*, 29-11-1868), pero también en otras poblaciones de tamaño más modesto, como Teruel (*El Centinela de Aragón*, 10-12-1868), Oviedo (*El Amigo del Pueblo*, 5-12-1868) o Valdepeñas (*La Discusión*, 1-12-1868). Entonces sus portadores podían llevarlo sin que les acarrease problemas con la justicia, a diferencia de lo ocurrido en tiempos de Isabel II, cuando ver a los agentes del orden y desprenderse del gorro era todo uno (Garrido, 1869: 363). La exhibición del gorro frigio en el Sexenio, no obstante, estuvo sujeta a ciertas restricciones en función de las circunstancias. Por ejemplo, en las primeras semanas de la República, José Lagunero –siendo capitán general de Cataluña– prohibió su uso a los soldados, lo que produjo quejas en algunos sectores del republicanismo y desde la prensa se tildó la medida de «atrevida, peligrosa y al mismo tiempo inútil y tardía», sin faltar las réplicas versificadas: «No nos salgas, Lagunero, / con que la tropa es la tropa: / vale más que digas claro / que el gorrito te incomoda» (*La Correspondencia del Diablo*, 9-3-1873).

Seguramente en los primeros compases de la revolución poca gente tenía un gorro frigio a mano, incluso entre los sectores más politizados. Había, en cualquier caso, tocados republicanos alternativos, como el que lució Pérez del Álamo poco después de la batalla de Alcolea, cuando «se presentaba ostentando en su enorme sombrero chambergo una ancha cinta de seda con esta notable y notada inscripción: ¡Viva la República Democrática!» (Casas Sánchez, 2018: 231). Pero, antes de terminar el año, un periódico aseguraba que desde Zaragoza escribieron a una casa de comisión de Barcelona para encargar «veinte mil gorros frigios» (*La Paz de Murcia*, 20-12-1868). Y a comienzos del 69 un club republicano de Reus inició una suscripción para regalarle uno a Castelar (*El Pensamiento Español*, 24-4-1869). La producción industrial debió de propiciar también una cierta estandarización, si bien en las caricaturas se advierte una variedad tipológica que podría haberse debido en parte a la confección artesanal de muchos. Una crónica de 1873 así lo sugiere: «coronaban las cabezas de los patriotas gorras de diversas formas, pero rojas todas –color del entusiasmo y casi casi símbolo de lo ideal–» (*La República Democrática*, 3-6-1873). También es cierto que a principios del

xx sigue constatándose la existencia de gorros tejidos por mujeres (Romero Maura, 2012: 64).

Para los adversarios del republicanismo, este gorro era «el emblema de la demagogia en España» (*La Nación*, Madrid, 15-10-1865). En la correspondencia privada y en los libros de memorias no faltan referencias despectivas o burlescas a quienes lo portaban, denominados «los amapolos» en ciertos entornos aristocráticos al menos hacia 1874 (Escobar, 1949: 216). Sea como fuere, en lo sucesivo el gorro frigio ya no dejará de exhibirse en manifestaciones, mítines, banquetes, ceremonias civiles y otros actos de connotaciones políticas donde se colocaba al servicio de escenografías diseñadas para movilizar y emocionar. La prensa conservadora solía quejarse de esos alardes, que consideraba una provocación: «*El Siglo* [...] cree que no es lícito el uso de esa prenda que al fin y a la postre es emblema republicano» (*La República*, 19-1-1888). Lo relevante es que, a la hora de leer y descodificar el significado de las caricaturas, tanto los partidarios como los detractores –buena parte de ambos colectivos– identificaban esta prenda con la idea republicana.

Admitiendo que el origen de su difusión es anterior, está claro que el período que se abrió en 1868 en España intensificó un proceso de socialización en virtud del cual el gorro frigio se popularizará como nunca, principalmente gracias a su constante aparición en las ilustraciones de la prensa satírica, que multiplicó el número de personas a las que les resultará familiar sobre todo en los núcleos urbanos. Así, la prensa contribuyó a extender y fijar en el imaginario colectivo –no solamente en el republicano– la forma y el significado de esta prenda, cuyo uso político en la Revolución Francesa había estado marcado por la confusión con el *pileus* de la antigüedad (Richard, 2015: 56-57). Algo que también señalaba el informe que la Academia de la Historia elaboró en 1873, donde se consideraba que el gorro frigio era «uno de tantos errores que se acreditan en el vulgo por la ligereza de una erudición a medias», aclarando que originariamente la prenda que se daba a los esclavos como símbolo de libertad era cilíndrica y sin tinte, es decir, que no tenía la punta curvada hacia delante ni color rojo, mientras que el propiamente frigio representaba la extranjería, en concreto la procedencia de Asia Menor (Fernández-Guerra *et al.*, 1884: 197-198).

El papel de las revistas ilustradas, pues, fue muy relevante, pero debe enmarcarse en un contexto donde los agentes que propiciaron la difusión de símbolos fueron múltiples, y harto complejas sus vías de circulación, adicionalmente intrincadas por apropiaciones y resignificaciones constantes. Ya

sea de modo exento o como atributo de figuras, la difusión del icónico gorro frigio –más allá de su presencia en la calle– se produjo por medio de diversos canales. Este trabajo se centra en las caricaturas de la prensa satírica, pero su reproducción se multiplicó también en otros soportes no menos populares, como las cajas de cerillas o las medallas, aparte de escenas o cenefas que lo incorporaron ocasionalmente en láminas y en cubiertas o portadillas de libros, folletos u opúsculos, combinado a veces con otros emblemas, pero casi siempre en posición destacada. Ya en 1863, por ejemplo, los demócratas de Barcelona le regalaron a Castelar un libro de memorias con el gorro frigio en la tapa (*El Cascabel*, núm. 9-1863). Y en 1869 los republicanos acuñaron una medalla de bronce «contra la monarquía» –según indicaba su reverso– en la que el gorro frigio ocupa un lugar destacado sobre el fiel de la balanza de la justicia mientras, de fondo, el amanecer de un sol regenerador baña el mundo (*El Museo Universal*, 23-5-1869). En cualquier caso, la prensa fue el canal que vehiculó el mayor número de representaciones del gorro frigio que se dieron a lo largo del Sexenio y el que mantuvo de forma continuada una intensa circulación de todas ellas.

Medalla de los demócratas republicanos, 1869. Colección GCdM.



CIRCULACIÓN Y RECEPCIÓN DE LAS IMÁGENES DE LA PRENSA SATÍRICA

Un primer indicio que puede dar la medida aproximada de la difusión es la tirada de las publicaciones satíricas ilustradas más conocidas: *La Flaca*, *La Campana de Gracia*, *Gil Blas*, *El Tiburón*, etcétera. Editadas las principales en Barcelona y Madrid, de la mayoría no se conocen datos o resultan poco fiables, pero hay cálculos que, sumando la venta de todas las cabeceras satíricas, estiman para el periodo de 1868-1873 un total de hasta 150.000 ejemplares semanales: *La Campana de Gracia* pasó de 3.000 a 10.000; *La Flaca* logró un volumen similar (el 1-5-69 declararon una tirada de 6.000 para el anterior, pero manifestando que «no bastó a cubrir la mitad de los pedidos»); *El Cencerro* dijo alcanzar 20.000; y *El Garbanzo* aseguraba despachar 27.000 en la calle y tener 2.000 suscriptores (Checa, 2016: 55-57, 61). Algunos de los dibujos de *La Flaca*, como recuerda Bozal (2000: 98), «se hicieron rápidamente famosos y marcaron el sentido de la época». Las cromolitografías volvieron singularmente atractivas las grandes caricaturas

en vivos colores que, muy pegadas a la actualidad, a menudo funcionaban casi como un editorial (Orobon y Lafuente, 2021: 23).

Un efecto multiplicador que no hay que olvidar es el propiciado por los muchos centros de sociabilidad formal creados en estos años, que disponían de espacios de lectura y suscripciones regulares a un número más o menos abultado de títulos. Círculos políticos, ateneos, gabinetes de lectura y otros similares recibían puntualmente ejemplares que eran leídos, escuchados u hojeados por diferentes personas. Los receptores de estos mensajes gráficos sabrán identificar cada vez mejor una serie de códigos y registros que los dibujantes sí que tenían que conocer a la perfección.

Interesa asimismo resaltar que la propia naturaleza de la prensa satírica, con sus caricaturas o viñetas –al igual que sucedió con otras publicaciones periódicas ilustradas–, invitaba a la conservación de los ejemplares. Al menos los suscriptores acostumbraban a encuadernar y guardar religiosamente cada número, lo que marca una diferencia notable con respecto al siempre perecedero y efímero diario, porque además dilata en el tiempo el número potencial de receptores a sus mensajes. Las cabeceras de estos años, de hecho, nacían con ese espíritu. De ahí que *La Madeja Política* (29-11-1873) avisara a quienes se habían perdido algún número para que los encargasen, ya que de lo contrario se exponían a tener «la colección incompleta». O que en *La Flaca* (3-9-1871) afirmasen, al llegar a los cien números publicados, que todos ellos constituían «un tomo».

Aspecto del mayor interés es también el de calibrar el alcance y los efectos de las caricaturas en los receptores, una dimensión indudablemente opaca que pocas veces dejó rastro y sobre la que parece oportuno hacer algunas consideraciones. Análisis ya clásicos de otros países han incidido en la necesidad de «saber a qué público llegan y en qué medida se deja influir»; pero reconociendo al mismo tiempo que «nada permite aquilatar las repercusiones exactas de un dibujo satírico», puesto que «son raros los testimonios recibidos por los propios caricaturistas o por la dirección del diario», y «aun más raros los ecos publicados por los autores de memorias o cronistas» (Lethève, 1961: 7, trad. propia).

Hay, pese a todo, testimonios dispersos que sugieren que el impacto de una caricatura podía ser notable incluso entre los niños y adolescentes. En este sentido, puede resultar clarificador mencionar un par de experiencias, aunque correspondan a personas nacidas después del Sexenio y se refieran al periodo de entresiglos. De un lado, la de Eugenio Noel, que recordaba

caricaturas del semanario *Don Quijote* que había visto de crío, hasta el punto de describir mucho tiempo después alguna escena de las protagonizadas por Cánovas y Sagasta en las páginas de la revista; con lo que, seguramente, ocurrió con ellas algo parecido a lo que confiesa sobre las imágenes del libro escolar *Juanito* de Parravicini: «Infinidad de sus láminas han quedado grabadas en mi memoria» (Noel, 2013: 54, 73-74). De otro lado, el caso del médico radical-socialista Carlos Martínez (1990: 35), que evocó cómo al ir al colegio veía a diario el taller de un zapatero de Avilés en el que lucían a modo de carteles:

«Las paredes y el techo de su taller, en la calle de La Herrería, los tenía el Checo totalmente empapelados con grandes ilustraciones en colores sacadas del semanario *El Motín*. Yo, que pasaba todos los días ante el taller, camino del colegio, no dejaba de echar una ojeada a aquel despliegue gráfico, del que recuerdo muy bien un grabado que representaba a unos obispos muy gruesos, con vestiduras de oficiantes, mitra y báculo, sentados en un automóvil, bajo cuyas ruedas se veía un Cristo clavado en la Cruz».

Otra faceta muy sugestiva es la influencia que aquellas representaciones podían ejercer sobre otros dibujantes o artistas. Para sus diseños, en los que se advierten evidentes paralelismos, sin duda combinaron varias fuentes de inspiración, incluyendo lo visto en las calles de muchas ciudades. El ascendiente francés también debe considerarse, puesto que está más que probada la intensa circulación de imágenes que se dio en el XIX, en la que no faltaron grabados calcados, fueran producto de copias autorizadas o no (Botrel, 2011). En cuanto a símbolos republicanos, durante el Sexenio se observan fenómenos de intervisualidad que, como ha explicado Burke (2008: 33), presuponen la familiaridad del autor con determinadas imágenes. Constituyen trasposiciones, préstamos y hasta plagios que se daban no sólo entre dibujantes, sino también entre otra clase de artistas. Una buena muestra de ello se tiene en el mediorrelieve de mármol que se colocó en 1873 en el salón de sesiones del Ayuntamiento de Gijón para solemnizar la proclamación de la República (Sánchez Collantes, 2017: 160). Esta obra acusa una doble influencia bastante clara: de un lado, la composición que durante varios meses presidió la cabecera de *La Ilustración Republicana Federal*, ya que la figura central y su disposición, bajo una estrella pitagórica de cinco vértices, parece inspirada en la del periódico; de otro lado, las dos alegorías que abraza fraternalmente, de la Igualdad y de la Ley o el Estado, recuerdan mucho a las que protagonizaban el anverso de la moneda de 5 francos que la República Francesa acuñó precisamente ese año de

1873. No cabe duda, pues, de que numerosas creaciones plásticas bebieron del caudal de imágenes que circulaba en la época. Es preciso recordar que *La Ilustración Republicana Federal*, según evocará luego su director, rebasó los 20.000 suscriptores a los pocos días de aparecer, aunque las cifras podrían resultar engañosas a juzgar por su breve existencia: «Sobrada ampliación de negocios y falta de previsión en los cálculos, produjeron al año la suspensión de la revista y la ruina de la Casa Editorial» (Rodríguez Solís, 1931: 78-79).

En lo que respecta al gorro frigio de las caricaturas, se advierten muchos paralelismos en los diseños, no faltando calcos que reproducen hasta las dobleces. Así y todo, se constata una notable variedad morfológica: con volumen o achaparrado; dotado o no de orejas; con o sin distintivos adicionales (escarapela, triángulo...). En los años treinta ocurrirá lo mismo; por ejemplo, el gorro frigio que sirvió de logotipo a la marca homónima de papel de fumar era idéntico al que apareció en otros soportes e insignias. Haría falta un análisis específico, pero salta a la vista la existencia de analogías en el trazo o la disposición. Por no hablar de otros motivos recurrentes, como por ejemplo el gorro frigio radiante que, a modo de sol, se representó en medallas, caricaturas o grabados de la prensa no satírica, pudiendo servir de muestra otra vez la cubierta de *La Ilustración Republicana Federal* (7-1-1872).



Ilustración 2. Gorro frigio como sol radiante en la cabecera de *La Ilustración Republicana Federal*.
Biblioteca Nacional de España.

EL GORRO FRIGIO: UN DISTINTIVO PARA LA CARACTERIZACIÓN POLÍTICA

En las caricaturas donde aparece, el gorro frigio constituye, ante todo, un elemento que sirve para republicanizar figuras, empezando por las alegorías femeninas que encarnan la República y que, sin ese atributo medular, resultarían inidentificables. No se abordarán aquí por existir ya diversos trabajos de referencia, destacando los que se centran en las representaciones de la nación o la patria (Fuentes, 2002; Orobon, 2005, 2010 y en este mismo volumen; Reyer, 2010 y 2011; Gilarranz, 2012; Peralta, 2013; Campos Pérez, 2021). En Francia hubo un tiempo en que reinó cierta anfibología, ya que los tratados clásicos de iconología habían fijado que la matrona tocada con el gorro –en puridad, no estrictamente frigio– representaba a la Libertad; en cualquier caso, esta asociación con el tiempo iría perdiendo fuerza ante la connotación republicana (Agulhon y Bonte, 1992: 17). Ahora bien, cuando el gorro frigio se difunde masivamente en España ya está muy identificado con la República, igual que esas matronas que lo portan, por lo que en el Sexenio no hay dudas sobre la significación de todas estas representaciones: es cierto que la Libertad seguirá encarnada por una alegoría femenina con el gorro, pero normalmente se acompañará de un mensaje textual que la identifique como tal, despejando así cualquier duda sobre el significado. Lo mismo cabe decir de otras figuras que habitualmente venían recurriendo al gorro frigio, pues, como ha recordado Capellán (2020: 189), también se empleó iconográficamente para simbolizar la Democracia; pero el artista sí que sentirá la necesidad de aclararlo tipográficamente.

A la altura de 1868, pues, esta prenda se vincula inequívocamente con los republicanos, a quienes muchos contemporáneos se refieren como «los del gorro colorado» (Gutiérrez Gamero, 1962: 312; Escobar, 1949: 229), un sintagma que también recogen importantes obras literarias (Pérez Galdós, 1991: 144). Por extensión, hablar de «la del gorro» era tácitamente hacerlo de la República, ya fuese en abstracto o esencializada en una alegoría femenina como la que monta en tiovivo en una caricatura de *La Correspondencia del Diablo* (9-2-1873), precisamente sobre un texto al pie que reclama «Paso a la del gorro» (ilustración 3). El tropo, heredado de la Francia revolucionaria, tampoco era nuevo en el lenguaje y la retórica política. Ya antes de La Gloriosa, calarse el gorro frigio era, metafóricamente, hacerse republicano (Ventosa, 1860: 292).



Ilustración 3. Alegoría republicana eufemísticamente llamada «la del gorro».
La Correspondencia del Diablo, 9-2-1873. Colección GCdM.



Esa misma noción se trasladó al campo visual, lo que significa que, también en las caricaturas, «los del gorro» eran los republicanos. Se trataba de un recurso gráfico muy exitoso, con larga tradición en Francia, que tomaba la parte por el todo de acuerdo con una sinécdoque política análoga a la que reducía el carlismo a la boina o la monarquía a la corona. Una caricatura de *La Flaca* (24-9-1870) plasmó muy bien cuáles eran los atributos políticos en boga, omnipresentes en la iconografía de la prensa satírica, y cómo el gorro frigio sobresalía en el campo republicano. La escena se desarrolla en una sastrería donde, al fondo, destacan un par de vitrinas o expositores en los que se muestran diversos atributos republicanos y monárquicos que dos personajes, diligentemente atendidos por conspicuos políticos del momento, se prueban en primer y segundo plano (Serrano y Prim, respectivamente). El subterfugio de reducir los emblemas políticos a complementos de la indumentaria se repetirá en viñetas de periodos posteriores, como la que publicó *La Traca* el 2-5-1931, en la que dos hombres conversan ante el escaparate de una sombrerería que exhibe un gorro frigio, una corona y un

bonete, siendo el primero el que estaba a la sazón «de última moda», según le comenta uno a otro (ilustración 4).



Ilustración 4. Al fondo, vitrinas con atributos republicanos (izquierda) y monárquicos (derecha). *La Flaca*, 24-9-1870. Colección GCdM.



En las caricaturas de la prensa satírica, el gorro frigio es el distintivo esencial que permite identificar como republicanos a determinados personajes aun cuando se trate de políticos reconocibles para una parte significativa de los receptores. Sólo el público lector más avezado era capaz de distinguir a todos los que protagonizaban las escenas, pero esto no siempre resultaba fundamental para descifrar el mensaje principal. Sea como fuere, la aparición de figuras tocadas con gorro frigio es continua en las publicaciones del Sexenio, empezando por los ministros o representantes más destacados del republicanismo. Sirva de muestra un Emilio Castelar que, pese a que gozaba de enorme popularidad y, por ello, de una imagen familiar para mucha gente –su inconfundible bigote, su alopecia galopante...–, y siendo notoria su filiación republicana, jamás apareció sin

el gorro frigio: ya sea en *La Madeja Política* (8-11-1873) a los dos meses de acceder a la presidencia del Gobierno de la República, mientras trata de atender los diversos frentes abiertos, destacando en primer plano las referencias a las insurrecciones carlista y cantonal, cuyos fuegos sofoca, así como la gigantesca llave alusiva al cierre de las Cortes (ilustración 5); o en el reformulado escudo nacional que publicó *La Flaca* (3-9-1871) y que lo presenta animalizado en forma de león castellano en posición rampante dentro de una composición henchida de significados; o en la escena de *La Campana de Gracia* (7-5-1871) que lo transmuta en un arcángel Gabriel que en las pesadillas de Amadeo –el tradicional recurso del sueño angustioso recuerda la caricatura «Political Dreamings!» de Gillray– le anuncia al atormentado rey extranjero, en presencia de unos pies de cama rematados con bustos de Sagasta y Olózaga, un fracaso similar al sufrido por las tropas francesas en la Guerra de la Independencia, una vez despiertas las almas «nacionales» (ilustración 6); o simplemente en cualquiera de los muchos retratos amables que circularon entonces y que contribuían a reforzar su liderazgo, como el que lo muestra junto a Salmerón en la portada de un número extraordinario de *La Madeja Política* (10-1-1874), donde se abrazan fraternalmente ante un luminoso haz de lictores con el hacha, un emblema de «significaciones múltiples» que van desde la Ley o el poder del Estado republicano a la unión y la fraternidad entre republicanos (Richard, 2015: 388-389), connotaciones todas ellas muy oportunas en el momento de su publicación, tras el golpe de Pavía (ilustración 7). En estos cuatro ejemplos, en definitiva, la presencia del gorro frigio parece inexcusable, por más que estemos ante una personalidad reconocible para muchos; y, por añadidura, permitía un nivel básico de lectura visual a quienes no identificasen al político en cuestión: era un republicano.



Ilustración 5. Emilio Castelar se esfuerza en apagar los fuegos carlista y cantonal. *La Madeja Política*, 8-11-1873. Colección GCdM.





Ilustración 6. El rey Amadeo I atormentado por una pesadilla en la que Castelar, cual arcángel Gabriel, le anuncia su derrota junto a la cama: el dibujante presenta un sueño «real» en todos los sentidos del término. *La Campana de Gracia*, 7-5-1871. Colección GCdM.



Ilustración 7. Emilio Castelar y Nicolás Salmerón se abrazan fraternalmente en un explícito llamamiento a favor de la unidad en las filas republicanas, una vez consumado el golpe de Pavía. *La Mañana Política*, 8-11-1873. Colección GCdM.

En otras ocasiones, el dibujante se vale del gorro para representar a grupos más o menos numerosos de republicanos anónimos. Así ocurre con las masas que azuza Castelar en un dardo gráfico que *La Campana de Gracia* (28-5-1871) insertó contra el artículo 33 de la Constitución de 1869, que era el que determinaba la forma monárquica del Estado y cuya reforma iban a proponer aquellos días varios diputados republicanos. En otros casos, la identidad de quienes forman esos grupos –o de una parte– no es desconocida, como en el auditorio al que se dirige Prim en una escena de *La Flaca* (26-6-1870) en que les espeta que no puede haber República ni Monarquía, dando a entender el dibujante, con mucha sorna, que tan imposible parecía una como la otra (en la primera fila, parece distinguirse a Pi y Margall, Figueras y Castelar; y tras ellos algún otro, como Juan Tutau; ilustración 8); o los que en otro número de esa revista (6-2-1870) disfrutaban del espectáculo teatral de Montpensier desde un palco engalanado con un triángulo coronado con el gorro frigio (Pi, Castelar, Figueras y, aparentemente, Chao).



Ilustración 8. Prim se dirige a un grupo de republicanos para negarles la posibilidad de la República, apuntando el dibujante que no parecía más factible la Monarquía. *La Flaca*, 26-6-1870. Colección GCdM.



Otro recurso común fue la humanización o personificación de elementos inertes que, si el caricaturista lo considera eficaz para el mensaje, también se republicanizan echando mano del gorro. De esta suerte de prosopopeya visual es ilustrativa la caricatura de *La Flaca* (18-2-1871) que denuncia los manejos de Sagasta desde el ministerio de la Gobernación presentando los votos republicanos como gorros frigios antropomorfizados por medio de esquemáticas extremidades, mientras se hace lo propio con los carlistas y las boinas². Otro ejemplo se tiene en la viñeta de *La Campana de Gracia* (13-11-70) que trata de subrayar la inviabilidad de un nuevo rey con una escena cuya leyenda –se supone que una cita de Castelar– lo dice todo: «hasta las piedras del camino te gritarán: ¡¡¡¡Viva la República!!!!»; al mismo tiempo que se advierte de lo que le había sucedido poco antes en México al emperador Maximiliano, cuyo fusilamiento se observa en el cuadro que sostienen varios republicanos.

Un tropo visual que abundó en las caricaturas a partir del Sexenio, y que se hará muy recurrente luego, consistió en superponer atributos de culturas políticas ya no diferentes, sino totalmente antagónicas, para generar combinaciones heteróclitas que permitían señalar trayectorias políticas erráticas y faltas de consecuencia, o lo que el léxico político de la época denomina *resellamientos*. Se recurre, pues, a una yuxtaposición simbólica cuyo objetivo es ridiculizar al adversario. Calándole al personaje en cuestión un gorro frigio y una corona a la vez, o una mezcla de ambas, se lograba trasladar ese mensaje y erosionar su reputación, ya que quedaba indefectiblemente desacreditado. Ese tocado mixto se observa mucho en los inicios de la Restauración, cuando se estaban configurando los dos partidos del turno, y singularmente el Liberal-Fusionista. Así ocurre en *El País de la Olla* (24-10-81), donde lo llevan Moret y el marqués de Sardoal cuando son atraídos al campo dinástico, o Moret y Serrano mientras aguardan la elección de Sagasta ante un cuadro del puente de Alcolea (17-7-82); o en una caricatura de *El Motín* (19-3-82) que de nuevo muestra a Moret, en este caso sosteniendo en una mano el gorro y en la otra la corona, sobre una leyenda elocuente: «Cómo se forma un partido». Este recurso se combinó a veces con el desdoblamiento del rostro del personaje satirizado, que deviene bifronte para evocar las dos caras de un Jano también con tocado mixto, extremo bien representado en

² Votos republicanos antropomorfizados y con gorro frigio para denunciar los manejos de Sagasta en el ministerio de la Gobernación, *La Flaca*, 18-2-1871 (vid. la imagen en el capítulo 9, p. 258).

una escena de *El Loro* (9-7-1881) protagonizada por Serrano y con un irónico título al pie: «El nuevo partido. Navegando entre dos aguas».

El mismo propósito se lograba colocando un gorro frigio de manera sarcástica. En esto la Restauración vuelve a mostrarse pródiga. En una aleluya biográfica de Moret que publicó *Don Quijote* (13-4-94), se denunciaba su oportunismo con una viñeta en la que llevaba puesto uno gigante, dando a entender en sentido figurado que le venía grande: «Para tener más prestigio / se encasquetó el gorro frigio». Otras veces, sin que el personaje objeto de la burla lo lleve puesto, el gorro se incorpora de alguna forma en la composición, como en una caricatura de *El Motín* (6-5-1883) que muestra a Castelar dibujando una alegoría tan esperpéntica como hiperbólica de su deseada República posibilista; el resultado es un grotesco pastiche que lleva por cubrecabezas un engendro frigio-monárquico-clerical al que sirve de apostilla la leyenda: «Mientras más la retoca, peor queda». O también la que representa a Serrano en *El Loro* (4-11-1882) ofrendando un radiante exvoto que de nuevo amalgama las dos formas de gobierno, en una escena que se desarrolla en un «templo de infieles» repleto de simbolismo. Otras muchas estampas, en fin, ridiculizan y deslegitiman a quienes entonces son tenidos por apóstatas que traicionan la democrática Constitución de 1869 para abrazar la doctrinaria de 1876.

También en el Sexenio, el gorro frigio le sirvió igualmente al caricaturista para ironizar sobre alguna postura o conducta de monárquicos que favorecía a los republicanos o podía, de alguna forma, sintonizar con sus aspiraciones. Es, en esencia, lo que se observa en una viñeta de *Gil Blas* (3-12-1871) que presenta a los radicales en el circo Price con gorro frigio mientras gritan «¡viva el Rey!», como si quisiera subrayar la contradicción de seguir defendiendo la monarquía cuando sostenían unos planteamientos e ideas muy avanzados en otros temas (ilustración 9). Se publicaba justamente después del masivo y exitoso mitin electoral del 26 de noviembre, en el que, como ha explicado Higuera (2016: 229-230), se mostraron partidarios «de la democratización del Estado y de la integración del «cuarto estado» en la vida política», aunque la deseaban tutelada por las clases medias, de acuerdo con una noción de pueblo más bien mesocrática. Otro uso sarcástico del gorro es el que se observa en una composición de *La Madeja Política* (17-1-1874) que, poco después del golpe de Pavía, recoge en una baraja y con esa prenda a los integrantes del nuevo Gobierno presidido por Serrano, ironizando sobre el nulo, efímero o accidental republicanismo de todos (Sagasta, Martos, Serrano, Topete, Echegaray, Zavala...). Para reforzar el mensaje, coloca junto a ellos

unos fósforos en cuyo estuche luce una canónica alegoría de la República: «Ponemos en conocimiento de nuestros lectores que la caja de cerillas no pertenece a ninguno de estos señores» (ilustración 10). Esa alegoría de la República, ya difundida en *La Flaca*, había adornado la etiqueta de cajas de cerillas reales –como puede comprobarse en la que reproduce G. Capellán en la Introducción a este volumen–. En las caricaturas no hay, por tanto, figura republicana en la que falte el preceptivo gorro frigio que permita identificarla; pero, al mismo tiempo, quienes lo llevan no siempre son republicanos, debido a su empleo mordaz de forma ocasional.



Ilustración 9. Radicales en un mitin del circo Price. Una lectura que puede hacerse de la forma en que se les representa, con el gorro frigio y dando vivas al rey, es que, dado lo avanzado de los planteamientos sostenidos en ese acto, sólo les falta renunciar a la Monarquía para hacerse republicanos. *Gil Blas*, 3-12-1871. Colección GCdM.



Ilustración 10. Tras el golpe de Pavía, toma las riendas del Gobierno un grupo de diputados cuyo republicanismo pone en duda la caricatura mediante un uso sarcástico del simbolismo republicano. *La Madeja Política*, 17-1-1874. Colección GCdM.



Otra categoría de usos del gorro frigio la integran sus representaciones exentas, en las que no funciona como tocado de nadie y el sentido de sinécdoque visual alcanza su máxima expresión: el todo queda simbolizado exclusivamente por la parte. De esta modalidad hay también muchos ejemplos, pero como muestra pueden servir algunos de *Gil Blas*, que al fin y al cabo es la publicación que ya en vísperas de La Gloriosa «confirma la mayoría de edad de la prensa satírica ilustrada con caricaturas» (Laguna, 2003: 116-117). Así, en la escena donde una alegoría del periódico ofrece el gorro a sus lectores en fechas navideñas como «único aguinaldo al alcance de su bolsillo», evidenciando sus inclinaciones republicanas (31-12-71)³. O la que lo representa a modo de sol radiante y esperanzador en el horizonte, con un tácito sentido regenerador, mientras una alegoría de España tocada con la corona mural barre «las dos coaliciones», entre las que se distingue la silueta de Sagasta gracias a su inconfundible tupé (24-3-72). Este asequible símil visual consistente en presentar a los enemigos arrollados por la escoba, ya conocido en el XIX (Doizy, 2016: 15), será luego frecuentemente reutilizado en la propaganda del siglo XX, como es sabido, en diferentes contextos y al servicio de causas variopintas. También resulta muy elocuente la ilustración de *La Campana de Gracia* (15-1-1871) protagonizada por una alegoría masculina del padre tiempo que, ejerciendo de traperero, recoge emblemas políticos y arroja a un saco todos los que considera inservibles; pero ante el gorro frigio se detiene y no lo juzga desechable («es bó y 'm pot servir»; ilustración 11). En fin, cabría añadir las numerosas referencias electorales donde los republicanos quedan reducidos a un gorro (igual que los carlistas a la boina), ya que no siempre se recurrió a figuras que portan esa prenda; y cuando se hacía, tampoco eran necesariamente personas, como ilustra la animalización por la que optan otras caricaturas (así en *La Flaca*, 19-3-1871, que recoge el momento en que, para desquiciamiento de Sagasta, irrumpen en el ministerio de la Gobernación un mastín republicano y un gato carlista).

La presencia del gorro frigio en las caricaturas principales es sin duda el aspecto más conocido y popular de su circulación en la prensa satírica ilustrada, pero hay que recordar que a menudo los símbolos políticos se deslizaban asimismo en viñetas o dibujos más secundarios, a veces intercalados entre los textos. De ello también podrían seleccionarse tres ejemplos: el hombre tocado con gorro frigio que usa como blanco una corona en *El*

³ Un gorro frigio radiante hace de sol regenerador en una escena protagonizada por una alegoría de España que barre a varios políticos entre los que destaca Sagasta. *Gil Blas*, 24-3-1872 (vid. la imagen en capítulo 11, p. 289).

Cobete (17-11-1872), escena que admitiría una inversión de términos si el propósito del caricaturista fuera antirrepublicano; la particular interpretación de un eclipse que insertó el almanaque de *Lo Xanguet* para 1871, en la que, tras antropomorfizar los dos cuerpos celestes, un sol monárquico patea en el trasero a una luna republicana (ilustración 12); y, en el almanaque de la misma revista para 1870, una vez más el gorro frigio radiante como único horizonte regenerador tras la monarquía –simbolizada por una corona que cae– para revitalizar a la protagonista de la composición, España, encarnada por la característica alegoría maltrecha junto a su león famélico, deslucida matrona que se inscribía en una tradición inaugurada en los años treinta por *El Sancho Gobernador*, como han señalado Orobon y Lafuente (2021: 18-19).



Ilustración 11. Una alegoría del padre tiempo, convertido en trapero, desecha numerosos símbolos políticos, pero hace una excepción con el gorro frigio. *La Campana de Gracia*, 15-1-1871. Colección GCdM.



Ilustración 12. La luna y el sol, antropomorfizados, se politizan mediante el gorro frigio y la corona para esta particular interpretación de un eclipse. Almanaque de *Lo Xanguet* para 1871. Colección GCdM.

Dentro de las revistas satíricas tampoco hay que subestimar la importancia de los pasatiempos, una discreta sección que normalmente pasa inadvertida. Los dibujos que acompañaban jeroglíficos, charadas y otros entretenimientos incluyeron un sinnúmero de emblemas políticos que debieron de resultar familiares al menos para los lectores más duchos en la resolución de este tipo de acertijos (Sánchez Collantes, 2017: 150-151). Aquí el gorro frigio aparece en ocasiones caracterizando alegorías o figuras, pero también de manera exenta (*La Flaca*, 18-2-1871 y 11-6-1871). En cualquier caso, su recurrencia contribuyó igualmente a fijar muchos emblemas políticos en el imaginario colectivo; y además, en la investigación iconográfica de hoy en día, estos pasatiempos sirven de piedra de Rosetta para aclarar el significado de representaciones dudosas. El gorro frigio, en fin, también se empleó a veces con funciones aparentemente ornamentales, integrándolo en cenefas u orlas más o menos vistosas entre motivos florales, geométricos u otros, casi siempre con una función rectora y organizadora de espacios.

UNA PRENDA-BANDERA Y CONTRAPUNTO DE OTROS SÍMBOLOS

El gorro frigio hacía las veces de bandera política en las calles, connotación que adquiere igualmente en las caricaturas al presentarlo en oposición a otros símbolos. Ocurre, por lo pronto, con la corona real. ¿Monarquía o República? Bastaban el gorro y la corona para representar gráficamente la disyuntiva. Se trata de dos emblemas antagónicos recurrentes, como encarnación de las dos principales formas de Estado cuyos simpatizantes, a su vez rivales, se disputaban el poder en la España del momento. Pero no hay que olvidar que en otros países la semántica de las imágenes resultaba muy parecida, tal y como se aprecia en distintas viñetas de la prensa cubana sobre la vida política en Francia: tanto si el gorro frigio se presenta en contraste con la corona, según la que muestra a Thiers en una Asamblea dividida entre la izquierda republicana y la derecha monárquica (*Juan Palomo*, 15-12-1872; ilustración 13); como si lo hace frente al bicornio bonapartista, por ejemplo librando un duelo (*El Moro Muza*, 18-10-1874), o conformando la encrucijada que debe afrontar una resignada alegoría de Francia que no parece contenta con ninguno de «estos dos adornos» (*Juan Palomo*, 28-4-1872; ilustración 14).



Ilustración 13. La caricatura muestra a Thiers dividido entre los republicanos de la izquierda y los monárquicos de la derecha, que le instan a tomar el gorro frigio y la corona respectivamente. *Juan Palomo*, 15-12-1872. University of Miami Libraries, Cuban Heritage Collection.



Ilustración 14. Una alegoría de Francia lamenta que se la aboque a elegir entre la República (gorro frigio) y un régimen bonapartista (bicornio). *Juan Palomo*, 28-4-72. University of Miami Libraries, Cuban Heritage Collection.

Existían, pese a todo, otros cubrecabezas antagonistas: la mitra, por ejemplo. También, desde luego, la ya citada boina carlista, frecuentemente mezclada en las escenas con otros atributos clericales y a menudo presentada en oposición a los elementos republicanos (por ejemplo, en *La Correspondencia del Diablo*, 23-3-1873); sin que esto sea óbice para su aparición coligada en las coyunturas electorales en que se dio esa confluencia (en *La Campana de Gracia*, 17-3-72). O incluso el sombrero de copa si se percibía como una prenda burguesa, de orden, frente al gorro frigio como encarnación de un republicanismo de base más popular. Algo así parece desprenderse de unas viñetas del almanaque de *Lo Xanguet* para 1871, o de la famosa escena de *La Flaca* (1-5-1873) en la que un partidario de la formulación unitaria (con sombrero de copa) y otro de la federal (con una barretina asimilable al gorro frigio) importunan sin parar a la alegoría de la República; composición de la que, por añadidura, circuló una tosca copia en las cajas de cerillas de la época que reproducía hasta los iconotextos de la original (puede verse reproducida en la Introducción a este volumen).

En las calles, paralelamente, el gorro frigio permitía también republicani-
zar tanto espacios como monumentos, tal y como se hizo en 1873 con la esta-
tua de Mendizábal de la plaza del Progreso, a la que colocaron una bandera
y la prenda que nos ocupa. De hecho, en el Sexenio se libraron auténticas
batallas rituales por la ocupación simbólica de los espacios públicos (Sánchez
Collantes, 2019), incluyendo las medidas dirigidas a la transformación visual
de la ciudad, como había ocurrido en otras épocas y sucederá en el futuro:
retirada de emblemas, calles rebautizadas, etcétera (Radcliff, 2004: 216). En ese
contexto, la función del gorro-bandera resulta muy significativa en las mani-
festaciones o en actos públicos en los que se adoptaron unas escenografías
cuidadas. Además de su eventual uso por parte de algunos asistentes que lo
portasen como tocado, el gorro frigio remataba con frecuencia los estandartes
y los mástiles de las banderas. Muchos grabados testimonian este fenómeno
desde el otoño de 1868, también en publicaciones extranjeras, aunque so-
lían basarse en bocetos de autores españoles. Dos buenos ejemplos, ambos
realizados a partir de un croquis de M. Padró, se publicaron en el parisino
Le Monde Illustré (12-12-1868 y 17-7-1869): uno plasma la multitudinaria ma-
nifestación celebrada en Barcelona a finales de noviembre de 1868; el otro,
en la misma ciudad, el homenaje al periodista Francisco de Paula Cuello y
Prats, que había sido asesinado en 1851 por la llamada «ronda de Tarrés». En
ambos casos los gorros frigos se ven por todas partes. Y no es ocioso cotejar
esas ilustraciones con las caricaturas, porque los dibujantes que residían en
las ciudades también encontraron la inspiración en las movilizaciones que
presenciaron, y algunos incluso esbozaron sus croquis *in situ*. De hecho, en
lo que se refiere al uso de los gorros, en las imágenes de la prensa satírica
se observan escenografías que arrojan un parecido notable, *mutatis mutan-
dis*, con lo que recogen las ilustraciones de las manifestaciones y protestas
multitudinarias. De muestra pueden servir una de *La Flaca* (13-12-72) y otra
de *La Correspondencia del Diablo* (2-3-1873), constatándose en ambas el
uso como prenda y también como remate de estandartes o banderas. Ni que
decir tiene que, en estos casos, la función del gorro frigio rebasa con mucho
lo puramente ornamental, por más que en determinados actos o espacios
pudiera ser visto por muchos como un simple elemento decorativo.

The revolution in Spain. *The Illustrated London News* (29-12-1868). Colección GCdM.



The revolution in Spain (1868) coloreada a mano posteriormente. Colección GCdM.



Téngase en cuenta, por último, que el gorro frigio fue uno de los símbolos republicanos que históricamente cumplieron un papel integrador, en el sentido de que, en principio, no funcionó como emblema de una facción en concreto. Hasta podía ser compartido por el republicanismo no federal, según ilustra la famosa caricatura de *La Flaca* (19-6-70) en la que Eugenio García Ruiz, del lado español, y el duque de Saldanha, del portugués, experimentan para conseguir una «República Ibérica Unitaria Conservadora»: dentro del matraz de laboratorio se encuentra una figura, Prim, que porta el consabido gorro. Dicha concomitancia simbólica encierra cierta relevancia, pues autores como Pamela Radcliff (1997: 312-313) consideran que ni siquiera la Segunda República mostró gran capacidad en este sentido de «crear o sostener un conjunto de símbolos y rituales suficientemente fuerte para convencer a los ciudadanos de a pie de su visión de la nación española: no apareció nada comparable a la Marsellesa, el gorro frigio, Marianne o la toma de la Bastilla»; de todo lo cual resultó que el nuevo régimen de 1931, «en términos simbólicos, emitía una señal identificadora muy débil».

Esa facultad integradora, de todas formas, precisa alguna matización. Cabría aclarar que efectivamente se dio en los casos de representaciones del gorro que podrían denominarse neutras o puras, es decir, en las que la prenda no se acompaña de ningún otro atributo o distintivo. Ahora bien, tanto en las caricaturas como en las calles, durante el Sexenio hubo gorros que presentaban algún emblema yuxtapuesto, destacando el monograma R. F., alusivo a la República Federal y que muchos lucieron bordado. En este caso se introducía un elemento diferenciador que levantó suspicacias en otros sectores del republicanismo. En los gorros de varios presos políticos encerrados en Cádiz en 1870, por ejemplo, podía leerse «D. F.» (Deportados Federales) y «R o M» (República o muerte), según informaron en *La República Ibérica* (3-7-1870). Elías Reclus (2007: 48) ya había visto las iniciales R. F. en San Feliú en los primeros días de noviembre de 1868, exhibidas por «jóvenes de ambos sexos [...] en la gorra o en un brazal». Todavía en los años inmediatamente posteriores, esta modalidad del gorro frigio parece encerrar a veces una connotación miliciana, como parte del uniforme de quienes se mostraban dispuestos a defender el orden republicano-federal incluso con las armas. Los propios republicanos veían la boina de los carlistas también como una «prenda de su uniforme» (*Las Dominicales del Libre Pensamiento*, 11-2-1888). En las caricaturas tampoco faltan ejemplos de gorros frigios que encarnen una modalidad concreta de República, pero el dibujante siempre ha de recurrir a siglas o mensajes textuales que aclaren la significación, como ilustra la viñeta de *Juan Palomo* (8-3-1874) en la que una alegoría femenina

de España se lamenta ante la pila de tocados que se levanta ante sus ojos y que sintetizan las etapas políticas del Sexenio, recogiendo hasta tres variantes del gorro frigio correspondientes a otras tantas formas republicanas (federal, unitaria y conservadora): «Qué desgracia la mía! Todos estos sombreros he usado en poco tiempo, me han costado un dineral y ninguno me viene bien» (ilustración 15).



Ilustración 15. La alegoría de España se lamenta porque no le va bien ninguno de los tocados que se amontonan en la pila, donde se incluyen tres formulaciones de la República que el dibujante sólo es capaz de representar variando los textos de los gorros frigios. *Juan Palomo*, 8-3-1874. University of Miami Libraries, Cuban Heritage Collection.

Se puede concluir que, si bien la difusión original del gorro frigio no se le debe atribuir a la prensa del Sexenio, puesto que su empleo en las calles era anterior –al menos por parte de una minoría concienciada de su significación–, sí que puede afirmarse que las publicaciones satíricas ilustradas, con sus notables tiradas y en un contexto de mayor libertad para su desenvolvimiento, contribuyeron a multiplicar su circulación, a socializar el emblema masivamente y, muy en particular, a fijar significados en el imaginario colectivo. Agente movilizador y protagonista destacado de múltiples escenografías, cuando se proclamó la República de 1931 poca gente en España desconocía lo que representaba esta prenda.

13. LA (DE)CONSTRUCCIÓN DEL ESTADO Y SUS MODELOS EN LA CARICATURA POLÍTICA DEL REINADO ISABELINO

Ainboa Gilarranz-Ibáñez
CREC / Université Sorbonne Nouvelle

El reinado de Isabel II fue el periodo en el que se consolidó el Estado nacional contemporáneo. Uno de los elementos esenciales para el desarrollo de este proceso fue la promulgación de la Constitución de 1812 y de las consiguientes cartas magnas que fueron aprobándose a lo largo del siglo XIX. Dentro de esta ley máxima se definía la organización y política del Estado nacional, conformado por instituciones que poseían un poder cedido por la soberanía nacional. Así, las diversas culturas políticas contemporáneas configuraron modos de entender el Estado. Moderados, demócratas, socialistas, republicanos, carlistas, etc., construyeron sus propias *culturas de Estado*, es decir, lo que a su entender era el Estado nacional y su proyección por medio de un universo simbólico conformado por ritos, lenguajes y discursos (Pan Montojo y Pro, 2016: 14).

Los diversos modelos estatales se diferenciaban esencialmente en la concepción y la lucha de poder entre el legislativo y el ejecutivo; junto al papel que desempeñaban en el campo político las Cortes y la Corona, especialmente la figura del monarca. Dentro de este juego de equilibrios entre ambos poderes e instituciones también participaban los distintos modelos de organización caracterizados por unas tendencias más «moderadas», «progresistas», «constitucionales» o «administrativas». (Portillo Valdés, 2002: 299). Fue este último modelo el que se instauró en España, especialmente desde la Década Moderada (1844-1854), aunque su origen se encuentra en el reinado de Fernando VII. Durante sus últimos años de gobierno, personalidades políticas como Javier de Burgos, Luis López Ballesteros y Pedro Sainz de Andino teorizaron sobre un modelo de Estado identificado con la Administración. El Estado administrativo establecía una jerarquía territorial

–central, provincial y local– que servía a los gobiernos como herramienta de control en sus funciones como representantes de la soberanía nacional. Este orden jerárquico también regía a las instituciones estatales por medio de una administración pública que se ponía al servicio del poder ejecutivo con el objeto de trasladar sus órdenes y mandatos a todo el conjunto nacional. La consolidación y el perfeccionamiento de este modelo llegó a partir de 1840, especialmente durante los gobiernos moderados, por medio de los escritos de Alejandro Oliván, quien en su obra *De la Administración pública en relación a España* teorizó sobre la construcción de un «Estado grande» constituido por una amplia red de funcionariado. Gracias a una fuerte plantilla de burócratas, la acción del Estado alcanzaría cada rincón del país e incluso podría intervenir tanto en el ámbito político como en el económico, social y cultural (Pro, 2019: 290-303).

El Estado no pertenece únicamente al ámbito institucional o jurídico, como se había analizado tradicionalmente hasta la llegada del giro cultural en la historiografía contemporánea. A partir de la década de los 90 del pasado siglo, en el estudio de la construcción de los estados nacionales se ha observado que los modelos de Estado también poseen una dimensión social y cultural. Los proyectos estatales no están predeterminados, corresponden a un debate entre ideologías, colectivos y grupos sociales que van dando forma a un conjunto de prácticas políticas (Cruz Martínez, 1995: 83). Son necesarias transformaciones del ámbito cultural con las que la ciudadanía interiorice la legitimidad del poder del Estado, así por medio de la educación, el lenguaje, o los discursos visuales se naturaliza una realidad mediada y condicionada estatalmente (Pro, 2016: 1-3). Por ello, a partir de la Década Moderada, se utilizaron las bellas artes –pintura, escultura y arquitectura– como herramientas con las que construir un lenguaje visual con el que identificar el modelo del Estado administrativo. Este código visual se observó en proyectos culturales como la colección litográfica *Monumentos arquitectónicos de España*, guías y literatura de viaje en donde se plasmó la jerarquización territorial promovida por Javier de Burgos desde 1833; un código visual desde el que se difundía la autoridad y el control del Estado por todo el territorio nacional. Este lenguaje visual se completó con la representación del Estado liberal por medio de universos simbólicos e iconos urbanos como el Congreso de los Diputados, identificado como espacio neurálgico del sistema estatal (Gilarranz, 2019: 110-170). Parte de este universo simbólico conformó lo que puede considerarse como la representación *oficial* del Estado liberal, es decir, un código iconográfico difundido por las instituciones estatales por medio de proyectos culturales y artísticos avalados desde la Administración.

No obstante, el modelo promovido por los moderados no fue el único defendido entre las culturas políticas del liberalismo. Las diferencias entre los distintos grados de poder que se establecían para el ejecutivo y para el legislativo crearon otros modelos alternativos. Mientras el moderantismo centraba mayor poder en el ejecutivo, controlado por el monarca, los progresistas «preferían rodear a la Corona de instituciones de raigambre republicana» (Zurita, 2009: 160). Por otro lado, mientras el sistema moderado apostaba por un Estado identificado con la Administración, caracterizado por una jerarquía territorial y una fuerte centralización, otras tendencias liberales defendían una mayor autonomía para los poderes locales y municipales, como fueron las tendencias progresistas, federales y democráticas (Calatayud, Millán y Romeo, 2016: 28; Portillo, 2002: 301). Los defensores de estos otros modelos de Estado también tomaron las artes como herramientas desde las que representar su diseño ideal y trasladarlo a la ciudadanía. A partir de la segunda mitad del siglo XIX se observa una batalla simbólica en la que se enfrentan los lenguajes representativos de las diversas culturas de Estado en disputa. Uno de los principales escenarios en el combate iconográfico fue la prensa satírica ilustrada; en sus páginas se distorsionó el modelo de representación oficial con el objeto de reflexionar sobre el mismo, criticarlo y ofrecer modelos alternativos.

En este capítulo analizo la lucha simbólica desarrollada en la prensa ilustrada, principal vitrina de exposición de la caricatura moderna, como bien indican Marie-Angèle Orobon y Eva Lafuente (2021:17). El estudio examina principalmente cabeceras procedentes de los principales núcleos de edición nacional como fueron Madrid y Barcelona, pero también incorpora caricaturas publicadas en periódicos de otras regiones para que la muestra analizada posea una mayor diversidad territorial. Por otro lado, también se ha procurado mantener la pluralidad de firmas, es decir, el estudio de caricaturas procedentes de distintos ilustradores. Aun así, hay que tener en cuenta que gran parte de los dibujantes satíricos formaban parte de grupos ideológicos frustrados por el liberalismo moderado. Trabajaban para publicaciones cuya línea editorial estaba marcada por ideales progresistas y especialmente republicanos. Es por ello, que las caricaturas que se analizan tienen un fuerte componente antimonárquico y en favor del modelo republicano. Se han acotado los años de estudio entre los previos a la llegada de La Gloriosa hasta la proclamación de la Primera República. Se ha seleccionado este espacio temporal debido a: por un lado, los pocos periódicos satíricos editados en España antes de la llegada de la Revolución de 1868 y, por otro lado, porque el periodo central del reinado isabelino es el momento de construcción del

Estado liberal; hasta la década de los 60 del siglo XIX y años posteriores no se encuentra cierta consolidación de la estructura estatal y, por lo tanto, la traslación de este modelo a la ilustración satírica con el objeto de criticarlo y pensar en otros diseños alternativos.

LOS IMPOPULARES DEL ESTADO: EL EMPLEADO Y LA EMPLEOMANÍA

Mientras que en Francia el Estado y la nación se identificaron y representaron por medio de la alegoría de la República francesa, en España hubo una clara diferenciación iconográfica a la hora de ilustrar la nación y su forma de gobierno (Reyero, 2021: 153). Entre las cabeceras satíricas españolas no encontraremos la representación alegórica del Estado liberal, sino que los ilustradores satíricos se servirán de la caricatura política para criticar y dinamitar los pilares del Estado administrativo instaurado paulatinamente por los moderados. Así, fueron atacando las principales características de este modelo y ridiculizaron sus bases fundamentales, como ocurrió con la figura de los empleados públicos.

En su obra *De la Administración en relación a España*, Alejandro Oliván planteó la necesidad de constituir una burocracia eficaz formada por numerosos funcionarios, perfectamente organizados jerárquica y centralizadamente, gracias a los que se propagaría la acción del Estado por toda la nación. La burocracia se convertiría en el engranaje principal del modelo administrativo, ya que permitiría ejercer al Gobierno un control de todo el territorio desde un punto central. Es por ello habitual identificar el proceso de construcción del Estado administrativo con la expansión y especialización de una burocracia estatal (Pro, 2016: 28-29; Pro, 2019: 339-340). Por lo tanto, uno de los primeros elementos con los que se identificó al Estado liberal fue la figura del funcionario o empleado.

A mediados del siglo XIX, Juan Rico y Amat en su *Diccionario de los políticos* describía al funcionario como aquel «que toma alguna parte en las funciones del teatro político». Esta figura, satirizada desde finales del siglo XVIII, estaba en su origen vinculada al concepto de *hombre de Estado* dieciochesco, es decir, un trabajador institucional, un administrativo político cuyas actuaciones y comportamiento eran, o debían ser, ejemplares, pues sobre él se delegaba parte del poder regio. Estos cargos del cuerpo político solían ocuparlos personas de confianza de la Corona que reunían las cualidades morales y profesionales necesarias para ostentar el cargo (Molina, 2013: 98-99). Con el paso al sistema liberal, estas cualidades se mantuvieron como

esenciales para los cargos públicos, con la diferencia en que el nombramiento era por parte de los dirigentes políticos y no del monarca. Sin embargo, la posición de estos *hombres de Estado* se fue desprestigiando. Los empleados fueron desprestigiados socialmente desde los primeros años de la llegada del sistema liberal; comenzó a circular la idea de que su adhesión al nuevo sistema no era por principios sino para asegurarse un futuro económico y profesional dentro de la Administración. El deseo de conseguir un puesto entre la burocracia estatal se conocía popularmente como *empleomanía*, definida por el diccionario de Rico y Amat como un fenómeno al que se adscribían «la mitad por lo menos de los españoles» (Rico y Amat, 1855: 179). El empleado era catalogado como un ente parasitario que vivía del presupuesto estatal, una figura clave de las clases medias del liberalismo en donde se reunían los males del modelo estatal: clientelismo, amiguismo, carencia de ideología, ineficacia y corrupción (Fuentes, 2002b: 272-273). Y fue a partir de este tipo social desde el que los ilustradores satíricos criticaron uno de los pilares esenciales del Estado administrativo.

CRÓQUIS SOBRE LA EMPLEOMANÍA.



Medicina presupuestiva.

Grupo de escorpiones aplicado á la boca del estómago... de cualquier ministro.



Manera muy decente que hoy usa en la oficina del Estado, un liberal templado, al saber cómo marcha su expediente.



Impresión que experimenta un capitalista de real órama, al ver metida del papiro el pliego en que le suenan que han tenido á bien imprimirle el comodoro.



Cosas del día.

—Sea enhorabuena, amigo!
—Bahi! No me has dado más que 20.000 rs.
—¿Y le parece á Vd. poco?
—Si tenía ya 24.000 con Gonzalez Bravo.



—¿Cielos! ¿Y qué arrojaditas ha dejado los expedientes mi antecesor? Yo creía que ser empleado era solo cobrar.



—Yo sé que algunos se han cobrado por la tremenda. En cuanto llegue el ministro le arrimo dos palos.

En diciembre de 1868, *Gil Blas* publicaba «Cróquis sobre la Empleomanía» (ilustración 1), una pieza satírica formada por seis escenas en las que su autor, Francisco Ortego, resumía en tono irónico los males de este fenómeno. Las ilustraciones representaban a los trabajadores públicos como perezosos y corruptos, como indicaba una de las pequeñas ilustraciones titulada «Cosas del día». Su leyenda transcribía la conversación entre dos empleados: «—¡Sea enhorabuena, amigo! / —¡Bah! No me han dado más que 30.000 rs. / —¿Y le parece á Vd. Poco? / —Si tenía ya 24.000 con González Bravo». A su lado, otra imagen representa una oficina ministerial completamente desorganizada con documentos esparcidos por todo el inmobiliario ante lo que un nuevo empleado exclama: «—¡Cielo! ¡Y qué arregladitos ha dejado los expedientes mi antecesor! Yo creía que ser empleado era solo cobrar». Esta imagen del administrativo que solo quiere recibir su sueldo sin apenas trabajar se convirtió en la esencia de este tipo social. Incluso el propio Ortego los describió como «grupo de sanguijuelas aplicado a la boca del estómago...de cualquier ministerio», dentro de este *cróquis* sobre la empleomanía.

El empleado se transformó en una figura esencial para describir a la sociedad liberal. Ortego utilizó habitualmente este tipo social en sus ilustraciones; dentro de sus álbumes editados durante el Sexenio Democrático, *Menestra* y *La Criatura*, publicó varias piezas protagonizadas por los empleados públicos y especialmente destinadas a criticar el *camaleonismo* o el «cambio de chaqueta» en función de quien gobernase. Este era uno de los grandes problemas a los que se enfrentaba la plantilla administrativa, la existencia de un estrecho vínculo entre su puesto y el poder político confundiéndose en muchas ocasiones su perfil de burócrata con el de político profesional (Fuentes, 2002: 273; Albuera, 1990: 60). Ortego utilizaba en esta crítica social todo el ingenio y herramientas pictóricas que tenía a su alcance. Así, en dos números de *El Fisgón*, publicados en julio de 1865, ridiculizaba al empleado representándolo al estilo de una sombra chinesca con tres chaquetas superpuestas en el ejemplar número 16: «Voy al ministerio; si no les convengo con una casaca, les convendré con otra. Casualmente tengo varias para mudar la que me convenga». Y en el número 17 por medio del uso de la teoría fisionómica, muy popular desde finales del siglo XVIII (Baridon y Gredón, 2015: 28-31). Dentro de la cabecera se publicó *La Fisonomo-política*, una galería de doce retratos a través de la que se resaltaba la falta de lealtad política entre el funcionariado. Cada uno de los retratos hacía referencia a un tipo político como el «liberal de corazón», el «moderado», el «republicano rojo», el «unionista», entre los que se encontraba el «Ministerial de 4.000 rs. anuales».

Ser empleado también tenía su parte negativa personificada en el *cesante*. El trabajo de la Administración quedaba atado al devenir político. Cada cambio de gobierno solía desembocar en la salida de trabajadores públicos mientras un grupo, favorable a la nueva dirección gubernamental, se incorporaba en el organigrama administrativo. Este sistema fue ampliamente criticado durante todo el siglo especialmente por parte de literatos, que solían formar parte de las filas de los empleados (Sánchez García, 2017: 17-22). El trabajador público se intercambiaba la etiqueta de empleado y cesante en función del partido político en el poder y por ello, ambos tipos sociales se convirtieron en una de las bases de la sociedad liberal. Junto a Ortego, otros ilustradores representaron al empleado y su alter ego, el cesante, con el objeto de analizar y criticar el devenir de las clases medias españolas cuya vinculación a la estructura del Estado era tan necesaria para su supervivencia. Un ejemplo lo encontramos en las ilustraciones de Manuel Cubas publicadas en *El Mundo Cómico* entre octubre de 1872 y marzo de 1873. CUBAS –como firmaba este dibujante– resaltó en un conjunto de cinco caricaturas, tituladas «Los Empleados», la precariedad, el favoritismo y el clientelismo que sobrevolaba entre el funcionariado: «— He oído decir que te van á colocar. / —Sí, en San Bernardino» conversaban dos empleados en la ilustración publicada en octubre de 1872. El dibujante utilizaba la referencia al asilo de San Bernardo en Madrid –lugar en el que se ingresaban a los sospechosos de ejercer la mendicidad– para denunciar la pobreza que sufrían muchos de los empleados al ser expulsados de la carrera administrativa. Esta representación del empleado se completaba en una segunda escena: «—Por qué dexaste el oficiu de aguador, Rusendu? / —Porque mi primu el gobernador sacóme un destinu en el ministerio de Marina. / —¡Ah! ¡ya! Todu es cosa de agua» (ilustración 2). Los favoritismos y enlaces familiares también fueron clave en el desarrollo de la plantilla estatal. La demanda de puestos a conocidos fue habitual y era otro de los ataques que aparecían asiduamente entre las ilustraciones satíricas. En esta ocasión, la denuncia se vincula a otro de los pilares del Estado administrativo: la centralización. La falta de un empleo en las provincias fomentaba la migración y la búsqueda de un trabajo dentro de las instituciones gubernamentales asentadas en las capitales de provincia, como denunciaba irónicamente Ortego en otra de sus composiciones publicada en *Gil Blas*. La ilustración representaba a dos hombres y una mujer de rostros cansados, los tres se encuentran frente a la puerta del Ministerio de la Gobernación por la que asoma el ministro Nicolás María Rivero y escucha la demanda de la mujer: «...pues como el campo anda mal y mal y nus fríen con las contribuciones, hemos cogio el camino y nos hemos plantao aquí pa que les dé Vd. un empleico al chico y otro á mi pariente» (ilustración 3).



Ilustración 2. *El Mundo Cómico*, 1-10-1872. Colección GCdM.

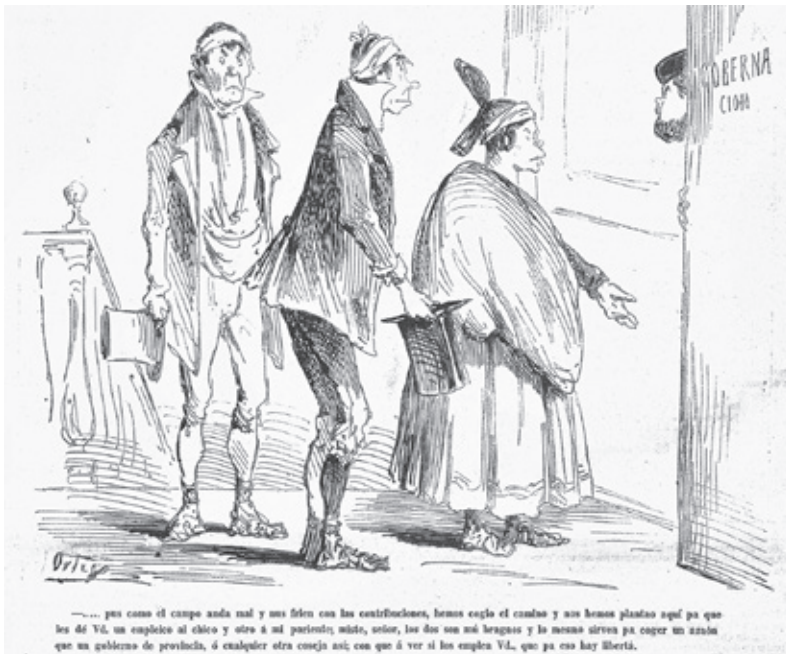


Ilustración 3. *Gil Blas*, 1-4-1870. Colección GCdM.

UN MODELO (DES)CENTRALIZADO

En 1849 se publicó *Madrid al Daguerrotipo* una sátira sobre el reinado isabelino y sus principales poderes políticos firmada por El Barón de Parla Verdades. En su capítulo destinado a «Los Ministerios y los Ministros» se indicaba lo siguiente:

«... estos no son [en referencia a los Ministerios y los Ministros], para hablar con exactitud, españoles, sino madrileños puros, cortesanos, única y exclusivamente de la corte. Parecerá una paradoja esto que acabamos de asentar como un hecho inconcuso; porque si el Gobierno de España, compuesto de los Ministerios y los Ministros, no es el Gobierno de Madrid sino el Gobierno de España, se deduce *á fortiori* que debe naturalmente estenderse [sic.] á toda ella, y no limitarse á aquel solo punto. Y sin embargo, ha sucedido por regla general, y aun sucede, aunque mucho menos que antes, lo contrario. El Gobierno es, en efecto, el Gobierno de España, pero no alcanza ordinariamente su esfera de acción más allá de la corte» (1849: 245-246).

El modelo centralizado fue clave en la construcción del Estado por parte de los moderados. Madrid se convirtió en la metáfora urbana con la que identificar el Estado administrativo. Las instituciones del poder estatal se instalaron entre las calles de la capital, cuyas sedes se ubicaron en imponentes edificios, símbolos para el culto al Estado. La Puerta del Sol y la calle Alcalá se convirtieron en las nuevas zonas de sociabilidad política con el emplazamiento de varias sedes ministeriales desde 1840. Especialmente simbólico fue la cartera de Gobernación instalada en el edificio de Correos desde 1847. Esta localización convirtió a la Puerta del Sol en el kilómetro 0, punto central del Estado con el poder de la Corte a la izquierda y el poder parlamentario a la derecha (Pro, 2019 :273-274; Valenzuela, 2001-2002: 359-363). Era el paso habitual de muchos empleados, un «paso obligado de cuantos por su interés o posición oficial han de acudir diariamente a las diversas dependencias de la Administración», indicaba el portavoz del cuerpo de ingenieros de caminos en 1859.

La característica centralización de este modelo estatal repercutió en su imaginario y representación. Ello se observa nuevamente en uno de sus pilares: la burocracia y sus trabajadores, quienes se transformaron en un arquetipo de la sociedad madrileña en los dibujos de Pellicer. Bajo el título «Tipos de Madrid», el ilustrador satirizó sobre la población de la capital por medio de dibujos como el descrito en el número 15 de *El Mundo Cómico*

(9 febrero 1873): «Concurrente asiduo á las tertulias de la Puerta del Sol. Exmilitar y exmpleado en el ramo de orden público». También formaban parte del imaginario social de Pellicer los cesantes como reflejó la caricatura publicada en junio de 1873: «-¿Con que cesante todavía? / -¡Todavía! / -¡Qué atrocidad! / -No, mejor puede Vd. Decir: ¡qué hambre!» (ilustración 4).

