

TRAYECTORIAS SATÍRICAS

Carnets de l'ASCIGE, 3

2026



Trayectorias Satíricas

Carnets de l'ASCIIGE, 3

Coordonné par

Isabelle MORNAT (Université Gustave Eiffel)

Comité de lecture

Lara CAMPOS PÉREZ (Instituto Politécnico Nacional de México)

María Eugenia GUTIÉRREZ JIMÉNEZ (Universidad de Sevilla)

Guillermo JUBERÍAS GRACIA (Universidad de Oviedo)

Isabelle MORNAT (Université Gustave Eiffel)

Ludivine THOUVEREZ (Université de Poitiers)

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, Madrid, Biblioteca Nacional de España

Table des matières

Isabelle Mornat	
Preámbulo: Cabezas y calabazas. Poéticas del retrato satírico (s. XVIII-XXI)	3
Laurent Baridon et Martial Guédron	
Introduction : poétiques et procédures du portrait satirique	7
Paula Fayos Pérez	
Goya y el retrato satírico: Los mitos en torno a <i>La familia de Carlos IV</i>	20
Marie-Linda Ortega	
Apuntes para una estética del retrato satírico o ser una celebridad en tiempos mediáticos (1860-1880)	43
Antonio Muñoz Jiménez	
Cabezas y calabazas de la Primera República Española (1873-1874). Una aproximación a sus parlamentarios a través de los repertorios satíricos	65
José Luis Agudín Menéndez	
Un cisne entre gansos: biografiando al rey-pretendiente carlista Carlos VII (1848-1909) desde la caricatura política	85
François Malveille	
Le parti Vox à la une de la revue satirique <i>El Jueves</i> (2013-2021), caricature outrancière ou analyse politique pertinente ?	102

Preámbulo: Cabezas y calabazas. Poéticas del retrato satírico (s. XVIII-XXI)

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

El tercer número de la revista *Trayectorias satíricas* recoge parte de los estudios presentados durante la jornada «Cabezas y calabazas: poéticas del retrato satírico (s. XVIII-XXI)» del grupo ASCIGE (Centre de Recherche sur l'Espagne contemporaine XVIII^e-XXI^e siècles, CREC, EA 2292) de la Universidad Sorbonne Nouvelle, celebrada el 15 de noviembre de 2024.

Varios son los compendios de retratos satíricos que, con el título de *Cabezas y calabazas*, caricaturizaron a la clase política del siglo XIX en España, ya sea el de Luis Rivera y Manuel del Palacio (1864) sin ilustraciones o, posteriormente, los de Salvador Granés con ilustraciones de Alfredo Perea (1879) y Manuel Luque, en una versión aumentada (1880). Esta veta editorial inspiró el tema de la jornada. Las láminas recurrían al retrato de cuerpo entero, un formato iniciado por Francisco Ortego y Daniel Perea en su serie «Caricaturas revolucionarias» para *Gil Blas* en 1870, inspirada en la galería «Le Panthéon charivarique» de Benjamin Roubaud para *Le Charivari* a partir de 1838. Este tipo de caricatura en forma de homenaje más o menos incisivo tuvo amplia difusión en el último tercio del siglo XIX. Se ajustaba a los propósitos de la prensa festiva ilustrada, era frecuente en las portadas de *Madrid cómico* (1880) y sistemático en *Madrid político* (1885). Era una aportación desde el campo satírico a la práctica del retrato, emblemática del siglo XIX.

Más allá de la relación consustancial entre el retrato y la caricatura centrada en las tensiones entre el parecido y la deformación, entre la proporción y la desproporción, las contribuciones de este número proponen analizar las poéticas del retrato satírico en un sentido amplio, contemplando todos los recursos que oscilan entre la prosopografía y la etopeya, entre la caricatura *ad personam* que deforma algún rasgo físico o personal, real o inventado, y la caricatura *ad hominem*, que remite al estatuto, a los actos, al discurso o al comportamiento. El retrato satírico se vale de distintas tradiciones y *savoir-faire* para construir biografías, delimitar una temporalidad o revelar una verdadera efígie.

Como indican las historias de la caricatura después del estudio pionero de Kris y Gombrich (1938), la caricatura nace como retrato cargado a finales del siglo XVI vinculado al auge del concepto de individualidad, a la evolución de la fisiognomía y al género del *capriccio* (Kaenel, 2000). El cuerpo está en el centro de la sátira gráfica, un cuerpo cuya deformidad revela las alteraciones monstruosas de un orden que se quiere mantener o alcanzar y que el autor comparte con el receptor como trasfondo imprescindible de la dinámica satírica. La distorsión grotesca y la hibridación, sea animal o vegetal, revelarían la depravación de las almas según una lectura moral de los cuerpos que se remonta a la Antigüedad. Aplicada a cualquier figura de autoridad desde una perspectiva burlesca de inversión, la caricatura opera una desacralización que puede, como recordaron Marie-France Auzépy y Joël Cornette subrayando las

aportaciones de Annie Duprat (2002), constituir una verdadera ejecución si se toma en cuenta los valores propios del retrato del soberano:

El retrato del príncipe confiere a su poder una ubicuidad que el soberano, debido a la singularidad de su persona, no posee, y permite una eficaz red de control del territorio gobernado por la autoridad soberana [...] La imagen del soberano afirma ante sus súbditos su autoridad en su ausencia, pero la imagen desnaturalizada del soberano producida por los súbditos alcanza al propio soberano, que se convierte por mimetismo en lo que es en esa imagen, de modo que es legítimo ejecutar a la funesta bestia en la que sus caricaturas lo han transformado¹. (Auzépy, Cornette, 2008: 278; 280)

En un texto introductorio, los historiadores del arte Laurent Baridon y Martial Guédron, que han dedicado gran parte de su carrera al estudio de la caricatura (Baridon, Guédron, 2015), recuerdan los cauces de las artes del retrato satírico. Destacan algunos ejes que quedan por investigar como las relaciones entre la caricatura y las marionetas o la imaginería de las fiestas populares. Así mismo valoran el amplio trasiego cultural que caracteriza el siglo XIX, con la trayectoria internacional de algunos dibujantes españoles, como Manuel Luque de Soria que se granjeó fama en la capital francesa por sus caricaturas en los periódicos parisinos. A principios del siglo XX, las capitales eran unos hervideros donde el arte de la caricatura irrigó las vanguardias.

La dinámica satírica supone un contrato especialmente estrecho de desciframiento de la imagen y una participación activa del receptor al que se le invita a construir un mensaje más o menos implícito, a veces aclarado con un texto explicativo en el caso de las caricaturas de prensa, a partir de unos elementos simbólicos, un archivo visual – y oral sin lugar a dudas (Redondo González, 2021) – compartido y unos procedimientos gráficos que el público integra. Está en el centro de la propuesta de la historiadora del arte Paula Fayos Pérez, especialista de la recepción de la obra de Goya en Francia (Fayos, 2024). Su texto desentraña la lectura que durante mucho tiempo se hizo de *La familia de Carlos IV* como una burla hacia los reyes. Cuestiona y destruye de forma pormenorizada la interpretación errónea que se hizo desde unas suposiciones desvinculadas de los procesos plásticos practicados por Goya en sus retratos y con la reiteración de unos juicios asentados sin fundamento.

Durante el siglo XIX se refleja en la caricatura las tensiones propias de la reconfiguración de los espacios sociales y políticos. En las calles de las grandes ciudades en plena transformación por los efectos de la migración y de la remodelación urbana, la certidumbre de las identidades empieza a desvanecerse ante la muchedumbre anónima. La literatura panorámica, la novela naturalista, la frenología y la criminología florecen a lo largo del siglo como nuevos saberes para descifrar las correspondencias entre las apariencias y la naturaleza humana, el estatuto social, la conformidad o la disconformidad respecto al grupo deseado o deseable. «Confundir identidad y fisionomía: sueño tenaz»² resumen Jean-Jacques Courtine y Claudine Laroche en su historia de la cara (Courtine, Haroche, 2007: 235). El cuerpo se vuelve signo y la cara cobra especial relevancia, en el apogeo de un movimiento iniciado a partir del siglo XVI en el que el retrato individual se destacaba de las tradicionales referencias religiosas a medida que se afianzaba el individualismo (Le Breton, 2008: 45). Un apogeo que se explica también por «el afán de publicidad» propio del Ochocientos, condenado por

¹ «Le portrait du prince donne au pouvoir de celui-ci une ubiquité que le souverain lui-même, en raison de l'unicité de sa personne, ne possède pas, et il permet un maillage efficace du territoire gouverné par l'autorité souveraine [...] L'image du souverain affirme devant ces sujets son autorité en son absence, mais l'image dénaturée du souverain produite par les sujets atteint le souverain lui-même, qui devient par mimétisme ce qu'il est sur cette image, de sorte qu'il est légitime de mettre à mort la bête nuisible en quoi ses caricatures l'ont transformé.» Aquí y más adelante, mi traducción.

² «Confondre identité et physionomie : rêve tenace.»

Carlos Frontaura en las páginas de su periódico *El Cascabel* como una «enfermedad reinante», título del artículo que vitupera las nuevas aficiones por figurar:

Todo el mundo está aquejado de un desordenado deseo de figurar y de exhibir el individuo para asombro de propios y extraños, y admiración de las edades futuras [...] Todo el mundo ha querido ver su nombre impreso en algún periódico [...] Hoy, generalizado ese afán de lucir, ya no son solamente las familias de elevada clase y gran fortuna las que se permiten el lujo de permitir que se anuncie al ilustrado público todo lo que hacen en su casa, sino que también han dado en esa manía las familias de la clase media, en perjuicio de sus intereses y sin beneficio alguno. (*El Cascabel*, 26-IV-1867: 1).

En este peculiar contexto, el estudio de Marie-Linda Ortega, pionera del estudio de la caricatura española del siglo XIX, especialmente de la obra de Francisco Ortego (Ortega, 1998), y fundadora del grupo de investigación ASCIGE, profundiza en la genealogía y en el entorno del corpus de galerías satíricas que reunían cabezas y calabazas, para demostrar cómo sentaron las bases de la celebridad moderna. Antonio Muñoz Jiménez, especialista de la representación parlamentaria en las Cortes de la Primera República Española (1873-1874), analiza las cabezas y calabazas de los políticos de la primera República. Estudia tanto las caricatura como los epigramas para destacar el papel mediatizador de aquella producción exitosa.

Por último, los dos estudios que cierran el volumen recalcan la trayectoria satírica de un determinado protagonista o colectivo. José Luis Agudín Menéndez, que ha dedicado su tesis al estudio del periódico *El siglo futuro* entre 1914 y 1936 (Agudín Menéndez, 2021), valora la amplia difusión propagandística de la imagen del rey-pretendiente carlista Carlos VII (1848-1909) y su contrapunto caricaturesco en la prensa anticarlista entre el Sexenio Democrático y la Restauración Borbónica. François Malveille, especialista del dibujo satírico y de la prensa española desde la Transición hasta nuestros días, repasa las portadas de *El Jueves* para analizar el discurso gráfico del periódico en torno al partido Vox y a su líder. En este peculiar espacio periodístico, los símbolos y las múltiples referencias sincrónicas y diacrónicas permiten entrever un discurso de análisis político en el que la caricatura es una práctica del desenmascaramiento.

A través de la tercera entrega de *Trayectorias satíricas*, el grupo de investigación ASCIGE sigue fiel a su propósito de acercarse a la caricatura desde un enfoque interdisciplinario al proponer miradas y metodologías plurales atentas a las formas y al entramado artístico, histórico, político y cultural en el que se inserta.

Bibliografía

- AGUDÍN MENÉNDEZ, José Luis, 2021, «*El siglo futuro*» (1914-1936) órgano del integrismo y de la comunión tradicionalista, tesis de doctorado, Universidad de Oviedo.
- AUZÉPY, Marie-France, CORNETTE, Joël (dir.), 2008, *Des images dans l'histoire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- BARIDON, Laurent, GUÉDRON, Martial, 2015, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod.
- COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine, 2007 [1988], *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*, Paris, Petite bibliothèque Payot.
- DUPRAT, Annie, 2002, *Les Rois de papier. La caricature de Henri III à Louis XVI*, Paris, Belin.
- FAYOS PÉREZ, Paula, 2024, *Goya's Caprichos in Nineteenth-Century France. Politics of the Grotesque*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH).

KAENEL, Philippe, 2000, «L'apprentissage de la déformation : les procédés de la caricature à la Renaissance», *Sociétés & Représentations*, 2, n° 10, pp. 79-102.

KRIS, Ernst, GOMBRICH, Ernst H., 1938, «The Principles of Caricature», *British Journal of Medical Psychology*, n° XVII, pp. 319-342.

LE BRETON, David, 2008 [1990], *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF.

ORTEGA, Marie-Linda, 1998, «Ortego, dessine-moi les Espagnols», *Les Cahiers du GRIMH*, n° 1, *Images et hispanité*, Université Lumière-Lyon 2, pp. 327-346.

REDONDO GONZÁLEZ, Blanca, 2021, «La calle al papel y el papel a las calles. Rastros del habla popular en la caricatura política del Sexenio revolucionario», *Trayectorias satíricas. Carnets de l'ASCIGE*, n° 2, pp. 9-36.

Introduction : Poétiques et procédures du portrait satirique

Laurent BARIDON

Université Lumière Lyon 2

laurent.baridon@univ-lyon2.fr

Martial GUÉDRON

Université de Strasbourg

guedron@unistra.fr

Comme toutes les formes relevant de la satire graphique, la caricature espagnole possède, pour une part, sa spécificité, liée à la fois au contexte historique, politique, social et culturel dans lequel elle se déploie ; d'autre part, elle hérite d'une tradition d'autant plus partagée que, par sa nature même, elle constitue un mode d'expression qui réclame un public étendu et dont certains codes visuels franchissent allègrement les frontières. Par commodité, on emploiera ici le syntagme de « satire graphique », puisque les œuvres des corpus qui nous retiennent sont pour la plupart exécutées sur papier, le plus souvent imprimées. En adoptant le papier comme support privilégié, cette pratique a, comme on sait, bénéficié de l'invention de l'imprimerie et de la mise au point de différentes techniques de gravure. En adoptant le papier comme support privilégié, cette forme d'expression a, comme on sait, bénéficié de l'invention de l'imprimerie et de la mise au point de différentes techniques de gravure. À partir de la Renaissance, au moment où l'information sur feuilles volantes, placards et fascicules a connu son premier essor, elle a pu s'assurer une diffusion rapide pour un coût modique par le biais de xylographies éventuellement coloriées. Peu à peu, elle a aussi été servie par les graveurs sur cuivre, avant de trouver au XIX^e siècle, avec la lithographie, une technique de reproduction privilégiée idéalement relayée par l'expansion de la presse illustrée. Cela ne signifie pas pour autant que la satire graphique est sans lien avec d'autres secteurs de la satire visuelle : il existe une caricature sculptée, modelée, en terre, en plâtre, en bois peint, en latex, mais aussi, depuis plusieurs décennies, tout un champ de la critique sociale qui passe par la vidéo, les arts du mime, l'animation et désormais l'intelligence artificielle. Demeure ainsi un vaste territoire à explorer, par exemple du côté des croisements entre histoire de la caricature et histoire des marionnettes, depuis celles qui, notamment en Espagne, s'approprient les types du théâtre traditionnel, tels le petit maître, l'avare, le moine louche, la Célestine, jusqu'à des avatars beaucoup plus récents. Mais on peut également penser aux liaisons entre caricature et arts forains, ne serait-ce qu'à travers le jeu de massacre consistant à viser avec des projectiles des figurines parfois personnalisées, ou entre caricature et masque : faut-il rappeler comment, chez Goya, celui-ci est tellement essentiel qu'il arrive que l'on ne sache plus très bien si certains de ses individus en sont effectivement pourvus, ou s'ils se montrent sous leurs traits véritables ?

Artiste du dérapage, de l'insubordination et de l'agitation, le dessinateur satirique voudrait révéler la vraie nature des individus, ou, comme le dit à peu près Juvénal³, mettre au jour ce qui les motive : désir, peur, colère, jouissance, bonheur, intrigue (Juvénal, 2001 : 9). C'est pourquoi, tout en ayant recours à l'hyperbole, à l'inversion, à

³ Juvénal, *Satires*, Liv. 10, Épig. 4, vers 9-10, texte établi par Pierre de Labriolle et François Villeneuve, amendé, présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, Les Belles lettres, 2001, p. 9.

la désacralisation, à la parodie, aux condensations de formes hétérogènes, au travestissement et à toutes sortes de métaphores visuelles, il use d'effets de réel, choisit des objets emblématiques identifiables par tous, emploie différents procédés pour préciser les dates, les noms, les lieux, les circonstances. Certes, comme s'il s'agissait de canaliser son indignation en lui conférant un caractère élaboré, il lui arrive de vouloir éléver le rire à la dignité du trait d'esprit, de s'employer à démontrer son ingéniosité, la finesse de ses observations, son style original et affûté. L'attaque frontale et les accusations violentes sont alors évitées au profit d'allusions, d'analogies, de variations des niveaux de lecture. Mais s'agit-il encore de satire et de caricature, ou n'a-t-on pas affaire alors à ce qui entre dans le champ du dessin d'humour ?

Si les moyens visuels de la satire graphique sont aussi variés que ceux qui permettent de tourner en dérision et de décrédibiliser une personne, un groupe d'appartenance ou une institution, il est possible de les regrouper en grandes catégories : l'imitation poussée jusqu'à la parodie, l'exagération grotesque, la permutation des hiérarchies, le décalage et les détails incongrus. Ludique et tactique, elle emprunte volontiers à d'autres modes de figuration, de l'allégorie au portrait, de la peinture religieuse à la scène de genre, des bestiaires à la propagande, combinant leurs codes pour mieux les subvertir. Le fait qu'elle s'approprie les conventions pour mieux s'en écarter est d'ailleurs essentiel à son mode de fonctionnement.

Parmi les ressorts thématiques et visuels qui relèvent *stricto sensu* de la caricature, celui qui s'impose d'emblée à la réflexion est bien sûr l'attaque au corps. Si, pour atteindre ses victimes, le dessinateur satirique vise souvent la tête – c'est là le principe de la *caricatura* héritée de la tradition italienne –, il s'en prend aussi à d'autres organes, en courant ainsi le risque, comme on le constate jusqu'à la période la plus récente, d'être accusé de violence, de calomnie, d'outrance. Un de ses procédés les plus connus est son recours aux déformations caricaturales par altération des proportions, stylisation, amplification de certains détails au détriment de certains autres. Certes, la stylisation ne se fait pas toujours dans le sens du grotesque ou du caricatural, mais elle aboutit généralement à un rabaissement immédiat et efficace. Transformé en une créature difforme, le modèle est exclu de la sphère de la normalité pour tendre vers celle du monstrueux, ce qu'illustrent par exemple tous les nains inspirés de la série des *Gobbi* de Jacques Callot, ce défilé de gnomes dérisoires dont la descendance, à travers les différentes éditions du *Callotto resuscitato* (fig. 1), un recueil de planches paru pour la première fois en 1616, a investi d'autres domaines que celui de la satire graphique : sculptures de jardin, peintures et figures en porcelaine, peintures murales, papiers peints, sculptures sur bois et sur ivoire, boîtes à tabac (Bauer, Verfondern, 1991).



Figure 1. « Pl. 9. Le vendeur oraculeux du beau temps et de l'orage ». Willem Koning, *Il Callotto resuscitato : oder neu eingerichtes Zwerchen Cabinet*, [Amsterdam] : Wilhelm Engelbert Koning, 1716. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Reste qu'une des tactiques privilégiées du dessinateur satirique consiste bien à viser au corps avec violence : inversion, démembrément, dépravations, hybridation sont ses moyens habituels, en passant volontiers par la scatalogie. À partir du XVI^e siècle, en particulier dans les pays germaniques, les graveurs impliqués dans le combat qui opposait les réformateurs protestants aux autorités catholiques employaient fréquemment ces expédients. C'est par exemple le ventre énorme qui déborde dans une brouette, un stéréotype visuel que l'on retrouve aussi bien dans les caricatures contre Luther que pour moquer les ivrognes et les intempérants en général, ou encore, un siècle plus tard, dans le contexte de la guerre entre la France et l'Espagne, pour stigmatiser, côté français, les soldats espagnols accusés d'être gonflés comme des outres à force d'absorber du vin, des raves et des oignons. Ce sont aussi les yeux louches, la pilosité animale, la bouche vorace, les mains aux doigts crochus, le nez phallique, la bragette turgescente qui constituent autant d'indices corporels partagés avec tous les individus sous l'emprise du démon, omniprésents dans l'iconographie judéo-chrétienne.

Dans un registre assez proche, le dessinateur satirique exploite les ressources visuelles des métamorphoses et de l'hybridation. Dans ce cas, des êtres humains se trouvent partiellement bestialisés ou végétalisés, ou voient quelque partie de leur corps se prolonger en objets usuels, prolongeant la tradition septentrionale héritée de Jérôme Bosch. Pensons à Louis-Philippe en poire ou en renard, à Guillaume II en aigle, à Churchill en bouledogue, à Napoléon en tigre ou en araignée. Fruit d'une collaboration entre le poète strasbourgeois Johann Fischart et le peintre graveur Tobias Stimmer, la planche intitulée *Gorgoneum caput* (fig. 2) combine différents procédés de cet ordre : sur le modèle des portraits composites de Giuseppe Arcimboldo, le pape, de profil, est

coiffé d'une tiare en forme de cloche garnie de cierges, de coquilles Saint-Jacques, de lampes à huile, d'un chapelet et d'un bénitier. On notera au passage que l'« effet Arcimboldo » sera largement exploité dans la caricature bien au-delà du XVI^e siècle, comme le montrent celles que publièrent Eduardo Sojo et Tomás Padró entre 1870 et 1874 (fig. 3) dans les hebdomadaires satiriques *El Caos* et *El Lío* (Redondo González, 2017).



Figure 2. Tobias Stimmer, *Gorgoneum caput. Der Gorgonisch Meduse Kopf: Ain fremd Roemisch Moerwunder/ neuerlicher zeit/ inn den Neuen Insu[n]t gefunden/ vnd gegenwaertiger gestalt/ von ethlichen Jesuitern daselbs/ an ire gute Goenner abcontraſait herans geschickt. [Strassburg] : [Bernhard Jobin], 1577. Zürich, Zentralbibliothek.*

<https://doi.org/10.3931/e-rara-106497>



Figure 3. AºWº [Tomás Padró]: « RETRATOS ALEGÓRICOS. EL NARANJERO », *E/Lío*, 7-III-1874. Barcelone, Biblioteca de Catalunya.

Pour en rester à la gravure de Stimmer, on note aussi que l'encadrement de la composition met en scène quatre animaux récurrents dans l'imagerie de propagande : un âne pour l'ignorance, une oie pour la gourmandise, un porc pour la luxure et un loup pour la cruauté. De tels parallèles avec les animaux héritent de la tradition qui, des bestiaires aux fables utilisent les bêtes comme symbole des vices, mais ils puisent aussi dans la physiognomonie zoologique dont les adeptes établissent des rapprochements physiques et comportementaux entre des types humains et des animaux auxquels ils se trouvent ainsi apparentés : il est facile de comprendre qu'il est préférable d'être comparé à un aigle ou à un lion qu'à une grenouille ou à un porc. Donner aux animaux des gestes et des attitudes bien humains, croiser l'homme avec la bête, greffer une tête de poule sur un corps de femme, ou une tête d'homme sur un corps de volatile éventuellement plumé (fig. 4) constituent des artifices qui, sans avoir une vocation exclusivement morale, caustique ou accusatrice, prennent à l'occasion une signification en lien avec l'actualité politique ou sociale.



Figure 4. Francisco de Goya y Lucientes, Capricho 19, « Todos careán ». Madrid, Museo del Prado.

La bestialisation du tyran, ou, plus globalement, de l'autorité politique et religieuse, est une chose très commune, quitte à tenter de la neutraliser, comme le fit Vazquez de Sola en représentant le vieux Franco aussi impotent qu'une tortue sur le dos. De fait, se profile ici la vieille idée suivant laquelle l'image peut être utilisée comme une sorte d'accusateur public : dans la satire visuelle, c'est un peu comme si une part de l'indignité qu'induisent la déformation, l'incongruité ou la monstruosité de la représentation rejoignait sur la personne représentée ou sur l'institution qu'elle incarne. Aussi faut-il prêter un peu plus d'attention à ce que l'on regarde encore trop souvent comme des productions superflues, alors que s'y exprime la tentative sublime et dérisoire d'exercer une action sur des puissances qui se croient hors d'atteinte. Méditant sur les accès de colère de Napoléon, Stendhal l'avait bien compris : « Le comique, le rire, est le dernier

pouvoir qui reste à un homme sur un autre⁴ ». Et si les bouffons rient, cela ne les empêche pas de réfléchir.

À partir de la fin du XVIII^e siècle, les métamorphoses révélatrices empruntent leur dispositif aux illustrations didactiques des méthodes de dessin par apprentissage séquentiel, mais aussi aux illustrations scientifiques ou parascientifiques visant à expliquer le transformisme et l'évolutionnisme. Sans qu'ils soient véritablement nouveaux, les procédés utilisés intègrent les imaginaires suscités par la pensée naturaliste. Le questionnement de la place de l'homme dans le règne animal ou dans la nature en général légitime les hybridations et les métamorphoses, récurrentes dans toute l'histoire de la satire graphique. La réception en France des *Caprices* de Goya en témoigne, notamment chez Grandville qui reproduit la planche 39 « Hasta su Abuelo », sans doute séduit par l'idée de la série de portraits des ancêtres fièrement présentée par le dernier descendant de ces hybrides d'homme et d'âne, parfait représentant de la bêtise traditionnellement attribuée à cet animal⁵. Mais plus explicitement que chez le maître espagnol, dans le contexte de la France de la monarchie de Juillet, le dessinateur français aux idées républicaines utilise ce procédé pour stigmatiser une aristocratie conservatrice qui prétend toujours dominer une société inégalitaire. Si Grandville s'est fait une spécialité de l'hybridation de l'homme aux animaux comme aux végétaux, bien d'autres dessinateurs ont utilisé des procédés comparables tout au long du XIX^e siècle et jusqu'à nos jours.

