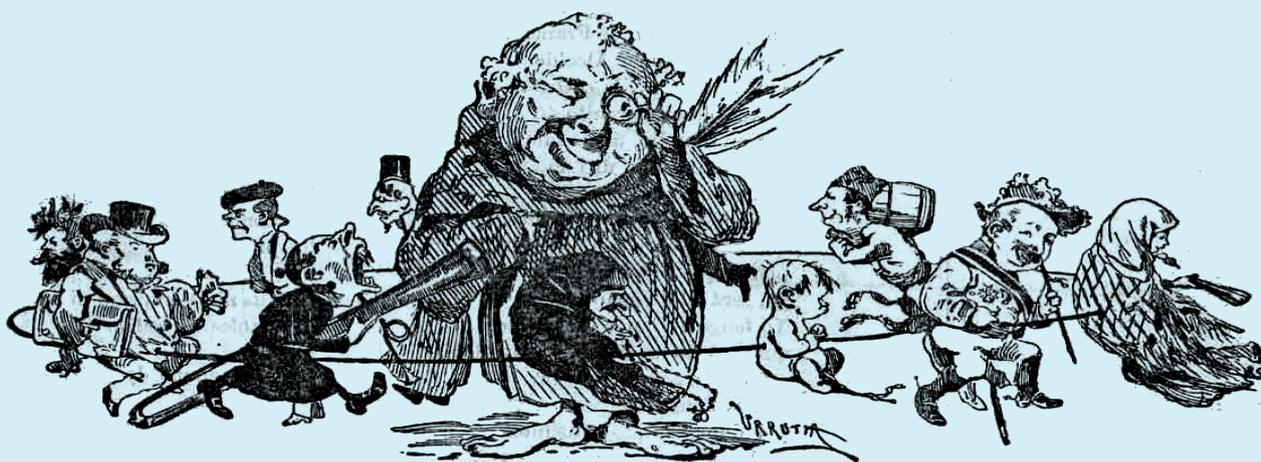


TRAYECTORIAS SATÍRICAS

Carnets de l'ASCIGE, 1
2018



Atelier sur le Satirique, la Caricature et l'Illustration
Graphique en Espagne

Publications en ligne du CREC
ISSN : 1773-0023

Trayectorias Satíricas

Carnets de l'ASCIGE, 1
2018

Coordonné par

María Eugenia GUTIÉRREZ JIMÉNEZ (Universidad de Sevilla)
Sarah JAMMES (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)
Isabelle MORNAT (Université Paris-Est-Marne-la-Vallée)
Marie-Angèle OROBON (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

Comité de lecture

Cecilio ALONSO (UNED-Valencia)
Fernando ARCAS CUBERO (Universidad de Málaga)
Antonio CHECA GODOY (Universidad de Sevilla)
Miguel Ángel GAMONAL TORRES (Universidad de Granada)
Jean-Claude GARDES (Université de Bretagne Occidentale)
Antonio LAGUNA PLATERO (Universidad de Castilla-La Mancha)
Francesc A. MARTÍNEZ GALLEGO (Universidad de Valencia)
Marta PALENQUE (Universidad de Sevilla)

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, Hemeroteca digital de la BNE

Table des matières

Comité éditorial de l'ASCIGE, Introduction.....	p. 5
Comité editorial de ASCIGE, Introducción.....	p. 9
María Eugenia Gutiérrez Jiménez, La prensa satírica en el mercado editorial sevillano. El caso de la primera denuncia contra <i>El Tío Clarín</i> (1864).....	p. 13
Marie-Angèle Orobon, <i>El Cascabel</i> : une revue à métamorphoses (II partie : 1867-1877)....	p. 37
Cécile Fourrel de Frettes, La primera etapa del semanario satírico <i>Gedeón</i> (1895-1898): señas de identidad del “periódico de menos circulación de España”.....	p. 59

Introduction

Comité éditorial de l'ASCIGE

L'analyse du pouvoir politique du langage de la caricature —« cette espèce d'argot plastique », selon Baudelaire, qui évoquait les fameuses croquades de Philipon (1868, p. 398)— et des modalités discursives adoptées par la satire à partir de son insertion dans la presse au XIX^e siècle est l'objectif que partagent les publications réunies sous le titre de *Trajectoires satiriques*, 1 (2018) et présentées dans le cadre de l'*Atelier sur le Satirique, la Caricature et l'Illustration Graphique en Espagne* (ASCIGE), groupe rattaché au Centre de Recherche sur l'Espagne contemporaine XVIII^e-XXI^e siècles (CREC, EA 2292) de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

Créé en 2014 et dirigé par Marie-Linda Ortega, professeure de littérature et d'iconographie de l'Espagne contemporaine, le groupe ASCIGE est composé d'une vingtaine de membres : hispanistes, philologues, historiens de l'art et de la communication, issus de cinq universités et d'une grande école françaises, ainsi que de huit universités situées en Espagne, Belgique et États-Unis, d'une école nationale de Mexico et d'un musée espagnol.

Ancrés dans le courant historiographique de l'histoire culturelle et privilégiant la pluridisciplinarité, les chercheurs du groupe ASCIGE se consacrent à l'étude des usages de la satire morale —ou de genre— et de la satire politique dans le contexte de l'implantation et consolidation du libéralisme tout au long du XIX^e siècle. La liberté de presse a connu alors, selon les étapes historiques, des séquences de reconnaissance légale et de restriction. La presse satirique illustrée, qui est plus particulièrement analysée ici, a permis dans les années soixante, grâce à sa fonction pragmatique, la narration critique de l'époque contemporaine. C'est ainsi que les trajectoires des revues satiriques espagnoles reconstituées ici sont envisagées comme des « chroniques » visuelles d'un présent en transition qui est enraciné dans les contradictions entre l'ancien et le nouveau.

Les virtualités de la satire, en tant que modalité du comique, sont étudiées dans leur combinaison avec différents genres (romances, épigrammes, blagues, chansons, etc.) et leur adaptation à une infinité de supports et formats (hebdomadaires, albums, cartes postales, littérature de colportage, annonces publicitaires, etc.), dans le but de devenir lisibles et accessibles à des publics bourgeois et urbains au niveau socio-culturel hétérogène.

L'ASCIGE rejoint ainsi des groupes internationaux qui prêtent une attention particulière à un genre et un langage —en premier lieu littéraire, puis informatif et visuel— tenu en marge jusqu'à une dizaine d'années de l'histoire du journalisme, appelé en France « petite presse » et considéré comme un genre mineur dans l'histoire de l'art. Entre autres, nous en distinguerons deux : l'*Équipe Inter-*

disciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique (EIRIS), coordonnée par Jean-Claude Gardes, de l'Université Bretagne Occidentale (Brest).

Ce groupe accorde une grande importance à l'historicité des images satiriques et/ou caricaturales ancrées qu'elles sont dans les multiples réalités nationales où elles ont vu le jour. Ce centre de recherche publie une revue annuelle, depuis 1994, *Ridiculosa*¹. Par ailleurs, le groupe *Comunicación, Humor y Risa* (GRICO-HUSA) est rattaché à l'Université de Valencia et compte à son actif deux ouvrages collectifs, coordonnés tous deux par Enrique Bordería Ortiz, Francesc A. Martínez Gallego et Josep Lluís Gómez Mompert : *La risa periodística. Teoría, metodología e investigación en comunicación satírica* (2010) et *El humor frente al poder. Prensa humorística, cultura política y poderes fácticos en España (1927- 1987)*, en 2015.

Cette première livraison de publications en ligne, *Trajectoires satiriques*, 1 (2018), rassemble trois des communications exposées lors de journées d'étude organisées et coordonnées par Marie-Linda Ortega entre 2015 et 2017. Ces premiers textes qui ont été soumis à une évaluation en double aveugle résultent de la volonté de combiner l'élaboration d'une base de données de la presse satirique illustrée à l'époque contemporaine, une des lignes de recherche de l'ASCIGE, avec l'étude approfondie de titres satiriques selon différentes perspectives : sociale, politique, idéologique et esthétique.

Le dénominateur commun de ces trois textes est l'analyse du genre « jocoserio » –une combinaison de drôlerie et de sérieux dont le tragi-comique pourrait être une transposition– dans ses différentes manifestations discursives depuis les années quarante et soixante du règne d'Isabelle II, puis lors du Sexennat Démocratique (1868-1874) jusqu'à la restauration des Bourbons où cette modalité domine l'expression comique. Enraciné dans la littérature de l'antiquité latine, le style « jocoserio » (ou tragi-comique, donc) acquiert droit de cité en Espagne au milieu du XVII^e siècle avec des auteurs tels que Quiñones de Benavente et Quevedo (Étienvre, 2004).

Si l'on passe au XIX^e siècle, parmi les manifestations les plus remarquables de ce style, citons le *Diccionario crítico-burlesco* (1811) de Bartolomé José Gallardo, les articles satiriques de Mariano José de Larra et, pendant le Triennat libéral, *El Zurriago* (le fouet) (Madrid, 1821-1823), quoique dans une tonalité plus violente. Héritière de cette polyphonie, la revue satirique *Fray Gerundio* (Léon, 1837-1838, puis Madrid, 1838-1841) semble inaugurer, avec les conversations entre le frère Gerundio et le frère convers Pelegrín Tirabeque, l'attitude la plus généralisée au plan de l'énonciation qu'adopteront les différents masques narratifs : la réification de la topologie de l'entre-deux, dans la mesure où ils se présentent comme des intermédiaires situés entre le réel et le pouvoir, c'est-à-dire comme des témoins visuels, qui par leur dialogue/commentaire politique interviennent dans la (re)connaissance qu'ont les lecteurs de la réalité immédiate ; avec ceci de particulier que la reconstruction des faits est traversée par l'exagération, la ridiculisation ou l'ironie. C'est pourquoi ils offrent une vision « qui déforme tout ce

¹ EIRIS [en ligne] : <https://eiris.eu>. À ce groupe appartiennent nos collègues Isabelle Mornat, de l'Université Paris Est Marne-la-Vallée, Marie-Angèle Orobon et Marie-Linda Ortega, de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

qu'il[s] voi[en]t et qui le déforme[nt] de façon drôle et critique ». (Bozal, 1988, p. 312). De sorte que :

Il s'agit d'une formule critique qui réunit la drôlerie et le sérieux selon la formule « on rit pour ne pas pleurer ». L'union des deux extrêmes conduit au grotesque confinant à l'ubuesque². Les sujets les plus sérieux, de préférence politiques, [...] sont abordés avec drôlerie, avec un humour gras le plus souvent, afin d'en extraire toutes les potentialités critiques (Bozal, 1988, p. 320).

L'illustration « *jocoseria* », héritière de la pratique littéraire de ce genre, a pour finalité de déformer ce qui est sérieux, de montrer ce qui est autre –ou les autres– en rendant visible ce qui était invisible. Le regard du dessinateur satiriste, tout comme celui de l'écrivain, joue le rôle de des-abuseur, qu'assumait déjà Francisco de Goya dans la série des *Caprichos* (1799) (Stoichita y Coderch, 2000, p. 201). En effet, le prospectus de la mise en vente de ces gravures (dans la rue du « *desengaño* », c'est-à-dire du désabusement, de Madrid !) inscrivait l'œuvre du peintre à la fois dans la tradition littéraire de la « censure des erreurs et vices humains » et dans le programme éclairé de la condamnation de l'ignorance, des mensonges et de l'obscurantisme (*Diario de Madrid*, 6-II-1799). Jeter la lumière, ouvrir les yeux de quelqu'un sont des intentions qui impliquent de concevoir l'illustration graphique comme un texte dialogique qui sert à la critique, en donnant une apparence déformée à ce qui était caché auparavant. Le chemin vers l'autonomisation du genre devait être pavé de ruptures et de discontinuités, d'où la nécessité de retracer l'histoire du processus sans omettre les contradictions du contexte et en incarnant les idées-produits dans des types sociaux. Cecilio Alonso suggère quelques-uns des déplacements dans l'usage de la satire :

La presse du XIX^e siècle a extraordinairement revitalisé la veine burlesque, sans toutefois éliminer cette double voie : celle de la *peinture de mœurs*, de longue portée littéraire –miroir servant à la reconnaissance idéologique des nouvelles classes urbaines alphabétisées soumises à une formidable transformation des modes de vie– et celle de la *satire politique spécifique*, d'opposition au pouvoir, de préférence, et qui était partie prenante dans les débats pour la consolidation juridique et administrative des libertés bourgeoises, tout en admettant une perspective réactionnaire (2015, p. 31).

Les textes de ce recueil, qui mêlent la sphère régionale (*El Tío Clarín*, de Séville) et nationale (*El Cascabel* et *Gedeón*), empruntent cette double voie signalée par Cecilio Alonso. La satire politique, teintée de cette caractéristique « *jocoseria* » évoquée plus haut, a probablement subi l'influence des exemples français

² Le texte espagnol dit « *esperpéntico* », de « *esperpento* » (horreur, extravagance) qui littérairement renvoie à un style théâtral (*l'esperpento*) créé par l'écrivain Ramón María del Valle Inclán qui allie le grotesque et l'extravagance. Dans le fond, « *ubuesque* » pourrait en être une transposition.

de *La Caricature* (1830) et *Le Charivari* (1832). Le genre de la presse satirique illustrée, inauguré en Espagne par *El Matamoscas* en 1836, connaît un premier envol sous le Triennat d'Espartero (1840-1843) avec *El Cangrejo*, *La Posdata* et *Guindilla* (Dérozier, 1983) pour atteindre son plein essor avec le Sexennat Démocratique (1868-1874), à la faveur de l'instauration de la liberté de presse et de l'évolution des techniques d'imprimerie.

C'est dans cet élan que la presse satirique de l'étape politique suivante a puisé son inspiration, quoique la Restauration en 1875 ait entraîné une rupture politique et le musellement de la liberté de presse. La relative libéralisation ultérieure, surtout avec la loi de 1883, a permis que la presse satirique ne disparaisse pas du panorama (des hebdomadaires tels que *La Campana de Gràcia* ou *La Esquella de la Torratxa* ont survécu à la législation répressive des premiers temps de la Restauration) et que de nouveaux titres, tel *Gedeón*, analysé dans cette première livraison, voient le jour.

L'union entre l'illustration graphique et la presse périodique a été le creuset de la coexistence de langages –formel et informel–, de narrations –le texte et l'image–, ainsi que de modalités discursives –le littéraire et l'informatif– dans le but d'adapter le message transgressif ou d'opposition au cadre légal en vigueur à chaque époque et afin de faire prévaloir l'objectif ultime : la promotion d'une perception alternative et hétérodoxe de la réalité institutionnalisée.

Bibliographie

ALONSO, Cecilio, 2015, « Notas sobre prensa satírica e ilustración gráfica entre 1832 y 1843 », in *IC Revista científica de Información y Comunicación* [en línea], 12, p. 29-57. Disponible sur: <http://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/326>

BAUDELAIRE, Charles, 1868, « Quelques caricaturistes français », *Curiosités esthétiques*, in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Michel Lévy frères, Paris, 1868, II, p. 389-419).

BOZAL, Valeriano, 1988, « El grabado popular en el período romántico », in CARRETE, Juan, VEGA, Jesusa, BOZAL, Valeriano y FONTBONA, Francesc (coords.), *El grabado en España (Siglos XIX-XX)*, *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Madrid, Espasa Calpe.

DÉROZIER, Claudette, « La caricatura en la prensa satírica ilustrada de la regencia de Espartero a través de algunos periódicos : *El Cangrejo* (1841), *La Posdata* (1842-1843) y *La Guindilla* (1842-1843) », 1983, in AYMES, Jean-René *et alii* (coords.), *Revisión de Larra: ¿protesta o revolución ?* Paris, Les Belles lettres, p. 117-131.

Diario de Madrid, 6-II-1799.

ÉTIENVRE, Jean-Pierre, 2004, « Primores de lo jocoserio », in *Bulletin Hispanique*, tome 106, n° 1, pp. 235-252.

STOICHITA, Victor I., y CODERCH, Anna María, 2000, *El último Carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid, Ediciones Siruela.

La potencia política del lenguaje de la caricatura –un argot plástico, según Baudelaire en referencia a las “croquades” en forma de pera de Luis-Felipe, obra de Philipon (2015, p. 137)– y las modalidades discursivas a través de las cuales se expresa la sátira desde su inserción en la narración temporal de la prensa periódica del siglo XIX, son dos de los objetivos que comparten las publicaciones online que se presentan bajo el título de *Trayectorias satíricas*, 1 (2018), promovidas por el *Atelier sur le Satirique, la Caricature et l’Illustration Graphique en Espagne* (ASCIGE), vinculado al Centre de Recherche sur l’Espagne contemporaine XVIII-XXI siècles (CREC) de la Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

Creado en 2014 y dirigido por Marie-Linda Ortega, catedrática de literatura e iconografía de la España Contemporánea, el grupo ASCIGE está compuesto por una veintena de miembros: hispanistas, filólogos e historiadores del arte y de la comunicación, procedentes de cinco universidades y una “grande école” francesas, y de ocho universidades ubicadas en España, Bélgica y EE. UU., y una escuela nacional de México, así como de un museo español. Desde la corriente historiográfica de la historia cultural y asumiendo un enfoque interdisciplinar, los/as investigadores/as del grupo ASCIGE se ocupan de valorar los usos de la sátira moral –o costumbrista– y de la sátira política en el proceso discontinuo en que se desarrolló la revolución liberal a lo largo del siglo XIX en España, sin olvidar el reconocimiento legal y las restricciones de facto a la libertad de imprenta y de prensa en los distintos periodos históricos. En particular, se analiza el género de la prensa satírica ilustrada y su función pragmática, que en los años sesenta posibilitó la narración del presente de un modo crítico. En el desarrollo de este objetivo, se asume la reconstrucción de la trayectoria de las revistas satíricas españolas como “crónicas” visuales de un presente en transición y arraigado en las contradicciones entre lo viejo y lo nuevo.

Asimismo, se estudian las virtualidades que adquiere la sátira, como una modalidad de lo cómico, en su combinación con diferentes géneros (romances, epigramas, chanzas, canciones, etc.) y adaptación a un sinfín de soportes y formatos (semanarios, álbumes, postales, literatura de cordel, anuncios, etc.), con el fin de hacerse legible y accesible entre los públicos de clase media y urbanos con diferentes niveles socio-culturales.

ASCIGE se inscribe, de este modo, entre los grupos internacionales que prestan atención a un género y lenguaje –primero literario y posteriormente informativo/visual– hasta hace una década marginado de la historia del periodismo español, la llamada “petite presse” en Francia, y reducido al tratamiento de un género menor en la historia del arte. Entre ellos destacamos dos: el *Equipe Interdisciplinaire de Recherche sur l’Image Satirique* (EIRIS), coordinado por Jean-Claude Gardes, de la Universidad Bretagne Occidentale (Brest); grupo que otorga un gran valor a la historicidad de las imágenes satíricas y/o caricaturescas al reco-

nocer su anclaje en las múltiples realidades nacionales en las que son producidas. Este centro de investigación publica anualmente, desde 1994, la revista *Ridiculousa*³. El otro grupo *Comunicación, Humor y Risa* (GRICOHUSA) está vinculado a la Universidad de Valencia y ha publicado dos obras colectivas, ambas coordinadas por Enrique Bordería Ortiz, Francesc A. Martínez Gallego y Josep Ll. Gómez Mompert: *La risa periodística. Teoría, metodología e investigación en comunicación satírica* (2010) y *El humor frente al poder. Prensa humorística, cultura política y poderes fácticos en España* (1927- 1987), en 2015.

Esta primera entrega de publicaciones on line *Trayectorias satíricas*, 1 (2018) recoge tres de las ponencias, transformadas en artículos científicos evaluados por el sistema de pares ciegos, impartidas en las jornadas de estudio y de trabajo organizadas y coordinadas por Marie-Linda Ortega entre 2015 y 2017. Estos primeros artículos resultan de la voluntad de aunar la elaboración de una base de datos sobre prensa satírica ilustrada en la época contemporánea, una de las líneas de investigación de ASCIGE, y el estudio en profundidad de cabeceras satíricas según varios enfoques: social, político, histórico, ideológico y estético.

El denominador común en los tres textos es el análisis del género jocosero en sus distintas manifestaciones discursivas desde los años cuarenta y sesenta del reinado de Isabel II, pasando por el Sexenio Democrático, hasta dominar la expresión cómica en la Restauración borbónica. Enraizado en la literatura de la antigüedad latina, el estilo jocosero adquiere carta de naturaleza en España a mediados del siglo xvii con autores como Quiñones de Benavente y Quevedo (Étienvre, 2004). Saltando al siglo xix, algunas de las manifestaciones literarias destacables son el *Diccionario crítico-burlesco* (1811) de Bartolomé Gallardo, los artículos y los duendes entremetidos de Mariano José de Larra y, durante el Trienio liberal, *El Zurriago* (Madrid, 1821-1823), aunque con una tonalidad más violenta. Heredero de esta polifonía de voces, el satírico Fray Gerundio (León, 1837-1838, y luego Madrid, 1838-1841) parece inaugurar, con las conversaciones entre fray Gerundio y su lego Pelegrín Tirabeque, la postura más generalizada en el plano de la enunciación que adoptarían las máscaras narradoras en los semanarios satíricos: la reificación de la topología del entre, ya que se presentan como intermediarios que se sitúan entre lo real y los poderes, es decir, como testigos de vista, que con su diálogo/comentario político intervienen en el (re) conocimiento que los lectores poseen sobre lo real-inmediato; con la particularidad de que la reconstrucción de los hechos está atravesada por la exageración, la ridiculización o la ironía. Por ello, conforman una visión “que deforma todo aquello que ve y que lo deforma jocosamente, críticamente” (Bozal, 1988, p. 312). De modo que:

Se trata de una fórmula crítica que une lo jocosos y lo serio según la fórmula tópica “reír por no llorar”. La unión de ambos extremos conduce a lo grotesco y, finalmente, a lo esperpéntico. Los asuntos más serios, pre-

³ EIRIS [en línea]: <https://eiris.eu>. En el grupo están incluidas nuestras colegas, Isabelle Mornat, de la Universidad Paris Est Marne-la-Vallée, Marie-Linda Ortega y Marie-Angèle Orobon, de la Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

ferentemente políticos, [...] se abordan jocosamente, casi siempre con un humor grueso, a fin de extraer todas las posibilidades críticas que encierran (Bozal, 1988, p. 320).

La ilustración jocosera hereda de las prácticas literarias del género el fin de distorsionar lo serio, de mostrar lo otro —o a los otros— visibilizando lo antes invisible. La mirada del dibujante satírico, al igual que el escritor, desempeña el papel del des-fascinador, presente ya en la serie de los *Caprichos* (1799) de Francisco de Goya (Stoichita y Coderch, 2000, p. 201). El prospecto de la puesta a la venta de los grabados (¡en la calle del Desengaño de Madrid!) inscribía la obra del pintor a la vez en la tradición literaria de la “censura de los errores y vicios humanos” y en el programa ilustrado de condena de la ignorancia, los embustes y el oscurantismo (*Diario de Madrid*, 6-II-1799). La acción de arrojar luz, de sacar del engaño a alguien, implica concebir la ilustración gráfica como un texto dialógico que sirve a la crítica, dando apariencia deforme a lo antes oculto. El camino hacia la autonomización del género no estuvo exento de rupturas o discontinuidades, de ahí la necesidad de historiar el proceso desde las contradicciones del contexto y la encarnación de las ideas-productos en tipos sociales. Cecilio Alonso sugiere algunos de los desplazamientos en el uso de la sátira:

La prensa del XIX reactivó extraordinariamente el numen burlesco pero no eliminó esta doble vía: la del *costumbrismo genérico*, de largo alcance literario —espejo para el reconocimiento ideológico de las nuevas clases urbanas alfabetizadas y sometidas a una acelerada transformación de modos de vida—, y la de la *sátira política específica*, preferentemente opuesta al poder y partícipe en los debates para la consolidación jurídica y administrativa de las libertades burguesas pero que admitía también una perspectiva reaccionaria (2015, p. 31).

Los textos de esta recopilación, que aúnan ámbito regional (*El Tío Clarín*, de Sevilla) y nacional (*El Cascabel* y *Gedeón*), recogen la doble vía apuntada por Cecilio Alonso. La sátira política, con su matiz castizo jocosero, estuvo probablemente influida por los ejemplos franceses de *La Caricature* (1830) y *Le Charivari* (1832). El género de la prensa satírica ilustrada, inaugurado en España por *El Matamoscas* en 1836, experimentó un primer despegue en el Trienio esparterista (1840-1843) con *El Cangrejo*, *La Posdata* y *Guindilla* (Dérozier, 1983), hasta alcanzar su pleno auge en el Sexenio Democrático al calor de la instauración de la libertad de prensa y de la evolución de las técnicas de imprenta.

En este impulso se inspiró la prensa satírica de la etapa política siguiente, a pesar de que la Restauración significó en 1875 una ruptura política y el amordazamiento de la libertad de prensa. La relativa liberalización posterior, sobre todo con la ley de 1883, permitió que la prensa satírica no desapareciera del panorama (*La Campana de Gràcia* o *La Esquella de la Torratxa* sobrevivieron a la legislación

represora de los primeros tiempos de la Restauración) y que se publicaran nuevas cabeceras, como *Gedeón* que se analiza en esta primera entrega.

El maridaje entre la ilustración gráfica y la prensa periódica decimonónica promovió la convivencia de lenguajes: formal e informal, de narrativas: el texto y la imagen, así como de modalidades discursivas: lo literario y lo informativo, como forma de adaptar el mensaje transgresor o de oposición al marco legal vigente en cada periodo histórico y de hacer prevalecer su fin último: la promoción de una percepción alternativa y heterodoxa de lo real-institucionalizado.

Bibliografía

ALONSO, Cecilio, 2015, “Notas sobre prensa satírica e ilustración gráfica entre 1832 y 1843”, en *IC Revista científica de Información y Comunicación* [en línea], 12, pp. 29-57. Disponible en: <http://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/326>

BAUDELAIRE, Charles, 2001, *Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*. Traducción de Carmen Santos. Introducción de Valeriano Bozal, Madrid, La balsa de la Medusa, Antonio Machado Libros.

BOZAL, Valeriano, 1988, “El grabado popular en el período romántico”, en CARRETE, Juan, VEGA, Jesusa, BOZAL, Valeriano y FONTBONA, Francesc (coords.), *El grabado en España (Siglos XIX-XX), Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Madrid, Espasa Calpe.

DÉROZIER, Claudette, “La caricatura en la prensa satírica ilustrada de la regencia de Espartero a través de algunos periódicos : *El Cangrejo* (1841), *La Posdata* (1842-1843) y *La Guindilla* (1842-1843)”, 1983, en AYMES, Jean-René *et alii* (coords.), *Revisión de Larra: ¿protesta o revolución ?* Paris, Les Belles lettres, pp. 117-131.

Diario de Madrid, 6-II-1799.

ÉTIENVRE, Jean-Pierre, 2004, “Primores de lo jocoserio”, en *Bulletin Hispanique*, tome 106, n° 1, pp. 235-252.

STOICHITA, Victor I., y CODERCH, Anna María, 2000, *El último Carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid, Ediciones Siruela.

La prensa satírica en el mercado editorial sevillano. El caso de la primera denuncia contra *El Tío Clarín* (1864)¹

María Eugenia GUTIÉRREZ JIMÉNEZ
Universidad de Sevilla
megutierrez@us.es

Resumen

Este texto pretende valorar la aportación de los semanarios satíricos con caricaturas nacidos en los 60 al proceso de modernización de la prensa española en la segunda mitad del s. XIX y analizar sus potencialidades con la inserción de la imagen satírica en la narración temporal de lo cotidiano. Por tanto, se analizará la eficacia comunicativa de la representación transgresora (crítica y popular), característica de este tipo de prensa, en el caso de la denuncia del número 16 de *El Tío Clarín*.

Abstract

The satirical press in Seville publishing market. The case of the first report against *El Tío Clarín* (1864)

This paper characterizes the contribution of satirical weeklies with cartoon, appeared in Spain in 1860's, to the modernization process of mid-19th century press. Likewise, we analyze the potentiality of adding satirical pictures to temporary narration of daily life. Therefore, the notion of antagonism is used here to study transgressor representations included in this type of press, as a radical and popular portrayal of reality, in the case of the report published in No. 16 *El Tío Clarín*.