TIPOS DE MADRID, — por PELLICER.



—¿Con que cesante todavía?
 —¡Todavía!
 —¡Qué atrocidad!
 —No, mejor puede Vd. decir: ¡qué hambre!

Ilustración 4. *El Mundo Cómico*, 29-6-1873. Colección GCdM.

El modelo centralizado también quedó representado en el uso de las edificaciones de Madrid, especialmente el Congreso de los Diputados, como

telón de fondo en el que escenificar los problemas referentes a la gobernabilidad del Estado. Desde los primeros años del reinado isabelino, la cultura visual del liberalismo fomentó la aparición de sus principales sedes ministeriales y parlamentarias en aquellos eventos, ceremonias y conmemoraciones vinculadas con la práctica política. La Cámara Baja representaba en su discurso artístico y arquitectónico, tanto interno como externo, el régimen político instaurado en España desde 1835. Entre sus salas se representaban episodios de la historia de la nación, retratos de parlamentarios ilustres, alegorías de las provincias españolas y de los ministerios que formaban parte del entramado estatal. Su relato iconográfico se fue resignificando, pero en su conjunto constituyó un símbolo constante del Estado liberal independientemente de modelo de gobierno. El Palacio de las Cortes compartía protagonismo con otras edificaciones ministeriales, especialmente el Ministerio de la Gobernación. Sin embargo, en la prensa satírica ilustrada el gran protagonista fue sin duda el Congreso de los Diputados. A partir de *La Gloriosa*, la fachada de la Cámara Baja se alzó como principal escenario político en el que los ilustradores satíricos situaban a los personajes de sus obras. El frontispicio de las Cortes apareció en las composiciones con un claro mensaje político cuando el tema central de la caricatura trataba sobre un debate de dimensión nacional o una problemática sobre la gobernabilidad del Estado. Los ilustradores satíricos transformaron la fachada del Congreso en un signo con el que identificar el mensaje de la caricatura en clave nacional. (Gilarranz, 2021: 182-185).

La entrada de las Cortes fue un escenario habitual en la publicación satírica catalana *La Flaca*. Concretamente, en aquellas composiciones dedicadas a la búsqueda de un monarca para el trono de España tras la salida de Isabel II. En enero de 1870 el frontispicio del Congreso era transformado en un Belén navideño en el que se cobijaban España –en el papel de la Virgen María– y Salustiano de Olózaga –como José–; a sus pies se inclinaban los tres principales pretendientes a la corona española representando a los Reyes Magos: Antonio de Orleans, Carlos de Borbón y el hijo de Isabel II, Alfonso de Borbón. Los candidatos ofrecían sus regalos al niño Jesús, una inquieta República que no dejaba de moverse en los brazos de su madre (ilustración 5).

La salida de Isabel II planteó un debate sobre la gobernabilidad del Estado. La gravedad de los acontecimientos fue moldeada por los caricaturistas, quienes compusieron un espectáculo esperpéntico que llenó las páginas de la prensa satírica ilustrada (Bozal, 148; Muñoz Borrás y Orobon,

2021: 121-138). En marzo de 1870, se utilizaban nuevamente las Cortes para tratar la sucesión al trono. En esta ocasión, el Congreso se transformaba en el Teatro Nacional donde se representaba la zarzuela «Quiero ser rey». Lamentablemente, otro cartel anunciaba la cancelación del evento «con la anuencia de la autoridad». En la fachada de la Cámara Baja se anunciaba otro espectáculo: «Mi gozo en un pozo». En primer plano, Antonio de Orleans se despedía de los miembros del Gobierno provisional –Serrano, Sagasta, Topete, Figuerola– y daba por finalizada su candidatura al trono. La caricatura se publicaba una semana después del *Duelo de Carabanchel*, un enfrentamiento entre el duque de Montpensier contra Enrique de Borbón, primo de Isabel II. La muerte de este último en el duelo desencadenó la salida de Antonio de Orleans como pretendiente al trono de España (ilustración 6).



Ilustración 5. *La Flaca*, 9-1-1870. Colección GCdM.





Hasta la llegada al trono de Amadeo de Saboya, la búsqueda de un rey para España protagonizó la actualidad política y humorística. Y durante este tiempo, los ilustradores satíricos utilizaron la fachada de las Cortes asiduamente en sus composiciones. En ocasiones con un doble sentido, como solía hacer Tomás Padró, pero en otras solo para indicar al espectador que el tema representado ocupaba una dimensión nacional y estatal. Este uso simbólico de la Cámara Baja lo encontramos también en otros ilustradores, como Francisco Ortego, quien en sus álbumes sobre los acontecimientos de la Revolución de 1868 dedicó varias piezas a la búsqueda de un monarca. El Congreso era el destino final de una fila de candidatos trasladados a la sede parlamentaria ahorcajadas de los diputados que los habían seleccionado. Y en sus escaleras se disponían todos los pretendientes atemorizados por los leones guardianes de las puertas de las Cortes.

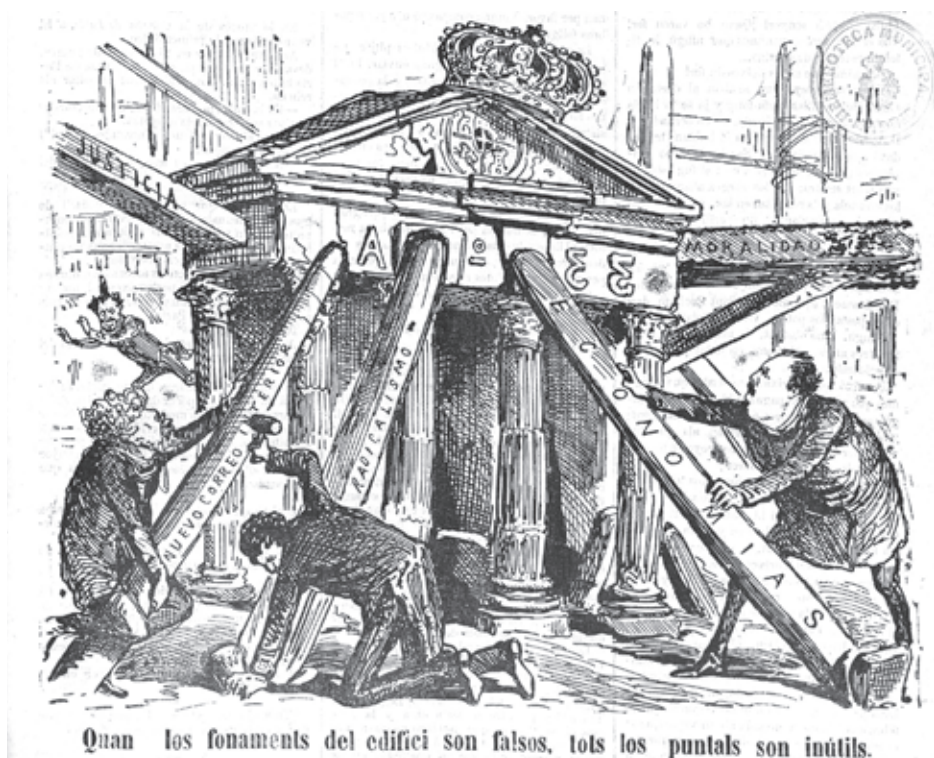


Ilustración 7. *La Campana de Gracia*, 20-8-1871. Colección GCdM.

Los caricaturistas solían mantener la arquitectura de la Cámara Baja intacta, sin apenas modificaciones. Sin embargo, hubo algunas excepciones

en las que el Palacio de las Cortes se convirtió en el protagonista central de la composición satírica. Este es el caso de la ilustración publicada por *La Campana de Gracia* en agosto de 1871. La fachada del Congreso quedó reducida a sus columnas, friso –en el que se había tallado «Aº 33 del revés»– y frontón, decorado con el escudo de España, sobre el que se depositaba una corona ladeada. El conjunto arquitectónico se ilustra fragmentado y tambaleante. En un intento de evitar el derrumbe, varias figuras –personalidades del ámbito político, puede apreciarse a la izquierda una figura que podría ser Manuel Ruíz Zorrilla y al fondo de la composición podría encontrarse Sagasta con su reconocido tupé– intentan contener el edificio con maderas en las que se lee: «moralidad», «justicia», «economías», «radicalismo» y «nuevo correo interior». El mensaje se completa con una breve descripción: «Cuando los cimientos del edificio son falsos, todos los puntales son inútiles». El mensaje en su conjunto representa las dificultades de los primeros meses de reinado de Amadeo I de Saboya y los intentos por mantener un gobierno de coalición que apoye al monarca tras el nombramiento de Ruiz Zorrilla como presidente del Gobierno un mes antes. La gobernabilidad del Estado se tambalea, y para el caricaturista de *La Campana de Gracia* –publicación republicana y anticlerical de Cataluña– la causa era clara: mantener el artículo 33 de la Constitución de 1869, aquel que mantenía la monarquía como forma de gobierno (ilustración 7).

La metáfora arquitectónica del Estado como un edificio a medio construir, e identificado con la sede de las Cortes, fue reiterativo en la prensa satírica. No sólo era utilizado por ilustradores de la prensa catalana o madrileña sino que ese uso simbólico aparece en las publicaciones de otras ciudades con tradición de prensa humorística como Sevilla con *El Padre Adam*, cabecera de corte republicano federal, aunque en sus inicios se etiquetaba de *liberal* y *apartidista* (Gutiérrez Jiménez, 2018: 5-6). Nuevamente en el contexto de la sucesión al trono encontramos la escena «El Coronamiento del Edificio» en la que se ilustra una estructura de madera con una polea a la mitad sobre la que están colgados Antonio de Orleans y Serrano –nombrado presidente del Consejo de Ministros del gobierno provisional–; ambos se tambalean sujetados a una cuerda, mientras un pequeño Alfonso de Borbón sujeta la chaqueta de Serrano con intención de que se descuelgue. Bajo sus cuerpos hay un gran punzón en el que puede leerse «Artículo 33». Una joven república, identificada por su gorro frigio, sostiene un cuchillo: «—¿Corto la cuerda, PADRE?», ante lo que el Padre Adam responde: «—No, hija mía; la cuerda se ha de romper ella misma y en cuanto le den un tironcito algo formal, verás el zarpazo que dan a los candidatos». Luis Mariani, ilustrador de esta cabecera,

también se opone al artículo de la Carta Magna de 1869. No es necesario que la joven República haga nada para perjudicar a los candidatos y a los líderes políticos a favor de la continuación monárquica pues, en opinión del dibujante, ellos mismos serán los que se atacarán mutuamente y dañarán el edificio (ilustración 8).

Mariani forma parte de un grupo de dibujantes militantes –entre los que se encuentran los mencionados Tomás Padró y Francisco Ortego– que vieron en la caricatura política el modo de reflexionar sobre el devenir de la nación con la llegada de la Revolución de 1868. Además de utilizar el humor para criticar la política nacional, a sus protagonistas y el modelo de Estado, las ilustraciones satíricas también sirvieron para ofrecer alternativas y nuevas posibilidades. De ahí que desde 1868 hasta 1873, muchos de los dibujantes satíricos utilizaron sus composiciones para identificar la República como modelo ideal de gobernabilidad estatal.



Ilustración 8. *El Padre Adam*, 23-5-1870. Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

LOS OTROS MODELOS ESTATALES: LA LLEGADA DE LA REPÚBLICA

La *centralización* era descrita en el diccionario político de Rico y Amat como «arrebato de sangre á la cabeza del cuerpo político, llamado *poder*, merced á ciertos reactivos que dejan frías y casi muertas á las extremidades. Tal es el sistema médico de los *moderados*; los *progresistas* tratan al enfermo de otra manera; quitan el calor de la cabeza y lo reparten entre todos los miembros» (1855: 99). Aunque ninguno de los modelos era el óptimo para el autor, describía una de las principales líneas de debate entre las posturas liberales en cuanto a la construcción del Estado. Aunque triunfó el modelo administrativo y centralizado, en el paso del antiguo régimen al régimen liberal se plantearon distintas posibilidades siendo el federalismo una de las posibles vías defendidas por los partidos del ala progresista, republicanos y demócratas. No es de extrañar que los dibujantes satíricos, favorables al republicanismo, considerasen la centralización del Estado como un mal nacional. Muestra de ello es la caricatura del *Padre Adam* en mayo de 1869. La imagen representaba una corrida de toros en la que el animal –el país– era herido por las banderillas de la «capitación», los «abusos», el «estanco», «las quintas» y la «centralización» (ilustración 9).

Los ilustradores satíricos vieron en el republicanismo, especialmente el federal, el modelo idóneo de Estado, contraponiéndolo al desarrollado desde el moderantismo. Hasta 1868, el sistema apoyado por demócratas y republicanos no consistía en una descentralización absoluta. Se trataba de un modelo jerárquico con un poder central que permitía ceder competencias económicas y administrativas a los poderes locales. El federalismo se entendía como un modelo que permitía la existencia de una ciudadanía participativa y vigilante de la actuación de las instituciones estatales por todo el territorio nacional (Peyrou, 2010: 266; 2014: 356-357). No sólo se consideraba un régimen de gobierno sino un modo de vida que permitiría la existencia de una sociedad más libre e igualitaria. Especialmente desde la difusión del pensamiento de Proudhon por parte de Pi y Margall, el federalismo se entendió como un modelo político-social que auxiliaría a las clases desfavorecidas y eliminaría las prácticas injustas vigentes en la sociedad, como las quintas (Ayzagar y Capellán, 2002: 309). De ahí, que desde el estallido de la Revolución de 1868, la caricatura política se implicó a favor de la instauración de la República convirtiendo este modelo en un paraíso que se podía alcanzar.



Ilustración 9. *El Padre Adam*, 19-5-1869. Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

Los republicanos tuvieron que esperar hasta el 11 de febrero de 1873 para la proclamación de la Primera República. El acontecimiento fue celebrado por *La Campana de Gràcia* con la publicación en la que se exaltaba la llegada del nuevo régimen de gobierno. La imagen ocupaba toda su portada y representaba los pilares del modelo gubernamental: abajo la pena de muerte, las quintas y la esclavitud. El centro de la imagen lo ocupaba una alegoría republicana colocada bajo el estandarte «Viva la república democrática federal» (ilustración 10). Frente a un Estado monárquico que se había apoyado en las relaciones con la Iglesia, la República ofrecía un Estado laico en donde la separación entre la Iglesia y el Estado era esencial. Así lo expresaba la imagen de la cabecera catalana en su parte superior donde se representaba nuevamente la alegoría republicana alejando una enorme bolsa de dinero de los brazos de un párroco. Una imagen prácticamente similar era publicada por *El Cobete*, dirigido por Roberto Robert e ilustrado por Pellicer, a los pocos días bajo el título «Futuro Inmediato» (23-2-1873).



Ilustración 10. *La Campana de Gracia*, 2-3-1873. Colección GCdM.

Aunque los dibujantes satíricos representaron en sus composiciones las esperanzas que depositaban en la recién instaurada República, poco les sirvió su optimismo inicial. Las discrepancias en el seno del republicanismo y el estallido de la sublevación cantonal produjeron una fuerte herida gubernamental. El cantonalismo fue duramente criticado por Tomás Padró desde las publicaciones en las que colaboraba. Apenas seis meses habían pasado de la publicación de esa imagen casi utópica de la República Democrática Federal, cuando el ilustrador catalán publicaba en *La Campana de Gràcia* una comparación gráfica entre «La República de Contreras –líder del cantón de Cartagena– y la Nostra». El modelo republicano del cantonalismo se representaba por medio de una alegoría femenina alocada, sujetando un cuchillo y una lata de petróleo como símbolos de la destrucción y el desorden (Orobon, 2020: 14). En contraposición, a su derecha, una bella y serena alegoría republicana personificaba el modelo idealizado de República defendido desde la publicación satírica y su ilustrador (*La Campana de Gracia*, 10-8-1873)¹.

REFLEXIÓN FINAL

En Francia el Estado y la nación se unificaron en una misma alegoría y, por lo tanto, se podía identificar a la República francesa en la imagen de Marianne. En España, por el contrario, los ilustradores satíricos no llegaron a construir una única imagen iconográfica con la que representar la idea del Estado liberal. En parte, esto ocurrió por las diversas tendencias ideológicas dentro del liberalismo y la diversidad de modelos estatales que defendía cada una de ellas.

Lo más parecido a un símbolo que aunase la idea del Estado nacional se encuentra en el uso del Congreso de los Diputados. Con la representación de las Cortes en sus composiciones, los caricaturistas ayudaban a descifrar su mensaje en clave nacional; un símbolo reforzado con el uso de la metáfora arquitectónica sobre la construcción del edificio estatal visto en cabeceras como *El Padre Adam*.

No obstante, a pesar de la inexistencia de una alegoría para simbolizar al Estado nacional en su conjunto, el republicanismo defendido por una gran parte de los dibujantes satíricos promovió que entre sus caricaturas

¹ Imagen reproducida en el capítulo 16 (p. 464).

aparecieran reflejados los principales pilares del modelo administrativista con objeto de criticarlos. Con sus referencias a los empleados, la empleomanía y la centralización, los ilustradores se oponían a las bases del modelo estatal desarrollado desde el moderantismo. Estas caricaturas mantenían la esencia subversiva y contestataria que caracterizó a la caricatura política del reinado isabelino. Sin embargo, durante el Sexenio Democrático el objeto de la caricatura se modificó y fueron muchos los dibujantes que utilizaron sus composiciones a favor del modelo republicano. Incluso con la escisión del republicanismo y la aparición de otros modelos, como el defendido desde el movimiento cantonal, los dibujantes satíricos lucharon a favor del modelo de república oficializado desde febrero de 1873.

14. LAS IMÁGENES DE ESPAÑA COMO NACIÓN

Gregorio de la Fuente Monge
Universidad Complutense de Madrid

El objeto de este capítulo es estudiar las imágenes que representan a España como nación en la prensa satírica del Sexenio Democrático, siguiendo, en la medida de lo posible, un orden temático y cronológico. La mayoría de los periódicos político-satíricos de este período eran republicanos y esta ventaja frente a los monárquicos, entre los que había más absolutistas que liberales, se incrementaba aún más para el caso de los ilustrados, que son la principal fuente histórica de este trabajo (Laguna Platero y Martínez Gallego 2018). En realidad, habiendo libertad para desarrollarse, esta prensa de combate, que utiliza la caricatura como arma política y medio de propaganda, es más propia de los grupos de oposición que de los gubernamentales, por lo que resulta difícil encontrarla entre las filas monárquico-democráticas de la coalición que llegó al poder en 1868, incluso tras su posterior escisión en dos partidos rivales: el constitucionalista y el radical. Proclamada la República por la Asamblea Nacional de 1873, los periódicos satíricos e ilustrados republicanos se mantuvieron, favorecidos por la rivalidad entre sus facciones y la inestabilidad política, sin que tampoco aflorase entonces una prensa de oposición monárquica o neorrepública de similares características. Esta limitación de las fuentes justifica que, excepcionalmente, se utilicen imágenes políticas procedentes de la prensa no satírica para aproximarnos a las representaciones de la nación española realizadas por los monárquicos democráticos, especialmente a través de la iconografía oficial.

La inmensa mayoría de las veces, la nación aparece representada por una personificación femenina, preferentemente una matrona, al igual que sucede con otros conceptos políticos abstractos (o referidos a una fenomenología social compleja), que aparecen simbolizados frecuentemente por imágenes de mujeres. Este es el caso de la iconografía referida a las ideas de Revolución,

Libertad, República, Monarquía, Justicia, Opinión Pública, etc., lo que, en ciertos contextos políticos o periodísticos, puede dificultar su diferenciación¹. Por otra parte, en algunas caricaturas, las referencias iconográficas a España pueden substituirse por otras que evocan también la comunidad nacional –caso del Pueblo o del País– sin que por ello se aprecien alteraciones significativas en el mensaje político.

En la práctica, son las formas de gobierno adquiridas por la nación, y no éstas en sí mismas, o la nación soberana como tal, las que pueden plantear más problemas metodológicos e interpretativos. Si la representación de la nación no aparece adoptando una forma de gobierno, las solas imágenes de la Monarquía y la República como opciones políticas contrapuestas no plantean dificultades al observador. Para el caso de la prensa republicana, esta circunstancia permitía las críticas a la monarquía –que no a la nación–, representada por una mujer vieja con corona real, y la defensa del ideal de una España republicana, o de una Revolución no traicionada por los políticos monárquicos, personificada en una mujer joven con gorro frigio². En cambio, las imágenes podían adquirir cierta ambigüedad cuando la nación aparecía asociada a una forma concreta de gobierno. En la etapa de la monarquía democrática (1869-1873), las representaciones de la nación asociadas a una opción política podían adquirir dos perfiles: sus partidarios la identificaban con una España monárquica llena de plenitud y sus adversarios con una España monárquica decadente y sufriende que necesitaba de otra forma de gobierno para alcanzar su salvación y felicidad plena (la república federal o, para el caso de los carlistas, la monarquía tradicional). En este último caso, la imagen negativa de la España monárquico-democrática requería estar contrapunteada, de una manera implícita o explícita, con una visión positiva de la forma de gobierno ideal, que era habitualmente la defendida

¹ Además de por una imagen humanoide (caso no sólo de la matrona, sino también, por ejemplo, del niño torero de *Gil Blas*, 21-5-1868), *España* puede estar representada por cualquier objeto que le sirva al caricaturista para expresar una idea. Este es el caso del clásico mapa del territorio nacional, pero también de un sinfín de cosificaciones: botella, *Lo Somatent*, 14-11-1868; caballo, *El Padre Adam*, 14-11-1870; tortuga, *La Madeja Política*, 3-10-1874, etc.

² Por ejemplo, *La Saeta*, 25-10-1868 (Prim con un pie en la Monarquía y otro en la República, representadas ambas por mujeres); *La Campana de Gracia*, 23-2-1873 (contraposición entre la vieja y decrepita Monarquía y la joven y radiante República); cabecera de *El Guirigay del 69*, 11-7-1869 (aquí la Monarquía coronada es prácticamente un cadáver). Tampoco hay confusión cuando España y la República están representadas por dos matronas diferentes (*Almanaque Don Diego de Noche*, 1869; Fuentes 2010: 61).

por el periódico en que se publicaba. En la prensa republicana, que es la más relevante, podemos encontrar, por tanto, junto a una caricatura crítica y demoledora de la España real, la monárquica, otra imagen, llamativamente equilibrada y armoniosa en sus formas, de alabanza a la España ideal, la republicana. En este caso, la representación gráfica de la República como ideal político no plantea graves problemas interpretativos, pues hasta febrero de 1873 la propaganda republicana siempre identificó la Monarquía con la nación sufriente y la República con el antídoto político a sus males, pero no con la nación como tal. En cambio, al proclamarse la República, las imágenes de la España monárquica desaparecen y las antiguas representaciones de la República como ideal político pasan a convertirse en una representación de la nación española bajo la forma republicana. Así, las matronas, habitualmente tipo Marianne, que representan la República democrática federal española pasan, en dicho año, a ser una nueva imagen alegórica de la nación española (Orobon 2005, 2012, 2020). Llegados a 1874, con la desaparición del régimen republicano democrático, esta alegoría volverá a representar un ideal político y España como nación adquirirá otras representaciones, todas ellas muy condicionadas, no solo por el nuevo contexto de la República dictatorial y unitaria, sino también por el recrudecimiento de la guerra civil entre liberales –monárquicos y republicanos– y carlistas, integrantes, unos y otros por igual, de la comunidad política llamada España.

LA COALICIÓN REVOLUCIONARIA

Para los revolucionarios de 1868, tanto monárquicos como republicanos, Isabel II era una reina enfrentada a la nación y a la España liberal. La Revolución Gloriosa que la destronó representaba el triunfo de la «libertad» de la Nación sobre la «tiranía» de los Borbones. El pueblo español, identificado con la comunidad nacional, dejaba de ser «esclavo» y pasaba a ser libre, independiente y soberano para tomar las riendas políticas de su propio destino.

De los días de la coalición revolucionaria, que acabaron a finales de octubre de 1868, es la ilustración del dibujante republicano Luis Mariani, relativa al pronunciamiento de Cádiz y publicada en *El Clarín* de Sevilla (28-9-1868; ilustración 1), en la que exalta la idea de la nación libre: los caudillos monárquicos de la revolución, Prim y Topete, este portando la bandera de la *libertad*, liberan de sus opresoras cadenas a la nación española, simbolizada por la figura femenina *España*, una mujer desvalida y con corona mural, mientras que el fiero león español (posible representación del pueblo

soberano) espanta a sus enemigos, que huyen despavoridos ante sus rugidos y el estruendo del cañón que le acompaña³.



Ilustración 1. *El Clarín* (Sevilla), núm.1, 28-9-1868. Hemeroteca Municipal de Madrid.

También pertenece a ese breve período inicial de la revolución, donde se exalta la libertad política y la soberanía nacional sobre una determinada forma de gobierno, la caricatura del también republicano Francisco Ortego publicada en *Gil Blas* (11-10-1868), en la que España aparece como una mujer enferma en la cama –junto a las columnas ultramarinas y el león– y la *Libertad*, otra mujer con gorro frigio, la cura con un tazón de «sufragio universal» (ilustración 2; Orobon 2006: 14). En esta ocasión se trata de una joven desprovista de tocado, si bien se da a entender que el ejercicio de la democracia hará que triunfe la forma republicana en España⁴.

³ Mariani utilizó esta imagen de España también en *El Padre Adam* (13-12-1868, junto a Napoleón III; 18-1-1869, sin corona y llorando por su hija *Cuba*).

⁴ Ortego también dibujó la matrona *España* con diadema en *Gil Blas* (29-10-1868; 23-6-1870, junto al león; 10-11-1870, al presentarle Amadeo sus credenciales).



Ilustración 2. *Gil Blas*, 11-10-1868. Colección GCdM.

ELECCIONES Y PERÍODO CONSTITUYENTE (1868-1869)

De los meses de las primeras elecciones por sufragio universal, protagonizadas por las grandes movilizaciones populares de noviembre de 1868 a enero de 1869, son aquellas caricaturas que apuestan, en el contexto de la campaña electoral, por el triunfo del voto republicano y la formación de unas Cortes Constituyentes del mismo signo político, algo que no sucedería. En ellas, la matrona *España* representa una nación desprovista de forma de gobierno que expresa la voluntad del pueblo soberano, siendo esta –por efecto de la propaganda política– eminentemente republicana. Así, España –que aparece en un Portal de Belén como una matrona con tiara y túnica con la letra «R» de republicana, acompañada de un león desconfiado y un pavo real– al ver acercarse a los tres reyes, a los que guía una corona real

celestial, vaticina que «se va armar» un buen belén (*El Pájaro Rojo*, Madrid, 23-12-1868, «Hacia el Portal de Belén»). Igualmente, la portada del almanaque *El Tiburón* de 1869 presenta a España, una mujer con corona de laurel junto a un león, rechazando la corona real, mientras que en el suelo yace el busto de la destronada Isabel II (ilustración 3)⁵.

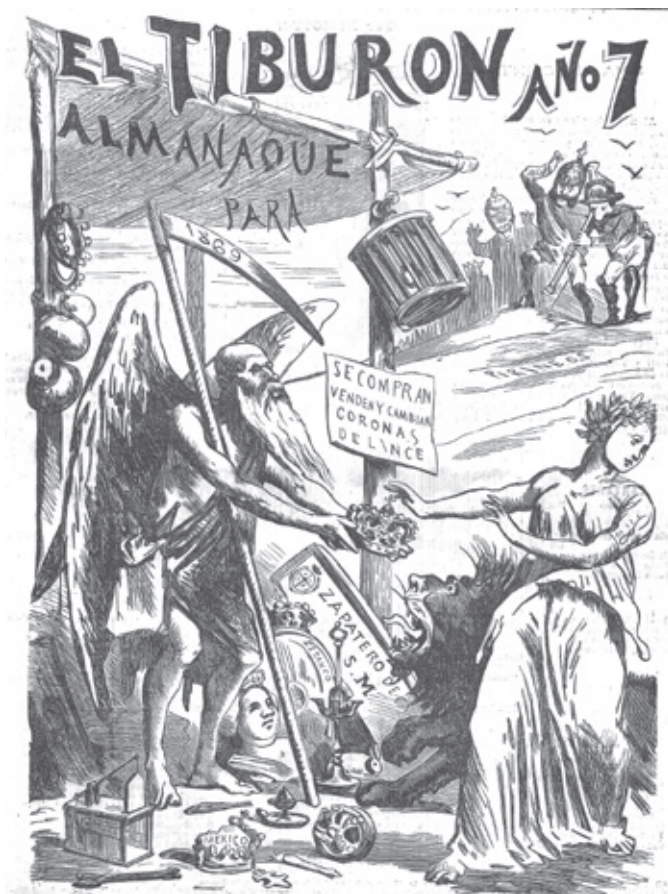


Ilustración 3. Almanaque *El Tiburón* para 1869. Colección GCdM.



⁵ En igual sentido, *Lo Somatent*, 28-11-1868: *España*, una mujer con gorro frigio, no puede calzarse la bota «monarquía» que le ofrece Prim y pide a un federal que le dé la bota «república», que le viene «que ni pintada». Representaciones de España con dicho gorro también en *El Padre Adam* (23-5 y 17-9-1869).

También por entonces se inicia la serie de caricaturas que identifican la forma de gobierno monárquica (representada por sus atributos, los pretendientes al trono, etc.) con la tiranía. Este tema y el anterior, referido al carácter esencialmente demócrata-republicano de la nación española, entre otros, cobrarían más fuerza con la promulgación de la Constitución monárquica –considerada por los republicanos como una traición al pueblo y a los principios proclamados por la revolución– e, igualmente, con el dilatado período de Interinidad (1869-1870), en el que Prim, tras descartar los candidatos españoles (Espartero y los ligados a los Borbones), buscaría un nuevo rey en las cortes extranjeras.

Sobre el tema de la nación española inclinada hacia la república, que rechaza la monarquía y los pretendientes al trono, encontramos varios ejemplos en *Gil Blas*⁶. Este periódico fue pionero en iniciar la campaña republicana contra el rey extranjero con las caricaturas publicadas por Ortego en noviembre de 1868. En algunas de ellas, España aparecía representada por una matrona con diadema y vestida con la iconografía castellano-leonesa del escudo nacional, acompañada del león («Los pretendientes», día 5; «¡Ver-güenza!!», 12; «Géneros extranjeros», 22-11-1868)⁷. En otras ocasiones, *España* tenía simplemente forma de mujer. Entre estas destaca una en la que el trono aparece ocupado por un «extranjero» que ejerce de tirano: esclaviza a *España*, pisa su león y utiliza el terror para lograr la sumisión del pueblo (15-11-1868)⁸.

En una misma caricatura de *La Flaca* («Roberto il Diávolo», 16-5-1869) aparecen reflejadas las dos ideas anteriores: España, una matrona, bien nutrida, con corona de laurel, túnica roja y mandil con la simbología castellano-leonesa, quiere para los españoles el país de libertad –árbol– y progreso

⁶ Igualmente, *La Flaca* (9-1-1870): la caricatura representa un Portal de Belén en la escalinata del Congreso, España –la Virgen– iluminada por la República –un arcángel celestial– tiene al niño Revolución en brazos, que llora horrorizado por la llegada de los pretendientes al trono –los Reyes Magos–. Más expresiva, por su ironía, la de una matrona tocada con gorro frigio que juega a pescar candidatos al trono con una corona real (*Lo Xanguet*, 1869; Orobon 2020, fig. 2).

⁷ La misma representación de España, pero sin león, intimidada por los pretendientes al trono, que la increpan «¡el trono o la vida!», en *Gil Blas*, 23-5-1869.

⁸ Vid la imagen en el capítulo 7 (p. 197). También tienen variadas formas de mujer las representaciones del *Gil Blas* aparecidas el 1-4, 6-5 (España ciega con el trono a cuestas va guiada por un diminuto y escuálido león; Orobon 2006: 13) y 4-11-1869 (España, con una diadema o corona mural, acompañada por el león, prefiere no escoger ningún pretendiente al trono, pues «más vale estar sola, que mal acompañada»), 6-1, 26-6 y 11-8-1870. Igualmente, con león, *El Padre Adam*, 18-7-1870.

–fábrica, ferrocarril– que le presenta la República, pero es arrastrada a la fuerza por Roberto el Diablo, un monarca en cuyo reino se reprime al pueblo –cadenas, fusilamientos, horcas– y predomina el atraso –templos y clero católicos– (Orobon 2017).

Dejando de lado la llamada *solución* Espartero, los republicanos identificaron monarquía con tiranía, con la vuelta a la opresión del pueblo, que era la situación anterior a la Gloriosa. No obstante, entre la monarquía hereditaria que proponía Prim y la electiva –o transicional a la república– que representaba Espartero, el dibujante republicano, y con él la nación española que imagina, se inclinaba por el segundo (*Gil Blas*, 18-4-1869; ilustración 4)⁹.



Ilustración 4, *Gil Blas*, 18-4-1869. Colección GCdM.

⁹ Caricatura interpretada a partir del artículo de Rivera «Un plato de lentejas... sin lentejas», en el mismo número.



Ilustración 5. «La procesión va por dentro», *La Flaca*, 6-6-1869. Colección GCdM.



MONARQUÍA SIN REY (1869-1870)

Un trono vacante cierra el «Corpus de la Revolución» publicado por *La Flaca* al promulgarse la Constitución, con el texto «la procesión que va por dentro» (6-6-1869; ilustración 5). El general Serrano, que días después será regente, aparece a la cabeza de esa procesión arrastrando al escuálido león español; tras él van dos gigantes, que representan al candidato al trono duque de Montpensier y a la República, una matrona tocada con gorro frigio; y también, entre otros muchos personajes, una alegoría femenina de España, con corona floral y mantón con la simbología del escudo nacional, soportando una pesada cruz de guía (*Prensa satírica*: 14-15; *La fuerza del humor*, 2013: 21).



Ilustración 6. *Gil Blas*, 9-1-1870. Colección GCdM.

En el último año de Interinidad, que acaba con la elección de Amadeo I en noviembre de 1870, la prensa democrática opositora volverá sobre la idea de que la nación española era esencialmente republicana y su actual forma monárquica una imposición de los políticos que habían ocupado el poder con la revolución y corrompido luego la naciente democracia¹⁰. Prototípica es la imagen de España personificada en una mujer que debe elegir entre la corona real y el gorro frigio y que, finalmente, se inclina por este, es decir por la República frente a la Monarquía. Al respecto, el dibujante de *Gil Blas*, Daniel Perea, nos presenta a España, tocada con corona mural, como una mujer coqueta y bien protegida por un escudo y un fiel y gran león, que prefiere vestir antes el gorro republicano que la corona real (9-1-1870; Campos Pérez 2021; ilustración 6).



Ilustración 7. *Gil Blas*, 18-9-1870. Colección GCdM.

¹⁰ Refleja bien esta imposición la «Inocentada» (*La Campana de Gracia*, 1-1-1871; Orobon 2017: 292); Prim coloca a traición una corona real a España, una mujer enlutada que vaga por la calle con una guitarra y su fiel león.

En el mismo periódico, Ortego presenta a España como «una madre desgraciada», una matrona tocada con un gorro frigio que apenas se distingue y acompañada de un león cansado y aburrido, ante el enredo de la madeja política monárquica (*Gil Blas*, 14-7-1870). Otra caricatura suya insiste sobre esta desgracia nacional, pero sin perder la esperanza en la solución republicana (*Idem*, 18-9-1870; ilustración 7). En ella, España, con corona mural –aún sin definir políticamente– y un leoncito en su mano, aparece montada en el carro nacional que conduce Prim y del que tira una tortuga; más arriba el camino se divide en dos, uno conduce a la República y otro a la Monarquía; la guerra franco-prusiana es un gran obstáculo en el lento camino hacia la elección del monarca, por lo que la nación española podría todavía darse una fórmula republicana.



Ilustración 8. *El Caos*, núm.5, 2-5-1870. Hemeroteca Municipal de Madrid.



Obviamente, la imagen de una España soberana que rechaza a los candidatos al trono es recurrente durante la Interinidad. En 1870, el día de la fiesta nacional del Dos de Mayo, el dibujante republicano Eduardo Sojo presentaba

a España como una matrona indomable, con diadema, que, espada en alto, y protegida por el escudo nacional y un amenazador león, expulsa al candidato duque de Montpensier, príncipe de la rama francesa de los Orleans y cuñado de Isabel de Borbón (*El Caos*, 2-5-1870; ilustración 8). Similar es otra caricatura en la que aparece una España fornida, con corona mural y acompañada de un fiero león, que rechaza con el escudo nacional, y ante la vista de Napoleón III, al candidato de Bismarck para el trono español (*La Campana de Gracia*, 10-7-1870, «¡Hola, hola, ja'ns xeringan!»; Muñoz Borràs y Orobon 2021).

LA CORONA MURAL COMO ATRIBUTO DE LA SOBERANÍA

La representación alegórica de España como una matrona con corona mural, a la que acompaña un león, es una imagen liberal prerrevolucionaria que, como señala Fuentes (2010: 55), cobrará carta de naturaleza oficial y gran difusión gráfica a partir del cambio político de 1868. Antes de la Gloriosa, esta imagen de España aparece repetidas veces en el satírico demócrata *Gil Blas* (1864)¹¹ y también en el conservador *El Cascabel* (1866)¹². El Gobierno Provisional de Serrano-Prim convertirá la matrona clásica, acompañada del león y otros atributos (nuevo escudo oficial, columnas de Hércules, rama de olivo, etc.), en un símbolo institucionalizado de la nación soberana, es decir de una España libre que lo mismo podía ser monárquica como republicana (Fuentes 2010, Orobon 2018, Álvarez Junco y De la Fuente 2020). Cabe resaltar que el informe solicitado por dicho Gobierno a la Academia de la Historia, en el que se basó la iconografía de las monedas acuñadas en 1869 y 1870, proponía como alegoría femenina de España una matrona con «una diadema en la cabeza» y reservaba la corona mural (llamada también almenada) al timbre o parte superior del nuevo escudo de España. No obstante, corona mural y diadema serán intercambiables y una y otra aparecerán en la cabeza de la matrona que simbolizaba la nación libre y soberana, es decir a España o, si se prefiere,

¹¹ Así aparece, a veces con el escudo de armas, en el primer número (3-12-1864) y los días 23 (visitada por la Revolución) y 30-9-1865. Con corona mural y sin león el 19-8-1865 (junto a Espartero) y 1-3-1868. Y con corona de puntas y león el 14-1-1865.

¹² En los años 1860 hay una cierta proliferación de personificaciones de España –y sus regiones castellan– con coronas almenadas (Reyero 2015, figs. 17, 24-26). Con corona mural, sin león, también en el almanaque *El Tiburón* para 1868 (portada y, más claramente, sujetando dormida la madeja de la «política europea»).

al pueblo español redimido por la revolución, en la iconografía alumbrada por los revolucionarios monárquicos (ya veremos que también, como atributo de la soberanía, por los dibujantes republicanos). A esta categoría pertenece, por ejemplo, la evocadora portada de la *Historia de la Gloriosa Revolución Española en Setiembre de 1868* de P. D. Montes, donde aparece una joven matrona con diadema, acompañada del león y las columnas herculinas, que asocia el progreso y la justicia con la soberanía nacional, el sufragio universal y los derechos del hombre (ilustración 9).

Quizás la imagen de España más representativa de la iconografía oficial monárquica anterior a la elección del monarca sea la aparecida en la portada de la *Guía de Forasteros* de 1869, en la que aparece, sustituyendo al retrato de Isabel II, una joven esbelta, de actitud serena, con un lazo en el pelo, acompañada por la Constitución recién aprobada, el nuevo escudo nacional, ya con corona real, y un satisfecho león; como fondo de la imagen se ve un puerto dinámico y próspero con varios barcos bajo un sol resplandeciente. Esta representación no era novedosa, pues había sido utilizada por esta misma guía oficial entre 1851 y 1863 (la de 1855, en Reyero 2015: 41, fig. 8), pero ahora se actualizó con pequeños retoques para cambiar los cuarteles inferiores del escudo, incluyendo las barras aragonesas, las cadenas navarras y la referencia constitucional. Llama la atención que el único atributo monárquico explícito aparezca en un objeto –el escudo– que está muy separado de la imagen femenina que representa la nación española. Y, por el contrario, la Constitución elaborada por los representantes de la nación se localiza junto a ella.

Esta alegoría de la España constitucional, monárquica y democrática, no se encuentra en la prensa satírica estudiada¹³. No fue utilizada por sus partidarios, y sus enemigos la obviaron en las caricaturas. Estos últimos prefirieron, para denigrarla y combatirla cuando iba asociada a la monarquía, y solo en este caso, inspirarse en la imagen de la matrona y el león en que aquella aparecía con corona mural y que había sido utilizada por la prensa satírica prerrevolucionaria¹⁴. En el ámbito oficial, esta otra representación

¹³ Entre la prensa monárquica no satírica, *El Criterio Liberal del Ejército* (Madrid, 27-8-1871) tiene en su viñeta una imagen femenina de España con aureola, que recuerda a la Virgen María, acompañada del escudo nacional y el león, que se asocia a la Constitución de 1869 y Amadeo I.

¹⁴ Un ejemplo en el almanaque *Lo Xanguet* de 1871: aparece la matrona España, con corona mural y escudo castellano-leonés, atada por un grillete a Gibraltar, lo que le impide intervenir en la política europea.

apareció en la *Guía de Forasteros* de 1871, primera de la época de Amadeo I, y, tras cambiar su título durante la República, en la *Guía Oficial de España* de 1874 (igualmente, en la *Gaceta* de ese año), siendo, tras la proclamación de Alfonso XII, conservada en la del año 75. Aquí lo que aparece es una figura femenina sentada de lado, junto al león, con corona mural –evocación del principio de soberanía nacional proclamado por la revolución y consagrado por la Constitución– y rama de olivo, que sujeta en la versión monárquica el escudo real de las armas de Castilla y León¹⁵ y en la republicana, el escudo de la Justicia.

Pese a su origen liberal, o quizás por ello, esta imagen alegórica de España, antes de su oficialización, es la utilizada en la viñeta de la cabecera del satírico carlista *Las Siete Plagas* (8-5-1870)¹⁶. España, con corona mural, y su león son terriblemente atacados por el *Liberalismo*, un monstruo de siete cabezas (las de los moderados, unionistas, progresistas, radicales, unitarios, federales y socialistas). Como es sabido, para los carlistas la soberanía residía en el monarca y no en la nación, es decir que estaría representada por una corona real y no por una mural, pero esta idea no se refleja en esta caricatura de naturaleza sincrética, que aparece ya influida por la cultura nacionalista (liberal) que trata de combatir¹⁷.

Junto al recurso a la diadema en la cabeza de la matrona para simbolizar la soberanía nacional, utilizado por ejemplo en la caricatura anteriormente mencionada de Sojo, los artistas republicanos también utilizaron para este fin el más ampliamente aceptado atributo de la corona mural. Esta imagen la encontramos en los dibujos de varias publicaciones republicanas del Sexenio y ocupa un lugar destacado en *La Madeja Política* de Barcelona, pues aparece en la viñeta de la cabecera –España, una matrona con corona mural, junto a un gran león, trata de desenredar la madeja nacional en la devanadora– y, de la mano de Padró, en la portada –España, con corona almenada y escudo nacional, enrolla el ovillo de la política doméstica (ilustración 10)– y contraportada de su primer tomo (1873-1874).

¹⁵ Reyero 2015: 42, fig. 12.

¹⁶ Vid. la imagen en el capítulo 6 de este libro página 181.

¹⁷ Esta influencia la resalta Fuentes (2010: 63) en las caricaturas de un semanario carlista de 1892.



Ilustración 9. Historia de la Gloriosa Revolución Española en Setiembre de 1868. Colección GCdM.



Ilustración 10. Cabecera de *La Madeja Política*. Colección GCdM.



Portada para el tomo I de *La Flaca*. Colección GCdM.

ESPAÑA SOBERANA E INFELIZ CON LA MONARQUÍA

Son varios los dibujantes republicanos que personificaron a España como una mujer famélica, a partir de la derrota electoral republicana de enero de 1869, durante los períodos monárquicos de Prim y Amadeo I. En marzo de ese año, días después de reunirse las Cortes Constituyentes de mayoría monárquica, apareció en Barcelona el satírico republicano *La Flaca*, con la novedad de publicar grandes caricaturas en color. En su viñeta de la cabecera aparecía España representada por una matrona «flaca», demacrada y con corona de laurel, junto a un león famélico y el escudo de España sin timbre (Orobon 2006, Fuentes 2010, Gilarranz Ibáñez 2012)¹⁸. Se trataba de la España postrevolucionaria condenada, de no evitarlo los republicanos, a ser una monarquía; de la nación traicionada por Prim y la coalición gobernante que no respetaba las libertades proclamadas por la Gloriosa ni el derecho del pueblo a autogobernarse –como había sucedido en épocas históricas de

¹⁸ Dicha delgadez extrema se ve corregida, especialmente para el león, en la portada del tomo primero de *La Flaca*, donde el escudo está timbrado con una corona real (Colección GCdM). Puede verse esta imagen en el espacio digital asociado a este libro. La cabecera en el capítulo 18, p. 498.

libertad e independencia nacionales— mediante fórmulas «democráticas»¹⁹. No obstante, *La Flaca* también utilizará en sus caricaturas políticas, con buen rendimiento discursivo, una imagen de España representada por una mujer bien nutrida, con corona de laurel y mandil (o manto) con la iconografía del escudo nacional, que no podía ejercer su voluntad soberana, inclinada hacia la república —de ahí su aspecto de desgraciada—, por culpa de los políticos monárquicos²⁰.



Ilustración 11. *El Cascabel*, 5-1-1871. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

¹⁹ Esta nación *flaca* aparece el 6-10-1869, 15-11-1872 (España sufre porque la monarquía no ha abolido las quintas, perpetuando así la injusticia que sufría el pueblo antes de la Revolución) y 4-1-1873 (*España* no tiene fuerzas para impedir que los políticos monárquicos expolien al *Pueblo* —representado por el clásico mulo de carga— con contribuciones y otros males —quintas, guerra de cuba, esclavitud, etc.—). Igualmente, *La Carrajada*, 5-4-1872 (España yace en el suelo desfallecida mientras es atacada por las aves carroñeras monárquicas, políticos y pretendientes al trono, sin que las republicanas —se reconozca a Castelar— lo eviten; Fuentes 2010: 58).

²⁰ Esta otra estampa de España, igualmente infeliz, en *La Flaca*, 16-5-1869, 16-1 y 17-7-1870 y 1-1-1871.

Ortego presentó una España cadavérica y harapienta con corona mural, junto a sus hijos hambrientos y un león enjuto, al iniciarse el reinado de Amadeo I (*El Cascabel*, 5-1-1871; ilustración 11)²¹. En una caricatura sobre el entierro de la *Libertad* en el carnaval político de 1872, España aparece como una mujer flaca y cubierta de harapos con los distintivos nacionales, que se comporta como un dócil perro hambriento, persiguiendo la tajada que le pone a la vista el político monárquico Sagasta (*La Carcajada*, 15-II-1872; Orobon 2006: 28).

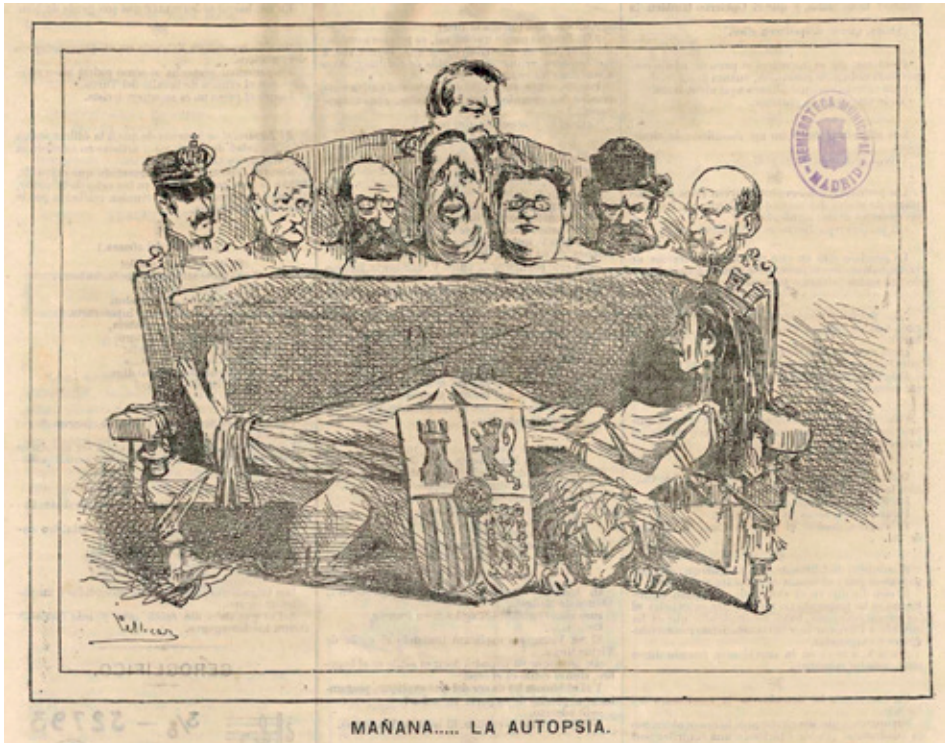


Ilustración 12. *El Cobete*, 17-11-1872. Hemeroteca Municipal de Madrid.

También José Luis Pellicer dibujó una España flaca con corona mural, escudo y león escuálido. En una de sus caricaturas, la República contempla horrorizada cómo España se consume con la monarquía –representada por

²¹ Parecida es la España amadeísta que presenta *La Campana de Gracia*, 29-1-1871: la matrona-nación, con corona mural y una pancarta de «¡Viva España con honra!», contempla el empobrecimiento del país y su león hambriento.

una corona real– al tiempo que los gobernantes se fuman los ingresos y hacen engordar el déficit público (*Gil Blas*, 16-6-1872). En otra, España, atada de pies y manos, yace muerta mientras la contemplan impasibles los políticos monárquicos (*El Cobete*, 17-11-1872; ilustración 12)²². De rasgos parecidos es la mujer que dibuja Perea: una indigente con corona mural que vive en la calle, junto a un pedestal dedicado a la «Hacienda Española», rodeada de financieros españoles preocupados y de especuladores franceses satisfechos (*Jaque-Mate*, Madrid, 24-11-1872)²³.

ESPAÑA SOBERANA Y COMBATIVA CON LA MONARQUÍA

No obstante, la matrona con corona mural que encontramos en las representaciones oficiales, también podía tener un comportamiento antimonárquico por conservar aún su voluntad soberana y su natural inclinación por la forma de gobierno republicana. Así, Pellicer presenta a España como una monumental matrona, con corona mural y el nuevo escudo nacional, barriendo a los monárquicos sagastianos, mientras que empieza a brillar el sol de la República (*Gil Blas*, 24-3-1872)²⁴. Igual se puede decir de otra caricatura del reinado de Amadeo I, en que aparece una corpulenta España, con soberana corona mural, que corta figuradamente las cabezas de los políticos monárquicos y de los pretendientes al trono (*La Campana de Gracia*, 30-7-1871; ilustración 13)²⁵.

²² La misma idea en *La Campana de Gracia* (25-9-1870, los políticos monárquicos y la España ciega de la «Baraja política»).

²³ También *La Carcajada*, 31-10-1872: España sentada en el suelo, junto al león, con corona mural y una delgadez no extrema, presencia el juego de bolos en el que la República y los pretendientes borbónicos –Don Carlos y Alfonso, tutelado por Montpensier– tratan de derribar la monarquía de Amadeo I.

²⁴ En el mismo sentido, la portada del almanaque *El Tiburón* de 1872, donde España es una matrona con corona mural que, sentada en el trono de Amadeo, hace burbujas alusivas a las más populares reivindicaciones republicanas (abolición de las quintas, etc.). Igualmente, *La Carcajada*, 25-4-1872 (avisados por Pi y Margall, España y su león irrumpen con decisión en la reunión que mantienen los Borbones –Don Carlos, Montpensier, Isabel II y su hijo Alfonso– con el emperador alemán, el rey de Italia y el ex emperador francés, entre otros) y 3-7-1872 (en un torneo medieval, el guerrero Castelar derriba al caballero amadeísta y España, junto a su león, ambos con buen aspecto, le otorga la corona de laurel por su victoria –de la República sobre la Monarquía–). O la España dormida, ante el teatro nacional monárquico-clerical, que es observada por la República (*La Campana de Gracia*, 25-8-1872).

²⁵ En *La Campana de Gracia* también podría considerarse una España soberana –y «con honra»– la que lucha, con corona mural, contra la Cuba Independiente (3-12-1871); la



Ilustración 13. *La Campana de Gracia*, 30-7-1871. Colección GCdM.

LA NACIÓN MALTRATADA POR LOS POLÍTICOS

La representación alegórica de España como una mujer maltratada y saqueada por los ministros y demás jefes políticos, todos ellos varones, se remonta a la primera guerra carlista y la consolidación de los partidos liberales en España. Precursora es la imagen de España crucificada, con corona almenada, publicada en la «colección de caricaturas» del progresista *El Sancho Gobernador* en 1837²⁶, pues sería un tema recurrente en el siglo XIX (Orobon y Lafuente 2021; Fuentes 2010). Para el caso del Sexenio Democrático, los caricaturistas republicanos utilizaron esta temática durante el período de Interinidad y el reinado de Amadeo I. Los males de la nación española en manos de los políticos monárquicos se resolvían, obviamente, proclamando la República. Mariani presenta a España como una mujer tirada en el suelo, junto al escudo

que, junto al león, frena a la República por ser aún el turno de Ruiz Zorrilla (23-6-1872), o la que presencia el combate entre la República y Amadeo I (14-7-1872).

²⁶ Puede verse la imagen en el capítulo 3, p. 101.

nacional, y mientras la *República* la quiere ayudar a levantarse, los políticos monárquicos que la han tirado, Prim y Sagasta, continúan su pelea con total indiferencia (*El Padre Adam*, 28-3-1870)²⁷. Otra caricatura suya «La pasión del pueblo español», *Idem*, 11-4-1870) presenta a *España* llevando la cruz de la monarquía, pesada carga de los males que padece el pueblo (quintas, consumos, etc.) que le hace caer al suelo; tras ella, dos mujeres lloran su desdicha, siendo una de ellas la República (ilustración 14)²⁸.



Ilustración 14. *El Padre Adam*, 11-4-1870. BVPH (Ministerio de Cultura).



²⁷ En otra ocasión, es un patriota *Republicano* el que promete a *España*, representada por una mujer enferma y escuálida, impedir que Prim la imponga reyes y fórmulas unitarias (*El Padre Adam*, 29-8-1870).

²⁸ Aunque tomado de una comedia impresa, *Passió Política*, de J. Alonso del Real y J. Roca, *La Campana de Gracia* (26-6-1870) reproduce la imagen del personaje *Magdalena-Espanya*, con corona mural y simbología castellano-leonesa, junto a otros (*Verge-Democracia*, *Verónica-Revolució*), que incide sobre esta temática de la nación sufriente hasta su redención por la república. Al respecto, Padró representa la resucitada España revolucionaria como una matrona republicana (*Idem*, 19-3-1871).

Iniciado el reinado de Amadeo I, Ortego dibujó una España crucificada y sufriente, a imitación de Jesucristo, para dar cuenta del padecimiento nacional ocasionado por los ministros monárquicos (*Gil Blas*, 23-3-1871; ilustración 15).



Ilustración 15. *Gil Blas*, 23-3-1871. Colección GCdM.

La Carcajada representa a España, una mujer con cabeza descubierta, túnica rojigualda hecha jirones y escudo nacional, junto a sus hijos, maltratada por los gobernantes monárquicos («Una zambra de gitanos», 25-1-1872). Igualmente, equipara el sufrimiento nacional con la pasión de Cristo, estando los políticos monárquicos representados por los soldados romanos, que han doblegado al león, y España por un hombre, similar a Jesús, con corona de espinas y vestido con los colores nacionales, que carga extenuado con la cruz de la monarquía hasta el Calvario, pero que, tras su resurrección, se convierte en una hermosa mujer que, con un pecho desnudo y corona mural –recuperando así el símbolo de su soberanía–, se abraza a la Justicia (28-3-1872; Orobon 2006: 15; ilustración 16).



Ilustración 16. *La Carcajada*, 28-3-1872. Hemeroteca Municipal de Madrid.



Más expeditivo en causar la muerte de la nación fue el dibujante que presenta a *España* como una mujer aplastada por la injusta y confiscatoria política monárquico-radical, referida a impuestos, consumos, quintas, cesantías y empréstitos (*Almanaque de El Cascabel* para 1873)²⁹.

Al proclamarse la República en febrero de 1873, *La Flaca* publica una caricatura en la que *España*, con corona mural, enseña a Ruiz Zorrilla la horrible situación que la monarquía lega al país, caracterizada por la guerra fratricida, la destrucción material, el robo, la miseria y la parálisis de la industria y el comercio (14-2-1873)³⁰. Un mes después, *España* es republicana, trae *Ley* (Justicia) y *Paz*, y está representada por una matrona,

²⁹ Vid. la imagen en el capítulo 15 (p. 405).

³⁰ Otra representación de España con corona mural, aunque más demacrada y enflaquecida, que sostiene a la recién nacida república, en *La Flaca*, 16-7-1873.

con gorro frigio, montada en un bravo y fuerte león; mientras este arrolla al rey carlista, ella, látigo en mano, hace huir del país, entre otros, a la vieja *Monarquía*, a los políticos monárquicos y a los pretendientes al trono (13-3-1873)³¹.

No obstante, pronto se verán también caricaturas de la República – que, aunque con la novedad del gorro frigio, representan a España como nación³²– llorando por el reprochable comportamiento de los políticos republicanos, aparentemente tan egoísta –*turronero*– y antipatriótico como el de los monárquicos (*La Campana de Gracia*, 22-6-1873, «Las Corts»)³³. Como contrapartida, también reaparece en tiempos de la República la idea de una España soberana que se impone a la clase política. Así, durante la presidencia de Castelar, España, una matrona fuerte y con corona mural, aparece aliñando con desdén la ensalada del «Gobern Nacional», del que forman parte republicanos y exmonárquicos (*Idem*, 7-12-1873).

³¹ Puede verse la imagen en el capítulo 18, p. 517. Pese a ser la viñeta de la *Gaceta* entre 3-1873 y 4-1874, los caricaturistas rara vez representaron la República Española como una matrona con gorro frigio junto al león. Como antecedente, la revista *La Ilustración Republicana Federal* (Madrid, 1871-1872) había utilizado, en su portada del tomo y viñeta de la cabecera, la simbología nacionalista del león y las columnas de Hércules (Orobon 2010: 59; Sánchez Collantes 2017: 149). En *La Flaca* encontramos también la simbología más habitual de la España republicana como una matrona con gorro frigio acompañada del gallo, no del león (1-5-1873, túnica con bandera nacional); e, igualmente, imágenes atípicas como la de *España* haciendo de mujer de Salmerón, con gorro frigio y vestido de calle con volantes y cinturón con los colores nacionales, a la que acompaña la niña *República*, su cuidadora Castelar y unos niños republicanos propensos al desorden (28-8-1873). Coincidiendo con el golpe de Pavía, *La Madeja Política* (3-1-1874), aporta otra imagen de España como matrona –con gorro frigio, gallo y escudo nacional con los motivos castellano-leonés– que transmite, ante las naciones de orden, equilibrio en el ejercicio de su poder soberano.

³² En 1873, las caricaturas que diferencian a España, una matrona con corona mural, de la República española, con gorro frigio, escasean; ejemplos en *La Campana de Gracia*, 14-9-1873 (España lleva a la niña República ante el maestro Castelar), y *La Madeja Política*, 13-6-1874 (España, con corona mural y león, es una patrona que aloja en su casa a la República y su gallo, tiene una «escoba nacional» para barrer a los monarcas –Isabel II, Amadeo I– y rechaza alquilar un cuarto al representante del emperador alemán).

³³ Otra imagen de la República española profundamente preocupada, sino sufriendo, por la marcha de la política en el número del 29-6-1873 del mismo semanario. Igualmente, la portada del almanaque *El Tiburón* (1874) presenta a España, una matrona con corona real y túnica azotada por el viento, en un islote amenazado por un monstruo marino, sentada sobre una bomba Orsini, cabizbaja y sin esperanza de cambiar su dramática situación.



Ilustración 17. *La Porra*, núm.1, 31-1-1874. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.



Pero, al final, el proyecto nacional democrático sucumbe por las luchas entre los propios liberales. En el semanario barcelonés *La Porra* (31-1-1874), España, una matrona con corona mural y el escudo nacional, acompañada

de la República (con gallo y triángulo) y la Justicia (con espada), presencia horrorizada las luchas en el ruedo político, donde el león está encadenado a la pared, decrépito, dormido y posiblemente aburrido de ver una pelea en la que los jefes exmonárquicos (Ruiz Zorrilla, Sagasta) y republicanos (Pi, Castelar, Salmerón) son perros de presa que se matan entre sí y de la que resulta vencedor el golpista Pavía. Esta autodestrucción de la nación liberal, republicana y democrática, causa alegría entre el público monárquico (carlista, alfonsino) y desaprobación entre el republicano, que hace sonar el cencerro (ilustración 17).

LA NACIÓN DE LUTO: DIVISIÓN, REPRESIÓN Y GUERRA

Un último tema que expresaba bien, desde la perspectiva republicana, la idea de España como una nación sufriente es la de la represión del pueblo por los gobiernos monárquicos e, igualmente, durante el período de la República, los enfrentamientos civiles entre españoles, caso de los cantonales y sobre todo de la guerra civil carlista.

Pellicer representa a España como una mujer, con la cara cubierta por las manos, que llora por la violenta represión de los motines contra los consumos de Barcelona y Valladolid, pero también por no respetarse los derechos reconocidos en la Constitución de 1869, que aparece a sus pies (*Gil Blas*, 18-2-1872)³⁴.

La Flaca («Libre España, feliz e independiente», 6-8-1873), muestra a España, con gorro republicano, llorando, junto a un león inmóvil y la bandera nacional, por los desórdenes y levantamientos contra el Gobierno de la República protagonizados no sólo por «petroleros» internacionalistas, sino también por cantonalistas que se dicen republicanos españoles y que han permitido la intervención de Alemania en el conflicto cartagenero. Unos meses después, reaparece en este satírico *España* como una mujer flaca, ahora con gorro frigio, ahogándose en un mar de problemas (guerra carlista, insurrección cantonal, indisciplina militar, movilización de los reservistas, contribución forzosa, etc.) a la vista de las potencias europeas, y sin poder alcanzar el salvavidas de la justicia y el orden («Una situación apurada»,

³⁴ Obviamente, la República era la solución a esa madre-España enlutada que lloraba por las víctimas de los motines populares, como el habido contra las quintas en Gracia (*La Campana de Gracia*, 9-4-1871, repite 7-4-1872).

11-9-1873). En otra caricatura, España, con túnica rojigualda, está desesperada por los enfrentamientos nacionales, a los que no pone fin Salmerón, y pierde el gorro rojo al tirarse de los cabellos (25-9-1873). La república como solución a los seculares males de España originados por la monarquía y el clero, como fórmula para volver a la política revolucionaria y redimir al pueblo, empieza a cuestionarse por los desórdenes civiles que dificultan su viabilidad. *La Flaca* apuesta por la solución Castelar, y Tomás Padró le dibuja en el islote del patriotismo, con gorro frigio, un bañador con los colores nacionales y sujeto al robusto mástil de la bandera de España, tratando de salvar a la República –cabría decir a la nación española– de ahogarse en un mar revuelto por los cantonalistas murcianos y los carlistas («Una situación apurada, 2ª parte», 4-10-1873)³⁵.

Justamente, es la guerra civil carlista la que cierra el periplo de las caricaturas de España como nación, tiñendo de pesimismo el horizonte político del país. Las promesas al pueblo de 1868 han quedado atrás y lo que perciben los dibujantes republicanos, abstracción hecha de los coyunturales altibajos, es un panorama cada vez más dramático para el pueblo español, en el que fracasan sucesivamente los dos proyectos liberales de regeneración nacional legitimados en la revolución Gloriosa –el monárquico y el republicano– con todo su potencial democratizador y secularizador. En tiempos de Amadeo I, encontramos a la matrona-España, con corona mural, preocupada por la marcha de la guerra en Cataluña (*La Campana de Gracia*, 13-10-1872). Y en los de la República Federal, para movilizar «a todos los liberales», vemos un ángel republicano en las alturas tocando la trompeta apocalíptica y al apóstol Santiago en tierra, a caballo y espada en mano, matando a las huestes carlistas en retirada, cuyas cabezas son idénticas a las de los sarracenos de la tradicional iconografía del patrón de España en versión «matamoros» (*Idem*, 27-7-1873, «¡San Jaume y a ells!», interesante título por ser una publicación catalana y estar el dibujo motivado por la acción de Igualada).

Llegada la dictadura republicana de 1874, la guerra del Gobierno liberal contra los carlistas se convierte es un tema recurrente en las páginas de *La Madeja Política*. La detallista caricatura del «Corpus Carlisti» (con el texto «la procesión que va por fuera», 30-5-1874), obra de Padró, rezuma clericalismo católico y absolutismo real, es decir, atraso social. En ella aparece un ser con forma humana, que está en los huesos y cuyo rostro recuerda al de

³⁵ Puede verse la imagen en el capítulo 11, p. 306.

un animal; lleva la lengua fuera por estar extenuado por el peso de la cruz que carga; un león escuálido le acompaña y la corona mural que porta nos indica que se trata de España, que, en ese momento, pasa por delante del emperador alemán, que presencia sentado la procesión con interés³⁶. La misma publicación nos muestra el horror carlista (la araña clerical devorando liberales, el atraso en la industria y las artes, la destrucción general) y a Carlos VII, convertido en un compás, dando muerte a España, una matrona con túnica de colores nacionales que tiene una aguja clavada en el costado y otra que le atraviesa los pies, como un Jesucristo crucificado («¿Hasta cuándo?», 27-6-1874)³⁷.

