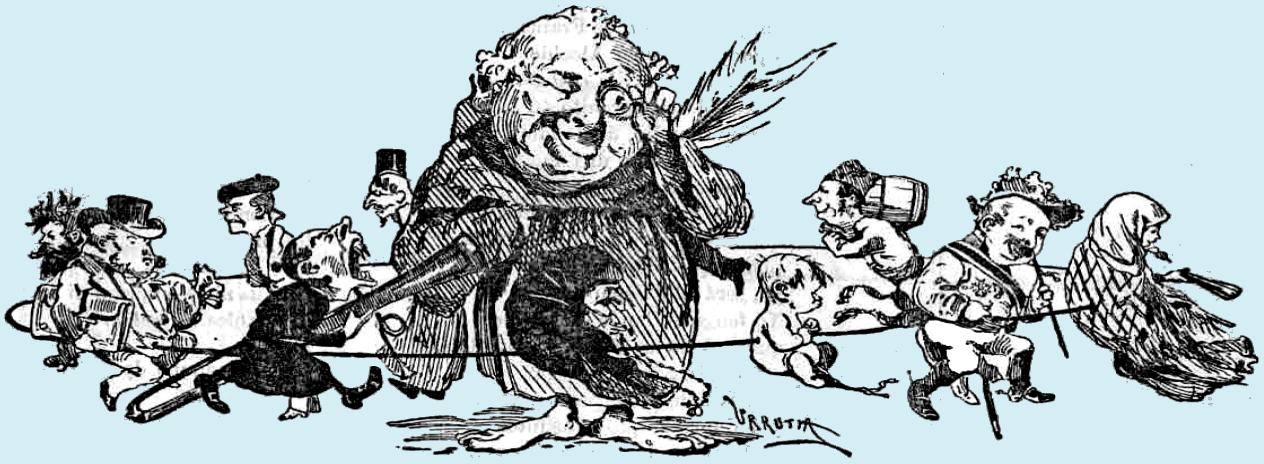
TRAYECTORIAS SATÍRICAS

Carnets de l'ASCIGE, 2

2021



Trayectorias Satíricas

Carnets de l'ASCIGE, 2

Coordonné par

Aliénor ASSELOT (Université Sorbonne Nouvelle)
Sarah JAMMES (Université Sorbonne Nouvelle)
Isabelle MORNAT (Université Gustave Eiffel)

Comité de lecture

Cecilio ALONSO (UNED-Valencia)
Laurent BARIDON (Université Lumière Lyon 2 - LARHRA UMR 5190)
Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)
Miguel Ángel GAMONAL TORRES (Universidad de Granada)
María Eugenia GUTIÉRREZ JIMÉNEZ (Proyecto *Historia Crítica del Periodismo Andaluz*, HICPAN, US-1253132, Universidad de Sevilla)
Antonio LAGUNA PLATERO (Universitat de València)
Francesc A. MARTÍNEZ GALLEGO (Universitat de València)

Atelier sur le Satirique, la Caricature et l'Illustration Graphique en Espagne
Publications en ligne du Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine
CREC-EA 2292

ISSN : 1773-0023

Illustration de couverture : en-tête de *Fray Verás*, 18-I-1879, Biblioteca Nacional de España

Table des matières

Comité éditorial de l'ASCIGE, Introduction……...……p. 5

Comité editorial de ASCIGE, Introducción…….....p. 7

Blanca REDONDO GONZÁLEZ
La calle al papel y el papel a las calles. Rastros del habla popular en la caricatura política del Sexenio revolucionario…….....p. 9

Isabelle MORNAT
Le détournement des degrés des âges et de l'aleluya dans la caricature espagnole (1868-1884)…….....p. 37

Marie-Angèle OROBON
El arte de pret(h)erir. Símbolos, atributos y políticos en la caricatura española de la segunda mitad del siglo XIX……...p. 59

Frédéric GRACIA MARIN, Eva LAFUENTE
La caricatura cubana en pie de guerra: la circulación de imágenes de la guerra franco-alemana durante la Guerra de los Diez Años (1870-1871)……...……..…p. 77

Lara CAMPOS PÉREZ
Las Aleluyas de la Segunda República. Último periodo de auge de un género verbo-visual de larga tradición……...…...…p. 100

Introduction

Comité éditorial de l'ASCIGE

Le deuxième numéro de la revue *Trayectorias satíricas* rassemble les études présentées lors de la journée d'études « Circulation des symboles, emblèmes et allégories dans les caricatures, du Sexenio à la Seconde République » du groupe ASCIGE (Centre de Recherche sur l'Espagne contemporaine XVIII^e^-XXI^e^ siècles, CREC, EA 2292) de l'Université Sorbonne Nouvelle qui s'est tenue le 16 novembre 2019.

Après un premier numéro qui visait à analyser trois titres représentatifs de la presse satirique illustrée dans l'Espagne du XIX^e^ siècle, le présent volume réunit cinq contributions qui abordent les spécificités du langage de la caricature politique dans le monde hispanique, du *Trienio esparterista* (1840-1843) à la Seconde République espagnole. Avec ce deuxième numéro, le groupe ASCIGE reste fidèle à ses ambitions initiales qui croisent l'étude du pouvoir du langage caricatural et les modalités discursives de la satire dans la presse périodique du XIX^e^ siècle, et élargit son champ spatio-temporel avec des articles qui se penchent sur le XX^e^ siècle ou la presse cubaine. Il s'agit de mettre en valeur les réseaux informatifs et visuels tissant les dispositifs qui configurent, diffusent et popularisent les codes culturels usités dans les caricatures.

Comme le soulignent Laurent Baridon et Martial Guédron dans *L'art et l'histoire de la caricature*, le langage des caricaturistes s'est internationalisé tout au long du XIX^e^ siècle. En commentant le rôle de Charles Philipon dans la caricature française entre 1830 et 1860, ils rappellent que les caricaturistes utilisaient un large éventail de ressources pour construire leurs attaques : expressions populaires, argot, paroles de chansons, images populaires et iconographie chrétienne (Laurent Baridon et Martial Guédron, 2009, p. 151). Les deux premières contributions du volume mettent en lumière ce savoir-faire caricatural, internationalisé dans ses dispositifs, actualisé dans ses contenus nationaux.

L'étude de Blanca Redondo, « La calle al papel y el papel a las calles. Rastros del habla popular en la caricatura política del Sexenio revolucionario », analyse le transfert littéral de figures rhétoriques populaires – expressions ou proverbes – au dessin et les symboles qui en dérivent dans les œuvres des caricaturistes du Sexenio. L'article d'Isabelle Mornat, « Le détournement des degrés des âges et de l'aleluya dans la caricature espagnole (1868-1884) », s'intéresse au détournement de deux types d'images populaires dans la caricature politique républicaine espagnole, le degré des âges et l'aleluya, pratiqué surtout au début de la Restauration. A travers l'examen de plusieurs exemples, il étudie la nature de ces détournements dans la caricature *ad hominem* d'une classe politique qui a émergé après la Révolution de septembre.

L'essor de la caricature politique espagnole se produit en effet au moment où émerge une classe politique stable, dont certains membres marquent de manière décisive la seconde moitié du XIX^e^ siècle par la longévité de leur carrière politique, au-delà des contingences des modèles étatiques et des formes de gouvernement. Avec le Sexenio démocratique (1868-1874), période de splendeur de la presse satirique illustrée (Laguna Platero, 2018), apparaissent les figures politiques les plus significatives, caricaturées par des professionnels qui illustrent de nombreux titres, aux credo politiques parfois opposés, en contournant ou en intégrant à leurs pratiques une censure dont le périmètre

fluctue. Le contexte favorable à la caricature est donc marqué par le développement de la presse d'opinion et par la personnalisation de la vie politique. Un tel contexte est reflété dans l'étude « El arte de pret(he)rir. Símbolos, atributos y personajes políticos en la caricatura de la segunda mitad del siglo XIX » de Marie-Angèle Orobon, qui explique en détail un procédé rhétorique de la caricature à la fin du XIXe siècle fondé sur la paralipse graphique. Elle montre comment les attributs identificatoires en sont venus à remplacer l'identité même des politiciens caricaturés dans un processus de phagocytation. L'art de prétériter, c'est-à-dire d'omettre, est devenu une modalité particulière de la caricature en tant que destruction de l'adversaire, par sa négation ou son anéantissement.

Les deux dernières contributions ouvrent des perspectives sur la circulation des modalités de la caricature dans l'espace et dans le temps. Dans « La caricatura cubana en pie de guerra : la circulación de imágenes de la guerra franco-alemana durante la Guerra de los Diez Años (1870-1871) », Frédéric Gracia Marin et Eva Lafuente analysent l'iconographie de la guerre franco-allemande à travers les journaux satiriques illustrés cubains *El Moro Muza* et *Juan Palomo* dans les années 1870-1871, alors que l'île de Cuba vivait sa première guerre d'indépendance. Ils analysent le rôle de l'intericonicité et le récit de la guerre de 1870 comme stratégies pour dénoncer l'insurrection et la révolution comme praxis politique dans deux revues espagnolistes. Ainsi, le langage caricatural se fonde tout au long du XIXe siècle sur des phénomènes d'hybridations et d'intericonicités qui parviennent à créer des réseaux esthétiques au sein de la presse satirique espagnole des deux côtés de l'Atlantique. Enfin, dans « Las Aleluyas de la Segunda República. Último periodo de auge de un género verbo-visual de larga tradición », Lara Campos Pérez analyse l'utilisation des aleluyas pendant la Seconde République espagnole, un genre partiellement récupéré après une période d'essor dans le troisième quart du XIXe siècle et transformé en fonction des exigences de la vie politique des années 30.

Les cinq articles de ce volume rendent compte, pour la deuxième fois, de la fécondité de l'étude de cette « petite presse », de sa fonction de médiation dans la société et de l'ampleur de son potentiel critique. Étudier le substrat qui donne naissance aux caricatures à un moment donné souligne en même temps l'efficacité de ces dernières, et illustre la façon dont une image peut aussi être entendue comme une « stratégie », une « modalité d'intervention ou de participation », selon l'expression de Mathilde Arrivé (2015), dans la vie politique d'un pays.

ARRIVÉ, Mathilde, 2015, « L'intelligence des images - l'intericonicité, enjeux et méthode », *E-rea* [En ligne], 13.1 |, http://journals.openedition.org/erea/4620
BARIDON, Laurent et GUÉDRON Martial, 2009, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod.
LAGUNA PLATERO, Antonio et MARTÍNEZ GALLEGO et Francesc-Andreu, 2018, « La eclosión de la prensa satírica en España (1868-1874) », *El Argonauta español* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 30 septembre 2018, consulté le 12 juin 2020. URL : http://journals.openedition.org/argonauta/3077.

Introducción

Comité editorial de ASCIGE

El segundo número de la revista *Trayectorias satíricas* recoge los estudios presentados durante la jornada "Circulación de símbolos, emblemas y alegorías en las caricaturas del Sexenio a la II República" del grupo ASCIGE (Centre de Recherche sur l'Espagne contemporaine XVIII[e]-XXI[e] siècles, CREC, EA 2292) de la Universidad Sorbonne Nouvelle, celebrada el 16 de noviembre de 2019. Después de un primer número que apuntaba a analizar el perfil de tres títulos representativos de la prensa satírica ilustrada en la España del siglo XIX, el presente volumen agrupa cinco contribuciones que abordan las especificidades del lenguaje caricaturesco político en el mundo hispánico, desde el Trienio esparterista (1840-1843) hasta la II República española.

Con esta segunda publicación, el grupo ASCIGE sigue fiel a sus ambiciones originales que aúnan el estudio de la potencia del lenguaje caricaturesco y las modalidades discursivas de la sátira en la prensa periódica del siglo XIX, y amplía su abanico espaciotemporal con artículos que se adentran en el siglo XX o en la prensa cubana. El enfoque parte de redes informativas y visuales, las cuales tejen los dispositivos que configuran, difunden y popularizan los códigos culturales que vertebran las caricaturas.

Como lo subrayan Laurent Baridon y Martial Guédron en *L'art et l'histoire de la caricature*, el lenguaje de los caricaturistas se internacionaliza a lo largo del siglo XIX. Al destacar el papel de Charles Philipon para la caricatura francesa entre 1830 y 1860, recuerdan que los caricaturistas plasmaban sus ataques gracias a una amplia gama de recursos: expresiones populares, argot, letra de canciones, imagen popular o iconografía cristiana (Laurent Baridon y Martial Guédron, 2009, p. 151). Las dos primeras contribuciones del volumen destacan en especial este saber hacer caricaturesco, internacionalizado en sus dispositivos, actualizado en sus contenidos nacionales.

El estudio de Blanca Redondo, "La calle al papel y el papel a las calles. Rastros del habla popular en la caricatura política del Sexenio revolucionario", analiza el traslado literal de figuras retóricas populares –modismos o refranes– al dibujo y los símbolos originados a partir de las mismas practicado por los caricaturistas del Sexenio. El artículo de Isabelle Mornat, "Le détournement des degrés des âges et de l'aleluya dans la caricature espagnole (1868-1884)", se centra en el desvío de dos tipos de imágenes populares en la caricatura política republicana española, la escala de la vida y la aleluya, practicadas especialmente al inicio de la Restauración. A través del examen de varios ejemplos, caracteriza la naturaleza de estos desvíos utilizados en la caricatura *ad hominem* de una clase política que surgió tras la Revolución de septiembre.

El auge de la caricatura política española se produjo en efecto mientras se asentaba una clase política estable de la que algunos miembros marcaron decisivamente la segunda mitad del siglo XIX por la longevidad de su carrera política, más allá de las contingencias de los modelos de Estado y formas de gobierno. Con el Sexenio democrático (1868-1874), periodo de esplendor de la prensa satírica ilustrada (Laguna Platero, 2018), surgen las figuras políticas más significativas retratadas por caricaturistas profesionales que

ilustran múltiples títulos, a veces de signo político contrario, contorneando o desviando una censura de límites cambiantes. El contexto propicio para la caricatura viene así marcado por el desarrollo de la prensa de opinión y la personalización de la vida política. Tal contexto viene reflejado por el estudio "El arte de pret(he)rir. Símbolos, atributos y personajes políticos en la caricatura de la segunda mitad del siglo XIX" de Marie-Angèle Orobon que explica detalladamente un recurso de la retórica caricaturesca de finales del siglo XIX fundamentado en la paralipsis gráfica. Muestra cómo los atributos identificadores llegaron a sustituir la propia identidad de los políticos caricaturizados en un proceso de fagocitación. El arte de preterir, o sea de omitir, se convirtió en una modalidad peculiar de la caricatura en tanto que destrucción del adversario, por su negación o aniquilación.

Las dos últimas contribuciones abren perspectivas sobre la circulación de las modalidades caricaturescas en el espacio y en el tiempo. En "La caricatura cubana en pie de guerra: la circulación de imágenes de la guerra franco-alemana durante la Guerra de los Diez Años (1870-1871)", Frédéric Gracia Marin y Eva Lafuente analizan la iconografía de la guerra franco-alemana en los satíricos cubanos *El Moro Muza* y *Juan Palomo* en los años 1870-1871, mientras Cuba vivía su primera guerra de independencia. Analizan el papel de la intericonicidad y del relato de la guerra de 1870 como estrategias para denunciar la insurrección y la revolución como praxis política y su realización en Cuba desde el españolismo cubano reflejado en ambas revistas. Así se observa cómo el lenguaje caricaturesco estriba a lo largo de los años del siglo XIX en fenómenos de hibridaciones e intericonicidades que consiguen crear redes estéticas en la prensa satírica española de ambos lados del Atlántico. Por fin, en "Las Aleluyas de la Segunda República. Último periodo de auge de un género verbo-visual de larga tradición", Lara Campos Pérez analiza el uso que durante la Segunda República se hizo de las aleluyas, un género parcialmente recuperado de su periodo de mayor uso en el tercer cuarto del siglo XIX y transformado de acuerdo con las exigencias de la vida política de los años 30.

Los cinco artículos de este volumen dan cuenta, por segunda vez, de la fecundidad del estudio de la llamada "petite presse", de su función mediadora en la sociedad, y de la amplitud de su potencial crítico. Estudiar el entramado del que nacen las caricaturas en un momento dado subraya al mismo tiempo su eficacia, e ilustra cómo una imagen puede también ser entendida como una "estrategia", una "modalidad de intervención o de participación", según dice Mathilde Arrivé (2015), en la vida política de un país.

ARRIVÉ, Mathilde, 2015, "L'intelligence des images - l'intericonicité, enjeux et méthode", *E-rea* [En ligne], 13.1 |, http://journals.openedition.org/erea/4620
BARIDON, Laurent y GUÉDRON, Martial, 2009, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod.
LAGUNA PLATERO, Antonio y MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc-Andreu, 2018, "La eclosión de la prensa satírica en España (1868-1874)", *El Argonauta español* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 30 septembre 2018, consulté le 12 juin 2020. URL : http://journals.openedition.org/argonauta/3077.

La calle al papel y el papel a las calles. Rastros del habla popular en la caricatura política del Sexenio revolucionario

Blanca REDONDO GONZÁLEZ
Universidad Complutense de Madrid
brgonzalez@ucm.es

Resumen
Los artistas plásticos han acudido tradicionalmente al habla popular para transformarla en imagen. Los caricaturistas de la prensa satírica del Sexenio revolucionario, a los que se limita este estudio, hicieron lo propio en sus dibujos. Favorecidos por la recién estrenada libertad de imprenta, a través de citas a refranes y a modismos, protagonistas de las siguientes líneas, contribuyeron a enriquecer el vocabulario del género y crearon símbolos propios. Puede que la particularidad de remitir a un fondo oral, común a todas las capas socioculturales, no fuese una trivialidad si tenemos en cuenta dos factores: la reciente promulgación del sufragio universal masculino y la enorme difusión, y por tanto visibilidad, de la caricatura.

Abstract
From the street to the paper and the paper to the streets. Traces of popular speech in the political caricature of the Revolutionary Sexenio.

Visual artists have traditionally resorted to popular speech to transform it into an image. Satirical press cartoonists of the revolutionary Sexenio, to whom this study is limited, did the same in their drawings. Favored by the recently released freedom of the press, through quotes to sayings and idioms, which are featured in the following lines, they contributed to enriching the vocabulary of the genre and creating their own symbols. Perhaps the particularity of referring to an oral background, common to all sociocultural layers, was not a triviality if we take into account two factors: the recent enactment of universal male suffrage and the enormous diffusion, and therefore visibility, of caricature.

Palabras clave
Caricatura política, Sexenio revolucionario, cultura popular, refranes, modismos.

Keywords
Political caricature, Revolutionary Sexenio, popular culture, sayings, idioms.

El popular lenguaje de la caricatura

Fue en el Sexenio revolucionario (1868-1874), gracias a la libertad de imprenta, cuando la caricatura *de prensa* comenzó a adquirir un papel fundamental y llegó a tener, dentro de los numerosísimos semanarios satíricos en los que se publicaba, identidad propia[1]. Su existencia dejó de estar subordinada a un texto; si ilustraba algo era la visión que sus creadores tenían de la actualidad política[2].

La Carcajada, uno de estos semanarios satíricos, publicado en Barcelona, incluía en uno de sus números un artículo titulado "Alegorías", que, además de describir y explicar la caricatura del día, decía lo siguiente:

> Es alegoría, segun respetable definicion de la Academia "figura ó composición que emplean los pintores y escultores para representar una idea abstracta ó espiritualizar ciertos actos de la vida humana, á fin de que su contemplación obre mas poderosa y enérgicamente en el ánimo de los espectadores." […] fruta ha sido siempre muy sabrosa para el pueblo en todas las épocas y naciones, pero digámoslo todo, ha costado cara a mas de algun inocente prójimo confeccionador de ideas abstractas, como le llamaria la Academia.
>
> ¡Presta tanto la alegoría!…
>
> Una marmita, por ejemplo, representa una situacion.
>
> Una cruz, una bajeza.
>
> Una calabaza, la cabeza de un progresista.
>
> Una casa de orates, una nacion que fué la primera entre todas las del mundo.
>
> Una cueva de bandoleros, una secretaría.
>
> Una faja, un nuevo dogal para el pueblo.
>
> Un baston con borlas, una porra.
>
> Un sable… un ponton para los redactores de periodicos en oposicion.
>
> Y así podríamos ir enumerando sin agotarlos, los recursos y bellezas de la charada alegórica hasta el dia del juicio final por la tarde. Libertad, para confusion y mengua de gobernadores de los pueblos que, como los de España, en todo tiempo han contribuido á que la pobre chica [España] enflaqueciera y de puro llevada y traida, perdiera con las carnes hasta el humor. […] Respecto á lo restante de la alegoría que hoy presentamos, no admite pero […] ("Alegorías", 15-VI-1872, p. 1).

Podría ilustrarse cada una de las alegorías que se enumeran con al menos una caricatura publicada: naturalmente, se están evocando imágenes que le son familiares al lector para ejemplificar la explicación. Pero para haber llegado a este punto en que

[1] Valeriano Bozal recalcaba la labor del dibujante Francisco Ortego en *Gil Blas*, pues fue quien logró la autonomía para la caricatura en el medio y un mayor protagonismo dentro de la publicación (Bozal, 1979, p. 102). *Gil Blas* nació en 1864 y el año siguiente lo hacía otro semanario satírico, *El Fisgón*, del que el artista madrileño fue director y editor responsable. Este rol es el que permite hablar ya no de independencia, sino de preeminencia del dibujo (Ortega, 2004, p. 209).

[2] Para simplificar este artículo, y a falta de datos por el momento para demostrar su veracidad, a partir de aquí vamos a identificar al caricaturista como creador de las caricaturas, aunque esto no tenga que ser del todo cierto. Jaume Capdevila cuenta cómo eran las reuniones semanales de la redacción de *L'Esquella de la Torratxa,* ya en tiempos de Antoni López i Benturas, hijo de Inocenci López Bernagossi. Esto es, a principios del siglo XX. Uno de los puntos que se decidían eran las frases que acompañarían a la caricatura de la semana, a partir de las cuales los caricaturistas tenían que hacer el dibujo. Añade que algunos dibujantes se las ingeniaban solos para acometer sus dibujos y que otros tenían que pedir inspiración externa. Aunque esto ocurriese en una fecha bastante posterior al Sexenio, no sería de extrañar que viniese ocurriendo así desde antes (2014, p. 100 y 101).

emisor y receptor comparten el mismo lenguaje simbólico, los caricaturistas, estos "confeccionadores de ideas abstractas", fueron los que a través de sus dibujos sumergieron al público en el lenguaje de la caricatura política (Ortega, 2004, p. 205).

Este aprendizaje también implicaba familiarizar al público con los rostros de las personalidades que irían apareciendo en los dibujos: "el gobernante de turno fue dado a conocer por primera vez a una gran parte de la sociedad española a través de un lenguaje muy especial: el dibujo deforme" (Laguna Platero, 2003, p. 117).

En este sentido, los caricaturistas ejercieron como mediadores entre la política y el público, a modo de intérpretes satíricos de la realidad. Lo que venimos a destacar en este estudio es cómo, en virtud de este papel, acudían y adaptaban el acervo popular oral, el "fondo oral" (Ortega, 2015, p. 85), para transmitir su mensaje gráfico:

> [E]l periódico satírico se convierte en uno de los principales medios que traduce a los individuos, en las formas e imágenes que le son más propias y cercanas, las abstracciones que pueblan los lenguajes políticos. Incluso va más allá, llegando a proporcionar una iconografía que adorar (Laguna Platero y Martínez Gallego, 2015, p. 52).

Este ejercicio de trasladar el habla a la imagen en cualquier caso no era novedoso. Marie-Linda Ortega, en su estudio sobre lo que denominó "ilustraciones de fenómenos lingüísticos", ya entroncaba estas representaciones con la tradición pictórica y ponía el ejemplo de *Los proverbios flamencos* de Brueghel el Viejo, aunque puntualizaba que había sido en el siglo XIX cuando más se habían desarrollado (2003, p. 91 y 92). Este artículo, denominado "Al pie de la letra: Francisco Ortego dibuja la lengua", está centrado en la actividad del dibujante Francisco Ortego y muestra diversos ejercicios con los que el artista estaría plasmando gráficamente[3] estos fenómenos lingüísticos, en los que la lengua se vuelve dibujo y viceversa. Uno de estos juegos consiste en la plasmación al pie de la letra de modismos: "Ortego apunta el sentido propio caído en el olvido, mediante la figuración ha rasgado paradójicamente el velo del sentido figurado" (2003, p. 95).

Este será nuestro punto de partida, pues vamos a fijar nuestra atención en la visita de los caricaturistas del Sexenio a figuras retóricas populares –modismos o refranes– para trasladarlas al dibujo. Nuestra modesta aportación será diferenciar, por un lado, casos de caricaturas que ilustran estas formas y, por otro, ejemplos de símbolos originados *a partir* de ellas. Tomaremos para ilustrar nuestro estudio dibujos extraídos de la prensa satírica barcelonesa y madrileña firmados con las iniciales *Aº Wº* de Tomás Padró, con el apellido de Ortego, el de Pellicer, el de Perea (Daniel), el de Sojo –antes de que adoptase el seudónimo *Demócrito*– o, simplemente, no firmados; algo, por cierto, más usual en los títulos barceloneses.

Antes de adentrarnos en este análisis que proponemos, merece la pena que nos detengamos, aunque sea brevemente, en algunos aspectos materiales que contribuyen a entender las circunstancias que albergaron estos juegos caricaturales.

[3] La autora incide también en la definición de la palabra *gráfico* que da el Diccionario de la Real Academia, "un modo de hablar que expone las cosas con la misma claridad que si estuvieran dibujadas", un aspecto que autores de la época destacaban de las expresiones populares sobre las que escribían (Ortega, 2003, p. 92).

La caricatura del Sexenio: metáforas de alta difusión

El valor que se le concedió a la caricatura vino dado por su éxito como producto y por su función política, función que pudo desempeñar en España a consecuencia de la Septembrina. Esta revolución estalló en septiembre de 1868 e Isabel II de Borbón fue destronada tras un cuarto de siglo de reinado efectivo. Comenzó entonces el Sexenio revolucionario o democrático. Un Gobierno provisional se colocó al frente del Estado y decretó la libertad de imprenta[4] y el sufragio universal masculino[5], fijados en una nueva constitución con fecha de 6 de junio de 1869. Esta nueva libertad amparó la publicación de multitud de semanarios satíricos, que fueron el soporte principal de las caricaturas y, a su vez, de idearios políticos. Ahora que todos los varones mayores de 25 años podían votar[6], en un tiempo en que no existían las campañas políticas como las conocemos hoy (Fernández García, 2003, p. 80 y 81), estos periódicos podían llegar a convertirse en un artefacto político muy influyente. Las caricaturas cuentan con la ventaja de ser muy llamativas, aspecto que se potenció ubicándolas en lugares destacados dentro de las publicaciones o con el uso de brillantes colores. Esto era conjugado con una amplia difusión.

Para comprender la importancia de estos dos elementos, atractivo y alta difusión, hemos de tener muy presente el elevadísimo nivel de analfabetismo en el que estaba sumido todo el país. En 1860, un 75,52% de la población era analfabeta y aún en 1877 el porcentaje era del 72,01% (Martínez Martín, 1991, p. 57). Es decir, la imagen, la caricatura para nuestro particular, adquiere un papel muy significativo. Es por ello por lo que además tendremos que pensar en un público mayoritariamente espectador (lector-espectador). Cosa también sabida por los artífices de los semanarios satíricos.

Acudimos de nuevo a *La Carcajada,* que reproducía en junio de 1872, en plena guerra carlista (la tercera), el texto de una hoja volandera titulada *Ya es hora,* que circulaba por la Ciudad Condal, lamentándose por las caricaturas de los monjes soldados que luchaban en el bando carlista:

> Todas las personas decentes ven, con pena, lo que pasa en esta ciudad que se llama civilizada y lo es:
> Es ya fastidioso ver en manos de los niños de las escuelas, en manos de los obreros de nuestros talleres, en manos de los frecuentadores de garitos, y de los frecuentadores de casas de bebida, un sin número de caricaturas que ponen el mas vil y repugnante ridículo á los ministros de Dios […]. ¿Qué culpa tiene la respetable clase de sacerdotes católicos, si unos pocos de su clase se han metido á soldados? […] ¿Es digna de caricatura la persona que ausilia[7] y consuela al moribundo, en nuestras casas?… Basta…, Basta……. "Parece que ya es hora" ("Parece…", 15-VI-1872, p. 1).

Con toda intención, *La Carcajada* presentaba en este número una lámina en el formato habitual de la publicación –a doble página y a color– protagonizada por el rey de los carlistas, Carlos VII (o Carlos María de Borbón o duque de Madrid o, en la prensa

[4] Se suprimía asimismo el Juzgado Especial de Imprenta. Véase "Decreto estableciendo la libertad de imprenta y dictando disposiciones respecto de los delitos comunes cometidos por medio de la imprenta", *Gaceta de Madrid,* nº298 (24-X-1868), p. 2 y 3.
[5] "Decreto sobre el ejercicio del sufragio universal", *Gaceta de Madrid*, nº 315 (10-XI-1868), p. 3-7.
[6] Esto es, entre un 25% y un 29% de la población en los años del Sexenio (Arnabat Mata, 2019, p. 324).
[7] Todas las citas y títulos incluidos en estas líneas se reproducen tal cual aparecen en las fuentes originales.

satírica, el Niño Terso o el Terso), y dos religiosos armados y furibundos. El dibujo estaba bautizado con un título sin ambages: "El absolutismo".

Ahora volvamos al suelto que hemos citado al principio. ¿Qué razones tenían sus indignados autores para sacarlo a la luz? Es evidente que pretendían guardar la buena imagen del clero, literalmente deformada en caricaturas como la de "El absolutismo". Sin embargo, el motivo que subyace es limitar la potencia que tenían estos dibujos y su amplia –y *fastidiosa*– difusión. Se mencionan escuelas, talleres, garitos y casas de bebida, o sea, entornos en los que podían visionarse las caricaturas libremente, con un solo ejemplar que pasaba de mano en mano. A este respecto, Josep Maria Cadena saca a colación un dibujo de Pellicer ambientado en un café de pueblo en el que un trabajador, un proletario, lee un ejemplar de *La Campana de Gracia* a un grupo de compañeros que se juntan a su alrededor (1995, p. 43)[8]. Por si esto fuera poco, en los escaparates de las librerías también se exhibían las llamativas láminas. De ello es testigo, por ejemplo, el tercer número del madrileño *El Noventa y Tres*, que bajo la caricatura del ejemplar incluía la siguiente nota: "El boceto de esta caricatura ha sido retirado del *escaparate de una librería* por órden amistosa de un señor ministro" (5-XII-1870). *La Carcajada*, por su parte, se hacía eco de una reseña de *El Diario de Tarragona* sobre una de sus vistosas láminas: "El número 5 de LA CARCAJADA contiene una picante y burlesca caricatura de actualidad. El público se para, mira y comenta la chispeante gracia del dibujante *ante las librerías* en las que está espuesta dicha caricatura" ("Sonrisas", 1872, p. 4)[9]. En definitiva, los miembros del clero en el caso de la caricatura de "El absolutismo", pero también todo personaje o grupo ideológico, era susceptible de ser ridiculizado y de ser contemplado de denigrante guisa por cualquiera, no solo por los compradores del periódico.

Otra cuestión muy distinta es si el mensaje pretendido por estas caricaturas era más o menos asimilado por el público. En la caricatura, como ha ocurrido desde siempre en las artes visuales, el símbolo, la alegoría y la metáfora cumplen una función esencial; pero en el particular del género caricatural, se convierten además en herramienta principal con dos objetivos. Uno es la deformación que le es propia al género, incluso por encima de la clásica exageración de los rasgos físicos de los personajes. El otro, escamotear la censura que sobrevolaba las cabeceras satíricas: "se realizaban sutiles piruetas o triples saltos mortales para no hacer referencia directa a la realidad a la que querían aludir" (Capdevila, 2014, p. 70)[10].

Es en este punto en el que entran en escena recursos como el de adaptar al dibujo el habla popular. Vamos entonces a proceder a ilustrar, primeramente, las caricaturas que desarrollaban modismos y refranes en lo que hemos denominado como *caricaturas paremiológicas,* y, después, los *símbolos* a los que aquellos dieron lugar.

Resultaría muy complicado separar la sátira política de los acontecimientos que inspiraron a sus creadores para nuestro análisis. No obstante, dejaremos de lado la sucesión cronológica, el relato histórico ilustrado: si la caricatura había logrado independizarse de la palabra, no seremos nosotros quienes la volvamos a someter. El

[8] Consúltese el artículo de Laguna Platero y Martínez Gallego (2018, p. 11).
[9] Los resaltes son nuestros.
[10] "[…] es realtzen subtils piruetes o triples salts mortals per no fer referència directa a la realitat que volen al·udir". Aunque esta ilustrativa frase se refiere a *La Campana de Gracia,* bien puede servir para el general de la prensa satírica.

texto estará al servicio del dibujo para tratar de explicar lo que ocurre en cada escena, de manera independiente.

Caricaturas paremiológicas

Entre estas caricaturas mostramos tanto plasmaciones literales de expresiones y refranes como la aplicación de estos, a modo de glosa, a los dibujos. En el primer caso los caricaturistas escenifican una metáfora cuyo significado ya conoce el público, de modo que lo que han de hacer es "simplemente" incluir sus propios actores. Este procedimiento es parecido al que les podían ofrecer las referencias literarias, históricas, religiosas o artísticas conocidas por el público. Reproducían episodios o personajes de las mismas; reales o ficticias, estas escenas forman parte de una narración de la que ya se conoce su principio y, sobre todo, su final. El dibujante tan solo tiene que cambiar a los protagonistas originales por personajes del momento para así lograr una metáfora de la actualidad política.

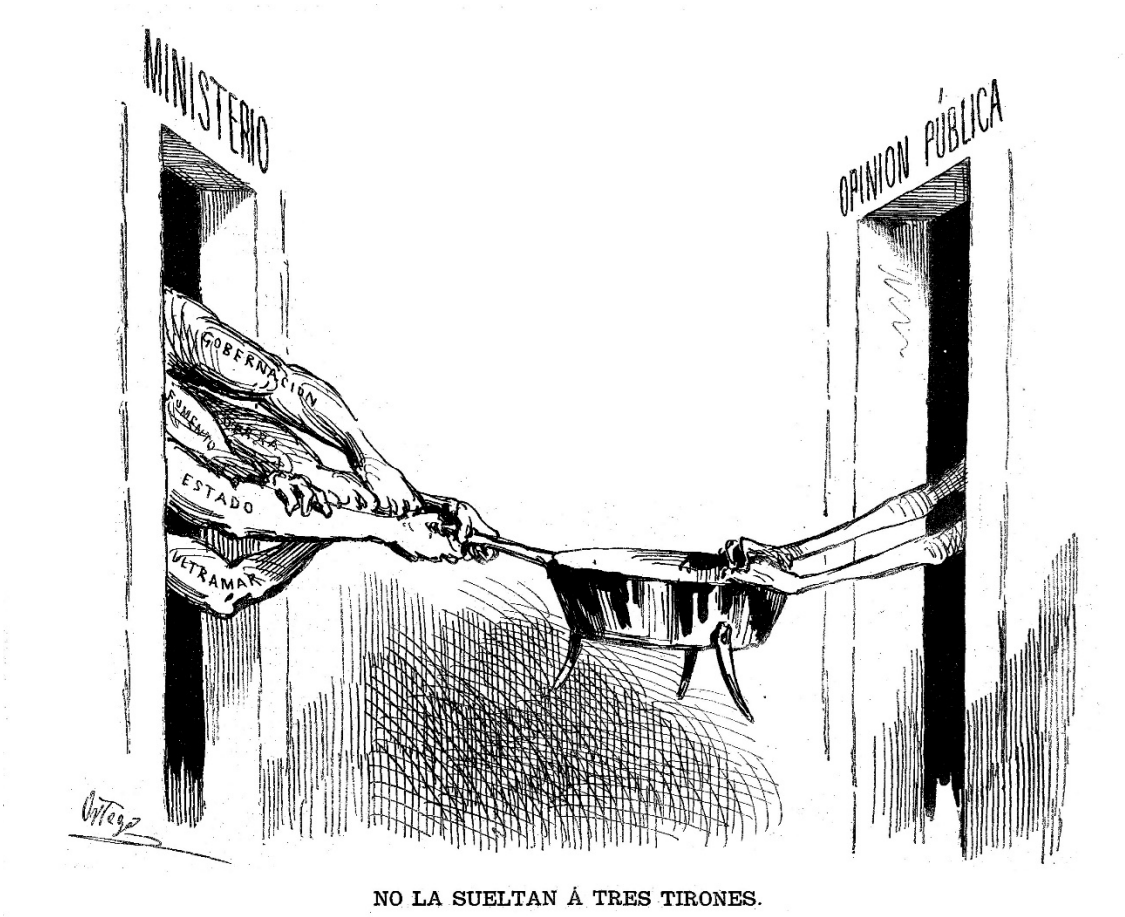
a. Modismos

"La sartén por el mango", aparte de una expresión, era el título de un dibujo de Francisco Ortego para *Gil Blas* (15-XII-1870). En la viñeta, Juan Prim, entonces jefe de Gobierno, ataviado con uniforme militar y ros (su atuendo característico en la caricatura), sostiene una sartén. De su interior surge un diminuto Amadeo de Saboya, el nuevo monarca que había traído el propio espadón de Reus para ocupar el trono (llegó a Madrid el 2 de enero de 1871). Después de que Isabel II fuese expulsada, y a pesar de ello, se terminó estableciendo la monarquía como forma de gobierno[11]. Pero ya desde principios de 1869 había comenzado la búsqueda de un rey por las cortes europeas, y de todos los pretendientes, el príncipe italiano, hijo de Víctor Manuel, resultó el ganador.

Junto a Prim, en la caricatura, hay un personaje irritado[12], y en la parte inferior se reproduce un diálogo entre ambos: "—¿Piensa Vd. tenerla [la sartén] mucho tiempo así, D. Juan? / —Todo el que me dejen. / —Pues ¡mucho ojo!". La expresión ha sido dibujada literalmente y está afianzada por el encabezamiento del dibujo. En este sentido, resulta más sutil otra viñeta referida a la misma expresión, también de Ortego y para el mismo semanario: "No la sueltan á tres tirones" (fig. 1). Muestra dos ventanas en un patio. De una brota un manojo de brazos musculosos, esto es, los ministerios que formaban el Ejecutivo, cogiendo una sartén por el mango. Por la otra ventana asoma un par de brazos enclenques que la agarran por el otro extremo: es la opinión pública:

[11] Se recogía en el artículo 33 de la Constitución del 69.

[12] Aún no hemos identificado de quién se trata. Guiándonos por su físico, podríamos pensar en Pascual Madoz, cosa poco probable. Sobre todo porque había fallecido justo tres días antes de la publicación de este número, el 12 de diciembre, pero también porque si bien el anciano político progresista había sido partidario de elevar a Baldomero Espartero como rey, presidió parte de la comisión que acompañaba a Amadeo en su traslado a Madrid, como relataba *Gil Blas* ("Cabos sueltos", 1870, p. 4). Es decir, no era contrario a su candidatura. También existe similitud entre el dibujo y el senador por Guadalajara Manuel del Vado Calvo, pero no parece que fuese un personaje tan relevante como para protagonizar una caricatura de *Gil Blas*.



NO LA SUELTAN Á TRES TIRONES.

Fig. 1: *Gil Blas,* nº 381 (29-VI-1871), p. 3
Biblioteca Nacional de España

En estos momentos, el Gobierno, formado por la coalición de tres partidos (Partido Progresista, Partido Demócrata y Unión Liberal), estaba atravesando una crisis y algunos de los ministros quisieron dimitir, pero esta decisión dependía del monarca, quien "respondió á los ministros que no queria otro gobierno que el designado por la opinión pública"[13]. Con este dibujo Ortego cuestiona el poder de la opinión pública, entendiendo que la verdadera es republicana[14], y no la que considera Amadeo en su mensaje.