D'un point de vue purement graphique, presque tous les procédés caricaturaux ont été inventés avant le milieu du XIX^e siècle. Néanmoins la récurrence de certains d'entre eux caractérise des moments de l'histoire de cette pratique. Ainsi celui dit de la grosse tête, attribué à Benjamin Roubaud dont le premier *Panthéon charivarique* paraît en 1838, est une astuce pour mettre l'accent sur le portrait chargé, déjà présente dans les effigies grotesques des kermesses et des carnavaux, par exemple dans les *Gigantes y Cabezudos* de Saragosse depuis le XV^e siècle. Il est abondamment repris par nombre de dessinateurs, parmi lesquels Nadar pour ses propres *Panthéons*, dans les années 1850-1870. On le retrouve en Espagne en particulier dans *Cabezas y Calabazas*.

Comme le rappelle Marie-Linda Ortega⁶, l'accent mis sur la tête coïncide avec l'essor de nouvelles caractérologies découlant, souvent de façon parodique, de la physiognomonie de Lavater et de la phrénologie de Gall. Leurs idées étant très répandues en Europe, il n'est pas étonnant de les voir mises en œuvre par les caricaturistes français et espagnols. Il s'agissait soit de se moquer de ces « sciences » à la mode, soit de s'inspirer du spectacle étonnant de ces collections de têtes donnant en exemple des traits de caractères, ce qui correspondait au travail de caractérisation de la physionomie dans la pratique de la caricature. La forme éditoriale même des publications physiognomoniques ou caricaturales, des livres illustrés de hors-texte et de vignettes comparant les configurations physionomiques, a probablement servi d'inspiration aux éditeurs des recueils de célébrités et des panthéons caricaturaux du milieu du XIX^e siècle.

La fabrique du portrait et du portrait chargé est une véritable industrie qui, on l'a vu, s'inspire des idées scientifiques en vogue, mais aussi des inventions techniques. La lithographie joue un rôle important dans le domaine de l'édition. L'apparition de la

⁴ Stendhal, « Journal », 17 janvier 1805, dans *Œuvres intimes*, I, édition établie par V. Del Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, p. 185 (en note).

⁵ Anonyme, « Peintres espagnols, Francisco Goya y Lucientes », *Magasin Pittoresque*, t. II, n°41 (1834), 325. Le dessin original de cette gravure est de Grandville, *Les Caprices de Goya : Jusqu'à son grand-père*, 1834, papier, mine de plomb, 79 x 119 mm, Nancy Musée des Beaux-Arts (Inv. 877.806)

⁶ Voir la contribution de Marie-Linda Ortega à ce volume, note 22.

photographie intéresse très directement les caricaturistes dans les années 1850-1860⁷, au point que les noms de certains d'entre eux sont entrés dans l'histoire de la photographie plus que dans celle de la satire graphique. La pratique de la photographie dans les premières décennies de son histoire, en dépit des difficultés techniques posées par les longs temps de pose, est largement tournée vers le portrait. Selon Robert Taft, 90 % des images photographiques sont, au XIX^e siècle, des portraits (Sagne, 1984 : 15).

De nombreux caricaturistes s'essayent à la photographie, comme Nadar, en suivant l'exemple de Bertall et d'Étienne Carjat. La réussite de Nadar comme photographe est éclatante, mais il faut rappeler qu'il a commencé à pratiquer le portrait photographique pour fixer les traits de ceux qu'il voulait dessiner pour ses panthéons caricaturaux (Chéroux, 2007 : 107). Son atelier photographique du boulevard des Capucines à Paris occupe un immeuble entier et, dans ses salons, sa clientèle prestigieuse peut contempler des images photographiques, mais aussi de la peinture – la première exposition des impressionnistes y est organisée en mai 1874. Le cas de Bertall est très différent, car, à l'inverse de Nadar, il est plus connu comme caricaturiste que comme photographe. Pourtant, dès 1856, il s'associe avec Hippolyte Bayard – un pionnier de la photographie, inventeur malheureux d'un procédé de négatif papier –, pour ouvrir un atelier de photographie. Puis, établi à son compte en 1866, il devient un photographe de portrait très recherché. Étienne Carjat fut à la fois directeur de journal, écrivain – son principal ouvrage se présente comme une galerie de portraits de personnalités qu'il a rencontrées⁸ –, caricaturiste et photographe. En 1861, dans son journal *Le Boulevard*, il publie en troisième page de chaque numéro son propre panthéon caricatural sous la forme de portraits individuels. La même année, il ouvre un atelier photographique, mais l'entreprise est vendue en 1866 pour rembourser les quelque 30 000 francs de dettes générés par son journal dont l'aventure s'achève, après 18 mois d'existence, en juin 1863. Parfois Carjat mêle les deux pratiques, en se photographiant en train de caricaturer ou en photographiant les caricatures qu'il a dessinées. L'une d'entre elles reproduit un dessin le montrant caricaturé en train de se caricaturer (fig. 5), sans doute pour multiplier des reproductions de dessins originaux. Marie-Linda Ortega signale le même phénomène à l'œuvre à Madrid : Eusebio Juliá reproduit et commercialise les caricatures d'Antonio Cendón sous forme de carte de visite au début des années 1860⁹.

⁷ Voir l'article fondateur d'Anne McCauley (1983). Sur les rapports entre caricature et photographie voir Danguy, Gardes et Ronge (2010) et Wicky (2019).

⁸ Étienne Carjat, *Artiste et citoyen. Poésies, précédées d'une lettre de Victor Hugo*, Paris, Tresse éditeur, 1883.

⁹ Voir la contribution de Marie-Linda Ortega à ce volume.



Figure 5. Étienne Carjat, Photographie d'un autoportrait caricatural se caricaturant, entre 1861 et 1865. Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

L'histoire de la satire graphique est, on le voit, déterminée par le développement de nouveaux supports, tant技techniquement qu'économiquement. La lithographie et la presse illustrée satiriques constituent un renouvellement qui bouleverse l'économie de l'image satirique. La gravure satirique s'est développée en Angleterre dans la seconde moitié du XVIII^e siècle grâce à des éditeurs comme Hannah Humphrey qui a passé des contrats avec certains dessinateurs et notamment James Gillray. Mais le système éditorial et commercial qui se met en place en France autour de 1830 est plus étendu et profitable. Charles Philipon, caricaturiste lui-même, fonde divers journaux qui, au début de la monarchie de Juillet, bénéficient de cinq années d'une relative liberté de la presse. Ces titres les plus importants, *La Caricature* et *Le Charivari*, ne sont cependant que les fers de lance d'une véritable industrie de l'estampe et du livre illustré. Le maître d'œuvre de cette entreprise est l'imprimeur Gabriel Aubert, le beau-frère de Philipon. La Maison Aubert publie des estampes en feuille en tous genres, de journaux, d'albums, de livres illustrés. Les images, artistiques, humoristiques ou satiriques, circulent parfois d'un support à l'autre en étant réemployées dans des contextes différents.

L'esprit satirique est avant tout porté par les journaux illustrés qui ont la particularité d'inscrire l'image dans un dispositif iconotextuel qui en renforce l'effet. Là où la gravure satirique devait recourir à un simple titre, à des textes placés sous l'image, parfois sous la forme d'une nomenclature numérotée – voire à des phylactères pour donner la parole aux personnages –, l'illustration de presse peut s'appuyer sur l'ensemble du discours porté par le journal. Très souvent, en plus du titre, un commentaire, lui-même souvent satirique, accompagne l'image. Jamais l'interaction entre texte et image n'avait été aussi forte et efficace dans le domaine satirique. Elle fait sentir ses effets dans tous les supports, y compris celui du livre illustré sous la

forme de petits volumes peu onéreux, dont la série des *Physiologies* est l'exemple le plus connu. Autour de 1830, Honoré de Balzac, sous divers pseudonymes, a été un collaborateur assidu des journaux de Philipon. Il a très probablement contribué à l'essor de cette nouvelle synergie entre texte et image en échangeant avec les jeunes dessinateurs recrutés pour illustrer *La Caricature* et *Le Charivari*, voire en les guidant (Yousif, 2016).

Par des effets de contamination, dans le système de la page illustrée, lettres et images échangent pour créer une poétique nouvelle. Les alphabets anthropomorphes connaissent un regain d'intérêt. Ils composent parfois les titres des journaux. Les rébus sont à la mode dans les années 1820-1830¹⁰. Pratiqué dans les salons comme un divertissement, ils peuplent bientôt la presse et les livres illustrés. Ces petites énigmes sont de véritables calembours qui mettent des phonèmes sur des images, contraignant celui qui s'y livre à trouver de nouvelles significations aux formes. Dans le même ordre d'idées, les lettres figurales, qui dérivent des alphabets anthropomorphes, animent la typographie, font des lettres des personnages, de véritables protagonistes de la page. Grandville pourvoit les capitales du mot « LIBERTÉ » de jambes pour les faire s'enfuir devant les coups de feu qui les assaillent (fig. 6). Dans les livres illustrés les plus ambitieux des années 1830, comme *L'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier et Tony Johannot, la composition des pages mêle de façon très nouvelle le mot et l'image.

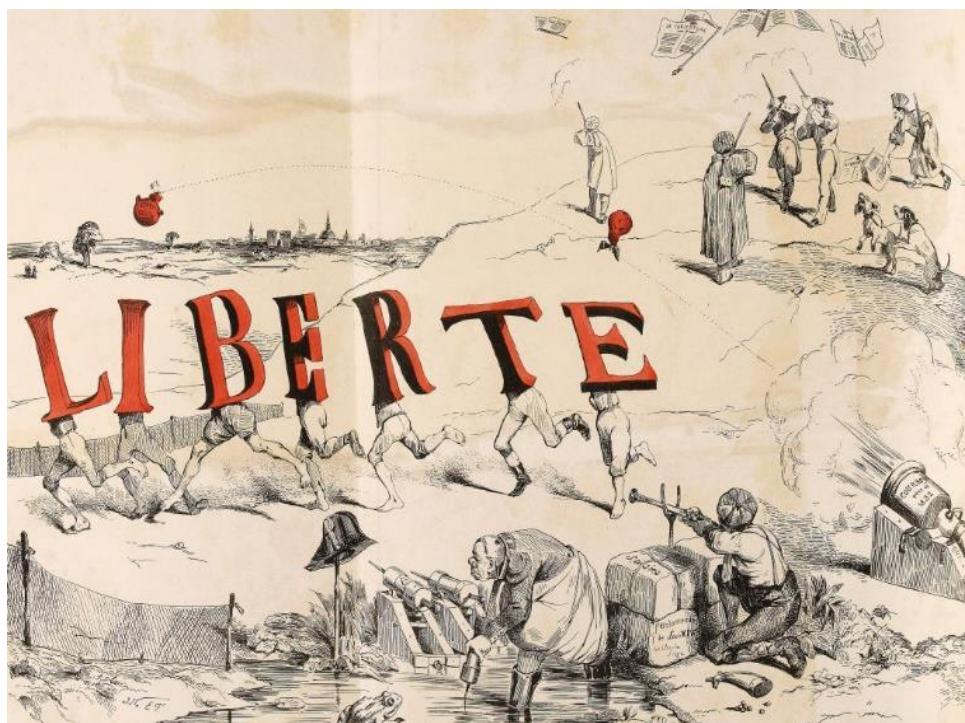


Figure 6. Grandville, « La Chasse à la Liberté » (détail), planches hors-texte parues dans *La Caricature politique, morale, littéraire et scénique*, volume 5, 1^{er} novembre 1832 (Planches n° 213). Paris, Maison de Balzac.

L'intermédialité satirique ne cesse de se diversifier, selon des modalités qui n'ont pas fait l'objet de beaucoup d'études. Ainsi, aux marionnettes déjà signalées, s'ajoutent les arts de la scène. En France l'exemple de Jean-Pierre Dantan est révélateur du succès

¹⁰ Voir par exemple *Rebus charivariques*, Paris, Aubert et Cie, 1844.

de cette pratique¹¹. Il caricature sous forme de bustes les vedettes du théâtre et de l'opéra des années 1830-1850 et vend dans son musée privé tant ces effigies grotesques que des bustes « sérieux ». Par ailleurs, il édite un catalogue illustré le *Dantanorama*, avec des reproductions de ces bustes caricaturaux réalisés par des caricaturistes dont Grandville. Nul doute que ses bustes caricaturaux ou non trouvaient un public chez les spectateurs des salles parisiennes. De la même façon, toute une production d'estampes autour d'employés de commerce de tissu surnommés « les calicots » s'explique par le fait que ces personnes ont fait l'objet de pièces de théâtre humoristiques où l'on moquait leur fatuité et leur accoutrement notamment fait de postiches gonflant artificiellement leur musculature (Davis, 2019).

Le journal n'est donc qu'un des multiples supports de l'image satirique au XIX^e siècle, mais c'est probablement le plus important en raison du dispositif qu'il compose, du temps long de son histoire et de sa diffusion dans le monde entier. C'est sur le modèle des journaux créés par Philipon que sont lancés les grands journaux satiriques illustrés du XIX^e siècle, en France comme en Europe. Le titre du plus célèbre journal satirique anglais, *Punch or the London Charivari*, apparu en 1841, se réfère explicitement au journal de Philipon. En Allemagne, les journaux satiriques voient le jour à la même période avec les *Fliegende Blätter* [Les feuilles volantes], fondé en 1845, puis le *Punsch* en 1847 et le *Berliner Charivari* en 1847. C'est en 1848 qu'est lancé *Kladderadatsch*. Sa vignette de titre présente le visage mutin d'un gros garçon dont la joue droite laisse entrevoir la tête d'un chien, celui qui aurait renversé les assiettes de la table autour de laquelle le fondateur, David Kalisch, recherchait le titre du journal, trouvé naturellement dans l'exclamation d'un des convives : *Kladderadatsch !* [Patatras !]. En Espagne, dès 1837, Modesto Lafuente fonde *Fray Gerundio*, sous-titré « journal satirique de la politique et la morale ». La reprise du nom du personnage du célèbre roman de José Francisco de Isla de la Torre y Rojo paru en 1758, témoigne que Lafuente privilégie le texte sur les images, surtout conçues comme des ornements destinés à séduire le lectorat (Bozal, 1979 : 27). Mais rapidement d'autres journaux apparaissent, qui accordent une plus grande part aux images : *El Mata-moscas* (1837), *Guindilla* (1842), *El Papagayo* (1842), *La Risa* (1843), *La Carcajada* (1843), *El Fandango* (1844) ou *La Caricatura* (1858). Néanmoins, le contexte politique ne permettra l'éclosion d'une véritable satire politique qu'après la révolution de 1868 et jusqu'à la restauration monarchique en 1874. *La Flaca* éditée à Barcelone est au début de son histoire contrainte de changer plusieurs fois de titre, tout comme, en France, *La Lune* fondée en 1865, qui est refondée sous le titre *L'Eclipse*, puis *La Lune rouge*. *La Flaca* publie des lithographies en couleurs sur du papier de belle qualité, au style graphique largement inspiré des journaux français.

Malgré la censure, la presse satirique est bien vivante en Espagne, ainsi qu'en témoigne par exemple les différents journaux, parfois assez virulents contre la monarchie comme *El Motín* (1881), ou sous la forme d'*Almaniques* lesquels, en raison de leur parution annuelle, ne subissaient pas le même contrôle – *El Almanaque de El Cascabel*, *El Almanaque de la Risa*, *El Almanaque El Buñuelo* (Orobon, Lafuente, 2021). De nombreux journaux satiriques illustrés existent et font vivre des dizaines de dessinateurs. Même si la caricature est bien implantée en Espagne et bénéficie d'un public nombreux, la France reste néanmoins un pôle d'attraction et de référence important. En témoignent les trajectoires de dessinateurs espagnols comme Francisco Ortega, qui s'installe à Paris en 1871 (Ortega, 2024) ou Manuel Luque. Ce dernier commence sa carrière au journal madrilène *El Mundo Cómico*, dirigé par José Luis

¹¹ *Dantan jeune : caricatures et portraits de la société romantique : collections du Musée Carnavalet* [cat. . expo. Paris, 1^{er} mars-11 juin 1989], Paris, Maison de Balzac, Paris, Paris-Musées, 1989.

Pellicer. Il contribua à l'édition de 1880 de *Calabazas y cabezas*¹², qui témoigne bien de l'influence en Espagne des recueils français du même type dont le plus célèbre exemple est le *Panthéon Nadar* (Mornat, 2021). Très rapidement, il commence à travailler pour Pierre Véron, le rédacteur en chef du *Charivari* et du *Journal amusant*, pour finalement s'installer à Paris au début des années 1880, non sans tenter de se faire reconnaître comme peintre à Madrid. Mais c'est en tant que caricaturiste qu'il fait carrière, réalisant les célèbres portraits-charges de Mallarmé et de Rimbaud dans *Les Hommes d'aujourd'hui*, et donnant des dessins pour les grands journaux illustrés du tournant du XX^e siècle dont *Le Rire* et *L'Assiette au beurre*. Il y côtoie nombre de dessinateurs venus de toute l'Europe : le polonais Georges d'Ostoya, le grec Demetrios Galanis ou l'italien Gabriele Galantara, certains étant aujourd'hui plus connus comme artistes peintres ou graveurs comme le néerlandais Kees van Dongen, l'espagnol Juan Gris (Bachollet, 2003), le tchèque Frantisek Kupka ou le suisse Félix Vallotton.

Ces trajectoires internationales de caricaturistes-illustrateurs-peintres incitent à quelques conclusions relatives à la caricature à la fin du XIX^e siècle. Elles témoignent de l'attraction de Paris comme centre artistique, un pôle vers lequel convergent de jeunes artistes qui ambitionnent une carrière de peintre, mais qui pratiquent la caricature par goût, comme source de revenus et comme moyen d'expérimentation plastique. L'industrie de la presse et de l'édition illustrées, grâce au rôle pionnier qu'a joué Philipon dans les années 1830, prospère jusqu'à la Première Guerre mondiale et elle attire des dessinateurs venus de toute l'Europe. Néanmoins, le cas de l'Espagne témoigne qu'il existe dans de nombreux pays, dans le monde entier, une culture de la caricature et une presse illustrée qui permet à ces mêmes dessinateurs de faire leurs premières armes et de leur assurer des revenus. La question des échanges et des circulations de la culture satirique graphique est encore trop peu travaillée à ce jour. Il serait pourtant intéressant de voir comment les modèles économiques et techniques inventés en Europe se diffusent en rencontrant d'autres cultures satiriques et graphiques, et comment ces dernières, en retour, fécondent les journaux et les presses nationales européennes. Par ailleurs, l'étude des carrières et des trajectoires de dessinateurs au tournant des XIX^e et XX^e siècles permettrait de mieux cerner les fonctions esthétiques de la caricature (Tillier, 2021). La pratique caricaturale d'artistes reconnus a fait l'objet de quelques études – mais des travaux collectifs issus de collaborations internationales permettraient de montrer comment la caricature a pu constituer un terrain d'expérimentation ouvrant la voie aux recherches formelles du début du XX^e siècle (fig. 7). Ces recherches sont celles des avant-gardes internationales – avec outre Picasso (Cortadella, 2003), des artistes comme le Mexicain Marius de Zayas (Zayas, 2020) –, mais elles concernent aussi des médiums et des expressions nouvelles comme le cinéma ou l'animation, ce dont témoigne, en France le parcours d'Émile Cohl.

¹² Salvador María Granés (Moscate), *Calabazas y cabezas: semblanzas de personajes, personas y personillas que figuran o quieren figurar en política, literatura, armas, ciencias o tauromaquia*, Madrid, M. Romero (impresor), 1880.



Figure 7. Juan Gris, Portrait (Étude pour le Portrait de Germaine Raynal), crayon sur papier, 36 × 26,5 cm, dans Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes, Méditations Esthétiques*, Paris, Eugène Figuière et Cie, Éditeurs, 1913. Collection particulière.

Bibliographie

- BACHOLLET, Raymond, 2003, *Juan Gris, dibujante de prensa: de Madrid à Montmartre, catálogo razonado 1904-1912*, Madrid, El Viso.
- BAUER, Günther G., VERFONDERN, Heinz, 1991, *Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki. Ausstellung in der Galerie der Stadt Salzburg*, Salzburg, Stadt Salzburg Kulturamt.
- BOZAL, Valeriano, 1979, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón.
- CHÉROUX, Clément, 2007, « La photographie n'est pas un fromage », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 53. DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2353>
- CORTADELLA, Margarida (coord.), 2003, *Picasso: From Caricature to Metamorphosis of Style*, [exhibition « Picasso: de la caricatura a las metamorfosis de estilo », Museu Picasso, Barcelona, February 18 - May 18, 2003], Aldershot : Lund Humphries ; Barcelona : Institut de cultura, Museu Picasso.
- DANGUY, Laurence, GARDES, Jean-Claude et RONGE, Peter (éd.), 2010, *Caricature et photographie, Ridiculosa*, n° 17.
- DAVIS Peggy, 2019, « La fureur de Calicot », in BARIDON, Laurent, DESBUISSONS, Frédérique et HARDY, Dominic (dir.), *L'Image railleuse, Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art*. DOI : 10.4000/books.inha.7923
- MC CAULEY, Anne, 1983, « Caricature and Photography in Second Empire Paris », *Art Journal*, n° 43/4, p. 355-360.
- MORNAT, Isabelle, 2021, « Le détournement des degrés des âges et de l'aleluya dans la caricature espagnole (1868-1884) », *Trayectorias Satíricas. Carnets de l'ASCIGE*, 2021, n° 2, p. 37-58.

OROBON, Marie-Angèle et LAFUENTE, Eva (coord.), 2021, *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021.

ORTEGA, Marie-Linda, 2024, « La satire visuelle espagnole entre 1830 et 1880 : acclimater la modernité depuis les marges », *HispanismeS*, n° 23. DOI : <https://doi.org/10.4000/11yc0>

REDONDO GONZÁLEZ, Blanca, 2017, « Retratos des-compuestos: cinco peculiares caricaturas del Sexenio democrático », *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n° 39, p. 155-190.

SAGNE, Jean, 1984, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, Paris, Presses de la Renaissance.

TILLIER, Bertrand, 2021, *Déregler l'art moderne : de la caricature au caricatural*, Paris, Hazan.

WICKY, Érika, 2019, « Caricatures de photographies et photographies caricaturales », in BARIDON, Laurent, DESBUISSONS, Frédérique et HARDY, Dominic (dir.), *L'Image railleuse*, Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art. DOI : 10.4000/books.inha.7923

YOUSIF, Keri, 2016, *Balzac, Grandville, and the Rise of Book Illustration*, London, Routledge.

ZAYAS, Rodrigo de, 2020, *Marius de Zayas ou Les fins d'un commencement*, Nîmes, Atelier Baie, 2 vol.

Goya y el retrato satírico: Los mitos en torno a *La familia de Carlos IV*

Paula FAYOS PÉREZ

Beca Leonardo (Fundación BBVA)

Miembro externo de la Universidad Complutense de Madrid (SU+MA) / Université de Strasbourg (ARCHE)

pfayosperez@gmail.com

Resumen

Este estudio analiza si los retratos de Francisco de Goya –y en especial *La familia de Carlos IV*– pueden considerarse satíricos. Aunque en el siglo XIX fue interpretado por críticos franceses como caricaturista, Goya fue en realidad un naturalista radical que captó con honestidad física y profundidad psicológica a sus modelos. A partir del análisis de fuentes históricas, práctica artística y recepción crítica, se desmontan mitos consolidados y citas apócrifas, demostrando que la supuesta sátira encierra una visión moderna de la dignidad real, basada en el naturalismo y no en la parodia ni la burla.

Palabras clave: Francisco de Goya, retrato, Théophile Gautier, caricatura, *La familia de Carlos IV*, siglo XIX

Abstract

Goya and Satirical Portraiture: Myths Surrounding The Family of Charles IV

This article explores whether Francisco de Goya's portraits –particularly *The Family of Charles IV*– can be interpreted as satirical. Often perceived as a «caricaturist» by 19th-century French critics, Goya was in fact a radical naturalist who captured both the physical and psychological truth of his subjects. Through a critical analysis of historical sources, artistic practice, and the reception of *The Family of Charles IV*, this study debunks long-standing myths and apocryphal citations, showing that Goya's apparent satire was instead a modern vision of royal dignity, grounded in naturalism and psychological depth rather than parody or mockery.

Keywords: Francisco de Goya, portrait, Théophile Gautier, caricature, *The Family of Charles IV*, 19th century

Francisco de Goya (1746-1828) destacó, entre otros géneros de la pintura, en el retrato, llegando a ser el retratista más valorado y solicitado de su época. Algunos de sus retratos, sin embargo, han sido interpretados como «caricaturescos», en línea con la recepción de los románticos franceses basada en los *Caprichos*¹, y dando por hecho que Goya ridiculizaba a sus mecenas, en especial a la familia real.