Palabras clave

Tío Clarín (El), prensa satírica, caricatura, siglo XIX, producción editorial, antagonismo

Keywords

Tío Clarín (El), satirical press, cartoon, 19th century, editorial production, antagonism

¹ Este artículo tiene su origen en la conferencia “*El Tío Clarín* (1864-1871) y la mirada crítica del dibujante Luis Mariani en el mercado editorial sevillano”, impartida en la Journée d'étude de l'Atelier sur la Satire, la Caricature et l'illustration Graphique en Espagne: *Trayectorias satíricas* (CREC-Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), celebrada el 20 de junio de 2015. Agradezco la invitación de sus coordinadoras Marie-Linda Ortega y Marie-Angèle Orobon, así como la grata acogida de los/as investigadores/as que conforman ASCIGÉ.

Una mirada panorámica al contexto periodístico sevillano en 1864

La libertad de expresión no es un bien jurídico que se posea sólo por su formulación teórica, sino que se experimenta en la práctica. La sátira, ya sea verbal o visual, configura un espacio desde el cual reconocer los límites impuestos socialmente al ejercicio de tal derecho. El año en que ve la luz *El Tío Clarín*, 1864, marca un periodo convulso en el plano político, con la vuelta de los moderados al poder tras poner fin al gobierno largo de la Unión Liberal, y de “decadencia y censura” en el plano periodístico, según el historiador de la prensa andaluza Checa Godoy. Entre los años 1857 y 1863, Sevilla tuvo “una prensa liberal relevante [...] cuajada de periódicos literarios y de títulos satíricos”, como *El Mico* (1861), *El Loro* (1862) o *El Mangón* (1863)². A partir de 1864, el panorama en la ciudad “se ensombrece”, a diferencia de Cádiz³ que, a pesar de las restricciones legales, vivió “un destacado momento periodístico” entre 1863 y 1868, con “media docena al menos de diarios en publicación simultánea y una variada prensa especializada” (Checa Godoy, 2011, pp. 124 y 129).

En paralelo entra en vigor la Ley de Imprenta de 1864, norma representativa de la actitud conciliadora de Mon –moderado– y Cánovas –conservador unionista⁴–, actitud con la que Narváez acabó al sucederles. En este contexto, entre 1864 y 1865, se registra fuera de Madrid un auge de nuevas publicaciones, principalmente de carácter político, ya que fueron las más vigiladas por la ley de 1857⁵. Sevilla, no obstante, representa una excepción:

...hubo lugares en los que la nueva ley no tuvo efecto perceptible sobre la dinámica editorial anterior. Es el caso de Sevilla, ciudad de importante actividad periodística, donde en 1864 surgieron seis publicaciones nuevas

² Para Chaves Rey (1995) los orígenes de *El Mico*, “periódico impolítico” que salía de la Imprenta de Hidalgo y Compañía, están vinculados a una campaña contra la compañía de ópera del teatro de San Fernando. Muchos de los artículos de este satírico literario “inofensivo” son del escritor Teodomiro Fernández Aveño, originario de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) y afincado en Sevilla desde 1847. Fue empleado de la librería de José Hidalgo, sita en la calle Génova, formó parte de la redacción de *El Porvenir*, colaboró en el satírico literario de corta vida *El Galgo Negro* (1853) y posteriormente escribió en *La Andalucía* (pp. 152-153). *El Loro* también fue un título efímero, aunque su nombre es recuperado en otra publicación satírica de 1867. Ésta última, ilustrada con caricaturas, tiene como editor a Francisco de Paula Saña, como director a Francisco de P. Sinquemani (vinculado a *El Tío Clarín* en su primer año de vida) y de dibujante a Teodoro Aramburu. *El Mangón*, también “impolítico”, desaparece pronto, según Chaves Rey, por “falta de base” y el escaso interés de su contenido (1995, p. 159). Éste también sale de la imprenta de Eduardo Hidalgo y Compañía.

³ En las legislaciones de imprenta que se suceden durante la época isabelina se menciona como ciudades con una prensa liberal importante, tanto por su número como por su diversidad, a Madrid, Barcelona, Cádiz, Sevilla y Valencia. De ahí la comparación de Sevilla con Cádiz para el estudio de la prensa andaluza.

⁴ Gobernaron entre marzo y septiembre de 1864. Según Gómez Ochoa (2003), el gobierno de Mon y Cánovas (artífice éste último del partido liberal-conservador durante la Restauración) fracasó por la “franca oposición” del moderantismo a esa “apertura moderada, que muchos tuvieron por una peligrosa desviación hacia la izquierda” y “la falta de entendimiento entre los moderados aperturistas y el grupo de Cánovas” (pp. 165 y 167).

⁵ La ley Nocedal, que entró en vigor en 1857 y cubrió gran parte del reinado de Isabel II hasta 1863, imponía altas fianzas: para los periódicos de la capital del Reino 300.000 reales y 200.000 en provincias; la entrega de dos ejemplares al gobernador, al juez y al fiscal de imprenta de forma previa a su circulación; endurecimiento de las multas para el editor responsable y la vigencia del jurado de prensa. La ley Cánovas, aprobada en junio de 1864, no introduce grandes cambios, puesto que mantenía el “armazón” jurídico de la Ley Nocedal. No obstante, rebajó las multas y el depósito previo: 25.000 en Madrid y 15.000 en el resto; y estableció las condiciones para que los delitos de imprenta se juzgasen por un tribunal ordinario y no por uno específico. Pero tras la sublevación del cuartel de San Gil en junio de 1866, que tenía como objetivo derrocar la monarquía de Isabel II, la situación de calma –en relación con la represión contra la prensa– desaparece y se declara el estado de sitio. Posteriormente, y como respuesta a la firma del Pacto de Ostende, se aprobó la ley de imprenta más restrictiva, promovida por el ministro de gobernación González Bravo en marzo de 1867.

y otras tantas en 1865, mientras que en 1863 habían salido siete y en 1866 lo harían trece. (Castro Alfin, 1998, pp. 147-148)

Los datos de Castro Alfin son los mismos que ofrece el cronista local Chaves Rey en su *Historia y bibliografía de la prensa sevillana* (1995, pp. 158-172). Ciertamente que en 1864 no aparecen nuevas publicaciones políticas en Sevilla, pero se observa cierta estabilidad en la demanda, que no declive, al mantenerse entre los años 1863 y 1865 casi el mismo número de publicaciones: entre cinco y seis. En 1866 se produce un crecimiento numérico considerable, a pesar de la deriva radical que toma la vida política del país. Pero las publicaciones que ven la luz no dejan de ser literarias y satíricas.

En 1864 aparece, en cambio, el *Diario de Sevilla*, de intereses materiales y noticias, que tuvo como editor a Daniel Saña. Se mantiene *Las Novedades de Sevilla* (1859), versión local de *Las Novedades de Madrid* (1850), periódico ideado por Ángel Fernández de los Ríos y que se imprimió en el negocio de Carlos Santigosa, afincado en Sevilla desde los años 40. En 1865 llegó la edición local de *La Correspondencia*, impulsada por el creador de *La Correspondencia de España*, el sevillano Manuel María Santa Ana (Chaves Rey, 1995, p. 167). Asimismo, los diarios de carácter informativo conviven con los políticos ya existentes: *El Porvenir* (1848)⁶, representante de la facción moderada del progresismo en estos años, y *La Andalucía* (1857)⁷, que aunque en sus inicios fuese cercana al unionismo, se transformó en el principal representante del republicanismo federal de tono conservador al aproximarse el año 1868 (Arias Castañón, 1995, p. 45).

Entre las publicaciones literarias hallamos *El Talismán*, aparecida en Madrid en 1863 y en Sevilla en 1864; y nuestro objeto de estudio: *El Tío Clarín*, que se convirtió en “el gran periódico satírico, no sólo sevillano, también andaluz, y uno de los más relevantes entre todos los publicados durante el mismo periodo en territorio peninsular” (Garrido Conde, 1999, p. 8). Sin embargo, su índole de “satírico, chismoso, entremetido y pendenciero”, tal y como se define en su primer año, trasciende la categoría de lo literario, donde se ubicaba otro satírico coetáneo: *El Cascabel* (Madrid, 1863), de Carlos Frontaura. En el caso de *El Tío Clarín*, se ensaya una fórmula periodística intermedia originada en la promoción de la risa al tiempo que se ejerce la crítica contra la gestión de lo público, pero sin llegar a definirse como un satírico político, es decir, como un arma política al servicio de una ideología, donde sí se situaba *Gil Blas*, también aparecido a finales de 1864 en Madrid.

⁶ Es un diario liberal que en ciertos momentos fue independiente y en otros representante de la ala moderada del progresismo. M^a José Ruiz Acosta, historiadora de la prensa local de Sevilla, ha publicado varios trabajos como el titulado “*El Porvenir*. El sentir de un diario sevillano en la difícil coyuntura de 1848”.

⁷ El periódico fue fundado el 31 de diciembre de 1857 por una sociedad dirigida por Ángel María de Luna, responsable asimismo del diario gaditano *La Palma*, que sacó una edición local, *La Palma de Sevilla*, en junio de 1857. La sociedad estuvo formada por hombres de capital vinculados al comercio e industria de la ciudad, entre ellos el líder de los unionistas en los años previos a la Septembrina, comerciante y banquero, Tomás de La Calzada. Un tiempo después el periódico fue adquirido por Francisco María Tubino, quien lo convirtió en uno de los diarios más importantes durante el Sexenio Democrático. Entre los redactores destacan José Velázquez y Sánchez, Teodomiro Fernández Aveño y Joaquín Guichot y Parody, entre otros; y como secretario de redacción encontramos a Daniel Saña, quien fuera editor responsable de *La Palma de Sevilla*.

Esta ambigua posición que mantiene nuestro *Tío Clarín* entre 1864 y 1865, situándose en lo literario sin desdeñar el comentario sobre la vida civil y sus protagonistas, lleva a declarar a Checa Godoy que *El Tío Clarín* es “de ideología republicana emboscada” (2011, p. 131). En su segundo año sí que se definió como político-satírico. Pero esta forma eufemística de usar lo literario-satírico para ocultar su adscripción al demorrepublicanismo, posiblemente tenga que ver con la necesidad de sortear los obstáculos que imponía la ley de 1857 a las publicaciones políticas.

Ahora bien, esta coyuntura puede leerse como una oportunidad para ensayar desde lo literario-satírico, modalidad concebida como inofensiva, una nueva forma de popularizar el mensaje de oposición –cargar contra la gestión de lo público y desvelar las contradicciones de lo real– desde la reutilización de géneros –romances, canciones, etc.–, recursos –la comicidad y el diálogo– y lenguajes –la imagen y el texto– reconocibles por lectores de clase media y urbanos con niveles de alfabetización heterogéneos. Es, por tanto, en esta estructura discursiva donde la caricatura de costumbres⁸ sirve a la narración temporal de los hechos locales, desafiando la “neutralización del vértigo del tiempo” propia de los grabados en madera de los magazines enciclopédicos (Alonso, 2013, p. 49)⁹ para dar forma –y en figuraciones cada día distintas a través de la litografía– a la vida cotidiana. Por ello, la inserción de la ilustración gráfica en la prensa satírica entre los años 40 y 60 se concibe “como una especialización politizada de la lectura visual de imágenes pintorescas” (Alonso, 2015, p. 40).

Otra de las claves considerables es la postura adoptada por las fuerzas políticas locales ante la crisis financiera de 1866 y la crisis política de 1868, que devendrá en revolución. El 31 de diciembre de 1864 la deuda de la corporación local “ascendía a la suma de 1.328.550 reales” (Contreras López, 2012, p. 213), realidad que incapacitó a la institución para invertir en infraestructuras que satisficieran el acceso de los vecinos a servicios básicos como el agua, o gestionar de forma eficiente la crisis de subsistencia de 1863, poniendo límites a los avaros comerciantes y logreros que llegaron a especular con los víveres de primera necesidad¹⁰.

Mientras tanto el partido progresista local opta por el retraimiento, siguiendo los pasos del nacional; el partido demócrata sevillano se radicaliza y apuesta por la no colaboración con los progresistas; y los unionistas, cercanos a los duques de Montpensier y liderados por el comerciante y banquero Tomás de La Calzada, eligen distanciarse del gabinete de Narváez. De hecho, a finales de 1866,

⁸ El término “caricatura de costumbres” es utilizado por Charles Baudelaire en *Algunos caricaturistas franceses*, dentro del ensayo *Lo cómico y la caricatura*, para valorar las litografías de Honoré Daumier que aparecieron en el semanario *Le Charivari* tras “las cóleras revolucionarias y los dibujos alusivos [en referencia a *la poire-Luis Felipe*]” entre 1836-1838 y 1840-1842 (2015, p. 86). Es en esta etapa cuando aparecen las series protagonizadas por el bufón burgués Robert Macaire.

⁹ En *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Bernardo Riego valora el modo en que práctica artística y mensaje ideológico se imbrican en los grabados que contienen los semanarios pintorescos y universales (2001, p.108), los cuales asumen como función principal exaltar el progreso técnico, dado que se conciben como “apolíticos”.

¹⁰ La avaricia de los logreros fue denunciada en la lámina 35 de *El Tío Clarín*, correspondiente al 29 de agosto de 1864, y la subida del precio del pan, de la carne y otros productos, en la lámina 41 (10 de octubre de 1864).

cuando la situación política se tensa con González Bravo como ministro de Gobernación, los duques de Montpensier realizan “una política de atracción y permisividad de la que se beneficiarían progresistas y demócratas” (Arias Castañón, 2010, p. 89). Esta actitud, entendemos, debió favorecer la aparición de trece publicaciones en 1866¹¹, dos de ellas satíricas: *El Tío Leña*, propiedad de Daniel Saña, y *La Corneta*, ambas de corta vida y condicionada por la agitación política del momento.

Se infiere así que en el periodo anterior a la Revolución de 1868, aun predominando una prensa menor, literaria y satírica, el mercado informativo en Sevilla se caracterizó por una demanda estable, destacando la aparición de diarios informativos, con una independencia –ideológica– cuestionable, y la perdurabilidad hasta la Restauración de periódicos políticos nacidos entre los años 40 y 50.

***El Tío Clarín*: un tipo chismoso y entremetido**

En la imagen de presentación, *El Tío Clarín* se identifica con un tipo popular de portes goyescos y muestra al público sevillano sus armas, con las cuales parece hacer apología de las virtudes del escritor satírico: en una mano sostiene la trompeta, que hará sonar para divulgar la verdad y en la otra el garrote, que usará contra todo pícaro que ose cometer algún abuso, así como para defender su independencia (fig. 1). Con tales armas desea convertirse en *antídoto infalible contra la melancolía*, desprendiéndose del mismo su concepción como producto de evasión, al mismo tiempo que ofrece comentarios sarcásticos sobre la actualidad, asumiendo así parte de la tradición de la palabra viva representada por sus antecesores: *El Tremenda* y *El Anti-Tremenda*¹².

¹¹ Esta cifra puede tomarse como síntoma de la revitalización de la prensa sevillana paradójicamente en los años previos al estallido de la Septembrina en 1868. Si valoramos los datos oficiales usados por Jean-Louis Guereña (1982) y la hipótesis que cuestiona el “boom periodístico” tras la Revolución, observamos que Sevilla tenía 16 títulos en 1867, 15 en 1868, 19 en 1869, 18 en 1870 y 15 en 1879. Arias Castañón (2001) maneja incluso una cifra inferior a principios de octubre de 1868: 10 periódicos (p. 175). Checa Godoy en su obra *El ejercicio de la libertad*, centrada en evaluar el desarrollo de la prensa española durante el Sexenio Democrático, asume la hipótesis del crecimiento *limitado* y refrenda con nuevos datos que las disposiciones aprobadas en torno a la libertad de prensa entre 1868 y 1869 afectan principalmente a la prensa política; el resto de publicaciones tuvo una vida efímera (2006, pp. 19-21).

¹² *El Tío Tremenda, ó los críticos del malecón* (Sevilla, 1814), fue una publicación “servil” fundada y redactada por el escritor antiliberal y abogado sevillano José María Díaz del Río, e impresa en el negocio de las Herederas de José Padrino. La publicación *Tertulia del Malecón ó El Anti-Tremenda* (Sevilla, 1820) sale con el restablecimiento de la Constitución de Cádiz al iniciarse el Trienio Liberal. Este último hace uso del diálogo “en andaluz” con otros tipos populares como Fr. Cornelio, Zampabollos o D. Trancazo para comentar los hechos de relevancia. No obstante, y a pesar de la propaganda visual desarrollada en el Trienio Liberal, *El Anti-tremenda* no contiene imágenes, ni siquiera la ilustración de cabecera.

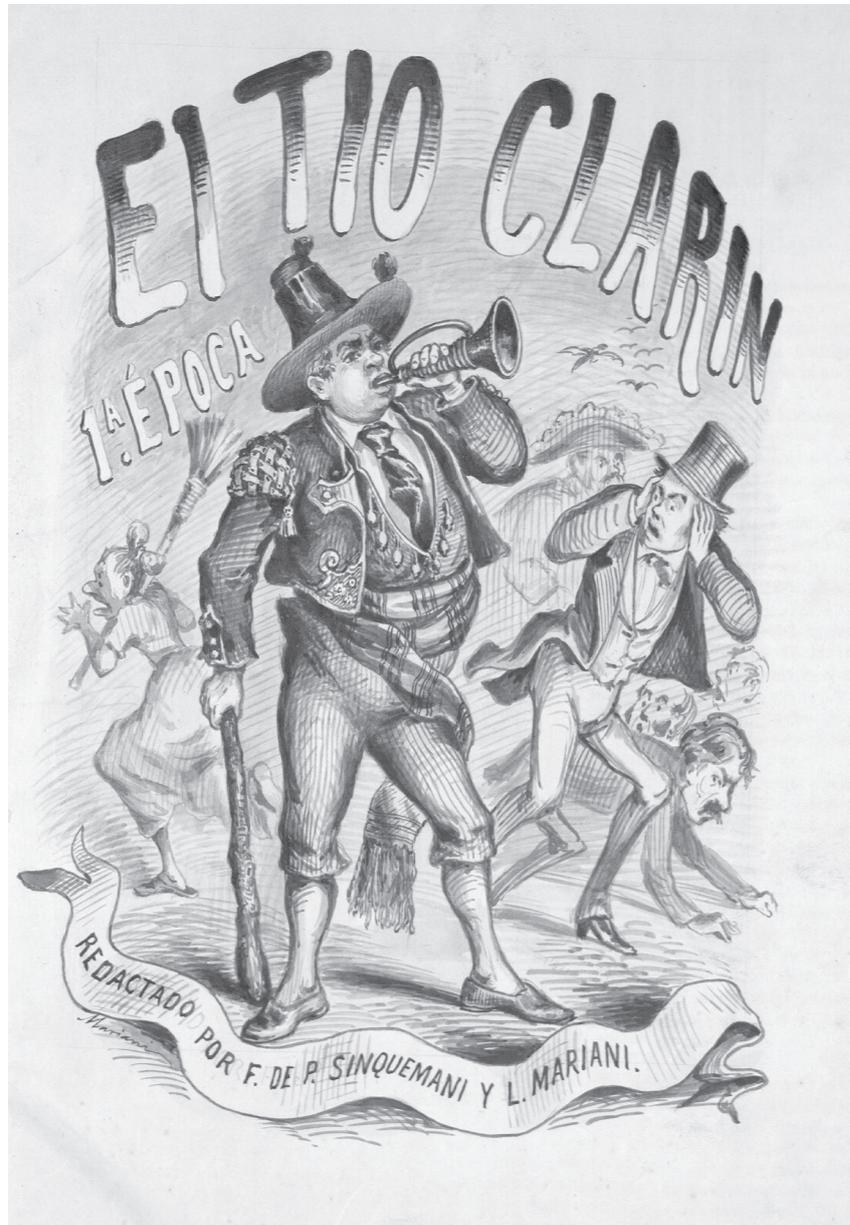


Fig. 1: *El Tío Clarín*, 04-I-1864
Biblioteca de la Universidad de Sevilla

Definido en su primer año de vida como un periódico *satírico, chismoso, entremetido y pendenciero*¹³, *El Tío Clarín* salía todos los lunes a un precio “módico” para la clase media: 4 reales al mes –venta por suscripción–, o 2 reales los números sueltos¹⁴. Está compuesto por cuatro páginas y una lámina litografiada fuera de texto que se incluye entre las páginas segunda y tercera. En su primera época, se imprime *en un pliego de papel folio español con buenos tipos* en el negocio tipográfico de Eduardo Hidalgo y Compañía¹⁵.

El semanario contiene artículos satíricos originales de un tono editorializante donde la voz de la máscara narradora reconstruye como testigo de vista un asunto de interés público. En sus páginas interiores se incluyen gacetillas, crónicas, chascarrillos, romances, canciones, epigramas, charadas y anuncios aparentemente falsos; todos atravesados por el matiz cómico, resultado del uso de la ironía y la ridiculización en la narración de los hechos.

Con respecto a la lámina litografiada, que también se vende suelta y se muestra en el escaparate del establecimiento impresor, se compone de un dibujo que representa de forma cómica escenas cotidianas y sucesos sociopolíticos que hayan alterado la normalidad de la semana o bien deban ser denunciados por ultrajar el bien común. En la mancheta se hace constar: *a cada número acompañará una chistosísima lámina litografiada al estilo de las caricaturas que da el CHARIVARI de París, y ejecutadas por un dibujante que se ha hecho célebre en esta clase de trabajos*¹⁶. El dibujante al que el texto se refiere es además su editor responsable: Luis Mariani

¹³ Su primera época comienza el 4 de enero de 1864 y finaliza el 17 de julio de 1865. Algunas de las firmas que hallamos en esta etapa son las de S. Silvestre, R. Amador de los Ríos, Juan Antonio Barral, entre otros. Deja de salir unos 15 días para preparar su transformación, de ahí que su segunda época empiece el 21 de agosto de 1865 y acabe el 8 de julio de 1867 (número 180). Este periodo se caracteriza por un cambio en su posicionamiento editorial: pasó a ser político-satírico, al igual que *Gil Blas*, el referente del humorismo gráfico en España, y fue adquirido por el impresor Carlos Santigosa. La tercera época comenzó el 5 de diciembre de 1870. Esta última etapa duró hasta el lunes 31 de julio de 1871 (núm. 1071).

¹⁴ La baratura es uno de los rasgos característicos de la *petite presse*, tal y como se observa en las empresas del editor francés Émile de Girardin y posteriormente en *Le Petit Journal* (1863). En España, los distintos géneros que contribuyen al desarrollo del periódico ilustrado también ensayan con el bajo precio, ya que la suscripción seguía siendo el principal medio de financiación. Mesonero Romanos concibe el *Semanario Pintoresco Español* como una publicación apolítica, divulgadora de saberes útiles, barata y con grabados de gran calidad técnica. El coste de la suscripción mensual fue 3 reales, a pesar de ir dirigida a la burguesía conservadora. El satírico *Gil Blas*, sin embargo, costaba 6 reales la suscripción mensual en Madrid y 24 reales en provincia.

¹⁵ Esta librería e imprenta con litografía nace de la asociación entre Eduardo Hidalgo y Manuel de Aragón Bravo, que debió producirse entre 1822 y 1848. Seguramente, Eduardo fue “un familiar, oriundo de Sanlúcar, de los Hidalgo que habían regentado el establecimiento anteriormente” (Valiente Romero, 2012, p. 3). Títulos tan sugerentes como las *Cartas del Compadre Zurriago a un amigo suyo residente en Cartagena*, reimpresas en Sevilla en 1822; *El Galgo Negro* (Redivivo), “periódico infernal, redactado en las cavernas de Satanás por una sociedad de demonios y diablos” (1853); o *El Garrote*, periódico de literatura y Teatros en 1855, salieron de este negocio. Además se encargó del *Calendario para el Arzobispado de Sevilla*, correspondiente al año 1866.

¹⁶ El término “mancheta” hace referencia al faldón inferior de la cuarta página, que sólo aparece en los cuatro primeros números. En otro orden, *Le Charivari* es un semanario satírico francés dirigido por Charles Philipon e ilustrado por el litógrafo marsellés Honoré Daumier, entre otros artistas. Philipon fundó *La Caricature* (1830), *Le Charivari* (1832) y *Le Journal pour rire* (1849), que posteriormente pasó a llamarse *Journal amusant* (1857).

Jiménez¹⁷. En este primer año también colaboró como dibujante Joaquín Guichot y Parody¹⁸.

En cuanto a su estructura, la imagen suele ocupar las tres cuartas partes de la lámina y consta de un pie de texto breve que en ocasiones transcribe un refrán –o dicho– popular y en otras un diálogo entre los personajes populares representados en la lámina. El dibujo no suele llevar título, aunque de forma excepcional hay láminas que van precedidas del término en francés “actualité”. En estos casos, la naturaleza del suceso representado suele transgredir los límites del cuadro de costumbres, la anécdota o el hecho sociopolítico. Éste es el caso de la lámina 16, titulada “Asilo de Mendicidad de S. Fernando”, objeto de nuestro análisis y por la cual fue denunciado y multado el editor responsable de *El Tío Clarín*. Junto a la misma, otras cuatro litografías otorgan continuidad al tema, convirtiendo al semanario en noticia. El caso de la denuncia, por tanto, ofrece la posibilidad de historiar los límites que la ley impone a la caricatura de costumbres, cuando de denunciar la gestión de la beneficencia municipal se trata.

Ciertamente, en la concreción de tal objetivo se asume parte de las potencialidades del dibujo satírico en el discurso del semanario, pues la combinación de la carga crítica y la comicidad cobra eficacia comunicativa cuando se aplica sobre el presente, un presente identificado con el colectivo, con lo esencialmente humano, materia que da forma a lo inmediato, que no tiene cabida en los magazines pintorescos. Aquí reside, pues, la principal potencia política del dibujo satírico, muy temido por las autoridades: desde lo anecdótico-cercano, que no parecía despertar sospecha alguna, se denuncian las contradicciones del progreso económico y la fealdad moral del burgués.

Se logra así presentar la crítica de un modo *simplificado*, valiéndose del *argot plástico* (Baudelaire, 2015, p. 75) que forma la representación caricaturesca del mundo, y *extensivo*, esto es legible al proyectarse mediante el realismo costumbrista¹⁹, a pesar de revelar su carácter “doble” al mostrar otra realidad posible que invita al lector a cuestionar el discurso oficial que oculta, por ejemplo, la relación causa-efecto entre la especulación con el precio del alquiler y los desahu-

¹⁷ Fue el editor y principal ilustrador de los satíricos sevillanos *El Tío Clarín*, *El Clarín* (1867), *La Campesana* (1867-1868) y *El Padre Adam* (1868-1870). En Madrid, se convirtió en el principal dibujante de *El Cencerro* (1869), donde compartió labor con Eduardo Sojo. Se cree también que Mariani dirigió *Sancho Panza* (1868-1872).

¹⁸ Joaquín Guichot y Parody (Madrid, 1820 – Sevilla, 1906) fue periodista y cronista de la ciudad desde 1874. Mariani Jiménez y Guichot y Parody aparecen también como dibujantes y litógrafos, junto a León Noël, Antonio Chaman y Escribano, entre otros, en el *Album sevillano* (1850-52), impreso en el establecimiento tipográfico de *Las Novedades*, dirigido por Carlos Santigosa. Arias Castañón ofrece un perfil más completo: “...asiduo colaborador de *El Porvenir* [...]. Catedrático de dibujo lineal en la Escuela Industrial Sevillana primero y en el Instituto provincial de Segunda Enseñanza después”, convirtiéndose más tarde en cronista oficial de Sevilla (2001, p. 188). Además, colaboró en *El Diario de Sevilla*, de comercio, artes y literatura (1850), *El Centinela de Andalucía*, político liberal (1852), *El Galgo Negro*, satírico (1853), *La Andalucía*, político, comercio y literatura (1861) y *El Tío Clarín*, satírico (1864), entre otros muchos (Alejandro Guichot, 1904).