"No se lo esperaba don Práxedes" (fig. 2). Con este título, Josep Lluís Pellicer retrataba a Práxedes M. Sagasta con el acostumbrado y desmesurado tupé y con un bulto en la nariz, un forúnculo con la cara de Juan Bautista Topete. Este último, miembro de la Unión Liberal, se había convertido en un molesto grano para Sagasta desde que el rey Amadeo le exigiese que su formación, el Partido Progresista, se fusionase con los unionistas. El monarca quería reducir a dos las grandes fuerzas políticas para que pudiesen alternarse, y limitar así las posibilidades de acceder al Ejecutivo a formaciones que no le eran nada favorables: republicanos, carlistas y alfonsinos (estos eran los que esperaban la llegada de Alfonso, vástago de Isabel, o lo que es lo mismo, la restauración

[13] Así quedaba señalado en el mismo número *Gil Blas* (Gil Blas, 1871, p. 3).
[14] "[…] la opinión pública va a ser invocada por los periódicos republicanos como expresión del antimonarquismo del país" (Capellán de Miguel, 2010, p. 50).

de los Borbones).

Fig. 2: *Gil Blas,* nº 3, 4ª época, 21-I-1872, p. 3
Biblioteca Nacional de España

Siguiendo con protuberancias, el 26 de abril de 1872, al comenzar la tercera guerra carlista –que se prolongaría hasta octubre de 1876–, la portada de la barcelonesa *La Campana de Gracia* publicaba "Resultados de las últimas lluvias"[15], de Padró[16]. Carlos María de Borbón, convertido en un árbol malencarado, deja caer unas monedas sobre las setas que crecen a su sombra. Estas son en realidad carlistas, sus súbditos. El autor,

[15] "Resultats de las últimas pluijas".
[16] Cuenta Cadena que en la elaboración de *La Campana*… eran el editor, Inocencio López, y el director, Josep Roca, los que buscaban el motivo de las caricaturas que iban a publicarse (1995, p. 47).

aprovechando la forma de la identificativa boina o requeté[17] afirma entre líneas que los carlistas crecen como setas. Y volvió a hacerlo en septiembre del año siguiente en *La Flaca,* que fue la primera de las publicaciones satíricas en color[18] (fig. 3). En una de las viñetas que componen "Política interior", con el pie "Abundante cosecha se nos prepara", ofrece un campo plagado de estas recalcitrantes setas, aprovechando además la fecha otoñal de este número del semanario. Y retomó el artista esta metáfora otra vez en "Metamórfosis", una viñeta de la lámina "Croquis del teatro de la guerra", publicada en *El Lío* (21-III-1874).

Fig. 3: *La Flaca,* nº 82, 2ª época, 18-IX-1873, p. 3
Biblioteca Nacional de España

Algo más de un mes después, *El Cañón Krupp,* semanario barcelonés dedicado en exclusiva a "hacer á los carlistas una guerra implacable y sin cuartel" (La Redacción,

[17] Después de comentar la trascendencia del gorro frigio (que más adelante saldrá a nuestro encuentro) como atributo del republicanismo, asociado al devenir histórico francés, Javier Maestrojuán añade "el tocado parece prestarse a una fácil interpretación y la prensa satírica ofrece en los años de la guerra singulares metonimias, confiriendo a la boina carlista un valor simbólico" (2009, p. 189).

[18] Según Salvador Bori, había sido Tomás Padró el que "introdujo el sistema de medias tintas gracias a la mezcla de colores" (1945, p. 20).

1874, p. 1), lucía en portada una caricatura del rey de los carlistas (14-V-1874), también de Padró. "A pesar de abandonarle los suyos –se lee en la parte inferior de la litografía– permanece el Terso clavado en su sitio durante los últimos combates". En efecto, un clavo en cada pie lo mantienen fijo sobre un monte, y desde allí contempla y azuza a los lejanos soldados carlistas con sotana. Las tropas del pretendiente estaban desmoralizadas desde que el 2 de mayo el ejército liberal recuperase Bilbao.

Acompañando la caricatura "Castañas" (fig. 4), del barcelonés *Robinson,* aparecían estos versos:

> Que ellos las tuesten
> y tú del fuego
> listo las saques
> no nos dá miedo
> Pero ¡ojo! Emilio,
> no coman ellos,
> haz que las coma
> tambien el pueblo.

En el centro de la escena está Emilio Castelar, a quien se dirige el poema. Caracterizado como una alegoría de la República, con cuerpo femenino[19], está acompañado por un gallo, símbolo de esta forma de gobierno. Saca las castañas de un fuego callejero mientras se las comen aquellos contra los que advierten los versos, Topete, Serrano y Sagasta. Este último espera, agazapado, las castañas que van cayendo al suelo. Hacía un mes escaso que Castelar había sido nombrado presidente de la República –proclamada en febrero de 1873– con el apoyo de Cristino Martos, que es la castañera en la viñeta. Para *Robinson,* defensor del político malagueño, "[d]os manchas asquerosas empañan el brillo de la República española. La insurreccion carlista y la cantonal[20]" ("Mosáico", 1873, p. 2). Con esta viñeta de portada el semanario pedía al presidente limpiar aquellos dos frentes y no perder el rumbo, "haz que las coma / tambien el pueblo".

[19] Esta personificación con la cabeza de Castelar está obviamente alterada. Fueron habituales las alegorías femeninas – muchas de largo recorrido en las artes visuales –, por ejemplo, de España, de la Libertad, de la Prensa, de la Revolución… "[…] la marginalidad de la mujer real en los dibujos contribuirá a forjar una visión de la política exclusivamente masculina. La mujer puede representar con su cuerpo los ideales políticos de los republicanos precisamente porque está fuera de la política. La única que de una manera especial está implicada, la reina [Isabel II] y por extensión la monarquía, no escapará a la deformidad de la caricatura". (Laguna Platero y Martínez Gallego, 2015, p. 54).

[20] Los republicanos denominados "intransigentes" buscaban una república federal que se constituyese de abajo a arriba. Es decir, formar cantones federales sin la necesidad del permiso previo de las Cortes. Actuaron a través de una insurrección que tuvo como foco más potente Cartagena, que se autoproclamó cantón el 12 de julio de 1873.

Fig. 4: *Robinson,* nº 3, 30-X-1873, p. 1
Hemeroteca Municipal de Madrid

b. Refranes

Don Diego de Noche, semanario madrileño dedicado sobre todo a la crítica teatral –en el que colaboraban "Ortego y Gustavo"[21]–, publicaba "Bufos Arderius", de Ortego (13-IX-1868). Este encabezamiento se completa en la parte inferior del dibujo con "Cría cuervos y te sacarán los ojos". Está protagonizado por la estatua de una mujer que sostiene un periódico junto a un tórculo (símbolo de la imprenta), pues es una alegoría de la Prensa, a la que unos cuervos le están sacando los ojos. Francisco Arderius, el introductor en España de los bufos (un tipo de pieza teatral musical ligera de origen francés), representó *El misterio del Parnaso,* de Larra, donde la prensa y la crítica teatral quedan muy malparadas. Entendemos que, puesto que habían sido los propios periodistas, y en concreto Eusebio Blasco (redactor, entre otros, de *Gil Blas),* los que habían favorecido el éxito de Arderius en sus comienzos, la prensa madrileña, incluido el *Don Diego…,* se revolvería tras el estreno en el teatro del Circo.

Además de las anteriores transposiciones literales, este mismo ejemplo corvino nos sirve para hacer notar que los autores también elaboraban caricaturas que incluían estos refranes y expresiones como encabezamiento o como pie, aunque cumpliendo solamente la función de apostilla. Fue uno de los caricaturistas habituales de *La Flaca* (cuyo nombre desconocemos) el que denominó una de sus cromolitografías "Cria cuervos y te sacarán los ojos" (14-VIII-1869). En ella, Manuel Ruiz Zorrilla, en aquel momento ministro de Gracia y Justicia (investido "de Gracia sin Justicia" en la caricatura), entrega numerosas sacas de dinero a unos curas que lucen bordado en sus ropas: "C-VII", aludiendo al soberano de los carlistas. Se está acusando al político, además de dedicar un presupuesto muy alto a la Iglesia, de patrocinar la causa carlista. Y aún reaparece el mismo refrán, y de nuevo de mano de Ortego (fig. 5). Antonio de Orleans, el duque de Montpensier, llora en lo alto de una torre en medio del mar.

[21] Jesús Rubio Jiménez y Javier Urbina estudiaron con detalle los dibujos que este Gustavo realizó para el *Don Diego…,* cuestionando que se tratase de Gustavo Bécquer: "De ser Gustavo Adolfo Bécquer […] caería por tierra la creencia que viene sosteniendo la crítica de que cuando estalló la revolución de septiembre se retiró con su hermano a Toledo o incluso otra que afirma que salió de España con la reina" (2011, p. 160).

Montpensier había sido exiliado a Mahón, al castillo de Mola concretamente, por no haber jurado fidelidad a Amadeo[22]. Al pie de la escena se lee: "¡Así le han puesto los hijos de la revolucion! / ¡Cria cuervos!…", ya que la orden de exilio fue firmada por el Gobierno (por Francisco Serrano, ministro de Guerra). Al fin y al cabo, este Ejecutivo estaba en el poder en parte gracias al duque, que contribuyó a financiar la Revolución del 68[23].

Fig. 5: *Gil Blas,* nº 347, 2-III-1871, p. 3
Biblioteca Nacional de España

Ciertamente, estas dos caricaturas podían haberse publicado sin el refrán, pero este las enriquece, tienen más gracia y, sobre todo, más intención; es tan oportuno como ha de serlo en el lenguaje hablado o escrito. Claro que los textos complementarios son una constante en el género de la caricatura, y su pertinencia habla mucho del ingenio de los caricaturistas, que tuvieron en los comentarios de Goya de sus dibujos y estampas el mejor y el más lúcido modelo. Veamos otros dos ejemplos:

"En todas partes cuecen habas", de Daniel Perea (*Gil Blas,* 6-IX-1868), lejos de mostrar una escena gastronómica, consiste en un grupo de personas en torno a un anciano que, sosteniendo un ejemplar de *La Linterna*[24]*,* declara: "Hijos míos, este periódico es muy bueno, no solo porque está bien escrito, sino porque pone furiosos á los vecinos del márgen". Siendo *La Linterna* un periódico antirrevolucionario (Checa Godoy, 2016, p. 2), al contrario que *Gil Blas,* vendría a decir la imagen que el carácter injurioso que se le achacaba[25] no era solo suyo.

[22] Aparte del duque de Aosta, Montpensier había sido también pretendiente al trono. Ahí habría que buscar la negativa de Antonio de Orleans, que además renunció a su cargo de capitán general. Se le exigió el traslado a Mahón con fecha de 16 de febrero de 1871 (*Documentos…,* 1871, p. 8).
[23] El mismo Francisco Serrano había aceptado para este fin tres millones de reales del duque (Fernández Albéndiz, 1997, p. 66).
[24] Fue este un periódico madrileño que inició su andadura en agosto de 1868 ("Cabos sueltos", 1868, p. 4).
[25] En el mismo número, sin ir más lejos, respondía la redacción a un suscriptor que se quejaba de los reproches que el periódico había publicado contra el periodista católico José María Carulla y contra el moderado José Selgas, creador del periódico satírico *El Padre Cobos*. No podemos dejar de reproducir parte de la respuesta de *Gil Blas:* "no

Justo un año después de que se proclamara la Primera República, *Nav* dibujaba para el republicano y anticarlista (y por ello también anticlerical) *Robinson,* una caricatura: "El once de febrero en Barcelona / De aquellos polvos nacieron estos lodos" (12-II-1874). Está dividida en dos viñetas, un antes, 1873, y un después, 1874. En la primera, una comitiva de hombres con gorro frigio, cantando alegremente, ondea una bandera con la inscripción "Viva la Republica". La segunda viñeta muestra la fachada de una iglesia cuya puerta está flanqueada por dos monjas recaudando fondos: "Lo más notable, aunque no lo más nuevo, que ha ocurrido en la reapertura de las *profanadas* iglesias –daba cuenta el semanario–, ha sido profanarlas de nuevo poniendo á las puertas de las mismas sendos cepillos para recoger dinero" ("Mosáico", 1874a, p. 2). Destacan en la escena los sombreros de copa alusivos a la condición burguesa de los dos caballeros que los ostentan –uno de los cuales acude al oficio– y sobre todo el grupo de tres curas que permanece frente al templo. Tan animosos conversan que no reparan en que un perro está orinando sobre la sotana de uno de ellos. Este ejemplar del *Robinson* (como el anterior) fue recogido por las autoridades ("Mosáico", 1874b, p. 2), presumiblemente debido a la caricatura. En efecto, en un año mucho habían cambiado las circunstancias. Tras el golpe de Estado de Manuel Pavía, en enero de 1874, la experiencia republicana concluyó y el Gobierno central pasó a manos de Serrano. Con su dictadura preparaba el terreno para la restauración de los Borbones, que llegaría al año siguiente.

Símbolos del Sexenio

Si las anteriores eran caricaturas regidas, implícita o explícitamente, por recursos orales, lo que vamos a tratar a partir de aquí son símbolos aislados, fruto todos ellos de la plasmación literal al dibujo de un elemento significativo de modismos o formas de hablar de aquella época (y aún de ahora). Todas estas formas simbólicas se fueron repitiendo, en mayor o menor medida, y pasaron a formar parte del imaginario de la caricatura y, por tanto, de su lenguaje. Esto no implica necesariamente que permaneciesen en el tiempo; su fecha de caducidad venía dada normalmente por la vigencia de la situación, del acontecimiento o del personaje que las invocaba.

a. La ley del embudo

La Carcajada publicaba una lámina titulada "Sufragio universal" (12-IV-1872) una semana después de que se celebraran las elecciones que le dieron la Jefatura de Gobierno a Sagasta. En una de las viñetas, el nuevo presidente está caracterizado como un trilero. "En cuanto al juego de cubiletes –comentaba el semanario–, parece estar diciendo: 'Caballeros y caballeras. Ahora verán Vds de qué manera en un distrito donde ha habido mil electores (pongo por caso) aparece que se han dado dos mil al Gobierno y seiscientos á las oposiciones'" ("Exposiciones", 1872, p. 1). Este tahúr de tupé tiene preparados otros artilugios: medallas, fusiles, una jaula, una porra y, lo que nos interesa ahora, un embudo con la palabra "ley" escrita. Y es que dice la ley del embudo que "lo estrecho para otros y lo ancho para uno". Así, en el número naissance

es simplemente el deseo de herir susceptibilidades, ni de poner en caricatura personas determinadas lo que me obliga en algunos casos á citar á Pepe Selgas y Carulla. […] sigo de buena fé y con deseo constante la senda que desde el principio me he trazado; y créame Vd., en el fondo de toda chanza, en el fondo mismo de lo que más personal y ligero parezca, hay siempre –ó procuro yo que haya– algo de verdad, algo sério, conforme con lo que en mi concepto seria conveniente y es necesario para nuestro país" ("Una carta…", 1868, p. 3 y 4).

del 18 de abril, el político riojano, ya con los correspondientes traje y corbata, preside una procesión subido a un embudo gigante con la inscripción "sufragio universal" (fig. 6).

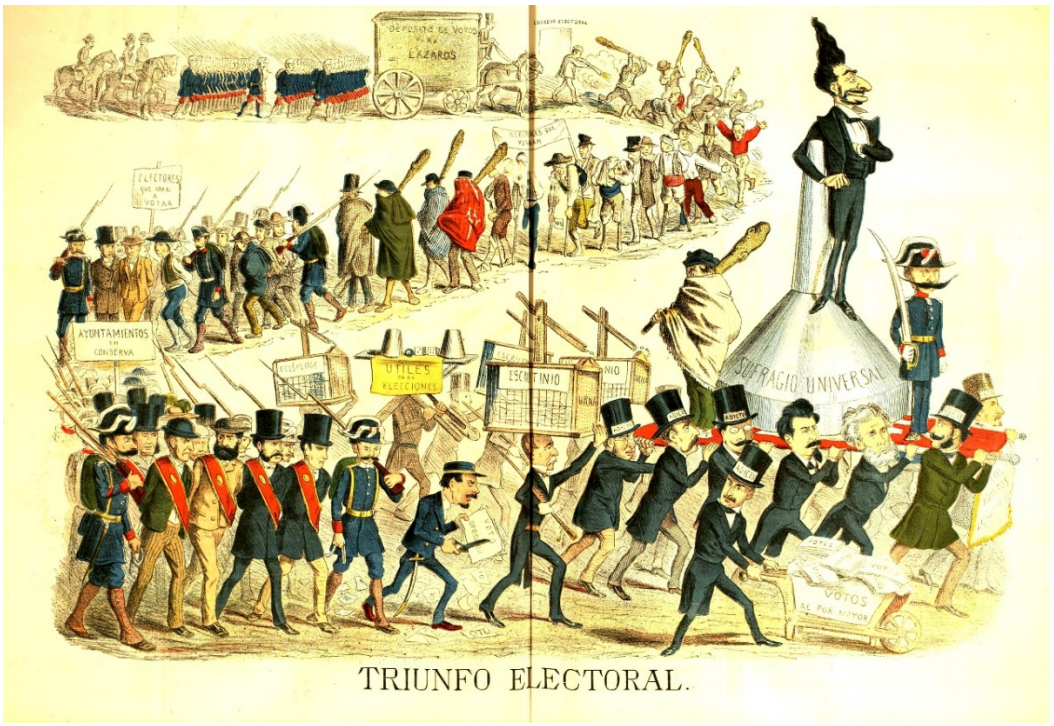


Fig. 6: *La Carcajada,* nº 13, 18-IV-1872, p. 2 y 3.
Biblioteca de Cataluña

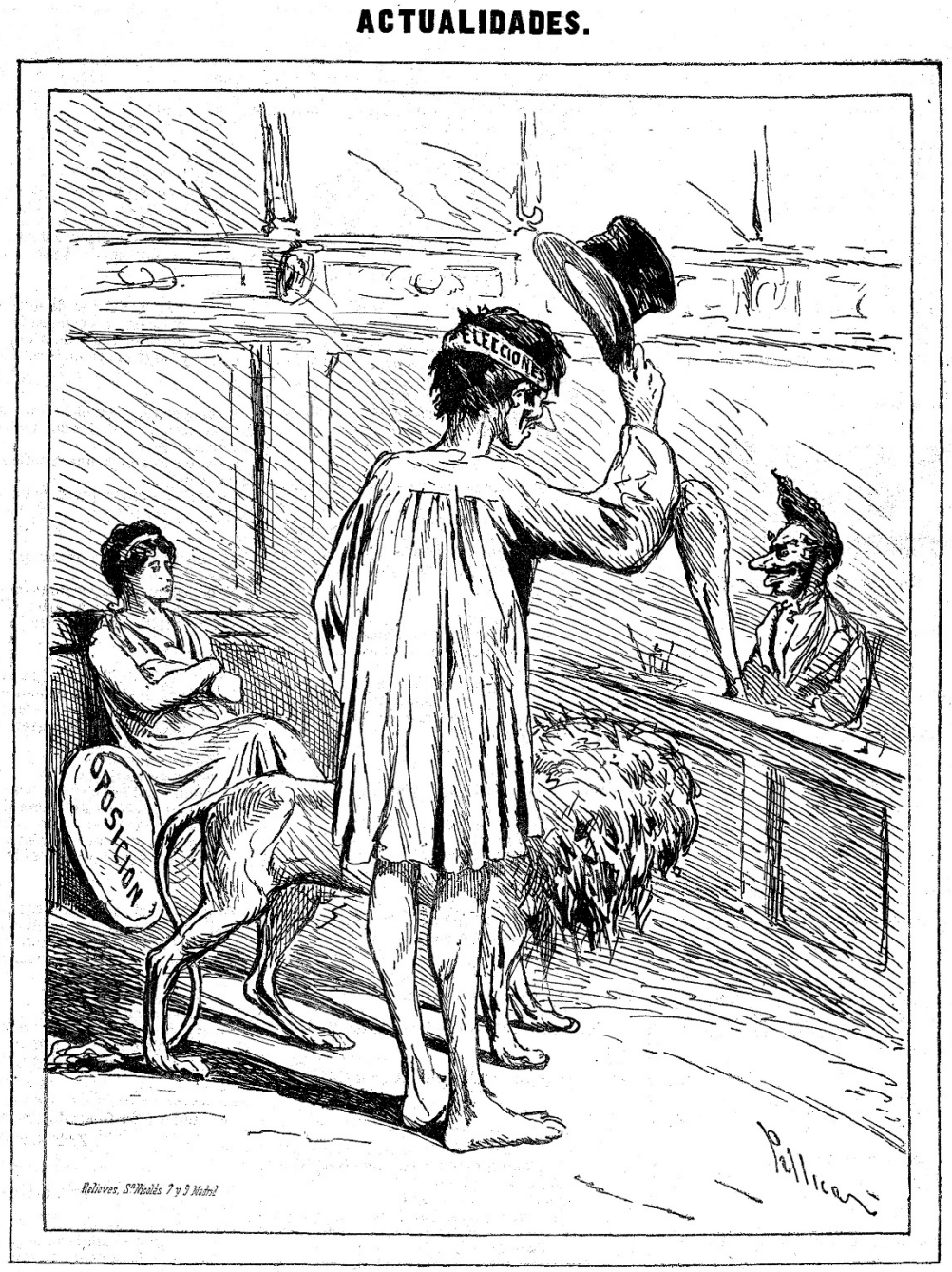
Pero no solo se le achacaba a Sagasta la aplicación de esta ley; Zorrilla luce un embudo invertido como tocado en el número 15 de *Ángel 1º* (otoño de 1872) en un dibujo realizado por Manuel Luque[26]. De este modo, aparte de acusar al político de acogerse a esta ley de granujas, lo caracteriza –y califica– como a un loco bosquiano.

b. El milagro de los lázaros

Por la misma época, la prensa satírica daba cuenta de la milagrosa comparecencia de los *lázaros,* las personas fallecidas cuyos nombres eran resucitados en las listas electorales para contabilizar sus votos. Pellicer denunció el pucherazo sagastino en varios de sus dibujos para *Gil Blas:* "El país en las Cortes. Y dijo el Sr. de Sagasta: 'Levántate, Lázaro.' Y el milagro quedó hecho". Un lázaro comparece ante Sagasta, que sujeta una porra (como siempre y como explicaremos), junto a un león[27] y a una personificación de la Oposición, que permanece sentada e indignada en la bancada (fig. 7).

[26] Este dibujo tiene una composición idéntica a la del dibujo del 29 de mayo de 1870 de *Las Siete Plagas*: un personaje (que en el caso de *Ángel 1º* es España y en *Las Siete Plagas* es Montpensier) crucificado en un aspa, como san Andrés, despellejado por otros tres personajes. La ideología de los dos semanarios es antagonista y claramente hay una copia por parte de Luque (por ser posterior), aunque bien es cierto que el trazo del dibujante de *Las Siete Plagas* es bastante similar al de este artista, por lo demás, bastante parecido al de Ortego. Podríamos hablar entonces de una reutilización de su propio material. Si esto fuese así, Luque habría colaborado para dos publicaciones contrarias.

[27] El león, la más antigua alegoría de España (Fuentes, 2002, p. 12), y la personificación femenina de España forman una pareja de larga tradición sobre la que se detiene en extenso Marie-Angèle Orobon, que señalaba el siglo XVII como momento en que queda fijado este binomio para exaltar la monarquía (Orobon, 2010, p. 44). En las caricaturas del Sexenio, el león viene a representar al pueblo *soberano*, y lo hace de forma muy oportuna en esta viñeta sobre las elecciones.



EL PAIS EN LAS CÓRTES.
Y dijo el Sr. de Sagasta: «Levántate, Lázaro.» Y el milagro quedó hecho.

Fig. 7: *Gil Blas,* nº 16, 4ª época, 21-IV-1872, p. 3
Biblioteca Nacional de España

Justo una semana después, y en el mismo semanario, Pellicer retrataba a Sagasta con porra y encaramado a una lápida de cuya tumba sale un esqueleto de requeté (28-IV-1872). "¡Demonio! ¡No contaba yo con este lázaro!", exclama al pie, pues la tercera guerra carlista había estallado dos semanas antes[28]. Y aún en el número del 5 de mayo ordenaba levantarse a unos lázaros en "Los trabajos de Hércules" (se adivina quién es

[28] En el número del 9 de septiembre de 1872, en el conjunto de viñetas de la "Revista del mes de agosto" (Pellicer hizo varias de estas "revistas del mes"), es Sagasta el que está esta vez aguantando una lápida, sobre la que está subido un hombre con gorro frigio. Al pie se lee: "Y al que resucitó tantos Lázaros, le enterró vivito un federal".

Hércules[29]). Por aquellas mismas fechas (17-IV-1872) en *La Correspondencia del Diablo,* el político del tupé, como director de orquesta, ofrece un recital: "Resurreccion de Lázaro-calabaza, a toda orquesta". Está ambientado en un cementerio en el que salen de sus tumbas personajes con túnica y calabazas en vez de cabezas[30]. Y puede que fuese el mismo caricaturista[31] el que volviese a retratar a Sagasta en el mismo empleo, ordenando con su batuta el milagro ante unos lázaros encapuchados (*La Carcajada,* 6-VI-1872).

c. Las porras de la partida

Citábamos más arriba la porra que acompaña al político riojano (fig. 7). En el catálogo sagastino que confeccionó Pellicer –que es bien vasto y bien ingenioso– la porra resulta ser casi una extremidad del político; pero no fue el único que le adjudicó este instrumento. Son tan frecuentes las caricaturas del Sexenio que lo demuestran que podríamos afirmar que, de todos los símbolos que estamos enumerando aquí, fue el más recurrente. Y más aún si tenemos en cuenta que la porra no solo era asunto de Sagasta; también Juan Prim portaba este atributo (aunque la espada era más habitual, como espadón que era). Se refería a la Partida de la porra, una manada de matones, comandada por Felipe Ducazcal, que estaba al servicio de estos dos políticos. Garantizaban a palos la salvaguarda del Partido Progresista y luego de la monarquía de Amadeo: se dedicaban a amedrentar por la fuerza a los que osasen elevar la voz contra ellos. "Esos señores de la porra son los encargados de despertar el entusiasmo público, y de recibir en los colegios electorales á los pícaros oposicionistas", según definición de *La Carcajada* ("Exposiciones", 1872, p. 1)[32]. La prensa era su principal objetivo, a pesar de lo cual esta no dejaba de evidenciar la existencia de la banda y su vínculo con los dos mandatarios. Y con el monarca: el semanario madrileño *El Rey de Bastos* exhibía como dibujo de cabecera –obra de SEM– un rey bastante parecido a Amadeo[33] sujetando una porra gigante[34]. También el protagonista de *Ángel I* era una mofa regia –S. M. angelina o Angelito–, que en el número 4 del semanario anunciaba a sus súbditos: "En atención a lo expuesto por el más estúpido de mis consejeros, / Vengo en decretar lo siguiente:

[29] Sagasta ya había sido retratado como un Hércules Farnesio por Tomás Padró el 23 de enero de 1872 en *La Flaca.*
[30] "Una calabaza, la cabeza de un progresista" era uno de los ejemplos con que se ilustraba la definición de alegoría en el artículo que reproducíamos más arriba. Nos dedicaremos en otra ocasión a este fruto, porque hay mucho que decir sobre él.
[31] Se hacía referencia explícita a "nuestro diabólico Cham" en *La Correspondencia del Diablo,* en el número de presentación (p. 4), así como en *La Carcajada:* "nuestro Cham" (1-II-1872, p. 1). Este ya era el seudónimo de un caricaturista y dibujante francés, Amédée de Noé (1818-1879). Por otra parte, no hemos encontrado ningún dibujo con la firma *Cham* en la prensa satírica de (y con) la que nos ocupamos, así que habría que intuir la participación del diabólico caricaturista mediante el azaroso rastreo de rasgos estilísticos. De hecho, en los dibujos que pudieran ser de su mano, si aparece alguna rúbrica es la de B. Cau (Baudilio Cau), litógrafo. Para seguir dudando de la existencia del *Cham* barcelonés, en uno de los panegíricos del número de *La Campana de Gracia* dedicado a Tomás Padró tras su prematuro fallecimiento, se le califica a este como "CHAM de la llibertat" (Angelor, 1877, p. 3), lo que nos hace pensar (y retractarnos de lo que afirmamos en otras ocasiones) que el seudónimo del artista francés se utilizó como sinónimo de gran caricaturista.
[32] Ilustra una posible escena en un colegio electoral un dibujo de Ortego para el *Almanaque de El Cascabel para el año 1873* (p. 22). Se titula "Politiquilla" y en él aparecen dos hombres, uno de ellos blandiendo una maza. Tienen la siguiente conversación: "–Voy á ejercer el más precioso de los derechos que me ha dado la gloriosa revolucion, á votar. /– Si no votas por el gobierno [dice el de la porra], verás que palo te arrimo".
[33] Esta identificación queda confirmada en su primer número, en el que el rey de bastos se presenta a sí mismo, pues cuando se refiere a los que lo subieron al trono, afirma que fueron "[m]as de uno, y mas de ciento y mas de noventa nada menos" ("Yo á VV…", 1872, p. 2): la candidatura de Amadeo de Saboya como monarca contó con 191 votos favorables (DSC, 16-XI-1870, p. 9162-9164).
[34] De nuevo, acudimos a Rubio Jiménez y a Urbiales, que en su monumental artículo sobre las identidades que se esconden tras el seudónimo SEM, identifican este basto con la nación española (2011, p. 179).

Articulo 1.º Queda reorganizada la Sociedad Porrera que, segun me dicen, inventó el ladronzuelo de Salivilla [Sagasta] […].” (*Ángel I*, 1872, p. 3).

En cuanto a Prim, es muy evidente el dibujo para *La Campana*… que hizo Padró[35] (11-XII-1870)[36]. “Republicanos abran el ojo”[37], advertía el título: un ojo desde el cielo observa a un colosal Juan Prim embozado en primer término, empuñando contra el suelo una porra gigante. Al fondo se distinguen personajes en taparrabos (unos salvajes, quería decir el dibujante) atacando con porras las redacciones de los periódicos *El Cascabel* y *El Pensamiento Español* y el teatro Calderón, que estrena *Macarronini I,* una obra teatral que ridiculizaba a Amadeo antes de su llegada. Completa el artista el dibujo al pie: “De aquello de la partida de la porra el Gobierno no sabe nada”[38]. Estos asaltos fueron reales y el Gobierno ni siquiera reconocía la existencia de la banda. Esto lo refleja muy bien una lámina de *La Carcajada* (6-VI-1872) que narra la vida de Sagasta[39] a través de varias viñetas. El dibujo central es el busto del político, rematado con dos porras cruzadas en cuya intersección figura un papel ensangrentado que dice “elecciones”. Pero además – y a lo que vamos –, la viñeta “Crea el último *mito*”[40] consiste en un grupo de hombres cubiertos y armados con porras. Estos salteadores también acompañaron a Sagasta en otras dos caricaturas de *La Carcajada* a las que ya hemos aludido, ambas de abril de 1872. Una es “Triunfo electoral” (fig. 6), en la que muchos miembros de la partida están presentes en la procesión, y la otra aparece debajo de la viñeta del Sagasta trilero, con el título “Derechos individuales”, donde también se muestra a unos cuantos hombres con porras y ocultándose bajo capas.

d. Cuestión de cubas

Resulta muy curioso otro de los símbolos que se extendieron en la prensa satírica para referirse a la denominada cuestión de Cuba (recordemos que la guerra Grande o de los Diez Años, el primer intento de independencia por parte de la Isla, había comenzado en octubre de 1868). Bastaba que los dibujantes incluyesen una cuba en sus dibujos para sugerir el asunto. “Costumbres de Cuba por regla general” es una lámina sin firmar de *La Flaca* (25-IX-1869) en la que unos cuantos espadones – todos ellos generales (en este sentido habría que considerar también la “regla *general*”) – absorben con una pajita el contenido de una cuba gigante. Mientras, dos isleños morrudos, en una representación harto condescendiente por lo demás, los observan y comentan: “Mira, compare, no van á dejá guarapo a pobe neguito”.

Ortego utilizó igualmente este recurso en *Gil Blas*. “Cuestión de Cuba” encabeza el dibujo; “Todo lo arreglará el tiempo” aparece al pie (fig. 8). Se trata de una sencilla representación en la que un anciano con guadaña y alas, una personificación del Tiempo, observa a través de sus gafas una cuba desvencijada. De paso, el artista está

[35] Esta caricatura ya ha sido analizada por Orobon (2006, p. 23).
[36] A las pocas semanas, Juan Prim moriría asesinado. El magnicidio tuvo lugar el 27 de diciembre y falleció tres días después. El marqués de los Castillejos, con su candidato italiano, resultaba un obstáculo para la subida al trono del duque de Montpensier.
[37] “Repúblicans obriu l’ull”.
[38] “De alló de la partida de la porra lo Gobern non sab res”.
[39] Es la misma lámina a la que nos referíamos hablando de la resurrección de lázaros.
[40] Juan Moreno Benítez, del Partido Progresista, durante su cargo como gobernador de Madrid calificó igualmente como *mito* la Partida de la porra (“Cuadros soberanos”, 1870, p. 3).

materializando una expresión: el anciano es a la vez un cubero que con sus propias manos reparará la situación de Cuba.

Fig. 8.: *Gil Blas,* nº 384, 9-VII-1871, p. 3
Biblioteca Nacional de España

"Palabras huecas" (12-XII-1872) es una composición de varias viñetas de Pellicer para *El Garbanzo* (del que fue su único dibujante). Ilustra diversos asuntos políticos, como "Derechos individuales", viñeta en la que un individuo está amenazado por una porra, precisamente, y además presenta la "Cuestión de Cuba". Se trata de una cuba gigante a cuyo interior se asoma una multitud de hombres con sombreros de copa, los cuales interpretamos como aquellos que tenían intereses económicos en la Isla y, por lo tanto, escaso interés en su independencia.

Unas semanas después, en "Recuerdos de anteayer" (*El Garbanzo,* 9-I-1873), el mismo artista desarrollaba una escena en la que tres personajes que parecen sacados de la guerra de 1808 (uno de ellos quizás el capitán general de Cuba, Francisco de Ceballos), sostienen cada uno una cuba –con la inscripción "Cuba"– ante la amenaza que tienen delante: tres hombres sobredimensionados a caballo. Son el presidente de Estados Unidos, Ulysses Grant, el káiser Guillermo y el rey Víctor Manuel. En el pie de la caricatura se lee lo siguiente: "España tiene tres reyes / que la mandan desde lejos. / Grant, el padre de su hijo [Víctor Manuel, padre de Amadeo] y el emperador Guillermo", en referencia a su intervención en la política española para que se aboliera la esclavitud en la Isla[41].

[41] Con Ruiz Zorrilla como jefe de Gobierno, se presentó en las Cortes un proyecto de ley de abolición de la esclavitud para Puerto Rico en diciembre de 1872 que fue aprobado por la mayoría del Congreso. Sin embargo, los sectores antiabolicionistas, que vieron en este hecho la piedra de toque para el fin de la esclavitud en todas las colonias, ejercieron fuertes presiones contra Amadeo, constituyéndose en uno de los factores que más influyeron en la dimisión del monarca (Galván Rodríguez, 2014, p. 163 y 164; Morales Carrión, 1986, p. 263).

e. El turrón más caro del mundo

La Madeja Política felicitaba las navidades de 1873 con estas palabras:

> Señores: que ni un carlista
> resuelle mas en España,
> ni retoñe la cizaña
> cantonal-separatista.
> Que no les hiera la vista
> un ordeno y mando, puesto
> en la esquina: que en vez de esto
> amenice la funcion
> el turron; mucho turron……..
> pero no del presupuesto ("Felicitación", 1873, p. 3 y 4).

Es precisamente de este indigesto turrón del que vamos a tratar. Esta felicitación estaba incluida en una lámina de Padró. Por encima del texto hay una superficie con un pavo y montones de turrones costeados, como indica un cartel por encima, con los "presupuestos". Se afanan por llegar a su tableta Alfonso y Carlos de Borbón. Este turrón era una manera de denominar los amiguismos y los favores otorgados por los políticos en provecho de sus partidos –o de ellos mismos–. Los caricaturistas lo representaban como tabletas, y fue un símbolo bastante frecuente. Vamos a destacar aquí las caricaturas en las que los políticos aparecen como vendedores de turrón.

En el verano de 1869, Nicolás Rivero, presidente del Congreso, vendía –o repartía– turrones con una balanza trucada en "Fiesta del pan bendito", firmado por *Titella* (*El Guirigay del 69,* 4-VII-1869). El chiringuito está dispuesto encima de una mesa, y alrededor de ella algunos miembros del Gobierno provisional bailan una sardana interpretada por Espartero, Carlos de Borbón y el pequeño Alfonso; todos pretendientes al trono.

Al grito de "¡Á la España con honra! Turron bueno, turron dado, turron sin fin" se promociona un puesto en el número de Fin de Año de *La Flaca* (fig. 9). Está regentado por el jefe de Gobierno, Juan Prim, y despachan afanosamente con él Zorrilla, Martos y Figuerola, los ministros de Fomento, de Estado y de Hacienda respectivamente. Algunas de las variedades que se ofrecen son "subsecretarías", "entorchados", "faja", "magistrado", "Gran Cruz", "embajada"… todas muy del gusto de los clientes, que se pelean por conseguir la suya.

Fig. 9: *La Flaca*, nº 28, 31-XII-1869, p. 4
Biblioteca de Cataluña

Repiten Martos y Zorrilla en 1872 al frente de un tenderete en una viñeta titulada "Aguinaldos haitianos" de *La Bomba* (19-XII-1872). Se anuncian como "gran rifa": no se dedican exactamente a la venta de turrones, pero el significado es muy similar, pues lo que se rifan son "credenciales", "títulos de nobleza", "paquetes" y "obispados".

f. Dar mico

De la expresión "Dar mico", dar plantón, bien puede deducirse que lo que apareciese en el papel fuese un mono. Ya Marie-Angèle Orobon había reparado en este simio y en su origen (2006, p. 13): uno de los candidatos barajados por los progresistas para ocupar el trono, una vez establecida la monarquía como sistema de gobierno, fue el portugués Fernando de Coburgo. A pesar de las esperanzas que les había dado, en agosto de 1869 rechazó el trono definitivamente –ya hubo negativas previas por su parte– (De Francisco Olmos, 2011b, p. 270). La prensa se recreó en estos desengaños durante todo el proceso. En la "Gran Exposición de Micos" (*Jeremías,* 13-IV-1869), Ortego presentaba a miembros del Partido Progresista contemplando una pieza portuguesa: un mono haciendo una mueca burlona. En "Entrada triunfal del Rey que conviene" (*La Flaca,* 1-V-1869), una comitiva protagonizada por un primate caracterizado como un monarca, a lomos de un caballo engalanado para la ocasión con el escudo de Portugal, pasa por un arco adornado con calabazas, que inciden en el esquinazo del candidato luso (por aquello de "dar calabazas"). El semanario barcelonés *Lo Somatent* (8-V-1869) publicaba

un dibujo con el siguiente pie: "El Rey de España que tanto nos convenía[42], ha tenido a bien enviarnos su retrato, tomado del natural"[43]. La imagen consiste en un refinado simio que parece haber interrumpido su lectura para rascarse el trasero.