En este estudio se analiza, en primer lugar, cuáles son, dentro de la obra de Goya, los límites entre un retrato naturalista —o *brutally honest*— y un retrato satírico. Y a continuación, se examina por qué a menudo se sigue viendo *La familia de Carlos IV* como una burla hacia los reyes, y de dónde surgió esta idea que ha marcado la recepción crítica de uno de los cuadros más célebres de la historia del arte.

¿Era Goya caricaturista?

Ante la posibilidad de considerar a Goya como un caricaturista, es fundamental distinguir entre diferentes conceptos. Por un lado, existe la noción de «caricatura», que se define como «imagen satírica en la que se representa de manera humorística, burlona o grotesca con la intención de ridiculizar», o «imagen, representación deformada, distorsionada o falsa de la realidad»². La palabra «caricatura» proviene del italiano *caricare*, (re)cargar, en el sentido de imagen deformada o exagerada, y en su origen, algunas de las caricaturas más reconocibles son aquellas realizadas por Leonardo da Vinci (1452-1519) y Annibale Carracci (1560-1609). En 1646, Giovanni Antonio Massani editó *Las artes de Bolonia* (*Le Arti di Bologna*), una colección de dibujos de Annibale Carracci, en cuyo prefacio escribió —bajo el pseudónimo de Giovanni Atanasio Mosini— la primera definición de caricatura que se conoce:

[...] [L]as cosas producidas de tal manera por la naturaleza, teniendo en sí mismas una naturaleza ridícula, son doblemente deliciosas cuando son bien imitadas.... Pero cuando el artesano imita esta clase de objetos, no sólo tal como son, sino sin ninguna semejanza, los representa más alterados y defectuosos: en la Escuela de los Carracci se les llamaba «Ritrattini carichi» [retratitos cargados]; y (dice Aníbal) se añadía la tercera razón para el deleite, es decir, la caricatura; la cual, cuando se hacía bien, excitaba más a la risa al observador³.

Según esa definición primigenia de caricatura como «retrato cargado», Goya no podría ser considerado un caricaturista, ya que en la gran mayoría de su obra no hay retratos deformados sino productos de su imaginación. Sí se encuentran en su obra, sin embargo, algunas excepciones de caricatura según esta definición estricta. En una carta a su íntimo amigo Martín Zapater (2 agosto 1794), Goya se caricaturiza a sí mismo: «Así estoy» (fig. 1).

¹ Aunque los románticos franceses interpretaron los *Caprichos* como una crítica de la sociedad española de finales del siglo XVIII, es importante recordar que, tal como expresa el propio Goya en el anuncio de *El Diario de Madrid* (6-II-1799), los *Caprichos* no son otra cosa que una crítica universal de la sociedad humana. Para la recepción de Goya en el siglo XIX francés, ver Lipschutz (1972), Tinterow (2003), Glendinning (2017) y Fayos Pérez (2024).

² *Dictionnaire de l'Académie Française*, 9^a edición. Traducción de DeepL.

³ Transcrito por Carlo Cesare Malvasia en *Felsina Pittrice* (1678) y traducido del italiano con DeepL. Ver Mahon (1971: 260-261); Mena Marqués (1984: 24) y Tantardini & Norris (2023: 106).

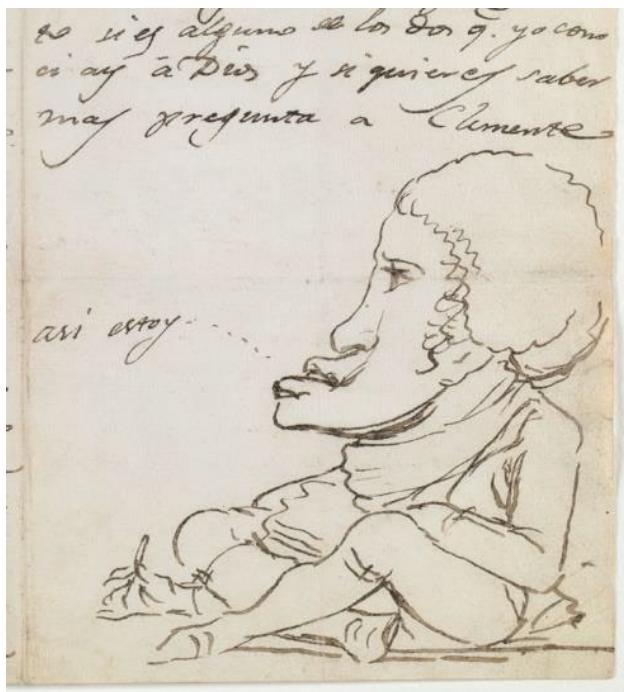


Figura 1. Goya, Carta a Martín Zapater, 2 de agosto de 1794 (detalle)
Madrid, Museo Nacional del Prado.

Las innumerables figuras grotescas en la obra de Goya, sobre todo en sus dibujos y grabados, sí estarían incluidas, sin embargo, en una definición de caricatura menos estricta que abarque la representación satírica o humorística. Estas obras pertenecen sin duda a la categoría de lo «satírico», que utiliza la «sátira», definida en lo referido a la literatura como «escrito o discurso burlón que castigue a alguien o algo» o «crítica, denuncia aguda marcada por la burla o el escarnio»⁴. La RAE define «caricatura» como «dibujo satírico en que se deforman las facciones y el aspecto de alguien» y «obra de arte que ridiculiza o toma en broma el modelo que tiene por objeto»⁵.

Ya en 1822 el diccionario de la lengua castellana incluía el término «caricatura» como «retrato ridículo, en que se abultan y pintan como deformes y desproporcionadas las facciones de alguna persona», y «pintura o dibujo con que bajo emblemas o alusiones enigmáticas se pretende ridiculizar a alguna persona o cosa»⁶. Aún más interesante es la acepción añadida en la edición de 1825, la última publicada en vida de Goya: «retrato ridículo aunque verdadero»⁷. Y es que lo horrible y lo deformé pueden esconder –o mejor dicho, revelar– las verdades más profundas, tal como comentaremos más adelante.

Es sobre todo a partir de 1790 cuando puede observarse una clara tendencia hacia la representación de lo grotesco en la obra de Goya. Tal como afirmó Andrew Schulz (2005), la obra más temprana del artista en utilizar lo monstruoso o lo fantástico fue *San Francisco de Borja* en la catedral de Valencia (1788) y su boceto preparatorio, donde aparecen unas figuras demoníacas junto al poseído. Mientras que en el *Cuaderno A* de dibujos (c.1794-95) reinan las imágenes femeninas llenas de delicadeza, hacia la mitad

⁴ *Dictionnaire de l'Académie Française*, 9^a edición. Traducción de DeepL.

⁵ *Diccionario de la lengua castellana de la RAE* (2014).

⁶ *Diccionario de la lengua castellana de la RAE* (1822).

⁷ *Diccionario de la lengua castellana de la RAE* (1825).

del *Cuaderno B* (c.1795-97) empiezan a irrumpir figuras grotescas, como *Máscaras crueles* (B.55)⁸ o *Caricatura alegre* (B.63) (fig. 2)⁹.

Algunos de estos dibujos llevan en su título la palabra «caricatura», como *Caricaturas. Es día de su santo* (B.61)¹⁰, *Caricatura de las carracas* (B.62)¹¹, o *Máscaras de caricaturas que apuntaron por su significado (Sueño 11)* (1796-97), que es el dibujo preparatorio para el *Capricho 57, «La Filiación»*. En muchos casos los títulos manuscritos eran de mano de Goya, en otras ocasiones fueron escritos tardíamente, tal vez por su hijo Javier Goya, o por coleccionistas como Valentín Carderera o Federico de Madrazo. Sin embargo, en algunos casos, como *Caricaturas. Le pide cuentas la mujer al marido* (B.58)¹², la inscripción «*caricat.*» sí parece ser de mano del artista, lo que parece indicar que el propio Goya sí consideraba estas imágenes como «caricaturas», según la definición más laxa del término, como imágenes con figuras de rasgos grotescos o deformados.

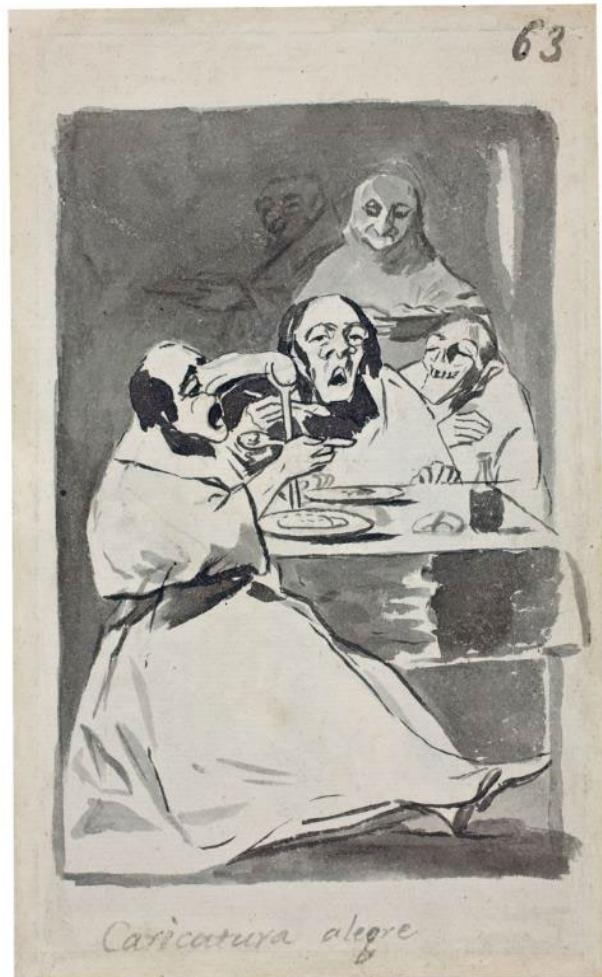


Figura. 2. Goya, *Caricatura alegre*, 1796-97.
Madrid, Museo Nacional del Prado.

Aunque en los dibujos, sobre todo de los *Cuadernos*, es donde Goya tenía la mayor libertad creativa para dar rienda suelta a sus intereses personales y a su imaginación, también se encuentran innumerables figuras satíricas y grotescas en sus grabados.

⁸ National Gallery of Art (Washington) 1941.10.1.

⁹ Prado D004369.

¹⁰ Louvre RF 6912 recto.

¹¹ Louvre RF 6912 verso.

¹² Louvre RFML.AG.2022.38.1 verso.

Ejemplo de ello son las horribles caras en el *Capricho* 58, «Trágala perro», las figuras enmascaradas en el *Capricho* 2, «El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega», o los rostros deformados por la risa en el *Capricho* 30, «Por qué esconderlos». También aparecen en los últimos *Desastres de la guerra* (1810-15; 1863), como las figuras fantasmagóricas en la plancha 79, «Murió la verdad», o en los *Disparates* (c.1816-19), con el monstruoso «Bobalicón» en la plancha 4, así como los monstruos de pesadilla en la plancha 7, «Disparate desordenado». También hay numerosos ejemplos en su pintura, como en las escenas de brujas para los duques de Osuna (1797-98) o en las propias Pinturas negras (c.1819-23).

¿Hacía Goya retratos satíricos?

Reconocido como el mejor retratista de España, aristócratas y políticos de alto nivel solicitaban sus servicios. Sus retratos se distinguen por una inigualable calidad técnica, pero también por un extraordinario naturalismo. Además de reflejar sus atributos físicos, Goya capta a la perfección la psicología, personalidad y estado mental de cada personaje. Esto hace eco de sus ideas estéticas sobre el arte, la verdad y la naturaleza, expresadas en el informe que envió el artista en 1792 a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹³. Cabe recordar que durante estos años existía un debate estético entre, por un lado, la corriente neoclásica, que abogaba por la belleza idealizada y la imitación selectiva de la naturaleza, y, por otro lado, los que defendían el naturalismo y el uso de la deformación somática como herramienta expresiva. Tanto en el informe de 1792 como en el anuncio de los *Caprichos* en *El Diario de Madrid* en 1799, Goya basa sus ideas estéticas en el naturalismo radical, aunado con el poder de la imaginación y la subjetividad para crear su propia verdad individualizada.



Figura. 3. Goya, *Don Andrés del Peral*, antes de 1798 (detalle).
Londres, National Gallery.

Un ejemplo singular del feroz naturalismo del artista es el retrato de *Don Andrés del Peral* (c.1797) (fig. 3)¹⁴, en el que Goya no ha querido disimular sus párpados caídos y su boca torcida, posiblemente consecuencia de un ictus. Muy erguido, mira al

¹³ Para más información sobre este informe, ver Schulz (2005).

¹⁴ National Gallery (Londres) NG1951.

espectador fijamente con un gesto que puede interpretarse inicialmente como altanería, pero que, si se observa de cerca, revela la inconfundible fragilidad de alguien que es plenamente consciente de su deformidad. Algo similar ocurre en el hipnótico retrato del *I Duque de Wellington* (1812-14)¹⁵, Arthur Wellesley, también en la National Gallery de Londres, a quien Goya, pese a su porte militar y abundantes condecoraciones, capta, como en una instantánea, con un destello de vulnerabilidad, reflejado en una boca ligeramente entreabierta y unos ojos sutilmente asustadizos¹⁶. Quizá por este motivo al retratado no le entusiasmó el resultado del encargo, que no mostraba a un héroe invencible siguiendo la tradición del neoclasicismo sino a un hombre vulnerable, mortal, humano.

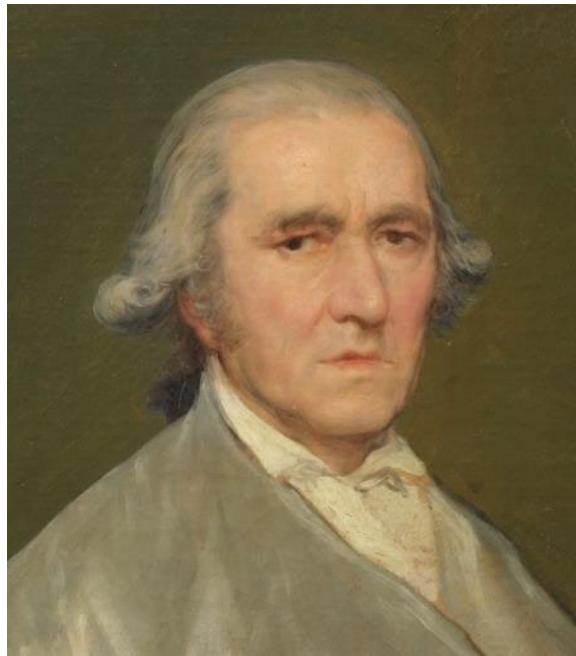


Figura. 4. Goya, *El pintor Francisco Bayeu*, 1795 (detalle).
Madrid, Museo Nacional del Prado.

En el retrato de *Francisco Bayeu* (1795) (fig. 4)¹⁷, Goya representa a su cuñado en una obra post-mortem, probablemente basada en un autorretrato. Bayeu lleva el atuendo y peinado de un hombre distinguido que ha llegado alto en su profesión, pero Goya no obvia su gesto de extrema dureza, enfatizado por unos ojos oscuros de párpados caídos que observan sin tregua, y el rictus de una boca inexpresiva que no parece concordar con la jovialidad artificial del color de sus labios y mejillas, probablemente maquillados para compensar la dureza y rasgos envejecidos de su rostro. En el retrato de *Martín Zapater* (1790) (fig. 5)¹⁸, tenemos el extremo opuesto. El cuerpo y rostro de su queridísimo amigo parecen irradiar luz propia, lo que contrasta aún más con un fondo en completa oscuridad. Como espectadores, nuestra mirada es atraída primero por su rostro, el blanco de su chaleco y pañuelo, y su mano derecha, apoyada delicadamente sobre unos papeles manuscritos. Su cara, sin ser de proporciones apolíneas y marcada por la usual seriedad del retrato español, destila calma y una serenidad dulce, reflejando una conexión de profunda intimidad con el artista que le observa.

Cabe analizar, entre los retratos de Goya, los que hizo de sí mismo, que no son menos realistas ni más permisivos que los que realizó de terceros. Entre ellos destaca

¹⁵ National Gallery (Londres) NG6322.

¹⁶ Ver Bray, Mena-Marqués, *et al.* (2015), nº 57.

¹⁷ Prado P000721.

¹⁸ Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce 2002.2275.

el que realizó con 50 años, en c.1796¹⁹: un increíble dibujo a pluma en el que mira al espectador totalmente de frente, con el pelo ondulado y leonino, y una ligera asimetría en sus ojos que hace la mirada aún más penetrante e inquietante²⁰. En 1799 está, por supuesto, el *Capricho 1*, «Fran.º Goya y Lucientes, Pintor», en el que el artista, con un elegante sobrero de copa, encabeza su propia serie de grabados afianzándose orgullosamente en la categoría de pintor –sería nombrado Primer Pintor de Cámara en 1799– con un ligero gesto de superioridad en su boca y sus ojos de párpados caídos pero desafiantes.



Figura 5. Goya, *Martín Zapater*, 1790.
Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce.

También está el sobrecogedor autorretrato de 1815²¹, donde, con la cabeza inclinada de forma imperceptible y la camisa abierta exponiendo la zona vulnerable del cuello, atraviesa al espectador con sus ojos negros como dos carbones y un rostro que ya expresa el cansancio de los años pero que no ha perdido un ápice de perspicacia. Con esa mirada, Goya transmite, sin que hagan falta palabras, todo lo que él es, lo que ha vivido, y lo que aún está por llegar. Por último, está el *Autorretrato con el Dr. Arrieta* (1820)²², donde el artista está incorporado en la cama, con el rostro pálido y sudoroso, agarrado a las sábanas, y apoyado en los brazos de su médico. El naturalismo aquí ya es total: no sólo en los defectos físicos, sino en su estado de absoluta degradación y fragilidad humana, enfrentado directamente con su propia muerte.

A la hora de hablar de los retratos de Goya y de su aspecto introspectivo-psicológico, hay que mencionar sin duda los que realizó de la familia real española, lo que enlaza con la siguiente sección de este estudio. Una prueba de que Goya no

¹⁹ Nueva York, Metropolitan Museum 35.103.1.

²⁰ Ver el catálogo de la exposición *Goya. Dibujos. 'Solo la voluntad me sobra'* (Mena Marqués & Matilla, 2019, nº 1).

²¹ Prado P000723.

²² Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts 52.14.

edulcoraba un ápice el aspecto de sus poderosos mecenas es la honestidad apabullante del retrato de *La reina María Luisa a caballo* (1799)²³, en el que su rostro destila simpatía, seguridad y bonachonería, sin por ello embellecer sus facciones. Otro ejemplo impresionante es el de *Fernando VII con manto real* (1814-15) (fig. 6)²⁴. Más allá de la extraordinaria técnica en los detalles de los dorados y en la textura de las medias blancas de seda, Goya plasma el rostro real con su inconfundible mandíbula borbónica, unos ojos que, enmarcados por unas grandes cejas, miran de frente con seguridad, pero a la vez son dubitativos e inseguros. Lo más inconfundible es sin duda la boca, pequeña, de labios finos y apretados, y en la que las comisuras se curvan hacia arriba en un gesto que parece anticipar por su crueldad sus medidas de venganza contra los liberales y de retroceso hacia la oscuridad del absolutismo²⁵. Recordemos que tras su regreso al trono, Fernando VII persiguió a los políticos e intelectuales liberales y afrancesados, restableció la Inquisición e instauró la censura en la prensa y las artes.



Figura. 6. Goya, *Fernando VII con manto real*, 1814-15 (detalle). Madrid, Museo Nacional del Prado.

La familia de Carlos IV: ¿una parodia?

En una visita reciente al Museo del Prado, delante de *La familia de Carlos IV* (1800) (fig. 7), presencie una escena reveladora. Un hombre se detuvo ante el cuadro con una sonrisa socarrona, se rio entre dientes y murmuró algo en la línea de la expresión coloquial «qué fuerte». Aquel visitante parecía convencido de haber captado la intención oculta de Goya: una presunta crítica o burla hacia los miembros de la familia real que habían encargado el retrato, demasiado estúpidos –según esta hipótesis– para

²³ Prado P000720.

²⁴ Prado P000735.

²⁵ Sobre los retratos de Fernando VII, ver Víctor Mínguez, 2009, «Iconografía del poder. Fernando VII y José I. Apoteosis y escarnio en la disputa del trono español», en RAMOS SANTANA, Alberto y ROMERO FERRER, Alberto (eds.), 1808-1812, *los emblemas de la libertad*, pp. 163-194.

advertirla. Se sentía, quizá, poseedor de un secreto a voces y cómplice de Goya en un chascarrillo histórico. La interpretación de *La familia de Carlos IV* como un retrato paródico sigue, al parecer, muy presente en el imaginario colectivo.

Por lo escuchado de manera informal sobre esta obra a lo largo de muchos años, es posible conjeturar que esta interpretación burlesca del cuadro se basa en dos elementos: primero, en los rostros de los reyes, unos rasgos faciales asumidos como poco agraciados y/o expresiones que reflejan estupidez o vulgaridad; y segundo, la posición de María Luisa en el centro de la composición, de lo que se puede deducir –acertadamente o no– que la reina ostentaba un mayor poder que el rey, en una muestra de «llevar los pantalones», como dice la expresión coloquial –y algo misógina. Retomaremos este punto más adelante.

Recientemente, Felipe Pereda (2024) publicó un artículo elocuentemente titulado «Goya, Portraiture, and the (Impossible) Art of Deciphering Faces». Aquí se hace alusión a la supuesta reacción de Auguste Renoir (1841-1919) ante *La familia de Carlos IV*, a la que presuntamente describe ante sus amigos como una «caricatura paródica»²⁶ y como «prueba de que el artista siempre proyecta algo de sí mismo en sus pinturas, incluso cuando es un retrato»²⁷; también se afirma que Renoir achacaba a la personalidad «burlesca» de Goya unos «retratos que casi se convertían en caricatura»²⁸ (Pereda, 2024: 194)²⁹.

Diferentes biografías y catálogos de Renoir sí aluden –sin citar la fuente– a una mención del pintor a este cuadro, que, aunque excéntrica, es positiva. Su origen parece remontarse a Ambroise Vollard en 1919, quien supuestamente transcribe las palabras del pintor, a raíz del viaje que éste hizo a España en 1892:

Et en laissant ses personnages tel qu'ils sont, on peut encore donner à une peinture un agrément indéfinissable, si l'on n'a pas soi-même une âme de croque-mort. Ainsi, la *Famille Royale* de Goya, qui, à elle seule, vaut le voyage de Madrid! Quand on est devant ça, est-ce qu'on remarque seulement que le roi a l'air d'un marchand de cochons ; et que la reine semble échappée de chez un mastroquet, pour ne pas dire plus! Les diamants dont elle est couverte! Personne n'a rendu les diamants comme Goya! [...] J'ai vu une chose inouïe de lui, en Espagne, dans une petite église : un plafond qui représente des gens regardant en bas [San Antonio de la Florida]. Gallimard et moi, nous étions en extase [...] (Vollard, 1919: 141)³⁰.

Renoir expresa por tanto su admiración por la decisión estética de Goya de no mejorar el aspecto de los retratados, dejando a los personajes «tal y como son», y creando así un «encanto indefinible.» El pintor francés reafirma después su gusto por Goya declarando que este cuadro por sí mismo ya compensaba el viaje a Madrid, y que los frescos de San Antonio de la Florida le dejaron «en éxtasis». El hecho de que Renoir –según Vollard– compare a Carlos IV con un vendedor de cerdos y a la reina con una tabernera, más que una crítica al cuadro de Goya parece una crítica a los propios reyes.

²⁶ No se indica la procedencia de esta atribución.

²⁷ No se indica la procedencia de esta atribución. Se limita a dar referencias generales sobre el tema y la «recepción enrevesada» (*convoluted reception*) del cuadro (Licht 1967, Olszewski 1999 y Luxenberg 2002). La cita original puede encontrarse en Fenton (2000: 136): «Every artist puts something of himself into what he does, whether he wants to be a Realist or not. Look, take Velázquez and Goya, who were both of them Realists [...].»

²⁸ No se indica la procedencia de esta atribución.

²⁹ La referencia completa de Pereda es: «None other than Renoir was struck when he came across the painting of an artist he already admired, describing it to his friends as nothing but a parodic caricature. Unsurprisingly –in Renoir's opinion– it was proof that the artist always projects something of himself in his paintings, even when it is a portrait. It was Goya's burlesque personality that made the portraits almost into a caricature, or so Renoir thought.»

³⁰ Este texto fue previamente publicado en «Entretiens avec Renoir sur la peinture», *L'Art et les artistes*, vol. 23, 1919, pp. 28-43, p. 33.

Cabe aún cuestionarse por qué Renoir pudo haber visto vulgaridad en las figuras de los monarcas españoles, algo que se aborda más adelante.

Por otro lado, Pereda (2024: 194) alega que no existen testimonios tempranos de la recepción de *La familia de Carlos IV*³¹, y sin embargo, como mostraremos más adelante, conocemos tanto la reacción de la propia familia real como de diferentes críticos de arte desde el siglo XIX. También se afirma que por «razones desconocidas» nunca se expuso fuera del ámbito doméstico, primero en el dormitorio de una de las princesas en 1814 y después en un pasillo, y que no se expuso en el Real Museo de Pinturas y Esculturas (Prado) cuando abrió sus puertas en 1819, insinuando quizás que la familia real escondía el cuadro por no ser de su agrado (*ibid.*)³². Frédéric Quilliet ya incluía este cuadro en su *Description des Tableaux du Palais de S.M.C.* (c.1808-15): «Réunion de toute la Fam.^{lle} R.^{le} Esp.^{le}. Goya», situado en el dormitorio de los príncipes (Maurer, 2002: 238)³³. Quilliet indica además una curiosa valoración: «quoique un peu décousu bon. On y voit Goya derrière»; de otros cuadros de Goya, dictamina: «son genre flou généralement bon, facile, & d'artiste» (*ibid.*: 240).