Si la República representa el progreso humano y el carlismo clerical el atraso, Padró relaciona también este último con las costumbres –que considera bárbaras– del pueblo español. En una excelente caricatura antitaurina («España. Siglo XIX»), en la que aparece simbolizada España por una matrona apesadumbrada y enlutada con corona mural, asocia la violencia destructiva de los carlistas en la guerra civil (que aparecen volando un puente al paso del ferrocarril mientras ondean una bandera con el lema «Dios, Patria, Rey») con las corridas de toros, un espectáculo público conocido ya para entonces como «la fiesta nacional» (*La Madeja Política*, 5-9-1874; ilustración 18).

Dramático y bochornoso es el Teatro Nacional que nos presenta *El Lío*, en el que «los españoles» representan *La guerra* civil ante «la faz de todas las naciones», apareciendo España personificada –de la mano de Padró– en un esqueleto viviente que dirige con frenesí la orquesta bélica desde un podio con el escudo nacional, asistiendo a este espectáculo patrio de muerte y destrucción, entre otros ilustres personajes, las Provincias Españolas (4-4-1874; ilustración 19).

³⁶ Esta imagen de España recuerda la aparecida el 29-8-1874 (mujer escuálida y moribunda, con corona almenada y escudo nacional). Por otra parte, el peligro de la intervención alemana en el conflicto español está presente en otras caricaturas de *La Madeja Política*: 22-7-1874 (artístico dibujo de Padró en el que aparecen España, con vestido andaluz y abanico con detalle taurino, sentada con Bismarck en una mesa del «Café Nacional», que regenta un triste león republicano); 26-9-1874 (España es una niña republicana, con gorro frigio y escudo nacional, sentada sobre la rodilla del canciller alemán).

³⁷ Otras caricaturas sobre la guerra civil en *La Madeja Política*, 15-8-1874 (España con corona mural y león) y 14-11-1874 (España es traicionada y Francia facilita que el rey carlista la apuñale delante de Alemania e Italia).



Ilustración 18. *La Madeja Política*, 5-9-1874. Colección GCdM.





Ilustración 19. *El Lío*, 4-4-1874. Colección GCdM.



Impactante, igualmente, es la imagen de la España dolorosa encarnada por una madre enlutada que, el Día de Difuntos, llora en un desangelado cementerio por la muerte de sus hijos, los «mártires» y «víctimas de la libertad», que llenan las tumbas abiertas por cada una de las batallas libradas contra los carlistas en la guerra civil (*La Madeja Política*, 31-10-1874)³⁸.

También desamparo refleja la matrona española, con corona mural, que ve desvanecerse las últimas conquistas del 29 de Setiembre de 1868, la caída de «la raza espuria» de los Borbones, en plena guerra civil (*La Campana de Gracia*, 13-12-1874). Igualmente, próximo ya el pronunciamiento alfonsino, reaparece el motivo iconográfico de la España flaca maltratada por los políticos monárquicos (rara vez estos liberales adquieren la consideración de exmonárquicos o neorrepblicanos). Así, una madre desgraciada y famélica, España, con corona mural y escudo nacional, sujeta la cabeza de su hijo, el *Pueblo*, mientras este imita a una garza a la pata coja y es palmeado en el trasero por los antiguos jefes monárquicos –Sagasta, Ruiz Zorrilla, que aparece significativamente con gorro frigio, etc.– (*La Esquilla de la Torratxa*, 29-11-1874). De esta manera, los dibujantes republicanos transmiten dolor por la pérdida de los ideales revolucionarios, especialmente por la desaparecida república democrática, y pesimismo político ante una probable salida monárquica a la guerra civil³⁹.

LA UNIÓN DE LOS LIBERALES COMO ÚLTIMA ESPERANZA PARA LA NACIÓN LIBRE

La imagen de una España liberal, fuerte y soberana también reaparece en la prensa satírica de la República dictatorial de 1874. Con ocasión de la liberación de Bilbao y de la fiesta nacional del 2 de mayo, *La Madeja Política* publicó una impactante y clarificadora caricatura de Padró⁴⁰. En ella aparece la República española –es decir España– representada por una mujer fornida con gorro frigio, túnica roja, coraza marcial y hacha en mano, cortando «el famoso árbol de Guernica», que hunde sus raíces en el «absolutismo», el «fanatismo» y la «intolerancia»; tiene grabado en su tronco –asemejado a la

³⁸ Puede verse la imagen en el capítulo 7 (p. 223).

³⁹ Este pesimismo se refleja en *La Madeja Política*, 19-9-1874 (España, con corona mural, y el león escualido comprueban que «no tiene salida» la «calle de la Situación»); 10-X-1874 (España, una hermosa mujer dormida en un sillón tapizado con el escudo nacional, sueña con la vuelta de Castelar, con su república patriótica y democrática, con un país sin reyes, pero son «sueños de color de rosa»).

⁴⁰ Vid. la imagen en el capítulo 7 (p. 219).

fisonomía de Carlos VII– el lema «Dios, Patria, Rey» y sus tres ramas –las provincias vascas– dan como fruto facciosos carlistas, con escapularios del corazón de Jesús, y clérigos trabucaire. Entre otros detalles, como el de vincular «fueros y petróleo» (destrucción), la España liberal está auxiliada por el general Serrano (representado, en primer plano, por una sierra de cortar)⁴¹ y el ejército republicano, que se divisa al fondo⁴². Por otra parte, el mismo dibujante nos presenta, mediante una matrona alada, rodeada del escudo y las tropas nacionales (de la marina, el ejército y los voluntarios civiles), y de alusiones a patriotas republicanos y monárquicos (Salmerón, Castelar, Concha, Topete...), una España liberal esplendorosa, por ser la fiesta nacional desde ese año el aniversario de «la España libre, de la España honrada, de la España civilizada y grande», es decir la de 1808 (Daoiz y Velarde), 1866 (Méndez Núñez) y 1874 (levantamiento del cerco carlista a Bilbao). Con todo, el triunfo definitivo de la nación imaginada por los liberales sobre esa España bárbara y monárquico-católica de los carlistas deberá esperar al final de la guerra civil, fuera ya del período de estudio⁴³.

REFLEXIÓN FINAL

El repaso de las imágenes de España aparecidas en las caricaturas políticas de la prensa satírica del Sexenio Democrático muestra una predilección de los dibujantes por representar esta nación mediante figuras femeninas, sobresaliendo entre todas ellas las alegorías de las matronas clásicas, tocadas con diademas, coronas o gorros. Desgraciadamente, los periódicos en los que se publicaron fueron, salvo contadas excepciones, de ideología republicana, así como también los dibujantes que las idearon y ejecutaron. Por ello, la iconografía de España estudiada es básicamente la de la nación liberal según la entendían los dibujantes republicanos de este período. Aunque se podría recapitular sobre los temas nacionales e internacionales tratados mediante dichas imágenes, o sobre las visiones y definiciones de los conflictos políticos expresadas por las caricaturas en que aparecían, lo más llamativo es, quizás,

⁴¹ También podría tratarse del marqués del Duero (Molina Aparicio 2005, junto a p. 128).

⁴² La misma idea en *La Campana de Gracia*, 10-5-1874 (la República aplasta a Don Carlos hasta enterrarlo bajo el árbol de Guernica). En esta línea, España, una matrona con corona mural que limpia con plumero y fusil el Norte de carlistas, es reconocida por las grandes naciones europeas (*Idem*, 23-8-1874).

⁴³ Como botón de muestra, llegada la paz, Padró imagina la España liberal victoriosa sobre el carlismo con la ya clásica alegoría de la matrona con corona mural, escudo nacional y rama de olivo (*La Madeja*, 3-3-1876).


la utilización del atributo de la corona mural para representar la soberanía de la nación (del pueblo español). En las caricaturas, la matrona representada con esta corona podía no ejercer su poder soberano y sufrir y consumirse por esta usurpación, pero también podía llegar a ejercerlo –a veces de manera fugaz y otras con vocación de permanencia–, mostrando a sus enemigos su voluntad y fuerza irresistibles, o en otro caso, al menos, soñar con su ejercicio en un próximo futuro. La alegoría nacional de la matrona con corona mural aparece con regularidad en las caricaturas del período tardoisabelino, llega a su madurez con la revolución Gloriosa y, aunque no sea aquí estudiada, alarga su uso durante la Restauración. Es, por tanto, un elemento iconográfico que se vincula al debate sobre la democratización del régimen liberal, poniendo la soberanía popular y el sufragio universal (masculino) como fuente de legitimidad e instrumento privilegiado de incorporación de las clases populares y trabajadoras a la vida política. Como señaló el profesor Fuentes (2010: 60), en relación a las figuras iconográficas de la matrona y el león que cubren todo el siglo XIX, estas entraron a formar parte del universo simbólico del republicanismo a partir de la revolución Gloriosa, compartiendo, cabría subrayar, el gorro colorado con la corona almenada –esta como símbolo de la soberanía popular, e incluso de la democracia–, un espacio fundamental en su relato simbólico sobre las injusticias sociales, los conflictos políticos y sus soluciones colectivas. Una apropiación de símbolos liberales –de origen monárquico radical o surgidos como elementos compartidos entre los revolucionarios de 1868– por parte del republicanismo del Sexenio, similar a otras (himno de Riego, celebración del 29 de septiembre, color morado y bandera tricolor, etc.), que será en alguna medida incorporada a la cultura republicana y utilizada durante las décadas siguientes.

15. «CON EL AGUA AL CUELLO». LA IMAGEN DE LA HACIENDA PÚBLICA EN LA PRENSA SATÍRICA DEL SEXENIO DEMOCRÁTICO, 1868-1874

Andrés Hoyo Aparicio
Universidad de Cantabria

«Desde los grafitis encontrados en las ruinas romanas, pasando por las feroces escenas dibujadas por James Gillray en el siglo XVIII, la sátira humorística ha probado su eficacia como arma política. Y por eso ha sido perseguida, censurada, proscrita, quemada por intolerantes y dictadores»

Rodríguez Rivero, 2021: 15

 En España, el modelo de prensa satírica con ilustraciones se fue, tímidamente, abriendo camino durante el Trienio Liberal (1820-1823). Superada la absolutista Década Ominosa (1823-1833), los vientos de mayor libertad de expresión a que dio paso el nuevo régimen liberal progresista, que se fue imponiendo tras el motín de los sargentos de La Granja en agosto de 1836, permitió la aparición de nuevas publicaciones satíricas, la mayoría con ilustraciones, que fueron poniendo los cimientos de la caricatura política como género, con una escenografía y con una elaboración de tipologías caricaturescas que irían marcando el estilo de la sátira gráfica posterior, haciendo uso de la parodia, la animalización y la alegorización; y con tropos en los que dominaban la sinécdoque, la metonimia y la metáfora en todas sus variedades. La iconografía representada se fue articulando con la actualidad política de cada momento. Ciertamente es que durante el periodo moderado (1844-1854), en el que la libertad de imprenta quedó bajo el estricto control del ejecutivo, los periódicos satíricos ilustrados, por supervivencia, cultivaron más el género jocoso y costumbrista, sin embargo la sátira pegada a cada acontecimiento político tenido por relevante regresó con el

Bienio Progresista (1854-1856) y, con dificultades y suspensiones temporales, siguió ejerciendo este cometido durante los gobiernos de la Unión Liberal y los últimos del Moderantismo (1856-1868). Tras la Revolución de 1868, con la nueva libertad de imprenta, que quedó ratificada en la Constitución de 1869, este tipo de prensa adquirió un impulso como nunca se había conocido hasta entonces. El número de cabeceras, a veces de vida efímera, se incrementó exponencialmente; cada una fue cultivando una vehemente defensa a ultranza, y sin matices, de una determinada posición ideológica, haciendo gala de un polarizado y militante partidismo. En toda esta prensa del Sexenio Democrático (1868-1874), la ilustración se reveló fundamental. Fue ocupando un espacio cada vez más destacado y privilegiado, en donde la imagen a color, que será cada vez más habitual, proporcionaba un recurso añadido para ejercer la sátira (Orobon y Lafuente, 2021: 17-26).

Las ilustraciones que se publicaron no fueron creadas pensando en el interés que pudieran despertar en los futuros investigadores. Quienes las imaginaron y las editaron tenían sus propias preocupaciones, un mensaje que dar a conocer a los lectores en un contexto y en un momento determinado. Los especialistas de Historia del Arte son conocedores de todo ello; entienden que, más allá de la mera contemplación, toda manifestación artística debe «ser leída», y para ello han encontrado un buen soporte en la propuesta metodológica que perfiló Erwin Panofsky, quien insistía en que las imágenes forman parte de una cultura total y no se pueden entender si no se tiene un conocimiento de esa cultura. Este historiador del arte propuso tres estadios de lectura. El primero, que llamó «preiconográfico», se refiere al reconocimiento por parte del observador de un objeto o acto representado; el segundo, «iconográfico», describe el lugar de una representación dentro de un conjunto de convenciones con vistas a reproducir un significado específico reconocible; y el tercero, «iconológico», se centra en fijarse en el significado intrínseco, profundo, de las imágenes como expresión de valores de carácter básico y singular de, por ejemplo, una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o un postulado filosófico (Panofsky, 1976: 3-9; 1983: 45-58). Respecto a este tercer nivel de lectura, Peter Burke ha objetado que el objetivo final de Panofsky es descubrir el significado de la imagen «sin plantearse para quién», y en dar a entender que las imágenes son el reflejo de una idea que da preeminencia al contenido sobre la forma; por esta serie de advertencias, este historiador británico considera que, si bien los historiadores necesitamos de la iconografía y la iconología, «también debemos [ser capaces] de trascenderla». Ha propuesto tres «enfoques» para ello. El primero consiste en hacer uso de la

perspectiva que aporta el psicoanálisis: «fijarse no solo en los significados conscientes [de los que se ocupan la iconografía e iconología], sino también en las asociaciones inconscientes»; el segundo, se refiere a la semiótica, que entiende que una imagen puede ser contemplada como un sistema de signos perteneciente a un todo mayor; y el tercero, por el que Burke se decanta, se centra en la «historia cultural de las imágenes»: el significado de las imágenes depende de un contexto social, que incluye no solo el ambiente cultural y político en general, sino también «las circunstancias concretas en las que se produjo el encargo de la imagen y su contexto material», es decir, «el escenario físico en el que se pretendía (...) que fuera contemplada» (Burke, 2005: 51-53, 216 y 217).

Es este último enfoque que propone Burke el que aquí he adoptado. Qué es cada ilustración, qué representa, qué significa, son, indudablemente, cuestiones oportunas. Pero se trata de ir más allá; consiste en preguntarse también por qué razones, para qué y a quién iban dirigidas las ilustraciones; qué ideas y qué valores se querían transmitir; es decir, radica en abordar toda la «herméutica visual» (Gaskell, 1994: 244). Ya desde los tiempos de la Unión Liberal, la iconografía representada encontraba su principal tema de inspiración en la actualidad política, aunque también hubo espacio para hacerse eco de la coyuntura económica y social de cada momento. No obstante, ha sido la sátira de carácter político la que ha ocupado una mayor atención entre los investigadores, quedando más orillada la dimensión económica. El objetivo de este capítulo es, precisamente, fijar la atención en este último enfoque visual menos transitado. A veces, las imágenes simbólicas de naturaleza económica formaban parte de la escenografía en la que quedaba insertado el principal motivo político caricaturizado y satirizado; en otros momentos, pasó a ocupar el espacio protagonista. Esto último ocurrió cuando la fuente de inspiración empezó a beber de la crítica coyuntura económica que jalonó la década de 1860 o, ya durante el Sexenio Democrático, cuando los asuntos fiscales y presupuestarios pasaron a un primer plano de la vida social y política. En este convulso periodo, la tensión que generaron las decisiones sobre impuestos, habitualmente objeto de sátira, fue uno de los principales factores de inestabilidad política y de rechazo social que contribuyó al proceso de desacralización de la Revolución y a la construcción de un relato, sobre todo desde las filas republicanas, en torno a la idea de que la Septembrina había sido traicionada. La imagen narrativa que se fue proyectando como denuncia era la de un país empobrecido y endeudado en el que vivían «los españoles con el agua al cuello» (ilustración 1).

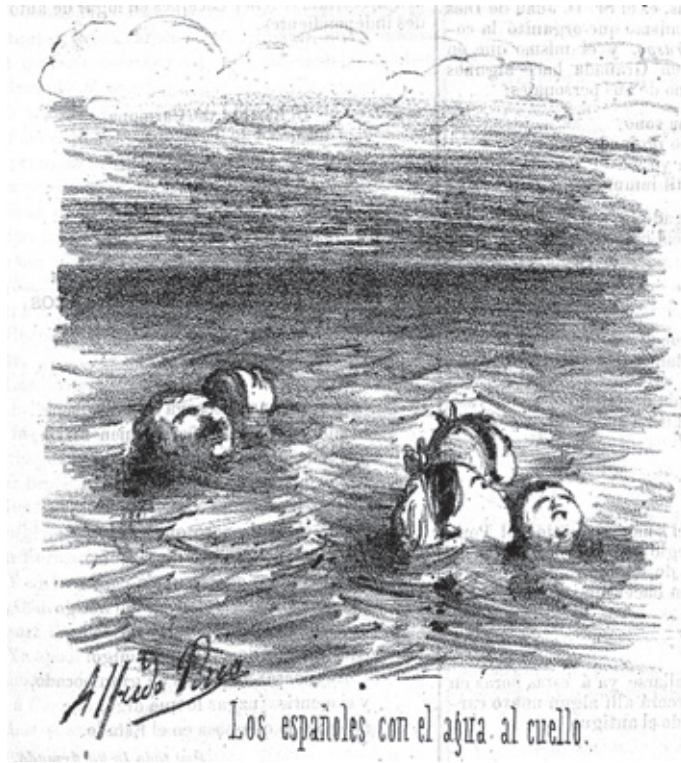


Ilustración 1. *Gil Blas*, 12-8-1865. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

CRISIS ECONÓMICA Y SÁTIRA: LA DÉCADA DE 1860

La repatriación de los créditos norteamericanos y la disminución de las compras en Europa como consecuencia del comienzo de la Guerra de Secesión estadounidense (1861-1865), unidos, por la misma causa bélica, a la contracción de la oferta de algodón en el mercado internacional, dieron paso a un periodo de crisis económica que se propagó con rapidez por toda la Europa industrializada. Esta se acentuó en 1866 tras quebrar el banco de descuento mayorista de Londres, Overend, Gurney & Co. Tal circunstancia, además de arruinar el crédito londinense y la política asociativa financiera entre diversos países europeos, contribuyó a la disminución tanto de la oferta monetaria como de los servicios de intermediación financiera, repercutiendo en una acusada ralentización de la actividad industrial y comercial hasta bien entrado el año de 1869.

En España, esta crisis adoptó rasgos muy particulares. La década de 1860 llegó precedida de la mayor crisis de subsistencia de todo el siglo XIX. Pero lo que definitivamente puso fin al periodo expansivo que había contribuido a acelerar la legislación del Bienio Progresista fue que, a partir de 1864, tras el descubrimiento de yacimientos de oro en California, el atesoramiento de plata y, en consecuencia, su escasez dentro del circuito monetario, tuvo repercusiones especialmente graves en economías que, como la española, se desenvolvían con un sistema bimetalista. Esta crisis monetaria se sustanció en un encarecimiento del dinero. A ello hay que sumar las consecuencias demográficas de una epidemia de cólera, que se desató en 1865, y, a partir de 1866, los malos resultados de explotación de las compañías ferroviarias, que terminaron arrastrando a la insolvencia y a la quiebra a prácticamente todo el sistema bancario, muy comprometido en la financiación de estas compañías: la mayoría de las sociedades de crédito existentes antes de 1865 desaparecieron *de facto*, mientras que el número de bancos de emisión se redujo notablemente. Finalmente, las malas cosechas de 1867 y 1868 incrementaron sobremanera el precio de las subsistencias, estimulando las actitudes de rebeldía social.



Ilustración 2. *El Tío Clarín*, 27-2-1865. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.



Ilustración 3. *La Noy de la Mare*, 17-6-1866. Colección GCdM.

Esta «primera crisis del capitalismo español», como la ha bautizado Gabriel Tortella (1995), tuvo cierto eco en la prensa satírica del momento, que se afrontó, en unos casos, con un tono distante y, casi siempre, burlesco (ilustraciones 2 y 3), aunque también, en otros, con preocupación por las penosas consecuencias para la industria y el comercio, utilizando como recurso visual unos abatidos y decrépitos Vulcano y Mercurio (ilustraciones 4 y 5).

Los mercados secundarios se vieron muy seriamente dañados, desatándose el pánico financiero (ilustraciones 6 y 7). En la Bolsa de Madrid las cotizaciones de los valores públicos se hundieron hasta niveles que solo se habían repetido en los peores meses de la anterior depresión de 1847-1848. Las acciones de las sociedades de crédito se depreciaron un 101,5 %, las de las compañías ferroviarias un 86 %, las de los bancos un 72 % y las de las compañías de seguros un 56,5 %. En la Bolsa de Barcelona las proporciones fueron muy parecidas; y lo mismo sucedió en los mercados más pequeños gestionados por las Juntas Sindicales de los Colegios de Corredores Mercantiles.



Ilustración 4. *Almanaque de El Tiburón*, 1867. Colección GCdM.



Ilustración 5. *Almanaque de El Tiburón*, 1868. Colección GCdM.



Ilustración 6. *Almanaque de El Tiburón*, 1865. Colección GCdM.



Ilustración 7. *La Flaca*, 18-9-1869. Colección GCdM.



La Campana Eulalia, 3-6-1866. ARCA.

Esta crisis sistémica también repercutió, muy directamente, en una caída de los ingresos fiscales, deteriorando aún más la siempre delicada situación de unas cuentas públicas caracterizadas por un elevado déficit, que no dejaría de aumentar. Después de Pedro Salaverría, Manuel García Barzanallana fue la persona que más días ocupó el cargo de ministro de Hacienda en el periodo comprendido entre 1856 y 1868. Hombre de confianza de Narváez para ocuparse de la política fiscal, fue al que le tocó lidiar con la insuficiencia recaudatoria acentuada por la crisis económica. En toda Europa el interés del dinero era muy elevado y la crisis de las bolsas hacía muy difícil recurrir a ellas para obtener financiación. Ante esta situación, Barzanallana propuso, como momentáneo desahogo del Tesoro, que se aprobara un anticipo forzoso. Este consistía en la colocación de billetes hipotecarios entre los contribuyentes, garantizados con los pagarés de los bienes nacionales.



Ilustración 8. *Gil Blas*, 28-1-1865. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

El aluvión de críticas que recibió esta propuesta del ministro fue enorme. La ilustración 8 es un buen ejemplo de este rechazo. El dibujante, Francisco

Ortego, fabula, a modo de denuncia, lo que socialmente significaría su aplicación: una empobrecida población haciendo resignada entrega de sus últimos y paupérrimos ahorros al «avaro» ministro Barzanallana, que hace acopio de lo recaudado con sus gigantescas y ganchudas manos. Con esta composición Ortego lo que buscaba era despertar la antipatía del lector hacia el ministro y a su propuesta, dando con ello argumentos a la resistencia colectiva ante el fisco cuando se entendía injusto y regresivo. Ciertamente es que, fruto de este tipo de presiones, la proposición no solo no prosperó, sino que, además, le costó el cargo de ministro. Pero este modelo de crítica gráfica contribuyó a ir conformando dentro de la sociología fiscal la imagen de unos ministros de Hacienda muy alejados de los intereses y de las necesidades de las clases populares y de los grupos de menestrales. El alcance de este relato de impopularidad hacia los que desempeñaban tal ocupación ministerial queda bien reflejado en la siguiente ilustración en la que, de forma alegórica, se presenta a un ministro de Hacienda en el que bajo el disfraz de un vistoso e inofensivo pavo real se esconde, en realidad, un ave carroñera con afiliadas garras.



Ilustración 9. *El Almanaque de El Cascabel*, 1866 (p. 48). Colección GCdM.

TRAS LA REVOLUCIÓN DE 1868: LA PESADA LOSA DE UNA HACIENDA PÚBLICA EN PERMANENTE CRISIS

Los apuros económicos de la Hacienda española no habían parado de crecer desde que Manuel García Barzanallana aceptara por tercera vez, en julio de 1866, la cartera del Ministerio de Hacienda. Desde esta fecha, y hasta finales de 1872, en que José Echegaray aceptó esta misma cartera ministerial, la Deuda pública total en circulación había pasado de 5.685 a 8.649 millones de pesetas. El gasto público, que en 1867 fue de 693 millones de pesetas, pasó a 728 en 1872. En el presupuesto de ese último año, el déficit fue de 224 millones de pesetas, lo que representaba un 44 % sobre el total de ingresos ordinarios liquidados, es decir, un 24 % más de lo que había significado en 1867. La situación siguió deteriorándose durante los sucesivos gabinetes republicanos. Hasta tal punto fue así que, a comienzos de 1874, las cuentas del Estado reflejaban una situación prácticamente de quiebra. La prensa satírica de la época ilustraba con toda su crudeza cómo un inabordable déficit, que se acompañaba de regresivos impuestos indirectos y de onerosos empréstitos, aplastaba como una pesada losa el futuro del país (ilustración 10).



Libre España feliz, è independiente
abrióse al radical incautamente,
y sobre ella ¡ay! están los radicales
el peso echando de tan grandes males
que al fin de la jornada
dejarán á la triste así aplastada.



Ilustración 11. *El Padre Adam*, 11-3-1869. Colección GCdM.

Las cifras que hicieron públicas los políticos al inicio Sexenio pusieron de manifiesto la herencia «ancestral y ruinosa» que habían dejado los gobiernos isabelinos, con «deudas inmensas» y con unos «vencimientos fatales». El objetivo de la política fiscal de los nuevos legisladores fue alcanzar el equilibrio presupuestario. Para ello resultaba imprescindible la recuperación de la economía, controlar los gastos e, inevitablemente, definir y aprobar nuevas figuras impositivas que incrementaran los ingresos. Y sobre todo ello conversan el ministro de Hacienda Laureano Figuerola y el, por entonces, presidente del gobierno provisional, Francisco Serrano, en la ilustración 11. Ante la advertencia del primero de que el «armario de la Hacienda Pública» está vacío, la ruesta del presidente fue «hacer nuevos sacrificios».

Laureano Figuerola, «ministro de Hacienda de la revolución», se aplicó en la tarea. Su plan para alcanzar de manera gradual el equilibrio presupuestario pasaba por una renovación tributaria, combinada con operaciones de Deuda, suscripción de empréstitos y una reforma arancelaria.



Ilustración 12. *El Padre Adam*, 6-5-1869. Colección GCdM.

Como manera de compensar la pérdida de ingresos que significaron la decisión de abolir el impuesto de consumos, la exención de pago de las herencias en primer grado en el impuesto de sucesiones, la supresión de los portazgos, pontazgos y barcajes, del impuesto sobre caballerizas y carruajes,

el desestanco de la sal y la rebaja de precios en dos monopolios fiscales de peso, como eran los de loterías y tabacos, Figuerola propuso implantar un impuesto personal. Esta nueva figura tributaria no gravaba progresivamente según el nivel de renta del individuo, sino de cada unidad familiar, calculada a través de la renta de la vivienda, y corregida en función de la importancia de la población y el tamaño de la familia. Fue, por tanto, un impuesto proporcional pero regresivo, que desató mucha polémica y una amplia oposición entre los contribuyentes (ilustración 12). En los dibujos satíricos que habitualmente se publicaban, a modo de denuncia de lo que significaba la aplicación de este impuesto, los contribuyentes, con actitud suplicante, se presentaban ante el ministro, bien en paños menores, bien vestidos con ropajes hechos jirones (ilustración 13).



Ilustración 13. *El Padre Adam*, 21-2-1870. Colección GCdM.

Figuerola realizó a lo largo de su gestión tres emisiones de títulos. La más cuantiosa fue la de bonos del Tesoro. También fue la que más controversia despertó, sobre todo porque el propósito final era redefinir la Caja General de Depósitos. Este establecimiento fue creado por Bravo Murillo en 1852 para proporcionar crédito a corto plazo al Tesoro Público. Los recursos con los que contaba se nutrían de depósitos judiciales y obligatorios, a los que

se sumaban imposiciones a la vista y a diversos plazos de particulares y de corporaciones, todas ellas remuneradas y con la garantía del propio Tesoro Público. Con el tiempo, se convirtió en la institución financiera que cubría la mayor parte de la Deuda flotante. A partir de 1864, la crisis económica provocó que el volumen de reintegros fuera superando al de imposiciones realizadas. Esta constatación llevó a Figuerola a la conclusión de que la Caja constituía un peligro para el Tesoro, y decidió reconvertir sus fines. Para ello hizo uso de esta emisión de bonos: el Tesoro cambiaba depósitos de la Caja, de vencimiento a corto plazo, por los nuevos bonos, de vencimiento a largo plazo. Esta doble operación –consolidación de los depósitos y redefinición de la Caja– proporcionó un momentáneo alivio al Tesoro, pero transcurrido un tiempo afectó negativamente al presupuesto de gastos, además de privar al Tesoro de un prestamista institucional tan accesible. La opinión mayoritaria se fue inclinando por entender que la redefinición de la Caja que impulsaba Figuerola podría constituir un error, pues haría aumentar la dependencia del Tesoro con la banca extranjera y con el Banco de España. A esta tesis se sumó el semanario satírico *La Flaca*. Su consideración fue que se había cometido «un fusilamiento en dos tiempos de los imponentes de la Caja: no pago pero garantizo los depósitos con bonos, (...) y, [luego], me llevo los bonos». La estampa que publicó en relación a este asunto interpreta el resultado de la discusión parlamentaria que suscitó este proyecto de Figuerola (ilustración 14). Todo comenzó el 19 de marzo con motivo de una enmienda, presentada por el unionista Manuel Silvela, muy crítica con el ministro de Hacienda, y a la que sumaron su apoyo los republicanos, los carlistas y un grupo reducido de progresistas. Prim, defensor de Figuerola, tras fracasar en su intento de que se retirara, maniobró para que todos los radicales unieran el voto en torno a su persona. Inmediatamente, el almirante Topete abandonó airado el hemiciclo y anunció su salida del Gobierno. La consecuencia última fue la división de la coalición de fuerzas políticas de la Revolución de 1868, que si ya existía dentro del Gobierno, a partir de entonces, también quedaba en evidencia en el Parlamento.

En la imagen que publicó *La Flaca* a los pocos días, aparece el Gobierno formando un *castellets* sostenido por Nicolás María Rivero y los generales Prim y Serrano, y a punto de derrumbarse, en parte porque los «unionistas» llevan en su mano la consigna de su jefe político, Juan Bautista Topete, de presentar la dimisión, y en parte también porque en la cúspide de la formación un débil Figuerola («Don Miserias») a duras penas es capaz de alcanzar el equilibrio presupuestario. Al fondo, a la izquierda, unos atónitos depositantes de la Caja de Depósitos observan cómo se disipan sus ahorros en forma de

bonos alados. A la derecha, a las puertas del Congreso de los Diputados, sale zancadilleado hacia el suelo el almirante Topete, empujado por el fracaso de la «enmienda Silvela», y empujado, también, por su presidente, Manuel Ruiz Zorrilla, con la ayuda de un bastón que da a entender que su caída también debe atribuirse a las palabras de Cánovas del Castillo, que había intervenido a favor de la enmienda con una dura crítica a toda la gestión de Laureano Figuerola.



Ilustración 14. *La Flaca*, 27-3-1870. Colección GCdM.





Ilustración 15. *La Flaca*, 13-3-1869. Colección GCdM.



La estrategia de promover antes el crecimiento económico que la consecución a corto plazo del equilibrio presupuestario, llevó a Figuerola a acometer otra tarea no menos relevante como fue la reforma del Arancel de Aduanas, que preveía una reducción progresiva de las tarifas y la supresión del derecho diferencial de bandera. Con ello se pretendía poner fin a un pasado muy proteccionista. Este programa, moderadamente librecambista, le ocasionó al ministro un directo enfrentamiento con las asociaciones de agricultores cerealistas, ganaderos e industriales, sobre todo del textil, quienes a modo de presión atraían a los obreros esgrimiendo la amenaza del paro en caso de que se rebajasen los aranceles. Con mucha ironía, *La Flaca* ilustró estas consecuencias con una imagen en la que aparece el ministro Figuerola mostrando a un comerciante mayorista británico el

desenlace de su reforma arancelaria: ruina de la industria, paro, hambre y pobreza (ilustración 15).



Ilustración 16. *La Carcajada*, 12-4-1872. Hemeroteca Municipal de Madrid.

Etiqueta de caja de cerillas. Colección GCdM.



Los resultados de la política tributaria de Figuerola no fueron nada buenos. El déficit presupuestario aumentó más de lo previsto y la situación del Tesoro Público al final de su mandato era más comprometida que al comienzo (ilustración 16). La Hacienda española siguió con el agua al cuello, cada vez más dependiente de los empréstitos que se fueron suscribiendo con la banca extranjera a cambio de sustanciales garantías, compensaciones indirectas a los prestamistas y el pago de muy elevados intereses (ilustración 17).



Ilustración 17. *Comic-finance*, 7-8-1873 (p. 3). Bibliothèque nationale de France.

El Garbanzo, 22-8-1872. Biblioteca Nacional de España.



Ciertamente, la eliminación del impuesto de consumos, el fracaso de la imposición personal, la supresión de algunos monopolios, junto al caos administrativo y político, dejaron el déficit de la Hacienda en un nivel desconocido desde la reforma que emprendiera Alejandro Mon en 1845. De esta situación también fueron muy responsables los conflictos bélicos que hubieron de afrontarse, pues, además de paralizar la actividad económica en algunas partes del país, drenaban importantes recursos humanos y de capital. Pero donde la prensa humorística de la época puso el foco de atención fue en dar a entender que todo ello era fruto de la actitud excesivamente tolerante de los políticos hacia la corrupción en sus más variadas formas. Esta manera de ver las cosas fue contribuyendo a crear un ambiente de creciente desafección en amplias capas de la sociedad hacia el régimen que resultó del proceso revolucionario de septiembre de 1868, dando a entender que el significado de ¡Viva España con honra! –contraseña, lema y manifiesto que acompañó a la Revolución de 1868– se estaba traicionando. Por ejemplo, el periódico de filiación democrática *El Pájaro Rojo*, componía su animadversión representando una enorme careta carnavalesca en la que se lee «Programa de

Cádiz», en alusión a la sublevación gaditana en donde se inició «La Gloriosa Revolución». Ocultos bajo la máscara aparecen distintos personajes de la política del momento, unos portan sacos de dinero, otros reparten favores, y los demás se atiborran del contenido de un enorme puchero donde aparece la inscripción «Presupuesto». Al otro lado, se representa al pueblo, que clama airadamente por aquello que se le ha prometido (ilustración 18).



Ilustración 18. *El Pájaro Rojo*, núm. 20, 2-1-1869. Museo del Romanticismo.

La imagen que se proyectaba de cómo se elaboraba cada presupuesto proporcionaba argumentos para la desafección. Alejados del interés general se caricaturizaba en *Gil Blas* a unos políticos que, agolpados entorno a un gran recipiente (el presupuesto), se dedican de manera egoísta a engullir su contenido (ilustración 19).

Especial eco tuvieron en la prensa de la época las denuncias que publicó el industrial y político catalán Josep Puig i Llagostera (1835-1879). Amigo del general Prim, apoyó la Revolución de septiembre de 1868. Una de sus ideas fuerza era que la corrupción administrativa llevaría al país a la miseria. La

corrupción, según él, estaba ligada a las ideas librecambistas. Poco después de la revolución de septiembre, había publicado un panfleto titulado *Cortar por lo sano*, dedicado a «los verdaderos amantes de la Patria y el Orden y a cuantos se interesan de buena fe por la causa pública». Acusaba a todos los partidos políticos de buscar únicamente el propio beneficio a través de la «empleomanía», que consistía en ocupar todos los cargos públicos, bien retribuidos y con poco trabajo, mientras las clases productoras –empresarios y obreros– se veían obligados a trabajar por unos beneficios exiguos o unos sueldos miserables: «Miente el partido que diga que tan solo el bien de la Patria es lo que le anima, porque el fin único o, al menos, principal de todo político es comer del Estado» (p. 4).



Ilustración 19. *Gil Blas*, 24-12-1868. Colección GCdM.

Un año después, en septiembre de 1869, hizo pública una carta enviada al almirante Juan Bautista Topete, presidente provisional del Gobierno, «por ausencia de mí buen amigo el general Prim», en la que denunciaba la corrupción en las aduanas españolas y en la de Barcelona en particular. Culpaba de ello a la ley de aduanas «confeccionada por la escuela más o menos librecambista» y a la inmoralidad de aquellos «a quienes la nación da un sueldo para hacer cumplir las leyes».

Esta carta dirigida a Topete fue el motivo de una celebrada ilustración, publicada a doble página, que apareció en el periódico *La Flaca*. A modo de obra teatral, Puig i Llagostera descorre la cortina del escenario para mostrar a una escualida y endeudada España, acompañada de un esquelético león (el pueblo español), las distintas formas de corrupción que tenían lugar en los puertos de la «España con honra». Daba a entender, y así lo dejó escrito

en la carta enviada a Topete, que «a este paso la bancarrota de la Hacienda es inevitable» (ilustración 20).



Ilustración 20. *La Flaca*, 6-10-1869. Colección GCdM.



EL DESASTRE ECONÓMICO DE LAS GUERRAS

Los endémicos problemas de endeudamiento e insolvencia de la Hacienda española se habían visto agravados tras el acceso al poder de los revolucionarios de 1868. El estallido de una insurrección secesionista en Cuba a partir de octubre de 1868 y el inicio de la Tercera Guerra Carlista a finales de abril de 1872 no hicieron más que empeorar las insuficiencias financieras de los gobiernos revolucionarios al verse obligados a tener que destinar abundantes recursos al esfuerzo bélico. A ello se unieron los episodios cantonalistas y la crisis económica internacional de 1873, que al restringir la oferta de fondos prestables hizo aún más difícil para España lograr financiación en el extranjero.



Ilustración 21. *La Flaca*, 14-2-1873. Colección GCdM.



La Flaca, 20-12-1872. Colección GCdM.



Con enfadada desesperación, una envejecida y decrepita España clama pidiendo cuentas a un sobrepasado por las circunstancias Manuel Ruiz Zorrilla, último presidente de Gobierno durante la monarquía de Amadeo de Saboya (el Rey, sin perder la compostura, está a su espalda, un poco ausente de lo que sucede), momentos antes de dimitir y de proclamarse la Primera República. Lo que se quería ilustrar era el fracaso de la monarquía parlamentaria de Amadeo I y justificar, así, el cambio en la forma de gobierno. Con este propósito se representa una escena de guerra, muerte, miseria y pillaje; un paisaje ruinoso en el que yace abatido el comercio y deshecha la industria, con los principales símbolos materiales del progreso destruidos: ferrocarril, chimeneas, telégrafo.



Ilustración 22. *La Madeja Política*, 27-6-1874. Colección GCdM.



En los años que duró el conflicto carlista el Producto Interior Bruto por habitante se contrajo un 5 %, el consumo privado lo hizo en un 7,6 %, y la formación bruta de capital en un 2,1 %. Según distintas estimaciones, se ha

cifrado entre 50.000 y 70.000 el número de fallecidos en combate y por heridas de guerra. Los conflictos armados mortificaban al país, hundían la agricultura, la industria y el comercio, paralizaban las comunicaciones, en suma, quebraban la economía. Así se ilustra, con toda su crudeza, en una impactante imagen publicada en *La Madeja Política*, revista satírica editada en la ciudad de Barcelona, continuadora de la cabecera *La Flaca* y, por tanto, vinculada ideológicamente al republicanismo federal. Bajo un cielo tenebrosamente gris, surcado por aves carroñeras, yace una España «crucificada» por el compás de la violencia carlista, que maneja los hilos de una araña devoradora de ciudadanos que han caído en su red. La pesada losa de la «contribución carlista» sustancia un escenario de violencia y destrucción, sin espacio para el arte, con un campo yermo donde únicamente crece el cardo y sin lugar para la comunicación, la industria y el comercio, simbolizados en el telégrafo cortado, en la chimenea y la rueda mecánica rotas y en el caduceo alado, tirado en el suelo, partido por la mitad (ilustración 22).

La imagen que se ofrecía de España era la de un país completamente angustiado y acongojado. Ilustraciones muy parecidas a las antes reseñadas fueron frecuentes en la prensa satírica en los meses anteriores al Golpe de Pavía (3 de enero de 1874). En muchas de ellas, aparece la alegórica figura femenina de una España al borde del colapso, empujada al abismo submarino (vid. «Una situación apurada», *La Flaca*, 11 de septiembre de 1873).

Durante la que habría de ser la última etapa de la Revolución y la República, la Deuda del Tesoro superó la cuantía de 1.200 millones de pesetas, el tipo de interés de la Deuda flotante sobrepasaba, con frecuencia, el 15 y el 16 %, y amenazaba con alcanzar el 30 %; tampoco se atendía al pago de los cupones de la Deuda. José Echegaray, nuevamente ministro de Hacienda en el Gobierno presidido por el general Serrano, en el preámbulo justificativo al Decreto de 19 de marzo de 1874, por el que se concedía al Banco de España el monopolio de emisión, describía con elocuente claridad cuál era la situación: «Abatido el crédito por el abuso, agotados los impuestos por vicios administrativos, esterilizada la desamortización por el momento, forzoso es acudir a otros medios para consolidar la Deuda flotante y para sostener los enormes gastos de la guerra que ha dos años nos aflige a la mayor parte de nuestras provincias». España parecía haber sido llevada a un callejón ruinoso con difícil salida (ilustración 23). España parecía estar «condenada al suplicio eterno de la decepción» (*La Flaca*, 14-2-1873: 1).



Ilustración 23. *La Madeja Política*, 19-9-1874. Colección GCdM.

16. EL NUEVO LENGUAJE DE LA CORRUPCIÓN POLÍTICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX. NEOLOGISMOS, SEMÁNTICA Y METÁFORAS VISUALES

Gonzalo Capellán
Universidad de La Rioja

INTRODUCCIÓN

En 1877 el pintor y escritor Jacinto Octavio Picón Bouchet comenzaba a publicar en una destacada revista de la época unos *Apuntes para la historia de la caricatura* en los que afirmaba:

La caricatura es sátira dibujada, la sustitución de la frase por la línea, es la pintura de lo defectuoso y lo deforme, que señala y castiga con el ridículo los crímenes, las injusticias las flaquezas de los hombres. Es quizá el medio más enérgico de que lo cómico dispone, el correctivo más poderoso, la censura que más han empleado en todo tiempo los oprimidos contra los opresores, los débiles contra los fuertes, los pueblos contra los tiranos y hasta los moralistas contra la corrupción (*Revista de España*, t. LV, marzo-abril 1877, p. 29).

Comienzo con esta cita porque la principal intención de este trabajo consiste en efectuar un análisis de la corrupción pública en la España del siglo XIX desde una perspectiva de la historia conceptual y visual. Dentro de este marco teórico, que pretende transportarnos hasta la percepción de algunas prácticas de corrupción en el imaginario social y las culturas políticas de la época, las fuentes que van a aportar la evidencia necesaria al relato serán los conceptos, metáforas y símbolos que articularon tanto el discurso textual/oral como el visual en torno al complejo y multifacético fenómeno de la corrupción¹. Y, dentro del lenguaje de las imágenes que conformó la cultura visual del período, prestaré especial atención a la caricatura política

¹ La pertinencia de atender a los aspectos léxicos y semánticos ha sido señalada por especialistas en el estudio de la corrupción política, como Gemma Rubí y Ferrán Toledano (2019).

publicada en publicaciones periódica que se convirtieron justamente durante ese período histórico en el principal medio de comunicación y, por tanto, de difusión de ideas, así como de configuración de la paulatinamente más amplia opinión pública². Adicionalmente, realizaré un uso puntual de otra fuente clave –pero poco explorada por los historiadores– en el proceso de difusión y popularización de esas imágenes y símbolos, las etiquetas que envolvían las cajas de cerillas, coincidiendo con el período en el que se produce la eclosión de la industria de los fósforos en España. La mayoría de la amplia serie de etiquetas con caricaturas circuladas durante el Sexenio democrático fueron inspiradas precisamente en las imágenes publicadas en la prensa satírica, que contribuyeron a diseminar a públicos más amplios y a consolidar sus mensajes en el imaginario social de la época.

En este marco previo que delimita y contextualiza los criterios de mi trabajo debo hacer explícitos algunos otros aspectos fundamentales. En primer lugar, que mi interés aquí se centra en el plano político-social de lo inmoral, antes que en el jurídico-penal de lo ilícito (Laporta y Álvarez, 1997). Siendo consciente de la importancia crucial de esta última dimensión, focalizaré la atención en la esfera más amplia de la moral, ya que, si bien no toda práctica corrupta fue siempre considerada ilegal –y por tanto susceptible de castigo judicial–, ninguna corruptela puede escapar del peculiar juicio, condena o condonación de la sociedad del momento: de ese inapelable juez, que, de acuerdo con la extendida metáfora moderna, fue la opinión pública. Y esto fue especialmente así para un siglo como el xix en el que emerge lo que Bentham denominó «regímenes de publicidad» o, en expresión más habitual en discursos parlamentarios políticos del orbe liberal, como los debidos a Sagasta, «gobiernos de opinión».

Este aspecto resulta clave porque marca un hecho diferencial frente a los siglos precedentes para el caso de España: con anterioridad a la aparición y desarrollo de los regímenes de publicidad, la corrupción (y las prácticas a ella asociadas) no contaron con una esfera tan amplia para su denuncia y visibilidad social. Es este factor el que puede ayudarnos a comprender mejor la sensación de que la propia corrupción se hubiera extendido durante el siglo xix de un modo sin precedentes (impresión errónea que queda bien documentada por los numerosos estudios recientes sobre las prácticas corruptas en las sociedades antiguo-regimentales, por ejemplo, la Monarquía hispánica de los siglos xvi al xviii; Andújar y Ponce, 2018).

² Para el contexto español, remito al magnífico trabajo reciente coordinado por Orobon y Lafuente (2021).

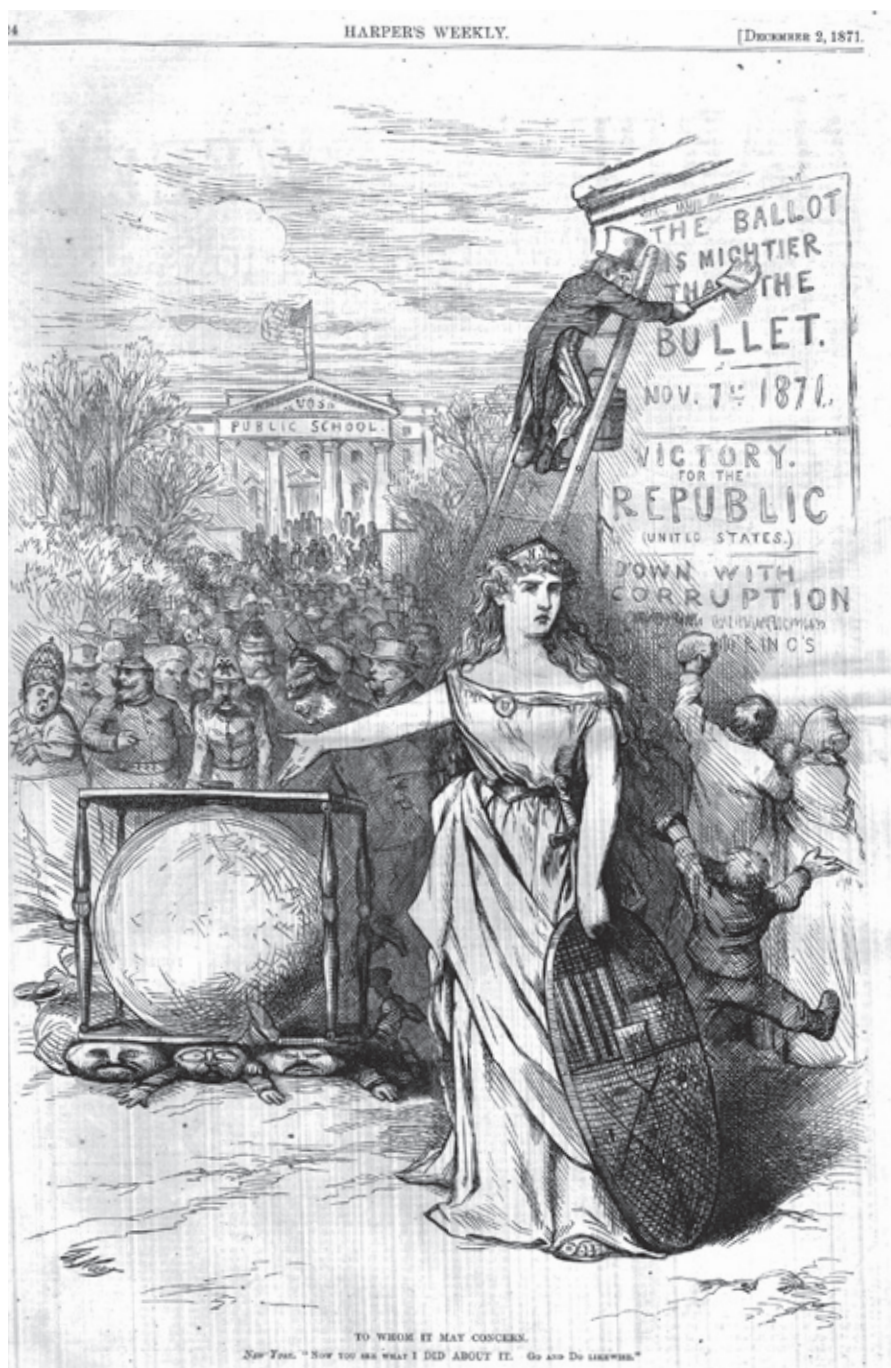


Ilustración 1a. *Harper's Weekly*, núm. 779, 2-12-1871. Colección GCdM.



Ilustraciones 1b. *Harper's Weekly*, núm. 779, 2-12-1871. Colección GCdM.

Por otro lado, la extraordinaria –y efectiva– capacidad crítica de la comunicación visual que supuso la caricatura publicada en la prensa a la hora de denunciar –y combatir– la corrupción política tuvo un ejemplo paradigmático en Estados Unidos. Las caricaturas insertadas en la revista *Harper's Weekly* por el dibujante Thomas Nash se convirtieron en una poderosa arma para denunciar a Tweed, jefe del partido demócrata, y la corrupción ejercida a partir de su control de todos los resortes del gobierno de la ciudad de Nueva York (Halloran, 2013). Las caricaturas que podían verse en el *Harper's* del 2 de diciembre de 1871 escenificaban la victoria electoral republicana con una alegoría femenina de Nueva York que mostraba a Tweed y sus acólitos de la corrupta maquinaria política de los demócratas del Tammany Hall aplastados por una enorme (y pesada) urna electoral, mientras el tío Sam pegaba un cartel visible a la multitud donde se leía que «los votos son más poderosos que las balas: victoria para la República (de los Estados Unidos) y abajo con la corrupción». En el interior de la publicación otra caricatura, esta vez de Reinhart, figuraba una alegoría clásica de la justicia, cuyo fiel de la balanza se inclinaba por el peso de una urna electoral que representa la voz del pueblo, mientras del otro extremo colgaba ahorcándose un tigre símbolo del Tammany Hall (ilustraciones 1a y 1b).

En segundo lugar, si bien el análisis del lenguaje, los conceptos fundamentales sobre los que se nucleó el discurso político, los símbolos y las imágenes nos permiten una fructífera y singular aproximación a las percepciones, creencias, valores y actitudes sociales hacia la corrupción, para una explicación más completa del fenómeno resulta imprescindible acudir a otros factores históricos que den cuenta de las razones por las cuáles se produjeron las prácticas corruptas, así como los cambios en su percepción y los modos específicos en los que se dieron. En ese sentido, me parece muy pertinente tener en cuenta la relación establecida por Kerkhoff, Kroeze y Wagenaar (2013) entre todo el fenómeno de las nuevas formas y dimensiones de la corrupción en el largo siglo XIX (es decir, desde la Revolución Francesa hasta la I Guerra Mundial) y tres procesos cruciales (que actúan a modo de *frames*): la burocratización, la industrialización y la democratización.

Como muestra de este primer trabajo en torno a las vías por las que se visualizaron las nuevas prácticas de la corrupción política en el siglo XIX en España, centraré en mi análisis en neologismos como la empleomanía –y el léxico asociado, empleado/cesante, destinos, expedienteo...–; la «prensa alquilona» y su contraparte, la prensa independiente o la poderosa metáfora visual del turrón, trasunto de los recursos públicos y del presupuesto que se situaban en el punto clave –y condición de posibilidad– de todo el

entramado de la corrupción política. Una metáfora que se puede vincular a todo un proceso de gastronomización del lenguaje de la corrupción que permitía referirse –y denunciar– directamente dicha corrupción a partir de una serie de imágenes como el comedor, el banquete, la tarta, los pasteles, los buñuelos o hasta el gran pollo asado que trinchan y reparten a su gusto los políticos en el poder. Y, finalmente, ofreceré una breve muestra de la presencia, implícita y explícita, de la moralidad como telón de fondo que, al tiempo que abandona el terreno propio de la religión y sobrepasa el de las costumbres sociales, culmina su desplazamiento y ampliación del campo semántico insertándose plenamente en el ámbito de la política (y la administración), donde se convertirá en auténtica bandera / símbolo de una concepción alternativa asociada al republicanismo (reelaborando y actualizando la tradición de la virtud cívica republicana).

LA EMPLEROCRACIA / EMPLEROMANÍA COMO ELEMENTO CLAVE EN LA CORRUPCIÓN DE LA ADMINISTRACIÓN DEL ESTADO LIBERAL Y OBSTÁCULO PARA EL PROGRESO EN ESPAÑA

La trayectoria semántica del término empleado, que ha sido analizada en detalle por Juan Francisco Fuentes (2002b: 271-275), y su temprana connotación peyorativa están directamente relacionadas con la obtención de cargos públicos (o destinos en el lenguaje de la época) que permitía a las clases medias, dispuestas «a abrazar la causa del liberalismo» asegurarse su futuro. La denuncia de esta práctica, bajo el nuevo vocablo «empleomanía» como una de las «lacras de la España constitucional» se hizo común ya en la prensa del Trienio liberal. En realidad, no se trataba de un fenómeno genuinamente español, sino que, como se denunciaba desde las páginas de *El Constitucional*, la empleomanía experimentaba grandes progresos en aquellos gobiernos que no son capaces de subsistir sin los apoyos que generaba el reparto de empleos y jugosos sueldos en una «inmensa comparsa de subalternos», como demostraba el ejemplo del gobierno francés (núm. 543, 2-11-1820: 3). Baste, en ese sentido, remitir aquí a la obra de Balzac, *Physiologie de l'employé* (1841), donde se describen con especial ironía, textual y visual, las vicisitudes de este nuevo tipo social.

Que la cuestión ya había adquirido carta de naturaleza en España lo muestra el intenso debate suscitado en las Cortes en torno al sistema de administración según el nuevo plan general de Hacienda (sesión del día 4 de junio de 1821). Sin cuestionarse el artículo de la constitución que

establecía que «corresponde al Rey la provisión de todos los empleos», si bien, de facto, los proveía el Gobierno, lo que se debatió es el oneroso hecho de que los cesantes cobraran un sueldo público y la conveniencia de que todos los empleos que surgieran fueran asignados entre los empleados existentes y los cesantes. Con estas dos caras de la misma moneda, el cobro por parte de los cesantes y el incremento de su número cada vez que el gobierno les desprendía de su empleo, hacían imposible que la nación, «aunque fuera cien veces más rica de lo que es», pudiera sufragar el pago de ambos (de ahí las caras tristes y alargadas que veremos en las caricaturas posteriores para caracterizar al nuevo tipo social del cesante). De manera explícita se aludió ya a que lo fundamental del nuevo plan era combatir «los males de la empleomanía» (*El Universal*, 5-6-1821). En ese sentido, concluía el Conde de Toreno, que, sin quitar al Gobierno la libertad de remover a los empleados, la clave consistía en que aquellos que tuvieran causa para ser separados «se quedarán sin nada, y de esta manera cesará la manía de desear empleos» (*DSC*, núm. 97, 4-6-1821: 2037).

En ese contexto, en el que ya se debate en la esfera pública sobre la empleomanía como mal y problema del país, me interesa destacar para el argumento de este trabajo que la prensa recalca expresamente la dimensión moral de este nuevo fenómeno. Así *El Eco de Padilla* denunciaba que «esa inmoral y destructora empleomanía» había tomado «tanto vuelo desde la revolución» que «ha llegado a ser el único objeto del tráfico y de la ambición» (núm. 140, 18-12-1821: 1).

La manera perversa en la que los miembros de esas nacientes clases medias iban a ser abducidos por la expectativa de un jugoso destino en la administración quedó perfectamente ilustrada en la comedia de Martínez de la Rosa, *Lo que puede un empleo* (1812 / 1814) estrenada en las postrimerías mismas del nuevo régimen constitucional en el que la «facción» liberal en el poder administraba la dádiva de los empleos de forma arbitraria y abusiva (es decir, corrupta). En ella, Don Fabián, previamente presentado como un acérrimo e irreconciliable enemigo de las ideas liberales y la constitución, muda radicalmente de postura cuando se le anuncia (falsamente, aunque él lo desconoce) que el gobierno le nombra «individuo del tribunal supremo protector de la libertad de imprenta» con un sueldo de 60.000 reales (pp. 361-362)³. Destino que no sólo acepta con entusiasmo, sino que le hace mu-

³ Estrenada en 1812, mereciendo gran aplauso en los teatros según hace explícito el autor en la «Advertencia» preliminar, la versión impresa data de 1814. Empleo aquí la edición

dar de ideas y convertirse en defensor a ultranza de la libertad de imprenta como pilar clave de la «justa libertad». Con toda la intencionalidad se le plantea (por medio de un auténtico liberal, D. Luis) si será capaz de aceptar el empleo o si se lo impedirían su conciencia y la contradicción que supone para «la hombría de bien» (p. 364).

Este precedente resulta esencial para conocer el recorrido de un término y una práctica que no hará sino afianzarse en los decenios posteriores hasta el punto de convertirse en el epicentro mismo de las corruptelas del modelo de Estado liberal, la monarquía constitucional y parlamentaria, que denunciará posteriormente Gumersindo de Azcárate en una obra de referencia (*El régimen parlamentario en la práctica*, 1885). El propio Azcárate, que había logrado un empleo público por méritos dentro de la Dirección general de registros en los años 60, dimitió y denunció públicamente al ministro Ruiz Zorrilla en 1868, pidiendo la inamovilidad de los empleados públicos como factor decisivo para combatir la empleomanía (Capellán, 2005). Solo de esa forma –a su juicio– se podía evitar que el empleo dependiera de los continuos cambios de gobierno y del favor debido al partido político de turno, que se convertía en obligada fidelidad electoral, derivando así en otro de los «vicios conocidos y corruptelas admitidas» (en ilustrativa frase de Azcárate) indisolublemente asociados a ese uso arbitrario y abusivo de la administración pública: el fraude electoral que corrompía la esencia misma del gobierno representativo.

Esa misma receta, que debía plasmarse en una ley de función pública, propuso en la coyuntura que abría la revolución de 1868 el republicano catalán José Puig y Llagostera. En su folleto *Cortar por lo sano. A los verdaderos amantes de la patria y el orden y a cuantos se interesan de buena fe por la causa pública* señalaba como causa de «la enfermedad crónica de nuestro país» a la empleomanía, a «esa inmensa gusana de empleados y políticos, puñado de perlas revueltas en un mar de fango» cuyo único fin es «saquear el presupuesto», «comer y beber sin trabajar a costa del Estado». Así, como industrial influido por el saint-simonismo, dividía la sociedad española en dos grandes grupos: quienes contribuyen con su trabajo a las cargas de la nación (obreros, agricultores, fabricantes, artistas...) y todo aquel «empleomaniaco» cuyo delirio es «sentarse a la mesa del presupuesto». En una

posterior incluida en las *Poesías* de Francisco Martínez de la Rosa (Madrid, Librería de Vicente Salva e Hijo, 1837). Una fecha de reedición en la que el tema tenía, como se verá, plena vigencia.

España donde todo el mundo se creía con derecho a un destino, considera que, con respecto a los grandes objetivos de la revolución de septiembre, «la empleomanía ha desvirtuado sus fines» (temprana desesperanza en un folleto publicado en octubre). Las reacciones a esta denuncia pública de los nuevos dirigentes del Estado y la perseverancia de las prácticas corruptas en el uso político de los recursos de la nación, llegaron inmediatamente en forma de cartas, anónimos, insultos y desafíos, según hacía público el autor en una carta dirigida al director del *Diario de Barcelona* firmada el 31 de octubre de 1868 (Puig y Llangostera, 1868: 2, 3 y 15).

Pero lo que aquí me interesa resaltar sobre esa existencia previa del término y su negativa semántica, ya consolidada en las fuentes escritas, es el comienzo (y los modos) de su representación visual tan pronto como diversas publicaciones periódicas comenzaron a incluir caricaturas tanto políticas como, en este caso, sociales. Como indicaba Fray Gerundio (Modesto Lafuente) en su *Teatro social del siglo XIX*, su intención era, mediante el recurso a la risa, «corregir las costumbres deleitando». Y es que, como se ha apuntado, a pesar de que la empleomanía hunde sus raíces en la corrupción administrativa, derivada de y retroalimentada con la corrupción política, la proliferación de esos destinos arbitrariamente repartidos a modo de favor político por el partido que ostentaba el poder convirtió a la cara y la cruz de la empleomanía, empleados y cesantes, en tipos sociales objeto de la caricatura satírica de costumbres desde los primeros momentos de la construcción del Estado liberal. El ejemplo del *Teatro social* de Fray Gerundio me parece especialmente relevante en el contexto hispanoamericano, tanto por su representatividad como por su gran difusión, ya que a su aparición en Madrid en 1846 siguieron otras ediciones en Colombia (Bogotá, Imprenta del Neo-Granadino, 1849) y en Argentina (Imprenta de la revista, Buenos Aires, 1862).

«La empleatividad» es el título elegido para una comedia en tres actos, cada uno de los cuales se ocupa de manera significativa de «Don Juan Aspirante» (I), «Don Juan Empleado» (II) y «Don Juan Cesante» (III). Desde el primer párrafo explica, indirectamente, el autor de la comedia el origen del neologismo «empleomanía», es decir, el añadir el sufijo «-manía» para indicar una inclinación excesiva, que al tornarse perversa se convierte en un impulso obsesivo y patológico. Así debe entenderse su interpelación a los hispanos («Oh, hispani, hispani...») que remata con la pregunta retórica: «¿Qué moderna *manía* es la que se ha apoderado de la mayor parte de los españoles?» (tomo I: 194). De hecho, para confirmar el carácter patológico

de esta enfermedad apela a la frenología, pidiendo a Cubí que confirme científicamente que «en la mayoría de las cabezas de los españoles contemporáneos» se encuentra un órgano que debe de dominar en sus cerebros. Y recurre al término empleatividad por asimilación lingüística a los otros treinta y nueve órganos de esta naturaleza que los frenólogos habían identificado, como la amatividad, la habitividad, la destructividad... Solo de esa forma cree el autor que puede explicarse cabalmente:

...cómo pueda haberse desarrollado tan prodigiosamente esa tendencia universal, esa inclinación, ese apego, ese cariño, esa propensión, esa adhesión, ese amor, y esa simpatía á los *empleos*, ni cómo, si no existiera ese órgano *cuarenta* que supongo, pudiera haber el enjambre de aspirantes atacados de la manía de la *empleatividad*, que vemos, que palpamos, que admiramos, y que bullen, hormigúean y pululan por la haz de esta patria gerundiana (tomo I: 195).

El autor es consciente de que no se trata de un fenómeno específicamente hispano, sino más bien paralelo al desarrollo de la burocracia administrativa de los modernos Estados liberales. En ese sentido, mucho antes el escritor costumbrista Paul-Louis Courier –a quien cita explícitamente– había denunciado cómo en Francia, mientras los empleos se habían multiplicado en número hasta poderse comparar con las estrellas del cielo, aún resultaba pequeño en comparación con el de «los aspirantes a un empleo». La consecuencia parecía obvia: resultaba «imposible de toda imposibilidad contentar a todos». A esa regla matemática debe añadirse la inestabilidad política traducida en constantes mutaciones de facción política en el poder característica de la época en España, contexto a partir del cual puede comprenderse lo socialmente llamativa que resultaba la empleomanía. También las distintas fases por las que, como si se tratara del ciclo lunar, pasaba esa multitud de españoles que aspiraba a un empleo, quienes lo lograban (y disfrutaban) y que, más pronto que tarde, se convertían en cesantes. Las ilustraciones que traducían al plano visual esas fases del ciclo vital de tantos integrantes de las clases medias españolas del período resultan muy gráficas. El personaje-tipo elegido, «don Juan», mientras se haya en su estatus de aspirante debe mostrar sus dotes meteorológicas y ser capaz de detectar los vientos que soplan, lo que en la coyuntura histórica de los años 40 del siglo XIX significaba adivinar si el viento era progresista o moderado (según se indica en las veletas del edificio que con mirada inquisitiva inspecciona Juan; ilustraciones 2a y 2b) y actuar en consecuencia: es decir, hacerse progresista o moderado a pura conveniencia.