Aunque estos primates tengan atributos que lo identifican con Portugal, no significa que sea una animalización del rey viudo –en cuyo caso no sería un símbolo sino una caricatura del personaje–, porque precisamente lo que se está materializando es su ausencia. Es más, terminó convirtiéndose en una suerte de atributo de Salustiano Olózaga, el embajador de España en Francia y miembro del Partido Progresista, que fue el principal promotor de Fernando de Coburgo (De Francisco Olmos, 2011a, p. 109) e intervino en las negociaciones con las cortes de otros candidatos que se negaron. Lo vemos, pues, con dos simiescos compañeros en una célebre caricatura anónima de *La Flaca* (10-VII-1869) atendiendo un puesto callejero, una agencia de colocación de reyes vigilada al fondo por el que parece ser el dueño, Napoleón III, y con una cola de postulantes esperando: Montpensier, un pequeño Alfonso acompañado por su madre, Isabel, y Carlos de Borbón. Y así, en el dibujo de cabecera de *El Guirigay del 69*, Olózaga corretea con dos monos a hombros.

Reapareció un mono al menos en dos ocasiones. Una de ellas, de la mano de Tomás Padró en *La Campana*…, cuando reinaba ya Amadeo I (fig. 10). Surge el primate de una urna con el mismo gesto chacotero que aquel de la Gran Exposición de Micos de Ortego, porque acaba de sorprender a Sagasta cuando iba a intervenir la urna. Esta tiene la inscripción "eLECCIONES", ya que se avecinaban los comicios de abril de 1872. Es el semanario el que le da mico al hombre del tupé.

[42] Tanto esta caricatura como la anterior juegan con la respuesta de Prim a Castelar en el Congreso, que dio mucho juego a la prensa: "El ministro de la guerra, en el calor de la improvisacion, aseguró que la mayoría del congreso sabe donde está el rey que conviene: Pero: ¿á quien conviene ese rey que la mayoría sabe donde está?" ("Bostezos", 1869, p. 3). Sin embargo, las palabras del ministro no habían sido exactamente aquellas, sino: "¿Dónde está ese rey? A S. S. ¿qué le importa? ¿No lo sabe S. S.? Pues yo si lo sé, como otros muchos Sres. Diputados que le han de nombrar […], porque cada Diputado sabe ya quién ha de ser su rey". (DSCC, 16-III-1869, p. 540).

[43] "Lo Rey de España que tant nos convenia, ha tingut à bé enviarnos son retrato, tret del natural".

Fig. 10: *La Campana de Gracia,* nº 28, 31-III-1872, p. 3
Hemeroteca Municipal de Madrid

La otra caricatura, "El parto de los montes" (25-XII-1873), es de *Nav* para *Robinson*, y fue publicada unos días antes del golpe de Pavía que ponía fin a la Primera República. Representa una Epifanía chusca en la que el mono es uno de los presentes que lleva el rey mago Montpensier. El otro rey (porque no hay un tercero) es en realidad exreina, su cuñada Isabel, que va a obsequiar al niño con gallos muertos (recordemos que el gallo es el símbolo de la República). Para hacer de la Virgen, Castelar, presidente del Gobierno republicano, mantiene su mostacho, y está acompañado del presidente del Congreso, Nicolás Salmerón, como nuevo san José. El buey y la mula son Serrano y Topete, en ese orden. Y este grupo tan dispar se reúne en torno al niño Alfonso. Entonces, ¿Montpensier le estaba dando mico a su sobrino? Sí, pues en enero de ese mismo año de 1873 rompió el Pacto de Cannes en virtud del cual Montpensier presidía la candidatura al trono de Alfonso (y por tanto la restauración de los Borbones) y se le garantizaba la regencia hasta la mayoría de edad de su sobrino[44].

[44] Esfumadas las posibilidades de reinar tras el duelo de Carabanchel, había firmado este convenio con María Cristina de Borbón el 15 de enero de 1872. Sin embargo, ni como posible regente ni como cabeza de la restauración iba a reunir tantos apoyos como los que para cada labor tenían los prestigiosos personajes con los que competía: Serrano y Cánovas (Espadas Burgos, 1990, p. 180). Véase, para un mayor detalle, *ibidem,* p. 181-190.

g. La jaula de oro

Tras el Gobierno provisional a raíz del exilio de Isabel y hasta la llegada del rey Amadeo, el general Serrano fue el regente del Estado. Acostumbrado como estaba a intervenir en el Gobierno, el duque de la Torre se encontraba sin embargo coartado en este nuevo cargo, que le exigía imparcialidad[45]. Desde su jaula de oro observaba cómo Prim, el jefe de Gobierno, iba a salirse con la suya trayendo a su candidato al trono (y así fue, aun a costa de su vida[46]). Y encerrado en una jaula de oro, llorando y con grilletes en los pies, es como mostró Eduardo Sojo a Serrano en "La interinidad", aguantando además las burlas de Prim y, para más humillación, a un perro orinándose en su cárcel particular (*La Marsellesa,* 21-III-1870). El duque de la Torre volvería a habitar una pajarera en una baraja de cartas, cuya venta se anunció en septiembre de 1870 ("Baraja…", 1870, p. 4). El duque de la Torre representaba el as de copas (Liñés Viñuales, 2018, p. 18).

A modo de conclusión

Tras este recorrido nos preguntamos qué tiene de particular esta apelación al lenguaje corriente.

Antonio Laguna alude a cómo debido al carácter popular con el que era considerada la prensa satírica, por su amplio alcance social y por su elevado consumo, "diversas licencias son [eran] automáticamente justificadas: desde la forma hasta el lenguaje en que se realiza la publicación" (2003, p. 112). Y esta misma falta de remilgos es la que experimenta, con el permiso del lápiz rojo, la caricatura de prensa en general, y la que entendemos que contribuye a dar credibilidad a sus creadores. Se establece, pues, una conexión, una suerte de familiaridad entre periódico y público. Asimismo, el recurso al refranero y a los modismos, como parte de este lenguaje popular al que se refiere Laguna, trae consigo la idea de simpatizar con el lector-espectador.

Otra característica que posee esta herramienta es la funcionalidad, similar a la que supone emplear cualquier tipo de relato, literario o visual, que sea compartido por el caricaturista y el público. Este uso del bagaje común además dota a la caricatura de eficacia, porque favorece una visualización más rápida, algo muy oportuno para un medio tan efímero como es la prensa. Aludíamos anteriormente a las citas literarias, históricas, religiosas o artísticas contenidas en las láminas satíricas. Constituyen una suerte de metáforas prefabricadas cuyas claves son ya conocidas por quienes las contemplan, de modo que al sustituir los elementos protagonistas originales por actores de la política, el caricaturista aporta las piezas suficientes para que la imagen sea interpretada. La simplificación (y por tanto la asimilación) de este proceso de interpretación de los dibujos está atestiguada por el uso de los símbolos metonímicamente extraídos de aquellas citas, y también del lenguaje popular.

En cuanto a referencia, la particularidad del simbolismo que viene dado por el refranero y por los modismos, es que abarca todos los niveles socioculturales, de manera

[45] En la caricatura de *La Flaca* que señalábamos antes (fig. 9), en la que algunos ministros repartían turrón en un puesto, Serrano también está presente, pero es una inerte figura de mazapán.
[46] Véase nota 36.

equiparable al simbolismo de las fábulas o al procedente de la religión católica, que mantenía su influencia en el siglo XIX.

Sobre si hay un uso premeditado del refranero y los modismos para dirigirse a todas las capas sociales, es decir, no solo a los compradores, diríamos que sí. Y de la misma manera pudo haberse empleado todo recurso capaz de enseñar al público a observar las caricaturas. La mayoría de las cabeceras satíricas ilustradas, madrileñas y barcelonesas, del Sexenio revolucionario eran republicanas. Para lograr cambiar la forma del Estado, el apoyo del nuevo electorado podía ser fundamental. El deseo de aproximar estos sectores de la sociedad a la política respondería en primera instancia a fines electorales, pero no solo:

> Los republicanos, como conjunto heterogéneo, ocuparon la centralidad política en cuanto a representación política de las clases medias y trabajadoras del campo y de la ciudad […]. […] el republicanismo fue el canal de entrada de las clases populares en la vida política local y nacional. Y ello fue así porque los republicanos contaban con un programa político basado en los grandes principios de libertades individuales y colectivas, igualdad política y democracia, fraternidad y república (Arnabat Mata, 2019, p. 322).

En cualquier caso, no estamos mencionando si, aun sin intención proselitista, la prensa satírica se dirigía solo a los varones mayores de más de 25, que por lo mismo que habían sido considerados por el Gobierno como los más capacitados para acceder a los comicios, también lo eran para consumir la prensa[47]. O, de otra manera, si las diferencias que se suprimían entre clases, siempre que fuesen hombres, se mantenían entre sexos.

Del hecho de que las mujeres consumieran la prensa satírica da cuenta que, en la correspondencia que mantenían algunos periódicos con sus lectores, interviniesen algunas lectoras, las menos. Pero esto mismo conlleva que quizá habían comprado su ejemplar y, por supuesto, que sabían leer, que sabían escribir y que podían permitirse enviar su carta a la redacción del periódico.

Nuestra contribución para conocer con más exactitud a quiénes apelaban las caricaturas (y no solo las que hemos abordado aquí) es anecdótica, si bien hemos pretendido exponer – basándonos en testimonios de la época – la fácil difusión de las láminas y, por tanto, el acceso material a ellas, su consumo. La recién adquirida libertad de imprenta puso sobre la mesa multitud de publicaciones satíricas, y sus caricaturas, que ya de por sí eran atractivas, estaban llamadas a ser la nueva y más potente forma de crear opinión. Ya que las caricaturas estaban destinadas a ser contempladas por muchas personas (censores incluidos), lo que sí podemos afirmar es que su contenido no es unívoco (Ortega, 2015, p. 85; Laguna Platero y Martínez Gallego, 2015, p. 50), en tanto que manifestaciones simbólicas.

Aquí es donde diríamos que reside una de las mayores dificultades para hacer una

[47] María Román destaca los sangrantes artículos escritos por el director de *Gil Blas,* Luis Rivera, sobre la pertinencia de no haber permitido votar a la mujer, de quien considera que posee la misma responsabilidad intelectual que los niños y los dementes, en los que expone la siguiente clasificación en defensa de la república: "Hombre es toda persona que sabe cumplir con sus deberes de ciudadano, sin que haya necesidad de que venga a advertírselo otro hombre con el látigo. Mujer es toda persona que no sabe cumplir con sus deberes sino a latigazos. Ahora bien: los hombres se gobiernan por sí mismos, y las mujeres se gobiernan por un rey. ¿A qué categoría perteneceremos los españoles?" (2019, p. 148).

aproximación desde el presente a las caricaturas de épocas pasadas. Por supuesto, es necesario conocer a los personajes que aparecen y los motivos por los que lo hacen, pero las metáforas, los juegos simbólicos de los que hacían gala los caricaturistas pueden resultar un galimatías si se desconoce la jerga del pasado. La presencia de un simple objeto puede convertir la inocente voluntad de comprensión en una búsqueda casi arqueológica. Pero la solución suele ser la más sencilla, precisamente porque en su origen la caricatura del Sexenio estaba empleando el lenguaje de la calle.

Fuentes hemerográficas

Almanaque de El Cascabel para el año 1873 (Madrid, 1864)
Ángel I (Madrid, 1872)
Bomba, La (Barcelona, 1871)
La Campana de Gracia (Barcelona, 1870)
El Cañón Krupp (Barcelona, 1874)
La Carcajada (Barcelona, 1872)
La Correspondencia del Diablo (Barcelona, 1872)
El Diario de Tarragona (Tarragona, 1853)
Don Diego de Noche (Madrid, 1868)
L'Esquella de la Torratxa (Barcelona, 1872)
La Flaca(Barcelona, 1869)
Gaceta de Madrid (Madrid, 1697)
El Garbanzo (Madrid, 1872)
Gil Blas (Madrid, 1864)
El Guirigay del 69 (Barcelona, 1869)
Jeremías (Madrid, 1866)
La Linterna (Madrid, 1868)
El Lío (Barcelona, 1874)
La Madeja Política (Barcelona, 1873)
La Marsellesa (Madrid, 1870)
El Noventa y Tres (Madrid, 1870)
El Padre Cobos (Madrid, 1854)
El Pensamiento Español (Madrid, 1860)
El Rey de Bastos (Madrid, 1872)
Robinson (Barcelona, 1873)
Las Siete Plagas (Madrid, 1870)
Lo Somatent (Barcelona, 1868)

Bibliografía

Primaria

Documentos relativos al no-juramento del serenísimo sr. duque de Montpensier, Madrid, Imprenta a cargo de J. López, 1871.
SAMANIEGO, Félix Mª., 2000 [1787], *Fábulas* (ed. de Alfonso I. Sotelo), Madrid, Cátedra.

Secundaria

ARNABAT MATA, Ramón, 2019, *Asociaos y seréis fuertes: sociabilidades, modernizaciones y ciudadanías en España, 1860-1930,* Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

BORI, Salvador, 1945, *Tres maestros del lápiz de la Barcelona ochocentista: Padró, Planas, Pellicer. Estudio crítico-biográfico,* Barcelona, Librería Millá.

BOZAL, Valeriano, 1979, *La Ilustración gráfica del siglo XIX en España,* Madrid, Alberto Corazón.

CADENA, Josep Maria, 1995, "Revistes i publicacions d'humor en catalá (1841-1939)", en *Nadala,* nº 29: *Il·lustradors a Catalunya (1841-1939),* p. 26-92.

CAPDEVILA, Jaume, 2014, *La Campana de Gràcia: la primera publicació catalana de gran abast (1870-1934),* Lleida, Pagès Editors.

CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo, 2010, "La opinión secuestrada: prensa y opinión pública en el siglo XIX", en *Berceo,* nº 159, p. 23-62.

CHECA GODOY, Antonio, 2016, "Auge y crisis de la prensa satírica española en el Sexenio revolucionario (1868-1874)", *El Argonauta Español,* nº 13. URL: https://journals.openedition.org/argonauta/2335

DE FRANCISCO OLMOS, José María, 2011a, "La revolución de 1868 y la elección de un rey para España: los candidatos y sus problemas (continuará)", en *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas,* nº 344, p. 83-114.

————, 2011b, "La revolución de 1868 y la elección de un rey para España: los candidatos y sus problemas (fin)", en *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas,* nº 345, p. 251-287.

ESPADAS BURGOS, Manuel, 1990, *Alfonso XII y los orígenes de la Restauración,* Madrid, CSIC.

FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, Mª del Carmen, 1997, "El duque de Montpensier y sus aspiraciones a la corona", en *Revista de Historia Contemporánea,* nº 8, p. 51-76.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio, 2003, "El estreno del sufragio universal en Madrid (1869)", en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º Extra 1, p. 71-83.

FUENTES ARAGONÉS, Juan Francisco, 2002, "Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX", en *Cercles: Revista d'Història Cultural,* nº 5: *El segle XIX. Política i cultura,* p. 8-25.

GALVÁN RODRÍGUEZ, Eduardo, 2014, *La abolición de la esclavitud en España: debates parlamentarios 1810-1886,* Madrid, Dyckinson, p. 163 y 164.

LAGUNA PLATERO, Antonio, 2003, "El poder de la imagen y la imagen del poder: la trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social", en *IC: Revista Científica de Información y Comunicación,* 1, p. 111-132.

LAGUNA PLATERO, Antonio, y MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc A., 2015, "Imaginarios femeninos a través de la prensa satírica: de *Gil Blas* a *Don Quijote* (1864-1902)", en *RAE-IC: Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación,* vol. 2, nº 3, p. 49-63.

———— 2018, "La eclosión de la prensa satírica en España (1868-1874)", en *El Argonauta Español,* nº 15. URL: https://journals.openedition.org/argonauta/3077?lang=fr

LINÉS VIÑUALES, Carmen, 2018, *Pieza del trimestre abril-junio 2018: Baraja de la Revolución*, Madrid, Museo del Romanticismo y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. URL: https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:90365e1a-5326-48de-9e45-09eb77740d41/piezasegundotrimestre2018-baraja-mr.pdf

MAESTROJUÁN, Javier, 2009, "El lenguaje en imágenes: 1873, España y la República: un coqueteo a través de la prensa satírica", en *Anthropos,* nº 223, p. 185-198.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A., 1991, *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX,* Madrid, CSIC.
MORALES CARRIÓN, Antonio, 1986, "La abolición de la trata y las corrientes abolicionistas en Puerto Rico", en Francisco de Solano y Agustín Guimerá (eds.), *Esclavitud y derechos humanos: la lucha por la libertad del negro en el siglo XIX,* Madrid, CSIC, p. 247-268.
OROBON, Marie-Angèle, 2006, "Humor gráfico y democracia: algunas calas en la caricatura política en el Sexenio democrático", en Marie-Claude Chaput y Manuelle Peloille (coords.), *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo,* PILAR (Presse, Imprimés, Lecture dans l'Aire Romane), nº 7, París, Université Paris X-Nanterre, p. 9-30.
———, 2010, "El cuerpo de la nación: alegorías y símbolos políticos en la España liberal (1808-1874)", en *Feminismo/s,* nº 16, p. 39-64.
ORTEGA, Marie-Linda, 2003, "Al pie de la letra: Francisco Ortego dibuja la lengua", en Angelica Rieder (ed.), *Intermedialidad e Hispanística,* Peter Lang, Frankfurt am Main, p. 91-101.
———, 2004, "El arte de Ortego en la prensa: la caricatura de cabecera", en M.-L. Ortega (ed), *Ojos que ven, ojos que leen: textos e imágenes de la España isabelina,* Madrid, Visor.
———, 2015, "La (mala) lengua de la caricatura: la verdad en tiempos de crisis»", en *IC: Revista Científica de Información y Comunicación,* nº 12, p. 81-108.
ROMÁN LÓPEZ, María, 2019, "La nación ante el estallido de la "Gloriosa" revolución en los textos del satírico político *Gil Blas*", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo,* nº 25, p. 141-169.
RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, y URBINA, Javier, 2011, "Imagen y política: el inquietante mundo de SEM", en *Simposio sobre literatura popular. Imágenes e ideas: la imaginatura,* Fundación Jiménez Díaz, p. 104-188. URL: https://funjdiaz.net/imagenes/actas/2011literatura.pdf

Le détournement des degrés des âges et de l'aleluya dans la caricature espagnole (1868-1884)

Isabelle MORNAT
Université Gustave Eiffel
isabelle.mornat@univ-eiffel.fr

Résumé
L'étude porte sur le détournement de deux types d'images populaires dans la caricature politique espagnole républicaine, les degrés des âges et l'aleluya, pratiqué tout particulièrement au début de la Restauration. A travers l'examen de plusieurs exemples, il s'agit de caractériser la nature de ces détournements utilisés dans la caricature *ad hominem* d'une classe politique qui émerge au lendemain de la révolution de septembre. L'analyse visera à montrer que le détournement de ces images procède d'un geste parodique commun, propre à l'évolution de la caricature entre 1880 et 1884, en marge de la pratique du portrait-charge en pied en vogue à la même époque. Un geste singulier, qui n'égratigne pas l'image source mais utilise ses potentialités en tant qu'objet social pour porter un regard critique sur les allégeances aléatoires de la classe politique.

Abstract
The diversion of the degrees of the ages and the aleluya in Spanish cartoons (1868-1884).

The study focuses on the misappropriation of two types of popular images in Spanish republican political caricature, the degrees of the ages and the aleluya, practised particularly at the beginning of the Restoration. Through the examination of several examples, the aim is to characterise the nature of these diversions used in the *ad hominem* caricature of a political class that emerged in the aftermath of the September Revolution. The analysis will aim to show that the diversion of these images stems from a common parodic gesture, specific to the evolution of caricature between 1880 and 1884, on the fringes of the practice of full-length portrait-charge in vogue at the same time. A singular gesture, which does not scratch the source image but uses its potential as a social object to cast a critical eye on the random allegiances of the political class.

Mots-clés
Degré des âges, Aleluyas, Sexenio, Restauration, intericonicité, presse satirique illustrée républicaine

Key words
Degree of ages, Aleluyas, Sexenio, Restoration, intericonicity, Republican illustrated satirical press

La caricature espagnole du XIXe siècle a ses métaphores privilégiées, la tauromachie, les fêtes religieuses – le carnaval et les processions diverses –, le théâtre, le cirque, certaines œuvres littéraires, etc. Elle déploie au fil du temps des iconogrammes stables (Duprat, 2008, p. 250), des motifs iconographiques qui servent à reconnaître tel ou tel personnage, à identifier telle ou telle situation, elle invente dans l'espace plus restreint du journal sa propre référentialité, elle puise dans des procédés éprouvés les ressources de la dégradation (l'animalisation, la féminisation, la déformation). Elle recycle, actualise, réactualise, elle est un creuset d'inventivité.

L'imagerie satirique se nourrit d'un environnement graphique riche et pluriel mais elle est aussi faite, comme le rappellent Laurent Baridon et Martial Guédron, de nombreuses interactions « entre l'héritage humaniste et celui de la culture orale, des rites carnavalesques ou du théâtre de rue » (Baridon et Guédron, 2011, p. 87). Ce qui peut la distinguer du dessin de presse postérieur, c'est le recours à une vaste culture visuelle dont l'imagerie populaire est un élément vivant pendant la période. La circulation des modalités et des motifs graphiques est intense, de l'estampe *costumbrista* – liée à l'essor de la littérature panoramique – à l'image populaire, de l'image populaire à la caricature, de la caricature à l'image populaire. Les relations intericoniques sont une dimension fondamentale et foisonnante de l'expression caricaturale qui contribuent à définir, dès ses origines, sa nature hybride (Kaenel, 2000).

Les images populaires utilisées dans la caricature sont de nature variée : on trouvera quelques exemples de circulation de la « Famille des Jean », une tradition française à l'origine, qui a connu des avatars espagnols[1]. En dehors du champ de la caricature politique, les exemples de circulation sont aussi légion[2].

Les principales productions françaises d'images populaires, et plus largement européennes, ont circulé en Espagne. Une partie des images élaborées en France, aux Pays-Bas ou en Allemagne, était en castillan et destinée au marché espagnol. Des images étaient fabriquées en Espagne pour les colonies, parfois dans d'autres langues que le castillan. Comme le rappelle Jesús M.ª Martínez González, le caractère transnational de cette production est caractéristique de la deuxième moitié du XIXe siècle :

> La impresión de hojas de imágenes en otros idiomas y en especial en castellano, no es nueva, única ni exclusiva del siglo XIX, ya que los primeros antecedentes de los que tenemos noticia se remontan, al menos, a una edición que hizo Jean Ganière de El Mundo al revés impresa en París hacia 1640 y basta como pincelada sobre la continuidad de este tipo de traducciones, señalar la que haría, un siglo más tarde, el italiano Remondini con este mismo título y contenido hacia 1750. Aunque, será el siglo XIX, principalmente durante su segunda mitad, cuando este hecho adquiera su mayor desarrollo y relevancia. (Martínez González, 2011, p. 5)

[1] « La famille des Jean », une planche reposant sur des jeux de mots homophoniques, connait en effet une adaptation espagnole, produite par la maison Olivier-Pinot (Martínez González, 2011, p. 25), nom de l'entreprise créée par l'entourage de Charles Pinot, ancien de Pellerin, après la mort de ce dernier en 1875. A cette tradition se réfèrent par exemple Ortego, « Media docenita de Juanes », *Don Diego de Noche*, 24-VI-1868 et Demócrito, « Los Juanes más conocidos por sus nombres y apellidos », *El Buñuelo*, 24-VI-1880.

[2] « Los Patagones modernos », Imprenta de José María Marés, est classée dans les aleluyas dans la collection de la Fundación Joaquín Díaz, il s'agit certainement d'une version adaptée de la planche « Caricatures » de la Fabrique d'Images de Gangel, à Metz. *El solfeo* (1875-1877) en reprend deux vignettes, pour les numéros du 17-II-1876 et du 28-II-1876. La caricature *costumbrista* puise dans le répertoire de l'imagerie du monde renversé, et utilise largement des procédés de l'image populaire, comme les ombres chinoises par exemple.

L'origine de l'imagerie populaire se confond avec celle de la gravure sur bois qui se diffuse au XV^e^ siècle et qui constitue alors un moyen privilégié de reproduction. Apparue au siècle suivant, la gravure sur cuivre à l'eau forte, technique plus onéreuse introduite par les artistes flamands et italiens, a d'abord été réservée à la reproduction des œuvres savantes. Au cours du XIX^e^ siècle, toutes les techniques de gravure sont utilisées, la lithographie comme la gravure sur cuivre.

L'imagerie populaire est souvent associée en France aux images d'Epinal. L'imagerie d'Épinal dans les Vosges, fondée en 1796 par Jean-Charles Pellerin, lance la production d'images en série. Les images étaient également produites dans d'autres villes de province, comme Lille ou Metz, dès lors que la gravure à l'eau forte s'est imposée à Paris. En Espagne, l'imagerie populaire[3] est produite par plusieurs maisons, des entreprises familiales liées au nom de leur fondateur, établies pour une bonne part en Catalogne[4]. La circulation des estampes sur feuille volante, les gravures qui ornent les *pliegos de cordel*, les *aleluyas*, *aucas* ou *auques*, *gozos* ou *gogs* catalans, qui se vendent depuis la fin du XVIII^e^ siècle (Barrero, 2011) et dans lesquelles apparaissent parfois des procédés satiriques, côtoie l'essor de la caricature publiée dans les pages des journaux satiriques illustrés espagnols.

Le développement de la presse satirique illustrée coïncide avec l'avènement d'une classe politique qui se renouvelle peu jusqu'à la fin du siècle. La carrière politique de Práxedes Mateo Sagasta couvre exactement cinquante ans de 1853 à 1903, et les carrières de trente ans sont courantes, dans une période d'intenses changements politiques. Comme le soulignent les auteurs de l'introduction de la revue *Mots* consacrée aux caricatures politiques :

> La caricature est également inséparable de ce qu'il est convenu de désigner comme l'univers des propagandes et affrontements politiques. Ses moments d'effervescence, ses temps forts sont imbriqués aux bouillonnements des périodes de mobilisation politique, aux mouvements longs de politisation. (Delporte, Milliot, Neveu, 1996, p. 9)

Le rôle de la presse satirique espagnole dans la politisation de l'espace public durant la période pré-révolutionnaire et pendant le Sexenio a déjà été souligné (Laguna Platero et Martínez Gallego, 2018). Si les débuts de la Restauration signent la fin de la période dorée (Checa Godoy, 2016), cette dernière ne signifie pas pour autant l'arrêt de la presse satirique illustrée qui redouble d'imagination pour contourner un cadre législatif qui vise à la bâillonner avant un assouplissement en 1881 et plus significativement en 1883.

L'identification *ad hominem* de cette classe politique qui surgit avec le soulèvement révolutionnaire de septembre 1868 est fondamentale dans le dispositif caricatural qui propose quantité de scènes, de situations et, conformément à ses origines, de portraits-charges.

Notre étude s'appuie sur deux exemples précis d'images populaires détournées dans

[3] En espagnol *estampería popular*, *imagenería popular* désignant de façon plus large des formes plastiques qui ne sont pas nécessairement propres au support papier.

[4] En Catalogne, Joan Francesc Piferrer (1788-1828) (Burgos, Peña i Diaz, 1987), Ignasi Estivill i Cabot (1816-1854) (Comas i Güell, 2012), Pere Simó, Grau, Doménech Novel, Josep Solà, Abadal, Antoni Bosch, Joan Llorens, Esteban Paluzie i Cantalozella (1806-1873) (Fontbona, 1992). Le Catalan José María Marés Roca s'établit à Madrid entre 1842 et 1844, il est spécialisé dans les aleluyas.

la caricature politique espagnole républicaine du dernier tiers du XIXe siècle, les degrés des âges et l'aleluya. Le choix de ces deux images sources tient à leur récurrence et à leur cohérence. Une récurrence toute relative car ce type de détournement est loin de constituer la règle, tant les procédés satiriques sont variés même au sein de la transformation parodique. Le corpus analysé est constitué de caricatures issues de la presse satirique illustrée républicaine, largement représentée pendant le Sexenio (Laguna Platero et Martínez Gallego, 2018) et dans une moindre mesure pendant la Restauration (Suárez Cortina, 2011) : *Gil Blas* (Madrid, 1864-1872), *La Carcajada* (autre nom de *La Flaca*, Barcelone, 1872), *El Buñuelo* (Madrid, 1880-1881), *El Motín* (Madrid, 1881-1926). Les détournements sont plus fréquents au début de la Restauration, dans les années 1880-1883. Nous postulerons l'hypothèse d'un geste parodique commun qui, en marge des portraits-charges alors largement pratiqués, met au jour l'une des spécificités de la caricature politique de la période étudiée.

Les degrés des âges- *La escala de la vida*

Les degrés des âges ou degrés de la vie, *la escala de la vida*, est un schéma graphique européen qui présente deux variantes. La première, qui survit jusqu'au début du XXe siècle, est la représentation des âges de la vie au sens strict. Les étapes de la vie d'un homme, d'une femme ou d'un couple, sont représentées dans une composition séquentielle. Ce type d'estampe est lié à l'imaginaire chrétien, à la tradition des vanités, telle que la représente par exemple Les Trois Âges de la Vie par Hans Baldung (1510). A la fin du XVIIIe siècle, Baltasar Talamantes a ainsi représenté les degrés des âges de la femme assortis de l'avertissement « O mundo, vanidad de vanidades » (Estampas de la Real Academia Española, colección Rodríguez-Moñino-Brey, 2004, p. 177).

La composition rassemble en général différents motifs qui permettent de l'identifier au premier coup d'œil. Le double escalier en forme de pont, avec une scène du jugement dernier et/ou un avertissement versifié, est l'élément principal. La scène peut aussi représenter les deux sacrements de la vie chrétienne, le baptême et l'extrême onction, ainsi que leur écho dans le cycle vital de la nature, un arbre au printemps et un arbre en hiver. Parfois les personnages sont accompagnés d'attributs, des animaux par exemple. La lecture de l'image est double, verticale et horizontale, les figures centrales incarnent l'épanouissement vital, social et économique (fig. 1)[5].

[5] Nous remercions chaleureusement Mme Marie Poulain, documentaliste-iconographe du Musée de l'image d'Épinal qui nous a transmis les 21 images des degrés des âges, conservées au musée. Elles embrassent une vaste période de production de la fin du XVIIe au XXe siècles, l'essentiel date du XIXe siècle. Le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, qui abrite les collections de l'ancien Musée National des Arts et Traditions Populaires, permet une consultation en ligne de certains exemplaires https://www.mucem.org/collections/.

Fig. 1 : *Degrés des âges*, Pellerin, France, Épinal, avant 1814.
Musée de l'Image d'Epinal

La deuxième version, plus rare, apparait au XIX^e^ siècle. Il ne s'agit plus d'une composition séquentielle mais d'une juxtaposition de statuts sociaux embrassés dans une hiérarchie socio-économique (Siffer, 2014). La plasticité de l'escalier-pont permet de figurer une simple pyramide. Le développement de cette version non séquentielle peut s'expliquer par le vaste mouvement social et culturel caractéristique du XIX^e^ siècle, la littérature panoramique et sa galerie de types. En Espagne dès la fin du XVIII^e^ siècle, le *costumbrismo* marque ainsi très fortement la gravure populaire et la caricature.

Le dessin de Francisco Ortego « Escala de la política » de 1868 pour *Gil Blas* est une version épurée des degrés des âges où figure uniquement un double escalier plein qui devient ainsi un podium (fig. 2).

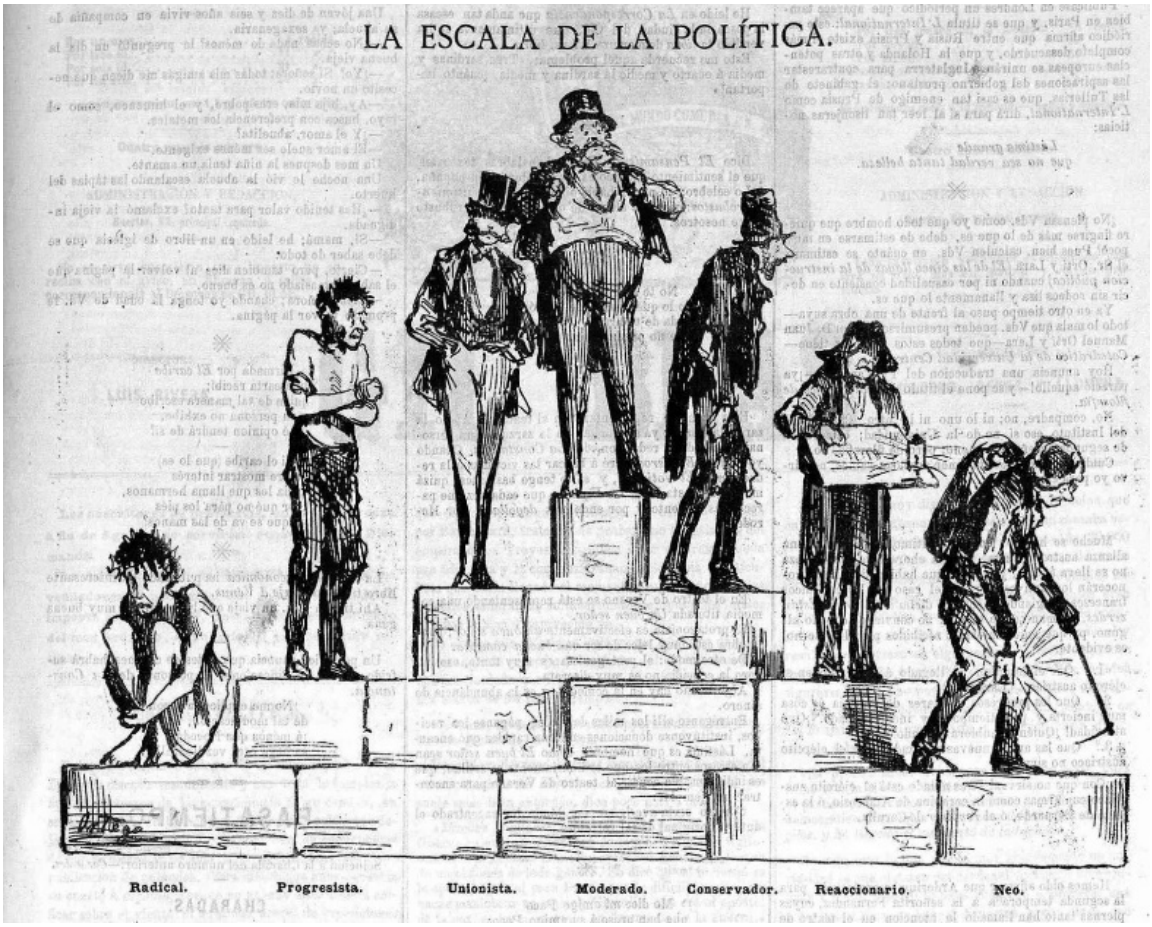


Fig. 2 : Ortego, « La escala de la política », *Gil Blas*, 23-VIII-1868.
Biblioteca Nacional de España

La référence est construite avec une parfaite économie de moyens. Sur les marches se tiennent des hommes dont l'aspect physique, la vêture, les accessoires, la posture, semblent exprimer le statut social. Ce sont les commentaires en écho au titre qui, comme bien souvent, donnent la clé satirique de la composition. Chaque personnage incarne ainsi un parti ou une famille politique : *radical*, *progresista*, *unionista*, *moderado*, *conservador*, *reaccionario*, *neo*[6] dans un procédé qui croise l'allégorie et la typification *costumbrista*. Les éléments linguistiques constituent un « ancrage » fondamental en écho au titre[7] qui n'élucident toutefois pas complètement la portée du message iconique. La publication de cette composition pose certainement question à moins d'un mois de la *revolución septembrina* qui signe la chute de la reine Isabel II et la fin de l'exclusivisme du parti modéré.

[6] Les termes associés à chaque type renvoient en effet à des noms de partis constitués, *moderado* renvoie au Partido moderado créé en 1834, *unionista* au Parti Unión Liberal fondé en 1854, *progresista* fait référence au Partido progresista créé en 1835, *radical* au Partido radical ou Partido Demócrata-radical qui apparaît en 1869, *conservador* et *reaccionario* sont des termes génériques, *reaccionario* a un sens nettement péjoratif à cette époque et *neo* renvoie à *neocatólico*, un terme également péjoratif pour désigner les partisans de l'intégrisme (Javier Fernández Sebastián et Juan Francisco Fuentes, 2002).

[7] Pour reprendre les termes de l'étude de R. Barthes qui distingue les fonctions des éléments linguistiques entre ancrage et relais : « Dans tous ces cas d'ancrage, le langage a évidemment une fonction d'élucidation, mais cette élucidation est sélective ; il s'agit d'un méta-langage appliqué non à la totalité du message iconique, mais seulement à certains de ses signes ; le texte est vraiment le droit de regard du créateur (et donc de la société) sur l'image : l'ancrage est un contrôle, il détient une responsabilité, face à la puissance projective des figures, sur l'usage du message ; par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une valeur répressive et l'on comprend que ce soit à son niveau que s'investissent surtout la morale et l'idéologie d'une société ». La parole en tant que relais entretient avec l'image un rapport complémentaire (Barthes, 1964, p. 44).

La caricature semble à première vue tout emprunter à la version des degrés de la vie non séquentielle qui juxtapose les types selon un ordre pyramidal en fonction d'une réussite socio-économique et dans une logique d'échiquier des tendances politiques. Néanmoins, la mémoire de la lecture séquentielle est convoquée par la position fœtale d'un *radical* nu tandis que le personnage *neo* se tient courbé comme un vieillard.

Ortego utilise plusieurs types *costumbristas*. Il n'a eu de cesse de représenter les types et les mœurs de la capitale espagnole pour *El Museo universal* à la même période où il illustre *Gil Blas*. La figure centrale, un type de bourgeois bedonnant, correspond au *moderado*. A gauche se tient la figure de l'*unionista*, un même type de bourgeois qui semble être une version plus jeune du personnage central. Les figures du *radical* et du *progresista* ne correspondent pas à un type identifié et renvoient, de par leur attitude et leur mise, au dénuement.

En revanche, les trois figures des marches descendantes sont trois types clairement identifiables. Le *conservador* est un type de bourgeois déclassé, un mendiant qu'Ortego représente volontiers dans ses scènes madrilènes (*Tipos y costumbres madrileños de F. Ortego en la colección UC de Arte Gráfico*, 2011, p. 60), le *reaccionario* est un vendeur ambulant, sans doute un vendeur d'allumettes, et enfin le *neo* est un chiffonnier qui tient son crochet à la manière d'une canne. Notons que la présence des lampes suggère que ces figures de la misère urbaines évoluent dans un environnement nocturne, ce qui permet de renforcer la lecture séquentielle.

La composition peut être considérée comme un panorama des forces politiques pendant le règne d'Isabelle II. Le parti modéré est au pouvoir quasiment pendant toute la période, tandis que la *Unión liberal*, agrégat de modérés et de progressistes est au pouvoir entre 1858 et 1863, puis brièvement en 1865-1866. Les autres types sont plus difficiles à interpréter dans ce panorama subjectif, le *radical* et le *progresista* sont certainement liés, comme les figures du sommet, à l'exercice effectif du pouvoir. Les *conservador*, *reaccionario* et *neo* sont situés dans la partie des âges déclinants[8]. Les types caractéristiques de la littérature panoramique sont perçus comme les traces originales menacées de disparaitre, images du présent appréhendées comme archives à venir[9]. S'agit-il donc pour Ortego de suggérer que les forces conservatrices sont amenées à faire partie d'un passé révolu ? La mobilisation du journal *Gil Blas* par ailleurs dans cette phase pré-révolutionnaire influence sans doute cette interprétation.

Le détournement pratiqué n'est pas qu'une simple contrefaçon parodique (Melot, 1975, p. 110), mais une recréation hybride qui emprunte à l'image source un paradigme iconographique, partiellement et sobrement repris, qui active ou réactive les potentialités de l'image source avec des éléments exogènes. Si la lecture séquentielle est suggérée, elle n'est pas prépondérante.

[8] Certaines gravures séquentielles des degrés des âges faisaient apparaître des commentaires pour caractériser chaque étape de la vie, toujours les mêmes, du côté de l'âge vieillissant, on trouve ainsi « l'âge déclinant », « l'âge de décadence », « l'âge caduc » et « l'âge de décrépitude ».