Cuando se inauguró el museo, cabe recordar que la primera colección de «21 cuadros contemporáneos expuestos en el vestíbulo estaba presidida por los retratos ecuestres de los soberanos, de Goya» (*ibid.*: 247)³⁴, los cuales tampoco muestran unas fisionomías precisamente atractivas. A su llegada al Prado, *La familia de Carlos IV* estuvo en el llamado Gabinete de descanso de los reyes, una sala privada, que en su origen servía para el estudio y restauración de los cuadros que llegaban del Palacio Real, y que estuvo acabada en 1828 (*ibid.*)³⁵. Gudrun Maurer nos ofrece una inteligente explicación a esta reclusión del cuadro, que nada tiene que ver con una supuesta interpretación de la obra como parodia de los reyes:

La familia de Carlos IV, apartada ya en Palacio, tras la caída de los monarcas en 1808, evocadora de antiguas alianzas con Francia y preludio de la invasión napoleónica, no se habría adaptado a una sala de tan marcada exaltación fernandina y patriótica [...]. [P]ermaneció encerrada en el lugar más privado del Real Museo durante cuarenta años, a pesar de la renovación [...]. Quedó oculto a los ojos del público precisamente durante casi todo el reinado de Isabel II, de 1833 a 1868. Seguramente se debió también a motivos de carácter político, al ser entonces el infante don Carlos María Isidro de Borbón el pretendiente al poder, contra la monarquía establecida. Su retrato figura en *La familia de Carlos IV* en lugar preeminente [...] (*ibid.*: 250).

«El panadero y su mujer»: la misteriosa cita de Théophile Gautier

Obviando por ejemplo la mencionada referencia de Quilliet, Pereda también afirma que los comentarios escritos más tempranos de *La familia de Carlos IV* datan de unos años tras la muerte de Goya, por parte de visitantes franceses; entre ellas se cita a Théophile Gautier (1811-1872) refiriéndose al rey y la reina en este cuadro como «el panadero de la esquina y su mujer» (Pereda, 2024: 194)³⁶. Habiendo estudiado los escritos de Gautier sobre Goya en detalle, la cita en cuestión resulta tan sorprendente

³¹ «There are no early testimonies for the reception of Goya's *Familia de Carlos IV*».

³² «[...] for reasons unknown it never escaped a primarily domestic display (placed first in the bedroom of one [of] the princesses in 1814, it was later moved to a *callejón de paso* or walk-through corridor, and was not shown at the Prado when it opened in 1819)».

³³ Ver Sancho (2001).

³⁴ Cita el *Catálogo de los cuadros de Escuela Española* que existen en el Real Museo del Prado, Madrid, Imprenta Real, 1819, p. 20, nº 3 y 4.

³⁵ Ver el catálogo de exposición de Pedro J. Martínez Plaza, 2019, *El Gabinete de descanso de Sus Majestades*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

³⁶ No se indica la procedencia de esta atribución. «These first written comments on the group portrait are to be found a few years after the artist's death, coming from French visitors who saw it once it was moved to the galleries of the Prado Museum. These first written reactions have traditionally challenged, if not baffled, art historians: Théophile Gautier described it as 'the corner baker and his wife' [...]».

como desconocida, lo que nos ha llevado a investigar su posible origen. Por otro lado, esta comparación de los reyes en el cuadro de Goya con personajes vulgares de la clase trabajadora recuerda, además, a la ya mencionada –presunta– referencia de Renoir. ¿Cabría la posibilidad de que ambas referencias se hayan confundido en la bibliografía, de forma accidental o por la falta de rigor de algunos autores?

Pereda parece haber tomado esta supuesta referencia del ensayo del historiador del arte holandés Fred Licht (1928-2019) de 1967, que asume el cuadro como satírico y asegura que los académicos y los visitantes del Prado no entienden cómo pudieron los mecenas haber aceptado un retrato «tan degradante» (Licht, 1967: 127). También hace alusión al realismo inherente en el retrato de la escuela española, y concretamente, a un «realismo ferozmente intransigente» en el caso de Goya –lo que indica implícitamente que no transige con algo; ¿quizá con la adulación al mecenas? Licht también afirma que Goya es «único en su drástica descripción de la decadencia humana» y que es «el primer artista en arrebatar al retrato sus propiedades mágicas, trascendentales» (*ibid.*)³⁷.

La explicación de Licht de por qué los reyes aceptaron el cuadro de Goya a pesar de ser «degradante» es el espejo. Según Pereda, Licht –a quien cita– sostiene que a través de este recurso «Goya está diciendo que ha pintado a los miembros de la familia real simplemente ‘como él los veía’» (Pereda, 2024: 194)³⁸. Sin embargo, lo que Licht escribe es exactamente lo contrario: la razón por la que Goya pudo «salirse con la suya» es que «no ha presentado a los retratados como él los veía. Los ha presentado como ellos se veían a sí mismos [en el espejo]. Registra la evidencia incuestionable ofrecida por la imagen espectral» (Licht, 1967: 128)³⁹. En pocas palabras: según Licht, Goya usa el espejo, además de para homenajear a Diego Velázquez (1599-1660), para culparle de la fealdad de los reyes y evadir su propia responsabilidad. Algo como, «el espejo no miente, Su Majestad»⁴⁰.

Sin embargo, la hipótesis de Licht no se sostiene. Está documentado que para el encargo de *La familia de Carlos IV* Goya realizó en Aranjuez estudios del natural de

³⁷ «Ever since Théophile Gautier described Goya's *Charles IV and His Family* as ‘the corner baker and his wife after they won the lottery’, scholars, amateurs, and casual visitors to the Prado have asked themselves how it was possible for Goya's royal patrons to accept so degrading a portrait. Even if one takes into consideration the fact that Spanish portraiture is often realistic to the point of eccentricity, Goya's portrait still remains unique in its drastic description of human bankruptcy. [...] Goya was the first artist to rob the portrait of its magic, transcendental properties. [...] The problem surrounding the acceptability at court of Goya's fiercely intransigent [sic] realism is only one of a number of puzzles that surround this crucial work by one of the most eminent founders of the modern spirit in art». Mi traducción. Este texto fue incluido posteriormente en Fred Licht, 1973, *Goya in Perspective*, Nueva Jersey, Prentice-Hall, p. 162. Licht cita a Salas (1944).

³⁸ «By implying that both painter and sitters are seeing themselves in a mirror, Licht argues, Goya was making the statement that he had painted the members of the royal family just ‘as he saw them’. [...] Licht's analysis implies that the paintings are, simply put, *transparent*. I have proceeded here in the opposite direction». Mi traducción.

³⁹ «The previously vexing problem of Goya's plagiarism of Velázquez is also solved. The mirror is still there, but it is no longer within the picture. It is the picture. The original question concerning the acceptability of such an unflattering group portrait is now no longer quite so enigmatic. The reason Goya could get away with his unashamedly naked revelation of his sitters' appearance lies in the intricate situation he has set up, which is derived from the common procedure used in self-portraits. Goya has not presented his sitters as he saw them. He has presented them as they saw themselves. He records the unimpeachable evidence provided by the mirror image. The hard fact of this reflection is witnessed by the sitters themselves. We do not have in this painting an aesthetically conditioned image for which the artist takes full responsibility; the artist has abdicated his traditional prerogative, that of interpreting reality by recasting it in accordance with the dictates of his personal style». Mi traducción.

⁴⁰ Un refrán español muy *ad hoc* sería «Aunque la mona se vista de seda, mona se queda».

cada miembro de la familia real de los que se conservan cinco en el Prado⁴¹. Esto significa que Goya en ningún caso retrató a la familia real al completo utilizando un espejo, sino que ideó la composición colectiva en su taller basándose en los retratos individuales que ya había producido. Edward J. Olszewski recalca además que un espejo hubiera provocado algunos desajustes visuales, tales como mostrar la espada del futuro Fernando VII como si fuera zurdo (Olszewski, 1999: 178-179).



Figura. 7. Goya, *La familia de Carlos IV*, 1800.
Madrid, Museo Nacional del Prado.

Aunque la mayoría de autores nombran a Licht como punto de partida, la famosa cita se remonta a mucho más atrás. Fue Alisa Luxenberg quien consiguió encontrar su origen: el historiador del arte y periodista belga Lucien Solvay (1851-1950) escribía en 1887 que el cuadro de Goya «a de nombreux points de ressemblance avec n'importe quelle brave famille d'épicier qui se serait fait portraiturer [sic] en un jour de fortune, raide et compassée, dans ses beaux habits des dimanches» (Solvay, 1887: 261; Luxenberg, 2002: 180). Este pasaje inaugura una tradición crítica que, repetida y distorsionada, acabaría atribuyéndose a Gautier y condicionando la recepción posterior del cuadro.

Parece ser el historiador del arte alemán Richard Muther (1860-1909) quien, en 1905, nombra por primera vez la cita de «la familia de un tendero que ha ganado el gran premio de la lotería» como atribuido a Gautier (Muther, 1905: 30; Luxenberg, 2002: 180)⁴². En este punto vuelve a aparecer Renoir, ya que Olszewski menciona una conversación de este pintor con el diplomático y escritor anglo-alemán Harry Graf Kessler (1868-1937), publicada en 1907, en la que Renoir –presuntamente– se refería

⁴¹ Se conservan cinco de estos retratos en el Prado: P000729-P000733.

⁴² «A grocer's family who have won the big lottery prize,' was Gautier's verdict, when he first saw this picture. But these words say far too little; for no words could ever describe all the narrow stupidity, insolence, and low malice which Goya has collected into this one picture».

al retrato de Goya como «la familia de un carnicero vestida con sus mejores galas»⁴³, aunque la supuesta cita se centraba más en revelar la «auténtica» personalidad del artista que en describir el cuadro de Goya como caricaturesco (Fenton, 2000: 136; Olszewski, 1999: 182-183; Luxenberg, 2002: 179)⁴⁴. Recopilemos: según Luxenberg, lo más probable es que, primero, Muther «tomara prestada» la referencia de Solvay, atribuyéndola a Gautier, y, después, que Kessler leyera el texto de Muther y lo achacara a Renoir; por tanto, aunque Solvay sea el originario de la cita, fue Muther quien cambió la interpretación del cuadro hacia lo satírico (Luxenberg, 2002: 180).

A Muther le siguieron otros autores a comienzos del siglo XX: Elizabeth Boyle O'Reilly (1910: 226) repetía la cita en 1910⁴⁵, Hugh Stokes (1914: 235-36) en 1914, y, en el mismo año, J. E. Crawford Flitch escribía: «En cualquier caso, se trata de una familia de tenderos en estado puro, tocada por la inmortalidad, transfigurada por una belleza perfecta» (Flitch, 1914: 203)⁴⁶.

Este laberinto de citas cruzadas muestra cómo una referencia sin origen claro puede, a través de repeticiones y distorsiones sucesivas –como en el juego del «teléfono escacharrado»– llegar a moldear la recepción crítica e interpretación de una obra clave de la Historia del arte como es *La familia de Carlos IV*. Como desgraciadamente ocurre a menudo –también en política– la ficción, más atractiva y sugerente que la verdad, puede acabar imponiéndose. Luxenberg además apunta: «Una cosa es citar a un crítico del pasado [Gautier] y otra muy distinta es dar a entender que esas palabras representan el significado que tenía la pintura en 1801, o la única forma en que se ha interpretado»⁴⁷.

El rastreo del origen de la célebre referencia atribuida a Gautier permite concluir, con bastante seguridad, que se trata de una cita apócrifa –una hipótesis ya planteada por Olszewski (1999: 182), quien recalcó que nunca se había documentado su procedencia⁴⁸. Esta sospecha queda ahora confirmada por algunos de los mayores especialistas de Théophile Gautier, consultados en otoño de 2024: Aurélia Cervoni, Stéphane Guégan, Anne Geisler y Patrick Berthier.

Ha sido, a pesar de esto, repetida y divulgada por innumerables autores desde c.1900 hasta la actualidad, incluyendo libros de texto muy extendidos como *Gardner's Art Through the Ages*⁴⁹ y obras de ficción de los EEUU como la novela de Lion Feuchtwanger (1951),⁵⁰ traducida a veinticuatro idiomas (Olszewski, 1999: 181). Pero «la literatura de Goya está llena de especulación y fantasías románticas» (*ibid.*)⁵¹. Afortunadamente, no todos los críticos e historiadores se han limitado a repetir leyendas provocadoras sin comprobar su veracidad –equivalentes al actual *clickbait*. Ya

⁴³ «[...] like a butcher's family in their Sunday best».

⁴⁴ «But Goya, when he painted the Royal family, he made them look like a butcher's family in their Sunday best, like savages, dressed up in gilded costumes with epaulets».

⁴⁵ «[...] the appalling group surrounding Charles IV, 'a grocer's family who have won the big lottery price', Gautier cleverly said of it».

⁴⁶ «At any rate it is a grocer's family *in excelsis*, touched with immortality, transfigured by a perfect beauty [...]. As you gaze upon it, the ungainly figures fade away into the limbo proper to grocers' families and nothing remains but a glamour of sunlight and rainbow sheen». Traducido con DeepL.

⁴⁷ «It is one thing to cite a critic of the past, another to imply that those words represent the way that the painting signified in 1801, or the only way it has been interpreted». Traducido con DeepL.

⁴⁸ «But not all the serious literature on Goya takes a negative approach. That which does is based on a myth about the painting that seems to have its basis in a flippant remark from late nineteenth-century French criticism, witty and amusing, but which has never been referenced and is likely apocryphal». Olszewski también afirma: «Goya's rumored affair with the Duchess of Alba is another sensational and apocryphal embellishment of his career» (p. 181).

⁴⁹ Publicado en origen por Helen Gardner en 1926. Cuenta con 16 ediciones, la última de 2019.

⁵⁰ Lion Feuchtwanger, *This is the Hour: A Novel About Goya*, Boston, 1951.

⁵¹ «The literature on Goya is filled with much speculation and romantic fancifulizing». Mi traducción.

en 1914, Hugh Stokes (1914: 236) dijo sobre la presunta cita de Gautier: «es difícil de creer que tan dotado crítico emitiera un juicio tan absurdo»⁵². Victor I. Stoichita y Anna Maria Coderch (2000: 268) señalaron:

La conocida *boutade*, que durante mucho tiempo se atribuyó a Théophile Gautier es una chanza, aunque su apreciación no anda del todo desencaminada [...]. De ahí a decir (como sucede a menudo) que la representación es una caricatura hay un paso que, sin embargo, no se debe franquear. Baste la comparación con otros retratos del rey y de la reina de la misma época para advertir que lejos de cargar sus rasgos con malicioso pincel, Goya los trata con cierta benevolencia.

Para mayor duda de su autenticidad, existen además múltiples versiones de la problemática cita: «[...] le boulanger du coin et à sa femme venant de gagner à la loterie», «[...] qui ont remporté un grand prix de loterie», «una familia de tenderos que ha ganado el gran premio de la lotería» (O'Reilly, 1910: 226), «el propietario de la tienda de comestibles de la esquina y su esposa» (Hughes, 2003: 227)⁵³, entre otras⁵⁴. Esta variedad sugiere que se trata de una anécdota inventada, como tantas otras en torno a la figura de Goya. Si realmente procediera de la crítica escrita de Gautier, no existirían tales versiones. Y si hubiera sido la transcripción de un testimonio oral, cabría esperar al menos la identificación de quien lo recogió –como ocurre en el caso de Vollard y Renoir.

¿Era Goya anti-monárquico?

Volviendo a los motivos que llevaron a unos pocos autores a ver *La familia de Carlos IV* como un retrato paródico, hay un primer elemento a tener en cuenta, y es que la fortuna crítica de Goya fue construida en gran medida por los románticos franceses, que asumieron al español como un caricaturista, artista político, rebelde, problemático, medio loco, y enfrentado al poder y a la monarquía. Luxenberg (2002: 181) observa:

En muchas publicaciones artísticas de finales del siglo XIX, Goya era considerado un artista comprometido con la democracia, un artista del pueblo. Un encargo real como *El retrato de la familia de Carlos IV* ponía en entredicho estas expectativas de un artista independiente que elegía libremente sus temas y pintaba sin tener que satisfacer las exigencias de los modelos. Sin embargo, considerar el retrato como una caricatura encajaba perfectamente con la creencia de los críticos de que Goya era, en el fondo, un republicano, no un monárquico.⁵⁵

El citado texto de Richard Muther (1905: 30), que da pie a la interpretación del cuadro como satírico, alega: «En España, el país más puramente monárquico de Europa, Goya pintaba retratos que son una sátira de toda la monarquía»⁵⁶. Olszewski (1999: 182) también señala que la cita francesa original de Solvay muestra más una crítica contra la monarquía española que contra el retrato de Goya, a quien el público francés, en general, admiraba. Esto podría explicarse, al menos en parte, con el generalizado rechazo francés hacia los Borbones (*ibid.*). Esta interpretación está por supuesto en línea con las ideas estéticas y políticas del romanticismo, pero no se corresponde con la realidad cuando se estudian de forma científica las acciones y escritos del propio autor. Debemos ante todo contar con la evidencia documental de

⁵² «It is hard to believe that so gifted a critic uttered such an absurd judgment». Mi traducción.

⁵³ «A portrait of the owner of the corner grocery store and his wife».

⁵⁴ Frederick Hartt, por ejemplo, atribuía la cita a «Daudet», sin especificar si era Alphonse Daudet o su hermano Léon Daudet (Hartt, 1976, II : 317).

⁵⁵ «In many later 19th-century art publications, Goya was considered a democratic engage, an artist of the people. A royal portrait commission like *The Family of Charles IV* troubled these expectations of an independent artist freely choosing his subjects and painting without having to cater to sitters' demands. Seeing the portrait as caricature, however, fit nicely with the critics' belief that Goya was, at heart, a republican, not a monarchist». Traducción de DeepL.

⁵⁶ «In Spain, the most purely Monarchical country of Europe, Goya painted portraits which are a satire upon all Monarchy». Mi traducción.

lo que pensaba el propio Goya respecto a la familia real, que es, posiblemente, el dato que más luz arroja sobre el tema. El 9 de enero de 1779, el artista escribía a su amigo Martín Zapater:

Si estuviera más despacio te contaría lo que me honró el rey y el príncipe y la princesa que por la gracia de Dios me proporcionó el enseñarles cuatro cuadros, y les besé la mano que aún no había tenido tanta dicha jamás, y te digo que no podía desear más en cuanto a gustarles mis obras, según el gusto que tuvieron de verlas y las satisfacciones que logré con el Rey y mucho más con sus altezas. Y después con toda la grandeza gracias a Dios, que yo no me merecía ni mis obras lo que logré (Águeda & Salas, 2003: 72).

En octubre de 1786 afirmaba con una apabullante seguridad: «Me había establecido un modo de vida envidiable, ya no hacía antesala ninguna, el que quería algo mío me buscaba, yo me hacía desear más y si no era personaje muy elevado, o con empeño de algún amigo no trabajaba nada para nadie» (*ibid.*: 231). Y en octubre de 1799, un entusiasta Goya le dice a Zapater: «Los Reyes están locos con tu amigo» (*ibid.*: 359). Esta efusividad epistolar confirma la relación de respeto y gratitud que Goya mantuvo con sus mecenas, muy lejos de cualquier intención satírica y de la idea del artista rebelde o revolucionario.

Por otro lado está la presunta crítica en concreto hacia la reina María Luisa de Parma –donde se une un elemento de misoginia– quien aparece en el centro de la composición, y a quien la historiografía ha acribillado con acusaciones de infidelidad y emasculación del rey. La presencia de María Luisa en el eje central del cuadro tiene en realidad una explicación muy sencilla: *La familia de Carlos IV* es una obra de máximo nivel representativo, simbolizando la continuidad de la monarquía española. La reina, que llegó a tener 24 embarazos a lo largo de su vida, simboliza la fecundidad de la estirpe Borbón a través de sus hijos. «El retrato real de Goya tiene menos que ver con el espacio que con el tiempo», sugería Olszewski (1999: 179)⁵⁷.

Se puede afirmar rotundamente al apoyarse en la documentación histórica y los estudios realizados, entre otros especialistas, por Gudrun Maurer y Manuela B. Mena Marqués (Museo del Prado), no sólo que Goya no realizó *La familia de Carlos IV* con intención satírica o paródica, sino que además satisfizo a los retratados, como detallamos más abajo. «La relación entre mecenas y artista no podía ser de otra forma», como comentó Olszewski (1999: 177)⁵⁸. También declaró, de forma muy elocuente, que «el conocimiento histórico del cuadro, del artista y de su posición en la Corte no respalda una interpretación negativa de la obra, y pocas monografías francesas o españolas sobre el artista comentan la pintura como una caricatura» (*ibid.*: 176)⁵⁹. No existe motivo alguno por el que Goya, recién nombrado Primer Pintor de Cámara y extremadamente orgulloso de su nueva posición social, se mofara de sus mecenas, quienes le habían pagado –generosamente– por el retrato, mordiendo la mano que le daba de comer. Sobre la pregunta de «cómo Goya pudo salirse con la suya», Robert Hughes (2003: 227) asevera:

No hay ningún misterio. Goya no ‘se salió con la suya’ en absoluto, ni lo intentó. La idea de que se propuso satirizar a los mecenas de los que dependía –que, según una suposición inverosímil, debían de ser demasiado tontos para darse cuenta de lo que hacía– persiste, pero es, por supuesto, una completa tontería. En primer lugar, la sátira requiere un público, y el retrato de Goya, colgado en el Palacio Real, no tenía más público que la realeza y la corte. En segundo lugar, no hay la más mínima

⁵⁷ «Goya's royal portrait has less to do with space than time». Mi traducción.

⁵⁸ «The relationship of patron and artist would allow nothing other». Mi traducción.

⁵⁹ «Historical knowledge of the painting, of the artist and his position in the court does not support a negative interpretation of the picture, and few French or Spanish monographs on the artist comment on the painting as caricature». Mi traducción.

evidencia en la pintura de ninguna intención satírica, lo cual es de esperar [...] La carrera de Goya como primer pintor retratista habría terminado allí mismo⁶⁰.

Retratos reales y naturalismo (o, ¿puede pintarse feo a un rey?)

Se debe retomar finalmente la cuestión de si se ha podido considerar *La familia de Carlos IV* como una obra satírica o paródica debido al aspecto vulgar o poco agraciado de los reyes. Asumiendo que la cita de Renoir sea auténtica, lo que le impactó fue la representación de los reyes como personajes cotidianos o del pueblo llano –«un vendedor de cerdos» y una tabernera. Dada la estética naturalista a la que Goya se ceñía, y si seguimos el principio de la Navaja de Ockham, la respuesta más simple es la más probable: el aspecto de los reyes en el cuadro de Goya es simple y llanamente el que tenían en la vida real.

Es posible, incluso, que la tendencia a bajar del pedestal a los poderosos –de la que es maestro indiscutible Velázquez, tanto con reyes como con dioses⁶¹– pudo haber sido del agrado de los monarcas por acercarles, aunque fuera solo de manera metafórica, a la plebe. No en vano el tatará-tataranieto de Carlos IV, Juan Carlos I, padre del actual rey de España, era conocido por ser un rey «campechano»⁶², adjetivo eufemístico, que, aunque más sutil que «vendedor de cerdos», alude quizá a una comparable cualidad borbónica. Esta «campechanería» se puede observar también claramente en el Carlos IV de Goya –cuyos rasgos faciales además no dejan lugar a duda respecto a la consanguinidad de su descendiente. Como expresó Hugh Stokes allá por 1914, «el grupo no da muestras de complacencia advenediza. [...] [Los Borbones] [N]o eran intelectuales. En su mayoría eran holgazanes que ni siquiera fingían cumplir con sus obligaciones» (Stokes 1914: 236)⁶³.

Por si los motivos ya explicados no fueran suficientes, está además documentado que los reyes quedaron muy satisfechos con el resultado, por lo que parece que no tuvieron objeción con el marcado naturalismo *brutally honest*, tanto del retrato grupal como de los bocetos preparatorios individuales –de los que Goya también recibió la aprobación de la familia real, como apunta Olszewski (1999: 171). En una breve reseña de 1976, Claudine Ganeval recuerda que la reina María Luisa expresó ella misma su agrado por los retratos de Goya:

Les commentaires mordants de Théophile Gautier sur la *Famille de Charles IV* de Goya (l'écrivain a comparé les personnages à des épiciers ayant gagné à la loterie) ont pendant longtemps été un obstacle à une appréciation approfondie de cette toile hautement représentative. Le fait que la reine, comme il ressort de sa correspondance, ait exprimé sa satisfaction pour la façon dont le peintre l'avait représentée devrait nous mettre en garde contre l'acceptation à la légère d'une vérité-clinché,

⁶⁰ La cita completa es: «[*La familia de Carlos IV*] has been constantly misunderstood ever since Théophile Gautier referred to it as 'a portrait of the owner of the corner grocery store and his wife'. Today, visitors to the Prado gaze on Goya's version of the queen's aging, fifty-year-old face and the king's pop-eyed, plebeian look –so ordinary, so human– and conventionally marvel at how Goya 'got away with it'. There is no mystery. Goya 'got away' with nothing at all, and did not try to. The idea that he had set out to satirize the patrons he depended on –who, we must implausibly suppose, must have been too dumb to see what he was up to– dies hard, but it is of course the merest nonsense. First of all, satire requires an audience, and Goya's portrait, hanging in the Royal Palace, had no audience but royalty and the court. Second, there isn't the slightest evidence in the painting of any satirical intent –which is only to be expected [...] Goya's career as first painter portraitist would have been finished there and then». Traducción de DeepL.