Ilustraciones 2a y 2b. *Teatro Social* (1846, I: 196 y 197). Colección GCdM.



Ilustración 3a. *Man in the moone* (ed.1654), cortesía de la British Library; 3b. *Teatro social* (I: 290).

En su fase de empleado, el dibujante que ilustra la comedia, Ortega, recurre a una imagen muy gráfica de la situación: Don Juan empleado, todo el día pendiente de unos hilos «muy delgados y sutiles». A esta fragilidad debía añadirse que las aves (léanse los políticos de diversas tendencias) que sostienen esos hilos vuelan (ya que son representados por pájaros) en diferentes direcciones y a distintas alturas, lo cual extrema la situación del empleado quien puede aventurarse que o bien caerá al mar como Ícaro o bien se estrellará con el pico de Tenerife o con cualquier peñasco. Esta alusión específica tiene que ver con la referencia visual que toma el dibujante para ilustrar esta fase en la vida de Don Juan, una estampa empleada en el libro de Francis Godwin, *Man in the Moon* (1638). En la ilustración el protagonista, el español Domingo González, que se encontraba en la isla de Tenerife, sufre un ataque de navíos ingleses de los que escapa volando colgado de una cuerda que dirigen unos gansos y que terminará por llevarle hasta la luna (ilustraciones 3a y 3b). Este hecho nos informa claramente de la intervisualidad o el habitual uso de referencias icónicas en los dibujantes contemporáneos que emplean como inspiración un amplio acervo cultural de imágenes, bien del arte clásico, bien de las ilustraciones que se emplearon en multitud de publicaciones desde la edad moderna.

Precisamente por depender los empleos de tan fino hilo, «el más ligero soplo, la más leve brisa, el más suave viento le mueve, le oscila, le balancea, le zangolotea y le recolumpia, hasta que el hilo se rompe, da con su cuerpo en tierra y le convierte en *Don Juan Cesante*». La imagen que representa esta desventura se explica por sí misma, gracias al juego espacial que logra el dibujante rotando la imagen (ilustración 4).

El drástico cambio de suerte del cesante quedó bien ilustrado en las numerosas caricaturas de la época que lo representaron hasta consolidar su tipología social en el imaginario colectivo. En este sentido resultan muy significativas las fototipias de las etiquetas que adornaban las cajas de cerillas, que evolucionaron de manera tan espectacular como la propia industria fosforera en España a partir de la década de 1840. Para los años 60 la mayoría de las empresas que comercializaban cerillas incluyeron fototipias con diversos temas históricos, sociales y políticos que se harían muy populares e incluso se coleccionarían en forma de cromo. Aunque en el caso de las caricaturas en su mayor parte reproducían –a veces parcialmente o reinterpretadas– imágenes ya conocidas porque habían circulado en la prensa, no debe desdeñarse la capacidad que tuvieron estas etiquetas para extender su difusión y popularizarlas por todo el territorio. Ello incluía a públicos que

podrían no haber leído o visionado un periódico satírico, pero que recurrían de forma cotidiana a las cerillas como nuevo, eficaz y perfeccionado método para lograr fácil y económicamente el fuego en el uso doméstico (Murillo, 2015). También para un creciente público de fumadores estos atractivos cromos sirvieron para reforzar las imágenes y mensajes insertos en la caricatura de prensa, prolongando su efímero efecto en el tiempo.



Ilustración 4. *Teatro social* (I: 293). Colección GCdM.

Sirva de ejemplo la etiqueta en la que bajo el título «en la cara está el oficio» se muestra a un prestamista, a un zapatero, a un maestro y a un cesante (ilustración 5a). Su cara y su atuendo expresan la situación en la que quedaban al perder el empleo. También otra etiqueta en la que con humorística ironía un hombre le dice a su mujer: ¿ves qué desgracia? «ya cesante me han dejado, vale más ser barrendero, que en este tiempo empleado». Tal era la «precariedad» en la que el tráfico de empleos entre las huestes de los partidos dejaba a sus «eventuales» beneficiarios. Con todo, otros cromos que decoraban las cajas de cerillas, a la par que popularizaban estas imágenes –junto con las ideas a ellas asociadas– caricaturizaban esa extendida dependencia de los favores políticos vehiculados por medio de los diferentes ministerios. En otra etiqueta del período se ve la caprichosa

manera en la que el ministro de la guerra reparte títulos y empleos entre sus acólitos (ilustración 5b).



Ilustraciones 5a y 5b. Etiquetas de cajas de cerillas. Colección GCdM.

Una realidad que conocemos bien por medio de muchas otras fuentes, que van desde los pliegos de cordel hasta las denuncias en prensa sobre la generosidad de Sagasta con su particular clan, a la hora de repartir destinos, en las que se detallan los empleos y sueldos que con nombres y apellidos disfrutaba su extensa clientela política⁴. O las numerosas cajas de «recomendaciones»

⁴ *El Sol de la República* (Logroño, 1868-1869) publicó solamente una selección de los destinos recibidos por los parientes más cercanos de Sagasta en los comienzos del Sexenio, aclarando en una nota que no había espacio en el periódico para dar cuenta de los empleos recibidos por todos sus amigos políticos. Como ejemplo de pliego de cordel, puede verse el publicado por el activo impresor y editor catalán Joan Baptista Vidal bajo el título *La Llum del poble*. La primera de las dos conversaciones que contiene se titula «la empleomanía». En el grabado de la portada se identifica fácilmente por su atuendo al paisano Jusep y a D. Anton, que se había marchado a Madrid para beneficiarse de

que, ordenadas alfabéticamente desde la A hasta la Z componían el archivo personal de su paisano, el marqués de Orovio, por tomar ahora un ejemplo entre los prohombres del moderantismo histórico (Capellán y Gómez, 2003: 330-333). Recomendaciones que podían suponer desde el logro del codiciado empleo hasta intervenciones o favores relacionados con los múltiples expedientes administrativos, que también dio lugar a un neologismo tan directa como eufemísticamente relacionado con la corrupción política: el expedienteo.



Ilustración 6. *La Posdata*, 18-12-1845. Biblioteca Nacional de España.

Así lo reflejaba tempranamente *La Posdata* en una caricatura donde un empleado público en cuya mesa se muestran diversas solicitudes (que

uno de los codiciados empleos, sirviendo de excusa al autor del pliego para denunciar el mal de la empleomanía (publicado en Reus s.f., suele datarse entre 1850 y 1870).

conformarían sus respectivos expedientes) junto a montones de monedas. Frente a él se sitúa a un ciudadano que le pregunta por una solicitud que había entregado y que ha desaparecido. A lo que el empleado le responde con mordaz ironía que si hubiera dejado sobre el documento «algún peso» (es decir, dinero) su solicitud «no se la habría llevado el aire» (ilustración 6).

Que todo ese conjunto era reducible a un solo concepto de origen, la inmoralidad, se hará explícito en diversas ocasiones, algunas de forma tan gráfica como la que varios decenios más tarde hizo patente *La Campana de Gracia* en una de sus punzantes caricaturas. Mientras se denunciaba la «inmoralidad administrativa» en sus diversas manifestaciones como uno de los grandes problemas del país, se aporta al pie del dibujo la solución según «el sistema moderno»: barrerla empleando la escoba purificadora de la moralidad (ilustración 7).



Ilustración 7. *La Campana de Gracia*, «Cosas del día». 6-4-1889. Colección GCdM.

La coincidencia de distintos periódicos de orientación republicana publicados durante el Sexenio en considerar los males derivados de la corrupción administrativa (empleomanía / cesantías, nepotismo...) como uno de los males endémicos del país, llevó a representar esa convicción en forma de

uno de los obstáculos que impedían el ansiado progreso de España. Así lo hizo Mariani en una caricatura publicada en *El Padre Adam* donde mostraba el carro de la revolución de 1868 atascado en un lodazal y hundiéndose debido, de un lado, a la actitud del cochero (el Gobierno), y, de otro, a la pesada carga que transporta: las quintas, los empréstitos, la empleomanía, el nepotismo... (ilustración 8). Con evidentes reminiscencias *La Flaca* representará el escabroso camino que debía recorrer la nueva España republicana de 1873, también simbolizada en un carro que se encontraba en un atascadero. Mientras destacados republicanos (como Castelar o Pi y Margall) se esfuerzan por tirar del carro, la situación se presenta complicada por la dimensión de los obstáculos a superar, dibujados como enormes piedras en su camino: el carlismo, la cuestión de Cuba, la deuda... la empleomanía o las cesantías⁵.

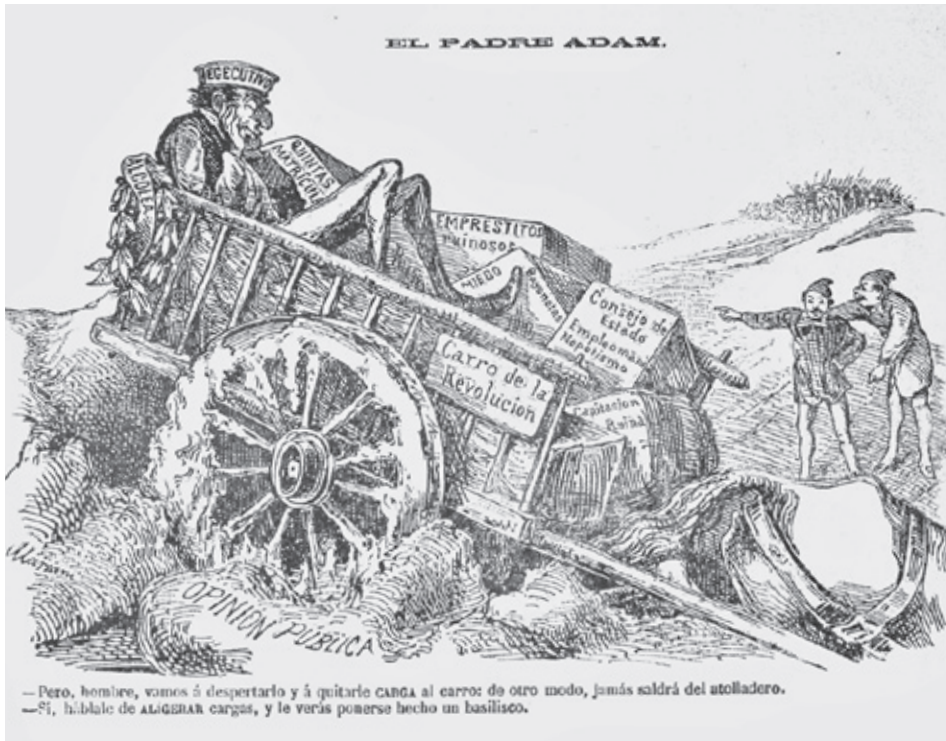


Ilustración 8. *El Padre Adam*, 20-4-1869. Colección GCdM.

⁵ Puede verse la imagen en el capítulo 18, p. 570.



Ilustración 9. *La Campana de Gracia*, 2-5-1871. Colección GCdM.

Un interesante matiz en ese discurso gráfico sobre la corrupción en general –y el mal de la empleomanía en particular– lo introduce una caricatura publicada en *La Campana de Gracia* bajo el título «La Quaresma política» (2-4-1871). En una de las dicotomías visuales a las que recurrieron como estrategia comunicativa de forma habitual los caricaturistas se presentan dos escenas, cuyo contraste contribuye a enfatizar la crítica política efectuada. De un lado, un representante del pueblo carga –como Jesús– con una humilde palma y una pesada cruz al hombro en el que se inscriben las palabras «quintas, capitación, consumos y empleados». Frente a esa escena de sacrificio y sufrimiento se presenta una jovial procesión en la que los políticos del momento ostentan diferentes símbolos, que cuelgan de sus lujosas palmas, entre los que se encuentran, por ejemplo, el jugoso sueldo (50.000) de Olózaga por su destino en la Embajada de París (que la caricatura política del Sexenio convierte en atributo gráfico del político progresista), Víctor Balaguer (de quien se destaca su puesto en la Dirección general de correos,

que daba opción a ofrecer muchos empleos) o el turrón que porta Sagasta. El mensaje se hace patente: el coste de la empleomanía es una más de las cargas que al final soporta el pueblo, pagano en última instancia de todas esas injustas cargas que explican la miseria que atraviesa esa España cuya alegoría acostumbra a representarse extremadamente famélica para recalcar su penosa situación económica. Una situación que se magnifica al ponerse en crudo contraste con los dispendios que los políticos que detentan el poder –y disfrutan del turrón presupuestario– (ostensiblemente liberales-monárquicos en la crítica republicana de *La Campana de Gracia*) realizan a costa de la esquilmada hacienda pública (ilustración 9)⁶.

Los relacionados con la administración pública del Estado eran solamente un eslabón de la amplia cadena de favores que componían los mimbres para la conformación de las redes clientelares que articulaban no sólo la realidad política de la época, sino también, las formas de sociabilidad y relación de los habitantes de los núcleos de población más pequeños y lejanos de la capital con el poder (Moreno Luzón, 1999). Y, claro está, la sustancia con la que se engrasaba todo ese complejo mecanismo tenía su epicentro y núcleo motor en lo que, tomando prestada una frecuente metáfora visual del momento, podemos denominar «la olla del presupuesto». A ella, cuyo cocinero mayor era el presidente del gobierno de turno, acudían con la cuchara –para servirse de la olla– en multitud, tal y como se vio en repetidas caricaturas publicadas en la prensa. Clisé que, lógicamente, también llega a las referidas etiquetas de cerillas (ilustración 10a).

Una práctica que dio ocasión para acuñar nuevos términos que identificaban esta práctica corrupta con mofa e ironía, recurriendo al campo de la zoología para nominar al nuevo grupo de mamíferos terrestres, de afilados caninos y poderosos molares, que ya no eran carnívoros o herbívoros sino «presupuestívoros». O recurriendo a otro de los símiles gastronómicos empleados entonces, junto con las tópicas imágenes zoomórficas, podía equipararse a este aspirante y dependiente colectivo social con un enjambre de moscas (moscones con chistera) que revoloteaban alrededor de la miel del poder (ilustración 10b).

⁶ En octubre de ese mismo año otra caricatura publicada en *La Campana* volvía evidenciar ese sangrante contraste entre pueblo y gobernantes, de nuevo con una dicotomía espacio-visual (ahora jugando con los planos superior-inferior) en la que al pueblo se representaba como un pollo con un cuchillo clavado (junto a un gran «pastel a la italiana») y a los políticos en el poder en un festín flanqueado por las barras de turrón.



Ilustraciones 10a, Colección GCdM y 10b, Biblioteca Nacional de España (Estampas, núm. 502).

EL TURRÓN COMO METÁFORA VISUAL DE LA CORRUPCIÓN POLÍTICA: RESIGNIFICACIÓN Y USO COMBATIVO EN EL IMAGINARIO REPUBLICANO

Sin abandonar este figurado terreno del nuevo lenguaje de la corrupción política que libaba directamente del néctar de la gastronomía, podríamos seguir el recorrido por otros términos como el pastel/pasteleo, el banquete /el comedor o el buñuelo/buñolería, que si bien ya los encontramos en este primer período (1836-1874), se harán célebres en la Restauración hasta convertirse en un símbolo llevado por la prensa satírica de caricaturas hasta una de sus conocidas cabeceras (*El Buñuelo*), del mismo modo que sucedió con otros símbolos como *El Tupé*, *La Porra* (creados como símbolos sagastinos precisamente durante el Sexenio) o –de forma especialmente significativa– *El País de la Olla*. El famoso pastel, que simboliza el presupuesto y que protagonizará tantas caricaturas sobre la corrupción, ya fue utilizado más allá del sentido inicial constreñido a los moderados o pasteleros –que *El Sancho Gobernador* representaba con delantal (Corrales Burjalés, 2017: 181-2)– en un sentido general –en el que la metáfora del pastel valía para todos los que se lo reparten– por Fray Gerundio en su *Teatro Social*⁷. Es el caso –entre los muchos que se podían traer aquí a colación– del demócrata Nicolás María

⁷ Este nuevo uso del delantal pastelero –con frecuencia acompañado del gorro típico del mismo oficio– difiere del mandil masónico –que también se encuentra en la iconografía– y, desde luego, contrasta con la simbología inicial de pureza moral de éste último.

Rivero que retrata el almanaque de *El Tiburón* en los pequeños, pero incisivos dibujos que pueblan sus páginas. Una gastronomización visual del lenguaje en torno a la corrupción política que se simbolizó de un modo paradigmático en el pastel-turrón que se hizo un lugar común en las caricaturas de prensa, llegando también a las populares cajas de cerillas (ilustraciones 11 a, b y c). Una de ellas, dibujada por Enrique Casanova, llevaba por título «La reina de las conciencias». La cabeza de la reina sentada en el trono era una Gran Cruz de Isabel la Católica, con unas peculiares columnas de Hércules truncadas, la banda de plus ultra y las dos esferas que remitían a ambos mundos. Las letras que las rodean completan la palabra «Turrón», criticando así en el plano moral (conciencias) la corrupción dominante.



Ilustraciones 11 a, b y c. *El Tiburón*, 1869 y fototipias. Colección GCdM⁸.

⁸ Agradezco a José Ignacio Ortega que me diera a conocer esta etiqueta originalmente.



Ilustración 12. *La Posdata*. Entrega 4 (s.f.). Colección GCdM.

En otra lámina de este mismo periódico se podía ver «El carro de la pública prosperidad» en el que el gobierno de la regencia de Espartero y sus acólitos alzan, plenos de júbilo, bolsas de dinero mientras van atropellando y aplastando a una diversidad de personas. En los satíricos versos al pie que describen la escena se lee: «¿Oh que gusto y placer!, ¡Que contento /es llevar cada cual sus turrónes / si con mando y honores sin cuento/ Chupa el uno su par de millones / cobran otros sus mil como es justo...» (s.f. GCdM)⁹.

También recurrirá a esta metáfora visual *El Tío Camorra* en su paliza número 18 (1847), dedicando una gráfica lámina donde una barra de turrón de dimensiones extraordinarias es serrada por un militar. En la barra aparecen

⁹ Rico y Amat, en su celebre *Diccionario de los políticos* (1855), toma un pareado de *La Postdata* para definir el poder del turrón repartido desde los ministerios para contentar a todos (incluidos los diputados de la oposición): «¡Oh turrón, turrón, turrón! / ¡Cuán grande es tu omnipotencia!». Y pone como ejemplo de este aserto al propio periódico, inapetente al principio, pero que se dio luego un atracón de algunas de las codiciadas barras (pp. 312-313). Es decir, pasó de su labor crítica e independiente del gobierno a alquilarse.

rotulados desde condecoraciones o mitras, hasta jefaturas, capitanías, contadurías... (como ejemplos de los referidos destinos con los que podía obsequiar graciosamente el gobierno). Mientras, el serrín que va cayendo al suelo en forma de diplomas, más condecoraciones, dinero, comida y bebida, todo en abundancia como si manaran de una cornucopia, es recogido por «los domésticos» del poder (ilustración 13).

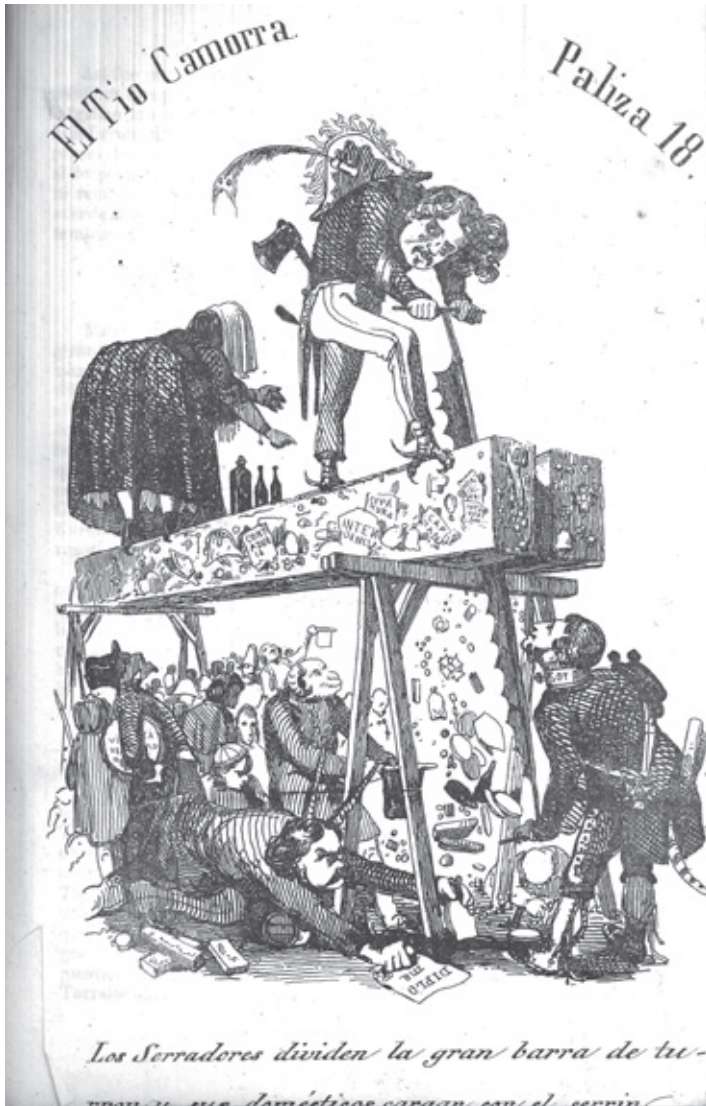


Ilustración 13. *El Tío Camorra*, paliza 18, 1847. Colección GCdM.

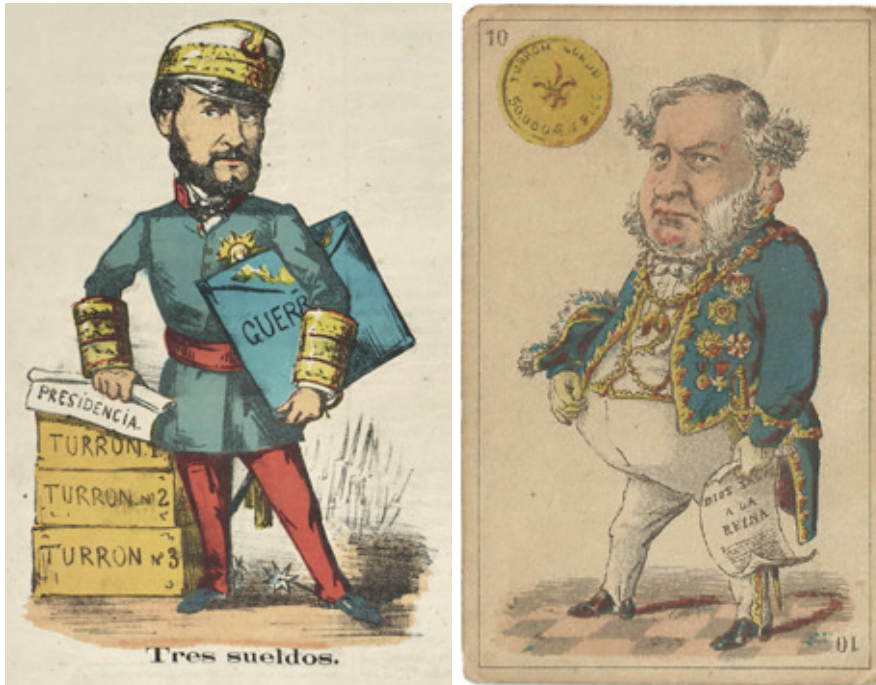
Esta denuncia de la corrupción política enmascarada en el turrón que se hace ostensiblemente visible en los años 40, y concentrada en los esparteristas primero y los moderados después, no dejó de estar presente en la prensa satírica posterior. Así, en el periódico dirigido por Albert Llanas, *Un Tros de Paper*, Tomás Padró aprovechaba la fecha de celebración del día de Reyes para ironizar sobre la tradición de sacar «los zapatitos al balcón» y contrastar el presente que recibirá un cesante, una hoja de la *Gaceta de Madrid* (es decir, el boletín oficial de la época donde se publicaban ceses y nombramientos), con el que recibirán los ministros, unas buenas tabletas de turrón (ilustración 14; dibujo que repetirá en *La Madeja*, 9-1-1875).



Ilustración 14. «La sabateta al balcón», *Un tros de paper*, 6-1-1866, p. 3. Colección GCdM.

Con todo, esta denuncia de las prácticas corruptas simbolizadas por el turrón va a intensificarse y extenderse tras el estallido de la revolución de 1868 a todos los integrantes de las fuerzas temporalmente coaligadas para expulsar a Isabel II del trono: unionistas, progresistas y demócratas. Un representante de esas últimas tendencias, el general Prim, será especialmente representado junto al turrón, ya que, como principal figura política de la nueva coyuntura, es quién tenía el poder efectivo sobre los recursos del Estado (ilustración 15). Así lo hacía patente Eduardo Sojo en su discurso dibujado en forma de gran lámina caricaturesca titulada «La Torre de Babel» o *La Flaca* en distintos momentos: por ejemplo, en una cromolitografía titulada «Promulgación de la constitución de 1869» (20-6-1869; ilustración

15c). Esta asociación indirecta con la corrupción política a través de la metáfora del dulce navideño se grabó a buril en el imaginario social de la época, aplicándose a otros personajes y empleando diferentes soportes. Es el caso del destacado político progresista Salustiano de Olózaga, cuya imagen pública se construyó en el Sexenio desde la caricatura a partir de un atributo clave, la bolsa de dinero con 50.000 reales a los que ascendía su remuneración por disfrutar una de esas prebendas repartidas a modo de turrón gubernamental: la Embajada de España en París. Así lo retrata un naipe de la baraja política «La España con honra» puesta en circulación en 1870. La singular sota de oros que representa Olózaga inscribe en el oro la flor de lis de los borbones, la cifra 50.000 y el término «TURRÓN» (ilustración 15b).



Ilustraciones 15a y 15b. *La Flaca*, 3-7-1869 y Baraja política, 1870. Colección GCdM.

El palo de copas de esta misma baraja enumeraba entre los naipes 2 y 9 todos recursos de los que disponía el Estado para repartir los ricos manjares que componían el codiciado turrón (rotulado en cada copa): intendencias, diputaciones, marquesados, condados, grandezas, honores,

títulos, secretarías, comisarías, ministerios, canonjías, obispado, ascensos, cesantías, empleos, cruces, ultramar, togas, destinos, agios, montes-pios, pensiones, aduanas...

El consumo del turrón como principal manjar político por parte de las fuerzas liberales que se reparten el poder tras la revolución de 1868 es representado de forma paradigmática en uno de los grandes discursos dibujados que a modo de «aleluya» publicó *La Flaca* bajo el título «Santoral profético para el año 1871, cuarto de la era progresista» (ilustración 15d). El protagonismo visual del turrón en diversas viñetas nos ofrece una evidencia clara del grado en el que esta socorrida metáfora para simbolizar la corrupción política había llegado a penetrar el imaginario social de la época.

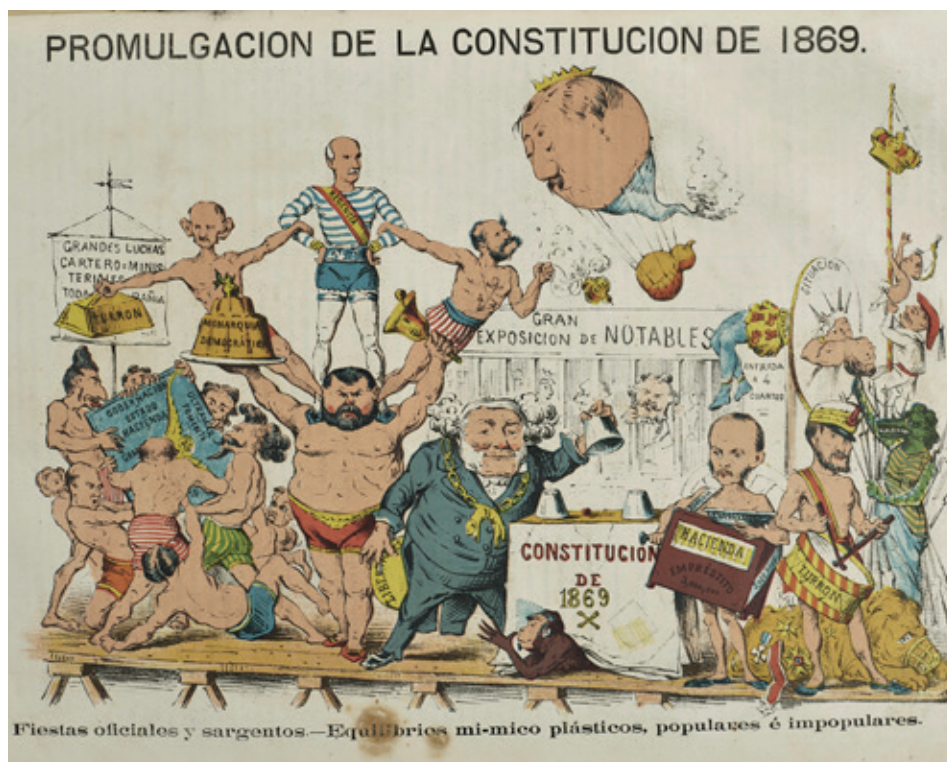


Ilustración 15c. *La Flaca*, 20-6-1869. Colección GCdM.



Es más, esta intencionada y sintomática extensión puede ser interpretada como indicio de un hito clave en el uso de la metáfora visual por parte de la prensa republicana: asociar con la corrupción que representa el turrón a todos los actores de la nueva escena política tras la revolución. Puede verse, por ejemplo, en la caricatura que bajo el título «El pan bendito» publica *El Guirigay* en 1869 y que muestra en el centro de la composición a Nicolás María Rivero alzando en su brazo izquierdo una barra rotulada con el nombre turrón. A su derecha, un estandarte con el mismo título preside una mesa con más barras de turrón (de nuevo rotuladas para que el mensaje quede rematadamente claro al potencial espectador), una balanza con sus platillos en desequilibrio y unas monedas al lado (un cuidado *atrezzo* para escenificar la corrupción, que *per se* va contra un valor moral –y político– clave: la justicia). A su alrededor bailan con un contorsionismo grotesco, exagerado hasta la mofa, destacados representantes del unionismo y del progresismo (Sagasta, Olózaga, Serrano, Topete, Figuerola...), mientras que –y esto es especialmente significativo– la música para tan ridícula danza la ponen Espartero, Carlos VII y Alfonso XII. Es decir, las fuerzas políticas en el gobierno, así como otras de oposición por su derecha, como el carlismo y los monárquicos alfonsinos, e incluso el símbolo que Espartero suponía para algunos sectores de la izquierda, son igualmente asociados con la corrupción generalizada tras la revolución (ilustración 16).



Ilustración 16. *El Guirigay del 69*, 4-7-1869. Biblioteca de Cataluña.

Esta imagen se repitió en otras publicaciones, como *La Flaca*, donde se escenifica un reparto similar de «turrón sin fin» en el que el ministro de Estado Álvarez Lorenza, bien asistido por Martos o Ruiz Zorrilla (28-12-1869). Sarcásticamente esta ostentosa práctica corrupta se hace bajo la bandera de «A la España con honra», es decir, traicionando visiblemente el lema revolucionario del 68 (ilustración 17) convertido en «La España con Turrón».



Ilustración 17. *La Flaca*, 31-12-1869. Colección GCdM.



«España con... Turrón». *La Carcajada*, 17-1-1872. Colección GCdM.



Todo esto puede leerse también como parte de un discurso de descontento con las expectativas generadas por (y depositadas en) la Gloriosa revolución que pronto fue compartido y hecho público sobre todo por miembros del republicanismo. La prensa de esta tendencia se sumó pronto a la causa de hacer patente y visible ese descontento sobre el curso que estaba siguiendo

la política española tras la revolución (v. gr. la caricatura de Ortego sobre la revolución dando vueltas sobre sí misma de *Gil Blas*, 12-5-1870). Entre los numerosos ejemplos que pueden citarse a este respecto, mencionaré aquí el *Almanaque jocoso para 1870* que se publicó bajo el título «La Gloriosa». Si bien todo el contenido de esta publicación estaba destinado a defender los supuestos valores puros de la revolución de 1868 bajo la bandera de la España con honra (y que dos años más tarde se consideraban flagrantemente deshonorados), su portada resulta singularmente interesante desde el punto de vista iconográfico.

Como resulta lógico pensar, la portada de los almanaques que tan populares fueron en aquellos años intentaban llamar la atención del público, pero, adicionalmente, en este caso también se condensa a la perfección el mensaje central que definía todo su contenido. La habitual alegoría del tiempo, con sus atributos de la guadaña y el reloj de arena, que poblaba los almanaques para referirse al año que se fue, clava su mirada en una especie de pequeño monumento coronado por una efigie alegoría de la revolución que inscribe en su aureola –de la que salen rayos de sol– la fecha del 29 de septiembre de 1868. El juicio que el padre tiempo, la historia también, emite sobre ese acontecimiento, en origen resplandeciente como el astro solar, se resume en los dos cuerpos que componen el pedestal sobre el que se sustenta la estatua de la revolución. En primer lugar, la trinidad política emblema de la Gloriosa, representada por uno de los habituales bustos tricéfalos que muestran a Serrano en el centro, con Prim a su derecha, y Topete a la izquierda. Y debajo, haciendo las funciones en parte de pedestal y en parte de basamento, unas barras de turrón identificadas por la marca rotulada, Jijona, y, debajo de estas, otras barras, que siguiendo con las metáforas gastronómicas son de mazapán. Ambos recursos fueron muy utilizados en almanaques por publicarse y ponerse a la venta en diciembre, cuando a la par que se hacía balance del año se compraban y degustaban estos populares dulces navideños (ilustración 18). De este modo tan nítido como sencillo se expresaba todo el juicio y balance sobre el curso de la revolución, el desengaño y la crítica, que encuentra en la asociación de los gobiernos y líderes de 1868 con la corrupción simbolizada en las barras de mazapán y turrón. Un turrón que se había convertido ya en un símbolo insertado plenamente en el discurso político visual de crítica del curso y resultados de la revolución del 68 por parte del republicanismo.

Pero, para que este giro del discurso cobre plena validez y adquiera todo su sentido, es preciso observar algunas imágenes posteriores que confirman

hasta qué punto va a terminar cristalizando en una estrategia discursiva que hace del turrón un atributo prototípico de la cultura liberal en sus diferentes tendencias, al tiempo que es un elemento diferenciador de la cultura republicana, que visualiza este hecho con un distanciamiento físico respecto de ese señalado símbolo de la corrupción política. Estrategia que sirve, al mismo tiempo, para establecer –y remarcar– una diferencia fundamental entre la pureza moral republicana y la inmoralidad / corrupción monárquico-liberal.



Ilustración 18. *La Gloriosa*, 1870. Colección GCdM.



Ilustración 19. *La Madeja Política*, núm.8, 20-12-1873. Colección GCdM.

Dado que no dispongo aquí del espacio necesario para detallar esa evolución discursiva en el plano visual, contrastaré las imágenes hasta aquí presentadas con otra posterior en la que se puede apreciar con resolución ese cambio. El momento histórico propicio para apreciar de un modo diáfano ese nuevo uso de la metáfora visual vino dado por la proclamación de la I República en 1873. El 20 de diciembre *La Madeja Política* publicaba una caricatura en la que se puede ver cómo todas las facciones políticas del momento, que –como en el caso del baile del pan bendito de 1869– incluía a Don Carlos, a Alfonso XII, a la Iglesia, al ejército o a Sagasta (es decir, todas las fuerzas vivas del país a las que se quiere denigrar abiertamente) se esfuerzan por subir a devorar una gran mesa elevada en la que reposan todos los elementos típicos de la gastronomía navideña; el pavo, el cava y –sobre todo– las tabletas de turrón. En este caso el significado de la metáfora visual se hace explícito al inscribirse el nombre clave al que todas esas viandas hacían referencia o de lo que eran trasunto: el presupuesto. Hasta ahí nada muy diferente a las críticas y asociaciones ya establecidas previamente. Lo que marca la diferencia es la jocosa aparición de una alegoría de la república tocada con su gorro frigio por debajo del mantel de la mesa que desde las alturas hace burla, llevándose el dedo pulgar a la nariz, a todos los que intentan alcanzar el turrón. El nuevo mensaje en este punto es determinante: con la llegada de la República las cosas han cambiado drásticamente. Ya no es posible seguir esquilmando al país, no es posible seguir haciendo ese uso corrupto del presupuesto público del Estado. El gobierno republicano se separa decididamente de ese abuso realizado en España hasta entonces, marcando un nuevo rumbo en el que ya los políticos de turno no van a comer el turrón (ilustración 19).

«LA PRENSA ALQUILONA». UN EUFEMISMO PARA SEÑALAR LA PRÁCTICA CORRUPTA DEL PODER CON EL FIN EJERCER EL CONTROL DE LA OPINIÓN PÚBLICA

Más allá de, e incluso más directamente que, la política, las prácticas corruptas asociadas al Estado construido desde las premisas que genéricamente identificamos con el liberalismo estuvieron siempre asociadas con la moral. Un magnífico ejemplo es otra de esas corruptelas que fueron producto del empleo torcido (¿ilícito?) de los fondos públicos: el pago a la prensa para ganarse su condescendencia con la acción del gobierno, al tiempo que se pretendía neutralizar la existencia de canales de opinión pública, bien independientes, bien de oposición. Para esto también se acuñó un neologismo por parte de los contemporáneos: la prensa alquilona. Los periódicos

emplearon la caricatura para visualizar y denunciar este intento de injerencia desde el poder con su labor, no sólo de expresar, sino de formar una opinión pública bien informada. Resulta muy ilustrativa la publicada por *La Posdata*. En el centro de la imagen aparecen una serie de periódicos que un grupo de personas intentan hacer volar, soplando, con fuelles o con la ayuda de un espadón, mientras el general Espartero contempla la escena desde las alturas. Los periódicos a los que se intenta alejar volando son los periódicos críticos con el gobierno de la Regencia, como *Guindilla* o la propia *La Posdata* (desde posturas ideológicas muy opuestas, de izquierda democrática el uno y de conservadurismo liberal el otro). El contraste que marca la denuncia son otros periódicos (*La Iberia*, *El Patriota* y *El Espectador*) que se ven en un lateral de la caricatura y que aparecen fijados al suelo para no salir volando gracias al peso que suponen los montones de monedas que se apilan sobre ellos. El mensaje es harto evidente: esos periódicos se venden al gobierno por dinero, mientras que al esparterismo le gustaría ver desaparecer a la prensa crítica (ilustración 20).



Ilustración 20. *La Posdata*, s.f. Colección GCdM.



Ilustración 21. *Los periodistas asesinos...* 1843. Colección GCdM.

Esta práctica de la prensa de «alquilarse» al poder a cambio de un pago procedente de las arcas públicas –y al que será común referirse posteriormente como «fondos de reptiles»– fue denostada por uno de los periódicos que aparecía representado en la caricatura y que, a pesar de su orientación

progresista, se mantenía beligerante con Espartero: *El Eco del Comercio*. Lo que me importa resaltar de su crítica es el hecho de que considere este alquiler del ingenio para defender cualquier causa política como algo moralmente reprobable. También ofrece una excelente definición de esta práctica corrupta que consiste en la prostitución del ingenio, ya que «vendiéndose al mejor licitador, como se venden en las subastas las mercancías materiales, vemos a unos mismos hombres defender y difundir doctrinas opuestas en épocas distintas, y vituperar hoy lo que elogiaron ayer». El resultado de esta «ignominiosa venalidad» tenía además el perverso efecto de «corromper el entendimiento y la moralidad de otros hombres». Ambos, tanto quienes corrompen a la prensa pagándola, como los periodistas que acceden a alquilarse de esa forma, siendo corrompidos, se alejan de la libertad, la verdad y *la virtud*:

«Concluimos diciendo que debe aborrecerse la torpeza de los hombres que se alquilan para defender causas malas; y que *los gobiernos deben respetar la moral, no corromper á los hombres corruptibles, ni proteger a los corrompidos*» (1-3-1836; mis cursivas).

Hasta tal punto siguió calando esta idea negativa hacia la prensa y los escritores públicos que se vendían para defender lo que algunos consideraban «malas causas», que unos años más tarde se difundió un folleto titulado *Los periodistas asesinos o las víctimas de la libertad* (Madrid, Imprenta de Frossart y Compañía, 1843)¹⁰. Varios periódicos del momento publicaban la noticia de que Bonifacio y Bernardo Rojo fueron arrestados por ir fijando en las esquinas de las calles de Madrid carteles y láminas anunciadoras del folleto (*El Heraldo*, 26-10-1843). Al ser interrogados, adujeron seguir instrucciones del autor del escrito que, aunque no figura en el folleto, fue Diego Serrano y Luján. La obra sitúa la acción en un cementerio donde los fantasmas (y voces) de Torrijos, el Empecinado o Mariana Pineda han salido de su tumba para protestar, ante el joven protagonista con el que se encuentran, por el derrotero que la verdadera causa de la libertad y la patria está siguiendo en España. Ante esa situación el diagnóstico es unánime: los colaboradores necesarios del gobierno, a quienes se responsabiliza en primer grado de todo, son los periodistas (y las víctimas de su nefanda acción, el pueblo). Una de las dos ilustraciones que incluye el

¹⁰ En el ejemplar propio que manejo aparece manuscrito en tinta de pluma: «Folleto cuyo mérito literario se juzgará bastante bien por el de sus litografías». Solo incluye dos.

folleto representa de forma paradigmática la intención y contenidos de la obra (ilustración 21). Por su mensaje e iconografía nos remite de inmediato a las caricaturas que por esas mismas fechas se estaban publicando en *La Posdata*. También nos ayuda a entender el efecto que pudiera tener fijar (y ver) una lámina así en las calles de Madrid, dando lugar a su retirada por parte de la autoridad política.

En realidad, con el nuevo sintagma «prensa alquilona» se estaba marcando la línea divisoria entre dos tipos de prensa, la que tuvo a bien depender de los gobiernos de turno y la que se desmarcó de esa actitud proclamando su independencia. Algunas caricaturas de la época, como las tan pequeñas como sutiles que publicaba *El Tiburón*, jugaron con el humor gráfico para reflejar esa circunstancia (ilustración 22a). Otra publicación de referencia en el uso de la caricatura para verter una crítica especialmente mordaz, *Gil Blas*, incidía en esta denuncia a la prensa alquilona en los inicios del Sexenio democrático. Centrando sus envenenados dardos en el periódico liberal-progresista *La Iberia*, mostraba a sus cajistas y repartidores visitando por Navidad el despacho del ministro de la Gobernación para felicitarle las pascuas. Ante lo cual se les pregunta: ¿Con cuánto sueldo? (ilustración 22b).





Ilustración 23. «La casa de Tócame-Roque», fragmento (escena inferior). Colección GCdM.



En una extraordinaria hoja caricaturesca dibujada por Eduardo Sojo el periódico sagastino *La Iberia* vuelve a ser una de las publicaciones denunciadas por venderse durante el gobierno provisional («La casa de Tócame-Roque», ilustración 23). También son objeto de esa crítica las principales cabeceras de la prensa liberal del momento y agentes clave en la causa revolucionaria de 1868: *Las Novedades* (también de filiación progresista), *La Correspondencia de España* (más cercana a la Unión Liberal y en esa coyuntura declarada partidaria de Montpensier) o *El Imparcial* (cuya dependencia se cuestiona fragmentando su nombre en «Im-parcial»). Las alegorías femeninas que representan a cada uno de esos periódicos aparecen sentadas a la mesa del gobierno junto a los principales políticos, destacando entre ellos Sagasta que se sienta entre *La Iberia* y *La Correspondencia* junto a un cartel donde se podía leer: «se alquila». Una vez más, el contraste de esta escena de corrupción política donde la prensa adquiere una singular notoriedad viene dada por los elementos que remarcan el punto hasta el que ha degenerado la revolución de 1868: Martos dispuesto a morir por un ministerio mientras sostiene un cáliz con la sangre del pueblo, Olózaga con la Gloriosa atravesada por un cuchillo o Topete que se zampa con tenedor una pieza de carne en la que se rotula la palabra «honra».

Cuando en los años 90 del siglo XIX Eduardo Sojo ponga en circulación en Madrid su célebre periódico *Don Quijote* elegirá como subtítulo para esta cabecera: «Este periódico se compra, pero no se vende». Clara evidencia de que la práctica corrupta de la prensa para alquilarse o venderse al gobierno siguió vigente durante mucho tiempo.

APROPIACIÓN DISCURSIVO-VISUAL DE LA MORALIDAD COMO SÍMBOLO IDENTITARIO DEL REPUBLICANISMO

Esta moralidad que estuvo, implícita o explícitamente, en el trasfondo de las denuncias de todas las prácticas corruptas del nuevo Estado liberal en la España del siglo XIX también fue ganando visibilidad gracias al creciente uso de la caricatura en la prensa del período. En especial su presencia se hará más evidente desde los años 60, cobrando fuerza con la revolución de 1868, que izó la bandera moral de la España sin honra, para seguir ganando en vigor durante la Restauración. De nuevo, encontramos en *El Tiburón* un magnífico ejemplo de cómo se trasladó al imaginario social de la época un concepto tan abstracto y complejo como la moralidad. Por su propia naturaleza, y por carecer de una alegoría consolidada en la iconografía

tradicional para representarla (como sucedía con otros conceptos), el término moralidad aparecerá siempre inscrito en distintos elementos gráficos de las caricaturas¹¹. Sí resulta sintomático que en la viñeta de caricaturas que inserta *El Tiburón* en 1865 para caracterizar a los distintos partidos, se elija la ausencia de moralidad como seña identitaria de «la nefanda historia del bando moderado» (ilustración 24).

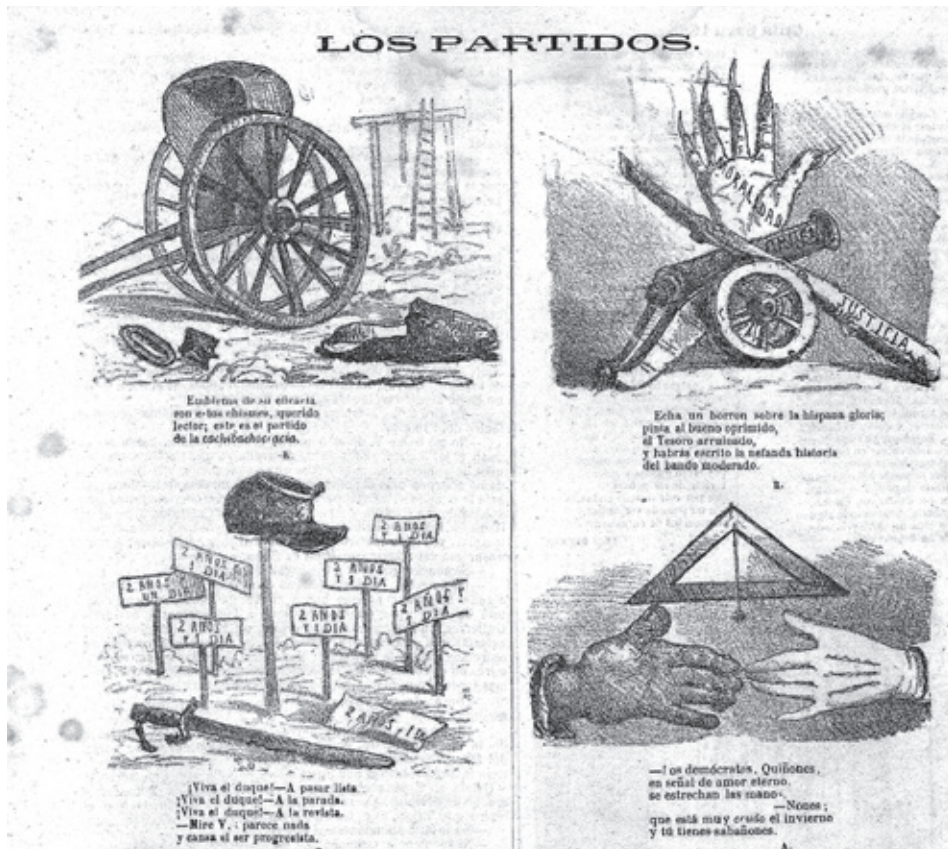


Ilustración 24. *El Tiburón* (1865: 6). Colección GCdM.

¹¹ Incluso cuando en momentos posteriores se desea representar la moralidad con alguna alegoría femenina se tendrá que recurrir a inscribir el nombre en alguno de sus atributos (al no poseer unos propios distintivos reconocibles), por ejemplo, en la bandera que porta. Tampoco entre los políticos de la época había una figura prototípica de la moralidad que permitiera un uso simbólico de la persona (como sucedió con Castelar y la República, Pi y el Federalismo...). Cuando algo parecido se haga con Salmerón respecto a la moralidad, también se rotulará el término en su cuerpo.

A partir de esa asociación particular de la inmoralidad con el partido que mayor peso había tenido en el ejercicio del poder durante el reinado de Isabel II, la moralidad irá experimentando un proceso de progresiva decantación desde su empleo como valor general compartido por las fuerzas revolucionarias anti-isabelinas hasta su apropiación por parte de los republicanos que la convirtieron en uno de los símbolos de su imaginario. En el discurso visual que se fue confeccionando desde la caricatura política se puede comprobar cómo en el momento clave que representa 1868 la moralidad estaba ya asociada a esa España con honra que en la práctica no parece haber sido tal. Eso parece desprenderse, al menos, de la ironía que destila una caricatura de *La Flaca* en la que para que la alegoría de España pueda ver el trapicheo comercial que se desarrolla en los muelles de un puerto es preciso retirar el telón de «la España con honra» que preside la tríada revolucionaria, Prim / Topete / Serrano. Rotulados en ese telón, que se retira para poder mostrar la cruda realidad, se encuentran algunos de los principios programáticos que dieron razón de ser a la Gloriosa: economías, reforma de aranceles, libertad de trabajo... y un valor esencial, moralidad¹².

La idea de que la moralidad, junto con un par conceptual con el que terminará conformando un binomio esencial, la justicia, conformaba uno de los pilares del nuevo proyecto político emprendido en 1868, así como la constatación de que ambos se derrumbaban debido al decepcionante curso de la revolución, quedó plasmada en una caricatura insertada en *La Campana de Gracia* el 20 de agosto de 1871. Si bien no es posible aquí detallar el citado proceso de decantación, al menos mencionaré dos momentos representativos. En primer lugar, el papel del radicalismo a la hora de abanderar ese programa revolucionario, incumplido a los ojos del republicanismo crítico y la prensa satírica de caricaturas, que le sirvió en buena medida de expresión efectiva. En este sentido podemos ver cómo *El Garbanzo*, a la altura de 1872, representaba al líder radical Ruiz Zorrilla, seguido de una multitud entre la que se distingue a figuras como Martos o Rivero, portando un programa en el que se podía leer: «no más inmoralidad». Y ello frente a las figuras de destacados republicanos, un exageradamente minimizado Olózaga o unos trazos de fondo que podían representar al carlismo, el monarquismo etc. Al margen del trasfondo de este tema y de su marco histórico, se refleja bien esa apropiación en el programa del radicalismo de la moral al presentarse como abanderados de la lucha contra la inmoralidad imperante que, sin

¹² Puede verse la imagen en el capítulo 15, p. 416.

duda, era uno de los reconocidos enemigos a combatir por quienes querían «acabar con lo existente», en referencia a un nefasto pasado inmediato (y por más que el tono sarcástico del periódico resulte obvio en el texto incluido al pie de la caricatura «Pavoroso porvenir»; ilustración 25a). Identificación con la moral que se hizo un lugar común en la representación visual del radicalismo (ilustración 25b)



Ilustraciones 25a y b. *El Garbanzo*, núm. 8, 5-9-1872 y *Gil Blas*, 8-9-1872. Colección GCdM.

En segundo lugar, pocos meses después de la publicación de esta caricatura y en el nuevo contexto de la proclamación de la Primera República, la moralidad va a aparecer ya de una forma reiterada como valor y símbolo del republicanismo. Como la justicia, será también un atributo que acompañará a la nueva iconografía de las alegorías republicanas (de nuevo notando la diferencia desde el punto de vista gráfico de que, al no contar con un símbolo icónico, como la balanza en el caso de la justicia, apareció siempre rotulado sobre distintos elementos). Un caso ejemplar de esa fusión conceptual de moralidad y justicia en el discurso visual del republicanismo lo proporciona una caricatura de *La Campana de Gracia*¹³. La locomotora, símbolo del progreso, que comanda una alegoría de la república, circula a toda máquina por una peligrosa curva eludiendo el precipicio de la situación española, con la ayuda de Pi y Margall que activa un desvío para encaminarla por el carril

¹³ Puede verse la imagen en el capítulo 10, p. 274.

de las economías, las energías, el orden (cada una inscrita en una traviesa), la justicia y la moral (inscritas en una misma traviesa).

Entre los abundantes ejemplos remito ahora a una conocida caricatura publicada en *La Flaca* donde se representa una «Escuela federal de párvulos». Dentro de las múltiples escenas que componen la caricatura, aparece a la izquierda del espectador Emilio Castelar enseñando a leer a un grupo de personas del pueblo. En la pizarra se leían distintos vocablos, como orden, unión, patriotismo... justicia y moralidad (ilustración 26a).

Deseo llamar la atención sobre el hecho de que, aunque la escena central de la imagen estaba ocupada por Pi y Margal como presidente en ese momento de la república, uno de los dibujantes que ilustraban las cajas de cerillas prefirió seleccionar la escena protagonizada por Castelar, seguramente por considerarlo más atractivo para el público consumidor de los fósforos (ilustración 26b). Esta preferencia del dibujante para recrear de forma autónoma fragmentos de caricaturas publicadas en la prensa fue una práctica habitual en el proceso de diseño de las etiquetas, pero resulta interesante en la medida que nos permite conocer la nueva forma en que se popularizaron algunas de sus escenas, personajes y contenidos. También lo fue introducir ligeras y sutiles diferencias que suponían un proceso de reinterpretación que daban lugar a una nueva lectura. En este caso añade a la izquierda una nueva pizarra donde se lee: «solo con el orden podremos consolidar la república» o la simbólica escuadra masónica con el lema de la libertad, la igualdad y la fraternidad en la mesa de Castelar (ausente en la caricatura original). Todo ello no afectaba, sino que más bien reforzaba al prolongar su difusión, la idea aquí destacada sobre el creciente papel central de la moralidad en el discurso republicano del momento.



Ilustraciones 26a y 26b. *La Flaca*, 9-7-1873, y Caja de cerillas (s.f.), Colección GCdM.

Por último, este uso de la moralidad como contra-concepto de la inmoralidad y como paliativo eficaz de la corrupción en el discurso republicano hasta convertirlo en una de sus señas de identidad, también se registró cuando en la coyuntura del estallido cantonal hubo que definir los principios esenciales –y diferenciales– en el seno mismo del republicanismo español. Esta sentida necesidad tuvo su lógico reflejo en la caricatura, como hizo una vez más *La Campana de Gracia* recurriendo a una común estrategia de comunicación: la dicotomía visual que enfrentaba dos imágenes cuyo contraste se exageraba para resaltar los valores positivos de una, mientras de extremaban los negativos de la contraimagen que completaba el juego dicotómico para lograr una dialéctica diádica (simplificación, exageración y confrontación actuaban como instrumentos clave en la construcción de ese dualismo artificial).



Ilustración 27. *La Campana de Gracia*, 10-8-1873. Colección GCdM.

En este caso se confrontaban dos alegorías de la república. Una grotesca que presentaba a una mujer violenta y fea que portaba un puñal y una lata de petróleo (símbolo de la destrucción acorde con el fondo de muertes y ruina que enmarca la escena) que se identificaba con la república del líder militar del cantonalismo Juan Contreras. A la derecha del espectador se presentaba una alegoría republicana joven y serena, pacífica (con espada en lugar de puñal y con la rama de olivo) en un trasfondo de progreso (globo, telégrafo, barcos...). Junto a las típicas tablas de la ley, en el pedestal sobre el que estas reposan se inscriben los términos: libertad, orden, justicia, moralidad, igualdad, fraternidad, derechos... (ilustración 27).



Ilustración 28. Fototipia (s.f.) Colección GCdM.

Como colofón a esta doble alegoría, donde no solo se representan gráficamente las fronteras que delimitan dos modos de imaginar la república, sino también la marcada línea que separa la moralidad de la inmoralidad, propongo una última cromo-fototipia de caja de cerillas del célebre dibujante Eusebio Planas donde se representa al líder cantonalista cuyo apellido empleaba *La Campana* para dar nombre a una de las dos referidas repúblicas: Contreras. De forma sarcástica en esta caricatura se le presenta al público como ejemplo del patriotismo, la abnegación, la moralidad y la disciplina

(ilustración 28). La disciplina la podía imponer este militar con el hacha de guerra y el cañón que porta en su mano izquierda, mientras que su ejemplar moralidad quedaba representada por las bolsas de dinero que sostiene sobre el hombro con su mano derecha. Mecanismo arquetípico de la caricatura para lograr toda su efectividad crítico-humorística apelando al ridículo (aquí tanto en la representación física de Contreras como en lo irrisorio que supone presentar su evidente inmoralidad como ejemplo de moralidad). Ese dinero que en monedas y bolsas hemos visto aparecer en las variadas caricaturas que desde los años 30 del siglo XIX comenzaron a hacer visibles al público las frecuentes prácticas de corrupción política que emanaron del poder. También contribuyeron a escribir en el lenguaje plástico del que se valieron (alegorías, iconografía, símbolos...) un discurso que denunciaba la corrupción contribuyendo a generar su condena en la sociedad de la época.

REFLEXIÓN FINAL

Una conclusión esencial a la que se llega tras realizar este trabajo es que una mirada a un tema de relevancia e interés histórico como la corrupción política desde la doble lente del lenguaje y la caricatura nos permite reparar en algunos aspectos que de otra forma pasan casi desapercibidos. En primer lugar, se evidencia que un fenómeno de larga historia como la corrupción política adquirió nuevas dimensiones y prácticas en el contexto de la construcción y desarrollo del Estado liberal en la España del siglo XIX. Y para nominar esa nueva naturaleza y percepción pública de la corrupción se recurrió a crear, emplear y difundir nuevos términos o expresiones, como empleomanía o prensa alquilona, cuya finalidad era denunciar ante la opinión pública los abusos de la administración o el uso de fondos del Estado para ganarse el concurso de los periódicos.

Si bien sorprende la impunidad de una práctica tan habitual, extendida y clamorosamente visible, parece que la denuncia por medio de la imprenta, la propia prensa o la caricatura política –entre otras vías– se entendió como la vía más eficaz para minar la reputación pública de sus responsables. Por otro lado, la conversión de empleados y cesantes en auténticos tipos sociales presentes en las obras de teatro, los artículos e ilustraciones de la prensa, los debates parlamentarios o, incluso, las etiquetas de las cajas de cerillas aportan una clara evidencia del grado en el que la práctica de utilizar la administración para repartir prebendas en forma de empleos a quienes apoyaran al partido político en el poder caló en la sociedad.

La puesta en circulación de un amplio vocabulario del campo de la gastronomía para designar las prácticas corruptas de los políticos liberales (pasteleros/pastel, tarta, banquete, buñuelo...) muestran tanto la necesidad de camuflar la denuncia explícita en términos a los que se daba nueva significación, como el potencial cómico que podía alcanzar dicha crítica, especialmente cuando se trasladaba a imágenes fácilmente comprensibles por el público y muy dadas a provocar la risa.

En ese contexto, la metáfora visual del turrón, para referirse al reparto arbitrario de todos los recursos del Estado, desde el presupuesto a los destinos y honores, adquiere una omnipresencia en las caricaturas políticas de la época que nos permite ver el profundo calado que llegó a tener en el imaginario social. Al mismo tiempo, como ya he señalado, la atención prioritaria a las fuentes visuales que vehiculan la denuncia pública en la prensa de la corrupción ha permitido descubrir numerosos detalles iconográficos e iconotextuales a partir de los cuáles se puede reconocer con qué momentos, personajes y hechos del período se asociaron dichas corruptelas. Es el caso de Espartero y los ayacuchos en los primeros años 40 o el de Prim, Olózaga y otros prohombres del liberalismo progresista en los momentos que sucedieron a la revolución de 1868.

El estudio sistemático de las caricaturas políticas que reflejaron las distintas prácticas corruptas ha permitido hacer patente que, tanto cada una de ellas como el conjunto, conforman un auténtico discurso dibujado en torno a la corrupción, que por su proliferación podemos deducir que resultó de interés para el público receptor de esas imágenes, contribuyendo a conformar en el imaginario colectivo ambos, las formas de la corrupción política y sus principales responsables.

Otro aspecto que esta combinación de análisis del lenguaje sociopolítico y la caricatura ha puesto de manifiesto resulta novedoso respecto a lo que hasta ahora han ofrecido los estudios centrados únicamente en las fuentes escritas: la importancia de la moral. Dada la escasa penalización jurídica que las prácticas corruptas tuvieron durante el período, el ámbito de la moral se convirtió en el terreno clave donde se dilucidó la condena de la corrupción política. Y, en ese contexto, el análisis combinado del lenguaje y la iconografía muestra de forma nítida que se produjo una pugna estratégica por apoderarse del concepto –y la imagen– de la moral por parte de los sectores del republicanismo.

De hecho, la corrupción fue tratada en la caricatura política mucho más como inmoralidad que como corrupción. Así, el republicanismo hizo suya la bandera de una moral incorporada a sus valores y símbolos fundamentales, junto a la libertad, la igualdad, la fraternidad o la justicia. En paralelo a esa declarada estrategia de representar la pureza moral, se empleaba la inmoralidad como mortífera arma arrojadiza para identificar a las distintas facciones del liberalismo que ocuparon el poder durante la práctica totalidad de los dos tercios finales del siglo XIX.

Si bien algún sector del liberalismo democrático, como el radicalismo zorrillista, había hecho de la moral su bandera en algún momento del Sexenio, desde 1875 quedará claro en el discurso visual articulado a través de la caricatura política y difundido desde la prensa periódica que la moralidad que se distancia críticamente de la corrupción quedaba como patrimonio exclusivo del republicanismo (cuyas distintas culturas políticas recurrieron con mayor frecuencia y eficacia al uso de la caricatura política). En ese sentido la moralidad se convirtió en un auténtico contra-concepto de la corrupción política, representada a través de –e identificada con– la inmoralidad. Las publicaciones satíricas republicanas de la Restauración culminarán posteriormente ese proceso de demarcación de la dicotomía conceptual (y visual) moralidad / inmoralidad.

17. LAS REPRESENTACIONES DE LA PRENSA¹

Rebeca Viguera Ruiz
Universidad de La Rioja

La imagen es un «jeroglífico luminoso
que se explica por sí mismo»

Regnault 1841

La caricatura y las representaciones iconográficas que proliferaron durante las décadas centrales del siglo XIX, gracias a su inmediatez, pudieron llegar a convertirse en el lenguaje universal de los iletrados, en un discurso que podía ser visible y aprehendido sin necesidad de una explicación adicional (Botrel, 2019).

En ese mismo contexto, el reinado isabelino y el Sexenio democrático marcaron las décadas centrales del siglo XIX en España y permitieron el avance definitivo del país hacia la modernidad. Entre 1836 y 1874, de manera paralela al acontecer político, la prensa se consagró como mecanismo imprescindible de poder, instrumento de control de la opinión pública y claro vehículo de difusión de ideas y programas para todas las culturas políticas. Llegó a ocupar un espacio tan relevante en la esfera pública española que la propia evolución histórica y política del país corría paralela a la regulación

¹ Enmarcado en el proyecto «Negociaciones identitarias transatlánticas: España-Francia-México (1843-1863). NIT 1843-1863», Ref. PGC2018095312-B-I00 dentro del Programa Estatal español de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i (MINECO-FEDER). Investigadores principales Montserrat Amores García y Manuel Santirso Rodríguez. Dejamos constancia de nuestro agradecimiento a estas instituciones.

legislativa sobre imprenta que se imponía en cada momento. Y dentro de ella, la prensa satírica ilustrada fue adquiriendo cada vez un mayor peso y presencia entre los lectores españoles. Si bien su máximo desarrollo llegaría tras la Restauración borbónica en 1874 (Checa, 2011), coincidiendo con un importante giro hacia el modelo periodístico empresarial (Meléndez, 2007), ya durante el reinado de Isabel II y tras la revolución de 1868 tuvo un éxito significativo.

Bien como objeto de estudio o bien como fuente histórica, son numerosos los trabajos que se han fijado en el tratamiento de la prensa desde la propia prensa en aquella época, es decir, en el análisis escrito de lo que unos periódicos dijeron de otros como motor de la opinión pública, en los debates internos entre publicaciones de diferente tendencia y orientación, o incluso, en la crítica política y social implícita en ellos. Y lo han hecho tanto desde el enfoque de los periódicos de opinión, como desde la perspectiva de la denominada prensa de partido o la prensa jocosera del siglo XIX.

Partiendo de esta realidad que impuso el creciente papel de la prensa en el panorama político y social decimonónico español, y de la irrupción de la caricatura como nueva vía de comunicación social capaz de multiplicar los efectos expresivos y emotivos en sus receptores, se busca en estas páginas analizar el modo en que esa prensa fue representada en la caricatura política de la época.