[9] Margarita Ucelay Da Cal indique en effet à propos de *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844)* : « A través de estas impresiones pictóricas, se trata de sorprender los momentos fugaces y movedizos de la actualidad social contemporánea, para legarlos a la posteridad como documentos vivos » (Ucelay Da Cal, 1951, p. 43).

Ce n'est pas le cas de la version « La escala de la consecuencia » de la main d'Eduardo Sojo en 1880, une caricature *ad hominem* visant l'une des grandes figures politiques de la deuxième moitié du siècle, le républicain Emilio Castelar (fig. 3).

Fig 3 : Demócrito, « La escala de la consecuencia », *El Buñuelo*, 14-X-1880
Biblioteca Nacional de España

Eduardo Sojo, républicain fédéraliste, signe avec le pseudonyme Demócrito les caricatures en couleur sur double page, les « chromos », des chromolithographies, pour le journal antimonarchiste *El Buñuelo* (1880-1881) qui prend souvent pour cible le parti conservateur au pouvoir en cette première période de Restauration (Laguna Platero, Gallego Martínez, Sujatovich, 2016).

Emilio Castelar monte et descend une échelle (le sens de « escala », qui donne donc le nom espagnol des degrés des âges) en adoptant les postures expressives de l'orateur en pleine action. Le terme « orador » ouvre le texte central, Emilio Castelar fut en effet considéré de son vivant comme l'un des plus grands orateurs (Seoane, 1977, p. 312). A gauche un « soleil de la liberté », à droite un « cimetière de la réaction ». Les éléments textuels viennent redoubler et compléter la composition : des paroles s'échappent de la bouche comme des slogans sur un fond de banderole rouge et assument une fonction d'ancrage tout en étant représentées à la manière d'une bulle, comme des éléments relais : « Viva la democracia/Abajo quintas/Derecho de insurrección/Viva la República federal/Abajo la Federal/Caballeria, infanteria, guardia civil y carabineros/Vivan los

frailes y viva don… ». Le texte central est tronqué dans la version numérisée de la double page, il reprend l'un des motifs textuels de l'image populaire, le couplet versifié. Il vient apporter un récit qui se juxtapose aux éléments figurés et sert d'ancrage[10]. La caricature représente l'évolution politique de Castelar, révolutionnaire en 1868, fervent fédéraliste jusqu'en 1873, année où il est président de la Première République et devient partisan d'un républicanisme conservateur. Elle est liée à un article paru dans le même numéro, écrit en réaction au discours qu'il prononce le 2 octobre 1880 à Alcira.

Ce discours est un élément fondamental du parcours politique de Castelar qui parachève son projet de parti en gestation depuis 1876 portant le *republicanismo posibilista*[11]. Castelar y réaffirme son rejet des utopies socialiste et fédéraliste, comme le précise Jorge Vilches :

> Ante los suyos, rendidos al jefe que les había devuelto a las Cortes, manifestó que la democracia solo era posible si se ajustaba a la vida política, electoral y parlamentaria, y se alejaba de lo que hasta entonces había sido la utopía: un nuevo orden político y social basado en «el ideal más que en la realidad», que justificaba cualquier acción colectiva, incluida la revolución. (Vilches, 2015, p. 606)

L'article de *El Buñuelo* qui commente le discours d'Alcira s'adresse directement à l'homme politique pour dénoncer ses revirements et fustiger son inconséquence. Il fournit ainsi le titre de la planche de Demócrito :

> Ya se irá usted convenciendo de que los hombres de Estado se vacían en otros moldes; y de que para alcanzar ese título tan seductor para usted, lo primero es la consecuencia. Sí, D. Emilio, eso es lo primero que debe conservarse para tener respetabilidad política e inspirar confianza. Usted no la inspira hoy. ¿A quién convencería usted de que esta su evolución será la última? ¿Quién, aún estando conforme con usted, caminaría seguro a su lado? Hoy, es cierto, defiende usted con calor las ideas conservadoras, ¿pero no defendió usted ayer, con más, si cabe, las ideas federales? En esto de la consecuencia, sucede lo que con la virginidad. Una vez perdida, nadie sabe si la mujer acabará en Magdalena o en Mesalina. (*El Buñuelo*, 14-X-1880, « Un problema », p. 1-2)

Castelar est représenté de la même façon, avec la redingote et le nœud noirs caractéristiques du personnage public, dans le même exercice gestuel, à chaque degré. La collision d'une iconographie réaliste et d'un cadre symbolique, avec la répétition de cet exemplaire gesticulant dans le vide, est ici un ressort comique direct. Si la planche est une illustration de l'article en première page du journal, elle constitue aussi une forme de récit qui le complète. Le détournement du schéma séquentiel met en valeur l'évolution du discours et son inflexion irrémédiable. L'ensemble vise à critiquer la versatilité du renégat Emilio Castelar aux yeux du journal fédéraliste et à discréditer son projet politique.

La forme originale des degrés des âges disparait progressivement à partir de la fin du XIX^e^ siècle, le sujet est alors traité sous forme de « cases » (Charraud, 1971) dans la disposition des aleluyas, un type d'image populaire plus souvent exploitée dans la caricature.

[10] Voir note 7.

[11] Les termes « posibilista » et « posibilismo » apparaissent dans la presse en 1874 pour désigner les partisans de Castelar regroupés autour d'un projet républicain opposé au fédéralisme, d'autres termes sont utilisés, « republicanos históricos », « republicanos de orden » ou « republicanos conservadores » (Vilches, 2015, p. 134).

Aleluyas : une biographie satirique

Beaucoup plus courantes que les degrés des âges en Espagne, les aleluyas existent dans tous les pays européens[12]. Il s'agit vraisemblablement à l'origine d'images pieuses lancées le Samedi saint :

> Se llaman por analogía las estampas de papel, o vitela, que se arrojan en demonstración de júbilo y alegría el Sábado Santo, al tiempo de cantarse la primera vez solemnemente por el Celebrante la Alelúya: y se les dio este nombre, porque en ellas está impresa o escrita la palabra Aleluya al pie de la imagen, o Efigie que está dibujada en la estampa. (*Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, 1726-1770)

Les aleluyas sont diffusées abondamment tout au long du XIX^e^ siècle, avec des thèmes variés, édifiants, comme la vie des saints, des adaptations d'œuvre littéraire, la narration d'un évènement, ou comme divertissement éducatif pour les enfants. Ces planches ont été abondamment étudiées, en particulier par Jean-François Botrel et Antonio Martín qui précise :

> En aquella sociedad las aleluyas, junto con los romances, estampas, relaciones de hechos y otros papeles populares, abrían a sus lectores una ventana al mundo y al conocimiento. Especialmente gracias a sus imágenes, las aleluyas ofrecían una instrucción rudimentaria a los lectores menos cultos y generalmente iletrados, adultos y niños, que a través de aquellos impresos baratos recibían muchas veces sus primeros conocimientos sobre personajes, hechos históricos, arte, literatura, etc., situados fuera de su panorama vital […]. En su primera etapa las aleluyas son solo enumerativas y recogen una colección de estampas o viñetas, que más tarde, al desarrollarse el lenguaje gráfico, serán descriptivas para después alcanzar una intención narrativa. (Antonio Martín, 2011)

Ce type d'estampes connaît un très vif succès, « vendiéndose tanto en imprentas o en librerías expresamente de aleluyas como en traperías o por las calles, estimándose en millones los ejemplares de cartas u hojas de este tipo difundidos a lo largo de los siglos XVIII y XIX » (Barrero, 2011).

Les aleluyas traitant d'évènements historiques, comme La révolution de Madrid en juillet 1854, la révolution de 1868, étudiée par Jean-François Botrel (Botrel, 2019)[13], ou de la vie des personnages politiques circulent, comme *¡¡¡Eh !!! Aleluyas del Tupé / historias para peinar/el tupé de un calamar* qui consacre l'un des iconogrammes du personnage les plus représentés, et vraisemblablement fantaisiste, son épaisse chevelure frontale (Orobon, 2006)[14] ou *¡A dos cuartos ! Vida de Cristino Martos*[15], exemples d'une veine très nourrie (Orobon, 2019) (fig. 4).

[12] Des collections sont consultables sur le site de la Fundación Joaquín Díaz, sur celui du Museo Memoria de Madrid ou sur le site du MUCEM en France.
[13] Voir *Colección de Aleluyas*, Fundación Joaquín Díaz : 912-*Revolución de Madrid en Julio de 1854* ; 924 et 992-*Revolución de 1868*.
[14] *Idem*, 1264.
[15] *Idem*, 937, qui indique comme auteur : « E. Sojos ? » [sic].

Fig. 4 : ¡A dos cuartos ! Vida de Cristino Martos
Biblioteca virtual Miguel de Cervantes

Dans *Gil Blas*, Ortego utilise les cases narratives pour tracer le parcours de Luis González Bravo (*Gil Blas*, 4-II-1865). C'est en 1872, dans *La Carcajada* qu'apparaissent toutes les potentialités du détournement des aleluyas dans la caricature politique avec une planche consacrée à Práxedes Mateo Sagasta (fig. 5).

Fig. 5 : *La carcajada*, 6-VI-1872
Biblioteca Nacional de España

Le titre « Historia contemporánea » est à souligner, il s'agit bien d'œuvrer à la connaissance d'un personnage politique bien connu des lecteurs, – il possède déjà ses propres iconogrammes, la chevelure caractéristique et le gourdin, la *porra* qui renvoie à la « partida de la porra », un commando créé par Sagasta et Prim pour mater la presse d'opposition (Orobon, 2006) et représenté dans l'une des cases – en revisitant les évènements marquants, en dévoilant les bassesses, en interrogeant ce qui constitue déjà un parcours politique documenté. L'aleluya, comme outil de connaissance populaire et dispositif iconographique séquentiel, permet de construire une composition caricaturale *ad hominem* narrative, ce sont ces potentialités qui sont particulièrement exploitées dans *El Buñuelo* puis dans *El Motín*, à partir de 1880.

El Motín publie une série d'aleluyas en 1881, elle s'accompagne d'autres propositions graphiques qui en éclairent les intentions dans l'économie de l'image satirique et de ses rapports à l'histoire immédiate.

Il s'agit de quatre biographies composées par Demócrito, qui avait déjà produit des aleluyas politiques pour *El Buñuelo*, et qui illustre *El Motín* jusqu'en 1881. Il s'agit des parcours de Práxedes Mateo Sagasta, alors président du conseil des ministres (24-IV-1881), Emilio Castelar, député (3-VII-1881) (fig. 6), des ministres Francisco Romero Robledo (28-VIII-1881) et José Luis Albareda y Sezde (9-X-1881).

Fig. 6 : *El Motín*, 3-VII-1881
Biblioteca Nacional de España

Les planches ne diffèrent pas formellement des aleluyas classiques, même si les cases sont moins nombreuses. L'ensemble construit une biographie burlesque, en jouant sur le renversement entre exemplarité d'une part et bassesses et trahisons d'autre part. Demócrito poursuit ainsi les aleluyas satiriques sur les personnages politiques du Sexenio (Orobon, 2019).

Le journal propose entre 1883 et 1884 un détournement caricatural plus marqué qui juxtapose la dynamique séquentielle et le portrait sérieux en médaillon pour représenter le parcours des plus éminents représentants de la classe politique : A. Martínez Campos (8-VI-1883), A. Cánovas del Castillo (15-VI-1883), E. Castelar (17-VI-1883), M. P. Sagasta (20-VI-1883) (fig. 7), F. Serrano y Domínguez (9-IX-1883), C. Nocedal (24-VI-1883), F. Romero y Robledo (20-IV-1884).

Fig. 7 : *El Motín*, 20-V-1883
Biblioteca Nacional de España

Les planches sont construites de la même façon, les cases portent sobrement les dates marquantes de l'histoire politique et sont assorties de slogans caractéristiques servant d'ancrage et figurés comme relais, un procédé utilisé dans « La escala de la consecuencia » (fig. 3). La dernière case reprend parfois les points de suspension et envisage donc, dans une utopie parfois burlesque, une suite, un avenir prévisible ou désiré, également représenté dans la planche sur Sagasta dans *La Carcajada* (fig. 5).

La composition consacrée à E. Castelar propose une variante, elle croise le dispositif avec une ressource de dégradation bien connue, l'animalisation, en déclinant les espèces de volatiles, une référence au perroquet qui renvoie elle-même aux capacités oratoires de l'intéressé et en jouant sur les diverses connotations et symboles du bestiaire ailé (fig. 8). Il s'agit de réinventer quelque peu les attaques portées au renégat Castelar, déjà largement mises en image.

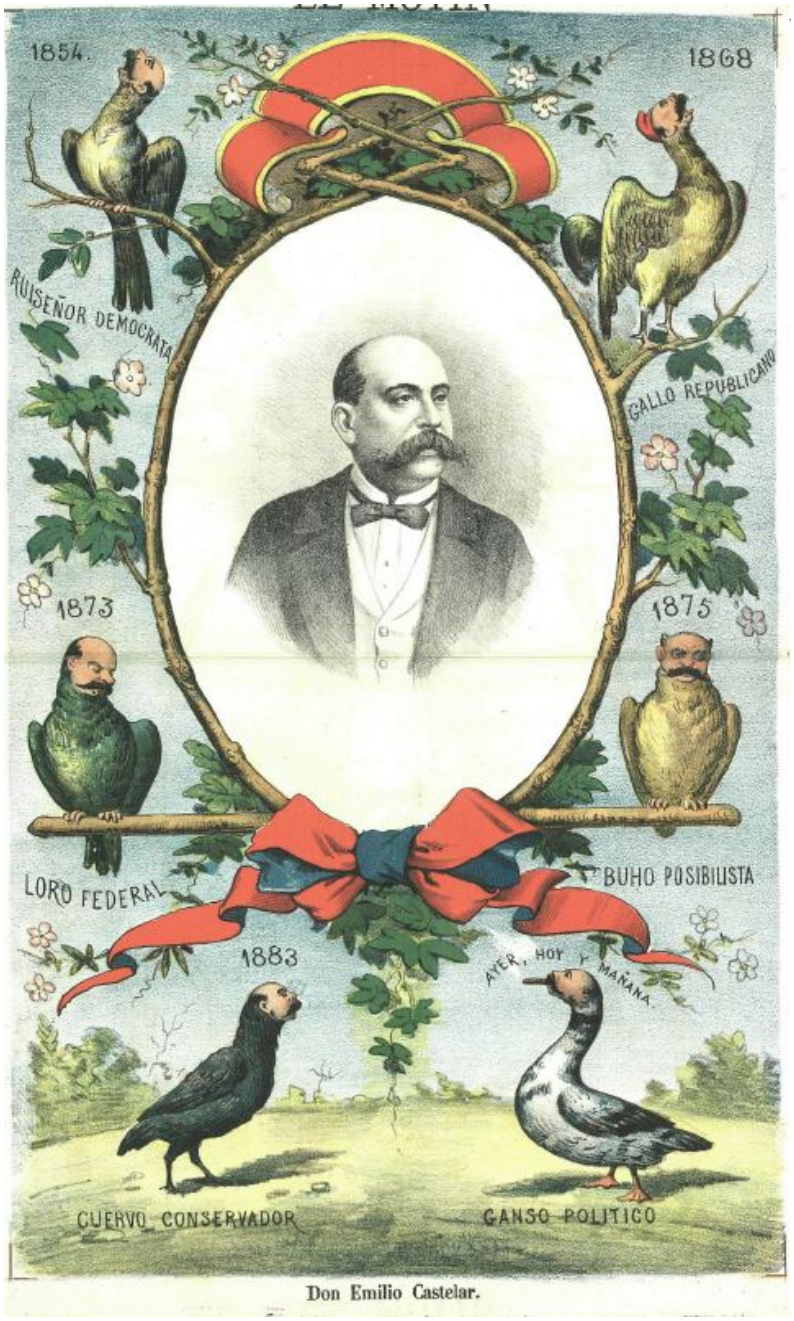


Fig. 8 : *El Motín*, 17-VI-1883
Biblioteca Nacional de Madrid

La narration drolatique est une forme alternative au portrait officiel et figé du centre. En quelque sorte, le caricaturiste fait émerger une vérité, faite de revirements incessants, d'allégeances aléatoires, qui s'exprime graphiquement dans un emprunt à l'imagerie populaire à laquelle s'oppose ici un autre type de représentation iconographique, « le portrait sérieux ». Il s'agit donc de donner à voir et de raconter, avec une proposition iconographique *ad hoc*, ce que tait une version officielle dont l'image-portrait mise en abyme peut être une métonymie. Comme le rappelle A. Laguna Platero :

> La imagen más difundida por la prensa ilustrada será el retrato, ya de personajes históricos ya de escenas costumbristas que recreaban grandes gestas o monumentos singulares. Su función, por tanto, quedaba muy lejos de dar cuenta de la vida política, de mostrar a los protagonistas cotidianos de la acción del gobierno. (Laguna Platero, 2003, p. 114)

El Motín publie à partir du numéro du 16-IX-1883, qui rend hommage à Manuel Ruiz Zorrilla, une série de portraits sérieux, celui de Castelar est du reste celui qui figure au centre de la planche des volatiles (fig. 8). Le journal s'en explique à divers moments, en particulier à l'occasion de la publication du portrait de Castelar :

> Ofrecimos en el núm. 38, correspondiente al 30 de Setiembre, ir dando los retratos de los hombres importantes del partido republicano que desearíamos ver unidos para bien de la patria y la libertad, y en cumplimiento de tal oferta, publicamos hoy el del jefe de la fracción posibilista. Siendo tan conocida su historia política, creemos innecesario recordarla, y lo mismo haremos con los demás personajes cuyos retratos aparezcan en El MOTÍN. (*El Motín*, 23-XII-1883)

A chaque moment, son usage des images. La tonalité a changé, les images aussi. Comme le souligne Manuel Suárez Cortina, la presse républicaine est pleinement reconstruite au cours des années 1880, autour de deux dynamiques, la première, l'association claire d'une famille républicaine à un organe de presse identifié, la seconde, qui concerne la presse satirique, la diffusion des idées républicaines au sens large, sans adhésion particulière à l'un des projets républicains : « Es éste el caso, por ejemplo de *El Motín*, que bajo la dirección de José Nakens se mantuvo desde 1881 hasta 1926 como un semanario de referencia en los medios anticlericales y republicanos » (Suárez Cortina, 2001, p. 78). Passé les deux premières années de publication où il s'agit d'égratigner la politique canoviste tout autant que les projets républicains indésirables, ce qui signe la tendance fédéraliste de départ du journal, le temps est à l'unité, une unité qui s'incarne dans une série de portraits, véritable panthéon républicain.

Pour appréhender plus précisément ces détournements, explicite contrepoint du portrait d'hommage, il convient aussi de les mettre en perspective dans la production de la caricature *ad hominem* par ailleurs afin d'en souligner la spécificité. Depuis le Sexenio en effet, la classe politique est représentée par un dispositif graphique – qui peut rappeler les géants processionnels, les « gigantes y cabezudos », une tradition très ancienne en Espagne (Sánchez Moltó, 2008) –, d'abord formalisé dans la caricature française.

Du panthéon charivarique aux *cabezas y calabazas*

Francisco Ortego et Daniel Perea livrent en 1870 une série de sept portraits en pied réalisés pour *Gil Blas* intitulée « Caricaturas revolucionarias ». La série représente « el cenáculo político surgido de la coyuntura de septiembre de 1868 » (Orobon, 2006, p. 19). Cette nouvelle manière de représenter la classe politique émergente est importée de France. C'est celle de Nadar pour le *Panthéon Nadar* de 1854 ou de Benjamin Roubaud pour le *Panthéon charivarique*, galerie d'hommes célèbres parue en série dans le journal de Charles Philippon *Le Charivari*[16] à partir de 1838 (Baridon et Guédron, 2009, p. 170). Les portraits de Benjamin Roubaud posent les bases d'un paradigme iconographique : une caricature en pied d'un personnage du monde politique ou culturel surmonté d'une tête proéminente, assortie d'un couplet versifié (fig. 9).

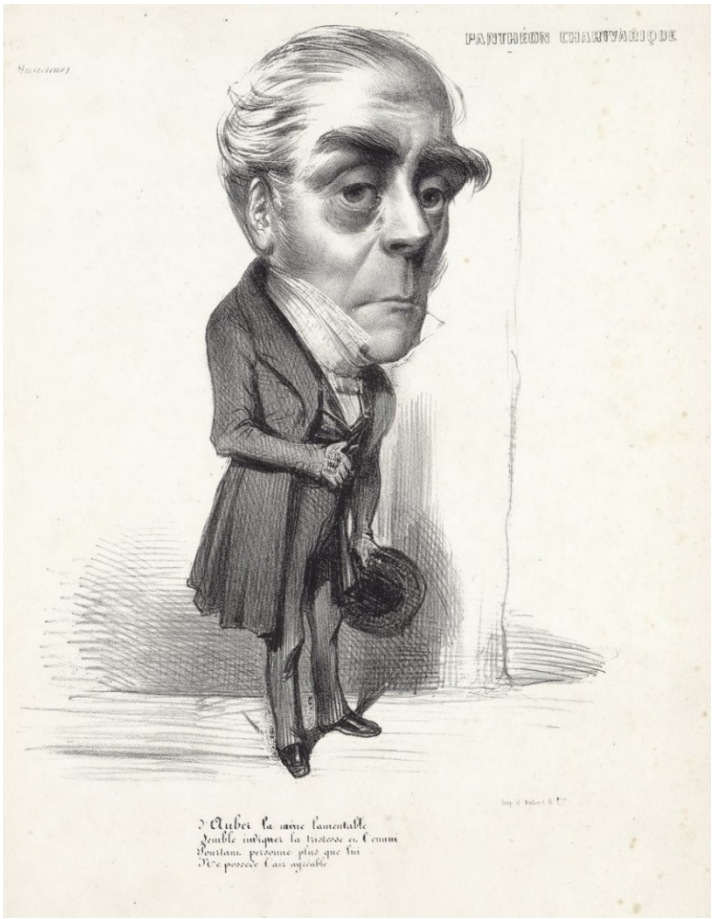


Fig. 9 : Benjamin Roubaud, *Daniel-François-Esprit Auber*
Bibliothèque Nationale de France

C'est Touchatout, l'auteur des albums illustrés par G. Lafosse intitulés *Le Trombinoscope*, lancés en 1872, qui donne la meilleure définition de ces portraits-charges. Il évoque en effet ses « portraicturés » en première page de son introduction au premier volume (Touchatout, 1871). Les portraicturés, nous adoptons le néologisme, connaissent un essor extraordinaire en Espagne dans les années 1880. Cet avènement suit un chemin *sui generis* dans le sillage des *Cabezas y calabazas*[17].

[16] Les albums de Charles Philipon étaient distribués à Madrid par la librairie Gaspar y Roig (Ortega, 1999).

[17] Les titres reposent sur des jeux de mots homophoniques (chers aux images populaires et à la caricature) et polysémiques entre *cabeza*, la tête, et *calabaza*, la citrouille. Le terme *calabaza* désigne aussi péjorativement la tête ou

Le premier recueil de 1864, *Cabezas y calabazas* est écrit par deux membres éminents du journal *Gil Blas*, son directeur Luis Rivera et l'un de ses principaux rédacteurs, Manuel del Palacio. Il réunit un ensemble de pasquins sur diverses célébrités, comme l'indique le long titre, *Cabezas y calabazas: retratos al vuelo de las notabilidades en política, en armas, en literatura, en artes, en toreo y en los demás ramos del saber y de la brutalidad humana seguidos de varios cuadros de costumbres más o menos políticas y pintados al fresco*, mais il n'est pas illustré. Le volume édité à Barcelone en 1865, *Calabazas y cabezas: retratos al pastel*, n'est pas non plus illustré. Salvador Granés publie un premier recueil, *Calabazas y cabezas* en 1879, illustré par Daniel Perea, puis un autre en 1880 qui reprend le précédent en l'augmentant avec des illustrations supplémentaires de Manuel Luque. Un hommage à Manuel Palacio et à son ouvrage de 1864 et une réponse de ce dernier servent de prologue.

Les portraicturés sont la spécialité du dessinateur Ramón Cilla dans les années 1880, qui les représente en particulier en première page de *Madrid Cómico* (1880-1923) ou de l'éphémère *Madrid político* (1885-1886) de Sinesio Delgado dont les couvertures constituent un véritable panthéon caricatural de la classe politique espagnole (fig. 10).

Fig. 10 : Ramón Cilla, « Nuestros políticos », *Madrid político*, 16-IV-1885
Biblioteca Nacional de España

l'entièreté d'une sotte personne, tandis que *dar calabazas* est une expression populaire qui signifie envoyer promener…

Ce détour par la portraicture nous permet de mieux comprendre les enjeux d'une caricature qui repose sur un schéma séquentiel comme l'aleluya ou, dans une bien moindre mesure, les degrés des âges. Ces portraits en pied nourrissent la familiarisation avec la classe politique, avec les acteurs de l'espace public au sens large, dans un format relativement économique, rapide à exécuter. Les vers évoquent la carrière et quelques traits saillants. Mais la charge critique politique est partiellement ou complètement évacuée. L'attaque affleure à peine dans les traits et les commentaires plus ou moins piquants, dans une proposition plutôt consensuelle parfois difficile à positionner précisément dans l'échiquier politique. Il s'agit donc d'un type de caricature politique bien éloigné des détournements féroces produits à la même époque, qui semblent signer plus spécifiquement la caricature républicaine espagnole[18].

Conclusion : iconomorphoses de l'image séquentielle

Ces détournements relèvent de la parodie, au sens donné par René Payant lorsqu'il distingue la citation du plan iconique, concernant le motif traité, de la citation du plan pictural qui a trait au style et qui forge le pastiche (Payant, 1980), même si les deux plans sont en réalité toujours liés, en particulier dans les cas étudiés. La réflexion sur l'art, les normes esthétiques, la hiérarchie des genres et le marché, est au cœur de la pratique caricaturale dès le XVII^{e} siècle. Le détournement parodique de toiles connues à des fins de critique politique est pratiqué au XVIII^{e} siècle et culmine au XIX^{e} siècle (Baridon et Guédron, 2011). La parodie est l'une des grandes modalités graphiques de la caricature et les caricaturistes espagnols la pratiquent dès les années 1860. De façon exemplaire, Demócrito dans *El Buñuelo* détourne de grandes toiles de l'histoire de la peinture conservées au Musée du Prado[19]. Les détournements étudiés auparavant procèdent néanmoins d'une intention étrangère à la dégradation du modèle emprunté ou de son statut.

Il convient donc d'approfondir la relation intericonique singulière sur laquelle ils reposent. Nous retenons pour ce faire le terme d'iconomorphose, proposé par Matilde Arrivé dans « L'intelligence des images - l'intericonicité, enjeux et méthodes » :

> L'opération intericonique induit un véritable « travail » de l'image, une « iconomorphose », procédant de la rencontre d'une image-source et d'une opération singulière, d'une combinatoire ou d'un bricolage capable de produire des effets d'étrangeté, ou des formes inédites, logées au cœur même des stratégies d'imitation, de répétition et de transmission (…) En étant ainsi recontextualisée, remotivée et resémantisée, l'image change de régimes de discours, de cahier des charges et de public, et elle s'ouvre à d'autres modes de socialisation tout en se rendant disponibles [*sic*] à de nouveaux usages. (Arrivé, 2015)

Les caricatures étudiées reposent sur l'utilisation d'images populaires parfaitement identifiables. Dans ce processus d'iconomorphose, la nature des images sources participe pleinement de la resémantisation critique. Les détournements s'appuient sur des images populaires socialisées, par leurs fonctions, leur public, leurs voies de diffusion, leurs contenus.

[18] Les aleluyas politiques du Sexenio sont républicaines, comme le souligne Marie-Angèle Orobon (Orobon, 2019).
[19] Le tableau de Francisco Padilla, *Doña Juana la Loca* (1877) (11-IV-1880), *La reddition de Breda* (1634-35) de Vélasquez (6-V-1880), *Les noces de Thétis et Pelée* (1636-38) de Jacques Jordaens (3-VI-1880), *La forge de Vulcain* (1630) de Vélasquez (12-VI-1880), *Hambre en Madrid* (1818) de José Aparicio (15-VII-1880).

Dans le cas spécifique du détournement des aleluyas, la connivence avec les lecteurs est forgée d'emblée par la prégnance du modèle emprunté, vecteur populaire de connaissance de l'histoire. Ces détournements revendiquent une forme de filiation, qui situe ses créateurs (re-situe) dans un geste graphique politique.

Les caricatures étudiées, qui se multiplient dans les années 1880-1884, sont des envers dynamiques, répétitifs certes dans leurs griefs, qui déjouent l'histoire des puissants et ses « portraits de gloire » (Ardenne, 2010, p. 16) reproduits dans les pages des journaux illustrés en proposant un contre-point au langage caricatural en vogue par ailleurs, consensuel et complaisant, des portraits en pied du panthéon politique qui échappent à l'aiguillon d'une critique frontale.

Sources hémérographiques

Gil Blas (Madrid, 1864-1872)
La Carcajada (Barcelone, 1869-1873)
El Buñuelo (Madrid, 1880-1881)
El Motín (Madrid, 1881-1926)

Bibliographie

Sources primaires

ASENSIO DE ALCÁNTARA, Joaquín, et MENA, Teodoro de, 1865, *Calabazas y cabezas: retratos al pastel*, Barcelona, Librería de I. López Bernagosi.
GRANÉS, Salvador María, 1879, *Calabazas y cabezas: semblanzas de personajes, personas y personillas que figuran o quieren figurar en política, literatura, armas, ciencias o tauromaquia*, Madrid, [s.n.] (M. Romero Impreso).
————, 1880, *Calabazas y cabezas: semblanzas de personajes, personas y personillas que figuran o quieren figurar en política, literatura, armas, ciencias o tauromaquia*, [S.l.], [s.n.] (Madrid : M. Romero, imp.).
PALACIO, Manuel del, et RIVERA, Luis, 1864, *Cabezas y calabazas*, Madrid, Librería de D. Miguel Guijarro.
TOUCHATOUT, 1871, *Le Trombinoscope*, 1871-1882, Paris.

Sources secondaires

Estampas de la Real Academia Española, 2004, colección Rodríguez-Moñino-Brey, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida.
Tipos y costumbres madrileños de F. Ortego en la colección UC de Arte Gráfico, 2011, Universidad de Cantabria.
ARDENNE, Paul, 2010, *L'image-corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du regard.
BARIDON, Laurent, et GUÉDRON, Martial, 2011, « Caricaturer l'art : usages et fonctions de la parodie », *in* (dir. de Ségolène Le Men), *L'art de la caricature*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, p. 87-108.
BARRERO, Manuel, 2011, « Orígenes de la historieta española », *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 2EXTRA, p. 15-42.
BARTHES, Roland, 1964, « Rhétorique de l'image », *Communication*, n°4, p. 41-42.

BOTREL, Jean-François, 2019, « La Revolución de 1868 en aleluyas o el teatrillo de la historia », *in* Guillermo Laín Corona, Rocío Santiago Nogales (coord.), *Cartografía teatral: en homenaje al profesor José Romera Castillo*, p. 303-315.
————, 1997, « Aleluyas » *in* Joaquín Álvarez Barrientos et M. J. Rodríguez (eds.), *Diccionario de literatura popular española*, Salamanca, Colegio de España, p. 24-26.
————, 1995 « Les aleluyas ou le degré zéro de la lecture », *in* J. Maurice (ed.), *Regards sur le XX ème siècle espagnol*, Paris, Université Paris X-Nanterre, p. 9-29.
BURGOS, Francesc Xavier, et PEÑA I DIAZ, Manuel, 1987, « Imprenta y negocio del libro en la Barcelona del siglo XVIII. La casa Piferrer », *Manuscrits: revista d'història moderna*, 6, p. 181-216.
CHARRAUD, Alain, 1971, « Analyse de la représentation des âges de la vie humaine dans les estampes populaires du XIXe siècle », *Ethnologie française,* n°1, Paris, Berger-Levrault, p. 59-78.
CHECA GODOY, Antonio, 2016, « Auge y crisis de la prensa satírica española en el Sexenio Revolucionario (1868-1874) », *El Argonauta español* [En ligne], 13 |, mis en ligne le 30 janvier 2016, consulté le 23 mai 2020. URL : http://journals.openedition.org/argonauta/2335; DOI: https://doi.org/10.4000/argonauta.2335
COMAS I GÜELL, Montserrat, 2012, *La imprenta catalana i els seus protagonistes a l'inici de la societat liberal (1800-1833)*, Valencia, PUV.
DELPORTE, Christian, MILLIOT, Vincent, et NEVEU, Érik, 1996, « Présentation », *Mots*, *Caricatures politiques* n°48, septembre, p. 7-14.
DUPRAT, Annie, 2008, « Symboles et allégories dans les caricatures américaines de la guerre d'Indépendance », *in* Marie-France Auzépy et Joël Cornette (dir.), *Des images dans l'histoire*, Paris, PUV, p. 249-266.
FÉRNANDEZ SEBASTIÁN, Javier, et FUENTES, Juan Francisco (dirs.), 2002, *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza editorial.
FONTBONA, Francesc, 1992, *La xilografia a Catalunya*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.
KAENEL, Philippe, 2000, « L'apprentissage de la déformation : les procédés de la caricature à la Renaissance », *Sociétés & Représentations*, vol. 10, no. 3, p. 79-102.
LAGUNA PLATERO, Antonio, 2003, « El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social », *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, n°1, p. 111-132.
LAGUNA PLATERO, Antonio, et MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc-Andreu, 2018, « La eclosión de la prensa satírica en España (1868-1874) », *El Argonauta español* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 30 septembre 2018, consulté le 12 juin 2020. URL : http://journals.openedition.org/argonauta/3077; DOI: https://doi.org/10.4000/argonauta.3077
LAGUNA PLATERO, Antonio, MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc-Andreu, et SUJATOVICH, Luis, 2016, « Eduardo Sojo, artífice del periodismo satírico en España y Argentina », *Historia y comunicación social*, Vol. 21, nº 2, p. 433-461.
MARTÍN, Antonio, 2011, « Las Aleluyas, primera lectura y primeras imágenes para niños en los siglos XVIII-XIX. Un antecedente de la literatura y la prensa infantil en España », *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 47, Universidad Complutense de Madrid.
MARTÍNEZ GONZALEZ, José M.ª, 2011, « Ediciones en español de imaginería popular europea durante el siglo XIX », *Actas del Simposio de Literatura Popular*, Fundación Joaquín Díaz, Urueña (Valladolid), p. 4-45.
MELOT, Michel, 1975, *L'œil qui rit, Le pouvoir comique des images*, Paris, Bibliothèque des arts.

OROBON, Marie-Angèle, 2006, « Humor gráfico y democracia: algunas calas en la caricatura política en el Sexenio Democrático », *in* Marie-Claude Chaput, Manuelle Peloille (coord.), *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo,* Paris, PILAR, Université Paris X-Nanterre, p. 9-30.
————, 2019, « Vies de Saints revisitées : *Aleluyas* satiriques pendant le *Sexenio democrático* », *in* Zoraida Carandell, Julio Pérez Serrano, Mercè Pujol Berché, Alison Taillot (dir.), *La construcción de la democracia en España, 1868-2014: espacios, representaciones, agentes y proyectos*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, p. 65-76.
ORTEGA, Marie-Linda, 1999, « Ortego, dessine-moi les Espagnols », *in* Jean-Claude Seguin (éd.), *Image et Hispanité*, Lyon : GRIMH/GRIMIA, Université Lumière-Lyon2, p. 327-346.
PAYANT, René, 1980, « Bricolage Pictural, l'art à propos de l'art –2e partie : citation et intertextualité », *Parachute*, Montréal, Québec, Canada, n° 18.
SÁNCHEZ MOLTÓ, Vicente, 2008, « Los gigantes y el bestiario festivo del corpus, patrimonio inmaterial de la humanidad », *Revista de la CECEL*, 8, p. 115-163.
SEOANE, María Cruz, 1977, *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Madrid, Castalia.
SUÁREZ CORTINA, Manuel, 2011, « Élites republicanas y periodismo en la España de fines del siglo XIX », *in* Paul Aubert et Jean-Michel Desvois (éd.), *Les élites et la presse en Espagne et en Amérique latine des Lumières à la seconde guerre mondiale*, Madrid, Casa de Velázquez, p. 67-87.
SIFFER Florian, 2014, « Les âges de la vie. Un état disparu de l'image séquentielle », *in* David Cascaro (dir.), *La séquence du regardeur*, actes de colloque, Haute Ecole des Arts du Rhin, p. 61-70.
UCELAY DA CAL, Margarita, 1951, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844) : Estudio de un género costumbrista*, México, Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
VILCHES, Jorge, 2015, « Contra la utopía. El origen del republicanismo conservador en España (1870-1880) », *Historia contemporánea*, 2015, 51, p. 577-607.

El arte de pret(h)erir. Símbolos, atributos y políticos en la caricatura española de la segunda mitad del siglo XIX

Marie-Angèle OROBON
Université Sorbonne Nouvelle
marie-angele.orobon@sorbonne-nouvelle.fr

Resumen
Si bien la caricatura política española de la segunda mitad del siglo XIX usó e incluso abusó de los atributos y símbolos para ridiculizar a los personajes políticos y denunciar algunas de sus prácticas, también se observa que el atributo llegó a sustituir al mismo personaje. En el texto se analiza este proceso de fagocitación, estudiando cómo el uso de la paralipsis gráfica –o sea aparente omisión– fue, además de un modo de burlar la censura, una forma de aniquilar al adversario.

Abstract
The art of paralipsis. Symbols, attributes and political figures in Spanish caricatures in the second half of the 19th century.

While Spanish caricatures in the second half of the 19th century made more than ample use of attributes and symbols in order to ridicule political figures, the very attributes often turned out to supplant the figures they characterized. In the following text, we analyze this process of absorption, by showing that the use of paralipsis was not only a device to circumvent censorship, but also a way of annihilating a foe.

Palabras clave
caricatura, paralipsis, simbología política, Sexenio democrático, Padró (Tomás), Ortego (Francisco).

Key words
caricature, paralipsis, political symbols, Sexenio democrático, Padró (Tomás), Ortego (Francisco).

El lenguaje iconográfico[1], desde la época grecorromana hasta la representación de la realeza en la época moderna pasando por la iconografía cristiana, ha recurrido a atributos y símbolos para identificar a los personajes. El atributo o atributos –el casco de Minerva, el tridente de Poseidón, las llaves de San Pedro, la parrilla de San Lorenzo, la espada de San Pablo, etc.– eran los que permitían identificar verdaderamente no solo al representado sino su función, ya que tanto los rasgos como la indumentaria eran indiferenciados. De la misma forma, las insignias propias de la realeza, como la corona, el cetro, el orbe –emblemas del poder– identificaban a los reyes, a la vez que los legitimaban (Duprat, 2007). Estas insignias reales, equivocadamente designadas como *Regalia* (Pinoteau, 2005), eran los atributos específicos de la dignidad del monarca. La tradición del retrato real, codificada sobre todo a partir del siglo XVI, hizo de ellos los indispensables elementos del atrezo y de las escenificaciones destinadas a glorificar al soberano.

Probablemente inspirada en esa histórica característica del retrato, la caricatura política ha recurrido y sigue recurriendo a atributos u objetos en la caracterización de los personajes representados. Si bien la deformación física, animalización o reificación forman el habitual arsenal del caricaturista, los atributos identificadores han ido adquiriendo importancia, llegando incluso a convertirse en símbolos de los personajes políticos. En efecto, no eran raros los casos en que el atributo terminaba concentrando la esencia satirizada del personaje. La reiteración del procedimiento gráfico se hace especialmente visible en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la caricatura política empieza a adquirir carta de naturaleza en la prensa, asume entidad propia y presenta su mayor sofisticación estética. Diferentes factores –políticos, sociales, económicos y técnicos– explican esta evolución.