⁶¹ Ver el fabuloso cuadro del dios *Marte*, c.1638 (Prado P001208).

⁶² «Así se construyó el rey 'Campechano'», *Vanity Fair*, 20-IX-2020. <https://www.revistavanityfair.es/realeza/articulos/juan-carlos-por-que-lo-llaman-campechano-prensa/46255>; última consulta el 29-VI-2025.

⁶³ «The group has no suggestion of parvenu self-complacency. [...] They were not intellectual. They were mostly idlers who did not even pretend to carry out their duties». Traducción de DeepL.

courante au XIX^e siècle, concernant l'idée qu'on se faisait alors d'un artiste courageux. Récemment cette œuvre a été l'objet d'une série de nouvelles interprétations (Ganeval, 1976: 53)⁶⁴.

Efectivamente, María Luisa escribe en una carta al primer ministro Manuel Godoy:

Amigo Manuel, [...] también nos alegramos se retrate, y si Goya puede hacer allá la obra nuestra, bien hecha y parecida, más vale allá la haga, pues de ese modo nos libramos de molestias, pero si no sale bien, que venga más que nos mortifiquemos... El Rey dice que en acabando Goya el retrato de tu mujer⁶⁵, que venga a hacer el retrato de todos juntos aquí. Adiós Manuel (Salas, 1944: 15).

El 9 de junio de 1800 María Luisa escribe de nuevo sobre Goya: «Mañana empieza Goya otro retrato mío, todos los demás están concluidos y todos están muy propios». Y en su carta del 14 de junio, indica: «Goya ha hecho mi retrato que dicen es el mejor de todos; está haciendo el del Rey en la Casa del Labrador, creo que saldrá igualmente bien» (Salas, 1944: 15). El testimonio de la propia reina confirma por tanto la apreciación y recepción positiva de los retratos del artista por parte de la familia real. Xavier de Salas, incluso, consideraba que Goya había *idealizado* a la familia real en su solemnidad –en línea con lo expresado por Stoichita & Coderch– y que Carlos IV era considerado físicamente como el prototipo de monarca:

El importante aspecto, con su fortaleza y amplitud –su gordura, mejor dicho–, el blanco y rubio colorido que algunos contemporáneos de Carlos IV admiraban en él, considerándole prototipo físico de Monarcas –‘El Rey de España no era más poderoso que otros reyes, pero idealmente parecía más Rey que todos ellos’, se ha escrito, y no por un panegírista–, parece ser cosa que fue sentida por Goya cuando realizaba esta pintura [...]. Por eso, manteniendo este concepto de exteriorización de la realeza, al realizar de manera definitiva el retrato del de Parma, atribuye a este un más solemne y grave aspecto que el que ofrece su estudio, hoy en el Prado [...]. En una palabra, Goya idealizó a la Real familia, haciéndola solemne. Si en los bocetos tenemos una versión directa, llena de franqueza y frescura, los retratos definitivos nos muestran, junto con la agudeza de un retrato exactísimo, cómo el concepto que de la realeza y de la majestad tenía Goya por aquel entonces [...] (Salas, 1944: 13-14).

Por su parte, el conde de la Viñaza, uno de los más notables ejemplos de la historiografía decimonónica sobre Goya en España, exponía lo siguiente en un tono más incendiario:

La corte de Carlos IV era más execrable que la del último Felipe de los Austrias, pero la que reflejan los retratos de los personajes del egregio aragonés tiene cierto noble decoro y dignidad. El célebre lienzo de la familia de Carlos IV [...] atestigua una grandeza de espíritu, y de cualidades intelectuales y morales, que no poseían las almas ruines de los personajes enumerados [...] Goya pintó idealizada hiperbólicamente la vida moral en sus efigies de los Reyes, porque era pintor de cámara y protegido de la Corona y de la corte, aunque con más exactitud se le calificaría de protector de sus protectores (Viñaza, 1887: 92-93).

⁶⁴ Esta breve reseña es un resumen de otro artículo en el mismo número: Erwin Walter Palm, 1976, «Ein Grazien-Gleichen – Goyas Familie Karls IV.», *Pantheon*, vol. 34, pp. 38-40.

⁶⁵ *La condesa de Chinchón*, 1800, Prado P007767.



Figura. 8. Jean Laurent y Minier, *Isabel II, reina de España*, c.1860.
Madrid, Museo Nacional del Prado.

Existe además otro factor fundamental ligado a la influencia de la estética romántica: tanto en época de Goya como de Gautier o Renoir, e incluso en el siglo XX, los críticos y artistas, aunque conocieran una gran variedad de retratos regios, estaban acostumbrados a una cosa: la homogeneidad en cuanto al halago. Como parte de su naturaleza como símbolo de poder, un retrato real suele ser extremadamente halagüeño por defecto –irónicamente. Basta con tomar de ejemplo el de Luis XIV realizado por Hyacinthe Rigaud (1701) o el de Isabel II por Federico de Madrazo (1850),⁶⁶ más adulador que halagador teniendo en cuenta que la reina luce un aspecto considerablemente más agraciado que en la vida real, tal como puede comprobarse en las fotografías de la época (fig. 8).

El tratadista español Antonio Palomino argumentaba sin embargo que un retrato perfecto es el que se asemeja al retratado, y que el artista debía encontrar un equilibrio entre naturalismo y adulación:

Y a esto lo llamamos propiamente estudiar del natural, no copiar, que eso solo se concede a un retrato, donde la total semejanza es el mayor argumento de su perfección, aunque la perfección no sea su mayor argumento: y aun en esto es necesaria también la discreción e inteligencia del artífice [...] huyendo el defecto de mentir con la discreción de ocultar: que en los soberanos es menester grande arte para tocar sus defectos, sin peligrar en la adulación, o tropezar en la irreverencia (Palomino, 1795: 158).

Lo que consigue Goya es, precisamente, pese al realismo extremo de sus retratos, mantener intacta su fuerza y magnificencia. Su originalidad –y genialidad– es la de ser capaz de combinar la lealtad a sus principios estéticos, ligados al naturalismo, con su deber como Pintor de Cámara, en el que refleja a los reyes y a su descendencia con total honestidad pero sin restar un ápice de dignidad. En 1848, el historiador del arte escocés William Stirling-Maxwell escribía sobre los retratos ecuestres de los reyes en el Prado: «[...] el pobre rey imbécil [...] es un ejemplo de la dignidad que puede conferir una mano hábil a los rasgos y expresiones más comunes, sin sacrificar el parecido» (Stirling-Maxwell, 1848: 1263)⁶⁷.

⁶⁶ Roma, Embajada de España en la Santa Sede.

⁶⁷ «[...] some of his avowed portraits are works of great merit, as for instance, those of Charles IV. and his Queen [...] the poor imbecile King [...] is an example of the dignity which may be conferred, by a

Luxenberg (2002: 181) observa que «para críticos como Solvay, no solo Goya, sino la mayoría de los grandes pintores españoles insistían en la libertad artística y retrataban con veracidad a sus superiores sociales, preocupaciones obviamente muy queridas por la estética contemporánea»⁶⁸. Se trata de un retrato en línea con la tradición retratística española y europea, y el propio autor estableció una evidente comparación con *Las Meninas* de Velázquez en su representación de la familia de Felipe IV. Por otro lado, como comenta Olszewski (1999: 179-180), otros retratos contemporáneos de la familia real, como el de Vicente López de 1802, aunque de un estilo mucho más recargado y «rococó» que el de Goya, tampoco embellece la apariencia de los reyes⁶⁹.

Sabemos que los últimos retratos de Velázquez de Felipe IV reflejan el decaimiento físico del monarca, que se dio cuenta de ello. El rey escribió: «No me inclino a pasar por la flema de Velázquez, como por no verme ir envejeciendo» (Harris, 2006: 428). Basta con comparar dos magníficos retratos que el pintor hizo de Felipe IV: cuando éste tenía 21-23 años (1626-28)⁷⁰, y cuando tenía 54-55 (1659-60)⁷¹. No en vano los románticos franceses consideraban a Goya el heredero y el «*petit enfant*» de Velázquez⁷².

Cerremos el círculo volviendo al romanticismo francés. Víctor Hugo consideraba que lo grotesco y lo horrible es lo más cercano a la verdad puesto que capta su esencia: «Certes, les Euménides grecques⁷³ sont bien moins horribles, et par conséquent bien moins vraies, que les sorcières de Macbeth» (Hugo, 1828: XV). Para Hugo, «menos horrible» es equiparable a «menos verdadero», por lo que «horrible» se iguala a «verdadero» –lo que parece sugerir que la verdad es horrible. Aforismos aparte, en este sentido podríamos decir que Goya capta la realidad a la perfección a través de los defectos y la fealdad, aunque ello implique representar a su poderoso mecenas con aspecto de «panadero» o «vendedor de cerdos».

skilful hand, on the most ordinary features and expression, without sacrificing the resemblance». Traducción de DeepL.

⁶⁸ «For critics like Solvay, it was not only Goya, but most great Spanish painters who insisted on artistic freedom and portrayed their social superiors truthfully, concerns obviously dear to his contemporary aesthetics». Traducción de DeepL.

⁶⁹ Prado P002815.

⁷⁰ Prado P00182.

⁷¹ National Gallery (Londres) NG745.

⁷² Entre muchos ejemplos: «c'est le petit-fils de Velasquez» (Yriarte, 1865: 315); «ce petit-fils de Velazquez et de Rembrandt» (Gautier, 1869 : 284). Ver Fayos Pérez (2024, Appendix II).

⁷³ Ver el cuadro de Bougereau, *Les remords*, 1862, Virginia, Museo Chrysler 71.623.



Figura. 9. Goya, «Si resucitará?», *Desastres de la guerra*, nº 80.
Nueva York, Metropolitan Museum.

Murió la verdad... Si resucitará?

Así tituló Goya las dos últimas planchas de los *Desastres de la guerra*: nº 79, *Murió la verdad* (1814-15), y nº 80, *Si resucitará?* (1814-15) (fig. 9). Dos imágenes plagadas de figuras grotescas y monstruosas pero que no son otra cosa que los humanos que prosperan y se benefician de la oscuridad. Pero la verdad acaba saliendo a la luz, o al menos si se hace el esfuerzo de desenterrarla.

Contrariamente a lo que se ha repetido en la bibliografía, tanto antigua como reciente, la recepción de *La familia de Carlos IV* fue fundamentalmente positiva. Olszewski (1999: 172) ya apuntaba que no encontró ninguna referencia a este retrato como «caricatura» en los escritos de los principales críticos franceses, tales como Philippe Burty, Zacharie Astruc, Théophile Thoré, Emile Zola o Charles Baudelaire. Si «separamos la paja del trigo», podemos constatar que los rumores y citas sin documentar –que surgen sobre todo a partir de comienzos del siglo XX– no tienen ninguna fiabilidad histórica.

En una carta del 13 de abril de 1831, el Marqués Astolphe de Custine (1790-1857) escribía: «Un peintre espagnol moderne, Goya, mérite d'être cité, surtout pour ses portraits. En mourant il a emporté la gloire et le secret de l'école de son pays. Sa manière tenait à la fois de celle de Velasquez et de celle de Murillo» (Custine, 1838: 263). El 15 de junio de 1838 se publicaba en *Le Temps* un detallado artículo –hasta hoy inédito⁷⁴– firmado por «A. de C.», que se trata probablemente de Custine. Este artículo menciona un asombroso número de obras de Goya, desconocidas para la mayor parte del público hasta treinta años después, tales como los cartones de tapices, los grabados de cuadros de Velázquez, los *Toros de Burdeos*, retratos como el de Flolidablanca y *La familia de los Duques de Osuna*, los frescos de San Antonio de la Florida y el gran lienzo de San Francisco el Grande, las Pinturas Negras, *Los Desastres de la guerra*, y como no puede ser menos, *La familia de Carlos IV*: «[...] et, avant tout, son magnifique tableau de la famille de Charles IV, où il s'est représenté occupé à la peindre» (Custine, 17-VI-1838: 2).

⁷⁴ Fayos Pérez (c.2026, pendiente de publicación).

En 1842, los célebres críticos Théophile Thoré y Paul Lacroix (1842: 94) se referían a este cuadro como «la magnifique toile», y Laurent Matheron (1858: n.p.), primer biógrafo de Goya, también citaba el retrato sin ninguna alusión caricaturesca. En 1864, André-Absinthe Lavice (1864: 80) describía de forma halagadora los rasgos de los reyes: «Le premier représente la famille de Charles IV et de Marie-Louise. A droite, est le roi dont le visage jovial annonce de la bonhomie. A gauche, la reine, à la physionomie fière, revêche»⁷⁵. En su famoso catálogo razonado de Goya de 1867, Charles Yriarte escribía:

La toile dans laquelle Goya a rassemblé toute la famille de Charles IV prouve toute la souplesse de son talent [...]. Goya, cependant, a produit là une de ses meilleures œuvres et une des plus personnelles. [...] Du reste, les études préparatoires pour cette toile, qui sont exposées au Musée de Madrid, sont dignes de figurer à côté des portraits des plus grands maîtres (Yriarte, 1867: 75).

En su estudio, Olszewski (1999: 182) sentencia: «El retrato real de Goya fue víctima de una interpretación errónea clásica por parte de los historiadores del arte, que prefirieron interpretar en lugar de observar y no consideraron la pintura como un documento»⁷⁶. Al consultarle sobre la misteriosa cita atribuida a Théophile Gautier, el especialista Stéphane Guégan acuñó una elocuente frase que bien puede servir de colofón a este estudio: «Rien n'est plus contagieux que les approximations et les erreurs». En definitiva, más allá de los ecos de citas falsas o mal atribuidas, lo que queda patente es la necesidad de volver siempre a las fuentes primarias para valorar en su propio contexto la obra de Goya –y de cualquier otro artista– sin las distorsiones acumuladas de la tradición crítica.

Bibliografía

- ÁGUEDA, Mercedes y SALAS, Xavier de, 2003, *Cartas a Martín Zapater: Francisco de Goya*, Madrid, Istmo.
- BOSCHLOO, Anton Willem Adriaan, 1974, *Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art After the Council of Trent*, New York, A. Schram.
- BRAY, Xavier, MENA-MARQUÉS, Manuela B. et al., 2015, *Goya: The Portraits*, London, The National Gallery.
- BRUNET, Gustave, 1865, *Étude sur Francisco Goya, sa vie et ses travaux*, Paris, Aubry.
- CUSTINE, Astolphe de, 1838, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, t. 1 (3^a edición), Paris, Chez Ladvocat, Libraire du Prince Royal.
- [?] [«A. de C.»], 17-VI-1838, «Goya», *Le Temps*, Paris, pp. 1-4.
- FAYOS PÉREZ, Paula, 2024, *Goya's Caprichos and Nineteenth-Century France: Politics of the Grotesque*, Madrid, CEEH.
- FENTON, James, 2000, *Leonardo's Nephew: Essays on Art and Artists*, Chicago, University of Chicago Press.
- FLITCH, John Ernest Crawford, 1914, *A Little journey in Spain: notes of a Goya pilgrimage*, London, Grant Richards.
- FOSCA, François, 1969, *Renoir*, New York, H.N. Abrams.
- GANEVAL, Claudine, 1976, «Delacroix et les maîtres allemands du XVI^e siècle», *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, vol. 34, pp. 52-53.

⁷⁵ Cita repetida por Gustave Brunet (1865: 11).

⁷⁶ «Goya's royal portrait became the victim of a classic misreading by art historians who preferred to interpret rather than look, and who failed to consider the painting as document». Traducción de DeepL.

- GAUTIER, Théophile, 1869, «Le Salon de 1869», en *Tableaux à la plume*, Paris, Charpentier, pp. 267-336.
- GLENDINNING, Nigel, 2017, *Goya y sus críticos*, Madrid, Ediciones Complutense.
- HARRIS, Enriqueta, 2006, *Complete Studies on Velázquez*, Madrid, CEEH.
- HARTT, Frederick, 1976, *A History of Painting, Sculpture, Architecture*, 2 vols., New York, H.N. Abrams.
- HUGHES, Robert, 2003, *Goya*, London, Harvill.
- HUGO, Victor, 1828, «Préface» en *Cromwell*, Paris, Ambroise Dupont & Cie.
- LAVICE, André-Absinthe, 1864, *Revue des musées d'Espagne. Catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques, etc.*, Paris, Jules Renouard.
- LICHT, Fred, 1967, «Goya's Portrait of the Royal Family», *The Art Bulletin*, vol. 49, n° 2, pp. 127-28. <https://doi.org/10.2307/3048453>.
- LIPSCHUTZ, Ilse Hempel, 1972, *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- LUXENBERG, Alisa, 2002, «Further Light on the Critical Reception of Goya's Family of Charles IV as Caricature», *Artibus et Historiae*, n° 23, pp. 179-82.
- MAHON, Denis, 1971, *Studies in Seicento Art and Theory*, Westport (Connecticut), Greenwood Press.
- MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. (ed.), 2019, *El Gabinete de descanso de Sus Majestades*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- MATHERON, Laurent, 1858, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillié.
- MAURER, Gudrun, 2002, «*La familia de Carlos IV* de Francisco de Goya. Del Palacio Real al Museo del Prado», en MENA MARQUÉS, Manuela B. (ed.), *Goya. La familia de Carlos IV*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 195-270.
- MENA MARQUÉS, Manuela B., 1984, *Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, BNE.
- (ed.), 2002, *Goya. La familia de Carlos IV*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- & MATILLA, José Manuel (eds.), 2019, *Goya: dibujos. 'Solo la voluntad me sobra'*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- MÍNGUEZ, Víctor, 2009, «Iconografía del poder. Fernando VII y José I. Apoteosis y escarnio en la disputa del trono español», en RAMOS SANTANA, Alberto y ROMERO FERRER, Alberto (eds.), *1808-1812, los emblemas de la libertad*, pp. 163-194.
- MUTHER, Richard, 1905, *Francisco de Goya*, New York, Scribner.
- O'REILLY, Elizabeth Boyle, 1910, *Heroic Spain*, New York, Duffield & Co.
- OLSZEWSKI, Edward J., 1999, «Exorcising Goya's 'The Family of Charles IV」, *Artibus et Historiae*, Cracovia, vol. 20, n° 40, pp. 169-85.
- PALOMINO, Antonio, 1795, *El Museo pictórico*, publicado entre 1715 y 1724 [1795 1ª edición completa], Madrid, Imprenta de Sancha.
- PEREDA, Felipe, 2024, «Goya, Portraiture, and the (Impossible) Art of Deciphering Faces», *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, Durham (North Carolina), vol. 54, n° 1, pp. 165-201. <https://doi.org/10.1215/10829636-10948531>.

- SALAS, Xavier de, 1944, *La familia de Carlos IV*, Madrid, Juventud.
- SANCHO, José Luis, 2001, «Francisco de Goya y Frédéric Quilliet en el Palacio Real de Madrid, 1808», *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, vol. 19, nº 37, pp. 115-42.
- SCHULZ, Andrew, 2005, *Goya's Caprichos: Aesthetics, Perception, and the Body*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SOLVAY, Lucien, 1887, *L'Art espagnol*, Paris, Jules Rouam, London, Gilbert Wood & Co.
- STIRLING-MAXWELL, William, 1848, *Annals of the Artists of Spain*, vol. 3, Londres, John Ollivier.
- STOICHITA, Victor I. y CODERCH, Anna María, 2000, *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*, Madrid, Siruela.
- STOKES, Hugh, 1914, *Francisco Goya*, London, H. Jenkins.
- TANTARDINI, Lucia y NORRIS, Rebecca (eds.), 2023, *Grotesque and Caricature: Leonardo to Bernini*, Leiden, Brill.
- THORÉ, Théophile y LACROIX, Paul, 10-IX-1842, «Francesco Goya», *Bulletin de l'Alliance des arts*, Paris, pp. 94-96.
- TINTEROW, Gary (ed.), 2003, *Manet / Velázquez*, New York, Metropolitan Museum.
- VIÑAZA, conde de la (Cipriano Muñoz y Manzano), 1887, *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, Tipografía de M. G. Hernández.
- VOLLARD, Ambroise, 1919, *Pierre-Auguste Renoir (1841-1919): Sa vie et son œuvre*, editado por A. Vollard.
- YRIARTE, Charles, 11-XI-1865, «Le peintre Goya», *Le Monde Illustré*, Paris, pp. 315-17.
- , 1867, *Goya. Sa vie, son œuvre*, Paris, Henri Plon.

Lista de ilustraciones

- Fig. 1. Francisco de Goya, Carta a Martín Zapater (detalle), 2 de agosto de 1794, pluma y tinta parda, 208 × 153 mm, Madrid, Museo Nacional del Prado, ODG0055. ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado
- Fig. 2. Francisco de Goya, *Caricatura alegre* (B.63), 1796-97, aguada y tinta de hollín, 232 × 142 mm, Madrid, Museo Nacional del Prado, D004369. ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado
- Fig. 3. Francisco de Goya, *Portrait of Don Andrés del Peral* (detalle), c.1801, óleo sobre tabla, 95 × 65,7 × 84 cm, Londres, National Gallery, NG195. Bequeathed by A.S. Frank 1940. © The National Gallery, London
- Fig. 4. Francisco de Goya, *El pintor Francisco Bayeu* (detalle), 1795, óleo sobre lienzo, 112 × 84 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P000721. ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado
- Fig. 5. Francisco de Goya, *Retrato de Martín Zapater*, 1790, óleo sobre lienzo, 83,2 × 65,1 cm, Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce, 2002.2275.
- Fig. 6. Francisco de Goya, *Fernando VII con manto real* (detalle), 1814-15, óleo sobre lienzo, 208 × 142,5 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P000735. ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado
- Fig. 7. Francisco de Goya, *La familia de Carlos IV*, 1800, óleo sobre lienzo, 280 × 336 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P000726. ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado
- Fig. 8. Jean Laurent y Minier (atribuido), *Isabel II, reina de España*, c.1860, albúmina sobre papel fotográfico, 281 × 223 mm, Madrid, Museo Nacional del Prado, HF00560. ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado
- Fig. 9. Francisco de Goya, «Si resucitará?», *Desastres de la guerra*, no. 80, c.1810-20, publicado 1863, aguafuerte y aguatinta, 175 × 220 mm (plancha), New Haven, Yale University Art Gallery, 2010.166.1.81.

Apuntes para una estética del retrato satírico o ser una celebridad en tiempos mediáticos (1860-1880)

Marie-Linda ORTEGA KUNTSCHER

Université Sorbonne-Nouvelle

marie-linda.ortega@sorbonne-nouvelle.fr

Resumen

Entre 1864 y 1879, seis conjuntos de retratos satíricos, verdaderos panoramas sociales reunidos por la utilización de la metáfora de la «calabaza» o del «melonar», aparecen en un contexto de multiplicación de las técnicas de representación del rostro y de intensificación mediática, en los marcos urbanos de Madrid, Barcelona y Valencia. Con la distancia que les confiere la sátira, y con ayuda en un caso del retrato cargado o «cabezón», estas obras enfatizan, cada una en una modalidad propia, los mecanismos de la celebridad y la popularidad así como revelan importantes cambios en la aceptación de nuevos grupos sociales.

Palabras clave: Retrato, caricatura, sátira, era mediática, panorama social, celebridad

Abstract

Notes for an Aesthetic of the Satirical Portrait or Being a Celebrity in Media Times (1860-1880)

Between 1864 and 1879, six sets of satirical portraits, true social panoramas gathered through the use of the metaphor of the «pumpkin» or the «melon patch», appear in a context of multiplying portrait techniques and media intensification, within the urban areas of Madrid, Barcelona, and Valencia. With the distance conferred by satire, and with help in one case from the loaded or big-headed portrait, these works emphasize, each in its own way, the mechanisms of celebrity and popularity as well as reveal important changes in the acceptance of new social groups.

Keywords: Portrait, Satire, caricature, media era, social panorama, celebrity

Introducción

Herederos de varias tradiciones escritas y gráficas, los conjuntos satíricos de retratos¹ de personalidades, ilustrados o no, se multiplican en el siglo XIX a partir de los sesenta. Los que nos proponemos estudiar presentan la particularidad de utilizar abundantemente la metáfora de la «calabaza» y sus derivados, «calabacín», «calabazón», refiriéndose humorísticamente a la cabeza de una persona o a su figura entera, cuando no remiten al lugar de su «cultivo», España, con el «melonar». El término «calabaza» en singular, según el *Diccionario histórico de la lengua española*, cobra además el sentido de «necio» bajo la pluma de Larra por vez primera en 1836, denotando su uso posterior una clara filiación con el escritor satírico de mayor reconocimiento en la época de la que tratamos y prolongándose hasta principios del siglo XX². Tres títulos, que indicamos de forma abreviada³, componen nuestro corpus principal: *Cabezas y calabazas. Retratos al vuelo*, por Manuel del Palacio y Luis Rivera (1864)⁴ sin ilustraciones, *Melonar de Madrid*, por Ángel María Segovia (1876) sin ilustraciones, *Calabazas y cabezas*, por Salvador María Granés, *Moscatel*, (1879), ilustrado por Daniel Perea y Manuel Luque, a los que añadimos tres a guisa de contrapuntos explicativos: *Calabazas y cabezas, retratos al pastel*, por Joaquín Asencio de Alcántara y Teodoro de Mena (1865) sin ilustraciones, *Juicio crítico y razonado sobre las calabazas y cabezas* por José Amorós y Pujol (1865) sin ilustraciones, *Melonar de Vallesia*, por Constantino Llombart y Chusep F. Sanmartín y Aguirre (1877) sin ilustraciones. El de Manuel del Palacio y Luis Rivera, publicistas famosos, es la matriz de los siguientes como comprobaremos.