¹⁹ Las caricaturas de *El Tío Clarín* fueron calificadas por Chaves Rey como “no muy buenas”, aunque “tenían intención y chispa” (1995, p. 162-163). Bozal, aun incluyendo a Mariani entre ilustradores tan importantes como Ramón Cilla, Eduardo Sojo o Perea, describe su trazo como “premeditadamente tosco e ingenuista, que recuerda considerablemente las imágenes de historietas y aleluyas” (1979, p. 150). Sendas interpretaciones nacen de la valoración de la calidad estética y técnica de los dibujos, sin que se considere que su inserción en estas publicaciones no busca otorgar un rasgo de distinción, ni servir a la contemplación estética o la configuración de una imagen autocomplaciente del progreso, sino practicar la función pragmática que facilita el reconocimiento de la escena representada y la comprensión del mensaje crítico por parte de los lectores urbanos.

cios que padecen los inquilinos²⁰. De modo que Luis Mariani como dibujante –y testigo de vista– estaría desempeñando el rol de cronista local, pues se sitúa *en* el tiempo y *desde* el mismo muestra lo que sus ojos ven. Es así como James, al evaluar las litografías de Daumier en 1890²¹, descubre la aportación de la caricatura al relato periodístico del hecho, del *momento* captado por el ojo y narrado mediante la imagen:

[...] son muchos los que nos han dicho que el periodismo es la gran invención de nuestro tiempo. [...] el periodismo es la crítica del momento *en* el momento, y la caricatura es esa crítica simplificada a la vez por una forma plástica. Conocemos que la imagen satírica es periódica, y más que nada puntual, del mismo modo en que conocemos el pliego impreso con el que la asocia irremediamente la costumbre (James, 2007, p. 3).

Para el desempeño de dicho rol, *El Tío Clarín* no duda en declarar su independencia, porque *de nadie necesita*, en alusión a la prensa política que, condicionada por la agitación social de los últimos años del reinado de Isabel II, actuaba como “vehículo de expresión de tendencias y fracciones” (Palacio Atard, 1981, p. 244) y “no se limitaba exclusivamente a la sucinta exposición de los acontecimientos, sino, más bien, a tomar parte en ellos”, para así orientar la opinión pública (Ruiz Acosta, 1998, p. 279). Por tanto, este tipo de prensa condiciona su pervivencia a su orientación ideológica. También rechaza, por otro lado, *especular con su periódico*, es decir, buscar la rentabilidad económica con su venta, modelo que se inaugura en España con la prensa informativa, pero que no se consolidaría hasta inicios del siglo XX.

EL TÍO CLARÍN no trata de especular con su periódico ni dejará de salir nunca, porque de nadie necesita, y cuenta entre otros elementos, con un caudal inagotable de Carácter, Dignidad. Y vergüenza suficiente para no hacer del periódico una operación mercantil. Cada uno es quien es. Y vale lo que vale. Creemos haber dicho lo suficiente para venir en conocimiento de que el TÍO CLARÍN no se parece a nadie. Y es más: que ni quiere parecerse. (Prospecto, 4 de Enero de 1864)

Por consiguiente, el propio periódico se concibe como una “novedad” editorial que se origina en una postura intermedia entre la prensa política y la informativa –o de negocio– y que al formar parte de la organización cultural de la burguesía radical, hace uso de lo popular –conocido y aceptado– para ofrecerse como un producto interclasista e inofensivo destinado a divertir, pero sin renunciar a la praxis de sus convicciones ciudadanas: contribuir a instruir en torno a

²⁰ La lámina 43 de *El Tío Clarín*, correspondiente al 24 de octubre de 1864, representa la audiencia que tuvo lugar entre el alcalde de Sevilla, Juan José García de Vinuesa, y una vecina representante de los inquilinos de la ciudad.

²¹ El texto fue escrito diez años después de la muerte del artista. Bajo el título *Daumier, caricaturista*, se publicó en *The Century. A Popular Quarterly*, vol. XXXIX, núm. 3, Nueva York.

las libertades civiles y, por ende, a democratizar el acceso al discurso sobre lo real-inmediato y sus contradicciones. El dibujo costumbrista, por tanto, llegaría en ayuda del principal fin que promueve el semanario sevillano: popularizar un mensaje crítico sobre el proyecto de modernización en los años previos a la Septembrina.

El Asilo de Mendicidad: la denuncia de la lámina 16 de *El Tío Clarín*

La realidad denunciada en el número 16 de *El Tío Clarín* no era nueva, aunque en el año 1864 empezaba a tomar dimensiones inesperadas. Los vecinos de Sevilla sufrían la crisis de subsistencia desde 1863 y el alto precio de los alquileres como consecuencia de la práctica del latifundismo urbano (Arenas y Bernal, 1992, p. 269), que obligaba a la población foránea y pobre a (mal) vivir en el extrarradio en condiciones insalubres. La gestión del Asilo de Mendicidad de San Fernando²² y el aumento de desamparados en las calles de la ciudad fueron temas tratados de forma reiterada en los diarios locales. En 1861 tanto *El Porvenir* como *La Andalucía* denuncian la masificación del Asilo²³. Y en 1863, *El Porvenir* publicaba un artículo titulado “Pobres”, donde se cuestionaba la *mercantilización* de la caridad como solución al problema:

Haya compasión para ellos pero, ¿qué importa que Sevilla tenga un asilo que le cuesta miles de duros, si luego pululan por las calles como si no existiese ese instituto? [...] Por otro lado se han concedido infinitas licencias por la alcaldía para pedir. Vamos, se ven tales cosas en Sevilla que no se pueden definir. (*El Porvenir*, 1 de Abril de 1863)

La primera vez que *El Tío Clarín* hace referencia al aumento de mendigos fue en el número 15 mediante un parte telegráfico dentro de la sección Interior:

El crecido número de mendigos que circulan por las calles, ha dado motivo para que un curioso economista trate de investigar los arbitrios con que cuenta el Asilo de Mendicidad de San Fernando, para comparar los ingresos con los gastos y deducir... consecuencias. (*El Tío Clarín*, 11 de abril de 1864)

Los lectores se percatan de su ironía con los puntos suspensivos. Asimismo, el término “consecuencias” señala el problema que arrastra el Asilo de Mendi-

²² Fundado en 1846 bajo el mandato del corregidor José María de Ibarra, y situado en la calle Cardenal, en el antiguo Hospital del Cardenal, su objetivo era acoger a los pobres y huérfanos desamparados naturales de Sevilla, o que llevasen más de seis años en la ciudad. La beneficencia pública –como servicio social y no como caridad religiosa o particular– fue regulada por la Ley del 20 de junio de 1849 y el Reglamento de 14 de mayo de 1852, que determinan su ejecución. Dicha norma estuvo en vigor hasta el s. XX. Para profundizar véase: E. Maza Zorrilla (1999), *Pobreza y beneficencia en la España contemporánea*, Barcelona, Ariel.

²³ En 1860 el Asilo de Mendicidad contaba con un presupuesto para atender a 500 personas. Sin embargo, acogía a 680. En abril de 1863 el Asilo albergaba a 730 personas, según los datos tomados del periódico *La Andalucía* por Giménez Muñoz (2006, pp. 65 y 66).

cidad desde su fundación: la escasez de fondos para el desempeño de sus funciones. Giménez Muñoz explica que desde 1846 la comisión encargada de su gestión propone al Ayuntamiento la aprobación de unos arbitrios para mantener el establecimiento benéfico, tales como:

invitaciones al vecindario para una suscripción mensual que no excedía de los cinco reales y el donativo que quisieran [...]; el producto de las sillas que se habían de poner en iglesias, procesiones y paseos públicos; dos beneficios anuales que se obtenían de cada una de las empresas de teatros venidas para trabajar en la capital; un beneficio que correspondía a la plaza de toros [etc.]. (2006, p. 72)

Incluso en 1860, ante la disminución de las suscripciones de vecinos acomodados y el aumento de la población²⁴, el alcalde-modelo, Juan José García de Vinuesa²⁵, aprobaba los aranceles que regirían para auxiliar a los desamparados del Asilo: el tributo sería de 10 reales; de ahí que se otorgase a los individuos licencias para el establecimiento de puestos de frutas y refrescos en la plaza de toros y de buñuelos o pescado en las veladas. Pero las recaudaciones siempre fueron menores a lo esperado (Giménez Muñoz, 2007, p. 246).

La lámina del número 16 de *El Tío Clarín* (18 de abril de 1864) ahonda en la cuestión (fig. 2). En un primer plano, se observa un grupo de ciegos, tullidos e indigentes que interpela a un señor burgués, ataviado con levita y que porta en una de sus manos un garrote. Su persona está bloqueando la puerta de entrada del Asilo de Mendicidad de San Fernando, centro de la lámina, que es el lugar referido donde acontece la acción.

En un segundo plano, y convertidas las paredes del establecimiento en una especie de *ábum* romano, se pueden leer dos carteles. El de la izquierda reza: *Esto dice el Señor (de la casa). A tu prójimo contra una esquina. Da de comer al que lo pague con su trabajo. Libro del Egoísmo Cap.* En el de la derecha se hace constar: *Si el desvalido llega a tu puerta, recíbelo con un garrote en la mano. No cierras tu puerta al que llega a darte algo para... los pobres y échale 7 llaves... Lib. XXX.* En ambas citas, de reminiscencia bíblica, se invierte su sentido sacro, o de prescripción inviolable, para señalar una desviación de la función pública del Asilo: debía servir para dar asistencia al desamparado; sin embargo, las personas allí acogidas tenían la obligación de trabajar, según su estado de salud, además de aprender a leer, escribir, contar y un oficio. El diálogo que completa la representación de la escena ayuda a interpretar la lámina:

24 Según el censo de 1860, Sevilla contaba con 117.510 habitantes. Yáñez Polo, en su *Historia general de la fotografía en Sevilla*, utiliza una cifra menor: 116.314 habitantes. “De ellos, 33.935 eran analfabetos completos y 4.351 analfabetos que sólo sabían leer a muy duras penas. Es decir que la década se inicia con el muro sociológico imbatible de un 24,41% de analfabetos en la capital andaluza. El sector activo natural no superará aún el 35%, siendo la marginalidad y el desvalimiento social la regla general para la mayoría de las capas poblacionales” (1997, p. 101).

25 Esta condecoración fue otorgada por la reina Isabel II durante su estancia en Sevilla en 1862. García de Vinuesa fue alcalde de la ciudad desde 1859 hasta finales de 1864, momento en que fue elegido diputado a corte. El alcalde interino fue Joaquín García Balao. En 1865 volvería a ser nombrado alcalde-corregidor de la ciudad y moriría ese mismo año víctima del cólera que invadió Sevilla (Velázquez y Sánchez, 1866, pp. 301-304).

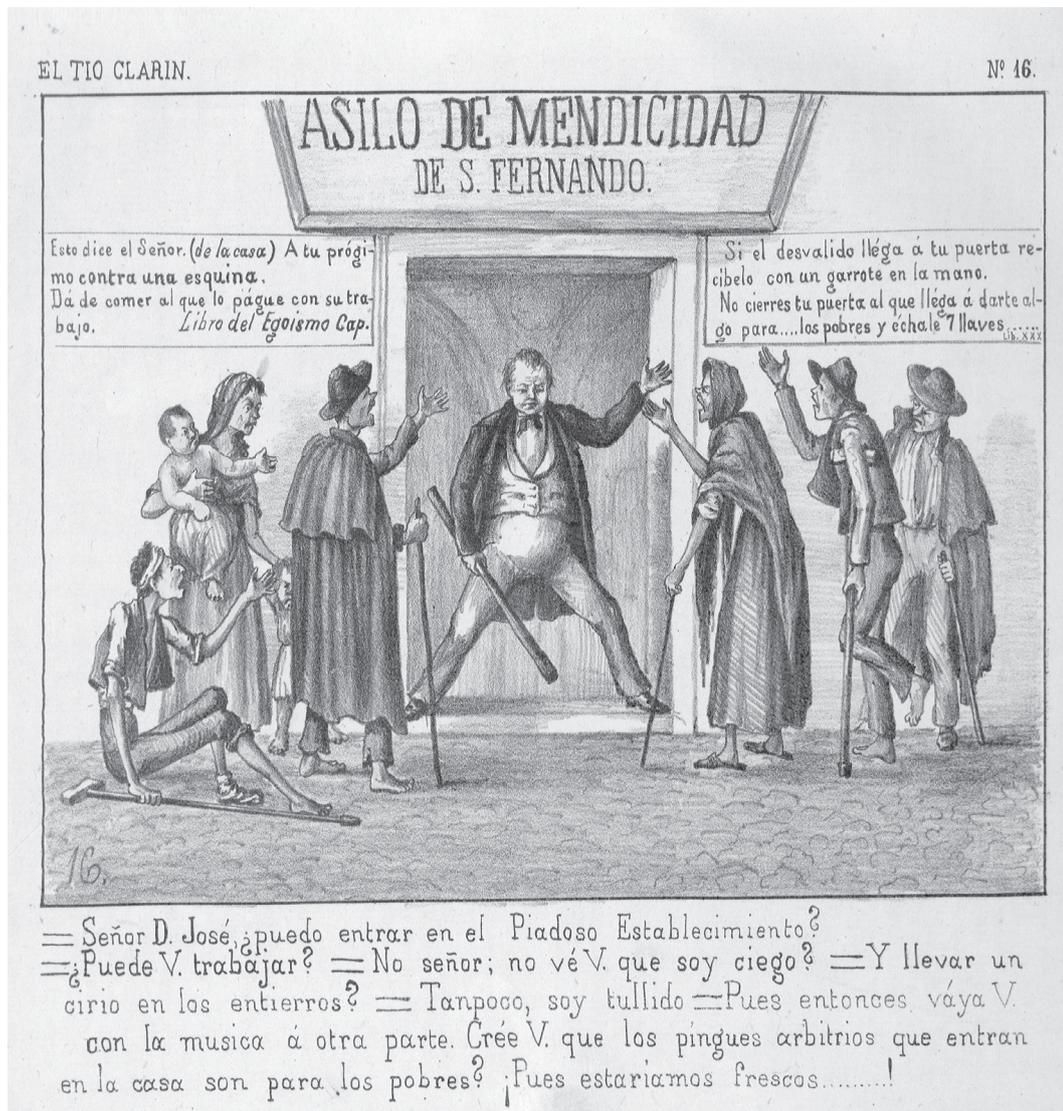


Fig. 2: *El Tío Clarín*, 18-IV-1864
Biblioteca de la Universidad de Sevilla

-Señor D. José, ¿puedo entrar en el Piadoso Establecimiento?
 -¿Puede V. trabajar?
 -No señor; no ve V. que soy ciego?
 -¿Y llevar un cirio en los entierros?
 -Tampoco, soy tullido.
 -Pues entonces váya V. con la música a otra parte. Cree V. que los pingues arbitrios que entran en la casa son para los pobres? ¡Pues estaríamos frescos...!

Se descubre, por tanto, la identidad de la figura central de la lámina: D. José Pereira de la Torre, el primer director del establecimiento desde su fundación hasta marzo de 1868 y responsable de su administración. También fue uno de los cuatro hombres “notables por sus servicios caritativos”²⁶ a quienes en 1863 el entonces gobernador de la provincia, Antonio Guerola, quiso condecorar con la cruz de la Orden civil de Beneficencia (Giménez Muñoz, 2006, p. 49). No obstante, la iniciativa se frustró, pues Guerola fue trasladado en noviembre de 1863 a Granada (Suárez Verdaguer, 1982, p. 614). Su sucesor, Santiago Luis Dupuy²⁷, se preocupó más de ampliar la beneficencia con el establecimiento de casas de socorros para la asistencia domiciliaria a los enfermos que debido a los insuficientes fondos del ayuntamiento, se establecen gracias a la caridad privada de los grandes contribuyentes de la ciudad²⁸.

En segundo lugar, *El Tío Clarín* se encarga de sembrar la duda sobre la gestión de ese dinero y las soluciones propuestas: ¿colocar una barra de hierro en las puertas de la fundación y bloquear las entradas adyacentes? En la página 2 del número 16 se inserta un artículo de fondo que trata de responder a la pregunta: ¿para qué sirve el Asilo de Mendicidad? El texto remite al *dialoguito de la lámina adjunta*, proporcionando claves para su interpretación:

[Sirve] Para mucho y para nada. Para mucho, porque es una mina. [...] Las calles de Sevilla están atestadas de mendigos, que afligen al transeúnte con la exhibición de sus lacras y miserias, como si cada uno no tuviera bastante con las suyas. [...] ¿Y no es una cosa chocante que mientras el contribuyente se sacrifica para sostener un establecimiento que sirva de refugio al verdadero desvalido, por otro lado se autorice la mendicidad dando licencias para pedir limosna? ¿Para qué sirve entonces el Asilo? (*El Tío Clarín*, 18 de abril de 1864)

En este caso, *El Tío Clarín* adopta una postura similar a la de otros diarios locales: denuncia el “espectáculo del pauperismo”, que ofrece una mala imagen de Sevilla ante los ojos del viajante extranjero, y se identifica con los contribuyentes que sintiéndose incómodos ante la mendicidad, apoyan la expulsión de todo foráneo en pos de atender al “verdadero” pobre, quien sí debe ser acreedor de la asistencia gratuita. Este pensamiento, que tiende a confundir la mendicidad con la vagancia, es refrendado por Gómez Zarzuela en la reseña que hace de esta problemática en su *Guía de Sevilla*: “el íntimo convencimiento de que en muchos casos bajo el manto de la indigencia se ocultaba la mala fe para explotar con un comercio indigno la piedad característica de los sevillanos” (1865, pp. 58 y 59). En el fondo parece yacer el miedo por parte de las clases medias a que la

²⁶ Además de José Pereira, iban a ser condecorados José María de Ibarra, Pedro Luis Huidobro y Manuel Cano Manrique.

²⁷ Dupuy fue gobernador civil en Tarragona (1859), Toledo (1861), Sevilla (1864) y Málaga (1865).

²⁸ En 1864 quedan establecidas tres: la casa de socorro situada en el Hospital de San Juan de Dios, establecida por la contribución de Tomás de la Calzada, José María Ibarra y Pedro Manuel Durán; un departamento de socorro en el Hospital General y otro en el Asilo de Mendicidad (Contreras López, 2012, p. 203).

desigualdad, consecuencia de la pobreza estructural, se convierta en origen de un nuevo conflicto social.

La reacción por parte del director del Asilo y de los representantes del poder local no se hizo esperar. En la primera plana del número 17 *El Tío Clarín* advierte a sus suscriptores:

Habiéndose interpretado la lámina que acompaña a nuestro número anterior como alusiva a la dignísima persona del Sr. D. José Pereira, es nuestro deber y nos apresuramos a manifestar, que tanto la lámina como el artículo en que se hacen apreciaciones sobre la mendicidad y el Asilo, no aluden a dicho señor. Nuestra crítica se dirige a la corporación Municipal, con exclusión absoluta de toda personalidad. (*El Tío Clarín*, 25 de abril de 1864)

He aquí el origen de la primera denuncia al editor responsable de *El Tío Clarín*, Luis Mariani. La máscara narradora se defiende argumentando que en la lámina 16 aparece una figura central que se podría *asemejar* a D. José Pereira, pero sólo se le parece, pues es una figuración que además forma parte de un *cuadro* mayor. En este caso, la representación no es un retrato que carga contra alguien o ridiculiza los atributos de la persona representada. Por el contrario, utiliza una escena cotidiana donde aparecen referidos distintos tipos sociales para denunciar una realidad: la gestión de la mendicidad. Luego, el origen de la malinterpretación está en la falta de voluntad para entender el lenguaje del dibujo de costumbres, que al igual que en el retrato caricaturesco, transforma el signo convencional en expresión de una actitud psicológica, siendo capaz de despertar en el lector-intérprete la ilusión del “parecido”, aunque la realidad representada no deba tomarse nunca como la realidad misma.

Por consiguiente, la reacción de D. José Pereira revela el miedo a ser ridiculizado, esto es, a dejar al desnudo lo que hay detrás de un ser aparentemente “caritativo”: la inmoralidad, ¿quizás? Ya Narváez reconocía temer antes a la imagen satírica que al texto. En el número 18 (2 de mayo de 1864) *El Tío Clarín* avisa de las acciones emprendidas por el “enemigo”, quien quiere convertir su ofensa —o defensa de su honorabilidad— en una causa colectiva, pues si la crítica va dirigida contra el consistorio, debe ser la institución la que se persone en la causa contra el periódico. Por ello, en el número 19 (9 de mayo de 1864) se publica en la primera plana el siguiente parte: *El general en jefe faccioso procura atraerse a los disidentes con epístolas proclamas para que le ayuden a salir del atolladero en que le ha metido su torpeza.*

De nuevo el texto remite a la lámina inserta en este mismo número (fig. 3). Y el lenguaje bélico revela el aún frío enfrentamiento. En el primer plano de la lámina 19 se ve a un señor, quizás el ¿general en jefe faccioso? persuadiendo a un “disidente” para que firme la denuncia contra *El Tío Clarín*. Tanto la epístola como su contenido se muestran a los ojos del lector, donde puede leerse: *Poder*

otorgado a D. ... para denunciar. El diálogo que completa la escena transcribe el intercambio verbal:

-Hombre, le digo a V. que yo no firmo eso: déjeme estar tranquilo. ¡Digo, si se enterara el Tío Clarín de que V. está trabajando contra él...! ¡Quia! De esto no sabrá nada hasta que le digan cuantas son cinco.

Las proclamas no parecen convencer al potencial “disidente”, que duda y a la vez teme por las represalias que pueda tomar *El Tío Clarín* —con sus armas de satírico— si llega a enterarse de que sus propios lectores participan de tal conspiración. La figura del “disidente”, por tanto, aparece representada como un tipo social —y no como un individuo particular— que proyecta la trascendencia que tiene el apoyo del público lector para la credibilidad y supervivencia del satírico. Pero, paradójicamente, la postura del disidente es la del “otro”, la del “traidor”, que es visibilizado por *El Tío Clarín* con el afán de señalarle públicamente. Así el semanario da forma a su estrategia de defensa: muestra al enemigo y al mismo tiempo se autopromociona ante la opinión pública como una máscara narradora verosímil.

En un segundo plano, aparece *El Tío Clarín*, practicando su carácter de entremetido y la mirada del voyeur, queriendo ver y oír tras la puerta lo que está sucediendo en la estancia privada, lugar en que se desarrolla la acción-conversación entre el potencial disidente y el jefe faccioso. Sin embargo, el voyeur se hace presencia en la representación de lo acontecido ante la mirada del lector, ya que necesita demostrar que estuvo allí, que fue testigo de vista, para así lograr que los lectores otorguen credibilidad a los hechos narrados, aunque éstos no puedan comprobarse.

Por otro lado, en el extremo izquierdo de la estancia hallamos un cuadro (dentro de la escena antes descrita) que ayuda al lector a anclar el significado del dibujo. La figura central del cuadro proyecta la imagen de un ángel exterminador —también llamado ángel del abismo—, pero que por sus atributos recuerda a la representación alegórica de la justicia: de una mano pende la espada —con forma de espino majoleto— y en la otra la balanza de la justicia.



Fig. 3: *El Tío Clarín*, 09-V-1864
Biblioteca de la Universidad de Sevilla

Este ángel justiciero también se asemeja a la representación de San Jorge, por el casco de soldado que porta y por aparecer encima de —o dominado bajo sus pies— una especie de alimaña, mitad humana mitad animal, con forma de dragón que por su rostro humano, adornado con una cornamenta, nos recuerda al Diablo o al propio Satanás. La alimaña tiene forma de réptil, por lo que también podría asociarse con la figura del disidente o la del jefe faccioso. Lo cierto es que la escena del cuadro se presenta como un modo de dirigir el significado de la lámina y al mismo tiempo desvela la potencia política del dibujo de costumbres: desvela la “otra” cara del acontecimiento narrado.



Precipitada *carrera* del denunciador, para llegar al juzgado antes del termino que prescribe la ley.

Fig. 4: *El Tío Clarín*, 23-V-1864
Biblioteca de la Universidad de Sevilla

La afrenta continúa. El parte telegráfico que abre el número 21 informa: *El Tío Clarín hizo una salida el día 19 consiguiendo encerrar al enemigo en un estrecho círculo. La oración se ha vuelto por pasiva. Los sitiadores, son ahora los sitiados.* La lámina 21 (23 de mayo) ahonda en la información privilegiada que posee *El Tío Clarín* sobre el enemigo y muestra, según se hace constar en el pie de texto: la *precipitada carrera del denunciador, para llegar al juzgado antes del término que prescribe la ley* (fig. 4). El denunciante, representado con la indumentaria del burgués, lleva bajo el brazo un documento denominado “denuncia” y un saco con los “datos”, donde posiblemente guarde las epístolas firmadas por los detractores. El camino que ha de recorrer hasta el juzgado se presenta largo y no exento de obstáculos —parece estar lleno de granadas—, pues *El Tío Clarín* no se lo pondrá fácil. El cartel

que el enemigo encuentra a su paso advierte, como si de la voz del *Tío Clarín* se tratase: *Por aquí se va al juzgado. En no llegando a él en el término de un mes, se pierde el viaje. Art.º 54.* En el número 23 se constata lo previsto (fig. 5):

Nuestros números 16 y 17 han sido denunciados a los Tribunales por los Señores Don Juan José García de Vinuesa, Don Manuel García Rincón y Cos, Don Joaquín García Balao, Don Francisco de Paula Azcarza y Robles, Don Francisco Javier de la Borbolla y Echarte, Don Joaquín Macías y Frías, Don José Segura y Elías, Don Francisco Pagés del Corro, Don Marcos Romero Izquierdo, Don Manuel Pérez Carrero, Don Francisco Ruiz Bustillo y Rueda, Don Plácido Comesaña y Díaz Galindo, Don Rafael Álvarez de Anitua, Don Francisco de Borja Palomo y Don Bernardo Toresano y Tobías, suponiéndose aludidos, injuriados y calumniados por frases que dirigíamos a una entidad moral, y no a personas determinadas; como consta en la advertencia que insertamos en nuestro número 17. (*El Tío Clarín*, 6 de junio de 1864)

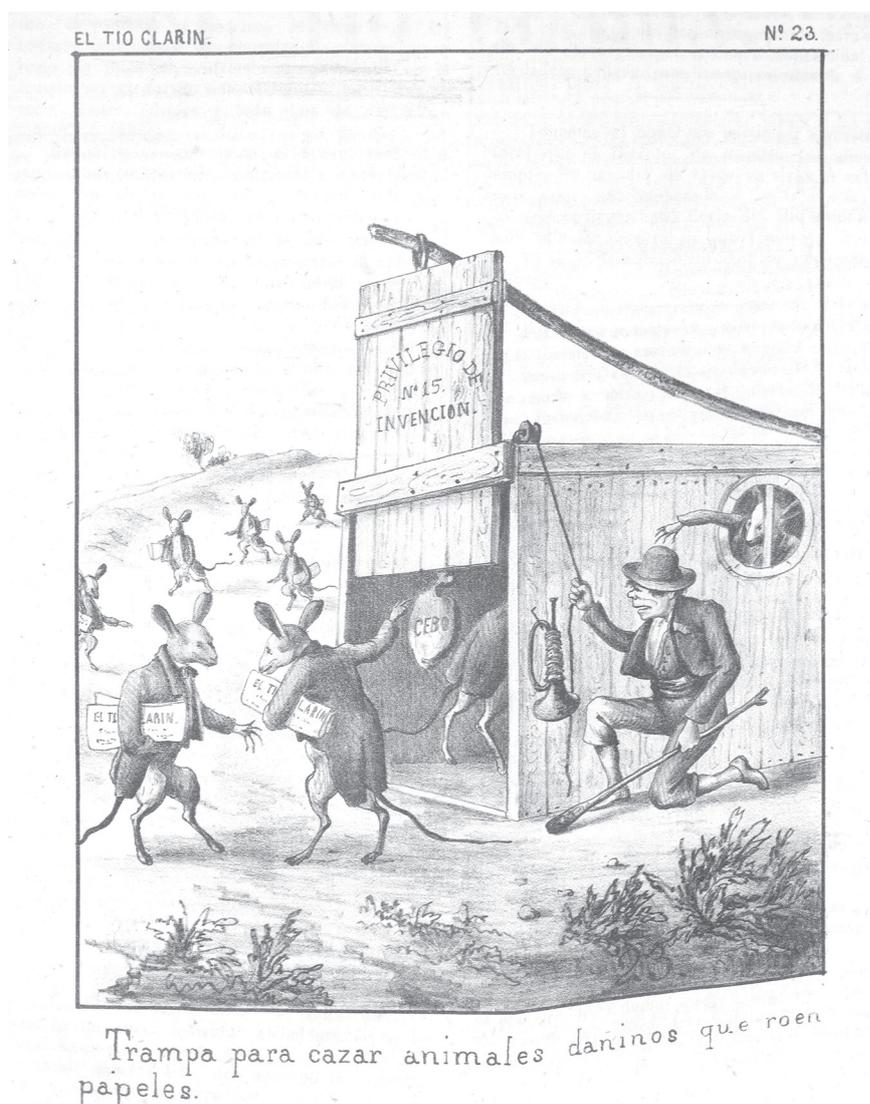


Fig. 5. *El Tío Clarín*, 06-VI-1864

La denuncia está en curso y el 1 de julio a las 10:00 horas tuvo lugar la vista contra el editor de *El Tío Clarín* en la audiencia territorial²⁹. En el mismo número, paradójicamente, se publica un texto “Deuda de gratitud”, donde se comenta el bando municipal aprobado el 28 de mayo por el corregidor García de Vinuesa para dar solución a la pobreza estructural. *El Tío Clarín* demuestra así ante sus suscriptores que la realidad denunciada en la lámina 16 no era una invención propia, y que la denuncia de tales males sirve para su transformación.