Se conforma entonces una clase política, se consolida el Estado liberal y se refuerza la práctica del debate público. A la vez que la política se convierte en asunto público, se observa una significativa personalización de la vida política. Esta evolución cobra, por supuesto, una notable relevancia en relación con la caricatura política. Como en la Inglaterra de finales del siglo XVIII y la Francia del segundo tercio del siglo XIX –*La Caricature* y *Le Charivari* son fundados por Philipon en 1830 y 1832 respectivamente–, la caricatura política moderna que se afianza en España unas décadas más tarde es una caricatura *ad personam*. Esta particularidad diferencia la caricatura política de la caricatura social que refleja tipos, aunque pueden hibridarse, tomando la primera rasgos de la segunda. Por ejemplo, la prensa republicana recurriría al estereotipo judío par satirizar a Sagasta o caricaturas del primer ministro británico Disraeli resaltarían que era judío. En todo caso y lógicamente, la personalización de la política se traduce en la personalización de la caricatura.

La caricatura política tiene por objetivo el ataque contra el poder considerado arbitrario y sus abusos, a través de la caricatura del adversario político. A los diferentes procesos de degradación del adversario –deformación física, ridiculización, animalización, etc.– se añade el uso de atributos que forman parte de la paleta del caricaturista. Por supuesto, a todo lo reseñado se une otro factor, sobre todo desarrollado a partir de los años anteriores al Sexenio y en el Sexenio, el de la

[1] Este trabajo está vinculado con el proyecto de investigación Diccionario de símbolos políticos y sociales: Claves iconográficas, lugares de memoria e hitos simbólicos en el imaginario español del siglo XX, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (HAR2016-77416).

profesionalización del caricaturista, que cumple una función socio-política, milita en partidos y propaga ideas. En esta etapa, la caricatura adquiere en la prensa satírica de adscripción republicana una notable dimensión de propaganda político-ideológica.

La exploración en el uso e interpretación de los atributos en la caricatura política, que se propone a continuación, abarca, con alguna incursión anterior, desde el Trienio esparterista (1840-1843), cuando se consolida una prensa satírica moderada antigubernamental, hasta las primeras décadas de la Restauración. En la etapa considerada, sobresale el período del Sexenio democrático cuando la prensa satírica ilustrada experimenta un boom al calor de la libertad de imprenta decretada en la estela de la Revolución de septiembre de 1868 –"Todos los ciudadanos tienen derecho a emitir libremente sus pensamientos por medio de la imprenta, sin sujeción a la censura ni a ningún requisito previo" (decreto del 23-X-1868, cit. en Checa Godoy, 2006, p. 20)– y ratificada por la Constitución de 1869.

A este avance político se suman los progresos técnicos de la imprenta y una generación genial de dibujantes formada en las escuelas regionales de la Academia de Bellas Artes (Ortega, 2006, p. 62), entre los que destacan Francisco Ortego, Tomás Padró y José Luis Pellicer. A ellos hay que agregar a otro protagonista de la prensa satírica, el autodidacta Eduardo Sojo (futuro *Demócrito*), como puente entre esta generación y la que surge en las primeras décadas del siglo XX (Laguna Platero y Martínez Gallego, 2015, p. 113-118).

En la época del Sexenio, la caricatura española usa y abusa de los atributos acudiendo de forma menos significativa a la deformación física para ridiculizar a los personajes políticos y denunciar algunas de sus prácticas políticas. La perspectiva adoptada aquí aborda cómo del uso del atributo, en tanto que símbolo político, destinado a la destrucción del adversario se pasa a la asimilación o fagocitación de éste por el atributo que lo caracteriza. Este proceso se concentra en el juego verbal "pret(h)erir", que pretende aunar la función específica de la caricatura, la de atacar o herir, con la de preterir, es decir, "Hacer caso omiso de alguien o algo", según la definición del Diccionario de la Real Academia (DRAE). Dicha omisión, o más bien paralipsis, ya que la omisión solo era aparente, fue tal vez el estadio último de la aniquilación del adversario.

El bestiario político

La animalización satírica o paródica quizás haya sido el procedimiento gráfico más antiguo y más continuo, como analizan los autores de *Bêtes de pouvoir* (Doizy y Houdré, 2010). En la antigüedad egipcia, los animales servían para encarnar parodias morales y políticas de la sociedad (*ibíd.*, p. 14). En la Edad media en Occidente, de la antropomorfización de los animales se pasó a la animalización de los humanos. Las iglesias románicas recargaron sus capiteles y ménsulas con monjes representados como animales –cerdos muchas veces– o con misas paródicas celebradas por animales. El repertorio animal, usado como caricatura, también se trasladó a las iluminaciones de manuscritos (Elsig y Sala, 2013, p. 11-14).

Con la posterior Reforma, el recurso a la animalización se usó como arma contra el papa. Es célebre un grabado de Lucas Cranach que representa al papa bajo una forma

que mezcla elementos zoomórficos (cabeza de mulo, escamas, pezuñas y garras) con rasgos femeninos (senos y vulva) para significar la lujuria y degeneración de la Iglesia ("Der Papstesel zu Rom", 1523, reproducido en *ibíd.*, p. 17).

A partir de finales del siglo XVIII, la caricatura inglesa, con Thomas Rowlandson y James Gillray, asentó el uso de la animalización como arma política. Entre las imágenes más famosas se hallan las caricaturas de Napoleón, inagotable fuente para la inventiva de los caricaturistas ingleses. Una de ellas representa a Napoleón como araña, "The Corsican spider in his Web", de Thomas Rowlandson (publicado por Thomas Tegg en julio de 1808), para metaforizar su ambición sin límites ("Unbounded Ambition"), plasmada en las moscas rusa, prusiana, austríaca, etc., presas de la telaraña, mientras las dos moscas españolas (Carlos IV y Fernando VII) están a punto de ser engullidas por Napoleón, representado con cara humana y cuerpo de araña. Este hibridismo, que se repite en las caricaturas inglesas del Emperador, viene completado por el bicornio imperial con la escarapela tricolor. Contrastando con esta escena de caza, en el ángulo superior izquierdo, la mosca británica no ha caído en la trampa y provoca, con sorna, a Napoleón: "As you may look Master Spider but I am not to be caught in your web"[2]. En el contexto de la expansión napoleónica, la animalización de cariz político se utilizaba a la vez como arma contra el enemigo y como propaganda nacional.

Con la Guerra de la Independencia, precisamente, se inició la primera andadura conocida de la caricatura política en España. Circuló entonces una iconografía propia entrelazada con copias de la caricatura inglesa antinapoleónica, como *The Corsican Tiger at Bay* (publicada por R. Ackermann en julio de 1808) de Rowlandson, adaptado en *El tigre corso atacado* en España (Dérozier, 1976, p. 805-806), aunque en un acabado gráfico menos cuidado que el británico[3]. En este caso, el recurso a los animales entremezcla la animalización degradante (el tigre con cabeza humana y bicornio), los clásicos animales emblemas de las monarquías (el oso ruso y el águila austriaca –tricéfala– encadenados) y los lebreles patrióticos (como indica el collar que llevan) del levantamiento español contra Napoleón. Revela la estampa un uso ambivalente de las formas animales: la mofa al tigre napoleónico y la confianza en los lebreles patrióticos –en este caso sin ninguna marca de hibridación humana– para que estos liberen a los lebreles ("Royal Greyhound")–que metaforizan a la familia real– de las garras del tigre-Napoleón.

Más significativa de la animalización que degrada y denuncia a la clase política fue la prensa satírica de la época del Trienio esparterista (1840-1843), cuando, al calor de la libertad de imprenta, se desarrolla una prensa moderada de oposición al gobierno progresista, una consecuencia de la que era consciente el Gobierno. Quedaba claro con una Circular de 18 de diciembre de 1840, en la que Espartero invitaba a los Jefes Políticos a no estorbar "el libre ejercicio de la facultad que a todos los españoles concede el artículo 2 de la Constitución [de 1837], por más que las personas de que la Regencia se compone sean el blanco de repetidos ataques" (cit. en Valls, 1988, p. 116). A tal benevolencia rendía homenaje *La Posdata. Periódico joco-serio* insertando una viñeta satírica

[2] La estampa es consultable en la página del British Museum: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=184854001&objectId=1655131&partId=1. Última consulta el 12-IV-2020.

[3] La versión inglesa es consultable en la página del British Museum: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=47359001&objectId=1484762&partId=1. Última consulta el 12-IV-2020.

que, bajo la forma de la cabeza de un burro, representaba a un orador, elogiando "la exactitud que ha[bía] entre el original y la copia"; en otra, las coces del mismo animal encarnaban la fiereza de su elocuencia (*La Posdata*, 28-X-1843 y 30-X-1843, respectivamente). Esta publicación recurrió al mismo procedimiento con dos escenografías más elaboradas que servían para denunciar la política esparterista, especialmente de los llamados "ayacuchos" –a camarilla que rodeaba a Espartero–, que habían recibido este nombre despectivo por la derrota española de Ayacucho (1824, Perú). Una presenta una confrontación con la alegoría de España bajo la apariencia de una pobre Blandina, agredida no por leones, sino por una manada de lobos (*La Posdata*, 1842); en la segunda, con igual intención simbólica, era desangrada por ministros-sanguijuelas (*La Posdata,* octubre de 1843).

Sin embargo, el proceso de animalización como síntoma de la codicia y corrupción de la política o de los políticos –este es el mensaje tanto de los lobos como de las sanguijuelas– está menos presente, incluso casi ausente, en la caricatura del Sexenio. La corrupción adopta entonces otra forma gráfica: las barras de turrón, una metáfora que se había afincado en el Trienio esparterista. La animalización solo es casual y puede aparecer en escenografías más generales. "La mojiganga gloriosa" (Tomás Padró, *La Flaca*, 27-II-1870), a tono con la fiesta popular que utiliza "disfraces estrafalarios, especialmente de diablos o animales" (DRAE), representa a varios políticos bajo la apariencia de animales.

En la parte derecha, Figuerola (ministro de Hacienda a la sazón) es un hosco pajarraco, quizás un cuervo, mientras una alegoría de la república trata de cazar cabezas aladas, que son los candidatos a la corona (se reconoce al pretendiente carlista, a Alfonso, hijo de la destronada reina Isabel II, y al Duque de Montpensier). Sagasta, ministro de Gobernación, va de perro o león (con collar de púas), amenazando a la Federal (un diablillo que provocativamente sale de una caja). En la parte izquierda de esta misma cromolitografía a doble página, se distingue una cabeza con alas de murciélago, es Víctor Noir, que ronda a Napoleón III. El periodista había sido asesinado por el príncipe Pierre Napoléon Bonaparte, primo del mismo Emperador. Completando el bestiario, en el centro de la imagen, un rebaño de diputados-borregos son conducidos por el pastor Ruiz Zorrilla (con cayado), cuyo cuerpo tiene forma de campana, el habitual atributo del presidente del Congreso. Al contrario de Figuerola, de los pretendientes a la corona de España, de Víctor Noir y Sagasta, en los que la animalización afecta al cuerpo y no a la cara –indispensable para que se les identifique–, los diputados aparecen indiferenciados en sus trajes de levita y su cabeza sustituida por la de carneros. La llamada "Mojiganga gloriosa", que une en un mismo sintagma la fiesta popular y la Gloriosa, va encabezada por un general Serrano, regente a la sazón, disfrazado de bajá, tumbado en una confortable litera arrastrada por una tortuga. Así de rápido iba el proceso revolucionario.

El cuerpo de Manuel Ruiz Zorrilla en forma de campana, es decir reificado, indicaba, en una jocosa metamorfosis, un proceso de fagocitación por el propio atributo del presidente del Congreso de los Diputados. Sin embargo, reificación y fagocitación no significaban exactamente anulación del papel del presidente, ya que era la campana pastora la que guiaba al rebaño; lo que se denunciaba más bien era la poca relevancia política del Congreso rebajado a conjunto borreguil. La animalización suplida por la reificación entrelazaba dos recursos enraizados en la tradición caricaturesca en la que se apoyó la caricatura del Sexenio democrático, aunque esta siguió más bien por la senda

del atributo que ofrecía variadas posibilidades satíricas. Los atributos vinculados a una función o una particularidad biográfica o física de un político se convertían en símbolos, que, adquiriendo vida propia, circulaban y podían heredarse e incluso trasladarse de un personaje a otro.

Atributos en circulación

¡¡¡Eh!!! Aleluyas del tupé y *Aleluyas del triángulo* son dos planchas incluidas en una serie de aleluyas satíricas de la época del Sexenio democrático, que parodiaban las tradicionales vidas de santos que se solían representar en las aleluyas. Estas tiras anónimas –salvo una, la consagrada a Cristino Martos, firmada por Eduardo Sojo– ofrecían una versión burlesca de las vidas ejemplares presentando las vidas infames de los políticos (Orobon, 2019). Las *Aleluyas del triángulo* se referían, a través de este objeto, a la pertenencia a la masonería del general Francisco Serrano y Domínguez. La primera casilla da la tónica: el pareado "Biografía infernal / de un triángulo Ducal" (Serrano gozaba del título de duque de la Torre) acompaña el perfil del general enmarcado en el negro triángulo, junto a otras figuras geométricas que representan otros triángulos. El triángulo es el leitmotiv icónico presente en la mayoría de las viñetas, combinándose el atributo con el retrato no caricaturesco de Serrano. Las *Aleluyas del tupé* recurrían probablemente al rasgo caricaturesco más conocido y popular que identificaba a Práxedes Mateo Sagasta. Como en la aleluya anterior, no se nombra al personaje político; en cambio, a diferencia de ella, los rasgos caricaturescos son más exagerados: la primera casilla viene enteramente ocupada por el tupé sobredimensionado acompañado del siguiente pareado: "Historia para peinar / El tupé de un calamar". En este caso, la metaforización es doble: a través del tupé (de tipo textual y gráfico) y el calamar, otra designación metafórica habitual de Sagasta. Formaba parte este vocablo del repertorio de las metáforas animales para designar a políticos, aplicado en este caso a los moderados de los años treinta del siglo XIX (Battaner Arias, 1977), una denominación antigua, heredada, pues, por el progresista Sagasta. Por ejemplo, con una oda al "Gran calamar" celebraba Luis Rivera, en *Gil Blas*, la elección de Sagasta como presidente del Congreso:

> Otros canten las glorias del gran Moltke
> que dos imperios contempló a sus pies
> Yo de ti, Calamar, voy a remolque,
> Y tu triunfo en las Cortes cantaré". (*Gil Blas*, 15-X-1871)

En un estudio de los atributos en la caricatura, la pregunta no es ociosa: ¿tenía tupé Sagasta? ¿O era, acaso, el hiperbolizado atributo invento de la caricatura, partiendo de una onda en el pelo? Bien podría ser así. *El Motín* proponía, en la década de los ochenta, un mordaz balance del político liberal, a partir de una variación enteramente gráfica en el estilo de una aleluya satírica compuesta de 6 casillas (20-V-1883)[4]. Lo que se denunciaba era la reversibilidad o chaqueteo político de Sagasta cuya trayectoria personal se había amoldado a la del liberalismo (fig.1). Desde el punto de vista del quehacer caricaturesco, la cromolitografía contraponía un retrato oficial (con cabello ondulado, pero sin tupé) y, en torno a él, la tipología caricaturesca habitual del personaje público a través de las diferentes etapas de su vida política desde 1854 (cuando surge en el escenario político la generación que protagonizará el Sexenio) hasta una hipotética fecha

[4] Esta cromolitografía iniciaba una serie de biografías que se proponía publicar el semanario republicano, "cuando los asuntos de actualidad lo permitan", *El Motín*, 20-V-1883, p. 1). Esta la firmaba Manuel Jiménez.

por venir "18…". La última viñeta, que sorprendía a un Sagasta sin pantalones, denunciaba otra vez el oportunismo de un personaje político dispuesto a gritar "¡Viva a la República!" en una escena que también expresaba el anhelo republicano del semanario. Si bien se oponen el retrato central –en medallón y en blanco y negro, en la tradición de *La Ilustración Española y Americana*– y las semblanzas caricaturescas –a todo color–, se observa que la parodia también contamina al retrato oficial. Los emblemas que adornan el marco, habituales en ese tipo de retratos, son un epítome gráfico de un político oportunista: entre los dos símbolos de la libertad, el morrión de la Milicia Nacional –"la institución más genuina y representativa del liberalismo español" (Fuentes, 2002: 444)– y el gorro frigio, se ha colado un embudo, haciendo simetría con el morrión. El embudo era una clara referencia a la ley del mismo nombre, es decir a la aplicación desigual de la ley. Ya era objeto de denuncia desde largo tiempo, como en 1840 en *Fray Gerundio* que incluso había insertado un dibujo de dicho instrumento que expresaba "la ley del gobierno", precisando que aquel dibujo no era caricatura (20-III-1840). Entre los objetos emblemáticos también figuraba, subrepticiamente, una ristra de ajos en jocoso homenaje a la tierra riojana que había visto nacer al prócer liberal.

Fig. 1: *El Motín*, 20-V-1883
Biblioteca Nacional de España

¿Y si esta característica capilar grotescamente exagerada y tan genuinamente

sagastina fuera un trasunto del tupé de Luis Felipe, blanco predilecto de las caricaturas de Philipon y Daumier? Estas caricaturas publicadas en su mayoría en *Le Charivari* eran conocidas y se difundían en España, como en otros países europeos. Junto a la forma pírica de su cabeza, el tupé / "toupet" era, por antonomasia, la seña de identidad gráfica del rey de los franceses (1830-1848). Así describe Baudelaire una caricatura de Daumier en la que Luis Felipe estaba representado de espaldas: "Sa tête piriforme est surmontée d'un toupet très proéminent et flanquée de larges favoris" (1868, p. 12). Incluso de espaldas, por la exageración de estos dos atributos, tupé y patillas, era inconfundible la figura de Luis Felipe. Los atributos, como en el caso de las aleluyas del tupé que relataban la vida de Sagasta, bastaban para representar al personaje político y estaban en vías de fagocitarlo.

Pero el tupé no era el único atributo identificador de Sagasta. Los avatares de la vida política habían de brindarle otros, humorísticamente puestos en escena. Preciso es reconocer que los caricaturistas del Sexenio se cebaron especialmente en este político, por su longeva y proteica presencia en la escena política. En el mismo número de *Gil Blas* arriba mencionado (15-X-1871), la caricatura, obra de Francisco Ortego, representaba al propio Gil Blas felicitando a Sagasta por su elección como presidente del Congreso y regalándole una porra o maza, "una campanilla propia de su carácter", como indicaba el pie de la litografía (fig. 2).

GIL BLAS. 3

ACTUALIDADES.

GIL BLAS, para expresar sus simpatías al nuevo presidente del Congreso, le ofrece una campanilla propia de su carácter.

Fig. 2: *Gil Blas*, 15-X-1871
Biblioteca Nacional de España

Esta humorística alegoría de la creación caricaturesca, en la que Gil Blas pasaba de la cabecera de la publicación a ser personaje de la escenografía satírica, denunciaba con contundencia la política de mano dura del gobierno. La maza, como símbolo de la fuerza hercúlea, se veía desviada para plasmar la violencia arbitraria contra la libertad de expresión. La metáfora hercúlea aplicada a Sagasta se hizo más explícita y circuló de un caricaturista a otro, convirtiéndose en tópico gráfico. Ortego en *Gil Blas* (25-II-1872) ofreció, en el marco de las elecciones legislativas celebradas en febrero de 1872 ("Pronósticos"), una parodia del Hércules Farnesio de la estatuaria antigua (también parodiado en alguna representación de Luis Felipe), y posteriormente José Luis Pellicer elaboró un pastiche de los trabajos de Hércules (*Gil Blas*, 5-V-1872) protagonizado por Sagasta, con tupé y su inseparable maza. Era un irónico homenaje al político que acumulaba entonces Presidencia del Gobierno y cartera de Gobernación, mientras se había concretado la amenaza carlista. Tomás Padró recogía el tropo gráfico en otra variación del Hércules Farnesio (*La Flaca*, 23-I-1873), aunque Sagasta ya no desempeñara entonces cargo ministerial, tras su dimisión presentada ante el Congreso, a raíz del asunto de la secreta transferencia de dos millones de reales del Ministerio de la Guerra al Ministerio de Gobernación, revelada en el Congreso el 11 de mayo de 1872 (Ollero Vallés, 2006, p. 400-401). Sin embargo, tamaño descalabro no significó el eclipse de Sagasta, que "encontró otras plataformas para rentabilizar su agigantada presencia pública", con la puesta en marcha de nuevos cauces de opinión, como el periódico *La Tribuna*, y su interesada inclusión en consejos de administración de compañías ferroviarias (*ibíd.*, p. 402). La –aparentemente– extemporánea metáfora hercúlea de Padró transmitía exactamente la tesitura en la que se hallaba el político progresista: aunque apartado de la vida gubernativa (la bolsa disimulada evocaba los 2 millones responsables de tal apartamiento), no perdía Sagasta su influencia nacional, como lo mostraba la musculosa figura ataviada con un corto calzón rojo y gualda, los colores de la bandera española.

Sin embargo, la porra-maza que dio lugar a tan sabrosas variaciones hercúleas, partía de una alusión no velada a la tristemente famosa "Partida de la Porra", una cuadrilla de maleantes encabezados por Felipe Ducazcal, vinculada a Sagasta "con la anuencia de Prim" (*ibíd.*, p. 359). El comando había organizado expediciones contra la redacción de periódicos liberales, republicanos y carlistas que criticaban al Gobierno[5]. El dibujo editorial (fig. 3), publicado en diciembre de 1870 en la revista republicana barcelonesa *La Campana de Gracia* (11-XII-1870), recordaba exactamente el ataque cometido contra el teatro Calderón –donde se representaba la obra *Macarronini I* de Navarro Gonzalvo, burlesca crítica de Amadeo de Saboya recién elegido rey de España–, y contra la redacción del semanario madrileño *El Cascabel* creado por Carlos Frontaura. En la litografía, probablemente obra de José Luis Pellicer, en la que se recomienda a los republicanos que abran el ojo ("Republicans obriu l'ull"), es el general Prim quien viene representado, alevosamente envuelto en una capa, y armado con una enorme porra, como símbolo de la política represiva.

[5] Así recuerda Julio Nombela y Tabares, periodista y fundador de varios periódicos, las actuaciones de la siniestra Partida de la Porra: "En aquel tiempo, en que la célebre partida de la porra era poco menos que una institución, nada más peligroso que decir verdades, porque los valientes a quienes capitaneaba el popular Felipe Ducazcal no se paraban en barras y bastaba ahondar algo en la censura de los actos del gobierno para que fuera derrengado a palos quien se permitiese el más sencillo desahogo" (1976, p. 797). Dicha partida también dio nombre a una revista satírica, *La Porra. Semanario joco-serio*, 1er número de 25-I-1875.

Fig. 3: *La Campana de Gracia*, 11-XII-1870
Hemeroteca Municipal de Madrid

La porra no era el único atributo ni en circular ni en evocar la represión. Otro símbolo intercambiable y de largo historial era la espada o el sable, el símbolo por antonomasia (con las botas) de los militares, y de una praxis política del liberalismo español, los pronunciamientos y el pretorianismo. Así aparecía, en época anterior al Sexenio, en una litografía de Francisco Ortego, que denunciaba el pretorianismo endémico. En la imagen, una España encarnada en la espantada alegoría de la matrona, acompañada del león, es acorralada por las amenazantes espadas de cuatro militares, Narváez (presidente del Gobierno a la sazón), Prim, Espartero y O'Donnell (*Gil Blas*, 14-I-1865).

Ramón María de Narváez, duque de Valencia, personificó, desde 1843, tras el pronunciamiento que derrocó a Espartero, hasta 1868 –excepto en dos eclipses, el bienio progresista (1854-1856) y el gobierno largo de la Unión liberal de O'Donnell (1858-1863)– la política del moderantismo de la era isabelina en su faceta más autoritaria. Su figura caricaturizada, principalmente bajo el lápiz inventivo de Ortego, solapó los atributos militares con los atributos andaluces: el calañés o catite y la chaquetilla corta. Numerosas representaciones mezclan esos atributos andaluces con una espada desmedida y grotesca, hasta hacer que a través de este topos simbólico, como en el caso del Luis Felipe de Daumier, la silueta de espaldas de Narváez fuera identificable. Es lo que ocurre repetidamente en *Gil Blas* (17-XII-1864; 15-IV-1865; 24-III-1866; 28-IV-1866 y 16-VI-1866) y también, en una ocasión, en el barcelonés almanaque *El Tiburón* para 1866, en el que Padró recogía el estilo de Ortego para figurar a Narváez. Tras la muerte de Narváez, sus atributos caricaturescos plasmaron el militarismo represivo, tal como indicaba una viñeta en tríptico de Ortego que representa la constante

preeminencia de las armas a través de la espada combinada con el calañés ("ayer"), la figura de Prim ("hoy") y un enredo de bayonetas ("mañana") (*Gil Blas*, 6-X-1870). Otro actor político, civil este, también oriundo de Andalucía, nacido en Cádiz, venía habitualmente caracterizado por el sombrero andaluz y la chaquetilla: Luis González Brabo. Hombre fuerte de la monarquía isabelina, fue el último jefe del Gobierno de Isabel II, con quien partió al exilio. Esta peripecia vital viene evocada en una caricatura, también de Ortego (*Gil Blas*, 14-IV-1870), en la que González Brabo, desde Francia, del otro lado de los Pirineos figurados por una barrera de madera, saluda a Nicolás María Rivero, demócrata, ministro de Gobernación a la sazón (fig. 4). La imagen recalca la afinidad andaluza entre ambos personajes –Rivero había nacido en Sevilla–: el catite (de copa alta) del que fuera ministro de la reina destronada, el calañés (de copa baja) de Rivero, la chaquetilla común a los dos personajes… y el acento andaluz con alguna variante, el ceceo de Rivero y el seseo en el caso de González Brabo.

Fig. 4: *Gil Blas*, 14-IV-1870
Biblioteca Nacional de España

Llama la atención la importancia del estereotipo andaluz en la caricatura de las décadas centrales del siglo XIX, plasmado en estas dos piezas de la indumentaria, la chaquetilla y el calañés o catite. Estos caracterizarían en el Sexenio al duque de Montpensier, pertinaz candidato a la corona de España hasta el duelo de Carabanchel del 12 de marzo de 1870, que enfrentó a Montpensier con Enrique de Borbón, en el que este murió. Antonio de Orleans perdió entonces definitivamente su oportunidad de hacerse con la corona de España. Este fue uno de los más caricaturizados en el momento de la interinidad. De andaluz –calañés y chaquetilla bordada– aparece en la conocida cromolitografía del primer número de *La Flaca* que representa la corona puesta a subasta por el triunvirato Serrano, Prim y Topete, prohombres de la Gloriosa (27-III-1869). En el caso de Narváez, el estereotipo era de nacimiento, al ser natural de Granada, en el de Montpensier, era una auténtica construcción caricaturesca, aunque basada en el amoldamiento del francés Antonio de Orleans a las costumbres andaluzas, después de afincarse en Sevilla, con su esposa, la infanta María Luisa Fernanda, en mayo de 1848 (García Rodríguez, 2015; Muñoz Borràs y Orobon, 2021, p. 125-127).

El que Marfori, favorito de la reina Isabel II, heredara el calañés de su tío político Narváez como topos caricaturesco (como se ve en una de las acuarelas de *Los Borbones en pelota*[6]) abunda en la recurrencia de este atributo andaluz que, de hecho, no solo connotaba lo andaluz sino que venía a plasmar lo español. En efecto, desde finales del siglo XVIII, los viajeros románticos habían fabricado una imagen mítica de España marcada por el tropismo orientalista y exótico, de ahí la atracción por Andalucía que llevaba las huellas de lo árabe (Reyero y Freixa, 1999, p. 115-138). Prosper Mérimée concentró en su novela *Carmen* la Andalucía de los bandoleros, del arrojo y de la pasión fatal. En la estela de la literatura francesa e inglesa, y plasmada en la pintura, se forjó la equivalencia entre lo andaluz y lo español, lo andaluz era por antonomasia lo español. Este solapamiento plasmaba un tópico aplicado a España desde el exterior y destinado a larga y afortunada vida, la llamada españolada (Sazatornil y Lasheras, 2005, p. 272). Algo de ello trasladaba la caricatura, al tipificar a Amadeo de Saboya de andaluz, con sombrero catite, chaquetilla y manta al hombro, en su intento de españolizarse. "¡Signorino, io sono il Re que vene hispagnolisado!", afirmaba perentorio el recién elegido rey de España a un ceñudo león español que se asomaba a la mirilla de la puerta (*Gil Blas*, 8-XII-1870). Si el hábito no hacía al monje, difícilmente podía un catite hacer un español.

El arte de preterir o la caricatura *in absentia*

La importancia de los atributos simbólicos en la representación caricaturesca podía ir hasta la fagocitación de los políticos. El arte de preterir, o sea de omitir, es otra modalidad de la caricatura en tanto que destrucción del adversario, en este caso por su negación o aniquilación. Charles Baudelaire, en sus *Curiosités esthétiques,* analizaba cómo tupé y forma pírica de la cabeza de Luis Felipe podían sustituir al mismo rey en las caricaturas. "Le symbole –escribe– avait été trouvé par une analogie plaisante. Le symbole dès lors suffisait. Avec cette espèce d'argot plastique, on était maître de dire et de faire comprendre au peuple tout ce qu'on voulait" ("Quelques caricaturistes français",

[6] Apunta Isabel Burdiel (SEM, 2012, p. 100) que Manuel del Palacio y Luis Rivera así retrataban al favorito, en su obra *Cabezas y calabazas*, publicada en 1864: "Con sombrero calañés / le vi en Loja muy tronado. / Y aquí elegante después: / siempre parece un criado / disfrazado de marqués". La acuarela 10 c (*ibíd.*, p. 101) representa a Marfori de andaluz, con catite, chaquetilla y faja roja, entre Isabel II y González Brabo en puros cueros.

1868). Durante la audiencia del 14 de noviembre de 1831 en el proceso del que saldría condenado por representar en una caricatura a Luis Felipe vestido de albañil borrando en los muros de las casas de París sus promesas de julio de 1830 (Duprat, 1989, p. 88), Philipon había dibujado cuatro viñetas que mostraban la progresiva transformación del rostro real en pera. Estas llamadas *croquades*, luego publicadas en *La Caricature* (24-XI-1831), constituían una auténtica lección de retórica caricaturesca: la deformación a partir de una semejanza física; el desvío y el rodeo, es decir, la sustitución del retrato del Rey por la pera, que no podía sino identificarse con el monarca; la provocación implícita en los comentarios mordaces que acompañaban cada dibujo; de todo ello se destacaba, por último, la ridiculización del soberano y de la condena. Numerosas caricaturas mostrarían al Rey bajo la semblanza de una pera antropomorfizada, como en la litografía de Daumier, "M. Chose le premier saltimbanque d'Europe (1833)", que representaba al rey cosificado (M. Chose), reconocible por su paraguas y su sombrero de copa con escarapela tricolor, haciendo equilibrios en la cuerda floja. El paraguas era uno de los atributos del "Rey burgués", que posteriormente heredó su hijo el Duque de Montpensier en su imagen caricaturesca e incluso dio nombre a una revista satírica de breve duración, *El Paraguas de Montpensier* (Madrid, 1870).

En este "argot plástico", que ponía la caricatura española al alcance del público popular, abundaron los tocados, botas y espadas especialmente en los años sesenta y setenta, dando lugar a humorísticas variaciones de la saña caricaturesca. El elemento más reiterativo y transferible era el calañés / catite[7]. El mismo Gil Blas –como en otros casos– bajaba de la cabecera para señalar, con horror, en el horizonte un radiante calañés (*Gil Blas*, 28-IV-1866). El símbolo era conocido y bastaba para advertir que Narváez podía de nuevo ocupar la presidencia, como así ocurriría a partir del siguiente mes de julio. Años más tarde, en el inicio del Sexenio, aparecía en *El Cascabel* (11-X-1868) un descomunal calañés provisto de unas grotescas y peludas patitas para mofarse de quien, más de una vez, había secuestrado la revista cuando era gobernador de Madrid. El pie hacía el montaje aún más ridículo: "Proyecto de monumento en honor de aquel que siendo gobernador de Madrid abofeteaba a los presos políticos". Se trataba de Carlos Marfori, cuyo cuerpo ausente plasmaba –valga la paradoja– su desaparición de la palestra política. Al mismo procedimiento acudía la escena marítima representada por Daniel Perea en *Gil Blas* (fig. 5) que concentraba la caída de Isabel II y una Revolución cuyo epicentro había sido la bahía de Cádiz. Los cabecillas Prim y Serrano, comandantes de los dos barcos –donde también se reconoce a Ros de Olano y Topete–, miran hundirse a dos personajes ahora sin cuerpo –o casi, aún no han sido tragadas por el agua unas gruesas pantorrillas femeninas– a los que solo se puede identificar por sus emblemas, una corona real y un catite. Literal y gráficamente se hundían la monarquía y sus bochornosos deslices: el que acompañaba a la destronada Reina en el naufragio era su amante.

[7] Estos dos tocados se distinguen, según la definición de DRAE, por la altura de la copa, baja para el calañés, alta, para el catite. En la caricatura del siglo XIX, el sombrero que más frecuentemente aparece es el de copa alta y siempre se menciona como "calañés".

Fig. 5: *Gil Blas*, 22-X-1868
Biblioteca Nacional de España

A través del mismo procedimiento, aunque de menor impacto en la intención, las botas de caña alta y la gorra militar en una mesilla de noche eran suficientes para identificar a Prim en una litografía de 1870 también de Daniel Perea (*Gil Blas*, 3-II-1870). En este caso se solapaban varios asuntos: la cuestión de la vacancia del trono español, las conspiraciones del duque de Montpensier y un suceso criminal de la actualidad francesa, pero de amplia difusión en Europa. Los ocho miembros de una familia oriunda de Roubaix habían sido salvajemente asesinados en Pantin. El macabro suceso había sido calificado como el crimen del siglo por el *Petit Journal*, la conocida cabecera que anticipa la prensa amarilla. El juicio del culpable Troppmann se había celebrado a finales de diciembre de 1869 y el reo había sido guillotinado el 19 de enero siguiente. Bajo el lápiz de Perea, Montpensier sueña con encontrar a los siete reyes de Prim –o sea los pretendientes a la corona de España– para "troppmanizarlos"[8]. Lo irónico es que al final del mismo año Prim acabaría siendo víctima de un atentado mortal (con las botas puestas) en el que se vería seriamente implicada la responsabilidad de Montpensier.

La paralipsis gráfica, omisión corpórea y sustitución por uno o varios atributos, además de una mofa mordaz contra los políticos, era un modo hábil de burlar la censura. En su artículo, "*Gil Blas* et la censure" (2016), dedicado a la primera época de la revista dirigida por Luis Rivera, Isabelle Mornat analiza las formas en que la revista denunció gráficamente las restricciones y amordazamientos impuestos a la prensa en los años 1865 y 1866 a través de metáforas y alegorías. En una escena, el ministro de gobernación González Brabo aparecía maniatando a la prensa; en otra, el periodista estaba cargado

[8] Un tal Faustin había encadenado en una misma picota, en una caricatura de junio de 1871, al autor de la matanza, Jean-Baptiste Troppmann, y a Adolphe Thiers, presidente del gobierno de Versalles, consagrando así su personalidad de asesino de la Comuna de París (Tillier, 2005, p. 115).

de cadenas (respectivamente *Gil Blas*, 4-II-1865 y 11-III-1865). Los blancos voluntarios dejados en la revista con la intención de hacer evidentes los efectos de la censura eran un método tipográfico que servía para denunciar la falta de libertad de expresión (Mornat, 2016, p. 115). Era toda una provocación, ya que según el reglamento de imprenta de 1834 no se permitía dejar "espacios en blanco, por haber sido censurados" (cit. en Valls, 1988, p. 104). Decir con palabras lo que no se había podido representar con el dibujo era otra modalidad de denunciar la censura. Así en *Gil Blas* (20-V-1865), un artículo titulado "¡Ojeo!" indicaba que la autoridad gubernativa había recogido trece caricaturas, cuando *Gil Blas* solo llevaba 24 números publicados y denunciado quince artículos.

Esa sustitución de la imagen por la palabra –o écfrasis– podía resultar aún más contundente. En el número anterior de *Gil Blas* (13-V-1865), ya se había publicado un primer texto con ese título, "¡Ojeo!". Estaba colocado en la página 3, en el lugar habitualmente reservado a la caricatura, recogida por "el Sr. Belda", Martín Belda Mencía del Barrio, que entonces ocupaba el cargo de gobernador civil de Madrid. Se explicaba por qué no había caricatura y lo que iba a representar. Narváez y González Brabo, bajo los apelativos de don Ramón y don Luis –"dos héroes", se precisaba–, aparecían con sus atributos, el primero con "el traje de gitano viejo", "el espadón al hombro y un lío de ropa en la punta" y el segundo, con gorro frigio y "*El Nuevo Guirigay* debajo del brazo", en alusión a su pasado revolucionario. El periódico satírico *El Guirigay* que había creado en la época de la regencia de María Cristina, bajo el seudónimo de Ibrahim Clarete, aparecía como *El Nuevo Guirigay*, ya que, como indicaba el diálogo entre ambos personajes, González Brabo pensaba "volver a las andadas", mientras Narváez se volvía a su tierra. Con este atrevido y hábil recurso, la publicación se marcaba un punto, ya que, a pesar de la recogida, se publicaba la caricatura bajo forma de un texto y salía ridiculizado el Gobierno: la censura era la mejor prueba del miedo a la prensa o como jocosamente se decía "a un calañés".

Pero el número de 20 de mayo de 1865, en el que se hacía un recuento de las caricaturas recogidas y de los textos denunciados, volvía a usar este mismo procedimiento, aunque esta vez de forma aún más subversiva, al convertir, por una acertada inversión, una prohibición en una feroz crítica del gobierno autoritario de Narváez. Tipográficamente se acentuaba el recurso usando una caja mayor y negritas:

> El Tropiezo de hoy. También ha sido prohibida la caricatura de este número. Representaba un calañés sobre un palo del que colgaba un sable. Un joven lo miraba y decía: —¡Calle! ¡Pues si es un palo! ¡Y desde lejos parecía un héroe! No decía más la caricatura. Según nuestras noticias, el Gobernador que la ha prohibido, creyó que el palo podía tomarse por el cuerpo de D. Ramón María Narváez. ¡Todo por un calañés!

También en este caso el cuerpo fagocitado de Narváez era sustituido por un calañés y el habitual atributo, el espadón, por un simple palo que ridiculizaba al general. En estas condiciones, ¿cómo podía ser un palo tocado con un calañés una caricatura del general Narváez? El procedimiento era una suerte de trasunto del argumento de Philipon: ¿cómo podía una pera representar a Luis Felipe? Pero lo que implícitamente se cuestionaba era ¿cómo podía Narváez ser un héroe? Con este razonamiento se redondeaba un topos satírico aplicado al general Narváez desde los años 1847-1848, cuando *El Tío Camorra* –revista satírica fundada, dirigida y casi exclusivamente redactada por Juan Martínez

Villergas– había apodado, irónicamente, a Narváez el *Espadón de Loja* –por ser este pueblo de Granada su lugar de nacimiento–, tratándole de "guerrero sin hazañas, soldado de papel" (*El Tío Camorra*, 13-X-1847). Con la misma mordacidad exclamaba *Gil Blas* en 1865 "¡Y desde lejos parecía un héroe!". Al año siguiente, un nuevo escrito, en el lugar habitual de la caricatura, denunciaba otra recogida de la caricatura (*Gil Blas*, 26-V-1866). Esta vez era una advertencia dirigida al presidente del Gobierno, Leopoldo O'Donnell a la sazón, acerca del poder de la caricatura: "Caricatura prohibida, ministerio en tierra". El aforismo se refería a la caída del ministerio de Narváez en junio de 1865, tras los sucesos de la noche de San Daniel del mes de abril anterior y la movilización de la prensa para denunciar la abusiva represión. La revista de Luis Rivera había proclamado en su número prospecto del 26 de noviembre de 1864 que no venía a defender sino a atacar. En un contexto de represión de la libertad de expresión, la recogida de las caricaturas era burlada por la écfrasis, que resultaba ser una estupenda arma subversiva.