Remiten todos a ciertos retratados con el término despectivo de «calabaza», en una suerte de inversión de la celebridad⁵ propia de la sátira y de su afinidad con el mundo del revés. Con la especificidad inherente a la época en que se publican –el auge de la mediatización y por lo tanto de la difusión por doquier de la imagen gráfica, sea cual

¹ Resulta un tanto difícil atribuirles un nombre a estos conjuntos en la medida en que, si *El Melonar de Vallesia* se autodenomina «galería», *Calabazas y cabezas* publicado por Bernagosi se vale del término «museo» y *Moscatel* califica el suyo como «catálogo». Cada uno de los términos utilizados supone referencias diferentes a las que nos incumbe cuestionar. Por lo cual, nos atendremos a «conjunto», «dibro» u «obra», vocablos que nos parecen más neutros.

² Conste que hacia finales del siglo XIX las acepciones de la palabra «calabaza» en varios diccionarios admiten además la de «calvo» o «calvicie» como se puede comprobar en *La Filoxera* (14-IX-1879). Quizá arranque de unas asociaciones gráficas de la calva y la necedad.

³ Por falta de sitio el título de cada obra *in extenso* solo se encontrará en la bibliografía.

⁴ El volumen se publicó en la editorial de Guijarro en junio (según el aviso publicado en *Las Noticias* el 18 de mayo del mismo año y otros titulares) o julio de 1864 según las primeras críticas, o sea unos meses después de los dos volúmenes de el *Museo cómico o Tesoro de los chistes* en la misma editorial y unos antes de la publicación satírica más famosa *Gil Blas* de los que ambos escritores fueron los pilares. El éxito de los dos primeros títulos pudo granjearles el público capaz de seguirles en la aventura de una publicación periódica, asegurándoles el éxito y garantía de longevidad, en cuanto a los fondos necesarios para el depósito de una publicación política, fueron prestados por un paisano de Rivera según Miguel del Palacio (Voces Ergueta, 2002: 161). En el prólogo a la obra de *Moscatel*, quince años más tarde, ya desaparecidos Luis Rivera y Serra, Manuel del Palacio insiste en «el Pactolo» financiero que representó para Guijarro al igual que revela la participación de Narciso Serra, el cual sin embargo no figura en la portada en 1864.

⁵ Utilizamos el término según lo define el historiador Antoine Lilti: «L'individu célèbre n'est pas seulement connu de sa famille, de ses collègues, de ses voisins, de ses pairs ou de ses clients, mais d'un vaste ensemble de gens avec lesquels il n'a aucun contact direct, qui ne l'ont jamais rencontré et ne le rencontreront jamais, mais qui sont fréquemment confrontés à sa figure publique, c'est-à-dire à l'ensemble des images et des discours associés à son nom» (2014: 13).

sea el soporte—, el paso de la notoriedad a la celebridad⁶ y a la popularidad, conceptos poco desarrollados y menos aplicados a la cultura española, dibuja una de las sendas que seguiremos aquí, siendo la otra la de los recursos de los que se valen para proponer panoramas claramente ideológicos. El empleo gráfico de la «calabaza» vuelve la reflexión enrevesada al tener dos vertientes: la representación directa de la hortaliza o la del cabezón. Con el fin de entender el éxito de estas obras y su calado en todas las esferas sociales hemos de empezar bosquejando sus antecedentes así como los distintos ámbitos de los que derivan.

Trenzando tradiciones, modas y técnicas

Nuestras obras satíricas nacen en un contexto en el que destacan unas tradiciones imprescindibles para entender los antecedentes en los que se apoya su éxito: las «galerías de hombres ilustres» y *Retratos de los hombres ilustres* de finales del siglo XVIII (Martínez Plaza, 2021: 145), así como las «galerías de la literatura española», la moda del retrato con su prolongación en las «galerías fotográficas» y la fisiognomía aplicada⁷. Ha de ser subrayada la masiva difusión de los retratos de hombres ilustres mediante la prensa y canales poco explorados, como las cajas de cerillas, las exposiciones de fotografías o de cera de tamaño natural, que incluyeron a un público analfabeto en el círculo de los que «reconocían» a los «ilustres», abriendo paso, en un segundo momento, al reconocimiento de las «calabazas», o sea, de los retratos cargados. Estas distintas modalidades presentan la característica de aunar imagen y texto, las más veces, biográfico. Las galerías sean fotográficas, sean literarias así como las fisionomías, género específico dedicado a demostrar que el semblante, los rasgos y las actitudes del cuerpo delatan, revelan elementos del carácter, conforman el imaginario de los dibujantes satíricos que publican fisionomías y galerías satíricas gráficas a lo largo de los años centrales del siglo XIX, como veremos.

La galería remite a la práctica nobiliaria de colgar los retratos de los antepasados en los corredores y escaleras de sus mansiones⁸ pero también a «la tradición de las galerías de hombres ilustres, cuyos bustos se colocaban en lo alto de las bibliotecas para estudiar e investigar al amparo de semejantes lumbreras» (Álvarez Barrientos, 2011: 43). A mediados del siglo XVIII, empiezan a publicarse galerías de retratos de hombres de pro, escritas e ilustradas. Ciertos literatos y artistas pasan a su vez a formar parte de ellas cuando se considera que sus producciones artísticas e intelectuales encajan con los fundamentos de la Nación, considerados todos como «héroes nacionales» (Reyero, 2006: 13). Notemos que las obras de más relevancia son aquellas editadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En el siglo XIX, a mediados de los cuarenta y casi conjuntamente, Esquivel pinta su famoso lienzo *Los poetas* o *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio de Esquivel* mientras publica su *Galería de la Literatura española* Antonio Ferrer del Río (que aparece retratado en la obra de Esquivel), ilustrada con retratos. Aunque parezcan empresas bastante similares a las del siglo anterior en su alcance nacional, Álvarez Barrientos muestra en su estudio que su propósito difiere: se trata de reunir grupos de

⁶ Cabe recordar que la palabra «celebridad» en el sentido de persona que goza de fama y renombre empieza a emplearse a finales del siglo XIX según el *Diccionario histórico de la lengua española (1933-1936)* que atribuye la primera ocurrencia a Selgas en 1888. <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-historico-1933-1936>

⁷ No trataremos aquí del colecciónismo nobiliario o burgués, de índole privada, ni de las colecciones institucionales, poco eficientes para conformar una memoria histórica (Martínez Plaza, 2021: 164).

⁸ Nótese que en la burguesía en el siglo XIX «el espacio preferido fue el despacho, pues su condición de sede de los negocios garantizaba su proyección pública.» (Martínez Plaza, 2021: 159).

literatos y políticos afines estética e ideológicamente⁹, excluyendo a los que no pertenecen al círculo del Liceo. En una fórmula sintética afirma acerca del cuadro de Esquivel: «Es el retrato de los que han ganado en la República de las Letras» (2011: 48). En su *Galería*, Ferrer del Río «se ocupa de cada uno [de los retratados] en sus vertientes política, literaria, vital» (*idem*: 54) y veremos de qué manera los satíricos adaptarán este esquema.

De este paradigma de la galería anterior a la publicación de nuestros conjuntos satíricos destacamos la noción de lista, la coexistencia de texto e imagen, así como la empresa ideológica con el fin de visibilizar a un grupo (Reyero, 2006: 9-13).

Ahora bien, ya que el individuo se va convirtiendo en la base de la sociedad liberal conformada por la clase burguesa, el retrato a su vez se vuelve paso obligado –el siglo XIX «se ha considerado como su periodo más fecundo»–, y se multiplican los coleccionistas de este género, tanto en la nobleza como en la burguesía (Martínez Plaza, 2021: 142). Se trata de conservar la memoria de estos hombres célebres, así como de difundir sus retratos entre el público «mediante proyectos editoriales [...] de mayor tirada y menor coste, tan fundamentales en esta vulgarización de la Historia como las sucesivas publicaciones de Modesto Lafuente y otros historiadores. Destacan *Álbum biográfico* (1849), de Ángel Fernández de los Ríos...» (*idem*: 145). Rápidamente, el mero nombre deja de bastar para adquirir notoriedad y será necesario tener un rostro reconocible por el mayor número de personas posible como garantía de celebridad.

Un ejemplo de los años 1840 debido al gran publicista y genio de las técnicas de venta editoriales se encuentra en la publicación satírica *La Risa* en 1843. Wenceslao Ayguals de Izco y Juan Martínez Villergas, sus dos principales artífices, publican sus respectivos retratos *a lo serio*¹⁰ en actitudes –posan de tres cuartos, cruzado de brazos, el pelo encrespado Villergas; el chaquetón abierto sobre el chaleco abotonado y barbudo Ayguals– que no desmerecen ante los retratos publicados por Mellado en su *Galería de la Literatura española* tres años más tarde¹¹. Para que no quepa la menor duda acerca de su identidad como escritores, debajo de ambos retratos hallamos sus firmas autógrafas, así como la mención de la Sociedad Literaria que publica el periódico satírico y de la que son socios principales, la fecha de 1843, inicio de la publicación, y el título de la misma *La Risa*, que obsequia a sus suscriptores con dichos retratos.

Notemos que no se menciona a Ayguals de ninguna manera en la *Galería* de Ferrer del Río antes citada, cuando a Villergas se le dedica en el «Complemento», al final de la obra, un corto apartado entre los escritores satíricos, eso sí, solo en un retrato escrito en el que se le equipara, con cierto menosprecio, a un Fauno melenudo y desgreñado. Si comparamos la nómina de escritores que participan en la Sociedad Literaria a los escritores retratados en la *Galería de la Literatura española*, nos damos cuenta de que en su inmensa mayoría no aparecen, así como permanecen ausentes del famoso cuadro de Esquivel de 1846 *Los poetas* o *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio de Esquivel*. En el análisis que le dedica al lienzo, Álvarez Barrientos (2011: 41-42) hace

⁹ Desde el siglo XVIII, política y literatura andan estrechamente relacionadas y muchos son los políticos «que se hace[n] literato[s] para hacer política» o que, «hace[n] literatura para influir públicamente en la política», (Romero Ferrer, 2012: 139).

¹⁰ Estos dos retratos han sido encontrados por Marie Odasso en el Museo del Romanticismo en el marco de su trabajo de final de Master que dirigi. Marie Odasso, «*La Risa. L'extravagance comme devise : entre intérêts éditoriaux, littéraires, économiques et politiques*» (Trabajo de final de máster MEHHA, Université Sorbonne-Nouvelle, 2024). Le agradezco el haberme autorizado su uso para este estudio.

¹¹ Simbólicamente, y de eso se trata, tanto los primeros retratos como los segundos fueron realizados por la misma Litografía de los Artistas.

hincapié en la necesidad de mostrar «lo respetable que era la profesión literaria y el literato en cuestión» y cómo marcó «un hito en el proceso de producción de la presencia e imagen de los escritores» al realizar un retrato de grupo, cuando la representación gráfica siempre privilegiaba al individuo. En el caso de *La Risa*, al publicar las estampas sueltas de ambos retratos regaladas a los suscriptores, se trata de una triple apuesta: equiparar Ayguals de Izco a Villergas, cuando este último ha adquirido mucha más fama que su joven socio, adoptar el lenguaje gráfico del campo literario serio para aplicarlo a autores satíricos y darse a sí mismos una visibilidad que demuestre su fama ante la opinión pública, mediante la hipótesis conocida de la sociedad mediática «si se les retrata será por ser famosos».

Otro ejemplo para subrayar la trascendencia de este género, es el de Cervantes de quien falta en este siglo XIX un retrato del natural para que pueda gozar de la misma fama que Quevedo, retratado en su tiempo. Las estampas de cajas de cerillas colecciónadas en un álbum dedicado a Cervantes hacia 1873 resaltan la obligación de tener un rostro cuando se es célebre. Se abre el álbum con una serie de cuatro retratos denominados «Figuras de Cervantes. Variante primera» hasta la «Variante cuarta, detalle» rematada por el debido autógrafo¹² (fig. 1). La estampa reproduce «El busto de Cervantes, llamado de la Academia, por estar conforme al de la edición académica del *Quijote*. (Madrid, 1780). Es la figura más generalmente aceptada como retrato de Cervantes». Hemos de esperar la «variante segunda» para que la total ausencia de verismo u autenticidad de los retratos sea reconocida: «retrato imaginario, como todos los de Cervantes», afirmación sin embargo inmediatamente matizada «pero una de las mejores figuras del gran escritor, fundamentada en la descripción que se hizo de su rostro»¹³, esculpida por un artista barcelonés, Rosendo Nobas, premiado en 1873. En ambos casos, lo escrito, y más aún cuando se trata de un escrito académico, atestigua de manera sorprendente el parecido visual y gráfico.



Figura 1. Estampas de cajas de cerillas nº 2117-2121.
Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Sirva de último botón de muestra, la biografía de Velázquez en *El Museo Universal* en su primer número del 15 de enero de 1857. La fama de Velázquez va creciendo por

¹² El autógrafo se impone como complemento de cualquier retrato ya en los primeros números de *El Museo Universal* a finales de los años cincuenta, sobre todo tratándose de los escritores clásicos. Cumple varias funciones entre las cuales la de materializar una huella del movimiento de la mano de una persona que escribe, prueba de su existencia y de su personalidad. Conste que están estableciéndose las bases de la grafología en aquellos momentos. (Véase Ortega, 2005^a: 107 y sig.)

¹³ Pedro Martínez Plaza recuerda que «en el debate establecido en el entorno del infante Sebastián hacia 1862 sobre un supuesto retrato de Cervantes, Carderera basó su rechazo únicamente en el análisis de su fisonomía e indumentaria a través de una fotografía» (2021: 162) demostrando a las claras que existía una suerte de retrato aceptable/aceptado del escritor.

entonces sin igualar aún la de Murillo, tanto en España como por Europa¹⁴, mas aquí también se trata de proponer un retrato del pintor para hacer «ver a la Europa culta que la patria de los Alfonso y Guzmanes, de los Pérez y Cisneros, de los Cervantes y Murillos, de los Lulios y Averroes, figura por mucho en la historia de la humana civilización» como escribe José Puiggarí (*Museo Universal*, 15-I-1857: 3) en la introducción del número. ¿Cómo figurar sin figura, sin rostro?: verdadero desafío que resuelve la publicación de Gaspar y Roig con un grabado de Rico dibujado por Perea (¿Daniel o Alfredo? ya que ambos eran colaboradores), sin que se escriba palabra de su procedencia en el artículo, pero dándolo por retrato del pintor.

El impulso innegable de la propagación del retrato es dado por la fotografía y los gabinetes fotográficos que compiten en Madrid a partir de 1850 para abaratar los costes y crear nuevos soportes (López Mondéjar, 2014: 65): es el caso de los españoles Eusebio Juliá, Rafael Castro Ordóñez y Alonso Martínez y de los franceses Jean Laurent y particularmente André Adolphe Disdéri, instalado en Madrid a finales de 1863 (fig. 2), que desde 1854 con su nuevo procedimiento sobre papel y el formato *carte-de-visite*, contribuyeron a su difusión masiva. Todos ellos producen Galerías de hombres célebres o de Artistas que se anuncian en las páginas de la prensa: en *El Contemporáneo* del 24 de diciembre de 1861 encontramos la noticia «Se va a publicar en Madrid una Galería de artistas españoles con los retratos fotográficos y las biografías de los artistas, semejante a la que publica en París M. Disdéri. El autor de esta publicación es el fotógrafo Sr. Julia, que ya había colecciónado los retratos de la mayor parte de nuestros artistas y escritores».

Resulta interesante otro procedimiento, el de Foto-pintura que, por retratar en «grandor natural» entra en obvia competencia con la pintura. Conste que este procedimiento permite exponer de manera más práctica retratos en tamaño natural, o incluso más grandes, para un público numeroso.

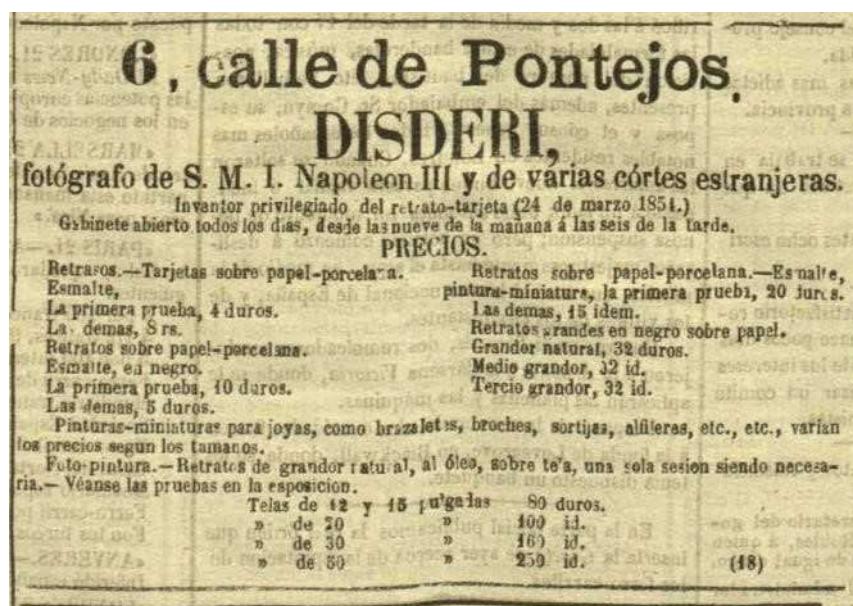


Figura 2. *El Diario español*, 23-X-1864.
Madrid, Biblioteca Nacional de España.

¹⁴ Existen autorretratos de Murillo y el pintor consiguió desarrollar en vida desde Sevilla una red de venta notable de sus obras, así como de reproducciones en estampas por el norte de Europa, en Inglaterra y Países Bajos (Navarrete Prieto, 2017: 263 y sig.). Por otra parte, el viaje de Manet a España y su descubrimiento de Velázquez se produce en 1865 a raíz del cual se propaga el gusto por Velázquez en Francia.

La fotografía retrata directamente, pero puede igualmente reproducir pinturas o dibujos, así como las fotografías sirven de modelo a los dibujantes e ilustradores, particularmente en la prensa¹⁵ en una suerte de círculo virtuoso. Las fotografías o retratos oficiales pintados suelen constituir la base de los retratos cargados para los dibujantes y tenemos un ejemplo de dibujante satírico¹⁶, Antonio Cendón, que trabajó como iluminador para el fotógrafo Eusebio Juliá al tiempo que produjo retratos satíricos de tipo «cabezón»¹⁷ (fig. 3). Eusebio Juliá, a su vez, comercializó las caricaturas de Cendón en formato *carte-de-visite*, ya a principios de los años sesenta.



Figura 3. Eusebio Juliá, «Caricatura de Carmen Berrobianco por Antonio Cendón» [entre 1863 y 1864]. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

En *El Tiburón*, almanaque del editor barcelonés López Bernagosi, no falta en cada entrega anual entre 1863 y 1869 la «Galería fotográfica de contemporáneos» dibujada por *Cric*, seudónimo de Josep Parera¹⁸, hasta 1865 y Tomás Padró después, en la que se disponen los distintos retratos¹⁹ de hombres políticos y públicos a la manera de las de cualquier taller fotográfico, en medallones, mosaico o tarjetas yuxtapuestas, o en gradas según los modelos pictóricos. *Cric* litografió la caricatura con cabezones resaltando así mejor las características físicas mientras que el cuerpo de cada personaje representa el papel que desempeña en la sociedad: reconocemos en la esquina superior izquierda a Hartzenbusch con un cartel que lleva los nombres de Schiller y Goethe, recordando su obra como traductor de la literatura alemana y su papel en la Academia Hispanoalemana de Madrid (fig. 4).

¹⁵ La fórmula «dibujo del natural» retrocede ante la mención «de fotografía» en la prensa ilustrada conforme avanza el siglo. La guerra de Marruecos de 1859-1860 representa uno de los primeros casos de utilización a grande escala de la fotografía.

¹⁶ En *El rostro de las Letras*, López Mondéjar muestra tres ejemplos de retratos cargados o «cabezones» de escritores en formato tarjeta de la colección Díaz Prósper sin aportar datos acerca del/de los estudio(s) que las realizaron (2014: 31).

¹⁷ De aquí en adelante, nombraré «cabezón» el retrato gráfico cargado.

¹⁸ Fontbona indica que utilizó este mismo seudónimo en *Un tros de paper* y detalla los apodos con los que denomina las notabilidades catalanas que retrata, cuyos nombres encontraremos en *Calabazas y cabezas* de 1865 por Alcántara y Mena (Fontbona, 2016: 32).

¹⁹ Algunos retratados por *Cric* en las galerías del *Tiburón* ya se aparentan en 1863 a cabezones, pero el recurso aún no es sistemático como se aprecia en la página reproducida. El personaje de Napoleón III casi siempre suele aparecer con una cabeza de tamaño desproporcionado.



Figura 4. CRIC, «GALERÍA FOTOGRÁFICA DE CONTEMPORANEOS», *El Tiburón*, almanaque para 1865. Madrid, Hemeroteca municipal de Madrid.

Otra vertiente, no política, se encuentra en la serie de *El Cascabel*, «Gabinete fotográfico», repartida entre noviembre de 1866 y marzo de 1867, en la que aparecen veinticuatro mujeres anónimas, retratadas de perfil o de frente por Ortego, formato tarjeta. Resalta la popularidad de la visita al fotógrafo y su baratura, que ofrece a cualquiera la posibilidad de cobrar visibilidad, anhelo especialmente femenino según la tradición misógina, cuando no sirve para señalarlas como «mujeres públicas» con lo que supone el apelativo para una mujer, muy distinto de su sentido encomiástico aplicado a un hombre. La disyuntiva, en el que están atrapadas las mujeres, entre la esfera privada a la que están asignadas y la visibilidad que conlleva la celebridad literaria o artística será superado solo paulatinamente a lo largo de la segunda mitad del siglo.

La narración de Manuel Ossorio y Bernard dedicada a la fotografía y sus efectos en *Viaje crítico alrededor de la Puerta del Sol* confirma la preeminencia masculina dentro de la abundancia de sujetos escogidos por los fotógrafos y expuestos por la ciudad en cualquier rincón:

Las paredes del portal están literalmente cubiertas de retratos, figurando entre los retratados todos los que por cualquier título han sido reputados por el fotógrafo dignos de la exhibición. Políticos, oradores, magistrados, militares y poetas; mujeres hermosas o creen serlo, niños con juguetes, con caballitos o con trajes de máscaras; niños muertos; niños con sus amas; amas con sus soldados; soldados con su uniforme, todas las clases, todas las fortunas han sido iguales ante el colodión y el nitrato de plata. (1874 [2001]: 147)

Así como en los conjuntos estudiados o en las galerías literarias ya citadas, los hombres públicos ocupan el primer lugar, a las mujeres escritoras apenas se les dedica un apartado y menos aún un retrato gráfico y no existen en el portal del fotógrafo descrito por Ossorio y Bernard.

Comprobamos cuán variados son los emplazamientos de exposición de fotografías convertidos en lugares de moda en los que se hallan reunidos espectáculo y sociabilidad, como ocurre en los cafés (Ortega, 2000: 170-172). A estos se han de añadir las ferias en las que se muestran fotografías y desde hacia más tiempo figuras de cera. Las figuras de cera aparecen en anuncios de diversiones públicas ya en la década de los 40 en Madrid y en varias capitales de provincia como Barcelona, Santander, Valencia. He aquí un ejemplo de un gabinete madrileño que será visible a lo largo de la década de los cuarenta: «Gran gabinete de figuras de cera, calle de las Fuentes, núm. 8, cuarto principal: en este gabinete se ven figuras imitadas al original de diversos generales y otras de mucho mérito. Entrada desde las siete de la tarde a las diez de la noche y a 2 rs. Por persona.» (*Diario de avisos de Madrid*, 18-IV-1841: 4)²⁰

Por lo tanto, la visibilidad del rostro de las personalidades culmina en el ámbito urbano a finales de los cincuenta, momento en el que se combinan todos los medios de representación, propiciando un hondo y extenso calado social a la par que una ubicuidad, condición imprescindible de la popularidad (Heinich, 2012: 18 y 25). Cualquier transeúnte tiene acceso al semblante de tal o cual personalidad a la que podrá identificar en el porvenir ya que en el siglo XIX el número de rostros que se veían en una vida no solía superar el par de centenas (Heinich, 2012: 16). Entonces es cuando la caricatura a su vez recoge el fruto de esta popularidad en cíernes para someter el retrato a deformaciones, cuyo límite radica en mantener la identificación, con el fin de provocar una distanciación para con la celebridad retratada que empuje a la risa, participando a un tiempo del proceso que convierte a una persona en celebridad popular. Recordemos que la caricatura se dirige a un público más amplio que el de los meros lectores de las revistas satíricas o joco-serias gracias a su exposición en los escaparates de las librerías y tiendas, así como en los quioscos que las venden.

El procedimiento caricaturesco de la cabeza a la calabaza o cabezón

Las tradiciones que acabamos de repasar apuntan todas ellas a la importancia creciente otorgada a la cabeza con relación al cuerpo entero²¹. La cabeza se ha convertido en el centro de la atención del público gracias a la difusión en la prensa de las teorías de Lavater y de Gall y a las disciplinas más o menos científicas que las reivindican. La más famosa, la fisiognomía, a menudo confundida con la frenología²² o la fisiología, goza de un eco muy amplio y son muchos los ejemplos de series gráficas que juegan con el aspecto físico atribuyéndole cualidades morales y amalgamando por lo tanto dos vertientes de la descripción de una persona que la retórica suele distinguir, la etopeya y la prosopografía como muestra la clasificación siguiente de Ortego, «La Fisonomo-política» (fig. 5).