Aun así, *El Tío Clarín* se toma su revancha, tal como puede observarse en la lámina 23: los disidentes, arriba identificados con nombres y apellidos, aparecen representados como alimañas roedoras de papel –transfiguración– que caminan, con el satírico bajo el brazo, hacia un lugar indeterminado (¿el juzgado?). Ese lugar, por la presencia del *Tío Clarín* sosteniendo el “cebo”, resulta ser una trampa camuflada bajo el rótulo: *Privilegio de invención. N.º 15*. De nuevo la auto-referencialidad se utiliza como forma de defensa cuando el propio semanario es parte del acontecimiento referido.

Ya en el número 24 la máscara narradora advierte a los suscriptores que *nuestros enemigos no descansan en la obra de iniquidad que tienen emprendida contra el Tío Clarín*, y en el número 27 (4 de julio de 1864) anuncia: *El editor responsable de nuestro periódico, señor D. Luis Mariani, ha sido condenado por el tribunal de imprenta al pago de cuatro mil reales de multa y las costas del juicio*. Tras la desigual batalla, la salud de nuestro *Tío Clarín* se resiente, como se percibe en la lámina 27 (fig. 6).

En una sala interior, el lector-espectador asiste a la caricaturización de *La rendición de Breda*. El contraste entre la delgadez del cuerpo del *Tío Clarín* (figura central), antes robusto, frente al rostro bizarro y cuerpo fornido del alcalde refleja el trance por el que está pasando el primero. No obstante, García Vinuesa parece convencido, como si estuviese realizando un acto caritativo con la entrega de un papel por el valor de 4.000 reales al *Tío Clarín*. Ese mismo papel yace junto a la trompeta, como si esta arma estuviese vendiéndose o en venta. Efectivamente, en el número 30 (25 de julio de 1864) se cuenta la escena arriba descrita: *El Sr. Alcalde presidente del Excmo. Ayuntamiento con un desprendimiento poco común, se ofreció a pagar de su bolsillo particular la multa impuesta, previa nuestra aceptación*. Cabe preguntarse: ¿era el precio a pagar por su índole de entremetido o el único modo de evitar que su editor fuese a prisión? El rostro de *El Tío Clarín* es de aflicción, pues la aceptación de dicha prebenda puede interpretarse como el inicio del fin de su independencia. Por consiguiente, tal acto es visto como de sometimiento; al menos así lo presenta el cuadro que decora la estancia privada donde una autoridad máxima manda al enemigo arrodillarse.

²⁹ El semanario satírico también publica el nombre de los señores que compusieron el Tribunal de Imprenta: Excmo. Sr. D. José Gómez Sillero, Magistrado (Presidente). JUECES. Sr. D. Simón Ponce de León. Sr. D. Cristóbal Navarro. Sr. D. Pedro de Torre Isunza. Y defenderá los números denunciados el distinguido jurisconsulto Sr. D. Fernando Pous.



Fig. 6: *El Tío Clarín*, 04-VII-1864
 Biblioteca de la Universidad de Sevilla

Las preguntas que surgen sobre el cierre —en falso— de este primer enfrentamiento entre *El Tío Clarín* y los representantes del poder local son varias: ¿Qué buscaba el consistorio con la denuncia contra el satírico y su editor? ¿Sacó algún provecho *El Tío Clarín* de esta amarga situación? Declarando el corregidor no tener voluntad de castigar a Luis Mariani, y por ello, llegado el momento, pagó la multa, posiblemente sólo se buscara la humillación pública y el castigo ejemplarizante, que diera a conocer a otros periódicos satíricos qué límites no se podían sobrepasar en el ejercicio de la crítica, con independencia de que ésta sólo denunciase la mala gestión de un servicio público: la asistencia gratuita a los pobres. *El Tío Clarín*, por su parte, pudo pulsar su aceptación pública y apoyo entre sus seguidores-suscriptores, aunque ya siempre pesaría sobre el semanario la sombra de la duda en torno a la relajación de su espíritu crítico. Quizás este acontecimiento, junto a la deriva radical de la vida política en el país, condicionó su conversión en satírico-político en 1865.

Conclusiones

Como se puede valorar tras lo expuesto con anterioridad, la adscripción del semanario sevillano *El Tío Clarín* en la categoría de lo satírico-literario en su primer año de vida no evitó la vigilancia por parte de las autoridades, como lo demuestra la denuncia interpuesta por el Ayuntamiento contra el número 16. Tampoco sirvió la labor pedagógica que emprendió *El Tío Clarín* sobre el ejercicio de la sátira visual como forma de denunciar los abusos del poder. De hecho, la lámina litográfica del número 16 sobre el asilo de mendicidad fue interpretada como un ataque personal a su administrador, confundiendo el cuadro de costumbres con la representación individualizada de D. José Pereira. Todo ello es un claro síntoma de la actitud de las élites locales con respecto a la práctica de las libertades, pues optan por defenderse de lo que paradójicamente reconocen *de iure*: la libertad de expresión y de imprenta.

Así, llegamos a la primera conclusión: ni siquiera lo concebido como *inofensivo* (lo satírico-literario), está libre de sospecha; y mucho menos si se combina con la comicidad y se representa mediante una imagen. Dadas las virtualidades de esta prensa para proporcionar el acceso a una información cercana por parte de los públicos de clase media, y a pesar de ser tildada como *menor*, cabe reconocer su contribución a la estabilización de la demanda informativa en Sevilla en los años previos a la Revolución de 1868.

La segunda conclusión está relacionada con el miedo por parte de las autoridades a las potencialidades de la ilustración gráfica que, inserta en el semanario, facilita la narración de los hechos y el conocimiento de sus protagonistas. Porque no sólo simplifica lo representado, sino que lo vuelve cercano y, por ende, reconocible mediante el uso del realismo. De ahí el miedo de los políticos al retrato caricaturesco. Esto posibilita también la reconstrucción del presente a través de escenas cotidianas donde los individuos se reconocen en las acciones del colectivo. Y, por último, esta representación de la cotidianidad está mediatizada por la crítica y la comicidad, modalidades que otorgan a la imagen la potencia de *duplicar* lo real, ya que mediante la imagen crítico-cómica, se desvela la cara oculta de la realidad representada al tiempo que se ensaya con el relato de actualidad. Por ello, esta prensa se concibe como un eslabón intermedio entre la prensa política, utilizada como un arma ideológica, y los diarios informativos, aún poco autónomos con respecto al relato sobre el presente. En definitiva, descubrimos que *El Tío Clarín* en su primer año, cuando aún no es político, participa de la popularización de un mensaje crítico mediante la combinación de géneros, modalidades y recursos populares, ya aceptados por un público interclasista, para extender la liberación perceptiva que supone ver lo real más allá del discurso oficial.

Bibliografía

ALONSO, Cecilio, 2015, “Notas sobre prensa satírica e ilustración gráfica entre 1832 y 1843”, en *IC Revista científica de Información y Comunicación* [en línea], 12, pp. 29-57. Disponible en: <http://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/326>

— 2013, “Las revistas de actualidad germen de la crónica literaria. Algunas calas en la evolución de un género periodístico entre 1845 y 1868”, en FERRI COLL, José María, y RUBIO CREMADES, Enrique (coords.), *Anales de literatura española. Monográfico Revistas literarias españolas e hispanoamericanas (1835-1868)*, 25, pp. 45-67.

ARENAS, Carlos, y BERNAL, Antonio Miguel, 1992, “Sevilla: el difícil despegue de una ciudad provinciana”, en TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.), *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares*, Madrid, Siglo Veintiuno.

ARIAS CASTAÑÓN, Eloy, 1995, “La prensa política de Sevilla en el Sexenio democrático (1868-1874). Notas para su estudio”, en VV.AA., *Información y ciencia*, Sevilla, Pliegos de Información FCI, pp. 39-58.

— 2001, “La prensa de Sevilla ante la revolución de 1868”, en PARIAS SÁINZ DE ROZAS, María del Carmen, ARIAS CASTAÑÓN, Eloy, RUIZ ACOSTA, María José, y BARROSO VILLAR, María Elena (coords.), *Comunicación, historia y sociedad: homenaje a Alfonso Braojos*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

— 2010, *La Revolución de 1868 en Sevilla*, Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.

BAUDELAIRE, Charles, 2015, *Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*. Traducción de Carmen Santos. Introducción de Valeriano Bozal, Madrid, La balsa de la Medusa, Antonio Machado Libros.

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

CASTRO ALFÍN, Demetrio, 1998, *Los males de la imprenta. Política y libertad de prensa en una sociedad dual*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.

CONTRERAS LÓPEZ, Juan Luis, 2012, *La Sevilla de los Montpensier: anales históricos de la ciudad de Sevilla de 1850 a 1875*, Sevilla, Guadalturia.

CHAVES REY, Manuel, 1995, *Historia y Bibliografía de la prensa sevillana*, Sevilla, Servicio de Publicaciones Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.

CHECA GODOY, Antonio, 2011, *Historia de la prensa andaluza*, Sevilla, Ediciones Alfar.

— 2006, *El ejercicio de la libertad. La prensa española en el Sexenio Revolucionario (1868-1874)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

GARRIDO CONDE, María Teresa, 1999, “La prensa satírica en Sevilla durante el siglo XIX: estudio monográfico del periódico *El Tío Clarín*”. Tesis doctoral. Dirigida por el Dr. Ángel Benito Jaén. Universidad Complutense de Madrid. Puede consultarse en la biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Signatura: P T.D. 0119.

GIMÉNEZ MUÑOZ, María del Carmen, 2006, *El Asilo de Mendicidad de San Fernando (1846-1900)*. Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.

— 2007, “La beneficencia municipal en la capital hispalense (1850-1900): la beneficencia domiciliaria, el asilo de mendicidad y las casas de socorro”, en *Historia contemporánea*, 34, pp. 225-258.

GÓMEZ OCHOA, Fidel, 2003, “Pero, ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? El Partido Moderado y la conciliación liberal, 1833-1868”, en SUÁREZ CORTINA, Manuel (coord.), *Las más-*

La prensa satírica en el mercado editorial sevillano. *El Tío Clarín* (1864)

- caras de la libertad: el liberalismo español, 1808-1950*, Madrid, Marcial Pons Historia, pp. 135-167.
- GÓMEZ ZARZUELA, Manuel, 1865, *Guía de Sevilla, su provincia*, Sevilla, Imprenta La Andalucía.
- GUEREÑA, Jean-Louis, 1982, “Las estadísticas oficiales de la prensa (1867-1927)”, en BARRÈRE, Bernard. (dir.), *Metodología de la Historia de la Prensa española*. Madrid, Siglo XXI, pp. 81-118.
- GUICHOT, Alejandro, 1904, *Notas bibliográficas de las obras literarias y gráficas de D. Joaquín Guichot y Parody (Cronista de Sevilla)*. Sevilla, Imprenta de “El Mercantil Sevillano”, San Eloy, 16. Localización: caja 24, separata 27, Fondo Hazañas, Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla.
- JAMES, Henry, 2007, “Daumier, caricaturista”, en *Historias*, 66-67, pp. 3-14. Traducción de Antonio Saborit. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/2208/2133>
- MAZA ZORRILLA, Elena, 1999, *Pobreza y beneficencia en la España contemporánea (1808-1936)*, Barcelona, Ariel.
- PALACIO ATARD, Vicente, 1981, *La España del siglo XIX*, Madrid, Espasa-Calpe.
- RIEGO, Bernardo, 2001, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria.
- RUIZ ACOSTA, María José, 1998, “El Porvenir. El sentir de un diario sevillano en la difícil coyuntura de 1848”, en *Ámbitos. Revista internacional de comunicación*, Sevilla, 1, pp. 275-287.
- SUÁREZ VERDAGUER, Federico, 1982, “Las memorias del gobernador civil Antonio Guerola (1853-1878)”, en *Revista de Estudios de la Vida local (1942-1984)*, 216, pp. 609-626. Disponible en: <https://revistasonline.inap.es/index.php?journal=REALA&page=article&op=view&path%5B%5D=8287&path%5B%5D=8336>
- VALIENTE ROMERO, Antonio, 2012, “Francisco de las Barras de Aragón. Su legado en la biblioteca de la Universidad de Sevilla: aproximación a la procedencia de sus ejemplares”, en *Fondos y procedencias: bibliotecas en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José, 1866, *Anales epidémicos. Reseña histórica de las enfermedades contagiosas en Sevilla desde la reconquista cristiana hasta el presente*, Sevilla, Imprenta de D. José M^a Geofrín.
- YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel, 1997, *Historia general de la fotografía en Sevilla*, Sevilla, Sociedad Nicolás Monardes / Historia.

***El Cascabel* : une revue à métamorphoses (II partie : 1867-1877)**

Marie-Angèle OROBON
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 CREC
marie-angele.orobon@sorbonne-nouvelle.fr

À Joaquín Varela Suanzes-Carpegna

Résumé

Cet article s'attache à mettre en lumière, pour les années 1867-1877, la trajectoire satirique de *El Cascabel* créé par Carlos Frontaura en 1863. La revue, qui coule la satire politique dans le moule de la satire sociale dans la tradition du costumbrismo jocosos, s'achemine au cours de ces années vers le conservatisme. Elle passe ainsi de soutien de la révolution de 1868 à appui de la Restauration après le coup d'État en faveur du fils d'Isabelle II de décembre 1874. Par ses évolutions esthétiques, la revue est aussi le reflet d'un genre en mouvement.

Abstract

El Cascabel: an ever-changing review. Part 2: 1867-1877

This article aims at highlighting the satirical evolution of *El Cascabel* which was created by Carlos Frontaura in 1863 during the years 1867 to 1877. Over the span of that decade, the review, which introduced political satire into the mould of social satire in the costumbrismo jocosos tradition, moved towards conservatism. It thus went from supporting the 1868 revolution to backing the Restoration after the coup d'État in favour of Isabel II's son in December 1874. Through its aesthetic evolutions, the review also proved to be the mirror of an evolving genre.

Mots-clés

Cascabel (El), Révolution de 1868, Sexenio Democrático, Restauration, satire sociale, caricature politique

Key words

Cascabel (El), revolution of 1868, Sexenio Democrático, Restoration, social satire, political caricature

Introduction¹

La revue *El Cascabel*, créée par l'écrivain polygraphe et patron de presse Carlos Frontaura (Palenque, 2013, p. 197-199), se distingue peut-être avant tout par son caractère protéiforme et son exceptionnelle longévité, de 1863 à 1891, malgré une interruption de 1878 à 1890. La publication traverse, sans encombre et moyennant une certaine adaptabilité idéologique, plusieurs régimes politiques, de la monarchie constitutionnelle d'Isabelle II à la Restauration alphonsiste, en passant par une révolution démocratique (septembre 1868), une monarchie parlementaire et une brève étape républicaine.

Carlos Frontaura, auquel est intimement associée la revue, ne la dirigera cependant pas jusqu'à la fin. Après avoir accepté un poste de gouverneur civil offert par Cánovas del Castillo, Frontaura vend la revue à Julio Nombela en février 1876 (Palenque, 2002, p. 181), propriété ensuite acquise par une société gérée par Manuel Jorroto y Paniagua (*El Cascabel*, 15-III-1877, p. 1). Jorroto en conserve la direction jusqu'en 1881 (Palenque, 2002, p. 181). La publication reprend, « ressuscite » le 2 avril 1891 (*El Cascabel*, 2-IV-1891, p. 2) avec une équipe de rédacteurs et de dessinateurs – Ángel, Cilla, Escaler, González (D. Melitón) et Sáenz Hermúa (D. Eduardo), mieux connu sous pseudonyme Mecachis – parfaitement identifiée.

Avec son titre sonore, *El Cascabel* (le grelot) s'inscrit dans cette tradition satirique de concrétiser la volonté de se faire entendre. C'était le cas de *Le Charivari* (1832-1937) pour la France. En Espagne, pendant la régence de Marie-Christine, *El Guirigay* (1839) et ses « cencerradas » (« cencerrada », c'est justement la traduction de charivari) mettent le bruit dans une de ses modalités les plus brutales, le tintamarre, au service de la dénonciation². C'est le *Sexenio Democrático* (1868-1874), qui multipliera les titres tapageurs, parmi lesquels *La Bomba*, *La Campana de Gràcia* ou *El Cencerro*³. On notera au passage que *Le Grelot*, la revue française républicaine et anti-communarde, ne commencera sa carrière qu'après *El Cascabel*, en 1871.

El Cascabel veut donc faire du bruit et clame dans son en-tête, en guise de programme, que son seul objectif est « d'accrocher le grelot au chat » jouant ainsi sur l'expression idiomatique « poner el cascabel al gato », par laquelle on veut signifier qu'on se lance dans une action périlleuse⁴. La formule espagnole très courante trouve son équivalent en français dans une expression bien moins familière « attacher le grelot » dont le sens est « engager une entreprise périlleuse et spécialement attirer l'attention sur une situation dangereuse » (Rey et Chantreau, 1997). L'en-tête, programmatique donc, recèle un élément gra-

¹ Cet article est également rattaché au projet « Diccionario de símbolos políticos y sociales: claves iconográficas, lugares de memoria e hitos simbólicos en el imaginario español del siglo XX » de l'Universidad Complutense de Madrid, référence HAR-77146-P, financé par le Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

² *El Guirigay. Periódico político popular del medio día* (1839). Les « cencerradas », la virulente rubrique qui s'attaquait à la régente était signée par Ibrahim Clarete, pseudonyme de González Bravo (Rubio Cremades, 2003, p. 99).

³ Ces trois hebdomadaires paraissent pendant le *Sexenio Democrático*, les deux premiers à Barcelone, le troisième à Madrid, après quelques mois de parution à Cordoue (1869). La publication de *La Campana de Gràcia* se poursuivra jusqu'en 1934.

⁴ Selon le dictionnaire de la Real Academia : « Arrojar a alguna acción peligrosa o muy difícil. ¿Quién le pone el cascabel al gato? »

phique intimement associé à la satire et à la caricature et qui en est, en quelque sorte, son allégorie : le bouffon. En effet, comme la caricature, le bouffon ou le fou de cour, « assène, par le rire, de cruelles vérités » (Erre, 2010). Le bouffon ou le fou, dans leurs habits bigarrés et ornés de grelots, sont ainsi des figures récurrentes et emblématiques de la presse satirique, que ce soit, pour prendre quelques exemples, dans *Le Nain Jaune* (1814-1816), le fou du roi Louis XVIII, en quelque sorte, qui naît sous la Première Restauration (Serna, 2015, p. 42), ou *La Caricature* (1830-1835) en France ou, en Grande-Bretagne, le très célèbre journal *Punch. The London Charivari*, créé en 1841. Ces deux figures, le bouffon et le chat, seront les signes identitaires graphiques quasi permanents de *El Cascabel* et, au-delà, représentent les emblèmes de la hardiesse de la satire (le grelot du chat) et de ses limites, car « le bouffon a le droit de tout dire au roi, mais sans transformer la monarchie absolue » (Serna, 2015, p. 47).

Pendant cette deuxième étape⁵, la revue poursuit et accentue son caractère protéiforme : présence ou non d'illustrations et succession de sous-titres qui informent sur ces changements formels. Le nombre de pages évolue de 4 à 8, puis à 12 et 18, avec une périodicité variable, bihebdomadaire, puis hebdomadaire, pour devenir bimensuelle. À ces changements formels, s'ajoutent des évolutions de contenu : la revue mêle satire sociale et politique, son orientation idéologique étant mouvante selon le contexte politique. Il en était allé de même dans la presse satirique des années 30 et 40 du XIX^e siècle (Alonso, 2012). Schématiquement, la trajectoire satirique de cette revue pourrait être définie comme un cheminement vers le conservatisme, passant de soutien de la révolution de 1868 à appui de la Restauration après le coup d'État en faveur du fils d'Isabelle II de décembre 1874.

Autour des changements d'en-têtes et autres évolutions formelles

Plus de six en-têtes différentes vont se succéder entre 1870 et 1877. Illustrées la plupart du temps, alternant la présence ou l'absence du bouffon et du chat, emblèmes de la revue festive satirique, elles utilisent le procédé, fréquent à l'époque, de la mise en abyme. La seule figure du bouffon faisant le grand écart est mise à l'honneur et occupe toute la largeur de l'en-tête à partir de janvier 1871. Le personnage est pris en contre-plongée et domine en surplomb la page, semblant ainsi jeter un regard amusé sur le bas monde. Le célèbre dessinateur Francisco Ortego signe, en avril 1871, une nouvelle en-tête qui conserve le bouffon qui est installé au creux du C du titre d'en-tête « Cascabel » et lit un journal. Après l'année 1872, où l'en-tête était dépouillée de toute illustration, le procédé de mise en abyme est repris dans la nouvelle en-tête à partir du 5 janvier 1873, où le C du titre du périodique, mis en espace, est traversé par un vendeur de journaux. On peut observer avec le n° 1007 du 27 mars 1877 un

⁵ J'ai pu localiser deux collections de *El Cascabel* : l'une à l'Hémérothèque Municipale de Madrid, lacunaire, l'autre à l'Hémérothèque de la Biblioteca Nacional de España, qui ne conserve que les Almanachs de cette revue. La collection numérisée sur le site prensahistorica.mcu.es reprend la collection de l'Hémérothèque Municipale de Madrid. Cette deuxième étape, dans la continuité du dépouillement réalisé par Marie-Linda Ortega, s'achève en 1877.

retour aux sources avec l'éphémère retour du grelot et du chat, l'illustration est de Jorroto, qui gère la société qui a acquis la revue le 15 mars de cette année⁶.

Tout comme les en-têtes, les sous-titres de la publication, significatifs du caractère protéiforme de la revue et de sa politique éditoriale, sont soumis à une certaine diversité. Une grande partie de l'étape qui court de 1867 à 1877 conserve le caractère mixte de la publication, littéraire, politique et festif qui a fait le succès de la revue. À partir du 4 janvier 1874, le sous-titre « Periódico ilustrado », explicité par les mentions « Retratos, Vistas de todos los países, monumentos, costumbres, láminas de guerra, caricaturas » indique un net virage (l'article de la première page proclame cette évolution radicale « El Cascabel : ¡El Cascabel ha muerto ! ¡Viva El Cascabel ! Aquí tienen Vdes., Señoras y señores, a El Cascabel con su traje limpio »), qui fait pencher donc vers le genre des revues illustrées, dans le style de *La Ilustración Española y Americana* qui est sa contemporaine. Le sous-titre qui semble annoncer aussi l'abandon du caractère politique est contredit dans l'article qui ouvre ce numéro. C'est là, en effet, un véritable défouloir sur la presse et notamment sur la situation politique, c'est-à-dire la république placée sous l'autorité du général Serrano, et la guerre carliste qui fait rage. En avril 1877, et après l'acquisition de la revue par Jorroto, le sous-titre « Periódico Literario Ilustrado », fusionne le caractère littéraire et illustré, abandonnant la politique. La périodicité devient bimensuelle et le nombre de pages oscille entre 8 et 12, jusqu'à 16 pages (8 et 22-VII-1877, 31-VIII-1877, par exemple), le numéro intitulé *Cascabelitos* du 16-VIII-1877 compte 20 pages.

Les illustrations et leur forme sont très aléatoires pour les années 1867-1877. En 1867, elles apparaissent sous forme de vignettes en page 1 (partie inférieure) ou page 3 et sont souvent l'œuvre d'Ortego. Les caricatures, toujours de type social, ont un caractère exceptionnel. À partir du 5 janvier 1871 – ou peut-être avant, car la collection conservée à l'Hémérothèque Municipale de Madrid saute du 30-XII-1869 (n° 575) au 24-III-1870 (n° 599), seul numéro disponible pour 1870 – figure, en page 3, régulièrement, quoique pas systématiquement, une caricature, sur une demi-page. C'est à cette époque (exactement à partir du numéro du 19-I-1871) qu'apparaît ce qui sera une sorte de série (quoique brève) de diptyques « Antaño y Ogaño [*sic*] » signée Ortego, qui joue sur les métamorphoses sociales liées aux changements politiques. La présentation contrastée de types sociaux ou de situations politiques est un procédé didactique, très en vogue pendant la période du *Sexenio Democrático* (1868-1874), qui est le lieu idéal d'expression des idées et convictions des dessinateurs.

L'année 1875 – celle de la restauration de la monarchie et de la dynastie des Bourbons que la revue célèbre par la publication de textes et de gravures à la gloire d'Alphonse XII⁷ – voit la publication de gravures liées à l'actualité, sans intention satirique, parmi celles-ci les différents corps d'armée (en raison du conflit carliste). Les vignettes signées Giménez et gravées par Capuz ou Traver, sont probablement empruntées à *La Ilustración Española y Americana*. L'ancrage dans l'actualité se traduit aussi par la publication de portraits en première page,

⁶ Éphémère retour, car cette en-tête disparaîtra peut-être dès le numéro suivant, car les numéros 1008 et 1009 sont manquants dans la collection conservée à l'Hémérothèque Municipale de Madrid.

⁷ Les 5 et 17 janvier 1875.

comme celui du général carliste Cabrera (11 avril 1875) qui a reconnu le nouveau roi. Le numéro du 19 mars 1876 célèbrera la fin du conflit carliste avec une gravure exaltant la paix et le roi Alphonse XII (p. 3).

El Cascabel renoue alors avec une certaine légèreté et sa vocation de satirique illustré. Les caricatures (aux pages 1 ou 3), œuvres de Ricardo, sont des scènes de genre à dimension politique. Ainsi le numéro du 9 avril 1876 (p. 1) présente une série de quatre gravures à tonalité politico-sociale, sous la rubrique « Actualidades ». Les deux de la partie supérieure, notamment, présentent dans un cas une scène familiale où le chef de famille déclare « Esposa mía, desde hoy queda suprimido en casa el almuerzo, y así ahorraremos para que yo pueda comer los sábados en Fornos con mis amigos políticos. ¡La política lo exige! ». Dans l'autre, apparaissent dans une scène de rue deux hommes coiffés de hauts-de-forme, dont le dialogue mêle évolutions politiques et versatilité des convictions personnelles : « Pero, hombre, hace dos meses era Vd. en el pueblo católico ferviente, y ahora encuentro a Vd. diputado tolerante, furibundo... », dit l'un, auquel son ami répond : « Soy el mismo de antes, amigo mío ; pero hay que obedecer al Gobierno. ». Le numéro de la semaine suivante, le 16 avril 1876, publié pendant la Semaine Sainte, célèbre, avec la résurrection du Christ, la résurrection de la religion qui abat les athées, les indifférents et ceux qui sont pour la liberté des cultes. C'était une allusion directe à la récente présentation du projet constitutionnel par Antonio Cánovas del Castillo devant le Congrès des Députés, projet qui dans son article 11 rétablissait la religion catholique en tant que religion d'État, tout en maintenant une certaine tolérance religieuse, quoique la manifestation publique de cultes autres que catholique fût interdite (Varela Suanzes-Carpegna, 2014, p. 633-666).

Le dessinateur Ricardo mêle dans ses caricatures le social et le politique sur une tonalité légère, ainsi, par exemple, la réduction des vêtements et parures avec une allusion au ministre des finances Salaverría (7-V-1876, p. 3). Le même ministre apparaît dans une caricature œuvre de Cubas, le 14 mai 1877. Dans sa première collaboration à la revue, ce dessinateur croque la situation financière du pays.

Cette fois le ministre représenté (ce qui est un cas unique, le personnel politique n'étant jamais identifiable dans les dessins satiriques qui évoquent des types et non des personnages politiques) est attaqué par une multitude de fourchettes. « ¡Entre tenedores! » indique dramatiquement le titre, qui joue sur les deux sens du mot et matérialise sous la forme de fourchettes (tenedores) les détenteurs de la dette, qui sont aussi des tenedores en espagnol (fig. 1). C'était une évocation de l'augmentation des impôts prévue et de la réduction du paiement de la dette (Serrano Sanz, 2006, p. 258-259).