Sin tratar de definir la caricatura ni abordar su expansión a lo largo del siglo XIX (bien analizada por Orobon y Lafuente 2021, Dérozier 1976, Tillier 2005, Laguna Platero 2003 o Gutiérrez Jiménez 2021, entre otros), centraremos la atención sobre aquellas que aludieron, directa o indirectamente, a la prensa entre 1836 y 1874. Y con ese fin nos vamos a fijar en la imagen, en el dibujo visual que se hizo de ella y se plasmó diariamente en los rotativos de diferentes ideologías para llegar a un público lector cada vez más amplio.

Como ha señalado recientemente el profesor Gonzalo Capellán, desde la reflexión teórica que permite la denominada cultura de lo visual, la caricatura fue una de las tipologías iconográficas políticas que adquirió una creciente popularidad a lo largo del siglo XIX por su capacidad para combinar el humor gráfico y la sátira política (Capellán, 2020). Él considera que gracias a aquellas imágenes ciertos conceptos fundamentales fueron fijando sus semánticas y pudieron llegar a consolidarse en los imaginarios colectivos durante aquella centuria (Capellán, 2021). Desde este punto de vista tal vez la *prensa* (enmarcada en una red léxica y discursiva más amplia que incluye

conceptos clave, como la libertad –y la libertad de imprenta– o la opinión pública) no pueda incluirse *per se* dentro de las categorías conceptuales históricas de Koselleck, pero, sin duda, se convirtió en un término recurrente y clave de la vida social, política y cultural del siglo XIX.

En la necesidad de la sociedad decimonónica de expresarse y comunicarse, la imagen, y la caricatura de manera específica, facilitaron la recepción de mensajes e ideas por parte de un número de lectores, un público muy superior al que podían aspirar los textos escritos en una época en la que las tasas de analfabetismo en España superaban la media europea. Y del mismo modo que el lenguaje escrito representó en esos años la cosmovisión de una época, la iconografía fue capaz de transmitir a los lectores su realidad coetánea (Ortega Kuntscher, 2015), y de elaborar un discurso cultural visual complementario que expresase y comunicase no sólo ideas, sino también sentimientos y emociones.

En esta línea, la caricatura permitió entonces trabajar con lo simbólico, y en ella relato e imagen se entremezclaron dialécticamente para conformar la representación conjunta de realidades, ideas o personajes del momento con una carga expresiva mucho mayor que la que permite el uso de ambas por separado. Será el caso de las caricaturas políticas sobre prensa insertadas en la prensa, cuyo valor no radicó tanto en la belleza estética de los dibujos como en su contenido semántico, es decir, en el mensaje específico que buscaban transmitir y que se vio reforzado por el atractivo que su sentido humorístico contribuía a potenciar.

Sin perder de vista que estas caricaturas no pueden comprenderse de manera aislada, sino formando parte de un tiempo histórico determinado con sus creencias, preocupaciones, discursos y prácticas sociales, trataremos de analizar aquellas caricaturas políticas sobre la prensa acercándonos a su significado y la opinión transmitida y reflejada a través de ellas.

LA PRENSA EN LA CARICATURA POLÍTICA: DE ALEGORÍA A REALIDAD SOCIAL

Desde finales del siglo XVIII *prensa*, en términos periodísticos, se refería al conjunto de publicaciones periódicas de venta al público con carácter fundamentalmente informativo y a los instrumentos que permitían la impresión de libros, panfletos, periódicos, u otros escritos. La Academia la definía inicialmente como la máquina que hacía posible la estampación de letras en el papel (RAE 1780 y 1817), añadiendo tiempo después una mención

específica a la imprenta periódica (RAE 1884). Similar era la reflexión de Thjulen sobre las gazetas y las «prensas» que publican, o incluso «vomitan», escritos de diferente naturaleza (Capellán, 2017).

Se trata de nociones vinculadas fundamentalmente al concepto *periodismo* con una función político-educativa que se mantuvo gran parte del siglo XIX y que permitió la reivindicación progresiva de la prensa como guía y conformadora de opinión (Fernández Sebastián, 2002). Pero en ningún caso estos significantes aludían a la realidad sociopolítica que se escondía tras el término. Su definición normativa evolucionó desde el siglo XVIII hasta finales del XIX, pero lo hizo todavía en mayor medida el mensaje implícito y el contenido transmitido visualmente a los lectores cuando esa *prensa* era representada mediante la sátira gráfica en las caricaturas de los propios periódicos.

Al situarse entonces la imagen en paralelo al texto, aportándole intensidad a la comunicación, se produjo el surgimiento de una nueva semántica de las imágenes en la que se generalizó el uso de la iconografía y la caricatura política como vehículo de la oratoria de la época, para llegar al mayor abanico de receptores posible. En esa conjugación, los textos que en ocasiones acompañaban a estas representaciones, o incluso la ausencia pretendida de ellos, contribuían a explicar lo histórico de las mismas. Y en la relación intrínseca entre ambos elementos sucedió que siendo inicialmente las caricaturas el soporte o reflejo de los mensajes implícitos en la narrativa escrita de los periódicos, terminaron por convertirse en algo consustancial a ellos o incluso inspiración del propio texto.

Esta vertiente de narrativa visual periodística llegó a imponerse durante el ochocientos como vía de intervención sobre la opinión pública al conseguir transmitir de manera visual las claves de pensamiento de una época, influyendo al mismo tiempo de manera directa en las representaciones sociales que se iban forjando entre los lectores. Así, las caricaturas políticas sobre prensa que aparecieron en las publicaciones periódicas del momento requieren desde el presente un mayor esfuerzo de interpretación que el que precisaban al ser publicadas, puesto que en aquellos momentos los caricaturistas compartían con sus receptores un mismo universo simbólico, histórico, cultural y social.

Durante esas décadas centrales y finales del ochocientos la semántica histórica, coincidiendo con momentos de cambio complejos, evolucionó en gran medida adaptando conceptos clásicos a la nueva modernidad emergente.

Desde ese punto de vista las palabras seguían siendo las mismas, pero los hechos y la evolución histórica las habían transformado y resignificado. Y lo mismo podríamos decir de las imágenes.

Las representaciones visuales en la prensa de los diferentes escenarios de poder y actores sociales se entremezclaron con los discursos socialmente establecidos. Así, tras la representación concreta de la propia prensa en la caricatura política decimonónica se podía apreciar el entramado sociocultural y político que la consumía: sus creadores (caricaturistas), aquellos que pretendían su regulación y control, los diferentes grupos de interés detrás de los distintos periódicos, o las sensaciones de sus receptores.

En este caso dejaremos a un lado el análisis visual de los elementos políticos o ideológicos específicos presentes en dichas caricaturas para centrar la atención en aquellos aspectos que remiten directamente a la *prensa* dentro de la prensa.

La libertad de imprenta

Uno de los primeros elementos que se relaciona de manera directa con la presentación de la *prensa* en las caricaturas es su regulación legislativa y el recurrente debate decimonónico en torno a la ley de imprenta.

El giro progresista de 1836 trajo consigo, aunque con carácter provisional, un replanteamiento del sistema constitucional de 1812 y el restablecimiento de una legislación de la imprenta que relajaba el sistema de censura previa vigente tras el Estatuto Real de 1834. La Constitución de 1837, en su artículo 2, abogaba por este derecho y su garantía básica de libertad eliminando el régimen preventivo, y reafirmaba el papel de los jurados en la calificación de los delitos de imprenta, una de las bases que el progresismo defendió durante el reinado isabelino frente a la oposición del liberalismo moderado.

Salvo el breve paréntesis del bienio progresista (1854-1856), fue una época de especial preocupación por el mantenimiento del orden y el control gubernativo en materia de imprenta. Desde el Real Decreto de 10-4-1844 del Gobierno de González Bravo hasta la revisión del de 7-3-1867, hubo hasta ocho regulaciones completas y varias reformas parciales: Real Decreto de 10-4-1844 (González Bravo); Real Decreto de 6-7-1845 (Narváez); Real Decreto de 2-4-1852 (Bravo Murillo); Real Decreto de 2-1-1853 (Conde de Alcoy); la Ley Nocedal de 13-7-1857 (Narváez); la Ley de 22-6-1864 (Mon) y el Real Decreto de 7-3-1867 (Narváez-González Bravo). Entre las reformas parciales podría

destacarse el Real Decreto de 18-3-1846, inspirado por Javier de Burgos, o la ley progresista de 21-12-1855 (Espartero).

Todas estas normas legales estuvieron destinadas a reforzar el marco censitario para el ejercicio de la libertad, imponer mayores restricciones temáticas, y desvincular progresivamente la institución del jurado. Característico fue también el incremento de supuestos actos delictivos y delitos *especiales* de imprenta, lo que se tradujo en la práctica en restricciones cada vez más fuertes que ponían en riesgo prácticamente cualquier publicación, idea o imagen contraria a los intereses del Gobierno, así como el fortalecimiento de la capacidad sancionadora por parte de la administración.

Los editoriales o artículos de opinión no fueron los únicos en describir esta realidad. Hubo numerosas caricaturas en torno a la libertad de imprenta o la censura que nos acercan de manera crítica a la sociedad política que las produjo.

408

D. PATRICIO JOAQUIN DE AVILA.

Ó SEA

UN SOPLÓN.

**Qué grave y peripatético
busca el menguado ocasion**

En el caso de la ilustración 1, la iconografía remite a un burro soplón, identificado como D. Patricio Joaquín de Ávila, fiscal de imprenta en 1843, y que había denunciado recientemente dos números de *Guindilla*, 40 y 48, sin que el jurado responsable hubiese podido encontrar razón para la formación de causa. Era un claro ataque en esos momentos a la notificación emitida por la regencia del reino avisando de la necesidad de garantizar el libre uso de la prensa dentro del «coto saludable del que nunca debió salir». Una advertencia que fue reproducida en este periódico acompañada de una letrilla muy crítica con ella (*Guindilla*, núm. 52, vol. 2, 12-1-1843: 419):

«Haya libertad de imprenta;
mas no quiero que circulen
sino artículos que adulen
al amo que nos sustenta»

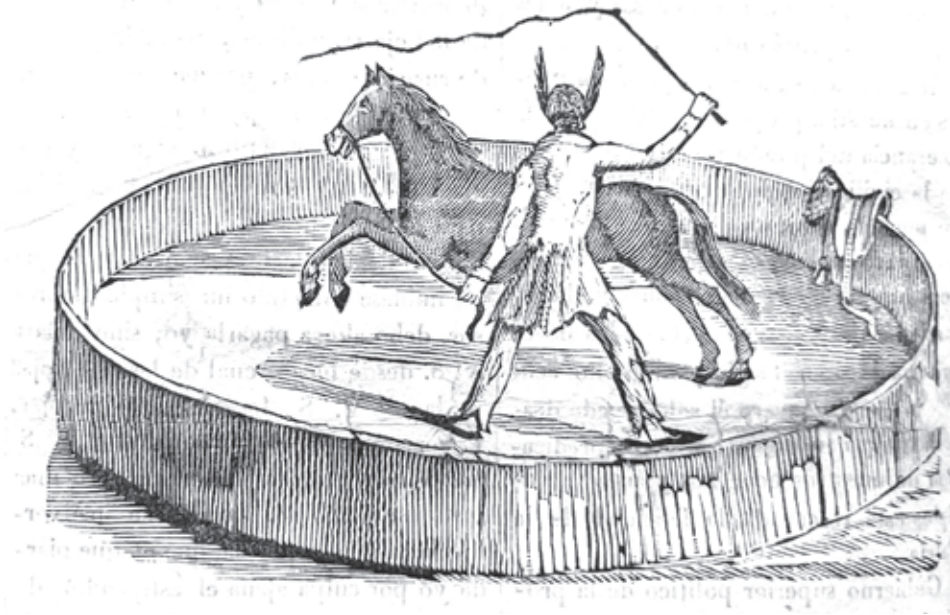


Ilustración 2. Libertad de imprenta. *El Republicano* (núm. 47, 1842). Hemeroteca Municipal de Madrid.

Esta recurrencia a la figuración de asnos y burros antropomorfos en relación con la libertad de imprenta y su persecución se repite durante los años 40 en otras caricaturas de *El Republicano* (ilustración 2) y otros periódicos. Pero si nos fijamos bien en la imagen, y la ponemos en relación con las que

podrán verse más adelante, podemos apreciar que no sólo transmite en texto y dibujo la persecución puntual de la imprenta por parte de las autoridades competentes, sino un cierto sentimiento de incertidumbre e indefensión de la propia *prensa* –el periódico, sus responsables y su contenido, que a su vez implican al receptor– frente a quienes buscan cualquier «ocasión» para denunciarla. El burro soplón (ilustración 1) perseguía algo más que el papel impreso, perseguía opiniones y a quienes las emitían para evitar que llegasen a los lectores.

Esta *prensa* vinculada a su legislación, al marco legal de imprenta en que se inserta la sociedad que la recibe, es una constante en las décadas siguientes hasta la llegada del Sexenio. Aunque en ellas la imagen se hace cada vez más compleja y la realidad que refleja empieza a poner de manifiesto la composición semántica de ese cuarto poder. Una serie de caricaturas de *Gil Blas* puede servir de ejemplo.



Ilustración 3. Ley de Imprenta. *Gil Blas*, 18-3-1865. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).



Ilustración 4. Ratonera para cazar periódicos. *Gil Blas*, 25-11-1865. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

Mediante el recurso irónico de la iconografía caricaturesca la *prensa* se va cargando de sentido para el creciente público lector. Se vincula a ella por un lado la regulación normativa de las leyes de imprenta y sus implicaciones, que seguía redundando en la denuncia de ejemplares o incluso en pena de la cárcel (Saladero, ilustración 6). Pero también se asocia al término *prensa*, de manera implícita, la caracterización e identificación de ciertos periódicos según su tendencia ideológica (ejemplo de la inutilidad de *La Correspondencia de España*, de tendencia liberal moderada, desde las filas de un *Gil Blas* antimonárquico y anticlerical, Ilustración 5), o las tramas políticas que buscan una opinión pública favorable eliminando cualquier elemento contrario a los intereses del Gobierno (O'Donnell y su ministro de la Gobernación, Posada Herrera «cazando» con su ratonera a *La Discusión*, *La Democracia* o *La Regeneración*, en la ilustración 4).



Un voto particular.

—¡Qué buena es la libertad de imprenta! ¡Qué buen papel y qué barato para envolver comestibles! Es verdad que algunos ni para eso sirven.

Ilustración 5. Un voto particular. *Gil Blas*, 31-1-1869. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).



—Nuestra política tolerante sin ser servil.

Ilustración 6. Saladero. *Gil Blas*, 24-2-1866. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

En la inútil *Correspondencia*, el sufriente *Gil Blas*, las cábalas políticas o la trampa que todo ello supone para las ideas revolucionarias y el triunfo de la revolución (ilustración 3), podemos ver a las leyes de imprenta. Pero, de nuevo, si miramos más allá de lo que puede verse dibujado en las imágenes, se aprecia que la *prensa* es algo ya omnipresente como herramienta política, como mecanismo de acción y como hábito social de consumo. Ha dejado de referir ya a la máquina que servía para imprimir *papeles periódicos* para abarcar un universo sociocultural mucho más amplio, que a su vez se iría completando –también mediante el recurso satírico– con otras visiones paralelas del término, como veremos.

Ya Azorín fue consciente de que «haciendo la historia de la ironía y del humor, tendríamos hecha la sensibilidad humana y consiguiendo la del progreso, la de la civilización» (Azorín, 1913). Y es que estas caricaturas sobre prensa pasaron a formar parte de los símbolos y representaciones de la sociedad que las acogía. Una sociedad que no sólo percibía esos símbolos, sino que los asumía y contribuía a su consolidación, porque los caricaturistas hablaban a sus contemporáneos y abordaban temas de su propia actualidad haciendo inteligible el contenido de sus mensajes sólo desde la realidad en que vieron la luz y que compartían tanto autores como receptores.

Los lectores hacían suyo el significado asignado a las imágenes, llegando incluso a moldearlo y transformarlo. Y era esto precisamente lo que los gobiernos tratarían de evitar. Hasta esos momentos la imagen quedaba fuera de lo que el derecho o marco legal regulaba en términos de imprenta. Pero su consideración como elementos perniciosos, peligrosos, inmorales o incluso ofensivos por parte de la censura y los gobiernos de turno obligaron a tomar medidas. Era importante la regulación y control de la prensa escrita, aunque se imponía ahora también el control de las imágenes que circulaban periódicamente con un alcance social mucho mayor. *Gil Blas* recordaba en enero de 1865 cómo su número anterior había sido prohibido por orden del gobernador de la provincia, y haber recibido «a eso de las doce un atento recado que nos hizo bailar de gusto, diciéndonos que las caricaturas quedaban desde aquel punto prohibidas» (*Gil*

Blas, 28-1-1865: 1). De este modo, caricaturas, imágenes, litografías u otros dibujos habían pasado a formar parte de los elementos que debían regularse mediante las leyes de imprenta correspondientes. Y asimismo, habían pasado a formar parte de los elementos que podían y debían perseguirse.

Fue muy frecuente durante este período ver publicaciones que incluían el anuncio de que la caricatura prevista no pudo finalmente publicarse por haber sido prohibida, lo cual es una muestra evidente de la persecución expresa a este tipo de poderosa comunicación visual. Sirva de ejemplo el aviso-denuncia que insertaba *El Pájaro Verde* en su número 5 de 1860 (ilustración 7).

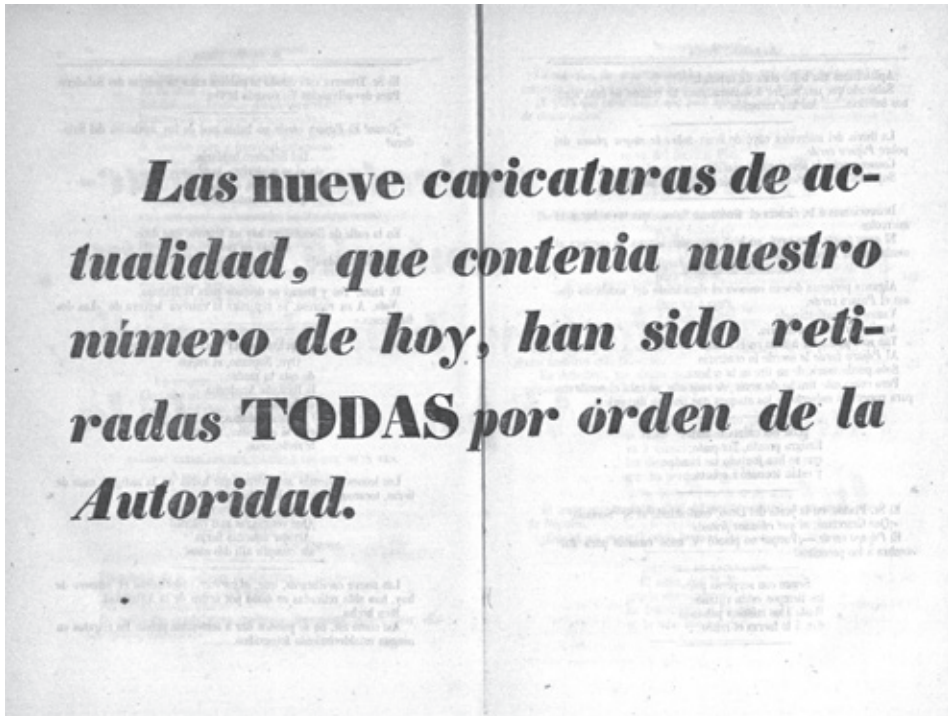


Ilustración 7. Aviso-denuncia. *El Pájaro Verde*, núm.5 de 1860. Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (ARCA)

Aunque es difícil, muchas veces por la pérdida de aquellos registros, recuperar las imágenes que fueron censuradas, está claro que esa decisión

se basaba, como muchas otras de la misma naturaleza, en el artículo 83 de la vigente ley de imprenta que establecía que «Ningún dibujo, grabado, litografía, estampa, medalla o emblema de cualquiera clase y especie que sea, podrá publicarse, venderse ni exponerse al público sin previa autorización del gobernador de la provincia. Lo mismo sucederá respecto a las viñetas que se hayan de estampar en el cuerpo de un periódico o de otro impreso cualquiera» (Ley Cánovas de 1864, heredera del RD de 6-7-1845).

Era reflejo de otros secuestros y denuncias de caricaturas en España (Méndez, 2017) y otros contextos internacionales (Kerr 2000, en Capellán 2020). La imagen se había convertido en un recurso periodístico igual de peligroso que el propio lenguaje escrito, puesto que, como decíamos, podía reflejar realidades o ideas de manera disimulada sin, hasta entonces, ser sancionados. Y es lo que dará lugar después, ya tras el propio avance del periodismo durante el Sexenio democrático, a la reiteración de imágenes como esta de «En boca cerrada...» (ilustración 8), en la que se denunciaba una persecución constante.

Sin duda un discurso visual muy gráfico que narra la persecución a la que se ve sometida la prensa desde los resortes de poder. Y un discurso también, no puede pasarnos desapercibido, que remite al mismo tiempo al refranero popular español, en esa especie de lo que el profesor Botrel ha denominado lenguaje escriptovisual en el que se transmiten expresiones lingüísticas, descifrables mediante el lenguaje escrito incluso por las clases populares, y que va de la mano de un potente mensaje puramente visual (Botrel 2002 y Redondo, 2021). «En boca cerrada... no entran moscas», y del mismo modo, con una prensa enmudecida por las multas y la censura no había peligro de que ideas poco «apropiadas», procedentes por ejemplo de *El Pueblo* o *La Política*, pudieran llegar a publicarse. Un lenguaje popular para transmitir un mensaje que debía llegar al máximo número de lectores y receptores posible.

Todas estas imágenes representan en realidad el marco legislativo y las dificultades en las que ese *cuarto poder* tuvo que desenvolverse a lo largo de la centuria. Un contexto de idas y venidas en torno a leyes de imprenta más o menos restrictivas que no terminarían de ser superadas hasta la Ley Sagasta de 1883 en plena Restauración borbónica.

Pero es importante avanzar y tratar de ver cómo la *prensa* fue caracterizada y retratada durante las décadas que estamos estudiando.



Ilustración 8. A boca tencada... *Esquella de la Torratxa*, 6-12-1874. Arxiu de Revistes Catalanes Antiques (ARCA).

La Prensa y los periodistas: fisonomía y representación

Como se ha mencionado previamente, la prensa, desde su definición escrita, era concebida tanto como instrumento de imprenta como continente de ideas publicadas diaria, semanal o quincenalmente y que podría caracterizarse a partir de su vinculación con los distintos grupos políticos del momento. Un concepto vinculado, por tanto, al ejercicio del periodismo y a la propia figura del periodista o a la empresa que se encontraba tras cada cabecera

en particular. Esta misma idea estará presente en las primeras caricaturas del período.

En muchas de ellas, junto con otras ideas y principios, aparecerá de fondo el lugar y el instrumento de publicación. En este dibujo caricaturizado (ilustración 9), Rabilarco, el entonces alcalde constitucional de Madrid Juan Álvarez Mendizábal, se encuentra frente a un endemoniado Barrabás que no deja de «dar tinta a los moldes» para acelerar el ritmo de impresión. Aquí *prensa* se identifica con su definición escrita de imprenta a partir de la maquinaria presente en un segundo plano de la imagen. Y también lo hace a partir de la presencia de panfletos impresos como los que pueden leerse en las manos del pueblo, de la mujer que aparece en el fondo: el «Manifiesto del Duque de la Victoria» o, tirado en el suelo, un conjunto de papeles en «Defensa de Espartero». Textos que, a «manera de hoja suelta pregonaban los ciegos y vagamundos (sic.)» con la obra de la regencia (*La Posdata*, núm. 449, 15-6-1843, portada).



Ilustración 9. Sin título. *La Posdata*, junio 1843, Entrega 2ª. Colección GCdM.

Pero si seguimos el análisis en profundidad de la imagen puede apreciarse algo más. El señor «Joanitto», Mendizábal, increpa desde su reconocida postura contraria a Espartero al impresor para que pare de publicar unos principios en defensa del Duque de la Victoria que son contrarios a sus ideas y a las de *La Posdata*. Impresor que, por otra parte, introduce el elemento recurrente del soborno y la corrupción, «el turróni», como justificación de su trabajo al frente de la imprenta.

Y de ese modo la *Prensa* aparece relacionada con los instrumentos de impresión, con sus responsables, con el gobierno como inductor de las ideas que debían difundirse mediante aquellos escritos y con quienes se oponían a ellas, tanto desde el gobierno como desde los propios periódicos. Detrás de todo ello, nuevamente, una ácida crítica sociopolítica.

En esa misma línea crítica y con el mismo trasfondo, vemos repetidas imágenes como la que representa «La máscara» de *Guindilla* (ilustración 10). La caricatura representa en este caso a la *prensa* alada, acompañada con el atributo específico de la imprenta para su fácil reconocimiento, quitando su máscara (Espartero) al «tigre» (representación del gobierno esparterista de espadones, «los tigres opresores»).

En este caso la alegoría de la prensa, bajo figura femenina en actitud valiente y autoritaria, define su papel como transmisora de opinión, como portavoz social y defensora de críticas y realidades políticas, incluso aquellas que pueden ser contrarias a los intereses del Gobierno. La imagen va acompañada de una letrilla, accesible para quienes sabían leer:

«La imprenta es pesadilla
de serviles y traidores,
porque a tigres opresores
arranca la mascarilla [...]»
Nada en el mundo atormenta
a ciertas autoridades
tanto como las verdades
que dice libre la imprenta.
Y el gobierno se impacienta
cuando ve que no se humilla
a incensar a la pandilla;
y oprime a los escritores
*porque a tigres opresores
arrancan la mascarilla»*



Ilustración 10. La máscara. *Guindilla*, núm. 53, vol. 2, 15-1-1843 (p. 421). Google Books.

Pero el mensaje figurativo llegaba a los receptores incluso más potente que las palabras escritas. No ha perdido en estos momentos todavía, años 40 del siglo XIX, el emblema asociado al término desde siglos atrás, las prensas de madera. Aunque en este caso mediante gestos y actitudes llama la atención del lector, reclama su reflexión y le hace pensar no sólo en el hecho en sí de imprimir ideas sino también en la actitud y valor de defenderlas. Como concepto o término vinculado a la realidad subyacente de su época, carecía de una tradición iconográfica propia previa. Aunque queda claro que estaba empezando a construirla y a redefinir y resignificar sus funciones y su realidad. Imprenta, libertad, función social, poder, valor, crítica, son algunas de las ideas que puede evocar la imagen en su contexto y que, sin duda, tenían un sentido mucho más claro para quienes pudieron observarla en enero de 1843 en las páginas de *Guindilla*.

En este caso concreto de la caricaturización política de la *prensa* no podemos hablar tampoco de una semántica positiva o negativa heredada del término. Hasta el siglo XIX la prensa no surgió como poder social, y por tanto precisaba de una construcción progresiva y propia del término. Se mantuvieron las representaciones en una línea similar hasta los años 60 de la centuria.

AÑO I. DOMINGO 6 DE DICIEMBRE DE 1868. NÚM. 31.

PRECIO EN MADRID.

En mes.	5 rs.
Tres meses.	15
Sem.	17
En año.	20

La suscripción empieza en 1.º de cada mes.

Número suelto DOS cuartos.

DIRECCION Y ADMINISTRACION
AVILA DEL VALLE, 13, MADRID.

No se sirven suscripciones fuera de un territorio con el correo, en librerías o sueltas. La correspondencia al Director se ENVÍAN DE NOCHE.

REDACTOR:
JOSÉ DEL CAMPO

PRECIO EN PROVINCIAS.

Tres meses.	6 rs.
Sem.	12
En año.	15
Extarajero.—Tres meses.	20
Extarajero.—En año.	25

No publica todos los domingos.

Número suelto DOS cuartos.

DIRECCION Y ADMINISTRACION
AVILA DEL VALLE, 13, MADRID.

Toda suscripción hecha por correo debe enviarse en papel sellado en provincia. Costes de suscripción.—Librería de Castro, Carretas, 9.

REDACTOR:
GUSTAVO Y ORTEGO.



DON DIEGO DE NOCHE.

PERIÓDICO LIBERAL.

Ilustración 11. Cabecera. *Don Diego de Noche*, núm. 22, 13-9-1868. Hemeroteca Municipal de Madrid.



Ilustración 12. Vida y obra de Ibrahin Clarete. *Gil Blas*, núm. 10, 4-2-1865. BVPH.

Es cierto que todavía en 1868 la caricaturización alegórica de la prensa que jugaba sobre todo con los símbolos de libertad y persecución seguía presente, como en la cabecera de *Don Diego de Noche* (ilustración 11).

Pero por lo general vamos a asistir a la llegada de una visión mucho más modernizada de la *prensa* que ya de manera explícita denunciaba los ataques y las progresivas fórmulas de control que los diferentes gobiernos ensayaron contra el medio.



— No os podeis quejar de mí,
vosotros s quién maté;
si buena vida os quité,
buenas palabras os dí.

Ilustración 13. Cementerio de La Unión. *Gil Blas*, núm.70, 31-3-1866. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

Estamos ante una *prensa* maniatada y encadenada, alegoría de nuevo femenina que se reproduce en paralelo a otros grandes símbolos de la modernidad y del progreso como fueron la democracia, la revolución o la república. Aquí, una vez más, *prensa* y libertad de imprenta se relacionaban directa e íntimamente y aparecían como parte fundamental de una crítica más amplia frente a los vaivenes de determinados políticos para mantenerse en el poder (ilustración 12 con un González Bravo, alias Ibrahim Clarete, que transitó por varios proyectos políticos) o a las promesas incumplidas de la mayor parte de los gobiernos una vez alcanzado ese poder (ejemplo de la ilustración 13 con la traición de la Unión Liberal).

La sociedad española a las puertas de la revolución de 1868 es plenamente consciente ya del papel y del valor de la *prensa*, de las realidades y los intereses socioculturales y políticos que encierra y de lo que significa para los partidos, los gobiernos y los propios lectores. Y además podemos observar también un cierto avance desde caricaturas más de corte costumbrista, con cierto cuidado estético en algunos casos, a trazos de corte naturalista y realista, incluso deformados, donde la crítica social, moral y política, muchas veces grotesca e incluso exagerada, es desarrollada recurriendo a la ironía. En cualquiera de los casos, la apelación a las emociones de las caricaturas trascendía el papel impreso para llegar al lector.

Y, del mismo modo que sucedió con la circulación de textos, ideas o mensajes en el lenguaje escrito, también los motivos, las representaciones visuales y la intencionalidad se repitieron dentro del ámbito de la caricatura. Aunque se aleje cronológicamente de nuestro estudio, y con Sagasta esta vez como protagonista de los males representados, hay una clara similitud entre la imagen de *Gil Blas* (ilustración 13) y la que se reproducirá años después en *El Tupé* (3-11-1881: 2 y 3) bajo el título «Un D. Juan Tenorio». En ambas puede verse la lápida donde «yace la prensa», enmudecida y maniatada, junto con otras sepulturas que acogían a la Conciencia, la Libertad, o la propia Constitución. *Gil Blas* acompañaba la imagen con el siguiente texto al pie:

«No os podeis quejar de mí,
vosotros á quien maté;

si buena vida os quité,
buenas palabras os dí»

Por su parte, *El Túpé*, subrayó el mensaje de la litografía con el texto:

«No os podeis quejar de mí,
vosotras á quien maté;
si buena vida os quité,
buena sepultura os dí»



Ilustración 14. Nueva Ley de Imprenta. *Gil Blas*, núm. 15, 11-3-1865. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

En este caso la similitud es manifiesta y apenas varían dos palabras, significativas por otra parte (vosotras y sepultura), en la relación de la imagen. Dos imágenes prácticamente iguales, por tanto, junto con dos textos casi

idénticos que las acompañaron, para significar una misma realidad repetida en el tiempo. Y es que la imagen arquetípica y alegórica de la *prensa* encadenada se repitió desde la primera época, los años 30-40 del siglo XIX, hasta el período de la Restauración. De hecho, lo haría hasta tal punto que esa simbología de inmovilización, retención o atadura se extrapolará también a los periodistas.

El símbolo alusivo de las cadenas y la acción asociada de represión y silencio (ilustración 14), se identificarán de manera clara en el imaginario colectivo de finales del siglo XIX con la prensa y todos sus elementos (por ejemplo, los propios artífices del periodismo, ilustración 15), sin perder nunca de vista el mencionado marco legal que regulaba su funcionamiento y sus ideas.



Ilustración 15. Nueva Ley de Imprenta. *Gil Blas*, núm. 349, 9-3-1871. Colección GCdM.

Son ejemplos que nos permiten reafirmar la idea de que si bien la imagen trató en algunos momentos de poner de relieve el texto al que acompañaba, acabó por superarlo lanzando un mensaje mucho más rápido y eficaz que las propias palabras escritas. Y el efecto provocado en los receptores de estos códigos, claramente identificables en su contexto histórico, pudo incrementar

su deseo de seguir consumiendo este tipo de representaciones para formar parte del espacio público que generaban.



Ilustración 16. Viaje alrededor de un editor. *Gil Blas*, núm. 53, 2-12-1865. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

Hay una evolución clara en estas caricaturas desde una *prensa* lugar de impresión y utensilios de edición, desde la animalización de su regulación legal con los asnos o burros como protagonistas, hacia la personificación de la misma y de su papel en la sociedad. Pasa de máquina a mujer, de papel impreso y palabras a ideas que circulan, y de una censura velada en figuras animalísticas de fiscales o gobernadores al encadenamiento físico.



Ilustración 17. Prensa. *Gil Blas*, núm. 32, 11-8-1872. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

Sobre todo, desde la década de los años 60, y tras la revolución de septiembre de 1868, se configura una nueva imagen de la *prensa* y sus representaciones, cada vez con mayor intencionalidad simbólica y mayor carga semántica. A las máquinas de impresión se une la alegorización femenina del continente y contenido impreso, pero además los personajes se van haciendo cada vez más extremos, y los gestos y posturas aportan un creciente dramatismo al mensaje. Puede observarse, por ejemplo, en una *prensa* del *Gil Blas* (ilustración 17) que con brazos tendidos y gesto suplicante reclama a D. Manuel, Ruiz Zorrilla la existencia y ejercicio real de la institución del Jurado, que había sido reconocida e instaurada en el avance significativo

para la libertad de imprenta que había significado la Gloriosa de 1868 y un cierto aperturismo en esta materia de la constitución de 1869.

Pero más allá del marco histórico de fondo, como vemos, desde el inicio del reinado isabelino hasta comienzos de la Restauración ha variado el contenido semántico de las caricaturas sobre *prensa* en las publicaciones periódicas. Por un lado, estaba la definición escrita del término desde finales del siglo XVIII, y por otro, lo que realmente aquél significaba e implicaba para la sociedad de mediados del ochocientos, tanto para receptores y emisores como para otros actores sociales y políticos. La prensa acabó por incorporarse al vocabulario político de la centuria no sólo por su impacto y repercusión en la historia política del país, sino también por su influencia sociocultural y económica en ella.

REFLEXIÓN FINAL

El acceso al contenido y significado último de las caricaturas políticas del siglo XIX puede parecer, desde nuestro presente, un reto en ocasiones complicado. Sin embargo, no lo fue tanto para los lectores coetáneos que realizaban una ágil lectura comprensiva de ellas desde una vivencia directa de las culturas políticas, actitudes, sucesos, o realidades histórico-políticas y sociales de cada momento en que se imprimieron.

Dentro de ellas, las caricaturas sobre *prensa* se caracterizaron por su fuerte carga ideológica, y permitieron que el término pasara a formar parte de los símbolos y representaciones sociales comunes de su época. Y es que, en paralelo, o incluso de manera previa, a la consolidación textual de la prensa como parte clave de la sociedad española decimonónica, se produjo la reafirmación icónica de esas ideas.

Más que un debate visual en torno al significado y atributos de aquella *prensa*, lo que se produjo progresivamente a través de la iconografía satírica que hemos presentado fue una reafirmación de su papel en la esfera pública y política del momento y su importancia en la construcción de la modernidad española de mediados y finales de la centuria.

Las caricaturas políticas publicadas y difundidas durante aquellas décadas contribuyeron al giro semántico de la propia prensa. Se pasó de la alegoría femenina de la prensa como concepto vinculado a la imprenta, a la capacidad de imprimir textos y distribuirlos, a una personificación individualizada de

periódicos concretos que no sólo remitían a los diarios en sí mismos sino a la cultura política que estaba tras ellos y las ideas que defendían.

La prensa, hemos visto, pasó de identificarse visualmente con la maquinaria de imprimir, con la capacidad de difusión de ideas o con la realidad periodística y tipográfica que había tras ella a lo largo de la década de los años 30, a describir una realidad mucho más compleja, que tenía que ver con la propia evolución interna de las redacciones de los periódicos, las redes clientelares formadas tras ellos y la orientación política de determinadas cabeceras vinculadas de modo específico a los principales personajes de los distintos gobiernos y partidos, tanto en el poder como en la oposición.

El propio término «prensa» se hace cada vez más complejo, a medida que el concepto avanza en el siglo. Y asimismo se hace cada vez más compleja la realidad semántica que esconden las caricaturas sobre prensa desde 1836 hasta 1874. Estas representaciones pictóricas, además de ser reflejo de su época, ayudan a entender cómo se fue construyendo la imagen pública de la prensa, su influencia en el espacio político y el alcance de su valor en la sociedad española del siglo XIX. Fue el medio, fue opinión, fue arma de combate de unos y otros partidos y proyectos políticos, pero también fue vista como la oportunidad de participar en el debate político ampliando los sectores sociales que podían acceder a él. Y es que, semánticamente hablando, la prensa evolucionó en las caricaturas del ochocientos, pero también lo hizo su papel en la sociedad. Adquirió un rol tan importante que podríamos llegar a hablar de la omnipresencia de la *prensa* en la prensa del momento.

Las caricaturas en torno a la *prensa* no pueden considerarse meros elementos decorativos de las páginas periódicas. Todas ellas reflejan un fuerte simbolismo con una clara intencionalidad de generar una provocación visual para los lectores que motivase su reflexión crítica sobre la realidad del momento. Y todo ello provocaría que, con cada vez mayor frecuencia, la censura y las diferentes leyes de imprenta que se sucedieron en el ochocientos, tuvieran como objetivo la persecución de láminas, caricaturas e imágenes que se consideraban subversivas por parte de quienes gobernaban.

18. REPRESENTACIONES DEL PUEBLO EN EL SEXENIO REVOLUCIONARIO: IMÁGENES DE UNA TRANSICIÓN

Juan Francisco Fuentes
Universidad Complutense de Madrid

Si el Sexenio revolucionario o democrático marca en España el apogeo del principio de soberanía popular y su plasmación institucional y normativa, cabría imaginar que el concepto y la representación del pueblo protagonizarían el debate político del momento y su expresión iconográfica en la prensa de la época. Una aproximación lexicométrica al uso del término pueblo por la prensa española en los años sesenta y setenta del siglo XIX confirmaría solo hasta cierto punto esa primacía del concepto en una etapa propicia a su protagonismo histórico. Si comparamos la evolución de su uso en tres sexenios sucesivos (1862-1868, 1868-1874 y 1875-1880), las dos principales hemerotecas digitales españolas, la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional (HDBN) y la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (BVPH), registran en ambos casos un cierto aumento entre los últimos seis años del reinado de Isabel II y el Sexenio revolucionario, como cabía esperar, pero mientras, según la BVPH, el incremento continúa tras el fin del Sexenio, la HDBN arroja un descenso significativo en el empleo del término en la prensa española de comienzos de la Restauración (ver gráfico 1). Esto último podría parecer más lógico que el aumento sostenido que ofrecen los datos de la BVPH, por cuanto el fin de la experiencia democrática del Sexenio y el tipo de régimen instaurado tras el pronunciamiento del general Martínez Campos supusieron, al menos al principio, una clara involución en la primacía política del pueblo soberano. Pueden intervenir otras variables, como el número de periódicos publicados y/o digitalizados, que afectarían al volumen del corpus tratado y, por tanto, a los resultados de cualquier palabra cuya evolución se cuantifique con arreglo a estas fuentes. Solo un estudio cualitativo en profundidad permitiría determinar hasta qué punto el Sexenio supuso un aumento del papel del pueblo en el discurso político de la época.

No es este el propósito del presente trabajo, centrado en la representación iconográfica del pueblo, pero los datos anteriores, por parciales que sean, podrían indicar que el concepto tuvo en el Sexenio revolucionario una presencia menor de lo que tal vez cabría esperar. Así parece indicarlo la búsqueda de representaciones del pueblo en dos de las principales revistas ilustradas de la época: *La Flaca* y *La Campana de Gracia*, publicadas en Barcelona e identificadas con el republicanismo democrático y federal.

EL USO DEL TÉRMINO PUEBLO EN LA PRENSA ESPAÑOLA: NÚMERO DE CASOS (1862-1880)

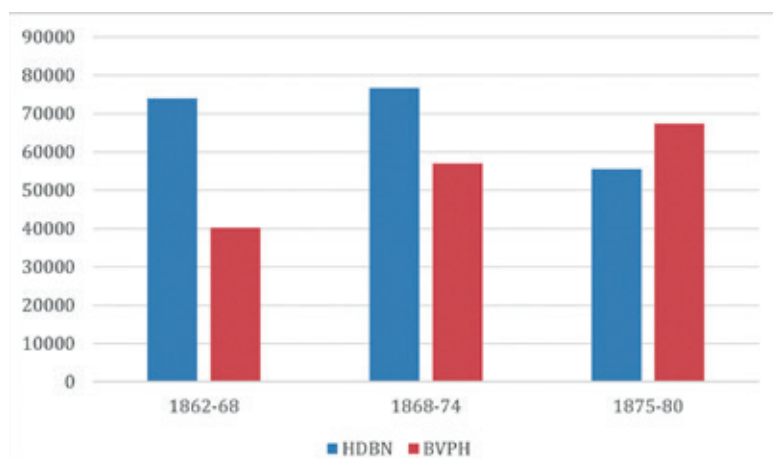


Gráfico 1. Elaboración propia a partir de los datos aportados en Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

UNA PRESENCIA RECURRENTE

Ambas cabeceras, representativas del «inaudito despegue de la prensa satírica ilustrada» tras la revolución de 1868 (Orobon y Lafuente, 2021: 21), van acompañadas de una alegoría alusiva parcialmente al pueblo. Por consiguiente, cualquiera que sea su presencia –relativamente modesta– en las viñetas dedicadas a comentar la actualidad política, el pueblo forma parte de la imagen que preside una y otra publicación, con algunas variantes formales a lo largo de estos años. En el caso de *La Flaca*, se le puede identificar con el león que aparece junto a la matrona que da título a la revista. Las dos figuras constituyen, juntas y en algún caso por separado, un viejo símbolo de España, asociado secularmente a la monarquía y convertido a

partir de los inicios de la Revolución liberal, ya en la Guerra de la Independencia, en epítome de la nación española (Fuentes, 2002 y 2010). De la lozanía de sus primeros tiempos, en que la matrona encarnaba la vitalidad del proyecto de regeneración auspiciado por el liberalismo, la imagen de España derivó en la famosa *Mater dolorosa*, víctima de los malos políticos, que sirvió de título a la obra de José Álvarez Junco sobre la idea de España en el siglo XIX (Álvarez Junco, 2001). Compañero inseparable de la matrona, el león siguió su misma suerte: fiero y orgulloso al principio, cuando la matrona se mostraba poderosa y arrogante; esmirriado y timorato después. Entre ambos existía un claro reparto de papeles, con evidente protagonismo de la matrona, encarnación de España desde que los romanos acuñaron en el siglo II d.C. un sestercio con la imagen de Hispania recostada sobre los Pirineos. Es la alegoría que recomendará la Real Academia de la Historia cuando el gobierno provisional formado tras la Revolución de septiembre de 1868 le consulte sobre la forma más adecuada de ilustrar una de las dos caras de la peseta al producirse la unificación monetaria en 1869. De esta forma, el régimen del Sexenio institucionalizaba como símbolo del Estado una imagen que formaba parte de un viejo imaginario asociado a Hispania, España, la Monarquía o la nación desde tiempos inmemoriales. A su vez, el «león hispano», como aparece denominado ya en el siglo XVIII («Y el León Hispano al Sur le está presente, / Coronando de montes la alta frente», poema titulado «Principado de Asturias», en *Correo Literario de la Europa*, 9-5-1782), representaría al pueblo español con los rasgos más acrisolados de su personalidad: orgullo, valor, fiereza...

La cabecera de *La Flaca* aparece desde su primer número (3-IV-1869) con una ilustración destinada a perdurar como imagen de marca del periódico y, en cierta forma, como icono de toda una época (ilustración 1). La matrona y el león figuran según una representación ya estereotipada por el frecuente uso que hizo de esta alegoría la prensa decimonónica, sobre todo liberal, en particular a partir de los años cuarenta, cuando el desarrollo técnico de la tipografía facilitó y abarató la reproducción de las ilustraciones. La matrona de *La Flaca* cuenta con todos sus elementos característicos –túnica romana, corona de laurel, sandalias, escudo de Castilla y León–, y un elemento novedoso, cual es la pérdida de su antiguo vigor, que la reduce a una figura escuálida y atribulada, mirando hacia arriba, a un punto indeterminado, como meditando sobre su triste sino. El león, por su parte, mantiene una relación de subordinación con su ama y carece de atributos propios. Como en ella, destaca su cuerpo esquelético. Nada queda de su tradicional fiereza, que se ha trocado en una expresión triste y cabizbaja. La alegoría podría

entenderse como una evocación de España a la vez como nación (la matrona) y como pueblo (el león), este último como sufrido acompañante de su ama y personaje secundario en el drama histórico que se va a desarrollar a lo largo de estos años.



Ilustración 1. Cabecera. *La Flaca*. Colección GCdM.

La cabecera de *La Campana de Gracia* resulta algo más variada que la de *La Flaca* y la representación del pueblo tiene un carácter menos alegórico y mucho más realista. La primera aparición, todavía muy genérica, de algo que podamos identificar con él se produce el 27 de noviembre de 1870, siete meses después del primer número de la revista (8-5-1870), que iba ilustrado con una torre-campanario alusiva al episodio histórico que dio origen al título de la revista: una reciente revuelta contra las quintas en el barrio barcelonés de Gracia, iniciada con una llamada a rebato por una vecina desde la torre del reloj de la plaza de la Constitución. En el citado número del 27 de noviembre se mantiene la campana –pero sin la torre–, que aumenta su volumen y es tañida por una multitud que la hace sonar con estrépito en medio de un gran jolgorio con matices reivindicativos, patentes, por ejemplo,

en una pancarta antimonárquica. En esa multitud se reconoce, a la izquierda de la imagen, un pueblo-amalgama al que podemos identificar por su atuendo en hombres y mujeres de origen popular; mientras, a la derecha se esbozan varias figuras representativas del poder civil y eclesiástico –bonete, sombrero de teja y de copa–.



Ilustración 2. Cabecera. *Campana de Gracia*, 7-1-1872. Colección GCdM.

Del anárquico dinamismo de esta cabecera protagonizada por la campana y por una muchedumbre abigarrada, se pasa, en el primer número de 1872, a una imagen más reposada y reflexiva, presidida de nuevo por el campanario, que cede buena parte de su protagonismo a las dos figuras que lo flanquean: a la izquierda, un hombre de apariencia mesocrática, con sombrero, leyendo *La Campana* junto a los principales símbolos del progreso técnico –el telégrafo, la bola del mundo, una chimenea humeante–; a la derecha, un individuo de aspecto popular, tocado con una barretina, arremangado y calzado con alpargatas, leyendo también el periódico junto a un gran yunque (7-1-1872; ilustración 2). Un triángulo con una plomada y el lema «Llibertat, Igualtat, Fraternitat» –una palabra en cada lado del triángulo– sirve para integrar a los dos personajes en un mismo imaginario, compartido por la clase media ilustrada y progresista y la incipiente clase

trabajadora industrial, representada todavía con los atributos indumentarios de la vieja menestralía catalana. El lema sitúa esta alianza interclasista entre la clase media pensante y el pueblo laborioso en el marco de la narrativa emancipadora inaugurada por la Revolución francesa. Por encima de su diferente extracción social, les unen esa mitología revolucionaria y el periódico que tienen en sus manos. Una y otro convierten un posible antagonismo de clase en una relación complementaria en aras del progreso y la libertad.

La cabecera se mantuvo en los años siguientes, si bien en el número del 1 de enero de 1873 incorporó algún nuevo elemento a uno y otro lado de la imagen: tras el personaje popular de la derecha se observa, junto al yunque, una fábrica con la correspondiente chimenea y un globo aerostático; a la izquierda, junto al individuo del sombrero se añade una segunda chimenea –o tal vez una columna clásica– y probablemente una retorta de laboratorio. La cultura y el progreso quedarían de esta forma repartidos más equitativamente entre la clase media y la clase trabajadora, artífices de un mundo todavía en construcción.

Las dos revistas barcelonesas otorgan, pues, al pueblo una presencia discreta, pero constante, en sus cabeceras, con notables diferencias de concepto y representación pese a la proximidad ideológica entre ambas. El pueblo que figura al frente de *La Flaca* es el león hispano que el liberalismo ha reconvertido en parte de la alegoría de la nación liberal junto a su inseparable matrona. Es una iconografía arcaizante, que, en su nueva versión republicana, confiere prestigio y emotividad a la causa de la democracia, concebida como el único sistema capaz de restituir la salud y el vigor perdidos a la matrona y al león, a la nación y al pueblo. El que aparece en la cabecera de *La Campana de Gracia* a partir de enero de 1872 es un pueblo de carne y hueso, un hombre caracterizado con la indumentaria propia de la menestralía catalana y acompañado por un referente industrial fácilmente reconocible como es el yunque. Combinando todo ello con su porte robusto, el ejemplar del periódico en sus manos y los elementos que se incorporan a la ilustración un año después –la fábrica y el globo– tenemos a un genuino exponente de una clase obrera en formación, inserta en un espacio separado, pero en el mismo plano y con las mismas dimensiones, que el reservado a la clase media ilustrada encarnada por el personaje colocado al otro lado del título.

Llama la atención que dos publicaciones tan próximas en el mapa ideológico y geográfico, portavoces cualificados del republicanismo barcelonés,

ofrezcan una visión tan distinta del pueblo, representado según el canon liberal en el caso de *La Flaca*, más como una categoría identitaria o antropológica –el león hispano– que social o política, mientras *La Campana de Gracia* anticipa en cierta forma el canon iconográfico del movimiento obrero y su representación del pueblo laborioso. En tal sentido se puede considerar que la comparación entre ambas ilustraciones presenta un imaginario progresista en plena migración de la cultura liberal a la proletaria, con el republicanismo como hilo conductor y la clase media como aliada indispensable para una clase obrera todavía minoritaria. En esta transición del liberalismo avanzado al obrerismo republicano se vislumbran evoluciones muy distintas de uno y otro símbolo. Mientras caben dudas de las posibilidades de revitalización del león hispano, el musculoso trabajador que preside la cabecera de *La Campana de Gracia* anuncia la pujanza de una clase obrera en pleno ascenso. Un repaso a otras presencias del pueblo en las ilustraciones de ambas revistas puede añadir otros elementos a la forma de concebirlo y representarlo en un contexto histórico enormemente dinámico y conflictivo.

OTRO PUEBLO, OTRAS TRADICIONES

El pueblo, representado de una u otra forma, asiste, por tanto, desde las dos cabeceras al desarrollo de los acontecimientos que se suceden en estos años. Pero junto a esa presencia estática y recurrente, de tarde en tarde lo reconocemos en algunas de las viñetas con las que una y otra revista van apostillando la actualidad política. Ciertamente el león aparece a menudo, junto a la matrona, en ilustraciones de *La Flaca* relacionadas con la marcha de la vida política, pero siempre con ese carácter subordinado y pasivo que tiene en la cabecera como mero acompañante de su ama. Lo significativo es la aparición del pueblo con otra morfología y otras funciones en algunas de las viñetas que suelen ocupar sus páginas centrales. No ocurre a menudo, probablemente porque la omnipresencia de la alegoría de la matrona y el león, la historia de sus cuitas desde el triunfo de la Gloriosa, la fuerza que van cobrando los símbolos republicanos –en particular, una matrona tocada con el gorro frigio– y el protagonismo de las principales personalidades políticas del Sexenio –Prim, Serrano, Castelar, Sagasta, Pi y Margall, Figueras, Orense...– dejan poco espacio para la representación del pueblo como personaje autónomo en la historia que se desarrolla, semana a semana y viñeta a viñeta, a lo largo de estos años.

En cierta ocasión, su presencia requiere el apoyo de una inscripción que lo identifica como tal. Es en el número de *La Flaca* del 4 de enero de 1873, un mes y una semana antes, por tanto, de la proclamación de la República. En su habitual ilustración a doble página, aparece un burro –sobre su lomo lleva escrita la palabra «pueblo»– que lenta y penosamente mueve la noria del «poder» (*sic*) que sube a la superficie el agua contenida en el pozo del «presupuesto» (*sic*). Los ministros de todos los ramos, especificados con una inscripción, han sustituido a los cangilones que deberían acarrear el agua y se benefician en exclusiva del contenido del pozo presupuestario. La matrona-España, con sus arreos habituales, espera en vano a que le llegue el agua al lavadero para lavar los muchos trapos sucios, algunos manchados de sangre, de la política nacional.

Esta imagen del pueblo como un triste burro explotado, en un trabajo agotador y estéril, por la clase política entronca con una tradición que viene, como mínimo, de finales del siglo XVIII: la animalización del pueblo como bestia de carga, no para subrayar su brutalidad e ignorancia –que, en ocasiones, también–, sino su condición de víctima de los poderosos. Así aparece en un célebre grabado francés de 1789 («A faut esperer que j’eu la finira ben tot», título que parece imitar el habla popular), en el que un mísero campesino lleva sobre sus espaldas a dos miembros de las clases privilegiadas, y en un aguafuerte de Goya, titulado «Tú que no puedes», de 1797-1799, en el que dos rústicos personajes cargan con sendos burros, uno de los cuales luce una espuela como posible símbolo de su condición nobiliaria (Lucienne Domergue: 1991a y 1991b). Los papeles están invertidos, pero *La Flaca* parece recoger en su imagen esa tradición ilustrada-revolucionaria de denuncia de la opresión de los más humildes por los poderosos. En su nueva versión decimonónica, estos últimos no serían las viejas clases dominantes, sino la nueva clase política creada por el régimen liberal, improductiva y ociosa, como otrora lo fue la aristocracia feudal. Se cruzaban así dos tradiciones satíricas que confluyen en esta imagen victimizada del pueblo: la sátira anti-aristocrática de finales del siglo XVIII, que lo presenta reducido a la condición de bestia de carga al servicio de los explotadores, y la crítica, típicamente decimonónica, a la clase política liberal que vive a costa de la nación y que chupa, insaciable, su sangre, como los «ministros sanguijuelas» que acechan a la matrona en una vieja ilustración de *La Postdata* (octubre 1843).



Ilustración 3. *La Flaca*, 4-1-1873. Colección GCdM.



Aunque a menudo ofrece una visión más avanzada del pueblo, más ligada a la realidad social –sobre todo catalana– que al imaginario liberal, también *La Campana de Gracia* lo representa en alguna ocasión como víctima de la clase política, dedicada a lo suyo, que consiste en aprovecharse de la nación y vivir de las prebendas del Estado. En una ilustración publicada en el número del 24 de diciembre de 1871, el pueblo toma la apariencia de un pollo guisado y servido en bandeja en un banquete que tiene como comensales a las principales figuras de la vida nacional, entre las que parece reconocerse a Sagasta y al rey Amadeo I de Saboya, de espaldas, pero con su escudo dibujado en la parte trasera de su asiento. Como en el burro de *La Flaca*, para que no haya dudas, la palabra pueblo figura escrita sobre el pollo, plato principal, acompañado del correspondiente pastel, símbolo, al menos desde el Trienio liberal, de los pactos y chanchullos propios de la moderna vida política. Junto a la mesa del banquete se distingue un par de cajas cuyo contenido se define como «turrón» en un caso y –más claro aún– como «turrón ministerial» en el otro, esto es, como «destino público ó beneficio que se obtiene del estado» (*DRAE*, ed. 1884). La viñeta coincide con la de *La Flaca* en la animalización del pueblo para fomentar la compasión y la reacción del lector ante el triste sino de aquel cuyos derechos invocan quienes gobiernan en su nombre. En ambos casos se plantea una polarización extrema, un grave conflicto de intereses, entre el pueblo y la clase política liberal, con uno u otro régimen.

Esta forma de representarlo es propia del imaginario de un liberalismo democrático desencantado que ve en el pueblo la víctima propiciatoria de la política moderna. Su imagen como Cristo doliente, complementaria del tema de la *Mater dolorosa*, abunda en una variante también frecuente en el imaginario liberal (Fuentes, 1996: 46-47). Podemos reconocerla en una viñeta de *La Campana de Gracia* protagonizada, en la parte de la izquierda, por un personaje popular –blusa y barretina– que lleva en una mano la palma de martirio y en la otra, a cuestas sobre su espalda, una cruz en la que figuran los motivos de su desgracia: «quintas, capitación, consumos, empleados». A lo lejos se vislumbra una fábrica de chimeneas humeantes y algo más cerca un labrador arando el campo. A la derecha, en un espacio propio se representa el desfile del Domingo de Ramos que celebran, jubilosos, los políticos del momento, con Amadeo I a la cabeza (2-4-1871)¹. Pero en esta revista hay otras imágenes que se salen del canon liberal tradicional

¹ Puede verse esta imagen en el capítulo 16, p. 438.

y muestran a un pueblo combativo, que lucha y destruye los símbolos de la opresión cuando la injusticia colma su paciencia. Así aparece en una imagen que evoca, según la leyenda que figura al pie, la «quema del archivo municipal de Gracia por el pueblo, con motivo de la odiosa contribución de sangre» (12-6-1870).

Algo parecido ocurre con una ilustración a toda página publicada días después de la proclamación de la República (2-3-1873), simbolizada por una matrona con gorro frigio y un estandarte con el lema «Viva la República Democrática Federal». De ella se espera el cumplimiento de grandes ideales emancipadores, entre los que figuran la abolición de las quintas y la supresión de la pena de muerte. La primera la encarna un personaje popular, de nuevo según los cánones indumentarios de la menestralía catalana, que rompe una barra de significado incierto, pero relacionado seguramente con las palabras escritas a sus pies: «Abaix las quintas». Otra consigna, «Abaix la pena de mort», aparece ilustrada por un grupo de personajes de apariencia popular, entre ellos una mujer –los hombres con barretina–, que bailan cogidos de la mano en torno a un cadalso.

El mismo lema que acompañaba a la matrona en la viñeta anterior se encuentra –también en castellano– en una portada que, bajo el título «Las elecciones», publica *La Campana...* al mes siguiente convocando a votar en los próximos comicios (27-4-1873). El texto al pie nos dice quién protagoniza la escena: «Poble, procura imitar aquest exemple pera que tots junts poguém gritar ¡¡¡VIVA LA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA FEDERAL!!!». Pero la naturaleza y la composición de ese «poble» suponen un importante cambio de registro en la iconografía republicana que requiere una explicación detenida.

LA REGIONALIZACIÓN DEL PUEBLO

Llama la atención la tendencia a singularizar a los miembros de las clases populares con arreglo a una diversidad regional patente en su indumentaria. En la anterior viñeta de *La Campana de Gracia* (27-4-1873), una multitud le muestra a la matrona republicana, recostada sobre una gran urna, sus papeletas electorales a favor de la candidatura «federal» –es la palabra que se lee en todas ellas– (ilustración 4). Ese entusiasta grupo de electores es la cabal expresión del pueblo-amalgama, de cuño liberal, que ya se ha visto en alguna imagen anterior: tipos populares, un militar de uniforme, una boina y algún sombrero de copa que denota el origen mesocrático-burgués de su portador. Todos agitan sus papeletas con el

mismo júbilo y con la misma palabra escrita en ellas. Todos integran ese magma social, democrático y republicano, que ve en la república federal un ideal compartido, superador de cualquier diferencia o antagonismo. Pero llaman la atención las diferencias regionales que denota su indumentaria, provista asimismo de un aire casticista o *retro*. Uno de los electores, posible trasunto del majo madrileño, lleva redecilla en el pelo; otro –tal vez un huertano levantino– luce bombachos y sombrero de ala ancha; no falta en uno de ellos el sombrero calañés, tópico indumentario de un costumbrismo plebeyizante; se vislumbra asimismo a un aragonés con faja y pañuelo o cachirulo en la cabeza. La identificación regional no resulta del todo fácil, pero salta a la vista la diversidad de tipos populares y su adscripción indumentaria a distintas regiones, cualesquiera que sean. El hecho de que el militar de la derecha parezca vestir uniforme de principios de siglo refuerza la sensación de que el ilustrador ha querido componer una estampa que revista al federalismo de una apariencia castiza –goyesca, podría decirse–, como evocando la gran coalición nacional contra los franceses en 1808 y el fenómeno juntero, sugerido acaso como antecedente histórico de la naciente república federal.

La idea aparecía ya en una viñeta de *La Campana...* de mayo de 1871 sobre el 2 de mayo de 1808, fecha inscrita en el obelisco que ocupa el centro de la parte superior de la imagen. En un lugar destacado se reconocen las figuras de Daoiz y Velarde, portando una bandera nacional con el lema «Atrás extranjero. Madrid 1808». A su izquierda, asomando tras el obelisco, irrumpen Agustina de Aragón y dos personajes de apariencia popular, uno, ataviado a la catalana, con la enseña nacional, en la que se lee «Bruch, Gerona» en la dos primeras franjas –la palabra de la tercera podría ser Tarragona–, y a su lado un individuo de aspecto castizo, tal vez con redecilla en la cabeza, con la palabra «Bailén» en la franja central de la bandera. Debajo de la escena, titulada «Un somni real», un personaje –sin duda, Amadeo I, cuyo escudo figura en la cama– se despierta sobresaltado por el trompeteo de Castelar, que, cual angelote republicano –gorro frigio y alas–, lleva en un bolsón colgado del hombro las páginas de la «Historia». El nuevo poder extranjero, esta vez personalizado por Amadeo I, corría el riesgo de acabar como los franceses si el pueblo español, inspirado por sus héroes pasados y sus líderes presentes –el republicano Castelar–, decidía poner fin al «somni real» de Amadeo y sus acólitos, dos de ellos caracterizados en efigie como elementos ornamentales de la cama en que yace el monarca (7-5-1871).



Ilustración 4. «Las elecciones». *La Campana de Gracia*, 27-4-1873. Colección GCdM.

La Flaca recurre con más frecuencia a la regionalización del pueblo, representado mediante sus atavíos más rústicos y tradicionales en su diversidad territorial. Varios tipos populares –entre otros, un catalán, un aragonés, otro con sombrero calañés, seguramente andaluz– figuran en una ilustración de julio de 1873 alusiva a la difícil marcha de la joven república federal, encarnada por una matrona con gorro frigio, una rama de laurel en una mano y una bandera tricolor –rojo, blanco y tal vez morado– en la otra, subida a un carro triunfal del que tira el pueblo (2-7-1873). La llamada a la unidad –«Solamente marchando unidos podremos pasearla triunfante»– retoma la idea de amalgama nacional, no solo por la diversidad de trajes regionales entre los civiles, sino por la presencia a la derecha del ejército, a pie y a caballo, él mismo una amalgama formada por soldados regulares con uniforme y kepis,

y voluntarios con gorro frigio o barretina. El mismo proceso de republicanización y plebeyización del Ejército se observa, incluso con más claridad, en la ilustración que cubre las páginas centrales del número del 31 de mayo de 1873 –«Republicanos a la montaña»–, en la que predomina la indumentaria civil de los combatientes republicanos sobre unos pocos uniformados, uno de los cuales lleva el gorro frigio encasquetado en su kepis. Con el gorro republicano aparecen igualmente, en la viñeta del 2 de julio, algunos oficiales a caballo, que alzan su sable como dirigiendo a sus subordinados en su labor de dar escolta a la república federal. Entre los hombres de uniforme se distingue claramente una bandera rojigualda, que forma con la tricolor del centro y una bandera o estandarte rojo de la izquierda –la parte que corresponde al pueblo– una armoniosa trilogía simbólica. De todas formas, no se puede cuestionar la rotunda primacía de la bandera rojigualda en las ilustraciones de *La Flaca*, ni siquiera en su etapa republicana. Tal es la enseña que figura como arcoíris en la célebre alegoría de la República federal publicada el 6 de marzo de 1873, aunque, en un inaudito caso de manipulación histórica, en algunas reproducciones actuales se haya repintado de morado la franja inferior de la bandera para que coincida con la de la Segunda República.