²⁰ Se hacen lo bastante populares para convertirse en tema de comedias, como la de José Marco de 1876, *Figuras de cera*, o de novelas cortas como la de Galdós. En su viaje por Francia, el propio Fray Gerundio relata el 30 de abril de 1842 su defraudante visita al gabinete de figuras de cera de los Campos Elíseos de París, enumerando todos los «famosos» allí presentados, entre los cuales su majestad la reina Isabel II, confundida con una enana.

²¹ Numerosos son los juegos gráficos con las cabezas (des)compuestas y remitimos al estudio documentado y pormenorizado que Blanca Redondo ha dedicado a algunas «cabezas compuestas» de inicios de los setenta (Redondo González, 2017).

²² En *Calabazas y cabezas. Retratos al pastel* de 1865, Mariano Cubí, introductor y divulgador de la frenología en España, aparece con la siguiente quinteta epigramática: «tendrá, si a palpar empieza,/Por cabezas calabazas, /Calabaza por cabeza» mostrando la proximidad que tienen los retratos satíricos con la frenología en la opinión pública.



Figura 5. Ortego, «La Fisonomo-política» (Detalle), *El Fisgón*, julio de 1865, nº 17.
Colección particular.

Como otras tantas fisiologías en la prensa ilustrada, en *El Museo Universal* por ejemplo²³, se podría también titular esta serie: «Dime cómo te peinas y te diré a qué partido político perteneces», impidiendo valorarlas por lo que son realmente: verdaderos panoramas sociales. Y es que en poco tiempo se multiplicaron los partidos políticos, así como las corrientes en cada uno de ellos y la opinión pública, en el ámbito urbano, se conforma a partir de lo que cada uno lee, escucha y observa, según su nivel de instrucción. La serie propone una suerte de léxico visual político, en el que cada elemento del rostro, quedando el traje reducido al máximo, cobra un sentido o sitúa a su propietario en el panorama político: bigote, nariz, frente, ojos, etc. En el campo social, saber reconocer que cada elemento del traje revela la pertenencia a tal o cual grupo social propone claves concretas para entender los entresijos del éxito como en la serie dibujada por Daniel Perea «Los cocheros de Madrid» (fig. 6).



Figura 6. D. Perea, «LOS COCHEROS DE MADRID», *Gil Blas*, 26-IV-1868.
Madrid, Biblioteca Nacional de España.

²³ Esta revista abundantemente ilustrada no desdijo su título y procuró acercar visualmente a la burguesía española del universo en todos sus aspectos. Las ilustraciones dedicadas a la sociedad española cubren un amplio campo, incluyendo la modalidad joco-seria.

Así pues, en la primera viñeta, el hecho de fumar «traiciona» inmediatamente al señorito, en otra el cochero es negro y seguramente esclavo, revelando el origen del enriquecimiento del banquero, y la serie se acaba, como no, con el cochero de la funerala, en un guiño hacia el lector para establecer la distancia que propicia la risa. Estas fisiologías que podríamos llamar «indirectas» tuvieron también mucho éxito en la prensa y podemos citar «Dime qué bastón llevas y te diré quién eres» (*El Museo Universal*, 1º-I-1859), «De cómo por el sombrero se conoce al que lo lleva» (*idem*, 7-II-1864) o «Por la mano te diré quién eres» (*idem*, 24-XII-1865). *Gil Blas* en mayo de 1867 publica otra en la que el retrato del perro revela quién es su amo con la serie «Arte de conocer al individuo, con solo mirar a la cabeza del perro que tenga». Si bien el rostro retratado sigue constituyendo el revelador esencial, otros accesorios desempeñan un papel complementario en caso de duda o de imposibilidad de retratar al amo, por razones de censura por ejemplo. Todo se vuelve objeto de observación analítica en este siglo de mirones que componen el público.

Invertiendo la perspectiva, el público se convierte en blanco del dibujante, situando así la observación a nivel de las emociones plasmadas en cada rostro, campo de indagación importante cuando los sentimientos imperan en la literatura novelesca y los fotógrafos, como Duchenne de Boulogne, intentan un repertorio de los músculos que intervienen en las expresiones²⁴. Los retratos del público de un teatro o de una exposición ofrecen un abanico de expresiones herederas de los tratados de Le Brun sobre las pasiones del alma en el siglo XVII o de los retratos de Louis-Léopold Boilly²⁵(1761-1845).



Figura 7. Ortega, «El público de los Bufos», *Gil Blas*, 17-III-1867.
Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Ortega demuestra un virtuosismo en este ejercicio que le granjeó mucha fama hasta bien entrado el siglo XX, gracias a sus calvos en particular. En la litografía de «El público de los Bufos» se puede apreciar directamente, ya que no media ningún grabador, tanto la viveza y precisión de los trazos de su lápiz, como la variedad en las expresiones de la risa que se mantienen en el filo entre la caricatura y el retrato académico (fig. 7).

²⁴ Véase Ortega (2004 y 2005a).

²⁵ De Louis-Léopold Boilly, el «cronista de la vida cotidiana» como se le apodó en su tiempo, existen unas «étêtes d'expressions» de 1824 en el Museo del Prado procedentes de la colección personal de estampas de José Madrazo, adquiridas en París o en Madrid. Agradezco a Pedro Martínez Plaza el haberme llamado la atención sobre su procedencia. No se puede excluir que Ortega, por su parte, haya conocido también las obras del pintor mediante estampas.



Figura 8. Ortega, «¡¡¡ MUCHACHAS, Á ESCOGER !!!», *El Sainete*, 2-VII-1867.
Colección particular.

Ya claramente feroz, el lápiz litográfico de Ortega vuelve a encarnizarse contra los calvos, identificados aquí como suscriptores de *La Regeneración*, publicación neocatólica y monárquica cuyo título cobra especial ironía a la vista de sus suscriptores muy alejados de haberse regenerado (fig. 8). El punto de vista escogido por el dibujante resalta el brillo de las cabezas lisas, bastante voluminosas, y adornadas por algún que otro ramillete de pelo mientras las sonrisas satisfechas de sus dueños quedan redondeadas por narices abultadas y subidas en color. Este racimo de calvos prefigura de cierta manera la aparición de las «calabazas» o «cabezones» por la relevancia que cobra el cráneo, símbolo de inteligencia, para significar por antinomia su naturaleza necia o boba, así como el esmero en la fisionomía.

La plasmación que del neo da Llovera en «Las metamorfosis del día» recurre directamente a la calabaza, que pasa de calabaza al nacer a calabacín y calabazón (fig. 9). Quizá sea ésta la primera ocurrencia de la calabaza, antes de la de Ortega en *Gil Blas* el 15 de agosto del 69 y luego de Padró en *La Flaca* en febrero de 1870 (Redondo, 2021: 192-193)



Figura 9. Llovera, «LAS DEL NEO», *Gil Blas*, 28-V-1868.
Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Obviamente no se trata de la «calabaza» como una cabeza grande sobre un cuerpo diminuto, en estos ejemplos el dibujante toma al pie de la letra la expresión «ser un calabaza», o «ser un calabacín» (Ortega, 2004b: 91 y sig.) sin traducirla estéticamente constituyendo una vía estética diferente, cuyo mérito principal es la claridad en cuanto a la atribución de la necedad: son cabezas vacías.

El propio Valeriano Bécquer se hizo testigo de esta moda de la calabaza sinónimo de necesidad en el *Almanaque de El Museo Universal para 1863*, cuando en una caricatura burlándose del público de la Exposición de Bellas Artes representa una familia burguesa admirando una enorme calabaza pintada que recibe el homenaje siguiente por parte del padre «¿Pero no ves mujer? ¡si parece que va a hablar!» (fig. 10).



Figura 10. B. [Valeriano Bécquer], «EXPOSICION DE BELLAS ARTES», *Almanaque de El Museo Universal para 1863*. Madrid, Hemeroteca municipal de Madrid.

La cabeza vacía, a las claras, es el burgués extasiado que resalta la expresividad de una hortaliza, antes bien no una cualquiera, una calabaza, que remite a la moda incipiente de retratos satíricos de personajes tachados de calabaza.

La representación de un personaje de cuerpo entero con una cabeza muy abultada con relación a un cuerpo de dimensiones reducidas ocurrió en 1838 cuando Benjamin Roubaud creó su *Panthéon charivarique* para la publicación de Philipon difundida tanto en España como en Cuba, *Le Charivari*. Fue él quien, al parecer²⁶, inauguró este procedimiento ampliamente copiado en los años posteriores por Nadar en sus caricaturas. Median más de veinte años entre las caricaturas de Roubaud y la producción de Cendón (aunque no incorporada ésta en una publicación periódica), o los cabezones de Cric en *El Tiburón*, también en la década de los sesenta. Quizá sea pertinente suponer que publicar con éxito cabezones en la prensa española implicaba una difusión previa de la fotografía lo suficientemente amplia como para poder identificar a las principales notabilidades –Barcelona, ¿será una excepción por interesar a un grupo más reducido?– así como una censura más floja o inexistente. En todo caso, después de la Gloriosa, estas condiciones parecen reunidas y *Gil Blas* en febrero de 1870 dedica su «Primera hornada» a Prim y Topete, dos héroes de la Gloriosa,

²⁶ Así lo afirmaba Loïc Chotard, gran conocedor de Nadar y de la *petite presse* francesa que tanto difundió la caricatura del mundo artístico y literario, en los párrafos que dedica a los inicios de Nadar como caricaturista en 1847 en *Le journal du dimanche*, con su *Galerie des gens de lettres*: «chaque illustration est consacrée à un seul auteur, qui apparaît en pied, le plus souvent, selon le principe popularisé par Roubaud d'une grosse tête sur un petit corps» (Chotard, 1990: 35).

retratados por el lápiz de Daniel Perea como «cabezones y la pluma de uno de los redactores del periódico con un epígrama de dos quintillas» (fig. 11).

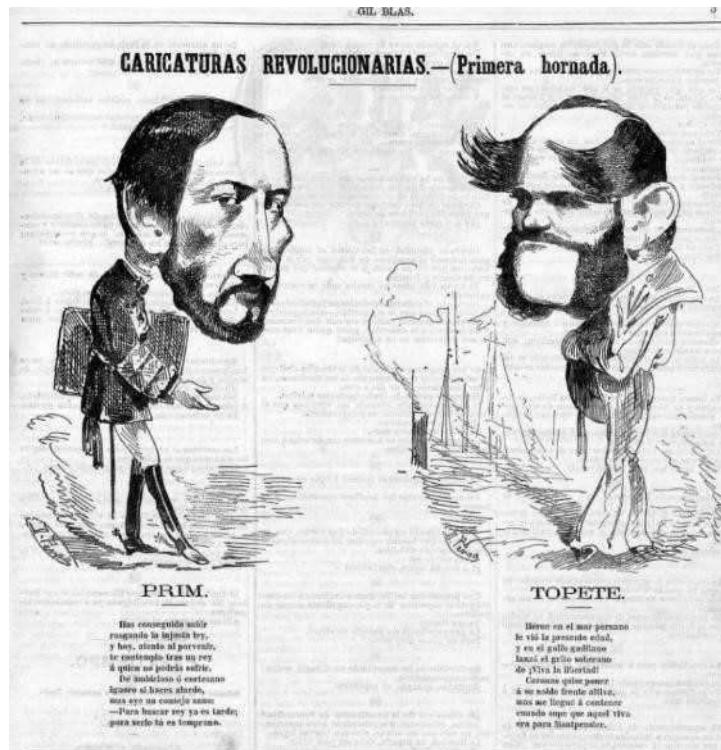


Figura 11. D. Perea, «CARICATURAS REVOLUCIONARIAS.—(Primera hornada)», *Gil Blas*, 10-II-1870.
Madrid, Biblioteca Nacional de España

Sendos pares de epigramas descomponen la trayectoria de estos hombres políticos en un antes glorioso y un presente más comprometido y reprochable: el monarquismo de Prim que encubre su ambición personal al trono y en el caso de Topete su respaldo a Montpensier. Componen una estructura que se convierte en horma: el cabezón descansa sobre una base escrita epigramática, en la que se oponen pasado y presente, apariencia y realidad o positivo y negativo, confiriéndoles a los retratos una hondura histórica o sociológica apreciable al explicitar el impacto que tenían en la opinión pública. Dicha estructura será trasladada casi diez años más tarde por Moscatel a su conjunto ilustrado *Calabazas y Cabezas*. Notemos que Rivera y Palacio, pilares de *Gil Blas*²⁷, no recurrieron sin embargo a la caricatura²⁸ en sus *Cabezas y calabazas* recopiladas

²⁷ *Gil Blas* fue dirigido por Luis Rivera con la colaboración desde el número prospecto de su amigo Miguel del Palacio. Se conocieron colaborando a *La Discusión*, diario democrático, y su amistad desembocó en numerosos proyectos que llevaron a cabo conjuntamente. La colaboración de Palacio cesó en 1868 con su destierro a Puerto Rico (Voces Ergueta, 2002: 161). La muerte de Rivera en 1872 acarreó el final de la publicación.

²⁸ En su tesis, *La obra en verso y prosa de Manuel del Palacio*, Voces Ergueta indica que varias biografías del conjunto *Cabezas y calabazas* fueron publicadas con anterioridad en ambos tomos del *Museo cómico o tesoro de los chistes* y en la prensa, analizando los recursos retóricos utilizados (Voces Ergueta, 2002: 64 y sig.). El estudio dedicado a *Cabezas y calabazas* se sitúa entre las páginas 73 y 91 en el que pormenoriza cada apartado y retrato, permaneciendo en un marco biográfico y poético.

por la editorial de Guijarro²⁹, aprovechando el éxito estrepitoso con que fueron acogidas por entregas en la prensa.

Comparación y evolución de los conjuntos satíricos de calabazas

Sin embargo, los retratos satíricos a modo de listas ya habían sido practicados con anterioridad en *Madrid al daguerreotipo* por el Barón de Parla-Verdades (1849) en prosa y con algunas ilustraciones que no retratos, o en el capítulo «El teatro nuevo» de *Las ferias de Madrid*, compuesto por Antonio Neira de Mosquera en 1845 tratando exclusivamente de la vida cultural. Éste, en prosa, destaca en «la comedia de nuestra representación literaria» once «apuntadores» seguidos por los «actores» (Neira de Mosquera, 1984: 97), en total ciento cuatro nombres. Los once principales son Quintana, Martínez de la Rosa, Nicasio Gallego, Tapia, Peñalver, Mesonero Romanos, Lista, Gallardo, Burgos, Durán y Escosura, reuniendo tradición y actualidad.

En 1864, Rivera y Palacio le dan un giro notable al género orientándolo hacia una mayor contemporaneidad en cuatro ámbitos principales de la sociedad madrileña y apostando por el epígrama, con quintillas o cuartetas, formas populares (son los pies de muchas aleluyas) y fácilmente memorizables. Los demás conjuntos adoptan a su vez estas características con tres o cuatro apartados y epigramas, garantía de éxito, salvo el *Melonar de Madrid* con una versificación más variada y *El Melonar de Valensia* compuesto en décimas.

El número de retratados varía. Las 172 personalidades catalanas³⁰ retratadas en 1865 para la obra *Calabazas y cabezas: retratos al pastel, embadurnados por Joaquín Asensio de Alcántara y Teodoro de Mena, pintores de brocha gorda; con perfiles de Nápoles*, editada por López Bernagosi en Barcelona³¹, responden a los 335 de Palacio y Rivera. En el caso del segundo dúo formado por los 426 retratados del *Melonar de Madrid* de 1876 y el *Melonar de Valensia* del año siguiente con 282 retratos, encontramos el mismo desequilibrio a favor de Madrid obviamente. Por su parte, en su «Carta a Manuel del Palacio» que introduce el volumen, *Moscatel* anuncia que serán más las calabazas y cabezas de su catálogo por añadirse «otras que tú no alcanzaste,/porque son recién nacidas».

Los retratados a su vez pasan de ser «notabilidades» en 1864 o «personaches célebres» en *El Melonar de Valensia*, a «tipos, tipines, tipejos y tipazos que por sus hechos, fechorías, méritos y excentricidades figuran en Madrid» en *El Melonar de Madrid* y a «personajes, personas y personillas que figuran o quieren figurar» para *Moscatel*. El uso del término «figurar»³² con el sentido de «destacar, sobresalir, distinguirse, brillar» recalca la voluntad de *Moscatel* de criticar los deseos de una sociedad en la que visibilidad y reputación andan a la par como reza el «Rondó final»: «Aquí se juzga, se muerde,/se

²⁹ «Si el número de las calabazas no es igual al de las cabezas, allá se irá, amigo, pero calabazas o no calabazas, dirán estas para sus adentros, porque es de advertir que son calabazas parleras: dame pan y dime tonto. Y en esto, preciso es confesar que no son tal calabazas como parecen a primera vista.» Comentario de *La Regeneración* el 27 de mayo de 1864, página 2. Para más informaciones acerca de Guijarro, véase Ortega (2005b: 151-155).

³⁰ La editorial de Inocenci López Bernagosi se dedicó a difundir la cultura y la lengua catalanas.

³¹ Sin caricaturas integradas como viñetas al texto mas con una portada ilustrada no firmada y una suerte de colofón en el que se reúnen los dos autores, el dibujante y el editor.

³² Sintomáticamente, Ángel María Segovia cambia la orientación de su *Melonar de Madrid* en 1877-78 con una obra en dos tomos mucho más extensa (de casi 3000 páginas) e ilustrada, esta vez, titulada: *Figuras y figurones: biografías de los hombres que más figuran actualmente en España: historia, vida y milagros de cada uno de ellos con una relación exacta de las virtudes, méritos, vicios, apostasías, casualidades, etc., etc. que más contribuyeron a su elevación...* Ante su éxito sale una segunda edición, «corregida y aumentada entre 1881 y 1886 en treinta y siete tomos de un promedio de 200 páginas con ilustraciones (retratos, no caricaturescos, de los que en el volumen figuran)». ¿Una suerte de Who's who?

critica y se bromea,/sobre eso que en sociedad/y en política y en letras/se llama reputación,/vicio, por donde flaquean/las tres partes de los hombres». Claro que su obra se aprovecha y participa de su celebridad, definida por Nathalie Heinich como «une production matérielle des instruments de diffusion de l'image» (Heinich, 2012: 20) en un momento en que la vista está relegando a los demás sentidos, imprimiendo un giro consecuente a la vida cultural y política.

La trascendencia de la imagen se traslucen en los términos empleados por los distintos autores para definir su escritura. Los títulos de estas obras, además de ubicarnos en un ámbito hortelano con las calabazas o el melonar, juegan con el paradigma del *ut pictura poesis*, y mediante retruécanos multiplican los niveles de sentido. Si Manuel del Palacio y Luis Rivera producen «retratos al vuelo» (lo que no puede aún la fotografía) para captar la actualidad, «pint[an] al fresco», expresión que remite a la técnica pictórica y su rapidez de ejecución, y también a la manera de representar la actualidad más fresca, o sea insolente. Mientras tanto, Joaquín Asensio de Alcántara y Teodoro de Mena, «pintores de brocha gorda» sin reivindicar la menor exquisitez, «embadurn[an]» «retratos al pastel», orientando de esta manera al público hacia una lectura política, ya que la palabra «pastel» en la prensa satírica o joco-seria es de todos admitida como equivalente de las ventajas materiales de las que engordan los políticos³³. En la Restauración, cuando Ángel María Segovia «pinta con pelos y señales» «semblanzas, bocetos, caricaturas, retratos, fotografías» abarcando toda la producción gráfica y pictórica sin que aparezca una sola ilustración, *Moscatel* no se presenta como pintor sino como escritor, seguramente por ser Daniel Perea y Manuel Luque los ilustradores del libro. Constantino Llombart y Chusep F. Sanmartín y Aguirre prosiguen la tradición pictórica y fotográfica de la galería en su *Melonar de Vallesia, galería de retratos de personajes célebres, dibuixats a la ploma, en serio y en broma y en llenguache bilingüe*.

Las categorías para clasificar a los retratados conocen una evolución notable, no solamente por su orden en la lista sino por la aparición de categorías nuevas: cuando la política y los banqueros encabezan la lista de Palacio y Rivera y de *Moscatel* y forman el grupo más numeroso, seguidos por la literatura, Segovia pormenoriza los apartados literarios y artísticos manteniendo en cabeza a políticos y banqueros a los que se suman los generales. El auge y el poder de la industrialización y del capitalismo quedan así plasmados en estos tres panoramas sociales jerarquizados, cuando Alcántara y Mena igual que Llombart y Sanmartín y Aguirre rehúsan los apartados, optando por la arbitrariedad o la numeración sin orden ni cronológico ni alfabético, mezclando empresarios, abogados, escritores, editores, actores y médicos. El cuadro sinóptico aquí presentado permite apreciar unas cuantas características de los tres principales conjuntos.

³³ Ya en el *Diccionario de los políticos* de Rico y Amat en 1855 encontramos a la persona del «Pastelero o político que pastelea», el político de la entrada «Pastel» en el *Novísimo diccionario festivo* de Ossorio y Bernard, tiene fama de ser «el que más se indigesta» (p. 87).

<i>Cabezas y calabazas</i> (335) Palacio/Rivera 1864	<i>Melonar de Madrid</i> (426) Ángel María Segovia 1876	<i>Calabazas y cabezas</i> (416) (il.) Moscatel 1879
Políticos y banqueros Literatos y artistas Actores y cantantes Toreros y aficionados Especialidades Desconocidos Poesías varias	Políticos, banqueros y generales Autores dramáticos, novelistas y escritores en general Actores y comediantes Músicos y cantantes Médicos Toreros Vulgaridades célebres Caballeros particulares Semblanzas de los cafés El Sufragio universal Una semblanza en prosa Congreso de los Diputados (Sesión) Semblanza en blanco Cuatro cuartillas más Boceto	Políticos y banqueros Escritores y artistas Toreros Rondó final

La visión de la sociedad que ofrecen los seis conjuntos resulta mayoritariamente masculina, como era de esperar, mas llama la atención el que en la obra de Salvador Granés no aparezca ni una sola mujer, ni siquiera en el capítulo dedicado a «Escritores y artistas», donde se suelen mencionar en los demás volúmenes. Las más retratadas son Avellaneda, Balmaseda, Coronado y Sinués de Marco. Las dos primeras, ya presentes en «El teatro nuevo» de Neira –elogiada la una por su valentía, el sentimentalismo de la segunda criticado–, son retratadas por Palacio y Rivera como escritoras: Avellaneda de mediocre calidad, Coronado con cualidades ciertas pero unas opiniones políticas opuestas a la de los autores. En cuanto a Segovia reconoce que «a pesar de su trabajo/no se verá por las letras/coronada Coronado», en contrapunto con Sinués de Marco que no escribe por «llegar a lucir», «escribe por olvidar/los disgustos del vivir». Palacio y Rivera alaban a Sinués como escritora equiparándola a su marido, con posible ironía ya que José Marco no destacaba como escritor. Los catalanes ensalzan a las

escritoras catalanas Isabel de Villamartín o Josefa Massanés y en cambio se ensañan con una actriz de teatro, Fabiana García, llegando al insulto: «Es muy bonito tu talle/y aunque digan más de cuatro/que estás bien en el teatro,/mejor estás... en la calle.» Insulto que les será reprochado en su *Juicio crítico* por Amorós, quien tacha de «desatino» el escribir sobre el talle de una actriz. Palacio y Rivera presentan a 23 actoras y cantantes sobre un total de 69 personalidades en la misma categoría, elaborando retruécanos a partir de sus nombres no siempre positivos y elogiando claramente a unas cuantas. En su *Melonar de Madrid* Segovia dedica solo ocho entradas de las 34 de «Actores y comediantes» a actrices en las que subraya a menudo su trabajo y su talento, mostrando la aceptación de la que siguen gozando diez años más tarde.

La amplia circulación de fotografías de escritoras, actrices y cantantes, de la que se encargan ellas mismas a menudo o sus empresarios³⁴, no tiene equivalente en la representación gráfica. ¿Será por la confusión entre publicidad de mujeres artistas y mujeres públicas, como lo evocamos anteriormente? Estas mujeres artistas transgreden la frontera entre el ámbito público propiamente masculino y la esfera doméstica a la que se las condena y se refleja, a mi ver, en la dificultad de hacerlas figurar en estos conjuntos o sencillamente excluyéndolas, como hace Granés.

Un cambio ha de ser resaltado en el grupo de los toreros: si bien se mantienen estos, van perdiendo relevancia en los dos últimos conjuntos de los años 70, evidenciando el auge de la ciencia y sobre todo la consideración que envuelve a los médicos en la opinión pública. Éstos son siete en *El Melonar de Madrid* (López de la Vega, Maestre de San Juan, Martínez Molina, Santero, Tejada y España, Usera, Velasco) y dos (Alonso Rubio y Suñer y Capdevila³⁵) en la obra de *Moscatel*.