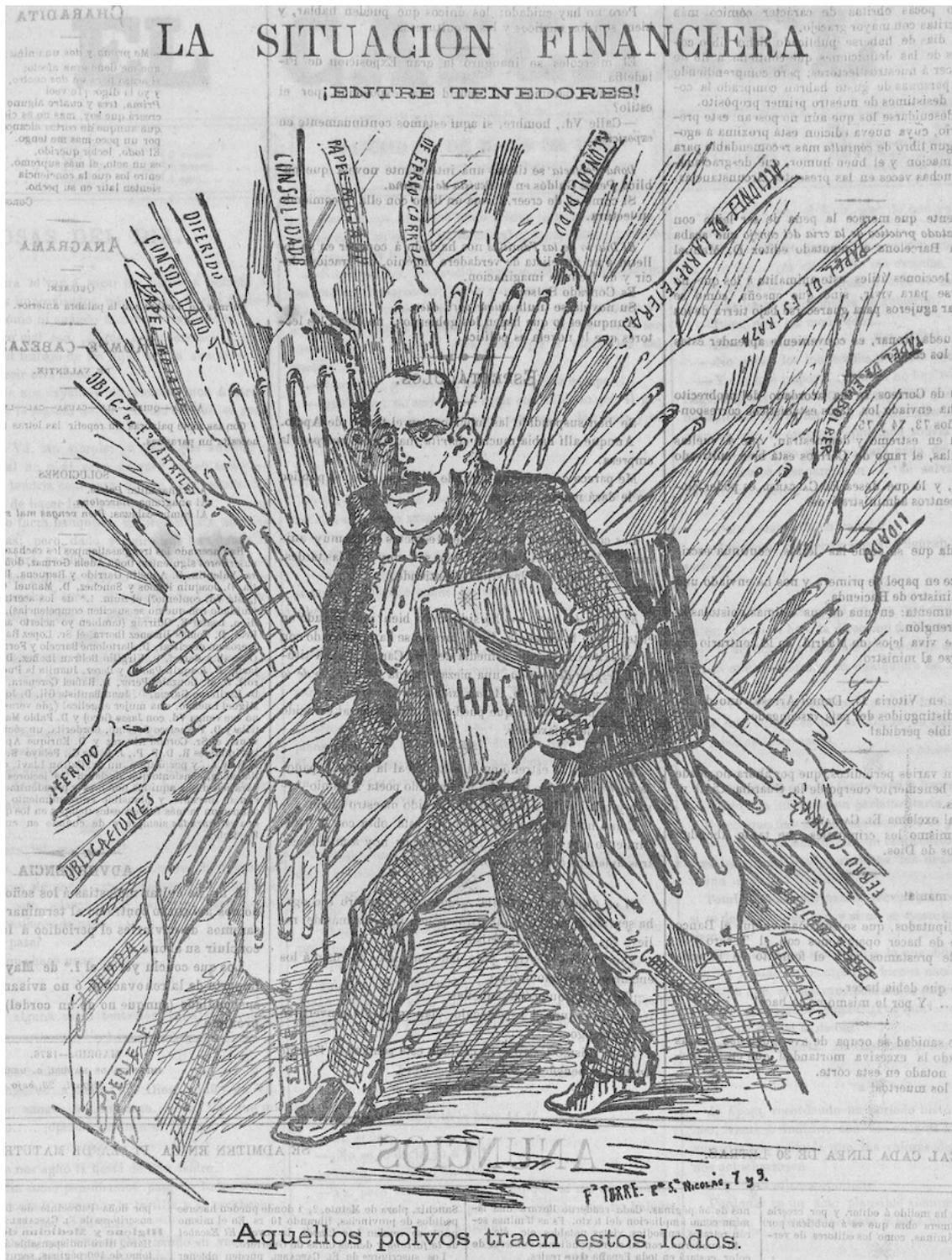


Fig 1 : *El Cascabel*, 14-V-1877
Hémérothèque Municipale de Madrid

Francisco Ortego offre, quant à lui, deux séries de dessins parodiques à partir de types sociaux ou de situations comiques. Le 24 juin 1877, ce sont les dieux de la mythologie (fig. 2) et le 31 août 1877, une leçon de géométrie (fig. 3).

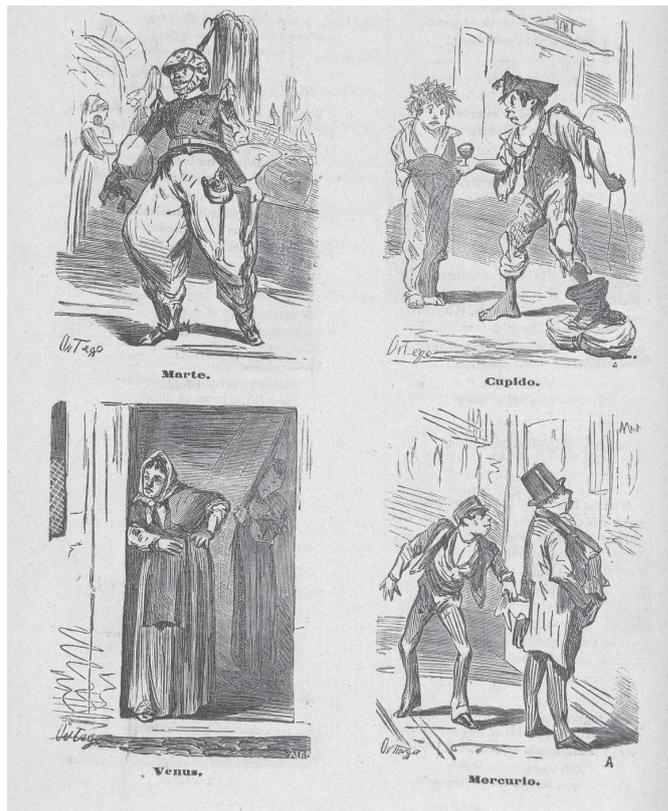


Fig. 2 : *El Cascabel*, 24-VI-1877
Hémérothèque Municipale de Madrid

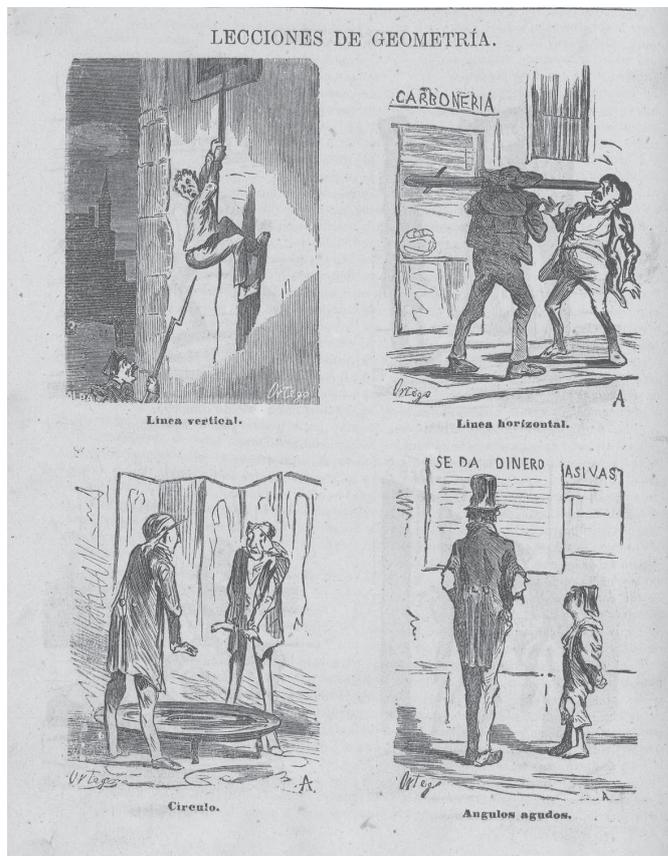


Fig. 3 : *El Cascabel*, 31-VIII-1877
Hémérothèque Municipale de Madrid⁸

⁸ Ces leçons de géométrie occupent deux pages, seule la page 8 est reproduite ici.

Entre satire sociale et satire politique

Ce qui domine dans les premiers temps de l'étape 1867-1877 du périodique, c'est une satire sociale discursive qui mêle critique de mœurs et types sociaux, une satire *costumbrista*, avec une vision moins critique qu'amusée des mœurs, ce que l'on pourrait appeler une sorte de *costumbrismo jocoso*. C'est ainsi que l'on trouve les conseils donnés aux femmes ou aux fiancés au mois de janvier (6-I-1867), ou encore l'histoire d'une coquette qui devient patronne de maison close (le texte est signé Sepúlveda, 10-I-1867).

D'un point de vue graphique, le format des gravures varie, des vignettes insérées dans le texte aux gravures occupant une demi-page. Ce sont généralement des galeries de portraits masculins et féminins. Par exemple, la chronique de couverture intitulée « Gabinete fotográfico de *El Cascabel*, sección de señoras » (10-II-1867, p. 1-2), ornée d'illustrations, présente des portraits de femmes qui sont des stéréotypes sociaux : la veuve, la jeune femme qui cherche mari... Cette galerie photographique de portraits féminins sera poursuivie quelques numéros plus tard (3-II-1867, p. 1 et 2), également signée du sigle O^{so} (Francisco Ortego). Relevons le syntagme « Gabinete fotográfico » significatif de l'engouement naissant pour la photographie en tant que reflet, sinon de la réalité, au moins d'une réalité (Arcas Cubero, 1996, p. 26-28). Le rapprochement parodique semblait mettre le dessin satirique au même niveau que la photographie, en tant que reflet authentique de la société. D'autres revues satiriques de l'époque jouent volontiers sur la fusion entre dessin et photographie et comme le notent Baridon et Guédron, « la photographie faisait apparaître une certaine vérité qui pour le modèle semblait parfois relever de la caricature » (2006, p. 170).

Dans le numéro du 17 février 1867, dans la partie inférieure de la première page figurent deux illustrations signées Ortego : « Las clases pasivas », représentées, par métonymie, l'une par « El exclaustro » (religieux sécularisé), l'autre par « El retirado » (le retraité). Reprenant le même procédé, le numéro du 25 février 1867 présente le pendant féminin. Les deux illustrations, également signées Ortego, montrent deux types féminins de « clases pasivas » : « Ramona, viuda de un escribano de Indias » et « Doña Dolorcitas, jamona, huérfana y mártir ». Ce sont en fait des types socio-économiques, comme dans le numéro du 28 février 1867 (p. 3) où les illustrations dans la partie inférieure représentent pour l'une (signée Ortego) « El zapatero de mi portal », de dos, ce qui permet de voir les pièces de ses fonds de culotte, pour l'autre (sans signature, mais probablement d'Ortego) : « El alcalde de mi pueblo », de face, sombrero *calañés* à la main, à la panse rebondie. Encore le 24 mars 1867 (p. 3), deux illustrations représentent : « Viuda de un bibliotecario » et « Archivero cesante », les deux sont signées par Ortego.

Cette galerie de types dessine (graphiquement et discursivement) une image de la société espagnole de l'époque, une sorte de stéréotypie sociale, qui n'a cependant pas, ou pas seulement, une vocation pittoresque. Ce sont les petites gens qui évoluent dans cette galerie – les veuves, les religieux sécularisés, les modestes artisans, les fonctionnaires mis à pied, c'est-à-dire les *cesantes* – qui vivent

chichement, comme le montre ce cordonnier représenté de dos, avec son fond de culotte rapiécé. C'est d'ailleurs chose courante chez Francisco Ortego de représenter ainsi ses personnages de dos : c'est représenter l'envers des choses, la face moins visible, révéler ce que l'on cache.

La figure du *cesante* est très présente, notamment dans cette année 1867, dans les textes et les images. Ainsi dans la chronique intitulée « Las tiendas » (31-III-1867, p. 1), située dans une imprimerie, il s'agit d'un *cesante* qui veut faire imprimer un texte contre le gouvernement. On voit comment dans le social se coule le politique et l'on ajoutera que c'est forcément le cas avec la figure du *cesante*, victime économique des changements de gouvernement.

Trois exemples graphiques pourraient montrer comment le traitement de la caricature sociale en vient à contaminer la vision critique de la politique, autrement dit, comment des types sociaux, on passe aux types politiques. Notons, auparavant, que la contamination se situe justement dans le procédé même de la typification. On verra que les attaques personnelles contre la classe politique sont discursives et non graphiques. Ainsi, après le triomphe de la révolution de septembre 1868, on s'attaquera notamment à Luis González Bravo, modéré, homme fort de la monarchie d'Isabelle II, ou bien, pendant le *Sexenio Democrático*, c'est le radical Ruiz Zorrilla qui sera la cible des critiques. En revanche, la représentation graphique n'évoque pas des personnalités politiques, ce ne sont donc pas des portraits-charges, sauf dans un cas, pour la période du *Sexenio*, et encore de façon détournée et masquée, mais qui n'avait de mystère pour personne à l'époque, comme on le verra.

À partir du 19 janvier 1871, est inaugurée une série de diptyques (p. 3), œuvres du caricaturiste Francisco Ortego. Ces compositions à caractère didactique offrent une opposition entre jadis et aujourd'hui, « Antaño y Ogaño ». Dans le premier diptyque (19-I-1871, p. 3) Ortego représente « El empleo de antaño y el de ogaño »⁹ dont le commentaire apparaît dans la rubrique : « Costumbres », des mœurs autant sociales que politiques. Schématiquement, et comme le montre la gravure, les employés de jadis travaillaient au moins 8 heures par jour, ceux d'aujourd'hui flemmardent. Ceux de jadis étaient honnêtes et travailleurs, ne se mêlaient pas de politique et faisaient leur devoir : « sin haber *hecho política* – souligné dans le texte – jamás, y habiendo cumplido siempre su deber » (p. 2). La série se poursuit par des types sociaux : « Los manolos de antaño y ogaño » (12-II-1871), où la cape et le bicorne de jadis sont opposés au pantalon et à la casquette, mais l'un des deux *manolos* d'aujourd'hui porte une matraque ; « Las manolas de antaño y ogaño » (16-II-1871) en sont le pendant féminin. Le 2 mars 1871, la série prend un tour plus politique : d'un côté un homme de face et de profil, malingre, de l'autre un homme bien ventripotent et couvert de médailles. Le diptyque dénonce implicitement l'évolution des progressistes – à qui la Révolution a visiblement profité – mais de façon détournée, car on parle simplement de « personajes » qui hier étaient comme les premiers et aujourd'hui comme le deuxième (fig. 4).

⁹ P. 3 : les diptyques *antaño y ogaño* seront assumés comme série, avec titre au-dessus « Antaño y Ogaño » à partir du numéro du 23-II-1871.

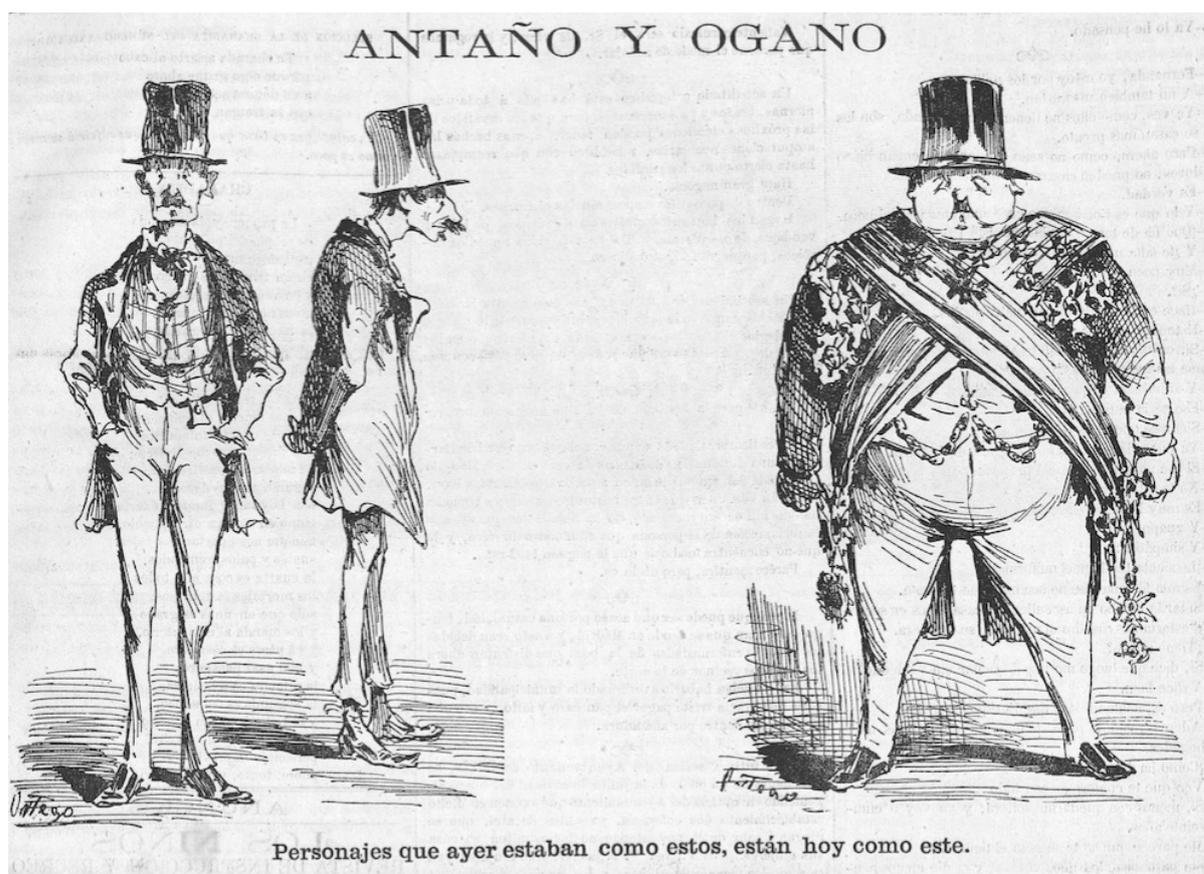


Fig. 4 : *El Cascabel*, 2-III-1871
Hémérothèque Municipale de Madrid

Le deuxième exemple de satire politique contaminée par la satire sociale est également dû au crayon de Francisco Ortega. Dans la gravure « Estos son los cimbras » (8-I-1871), aucune dissimulation, la cible est cette fois explicite : les *cimbras*, ou plus communément les *cimbrios*, une catégorie politique nettement stéréotypée. Au lendemain de la révolution de 1868, une infime minorité du parti démocrate (fondé en 1849) se déclare pro-monarchiste – parmi ceux-ci se trouvent des leaders démocrates de premier plan comme Nicolás María Rivero, Cristino Martos et Manuel Becerra – au nom de la défense des droits individuels. Ces démocrates, qui aux côtés des unionistes et progressistes signent le manifeste du 12 novembre 1868, par lequel est instituée la « monarchie entourée des institutions démocratiques », reçoivent le nom de *cimbrios*. Ce surnom, *Cimbres*, vient d'un extrait du manifeste dans lequel ils affirment qu'ils resteront « abrazados a los principios populares como aquellos antiguos cimbrios que combatían encadenados para mejor defender sus mujeres, sus hijos y su hacienda » (Esteban Navarro 1994, p. 94)¹⁰. Le retournement de veste est graphiquement incarné par un personnage, coiffé du bonnet phrygien, qui enlève sa veste républicaine et enfile le frac des monarchistes (fig. 5). La caricature est combinée avec un texte (p. 1 et 2), « Los cimbras », non signé. Il s'agit d'un savoureux dialogue

¹⁰ Les Cimbres, peuple germanique, sont originaires du Jutland (actuel Danemark). Au II^e siècle avant JC, ils s'attaquent à Rome et sont vaincus.

entre *cimbros* en trois actes : 1868, 1870 et « Mañana ». Si la révolution c'est être comme avant (les généraux vainqueurs d'Alcolea contre la reine Isabelle II n'ont rien de républicain, disent-ils), autant se faire monarchiste (« Se me ocurre una idea.— Silencio. Aquí hay uno que tiene una idea.— Hagámonos monárquicos.— ¡Qué atrocidad! »). Cependant, les quelques réticences s'évanouissent bien vite, au nom du confort financier que pourrait offrir « un destinillo » et « vivir del presupuesto ». Et même si en 1870 ce sont les unionistes qui semblent l'emporter, les *cimbros* tiennent plus à leurs avantages qu'à leurs idéaux. Ce portrait corrosif de ces tristes sires est aussi, au lendemain de la Révolution de 1868, une approche désabusée de la politique et de ses revirements.



Fig. 5 : *El Cascabel*, 8-I-1871
Hémérothèque Municipale de Madrid

Une dernière modalité de cette superposition du social et du politique est représentée par les « Tipos del día », qui sont un écho graphique aux « Cosas del día », une rubrique habituelle de la revue, en couverture, et rédigée par Frontaura. Ces « Tipos del día », dont je n'ai trouvé qu'un seul exemple (15-IX-1872, p. 4-5, fig. 6 et 7), réunissent des catégories socio-politiques, telles que le fervent carliste (« carlista ojalatero » difficilement transposable en français¹¹), le courtier en bourse qui se réjouit des mauvais gouvernements, des partisans de Ruiz Zorrilla (radical), de Sagasta (progressiste), un républicain fédéraliste. Cette galerie de types, dessinée par Luque, tout jeune dessinateur qui fait alors ses premiers pas en satire graphique (Checa Godoy, 2016, p. 37)¹² reprend les traits de la typification sociale de catégories politiques. Ainsi le « carlista ojalatero » est représenté

¹¹ L'adjectif « ojalatero », un dérivé de l'interjection « ojalá », qui signifie « pourvu que », « plaise au ciel que », est ainsi défini dans le *Diccionario de la Real Academia* : « Que, en las contiendas civiles, se limitaba a desear el triunfo de su partido » et joue sur son homonymie avec « hojalatero » qui signifie ferblantier.
¹² Jeune dessinateur, né à Almería en 1854, Manuel Luque collaborera par la suite entre autres à *El Mundo Cómico* et *El Solfeo* (Mornat, 2011, p. 22). On peut noter, du moins dans ces premières collaborations, un graphisme inspiré par son aîné Francisco Ortego.

portant redingote et haut-de-forme, ses attributs bourgeois habituels, comme le montre Ramón Sabater dans ses « Tipos Carlistas » (Toledano González, 2015, p. 86-87) ; on retrouve la figure du progressiste prospère, que Luque emprunte à Ortego, et qui porte les emblèmes de sa prospérité : fourchette et couteau. Les légendes, quant à elles, jouent sur les mots : l'ardent partisan de Sagasta, « sagastino puro », fume le cigare, le républicain intransigent ne transige avec personne même pas avec son père.



Fig 6 : *El Cascabel*, 15-IX-1872, p. 3
Hémérothèque Municipale de Madrid



Fig. 7 : *El Cascabel*, 15-IX-1872, p. 4
Hémérothèque Municipale de Madrid

Du soutien de la Révolution à l'exaltation de la Restauration

Au début de la deuxième étape considérée ici (à partir de 1867), on peut remarquer une prise de distance critique vis-à-vis de la politique. La politique, c'est le théâtre des masques, le caléidoscope (31-III-1867, texte de Sierra Valenzuela). La revue déclare l'opposition systématique à tous les partis, bien que le sous-titre avec des variations, comporte le mot « político » à côté des adjectifs « festivo » et « literario ». Mais cela n'empêche pas, à l'occasion, la prise de position énoncée sans ambages, comme dans la chronique « Política de *El Cascabel* » (14-III-1867, p. 1), où Carlos Frontaura se déclare nettement contre l'Union Libérale, qui n'est plus au pouvoir depuis juillet 1866, mais c'est un moyen détourné de s'affirmer contre le gouvernement modéré qui l'a remplacé : *El Cascabel*, dans l'opposition hier, le reste aujourd'hui. Suite à la Loi de presse du 7 mars 1867, particulièrement restrictive (Checa Godoy, 2006, p. 19), que *El Cascabel* dénonce¹³, le journal est saisi à deux reprises (4 et 7 avril 1867), sur ordre du gouverneur civil de Madrid, Carlos Marfori. Lors de la deuxième saisie, *El Cascabel* réplique en dénonçant l'impossibilité d'écrire un journal « festivo político », même si le journal n'appartient à aucun parti.

La révolution de septembre 1868 signifie une nette rupture avec l'ambiguïté apolitique maintenue jusqu'alors : *El Cascabel* apportera clairement son soutien au nouveau régime démocratique. Le numéro du 11 octobre s'ouvre par un article, « La libertad bien entendida », qui est donc un éloge de la liberté bien comprise, c'est-à-dire éloignée de la fainéantise et de l'intolérance, ce thème sera repris dans un autre texte, le 29 octobre, avec le même titre, qui portera davantage sur la liberté de l'enseignement (p. 1). Dans ce même numéro du 11 octobre, le « Manifiesto que dirigen a los españoles los señores de la camarilla » (p. 2) est un texte prétendument rédigé par les exilés politiques, proches d'Isabelle II, après la révolution de septembre. Lesdits exilés se plaignent amèrement de l'ingratitude des Espagnols. Le texte, qui prend de faux airs de défense de ces pauvres exilés, est plein d'ironie et devient finalement une justification de la révolution, car leur façon de gouverner ne pouvait qu'encourager les Espagnols à les rejeter hors du pays. La camarilla apparaît comme une galerie bigarrée de personnages que l'on peut reconnaître : celui à la fière allure (« la gallarda figura ») n'est autre que Carlos Marfori, l'amant de la Reine, celui à la clé d'or (« el de la llave de oro ») est le père Claret¹⁴, enfin la sœur Patrocinio est reconnaissable à ses extases (« la otra con sus éxtasis y su magia blanca y negra »)¹⁵. La lettre est envoyée de Pau, où vivaient la famille royale, ainsi que le père Claret, la sœur Patrocinio et Carlos Marfori, après avoir fui Saint-Sébastien au lendemain de la Révolution¹⁶.

¹³ 27-III-1867 : P. 1 « Política de El Cascabel », chronique signée Carlos Frontaura.

¹⁴ Antonio María Claret était l'auteur d'un manuel intitulé *Llave de oro, ó, Serie de reflexiones* publié en 1857.

¹⁵ La sœur Patrocinio est pleinement inscrite dans le paysage politique de l'époque, pour son influence sur la Reine et son époux. Célèbre pour ses extases, mais aussi pour son procès pour avoir simulé des stigmates, elle sera abondamment représentée dans la presse satirique et notamment dans *Los Borbones en pelota* de Sem, après la chute d'Isabelle II. Son procès en béatification ouvert en 1907 est toujours en cours.

¹⁶ Le thème de la fuite de la famille royale est repris dans la presse satirique, notamment *Gil Blas* et aussi dans plusieurs aquarelles de *Los Borbones en pelota*.