La verdadera jerarquía que preside la relación entre las dos banderas, la rojigualda y la tricolor rojo, blanco y morado –suponiendo que sea morado–, se aprecia mejor en otra viñeta de *La Flaca* en la que el carro triunfal de la anterior pasa a ser rústica carreta tirada por un caballo que debe superar los obstáculos que impiden su avance en forma de rocas (ilustración 5). Cada una lleva inscrito un problema o desafío de los múltiples que afronta la España republicana: «sucesos de Andalucía» –así reza una de las rocas–, «empleomanía» –un clásico del bestiario liberal heredado por la república–, «deuda», «cuestión cubana», «disciplina militar», «alfonsismo», «carlistas», «estupidez», «intransigencia», etc. Los políticos republicanos –se reconoce a Pi y Margall y a Castelar– intentan, literalmente, tirar del carro, con la ayuda de un personaje popular, provisto de barretina o gorro frigio, que, arremangado, empuja desde atrás. Pero todos los esfuerzos serán vanos, según el dibujante, si no se «hecha (*sic*) mano del látigo» (16-7-1873), es decir, si no se reviste a la república de autoridad y disciplina. Sobre el carromato aparece una decrépita matrona-España, tocada con una corona mural, llevando las riendas con una mano y aguantando con la otra a un enrabiado niño con gorro frigio. Una gran lona rojigualda cubre la carreta, portadora, en una esquina, de una banderita roja, blanca y morada con el año 1873 escrito en ella. La primera es el símbolo permanente de España, la segunda parece la expresión de una coyuntura histórica.



Ilustración 5. *La Flaca*, 16-7-1873. Colección GCdM.



Como en el caso del individuo de apariencia popular que, en la imagen anterior, intenta darlo todo para que la carreta avance, no resulta fácil a menudo distinguir el gorro frigio de la barretina, ni saber, por tanto, si se trata de un pueblo republicanizado o catalanizado. Probablemente se trate de ambas cosas a la vez. Si *La Campana de Gracia* tiende a inspirarse en su realidad más inmediata –el republicanismo catalán, la menestralía local, el paisaje industrial de la región, la conflictividad social en el barrio de Gracia...–, *La Flaca* obra, en ocasiones, de la misma forma, aunque en ella se aprecia, en general, una perspectiva más amplia, menos localista, que en *La Campana*... al tratar la marcha de los acontecimientos. Una y otra recurren, pues –pero en proporciones muy distintas–, a dos formas de territorialización del pueblo soberano como elemento esencial del imaginario republicano-federal: por un lado, catalanizarlo, jugando con el doble significado del gorro frigio/barretina con el que se representa el arquetipo popular, como si el catalán, por el hecho de llevar barretina, estuviera destinado a ser republicano y constituyera la vanguardia del pueblo español en su marcha hacia

el republicanismo; por otro, mostrando al pueblo en su diversidad regional, patente en las distintas indumentarias que se reconocen en su caracterización.

La republicanización por la vía de la catalanización –el personaje pueblo vestido a la manera de un menestral catalán, un recurso frecuente, como se ha visto, en *La Campana...*– podría explicar la viñeta de *La Flaca* del 1 de mayo de 1873 a propósito de las próximas elecciones a Cortes constituyentes (ilustración 6). A uno y otro lado de la atribulada matrona-república, sentada en un austero trono, dos ciudadanos, a derecha e izquierda, tiran de sus brazos para arrastrarla hacia la opción electoral que apoyan uno y otro: (república) «unitaria» o «federal». La primera es defendida por un individuo de aspecto burgués o mesocrático –levita, corbatín, lustrosos zapatos, sombrero de copa y gafas–; la segunda, por un personaje popular, con gorro frigio o barretina, blusa y alpargatas del tipo esparteña. La pregunta sobre su identidad exacta no tiene fácil respuesta, como no sea recurriendo a un razonamiento circular, cuasi tautológico: que la indumentaria popular catalana deviene en paradigma del republicanismo federal, que a su vez «catalaniza» al pueblo soberano al convertir al menestral catalán –trabajador urbano y soldado de la República– en metonimia de la base social del régimen. Cataluña sería, en todo caso, el motor de la republicanización política y simbólica de España, un elemento clave del imaginario republicano-federal acorde con el hecho de que dos de los cuatro presidentes de la Primera República –Pi y Margall y Figueras– fueron catalanes.

La imagen anterior convierte, además, el antagonismo electoral sobre el carácter territorial de la república, unitaria o federal, en un conflicto de clases que enfrenta a la mesocracia republicana –unitaria, liberal, de orden– con unas clases populares cuya principal seña de identidad sería el federalismo. No es, por tanto, un conflicto de intereses de clase derivado de la función económica de uno y otro tipo social lo que generaría la disputa entre ellos, sino el ideal político encarnado por las dos clases antagónicas: el orden territorial, identificado, por un lado, con la república unitaria, y la organización federal del Estado, por otro, expresión de la complementariedad territorial de los diversos componentes regionales del pueblo soberano y trabajador. La confrontación política prevalece claramente sobre la lucha social, por más que la disyuntiva unitarismo/federalismo derive en antagonismos sociales como el que representa *La Flaca* en su ilustración del 1 de mayo de 1873. Se diría que es la política, y no las relaciones sociales, la que determina y revela las identidades de clase.



Ilustración 6. *La Flaca*, 1-5-1873. Colección GCdM.

Aunque presente también en *La Campana...*, la regionalización del pueblo por medio de esa suerte de federalismo indumentario, plasmado sobre todo en el uso de las prendas de cabeza, es más propia de *La Flaca*. A los ejemplos ya comentados cabría añadir la viñeta del 9 de julio de 1873, en la que la España republicana aparece convertida en una «Escuela nacional de párvulos para uso del país» sumida en el caos y la indisciplina, mientras el maestro –Emilio Castelar– imparte lecciones de «unión», «orden», «patriotismo», «sensatez», «moralidad», «justicia» y «derechos-deberes» –son las palabras escritas en la pizarra, que Castelar señala con el puntero– a sus colegiales, cada uno vestido a la manera de su región de origen. Todos ellos, más algún otro párvulo que anda a su aire por el aula –uno con sombrero calañés está apaleando al representante del orden–, forman el pueblo español en el difícil trance de aprender a convivir bajo un régimen que comporta derechos y libertades, pero también obligaciones².

² Puede verse esta imagen en el capítulo 10, p. 283.

Tanto la infantilización del pueblo como su representación regional aparecían ya en una viñeta de *La Carcajada* –nombre temporal de *La Flaca*– anterior a la caída de la monarquía amadeísta (ilustración 7). Se titulaba «Sombras chinescas», y presentaba al pueblo-público compuesto de niños vestidos con diversos trajes y gorros regionales que asisten a los «espectáculos infantiles» representados en una suerte de teatrillo de feria o «teatro radical». Probables miembros de este partido, los políticos del momento, ocultos tras el teatro, proyectan imágenes y manejan figuras recortadas con las que pretenden engatusar al público. Los gestos de llanto, estupor y burla que se reconocen entre sus miembros recuerdan su infantil inmadurez (*La Flaca*, 7-8-1872).



Ilustración 7. *La Carcajada*, 7-8-1872. Hemeroteca Municipal de Madrid.

Una idea parecida inspira una viñeta algo posterior, muy al final del reinado de Amadeo I (ilustración 8). Sobre el escenario de un teatro, un líder político se propone amedrentar al pueblo agitando el fantasma de la república, reducida a la grotesca condición de un espantapájaros cuya cabeza –una calabaza con ojos y boca recortados– aparece coronada por el gorro frigio (6-12-1872). Amadeo I asiste complacido a la función desde el palco real. No así el público de la primera fila, formado por varios hombres vestidos con

trajes regionales –un catalán, un aragonés, un andaluz con sombrero calañés, probablemente un asturiano...–, como si los niños de la viñeta anterior se hubieran hecho mayores. De su airada reacción ante el engaño se deduce que la república no es a ojos de ese grupo de espectadores el espectro ridículo en que pretenden convertirla sus enemigos. Al pueblo-público, representado en su diversidad territorial, no se le engaña tan fácilmente. Tal podría ser la moraleja de esta ilustración.

Las cosas, sin embargo, no fueron tan sencillas tras la instauración del nuevo régimen el 11 de febrero de 1873. Su turbulenta historia, seguida semana a semana por las dos revistas –con algunas intermitencias, debido a sus desapariciones temporales–, pondría de manifiesto la insuficiencia del pueblo soberano como sujeto político de la república y la dificultad de traducir su federalismo indumentario, metáfora de un pueblo regionalizado –cachirulo, barretina, sombrero calañés o de ala ancha–, en un sistema estable de organización territorial del Estado.



Ilustración 8. *La Flaca*, 6-12-1872. Colección GCdM.

REFLEXIÓN FINAL

Alain Pessin afirma en su libro *Le mythe du peuple* que «la définition du peuple dans l'œuvre d'Hugo est l'affaire d'images plus que d'idées» (Pessin, 1992: 58). Con más motivo se puede decir de la representación del pueblo en las ilustraciones –pura imagen– de la prensa republicana española del Sexenio revolucionario. El corpus de viñetas de *La Flaca* y *La Campana de Gracia* que lo incluyen, con una u otra morfología, muestra algunos rasgos comunes, reveladores de la evolución que se está produciendo en el imaginario del pueblo propio del movimiento republicano español, sobre todo en su influyente versión catalana, vanguardia –especialmente en el caso de *La Campana...*– de un incipiente republicanismo obrerista. Como en las fuentes y autores estudiados por Pessin para la Francia del siglo XIX, se trata de un pueblo virtuoso, a veces demasiado infantil e inocente, a veces impulsivo, como en la comentada viñeta de *La Campana de Gracia* en que aparece quemando el archivo que simboliza la opresión que sufre bajo uno u otro régimen. Al menos, mientras no se instaure la ansiada república federal, que se supone acabaría con los consumos y las quintas.

Pero, de entrada, llama la atención una menor presencia de la imagen del pueblo en las páginas de estas dos publicaciones respecto a lo que cabría esperar. El hecho es sorprendente si tenemos en cuenta la centralidad del propio concepto en el proyecto democrático que, en su versión monárquica o republicana, se pone en marcha en septiembre de 1868 y de la que da idea una intervención de José María Orense en las Cortes constituyentes: «Lo principal es, señores, que el pueblo quede contento» (Battaner, 1977: 589). Si el fenómeno que se observa en *La Flaca* y en *La Campana de Gracia* se puede generalizar más allá de este importante corpus de imágenes, la explicación de la limitada presencia del pueblo en la iconografía política y social del Sexenio radicaría en la cantidad y calidad de las alegorías, metáforas y caricaturas con las que tiene que competir tras la gran explosión simbólica desencadenada por la Gloriosa. El inventario incluiría imágenes tan poderosas y recurrentes como la matrona, con o sin gorro frigio, el león o la bandera rojigualda, símbolo polisémico de España y de la soberanía nacional que pasa sin solución de continuidad de la monarquía a la república. La personificación de la vida política en sus principales figuras de carne y hueso –Castelar, Pi y Margall, Amadeo I, Prim, el duque de Montpensier, Serrano, etc.–, sobre todo por parte de *La Flaca*, reducía aún más el espacio disponible para otros símbolos y desplazaba el seguimiento de la actualidad nacional a la vida política e institucional, con escaso margen para los

conflictos sociales de los que el pueblo pudiera ser víctima o protagonista. Todo ello no impedía, tal como se ha visto, que de vez en cuando hiciera acto de presencia en las viñetas semanales e incluso de forma regular en la cabecera de ambas revistas.

La Flaca practica un claro biformismo en la representación del pueblo español, al que podemos reconocer en la alegoría del león hispano que ilustra, junto a la matrona, el título de la revista. El león es un atavismo de largo y fluctuante recorrido, portador de una identidad atemporal, que se adapta bien a las necesidades de cada momento. Podría parecer que el Sexenio representa el final de la fase efervescente y combativa del liberalismo español, de cuyo arsenal simbólico el león y la matrona constituyen un elemento esencial, aunque sus orígenes fueran muy anteriores. La comparación entre el pueblo alegorizado como león y sus representaciones más realistas nos situaría ante una transición entre el universo simbólico del viejo liberalismo y las nuevas figuraciones surgidas en el incipiente movimiento obrero y en el republicanismo obrerista. Esa transición existe, pero no lleva a la sustitución de un pueblo por otro –el león por el obrero musculoso–, sino a un largo periodo de cohabitación entre uno y otro pueblo: el liberal y el obrerista, con el republicanismo como hilo conductor entre ambas tradiciones. Es significativo, por ejemplo, que medio siglo después de *La Flaca* el león, consagrado como epítome del pueblo español, desempeñe un papel clave en las viñetas con las que Luis Bagaría ilustra la crisis final del régimen de la Restauración en el periódico *El Sol* y en la revista *España*. Que en ocasiones el león de Bagaría –a veces junto a una versión folclórica de la matrona (portada de la revista *España*, 22-8-1922)– aparezca con un atrezo regional o castizo –sombrero cordobés o abanico (Elorza, 1988: 137, 164 y 299)– nos lleva a replantear la cuestión de las causas y el alcance de la representación regional del pueblo por *La Flaca* y, en menor medida, por *La Campana de Gracia*.

El fenómeno responde probablemente a varios factores que se solapan y retroalimentan. Por un lado, la herencia costumbrista del romanticismo; por otro, la reformulación del pueblo con arreglo a una diversidad territorial acorde con el ideal federalista del republicanismo; por último, tal vez pueda verse como un anticipo del giro casticista e identitario que se producirá en la vida nacional con la crisis del 98 en el marco general del *fin de siècle* europeo y de sus consecuencias culturales y políticas, entre ellas el auge del nacionalismo y la aparición del populismo. De los tres factores, seguramente el que mayor incidencia tuvo en la regionalización iconográfica del

pueblo, sobre todo por *La Flaca*, es el federalismo. El habitual recurso a determinados estereotipos regionales, en particular, en forma de prendas de cabeza, recordaba la variada composición territorial del pueblo español, su identidad relativamente diversa y la necesidad de armonizar esa realidad plural y compleja en el marco de la república federal, único medio posible de integración armoniosa si se quería evitar la disgregación cantonalista. Este federalismo indumentario, como lo he venido llamando en estas páginas, expresión de un igualitarismo territorial de cuño republicano, convive con una clara tendencia a hacer del republicanismo catalán, encarnado en la figura del menestral tocado con gorro frigio/barretina, la quintaesencia de la base social de la república federal. El joven representado de esta forma sería asimismo el paradigma del pueblo en armas que vertebra al nuevo ejército republicano, en el que, como se observa en varias ilustraciones de *La Flaca*, el gorro frigio convive con el kepis militar, y en algunos casos lo sustituye o lo complementa.

Así como la regionalización predomina en el pueblo de *La Flaca*, su identificación con la menestralía catalana se observa sobre todo en *La Campana de Gracia*, aunque una y otra revistas practican, en proporciones distintas, tanto la regionalización como la catalanización del pueblo republicano. De hecho, el caso más claro de esto último podría ser la viñeta de *La Flaca* del 1 de mayo de 1873 sobre el carácter, unitario o federal, de las Cortes constituyentes de la república. Que la prenda que lleva en su cabeza el elector que defiende la opción federal sea un gorro frigio o una barretina es una cuestión difícil de responder de manera concluyente. Era a la vez una barretina republicana y un gorro frigio catalanizado. Comoquiera que sea, la naturaleza y la historia de este último plantean, dentro y fuera de España, problemas iconográficos y simbólicos de notable complejidad, más allá del caso específico del Sexenio democrático español (Orobon, 2020).

En relación con la representación del pueblo, el Sexenio es escenario, por tanto, de varias transiciones simultáneas, y al mismo tiempo es el punto de partida y de llegada de procesos políticos y culturales estrechamente relacionadas entre sí. Por un lado, culmina el giro hacia el federalismo iniciado por el ala izquierda del liberalismo a finales de los años treinta, poco después de que Mariano José de Larra afirmara, en un artículo publicado en 1836, que «el federalismo político no es ya de temer en un país donde entre tantos peligros ha sabido salvarse la unidad nacional» (Ruiz Otín, 1983: 367). Ocurrió exactamente lo contrario: que el sector más progresista del liberalismo vio en el federalismo la panacea que resolvería todos los males de la patria. La

representación regional del pueblo por *La Flaca* sería la traducción iconográfica del mito federal institucionalizado –y fracasado– bajo la Primera República, como culminación fallida del proceso de refundación del liberalismo español iniciado entre finales de los años treinta y principios de los cuarenta por las primeras publicaciones republicanas (Fuentes, 1996).



Ilustración 9. *La Flaca*, 13-3-1873. Colección GCdM.



Por su parte, el león hispano –como su ama, la matrona– se adaptó admirablemente a ideologías y coyunturas políticas muy distintas, mostrando la capacidad de permanencia que suelen tener aquellos símbolos identitarios que responden a viejos atavismos. El título y la cabecera de *La Flaca* muestran el decaimiento físico de dos figuras que, en sus buenos tiempos, encarnaron las esperanzas y las ilusiones de la nación liberal. ¿Conseguiría el régimen instaurado tras la Gloriosa restituir a la matrona y al león su antiguo vigor? Nadie lo diría a la vista de la triste y esquelética imagen con la que seguirán apareciendo en la revista, con una significativa excepción: en el número del 13 de marzo de 1873, poco después de la proclamación de la república, una España –la palabra figura en la túnica de la matrona– vigorosa

y republicanizada –lleva gorro frigio– acomete látigo en mano, junto al león, que ha recuperado asimismo su antigua vitalidad, a todos aquellos que han causado su desgracia (ilustración 9).


Pero el efecto reconstituyente que la república iba a tener en la nación y el pueblo, en la matrona y el león, apenas se notó más allá de esta expresión fugaz de un republicanismo voluntarista y regenerador. La presencia en esta viñeta de varias caras conocidas del panorama político nos recuerda hasta qué punto la némesis del pueblo en el imaginario republicano será la clase política, mucho más que una clase explotadora que, tanto en *La Flaca* como en *La Campana de Gracia*, brilla por su ausencia. Si hay algún vestigio de conflictividad social, sobre todo en la segunda publicación, se debe mucho más a la explotación administrativa practicada por el Estado –quintas, consumos, empleomanía– que a los abusos cometidos por los dueños de esas humeantes fábricas, plenas de actividad, que aparecen en algunas ilustraciones y en la propia cabecera de *La Campana*... La fábrica es símbolo de progreso más que de opresión.

La forma de representar al pueblo por parte de estas dos revistas republicanas contiene, pues, tanto elementos de un pasado simbólico llamado a perdurar hasta entrado el siglo xx –el león hispano como encarnación de un pueblo orgulloso y maltratado– como anticipos de un futuro cercano: la explosión emocional e identitaria del fin de siglo, la reformulación regionalista y casticista de la idea de España, el creciente protagonismo de Cataluña en la política nacional y la transición del pueblo liberal al proletariado industrial que se advierte ya con claridad en la cabecera de *La Campana de Gracia* y que recuerda la tendencia, observada por Hobsbawm, a la masculinización de la mitología sociopolítica por parte de la izquierda obrera (Hobsbawm, 1998). El fin del Sexenio tras el pronunciamiento de Martínez Campos y el comienzo de la Restauración pudieron retrasar tal vez esos procesos, pero las grandes transiciones anunciadas en aquellos años en torno a la idea y a la representación del pueblo siguieron su curso con renovados bríos a partir, sobre todo, de la crisis del 98³.

³ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación PID2020-116323GB-I00, titulado *Diccionario de símbolos políticos y sociales de la Europa del siglo xx* y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

19. LA CONSTITUCIÓN EN EFIGIE. AVENTURAS Y DESVENTURAS DEL CONSTITUCIONALISMO¹

Javier Fernández Sebastián
Universidad del País Vasco / EHU

 El sentido de este capítulo es analizar a grandes rasgos una selección de imágenes relacionadas con el concepto de constitución. Y, puesto que su objetivo último es subrayar que el análisis histórico de las imágenes constituye una parte sustancial de la semántica histórica (en este caso de la historia conceptual de constitución), me detendré en algunos aspectos que, desde la cultura visual, pueden proporcionarnos claves que podrían pasar desapercibidas para una mirada basada exclusivamente en fuentes textuales, que es la aproximación estándar de los historiadores a esta problemática. Obviamente, con este trabajo no pretendo agotar el tema, sino ofrecer un pequeño muestrario de perspectivas susceptibles de ser aplicadas a otros corpus de representaciones visuales por aquellos investigadores interesados en enriquecer sus ensayos de historia política e intelectual con fuentes iconográficas.

La mayor parte de las imágenes que revisaremos proceden de España y de los mundos hispánicos, si bien comenzaré por explorar unas pocas elaboradas en tres países de nuestro entorno euroamericano –Estados Unidos,

¹ Este texto se inspira en parte en mi conferencia «Constitución. Conceptos, imágenes, representaciones», pronunciada en la apertura del Bicentenario del Congreso Constituyente de la República de Colombia, organizado por Armando Martínez Garnica en la Villa del Rosario de Cúcuta, el 27 de agosto de 2021, y es uno de los resultados del Proyecto HAR2017-84032-P y del Grupo GIU 18/215, financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España - Agencia Estatal de Investigación / FEDER (Unión Europea) y por la UPV-EHU, respectivamente. Vaya también un agradecimiento muy especial a Gonzalo Capellán por su generosa ayuda para localizar buena parte de las imágenes que articulan el texto.

Inglaterra y Francia— que nos precedieron en la carrera del constitucionalismo. En cualquier caso, el Atlántico ibérico ocupará el lugar de honor en este ensayo. No sólo por una cuestión de familiaridad, sino porque la crisis de 1807-1808 abrió en las dos monarquías ibéricas y en sus estados sucesores un vasto y febril laboratorio político y conceptual en donde se compusieron y experimentaron en pocas décadas constituciones muy diversas (provinciales y nacionales, monárquicas y republicanas, unitarias y federales). Los experimentos políticos en la región tuvieron en su inmensa mayoría carácter constitucional, pues no en vano para muchos liberales de aquel tiempo resultaba axiomático que, como dijera Álvaro Flórez Estrada, «sin constitución no hay libertad» y «sin libertad no hay patria». Y es lo cierto que, como consecuencia del colapso y disgregación de la monarquía y de la consiguiente proliferación de declaraciones de independencia en las Américas española y portuguesa, el mundo hispanoluso fue durante la primera mitad del siglo XIX la mayor fábrica de constituciones y de repúblicas del planeta.

Agruparé mis observaciones en media docena de epígrafes que ponen al lector sobre la pista de los asuntos en los que centraré de mi análisis. Dedicaré un primer apartado a presentar someramente, desde una mirada comparativa, algunas alegorías reveladoras de tres modelos constitucionales considerados canónicos: el norteamericano, el británico y el francés. Pasaré inmediatamente a comentar la iconografía del primer constitucionalismo hispano, en especial de la Constitución de Cádiz, sin duda el producto más célebre de la primera hornada de la factoría constitucional ibérica. Mostraré luego que, contrariamente a lo que suele pensarse, el primer constitucionalismo *lato sensu* dependió muchas veces de la iniciativa personal de unas pocas individualidades eminentes. Sin solución de continuidad, retomaré la relación entre algunos grandes líderes carismáticos y los primeros textos constitucionales, mostrando algo de la complejidad de los lazos entre la milicia y el derecho público. Y, en estrecha conexión con este tema, analizaré la posición relativa que las figuras de los reyes y jefes de Estado guardan en ciertas imágenes con respecto a la constitución, así como la interrelación de esta última con otros conceptos adyacentes, complementarios u opuestos, como nación, revolución, paz o despotismo. Abordaré a continuación algunos intentos de representar gráficamente el *fiat* constitucional, tratando de desentrañar algunas de las vías que los revolucionarios escogieron para sortear la aporía implícita en toda creación de un orden nuevo, y señalaré que este no es ni mucho menos el único ejemplo de la importancia del lenguaje religioso a la hora de erigir un orden alternativo

en ruptura con el pasado. En este sentido, la retórica visual de la muerte y la resurrección de la libertad, la verdad y la constitución nos permite tender un puente entre los grabados alegóricos de Goya y algunas caricaturas políticas decimonónicas. En el siguiente apartado mostraré que la constitución no tardó en perder el aura sagrada que tuvo al comienzo y, a medida que transcurría un siglo en el que las constituciones de partido se sucedían unas a otras, estos códigos empezaron a ser utilizados más bien como armas en los choques entre rivales políticos que como instrumentos de concordia. Concluiré en fin con una breve reflexión comparativa entre los monumentos celebratorios de la Constitución española de 1978 y las representaciones plásticas de las constituciones anteriores. Como podrá verse, los artífices del texto actualmente en vigor –y tras ellos los artistas que contribuyeron a su exaltación– aspiraron a superar la dinámica divisiva y sectaria, de constante confrontación entre banderías políticas, que había venido aquejando al país desde los primeros pasos del constitucionalismo español.

TRES MODELOS CONSTITUCIONALES

Como es sabido, no fue hasta finales del siglo XVIII, cuando la primera revolución propiamente *constitucional*, la norteamericana, hizo que la vieja palabra constitución comenzara a usarse con inusitada intensidad y elevada carga emocional. Muy pronto, la Constitución de 1787 sería considerada uno de esos grandes textos fundadores que marcaban la entrada en una nueva era. Y, aunque algunos aspectos del constitucionalismo tal y como hoy lo conocemos no se desarrollarían plenamente hasta después de la Segunda Guerra Mundial, dos rasgos tan importantes como la *judicial review* y la consideración de la Constitución como *paramount law* se habían ya proclamado en los Estados Unidos con bastante claridad un siglo y medio antes.

En un grabado impreso apenas un año después de su promulgación, vemos a la Constitución representada en forma de pergamino enrollado sostenido por un angelote –que puede ser Cupido o uno de esos clásicos *putti* que vemos aparecer una y otra vez en infinidad de obras alegóricas– que se aproxima al templo de la libertad, la justicia y la paz, en presencia de Clío, la musa de la Historia, que deja constancia de la escena (ilustración 1). Tampoco faltan en el grabado alusiones a la abundancia, la unidad y la concordia de los trece Estados que componen la Unión (las trece columnas que sostienen el templo).



Ilustración 1. «Temple of Liberty», grabado de James Trenchard en *The Columbian Magazine* (Filadelfia 1788). Library of Congress (EE.UU.)

La placidez clasicista de esta imagen que idealiza y rinde culto a la Constitución de Filadelfia se esfuma tan pronto como cruzamos el Atlántico y nos movemos a la ilustración 2, referida a la laboriosa *fabricación* de una constitución durante la primera fase de la Revolución francesa. El libro de las «Nouvelles Constitutions» (es significativo que el título todavía figure en plural, al viejo estilo) está siendo elaborado a golpes de mazo sobre un yunque. Como sugiere el iconotexto que acompaña al grabado, se trata de aprovechar el momento (el *kairós* revolucionario) en que el hierro está caliente para que los tres afanosos herreros que encarnan a los tres estados –si bien es el tercero el que parece llevar la iniciativa– martilleen con fuerza para forjar así el texto constitucional. A diferencia de los norteamericanos, los franceses están derribando un *ancien régime* que aspiran a destruir por completo, y eso supone un trabajo duro, aunque la aparente cooperación de los tres órdenes en esa tarea otorgue cierta ambigüedad a la estampa.



Ilustración 2. «Tot tot tot, battez chaud». Estampa anónima de 1789. Bibliothèque national de France.

Las ilustraciones 1 y 2, casi simultáneas en el tiempo, aluden a dos momentos constitucionales distintos –uno, ya concluido, el otro, apenas iniciado– y se corresponden con dos modalidades de constitucionalismo y dos tradiciones revolucionarias que contrastan fuertemente: la primera, caracterizada por Fioravanti como individualista e historicista; la segunda, estatalista y antihistoricista (Fioravanti, 1996: 25ss.).

Si pasamos a examinar las dos ilustraciones siguientes, ambas salidas del lápiz y el punzón del famoso caricaturista James Gillray, enseguida advertimos que la *British constitution* –la constitución no escrita por antonomasia– no se deja representar ni por un manuscrito, como la norteamericana, ni por un libro, como la francesa. En el caso de la ilustración 3, la constitución adopta sencillamente la *forma*, el tipo de una mujer que representa a Britania, mientras que en el otro (ilustración 4) la constitución es un frágil bote timoneado por William Pitt a cuyo bordo viaja esa misma alegoría de Gran Bretaña. Ambas imágenes, dibujadas en fechas muy próximas, transmiten mensajes políticos inequívocos. En el primer dibujo (ilustración 3), inspirado sin duda en un popular grabado de John Collett criticando la obsesión enfermiza por las cinturas de avispa femeninas (*Tight Lacing, or Fashion Before Ease*, 1777), Gillray representa a Thomas Paine (hijo de un fabricante

de corsés) tocado con gorro frigio y escarapela tricolor, esforzándose por comprimir la silueta de Britannia para hacerla entrar en el estrecho corsé que marca la moda de París. El caricaturista cuida todos los detalles: mientras de uno de los bolsillos de Paine cuelga una cinta métrica donde se lee *Rights of Man* (el título de una obra reciente del autor británico-norteamericano), jugando con el apellido del personaje, suprime la última letra para que signifique dolor (*pain*).

La imagen es una protesta contra aquellos que pretenden mudar la compleción natural de la Constitución británica para obligarla a adaptarse a los gustos revolucionarios franceses (un mensaje todavía más explícito en el título *Britannia in French Stays, or Re-Form, at the Expence of Constitution*, como tituló en otra edición este mismo dibujo). Está muy claro que la constitución francesa es vista por Gillray como un amenazador lecho de Procusto, o mejor, con un opresivo corsé que no congenia nada bien con los más cómodos y distendidos modos y maneras británicos.



Ilustración 3. *Fashion Before Ease*. Grabado a partir de un dibujo de James Gillray, 1793. British Museum.

En el segundo grabado (ilustración 4) se ve al gobernante tory Pitt el Joven, vigilado de cerca por los tiburones al acecho de la oposición whig, esforzándose por conducir la nave del Estado –rotulada «*Constitution*»– hacia el puerto de la felicidad pública («*Haven of Public Happiness*»). Para ello, Pitt ha de pilotar con destreza entre Escila y Caribdis, procurando alejarse a la vez de los peligrosos escollos de la democracia y de la arbitrariedad de la monarquía absoluta, representada en una temible corona/remolino. El mensaje de Gillray es transparente: conviene alejarse de los extremos, y la política conservadora habrá de mantenerse en un virtuoso término medio entre el radicalismo revolucionario de los franceses –representado en «*the Rock of Democracy*»– y la reacción.



Ilustración 4. *Britannia between Scylla & Charybdis*. Grabado a partir de un dibujo de James Gillray de 1793 (reimpresión de Bohn, 1851). Colección GCdM.

EL PRIMER CONSTITUCIONALISMO HISPANO Y SU DIMENSIÓN AMERICANA

Con respecto a la Constitución de Cádiz –el producto estrella del primer constitucionalismo ibérico–, la iconografía es relativamente abundante y variada. Y por fortuna contamos con varios trabajos valiosos que nos ahorran

entrar aquí en demasiados pormenores (Reyero, 2010, cap. 2; Corrales Burjalés, 2012). También entre nosotros la Constitución aparece frecuentemente personificada como matrona, indistinguible a veces de la figura de España (como esta lo es a su vez en ocasiones de Atenea/Minerva), dando así a entender que, por sinécdoque, la nación se identifica con la España constitucional (Reyero, 2010: 84-85). Una España que, sin embargo, se desdobra geopolíticamente en dos mitades, correspondiente una de ellas a la parte europea de la monarquía y la otra a la americana (pero a veces se contemplan también los territorios de África y Asia, como sucede en la imagen que acompaña al título segundo del texto constitucional en la edición ilustrada de J. M. Santiago). Las representaciones icónicas de ambos hemisferios –generalmente bajo la forma de una mujer europea para la España peninsular y una indígena americana para el Nuevo Mundo– son muy comunes en aquellos años, tanto en impresos (véase un ejemplo en ilustración 5), como en abanicos, medallas, e incluso en monumentos de arquitectura efímera. Además, la rica imaginería constitucional comprende una gran variedad de objetos alusivos a la Constitución. Tenemos, por un lado, el pergamino, el libro, las tablas de la ley, el templo o la columna (en algunas imágenes es la propia matrona de la Constitución, representada también a veces como una niña o una joven doncella, quien porta el libro en sus manos).

Entre los elementos de mayor fuerza ideológica que evocan a la razón, la ilustración, la verdad, la regeneración y el buen gobierno frente a la oscuridad y las tinieblas del despotismo, la arbitrariedad y el fanatismo, encontramos muy a menudo símbolos lumínicos como el sol, la llama, la antorcha, la aurora, a veces una estrella, un ojo, un haz de rayos para representar la luz, o el iris que brilla tras la tormenta. También en ocasiones los artistas recurren a personajes mitológicos relacionados con esta misma metafórica, tales como la figura de Apolo-Febo conduciendo el carro que transporta al disco solar, esporádicamente acompañado de su infortunado hijo Faetón –por cierto, el lema *Post Nubila Phoebus* sirvió lo mismo para glorificar un retrato de Fernando VII que uno de Bolívar–. Y naturalmente es interesante observar los múltiples modos y maneras mediante los cuales la personificada constitución interactúa con otros personajes, reales o alegóricos (prestaremos alguna atención a este tema en el apartado 3).

Algunos rasgos del primer constitucionalismo hispano trasparecen no sólo en la iconografía, sino en ciertas representaciones públicas cargadas de simbolismo. Tal es el caso de la peculiar combinación de iusnaturalismo e historicismo que caracteriza el discurso liberal sobre la carta gaditana, un

discurso complejo capaz de cohonestar dos lógicas aparentemente contradictorias: una, la del rechazo del *ancien régime*, que denigra sistemáticamente el régimen antiguo como una forma de despotismo; otra, la del aprecio por la *ancient constitution*, que enaltece sin tasa la constitución medieval de libertades (Fernández-Sebastián, en prensa). Así, en una fiesta constitucional celebrada en Noya en 1812, la figura que representa a España le entrega al monarca «un libro nuevo» que paradójicamente no lo era tanto, pues era conocido ya por «nuestros abuelos» (Reyero, 2010: 66). Por lo demás, el análisis diacrónico de las fuentes textuales e iconográficas permite observar la paulatina transición semántica de los sentidos laxos y generales del término constitución como forma de gobierno a sus acepciones restrictivas más modernas de gobierno limitado.



Ilustración 5. Estampa alegórica de los dos hemisferios que integran la Nación Española según la Constitución de Cádiz. Edición ilustrada de José María de Santiago (1822). Biblioteca Nacional de España.

En el mundo hispano, el debate constitucional estaba ya entablado en las dos últimas décadas del setecientos, si bien eclosionó de manera apremiante a raíz de la *vacatio regis* de 1808. Algunos de los más tempranos impresos constitucionales incluyeron pequeños dibujos e ilustraciones en los que merece la pena detenernos un momento. Por ejemplo, en el frontispicio de un volumen bilingüe (en español e inglés) publicado en Londres en 1812 que contiene la Declaración de Independencia y la Constitución de las Provincias Unidas de Venezuela, vemos una joven doncella de rasgos europeos que, delante del sol naciente, rotula sobre un libro la palabra Colombia; frente a ella, una amazona indígena, con tocado de plumas, arco y aljaba, sostiene un gorro frigio en la punta de su lanza, mientras el infante alado que acompaña a la joven –un querubín que empuña un clarín en su mano izquierda, como si encarnase también a la Fama– ofrece a la indígena un manuscrito donde dice «Constitución de Venezuela» (ilustración 6).



Ilustración 6. Frontispicio del libro *Documentos interesantes relativos a Caracas / Interesting Official Documents relating to the United Provinces of Venezuela* (Londres, 1812). Google Books.

Es significativo que tanto en las ilustraciones editadas en la España peninsular como en varias publicadas en América aparezcan representaciones muy semejantes de dos mujeres, una de aspecto europeo y otra amerindia, compartiendo un escenario en el que habitualmente la primera juega un papel más activo, en tanto que la segunda figura sobre todo como receptora pasiva de la Constitución (ilustraciones 5 y 6; véase también la ilustración 17). Aunque hay algunas excepciones, esa posición subalterna corrobora los usos básicamente identitarios del pasado precolombino por parte de las élites criollas en la construcción de las nuevas naciones, una retórica a menudo poco congruente con el trato a las poblaciones indígenas que habitaban en esos territorios (Earle, 2007).



Ilustración 7. «Lux ex tenebris». Dibujo de Francisco de Goya (entre 1814 y 1823). Museo del Prado.

Francisco de Goya, por su parte, en uno de sus dibujos, representa lo que algunos han interpretado como una suerte de ángel –que podría encarnar igualmente a la Verdad– anunciador de la buena nueva constitucional simbolizada en un pequeño libro luminiscente que la angélica mujer sostiene entre sus manos (ilustración 7). La inspiración religiosa del diseño es evidente: no en vano la simbología y la metafórica de la luz, antes de servir a los propósitos de la Ilustración, formó parte durante siglos de la liturgia católica.

En general, como ha sido resaltado por varios autores, el lenguaje político-religioso está muy presente en las frecuentes equiparaciones de la Constitución con la Biblia, con el Evangelio o con el Decálogo, así como en denominaciones tales como «código sagrado» o «divina carta» –también «tablas de la ley» o «arca de la alianza de la nación»–, muy usuales en aquel periodo histórico para referirse al texto constitucional gaditano.

LA CONSTITUCIÓN Y SUS ADLÁTERES

Un análisis detallado de la iconografía permitiría observar distintas modalidades según las cuales la constitución en efigie interactúa con diversos personajes y símbolos que la rodean, ya se trate de personificaciones (como hemos visto con España, América, etc.), de arquetipos de ciertos colectivos o estamentos (ciudadanos, militares, clérigos, inquisidores, etc.), de personajes históricos de carne y hueso (Fernando VII, Napoleón, Riego, etc.), de grandes abstracciones o alegorías (la Nación, la Libertad, la Verdad, la Justicia, etc.), incluso de instituciones, como las Cortes o la Corona.

¿Constitución o carta otorgada?

Desde Hammurabi hasta Licurgo o Solón, pasando por Moisés o Numa Pompilio, el arquetipo del *gran legislador* retorna una y otra vez en las historias sagradas y profanas, antes de constituirse en un tema clásico de la filosofía política.

Por el contrario, en el moderno constitucionalismo, el de las constituciones escritas y la división de poderes, se supone que el código político supremo ha de ser redactado por los representantes de los gobernados, pues según escribiera famosamente Thomas Paine en *Rights of Man*, «una constitución no es producto de un gobierno, sino del pueblo que constituye un gobierno; y el gobierno sin constitución es poder sin derecho». En este

sentido, el gran cambio de la política pre-constitucional a la nueva mentalidad moderna sería que el orden político y social dejó de pensarse como básicamente estable, dado de una vez por Dios o por la naturaleza (aunque fuera a través de un gran legislador mítico), y empezó a verse como algo artificial, construido y moldeable por el ser humano, generalmente a través de alguna clase de pacto. Según este nuevo imaginario, el poder de hacer una constitución, máxima expresión de la soberanía, pertenecería a los ciudadanos. Pero como nunca, o muy raramente, fueron los ciudadanos mismos sus artífices, el problema estriba en determinar con claridad quien o quienes ostentan la auténtica *representación* de estos y, por ende, poseen eso que a partir de la teorización del abate Sieyès empezó a llamarse «el poder constituyente». Y desde Hobbes a los constitucionalistas de la segunda mitad del siglo xx, pasando por Arendt y Schmitt, hay mucho donde elegir: ¿el rey? ¿la comunidad? ¿los representantes de la nación reunidos en asamblea? ¿un individuo eminente experto en tales cuestiones? ¿un hombre fuerte que dice actuar en nombre del pueblo? (Rubinelli, 2020).

Ahora bien, si de las grandes abstracciones descendemos al nivel de las prácticas culturales, observamos que no pocas leyes constitucionales fueron escritas por personas muy concretas, a veces por una pequeña comisión, incluso por un solo individuo. Y puesto que los *literati*, filólogos y juristas eran a menudo los mismos, la nueva moda de constituciones escritas pudo aparecer ante la mirada irónica y suspicaz de algunos testigos de la crisis revolucionaria casi como un género literario más. Redactar una constitución no sería muy distinto de escribir un poema o una pieza literaria. En la última década del xviii Jovellanos exclama en un apunte de sus *Diarios* (c. 1795/6): «¡Qué mayor locura que pretender hacer una constitución como quien hace un drama o una novela!».

Y, aunque la moderna historia constitucional no sin buenas razones suele comenzar –como lo hemos hecho nosotros más arriba– con el *terminus a quo* de la Constitución norteamericana, no es difícil encontrar con anterioridad ejemplos de notables textos legislativos –o meramente especulativos– con cierta vocación constituyente. Pensemos en las *Consideraciones sobre el Gobierno de Polonia* de Rousseau, y sobre todo en su *Proyecto de constitución para Córcega* (recordemos que ya en 1755 Pasquale Paoli había redactado una constitución para la isla). Veinte años antes de la Constitución de Filadelfia, la emperatriz Catalina la Grande de Rusia había dictado su *Nakaz* o Gran Instrucción, un código inspirado en los principios de las *Lumières* francesas (ilustración 8).



Ilustración 8. Catalina II de Rusia y la Nakaz (1767). Grabado de Pierre-Philippe Choffard, 1778. Museo Hermitage (San Petersburgo)

Y cuando estalló la crisis constitucional de las monarquías ibéricas, en 1808, el propio concepto de constitución era altamente controvertido. Los debates enfrentaban sobre todo a quienes abogaban por la mejora de la constitución histórica y quienes preferían un nuevo código, ya fuera este impuesto desde arriba o producto de alguna clase de asamblea constituyente (Portillo, 2009: 315-316). La intervención napoleónica en la península adoptó en el caso español un ropaje jurídico con el llamado Estatuto de Bayona, acorde con el modelo de cartas otorgadas por Bonaparte en otros lugares de Europa, mientras en Portugal un grupo de notables dirigían el mismo año 1808 una petición al emperador para que les concediera una constitución «a semejanza de la de Varsovia». Cuatro décadas después, un dibujo satírico

ridiculiza a Napoleón como un consumado hipócrita que ofrece una pseudoconstitución a los españoles, prometiéndoles romper con ella los grillos del despotismo mientras él mismo les carga de cadenas (ilustración 9).



Ilustración 9. Napoleón otorga a los españoles el Estatuto de Bayona. Caricatura incluida en la *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* del conde de Toreno (Madrid 1852). Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

Si bien en la mayoría de los textos constitucionales de la primera hornada se sobreentendía que una ley de tan alto rango suponía una «barrera contra el despotismo» y una garantía «de los derechos imprescriptibles del hombre y del ciudadano» (art. 1 de la Constitución de Cundinamarca, 1811), lo cierto es que el gesto de un monarca o un líder político dando graciosamente un estatuto constitucional a la nación se repitió bastante durante las primeras décadas del ochocientos, desde la Carta francesa de 1814 otorgada por Luis XVIII al efímero Estatuto Real español de Martínez de la Rosa (1834), pasando por la Constitución brasileña de 1824 y la Carta portuguesa de 1826, dadas por Pedro I de Brasil y IV de Portugal, pero también por la Constitución de Bolivia dictada por Bolívar ese mismo año.

Marte y Minerva

Los vínculos entre armas y leyes, letrados y militares –o, en términos más abstractos, entre el derecho y la fuerza, el ejército y la nación–, han dado pie desde antiguo a un *topos* literario ampliamente discutido. Desde el adagio

ciceroniano *cedant arma togae* al dictum hobbesiano *covenants, without the sword, are but words*, pasando por el apóstrofe maquiaveliano sobre la necesidad de compaginar en una república bien gobernada las *buone armi* y las *buone leggi*, en la tradición clásica contamos con fuentes tan abundantes como variadas para estudiar la interrelación no siempre armoniosa entre milicia y legislación.

¿Qué nos dicen sobre todo esto las imágenes? Para lo que aquí interesa concentraremos nuestra atención en una pequeña selección de ilustraciones en las que el libro de la constitución y la espada del poder aparecen asociados de manera significativa.

El tratamiento iconográfico de la figura de Riego resulta a este respecto paradigmático. Los textos, estampas y documentos de todo tipo en que el militar liberal que encabezó el pronunciamiento de 1820 es retratado como un héroe henchido de virtudes patrióticas que puso su brazo al servicio del constitucionalismo son muy numerosos. Lejos de cualquier pretorianismo, la fuerza militar aseguró entonces la victoria de los valores cívicos y constitucionales. En uno de sus retratos más difundidos (una litografía de 1820 basada en un retrato de Hippolyte Lecomte que se conserva en la Biblioteca Nacional de España), Riego mira de frente al retratista, con un grupo de soldados a su derecha, mientras con su mano izquierda empuña el sable desenvainado. El sable roza ligeramente un podio donde leemos «Constitución – 1812» sobre el que descansa un escrito que cabe identificar con su proclama a los soldados, o tal vez, simbólicamente, con la propia constitución. Sabemos que el mito se acrecentó tras su alevosa muerte. Así, una canción póstuma proclama que Riego «murió con la espada en la mano / defendiendo la Constitución» (Cañas de Pablos, 2021, 151).

De manera aún más explícita, en un conocido retrato de José María Espinosa que guarda el Museo Nacional Colombia, el general Francisco de Paula Santander –«El hombre de las leyes»–, con un paisaje de batalla al fondo, sostiene en alto la constitución en su mano derecha, mientras la izquierda reposa en la empuñadura de su espada.

Estas y otras estampas similares indican que, como han mostrado recientemente David Bell (2020) y Linda Colley (2021), la fuerza del carisma, en particular de algunos hombres de armas, fue muy poderosa en aquel tiempo de revoluciones. La pluma y el cañón, las guerras y las constituciones, las armas y las letras, estuvieron mucho más mezclados en aquellos momentos inaugurales de la modernidad política de lo que, desde una visión anacrónica demasiado esquemática, solemos suponer.



Ilustración 10. Alegoría de la Constitución, por Pedro Malo. Museos de Madrid (Memoria de Madrid).

En el dibujo alegórico de la ilustración 10 vemos a un pelotón de militares capitaneados por un oficial que, sable en mano, señala al libro de la Constitución que, circundado por un halo luminoso bajo el que una espada se cruza con una rama de olivo, parece descender de los cielos para ofrecerse a la adoración de un grupo de civiles en el lado derecho de la imagen.

Paradójicamente, en las primeras etapas del constitucionalismo –como se vio en España durante el Trienio liberal– la fuerza armada entró en acción frecuentemente para proclamar la constitución y vindicar derechos civiles y políticos. Pero por supuesto, hay pocas garantías de que, una vez desencadenada, esa misma fuerza se someta voluntaria y permanentemente al derecho. Las apelaciones al «voto unánime de la nación», una fórmula reiterada hasta la saciedad en aquellos años inaugurales, y la tentación de identificar a la nación con el ejército constitucional, podrían abrir fácilmente la puerta al autoritarismo de los espadones.

En el caso español, algunos liberales radicales llevaron demasiado lejos su celo constitucional. La ilustración 11 fabula una escena en la que un militar apremia a un inquisidor para que «trague» el libro de la Constitución de Cádiz. La caricatura es congruente con la primera revolución liberal española, que tuvo en el «Trágala» uno de sus himnos más emblemáticos. Los paratextos y objetos que complementan el dibujo combinan la metafórica médica, teatral y religiosa –enfermedad, medicina, triaca, máscaras, comunión– para señalar a los absolutistas como falsarios e hipócritas que, *velis nolis*, han de ser conminados a comulgar con ella.



Ilustración 11. «El enfermo por la Constitución, 1821. Palau Antiguitats. Barcelona².

El recurso a la violencia es más contundente todavía en otro grabado de aquel tiempo titulado «Entierro de los serviles». Mientras un grupo de militares

² Existe una versión coloreada de este grabado (Museo de Historia de Madrid).

liberales se emplean a fondo, a base de sablazos y bayonetazos, contra unos cuantos absolutistas metidos en una fosa, dos civiles se esfuerzan por sepultarlos vivos acarreado tierra para arrojarla sobre ellos. Huelga decir que tampoco los antiliberales ahorraron medios para combatir a sus mortales enemigos. Desde el principio hicieron gala de mil modos de su enemiga a la Constitución, a la que satirizan frecuentemente en sus textos, sin ocultar su voluntad de destruirla y enterrarla para siempre, (una de las sátiras anticonstitucionales más conocidas es una estampa escatológica acompañada de una docena de estrofas titulada «El monstruo gaditano»).



Ilustración 12. «¿Si será?», Tomás Padró. *La Carcajada*, Barcelona, 6-5-1872. Colección GCdM.



Varias décadas después, en una revista satírica republicana el caricaturista Padró pinta al general Francisco Serrano a punto de ser investido presidente del Gobierno por tercera vez (ilustración 12). El duque de la Torre, uno de los líderes progresistas que encabezaron la Gloriosa, se dispone a entrar solemnemente en el palacio de las Cortes de Madrid cuatro años después de la Revolución de septiembre. Nótese el tamaño de la espada, que lleva en su hoja grabada la palabra «Ley», y sobre todo el hecho de que se dirija al edificio de las Cortes cabalgando el libro de la Constitución.

En el medio siglo que separa el Trienio liberal del Sexenio revolucionario las cosas habían cambiado profundamente en este terreno. Una caricatura

como esta sería totalmente inapropiada, impensable, en la España de 1820. La actitud de entrega, civismo y veneración casi religiosa de Riego por la Constitución de 1812 tiene poco o nada que ver con la visión instrumental que tiene Serrano de la Constitución de 1869, que el caricaturista interpreta como un mero medio que el general utiliza a su antojo para acceder al poder. Un rápido cotejo de la litografía de Riego antes mencionada con la ilustración 12 permite calibrar la distancia sideral entre ambas actitudes. La posición y el tamaño de la espada en uno y otro caso son más reveladores que muchos discursos. Y es que, entre esos dos momentos media un proceso de rebajamiento y desacralización de la constitución, que si a comienzos de siglo se veía casi como una panacea para todos los males políticos y sociales, unas décadas después empezó a considerarse un «código de mínimos» destinado básicamente a definir la forma de gobierno (Portillo, 2009: 321-324).

EL TRONO Y LA CONSTITUCIÓN

Los cambios observables en la posición relativa de la constitución con respecto a otros personajes, objetos o alegorías que la acompañan, especialmente en lo que concierne a las figuras simbólicas del rey, del trono y de España, merecen asimismo capítulo aparte.

Durante el Trienio liberal notamos por primera vez con claridad en algunas estampas que las personificaciones de la nación española se sitúan en el centro de la escena, un lugar de honor hasta entonces reservado al rey. Incluso en ocasiones es España y no el rey quien se sienta en el trono, indicando así quien es la verdadera soberana. El propio monarca aparece en una de las estampas desplazado en el lado izquierdo, a punto de recibir una corona cívica de laurel –que sustituye a la tradicional corona real–, ante la vista de una España augusta que exhibe las tablas de la ley en su regazo, mientras a sus pies el león español sujeta con sus garras la serpiente del despotismo y al fondo un edificio que representa a la Inquisición es derribado (ilustración 13). En otro grabado calcográfico, un Fernando VII arrodillado ofrece unas cadenas rotas a la nación entronizada y coronada, quien con ademán imperioso señala al monarca las tablas de la ley / Constitución de Cádiz junto a una rama de olivo, mientras en el lado derecho pueden verse los símbolos de la monarquía española extendida a los dos hemisferios, incluidos una palmera y un laurel, y al otro los emblemas de la riqueza, la agricultura y las artes (ilustración 14). En esta última imagen es digno de notar que, a los emblemas habituales de la España imperial se le haya añadido

una corona atada a un libro, dando a entender que la suerte del trono ha quedado ligada inextricablemente a la de la Constitución.



Ilustración 13. Alegoría de la jura de la Constitución por Fernando VII (1820). Museo de Historia de Madrid (Memoria de Madrid).



Ilustración 14. «La sabia Constitución triunfa ya de la opresión» (c. 1820). Cartón para abanico. AHN. PARES.

El panorama cambia radicalmente si volvemos la mirada a cierta caricatura inglesa algo anterior, correspondiente al primer periodo absolutista fernandino (ilustración 15). En ella, un Fernando VII fiero y despótico, que acaba de anular la labor legislativa y constitucional efectuada por las Cortes en su ausencia, pisotea la ley y la Constitución y alza su trono sobre un montón de cadáveres, rodeado de cuatro repulsivos personajes –inquisidores, clérigos, aristócratas y cortesanos aduladores– que figuran como su consejo privado.



Ilustración 15. «The privy council of a King». Thomas Rowlandson, 1815. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

El detalle más impactante de esta caricatura –uno más de los grabados antifernandinos que en aquellos años salieron de las prensas británicas y circularon ampliamente, siendo objeto de numerosas reproducciones e imitaciones en varios países (Capellán, 2021)– es el montón de calaveras que sirve de plinto al trono real. Este macabro, pero efectista, recurso iconográfico había ya sido utilizado para representar a Napoleón en varias caricaturas británicas (lo cual dista de ser sorprendente, pues en cierto modo, a los ojos de los liberales, Fernando VII hereda el papel de máximo villano de Europa a la caída de Napoleón), y lo vemos reaparecer para satirizar a diversos personajes autoritarios más o menos siniestros anteriores y posteriores.

Pero por supuesto hay maneras mucho más amables de imaginar y enaltecer las relaciones entre los gobernantes, sus países y las constituciones, que siguen combinando a personajes de carne y hueso con representaciones simbólicas y alegóricas. Así, en un grabado alusivo al juramento de la Constitución del Imperio brasileño por Pedro I (ilustración 16), el emperador iza en sus brazos a Brasil, encarnado en una amazona semidesnuda. El dibujo transmite la idea de que, gracias a la Constitución otorgada por don Pedro, Brasil logrará ascender hacia la luz de civilización, alejándose del oscuro fango por el que se arrastra una figura ominosa trasunto del desorden, el despotismo y la anarquía que se aferra a una pierna de la joven. Al tiempo que ayuda a la amazona a elevarse, el príncipe pisotea el brazo del ser diabólico que quiere arrastrarla hacia el légamo y a la serpiente enroscada que va con él.



Ilustración 16. «Salve! Querido brasileiro! Dia 25 de março de 1824». Dibujo de Giuseppe Gianni, y litografía de Lasteyrie, 1830. Biblioteca Nacional de Brasil. Río de Janeiro.

A medida que nos adentramos en el siglo XIX encontramos más y más imágenes de este tipo en el mundo hispano, con distintas variantes. Entre ellas, en lo que a España respecta, destacaríamos varios grabados alegóricos que, tras la muerte de Fernando VII, representan a la regente María Cristina

y luego a su hija, la futura Isabel II, en su papel de reina constitucional. Así, en un grabado vemos a la reina niña sobre un pedestal ofreciendo al pueblo español el librito de la constitución que porta en su mano derecha, mientras el despotismo con una tea ardiente yace derrotado en el suelo y la fama sobrevuela la escena con una banderola en la que está escrita la palabra «Unión» (*A la unión de los españoles todos*, Barcelona, 1840; Corrales Burjalés, 2010: 75). El frontispicio de la edición oficial de la Constitución de 1837 retrata a la reina niña junto a una columna sobre la cual está depositado el libro abierto de la Constitución, y debajo de él la corona, dando a entender una vez más que la reina gobernadora María Cristina, «restauradora de la libertad española», ha vuelto a unir los destinos de la monarquía a los del constitucionalismo (Reyero, 2015: 80ss., y figs. 39, 41, 42 y 44). Otras estampas posteriores, de los tiempos de liberalismo moderado bajo la égida de la Constitución de 1845, representarán más bien la soberanía compartida del rey y de las Cortes.

Mas no se piense que este tipo de alegorías son exclusivas de las monarquías. En el caso de la República mexicana, por ejemplo, encontramos obras gráficas similares, especialmente con ocasión de las leyes de Reforma y la Constitución de 1857. Petronilo Monroy pintó en 1868 una famosa alegoría para el Palacio Nacional que representa a la patria flotando majestuosa con la Constitución en una mano y agitando una rama de olivo en la otra, y contamos con varias imágenes policromadas del presidente Juárez en una posición central rodeado de figuras alegóricas de la Justicia, la Fama o el Derecho, además de la propia Constitución, sostenida a veces por un ángel / genio infantil.

Conceptos afines

Los conceptos políticos fundamentales de aquella «era de constituciones» aparecen en el lenguaje de las fuentes conectados entre sí e interrelacionados, formando complejas redes semánticas y argumentativas. Los términos revolución y constitución, por ejemplo, están estrechamente enlazados en muchos tipos de discursos, incluidas las representaciones gráficas (véanse, por ejemplo, las tres alegorías de la ilustración 17, donde España ocupa la posición central. A su izquierda, la Revolución –o la Fortaleza– sujeta una lanza con su mano derecha mientras en su izquierda sostiene algunos eslabones de las cadenas que acaba de quebrar para devolverle a España su cetro constitucional).

No nos sorprende que, para sus partidarios, la constitución se asocie sistemáticamente con la libertad, la justicia, el orden, la verdad, la religión, la felicidad, la paz o la concordia, ni tampoco que sus detractores le atribuyan ser un vehículo de todo género de males (la licencia, la anarquía, la falsedad, la irreligión, la desventura, la guerra y la discordia). Mientras que para los constitucionales el enemigo a batir era sobre todo el despotismo y la arbitrariedad, las *bêtes noires* de los anticonstitucionales eran la irreligión y la anarquía.



Ilustración 17. «La Revolución vuelve la Ley Fundamental a España». Constitución de 1812. Edición de José María de Santiago, Madrid, 1822. Biblioteca de la Universidad de Navarra.

La dialéctica iconográfica entre los conceptos de constitución y nación será una de las más habituales. Así, en la portada de un folleto didáctico en catalán, la Constitución sujeta a España cuando esta está a punto de caer de su pedestal (ilustración 18).



Ilustración 18. Portadilla de un folleto constitucional en catalán (1822). Biblioteca de Cataluña.

Las interacciones entre conceptos representados mediante alegorías son frecuentes asimismo en algunos grabados subsiguientes a la revolución portuguesa. En dos de las, así llamadas, «estampas constitucionales» se conjugan distintas representaciones alegóricas de Portugal, de las ciudades de Oporto y Lisboa, de Minerva, de la Religión, y algunos otros elementos y personas (incluido el rey Juan VI y diversos signos alusivos a los héroes de la mencionada revolución). Y todo ello ante la musa de la Historia, que toma nota cuidadosamente con su péndola de las acciones memorables de la nación portuguesa. Mientras en el titulado «*O Triumpho Maior da Luzitania*» se pone el acento en el glorioso triunfo de una revolución feliz e incruenta y en los personajes que lo han hecho posible, en otro grabado titulado «*A Constituição*»

Defendida. O Despotismo aterrado», la Constitución, una joven con un libro abierto, en el centro de un gran árbol rematado por una radiante y coronada matrona (Portugal) de aspecto virginal iluminada por el ojo de Dios, fulmina con sus rayos a un tenebroso gigante –el despotismo– que, con un hacha en la mano, pugna inútilmente por talar el árbol constitucional. Los ejemplos de conexiones conceptuales más o menos sofisticadas podrían multiplicarse sin dificultad y, aunque aquí renunciamos a extendernos por falta de espacio, ofrecen un amplísimo campo de análisis a los estudiosos.

EL FIAT CONSTITUCIONAL

Desde el centro de un imponente círculo, el libro de la Declaración de los Derechos del Hombre y la Constitución francesa de 1793, a manera de la ley mosaica desprendiendo rayos y truenos desde la cumbre del Sinaí, lanza en derredor un haz de chispas y centellas que impresionan al espectador. Hablo de un grabadito revolucionario titulado «*La Convention Républicaine, semblable aux tables de Moïse, sort du sein de la Montagne au milieu de la foudre et des éclairs*» que se conserva en el Museo Carnavalet de París.

Podemos encontrar imágenes semejantes en varios lugares, imágenes de inspiración religiosa que enfatizan el carácter radicalmente inaugural del momento revolucionario y que a mi juicio traslucen una de las aporías inherentes al furor por la redacción de constituciones que se desató en buena parte del mundo a finales del siglo XVIII y que, no sin algunas interrupciones, aceleraciones y sobresaltos, ha llegado hasta nuestros días.

En lo que al ámbito hispanoamericano respecta, una de las grandes dificultades consistió en delimitar territorios viables capaces de imponerse y ser reconocidos como sujetos soberanos, pues, como es de sobra sabido, al calor de la disgregación de la monarquía las fuerzas centrífugas actuantes pusieron en pie múltiples proyectos y «soberanías en lucha» que darían lugar a juntas, congresos constituyentes, constituciones provinciales y diversas propuestas de «federalización» o «confederalización». En la mayoría de los casos constituir un «cuerpo de nación» estable y firme no resultó nada fácil, pues los líderes políticos, militares y juristas, apoyaron frecuentemente soluciones alternativas, muchas de ellas antagónicas, que provocaron guerras y una enorme inestabilidad en la región durante varias décadas.

En este sentido, en mi opinión es bastante significativo que la primera constitución promulgada en el mundo hispano, la Constitución federal de

Venezuela de 1811, en su edición príncipe, publicada en Caracas en 1812, incluía en su portada un dibujito que puede verse como una metáfora gráfica del nacimiento de una nación (ilustración 19.1). Las siete estrellas que representan a las provincias federadas, en el acto de unirse han provocado una suerte de *fiat*, una aparatosa deflagración –de la que brotan siete rayos en todas las direcciones– que, a la manera de un *big bang*, ha dado origen a la nueva nación.

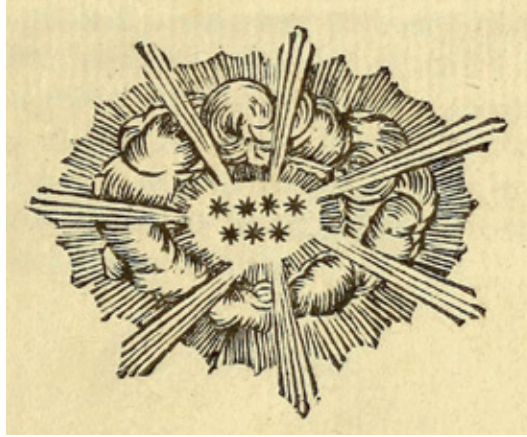


Ilustración 19a. Detalle de la portada de la primera edición de Constitución de Venezuela de 1811. (Caracas, 1812. Archive.org).

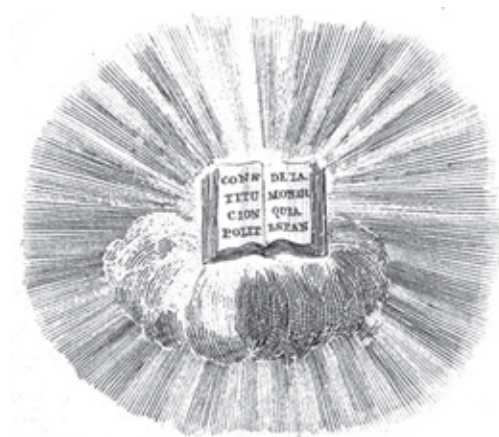


Ilustración 19b. Detalle del frontispicio del *Romancero de Riego* (Londres, 1843). Grabado de T.W. Harland. Biblioteca de Asturias (BVPA).

La analogía con el Génesis bíblico y con la fuerza creadora del verbo no es nuestra. Fue ya utilizada por los propios actores y protagonistas de aquellos hechos. El mismo año 1811, el neogranadino José Luis de Azuola se preguntaba si «la revolución había tenido la eficacia de aquella divina palabra *fiat* en la creación del mundo» y Francisco Antonio Zea afirmaba que, para ser colombianos en lugar de españoles, bastaba con proclamarlo así: «¡Decid Colombia, y Colombia será!».

Desde el «We the people», muchas veces los expertos han discutido hasta qué punto la nación o el pueblo que toma la palabra en el preámbulo de la constitución realmente preexiste a la voluntad constituyente o es más bien el resultado de tal acto instituyente. ¿Es la nación quien se da una constitución, o es esta la que crea aquella? Sea como fuere, parece indudable que los constituyentes actúan como si ese «nosotros» existiese ya previamente, dado que el acto de promulgar una constitución presupone un actor que lo ejecute.

Discernimos aquí una cierta diferencia de grado entre las situaciones que se dieron a un lado y otro del Atlántico. En el caso de la España europea, los agentes políticos implicados en aquel proceso estaban generalmente persuadidos de la existencia inmemorial de la nación española como una realidad político-cultural muy anterior a 1808. Además, la mayoría de ellos juzgaban que el poder constituyente no debía hacer tabla rasa de la antigua legislación española. Al contrario, aunque el grado de impulso innovador variaba mucho de unos a otros, la doctrina dominante sostenía que España ya tenía constitución y que de lo que se trataba era de recuperarla y ponerla de nuevo en vigor convenientemente remozada. Y, como se vería en las Cortes de Cádiz, incluso los revolucionarios liberales rendían tributo a los fueros y «leyes fundamentales» de los viejos reinos de la monarquía y presentaron a la Constitución de Cádiz –sin duda el código más prestigioso, el más traducido y difundido de entre los producidos entonces en todo el ámbito hispanohablante– como una mera reforma o «refundición» de la antigua legislación medieval hispana, presuntamente libertaria.

Si nos fijamos en la manera más común de simbolizar la carta de Cádiz como un libro excelso y refulgente, y la comparamos con la ilustración 19a, inmediatamente notamos una diferencia importante con respecto al caso venezolano. Frente al énfasis que en este último se hace en la faceta *creadora* del proceso constituyente –graficada como una explosión fundante–, el *fiat* constitucional gaditano resulta en la mayoría de las imágenes un tanto amortiguado. Tomemos por ejemplo un pequeño detalle del frontispicio de

un libro publicado años después (ilustración 19b; imagen no muy distinta a otras muchas representaciones minimalistas de este código; véanse las ilustraciones 5 y 10). El libro de la Constitución aparece ahí sacralizado, a modo de sol radiante que surge tras una nube. Y, aunque cabe advertir algunas semejanzas superficiales con el dibujo de la Constitución venezolana, su sentido es netamente distinto: en el dibujo español el enfático, autopoyético *fiat* correspondiente a la máxima potencia de un poder que se constituye a sí mismo brilla por su ausencia.