Breve epílogo

Werner Hofmann observaba, a mediados del siglo xx, que la caricatura se movía en una doble esfera entre "popular" y "esotérica" y agregaba: "Bien que destinée à exposer et à proclamer, elle est aussi soumise à des tendances qui la conduisent à une écriture mystérieuse" (*La caricature de Vinci à Picasso*, 1958, cit. en Guédron, 2011, p. 71). La esquizofrenia y la paradójica naturaleza de la caricatura apuntadas por el historiador del arte caracterizan la metaforización a la que recurre la caricatura usando símbolos y atributos que a la vez tipifican, revelan y, también, ocultan a través de una "escritura misteriosa". El "argot plástico" por el que definía Baudelaire la autosuficiencia de los símbolos en la caricatura creaba una complicidad y connivencia con los públicos destinatarios, un espacio de mediación indispensable para que la caricatura tuviera impacto. Pero la codificación implicaba revelación y ocultamiento, es decir, apertura (exhibición) y encierro (en un espacio sociocultural), un movimiento contradictorio que entraña la fuerza de la caricatura y, en el fondo, su debilidad. La caricatura, bien sea social o política, está irremediablemente inscrita en unas circunstancias solubles en el transcurrir del tiempo, aunque esta condición temporal también hace de ella un documento histórico para entender y captar una época.

El 3 de febrero de 2006, el francés Plantu publicaba en *Le Monde*, en el espacio de la primera plana dedicado a su caricatura-editorial, una suerte de caligrama en el que la frase "Je ne dois pas dessiner Mahomet", repetida al infinito, diseñaba los contornos de la cara del profeta. En septiembre de 2005, la publicación de caricaturas de Mahoma en un periódico danés, *Jyllands Posten*, había encendido al mundo árabe. Plantu replicaba a la prohibición de representar al profeta, copiando la frase, a modo de castigo infantil, una infinidad de veces. La modalidad caricaturesca escenificada por el caricaturista francés puede considerarse una plasmación ejemplar de la figura retórica de la paralipsis, en su faceta de omisión y revelación, y como forma de burlar y ridiculizar la censura impuesta por el radicalismo religioso. Sin embargo, el asunto se ha cargado de un sabor muy amargo tras la matanza perpetrada y reivindicada por Al Qaida en la redacción de la revista satírica francesa *Charlie Hebdo* el 7 de enero de 2015, que había publicado las caricaturas danesas y otras caricaturas de Mahoma. "D'un coup le rire devenait sérieux et tragique" (Belhoste, 2015, p. 5). El dibujo de Plantu y la tragedia ocurrida en aquel mes de enero de 2015 también concentran el paradójico poder de la caricatura.

Fuentes hemerográficas

La Campana de Gracia,1870.
La Caricature, 1831.
La Flaca,1869-1871 y 1872-1873.
Fray Gerundio, 1840.
Gil Blas, 1864-1872.
Le Monde, 2006.
El Motín, 1883.
La Posdata, 1842-1843
El Tiburón, 1866.
El Tío Camorra, 1847-1848.

Bibliografía

Fuentes primarias

Aleluyas del Triángulo (Serrano), sin fecha, sin ciudad, sin editor, BNE (INVENT/17456)
¡¡¡Eh!!! Aleluyas del tupé (Sagasta), sin fecha, sin ciudad, sin editor, BNE (INVENT/17445)
"The Corsican spider in his Web", de Thomas Rowlandson (British Museum)
"The Corsican Tiger at Bay" de Thomas Rowlandson (British Museum)

Fuentes secundarias

BATTANER ARIAS, María Paz, 1977, *Vocabulario político-social en España (1868-1873)*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Real Academia Española.
BAUDELAIRE, Charles, 1868, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy.
BELHOSTE, Bruno, 2015, "Préface", en Pierre Serna (dir.), *La politique du rire. Satires, caricatures et blasphèmes XVI-XXI siècles*, Ceysérieu, Champ Vallon, p. 5-6.
CHECA GODOY, Antonio, 2006, *El ejercicio de la libertad. La prensa española en el Sexenio Revolucionario (1868-1874)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
DÉROZIER, Claudette, 1976, *La Guerre d'indépendance espagnole à travers l'estampe*, Paris, Librairie Honoré Champion.
DOIZY, Guillaume, y HOUDRÉ, Jacky, 2010, *Bêtes de pouvoir. Caricatures du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions.
DUPRAT, Annie, 1989, *Histoire de France par la caricature*, Paris, Larousse.
————, 2007, *Images et histoire. Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin.
ELSIG, Frédéric, y SALA, Simona (dir.), 2013, *Enfer ou paradis. Aux sources de la caricature XVI-XVIII^e siècles*, Catálogo de exposición en el Musée international de la Réforme, Genève, Musée international de la Réforme.
FUENTES, Juan Francisco, 2002, "Milicia Nacional", en Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes (dirs.), *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, p. 443-448.
GARCÍA RODRÍGUEZ, José Carlos, 2015, *Montpensier, biografía de una obsesión*, Córdoba, Editorial Almuzara.
GUÉDRON, Martial, 2011, "L'ombre révélatrice. Caricature, personnification, allégorie", en *Romantisme*, 152, p. 61-74.
LAGUNA PLATERO, Antonio, y MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc A., 2015, "Eduardo Sojo, el Quijote de la caricatura", en *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, 12, p. 111-134.
MORNAT, Isabelle, 2016, "*Gil Blas* et la censure: pratiques et représentations (1864-1866)", en *Caricature et liberté d'expression, Ridiculosa*, 23, p. 111-122.

MUÑOZ BORRÀS, Antoni Manel, y OROBON, Marie-Angèle, 2021, "La corona de España a subasta: la cuestión de la búsqueda de un rey tras la Revolución de 1868", en Marie-Angèle Orobon y Eva Lafuente (coords.), *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, p. 121-137.
NOMBELA Y TABARES, Julio, 1976, *Impresiones y recuerdos,* Madrid, Tebas.
OROBON, Marie-Angèle, 2019, "Vies de saints revisitées: *aleluyas* satiriques pendant le Sexenio Democrático", en Zoraida Carandell, Julio Pérez Serrano, Mercè Pujol Berché, Allison Taillot (dirs.), *La construcción de la democracia en España, 1868-2014: espacios, representaciones, agentes y proyectos*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, p. 65-76.
ORTEGA Marie-Linda, 2006, "La caricature d'après Ortego ou la révolution permanente", en Sylvie Mégevand y Jean-Michel Mendioure (ed.), *Transitions, transgressions dans l'iconographie hispanique moderne et contemporaine*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, p. 61-69.
REYERO, Carlos, y FREIXA, Mireia, 1999, *Pintura y escultura en España (1800-1910),* Madrid, Ediciones Cátedra.
SAZATORNIL RUIZ, Luis, y LASHERAS PEÑA, Ana Belén, 2015, "París y la *españolada*", en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Nouvelle Série, 35-2, p. 265-290.
SEM, 2012, *Los Borbones en pelota*, Edición y estudio introductorio de Isabel Burdiel, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".
TILLIER, Bertrand, 2005, *À la charge! La caricature en France de 1789 à 2000,* Paris, Les Éditions de l'Amateur.
VALLS, Josep Francesc, 1988, *Prensa y burguesía en el XIX español*, Madrid, Anthropos.

La caricatura cubana en pie de guerra: la circulación de imágenes de la guerra franco-alemana durante la Guerra de los Diez Años (1870-1871)

Frédéric GRACIA MARIN
Université de Nantes
frederic.gracia@univ-nantes.fr

Eva LAFUENTE
Ecole Polytechnique
eva.lafuente@polytechnique.edu

Resumen
La guerra franco-alemana fue un conflicto bélico de primer orden en el siglo XIX y suscitó una abundante cobertura gráfica, también por parte de la prensa satírica cubana de la época. Los dos semanarios satíricos publicados entonces en Cuba, *El Moro Muza* y *Juan Palomo*, dedicaron buena parte de su material iconográfico a este conflicto del Viejo Mundo, hasta tal punto que desplazó la efervescente actualidad local, dominada por la insurrección independentista que cundía en la isla desde octubre del 1868. Este artículo analiza el hiato entre el contexto internacional y la realidad local para dar cuenta de la riqueza y el dinamismo de la producción gráfica elaborada en la prensa satírica cubana sobre la guerra de 1870. *El Moro Muza* y *Juan Palomo* no solo contribuyeron a la difusión en Cuba de los códigos y el lenguaje caricaturesco que circulaban por Europa. También se los supieron apropiar para desarrollar una lectura propia del conflicto franco-alemán, cargada de resonancias políticas específicas: la posición subalterna de Cuba y los desafíos coloniales de la Isla frente a la sublevación independentista.

Palabras clave
Guerra franco-alemana, 1870, Víctor Patricio de Landaluze, *El Moro Muza*, *Juan Palomo*, Comuna de París, Napoleón III, Guillermo I, Tercera República, Guerra de los Diez Años, Cuba, intericonicidad, alegoría.

Abstract
Cuban caricature on the warpath: the circulation of images of the Franco-German war during the Ten Years' War (1870-1871).

The Franco-Prussian war, one of the most significant armed conflict of the XIXth century, benefited from a wide graphical coverage in the satirical press, even in the Cuban one. Both weekly satirical publications at the time in Cuba, *El Moro Muza* and *Juan Palomo*, dedicated a large part of their iconographical material to this Old-world conflict, to the extent that it superseded the current domestic events marked by the independentist insurrection that started in October 1868. This article addresses this hiatus between the international context of the Franco-Prussian war and the local Cuban reality to shed some light on the rich and dynamic graphical production of the Cuban satirical press. *El Moro Muza* and *Juan Palomo* not only contributed to the spreading in Cuba of the codes and language of European caricature. They also managed to appropriate them in order to develop their own take on the war, echoing specific political issues on the inferior status of Cuba and on the colonial challenges of the island faced with the independentist uprising.

Keywords
Franco-Prussian war, 1870, Víctor Patricio de Landaluze, *El Moro Muza*, *Juan Palomo*, Paris Commune, Napoleon III, William I, Third Republic, Ten Years' war, Cuba, intericonicity, allegory.

Al igual que Víctor Hugo, quien, "acodado en su mesa", se propuso narrar el año que él mismo calificó como "terrible"[1], fueron numerosos los caricaturistas que eligieron dar cuenta de la guerra franco-alemana. Aquel enfrentamiento, además de suponer un conflicto de primer orden para el siglo XIX, marcó un hito en la caricatura occidental que no solo se explica por la abundante producción que suscitó en su momento[2]. Las caricaturas producidas sobre esta contienda permitieron, claro está, que el público de la época siguiera el desarrollo de los acontecimientos semana a semana. Pero, más allá de su valor testimonial, la producción elaborada durante y sobre la guerra alimentó la reconfiguración de los imaginarios nacionales de muchos países europeos, incluso de los no beligerantes, como bien ha demostrado Michèle Martin (2005)[3]. Esta imaginería satírica desempeñó un papel inédito hasta entonces, tanto por su amplitud como por su impronta, dado que incidió en la actualización de los sentimientos nacionales y nacionalistas en Europa, impregnando de forma duradera y sobre unas bases nuevas las representaciones y la memoria colectiva de las poblaciones europeas. Más sorprendente resulta, sin embargo, el interés que pudo tener por esta guerra europea la prensa de una isla como Cuba. Y es que, al igual que en Europa, la guerra de 1870 copó allí los titulares y crónicas internacionales del momento, así como las páginas ilustradas de su prensa satírica.

Al centrarse en el análisis de la iconografía de la guerra franco-alemana en la producción satírica cubana de los años 1870-1871[4], este artículo[5] ofrece una contribución a su estudio en la historia de la caricatura, evaluando la repercusión internacional y la dimensión *global* del conflicto a partir de una doble descentralización. La primera tiene que ver con la posición geopolítica de Cuba en aquel entonces. La Isla era un territorio geográficamente alejado del teatro de las operaciones y dependía además de España, una potencia europea de segundo rango que no se involucró directamente en el conflicto[6]. Pero, sobre todo, Cuba vivía entonces su primera guerra de independencia, también conocida como la Guerra de los Diez Años, que a partir del 10 de octubre de 1868 opuso a independentistas –cubanos o no, por cierto– e integristas, es decir, los partidarios de la integridad del territorio español[7]. Conviene, pues, analizar hasta qué punto la situación geográfica y política específica de Cuba pudo orientar la representación que se estaba ofreciendo en la Isla de aquel conflicto europeo.

[1] "J'entreprends de conter l'année épouvantable / Et voilà que j'hésite, accoudé sur ma table" (Hugo, 1872, p. 17).
[2] Varias publicaciones posteriores a la guerra de 1870 dan cuenta del volumen de esta producción. Véanse, por ejemplo, las 2000 caricaturas que reunió un librero londinense en su *Collection de caricatures et de charges pour servir à l'histoire de la guerre et de la révolution de 1870-1871* (1872), o el inventario de Quentin-Bauchart (1890).
[3] Este estudio participa en los debates ya antiguos impulsados por Reshef (1984) y prolongados por Bacot (2005), Scully (2012) y Tillier (2017, p. 114-120).
[4] Como era común en las revistas ilustradas de la época, las caricaturas de *El Moro Muza* y *Juan Palomo* mantienen una relación con la parte textual de sendas revistas, completándose así recíprocamente texto e imagen. De hecho, al tratarse de temas de actualidad, los artículos solían recoger el mismo acontecimiento representado en la parte iconográfica o, incluso, explicitar su contenido. No obstante, las ilustraciones también funcionaban de manera autónoma, tanto por su ubicación dentro del número –cada número le dedicaba su doble página central a la iconografía– como por el hecho de que desarrollaban un lenguaje y un discurso visuales propios –capaces de funcionar por sí solos–. En ello radicó la fuerza de la prensa satírica cubana en aquella época. Por esa razón, hemos decidido centrar nuestro análisis en el corpus gráfico como tal.
[5] Este artículo es una versión ampliada de Gracia y Lafuente (2020).
[6] Señalemos, sin embargo, que un incidente bélico de esta guerra tuvo lugar el 8 de noviembre de 1870 frente a las costas de La Habana entre la cañonera prusiana "Meteor" y la francesa "Bouvet" (AHN, Ultramar, 4726, 28). El enfrentamiento solo dio lugar a tres ilustraciones en la prensa satírica cubana: una caricatura (*Juan Palomo*, 13-XI-1870) y dos litografías no satíricas (*El Moro Muza*, 13-XI-1870 y *Juan Palomo,* 20-XI-1870).
[7] Entre la numerosa bibliografía dedicada a la Guerra de los Diez Años, véase, por ejemplo, Ziegler (2007).

La segunda descentralización atañe a la historiografía sobre la producción gráfica satírica cubana de los años 1860 y 1870 tal y como ha ido desarrollándose desde principios de los años 2000[8]. Dichos estudios demuestran que las caricaturas elaboradas por aquel entonces en Cuba estructuraron, en la Isla, un imaginario colonial españolista –o integrista– mediante la puesta en escena gráfica de una serie de enemigos internos[9] y mediante la actualización del discurso alegórico sobre España y su colonia (Gilarranz Ibáñez, 2018). A través de la presencia de la guerra franco-alemana en las imágenes, nos proponemos reevaluar la validez del postulado implícito de dichos estudios, que consideran la producción satírica cubana de la época como una obra exclusivamente centrada en la representación de la realidad cubana o, a lo sumo, en la articulación de esta última con la nación española.

Para responder a estas preguntas, el presente artículo analiza la producción satírica elaborada en Cuba sobre la guerra franco-alemana en sentido lato, es decir, abarcando desde el estallido de la crisis diplomática entre Francia y Prusia sobre la sucesión al trono de España (21 de junio de 1870) hasta el final de la Comuna de París (28 de mayo de 1871). España vivía entonces un período de libertad sin precedentes, el Sexenio democrático (1868-1874), que sirvió de motor para el desarrollo de la producción periodística y satírica en la Península (Orobon, 2006), pero no así en Cuba: salvo durante un efímero mes en que se aplicó la libertad de imprenta (enero-febrero de 1869), el contexto insurreccional que prevalecía entonces en la Isla pesó sobre la producción local, que en seguida se vio sometida al férreo control de un poder colonial militarizado (Ricardo, 1989, p. 89 y ss.). Semejante situación impidió, pues, el desarrollo de una prensa satírica insurrecta en la Isla, cuando no meramente crítica con el poder vigente.

De hecho, entre junio de 1870 y mayo de 1871, solo existieron en Cuba dos revistas satíricas, *El Moro Muza* (1859-1876) y *Juan Palomo* (1869-1874), respectivamente fundadas por Juan Martínez Villergas en 1859 y Juan Ortega Gironés en 1869. Ambas revistas publicaron durante este período 49 números y un total de 211 páginas de iconografía que, por distintos motivos, constituyen un todo coherente. Desde un punto de vista periodístico, presentan una factura muy similar: ambas revistas se publicaban en La Habana los domingos, eran semanarios políticos de ocho páginas cada uno, y su doble página central estaba exclusivamente dedicada al material gráfico[10], en su inmensa mayoría caricaturas. Es más, el conjunto de estas ilustraciones venía realizado por una única persona, Víctor Patricio de Landaluze, considerado por la historiografía como el padre del costumbrismo cubano pero que en 1870 llevaba ya varios años dominando la producción gráfica de prensa en la Isla (Paliza y Laguna, 2014). Por último, ambas revistas compartían una misma orientación ideológica, abanderada por sus respectivos directores, así como por su ilustrador común, Landaluze. Juan Martínez Villergas (Gómez-Naharro, 1817-Zamora, 1894), director de *El Moro Muza*, fue un escritor, periodista y político republicano, nacido en la provincia de Valladolid, que compaginó

[8] Hasta entonces, escasas habían sido las publicaciones dedicadas a la producción gráfica satírica cubana, más allá de alguna recopilación de caricaturas como la de Tamayo *et al.* (1984).

[9] Las caricaturas arremeten contra los reformistas cubanos, los emigrados y los insurrectos, y, de forma más general, la llamada población de color (Valdés Díaz, 2012).

[10] Excepcionalmente también podemos encontrar material gráfico en alguna otra página, generalmente en la portada. Ocurre por ejemplo con *El Moro Muza,* que, entre el 6-III-1870 y 10-IX-1871, dedicó su portada a una "Galería" de litografías con retratos y orlas de generales y voluntarios españoles para ilustrar su crónica semanal "Los defensores de la integridad nacional".

su actividad periodística con una carrera política en la Península (Molés Pintor, 2011). Menos conocido, el director de *Juan Palomo*, Juan Ortega Gironés (?-Madrid, 1900) fue un abogado y escritor peninsular que colaboró en diarios peninsulares, como *La Iberia*, y cubanos, como el *Diario de la Marina* (Ossorio y Bernard, 1903, p. 316). Por último, Víctor Patricio Landaluze (Bilbao, 1828-Guanabacoa, 1889) fue un militar vasco, miembro del Cuerpo de Voluntarios[11] –del que llegó a ser coronel honorario– y masón, al igual que pintor, ilustrador y caricaturista. Los tres eran peninsulares defensores de la integridad nacional en la Isla[12], de forma que, a través de *El Moro Muza* y *Juan Palomo*, abogaban abiertamente por la dominación española sobre la Isla, que se estaba viendo socavada desde el inicio de la insurrección independentista a finales de 1868[13].

Para dar cuenta de este corpus homogéneo, hemos adoptado un doble enfoque. En primer lugar, se trata de medir cuantitativamente la presencia de la guerra franco-alemana en la prensa satírica cubana, a través del espacio editorial dedicado al conflicto, y de la perdurabilidad de tal o cual elemento gráfico. Desde un prisma más cualitativo ofreceremos un análisis de la circulación de esas imágenes y de los discursos gráficos de esa iconografía bélica –ya sea en sendas revistas satíricas, de una revista a otra, o con respecto a otras revistas publicadas fuera de Cuba, etc.[14]–. Los resultados son elocuentes. Lejos de ser anecdótica, la guerra de 1870 cobró un lugar significativo en *El Moro Muza* y *Juan Palomo*: no solo dicho conflicto europeo constituyó un tema central de estas revistas cubanas, sino que las dos grandes líneas de representación satírica que lo caracterizaron dieron pie a lecturas integristas específicas. Y es que, si bien la prensa satírica procuró articular la realidad cubana con el conflicto franco-alemán, lo hizo siempre de acuerdo con la línea editorial –e ideológica– de las revistas en cuestión.

En el punto de mira: la cobertura gráfica de la guerra de 1870 en la prensa satírica cubana

Interesarse por la cobertura gráfica de la guerra de 1870 en la prensa satírica cubana presupone que inscribamos nuestra reflexión en la estela de numerosos estudios que, desde hace varios años, procuran des-centralizar la perspectiva, esto es, analizar lo que se dice en las supuestas márgenes o periferias de los centros geopolíticos del poder (Deluermoz, 2019). Pero ¿podemos considerar que la producción satírica cubana ofrece una mirada propia sobre la guerra franco-alemana, es decir, que hizo de esta guerra un

[11] El Cuerpo de Voluntarios de la Isla de Cuba fue una milicia creada a mediados del siglo XIX por la Capitanía General de la Isla y que cobró especial importancia durante la Guerra de los Diez Años en la lucha contra la insurrección (Uralde Cancio, 2011).

[12] La postura integrista de Juan Martínez Villergas puede resultar contradictoria con su republicanismo. De hecho, le costó no pocos conflictos con la mayoría federalista de su partido, la cual promovía la autonomía para Cuba y la abolición de la esclavitud. Por el contrario, el integrismo de Landaluze resulta menos sorprendente en tanto en cuanto formaba parte de la milicia de voluntarios. Sobre el integrismo en Cuba, véase Abreu Cardet (2012).

[13] La cuestión del público lector de estas revistas no está suficientemente estudiada en la bibliografía existente. Así y todo, las numerosas referencias a estos dos títulos por parte de la prensa cubana, peninsular e incluso extranjera de la época ponen de manifiesto su amplia difusión y popularidad, al menos entre los sectores integristas de la Isla.

[14] El enfoque cuantitativo lleva tiempo siendo bastante común en los estudios históricos sobre prensa (Pizarroso Quintero, 1994, p. 5-6), mientras que el enfoque cualitativo es el que promueven más específicamente grupos de investigación como el Equipo Interdisciplinar de Investigación sobre la Imagen Satírica (EIRIS por sus siglas en francés: www.eiris.edu) o el Taller sobre lo Satírico, la Caricatura y la Ilustración Gráfica en España (ASCIGE, Université Sorbonne Nouvelle).

objeto de representación específico?

Tres indicadores permiten medir la importancia cuantitativa que se le atribuyó. El primero cuantifica el espacio gráfico que le dedican las revistas, determinado por el número de páginas con ilustraciones que aluden parcial o exclusivamente a ella. Dicho espacio es similar en *El Moro Muza* y *Juan Palomo*: alcanza en cada caso 39 y 40 páginas de ilustraciones[15], lo cual, proporcionalmente al total de las 211 páginas señaladas antes, representa un 37% del conjunto del material gráfico publicado entre junio de 1870 y mayo de 1871. La proporción es aún más considerable si se tiene en cuenta que las demás cuestiones internacionales –la situación italiana (3 páginas), el expansionismo ruso (3 páginas también) y la anexión de Santo Domingo por Estados Unidos (1,5 páginas)– quedan muy por detrás: la guerra franco-alemana es entonces el único *tema* internacional que las viñetas abordan y consideran como tal.

El segundo indicador tiene que ver con las caricaturas que podríamos calificar de nobles, a saber, las ilustraciones a doble página que ambos satíricos publican, por lo general, una vez al mes. De nuevo, los resultados coinciden para confirmar la preeminencia temática de la guerra franco-alemana: de las 18 caricaturas a doble página publicadas entre junio de 1870 y 1871 en *El Moro Muza* y *Juan Palomo*, dos tercios evocan dicho conflicto[16]. Es más, varias pertenecen a un tipo concreto: las caricaturas de efeméride, es decir aquellas que se publicaban en fechas señaladas, como la navidad, el carnaval o el verano. A lo largo y ancho de sus dos páginas, estas composiciones ofrecían un repaso gráfico de la actualidad más destacada de los últimos meses combinando varias viñetas de pequeño formato centradas en ese momento del año. El hecho de que todas las caricaturas de efeméride publicadas en *El Moro Muza* y *Juan Palomo* durante nuestro período de estudio aludieran al conflicto franco-alemán no deja de ser llamativo: subraya que, al calor de los hechos, lo que estaba ocurriendo en Europa atrajo y ocupó la atención mediática de la prensa satírica cubana, que lo valoró como una realidad lo suficientemente trascendental como para hacerle un hueco entre las noticias más destacadas de la Isla.

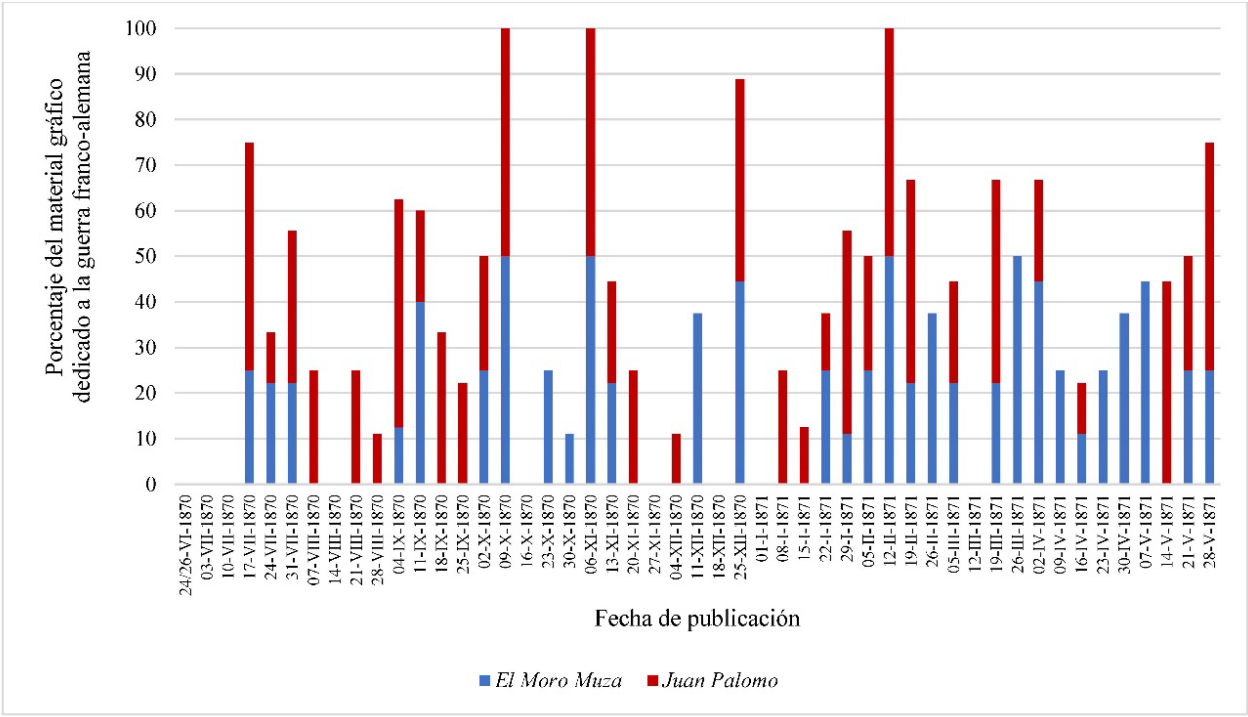
Por último, la fuerte presencia de la guerra de 1870 se confirma en términos de frecuencia. Tal y como se plasma en el gráfico (fig. 1), las revistas cubanas apenas tardaron en interesarse gráficamente por este tema. Empezaron a representarlo a partir del 17 de julio de 1870, varias semanas después de que se activara el detonante del conflicto franco-alemán –la intervención de Napoleón III en la sucesión dinástica española[17]–, pero en un momento en que las tensiones diplomáticas ya se estaban

[15] Se ha utilizado como unidad de medida el tamaño o espacio ocupado por cada ilustración en función de si esta evocaba o no la guerra franco-alemana. Se han considerado como una misma ilustración conjuntos de imágenes, dípticos, trípticos, etc., reunidas bajo un mismo título o, en su defecto, que mantienen una fuerte relación temática y gráfica.

[16] En *El Moro Muza*: [Sin título] (9-X-1870); [Sin título] (6-XI-1870); "Aguinaldos" (25-XII-1870); "La nueva guerra entre Francia y Prusia" (12-II-1871); "Situación crítica de Monsieur Thiers" (26-III-1871); "La entrada del verano" (2-IV-1871); "La entrada del verano" (7-V-1871); y en *Juan Palomo*: "Empieza sus trabajos la Comisión para el arreglo del nuevo mapa de Europa" (4-IX-1870); "La gran profecía de la biblioteca de San Agustín en Roma" (6-XI-1870); "Noche buena. Los tres reyes magos" (25-XII-1870); "Visita de hospitales" (12-II-1871); "Gran baile de máscaras internacional" (19-II-1871).

[17] La oposición de Francia a la candidatura del príncipe prusiano Leopoldo de Hohenzollern-Sigmaringen, apoyada por Bismarck, fue conocida a finales de junio de 1870 y oficializada el 6 de julio, mediante la declaración del Ministro francés de asuntos exteriores. Aun así, cabe señalar que siempre solía haber un desfase temporal entre el momento

multiplicando –despacho de Ems del 13 de julio de 1870 y llamada a filas al día siguiente en Francia–. Y, a partir de esas primeras imágenes, la cobertura gráfica de la guerra fue omnipresente: 30 números de *El Moro Muza* y 31 de *Juan Palomo* (de un total de 49 cada uno) incluyeron al menos una viñeta sobre el asunto, repartidos además a lo largo de los meses analizados. De modo que, si valoramos el conjunto de la producción gráfica dedicada a la guerra de 1870, prácticamente no transcurrió semana sin que se publicara alguna ilustración al respecto en una u otra revista: a partir del 17 de julio de 1870, solo hubo 6 semanas en las que ninguna revista publicó imágenes del conflicto[18].



Fuente: Realización propia [programa Microsoft Excel, 2020] en base a los 49 números de *El Moro Muza* y de *Juan Palomo* publicados entre el 24/26-VI-1870 y el 28-V-1871. Se ha utilizado como unidad de medida el tamaño o espacio ocupado por cada ilustración en función de si esta evocaba o no la guerra franco-alemana, considerándose como una misma ilustración los conjuntos de imágenes (dípticos, trípticos, etc.) reunidas bajo un mismo título o, en su defecto, con una fuerte relación temática y gráfica entre ellas.

Fig. 1: El peso gráfico de la guerra franco-alemana en *El Moro Muza* y *Juan Palomo* (1870-1871)

Más allá de esta primera consideración cuantitativa, el interés por la guerra europea queda patente también a nivel estético: las caricaturas cubanas propusieron una

en que ocurría un acontecimiento y el momento en que este venía reflejado gráficamente en la prensa satírica cubana. En ello influía el efecto semanario, que obligaba a trasladar la publicación de las noticias al domingo siguiente, así como los plazos de elaboración e impresión de las viñetas. Eso sí, las noticias internacionales tardaban por lo general pocos días en llegar a La Habana gracias al cable trasatlántico de Nueva York, de modo que muchas veces podían conocerse en la capital de la Isla antes que noticias locales de provincia. Así, por ejemplo, la detención de un jefe insurrecto el 12 de agosto de 1870 tardó 16 días en ser ilustrada (*El Moro Muza*, 28-VIII-1870), mientras que la muerte del general Prim, ocurrida el 30 de diciembre de 1870, tardó 9 días en ser recogida (*Juan Palomo*, 8-I-1871) y la derrota y captura de Napoleón III del 2 de septiembre 1870 se ilustró 8 días después (*Juan Palomo*, 11-IX-1870). Sobre el preludio de la guerra franco-alemana, véase Espadas Burgos (1990, p. 9-43).

[18] Bien es cierto que se pueden detectar algunos momentos en los que una u otra revista relajaron su interés gráfico por la guerra franco-alemana, pero estos suelen encontrar una explicación en la cobertura de la guerra independentista o en el tratamiento de temas más específicos –la recién terminada temporada lírica habanera en enero de 1870, o la situación política peninsular en vísperas del 2 de mayo de 1871–. Además, estos períodos de silencio se volvieron cada vez más esporádicos, lo que confirma que la guerra franco-alemana acabó asentándose gráficamente entre los temas de actualidad predilectos de las revistas satíricas cubanas.

cobertura del conflicto muy coherente iconográficamente, lo cual facilitó sin duda que el lector se apropiara de dicha actualidad. Esto se observa, primero, en el uso recurrente de unas cuantas figuras que se instalaron como *leitmotiv* durante todo el período –muy marcadas, por cierto, por la imaginería europea–. Para representar al bando prusiano, destacan el emperador Guillermo I (representado 27 veces en total) y, si bien más puntualmente, su canciller Otto von Bismarck (15 veces). Aunque a menudo la imagen de Prusia también se reduce a la metonimia del *pickelhaube* prusiano (12 veces), cuya filiación con la prensa satírica europea es fácil de identificar: la proximidad gráfica resulta flagrante, por ejemplo, entre la imagen del 4 de diciembre de 1870 de *Juan Palomo* (fig. 2) y la célebre caricatura de Honoré Daumier publicada en *Le Charivari* el 22 de septiembre de 1870 tras la capitulación de Sedán (fig. 3). En cuanto a la caracterización de Francia, también en Cuba esta imagen pasa por la omnipresente figura de Napoleón III (37 veces en total) y por diversas alegorías femeninas (35 veces) –de Francia, la República, París, etc.–, al igual que ocurre en otros satíricos europeos, como en *Le Charivari* o *Punch*. Los ecos gráficos son pues numerosos a ambos lados del Atlántico: ponen de manifiesto hasta qué punto la colonia española, y en especial el puerto de La Habana donde se publicaron *El Moro Muza* y *Juan Palomo*, estaba en contacto con lo que se estaba produciendo en Europa, tanto en los contenidos como en la forma. Este contacto resultó especialmente fecundo puesto que Landaluze supo, con esas pocas figuras europeas, asentar rápidamente en Cuba una iconografía bien engrasada sobre la guerra.

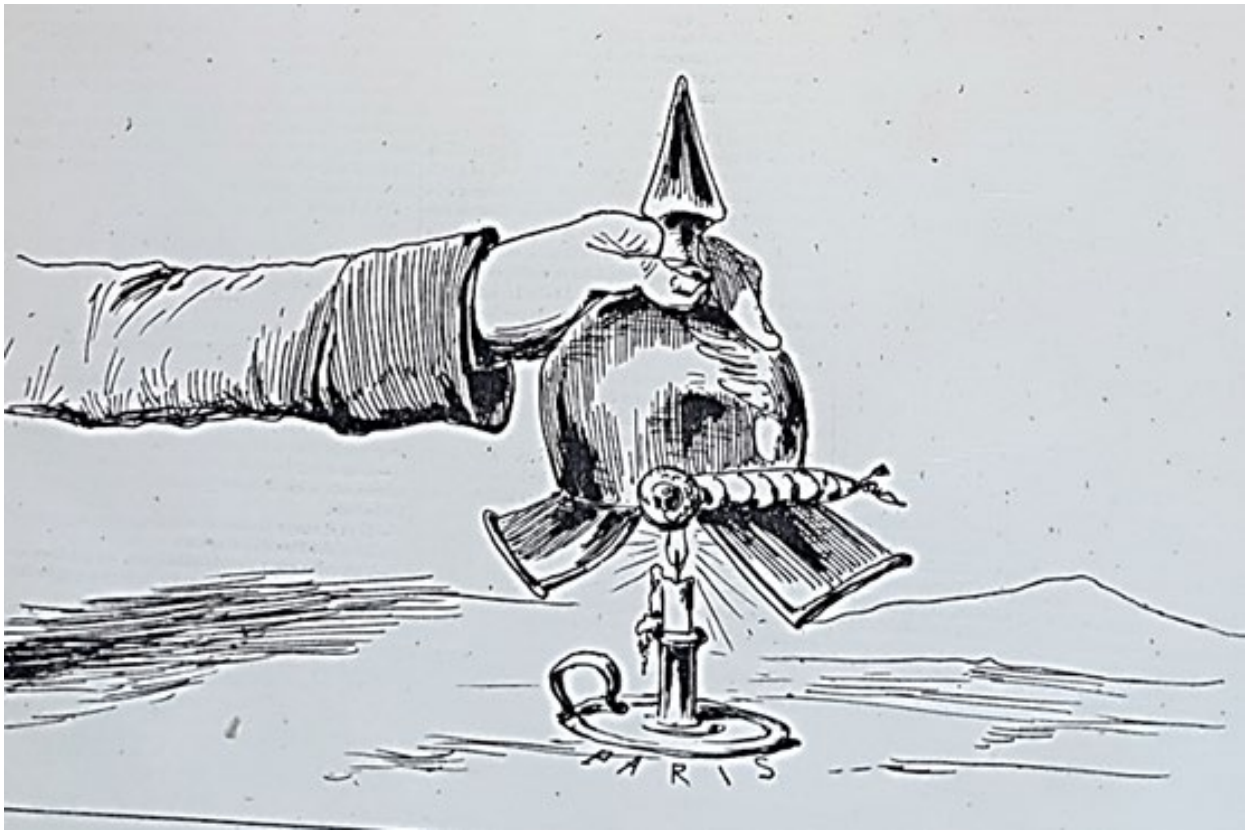


Fig. 2: Landaluze, "Últimas noticias de Europa", *Juan Palomo*, 4-XII-1870
Hemeroteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid

Fig. 3: Daumier, "Le couronnement de son édifice", *Le Charivari*, 22-IX-1870
Bibliothèque Nationale de France

La coherencia de esta iconografía se ve además reforzada por la elaboración de varias series de imágenes nada más estallar el conflicto. Si nos centramos primero en cada revista por separado, es fácil detectar cómo, durante los primeros meses del enfrentamiento, ambas tendieron a hilvanar una suerte de protocómics, es decir que desarrollaron un mismo hilo narrativo en varias viñetas a lo largo de dos o tres números[19]. Ocurrió así con la metáfora hilada del boxeo en *El Moro Muza* (24-VII-1870; 11-IX-1870) y con la de la botella de vino en *Juan Palomo* (17-VII-1870; 7-VIII-1870, 28-VIII-1870), que, ya desde sus inicios, anclaron iconográficamente el relato de esta guerra en la periodicidad de las revistas. Por otra parte, en al menos ocho ocasiones, ambas revistas decidieron publicar, el mismo día, ilustraciones dedicadas a la misma actualidad bélica: la intervención francesa en la cuestión dinástica española (17-VII-1870) y los preparativos de la guerra (24-VII-1870), los estragos de los primeros

[19] De hecho, Landaluze es considerado el padre de la historieta española por sus viñetas publicadas ya en 1857 en la revista cubana *La Charanga* (Barrero, 2011).

enfrentamientos (2-X-1870), el episodio naval que tuvo lugar en la costa de La Habana (13-XI-1870), el bombardeo de París (22-I-1871) y su posterior rendición (5-II-1871), el balance político del conflicto (5-III-1871) o el final de la Comuna (28-V-1871). Al colaborar con un mismo ilustrador, ambas revistas podían ofrecer simultáneamente una cobertura gráfica muy similar del acontecimiento, lo cual potenciaba una visibilidad mayor del conflicto internacional con respecto al resto de noticias.