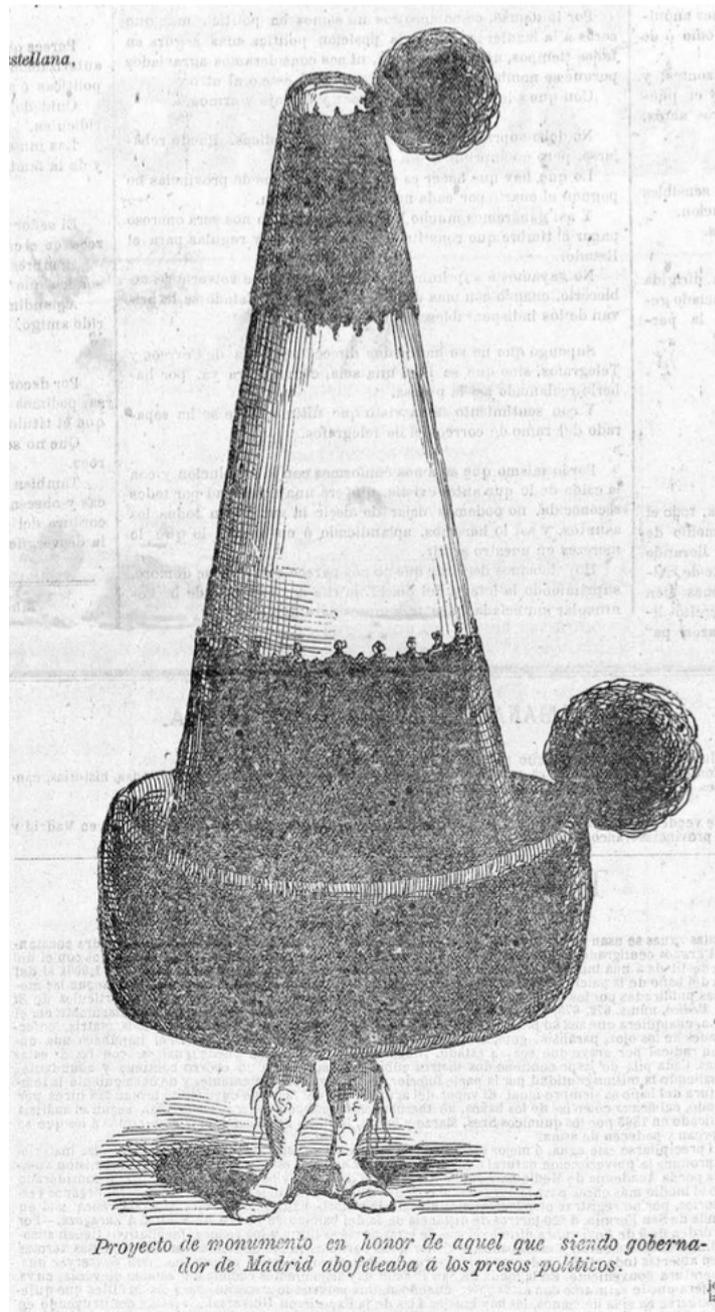


Fig. 8 : *El Cascabel*, 11-X-1868, p. 3
Hémérothèque Municipale de Madrid

Une gravure, insérée au milieu du texte, vient renforcer la tonalité prérévolutionnaire de ce numéro (fig. 8). Il s'agit d'un grand chapeau conique (*calañés* ou *catite*) dont ne dépassent que des jambes, agrémenté de la légende suivante : « Proyecto de monumento en honor de aquel que siendo gobernador de Madrid abofeteaba a los presos políticos. » Derrière cet attribut, qui a phagocyté le corps, il n'était pas difficile pour les lecteurs de l'époque de reconnaître Carlos Marfori qui était gouverneur de Madrid et dont *El Cascabel* avait été victime au moins à deux reprises. Le procédé satirique souligne l'effacement de celui qui a dû quitter le pays. Le chapeau, symbole d'élégance et de prestance, devient em-

blème grotesque. On peut noter que ce *calañés* dont Marfori est affublé dans *Los Borbones en pelota* (aquarelle 10c, par exemple) est en fait un attribut hérité de son parent, le général Ramón María Narváez¹⁷.

La défense de la révolution se poursuit le 15 octobre 1868. Ce numéro, radicalement politique, dénonce le régime précédent, notamment de González Bravo et son évolution de Ibrahim Clarete (le nom de plume de l'ex-président du gouvernement lorsqu'en 1838 dans le satirique *El Guirigay* il écrivait de virulentes chroniques contre la régente Marie-Christine) à « museleur » de la liberté de presse¹⁸. La publication (p. 3) d'un rébus, « geroglífico recogido por la censura durante el ministerio de González Bravo » (à la suite de la loi du 7 de mars 1867) en donne la preuve avec le journal *La Patria* serré par une main puissante, qui synthétisait une presse et une patrie étranglées par un gouvernement autoritaire.

De la même manière, le 29 octobre (1868), la « Carta a un pez » (p. 2), adressée à González Bravo (Ibrahim Clarete), traite de la liberté de la presse recouvrée (« ya podemos hablar y escribir lo que nos dé la real gana »), des contrôles (« la fiscalía ») auxquels était soumise la presse au point, dit le journal, que l'on ne pouvait plus écrire sur « las mujeres gordas –bien sûr Isabelle II– y pueblos flacos ». L'article est aussi une attaque contre les modérés qui ont manipulé Isabelle II.

Si *El Cascabel* appuie la révolution, il n'est certainement pas républicain. L'année suivante, sur fond de soulèvements fédéralistes, est publiée une déclaration de soutien au gouvernement où la revue est opposée aux insurrections au nom de la république (7-X-1869, p. 1). Un appel est lancé aux républicains de bonne foi à soutenir l'action gouvernementale. La rubrique « Cosas del día » offre une vision caricaturale de la république, rebaptisée « república ».

La gravure d'Ortego du premier numéro de l'année 1871 reprend le leitmotiv graphique du passage d'une année à l'autre « Entrada del año 1871 » (5-I-1871), mais cette fois nulle légèreté, c'est l'allégorie d'une Espagne décharnée accompagnée d'un lion tout aussi décharné qui conduit une nation de squelettes (fig. 9)

¹⁷ Le satirique *Gil Blas* dans son numéro du 20 mai 1865 par une ingénieuse inversion avait réussi à faire d'une censure une féroce critique contre le gouvernement autoritaire de Narváez. Ainsi, en lieu et place de la caricature qui avait été interdite figurait en gros caractères et en gras l'inscription suivante « El Tropicazo 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! »

¹⁸ Déjà, dans le numéro du 4-II-1865 de *Gil Blas*, Francisco Ortego résumait en quatre époques, dans « Vida y hechos de Ibrahim Clarete », la versatilité politique de González Bravo : le satiriste de 1838, le ministre qui en 1843 (en fait, 1844) fait exécuter les insurgés d'Alicante, le démocrate de 1854 et le modéré qui, en 1865, musèle la presse.



Fig. 9 : *El Cascabel*, 5-I-1871, p. 3
Hémérothèque Municipale de Madrid

Cette vision spectrale marque symboliquement l'évolution de la revue vers une appréciation très critique de la politique menée, notamment par les progressistes, qui ne cesseront dorénavant d'être la cible de la revue. C'est le règne du « turrón », c'est-à-dire des bénéfiques et prébendes¹⁹. Le turrón, c'est le désir de s'enrichir aux dépens de l'État par l'obtention d'emplois publics (6-II-1871, 9-II-1871). Les progressistes sont assimilés au désir de « colocarse » (de se placer comme gouverneur de province ou autres), de trouver des emplois (« destinos »)²⁰... Voilà qui fait penser au diptyque d'Ortego où cette convoitise était concrétisée dans un gros homme couvert de médailles. La cible de la rubrique « Conversación » (19-II-1871, p. 1), ce sont les progressistes de la députation provinciale qui ont reçu des distinctions, alors qu'ils ne l'ont pas mérité à cause

¹⁹ Cette métaphore politique était apparue sous le *Trienio* progressiste du général Espartero (1840-1843). C'est dans le dictionnaire de Vicente Salvá de 1846 que l'on trouve pour la première fois l'acception métaphorique du terme « turrón » : « El provecho que para sí procuran sacar de un cambio político los que han tomado una parte activa en él; y así se dice: ya van repartiéndose el turrón; a N. no le ha tocado lo peor del turrón ». Le *Nuevo diccionario de la lengua castellana* est l'œuvre du lexicographe valencien Vicente Sardá. Ce dictionnaire publié en 1846 est conçu comme une extension de la 9^{ème} édition du dictionnaire de la Real Academia de 1843.

²⁰ La rubrique « Cosas del día » 22-I-1871 est, en quelque sorte, politique par préterition : il ne se passe rien, mais les ex députés constituants qui ont trouvé à se placer, « colocarse », comme gouverneur de province, par exemple, et les dépenses somptuaires vont bon train avec le voyage de Madrid à Cartagena et de Cartagena à Madrid, pour accueillir Amédée de Savoie, élu roi par le congrès le 16 novembre 1870. Dans ce même numéro, la rubrique « Costumbres » (p. 2-3) a une nette saveur socio-politique : on y évoque la loge du concierge au Ministère (on ne dit pas lequel) et la ronde des candidats (« pretendientes ») à un emploi (« destino »).

de l'indolence et de la négligence dans ces deux années de « gloria » (désignation ironique donnée par *El Cascabel* à la révolution populairement appelée « la Gloriosa »). S'ils sont des progressistes à la mode (« al uso »), il n'est pas étonnant qu'ils aient été distingués, parce que « ahora lo absurdo es lo lógico y corriente ». C'est le monde à l'envers, l'inversion carnavalesque.

La vision satirique de la politique du moment emprunte l'apparence de la métaphore théâtrale et de la disqualification de ces hommes politiques, les progressistes principalement, par l'emploi régulier du diminutif péjoratif : « los politiquillos » ou les « políticos de café », comme dans une caricature d'Ortego (29-I-1871, p. 3). Ils sont attablés, portent haut-de-forme, semblent parler fort, tandis qu'un garçon de café se tient à leurs côtés : « [...] hablan por los codos, ocupan la mesa toda la noche, y no dan propina al camarero ». On montre aussi leurs revirements, leur manque de crédibilité. Ainsi (19-I-1871) : les militaires contre lesquels s'insurgeaient ceux qui sont maintenant au pouvoir, ont à présent le vent en poupe (« privan »). Et l'on dit de ces hommes politiques de bas étage : « Todo lo que les parece malo cuando no mandan, les parece buenísimo cuando mandan. Esto es una comedia ».

La métaphore de la politique comme théâtre ou comédie – est-ce « comedia, zarzuela, sainete o entremés » ? s'interroge-t-on dans la rubrique « Cosas del día » du numéro du 19 janvier 1871 – est récurrente dans *El Cascabel*, ce qui permet de marquer le désabusement de la revue par rapport au panorama politique du moment. Dans le numéro du 29 janvier 1871 (« Cosas del día », p. 1), on file la métaphore théâtrale. Ainsi en raison des élections, le congrès a été dissous, les politicards (« politiquillos ») sont donc désœuvrés : « Los políticos todos, disuelta la compañía que ha actuado dos años en el teatro político, andan por ahí reuniéndose en los cafés y en las esquinas, como cómicos sin contrata, que esperan volver a ser contratados. »

Il faut préciser que dans la presse de l'époque cette métaphore théâtrale est récurrente, peut-être amenée par la publicité donnée à la politique qui distingue le régime démocratique (congrès, débats, presse). Mais dans le cas de *El Cascabel*, il s'agit de dénoncer le manque de sérieux, la comédie devient une farce le plus souvent. On peut noter également que contrairement à d'autres publications satiriques illustrées de l'époque du *Sexenio* (comme *La Flaca*, par exemple), cette métaphore n'a pas de traduction graphique : aucune scène, aucun théâtre, dans les dessins de *El Cascabel*, mais les scénographies ne sont pas le genre adopté par les gravures politiques de *El Cascabel*, on ne voit plutôt que des types politiques, comme on a pu le constater.

Marta Palenque dans son article sur Frontaura et *El Cascabel* note que le virage conservateur de *El Cascabel* se produit en 1872, certainement en raison de la guerre carliste et de l'impuissance à y mettre fin (Palenque, 2002, p. 181). Sans doute le virage idéologique est-il annoncé déjà en 1871. À la proclamation de la république en février 1873, la revue déclare qu'elle restera fidèle à ce qu'elle est ; elle ne se fera donc pas républicaine. La rubrique « Cosas del día » s'achève sur l'exclamation « viva el pueblo de Madrid », avec un hommage (« tributo de admi-

ración ») au peuple madrilène qui a fait preuve de sagesse. « El pueblo de Madrid es el más perfecto modelo de cultura y honradez » (16-II-1873), au contraire de celui de Paris, par allusion, naturellement, à la Commune (mars-mai 1871). Cette déclaration que l'on qualifierait aujourd'hui de populiste, nationaliste et espagnoliste confirme bien le virage conservateur de la revue.

En 1875, la Restauration des Bourbons suite au coup d'État de décembre 1874 du général Martínez Campos est accueillie avec enthousiasme par la revue. Dans le numéro du 17 janvier 1875, le vif éloge d'Alphonse XII est précédé de cette adresse : « *El Cascabel* cree interpretar fielmente los sentimientos de sus lectores, dedicando una gran parte de este número a celebrar la entrada del REY Alfonso XII en la capital de la monarquía. [...] ». Le Roi, c'est la fin annoncée de la guerre civile (guerre carliste) et la promesse de la paix. Tout le numéro n'est qu'odes au nouveau Roi, signées Antonio de Trueba, Narciso Serra, Campoamor, etc. Graphiquement cette adhésion à Alphonse XII se traduit par des gravures de militaires combattant les carlistes, ainsi que la représentation de matériel de l'armée. Ce virage graphique avait été amorcé dès 1872, lorsque *El Cascabel* avait reproduit dans ses pages des illustrations de *La Ilustración Española y Americana*, en raison de la collaboration de Frontaura avec Abelardo de Carlos, propriétaire de cette publication (Palenque, 2006, p. 182).

Conclusion

En prise avec les changements politiques et sociaux de son époque, la revue est aussi le reflet d'un genre en mouvement, le satirique, multiforme appliqué à la sphère sociale, principalement, ou politique. En quelque sorte, la revue en 1877 ferme un cycle, commencé quatorze années plus tôt, avec un retour au *costumbrismo* social après un passage par la critique politique. L'appareil graphique, avec ses multiples formes, vignettes insérées dans le texte, galeries de personnages, est également significatif de la plasticité et adaptabilité de la revue. Un article publié le 19 novembre 1868 à propos d'un périodique *La Gorda*, un faux libéral qui a pour sous-titre « Periódica [*sic*] liberal », est l'occasion pour *El Cascabel* d'affirmer une certaine déontologie en matière de satire de mœurs sociales et politiques. *La Gorda*, est énergiquement critiquée par la revue pour son manque de talent, de responsabilité, elle ne cherche qu'à ridiculiser. C'est, je crois, une intéressante éthique de la satire, qui, selon ce point de vue, ne doit avoir pour seule vocation, dans une perspective horacienne, que celle de corriger le vice et de faire admettre la vérité « en l'enveloppant dans une plaisanterie ». Mais en contrepoint à ce manifeste, on pourrait voir dans cette déclaration la mise en cause de la liberté d'expression et d'opinion légalisée à la suite de la Révolution de Septembre 1868, par le décret du 24 octobre 1868, qui autorise tout citoyen à émettre librement son opinion par voie de presse (Checa Godoy, 2006, p. 20). *La Gorda* ne cherche qu'à ridiculiser, s'indigne *El Cascabel*, mais n'est-ce pas là le fondement de la caricature, ridiculiser, outrer le trait, user du grotesque, de l'extravagance, de la parodie et l'irrespect (Tillier, 2015, p. 31) ? La liberté de presse dans un système démocratique, comme celui que l'Espagne inaugure avec

la *Gloriosa*, laisse une entière liberté, même celle de se cacher derrière un masque libéral comme le fait *La Gorda* qui est en fait un périodique carliste.

La réaction outragée de *El Cascabel* en novembre 1868, et c'est aussi son intérêt, pose plus largement la question de la violence satirique et s'inscrit dans un débat très actuel, qui s'est cristallisé autour des religions, sur les limites de la satire et de ce que l'on considère socialement, moralement, idéologiquement et politiquement tolérable ou acceptable.

Bibliographie

ALONSO, Cecilio, 2012, « Notas sobre prensa satírica e ilustración gráfica entre 1832 y 1843 », in *IC-Revista de Información y comunicación*, 12, p. 29-57. URL : <http://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/326/297>

ARCAS CUBERO, Fernando, 1996, « La imagen antes de la fotografía : grabado, pintura, caricatura de prensa en el siglo XIX », in *Ayer*, 24, p. 25-39.

BARIDON, Laurent et GUÉDRON, Martial, 2006, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod.

CASTRO ALFÍN, Demetrio, 1998, *Los males de la imprenta : política y libertad de prensa en una sociedad dual*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas : Siglo XXI de España.

CHECA GODOY, Antonio, 2006, *El ejercicio de la libertad. La prensa española en el Sexenio Revolucionario*, Madrid, Biblioteca Nueva.

— 2016, « Auge y crisis de la prensa satírica española en el Sexenio Revolucionario (1868-1874) », in *El Argonauta Español* [en ligne], 13. URL : <http://argonauta.revues.org/2335>

ERRE, Fabrice, 2010, « Le fou de *La Caricature* (1833) », in EIRIS. URL : https://eiris.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=583:le-qqfouq-de-la-caricature-1833&catid=76&Itemid=131

ESTEBAN NAVARRO, Miguel Ángel, 1994, « De la esperanza a la frustración, 1868-1873 », in TOWNSON, Nigel (éd.), *El republicanismo en España (1830-1977)*, Madrid, Alianza Editorial, p. 87-112.

MORNAT, Isabelle, 2011, *La femme et la satire. Etude sur le corps féminin et les femmes dans la caricature de mœurs à Madrid (1864-1894)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Linda Ortega, Université de Toulouse-Jean Jaurès.

— 2016, *Femmes en images. La caricature de mœurs espagnole au XIXe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs ».

PALENQUE, Marta, 2002, « Carlos Frontaura, escritor, empresario. Su obra literaria y periodística : *El Cascabel* », in ORTEGA, Marie-Linda (ed.), *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Madrid, Visor Libros, p. 163-200.

— 2013, « El Almanaque de la Ilustración Española y Americana: un bello regalo de signo extranjero », in GINÉ, Marta, PALENQUE, Marta et GOÑI, José M. (eds.), *La recepción de la*

El Cascabel : une revue à métamorphoses (II partie : 1867-1877)

cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana”(1869-1905), Bern, Peter Lang, p. 195-213.

REY, Alain et CHANTREAU, Sophie, 1997, *Dictionnaire d'expressions et locutions* Paris, Le Robert.

RUBIO CREMADES, Enrique, 2003, « La publicación de *La Risa* en el contexto de la prensa satírica y festiva de la primera mitad del siglo XIX », in 16º Congreso de Literatura Española Contemporánea, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, p. 93-115.

SEM, 2012, *Los Borbones en pelota*, Edición y estudio introductorio de Isabel Burdiel, Zaragoza, Institución « Fernando el Católico ».

SERNA, Pierre, 2015, « Introduction : Ou, morts... d'en rire », in SERNA, Pierre (dir.), *La politique du rire. Satires, caricatures et blasphèmes XVI^e-XX^e siècles*, Ceyzérieu, Champ Vallon, p. 11-47. (L'ouvrage est la publication d'une journée d'études qui s'est tenue un mois après les attentats de janvier 2015 contre la rédaction de *Charlie Hebdo*)

SERRANO SANZ, José María, 2006, « Pedro Salaverría. Cara y cruz de la Hacienda », in COMÍN, Francisco, MARTIN ACEÑA, Pablo, VALLEJO, Rafael (éds.), *La hacienda por sus ministros : la etapa liberal de 1845 a 1899*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, p. 229-262.

TILLIER, Bertrand, 2015, « Une grammaire de la caricature », in *La caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique*, Paris, Nouveau Monde éditions. (Ouvrage dédié à toutes les victimes des attentats de janvier 2015)

TOLEDANO GONZÁLEZ, Lluís Ferran, 2015, « El crucifijo y el baile. El trasvase de sacralidad entre el trono y la comunidad política en la familia real carlista, 1868-1876 », in *Pasado y Memoria*. Revista de Historia Contemporánea, 14, p. 79-107.

VARELA SUANZES-CARPEGNA, Joaquín, 2014, *Política y Constitución en España*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

La primera etapa del semanario satírico *Gedeón* (1895-1898): señas de identidad del “periódico de menos circulación de España”

Cécile FOURREL DE FRETTES
Université Paris 13
cecile.fourreldefrettes@univ-paris13.fr

Resumen

A pesar de definirse irónicamente como “el periódico de menos circulación de España”, el semanario *Gedeón* conoció una larga vida en una época en que los días de publicaciones de su índole estaban contados. ¿Cómo supo mantener en vilo el interés del lectorado durante tanto tiempo? En este estudio, después de una presentación general del semanario, se estudian las estrategias de fidelización del público que desarrolló. En particular, se dedica especial atención a la construcción del personaje de *Gedeón* y a su enfrentamiento con otra figura bien conocida, la de Tío Sam, en el contexto de la Guerra de Cuba.

Abstract:

How the first years of the satirical weekly magazine *Gedeón* (1895-1898) shaped the identity of “the least circulated newspaper in Spain”.

In spite of defining itself as “the least circulated newspaper in Spain”, the weekly newspaper *Gedeón* encountered a large success at a time when this kind of publication was scarce. How did it manage to maintain the interest of the readers for so long? After briefly introducing this newspaper, this study presents its strategies to win reader loyalty. It then focuses on how the character of *Gedeón* was built and on his encounter with another well-known figure – Uncle Sam – in the context of the Spanish-American War.

Palabras clave

Prensa satírica ilustrada, *Gedeón*, Caricatura, Guerra hispano-americana, Pedro Antonio Villahermosa (Sileno), Joaquín Moya

Keys words

Illustrated satirical press, *Gedeón*, Caricature, Spanish-American War, Pedro Antonio Villahermosa (Sileno), Joaquín Moya

Introducción

*Gedeón*¹, “semanario satírico” según precisa el subtítulo, tuvo una larga vida para ser una publicación de esta índole: se estrenó el 14 de noviembre de 1895 y desapareció en 1912 a los 17 años de edad. Lo lanzaron tres colaboradores de la revista *Blanco y Negro*, fallecidos prematuramente: el escritor José de Roure Mezquiriz (1865-1909), que fue su primer director hasta su muerte, el catedrático Francisco Navarro Ledesma (1869-1905) –“verdadero inspirador de su línea ideológica”²– y el poeta Luis Royo Villanova (1866-1900). Llama la atención el lema elegido para promocionar esta revista madrileña, “el periódico de menos circulación de España”, aunque se percibe de entrada la ironía de tal antífrasis. De hecho, fue una publicación muy popular (Zulueta, 1968, p. 128; Gómez Aparicio, 1971, p. 633), influyente (Sánchez Aranda y Barrera, 1992, p. 301; Gómez Aparicio, 1971, p. 634) y de tirada importante: “alcanzará [...] 50.000 ejemplares en sus mejores momentos”, indica el catálogo de la Biblioteca Nacional de España³. Además, el personaje de Gedeón se hizo tan famoso que traspasó las fronteras de su periódico para conquistar la escena teatral: es de mencionar su papel estelar en la revista musical *Cuadros disolventes* de Manuel Nieto, Guillermo Perrín y Miguel de Palacios estrenada en junio de 1896, donde cantaba cuplés políticos. Se presentaba de la siguiente manera:

Como chico de la prensa,
diputado por Madrid,
yo sé todo lo que ocurre,
lo que ocurre por ahí.
[...]
Yo todo lo huelo, yo todo lo sé;
tengo un semanario que vale por tres
y tengo narices de perro pachón,
porque Gedeón
en España es el periódico
de menor circulación.

Con todo, el contexto no favorecía tal éxito: la Restauración ponía fin a los años de agitación que habían caracterizado el reinado de Isabel II y el Sexenio Revolucionario más propicios a la sátira política. En efecto, “la Revolución de Septiembre de 1868 fue el factor que determinó el desarrollo del periodismo satírico-político en cantidad” –aunque hundía sus raíces en el reinado de Isabel II– y la emergencia de un género que Valeriano Bozal definió como “jo-

¹ Para realizar este estudio, me basé en parte en la colección digital conservada en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, pues es la más completa. Sin embargo, se trata de una versión en blanco y negro. Por lo tanto, siempre que fue posible, también consulté la colección digital en color de la Biblioteca Nacional de España, pero no incluye los números de la publicación *Calínez*, que sustituye a *Gedeón* durante un periodo.

² Véase “Gedeón”, Hemeroteca Digital, <http://hemerotecadigital.bne.es>. Consultado el 7 de abril de 2017.

³ *Ibid.*

co-serio” (1979, pp. 183-1990; 1994-1995, pp. 55-56)⁴. En cambio, la instauración del turno⁵ por Cánovas del Castillo rompía con el desorden que había sido fecundo para la prensa de humor.

Así, durante el periodo que nos interesa, surgieron una multitud de publicaciones satíricas que no alcanzaron el año de vida. Por supuesto, se explicaba en parte por la gran precariedad económica de estas revistas (Sánchez Aranda y Barrera, 1992, p. 300), de la que no fue exento el semanario *Gedeón*. A lo largo de su existencia, cambió varias veces de imprenta –fue editado en cuatro diferentes entre 1896 y 1897⁶– y de propietario: en 1904, “para poder subsistir económicamente” (Sánchez Aranda y Barrera, 1992, p. 301), fue vendido a Rodrigo de Figueroa y Torres (1866-1929)⁷, duque de Tovar y gobernador civil de Madrid, pero en 1909, éste lo cedió por la simbólica cantidad de una peseta al poderoso Torcuato Luca de Tena (1861-1929), pues *Gedeón* era deficitario; entonces, pasó a formar parte de *Prensa Española*. Sus páginas fueron aumentando hasta alcanzar las dieciséis, pero en 1912 dejó de ser un semanario independiente: se incorporó como suplemento del diario de noche *Eco* y, a los cinco meses, de la edición dominical de *ABC*. Finalmente, en 1918, la revista desapareció totalmente, pero el lápiz de *Sileno*⁸ mantuvo en vida a su personaje en otras publicaciones de *Prensa Española*. Así, a lo largo de los años, el formato de *Gedeón* evolucionó. También sufrió varias interrupciones debidas a la censura (Sánchez Aranda y Barrera, 1992, p. 301). No obstante, presentó cierta unidad formal y temática durante su primera etapa de 1895 a 1898, periodo al que el presente estudio se va a circunscribir.

A pesar de sus vicisitudes, este semanario satírico consiguió mantener en vilo el interés del lectorado durante mucho tiempo, lo cual no era tarea fácil: “Incluso en los buenos semanarios [...] se corría [...] el riesgo de la reiteración y la monotonía en los temas y en los personajes” (Sánchez Aranda y Barrera, 1992, p. 300). En cambio, *Gedeón* supo seducir al público y su nombre incluso se convirtió en adjetivo (López Ruiz, 2006, p. 25). Sin embargo, ¿quién se escondía detrás de esta figura? Después de una presentación general del semanario, se estudiarán las estrategias de fidelización del público en un periódico que paradójicamente se presentaba como minoritario. Se dedicará especial atención a la construcción

⁴ La dimensión “jocoseria” de *Gedeón* y las relaciones artísticas de la revista con una estética de lo grotesco merecerían un estudio aparte.

⁵ “La genialidad de Cánovas es el no tratar de perpetuarse en el poder, pese a tener las posibilidades de hacerlo. Por el contrario, improvisa una alternancia a la inglesa. [...] el régimen funciona sobre la base del *Turno*, con los liberales sucediendo a los conservadores y a la inversa, según iniciativa del monarca. Así se suceden el gobierno liberal de Sagasta de 1885 a 1890, el gobierno conservador de Cánovas de 1890 a 1892, y después de nuevo los liberales. [...] En la práctica, la clase política se reparte el poder y las elecciones carecen de todo significado (Témime, Broder y Chastagnaret, 1995, p. 159).

⁶ Según la Biblioteca Virtual de Prensa histórica: “Imp. de J. Corrales” a partir del 7 de mayo de 1896, “Ramón Inglés” a partir del 17 de septiembre de 1896, “Ést. Tip. De E. Jaramillo” a partir del 10 de diciembre de 1896 e “Imp. de El Enano” a partir del 14 de enero de 1897. Véase “*Gedeón*”, <http://prensahistorica.mcu.es>. Consultado el 7 de abril de 2017.

⁷ La compra del periódico también le permitió al duque de Tovar acabar con la campaña que *Gedeón* había lanzado contra él. Sin embargo, fue sin rencor pues, una vez propietario del semanario, conservó a sus colaboradores (López Ruiz, 2006, p. 31).

⁸ Oriundo de Zaragoza, *Sileno* (1869-1945) se dio a conocer principalmente como caricaturista político, primero en la revista *Blanco y Negro* y en *Apuntes* –como Francisco Navarro Ledesma. También colaboró en *ABC* y otros periódicos. Según José Francés, la mayoría de su obra está en *Gedeón*: “sólida, con apariencia frívola; perdurable, imaginándola ocasional; filosófica a veces, y siempre ingeniosísima” (Casado, 2006, p. 213).

del personaje de Gedeón, en particular a través de su enfrentamiento con otro bien conocido, el de Tío Sam, en el contexto de la Guerra de Cuba.

Presentación general del periódico

La primera etapa del periódico se caracterizó por una gran unidad formal hasta el 22 de febrero de 1899. Durante este periodo, *Gedeón* adoptó el formato muy habitual en la prensa jocoseria de un pliego doblado de 4 páginas (Bozal, 1979, p. 183) y costaba 10 céntimos⁹. Sin embargo, a finales de 1898, la publicación sufrió unos primeros cambios. A raíz de una suspensión gubernamental, no apareció el 3 de noviembre de 1898. A la semana siguiente, cambió de título: *Calínez* sustituyó a *Gedeón* (fig. 1).



Fig. 1: *Calínez*, 16-XI-1898, portada

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica

⁹ En cambio, a partir del 1 de marzo de 1899, *Gedeón* pasó a constar de 8 páginas y, como consecuencia de esta ampliación de la publicación, su precio aumentó en 5 céntimos; sin embargo, se volvió al precio inicial el 1 de enero de 1905.