MUERTE Y RESURRECCIÓN

La gramática y semiótica teológicas, que hemos visto aparecer una y otra vez en estas notas, impregnan el lenguaje constitucional hasta un punto difícil de exagerar. Junto a los catecismos, contamos con padrenuestros y aleluyas constitucionales, imágenes y textos en las que se compara a la Constitución con el Redentor, etcétera. Tanto en los discursos textuales como en la cultura visual encontramos numerosos guiños y versiones secularizadas de elementos procedentes del mundo católico. En esta sección nos limitaremos a reseñar brevemente la trayectoria de un ejemplo concreto de discurso iconográfico en que los ingredientes religiosos se mezclan y superponen con los profanos. Me refiero al *topos* de la muerte y resurrección de la Constitución que, como Lázaro o como el propio Cristo, después de difunta es capaz de regresar del Hades y recobrar su vigor perdido.

Comenzaremos por dos grabados de Goya (ilustraciones 20 y 21), sin duda una de las fuentes de inspiración más señeras de los caricaturistas españoles del siglo XIX. La interpretación en clave política de esos dibujos enlaza la mujer yacente con los senos desnudos (la Verdad) en el primero con la abolición de la Constitución por parte de Fernando VII en 1814 y la segunda estampa con la posibilidad de que la esplendente Verdad/Constitución pudiera ser devuelta a la vida.

La «resurrección» de la Constitución se produjo, en efecto, primero en 1820 y luego, tras el nuevo eclipse de la década 1823-1833, a la muerte de Fernando VII. Una estampa de 1836 (ilustración 22) recoge el momento en el que la constitución emerge del polvo en que yacía y, «a impulsos del pueblo leal» que levanta la losa del sepulcro, vuela al encuentro de España, que la está esperando.



Ilustración 20. «Murió la Verdad», Francisco de Goya. Aguafuerte, 1814-1815. Museo del Prado.



Ilustración 21. «Si resucitará?», Francisco de Goya. Aguafuerte, 1814-1815. Museo del Prado.

Tres o cuatro décadas después, algunas de las referencias que encontramos a la muerte y resurrección de la constitución –de la Constitución democrática de 1869, en este caso– se han secularizado considerablemente, al tiempo que la circunspección de las alegorías va dando paso al tono jocoso de las caricaturas. Veamos dos ejemplos tomados ambos de la prensa satírica madrileña. En la ilustración 23, tras la llegada de Amadeo I a España y el segundo gobierno del general Serrano, uno de los más afamados caricaturistas del momento, Francisco Ortego, hace asistir al lector al entierro simbólico de la mencionada constitución (que en realidad seguirá en vigor hasta finales de 1874), cuyo ataúd es transportado a hombros de una cuadrilla de correligionarios encapuchados, a modo de penitentes, y sobrevolado por un gran murciélago que no es otro que el partido progresista.



Ilustración 22. «Resurrección de la Constitución». Grabado alegórico, 1836. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona.

Una década más tarde, en plena Restauración, otra caricatura de Sojo (ilustración 24), muestra a un grupo de políticos progresistas (entre los cuales se distingue con claridad a Sagasta y Castelar) tratando de evitar que esa misma constitución, que lleva enterrada varios años, con la ayuda de Serrano (que tira de la losa hacia arriba), salga de su tumba para importunarles.

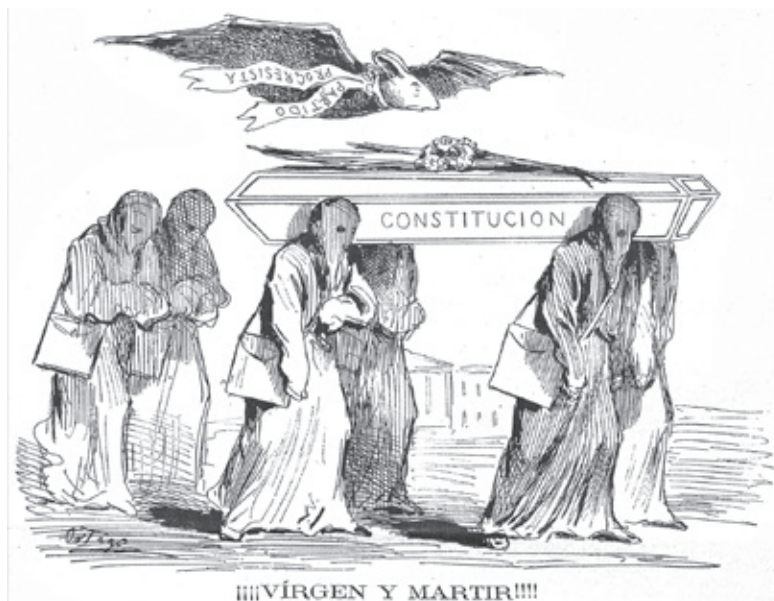


Ilustración 23. «¡¡Virgen y mártir!!!». Caricatura de Francisco Ortego. *Gil Blas*, Madrid, 28-5-1871. Colección GCdM.



Ilustración 24. *El Motín*, Madrid, 1-10-1882. Biblioteca Nacional de España.

MANZANA DE LA DISCORDIA

Como cabe colegir de lo que llevamos visto, no pasó mucho tiempo para que el respeto religioso que inspiraban las primeras constituciones –en España, muy especialmente la de 1812– se esfumara para dar paso a una mirada mucho más crítica y desencantada. En la ilustración 25 vemos uno de los primeros dibujos satíricos que desde el campo constitucional se dirigieron a los políticos desaprensivos que, llegado el momento, dejaban a un lado el interés común para enzarzarse en disputas de facción y no dudaban en tomar a broma la constitución de 1837 y pasársela unos a otros como si de un pelele se tratara.

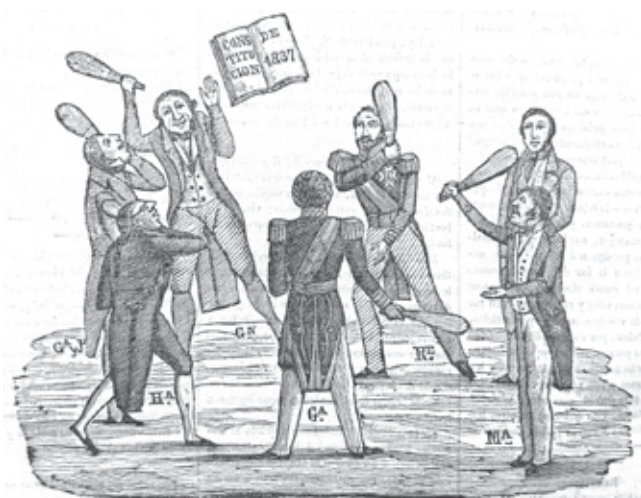


Ilustración 25. Caricatura aparecida en *El Republicano*, Barcelona, 8-10-1842. Hemeroteca Municipal de Madrid.

A partir de entonces algunos políticos no ocultan su cansancio ante una retahíla de constituciones partidistas, cada una de las cuales es sustituida por otra del partido contrario, en una sucesión de pronunciamientos que parece no tener fin. «Las Constituciones», escribe Nicomedes-Pastor Díaz en *El Conservador* (1841), «se han sucedido unas a otras, como las generaciones. Al poder constituyente no le vemos jamás en la Historia naciendo de teorías, sino de hechos. Por eso sólo en la región de los hechos hablamos, y sólo podemos partir de la legitimidad de los poderes constituidos. El principio fundamental del Gobierno, para nosotros, tiene que ser un hecho, y este hecho indestructible no puede ser otro que la ley». Un lustro más tarde, el mismo autor constata que las cosas no han cambiado demasiado: «se renueva

la tela de Penélope de las revoluciones», escribe desencantado (*A la corte y a los partidos*, 1846).

Casi medio siglo después, el número de constituciones había aumentado considerablemente. Una caricatura publicada en el semanario satírico *El Charlatán* («El reformismo tirando de un bagaje», 9-3-1888) muestra a algunos de los más importantes políticos del momento arrastrando con dificultad un pesado carro sobre el que se apilan cinco gruesos tomos correspondientes a las constituciones de 1812, 1837, 1845, 1869 y 1876.

El partidismo sectario de las constituciones es tal que ni siquiera el triunfo de una determinada tendencia política garantiza un mínimo consenso. En la primavera de 1873, recién proclamada la Primera República española, la intransigencia cruzada de unitarios y federales tensionó –incluso antes de su apertura– los debates en las Cortes constituyentes y la venerable matrona de la República fue maltratada y tironeada desde ambos extremos³. Sabemos que esas tensiones internas, entre otros problemas no menos graves, darían al traste con aquella breve experiencia republicana.

Y es que el sectarismo y la discordia se infiltraron muy pronto en el seno del constitucionalismo y, si en los comienzos del movimiento constitucionalizador los enfrentamientos se produjeron principalmente entre partidarios de la constitución y sus adversarios absolutistas, con el triunfo del liberalismo irán apareciendo distintas líneas de fractura entre las fuerzas políticas, en ocasiones incluso en el seno de un mismo partido.

Resulta aleccionador a este respecto comparar los símbolos y discursos del tiempo de las Cortes de Cádiz apelando a la unión, la fraternidad y el orden entre los españoles que supuestamente habrían de imponerse gracias a la constitución (Reyero 2010: 143-146) con el vengativo toma y daca entre políticos liberales a medida que pasan los años y las constituciones. Algunos de ellos no renuncian a blandir la mismísima constitución como un arma de combate contra sus adversarios. Una de las versiones más crudas de esta dinámica cainita nos la ofrece cierta caricatura que vio la luz en *La Mosca Roja* (ilustración 27). En la sección «Cosas del día» de ese «periódico joco-serio», como se titulaba, aparecieron con frecuencia escenas alusivas a la pugna entre Serrano y Sagasta por el liderazgo de los demócratas-progresistas. Mientras el primero apuesta por un nuevo partido, Izquierda Dinástica, nostálgico de los principios democráticos

³ La imagen puede verse en el capítulo 18, p. 511.

que inspiraron la Constitución de 1869, el segundo sigue fiel a la Constitución canovista del 76. El caricaturista capta muy bien la situación y en una de las viñetas dibuja a ambos contendientes –acompañados de sus adeptos, militares los de Serrano; civiles los de Sagasta– blandiendo sus respectivas constituciones, a guisa de estacas (Serrano, la Constitución de 1869; Sagasta, la de 1876), para asestar el golpe definitivo que deje a su rival fuera de juego.

Esta viñeta trae inevitablemente a la memoria un cuadro mural de Goya titulado «Duelo a garrotazos», en el que el pintor aragonés recreó una bárbara costumbre propia de algunos lugares de la España rural de comienzos del ochocientos. Más allá de diferencias evidentes, las actitudes e incluso la disposición corporal de Serrano y Sagasta en esta caricatura recuerdan a las de los dos anónimos villanos que se golpean con saña en una de las famosas pinturas negras.



Ilustración 26. «Gran combate se prepara», detalle en «Cosas del día». *La Mosca Roja*, Barcelona, 12-11-1882. Colección GCdM.

REFLEXIÓN FINAL

La imagen goyesca del brutal enfrentamiento entre dos compatriotas ha sido utilizada a veces como símbolo ominoso de la lucha fratricida entre las dos

Españas, y parece incompatible con la voluntad de paz y de concordia que se supone debe estar en la base de cualquier constitución.

Por eso resulta paradójico que la iconografía constitucional, que comenzó el siglo como un canto irenista al pacto y a la armonía entre conciudadanos terminase aquella centuria, bajo la égida del régimen de la Restauración, con algunas caricaturas como la última comentada (ilustración 26). Ya en el siglo xx, la guerra civil 1936-1939 traería de nuevo a primer plano muchos sucesos escalofriantes de una España negra, imágenes trágicas que se difundirían por el mundo entero. Tras la dictadura franquista, sin embargo, el panorama político cambió sustancialmente. No en vano la pintura «El abrazo» (1976), de Juan Genovés, que mostraba una emotiva escena del encuentro de dos grupos de personas que corren a abrazarse con ocasión de la salida de presos de las cárceles gracias a la amnistía, se convirtió en un símbolo de la reconciliación entre españoles y de la transición a la democracia, que pronto erigiría su principal hito fundador: la Constitución de 1978. Este texto constitucional fue ratificado abrumadoramente en un referéndum popular, un hecho sin precedentes en nuestra historia constitucional que dota a esta Constitución de un grado de legitimidad muy superior a todas las anteriores. Eso no quita que, naturalmente, la carta de 1978 buscase «entroncar con una tradición liberal y progresista que remitía a las Cortes de Cádiz» (Fuentes 2021, 189).

Pues bien, si comparamos los monumentos pensados para honrar la Constitución de 1812 –incluidos los proyectos que no se llevaron a cabo (Reyero 2010, 93ss.)– con los diseñados para festejar la Constitución actual, enseguida notamos que la profusión de columnas, obeliscos, lápidas, medallones, arcos y construcciones efímeras, ha dado paso a símbolos y estilos caracterizados por una mayor sobriedad. Más de medio centenar de monumentos erigidos por los ayuntamientos democráticos en otros tantos municipios españoles testimonian esta evolución. En este catálogo de monumentos (Fuentes 2021, 192-194) encontramos varios ejemplos de la clásica matrona y el libro, pero también esculturas abstractas, formas geométricas, figuras humanas –generalmente femeninas: mujeres y niñas– y sobre todo numerosos símbolos alusivos a la paz –la paloma picassiana–, a la concordia y a la unión –nudo, abrazo, manos entrelazadas–, incluso un cubo en cuyo interior hay una oquedad donde es posible sentarse y conversar, como una invitación permanente al espacio compartido y a la convivencia civilizada entre compatriotas de distintas ideologías.

Pues, si bien tampoco en nuestro primer constitucionalismo decimonónico faltan algunas llamadas a la concordia y a la unión de todos los ciudadanos, una cultura política unanimita muy arraigada y los sucesos traumáticos del tránsito entre el antiguo y el nuevo régimen contribuyeron a darle al liberalismo temprano un cariz francamente agonista (según escribiera en 1821 el exaltado José Joaquín de Clararrosa, en la palabra *trágala* se cifraba «toda la historia de nuestra revolución»). En el último cuarto del siglo xx, sin embargo, las circunstancias eran muy diferentes. Tras la amarga experiencia de varias guerras civiles, la simbología de la transición y de la democracia española revela sobre todo la noble aspiración a limar aristas y a reforzar el acuerdo entre diferentes. Y la iconografía constitucional, incluida la estatuaria pública, como cabía esperar, refleja ese espíritu de reconciliación, que implica la aceptación del adversario, el aprendizaje del pluralismo y la invitación a la superación de viejos odios y antagonismos.

20. HUMOR SATÍRICO, PRENSA Y CARICATURA EN ESPAÑA, 1836-1874. UN ENFOQUE TEÓRICO

Carmelo Moreno

Universidad del País Vasco / EHU

EL CARÁCTER ESCURRIDIZO DEL HUMOR

El humor es un arcano que ha tenido entretenidos a infinidad de pensadores a lo largo de la historia (Schutz, 1977; Bremmer & Roodenburg, 1997; García Soler, 2011; Mamolar, 2014). Entretenidos, sí, aunque no sólo por motivos lúdicos o puramente desinteresados, esto es, sin conexión alguna con la dimensión normativa o ética que implica reír (Siurana, 2015). Los atributos, las funciones y el papel del humor en la sociedad han suscitado siempre de forma concurrente sentimientos y razones muy encontradas. Efectivamente, el humor es sobre todo un acto de disfrute, que nace del asombro ante lo inesperado, pero al mismo tiempo puede ser también un fenómeno que provoca sospecha y, en ocasiones, cierta incomodidad crítica (Tsakona & Popa, 2011; Perceval, 2015; Barba, 2016). Es una experiencia conectada con la búsqueda del placer, pero, como todo placer, también puede provocar rubor e intranquilidad. Además, su carácter democrático, al no distinguir entre clases sociales ni grupos étnicos, aunque la apreciación del humor sí pueda ser muy desigual entre las personas, es un hecho en sí mismo perturbador porque este igualitarismo hacia lo cómico facilita, a veces de manera excesiva, sobrepasar los límites normativos socialmente establecidos (Álvarez Junco, 2016). Por otro lado, la naturaleza expansiva y descontrolada del humor, tanto a nivel semántico como pragmático (Attardo, 2001; Raskin, 2008), ha generado históricamente interpretaciones más bien reacias a su reconocimiento como un buen instrumento de comunicación.

A diferencia del lenguaje que podríamos llamar serio, que tiende a ser por lo general lineal y progresivo, esto es, un lenguaje que sirve para aportar información nueva que ayuda a incrementar el nivel de conocimiento, el lenguaje humorístico tiende a ser circular y, hasta cierto punto, redundante: no suele aumentar las dosis de conocimiento sobre un tema, si acaso, amplía con un enfoque innovador y entretenido la visión de un tema por lo demás ya conocido (Morreall, 2004). Sobre el humor pesa, como es sabido, la llamada *paradoja de la sorpresa*: se supone que algo es gracioso cuando genera en el receptor una respuesta inesperada, pero esta supuesta sorpresa, en realidad, no es tal sorpresa porque está basada en un conocimiento previo, tanto del emisor como del receptor, de lo que está en juego en la práctica humorística; sin ese cierto conocimiento previo, el humor simplemente fallaría (Clarke, 2008). Es por ello que sobre el humor han existido históricamente numerosas discusiones sobre su utilidad real y sus beneficios públicos (Kuipers, 2001).

Los ejemplos se multiplican por doquier. Los recelos de los antiguos griegos hacia las formas irónicas (*eireon*) utilizadas por Sócrates –quien será acusado de diletante, de sospechoso, de escurridizo– en sus famosos diálogos platónicos, es con toda probabilidad una de las primeras muestras de esa incomodidad hacia la utilidad de técnicas humorísticas en el lenguaje humano, por su carácter corrosivo y potencialmente disfuncional para el orden social (Jankélévitch, 1936 [1986]; Del Águila, 2004). Por su parte, los agudos dardos que Hegel lanzó contra el humor irónico de Friedrich Schlegel, a quien consideraba uno de los mayores enemigos de su Filosofía de la Historia, han servido y sirven en la actualidad como divisa del buen hacer intelectual (Schoentjes, 2001). Hegel consideraba su trabajo como una obra seria y bien ordenada que se dirigía hacia un fin carente de ambigüedades y de sinsentidos humorísticos. Y esta concepción hegeliana de la seriedad intelectual, por más que fuera desacreditada por Kierkegaard en su famosa tesis doctoral sobre la ironía (Kierkegaard, 1841 [2000]), se acepta aún hoy en gran medida en los muros académicos y en las formas lógicas del pensamiento moderno: una cosa que no se piensa en serio a través de un lenguaje serio, sin ambivalencias, mediante conceptos claros y con técnicas analíticas de estudio y de reflexión suele valorarse como un hallazgo científico de segundo nivel. Incluso cuando se estudia el humor, como han hecho tantas personas a lo largo de los siglos, existe un código deontológico que exige el rigor y la seriedad en la mirada, lo cual no deja de ser paradójico y en cierta medida cuestionable, puesto que desde el punto de vista hermenéutico este enfoque constituye una limitación que introduce muchos sesgos

cognitivos y bastantes equívocos sobre la naturaleza del hecho humorístico (Palmer, 1987; Mulkay 1988; Romero, 2011). Recuérdese, a este respecto, la dura diatriba escrita por Fernando Lázaro Carreter en 1983 hacia el humorista José López Rubio cuando éste trató de reivindicar la *Otra Generación del 27*, la de los humoristas Miguel Mihura y Enrique Jardiel Poncela, entre otros, y aquél le reprochó a éste dicha etiqueta, alegando que esta reivindicación podía minusvalorar la importancia de los escritores considerados oficialmente como los representantes de dicha generación literaria (López Rubio, 1983 [2003]: 89-102).

En el caso específico del género satírico, estas sospechas han sido incluso mayores que en otras prácticas humorísticas. Muchos autores han cuestionado que la sátira sea definida principalmente por su vertiente humorística, dado que no está del todo claro que su objetivo último y más valioso sea la búsqueda de la comicidad (Jenkins, 1994; Condren, 2012). Al contrario, numerosos autores plantean hasta qué punto la relación de la sátira con el humor es más instrumental que sustantiva porque, supuestamente, la sátira es un género que utilizaría el humor para otros *fines superiores* ajenos al propio humor como son la denuncia social, la crítica subversiva, la búsqueda de la verdad oculta por los poderosos o, en definitiva, cierta concienciación pública (Landreville, 2015; Lahikainen, 2015).

Otra de las cuestiones que suele suscitarse a la hora de estudiar el humor en general, y la sátira en particular, es la condición de universalidad del llamado *homo ludens* (Huizinga, 1938 [2007]). Es decir, plantear la cuestión de si el humor es o no un atributo transcultural y transhistórico de los seres humanos. Hay importantes estudios que pretenden ratificar esta idea. Por ejemplo, los trabajos realizados por Paul Ekman, centrados en analizar los patrones de las emociones básicas del ser humano en distintos lugares del mundo y en distintos momentos históricos, muestran que el humor tiene un componente genético muy similar en todas las personas, con independencia del lugar y el tiempo en que hayan vivido (Ekman & Friesen, 1971; Ekman & Rosenberg, 1997; Ekman, 1999). En cierta medida este enfoque da a entender que el humor es una actividad humana con una variabilidad social y cultural más bien escasa. Sin embargo, lo cierto es que muchas otras evidencias empíricas demuestran que las prácticas humorísticas y, sobre todo, su interpretación, están muy condicionadas por el contexto social en que se producen y por la intencionalidad humana específica que se proyecta sobre ellas, y gozan por ello de un alto grado de historicidad (Saper, 1995; Kotthoff, 2003; Gray & Ford, 2013; Filani, 2017).

En ese maravilloso, breve y erudito estudio titulado *La risa de la muchacha tracia*, Hans Blumenberg analiza uno de los primeros casos de la literatura –mencionado en la obra de Tales de Mileto en el siglo VI a.c.– en el que se registra la presencia de la risa en una situación típicamente cómica: cuenta la historia de cómo una mujer sonrío ante la torpeza de un filósofo que, ensimismado mirando las estrellas, no advierte la presencia física de un pozo al que acaba cayendo irremisiblemente (Blumenberg, 1987 [2000]). Lo interesante del libro es comprobar cómo esta anécdota, este primer *slapstick* aparentemente banal e insignificante de la historia de la humanidad, ha sido registrada y comentada de forma muy diferente a lo largo de la historia por autores clásicos como Tales de Mileto, Sócrates, Aristóteles, Cicerón, Tertuliano, Quintiliano, San Agustín, Santo Tomás de Aquino, Lafontaine o Nietzsche. La intrahistoria de esta anécdota, sometida al fenómeno del *teléfono averiado*, esto es, una anécdota que narrada de boca en boca cambia tanto que parece irreconocible respecto de la versión inicial, en el fondo da a entender que la interpretación y la valoración del humor no es algo tan natural y universal como podría pensarse en un principio. De hecho, cada una de las interpretaciones y versiones que los autores han hecho a lo largo de la historia de esta anécdota de la risa de la muchacha tracia, como afirma Blumenberg, expresan en realidad las distintas concepciones sobre el humor que se han dado en distintos momentos históricos. Incluso más: puede decirse que este estudio, claramente postmoderno en muchos sentidos pese al clasicismo de su autor, avanza la tesis hoy muy extendida que sostiene que, en relación con las cuestiones de humor, la importancia reside no tanto en la autoría de quién quiere provocar la risa sino en el papel activo del intérprete, del receptor de la práctica humorística (Hutcheon 1995; Jameson, 1998). Hubiera sido interesante, y hasta divertido, saber cómo Hans Blumenberg hubiera analizado una interpretación actual de esta anécdota en clave feminista, en la que se elogiara el hecho de que esta primera risa brotara de la boca de una mujer (Ros Velasco, 2016), una circunstancia que muchos autores clásicos ciertamente no consideraron digna de elogio.

Las décadas centrales del siglo XIX español, que abarcan tanto el periodo Isabelino entre 1833-1868 como el Sexenio Revolucionario entre 1868-1874, experimentaron una eclosión del humor político, no sólo a nivel artístico sino a nivel de penetración social, a través del fenómeno de las caricaturas políticas que, como género específico (Álvarez Junco 2015) dentro de la prensa satírica, empezaba en esos años a adquirir cierta relevancia pública (Ortega, 2004; Checa Godoy, 2016; Laguna & Martínez Gallego, 2018; Orobon & Lafuente, 2021). El objetivo de este capítulo será analizar las distintas

teorías existentes sobre el fenómeno del humor y mostrar hasta qué punto el fenómeno de las caricaturas en la prensa satírica del siglo XIX español puede ser entendido como un fenómeno específico, dentro de un contexto político particular, en el que se produjeron continuidades, resemantizaciones y también cambios drásticos respecto de las prácticas humorísticas de otros momentos históricos.

SUPERIORIDAD, INCONGRUENCIA Y DESCARGA

Si se analizan las distintas teorías que han tratado de explicar qué es el humor y sus distintas manifestaciones rápidamente se comprueba que estas teorías han nacido en momentos históricos concretos y su presencia obedece también a circunstancias temporalmente específicas.

La primera de estas teorías es la que se conoce como la teoría de la superioridad, que suele asociarse en la mayoría de los estudios de humor con el pensamiento de Thomas Hobbes. En el siglo XVII, especialmente convulso en medio de las guerras de religión que conmocionaron a Europa, Hobbes describe el humor como una práctica sospechosa y malsana de la que es conveniente prescindir en la esfera pública. En su célebre reflexión teórica sobre el humor en el *Leviatán*, Hobbes describe negativamente cómo el sentimiento de superioridad y la descarga de agresividad, que es a su juicio la razón más importante que está detrás de la producción del humor, es motivo suficiente a nivel social y político como para que dicha práctica negativa quedase excluida de la vida pública (Hobbes, 1651 [2009]: 58-59). Hobbes entronca su reflexión con las concepciones clásicas de la sátira juvenaliana en la Roma clásica, especialmente agresiva y ofensiva, pero introduce además un componente de *miedo sociológico* en el análisis del humor, de forma similar a otros ingredientes sociológicos de la vida pública que Hobbes observaba con pudor en la sociedad de su época, como por ejemplo la religión. Este temor hobbesiano hacia el humor es un argumento utilizado de forma recurrente cuando surgen situaciones de cierta tensión social, como ocurrió a propósito de la publicación a principios de 2006 de las famosas viñetas humorísticas del profeta Mahoma en un semanario de Dinamarca (Lewis et al., 2008) o como ocurre actualmente con el llamado fenómeno *woke* en Estados Unidos, esto es, la última versión de ese espíritu seriamente orientado de lo políticamente correcto aplicado contra la libertad de expresión (Gimbel, Chandra & Zhan, 2020). Cuando el humor coincide con situaciones de alta conflictividad política y social, existe cierta tendencia a asociar ambos

fenómenos, más allá de que esta asociación esté o no demostrada como causalidad directa, y aflora la utilización de este paradigma hobbesiano que explicaría el humor como un instrumento agresivo cuyo fin último es mostrar la superioridad de unos sujetos sobre otros. Desde esta perspectiva teórica, las prácticas humorísticas –y la sátira, de manera específica– son vistas como un arma de carácter discriminatoria que sirve deliberadamente para crear climas atmosféricos e imaginarios sociales basados en la fabricación de un algo y de un alguien que es objeto de burla y de ridiculización (Sartre, 1948 [1984]; Boskin, 1990; Billig, 2005). Esta perspectiva teórica sitúa el estudio del humor en una posición inquietante, al señalar que es un instrumento para jerarquizar grupos a través de diferentes prácticas, reflejando el orden político delimitando quién tiene la potestad de señalar lo que es risible y lo que es tabú.

Lo cierto es que esta teoría del humor no goza actualmente de mucha credibilidad entre los estudiosos del humor, aunque hay autores que la sostienen con mayor o menor énfasis (Gruner 1997). Las evidencias, sin embargo, restan fuerza hoy en día a las ideas centrales de la teoría de la superioridad, y el paso del tiempo no ha favorecido su aceptación salvo en momentos concretos de especial seriedad (luego nos preguntaremos si el siglo XIX español fue, a este respecto, un siglo más bien *serio*). Lo cierto es que en la sociedad moderna el humor es una actividad difícilmente organizable de forma vertical, de unos sobre otros, dada la pluralidad de actores implicados en su producción y distribución, especialmente en sociedades democráticas (Davies, 1991). Asimismo, los significados asociados a cualquier tipo de práctica humorística, un chiste, una viñeta, un meme o una reflexión irónica, dependen cada vez más de la actitud del receptor que de la intención del propio creador, con lo cual la potencial agresividad del humor se diluye enormemente (Hutcheon, 1985). Finalmente, hay muchos ejemplos de prácticas humorísticas que son creadas precisamente con afán de autocritica, con intención de reírse de uno mismo, y utilizan incluso mecanismos de autodesprecio severo que en realidad funcionan como un dispositivo técnico útil para activar la comicidad, sin que esto pueda ser interpretado a la ligera como una actividad masoquista o autolesiva (Ellithorpe, Esralew & Holbert, 2014; Heintz & Ruch, 2018).

La segunda teoría que intenta explicar en qué consiste el humor es la llamada teoría de la incongruencia (Forabosco, 1992). Los textos canónicos que suelen citarse como origen de este segundo enfoque son las obras de Anthony C. Shaftesbury, *Carta sobre el entusiasmo* (1708) y el *Sensus*

Communis (1709), así como el trabajo titulado *Reflexiones sobre la risa* (1725) del padre de la Ilustración Escocesa, Francis Hutcheson. Contrarios ambos a las tesis de Thomas Hobbes, el enfoque ilustrado de estos autores cambia completamente la concepción del humor hacia una visión mucho más optimista. Al igual que Hobbes, estos autores consideran que el humor es una actividad social, comunitaria, pero consideran que la comicidad no está asociada con la racionalidad estratégica y el miedo social a los demás sino más bien con el sentido común emocional que comparten todos los seres humanos a la hora de afrontar las vicisitudes paradójicas y ambiguas de la vida (Morreall, 1989; Staley & Derks, 1995; Hempelman & Attardo, 2011). El humor es benéfico porque es una herramienta técnica que ayuda, de forma pedagógica, a detectar las incongruencias de la vida, no con afán de resolverlas ni superarlas ni criminalizarlas sino con el objetivo más modesto y menos trágico de saber convivir con ellas de forma amable.

En la sociedad ilustrada del siglo XVIII que apreciaba el valor de la alfabetización, el humor para estos autores tenía la virtud de poder hacer crítica social y política sin necesidad de llegar al escarnio, porque el fin último del humor era reconocer las paradojas y mostrar las debilidades humanas para hacernos finalmente más sociables, no menos. El ejemplo de las pinturas satíricas de William Hogarth es, probablemente, el paradigma de este enfoque (Álvarez Junco, 2015). Como señala Paul Johnson, los cuadros de Hogarth en el siglo XVIII son obras fundamentalmente didácticas, que escrutan con una mirada satírica entre condescendiente, crítica y benévola, las distintas situaciones sociales y los personajes de la sociedad de la época «con la esperanza de reformarla» (Johnson, 2010 [2012]: 36). En un momento de emergencia de la clase social burguesa, Hogarth satiriza todo aquello con lo que los burgueses conviven: prostitutas de vida miserable, aristócratas libertinos y decadentes, políticos corruptos que ofrecen promesas en campaña electoral y buscan la adulación pública, creyentes que desprecian hipócritamente a los mendigos y desamparados, casamientos por interés, trabajadores perezosos, alcoholismo. En todas estas obras de Hogarth, la sátira es amable y educativa, al estilo horaciano. Son cuadros, por lo demás, destinados a ser expuestos en salones públicos o privados con afán didáctico y contemplados de forma perdurable. Es como si estas escenas cómicas, paradójicas e incongruentes, que en realidad son consecuencias aparentemente no deseadas de la moderna sociedad burguesa capitalista, debían sin embargo ser aceptadas como parte de las contradicciones inherentes que tiene dicha sociedad burguesa. Verlas de forma humorística, sin duda, ayuda a congraciarse con ellas.

La teoría de la incongruencia se centra sobre todo en explicar los aspectos más técnicos de cualquier práctica de humor pero, como señala Terry Eagleton, no es como tal una teoría explicativa (Eagleton, 2019 [2021]: 109). La vida está llena de situaciones incongruentes, y el humor consiste en gran medida en detectar esas incongruencias y convertirlas en material cómico, pero no todas las incongruencias se convierten en materia de comicidad (Oring, 1995; Perlmutter, 2002). La clave, por tanto, está en saber cuáles se transforman en objeto del humor y cuáles no. Y ahí la teoría de la incongruencia no siempre ofrece respuestas completas. De hecho, la teoría de la incongruencia que surge en el siglo XVIII sirvió para explicar cierto humor ilustrado de gente educada y elitista que observaba en ese momento histórico concreto ciertas incongruencias específicas desde su posición privilegiada de caballeros y damas mientras hacían humor de salón. Pero muchas situaciones incongruentes y paradójicas, desde esa visión demasiado elitista y escasamente inclusiva, quedaban fuera del ojo satírico, especialmente las relacionadas con los privilegios de las clases terratenientes, las luchas políticas partidistas o la delicada situación económica y social del pueblo en general. En cierta medida, los profundos cambios sociales y políticos a finales del siglo XVIII y del siglo XIX van a cuestionar esta visión benigna pero muy limitada de los temas que, efectivamente, habían sido motivo de sátira hasta ese momento. Precisamente aquellas incongruencias que habían quedado fuera del radar humorístico, tal vez porque invitaban más a la acción dramática y no tanto a la complaciente deliberación cómica, fueron al final el lubricante que acabó por espolear las transformaciones que se sucedieron durante el periodo de la Revolución francesa. Así, por ejemplo, a raíz de estos cambios en la España del siglo XIX la aparición del parlamentarismo constitucional, la lucha partidista y el afán de progreso social introdujeron nuevos elementos de comicidad satírica en la opinión pública. Como puede verse en varios capítulos de este mismo volumen, el humor de esta época orienta sus críticas hacia las nuevas incongruencias que van a ir surgiendo: la errática acción de los líderes políticos, los problemas de corrupción como mecanismo de funcionamiento de la vida política o las múltiples diferencias ideológicas y programáticas de las distintas facciones del arco político.

Finalmente, la tercera teoría es la llamada teoría de la descarga, o también llamada teoría de alivio, que se resume en aquella frase del sociólogo Herbert Spencer en su texto *La fisiología de la risa* cuando decía que la risa no es otra cosa que «una descarga involuntaria del exceso de actividad nerviosa» (Spencer, 1860 [1890]: 406) o, en palabras de Sigmund Freud, la risa surge «cuando cierta magnitud de energía psíquica, dedicada anteriormente

al revestimiento de determinados caminos psíquicos, llega a hacerse inutilizable y puede, por tanto, experimentar una libre descarga» (Freud, 1905 [2000]: 146). En plena euforia histórica con la definitiva consagración de la sociedad burguesa moderna a finales del siglo XIX, los estudios del humor van a eliminar todas las connotaciones sociológicas de las teorías anteriores y, por contraste, se reafirman los valores psicológicos y terapéuticos del humor. Este enfoque va a significar la entronización de la perspectiva individualista a la hora de concebir el humor (Martin, 2007). Estos autores dirán que el humor tiene que ver con el ingenio individual, tanto del productor como del receptor de prácticas cómicas, que usa recursos como los juegos de palabras, tropos irónicos, la ambigüedad inteligente y cierto distanciamiento frente a los ideales colectivos que aspiran a un mundo estáticamente perfecto. A juicio de esta teoría, el humor es una virtud terapéutica sana porque ayuda a los individuos a comprender y a disfrutar mejor de las imperfecciones de la vida pública sin caer en los vicios de una lógica filosófica rígida, incompatible con el mundo liberal burgués moderno, contradictorio, cambiante y en no pocas ocasiones generador de múltiples injusticias (Berger, 1997). El humor es ese tipo de lenguaje que ayuda a llevar mejor individualmente la compleja relación entre medios y fines, entre deseos y realizaciones. En suma, es una buena herramienta que existe a disposición particular de las personas para liberar tensiones y favorecer su bienestar individual frente a los retos laborales y sociales que las personas tienen que soportar en la sociedad moderna. Paradójicamente, podríamos decir que la teoría de la descarga es como un subtipo especial de la teoría de la superioridad: pero en este caso sería la superioridad moral del individuo, que es capaz de ver la vida con sentido humorístico frente a una sociedad que pretende ser entendida como coherente y seria.

Hay algunos problemas en esta tercera teoría. El llamado proceso de individualización de la modernidad, que consiste en transitar de las tradicionales sociedades orgánicas a las actuales sociedades mecánicas, tal como las describió en su día Ferdinand Tönnies, es un proceso mucho más lento, complejo e incompleto de lo que habitualmente se suele admitir (Lipovetsky, 1983). El caso del siglo XIX, en este sentido, es paradigmático más bien de lo contrario: como ocurrió en la mayoría de países europeos, el siglo XIX español estuvo protagonizado por muchedumbres y grandes movimientos políticos colectivos, incluidas varias conflagraciones civiles –las guerras carlistas, tres– que, entre otras cosas, colocaron a las personas en bandos que hacían difícil los procesos de individualización política. Además, en el caso específico del humor, decir que es más un ejercicio individual que colectivo olvida la

fuerza interactiva que esta práctica tiene como generadora de fuertes lazos comunitarios. Durante el siglo XIX, si bien es verdad que disfrutar una simple viñeta cómica o una historia leyendo un periódico podía entenderse como un ejercicio individual, lo cierto es que la posibilidad de vivir ese placer de forma colectiva, incluso de que ese placer fuera más pleno, era muy alta. Pero es que, además, la teoría de la descarga o alivio cómico no puede explicar cómo surge esa descarga y ese alivio en los individuos sin tener en cuenta las condiciones sociales, más o menos restrictivas, pero siempre restrictivas, que hacen que ese desahogo cómico sea mayor o menor, sea de tipo u otro (Kirsh & Kuiper, 2001). La risa humana no nace en el vacío solipsista sino en contacto con otras personas y con las condiciones sociales restrictivas que, de hecho, estimulan que surja el humor (Gutiérrez et.al., 2018). Sin normas sociales como límites morales, el humor como acto provocador, como acto desafiante, pero siempre como acto social, no tendría sentido.

UNA TEORÍA APROPIADA PARA EXPLICAR EL HUMOR DEL SIGLO XIX ESPAÑOL

Digamos que estas tres teorías han tenido un distinto recorrido histórico y cada una de ellas aporta elementos para entender mejor el fenómeno del humor en general, y del humor satírico en particular. No es casualidad, sin embargo, y esto es importante para el objeto de estudio de este libro, que ninguna de estas teorías apareció en el periodo histórico que aquí nos atañe, esto es, las décadas centrales del siglo XIX. Podemos plantearnos, como decíamos antes, si efectivamente (I) este momento histórico no fue especialmente propicio para la reflexión sobre el humor, simplemente (II) no fue un periodo favorable para el desarrollo de prácticas humorísticas, o quizás, y esta es aquí la hipótesis más sugerente que proponemos, este momento histórico (III) fue un periodo de tránsito entre estas distintas teorías.

Efectivamente, las décadas centrales del siglo XIX en España constituyen un momento histórico bastante lejano a los miedos planteados por Hobbes a la libertad de expresión humorística. Los medios de comunicación circulaban socialmente de forma masiva y el humor, sin duda, fluía con cierta regularidad por la prensa del siglo XIX sin que ello pudiera ser motivo de gran alarma pública. Aunque es verdad que existieron numerosas restricciones legislativas y momentos concretos donde se aplicó la censura, como bien se explica en el capítulo de Rebeca Viguera en este mismo volumen, se produjeron en estos años numerosas caricaturas satíricas, algunas de ellas referidas, de modo cómico y autoreferencial, a la propia censura existente

hacia la prensa, que fue convertida así en un símbolo de resistencia, profética y benefactora, acorde con los valores liberales de la época. Por otra parte, el convulso e ideologizado humor satírico del siglo XIX en España también estaba bastante lejos de la apacible bondad humorística pedagógica que tenían en mente los ilustrados del siglo XVIII. En un momento histórico marcado por el *zeitgeist* del cambio político, las incongruencias sociales y políticas del siglo XIX fueron vistas antes como expresión de conflictos dramáticos que había que resolver y no tanto como ejemplos de reflexión lúdica sobre los que se podía simplemente filosofar. El humor, en este sentido, se convirtió en gran medida en un arma de socialización colectiva y de reafirmación de valores específicos acordes con esta idea de cambio político –no es casualidad, por ejemplo, que el número de revistas satíricas y el uso de caricaturas en publicaciones que podríamos denominar *progresistas* fuera mucho mayor que el número de revistas satíricas *conservadoras* o *reaccionarias*–. Sin embargo, las décadas centrales del siglo XIX no son todavía, tampoco, esa sociedad individualizada, esa muchedumbre de personas solitarias que poco a poco va a emerger en las sociedades modernas a finales del siglo XIX y del siglo XX. Al contrario, la mayor parte del siglo XIX España es una sociedad profundamente dividida socialmente y, sobre todo, dividida en proyectos histórico-políticos antagónicos; por ello, la sátira humorística tuvo que desarrollarse en ese contexto de fragmentación.

¿Cómo explicar teóricamente entonces el tipo de humor satírico que se desarrolló en las décadas centrales del siglo XIX en España? Un autor, Christie Davies, ha desarrollado un modelo que intenta combinar aspectos de las tres teorías anteriores y sirve de armazón conceptual para analizar el humor en distintos periodos históricos, incluso uno tan problemático como el siglo XIX español.

Según Davies, el humor funciona socialmente sobre la base de la relación entre mayorías y minorías (Davies 1982, 1990, 2005). Lo que define a una mayoría social es la capacidad para decidir cuál es el horizonte imaginario de las cosas posibles y de las cosas deseables. Y el humor es una herramienta poderosa que refleja precisamente esa capacidad: la mayoría puede, con razón, reírse de aquello que considera marginal, extraño, peligroso, indeseable, que está vinculado a lo minoritario (Davies, 1990: 88-89). La mayoría se ríe de lo minoritario porque resulta incongruente con su propia posición, bien porque lo considera estúpido o demasiado extravagante, pero esta situación de incongruencia puede ser motivo de sátira perfectamente inocua, incluso lúdica, aunque en ocasiones parezca agresiva. Sin embargo, dirá Davies,

estas prácticas cómicas no se hacen por agresividad real hacia una minoría específica sino como un acto de oposición simbólica e imaginaria para reforzar el discurso de la mayoría como posición normalizada (Davies, 1990: 121-122). Lo que rara vez ocurre es que una posición mayoritaria se ría de sí misma, porque la mayoría, *lo normal*, es por su propia naturaleza aburrida y rutinaria, algo que no hace gracia. De hecho, el poder de lo mayoritario se demuestra cuando no es objeto de humorización, pero no porque lo satírico esté censurado –de hecho, a veces la censura explícita y formal genera el efecto contrario– sino porque esa posición mayoritaria está tan naturalizada que en realidad es invisible a la crítica humorística y satírica (Davies, 1990: 317). Esta asimetría curiosa es, en realidad, una definición de la naturaleza de la dominación y de la estratificación social.

En el caso de los grupos sociales minoritarios, sin embargo, su relación con el humor suele ser la contraria a los grupos mayoritarios. Así, por ejemplo, estos grupos desarrollan mecanismos de humor autocrítico, incluso un tipo de humor simbólicamente autoagresivo, que sirve comprender y hacer comprender su posición incongruente respecto de la mayoría (Davies, 1991, 2002), pero difícilmente realizan humor agresivo hacia la posición mayoritaria, sobre todo cuando está firmemente asentada, porque ese tipo de humor no sería socialmente divertido. De esta manera, mayorías y minorías se alivian ambas con el uso del humor, pero lo hacen de distinta manera: unas para reforzar su posición dominante, otras para acomodar de la mejor manera posible sus críticas humorísticas desde su posición minoritaria.

¿De qué manera este modelo teórico ayuda a explicar el humor caricaturesco y la prensa satírica de las décadas centrales del siglo XIX español? Como decíamos, este periodo histórico fue especialmente turbulento y conflictivo porque, como ocurrió en muchos otros países europeos, señala el paso del Antiguo Régimen a la modernidad. Ello provocó, entre otras muchas cosas, prácticas políticas radicalmente nuevas; sin duda, una de las más importantes fue la celebración periódica de elecciones, una veintena durante las tres décadas del periodo Isabelino –elecciones de carácter censitario– y cinco elecciones más durante el Sexenio Revolucionario –elecciones de sufragio universal masculino–. Esta nueva dinámica política electoral y democrática introdujo importantes cambios semánticos y también concepciones del tiempo radicalmente novedosas (Koselleck, 1979 [1993]). A pesar de la polarización política y la aparente ausencia de una posición social y política mayoritaria, el siglo XIX español es, tal como explica Fernández Sebastián en su último libro *Historia conceptual del Atlántico Ibérico*, un momento histórico definido

por una idea dominante: una especie de sobrevaloración general esperanzadora en torno a la idea de la posibilidad de un futuro social y político nuevo frente a un pasado que empieza a considerarse caduco (Fernández Sebastián 2021). Más allá de las divisiones ideológicas y de los proyectos partidistas, sobrevuela en el siglo XIX español la creencia de que existe un horizonte del futuro abierto a la intervención humana, un imaginario político susceptible de albergar cambios profundos, incluso revolucionarios, para aumentar el bienestar material e inmaterial de las personas. Obviamente, esa idea de futuro y de progreso no fue del gusto de todos, pero sin embargo todos están de alguna manera involucrados en torno a la idea de que ese futuro de cambio existía como una posibilidad evidente. No es extraño, pues, que las caricaturas y el humor satírico fueran conscientes de este espíritu epocal y actuaran sabiendo lo que era posible humorizar y lo que no.

La posición mayoritaria en el siglo XIX español estuvo vinculada a las posiciones en torno a esta idea de progreso, ya fuera por parte de liberales moderados, liberales más progresistas o posiciones más radicales y rupturistas, demorrepublicanas, quienes, más allá de sus diferencias, que podían ser muy grandes, defendían todos ellos los ideales de un futuro político de cambio y de progreso democrático a través de sentimientos como ilusión, esperanza o dignidad. Incluso las viñetas cómicas sobre los posibles abusos en el ejercicio de la libertad de expresión, o sobre los extravíos puntuales en la senda progresista de la política española, como explica María Eugenia Gutiérrez en su trabajo de este mismo volumen, servían como acicate moralizador en favor de esta misma idea de progreso sostenido y constante. Estas ideas y estos sentimientos eran tan extendidos que difícilmente se convirtieron en objeto de burla y ridiculización en las caricaturas del periodo histórico analizado en este volumen. Por ejemplo, es muy difícil encontrar viñetas que caricaturizasen a los ciudadanos *en tanto pueblo democrático* con sus inclinaciones políticas a favor del progreso; al contrario, como muestran sobradamente los capítulos de la primera parte de este volumen, la mayoría de las sátiras humorísticas se lanzaban contra los líderes políticos, que bien por sus torpezas erráticas, por el faccionalismo partidista que representaban, por su cinismo o por adoptar actitudes excesivamente conservadoras, constituían un freno a los avances de progreso liberal democrático. El ejemplo de la corrupción, que aparece reflejado en multitud de viñetas durante este periodo, tal como muestran los capítulos de Gonzalo Capellán o Andrés Hoyo en este mismo volumen, es harto significativo: la corrupción aparece como un fenómeno protagonizado por la clase política, nunca por el pueblo –en la mayoría de los casos, si acaso, éste aparece reflejado como un pueblo

«sufriente»-, imagen poco compatible con cualquier idea de comicidad. Pensar que el pueblo, en tanto sujeto político democrático, debía ser también objeto de humorización caricaturesca, en una sociedad cuyos individuos todavía no habían alcanzado la plena participación en el sistema democrático, se antojaba una empresa muy complicada. El humor satírico de este tiempo histórico estaba, como puede verse, remozado de altas dosis de moralidad pública, donde una minoría –la clase política– podía ser objeto de burla y crítica burlesca mientras la mayoría, esto es, el pueblo que aspira en el futuro a mayores dosis de empoderamiento democrático y de bienestar, a través de sus nobles acciones y sus valores impecables, quedaba fuera de dicha ridiculización.

Frente a una prensa satírica mayormente a favor de posiciones de progreso existió también una posición humorística más conservadora –como ocurre por ejemplo con la prensa carlista, mucho menos visible que la republicana (Checa Godoy, 2016; Laguna & Martínez Gallego, 2018)–, donde las viñetas también reflejan los ideales de futuro, de cambio político y de progreso, pero a través de los sentimientos de miedo o de incertidumbre. Según el modelo teórico de Christie Davies que aquí hemos seguido, estas posiciones más conservadoras, en tanto que minoritarias, se refugiaron en la opción de satirizar las posibles ilusiones desbocadas, o alocadas, que había detrás de las proclamas de un futuro prometedor. Lo que es importante resaltar aquí es que, al igual que ocurre con el humor satírico más proclive hacia lecturas progresistas, estas publicaciones reflejaban la importancia del mismo imaginario público dominante, esto es, la idea de que los conceptos de futuro, de cambio y de revolución política eran una realidad muy factible. Desde esta perspectiva, por tanto, a la hora de analizar una determinada viñeta humorística creemos que no es tan importante saber si está orientada ideológicamente hacia posiciones progresistas o conservadoras –en el caso de las viñetas satíricas del siglo XIX, defender el cambio político revolucionario o fustigarlo– sino más bien comprender que esa viñeta representa en sí misma un único imaginario político dominante, frente al cual las reacciones cómicas mayoritarias y minoritarias se someten por igual.

Quizás hay un ejemplo, claramente mucho más disruptivo, que permite una aproximación, aunque sea de forma indirecta, al fenómeno del humor satírico en la España del siglo XIX y entender así mejor esa aparentemente extraña colaboración humorística entre posiciones políticas distintas. Me refiero a las acuarelas de temática satírico política, con un fuerte contenido pornográfico, que se conocen como *Los Borbones en pelota*. Como es

sabido, estas caricaturas, que tienen como elemento central una ridiculización obscena de la reina de España Isabel II, permanecieron en el anonimato hasta que en 1986 la Biblioteca Nacional compró 89 de estas caricaturas a un vendedor anónimo, y otras cuatro más en el año 2004, sobre un total que, se supone, rondarían originalmente las 111 caricaturas. Se desconoce la autoría de estas caricaturas, aunque por los temas que trata se sabe que fueron hechas entre 1868 y 1869, durante el periodo transitorio entre el reinado de Isabel II y el Sexenio Revolucionario. Se ha hablado de autorías muy diversas, desde los hermanos Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer – de filiación más bien moderada– hasta el famoso pintor y dibujante de la revista *Gil Blas*, de filiación republicana, Francisco Ortego (*SEM*, 2012)¹. No es descartable, incluso, una autoría colectiva, entre personas de intereses diversos e inquietudes cómicas incluso contrapuestas. Sigue siendo una discusión abierta el origen de estas láminas, entre otras cosas porque no resulta fácil adivinar cuál podría ser la motivación ideológico-política de las mismas: no es descabellado pensar que las fobias que ciertas miradas satíricas republicanas pudieran tener hacia la institución monárquica colusionan con las fobias palaciegas que distintas facciones conservadores habían tenido históricamente y tenían hacia la persona de Isabel II, especialmente en los convulsos años sesenta, tras la Revolución del *La Gloriosa* en 1868 y el exilio de la reina, en los que estaba en juego la sucesión al trono. Lo que sí parece claro es que estas facciones ideológicamente contrapuestas sí coincidían, en cambio, en una cosa: lejos de proponer un modelo de sátira tendente a reivindicar una sexualidad libre y progresista, *Los Borbones en pelota* muestran por el contrario un intento bastante obvio de sexismo pornográfico y de misoginia con el objetivo de vejar y de cosificar obscenamente la figura de la reina Isabel II y sus supuestas intrigas políticas. El hecho de que estas caricaturas permanecieran en el anonimato y la ocultación hace preguntarse hasta qué punto estos dibujos formaban parte o no del tipo de sátira respetable y moralizadora que proliferaba en la prensa satírica de esta época, esto es, reflejaba lo que el público mayoritariamente consideraba como digno de burla. Tal vez responder a esta pregunta (¿cuál hubiera sido la reacción social ante la publicación de estas viñetas, y cuál hubiera sido la reacción social ante el creador de las mismas?) exceda los límites de este capítulo, pero no es inoportuno recordar, como señala Isabel Burdiel, que esta obra satírica «alude directamente a las tensiones entre la coalición revolucionaria *después* de la Revolución de 1868» (*SEM*, 2012: 69). Si el humor

¹ Sobre este tema remito a la «Introducción» del presente volumen.

no cuenta con una mayoría social en quien apoyarse, aunque sea en forma de transgresión carnavalesca, como una simple válvula de escape, porque sus efectos sociales son difíciles de predecir y controlar, es mejor dejarlo para que sea gozado, en su caso, en los sótanos irónicos de la depravación privada. De hecho, en España hubo que esperar todavía más de un siglo, hasta que una portada de la famosa revista satírica *El Jueves* utilizase en 2007 una imagen obscena similar relativa a la Monarquía española, en este caso del entonces príncipe Felipe con su esposa Letizia. En este caso, la supuesta crítica satírico-obscena hacia figuras de la Monarquía española sí salió a la luz como un depravado divertimento público general, pero en un momento histórico en el que la sátira ya apenas tenía efecto más allá de lo que produce una política del escándalo irritante y fugaz.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Almanaque de El Tiburón (1865-1873)

Almanaque Don Diego de Noche (1869)

Almanaque de El Cascabel (1872-1873)

Almanaque de Gil Blas (1866-1868)

Almanaque Lo Xanguet (1869, 1871)

Amigo del Pueblo, El (1868)

Angel I (1872)

Anti-Cristo, El (1868)

Café, El (1859-1861)

Campana de Eulalia, La (1866)

Campana de Gracia, La (1870-1874)

Cangrejo, El (1841)

Cañón Krupp, El (1874)

Cañón Rayado, El (1859-1860)

Caos, El (1870)

Carcajada, La (1872)

Caricature, La (1835)

Cascabel, El (1863, 1866, 1871)

Cencerro, El (1869)

Centinela de Aragón, El (1868)

Clarín, El (Sevilla, 1868)

Cobete, El (1872-1873)

Correspondencia del Diablo, La (1872-1873)

Criterio Liberal del Ejército, El (1871)
Cucurucho, El / Paparina, La (1869)
Diablo Azul, El (1872)
Diablo Rojo, El (1873)
Diablo Suelto, El (1863)
Diario de Barcelona (1837)
Discusión, La (1868, 1873)
Don Quijote (1894)
Dominicales del Libre Pensamiento, Las (1888)
Eco de Padilla, El (1821)
Eco del Comercio, El (1836)
Ermitaño, El (1868-1873)
Esquella de la Torratxa, La (1872 y 1874)
Esto se Va (1870)
Farsa, La (1867)
Fierabrás (1873)
Fisgón, El (1865)
Flaca, La (1869-1873)
Fraile, El (1869)
Fray Gerundio (1837-1842)
Gaceta de Madrid (1873)
Garbanzo, El (1872-1873)
Gazette du Languedoc (1837)
Gil Blas (1868)
Gironde, La. Revue de Bordeaux, littérature, science, beaux-arts (1835)
Gloriosa, La (almanaque jocoso) (1870)
Guindilla, El (1842)
Guirigay 1869, El (1869)
Harper's Weekly (1871)
Igualdad, La (1868)
Ilustración Popular (1873)
Ilustración Republicana Federal, La (1871-1872)
Jaque-Mate (1872)
Jeremías (1869)

- Juan Palomo* (1872)
Lío, El (1874)
Lo Ponton (1870-1874)
Lo Somatent (1868)
Loro, El (1881, 1882)
Madeja, La (1875)
Madeja Política, La (1874)
Marsellesa, La (1873)
Martes, El (1870)
Mata-Moscas, El (1836)
Monde Illustré, Le (1868-1869)
Motín, El (1882, 1883)
Moro Muza (1874)
Museo Universal, El (1869)
Mundo Cómicó, El (1872-1873)
Nación, La (1865)
Novedades, Las (1869)
Noventa y Tres, El (1870)
Padre Adam, El (1868-1870)
Padre Alegría, El (1869)
Padre Cobos democrático, El (1868)
País de la Olla, El (1881)
Pájaro Rojo, El (1868)
Pájaro Verde, El (1860)
Panorama Español (1845)
Papagayo, El (1842)
Papel de Estraza (1869)
Paz de Murcia, La (1868)
Pensamiento Español, El (1868)
Pitita, La (1873)
Ponton, Lo (1874)
Porra, La (1874)
Porra, La (1882)
Posdata, La (1842-1843)

Puntos Negros, Los (1872)
Rector de Vallfogona, El (1874)
República, La (1888)
República Democrática, La (1868)
República Ibérica, La (1870)
Republicano, El (1842)
Rey de Bastos, El (1872)
Rigoletto, El (1871, 1873)
Risa, La (1842)
Robinson, El (1873)
Saeta, La (1868)
Sainete, El (1867)
Sancho Gobernador, El (1836)
Sancho Panza, El (1872)
Sepulturero, El (1870)
Sol de la República, El (1868-1869)
Somatent, Lo (1868)
Tarántula, La (1865)
Tío Camorra, El (1847)
Tío Clarín, El (1864-1868)
Tomasa, La (1872)
Traca, La (1931)
Tros de Paper, Un (1866)
Universal, El (1821)
Vapor, El (1837)
Xanguet, Lo (1869-1871)

OTRAS FUENTES VISUALES

¡A dos cuartos! Vida de Cristino Martos, Aleluya (Eduardo Sojo)
 Aleluya «Los candidatos baratos» (1870). Madrid: J.E.P (Biblioteca Nacional de España).
 Aleluya «Revolución de 1868» (s. f.). Madrid: Litografía, es propiedad de Felipe Rodríguez (Museo Municipal de Madrid).
 Baraja política, *La España con honra*. 1870

- Baraja política, *La Broma* (1881). Edición fàcsimil, Museo del naipe de Oropesa del Mar.
- Baraja política. Tarazona, Viuda de Elizalde e Hijos (s.f.)
- Cuadro Político-caricato de España en 1842*
- Documentos interesantes relativos a Caracas / Interesting Official Documents relating to the United Provinces of Venezuela* (1812): Londres, Longman and Co.
- Etiquetas de cajas de cerillas* (1868-1875).
- Los diputados pintados por sus hechos: colección de estudios biográficos sobre los elegidos por el sufragio universal en las constituyentes de 1869*, t. I, Madrid: R. Labajos y Compañía, 1869, pp. 65-68.
- Los ministros en España: desde 1800 a 1869: historia contemporànea*, t. III, Madrid: J. Castro y Compañía, 1869-1870.
- Panorama Español: crónica contemporànea por una Reunión de Amigos Colaboradores*. Tomo 3. Madrid: Imprenta del Panorama Español, 1845.
- Prensa satírica en la biblioteca del Museo del Romanticismo* [en línea].
- SOJO, E. *La Torre de Babel*, Lámina litográfica (s.f.)
- *La casa de Tócame-Roque*, Lamina litográfica (s.f.)
 - (1873). «República, 11 de febrero de 1873. Dedicado al Gobierno de la República». Madrid: Lit. Ruiz (Biblioteca Nacional de España: CART.P/404).
- VIDAL, J. B. (s.f.) *La Llum del poble*. Reus (pliego de cordel).

BIBLIOGRAFÍA

- AGULHON, M. y BONTE, P. (1992). *Marianne. Les visages de la République*. París: Gallimard.
- AGULHON, M. (1995). «La représentation de la France: quelques réflexions sur l'image féminine en politique». En M.-C. Hooock-Demarle (dir.), *Femmes, Nations, Europe*. París, Francia: Publications de l'Université Paris 7-Denis Diderot.
- ALARCÓN, P. A. (1861). *De Madrid a Nápoles*. Madrid: Gaspar y Roig.
- ALBUERA GUIRNALDOS, A. (1990). El cesante: análisis de un «tipo» social del siglo XIX, *Cuadernos de Historia Contemporànea*, 12, 45-66.
- ALCINA, B. (1882). *Tratado de higiene privada y pública*. Tomo II. Librería de José Vides.
- ALMUIÑA FERNÁNDEZ, C. (2015). «La prensa satírica como instrumento de crítica política durante el siglo XIX», en Laguna Platero, Antonio, Reig Cruaños, José (coords.), *El humor en la historia de la comunicación en Europa y América*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- ALONSO, C. (2015). «Notas sobre prensa satírica e ilustración gráfica entre 1832 y 1843». *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, (12), pp. 29-57.
- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, A. (2006). «Pedro Martínez López (1797-1867) y *Los floroncos de D. Vicente Salvá* (1847)», *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, núm. 5, pp. 15-28.
- ÁLVAREZ JUNCO, J. (2001). *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Taurus.
- (2015). La caricatura antes de la caricatura. una arqueología del humor gráfico desde la prehistoria *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 35, 100-113.
- (2016). *El humor gráfico*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- ÁLVAREZ JUNCO, J. y DE LA FUENTE MONGE, G. (2020). «El impulso nacionalizador de la Revolución de 1868». *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 55.
- ANDUJAR CASTILLO, F. y PONCE LEIVA, P. (coords.) (2018). *Debates sobre la corrupción en el mundo ibérico, siglos XVI-XVIII*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ANÓNIMO ([S/F] 1990). *Historia del pretendiente a la Corona de España, D. Carlos de Borbón y Este. (a) El Terso* (ed. Fac.), Madrid, Despacho de la calle Juanelo, 19.
- ARCAS CUBERO, F. (1990). *El país de la olla. La imagen de España en la prensa satírica*. Arguval.
- ARIAS ANGLÉS, E. (1989). *Antonio de Brugada: pintor romántico y liberal*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- ARIAS CASTAÑÓN, E. (2010). *La Revolución de 1868 en Sevilla*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).
- ARNABAT MATA, R. (2017). «La literatura popular en la confrontación entre el poder y el contrapoder en los inicios de la revolución liberal española (1820-1823)», *Poder, contrapoder y sus representaciones. XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa y América (1750-1850)*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, p.85-100.
- ARÓSTEGUI, J. (2003). «La crisis y la segunda guerra carlista (1840-1876)», en J. Aróstegui, J. Canal y E. G. Calleja, *El carlismo y las guerras carlistas*, Madrid, La Esfera de los Libros, pp. 67-86.
- ATHANASSOGLOU-KALLMYER, N. M. (1991). *Eugène Delacroix. Prints, Politics and Satire 1814-1822*. New Haven; London: Yale University Press.
- ATTARDO, S. (2001). *Humorous texts. A semantic and pragmatic analysis*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- AYZAGAR, J. y CAPELLÁN DE MIGUEL, G. (2002). Federalismo. En J. Fernández Sebastián, y J. Francisco Fuentes (dir.), *Diccionario político y social del siglo XIX español* (pp. 305-310). Madrid: Alianza Editorial.
- AZCONA DE RADA, J. M. (1946). *Zumalacárregui. Estudio crítico de las fuentes históricas de su tiempo*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- BAECQUE, A. de (1988). *La caricature revolutionnaire*. Presses du CNRS.

- BALZAC, H. de (1841). *Physiologie de l'employé*. París, Aubert [Hay edición española, bajo el título *Fisiología del funcionario*, Marmara Ediciones, 2018].
- BAQUEDANO, T. (2005). «Política, justicia y sentimientos en el discurso animal de las *Fables* de Jean de La Fontaine», *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*, pp. 31-43.
- BARAJAS DURÁN, R. (2008). *Historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate (1821-1872)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARBA, A. (2016). *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder*. Barcelona: Alpha Decay.
- BARIDON, L. y GUÉDRON, M. (2015). *L'art et l'histoire de la Caricature*. París: Citadelles & Mazenod.
- BATTANER, M^a. P. (1977). *Vocabulario político-social en España (1868-1873)*. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- BELL, David A. (2020). *Men on Horseback. The Power of Charisma in the Age of Revolution*, Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux.
- BENNETT, T. y JOYCE P. (eds.) (2010). *Material Powers: Cultural Studies, History and the Material Turn*. Nueva York, Routledge.
- BERGER, P. L. (1997 [1998]). *La risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- BILLIG, M. (2005). *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: Sage.
- BLEIBERG, G. i altres (1979). *Diccionario de Historia de España*. Madrid: Alianza Editorial, 2 ed., 3 vols.
- BLUMENBERG, H. (1987 [2000]). *La risa de la muchacha tracia. Una protohistoria de la teoría*. Valencia: Pre-Textos.
- BOSKIN, J. (1990). American political humor: Touchables and taboos. *International Political Science Review*, 11(4), 473-482.
- BOTREL, J.-F. (1993). *Libros, Prensa y Lectura en la España del siglo XIX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- (1996). «La literatura popular: tradición, dependencia e innovación», en Hipólito Escolar (dir.), *Historia ilustrada del libro español. La Edad Moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez/ Pirámide (pp. 239-271).
- (2002). «La serie de aleluyas Marés, Minuesa, Hernando», en J. Díaz, (dir.). *Aleluyas*. Urueña: tf! Etnografía.
- (2011). «Imágenes sin fronteras: el comercio europeo de las ilustraciones», en B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas*. Santander: Publican, Ediciones de la Universidad de Cantabria (pp. 129-144).