Si bien la historiografía sobre *El Moro Muza* y *Juan Palomo* analiza hoy en día las ilustraciones de ambas revistas por la manera sesgada y partidista con la que dieron cuenta de la primera guerra de independencia cubana (Li, 2009), forzoso es reconocer que ambas miraron también de manera insistente la guerra franco-alemana, a través de una producción tanto abundante como perenne y coherente. Una producción que, además, distó mucho de ser informativa, ya que se vio directamente condicionada por el tratamiento gráfico que Landaluze hizo de esa actualidad europea y por los dos tipos de lecturas que le ofreció al lector cubano.

El estallido de la guerra de 1870: la crítica de las naciones civilizadas

No bien dieron comienzo las hostilidades militares, empezó a concretarse en las páginas de *El Moro Muza* y *Juan Palomo* un primer tipo de representación del conflicto franco-alemán del cual son buen ejemplo el combate de boxeo (*El Moro Muza*, 24-VII-1870, fig. 4) o dos caricaturas más de *Juan Palomo* del mismo cariz: un combate de perros (también del 24-VII-1870, fig. 5) y una botella de vino de Alsacia etiquetada Rhin, lista para consumir (7-VIII-1870, fig. 6). Tanto los juegos de simetría movilizados en estas viñetas, como su discurso esquemático y simbólico y, cómo no, el humor de los pies de imagen contribuyen a proponer una visión distanciada y equidistante del enfrentamiento: los dos países beligerantes son representados en pie de igualdad, enfangados en una guerra que solo a ellos les incumbe[20].

[20] En relación con las otras dos caricaturas mencionadas, el combate de boxeo (fig. 4) ofrece la particularidad de incluir a dos espectadores: el general Juan Prim e Inglaterra. El pie de página se burla de la supuesta neutralidad inglesa, haciendo que Inglaterra tome partido abiertamente a favor de Guillermo I, pero ironiza también sobre la actitud de Prim: aunque este apoyó la candidatura prusiana a la Corona de España, se le presenta aquí como distante y aparentemente neutral –"Yo por ninguno. Voy a ver los toros desde la barrera"–. La caricatura denuncia así la inacción y permisividad de Prim, ante una situación que, a fin de cuentas, le favorecía, ya que le permitía permanecer a la cabeza del Estado mientras no fuera designado un Rey para España.

Fig. 4: Landaluze, "Box internacional", *El Moro Muza*, 24-VII-1870
Biblioteca Nacional de España

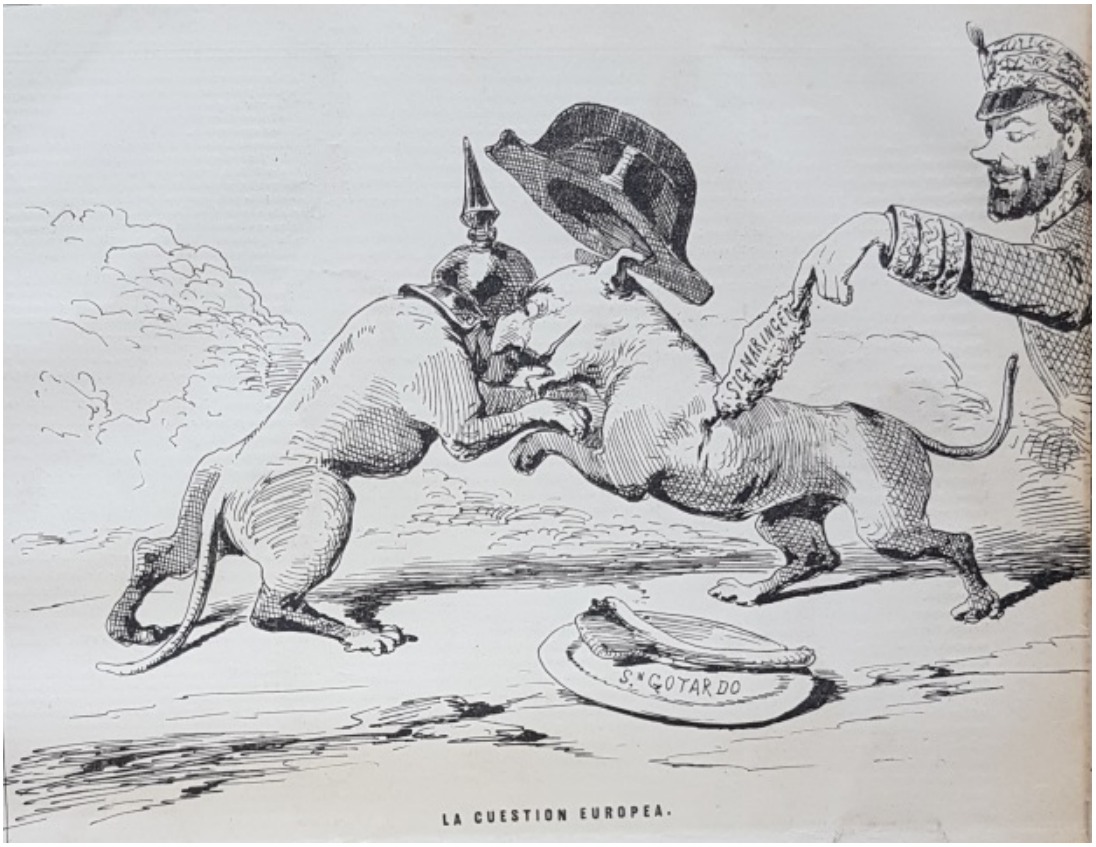


Fig. 5: Landaluze, "La cuestión europea", *Juan Palomo*, 24-VII-1870
Hemeroteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid

Fig. 6: Landaluze, *Juan Palomo*, 7-VIII-1870
Hemeroteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid

En ese sentido, la perspectiva adoptada es muy similar a la que practica la prensa satírica europea de los países no beligerantes. La metáfora del combate de boxeo también fue movilizada por *Kikeriki* en Viena (15-VIII-1870) o *La Flaca* en Barcelona (7-VIII-1870), mientras el londinense *Punch* y la barcelonesa *Campana de Gracia* optaban respectivamente por un combate de esgrima (23-VII-1870) y una corrida de toros (31-VII-1870). Sin embargo, no por ello debemos analizar las caricaturas publicadas en Cuba como el fruto de una mera transferencia de imágenes del viejo continente al nuevo mundo. El combate de boxeo publicado por *El Moro Muza* es en realidad concomitante con la caricatura publicada en *Punch* y dos o tres semanas anterior a la publicación de las caricaturas de ese mismo tipo en la prensa peninsular y austríaca, por ejemplo. Por mucho que Cuba estuviera alejada del teatro del conflicto, su prensa satírica no solo fue receptora de una iconografía europea sobre la guerra, sino que estuvo claramente integrada en un circuito de imágenes transatlántico.

Más adelante, cuando a partir de septiembre de 1870 las noticias sobre los primeros combates y las bajas en ambos bandos llegaron hasta Cuba, prevalece más bien el humor negro, a imagen de las caricaturas a toda página publicadas en paralelo por *El Moro Muza* y *Juan Palomo* el 2 de octubre de 1870. En la primera (fig. 7), los dos protagonistas mutilados, así como las muletas, las sepulturas y las cruces identifican sin ambages a Francia y Prusia con dos inválidos de guerra, a la par que ponen en escena la violencia de esta guerra y su sinsentido. En cuanto a la segunda (fig. 8), el discurso se viste de referencias clásicas, pero no por ello resulta menos cáustico: la Agricultura aparece maniatada y sometida, frente a una alegoría de la Guerra todopoderosa e idolatrada. Estas dos imágenes dan paso a una variante, puesto que, a la semana siguiente, *El Moro*

Muza vuelve a la carga con un baile de máscaras en un salón europeo a doble página (fig. 9), donde todas las potencias allí congregadas han tenido que pagar previamente el exorbitante precio de 20.000 muertos o heridos por entrada, tal y como lo especifica el cartel en el umbral.

Aquí sí que la representación distanciada –y neutral– que ofrece la producción satírica cubana de los dos países beligerantes acaba distinguiéndose de lo que se publica en Europa. Pensemos por ejemplo en la prensa satírica republicana publicada en la Península, que ilustra La Campana de Gracia. Si bien empezó denunciando las atrocidades cometidas por ambos beligerantes, terminó aplaudiendo la derrota de Napoleón III en Sedán, en tanto en cuanto esta suponía el advenimiento de la república en Francia[21].

La Historia.—Mira las dos naciones que marchan á la cabeza de la civilizacion.
—Y en que consiste la civilizacion?
—En romperse los huesos con prontitud y elegancia.
—Y los que predican la paz?
—Esos son unos salvages indignos del nombre de hombres.

Fig. 7: Landaluze, *El Moro Muza*, 2-X-1870
Biblioteca Nacional de España

[21] Véanse las caricaturas publicadas el 14 de agosto de 1870 y el 11 de septiembre de 1870.

Fig. 8: Landaluze, *Juan Palomo*, 2-X-1870
Hemeroteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid

Fig. 9: Landaluze, *El Moro Muza*, 9-X-1870
Biblioteca Nacional de España

Del mismo modo, un sector de la prensa satírica británica, pese a la neutralidad oficial del país, terminó tomando partido por la Francia vencida, sobre todo a partir del sitio de París (Piettre, 2012). La comparación de dos caricaturas (fig. 10-11) publicadas respectivamente en *El Moro Muza* (19-II-1871) y *Punch* (4-III-1871), ambas dedicadas a la figura carnavalesca del *Bœuf Gras,* habla por sí sola: en *Punch*, John Tenniel representa la alegoría de la paz, quien, de luto y cabizbaja, está guiando a un buey cuyos cuernos, decorados con una cinta, enarbolan el apoyo explícito a los franceses: "*with England's simpathy*". Por el contrario, la imagen cubana publicada un mes antes representaba el final de la guerra con tintes más burlones, sin que dicho desenlace despertara en su autor, Landaluze, ninguna benevolencia para con Francia. En su caricatura, el *pathos* inspirado por las alegorías de Francia, Alsacia y Lorena se ve desarticulado por las figuras alemanas que rayan en lo grotesco: los laureles de Guillermo I hacen así eco a la corona de flores del animal, mientras Bismarck, a punto de caer del buey debido a su estado de ebriedad, esgrime una botella de champán francés, símbolo de la victoria.

Para explicar la especificidad cubana de la representación de la guerra franco-alemana, las figuras 7 y 8 evocadas más arriba ofrecen una clave de interpretación. Publicadas el mismo día en una revista distinta cada una, ambas caricaturas movilizan el mismo dispositivo visual: una escena central y dos personajes periféricos que la comentan desde lejos. En filigrana, se encuentra aquí representada la situación geopolítica de Cuba en relación con el conflicto: alejada geográficamente del teatro de las operaciones, y a la vez extranjera políticamente, puesto que dependía de una potencia que no tomó parte en él. Pero hay más, si consideramos el pie de cada caricatura. En ambos casos, los diálogos hacen hincapié, mediante el recurso de la ironía, en el desfase entre la realidad de la guerra y el discurso civilizador que profesaban entonces ambos países beligerantes. Frente a una Francia y una Prusia "a la cabeza de la civilización", la alegoría de la Historia de la primera imagen (fig. 7) explica al niño que esa misma civilización consiste en "romperse los huesos con prontitud y elegancia". En la otra imagen (fig. 8), los dos hombres identifican quiénes son las dos alegorías representadas ("La Agricultura, la que nos hace vivir" y "La Guerra, la que nos hace morir"), antes de preguntarse, no sin sarcasmo: "–Y cuántos años hace que el hombre está progresando? –Silencio! El siglo XIX es el siglo de las luces…". Dicho de otro modo, la representación gráfica propuesta en la Isla estaría aquí condicionada por la posición subalterna de Cuba –y de España– en el escenario internacional: esta representación buscaría poner en entredicho la imagen civilizada que proyectaban de sí mismas las dos grandes potencias implicadas en la guerra, y sobre la cual pretendían fundamentar ideológicamente su supremacía geopolítica.

Fig. 10: Landaluze, *El Moro Muza*, 19-II-1871
Biblioteca Nacional de España

Fig. 11: Tenniel, "The 'Bœuf Gras' for Paris. 1871.", *Punch*, 4-III-1871
University of California Santa Cruz

La representación de la derrota y de la Comuna: la guerra franco-alemana bajo el prisma de la insurrección cubana

Con la derrota de Sedán –el 2 de septiembre de 1870– y la posterior declaración de la Comuna unos meses más tarde –el 18 de marzo de 1871–, la representación de la guerra franco-alemana que ofrecen *Juan Palomo* y *El Moro Muza* adquiere otra vocación. La mirada sobre la situación en Europa comienza entonces a construirse también en relación con los asuntos internos de la Isla, y más precisamente la insurrección independentista que sacude Cuba. Es lo que ilustran en particular las caricaturas de Francia que se multiplicaron a partir de enero de 1871. Así, la caricatura a doble página "Visita de hospitales" (*Juan Palomo*, 12-II-1871, fig. 12) juega con la simetría escénica entre un Napoleón III y una insurrección cubana agónicos, yacentes en sendas camas de hospital durante la visita de Bismarck y de España. Se proyectan aquí ambas derrotas como visualmente simétricas: la prensa españolista cubana se sirve de la debacle consumada de Francia para vaticinar la del bando insurrecto.

Fig. 12: Landaluze, "Visita de hospitales", *Juan Palomo*, 12-II-1871
Hemeroteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid

Pero, más que a través de la figura de Napoleón III, el paralelismo entre ambos conflictos se asienta en el uso de alegorías femeninas para representar a Francia y la insurrección. Y es que los procedimientos y los códigos gráficos movilizados para caracterizar a la nación francesa son muy similares a los que emplearon esas mismas revistas para representar la insurrección independentista cubana que se estaba desarrollando desde octubre de 1868: ya sea afligidas y delgadas, ya sea heridas y

maltrechas, la nación francesa y la insurrección independentista coinciden en alegorías femeninas venidas a menos que sufren el tormento de sus respectivas guerras[22]. Es posible detectar incluso una trasposición a la guerra franco-alemana de la relación de fuerzas genérica ya movilizada para oponer a los militares españoles –representados con rasgos masculinos– y a los insurrectos cubanos –representados por una alegoría de mujer o con rasgos femeninos–. *El Moro Muza* da cuenta de ello en una ilustración del 5 de febrero de 1871 (fig. 13): la rendición de París aparece aquí bajo la forma de una mujer escoltada por Guillermo I y Bismarck, cuya jovialidad contrasta con la tristeza e indignación de la alegoría de París. Esta caricatura, al igual que muchas otras, juega, claro está, con el doble sentido de la conquista, militar y amorosa, pero también con la imagen de un París capital de la prostitución y el libertinaje. Con todo, la inferioridad de las alegorías femeninas francesas e independentistas cubanas frente a la dominación prusiana y española, respectivamente, presenta analogías, lo cual viene a confirmar que las revistas satíricas cubanas están aplicando un mismo patrón de lectura a ambos conflictos.

Fig. 13: Landaluze, "La rendición de París", *El Moro Muza*, 5-II-1871
Biblioteca Nacional de España

La cuestión de las divisiones internas que debilitan tanto a Francia como a España es también objeto de similitudes gráficas. Tomemos la caricatura a toda página publicada el 23 de abril de 1871 en *El Moro Muza* (fig. 14). Este "mapa actual de Francia", según reza el pie de imagen, dibuja al país vecino dirigido por Thiers mientras es descuartizado por el bonapartismo, la República roja de París, el orleanismo y un Guillermo I que le reclama una indemnización de guerra abusiva. La construcción de este tipo de imágenes

[22] Para la nación francesa, véase *El Moro Muza*, 5-III-1871, o *Juan Palomo*, 6-XI-1870; para la insurrección cubana, véase Lafuente (2021).

recuerda, en modo invertido, a la de caricaturas anteriores como "La muerte del alacrán", publicada en *Juan Palomo* el 2 de enero de 1970 (fig. 15). En este otro "plano topográfico", los distintos partidos y actores españoles arremeten juntos contra el escorpión de la insurrección situado en el centro de la composición, como para subrayar mejor la importancia de la unión y la unidad en la lucha por la integridad nacional puesta en jaque en Cuba. La representación de la guerra franco-alemana serviría en estos casos, a través de ecos y simetrías, para oponer fuerzas centrífugas y centrípetas: por un lado, las divisiones políticas que fragilizan a los Estados –en este caso, a Francia– y, por otro, la nación unida y unificada –aquí, España– la única capaz de responder a los ataques de sus enemigos.

Fig. 14: Landaluze, "El actual mapa de Francia", *El Moro Muza*, 23-IV-1871
Biblioteca Nacional de España

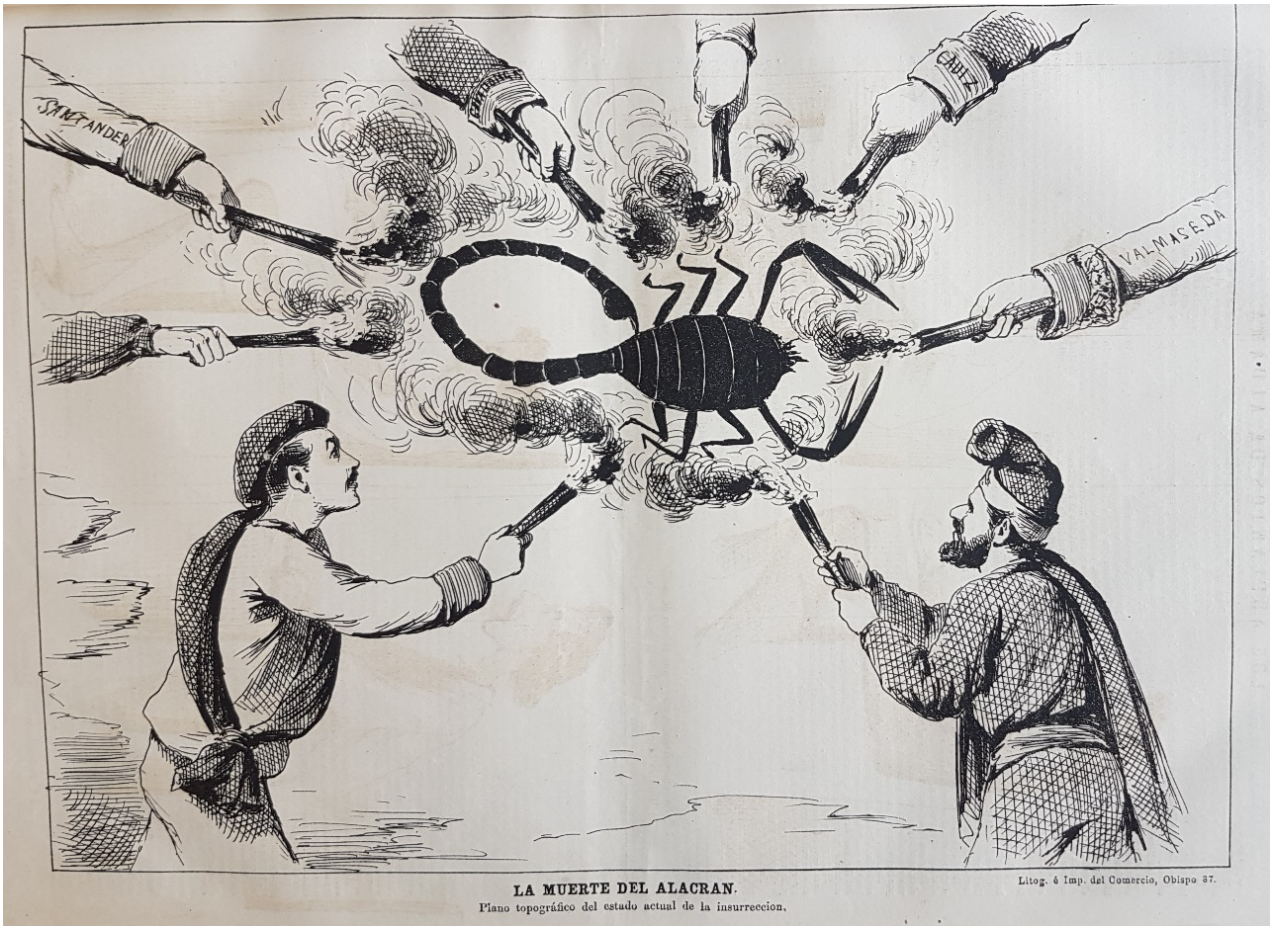


Fig. 15: Landaluze, "La muerte del alacrán", *Juan Palomo*, 2-I-1870
Hemeroteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid

De hecho, conviene destacar aquí una fuerte especificidad del período de la Comuna, donde se acentuó notablemente la evolución iniciada a partir de la derrota. Las caricaturas de Landaluze, en especial en *Juan Palomo*, concretaron entonces más abiertamente el paralelo entre la situación francesa y la cubana, y lo hicieron a varios niveles. El primero pasa por la estigmatización de la violencia y el salvajismo promovidos tanto por la Comuna parisina como por la insurrección independentista[23]. El pie de la caricatura publicada en *Juan Palomo* el 28 de mayo de 1871 (fig. 16), donde una Francia incendiaria prende fuego a las Tullerías, lo demuestra abiertamente: "Cualquiera dirá que anda por acá la mano del gran libertador de la Cuba libre", aclara Landaluze, refiriéndose a Carlos Manuel de Céspedes, el jefe insurrecto bajo cuyas órdenes destruían los independentistas cubanos las plantaciones de la Isla a base de incendiarlas[24].

[23] Más allá de la violencia, es, por supuesto, el carácter revolucionario de la Comuna y de la insurrección cubana lo que se está poniendo en entredicho. En la gran tradición hispanoamericana, esta última se ha venido identificando como una revolución.

[24] En octubre de 1869, una Circular de Carlos Manuel de Céspedes daba la instrucción explícita a sus partidarios de que aplicaran sistemáticamente "la Tea Incendiaria", es decir, que quemaran todos los cañaverales con los que se encontraran, para poner en jaque la zafra y, por ende, la economía colonial (Ramos Zúñiga, 1985, p. 27).

Fig. 16: Landaluze, *Juan Palomo*, 28-V-1871
Hemeroteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid

Abundan los ejemplos al respecto, como el díptico "Los comunes de allende y los de aquende" (*Juan Palomo*, 14-V-1871, fig. 17), sin duda uno de los más elocuentes debido no solo a su título sino también a su composición simétrica. En el centro de cada imagen, la alegoría de la Comuna y la de la insurrección, desafiantes, encaran al lector y llevan el mismo gorro frigio. Sin embargo, en la alegoría de la insurrección, distintos elementos remiten al referencial cubano: sus rasgos africanos, su tea y sus atributos revolucionarios recuerdan el origen esclavo de los insurrectos[25] y su estrategia ofensiva, caracterizada por los ataques con arma blanca y los incendios de las plantaciones. De este modo, Comuna e insurrección en la Isla quedaban identificadas la una con la otra por su dimensión violenta a la par que revolucionaria.

[25] Uno de los aspectos del levantamiento que muy pronto fue objeto de crítica por parte de Landaluze fueron las medidas abolicionistas que defendía Céspedes. Para algunos sectores de la población cubana, semejantes medidas desembocarían irremisiblemente en la aniquilación del modelo socioeconómico de plantación y en el desorden social, a imagen de lo que ya se había producido en Haití (González-Ripoll, 2004; Camacho, 2015).

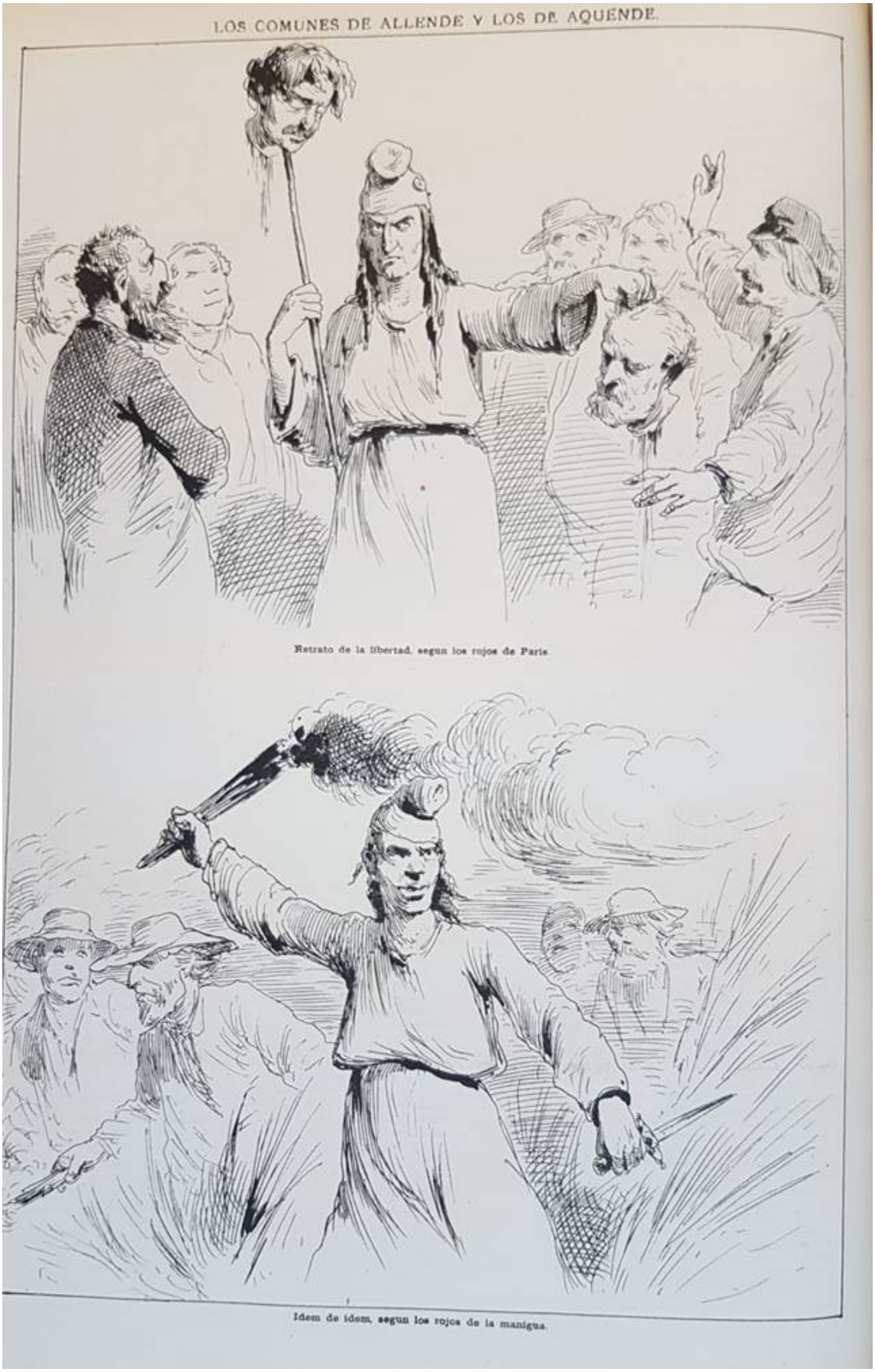


Fig. 17: Landaluze, "Los comunes de allende y los de aquende", *Juan Palomo*, 14-V-1871
Hemeroteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid

A partir de marzo de 1871, el paralelo entre la Comuna y la insurrección cubana se consolidó a otro nivel, el de la intericonicidad. Se materializa en "La insurrección en Cuba" (fig. 18), una alegoría publicada en *Juan Palomo* el 12 de marzo de 1871 y que se distingue formalmente de las demás caricaturas de la revista. Rompe con la estética habitual del dibujante Landaluze, que reservaba más bien el formato a plena página para composiciones más complejas y cuyo tono pocas veces era tan trágico como aquí. Esta ruptura estética se puede explicar fácilmente: en realidad, Landaluze retomó aquí una alegoría publicada por el caricaturista John Tenniel en *Punch* el 4 de febrero de 1871[26] (fig. 19). Claro está, el corto lapso temporal que separa la publicación del original en Londres de su reproducción en La Habana –apenas algo más de un mes– no solo es una muestra clara de la circulación de la prensa europea en Cuba, sino que también refleja la circulación de los contenidos de un órgano de prensa a otro. Sin embargo, mientras que la imagen de Tenniel denunciaba las penurias del París asediado, la de Landaluze se publica en Cuba para… ¡denunciar los sinsabores provocados por los independentistas cubanos! Gracias al trabajo de encuadre de la segunda imagen –los vencedores prusianos del trasfondo han desaparecido de la versión cubana–, a la adaptación del arma de la matrona –en lugar de la daga rota de la versión inglesa, una tea independentista– y al nuevo título –"La insurrección en Cuba"–, Landaluze operó una asimilación de ambos conflictos que delata de forma más general la percepción que él tenía de la Comuna. Para las revistas satíricas cubanas y, a través de ellas, para el españolismo cubano en general, elaborar el relato de la guerra de 1870 era también denunciar la insurrección y la revolución como *praxis* política y, por ende, su realización en Cuba.

Conclusiones

No puede por menos que sorprender la importancia y el detalle con que las revistas satíricas cubanas siguieron los acontecimientos de la guerra franco-alemana entre 1870 y 1871, aun cuando la actualidad local ya estaba sacudida por la insurrección y las caricaturas se habían convertido en arma propagandística del bando integrista. Solo por ello, la producción satírica cubana sobre esta guerra merece nuestra atención. Pero es que, además, a través de ese abundante material gráfico, *El Moro Muza* y *Juan Palomo* dibujaron una representación específica de la guerra de 1870 muy marcada en su forma por la iconografía del viejo mundo, pero con rasgos eminentemente transatlánticos. Tanto cuando se trataba de cuestionar el estatus de naciones civilizadas de Francia y Prusia – en un primer

[26] Volvemos a encontrar este fenómeno de reutilización el 9 de julio de 1871, cuando Landaluze retoma otra alegoría de Tenniel sobre los partidos políticos en Francia y señala incluso la fuente al inscribir "*Punch*" en el ángulo izquierdo de la imagen. En este último caso, sin embargo, Landaluze no altera el sentido inicial de la imagen original de Tenniel.

Fig. 18: Landaluze, "La insurrección en Cuba", *Juan Palomo*, 12-III-1871
Hemeroteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid

Fig. 19: Tenniel, "Call off the Dogs!", *Punch*, 4-II-1871
University of California Santa Cruz

momento–, como cuando se acometía el análisis crítico de los peligros de la división política y la insurrección como *praxis* política tras la derrota, lo que ocurría en Europa

se percibió sistemáticamente desde Cuba bajo el doble prisma de la posición subalterna de la Isla en la esfera internacional y de la guerra de independencia que se libraba desde 1868.

So pretexto de dar cuenta de un conflicto europeo, *El Moro Muza* y *Juan Palomo* ofrecieron a sus lectores una cobertura mediática informada por un programa político colonial, prueba de que no fue tanto la posición de estas revistas respecto a Francia o Prusia lo que guio su mirada sobre este conflicto extranjero, sino más bien la línea editorial –e ideológica– profesada por ambos semanarios en un contexto geopolítico muy específico. Hubo, pues, una articulación entre la representación de la guerra franco-alemana y la de la situación en Cuba, articulación que llevó a la elaboración de discursos complejos y evolutivos, más allá de la simple filia o fobia expresada hacia una u otra –gran– potencia europea. Se plasma aquí la idea de *dinámica* que defiende Peter W. Sinnema (2018) como fundamento estructural de los discursos visuales cubanos sobre la guerra de 1870.

Fuentes hemerográficas

El Moro Muza (La Habana, 1859-1877)
Juan Palomo (La Habana, 1869-1874)
Punch, or The London Charivari (Londres, 1841-1992)
Kikeriki (Viena, 1861-1933)
La Flaca (Barcelona, 1869-1871)
La Campana de Gracia (Barcelona, 1870-1934)
Le Charivari (París, 1832-1937)

Bibliografía

ABREU CARDET, José, 2012, *Apuntes sobre el integrismo en Cuba (1868-1878)*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, fondo Ultramar, legajo 4726, expediente 28, "Incidente de la Guerra Franco-Prusiana frente a las costas de Cuba", 1870.
BACOT, Jean-Pierre, 2005, *La presse illustrée au XIX^e siècle* : *Une histoire oubliée*, Limoges, Pulim.
BARRERO, Manuel, 2011, "Orígenes de la historieta española, 1857-1906", *Arbor*, CLXXXVII, 2 EXTRA, p. 15-42.
CAMACHO, Jorge, 2015, *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial*, Madrid, Iberoamericana.
Collection de caricatures et de charges pour servir à l'histoire de la guerre et de la révolution de 1870-1871, 1872, 9 tomos, sl., sed.
DELUERMOZ, Quentin, 2019, "La guerre franco-prussienne et la Commune de Paris, 1870-1871, événements médiatiques 'globaux' du XIX^e siècle", *Monde(s),* 16, p. 159-181.
ESPADAS BURGOS, Manuel, 1990, *Alfonso XII y los orígenes de la Restauración*, Madrid, CSIC, 1990.
GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, 2018, "¿Madre bondadosa o cruel madrastra? Imagen nacional y caricaturas en la cultura visual de Cuba (1868-1878)", *El Futuro del Pasado.*

Revista electrónica de Historia, 9, p. 231-255.
GONZÁLEZ-RIPOLL, María Dolores, 2004, *El rumor de Haití en Cuba: temor, raza y rebeldía, 1789-1844*, Madrid, CSIC.
GRACIA MARIN, Frédéric, y LAFUENTE, Eva, 2020, "Un regard transatlantique : les caricatures du conflit franco-allemand dans la presse satirique cubaine", en Nicolas Bourguinat, Alexandre Dupont y Gilles Vogt (dir.), *La guerre de 1870, conflit européen, conflit global*, Montrouge, Éditions du Bourg, p. 95-112.
HUGO, Victor, 1872, *L'année terrible*, París, Michel Lévy frères.
LAFUENTE, Eva, 2021, "El relato gráfico de la insurrección a través de las caricaturas de la prensa satírica en Cuba (1868-1870)", en Marie-Angèle Orobon y Eva Lafuente (coords.), *Hablar a los ojos: Vida y caricatura política en España (1830-1918)*, Zaragoza, PUZ, p. 189-206.
LI, Axel, 2009, "Matices históricos sobre la caricatura cubana", *Revista latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, 33, p. 43-52.
MOLÉS PINTOR, Claudia, 2011, *El Moro Muza: una espada periodística en la Cuba colonial*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, tesina [en línea: http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/166519/TFM_Moles_Pintor_Claudia.pdf?sequence=3&isAllowed=y].
OROBON, Marie-Angèle, 2006, "Humor gráfico y democracia: algunas calas en la caricatura política en el Sexenio democrático", en Marie-Claude Chaput (coord.), *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo*, París, PILAR, p. 9-30.
OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1903, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imp. J. Palacios.
PALIZA, María Teresa, y LAGUNA, Martha Elizabeth, 2014, "El bilbaíno Víctor Patricio Landaluze (1830-1889). Figura cumbre de la pintura costumbrista cubana", *Revista internacional de los estudios vascos*, 59, 2, p. 350-397.
PIETTRE, Pauline, 2012, "Le regard des Britanniques sur la France en guerre (1870-1871) : l'évolution d'une opinion attentive", *Histoire, Economie et Société*, p. 51-66.
PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (coord.), 1994, *Historia de la prensa*, Madrid, ed. Centro de Estudios Ramón Areces.
QUENTIN-BAUCHART, Maurice, 1890, *La caricature politique en France pendant la guerre, le siège de Paris et la Commune (1870-1871)*, París, Labitte & E. Paul et Cie.
RAMOS ZÚÑIGA, Antonio, 1985, *Las armas del ejército mambí*, La Habana, Editora Política.
RESHEF, Ouriel, 1984, *Guerre, mythes et caricature : Au berceau d'une mentalité française*, París, Presses de Sciences Po.
RICARDO, José G., 1989, *La imprenta en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas.
SCULLY, Richard, 2012, *British Images of Germany. Admiration, Antagonism and Ambivalence, 1860-1914*, Londres, Palgrave McMillan.
SINNEMA, Peter W., 2018, *Dynamics of the Pictured Page: Representing the Nation in the "Illustrated London News"*, Londres, Routledge.
TAMAYO, Évora (*et al.*), 1984, *Más de cien años de humor político*, 2 tomos, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
TILLIER, Bertrand, 2017, "Spectaculariser l'Année terrible", en *France-Allemagne(s), 1870-1871, La guerre, la Commune, les mémoires*, París, Musée de l'Armée/Gallimard, p. 114-120.
URALDE CANCIO, Marilú, 2011, *Voluntarios de Cuba española (1850-1868)*, La Habana,

Editorial de Ciencias Sociales.
VALDÉS DÍAZ, Hany, 2012, "Caricatura, prensa integrista y revolución. La reconstrucción de imaginarios a partir de la campaña satírica de *Juan Palomo* (1869-1870)", *Perfiles de la cultura cubana*, 9 [en línea: http://www.perfiles.cult.cu/index.php?r=site/articulo&id=280].
ZIEGLER, Vanessa M., 2007, *The Revolt of "the Ever-Faithful Isle": the Ten Years' War in Cuba, 1868-1878*, Santa Barbara, University of California, tesis doctoral [en línea: http://www.latinamericanstudies.org/1868/Ten_Years_War.pdf].

Las Aleluyas de la Segunda República.
Último periodo de auge de un género verbo-visual de larga tradición

Lara CAMPOS PÉREZ
Instituto Politécnico Nacional -
Escuela Biblioteconomía y Archivística, México
mcamposp@ipn.mx

Resumen
Este artículo muestra cómo durante la Segunda República se produjo un repunte del género verbo-visual de las aleluyas como vehículo de transmisión de ideas políticas. Para ello, se trabajó con un amplio corpus de aleluyas satírico-políticas aparecidas durante estos años en cabeceras de la prensa de diferente signo ideológico. De estas, se tomó una muestra representativa para su análisis. El objetivo es identificar rasgos característicos y proponer algunas hipótesis sobre las causas que llevaron a la reactivación de este género en este periodo.

Abstract
The "aleluyas" of the Spanish Second Republic. The last hike period of a large traditional verb-visual gender.

This article shows how, during the Spanish Second Republic, a rebound of the verb-visual "aleluya" genre as a vehicle of political ideas happened. In order to do so, a large corpus of satirical-political "aleluyas" has been selected, all of them coming from newspapers of different ideologies. A representative sample of these aleluyas was analyzed. The aim is to identify the characteristics and to propose some hypothesis about the reasons of the rebound of this genre during this period.

Palabras clave
Segunda República, caricatura política, aleluya

Key words
Spanish Second Republic, Political cartoons, aleluya

La contingencia de los lenguajes políticos está sujeta a una múltiple casuística, de la que no están exentas ni las modas ni los caprichos de la memoria (Skinner, 2007), algo que incluso se agudiza en las expresiones visuales que estos adquieren, cuyas lentas transformaciones deben atender también al sentido estético de cada época (Baecque, 1994, p. 111-143). Porque la contingencia no solo afecta al contenido de los lenguajes, sino también a la forma de expresarlos, en la medida en la que aquellos necesitan inevitablemente un medio de expresión y este, a su vez, una serie de recursos narrativos, que se ajustan a los códigos y las costumbres del momento y del lugar, aunque normalmente procedan de una suerte de "caja de herramientas" común (Fernández Sebastián, 2009, p. 11-30). Por eso, analizar el aspecto formal de los lenguajes políticos desde la presunción de que un género o un recurso narrativo incide en la manera en que son enunciados y transmitidos los mensajes, puede ayudar a comprender mejor el modo en el que se pensó y se hizo la política en un tiempo y en un espacio determinados.

Bajo este doble planteamiento de la contingencia de los lenguajes políticos y de la estrecha vinculación entre contenido y continente, en las siguientes páginas analizaremos el uso que durante la Segunda República se hizo del género verbo-visual de las aleluyas; un género parcialmente recuperado de su periodo de mayor uso en el tercer cuarto del siglo XIX y transformado de acuerdo con las exigencias presentes en la vida política de los años 30. Las aleluyas publicadas en este periodo, igual que las estampas y grabados aparecidos entre 1808 y 1814 (Reyero, 2010), fueron el soporte y el mecanismo para la transmisión de un conjunto de ideas, a las que, a través de su estructura narrativa y de sus posibilidades expresivas, imprimieron unas características específicas. Así pues, las aleluyas no solo fueron una forma de narrar, sino un medio de intervenir y actuar en la vida política y social del país.