La primera etapa del semanario satírico *Gedeón* (1895-1898)

El formato y la estructura del semanario siguieron siendo los mismos, pero ya no se publicaba los jueves sino los miércoles. Llegaron a editarse nueve números del nuevo periódico hasta la vuelta de *Gedeón* el 18 de enero de 1899, produciéndose un salto desde el número 155 hasta el 165, como si las diez semanas de suspensión no hubiesen impactado la continuidad de la publicación. Además, *Gedeón* siguió apareciendo los miércoles hasta el 3 de julio de 1902, fecha en que se volvió al día de publicación inicial; reapareció también la sección “Los jueves de Gedeón” (fig. 2). Por lo tanto, el paréntesis de *Calínez* –verdadero palmo de narices a la censura– no constituyó en realidad un elemento heterogéneo en esta primera época del semanario. Además, el lector ya conocía a la figura Calínez desde el primer número del 14 de noviembre de 1895 en que se lo mencionaba como comparsa de Gedeón; ambos formaban parte de una galería de personajes que se evocará más adelante.

Tanto uno como el otro se dedicaban a la política, según los variados subtítulos que los acompañaban: del 23 de abril de 1896 al 3 de marzo de 1898, *Gedeón* fue “Diputado a Cortes por Madrid” mientras que Calínez fue “heredero de la jefatura del partido liberal” de noviembre de 1898 a enero de 1899. Por consiguiente, aunque no se precisaba en la cabecera las materias tratadas por el periódico, estas indicaciones las anunciaban de forma bastante obvia. Tales deducciones vienen confirmadas por la presentación ofrecida en la segunda página del número 1 en que *Gedeón* exponía sus intenciones, “como era usual”, en este tipo de revistas (Bozal, 1979, p. 187): primero menciona la política, mientras que la crítica literaria aparece en segundo lugar; no obstante, son dos temas muy relacionados dado que resultaba muy corriente en aquella época pertenecer a ambos ámbitos. Así, el periódico pretendía “hablar” de “política, de teatros, de literatura, de Piave, de la guerra, de la Guerrero, de ciclismo y del arte de tocar el acordeón”. También publicó artículos taurinos, tema de gran éxito en la España de la Restauración (Fusi, 1997, p. 166). Empero, a pesar del eclecticismo anunciado y de los ataques de los que son el blanco escritores como Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán y, de forma más aguda, Leopoldo Alas “Clarín” (Zulueta, 1968, pp. 128-131), las caricaturas de portada dejaban bastante claro que esta publicación se ocupaba principalmente de ironizar acerca de los acontecimientos de la vida política española¹⁰.

Al ojear el periódico, la dimensión satírica de *Gedeón* salta a la vista, tanto a nivel formal como temático. Sin embargo, la unidad temática del semanario no era incompatible con cierta heterogeneidad formal en la composición del número –heterogeneidad que se mantenía en el *Almanaque*¹¹. En efecto, el periódico se caracterizaba por su gran diversidad de contenido, por su aspecto fragmentario y denso: dibujos, caricaturas, artículos editoriales, diálogos de Gedeón con sus amigos, folletines, poemas¹², aleluyas, cantatas, definiciones de diccionario, supuestas frases célebres, incluso falsos anuncios publicitarios ocupan todo el

¹⁰ Estas observaciones coinciden con la presentación ofrecida por Pedro Gómez Aparicio: “*Gedeón* fue un semanario fundamentalmente político” (1971, p. 634).

¹¹ La Biblioteca Nacional de España conserva una colección física del *Almanaque de Gedeón* del año 1898 y los publicados entre 1901 y 1905. De momento, estos ejemplares no se pueden consultar en línea.

¹² Según Carmen de Zulueta (1968, p. 127), “numerosos poemas satíricos, algunos inspirados en los clásicos” y “transformados en sátiras políticas” tendrían “el sello de Navarro Ledesma”.

Volviendo al periodo 1895-1898, se caracterizó también por una gran unidad temática. Dos ejes destacan: la cuestión de Cuba¹⁴ y el posicionamiento de *Gedeón* con respecto a otros periódicos. Ya están en ciernes en el primer número y, en particular, en la caricatura de portada; ésta se estudia a continuación pues parece representativa de algunos elementos recurrentes durante aquellos años.

La caricatura de portada: un humor participativo

La mayoría de los especialistas que se han interesado por el éxito de *Gedeón* dentro del panorama madrileño de la prensa satírica han insistido en el humor elegante del semanario. Por ejemplo, José María López Ruiz lo describe como “poco partidario del insulto grueso” (2006, p. 31) mientras que José Javier Sánchez Aranda y Carlos Barrera alaban el ingenio y el carácter cultivado de sus autores (1992, p. 301), juicio en que coincide Pedro Gómez Aparicio (1971, p. 634). También se rinde homenaje a la labor de sus famosos dibujantes, Joaquín Moya y Pedro Antonio Villahermosa, quien solía firmar con el seudónimo de *Sileno*. Sin embargo, no se han estudiado en detalle los recursos utilizados por estos ilustradores. De hecho, nos parece que en el primer dibujo firmado por Moya¹⁵ aparecen unos recursos formales emblemáticos de las caricaturas desarrolladas a continuación por este artista, quien forjó su reputación en las páginas de *Gedeón*¹⁶.

En el dibujo del 14 de noviembre de 1895 (fig. 5), se reconoce a dos personalidades del partido conservador, bastante incompatibles: por una parte, a la derecha, delante del Congreso de los Diputados, está Antonio Cánovas del Castillo, entonces Presidente del Consejo; por otra parte, a la izquierda, le hace frente Francisco Silvela que ya no formaba parte del gobierno desde 1891; abajo, en el primer plano, la enemistad entre ambos queda simbolizada por la “daga florentina”, atribuida a Silvela por sus interpelaciones parlamentarias. En efecto, había atacado a Cánovas durante una sesión del Congreso, el 6 de diciembre de 1891; en 1895, se convirtió en enemigo declarado del gobierno y se consideraba como un disidente del partido conservador al que reprochaba su “excesiva complacencia [...] con el fraude electoral y la corrupción” (Fusi, 1997, p. 160).

Según un patrón que se conserva en la mayoría de las caricaturas de portada posteriores, ésta lleva a la vez un título, “EL COCO”, y una leyenda, “FRUTAS DE ‘EL TIEMPO’” que se entiende de diferentes maneras según se considere “El Tiempo” como nombre común (sin mayúsculas) o nombre propio. Por una parte, remite a los productos propios de tal o cual época del año, y de manera metafórica a eventos propios de un periodo político; además, se puede considerar el periódico *Gedeón*, que acaba de salir por primera vez, como fruta del tiempo. Por otra parte, evoca el título de otro periódico conocido. Así, la leyenda

¹⁴ Estas observaciones coinciden con las de Carmen de Zulueta (1968, p. 127), quien afirma que “El tema que domina en *Gedeón* es la política y, dentro de la política, la guerra de Cuba”.

¹⁵ Su firma aparece en la parte inferior derecha del dibujo.

¹⁶ Anteriormente, había iniciado su tarea de periodista y dibujante en el semanario madrileño *La Avispa*, en un periódico de Linares y en *El Niño Gótico*. Posteriormente, entró en la redacción del *Diario Universal* (Ossorio y Bernard, 1903, p. 294).

La primera etapa del semanario satírico *Gedeón* (1895-1898)

se construye como un juego de palabras que cobra sentido a partir del dibujo y que invita al lector a fijar su atención en uno de sus detalles.



Fig.5: *Gedeón*, 14-XI-1895, portada
Hemeroteca digital de la BNE

En efecto, la expresión “FRUTA DE ‘EL TIEMPO’” orienta la mirada del público hacia el centro superior de la imagen en que se descubre a un pequeño personaje cuya cabeza, coronada con un sombrero de papel donde se lee la inscripción “EL TIEMPO”, atraviesa unas páginas que sin duda alguna son las de dicho periódico. Se identifica inmediatamente a esta figura mediante detalles físicos y accesorios elocuentes –la “guardarropía” (Bozal, 1979, p. 198): gracias al uniforme militar, la barba y la inscripción de la espada, se reconoce al General Martínez Campos, autor del famoso pronunciamiento de Sagunto del 29 de diciembre de 1874.

Además, el insigne militar resulta convertido en pelele y manejado –manipulado– a distancia por Silvela quien, con mirada solapada, lo utiliza para intimidar a su adversario político. Sin embargo, más allá de la denuncia de una maniobra política en concreto, se puede considerar como una *mise en abyme* de los propios procedimientos de la caricatura que hace de sus personajes unos “muñecos de guiñol”, dotándoles de una cabeza enorme en comparación con el resto del cuerpo (Bozal, 1979, p. 198). Si cada muñeco se identifica gracias a unos atributos permanentes, al mismo tiempo, se introducen elementos de novedad: así, el atuendo extraño del General, vestido con un periódico, hace referencia a la estrategia de Silvela que, en aquel momento, defendía la actuación de Martínez Campos en Cuba, desde su diario y órgano político, *El Tiempo*. Por lo tanto, la oposición entre Silvela y Cánovas tiene mucho que ver con la agudización del problema antillano, otro tema casi omnipresente en las páginas del diario, durante el periodo estudiado.

A partir de esta observación de la imagen, el título cobra sentido: “EL COCO” remite al miedo experimentado por Cánovas del Castillo representado con cara de espanto. Por lo tanto, como es frecuente en la caricatura, la doble presencia textual del título y de la leyenda no sirve para describir la imagen o explicitar su sentido¹⁷, sino más bien para subrayar su complejidad y su polisemia. Lo cómico estriba en la participación activa de un lector que se tome el tiempo de observar minuciosamente la imagen para entender sus múltiples alcances, lo cual contrarresta la idea preconcebida según la cual la caricatura se dirigía principalmente a un público menos preparado intelectualmente¹⁸. A modo de adivinanza, no nos desvela su significado de entrada, sino que sus claves se esconden a veces en pequeños detalles.

Es el caso del último elemento del atrezo del General que queda por comentar: el paraguas. Resalta por su color rojo, que lo asocia gráficamente al título del periódico. Tiene que ver con una interpretación, más bien meteorológica, de la leyenda. Además, este motivo hace eco a la presentación de la segunda página en que, en vista del mal tiempo que se avecina, se le recomienda a Gedeón que no salga sin paraguas:

¹⁷ « Si dans les livres, les caricatures accompagnaient les textes, dans la presse, c’est le texte qui se mettait au service de la caricature par le biais de la légende ou d’un dialogue entre les personnages » (Baridon y Guédron, 2015, p.163).

¹⁸ “Y así como la caricatura supone la construcción de modelos e identidades, su lenguaje satírico alberga no pocos elementos simbólicos y numerosas claves que lo convierten en un lenguaje críptico y, por tanto, a veces, alejado de lo popular” (Ibáñez, 2015, p. 150).

La primera etapa del semanario satírico *Gedeón* (1895-1898)

[...] cierta tarde le dije a Piave, que estaba en mi casa: – Voy a salir. – Lleva paraguas, me respondió, porque está lloviendo. – No me entendiste, repuse, voy a salir al público. – Pues por eso te aconsejo que lleves paraguas; si salieses a la escalera, no habría para qué. – Digo, insistí, que voy a salir al público fundando un periódico semanal, y a Piave, al oírlo, se le saltaron las lágrimas (*Gedeón*, 14-XI-1895, p. 2).

El humor se basa aquí en la polisemia del verbo salir: por una parte, tiene el sentido de ir fuera, de bajar a la calle, y por otra, en el caso de una publicación, ser lanzada. Por lo tanto, si el paraguas permite protegerse de la lluvia, en el contexto editorial, conviene también encontrar protecciones contra la amenaza constante de la censura. Tal puede ser el sentido de este accesorio en la caricatura.

De hecho, es el único elemento de la portada que hace referencia al contenido del periódico. Por lo tanto, su función principal no es anunciar lo que viene después, como lo haría la tapa de una caja, sino que vale por sí misma: es en gran medida independiente con respecto a las demás páginas. En cambio, existe un juego de ecos –no sólo textuales sino también gráficos– entre los diferentes números, en que se vuelven a hacer los mismos chistes, con variaciones. En consecuencia, lo cómico estriba en la repetición y, por consiguiente, en la participación cómplice de un lector asiduo a la publicación, lo cual contribuye a cierta fidelización.

Por ejemplo, se declinó de diferentes maneras el motivo de la “daga florentina” que apareció por primera vez en la caricatura que se acaba de comentar: volvió el 9 de enero de 1896 en un dibujo titulado “La daga de Silvela” y anunciaba de cierta manera el folletín que se publicó en 1896: *La daga putrefacta*. Así, se reiteraba el mismo motivo en varias modalidades o géneros cómicos. Otro blanco de la sátira era *El Tiempo*: el 7 de mayo de 1896, *Gedeón* volvió a burlarse de Silvela jugando otra vez con la polisemia permitida por el título de este diario. En el *Almanaque de Gedeón* del año 1898 (p. 7) se repitió el chiste, al recordar en las “Efemérides de 1897” un “Discurso de Silvela en la Redacción de *El Tiempo*”: “Es malo (Nos referimos al tiempo, porque no hay que olvidar que estamos en Enero)”. De forma general, abundan en la publicación las referencias a otros periódicos, en una especie de prolongación del irónico lema ostentado en la cabecera de portada.

***Gedeón*, ¿un periódico minoritario?**

Las alusiones a otras publicaciones son muy frecuentes en la prensa de aquella época. Se trataba de una verdadera tradición¹⁹. Por lo tanto, su recurrencia en

¹⁹ Aspecto recalcado por Marie-Angèle Orobon durante la Jornada de Estudios “Trayectorias satíricas” que tuvo lugar el 20 de junio de 2015 en la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. María Eugenia Gutiérrez Jiménez añadió que, en la prensa satírica, el uso de la intertextualidad estaba ligado a la cultura de la discusión, de la réplica, como síntoma de autonomía del lenguaje satírico, ya que la admisión del conflicto ante realidades políticas complejas se hace asumiendo las voces de otros para anunciar una voz propia, a partir de la ridiculización o negación de lo otro.

Gedeón no es de extrañar; sin embargo, adquieren un relieve particular en un semanario que se presentaba como “el periódico de menos circulación de España”. De hecho, Clarín, en una carta, calificó a *Gedeón* y la revista *Blanco y Negro* de “anodinos y tontos papeles pintados”. Según señala Jean-François Botrel (1993, p. 475), ambos periódicos –que compartían colaboradores– empezaban a hacer dura competencia a partir de los años 1890 a publicaciones más antiguas como *Madrid Cómico*. En ella, justamente colaboraba Clarín, lo cual podría explicar en parte la hostilidad que existía entre este escritor y *Gedeón*. Por ejemplo, el 23 de enero de 1896, en el *Nuevo diccionario de la Real Academia Gedeónica*, publicado semanalmente en la cuarta página del periódico, se indicó como definición del verbo “Aflojar”: “Lo que va haciendo Clarín”, lo cual no debió de agrandar al autor de *La Regenta*, aunque no fue la pulla más incisiva que le dirigió el semanario satírico.

El conflicto que los opuso fue bastante violento pero el lema –o anti-lema– ostentado por *Gedeón* no se dirigía al escritor, sino que hacía mofa de los grandes periódicos nacionales de la época, en los que Clarín, pero también Benito Pérez Galdós o Emilia Pardo Bazán, entre otros, colaboraron (Fusi, 1997, p. 159). En efecto, estas publicaciones solían presentar en su cabecera el número de ejemplares vendidos. *Gedeón* ridiculizaba en particular la competencia que se hacían dos diarios antagónicos, *El Imparcial* y *El Liberal*, antes de su unión en 1906: ambos se vanagloriaban de su rango de periódico más leído y pretendían alcanzar la mayor circulación²⁰. Así, “a partir de su primer número, y como complemento de su cabecera, *Gedeón* estampó esta chuscada” (Gómez Aparicio, 1971, p. 634). Además, de esta manera, denunciaba el desprecio con el que se consideraba la prensa de humor a la vez que desafiaba los periódicos considerados como serios o de gran tirada. Sobre todo, si *Gedeón* era de poca circulación, no tenía por qué padecer de la censura, como lo explicaba irónicamente el personaje en su “Presentación”:

– ¡Desdichado! – exclamó [Piave]. – ¿Tú no sabes que no fundan periódicos más que los muertos?– ¿Los muertos? – le interrogué con admiración.

– Sí, señor: los muertos. Fíjate en cualquier periódico que diga en su cabecera “Fundado por D. Fulano de Tal”, y ya puedes rezarle un responso. Yo nunca he visto un periódico fundado por nadie que no haya fallecido previamente; luego ¡oh, entrañable amigo mío y primo segundo!, para fundar ese periódico de que me hablas es preciso que primeramente te mueras tú. Después, hazlo.

Me quedé aterrado, porque Piave tenía razón. Triste cosa era morir y dejar desamparados a tantos Gedeoncitos como andan por el mundo; pero mi resolución era inquebrantable. Compré *La Campana de Huesca*, decidido a leérmela de un tirón y expirar, pero cuando estaba redactando mis últimas voluntades, dejándole gran parte de mi herencia a la Sra Pardo Bazán, entró Calínez, y enterado del caso, me dijo:

²⁰ “*El Imparcial*, creado por Eduardo Gasset y Artime en 1867, fue el diario más influyente y de mayor tirada entre 1867 y 1900” (Fusi, 1997, p. 159).

La primera etapa del semanario satírico *Gedeón* (1895-1898)

- ¿Tu periódico va a ser únicamente semanal?
- Sí, semanal.
- ¿Y de mucha o poca circulación?
- De la menos posible.
- Entonces basta con hacerte el muerto, ¿no es verdad Piave? Y Piave asintió. En aquel momento había nacido. (*Gedeón*, 14-XI-1895, p. 2)

En realidad, como ya queda apuntado, *Gedeón* fue un semanario de éxito e influencia. Además, utilizando el arma que le correspondía como “papel pintado” –según la expresión de Clarín– es decir el dibujo, no dudó, desde el principio, en atacar los diarios –supuestamente– importantes. Ya se ha evocado el caso de *El Tiempo*. En el fragmento antes citado, se burla de *La Campana de Huesca*: quizás se refiera a una *Ilustración* oscense (1893-1895) del mismo título, aunque parece tratarse más bien de una simple pulla contra Cánovas del Castillo aludiendo burlescamente al carácter letal de su célebre novela histórica²¹. El periódico *La Época* fue también el blanco de las críticas de *Gedeón*: en la última página del número publicado el 26 de marzo de 1896, se ridiculizaba esta publicación, reutilizando los procedimientos que se inauguraron en el primer número; vuelven los motivos del títere²² y del periódico en forma de sombrero (fig. 6).

También se puede mencionar los tres periódicos de signo liberal que iban a formar en 1906 el “trust”, es decir la Sociedad Editorial de España: *El Heraldo de Madrid* aparece en la portada del 5 de noviembre de 1896; en la del 13 de agosto de 1896, están *El Liberal* y *El Imparcial*. Además, en la misma página, se representa *El Nacional* que fue “uno de los periódicos [...] más belicosos durante la guerra de Cuba” (Seoane y Saiz, 2010, p. 148). En esta caricatura titulada “Una pesadilla”, *Gedeón* está durmiendo al pie de un árbol, rodeado por las imágenes infernales que pueblan su sueño después de la lectura de *El Liberal* (fig. 7). Se distingue arriba a la derecha, a otro de sus adversarios y, más generalmente, de la inmensa mayoría de la prensa del momento: Estados Unidos, bajo la apariencia de Tío Sam. Esta figura caricaturesca no constituía una novedad en sí; no obstante, parece que el semanario consiguió cautivar al lectorado enfrentándolo al personaje de *Gedeón*.

²¹ *La Campana de Huesca* es una obra de juventud publicada en 1852, cuando Antonio Cánovas del Castillo tenía 24 años.

²² Las referencias gráficas al mundo del teatro y de las marionetas abundan en *Gedeón*. Por una parte, puede que exista cierta filiación con el universo icónico de *Gil Blas*, revista satírica que se publicó entre 1864 y 1872. Inauguraba “la prensa de humor gráfica, en la que la ilustración no se subordina al texto, sino que adquiere su propio papel” (Véase “Gil Blas” en Hemeroteca Digital, <http://hemerotecadigital.bne.es>. Consultado el 7 de abril de 2017). En efecto, como lo notó María Eugenia Gutiérrez Jiménez durante la Jornada de Estudios “Trayectorias satíricas” (20-06-2015, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), en el dibujo de cabecera del primer número de la cuarta etapa de *Gil Blas*, aparecía el personaje moviendo los hilos de unos títeres que representaban una comedia. En el frontispicio de este teatro en miniatura se leía “El mundo comedia es”. Por otra parte, de forma más general, estas diferentes referencias al ámbito teatral invitan a plantear la cuestión de un posible vínculo entre caricatura y tradición literaria.



Fig. 6: Gedeón, 26-III-1896, p. 4
Hemeroteca digital de la BNE

Gedeón contra Tío Sam

Entre los personajes a menudo caricaturizados en las páginas de *Gedeón*, están los hombres políticos españoles del momento, fácilmente reconocibles para el lector de la época. Es el caso, por supuesto, de los líderes de los dos grandes partidos dinásticos que se turnaban en el poder: Antonio Cánovas del Castillo y Práxedes Mateo Sagasta y Escobar, Presidente del Gobierno durante la guerra hispano-estadounidense de 1898. Al lado de estos personajes reales, aparecen a menudo animales como el león que representa al pueblo español y el cerdo que evoca, sin concesiones, al enemigo americano en la guerra de Cuba²³. Tales símbolos iconográficos son frecuentes en la prensa de la época.

También llama la atención la presencia recurrente de una figura ficticia, la de “Tío Sam” que personifica a Estados Unidos. La expresión se remonta a la Guerra anglo-estadounidense de 1812 y su primera representación gráfica a 1852: es un hombre mayor, de semblante serio, con pelo blanco, barba y cuya ropa se asemeja a la bandera de Estados Unidos. Este personaje adquirió nueva fama con la Primera Guerra Mundial y el conocido cartel en que señala al espectador con las palabras “I WANT YOU”. Posteriormente, en 1961, el Congreso lo adoptó como símbolo de Estados Unidos²⁴.

Sin embargo, en la prensa española de los años 1890, a diferencia de la imagen popularizada después de la Primera Guerra Mundial, se trataba de una figura negativa: “el personaje alegórico de Tío Sam aparece sistemáticamente como un personaje hostil, prepotente y siempre dispuesto a utilizar el engaño” (Pinyol Vidal, 2010, p. 3). Por supuesto, se debe relacionar esta imagen con el contexto de la guerra que opone España a Estados Unidos para la conservación de sus colonias. Numerosos trabajos –en particular, a partir del centenario del “Desastre”– ya pusieron en evidencia el papel de la prensa en el desarrollo del conflicto, tanto desde el punto de vista hispano (Seoane, 1998), como norteamericano (Companys, 1998; Ojeda, 1999) o británico (Girón Miranda, 2005), entre otros. Como lo recuerda Josep Pinyol Vidal (2010, p. 1), “a lo largo de 1898, los grandes artistas de la prensa del momento describieron, algunos con énfasis patrióticos y otros con ácida ironía, el final anunciado de un imperio.” Nuestro semanario pertenece más bien al segundo grupo.

²³ Véase por ejemplo el número del 17 de diciembre de 1896, p. 4.

²⁴ El nombre de “Tío Sam” proviene de la cultura popular estadounidense del siglo XIX. Sin embargo, todavía subsisten discrepancias acerca de su origen. Empero, los historiadores suelen considerar que nació durante la Guerra Anglo-americana de 1812: un grupo de soldados acuartelados al norte del Estado de Nueva York hicieron un juego de palabras a partir de las letras U.S. (*United States*) que aparecían en un suministro de carne. Las asociaron con las iniciales del proveedor de las raciones, Uncle Samuel Wilson (1766-1854), de Troy. Siglo y medio más tarde, el Congreso de Estados Unidos reconoció la existencia de “Tío Sam” en una resolución adoptada el 15 de septiembre de 1961 (“[...] *the congress salutes 'Uncle Sam' Wilson, of Troy, New York, as the progenitor of America's national symbol of 'Uncle Sam'*”, <https://www.gpo.gov/fdsys/pkg/STATUTE-75/pdf/STATUTE-75-Pg966.pdf>, consultado el 19 de junio de 2017). Véase también Keltchum, Alton, “The Search for Uncle Sam”, *History Today*, n°40, abril de 1990, pp. 20-26 y la página de *American National Biography Online* dedicada a la figura de Samuel Wilson (<http://anb.org/articles/20/20-01883-print.html>, consultado el 19 de junio de 2017).



Fig. 8: *Gedeón*, 06-II-1896, portada
Hemeroteca digital de la BNE

Lo cierto era que la amenaza americana hizo bajar a Gedeón de su cabecera²⁵ para hacerle frente. En efecto, la primera vez en que este personaje aparece en una caricatura de portada, se posiciona como adversario de Tío Sam. Este duelo inicial tiene lugar en el número del 6 de febrero de 1896 (fig. 8). El dibujante *Sileno* representa a Gedeón como defensor del pueblo español con un león a sus pies, mientras que el americano, rodeado de dinero, defiende intereses materiales; de manera general, se insiste en la revista en su ansia de lucro —y de dólares. A partir de entonces y hasta 1899, aunque se traten temas variados, gráficamente, se nos cuentan las aventuras de Gedeón frente a Tío Sam, lo cual no dejaba de tener cierto atractivo para el público lector de la época. De cierta forma, se recurría a un tipo de argumento comercial cercano a la estrategia desarrollada por la novela de folletín o por entregas: la del episodio y de su continuación en el siguiente número.

En las diferentes imágenes que lo representan, Tío Sam va siempre vestido igual, pero resulta encarnado por seres distintos. Suele ser un señor mayor²⁶, pero también puede aparecer bajo la forma de un cerdo, realizándose una síntesis de las dos representaciones más habituales de Estados Unidos²⁷. En la portada del 10 de febrero de 1898, adopta los rasgos de William McKinley, Presidente americano entre 1897 y 1901 (fig. 9). En esta caricatura, se reconoce también a Sagasta, quien lleva el frac tradicional de los diplomáticos²⁸. Los ojos que parecen ornar su ropa podrían evocar, de manera irónica, los múltiples ojos del Argos Panoptes caracterizado por una lucidez y una vigilancia infalibles, lo cual apuntaría a burlarse de la miopía del Presidente del Gobierno español frente a las artimañas de McKinley. Ambos están “JUGANDO AL GOLFO... DE MÉJICO”. Lo mismo que en la caricatura de Moya estudiada anteriormente, en la leyenda de este dibujo de *Sileno*, el humor estriba en el doble —o triple— sentido de “golfo”: remite por una parte a un juego de envite, por otra parte a una zona geográfica y por fin a la actitud poco honesta de los dirigentes presentados como unos sinvergüenzas; así, el sombrero de Tío Sam colocado debajo de la mesa va absorbiendo el agua del “GOLFO DE MÉJICO”: mediante este artificio de McKinley, se aludía metafóricamente a la estrategia geopolítica norteamericana para conseguir el control de esta zona marítima.

²⁵ Posiblemente este procedimiento tenga también antecedentes en la revista *Gil Blas*. Como Gedeón, el personaje epónimo representado en la cabecera gustaba de pasearse por las páginas de su periódico, en particular para hacer irrupción en la esfera del Congreso. Véase las caricaturas de Pellicer y Ortego en los números de los 17 de noviembre de 1870, 15 de octubre y 31 de diciembre de 1871. Observaciones brindadas por Julien Lanes durante la Jornada de Estudios “Trayectorias satíricas” (20-06-2015, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3).

²⁶ Véanse los números del 23 de enero de 1898, 3 de febrero de 1898, 17 de febrero del mismo año o los de 5, 16, 21 y 24 de marzo y el 9 de junio de 1898.

²⁷ Véase el número del 12 de marzo de 1896, p. 4.

²⁸ Observación brindada por Marie-Angèle Orobon durante la Jornada de Estudios “Trayectorias satíricas”, citada anteriormente.