- (2019). «La Revolución de 1868 puesta en Aleluyas o el teatrillo de la Historia», en G. Laín Corona y R. Santiago Nogales, (eds.), *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros, tomo II, pp. 303-315.
- BOZAL FERNÁNDEZ, V. (1979). *La ilustración gráfica en España*. Madrid: Comunicación.
- (1987b). *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: La balsa de Medusa. Visor.
- (1999c). *Necesidad de la ironía*. Madrid: La balsa de Medusa. Visor.
- (2000). *El siglo de los caricaturistas*, Madrid: Historia Viva.
- (2008). Dibujos grotescos de Goya. *Anales de Historia del Arte* (Volumen extraordinario. Homenaje al profesor Julián Gállego), pp. 407-426.
- BREMMER, J., y ROODENBURG, H. (1997 [1999]). *Una historia cultural del humor: Desde la antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Sequitur.
- BROWN, J. y GALASSI, S.G. (2006). *Goya's Last Works*. New York: The Frick Collection; New Haven; London: Yale University Press.
- BURDIEL, I. (2012). «Los Borbones en pelota: la pornografía política en la crisis del reinado isabelino», en Sem, *Los Borbones en pelota*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 42-74.
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- (2008). «Cómo interrogar a los testimonios visuales», en Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi (dirs.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, CEEH, pp. 29-40.
- CABALLERO LÓPEZ, J. A. (2009). «La oratoria de Práxedes Mateo-Sagasta. Entre razón, estilo y pasión», en J. M. Delgado Idarreta y J. L. Ollero Vallés (eds.), *El liberalismo europeo en la época de Sagasta*, Madrid: Biblioteca Nueva/Fundación Práxedes Mateo-Sagasta, pp. 229-238.
- (2011). «Olózaga y Sagasta: estilo, oralidad y acción retórica», en J.A. Caballero López, José Antonio, J.M. Delgado Idarreta y C. Sáenz de Pipaón (coords.), *Entre Olózaga y Sagasta. Retórica, prensa y poder*, Logroño: Fundación Práxedes Mateo-Sagasta, pp. 43-60.
- CALATAYUD, S., MILLÁN, J. y ROMEO MATEO, M^a. C. (2016). «Introducción: la formación del Estado «desde abajo». Poder, sociedad y conflictos en la España del siglo XIX», en ídem (coords.), *El Estado desde la sociedad: espacios de poder en la España del siglo XIX* (pp. 9-37). Alicante: Publicacions de la Universitat d'Alacant.
- CAMPOS PÉREZ, L. (2021). «República, revolución y constitución. Un acercamiento a la gramática iconográfica del republicanismo durante los primeros años del Sexenio (1869-1871)», en M.-A. Orobon, y E. Lafuente, (coords.). *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 105-119.

- CANAL, J. (2000). *El carlismo. Dos siglos de contrarrevolución*. Madrid: Alianza Editorial.
- CAÑAMAQUE, FRANCISCO (1869). *Los oradores de 1869*, Madrid.
- CAÑAS DE PABLOS, ALBERTO (2021). «Riego después de Riego: la pervivencia póstuma de un mito heroico liberal en España, Reino Unido, Francia y Rusia (1823-1880)», *Historia y Política*, 45, pp. 143-173.
- CAPDEVILA, J. (2012). «La figura femenina en la prensa satírica española del siglo XIX». *Historietas: Revista de estudios sobre la Historieta* (2), pp. 9-30.
- CAPELLÁN DE MIGUEL, G. y GÓMEZ OCHOA, F. (2003). *El Marqués de Orovio y el conservadurismo liberal español del siglo XIX. Una biografía política*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- CAPELLÁN DE MIGUEL, G. (2005). *Gumersindo de Azcárate. Biografía intelectual*. Valladolid, Junta de Castilla y León.
- (2020a). «Los símbolos de la democracia en España», *Historia Actual Online*, núm. 52, pp. 17-34.
- (2020b). «Democracia. Iconografía política de los conceptos fundamentales de la modernidad». *Historia y Política: Ideas, procesos y movimientos sociales* (44). 173-217.
- (2021). «Imágenes de la democracia: la representación de los conceptos fundamentales (y sus símbolos)». En: F. A. Ortega, R.E. Acevedo y P. Casanova Castañeda (eds.). *Horizontes de la historia conceptual en Iberoamérica. Trayectorias e incursiones*. Genuève ediciones / Universidad Nacional de Colombia, pp. 165-232.
- CAPELLÁN DE MIGUEL, G. y CAETANO, G. (eds.) (2010). «El concepto de Democracia en América antes y después de las independencias», *Alcores (Revista de Historia Contemporánea)*, núm. 9, pp. 13-17.
- CARRERA PUJAL, J. (1957). «La guerra civil y las revueltas de 1835 a 1843», *Historia política de Catalunya en el siglo XIX*. Vol.3. Barcelona: Bosch.
- CASAS SÁNCHEZ, J. L. (2018). «Protagonismo cordobés en la Revolución de 1868», en Diego Caro (ed.), *La revolución de 1868 en Andalucía*, Madrid: Peripiecias, pp. 209-236.
- CASTELLS OLIVÁN, I. (1989). *La utopía insurreccional del liberalismo: Torrijos y las conspiraciones liberales de la Década Ominosa*. Barcelona: Crítica.
- CASTILLO Y MAYONE, J. (1833). *Atalaya observatoria de ambos sexos, o sea Medios y Ardidés de que se valen para triunfar uno de otro, por las señales que indican la inclinación del amor, arreglada a máximas morales acerca del amor, del matrimonio y de la sociedad*. Imprenta de Indar.
- (1835). *La Ciudadela Inquisitorial de Barcelona, ó las víctimas inmoladas en las aras del despotismo del Conde de España*. Barcelona: Librería Nacional de D. Manuel Saurí.

- (1837). *Las Bullangas de Barcelona ó Sacudimientos de un pueblo oprimido por el Despotismo Ilustrado*. Barcelona: Imprenta de A. Gaspar y Cía.
- CAVALLO, G. y CHARTIER, R. (dir.) (2004). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- CEBALLOS VIRO, Á. (2021). «El concepto de sátira en la España decimonónica y su aplicación a la prensa periódica», en M.-A. Orobon y E. Lafuente (coords.), *Hablar a los ojos: caricatura y vida política en España (1868-1918)*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 35-52.
- CHARTIER, R. (2010). Aprender a leer, leer para aprender. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos* [en línea]
- CHARTIER, R. (dir.) (1987). *Les usages de l'imprimé*. París: Fayard.
- CHECA GODOY, A. (2006). *El ejercicio de la libertad. La prensa española en el Sexenio Revolucionario (1868-1874)*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- (2016). Auge y crisis de la prensa satírica española en el Sexenio Revolucionario (1868-1874). *El Argonauta español*, 13.
- CIRLOT, J. E. ([1969] 1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- (1997). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- CLARKE, A. (2008). *The Pattern Recognition Theory of Humor*. Cumbria: Pyrrhic House.
- CLAYTON, T. y O'Connell, S. (2015). *Bonaparte and the British: prints and propaganda in the age of Napoleon*. London: The British Museum Press.
- COLLEY, L. (2021). *The Gun, the Ship, and the Pen: Warfare, Constitutions, and the Making of the Modern World*, Nueva York, Liveright.
- COMÍN COMÍN, F. (1985). *Fuentes cuantitativas para el estudio del sector público en España, 1801-1980*. Madrid: Ministerio de economía y Hacienda, Instituto de Estudios Fiscales.
- (1988). *Hacienda y economía en la España contemporánea (1800-1936)*. Madrid: Ministerio de Economía y Hacienda, Instituto de Estudios Fiscales.
- COMÍN, F. y DÍAZ, D. (2005). Sector público administrativo y estado del bienestar. En A. Carrears y X. Tafunell (coords.), *Estadísticas históricas de España*, Bilbao: Fundación BBVA, volumen II, pp. 873-964.
- COMÍN, F. y MARTORELL, M. (2006). «Laureano Figuerola: el ministro de Hacienda de la Revolución Gloriosa», en F. Comín, P. Martín Aceña y R. Vallejo (eds.), *La Hacienda por sus ministros. La etapa liberal de 1845 a 1899*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 299-338.
- CONDREN, C. (2012). «Satire and definition». *Humor: International Journal of Humor Research*, 25(4), pp. 375-399.
- CORIA, J. (2005). «La caricatura política. Otra manera de contar la historia». *Clío: Revista de historia* (45), pp. 26-35.

- CORRALES BURJALÉS, L. (2012). «La imatgeria constitucional en el procés de la revolució liberal (1808-1840)», *Rubrica Contemporanea*, vol. 1, pp. 47-77.
- (2014). *L'estampa i la Primera Guerra Carlina a Catalunya (1833-1840)*. Vol. 1. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona [tesis doctoral dirigida por R. Cornudella y A. Moliner]
- (2017). «Pedro Martínez López i Antonio de Brugada, artífexs de la sàtira gràfica d' «El Sancho Gobernador» (1836-1837)», *Locus Amoenus*, núm. 15, pp. 159-191.
- COSTAS COMESAÑA, A. (1988). *Apogeo del liberalismo en «La Gloriosa». La reforma económica en el Sexenio liberal (1868-1874)*. Madrid: Siglo XXI.
- CRUZ MARTÍNEZ, R. (1995). «El más frío de los monstruos fríos: la formación del Estado en la España contemporánea». *Política y sociedad*, 18, 81-92.
- CUADRIELLO, J. (2006). «Iconografía del 'contrapoder': resistencia, transgresión y conflicto», en *La imagen política*, México: UNAM /Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 21-22
- CURTIS, N. (ed.) (2010). *The Pictorial Turn*. Londres y Nueva York: Routledge.
- DAVIES, C. (1982). «Ethnic jokes, moral values and social boundaries». *British Journal of Sociology*, 33(3), pp. 383-403.
- (1990). *Ethnic humor around the world: A comparative analysis*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1991). «Debate ethnic humor, hostility, and aggression: A reply to Elliott Oring». *Humor: International Journal of Humor Research*, 4(3-4), pp. 415-422.
- (1991). Exploring the thesis of the self-deprecating jewish sense of humor. *Humor: International Journal of Humor Research*, 4(2), pp. 189-210.
- (2002). «The self-mocking scottish sense of humor», en C. Davies (ed.), *The mirth of nations*. New Brunswick & Londres: Transaction Publishers (pp. 17-50).
- (2005). *Jokes and groups*. London: Institute for Cultural Research.
- DE DIEGO GARCÍA, E. (2008). «España: 1808-1814: la propaganda como herramienta en la formación de la opinión pública: la caricatura», en *Congreso Internacional «Guerra, sociedad y política (1808-1814)»: Pamplona y Tudela, 21-24 de noviembre de 2007. Vol. I*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra/ Gobierno de Navarra, pp. 209-232.
- DE FRANCISCO OLMOS, J. M. (2011). «La revolución de 1868 y la elección de un rey para España: los candidatos y sus problemas», *Hidalguía: la revista de genealogía*, vol. LVIII, núm. 344, pp. 83-114.
- DE LA FUENTE MONGE, G. (2000). *Los revolucionarios de 1868. Elites y poder en la España liberal*, Madrid: Marcial Pons.
- (2008). «El teatro republicano de la Gloriosa», *Ayer*, 72, pp. 103-105.

- DE LA FUENTE MONGE, G. y SERRANO GARCÍA, R. (eds.) (2009). *La Revolución Gloriosa. Un ensayo de regeneración nacional (1868-1874). Antología de textos*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- HALLORAN, F. D. (2013). *Thomas Nast. The Father of Modern Political Cartoons*. The University of North Carolina Press.
- DEL ÁGUILA, R. (2004). *Sócrates furioso. El pensador y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- DELGADO IDARRETA, J. M. y VIGUERA RUIZ, R. (2017). «El uso de la palabra. La democracia en el parlamento y la prensa durante el Sexenio», en González Madrid, A. Damián, M. Ortiz Heras Y J.S. Pérez Garzón, (coords.), *La Historia: lost in translation?*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 987-1000.
- DÉROZIER, C. (1983). «La caricatura en la prensa satírica ilustrada de la regencia de Espartero a través de algunos periódicos: El Cangrejo (1841), La Posdata (1842-1843) y la Guindilla (1842-1843)», en J-R. Aymes [et.al.]. *Revisión de Larra (¿Protesta o revolución?)*. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, pp. 117-131.
- DÍAZ LAGE, S. (2020). *Escritores y lectores de un día todos. Literaturas periódicas en la España del siglo XIX*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- DOIZY, G. y HOUDRÉ, J. (2010). *Bêtes de pouvoir: caricatures du xvie siècle à nos jours*. París : Nouveau Monde Éditions.
- DOIZY, G. (2016). «Les cibles du dessin de presse, de Louis-Philippe à nos jours», en Réjane Bargiel (dir.), *De la caricature à l'affiche 1850-1918*, París, Les Arts Décoratifs, pp. 14-19.
- DOMERGUE, L. (1991a). «La critique de l'ordre social: Imagerie révolutionnaire et vision goyesque», *Après 89: La Révolution: Modèle ou Repoussoir*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- (1991b). «Tú que no puedes... Le peuple à bon dos», *Mélanges offerts à Paul Guinard*, París, Éditions Hispaniques, 2 (pp. 77-87).
- EAGLETON, T. (2019 [2021]). *Humor*. Madrid: Taurus.
- EARLE, R. (2007). *The Return of the Native: Indians and Myth-Making in Spanish America, 1810-1930*, Durham, NC: Duke University Press.
- EKMAN, P. (1999). Basic emotions In T. Dalgleish, & M. Power (eds.), *Handbook of cognition and emotion*. New York: John Wiley (pp. 45-60).
- EKMAN, P., y FRIESEN, W. V. (1971). Constants across cultures in the face and emotion *Journal of Personality and Social Psychology*, 2, pp. 124-129.
- EKMAN, P., y ROSENBERG, E. L. (1997). *What the face reveals: Basic and applied studies of spontaneous expression using the facial action coding system (FACS)*. Oxford: Oxford University Press.
- ELORZA, A. (1988). *Luis Bagaría: el humor y la política*. Barcelona: Anthropos.

- ELLITHORPE, M., ESRALEW, S., y HOLBERT, R. L. (2014). Putting the «self» in self-deprecation: When deprecating humor about minorities is acceptable. *Humor: International Journal of Humor Research*, 27(3), pp. 401-422.
- ESCOBAR, A., MARQUÉS DE VALDEIGLESIAS (1949). *Setenta años de periodismo. Memorias I*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- España y América en progreso, reimpresso y aumentado*. París: Fournier, 1835.
- ESPIGADO TOCINO, G. (2020). Orden legal y orden sexual en los comienzos de la Revolución Septembrina (1868-1870). *Memoria y civilización. Anuario de historia*, 23, pp. 167-190.
- ESTRUCH TOBELLA, J. (2020). *Bécquer. Vida y obra*. Madrid, Cátedra.
- FAUQUE, J. y VILLANUEVA, R. (1982). *Goya y Burdeos: 1824-1828*. Saragossa: Ediciones Oroel.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Á. (1869). *El futuro Madrid*. Madrid. Biblioteca Universitaria Económica.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, A. *et al.* (1884). «Informe dirigido al Gobierno de la República sobre el escudo de armas, leyenda y atributos de la moneda», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 4, Cuaderno III, marzo de 1884, pp. 192-198.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. (2002). «Periodismo», en J. Fernández Sebastián y J.F. Fuentes Aragonés, *Diccionario político y social del siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 523-531.
- (2004), «Textos, conceptos y discursos en perspectiva histórica», *Ayer*, 53, pp. 131-151.
- (2021). *Historia conceptual en el Atlántico Ibérico. Lenguajes, tiempos, revoluciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (en prensa). «Decisive Moments: Constitutional Crises and Historical Imagination», in Xavier Gil Pujol, ed., *Constitutional Moments. Founding Myths, Charters and Constitutions*, Leiden, Brill.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. y FUENTES, J. F. (2004), «A manera de introducción. Historia, lenguaje y política», *Ayer*, núm. 53, pp. 11-26.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. y CAPELLÁN, G. (2019), «Revolución en España. Avatares de un concepto en la «edad de las revoluciones» (1808-1898)», en Fabio Wasserman (COORD.), *El mundo en movimiento: el concepto de revolución en Iberoamérica y el Atlántico norte (siglos XVII-XX)*. Buenos Aires: Miño y Davila, pp. 131-170.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. y ONCINA COVES, F. (2021). *Metafóricas espacio-temporales para la historia. Enfoques teóricos e historiográficos*. Valencia: Pre-Textos.
- FERNÁNDEZ VALENCIA, A. (2008). «La educación de las niñas: ideas, proyectos y realidades», en I. Morant, (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. III. Del siglo XIX a los umbrales del XX*. Madrid: Cátedra. 427-454.

- FERNÁNDEZ Y VALBUENA, A. I. (ed.) (2006). *La Comedia del Arte: Materiales escénicos*. Madrid: Fundamentos.
- FILANI, I. (2017). On joking contexts: An example of stand-up comedy. *Humor: International Journal of Humor Research*, 30 (4), pp. 439-462.
- FIORAVANTI, M. (1996). *Los derechos fundamentales. Apuntes de historia de las constituciones*, Madrid: Trotta.
- FIORAVANTI, Maurizio (2001). *Constitución: de la Antigüedad a nuestros días*, Madrid: Trotta.
- FIORINO, V., FRUCI, G. L. y PETRIZOO, A. (2013). *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*. Edizioni ETS.
- FISH, S. E. (1980). *Is There a Text in this Class? The Authority of interpretive Communities*. London: Cambridge (Mass.)
- FOLGUERA CRESPO, P. (1997). «Parte V. Las mujeres en la España Contemporánea», en E. Garrido González (ed.). *Historia de las mujeres en España*. Síntesis, pp. 417-571.
- FONTANELLA, L. (1992). *La imprenta y las letras en la España Romántica*. Frankfurt: Peter Lang.
- FONTBONA, F. (2004). «L'auca: un marriage texte-image », en Ortega (ed.) (2004), pp. 185-199.
- FORABOSCO, G. (1992). Cognitive aspects of the humor process: The concept of incongruity. *Humor: International Journal of Humor Research*, 5 (1-2), pp. 45-68.
- FOUCAULT, M. (1998). *Politics, Philosophy, Culture. Interviews and other Writings (1977-1984)* New York: Routledge.
- FRANCÉS, J. (1915). *La caricatura española contemporánea*. Madrid, Imprenta de Juan Pueyo.
- FREUD, S. (1905 [2000]). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza.
- FUENTES, J. F. (1991). «Prensa satírica del trienio liberal». En: Domingo, J. y Moreno, T. (coords.). *Ciento cincuenta años de prensa satírica española* [cat. expo.]. Ayuntamiento de Madrid. 31-46.
- (2002a), «Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX», *Cercles. Revista d'història cultural*, núm. 5, pp. 8-25
- (2002b). Empleado. En J. Fernández Sebastián, y J. F. Fuentes (Dir.), *Diccionario político y social del siglo XIX español* (pp. 271-275). Madrid: Alianza Editorial.
- (2010), «La matrona y el león: imágenes de la nación liberal en la España del Siglo XIX». *Archivos de la filmoteca, revista de estudios históricos sobre la imagen*, (66), pp. 44-67.
- (2021). «Simbología de la transición democrática española: un difícil consenso». en *Revista de las Cortes Generales*, 110, pp. 163-196.

- FUENTES, J. F. y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. (2003 [2002]). «Liberalismo», en J. Fernández Sebastián y J. F. Fuentes (dirs.), *Diccionario político y social del siglo XIX español*. Madrid: Alianza Editorial (pp. 413-428).
- FUENTES, J. F. y RUEDA LAFFOND, J. C. (dirs.) (2021). *Diccionario de símbolos políticos y sociales del siglo XX español*, Madrid: Alianza Editorial.
- FUERTES-ARBOIX, M. (2009). «El arte de gerundiar o sobre el costumbrismo social de Lafuente en los *Viajes por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rin*» Volumen Monográfico: Literatura de viajes en el siglo XIX español. Ed. Salvador García Castañeda. Pittsburgh: Crítica Hispánica (pp. 81-101).
- (2010). «El poder de la pluma y la fuerza de la espada: el final del *Fray Gerundio* (1837-1842)». *Rondas Literarias de Pittsburgh 2009*. Ed. Gregorio Martín. Pittsburgh: Duquesne University, (pp. 103-116).
- (2014). *La sátira política en la primera mitad del siglo XIX «Fray Gerundio» (1837-1842) de Modesto Lafuente*. Alicante: Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones.
- (2017). «MITO, realidad e historia de España en los escritos de Modesto Lafuente» «La historia en la literatura española del siglo XIX», VII Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Actas SLEXIX, Universitat de Barcelona (pp. 417-426).
- GARCÍA GARCÍA, C. (2006). «Manuel García Barzanallana; un conservador en la época del conservadurismo», en F. Comín, P. Martín Aceña y R. Vallejo (eds.), *La Hacienda por sus ministros. La etapa liberal de 1845 a 1899*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza (pp. 263-298).
- GARCÍA GUATAS, M. (2020). «Dos pintores de Zaragoza en la corte de Portugal», en M.^a del Carmen Lacarra (coord.), *El siglo XIX: el arte en la corte española y en las nuevas colecciones peninsulares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 249-274.
- GARCÍA SOLER, M. J. (2011). *Expresiones del humor desde la antigüedad hasta nuestros días*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.
- GARRIDO MURO, L. (2016). «Comulgar con ruedas de Molino» El cierre de Fray Gerundio en 1840. *Historia y comunicación social*. Vol. 21, Núm. 1 (pp. 139-153).
- GARRIDO, F. (1869). *Historia del reinado del último Borbón de España*, Tomo III, Barcelona, Salvador Manero Editor, 1869.
- GASKELL, I. (1994). «Historia visual», en P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid: Alianza Editorial.
- GERÔME, J.-L. (1848). «La République». París: Musée du Petit Palais.
- GHANIME RODRÍGUEZ, A. (2002). «Aproximació als periòdics i als periodistes de la Barcelona de 1820 a 1839», *Cercles. Revista d'història cultural*, núm.5, pp. 52-78.
- GIL NOVALES, A. (1983). «Prensa satírica de la época de Larra: El Matamoscas», *Revisión de Larra: ¿protesta o revolución?* París: Les Belles Lettres, pp. 133-140.

- GILARRANZ IBÁÑEZ, A. (2012). «La representación gráfica de España en la publicación republicana *La Flaca*», *El Argonauta Español*, 9.
- GILARRANZ, A. (2014). «Juan Palomo: guerra y caricaturas en la Cuba del siglo XIX», *Heraldo de Madrid* (27-10-2014).
- GILARRANZ IBÁÑEZ, A. (2021). *El Estado y el arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- GIMBEL, S., CHANDRA, R. y ZHAN, J. (2020). Woke comedy vs. pride comedy: Kondabolu, peters, and the ethics of performed indian accents. *The Philosophy of Humor Yearbook*, 1 (1), pp. 211-220.
- GINZBURG, C. (2015), *Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos de iconografía política. Argentina y México*, *Prohistoria* Ediciones /Contrahistorias.
- GODFREY, R. (COORD.) (1984). *English Caricature 1620 to the Present*. London: Victoria and Albert Museum.
- GÓGOL, N. ([1842] 2015). *Almas muertas* (trad. Augusto Vidal), Madrid: Alianza editorial.
- GOLDSTEIN, R.J. (1989). *Political censorship of the arts and the press in Nineteenth-Century Europe*. Houndmills: Macmillan.
- GOMBRICH, E. H. (reimpr. 1989). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. 5th ed. Oxford: Phaidon Press [1a ed., 1960]
- GOMBRICH, E. H. y KRIS, E. (1938). «The Principles of Caricature», *British Journal of Medical Psychology*, vol.17, núms. 3-4, pp. 319-342.
- GÓMEZ-FERRER, G. (1986). «La imagen de la mujer en la novela de la Restauración: ocio social y trabajo doméstico (I)», en R.M. Capel Martínez (coord.). *Mujer y sociedad en España: 1700-1975*. Instituto de la Mujer (pp. 147-174).
- GONZÁLEZ, J. (1866). *Sermones Doctrinales, Morales, Dogmáticos, Panegíricos y Apologéticos o de Controversia católica y social*. Tomo II. 2ª Edición. Imprenta de «La Esperanza».
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. M. (2016). *La mirada de la justicia*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- (2020). *Walter Benjamin: de la diosa Niké al Ángel de la Historia. Ensayos de iconografía política*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- GONZALO Y GONZÁLEZ, L. (1981). *El Tesoro Público y la Caja General de Depósitos (1852-1868). Un estudio sobre la Deuda flotante en España a mediados del siglo XIX*. Madrid: Ministerio de Hacienda, Instituto de Estudios Fiscales.
- GRAY, J. A., y FORD, T. E. (2013). The role of social context in the interpretation of sexist humor. *Humor: International Journal of Humor Research*, 26 (2), pp. 277-293.
- GRUNER, C. R. (1997). *The Game of Humor. A comprehensive theory of why we laugh*. New Brunswick NJ: Transaction Publishers.

- GUEREÑA, J.-L. (1996). «Presse et pouvoir sous le Sexenio democrático 1868-1874», Aubert, Paul y Desvois, Jean-Michel (eds.). *Presse et pouvoir en Espagne 1868-1975*. Bordeaux-Madrid: Maison des Pays Ibériques-Casa de Velázquez (pp. 17-38).
- GUTIÉRREZ, C. A., CARRETERO-DIOS, H., WILLIS, G. B., y MORALES, M. M. (2018). «It's funny if the group says so»: Group norms moderate disparaging humor appreciation. *Humor: International Journal of Humor Research*, (3), 473.
- GUTIÉRREZ GAMERO, E. (1962). *Mis primeros ochenta años (Memorias)*. I. *Lo que me dejé en el tintero*, Madrid: Aguilar.
- GUTIÉRREZ JIMÉNEZ, M^a. E. (2015). «Introducción al número De la risa ilustrada a la sátira mediática. Discursos y prácticas del disenso en tiempos de crisis», *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, núm.12, p.17-25.
- (2017). Los modos de ver de *El Tío Clarín* (Sevilla, 1864). Una forma de popularizar lo político. *Historia social*, 89, pp. 3-30.
- (2018). La caída del Edén de *El Padre Adam* (Sevilla, 1868-1870) en los primeros años del Sexenio Democrático. La *posición de exilio* de Luis Mariani. *El Argonauta Español*, 15, pp. 1-27.
- (2020). «La mirada fronteriza. La prensa satírica ilustrada con caricaturas como expresión de una visión radical en el siglo XIX», *Historia y Comunicación Social*, 25, pp. 79-92.
- (2021). «La prensa satírica en el proceso de democratización del debate público. El dibujo de actualidad en los semanarios *El Tío Clarín* y *Le Charivari*». M.A. Orobon y E. Lafuente (coords.) (pp. 69-85).
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, R. y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, B. (2011). *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- (2016). «Imágenes de la prensa satírica decimonónica», en Beltrán Almería, L. (dir.). *Diálogos en la frontera: de la cultura popular a la cultura de masas en la era moderna*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (pp. 201-219).
- (2019). *Historia de la literatura ilustrada del siglo XIX*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- HABERMAS, J. (1994). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- HALLORAN, F. D. (2013). *Thomas Nast. The Father of Modern Political Cartoons*. The University of North Carolina Press.
- HAYWOOD, Ian (2020). *The Rise of Victorian caricature*. Palgrave Macmillan.
- HEINTZ, S., & RUCH, W. (2018). Can self-defeating humor make you happy? Cognitive interviews reveal the adaptive side of the self-defeating humor style. *Humor: International Journal of Humor Research*, (3), 451.

- HEMPELMANN, C. F., & Attardo, S. (2011). Resolutions and their incongruities: Further thoughts on logical mechanisms. *Humor: International Journal of Humor Research*, 24 (2), pp. 125-149.
- HIGUERAS CASTAÑEDA, E. (2016). *Con los Borbones, jamás. Biografía de Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895)*, Madrid: Marcial Pons.
- (2017). «Las Tertulias Progresistas: un modelo de sociabilidad política en el Sexenio Democrático (1868-1874)», *Investigaciones Históricas*, 27, pp. 8-39.
- (2018). «Las elecciones serán todo lo puras que pueden serlo en España. La corrupción electoral durante el reinado de Amadeo de Saboya, 1871-72», en B. de Riquer i Permanyer (et al.) (dirs.), *La corrupción política en la España Contemporánea. Un enfoque multidisciplinar*, Madrid: Marcial Pons, pp. 531-544.
- HILL, D. (1965). *Mr. Gillray. The Caricaturist. A biography with 147 Illustrations*. London: Phaidon Press.
- HOBBS, T. (1651 [2009]). *Leviatan. O la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*. Madrid: Alianza.
- HOBBSAWM, E. (1998). «Man and Woman. Images on the Left», *Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz*, London: Weidenfeld & Nicolson (pp. 94-112).
- HOYO APARICIO, A. (2007). *Economía y mercados de valores en la España contemporánea. La evolución de la Bolsa antes del big bang español, 1831-1988*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- HUGO, V. (1970). *Actes et paroles II pendant l'exil*, Œuvres complètes, París, Francia: Le club Français du Livre, T. XIV.
- HUIZINGA, J. (1938 [2007]). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- HUTCHEON, L. (1985). *Irony's edge. The theory and politics of Irony*. London: Routledge.
- HUTCHESON, F. (1725 [1973]). «Reflections upon laughter», en P. Kivy (ed.), *An inquiry concerning beauty, order, harmony, design*. The Hague: Martinus Nijhoff (pp. 102-119).
- JAGOE, C. (1998). «La misión de la mujer», en C. Jagoe, A. Blanco y C. Enríquez de Salamanca, (coords.). *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Icaria (pp. 21-54).
- (1998A). «LA ENSEÑANZA FEMENINA EN LA ESPAÑA DECIMONÓNICA», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Icaria (pp. 105-146).
- JAMESON, F. (1998 [1999]). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1936 [1986]). *La ironía*. Madrid: Taurus.
- JENKINS, R. (1994). *Subversive Laughter. The liberating power of comedy*. New York: Free Press.
- JOHNSON, P. (2010 [2012]). *Humoristas*. Barcelona: Ático de los Libros.

- JUNQUERA MATO, J. J. (2003). «Los Goya de la Quinta a Burdeos y vuelta», *Archivo Español de Arte*, vol.76, núm. 304, pp. 353-370.
- KERKHOFF, T, KROEZE R y WAGENAAR, P. (2013). «Corruption and the Rise of Modern Politics in Europe in the Eighteenth and Nineteenth Centuries», *Journal of Modern European Historia*, 11 (2013/1) pp.19-30.
- KERR, David S. (2000). *Caricature and French Political Culture 1830-1848. Charles Philippon and the Illustrated Press*. Oxford: Oxford University Press.
- KIERKEGAARD, S. (1841 [2000]). *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*. Madrid: Trotta.
- KIRSH, G. A., & Kuiper, N. A. (2003). Positive and negative aspects of sense of humor: Associations with the constructs of individualism and relatedness. *Humor: International Journal of Humor Research*, 16(1), 33-62.
- KOSELLECK, R. (1979 [1993]). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- KOTTHOFF, H. (2003). Responding to irony in different contexts: On cognition in conversation. *Journal of Pragmatics*, 35 (9), pp. 1387-1411.
- KUIPERS, G. (2001). *Good Humor, Bad Taste. A sociology of the Joke*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- La fuerza del humor. Revistas satíricas del siglo XIX. Catálogo de la Exposición* (2013). Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.
- LA PARRA LÓPEZ, E. y Casado Díaz, Á. (2013). *La Inquisición en España: Agonía y abolición*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- LA FUENTE Y ZAMALLOA, M. (1839). *Fray Gerundio. Periódico satírico de política y costumbres*, Madrid: Imprenta de Mellado, segunda edición, 15 volúmenes.
- LAGUNA PLATERO, A. (2003). «El poder de la imagen y la imagen del poder: la trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social». *RAE-IC: Revista Científica de Información y Comunicación* (1). 111-132.
- LAGUNA PLATERO, A. y MARTÍNEZ GALLEGO, F-A. (2015a). «Imaginaris femeninos a través de la prensa satírica: de Gil Blas a Don Quijote (1864-1902)». *RAE-IC: Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 2 (3). 49-63.
- (2015b). «Eduardo Sojo, el Quijote de la caricatura», *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, núm.. 12, pp. 111-134.
- (2016). *La Traca. La Transgressió com a norma*. Valencia: Universidad de Valencia.
- (2018). «La eclosión de la prensa satírica en España, 1868-1874», *El Argonauta español*, 15.
- (2018). «The satirical press and the struggle for cultural hegemony in Spain. A case study on La Traca, 1884-1938», *Culture & History Digital Journal*, vol. 8, núm. 1, pp. 183-194.

- LAGUNA PLATERO et al. (2020). *DON QUIJOTE (1884-1905 /1892-1903)*. SEMANARIO SATÍRICO DE AMBOS MUNDOS. BARCELONA, hacer Editorial.
- LAHIKAINEN, A. (2015). «Some species of contrasts»: British graphic satire, the French Revolution, and the humor of horror. *Humor: International Journal of Humor Research*, 28(1), pp. 93-117.
- LANDREVILLE, K. D. (2015). Satire as uncertain territory: Uncertainty expression in discussion about political satire, opinion, and news. *Humor: International Journal of Humor Research*, 28 (4), pp. 559-582.
- LANGLOIS, Claude (1988). *La caricature contre-revolutionnaire*. París: Presses du CNRS.
- LAPORTA, F. J. y ÁLVAREZ, S. (eds.) (1997), *La corrupción política*. Madrid: Alianza editorial.
- LAUREIRO, A. (2000). *The Ethics of Autobiography, Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- LEGUINA, J. [et. al.] (1988). *Un siglo de prensa satírica española [exposición], Teatro Albéniz, agosto 1988*. Consejería de Cultura, D. L.
- LETHÈVE, Jacques (1961). *La caricature et la presse sous la IIIe République*, París: Armand Colin.
- LEWIS, P., DAVIES, C., KUIPERS, G., MARTIN, R. A., ORING, E., y RASKIN, V. (2008). The muhammad cartoons and humor research: A collection of essays. *Humor: International Journal of Humor Research*, 21 (1), pp. 1-46.
- LIPOVETSKY, G. (1983 [1986]). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- LLERA RUIZ, J. A. (2003). «Una historia abreviada de la prensa satírica en España: desde «El Duende Crítico de Madrid» hasta «Gedeón»». *Estudios sobre el mensaje periodístico* (9), pp. 203-214.
- LÓPEZ RUBIO, J. (1983 [2003]). *La otra generación del 27. Discurso y cartas*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- LÓPEZ-CORDÓN, M. V. (1976). *La revolución de 1868 y la I República*, Madrid, España: Siglo veintiuno de editores.
- LYONS, M. (2012). *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editoras del Calderón.
- MAINARDI, P. (2017). *Another World. Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- MAMOLAR SÁNCHEZ, I. (2014). *Saber reírse. el humor desde la antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Liceus.
- MARTIN, R. A. (2007). «Personality approaches to the sense of humor», en R. A. Martin (ed.), *The psychology of humor. an interpretative approach*. California: Elsevier Academic Press (pp. 191-228).

- MARTIN NIÑO, J. (1972). *La Hacienda española y la Revolución de 1868*. Madrid: Ministerio de Hacienda, Instituto de Estudios Fiscales.
- MARTÍNEZ, C. (1990). *Al final del sendero*, Gijón: Silverio Cañada.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, F. (1812/ 1814). *Lo que puede un empleo. Comedia en dos actos, en prosa*. Madrid: Imprenta que fue de García.
- (1837). *Poesías de Francisco Martínez de la Rosa*. Madrid: Librería de Vicente Salva e Hijo.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, P. (1835). *Las Brujas en Zugarramurdi*. Burdeos: Cl. Dulac.
- (1836). *Una noche en el infierno vista entre sueños*. 2a ed. Burdeos: Imprenta de la Va. Laplace y Beaume [1a ed., 1834].
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. (dir.) (2001). *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons.
- MARTORELL LINARES, M. (2000). *El santo temor al déficit. Política y Hacienda en la Restauración*. Madrid: Alianza Editorial.
- MATEO GÓMEZ, I. (1979). *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid: CSIC.
- MATHERON, L. (1996). *Goya*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid / Mairie de Bordeaux [1a ed., 1858]
- MELÉNDEZ MALAVÉ, N. (2007). «Los inicios de la Prensa Satírica en Andalucía», *Revista Andalucía en la Historia*, 15, año V, pp. 62-68.
- MÉNDEZ PAGUILLO, J. C. (2017). «Caricaturas y revistas satíricas en la Sevilla del siglo XIX», *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, 9, pp. 1-36.
- MIGUEL GONZÁLEZ, R. (2007). *La Pasión Revolucionaria. Culturas políticas republicanas y movilización popular en la España del siglo XIX*, Madrid: CEPC.
- MIRAFLORES, Marqués de (1863). *Reseña histórico-crítica de la participación de los partidos en los sucesos políticos de España en el siglo XIX*. Madrid: Imprenta a cargo de D. A. Espinosa.
- MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- (2020). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- MOLINA, A. (2013). *Mujeres y hombres en la España ilustrada: identidad, género y visualidad*. Madrid: Cátedra.
- MOLINA APARICIO, F. (2005). *La tierra del martirio español. El País Vasco y España en el siglo del nacionalismo*. Madrid: CEPC.
- MONLAU, P. F. (1865). *Higiene del matrimonio o El libro de los casados: en el cual se dan las reglas e instrucciones necesarias para conservar la salud de los esposos, asegurar la paz conyugal y educar bien a la familia*. Garnier Hermanos.

- MONLLEÓ PERIS, R. (2001). «Republicanos contra monárquicos. Del enfrentamiento electoral y parlamentario a la insurrección federal de 1869», *Ayer*, 44, pp. 55-82.
- MONTES, Pedro Domingo (1868). *Historia de la Gloriosa revolución española en setiembre de 1868 con las biografías y retratos de los libertadores de la patria*. Madrid, Elizalde.
- MORALES MUÑOZ, Manuel (1999). *El Republicanismo malagueño en el siglo XIX: propaganda doctrinal, prácticas políticas y formas de sociabilidad*, Málaga: Asukaría Mediterránea.
- MORENO LUZÓN, J. (1999). «El clientelismo político. Historia de un concepto multidisciplinar», *Revista de Estudios Políticos* 105 (julio-sept. 1999) pp. 73-95.
- MORREALL, J. (1989). Enjoying incongruity. *Humor: International Journal of Humor Research*, 2 (1), pp. 1-18.
- (2004). Verbal humor without switching scripts and without non-bona fide communication. *Humor: International Journal of Humor Research*, 17 (4), pp. 393-400.
- MULKAY, M. J. (1988). *On humour: Its nature and its place in modern society*. Cambridge MA: Polity Press.
- MUÑOZ BORRÁS, A. M. y OROBON, M. A. (2021). «La Corona de España a Subasta: la cuestión de la búsqueda de un rey tras la Revolución de 1868», en *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830 – 1918)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza. (pp. 121-138)
- MURILLO CAPITÁN, E. y MURILLO SAN ROMÁ, M. L. (2015). *Las fábricas españolas de cerillas del siglo XIX y sus etiquetas*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- NIETO, A. (1968). «La Administración y el Derecho Administrativo durante el Gobierno Provisional de 1868-69», *Revista de Occidente*, núm. 67 (segunda época), pp. 64-92.
- NOEL, E. (2013). *Diario íntimo (Novela de la vida de un hombre)*, Córdoba: Editorial Berenice.
- NÚÑEZ DE ARENAS, M. (1933). «Impresos españoles publicados en Burdeos hasta 1850», *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, tomo 81, núm.2, pp. 456-497.
- OCTAVIO PICÓN, J. (1877-1878). *Apuntes para la historia de la caricatura*, *Revista de España*, t. LV, marzo-abril 1877, pp. 30-44, 227-244, 368-381; t. LVI, mayo-junio 1877, pp. 334-347; t. LVII, julio-agosto 1878, pp. 234-248; t. LX, enero-febrero 1878, pp. 75-91; t. LXI, marzo-abril 1878, pp. 498-510 y t. LXV, noviembre-diciembre de 1878, pp.486-500. [Se editó inmediatamente después como libro: Madrid, establecimiento tipográfico de J.C. Conde y C^a, 1878).
- OLLÉ ROMEU, J. M. (1994). *Les Bullangues de Barcelona durant la Primera Guerra Carlina (1835-1837)*. Vol.2. Tarragona: El Mèdol.

- OLLERO VALLÉS, J. L. (2006a). *Sagasta. De conspirador a gobernante*, Madrid: Marcial Pons.
- (2006b). «Tan cerca, tan lejos: Sagasta y los progresistas frente al republicanismo en el Sexenio Democrático», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V (Historia Contemporánea), núm. 18, pp. 91-106.
- ORING, E. (1995). Appropriate incongruities: Genuine and spurious. *Humor: International Journal of Humor Research*, 8(3), 229-236.
- OROBON, M. A. (2005). «Marianne y España: la identidad nacional en la Primera República española». *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, (13), pp. 79-98.
- (2006). «Humor gráfico y democracia: algunas calas en la caricatura política en el Sexenio Democrático». En Chapat, Marie-Claude y Pelille, Manuelle (coords.). *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo*. PILAR (presse, imprimés, lectura dans l'aire romane), Université Paris X-Nanterre, pp. 9-30.
- (2010). El cuerpo de la nación: alegorías y símbolos políticos en la España liberal (1808-1874). *Feminismo/s*, (16), pp. 39-64.
- (2012). «Alegorías y heroínas: usos políticos de la imagen femenina en el Sexenio Democrático». En: Marcos del Olmo, M.C. y Serrano García, R. (eds.). *Mujer y política en la España contemporánea (1868-1936)*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. 13-36.
- (2017). «Tomàs Padró, le chevalier au crayon ou la naissance d'un satiriste politique», *Hispanismes*, 1, pp. 282-301.
- (2018). «La carne de la política: ruptura democrática y simbología», *Ayer*, 112, pp. 73-98.
- (2019). «Vies de saints revisitées: aleyas satiriques pendant le Sexenio démocratique», en Carandell, Zoraida et alii. (eds.), *La construcción de la democracia en España (1868-2014)*. *Espacios, representaciones, agentes y proyectos*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris, pp. 65-76.
- (2020). «Del gorro frigio al petróleo: una semblanza simbólica del Sexenio Democrático». *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 55, pp. 1-22.
- (2021). «El arte de pret(h)erir. Símbolos, atributos y políticos en la caricatura española de la segunda mitad del siglo XIX», *Trayectorias satíricas (Carnets de l'ASCIGE)* 2, pp. 59-76.
- OROBON, M. A. y LAFUENTE, E. (coords.) (2021). *Hablar a los ojos: caricatura y vida política en España (1830-1918)*. Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- (2021). «Introducción. A vueltas con la caricatura política en España: raíces europeas y evolución histórica», en Orobón, M. A. y Lafuente, E. (coords.), *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza. (pp. 9-32)

- ORTEGA, M.-L. (ed.) (2004). *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina*. Madrid: Visor Libros.
- (2005). «Algunas noticias del editor madrileño Miguel Guijarro y de sus colaboraciones con Francisco Ortega», en J.-M. Desvois (coord.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo*. Homenaje a Jean-François Botrel, París, PILAR, pp. 151-163.
- (2015). «La “mala” lengua de la caricatura: la verdad en tiempos de crisis», *IC. Revista Científica de Información y Comunicación*, 12, pp. 81-108.
- PAAS-ZEIDLER, S. (intr.) (2001). *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. 4a ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- PALMER, J. (1987). «Taking humour seriously», en J. Palmer (ed.), *The logic of the absurd. on film and television comedy*. London: British Film Institute (pp. 19-38).
- PAN-MONTOJO, J. y PRO, J. (2016). Presentación: Culturas de Estado en la Península Ibérica, *Historia y Política*, 36, pp. 13-18.
- PANOFSKY, E. (1976). *Estudio sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1983). «Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento», en *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- PARDO BAZÁN, E. (1991 [1883]). *La Tribuna*. Madrid, España: Cátedra, 1991.
- PARLA-VERDADES, B. (1849). *Madrid al daguerrotipo: colección de cuadros políticos, morales, literarios y filosóficos*. Madrid: Imp. De L. García.
- PASCUAL SASTRE, I. (2020). «Teoría y práctica de la monarquía nacional y democrática. La Constitución de 1869 y su forma de gobierno», *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 55
- PASTOUREAU, M. (1998). *Les emblèmes de la France*, París: Éditions Bonneton.
- PAULSON, R. (1983). *Representations of Revolution (1789-1820)*. New Haven; London: Yale University Press.
- PELÁEZ MALAÓN, J. E. (1999). *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa valenciana del siglo XIX* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat de Valencia.
- PERALTA RUIZ, G. (2013). «¿Cómo se dibuja España? Representaciones de la idea de España en la prensa republicana ilustrada del siglo XIX», en P. Gabriel, J. Pomés y F. Fernández Gómez (eds.), «*España res publica*»: *nacionalización española e identidades en conflicto (siglos XIX y XX)*, Granada, Comares (pp. 49-56).
- (2020). «Josep Lluís Pellicer (1842-1901), entre Barcelona i Madrid», en Gabriel, Pere (coord.), *Republicans catalans del segle XIX: Espanya in ació a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (pp. 109-141).
- PERCEVAL, J. M. (2015). *El humor y sus límites. ¿De qué se ha reído la humanidad?* Madrid: Cátedra.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1909). «España trágica», *Episodios Nacionales*, Quinta serie, Revolución y Restauración, Madrid: ed. Destino, 2010.

- ([1910] 2007). *Amadeo I*, Madrid: Alianza.
- (1991). *Miau*, Madrid: Alianza.
- PERLMUTTER, D. D. (2002). On incongruities and logical inconsistencies in humor: The delicate balance. *Humor: International Journal of Humor Research*, 15 (2), pp. 155-168.
- PETRUCCI, A. (1993). Pratiche di scrittura e pratiche di lettura nell'Europa Moderna. Presentazione. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, 23 (2), pp. 375-384.
- (2002). *Prima lezione di paleografía*. Roma: Universale Laterza.
- (2013). *La escritura. Ideología y representación*. Traducido por María Beatriz Raffo y Ana Mosqueda. Buenos Aires: Ampersand.
- PEYROU, F. (2010). Los orígenes del federalismo en España: del liberalismo al republicanismo, 1808-1868. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V. Historia Contemporánea*, 22, pp. 257-278.
- (2014). «El Republicanismo. Las libertades del pueblo», en M^a. C. Romeo y M^a. Sierra (coords.). *La España liberal 1833-1874. Historia de las culturas políticas en España y América Latina*. Volumen II. Zaragoza: Marcial Pons y Prensas de la Universidad de Zaragoza (pp. 347-376).
- PI Y MARGALL, F. (1970). *El Reinado de Amadeo de Saboya y la República de 1873*. Madrid: Seminarios y Ediciones, S.A.
- PORTILLO VALDÉS, J. M. (2002). Estado. En J. Fernández Sebastián, y J. Francisco Fuentes (dir.), *Diccionario político y social del siglo XIX español* (pp. 295-302). Madrid: Alianza Editorial.
- ed. (2009). «Constitución», varios autores, en Javier Fernández Sebastián, dir., *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones, 1750-1850*, tomo I, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, pp. 305-422.
- PRIETO PRIETO, M. (1869). *La Asamblea Constituyente de 1869: biografías de todos los representantes de la nación*, t. I, Madrid, Imprenta de Tomás Rey, pp. 6-10.
- PRO, J. (2001). El Estado y la administración pública en la ciudad (1833-1936). En V. Pinto Crespo (coord.). *Madrid. Atlas histórico de la ciudad, 1850-1939* (pp. 270-299). Madrid: Fundación Caja Madrid / Editorial Lunwerg.
- (2016). El Estado grande de los moderados en la España del siglo XIX. *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, 36, 19-58.
- (2019). *La construcción del Estado en España. Una historia del siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial.
- PUELLES ROMERO, L. (2014). *Honoré Daumier. La risa republicana*. Madrid: Abada Editores.

- PUIG I LLAGOSTERA, J. (1868). *Cortar por lo sano. A los verdaderos amantes de la patria y el orden y a cuantos se interesan de buena fe por la causa pública*, Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez y Compañía.
- RABATÉ, C. (2007). *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- RADCLIFF, P. (1997). «La representación de la nación: el conflicto en torno a la identidad nacional y las prácticas simbólicas en la Segunda República», en M. Pérez Ledesma y R. Cruz (eds.), *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid, Alianza (pp. 305-325).
- (2004). *De la movilización a la Guerra Civil. Historia política y social de Gijón (1900-1937)*, Barcelona: Debate.
- RASKIN, V. (2008). *The Primer of Humor Research*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- RECLUS, E. (2007). *Impresiones de un viaje por España en tiempos de Revolución*, Logroño, Editorial Piedra de Rayo.
- REDONDO GONZÁLEZ, B. (2017). «Retratos des-compuestos: cinco peculiares caricaturas del Sexenio Democrático», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 39, pp. 155-190.
- (2021). «La calle al papel y el papel a las calles. Rastros del habla popular en la caricatura del Sexenio Revolucionario», *Trayectorias satíricas (Carnets de l'ASCIGE)*, 2, pp. 9-36.
- REGNAULT, E. (1841). *Les Français peints par eux-mêmes*. T. IV, París: L. Curmer.
- RENONCIAT, A. (1985). *La vie et l'œuvre de J. J. Grandville*. París: ACR.
- REYERO, C. (2010). *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*. Madrid, España: Siglo XXI de España Editores, S. A.
- (2011a). «Cambio y crisis en el uso de la imagen política del siglo xix en España. El papel de la alegoría, la historia y la realidad», en F. Iñesta Mena (coord.). *El arte en tiempos de cambio y crisis: y otros estudios sobre Extremadura*. Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, D. L. 27-52.
- (2011b). «Una señora de muy buen ver. La personificación de España como nación, 1812-1873», en Facundo Tomás, Isabel Justo y Sofía Barrón (coord.), *Miradas sobre España*, Barcelona, Anthropos, pp. 331-360.
- (2015). *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*. Madrid, Siglo XXI.
- (2017). «Kiss my ass o el poderoso en ridículo. El ataque visual a los símbolos del poder durante el régimen de 1837 en España», *Poder, contrapoder y sus representaciones. XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa y América (1750-1850)*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, p. 237-254.

- (2020). «Cuando el rey Francisco de Asís perdió el aura regia. Caricatura y vida cotidiana en el París del Segundo Imperio (1868-1870)», *Libros de la corte*, núm. 20, pp. 207-234.
- (2021). «Alegorías republicanas en Cataluña (1875-1909)», en M. A. Orobon, y E. Lafuente (coords.) (pp. 153-167).
- RICHARD, B. (2012 y ed. 2015). *Les emblèmes de la République*. París, Francia: CNRS Éditions.
- RICO Y AMAT, J. (1855). *Diccionario de los políticos ó verdadero sentido de las voces y frases más usuales entre los mismos*. Madrid: Imp. de F. Andrés y Compañía.
- RIDAURA CUMPLIDO, C. (2002). «La importancia social de la moda femenina burguesa a mediados del siglo XIX en Valencia». *Ars longa: cuadernos de arte*, (11), pp. 65-74.
- RIEGO, B. (2001). *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- (2004). «Visibilidades diferenciadas: usos sociales de las imágenes en la España Isabelina», en Ortega (ed.) (2004), pp. 57-76.
- RIEGO AMÉZAGA, B. (COORD.) (2010). *España en la tarjeta postal un siglo de imágenes*. Barcelona, Lunewerg.
- RIPA, C. ([1593] 1613). *Iconologia*. Siena: appresso gli heredi di M. Fiorini. Edición ilustrada.
- ROCA, Á. y ROCA VERNET, J. (2021). «Green Ribbons and Red Berets: Political Objects and Clothing in Spain (1808-1843)», en E. Fracia y C. Sorba (eds.), *Political objects in the age of Revolutions. Material Culture, National Identities, Political Practices*. Roma, Viella (pp. 61-96).
- ROCA, J., Ferrer, S. (1976). *Humor político en la España Contemporánea*, Madrid: ed. Cambio 16.
- RODRÍGUEZ RIVERO, M. (2021). «El triunfo de los ‘tabernarios’», *Babelia, El País*, , 8 de mayo pp. 14-15.
- RODRÍGUEZ SOLÍS, E. (1892-1893). *Historia del Partido republicano español*, Madrid: Imprenta de Fernando Cao y Domingo Val.
- (1931). *Memorias de un revolucionario*, Madrid: Editorial Plutarco.
- ROMÁN, C. A. (2017). *Prensa, política y cultura visual. EL MOSQUITO (1863-1893)*, Buenos Aires, Ediciones Ampersand.
- ROMEO MATEO, M^a. C. (1998). «Lenguaje y política del nuevo liberalismo: moderados y progresistas, 1834-1845», *Ayer*, 29, pp. 37-62.
- (2000). «La cultura política del progresismo: las utopías liberales, una herencia en discusión», *Berceo*, núm. 139, pp. 9-30.

- ROMEO MATEO, M^a. C. y SIERRA ALONSO, M^a (coords.) (2014). *Historia de las culturas políticas en España y América Latina* (vol. II), Madrid: Marcial Pons/Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ROMERO MAURA, J. (2012). *La rosa de fuego. El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, Barcelona: RBA.
- ROMERO, A. (2011). *El humor en la sociología posmoderna. Una perspectiva desde la sociología del conocimiento*. Madrid: Fundamentos.
- ROS VELASCO, J. (2016). Hans Blumenberg y el feminismo. *Anales Del Seminario De Historia De La Filosofía*, 33(1), pp. 285-303.
- ROTALE, Nicolás Santiago de (1825). *La España Vindicada o Baraja de Fulleros en la Época de la Revolución Española*. Londres: J. Ridgway.
- RUBÍ, G. y TOLEDANO, F. (2019), «La corrupción general del siglo. Palabras y discursos sobre la corrupción política en la España del siglo XIX», *Ayer*, 115 (2019/3), pp.131-157.
- RUBINELLI, Lucia (2020). *Constituent Power: A History*, Cambridge: Cambridge University Press.
- RUBIO CREMADES, E. (2003). «La publicación de *La Risa* en el contexto de la prensa satírica y festiva de la primera mitad del siglo XIX», en S. Montesa (ed.). *Literatura y periodismo: la prensa como espacio creativo: Congreso de Literatura Española Contemporánea (16º. 2002. Málaga)*. Málaga: Asociación para el Estudio, Difusión e Investigación de la Lengua y Literatura Españolas (pp. 93-115).
- RUIZ OTÍN, D. (1983). *Política y sociedad en el vocabulario de Larra*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- SALAS BOSCH, X. de (1979). «Sobre Antonio de Brugada y un posible retrato de Goya», *Goya: Revista de arte*, núms. 148-150, pp. 216-219.
- SÁNCHEZ, R. (2019). *Señoras fuera de casa. Mujeres del XIX: la conquista del espacio público*. Catarata.
- SÁNCHEZ COLLANTES, S. (2017). «La construcción simbólica del republicanismo español en el Sexenio Democrático», *Investigaciones Históricas. Época Moderna y Contemporánea*, 37: pp. 132-174.
- (2019). «Luchas simbólicas por el espacio público en el Sexenio Democrático: republicanos y monárquicos en las calles españolas, 1868-1874», *Crisol. Serie numérique*, núm. 5, pp. 203-219.
- SÁNCHEZ COLLANTES, S. y HIGUERAS CASTAÑEDA, E. (2020). «El pueblo en masa: el impulso republicano y radical a la movilización política del Sexenio Democrático», *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 55.
- SÁNCHEZ DE CASTRO, L. (1897). *Familia y sociedad: estudios de fisiología e higiene doméstica y social*. Imprenta de San Francisco de Sales.

- SÁNCHEZ GARCÍA, R. (2017). *Mediación y transferencias culturales en la España de Isabel II*. Madrid: Iberoamericana.
- SÁNCHEZ PÉREZ, A. (1872). «Cosas de por acá», *Jaque-Mate*, núm. 13, 13-10-1872, p. 1.
- SAPER, B. (1995). Joking in the context of political correctness. *Humor: International Journal of Humor Research*, 8 (1), pp. 65-76.
- SARTRE, J. P. (1948 [1984]). Retrato del antisemita. *Maj Shavot*, 23 (2), pp. 9-29.
- SCHOENTJES, P. (2001 [2003]). *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.
- SCHUTZ, C. E. (1977). *Political Humor: From Aristophanes to Sam Ervin*. Fairleigh: Dickinson University Press.
- SEM. (2012). *Los Borbones en pelota. Edición y estudio introductorio a cargo de Isabel Burdiel*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- SERRANO GARCÍA, R. (ed.) (2001). «El Sexenio Democrático», *Ayer*, 44.
- SERRANO Y LUJÁN, D. (1843). *Los periodistas asesinos o las víctimas de la libertad*. Madrid: Imprenta de Frossart y Compañía.
- SHAFTESBURY, A. C. (1708 [2017]). *Carta sobre el entusiasmo*. Madrid: Acantilado.
— (1709 [1995]). *Sensus communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*. Valencia: Pre-Textos.
- SIURANA, J. C. (2015). *Ética del humor. Fundamentos y aplicaciones de una nueva teoría ética*. Madrid: Plaza y Janés.
- SOLÀ I DACHS, L. (2005). *La caricatura política i social a Catalunya*, Barcelona, Dux Editorial.
- SPENCER, H. (1860 [1890]). «Fisiología de la risa», en H. Spencer (ed.), *Ética de las prisiones*. Madrid: La España Moderna (pp. 397-415).
- STALEY, R., & DERKS, P. (1995). Structural incongruity and humor appreciation. *Humor: International Journal of Humor Research*, 8(2), 97-134.
- SUÁREZ CORTINA, Manuel (2010). «El republicanismo como cultura política. La búsqueda de una identidad», en M. Pérez Ledesma y M^a. Sierra (eds.), *Culturas políticas: teoría e historia*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (pp. 263-311).
- SZIR, S. M. (coord.) (2016). *Ilustrar e Imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires (1830-1930)*. Buenos Aires: Ampersand.
- SZIR, S. M. (2017). «Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina. Migraciones y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX». *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos* [En línea].
- TEDDE DE LORCA, P. (2006). José Echegaray, economista. En F. Comín, P. Martín Aceña y R. Vallejo (eds.), *La Hacienda por sus ministros. La etapa liberal de 1845 a 1899*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 339-367.
— (2015). *EL BANCO DE ESPAÑA Y EL ESTADO LIBERAL (1847-1874)*. MADRID: BANCO DE ESPAÑA/GADIR EDITORIAL.

- THATCHER GIES, D. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge University Press.
- THÉRENTY, M.E. (2013). *La invención de la cultura mediática. Prensa, literatura y sociedad en Francia en el siglo XIX*. Edición y presentación de Laura Suárez de la Torre. México: Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora.
- TILLIER, B. (1997). *La républicature. La caricature politique en France, 1870-1914*, París, CNRS Éditions.
- (2005). *À la charge! La caricature en France de 1789 à 2000*. París: Les Éditions de l'Amateur.
- TORTELLA, G. (1995). *Los orígenes del capitalismo en España*. Madrid: Tecnos.
- TRENC, Eliseu (2008). «Tomàs Padró i la caricatura gràfica satírica a la premsa catalana a mitjan segle XIX», *Catalonia*, 1, pp. 1-7
- TRINQUIER, J. (2017). «Les animaux, caricatures de l'homme? Le cas exemplaire du singe», en HAL-SHS (Sciences de l'Homme et de la Société) [en línea].
- TSAKONA, V., & Diana, D. (2011). *Studies in Political Humor. In between Political Critique and Public Entertainment*. Amsterdam: John Benjamins.
- VALENZUELA, M. (2001-2002). Administración central y espacio urbano: aproximación a una Geografía Ministerial de Madrid. *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, 137-138, pp. 359-363.
- VALLE-INCLÁN, R. M. ([1927] 1976). *La Corte de los Milagros* (pról. José Bergamín), Madrid, Júcar.
- VAUCHELLE-HAQUET, A. (1985). *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France au temps de la première guerre carliste 1834-1849*. Aix-en-Provence: Université de Provence.
- (2006). «El filólogo Pedro Martínez López: un libelista liberal imaginativo». *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 5, pp.173-184.
- VAUTHIER, B. (ed.) (2022). *Benjamín Jarnés. La monja de las llagas*. Zaragoza, Prensa Universitarias.
- VEGA, J. (2016). *Pasado y tradición. La construcción visual del imaginario español del siglo XIX*, Madrid: Ediciones Polifemo.
- VENTOSA, Evaristo (1860). *La Regeneración de España*, Barcelona, Librería de Salvador Manero.
- VILCHES, J. (2001). *Emilio Castelar. La Patria y la República*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- *Progreso y libertad. El Partido Progresista en la revolución liberal española*. Madrid: Alianza Editorial.
- VILLENA ESPINOSA, Rafael (ed.) (2018). «Revisitar la Gloriosa», *Ayer*, 112.
- VOVELLE, Michel (1986). *La Revolution Française. Image et récit*. París: Éditions Messidor.

- VV. AA. (2011). *INFINITE JEST: CARICATURE AND SATIRE FROM LEONARDO TO LEVINE* [CAT. EXP.]. NUEVA YORK, Metropolitan Museum y Yale University Press.
- WARNKE, M., Fleckner, U. y Ziegler, H. (eds.) (2012). *Handbuch der politischen Ikonographie*. Munich, Beck, (2 vols.).
- ZAVALA ZAPATA, I.M. (1967). «La prensa exaltada en el trienio constitucional: «El Zurriago»», *Bulletin Hispanique*, tomo 69, núms.3-4, pp. 365-388.
- ZORRILLA, J. ([1843] 1919). *El puñal del godo. Drama en un acto*, en *La Novela Teatral*, núm. 148, Madrid.
- ZURITA ALDEGUER, R. (2009). «La representación política: entre el Estado y la Sociedad», en S. Calatayud, J. Millán y M^a. C. Romeo Mateo (coords.). *Estado y periferias en la España del siglo XIX: nuevos enfoques*. Valencia: Universitat de València (pp. 159-182).
- (2014). «El progresismo. Héroes e historia de la nación liberal», en M^a. C. Romeo Mateo y M^a. Sierra Alonso (coords.), *Historia de las culturas políticas en España y América Latina*, Madrid, Marcial Pons/Prensas Universitarias de Zaragoza, vol. II. (pp. 317-346).

ÍNDICE ICONO-ONOMÁSTICO

Alfonso de Borbón (futuro rey Alfonso XII)



Amadeo de Saboya



Asís de Borbón, Francisco de



Balaguer, Víctor



Barcia, Roque



Bismark, Otto von (Canciller)



Cánovas del Castillo, Antonio



Don Carlos de Borbón y Austria-Este (pretendiente a Carlos VII)



Carvajal, José de



Castelar, Emilio



Contreras, Juan (General)



Echegaray, José de



Espartero, Baldomero (General)



Figueras, Estanislao



Figuerola, Laureano



González Bravo, Luis



Isabel II



Martínez Campos, Arsenio
(General)



Martos, Cristino



Montpensier, Duque de
(Antonio Orleans)



Napoleón III



Nocedal, Cándido



Olózaga, Salustiano de



Pavía, Manuel (General)



Pi y Margall, Francisco



Posada Herrera, José



Prim, Juan (General)



Rivero, Nicolás María



Romero Ortiz, Antonio



Ruiz Zorrilla, Manuel



Sagasta, Práxedes-Mateo



Salmerón y Alonso, Nicolás



Serrano (General; Duque de la Torre)



Silvela, Manuel



Suñer y Capdevilla, Francisco



Topete, Juan Bautista (Almirante)



*Este libro se acabó de imprimir
el día 17 de marzo de 2022,
festividad de San Patricio.*

*Nacido hacia el año 385 y
vendido como esclavo
a la edad de 16 años
en Irlanda del Norte.*

*Cuando recobró la libertad
se hizo célebre por el lenguaje sencillo con el
que se dirigía al pueblo para explicarle los
misterios de la religión cristiana. Así, para
enseñar la Santísima Trinidad empleó como
medio didáctico un símbolo tradicional de la
cultura celta: el trébol de tres hojas (seamróg).*



Marzo 2022



colección



Este libro propone al lector una nueva mirada a la historia de España desde la caricatura política, su iconografía y sus símbolos. Con el fin de visualizar nuestra historia contemporánea, junto al uso de diversas fuentes escritas, ofrece más de 300 imágenes originales, muchas de ellas inéditas o de muy difícil acceso al lector. Esta rica cultura visual, testimonio vivo del reinado de Isabel II, la revolución de 1868 o la I República (1873), se difundió por numerosas vías, desde las publicaciones periódicas, aleluyas, fotomontajes, naipes... hasta las etiquetas de cajas de cerillas que se popularizaron entonces. El discurso dibujado en todos esos soportes, y sus autores materiales, los caricaturistas, los periodistas, los editores, impresores, litógrafos, etc. nos aportan muchas claves para conocer mejor cómo se fueron conformando y modificando los imaginarios sociales de la España contemporánea. Adicionalmente, el lector encontrará en esta obra numerosos códigos QR que le permitirán contemplar con todo detalle muchas de las imágenes, cuyos originales se publicaron en formatos de gran tamaño, así como obtenerlas en alta resolución en el portal web de la editorial de la Universidad de Cantabria.



Calidad en Edición Académica

Academic Publishing Quality



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA



ISBN 978-84-17888-85-5 21€



www.editorial.unican.es

THEMA: JP, AFF, NH, 1DSE, 3MN