El género decimonónico de la aleluya resultaba rígido y hasta cierto punto inexpresivo en los años 30, cuando el cine, los carteles o los cómics proporcionaban a la comunicación visual multitud de herramientas nuevas, mucho más dinámicas y emotivas. A pesar de ello, como veremos, las aleluyas vivieron un repunte durante este periodo, sobre todo aquellas que tuvieron como temática la sátira política. Este repunte podría considerarse como su "canto de cisne" o su último momento de auge, pues tras el establecimiento de la dictadura franquista fueron desapareciendo paulatinamente, hasta convertirse en un artilugio de la "posmemoria" a partir de los años 80 y 90 del siglo pasado. Sobre cuáles pudieron ser las causas que favorecieron el repunte de este género y de qué forma contribuyó a la expresión de la política en estos años, enunciaremos alguna hipótesis al final de este trabajo. Pero antes, haremos un breve recorrido por la historia de las aleluyas y los mecanismos expresivos con los que cuentan; para pasar posteriormente a analizar algunas de las características morfológicas y semánticas de las que se publicaron durante la Segunda República.

El género verbo-visual de las aleluyas

El origen de las aleluyas –o "aucas", en catalán, donde se registra su uso en España desde fecha más temprana– no resulta claro. Según los expertos, podría remontarse al siglo XVI, aunque fue en las décadas finales del XVIII cuando empezaron a producirse de manera más profusa. Su finalidad, entonces, fue eminentemente didáctica y con una clara intención moral, aunque con posterioridad adquirieron también funciones informativas,

laudatorias y lúdicas. Se trataba de obras breves de literatura popular, similares a los pliegos de cordel, destinadas a una lectura pública y comentada. Solían estar elaboradas en papeles sueltos divididos normalmente en 48 cuadrículas, en los que se representaba de forma esquemática, o bien una historia con un sencillo argumento (aleluyas narrativas), o bien la descripción de algún acontecimiento (aleluyas descriptivas). Generalmente, cada una de las viñetas iba acompañada por un breve texto en verso en la parte inferior, lo que permitía la combinación de una lectura icónica con otra verbal.

Las aleluyas consistirían, por tanto, según los expertos (Ramírez, 1973, p. 272-288; Botrel, 1997, p. 24-26; García Castañeda, 2003, p. 103-109), en narraciones verbo-visuales de escenas yuxtapuestas, en las que solía abordarse una única temática, que no conformaba un relato con una acción determinada, sino que mostraba diferentes escenas sobre el tema o la historia elegidos, sin que entre cada una de ellas existiera necesariamente una vinculación secuencial. Esto llevaba, por una parte, a que el mensaje transmitido en las aleluyas fuera morfológicamente rígido y semánticamente acabara resultando redundante y, por otra, a que no fuera necesario un protagonista que vehiculase el relato, como en el cómic, sino que este podía descansar en diferentes personajes, sobre todo cuando se trataba de aleluyas descriptivas. Esto no impedía que, en ocasiones, hubiera un personaje que apareciera en varias o en todas las escenas de la aleluya, pero no tanto como elemento vertebrador de una narración lógica con principio y fin, sino como representación simbólica de una idea, de un grupo social o de un conjunto de valores.

Aunque inicialmente solían abordar temas religiosos, con el tiempo pasaron a tratar otros asuntos, como leyendas, costumbres populares o episodios políticos y militares; estos últimos fueron los temas que acabaron monopolizando los argumentos de las aleluyas del siglo XIX. Así puede apreciarse, por ejemplo, en las que se publicaron durante el Trienio dedicadas a la Constitución de 1812, que, como sus antecedentes del siglo pasado, tenían una clara finalidad didáctica, pero ahora destinada a socializar los valores e ideas de la Ley Fundamental (Reyero, 2010). Unas décadas más tarde, hacia el segundo tercio del Ochocientos, una parte de las aleluyas que se imprimieron tuvieron un carácter más lúdico e informativo, ya que en su mayoría estuvieron dedicadas a advertir sobre los peligros existentes en ciudades grandes como Madrid, o a narrar historias más o menos fantásticas, como las del enano don Crispín (Botrel, 2001; García Castañeda, 2012, p. 11-27).

Esta tendencia se vio modificada al final de la década de los 60, a resultas de las importantes transformaciones políticas y sociales que se experimentaron durante el Sexenio democrático. La agitación de aquellos años, unida a la libertad de expresión, llevó a que las aleluyas – igual que ocurrió con otros géneros verbo-visuales durante este periodo (Checa Godoy, 2016) o con otros medios de comunicación, como el teatro (De la Fuente, 2008, p. 83-119) – se convirtieran en importantes herramientas para la persuasión política, destinadas sobre todo a la población analfabeta. El potencial comunicativo de las aleluyas se utilizó para mostrar las bondades del proceso revolucionario y subrayar la importancia de algunos de sus valores fundamentales, como la libertad o la soberanía nacional. Pero, sobre todo, fueron empleadas por los segmentos más progresistas para denunciar las imposturas y la amoralidad de aquellos que, en su opinión, con el paso del tiempo, comenzaban a traicionar la esencia de los principios revolucionarios. Así surgieron las que se conocen como aleluyas satíricas o aleluyas

bufas, que, recurriendo a la ironía, presentaban una narración que era el contra-ejemplo de lo que se debería ser o hacer. A este tipo pertenecerían, por ejemplo, las aleluyas biográficas; un subgénero que gozó de gran popularidad durante aquellos años. En ellas se hacía un recorrido imaginario por la vida del personaje, en el que se solía insistir en que su amoralidad y sus malas prácticas habían estado presentes en la vida del personaje desde su más tierna infancia, como ocurría en la aleluya del Tupé, dedicada a Sagasta (Orobon, 2019, p. 65-76).

A pesar de los nuevos usos y temáticas que desarrollaron a lo largo del siglo XIX, las aleluyas mantuvieron ciertas características formales y expresivas que las diferenciaban tanto de las viñetas individuales (surgidas de forma simultánea al periodismo político en las postrimerías del siglo XVIII), como del cómic (cuyos orígenes parecen situarse en el arranque del siglo XX). A diferencia de las primeras, que obligaban al dibujante a un ejercicio de síntesis para lograr el efecto de extrañamiento deseado, las aleluyas, debido a su composición a base de sucesivas viñetas, permitían un comentario más amplio y matizado de la realidad que glosaban. Por otra parte, a diferencia de los cómics, carecían de la articulación narrativa y de la integración de texto e imagen que se produce en estos, además de que solían abordar temáticas distintas bajo enfoques también diferenciados (Peñamarín, 1996, p. 107-132; Gasca y Gubern, 2011).

A partir de estas pinceladas respecto a las características narrativas de este género verbo-visual y su desarrollo histórico durante el siglo XIX, veamos a continuación cómo fue empleado durante la Segunda República y en qué medida contribuyó al debate político que tuvo lugar durante aquellos años.

Las aleluyas satírico-políticas durante la Segunda República

Las reglas democráticas que adquirió la política en España a partir de abril de 1931 permitieron, a pesar de sus contradicciones, una amplia libertad de expresión (Sinova, 2006), cuyo objetivo fundamental fue la persuasión ideológica. Esta libertad de expresión, igual que había ocurrido durante el Sexenio, favoreció el desarrollo de los distintos medios de comunicación social, entre los que la prensa continuó ocupando un papel de primer orden. Algo que, para los fines que aquí nos ocupan, tuvo especial importancia, porque buena parte de las aleluyas publicadas durante estos años vieron la luz dentro de las páginas de diarios y semanarios, en lugar de en los pliegos sueltos como había ocurrido con anterioridad. Así pues, en los años 30, las aleluyas, sobre todo las satírico-políticas, perdieron la independencia que les había dado su formato tradicional, pero ganaron, a cambio, una mayor presencia en la vida cotidiana de la ciudadanía al formar parte – junto a las historietas o los fotorreportajes – de los "géneros blandos" de la nueva prensa de masas (Timoteo Álvarez, 2002). Su capacidad de adaptación les permitió sobrevivir en un periodo en el que la competencia dentro de los géneros narrativos visuales era mucho más dura que apenas unas décadas atrás.

Además de esta capacidad de adaptación, la abundante presencia de las aleluyas en estos años también se debió haber visto favorecida por el interés que los intelectuales de la Generación del 98 y del 27 desarrollaron hacia las aleluyas literarias. Su voluntad por recuperar la cultura popular del pasado reciente, así como su deseo por fomentar la educación en el país, les llevó a reencontrarse con esta forma narrativa, especialmente adecuada para el alto nivel de analfabetismo que todavía seguía existiendo en España.

De este modo, Mariana Pineda, Alvargonzález, además de otros personajes de la literatura alta y popular, fueron conocidos en aquellos años a través de grandes pliegos de papel, que eran narrados y eventualmente musicalizados en las plazas de los pueblos (Rodrigo, 1988, p. 137-143). A esto hay que sumar que las aleluyas y los pliegos de cordel habían seguido siendo empleados de forma relativamente habitual entre ciertos segmentos de la sociedad para narrar los acontecimientos políticos y militares que se iban sucediendo en el país, manteniendo de este modo el papel de crónica del tiempo presente que venían desempeñando desde tiempo atrás (Botrel, 1999, p. 51-64).

Sin embargo, las aleluyas satírico-políticas insertas en las páginas de la prensa durante estos años no exploraron sus posibilidades literarias o informativas, sino que, como señalamos más arriba, se convirtieron en una herramienta más para la persuasión ideológica; algo que ocurría en unos años en los que la brutalización de la actividad política eliminó los límites morales del decoro presentes hasta entonces y permitió la enunciación de lo inefable (Mosse, 2005). Igual que otros géneros verbo-visuales, las aleluyas satíricas buscaron criticar la actividad política a través del humor y la ironía, mecanismos que permitían hacer transparente lo complejo y expresar enunciados imposibles de decir con palabras. Para ello, emplearon recursos retóricos como la animalización, la lexicalización de metáforas, la hipérbole o la ridiculización. Pero, además, las aleluyas contaban en su estructura narrativa con una característica que, en aquellos años, las hacía potencialmente más útiles: la reiteración en la exposición del mensaje. La yuxtaposición de viñetas en las que se mostraban variaciones sobre un mismo tema, sin necesariamente un argumento narrativo y mediante diseños sencillos debió de percibirse como una manera eficaz para la transmisión de ideas políticas. Junto a esto, la inclusión de una moraleja final, que reducía la posibilidad de interpretaciones propias por parte del lector-espectador, también debió de constituir un factor relevante.

Por eso, casi todas las publicaciones de estos años incluyeron aleluyas en sus páginas, aunque, sin duda, fueron las cabeceras carlistas y socialistas las que emplearon este género de forma más profusa. Del corpus analizado para este trabajo, en las dos publicaciones tradicionalistas, el semanario *Gracia y Justicia* y el diario *El Siglo Futuro*, las aleluyas constituyeron un elemento fundamental en sus comentarios políticos. Algo parecido ocurrió en el diario *El Socialista*, en el que –aunque dependiendo de la temporada– se insertó un promedio de dos o tres aleluyas semanales. Quizás la explicación a esto pueda encontrarse en que, aunque a través de tradiciones distintas, religiosa o popular, los editores de estas publicaciones consideraron que este género les brindaba mayores posibilidades de conectar con su público lector. Mientras tanto, dentro de la prensa de tradición liberal, los diarios *El Sol* y *El Liberal*, también hicieron uso, aunque menos frecuente, de este género; como ocurrió también en las publicaciones católicas, *El Debate* y *Gutiérrez*.

Debido a las funciones específicas de estas aleluyas satírico-políticas, pero, sobre todo, al nuevo soporte en que aparecían publicadas, desde el punto de vista morfológico se produjeron algunas modificaciones en el género, lo que no impidió que siguiera siendo reconocido como tal, a pesar de que en ocasiones fuera designado como "historieta". La estructura en cuadrículas yuxtapuestas con textos generalmente rimados en la parte inferior se mantuvo; sin embargo, su tamaño se redujo considerablemente. Salvo en algunos semanarios, como *Gracia y Justicia*, fueron escasas las aleluyas que se imprimieron a página completa. Lo habitual fue que ocuparan la mitad o un tercio de esta, pero más

todavía las que tenían forma de tira, situadas en la parte superior o inferior, normalmente de la portada o de la contraportada. A pesar de que en este último formato y ubicación podrían confundirse con las tiras cómicas que habían comenzado a publicarse en la prensa sensacionalista de principios de siglo, estas aleluyas –que podríamos llamar sincopadas– respondían a las características de yuxtaposición, carencia de acción y moraleja final que hemos mencionado más arriba, y, por lo tanto, podemos considerarlas dentro de este género.

Este sería el caso, por ejemplo, de la aleluya que apareció en *El Sol* dos días después del advenimiento de la república (fig.1). Bajo el título "Cómo se proclama una república", Ferrer se servía de la estructura narrativa de la aleluya para mostrar a través de cuatro viñetas ejemplos de la forma violenta en la que había tenido lugar este cambio político en países como Francia o Rusia; una forma que contrastaba con lo que el espectador veía en la última imagen, relativa a la España de los días previos, en donde un hombre y una mujer, pacíficos y sonrientes, mostraban el cambio político a través de pancartas y banderas tricolores.

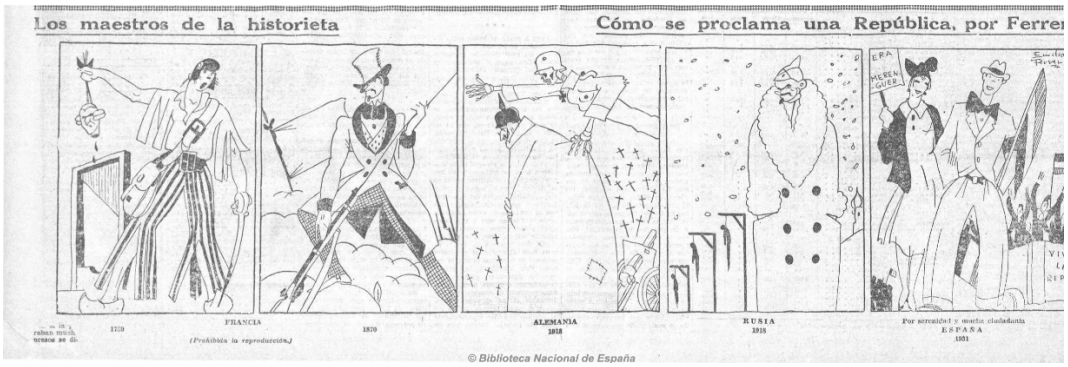


Fig. 1: *El Sol*, 16 -IV-1931
Biblioteca Nacional de España.

Desde el punto de vista tipológico, se mantuvieron las dos vertientes, descriptiva y narrativa, que venían desarrollándose desde el siglo XIX. Probablemente, la primera de estas fue la que se empleó de forma preponderante, ya que resultaba más adecuada para comentar la actualidad política, para presentar balances de periodos o para denunciar y criticar las actuaciones de individuos o gobiernos. Sin embargo, la vertiente narrativa también tuvo su espacio, sobre todo, como había ocurrido durante el Sexenio, en las aleluyas biográficas. Así puede apreciarse, por ejemplo, en la serie que el semanario *Gracia y Justicia* dedicó a buena parte de los políticos que formaron el Gobierno Provisional y posteriormente del primer Gobierno republicano.

En la protagonizada por Fernando de los Ríos (fig. 2), este aparecía en la primera viñeta como un bebé barbudo y malencarado, que no tardaba en dar muestras de su brutalidad y amoralidad al morderle la mejilla al cura que lo iba a bautizar. Esta actitud iracunda y anticlerical habría de ser –según esta aleluya– la pauta que marcase la vida del político andaluz. Por eso, era presentado, además de literalmente como un "come-curas", como promotor de la prostitución, a raíz de su proyecto de ley del divorcio. De ahí que, al llegar a la última viñeta, donde se condensa la moraleja de la historia, no resulte extraño que aparezca corriendo en dirección contraria a donde se encuentra San Pedro, pues, como reza el último pareado "al morir se irá al infierno/ por no ver al padre Eterno".

Fig. 2: *Gracia y Justicia*, 19-IX-1931
Biblioteca Nacional de España.

Junto a las aleluyas narrativas, el grueso de las que se publicaron en estos años, como señalábamos, fueron de carácter descriptivo. Entre estas últimas, fueron habituales las dedicadas a hacer balances de periodos de gobierno, cuya valoración solía cambiar diametralmente en función del signo ideológico y de las expectativas políticas de quien lo hiciese. En estos casos, el género de la aleluya permitía, a través de la yuxtaposición de escenas, mostrar a modo de pinceladas, aquellos acontecimientos que en cada caso se consideraban como un hito (generalmente de carácter negativo, aunque no siempre) y, al mismo tiempo, exponer un comentario sobre ellos. Así puede apreciarse, por ejemplo, en la titulada "Las cosas que vio don Bruno en el año 31" (fig. 3), publicada en

los primeros días de enero del año siguiente en *El Debate*. En ella, el dibujante mostraba su particular versión de cómo se había producido el tránsito de la monarquía a la república y criticaba la forma en la que los primeros gobiernos republicanos habían gestionado la cosa pública, sobre todo en lo relativo al Estatuto de Cataluña y a la cuestión del desempleo, pues, como se señalaba en la última viñeta "Y lo que más le distrajo/ ¡media España sin trabajo!".

Fig. 3: *El Debate*, 1-I-1932
Biblioteca Nacional de España

Las aleluyas también sirvieron para denunciar y criticar la actuación y las incongruencias de los actores políticos y sociales del momento. Aunque estas aleluyas se podían parecer mucho a las biográficas, diferían de estas en que no presentaban un relato completo de la vida de la persona aludida, sino aquellos fragmentos que permitían denunciar esas incongruencias y despropósitos. En estos casos, como en los anteriores, a través de la sucesión de viñetas se construía una imagen impresionista del personaje en cuestión. A este tipo respondería la aleluya que *Gracia y Justicia* dedicó a uno de los personajes más contradictorios de estos años: don Miguel de Unamuno (fig. 4). Siguiendo una estructura vagamente narrativa, la sucesión de viñetas mostraba el tránsito del filósofo bilbaíno –siempre demasiado absorto en la nube de sus ideas– desde el tradicionalismo al republicanismo y de ahí de nuevo al monarquismo; lo que llevaba al dibujante a concluir en la última viñeta que "cuando el comunista baile/ Unamuno se hará fraile".

Fig. 4: *Gracia y Justicia*, 28-XI-1931
Biblioteca Nacional de España

Por otra parte, las aleluyas fueron también empleadas frecuentemente para comentar la actualidad política del momento, que presentaban de una manera más desglosada que en las viñetas individuales y con su habitual moraleja final. En esta vertiente, retomaban la función de crónica del tiempo presente que venían desempeñando desde décadas atrás (Botrel, 1999, p. 51-64), pero adaptada ahora a las características del soporte y con el añadido del comentario, implícito en toda sátira política. A este tipo pertenecen las que bajo el título "Aleluyas de la semana" publicaba los domingos Menda en forma de tira en *El Liberal* o las aparecidas en otras cabeceras, como el semanario ilustrado *Gutiérrez*.

En este último, el destacado dibujante K-Hito, cada sábado glosaba desde su particular punto de vista lo más destacado de la actividad política de los días previos; un comentario que sobre todo durante el primer bienio fue implacablemente crítico. Así podemos verlo, por ejemplo, pocos meses después del advenimiento de la república, cuando, a través de una serie de metáforas visuales, denunciaba el impacto negativo que el nuevo régimen estaba teniendo en todos los niveles en Cataluña y del que solo se podría salir echando de un puntapié a Macià de las Cortes (fig. 5).

Fig. 5: *Gutiérrez*, 20-VI-1931
Biblioteca Nacional de España

En estos comentarios de la política cotidiana, como ocurría también con las viñetas, los dibujantes de las aleluyas se servían con frecuencia de las distintas efemérides del calendario para construir su relato y asignarle un sentido determinado. Así, por ejemplo, en la semana del carnaval, las aleluyas solían incluir carros alegóricos, mascaradas o piñatas, propios de esta celebración, que servían como elementos articuladores de la narración de aquello a lo que se aludía. Pero no solo el calendario cristiano, sino también el recientemente inaugurado republicano sirvió para vertebrar el relato de más de una aleluya. Fue el caso, por ejemplo, de la que publicó *El Socialista* con motivo del aniversario del 14 de abril de 1934 (fig. 6), en uno de los momentos más álgidos del desencanto del Partido Socialista con la república. A partir de la procesión cívica que había recorrido las principales calles de la capital con motivo de la efeméride, Robledano compuso una aleluya en la que cada una de las viñetas aludía a lo que, desde su punto de vista, se había exhibido en las sucesivas carrozas: clericalismo, violencia, autoritarismo. En fin, todo menos la república, como se apuntaba en la penúltima viñeta, en la que bajo la cabeza de una matrona con gorro frigio aparecía el siguiente pareado: "No la hemos podido ver/ porque aun está por hacer".

Fig. 6: *El Socialista*, 15-IV-1934
Hemeroteca Municipal de Madrid

Por su parte, los carlistas también utilizaron el género de la aleluya para ridiculizar la fiesta que para ellos resultaba más vergonzosa, la del 1° de mayo; un festejo que en su opinión era excluyente y partidista, y que nunca debió haberse convertido en celebración nacional. De nuevo, las páginas de *Gracia y Justicia* servían en 1933 para dar buena cuenta de esta percepción (fig. 7). En este caso, la sucesión de viñetas permitía al dibujante mostrar los distintos escenarios en los que tuvo lugar el festejo, dando cuenta del cúmulo de desmanes que se había producido en cada uno de ellos. Al final de esta enumeración, una elocuente moraleja: la Fiesta del Trabajo solo le servía al pueblo para limpiarse el culo.

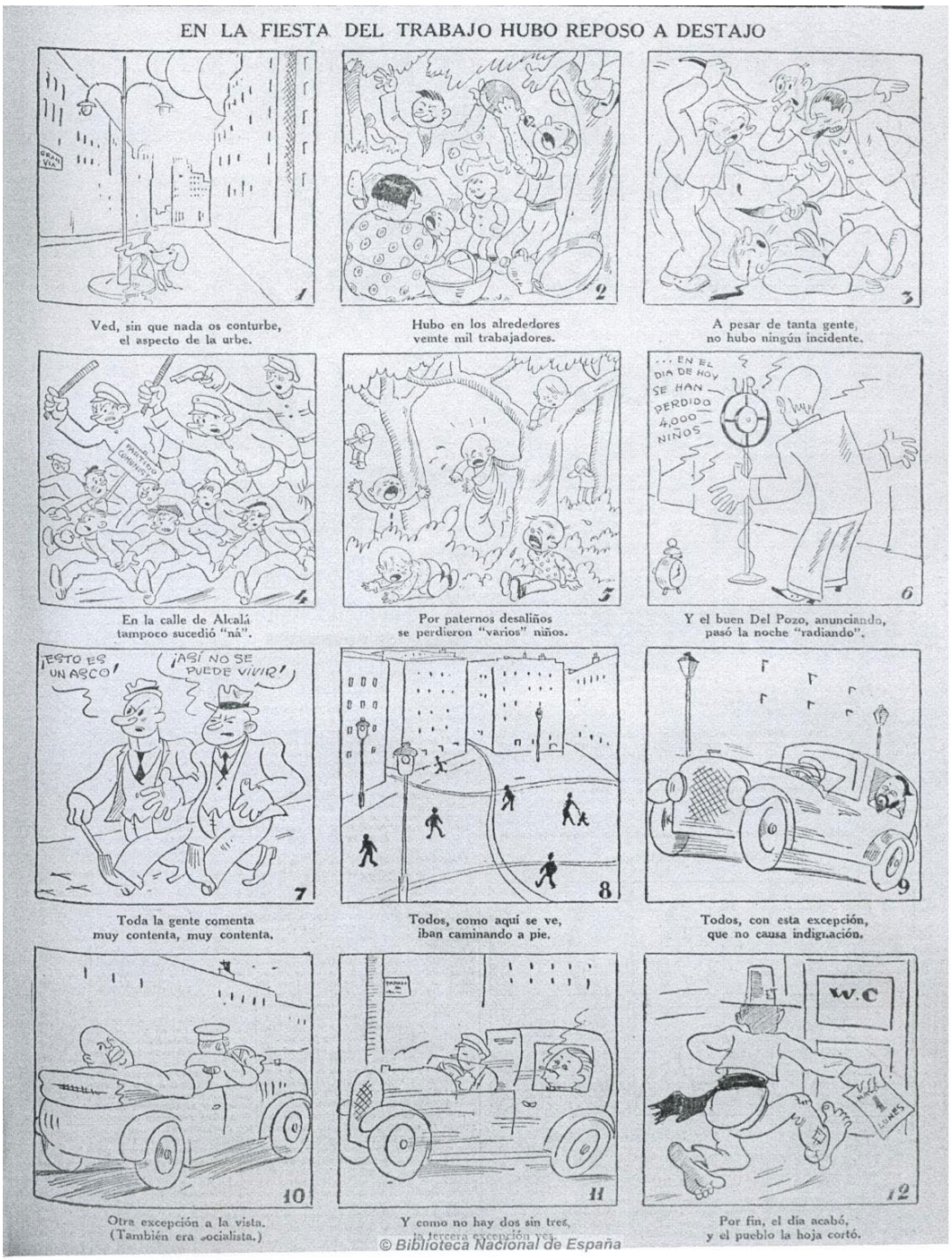


Fig. 7: *Gracia y Justicia*, 6-V-1933
Biblioteca Nacional de España

Finalmente, las aleluyas jugaron también un importante papel en la propaganda desplegada en periodos electorales, sobre todo en la de los tensos comicios de febrero de 1936. En estos casos, las aleluyas permitían mostrar un pormenorizado catálogo de los desaciertos de los oponentes ideológicos, que debía conducir al lector en la moraleja final a la elección por el partido o las ideas defendidas por esa cabecera de la prensa. A este esquema respondería una aleluya biográfica dedicada a Azaña publicada en *El Siglo Futuro* pocos días antes de las mencionadas elecciones (fig. 8). Como era habitual, la historia de vida del político alcalaíno tenía un muy mal comienzo, ya que no solo agredía al cura que lo iba a bautizar, como veíamos también en el caso de Fernando de los Ríos, sino que hacía lo propio con su niñera, además de con los animales domésticos que tenía cerca, pues, según indicaba el pareado, "era su mayor placer/ ver a todos padecer".

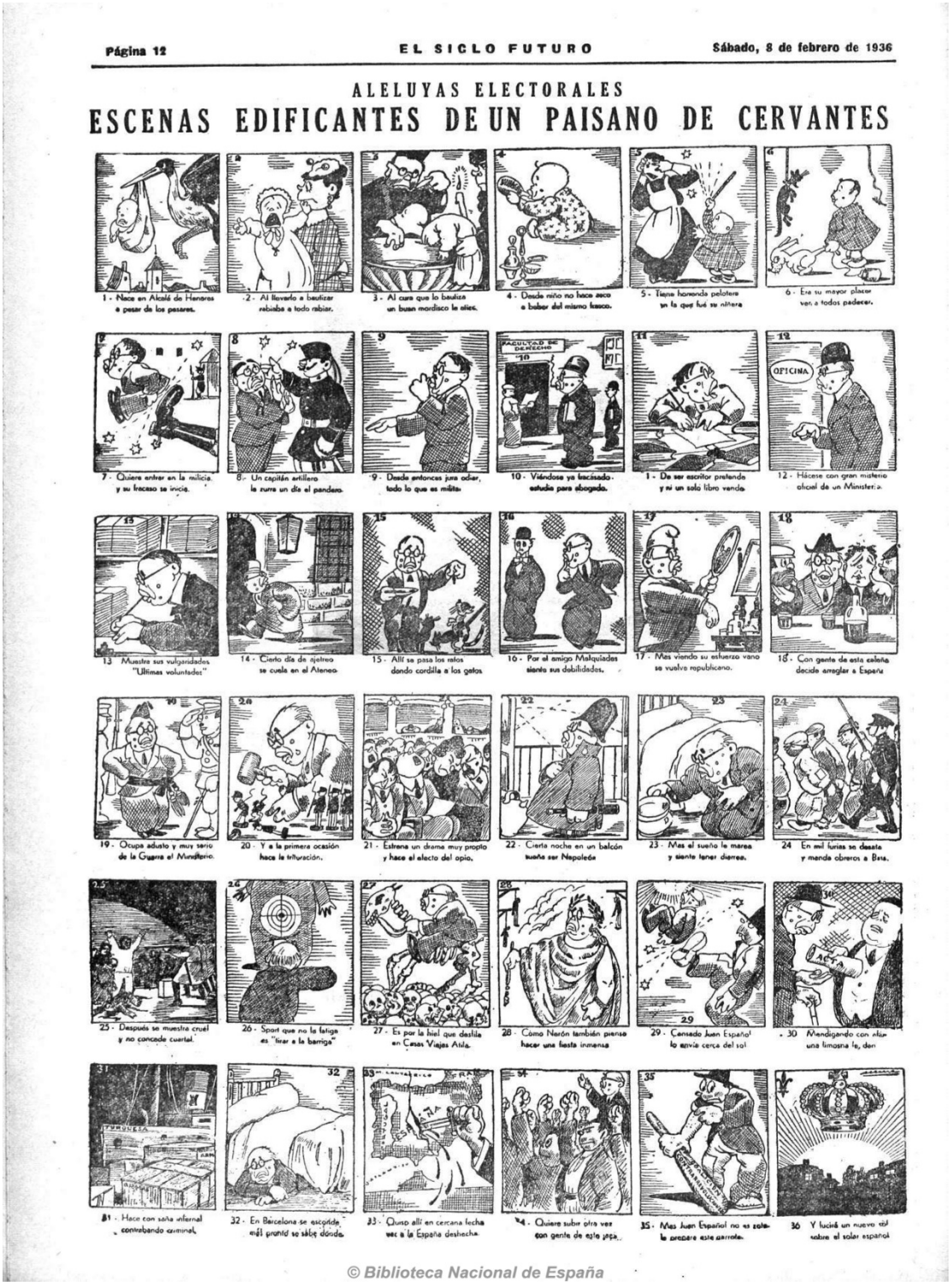


Fig. 8: *El Siglo Futuro*, 8-II-1936
Biblioteca Nacional de España

A partir de entonces, daba inicio una serie consecutiva de fracasos en su vida, que lo llevaban, según se expone en la viñeta 17, a volverse republicano, pues parecía resultar inservible para cualquier otra cosa. Ya como presidente del gobierno, mantuvo en sus acciones la misma falta de ética y la misma crueldad que se anunciaba desde su infancia, por eso no resulta raro que en la viñeta 27, alusiva a Casas Viejas, apareciera cabalgando sobre los cráneos descarnados de aquellos que había mandado ejecutar, o que en la 33 fuera la mano que sostenía la daga con la que se estaba descuartizando a España. Sin embargo, según el periódico carlista, existía todavía un antídoto para hacer frente a tal

cúmulo de despropósitos y este era, como se mostraba en las dos últimas viñetas, el empuje del pueblo español, que, con su voto contrarrevolucionario, devolvería al país el sol de la monarquía.

Ese mismo día, en las páginas de *El Socialista* salía publicada también una contundente aleluya, que buscaba orientar el voto en sentido contrario, aunque haciendo uso de una serie de recursos retóricos bastante similar y sirviéndose asimismo de la reiteración que ofrecía el género (fig. 9). En esta aleluya, la sucesión de las viñetas va llevando al espectador por un universo cargado de símbolos alusivos a la Iglesia, al capitalismo sin trabas, al autoritarismo político, a la arbitrariedad y al terror; un universo de pesadilla del que solo podría librarse el pueblo español votando al Frente Popular, como se indicaba en la última viñeta.

Fig. 9: *El Socialista*, 8-II-1936
Hemeroteca Municipal de Madrid

Tras el inicio de la guerra el 18 de julio de 1936, las aleluyas continuaron formando parte de la cultura visual de los españoles, tanto de los sublevados, como de los leales a la república. Por ello, fueron empleadas de forma abundante en el frente y en la retaguardia, tanto en su función informativa y didáctica, como, sobre todo, en la propagandística. Así, pliegos como *Aleluya de la defensa de Madrid*, publicado por la Generalitat de Catalunya probablemente en el otoño del 36 (fig. 10), dan cuenta de la preponderancia que todavía tenía entonces este género verbo-visual como vehículo para la transmisión de ideas. El pliego, que cuenta de forma narrativa las luchas históricas de la ciudad en defensa de su libertad, concluye augurando un final temprano de la guerra presente, que habría de quedar iluminado por el brillante sol de la república.

Fig. 10: Aleluya de la defensa de Madrid
Biblioteca virtual de Cervantes

Tras el final de la guerra, las aleluyas todavía ocuparon las páginas de algunas publicaciones, pero ya despolitizadas y devueltas a sus usos primigenios: como pliegos de lotería o para conmemorar ciertos acontecimientos religiosos. La ausencia de debate político llevó necesariamente a la desaparición de su vertiente satírico-política, mientras

que la función de entretenimiento que las aleluyas habían tenido en otras épocas fue paulatinamente asumida por otros géneros, como el cómic o la historieta, más ágiles en su lectura y con nuevas posibilidades expresivas.

Reflexiones finales

Tras este repaso por las aleluyas de la Segunda República, concluimos apuntando algunas hipótesis que pueden ayudar a explicar su abundante presencia durante estos años. Por una parte, esta podría deberse a la innegable deuda que en términos simbólicos y conceptuales tuvo la Segunda República respecto al Sexenio democrático. Aunque la contingencia de los lenguajes políticos llevó a que en los años 30 se efectuaran algunas reformulaciones respecto al experimento democrático decimonónico, buena parte del entramado conceptual y simbólico construido entonces continuaba siendo útil seis décadas después, y, por tanto, los mecanismos empleados para enunciarlo, en este caso las aleluyas, parecían continuar siendo válidos. Esta sinergia entre continente y contenido se vio favorecida, por otra parte, por la capacidad de adaptación del género a los nuevos tiempos, pues al integrarse en las páginas de la prensa cotidiana y al modificar su formato de acuerdo con este soporte, las aleluyas adquirieron mucha mayor presencia en la vida cotidiana de la ciudadanía que la que habían tenido hasta entonces como pliegos y hojas sueltas. De esta forma, a pesar de sus limitaciones estéticas y compositivas y de la competencia que en términos de vehículo de comunicación tenían respecto a otros soportes, como el cine o el cómic, las aleluyas habrían logrado sobrevivir, gracias a que, al mismo tiempo que remitían a un universo mental y conceptual concreto, eran un medio de expresión reconocido por todos y especialmente comprensible para los sectores populares de la población. Por eso, como hemos visto, no solo fueron empleadas por las izquierdas en general y por el republicanismo en particular, sino también por las derechas y, en concreto, por el tradicionalismo, que, como hemos podido apreciar, pareció sentirse muy cómodo con este mecanismo para la enunciación de sus ideas.

Finalmente, el abundante uso de las aleluyas pudo responder también a la función didáctica que estas tenían, fruto de su naturaleza reiterativa y de su faceta moralizante. A diferencia de la viñeta, que busca establecer un guiño con su espectador mediante la ironía y el extrañamiento, dejando un amplio espacio a la ambigüedad y a la interpretación individual, las aleluyas satírico-políticos reducían las posibilidades interpretativas y procuraban transmitir una lección moral, que solía quedar resumida en la última escena, pero que era expuesta y legitimada en las precedentes. No se trataba, por tanto, solo de provocar la complicidad a través de la risa y el humor, sino de lograr algo más: una enseñanza, sobre todo por vía negativa. En esta faceta de medio de transmisión de valores morales, las aleluyas de los años 30 recuperaron, por ende, su función primigenia de los siglos XVII y XVIII, solo que ahora, en lugar de transmitir principios religiosos, se convirtieron en soporte de las nuevas religiones laicas.

Fuentes hemerográficas

El Debate, 1932
Gracia y Justicia, 1931, 1933, 1935
Gutiérrez, 1931
El Liberal, 1931
El Siglo Futuro, 1936
El Socialista, 1934, 1936
El Sol, 1931

Bibliografía

BAECQUE, Antoine de, 1994, "The Allegorical Image of France, 1750-1800: a Political Crisis of Representation", *Representations*, nº 47, p. 111-143.
BARRERO, Manuel, 2011, "Orígenes de la historieta española, 1857-1906", *Arbor*, nº 187, p. 15-42.
BOTREL, Jean-François, 1997, "Aleluyas", en Joaquín Álvarez Barrientos y J. M. Rodríguez (eds.), *Diccionario de literatura popular española*, Salamanca, Colegio de España, p. 24-26.
BOTREL, Jean-François, 1999, "Las historias de cordel y la historia del tiempo presente en la España del siglo XIX", *L´ull critic*, nº 4-5, p. 51-64.
BOTREL, Jean-François, 2001, "La serie de aleluyas Marés, Minuesa, Hernando", disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-serie-de-aleluyas-mars-minuesa-hernando-0/html/0133c1ee-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html
CHECA GODOY, Antonio, 2016, "Auge y crisis de la prensa satírica española en el Sexenio Revolucionario", *El argonauta español*, nº 13, disponible en: https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/41360/Auge%20y%20crisis%20de%20la%20prensa%20satírica%20española%20en%20el%20Sexenio%20Revolucionario%20(1868-1874).pdf?sequence=1&isAllowed=y
DE LA FUENTE MONGE, Gregorio, 2008, "El teatro republicano de La Gloriosa", *Ayer*, nº 72, p. 83-119.
GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, 2003, "Don Perlimpín, don Crispín y otras vidas de aleluya", *Salina. Revista de Lletres*, nº 17, p. 103-109.
GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, 2012, "El peligroso Madrid de las aleluyas", *Anales*, nº 24, p. 11-27.
GASCA, Luis, y GUBERN, Román, 2011, *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra.
FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, 2009, "Conceptos y metáforas en la política moderna. Algunas propuestas para una nueva historia político-intelectual", en Jordi Canal y Javier Moreno Luzón (eds.), *Historia cultural de la política contemporánea*, Madrid, CEPC, p. 11-30.
MOSSE, George L., 2005, *La nacionalización de las masas*, Madrid, Marcial Pons.
OROBON, Marie-Angèle, 2019, "Vies de saints revisitées : *aleluyas* satiriques pendant le Sexenio Democrático", en Zoraida Carandell, Julio Pérez Serrano, Mercè Pujol Berché, Alison Taillot (dir.), *La construcción de la democracia en España, 1868-2014: espacios, representaciones, agentes y proyectos*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, p. 65-76.
BERCHÉ, Mercè, y TAILLOT, Alison (dirs.): *La construcción de la democracia en España: 1868-2014. Espacios, representaciones, agentes y proyectos*, Nanterre, Universidad de Nanterre, p. 65-76.
PEÑAMARÍN, Cristina, 1996, "El humor gráfico y la metáfora polémica", *La balsa de la medusa*, nº 38-39, p. 107-132.
RAMÍREZ, Juan A., 1973, "Dos versiones de la historia de Don Crispín (un estudio

comparado, consideraciones sobre el lenguaje estético de las aleluyas)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 277-278, p. 272-288.
REYERO, Carlos, 2010, *Alegoría, nación y constitución. El Olimpo constitucional de 1812*, Madrid, Siglo XXI Editores.
RODRIGO, Antonina, 1988, "Las aleluyas, precursoras de los cómics", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 467, p. 137-143.
SKINNER, Quentin, 2007, *Lenguaje, política e historia*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
SINOVA, Justino, 2006, *La prensa en la Segunda República española. Historia de una libertad frustrada*, Barcelona, Destino.
TIMOTEO ÁLVAREZ, Jesús, 2002, *Historia y modelos de comunicación en el siglo XX*, Madrid, Universitas Ediciones.