Fig. 9: *Gedeón*, 10-II-1898, portada
Hemeroteca digital de la BNE

Los dos hombres políticos intercambian barcos de papel que representan dos famosos cruceros de la Guerra de Cuba. Esta escena evoca la actualidad del momento: a principios de 1898, el *Vizcaya* fue enviado a Nueva York como respuesta a la visita supuestamente amistosa del Maine a La Habana. El gran número de papeletas esparcidas por el suelo podría simbolizar el estancamiento de las relaciones diplomáticas entre España y Estados Unidos y el alargamiento de un proceso que iba a llevar a la intervención norteamericana en Cuba: a pesar de haberse iniciado el año 1898 con la proclamación de un gobierno autónomo en la isla, Estados Unidos estaba a la espera de un pretexto para pasar a la acción; de hecho, pocos días después de la publicación de este número de *Gedeón*, a raíz de la explosión del Maine, que se imputó a los españoles, se declaró la guerra²⁹. Por lo tanto, otro nombre para el juego representado bien podría ser “batalla naval” o “juego de los barquitos”. En todo caso, la caricatura hace mofa de la falsa amistad³⁰ que unía la Península con el gigante americano y denuncia las maniobras pueriles de Sagasta y McKinley, parecidos a niños peleando por conseguir un juguete. De hecho, en otros números de la revista, se criticó reiteradamente la ligereza con que decidían los dirigentes el futuro de las antiguas colonias.

Por último, la representación de Tío Sam podía ser mucho más esquemática: el 26 de marzo de 1896, casi se redujo a su traje con excepción de sus piernas convertidas en ramas del árbol (fig. 6). Así, este personaje ofrecía múltiples posibilidades plásticas a nivel corporal, lo cual permitía variar sus representaciones a partir de una vestimenta siempre reconocible. Como es frecuente en la caricatura –véase el caso de Martínez Campos analizado anteriormente– se combinan elementos permanentes con otros nuevos; éstos crean un efecto de sorpresa de donde brota la risa. Sin embargo, mientras que Tío Sam se identifica por su aspecto exterior, al contrario, Gedeón cambia a menudo de atuendo o de accesorios; no obstante, sigue siendo reconocible por su silueta y sus rasgos. Iba siempre representado en la cabecera y a partir del 6 de febrero de 1896, se hizo cada vez más presente en las caricaturas de portada³¹. Sus apariciones fueron tan numerosas como las del americano y adquirió la misma envergadura en tanto que personaje alegórico, lo cual se puede interpretar como una victoria icónica en la batalla contra el enemigo estadounidense. Empero, también se lo insertaba en compañía de personalidades de la época. De esta forma, el hombretón imaginado por *Sileno* cobraba vida propia, volviéndose tan real como los hombres políticos del momento, a menos que fuese lo contrario: todos resultaban convertidos en figuras grotescas para denunciar “el juego de las apariencias y las deformaciones”, es decir la “política bufa” de la Restauración (Bozal, 1979, p. 203), marcada por el fraude electoral y la alternancia artificial de los partidos dinásticos. Ahora bien, ¿quién(es) se encontraba(n) detrás del camaleón Gedeón?

²⁹ Después de la destrucción del Maine, el *Vizcaya* volvió a España y se unió a la flota del almirante Cervera. Fue hundido durante la batalla naval de Santiago de Cuba.

³⁰ Sánchez Padilla (2016), en su reciente trabajo sobre las relaciones diplomáticas entre España y Estados Unidos durante las tres décadas que precedieron al estallido de la Guerra de 1898, caracteriza ambos países de “enemigos íntimos”.

³¹ Se puede citar, por ejemplo, los números siguientes para el año 1896: 18 y 25 de junio, 9 y 30 de julio, 3 y 10 de septiembre, 1 de octubre, 12 de noviembre, 3 de diciembre, entre otros.

Gedeón y compañía

En las páginas de su semanario, *Gedeón* se metamorfosea continuamente, es un personaje cambiante, con varias facetas, y en cierta medida huidizo, lo cual no deja de intrigar en cuanto a su identidad. Esta cuestión parece particularmente importante en la medida en que, en la cabecera, su nombre eclipsa el del director, que no se menciona. Sólo se precisa la dirección de la administración. De manera general, en esta revista, sólo aparecen las firmas de los caricaturistas –Moya y *Sileno*, principalmente– en cambio, aunque a veces se trate de los mismos dibujantes, los redactores no firman. Puede ser una manera de afirmar la primacía de lo icónico sobre lo textual, invirtiendo la jerarquía habitual. De hecho, en la parte exterior o visible del periódico –páginas 1 y 4– la imagen es mayoritaria. Sin embargo, también se les puede acusar a los fundadores y redactores de la revista de no asumir sus palabras. Por ejemplo, Clarín no dudó en reprochar “a los que hacen *Gedeón* [...] su conducta de ocultarse en el anónimo para maltratar a personas dignas de mayor respeto”, según relató Timoteo Orbe en una carta del 28 de abril de 1897 a Miguel de Unamuno (Gómez Molleda, 1980, p. 196). Sin embargo, en la presentación del primer número ¿no había anunciado el propio *Gedeón* que pretendía “hacer el muerto” (*Gedeón*, 14-XI-1895, p. 2)?

Y es verdad que resulta difícil identificar la pluma de los autores aunque existan algunas certidumbres:

Aparece alguna vez un seudónimo como Calínez, por ejemplo, que sabemos que es Navarro Ledesma, pero en general la broma y la sátira, a veces muy mordaz, están protegidas por el anonimato. Sabemos, por una de las cartas de Navarro Ledesma a Galdós³², que aquél escribía la cuarta página del *Gedeón*, y por otras referencias en cartas a Ganivet que hacía asimismo el “Nuevo diccionario de la Real Academia Gedeónica” y la sección de libros “El papel vale más”, pero no tenemos la seguridad de que se mantuviese permanentemente en estas secciones y, aunque muchas veces nos parece identificar su estilo, no podemos tener la certeza absoluta puesto que el dominante estilo de la época nos puede engañar fácilmente. (Zulueta, 1968, pp. 126-127)

En realidad, al expresarse en primera persona, es el personaje ficticio de *Gedeón* quien asume la autoría y el mensaje global del periódico. En la cabecera, aparece en la G inicial del título según una disposición que ya había adoptado la revista satírica *Gil Blas*³³ y su figura encabeza la sección titulada los “Jueves de *Gedeón*” (fig. 2). Así, a partir de estos elementos, se entiende que esta publicación propone al lector la mirada individual y crítica de un tal *Gedeón* –que queda por identificar– lo cual parece coherente con el nombre propio elegido

³² Véase Ortega, 1964, pp. 332-333, citado por Zulueta, 1968, p. 126.

³³ En los primeros años de publicación de esta revista, la ilustración de cabecera representaba un equipo bajo la dirección del mismo *Gil Blas* pero a partir de finales de 1868, el personaje aparecía solo, escribiendo, y envuelto en una gigantesca G (observaciones brindadas por Julien Lanés durante la Jornada de Estudios “Trayectorias satíricas” citada anteriormente).

para el título. Desde este punto de vista, se inscribía también en la línea de publicaciones satíricas como *Fray Gerundio* y *Padre Cobos*. Además, la singularidad de esta voz sería una característica propia del género satírico:

La tension propre à la satire se fait entre l'affirmation d'une voix individuelle et la vocation normative de cette parole. La dénonciation s'effectue à partir d'un sujet qui revendique sa singularité, sur la base d'un ethos fondé sur la sincérité et la liberté intérieure que lui assure sa lucidité critique, et prend paradoxalement autorisation de cette singularité même pour se poser en conscience morale de la collectivité. (Aron, Saint-Jacques y Viala, 2002, p. 541)

Sin embargo, Gedeón va siempre rodeado de otras figuras con las que dialoga en las páginas del semanario. Se trata sobre todo de Piave, primo segundo de Gedeón, y Calínez, su sobrino a quien cedió la palabra a finales de 1897 cuando se suspendió el semanario. La presencia de esta galería de personajes da a la revista una dimensión ficticia que la asimilaría al relato de las aventuras de la pandilla de Gedeón. Esta estrategia tiene una doble ventaja. Por una parte, permite fidelizar al lector, a quien sin duda le gusta sumirse en un universo poblado de personajes cada vez más familiares, aunque imaginarios. Por otra parte, constituye un “paraguas” más, o sea que permite hacer frente a la censura: no sólo Gedeón, tal y como Arlequín, cambia siempre de aspecto, sino que es capaz de multiplicarse. “Incluso llegaría a ser padre, pero padre, padre, ya que tuvo un bebé llamado Gedeoncito³⁴, eso sí, pasados algunos años” (López Ruiz, 2006, p. 25).

Así, Gedeón crea un mundo que le es propio y que modela a su imagen: tiene la facultad de “gedeonizar” como lo revelan los numerosos neologismos creados a partir de este nombre propio en las páginas del periódico. No obstante, este universo gedeónico no se caracteriza por un color político bien definido. Según el catálogo de la Biblioteca Nacional de España, esta revista “recupera la tradición del humorismo político de carácter conservador”. Efectivamente, a partir del 23 de abril de 1896, el subtítulo “Diputado a Cortes por Madrid” asimila a Gedeón a un político de signo conservador pues este partido iba a ganar las elecciones generales a los tres días, pero Calínez que le sustituyó un tiempo era presentado como liberal. Por supuesto, se trataba de mofarse de la alternancia de los dos partidos dinásticos en el poder. No sólo el mandato de Gedeón fue de corta duración, sino que ya había previsto el triunfo de los liberales en las futuras elecciones del 27 de marzo de 1898 cuando, el día 3, se presentó como “Ex-diputado a Cortes por Madrid”. Esta anticipación en los resultados de los votos era otra manera de denunciar la manipulación electoral que imperaba en aquella época³⁵. En realidad, Gedeón no perdonaba a nadie, cualquiera que fuera su bando político. De hecho, en la primera caricatura de portada estudiada anteriormente, todos resultaban ridiculizados. Por lo tanto, para ciertos especialistas,

³⁴ Pedro J. Solas escribió un cuento humorístico titulado *El niño Gedeón*. En las primeras líneas se presentaba al personaje de la siguiente manera: “Gedeoncito pusiéronle de nombre, para que no se olvidara el de su ilustra papá” (sin pag.).

³⁵ Véase también en la fig. 6 la caricatura titulada “La máquina electoral” (*Gedeón*, 26-III-1896).

La primera etapa del semanario satírico *Gedeón* (1895-1898)

se trataba de un semanario “sin etiqueta ni adscripción conocidas” que daba “tortas a diestro y siniestro, arrastrando así a ese gran número de neutros que hay en todas partes y en todas épocas” (López Ruiz, 2006, p. 25).

Por consiguiente, para aclarar la identidad del personaje, parece oportuno acudir a la presentación que ofreció de sí mismo en el primer número del semanario. Empero, en ella, al diferenciarse de otros Gedeones inauténticos, este personaje insistía sobre todo en las falsificaciones de las que era objeto, lo cual acentuaba su carácter escurridizo:

Unos andan por ahí diciendo que lo son, y de otros se dice que merecían serlo, y la gente se lo llama a tal personaje y los periódicos me cuelgan frases que no proferí jamás, y se me tiene por más tonto de lo que soy, y ya me hacen fusionista, ya general, ya ministro, ya autor del género chico, o novio de una tiple, o contertulio de la Huerta... y hasta aseguran que colaboro en las revistas en verso que escribe semanalmente un distinguido sainete para un periódico de esta corte. ¡Falso! ¡Falso todo eso! Tonto nací, pero no he llegado a ministro ni a colaborador. (*Gedeón*, 14-XI-1895, p. 2)

Para acabar con tantas equivocaciones, *Gedeón* anunciaba que el periódico publicaría “los verdaderos pensamientos y juicios” del “auténtico *Gedeón*”, como si fuese una figura ya conocida del público. Era posible que este nombre resultara familiar a ciertos lectores de la época pues ya había aparecido como personaje cómico en 1891 en *Barcelona Cómica*³⁶. Por su fisonomía panzuda este *Gedeón* tenía mucho que ver con nuestra figura, pero su papel era totalmente diferente en la publicación catalana donde solía quedar en ridículo: la risa brotaba de sus disparates, no exentos de cierta trivialidad³⁷. Además, *Sileno* parecía haber encontrado la inspiración en otra parte:

Es fama que, para crear los inconfundibles rasgos fisonómicos de su protagonista “*Gedeón*” –una gran nariz roja, unos ojos menudos y avispados, una amplia calva y unos coquetones ricitos en las sienas–, Villahermosa se sirvió como modelo del limpiabotas de uno de los cafés que frecuentaba. (Gómez Aparicio, 1971, p. 633)

Lo cierto era que *Gedeón* no tenía otra realidad que la de un ser de papel como él mismo lo recordaba indirectamente: “Si les cuentan a ustedes por ahí que *Gedeón* piensa así, o que dijo tal o cual cosa, no lo crean ustedes; todo lo que yo piense y lo que yo diga quedará en este papel” (*Gedeón*, 14-XI-1895, p. 2).

³⁶ Véase *Barcelona Cómica*, Hemeroteca Digital, <http://hemerotecadigital.bne.es>. Consultado el 7 de abril de 2017.

³⁷ En *Barcelona Cómica* del 5 de marzo (p. 4), la sección “Cosas de *Gedeón* por Escaler” se divide en dos viñetas: en la primera, una vecina le pide a *Gedeón* un gran servicio y en la segunda, éste le trae enseguida lo pedido, es decir un servicio muy grande o sea un wáter. El humor estriba aquí no sólo en el doble sentido de la palabra servicio, sino también en lo trivial de la confusión.

Pero, de acuerdo con el origen judío de su nombre³⁸, no dudaba en condenar y pretendía ser la voz de la verdad, como lo recalca el campo léxico asociado (“auténtico”, “verdaderos” y “sólido”). Tenía criterio, lo cual entroncaba con las características de un yo satírico lúcido que se presentaría como la conciencia moral de la colectividad (Aron, Saint-Jacques y Viala, 2002, p. 541).

Con todo, los rasgos grotescos de este personaje inspirados en los de un limpiabotas poco tenían que ver con la solemnidad de un juez. Calvo y de nariz gorda, generalmente vestido con sombrero bombín, pajarita, levita, flor en el ojal, chaleco y pantalones a cuadros o escocés, Gedeón tenía más que ver con la figura del payaso³⁹ tradicionalmente asociado al color rojo, predominante en la revista. Esta figura, que por la misma época interesaba también a artistas como Henri de Toulouse-Lautrec (Baridon y Guédron, 2015, p. 212), había sido importada del mundo del espectáculo: “Théâtre populaire, prestidigitateurs, bonimenteurs, clowns et autres saltimbanques peuplaient les boulevards de leurs tréteaux et les images caricaturales décrivait volontiers cet univers grotesque qui fascinait les esthètes” (Baridon y Guédron, 2015, p. 169). Además, el personaje del payaso convocaba una larga tradición:

On se perd en conjectures sur la date et le lieu de naissance du *clown*, mot anglais qui signifie paysan, rustre, vilain. On lui donne, selon les pays, des ancêtres différents. Et, à défaut d'établir une filiation continue, on n'a que l'embarras du choix. Certains le font remonter aux bouffons et aux mimes de l'Antiquité ; ceux-là, aux fous des cérémonies médiévales ; ceux-ci, aux baladins du théâtre. Les derniers, plus prudents, se contentent de ressemblances, sans parler de paternité, avec les types de la commedia dell'arte. (Rémy)

Por una parte, dentro de esta compleja genealogía, Gedeón estaba probablemente emparentado con Polichinela de quien heredó su buena panza. Como a este personaje de la Commedia dell'Arte⁴⁰, le gustaba adaptar su vestimenta en función de las circunstancias; compartía con él cierta dimensión carnavalesca, tema que por lo demás estaba presente gráficamente en la revista (fig. 10). Por otra parte, el bastón con puño en forma de pato que solía llevar Gedeón quizás reemplazara el látigo del bufón. En cualquier caso, este personaje se inscribía en la línea de los *fous du roi* a los que solían recurrir los periódicos satíricos de la época:

³⁸ ¿Hasta qué punto se podía relacionar el personaje epónimo de la revista Gedeón con la figura histórica del mismo nombre, guerrero y gran juez de Israel, conocido por haber destruido el pueblo de los madianitas? En el *Antiguo Testamento* (*Libro de los Jueces*, capítulos 6 y 7), Gedeón fue designado por Dios para ser el nuevo caudillo de Israel. Inspiró a Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) un auto sacramental titulado *La piel de Gedeón*. Resulta interesante observar que el Gedeón de la revista es aficionado al teatro y que menciona a Calderón en su primer número, en la sección los “Jueves de Gedeón” (14-XI-1895, p. 2).

³⁹ Interpretación sugerida por Marie-Linda Ortega durante la Jornada de Estudios “Trayectorias satíricas” citada anteriormente.

⁴⁰ Pista sugerida por Isabelle Mornat durante la misma Jornada.

La primera etapa del semanario satírico *Gedeón* (1895-1898)

Ainsi la mise en scène récurrente de personnages sous la forme de types moraux ou sociaux se répandit très largement tout au long du XIXe siècle. [...]. On le retrouvait dans les journaux satiriques, pour des dessins politiques, grivois, des satires de mœurs. [...]. La caricature elle-même était alors souvent représentée sous la forme d'un bouffon armé du fouet de la satire. (Baridon y Guédron, 2015, p.166)

Por lo tanto, la difícil identificación de *Gedeón* y de su posición con respecto a la realidad que criticaba podría ser constitutiva de la larga tradición, en particular literaria, que heredaba. De hecho, según Umberto Eco, “‘Le droit’ à la satire s’appuie sur deux vénérables institutions : le fou du roi et le carnaval” (Eco, 2002). Nos parece que esta filiación merecería un estudio aparte⁴¹. Sin embargo, nos permite ya aportar algunos elementos para explicar el éxito de la revista. En efecto, la figura del bufón ofrecía un especial interés en la medida en que conllevaba cierta ambigüedad que, según Jean-Pierre Bacot, sería consubstancial de la caricatura: “La caricature comme instrument de contre-pouvoir est une ombre au pouvoir dont elle mesure au passage la largeur de la tolérance. Elle est installée symboliquement sous la figure du fou du roi” (Bacot, 2005, p. 12). Quizás fuese esta ambigüedad el secreto de la longevidad de la revista: le permitió conservar los favores del público sin sucumbir a los ataques de la censura, y así “ir tirando” –ejemplares– según la expresión usada en el primer número de *Calínez* (fig. 1).

Conclusión

Para concluir, desde la primera línea de su cabecera, *Gedeón* afirmó su carácter independiente con respecto a las demás publicaciones, su singularidad y su dimensión de diario no serio. Sin embargo, lejos de sentirse satisfecho con un público minoritario, desarrolló estrategias para fidelizar al lectorado, aunque su sutileza requiriese muchas veces las competencias de un lector sabio. Tanto en la imagen como en el texto, se establecía una complicidad con el público a través de una serie de recursos que se ha procurado identificar: caricaturas a modo de adivinanzas, ecos cómicos y variaciones a partir de un mismo motivo favorecían un proceso de fidelización. Además, se podía seguir como un folletín las aventuras de *Gedeón* y de sus amigos.

Un capítulo importante en las historias que contaba el protagonista era el de su enfrentamiento con Tío Sam durante los primeros años de esta publicación en los cuales el tema de Cuba se había vuelto candente. Ambos personajes compartían características similares: eran seres ficticios caracterizados por una gran plasticidad. En efecto, se recurría a una estrategia gráfica basada en la metamorfosis: el cuerpo de Tío Sam siempre vestido igual iba transformándose o distorsionándose; en cambio, *Gedeón* con su incondicional nariz gorda se adaptaba a miles de situaciones cambiando de atuendo y de accesorios.

⁴¹ Una prolongación posible de este estudio sobre la revista satírica *Gedeón* sería orientar la investigación hacia la figura ambigua del bufón y la tradición literaria en que se inserta.

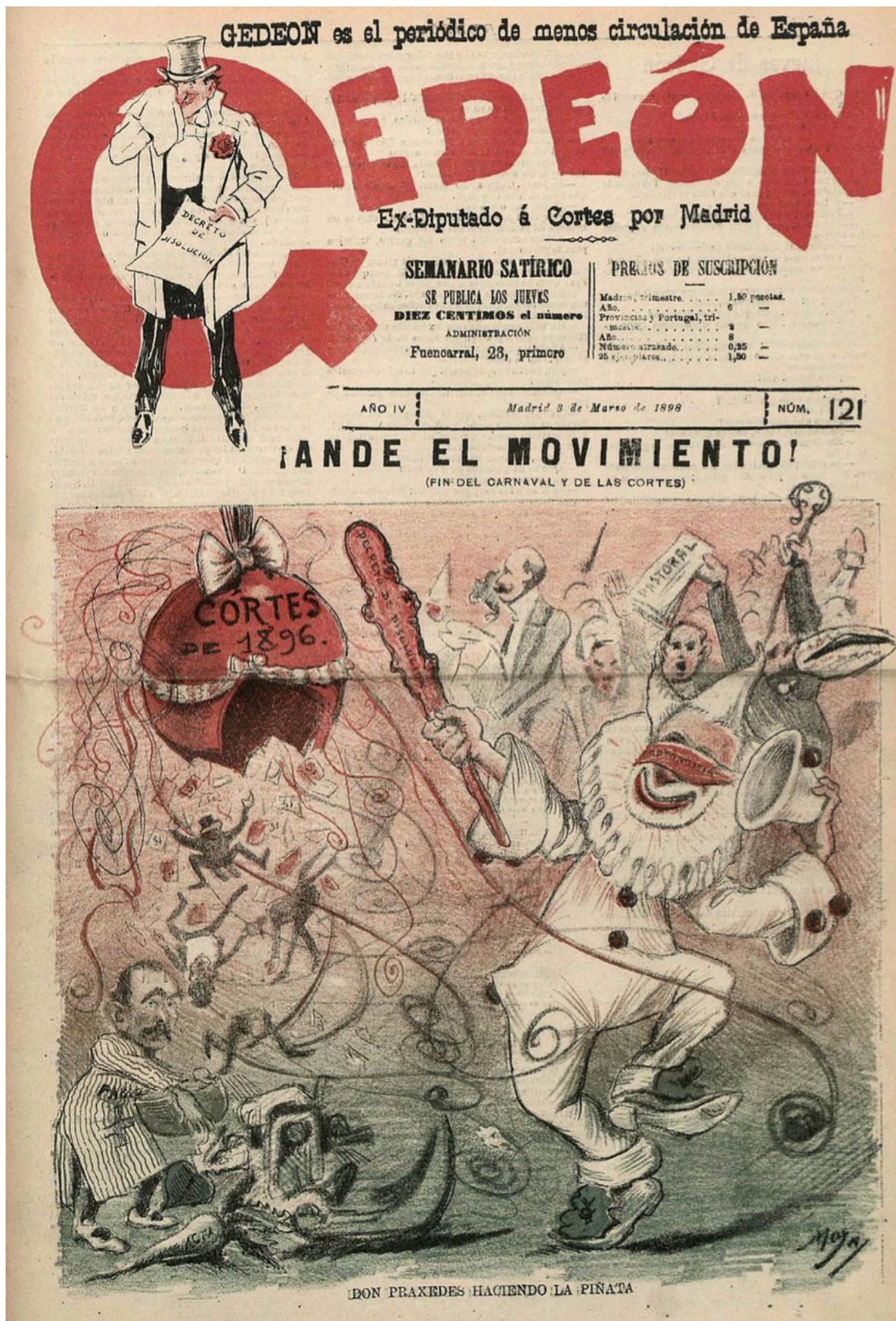


Fig. 10: *Gedeón*, 03-III-1898, portada
Hemeroteca digital de la BNE

La primera etapa del semanario satírico *Gedeón* (1895-1898)

Personaje escurridizo y en cierta medida enigmático, se puede considerar como un posible avatar de los antiguos bufones, caracterizados por su cercanía con el poder que criticaban; compartía con ellos una posición ambigua y cultivaba la paradoja; como ellos, también supo encontrar el equilibrio adecuado para mantenerse largo tiempo como revista satírica. Sin duda alguna las estrategias de las que se valió *Gedeón* —y que se ha intentado destacar en este estudio— merecerían ser profundizadas a la luz de otras publicaciones de la época, mediante un análisis comparativo.

Bibliografía

Colección *Gedeón* en el Catálogo de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, <http://prensahistorica.mcu.es>, consultado el 7 de abril de 2017.

— en el Catálogo de la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España, <http://hemerotecadigital.bne.es>, consultado el 7 de abril de 2017.

Almanaque de Gedeón, 1898 y 1901-1905, editado por “La Revista Moderna”, conservado en la Biblioteca Nacional de España.

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis y VIALA, Alain, 2002, *Le dictionnaire du Littéraire*, París, PUF.

BACOT, Jean-Pierre, 2005, *La presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.

BARIDON, Laurent y GUÉDRON, Martial, 2015 (1^a ed. 2006), *L’Art et l’histoire de la caricature*, París, Citadelles & Mazenod.

BOTREL, Jean-François, 1993, *Libros, Prensa y Lectura en la España del Siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

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

—, 1994-1995, *Historia del Arte en España*, II. *Desde Goya hasta nuestros días*, Madrid, Ed. ISTMO.

CASADO, Pedro, 2006, *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*, Madrid, ed. Ollero y Ramos.

COMPANYS, Julián, 1998, *La prensa amarilla norteamericana en 1898*, Madrid, Silex Ediciones.

ECO, Umberto, 2002, “La “carnavalisation” des mœurs”, *Libération*, 24-VI-2002.

ELORZA, Antonio, HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena, 1998, *La Guerra de Cuba (1895-1898). Historia política de una derrota*, Madrid, Alianza Editorial.

FUSI, Juan Pablo y PALAFOX, Jordi, 1997, *España: 1808-1996. El Desafío de la Modernidad*, Madrid, Espasa Calpe.

GIRÓN MIRANDA, Pablo, 2005, *La guerra de Cuba en la prensa británica (1895-1898)*, Gijón, Silverio Cañada Editor.

GÓMEZ APARICIO, Pedro, 1971, *Historia del periodismo español*, Madrid, Editora nacional.

GÓMEZ MOLLEDA, Dolores y UNAMUNO, Miguel de, 1980, *El socialismo español y los intelectuales: cartas de líderes del movimiento obrero a Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

IBÁÑEZ ÁLVAREZ, José, 2015, “La caricatura decimonónica en las colecciones del Museo Nacional del Romanticismo”, en LAGUNA PLATERO, Antonio y REIG CRUAÑES, José (coords.), *El humor en la historia de la comunicación en Europa y América*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 127-152.

LÓPEZ RUIZ, José María, 2006, *Un siglo de risas: 100 años de prensa de humor en España (1901-2000)*, Madrid, Libris.

MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín, 2000 (7ª ed.), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.

OJEDA, Jaime de, 1999, *El 98 en el congreso y en la prensa de los Estados Unidos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores.

ORTEGA, Soledad (ed.), 1964, “Cartas a Galdós”, en *Revista de Occidente*, Madrid, pp. 297-353.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1903, “Moya (Joaquín)”, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y litografía de J. Palacios.

PINYOL VIDAL, Josep, 2010, “1898, el año de la descolonización a través de las ilustraciones de la prensa madrileña y barcelonesa”, Ponencia, en *X Congreso Centroamericano de Historia*, UNAM. http://www.hcentroamerica.fcs.ucr.ac.cr/Contenidos/hca/cong/mesa/x_congreso/politica/descolonización-prensa.pdf. Consultado el 6 de febrero de 2016.

RÉMY, Tristan, “CLOWN”, en Universalis éducation [en línea]. *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/clown/>, consultado el 7 de abril de 2017.

SÁNCHEZ ARANDA, José Javier y BARRERA DEL BARRIO, Carlos, 1992, *Historia del periodismo español: desde sus orígenes hasta 1975*, Universidad de Navarra, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S. A.

SÁNCHEZ PADILLA, Andrés, 2016, *Enemigos íntimos. España y los Estados Unidos antes de la Guerra de Cuba (1865-1898)*, Valencia, Universidad de Valencia.

SEOANE, María Cruz, 1998, “La prensa y la opinión pública”, en LAÍN ENTRALGO, Pedro y SECO SERRANO, Carlos, *España en 1898. Las claves del desastre*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 277-294.

SEOANE, María Cruz y SAIZ, María Dolores, 2010, *Cuatro siglos de periodismo en España. De los avisos a los periódicos digitales*, Madrid, Alianza Editorial.

SOLAS, Pedro J., (s.f.), *El niño Gedeón*, Sucesores de Hernando.

TÉMIME, Émile, BRODER, Albert y CHASTAGNARET, Gérard, 1995, *Historia de la España contemporánea. Desde 1808 hasta nuestros días*, Barcelona, Ariel.

ZULUETA, Carmen de, 1968, *Navarro Ledesma, el hombre y su tiempo*, col. “Estudios de literatura contemporánea”, Madrid-Barcelona, Alfaguara.