Presentamos estos conjuntos como obras ideológicas que exponen una visión de la sociedad sesgada por las opiniones de sus autores dando lugar a unos cuantos ajustes de cuentas, interesantes a la hora de abordarlas más en detalle. El recurso más sencillo consiste en la elección del apartado en el que se sitúa el retrato: Campoamor concentra los dardos de todos. Neira en 1845 lo califica de «merengue» manteniéndolo entre los actores de la representación, así como para Segovia pertenece a «Autores dramáticos, novelistas y escritores en general» de los que valen para todo. Bajo la pluma de Palacio y Rivera, en una magnífica parodia de dolor, entra en la categoría de los «Políticos y banqueros» por ser «gobernador» y comer «dulce turrón» y sigue esta clasificación *Moscatel* con una sorna recalada por la caricatura que lo representa muy elegante, con los anteojos colgando, intentando atrapar algo que se le escapa: «En premio de sus obras/morales y poéticas,/consiguió ser nombrado consejero,/es decir ¡la gran breval». Esta descalificación que considera que el escritor empleado ya se convierte en político ataña a Balaguer o Frontaura para citar a los más célebres, dos ejemplos con un retrato cargado en el volumen de Granés, en el que se da también el caso de un desdoblamiento entre dos categorías, el de Nuñez de Arce. Como político, pormenoriza Granés todas sus afiliaciones políticas, y como escritor retratado se merece la quintilla siguiente: «Si al político veleta/traté con justo rigor,/mi pluma al genio respeta:/prez al insigne escritor,/gloria al ilustre poeta.» Ya Palacio y Rivera habían mencionado quince años antes: «Hace en artículos bellos/la guerra a los liberales,/mas no cuenta entre sus males/ haber él salido de ellos.»

³⁴ Otra profesión femenina recurre abundantemente a la fotografía en formato tarjeta para su promoción profesional: las amas de cría. Véase Onfray (2025).

³⁵ Suñer i Capdevila, médico catalán republicano y federalista, se dio a conocer por el almanaque que publicó con Anselmo Clavé y Narciso Monturiol, oponiéndose al Ateneo catalán. Los tres aparecen ya en la obra de Alcántara y Mena en 1865.

Un mismo nombre puede desencadenar reacciones opuestas como Villergas, poeta satírico, de claras opiniones democráticas y republicanas, conocido por su mala lengua. Después del retrato de Neira que limita su talento al epigrama improvisado, Palacio y Rivera subrayan su franqueza añadiendo: «Desde entonces, en conciencia,/burla es de uno y otro bando,/y vive en la Habana dando/lecciones de consecuencia.» Segovia sigue por la misma senda indicando, a pesar de todo, un ejemplo de su tarea como periodista: «fundó su *Jeremías*», antes de volver a Cuba. Será *Moscatel* el que se muestre más magnánimo exponiendo la mala fama y el poco aprecio de los que sufrió Villergas por hablar «mal de todo el mundo». En ningún momento la obra ingente de este publicista ha sido reseñada, solo su manera de ser.

Con *Calabazas y cabezas* de Alcántara y Mena y el *Melonar de Valensia* nos hallamos ante dos ejemplos de reivindicación de la existencia de notabilidades fuera de Madrid, o sea de agentes de esferas culturales que ambicionan a su vez una visibilidad nacional y por lo tanto ser célebres. El *Melonar de Valensia* de 1877 afirma además su particularidad regional al adoptar el «llenguache bilingüe» según reza el subtítulo, o sea el valenciano³⁶ mezclado con castellano, lo que Alcántara y Mena no hacen en el almanaque de *El Tiburón*, escribiendo en español, quizá por motivos comerciales.

La respuesta de Amorós y Pujol al título barcelonés revela hasta qué punto la clasificación entre «cabezas» y «calabazas» dibuja los contornos de las simpatías políticas de sus autores, por ejemplo en el retrato de Cerdá: «No entiendo la mezcolanza/que abarca tu pensamiento/pues veo que con intento/colocas en la balanza/la política y el talento». Deja también a las claras las ambigüedades presentes, pero sobre todo denuncia la crítica que utiliza argumentos frívolos o de la vida privada. Así Monturiol, el inventor del Ictíneo, es objeto de mofa por sus zapatos de charol y la respuesta es tajante: «¿Es cabeza ó no lo es/quien combate a un elemento?/¿Pues por qué con todo intento,/haces mención de los pies,/omitiendo su talento?». Lo que desconoce Amorós es el poder del elemento sacado de la esfera privada y difundido por la prensa que forma parte de los «dispositivos mediáticos y comerciales de la celebridad» (Lilti, 2014: 8) y si bien no tiene nada que ver con el talento del ingeniero le otorga una característica que suscita la curiosidad, una curiosidad incipiente, con el tiempo cada vez más orientada hacia la vida privada.

No obstante, el mayor cambio se halla en el volumen de Segovia con el apartado «Vulgaridades célebres», cuyo título crea una suerte de oxímoron –¿cómo puede ser célebre una vulgaridad?– y evidencia la transformación de la notoriedad en celebridad. La publicidad vinculada a un nombre, o sea el conjunto de discursos e imágenes con los que aparece asociado (Lilti, 2014: 8), consigue hacer y deshacer celebridades, sin necesidad de genio, cultura o heroísmo. Entre las vulgaridades figuran, encabezados por Arderius de los Bufos, Lhardy³⁷, fundador del célebre restaurante de la carrera de San Jerónimo, el chocolatero Matías López, la «oradora de club/que defiende el amor libre» o sea la librepensadora Guillermina [Rojas Orgis], o el inventor-estafador del ungüento para luchar contra la calva, Brea Moreno. Celebridades, todos ellos, sí, y

³⁶ Rafael Roca en su prólogo a *Poesías valencianas: Constantí Llombart* matiza este bilingüismo: «Según però, no acabava de ser cert, ja que les estrofes, escrites quasi integralment en valencià, únicament incloïen alguna expressió o vers - destinat a fer riure, més que no altra cosa- en castellà.», p. 26. Mi agradecimiento a Francesc-Andreu Martínez Gallego que me proporcionó tan amablemente esta referencia.

³⁷ El apartado «Especialidades» de Palacio y Rivera cuenta en 1864 con ocho personajes importantes de la vida madrileña, entre los cuales Lhardy, Perico el Ciego y Nogués el dentista pasan al volumen de Segovia. Pero el encabezamiento de Palacio y Rivera no denota desprecio ni conciencia de una forma distinta de celebridad como es el caso en 1876.

verdaderas calabazas de una celebridad usurpada a los ojos de Segovia, quien, al mencionarlos en su *Melonar*, participa, a su pesar, de esa misma celebridad que les niega.

Conclusión

Con *Cabezas y Calabazas*, en 1864, Palacio y Rivera sientan las bases de los volúmenes de retratos satíricos elaborados como panoramas sociales de quienes ocupan el espacio público en sus vertientes política y cultural. Su éxito inmediato, pese a la falta total de caricaturas, demuestra la necesidad de acompañar el alud gráfico de esos años de auge mediático con textos aclaratorios de los hechos de las celebridades. Movido por la misma intención de equipararla a la capital que manifiesta en todas sus publicaciones, López Bernagosi edita al año siguiente un volumen equivalente para Barcelona firmado por Alcántara y Mena, con ilustraciones limitadas a la portada y contraportada, demostrando que el fenómeno no es propio de la capital.

Ya estrenado el proceso y después de los años revueltos del Sexenio, en 1876, Segovia da su versión de los que «figuran» en la sociedad madrileña en un panorama ensanchado a nuevas profesiones en el *Melonar de Madrid*, que despierta un eco, en Valencia esta vez, al año siguiente y en valenciano. Por su parte *Moscatel* sigue los pasos de su admirado Palacio en 1879, añadiendo cabezones a los textos, extendiendo así el panorama de rostros conocidos. Sin embargo, la transformación esencial radica en un apartado del *Melonar de Madrid*, «*Vulgaridades célebres*», que abre explícitamente un espacio a la celebridad moderna como «conjunto de dispositivos mediáticos y comerciales» (Lilti, 2014: 8), la de las verdaderas calabazas.

Bibliografía

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, 2011, «Imagen y texto: el Parnaso español del siglo XIX entre Esquivel y Ferrer del Río», en RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja y GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, Santander, ICEL 19, PUBLICAN, pp. 41-64.

AMORÓS Y PUJOL, José, 1865, *Juicio crítico y razonado sobre las calabazas y cabezas*, Barcelona, Imprenta de Gómez e Ingleta, calle Cirés nº 5.

ASENSIO DE ALCÁNTARA, Joaquín y MENA, Teodoro de, 1865, *Calabazas y cabezas: retratos al pastel, embadurnados por J. Asensio de Alcántara y T. de Mena, pintores de brocha gorda; con perfiles de Ñapus*, Barcelona, I. López Bernagosi.

FERRER DEL RÍO, Antonio, 1846, *Galería de la literatura española*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado.

FONTBONA, Francesc, 2016, «*Josep Parera, caricaturista i pintor*», en *Caricatures de la Barcelona Vuitcentista. Donació Joaquim de Nadal d'obres de Josep Parera (1828?-1902)*, Barcelona, Quaderns del Museu Frederic Marès, nº 20, pp. 29-43.

GRANÉS, Salvador María, *Moscatel*, 1879, *Calabazas y cabezas. Semblanzas de personajes, personas y personillas que figuran o quieren figurar en política, literatura, armas, ciencias o tauromaquia, escritas en verso por Salvador M. Granés (Moscatel) e ilustradas con caricaturas de Perea y Luque, con una carta-prólogo de Manuel del Palacio*, Madrid, M. Romero Impresor.

HEINICH, Nathalie, 2012, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard.

LILTI, Antoine, 2014, *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, Paris, Fayard.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, 2014, *El rostro de las Letras. Escritores y fotógrafos en España, desde el Romanticismo hasta la Generación de 1914*, Madrid, Real Academia Española.

LLOMBART, Constantino, SANMARTÍN Y AGUIRRE Chusep F., 1877, *Melonar de València, galería de retratos de personajes célebres, dibuixats a la ploma, en serio y en broma y en llenguache bilingüe*, Valencia, Librería F. Aguilar, 1877.

Maison de la photographie, Paris, 1990, *NADAR. Caricatures et photographies*, Maison de Balzac-Paris Musées, [Cat. Exp.: Nadar, caricatures et photographies, Maison de la photographie, 13 novembre 1990-17 février 1991].

MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J., 2021, «El retrato en el coleccionismo burgués y nobiliario en Madrid durante el siglo XIX», *Potestas*, nº 18. <http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2021.18.6>

NAVARRETE PRIETO, Benito, 2017, *Murillo y las metáforas de la imagen*, Madrid, Cátedra.

NEIRA DE MOSQUERA, Antonio, 1984 [1845], *Las ferias de Madrid*, Madrid, Almarabu.

ONFRAY, Stephany, 2025, *Retratadas. Fotografía, género y modernidad en el siglo XIX español*, Madrid, Cátedra.

ORTEGA, Marie-Linda, 1995, «G.A. Bécquer y el libro-ciudad», en CLÉMENT, Jean-Pierre et CAPDEBOSC, Anne-Marie, *La ville dans le monde ibérique et ibéro-américain. Espace-pouvoir-mémoire*, Publications de la Licorne, Université de Poitiers, pp. 169-178.

—, 1998, «Ortego, dessine-moi les Espagnols», *Les Cahiers du GRIMH*, 1, *Images et hispanité*, Lyon, Université Lumière-Lyon 2, pp. 327-346.

—, 2004a, «Des yeux pour rire: les recueils comiques illustrés au XIX^e siècle, effets de lecture», en BÉNAT-TACHOT, Louise et VILAR, Pierre (eds.), *La question du lecteur*, Champs-sur-Marne, Presses Universitaires de Marne-La-Vallée, pp. 327-340.

—, 2004b, «Al pie de la letra: Francisco Ortego dibuja la lengua», en RIEGER, Angelica (ed.), *Intermedialidad e hispanística*, Frankfurt-Berlin-Bern, Peter Lang, pp. 91-101.

—, 2005a, «Imaginar la lectura *versus* leer las imágenes», *Ayer. Revista de Historia contemporánea*, nº 58, pp. 87-111.

—, 2005b, «Algunas noticias del editor madrileño Miguel Guijarro y de sus colaboraciones con Francisco Ortego», en DESVOIS, Jean-Michel (ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne, PILAR, pp. 151-163.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 2001 [1874], *Viaje crítico alrededor de la Puerta del Sol*, JIMÉNEZ MORALES, María Isabel (ed.), Madrid, Castalia.

—, 1992 [1876], *Novísimo diccionario festivo*, Valencia, Librerías PARÍS-VALENCIA.

PALACIO, Manuel del, RIVERA, Luis, 1864, *Cabezas y Calabazas. Retratos al vuelo de las notabilidades en política, en armas, en literatura, en artes, en toreo y en los demás ramos del saber y de la brutalidad humana, seguidos de varios cuadros de costumbres más o menos políticos y pintados al fresco por, M. del Palacio y Luis Rivera académicos de la lengua*, Madrid, Guijarro.

REDONDO GONZÁLEZ, Blanca, 2017, «Retratos des-compuestos: cinco peculiares caricaturas del Sexenio democrático », *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 39, pp. 155-190.

—, 2022, «Las penas del nene terso y macarroni o las campañas gráficas contra Carlos VII y Amadeo I en la prensa del Sexenio», en CAPELLÁN DE MIGUEL,

Gonzalo (ed.), *Dibujar discursos, construir imaginarios: prensa y caricatura política en España (1836-1874)*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, pp. 185-223.

REYERO, Carlos, 2006, *Cultura y nacionalismo. José Garnelo y la Academia en 1894*, Madrid, Instituto de España.

ROCA RICART, Rafael, 2006, «Pròleg», en CONSTANTI LLOMBART, *Poesies valencianes*, Valencia, Acadèmia Valenciana de la Llengua.

ROMERO FERRER, Alberto, 2012, «“Libres nacimos, libres moriremos”. La literatura como vehículo de politización», en LA PARRA LÓPEZ, Emilio, PÉREZ LEDESMA, Manuel, LUIS, Jean-Philippe (coords.), *El nacimiento de la política en España 1808-1869*, Editorial Pablo Iglesias, pp. 127-143.

SEGOVIA, Ángel María, 1876, *Melonar de Madrid: semblanzas, bocetos, caricaturas, retratos, fotografías de los tipos, tipines, tipejos y tipazos que por sus hechos, fechorías, méritos y escentricidades figuran en Madrid en todos los ramos de la ignorancia y del saber humano, artes, industria, ciencia, política, comercio, etc. etc. etc. pintados con sus pelos y señales por Angel M^a Segovia*, Madrid, A. Florenciano.

VOCES ERGUETA, Francisco Javier, 2002, *La obra en verso y en prosa de Manuel del Palacio*, tesis de doctorado, Universidad de Valladolid. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Cabezas y calabazas de la Primera República Española (1873-1874). Una aproximación a sus parlamentarios a través de los repertorios satíricos

Antonio MUÑOZ JIMÉNEZ

Universidad de Córdoba

antonio.munoz@uco.es

Resumen

El objetivo de este trabajo es trazar un recorrido por las representaciones de los políticos de la primera experiencia republicana española presentes en las obras satíricas tituladas *Cabezas y calabazas*, así como en otros repertorios similares. En primer lugar, se analizan las 25 caricaturas que Perea dedica a los políticos de la República. En segundo lugar, se realiza un análisis cualitativo y cuantitativo de los 142 epigramas contabilizados, dedicados a más de un centenar de diputados, senadores y ministros. Finalmente, se interpreta el motivo de su inclusión, la conexión de la representación con su vida, obra política y capacidad representativa.

Palabras clave: Caricatura satírica, Prosopografía parlamentaria, Diputado, Senador, Documentación hemerográfica

Abstract

Cabezas y Calabazas of the First Spanish Republic (1873-1874). An approach to their parliamentarians through satirical repertoires

The aim of this article is to trace a route through the representations of the politicians of the first Spanish republican experience, which appears in the satirical works entitled *Cabezas y calabazas*, as well as in other similar repertoires. Firstly, the 25 caricatures dedicated by Perea to the politicians of the Republic will be analysed. Secondly, a qualitative and quantitative analysis is made of the 142 epigrams recorded, which are dedicated to more than a hundred deputies, senators and ministers. Finally, it interprets the reason for their inclusion, the connection of the representation with their life, political work and representative capacity.

Keywords: Satirical caricature, Parliamentary prosopography, Deputy, Senator, Hemerographic documentation

Cabezas y calabazas

Son varios los compendios que caricaturizaron a la clase política del Ochocientos español bajo el título *Cabezas y calabazas* (o viceversa). La elección de ambos sustantivos es intencionada, pues poseen una gran carga representativa. Resultan de un juego de palabras homófono que permite representar como cabezones a los personajes caricaturizados, al mismo tiempo que el término calabaza es empleado de forma peyorativa para referirse a una persona tonta (Mornat, 2021: 53-54). Con este juego de palabras los distintos autores ejecutan no solo la sátira, sino también la categorización velada de aquellos políticos que son válidos y los que no.

En este sentido, lo deforme de su cabeza funciona como es habitual en cualquier recurso caricaturesco del Ochocientos español, esto es, como un medio de acceso alterno a lo socialmente construido. La imagen caricaturizada de la clase política, bajo el grabado, la litografía o cualquier otro medio, permite al pueblo español, en sus distintos niveles de alfabetización, acceder a la construcción del discurso e imaginarios políticos, a la identificación de los parlamentarios, etc. (Gutiérrez Jiménez, 2015). Así pues, los caricaturistas actúan como mediadores del discurso político pues, a través de la sátira, interpretan la realidad y otorgan al pueblo las formas e imágenes del lenguaje político que le son propias y cercanas (Redondo González, 2021: 11; Laguna Platero y Martínez Gallego, 2015: 52).

La primera de las obras a las que nos referimos fue publicada por Manuel del Palacio y Luis Rivera en 1864 con el título *Cabezas y calabazas; retratos al vuelo de las notabilidades en política, en armas, en literatura, en artes, en toreo y en los demás ramos del saber y de la brutalidad humana: seguidos de varios cuadros de costumbres más o menos políticas y pintados al fresco*. La obra fue impresa por la librería madrileña de Miguel Guijarro en un formato de octavo (18 centímetros). Las 212 páginas de la obra trazan una panorámica por las principales personalidades del momento a través del epígrama satírico. Esta se compartimenta en varios capítulos atendiendo a las categorías socioprofesionales: primero, políticos y banqueros; segundo, literatos y artistas; tercero, actores y cantantes; cuarto, toreros y aficionados; quinto, especialidades; sexto, desconocidos; y, séptimo, poesías varias. El grueso de los epigramas satíricos dedicados a los que años más tarde fueron parlamentarios en la primera experiencia republicana quedan contenidos en los dos primeros apartados. Concretamente, contabilizamos un total de 32 epigramas, esto es, 28 en la categoría de políticos y banqueros y tan solo cinco como literatos y artistas.

El motivo por el cual Víctor Balaguer, Roque Barcia, Ángel Fernández de los Ríos, Roberto Robert y Juan Martínez Villergas son incluidos en esta segunda categoría es sencillo, aún no habían destacado en el campo de la política, pero sí lo habían hecho en las letras. Téngase en cuenta que en 1864 ninguno de ellos había sido aún parlamentario, siendo Fernández de los Ríos el primero en ser elegido, concretamente, en las Constituyentes del Bienio Progresista (1854-1856). El resto no ocupó un escaño hasta las Constituyentes de 1869, es decir, tras la Gloriosa. El último de ellos en llegar a las Cortes fue Martínez Villergas, quien solo resultó elegido en toda su vida política para las legislaturas de 1872-1873, la Asamblea Nacional (febrero a marzo de 1873) y las Constituyentes de 1873-1874.

El modelo de la obra de Palacio y Rivera fue continuado un año más tarde por Joaquín Asensio de Alcántara y Teodoro de Mena con el título *Calabazas y cabezas; retratos al pastel embadurnados*. Se imprimió en 1865 en la librería de López Bernagosi de Barcelona en un formato de octavo mayor (21 centímetros) con un precio de 2 reales, precio aceptable considerando que la venta de cada uno de los retratos por separado podía suponer una suma mayor (*La Corona*, 12-II-1865: 2). Esta resultó ser bastante más escueta que su antecedente madrileño, pues tan solo contaba con 80 páginas. Además, no dividió internamente los epigramas por categorías ni capítulos como la

anterior, de modo que los más de 180 epigramas aparecen tan solo ordenados alfabéticamente. La única división entre los mismos que cabría considerarse sería el capítulo (o sección pues no consta de índice) intitulado «*Croquis*», donde copian el modelo de Palacio y Rivera en su capítulo «*Desconocidos*». En estos los autores dedican epigramas a personalidades no especificadas, únicamente identificadas mediante una letra posiblemente de su nombre. En la obra de Alcántara y Mena localizamos tan solo nueve epigramas, de los cuales, dos están dedicados a Balaguer y Robert, ambos ya presentes en la obra de Palacio y Rivera.

Por otro lado, en ella encontramos un tímido acercamiento a la caricatura. Como cubierta y contracubierta añade dos ilustraciones, posiblemente litografías cuya autoría desconocemos. En la cubierta, el título *Calabazas y cabezas* en la parte superior, debajo figura el nombre del impresor (I. López, Editor) y seguidamente una pléyade de personajes caricaturizados destacándose principalmente su cabeza, que se desdibujan hacia el fondo. Entre ellos, una figura femenina, que podría ser la representación de España por los atributos que le acompañan, y el escudo de la ciudad condal, lugar de impresión. En la contracubierta, nuevamente localizamos los datos comerciales del impresor (Librería Española, dirección y precio de venta) y varias caricaturas de cuerpo entero, aunque de cabeza desproporcionada.

Tras la República, exactamente en 1879, se publicó *Calabazas y cabezas; semblanzas de personajes, personas y personillas que figuran o quieren figurar en política, literatura, armas, ciencias o tauromaquia* en la imprenta madrileña de M. Romero con un formato de octavo mayor (22 centímetros). Se puso a la venta por 10 reales (La Correspondencia de España, 28-V-1880: 1). Los epigramas satíricos son autoría de Salvador María Granés (Moscate), famoso autor del género chico, cercano al republicanismo y gran crítico de Cánovas (Beltrán Núñez, 1991). Se presentan bajo el mismo modelo que la obra de 1864. Precisamente, Granés dedica su obra a Manuel del Palacio en sus primeras páginas, donde también explica el cambio del orden de ambos términos en el título, pues «hoy las Cabezas son menos, y las Calabazas más (...). Por eso en mi libro ves el título verdadero, que es el del tuyo, al revés» (Granés, 1879: v). Su herencia directa queda evidenciada en la repetición parcial de la división interna de los epigramas en capítulos: en primer lugar, políticos y banqueros; en segundo lugar, escritores¹ y artistas; y, en tercer lugar, toreros. El homenaje fue aceptado por Manuel del Palacio, quien prologó el citado libro.

Entre las 216 páginas de esta última obra localizamos un total de 80 epigramas dedicados a los parlamentarios de la República, lo que supone un aumento significativo con respecto a las obras anteriores. Como afirmaba Granés: «En él hallarás reunidas *calabazas* que pintaste, y que son muy conocidas; y otras que tú no alcanzaste, porque son recien nacidas²» (Granés, 1879: vi). Si consideramos que la obra de Granés, tal y como especifica el título, tomó por objetivo de su sátira a «quienes figuran o quieren figurar en la política» no es de extrañar que tras su paso por las Cortes republicanas fuesen objeto de su pluma un mayor número de parlamentarios que hasta el Sexenio no pudo desarrollar su carrera en las altas instancias del poder político. Cabe destacar que, a pesar de haber sido diputados en el periodo republicano, Federico Balart, Félix Bona, Miguel Echegaray y Juan Martínez Villergas figuran en el capítulo dedicado a escritores y artistas. La elección de Granés queda justificada si tenemos en cuenta que su trayectoria parlamentaria se restringe a su participación en las legislaturas republicanas, pues tan solo Balart había sido diputado previamente en 1869 tras una elección parcial al quedar vacante el distrito de Motril (Granada).

¹ Literatos, en la obra de Palacio y Rivera de 1864.

² Aquí y más adelante en las citas se reproduce la grafía original.

La novedad de esta última obra con respecto a las anteriores es la introducción de 75 caricaturas a lo largo de la misma, autoría de Daniel Perea Rojas en la primera edición de 1879 (*La Filoxera*, 19-I-1879: 4), así como de Manuel Luque en la edición de 1880. Estas ocuparon un lugar prominente en la disposición del libro, pues con carácter general, abarcan la mitad de la página, lo que en cierto modo explicaría el aumento del formato del libro (cuatro centímetros más con respecto a la homenajeada obra de 1864). Las caricaturas aparecen sobre el epígrafe del personaje satirizado, siguiendo en su configuración el modelo ya ensayado en las «Caricaturas revolucionarias» de *Gil Blas* y que tendrá continuidad bajo la autoría de Ramón Cilla en *Madrid Cómico* y *Madrid Político* en la década de 1880 (Mornat, 2021: 54).

Del total de 75 caricaturas (52 dedicadas a políticos y banqueros, 23 a escritores y artistas, así como una al propio *Moscatel*), 25 de ellas están dedicadas a políticos activos durante la República, lo que supone un tercio del total (33,33%). En concreto a 21 parlamentarios de 1873 y otros cuatro ministros y generales de los sucesivos gobiernos dictatoriales de 1874. Estos últimos son: Francisco Camacho, ministro de Hacienda del segundo gobierno (13-V-1874 a 3-IX-1874); y, Práxedes Mateo Sagasta, Juan Zavala y Francisco Serrano, quienes además de ser ministros en los gobiernos de 1874 presidieron el Ejecutivo.

Este último libro ilustrado tuvo una gran aceptación. *La Filoxera*, semanario satírico del que fue director Granés, realizó una extraordinaria campaña de difusión de la obra. En sus páginas se publicaron algunas caricaturas de Perea y varios epigramas de muestra, así como la entrega del libro a los suscriptores del semanario (*La Filoxera*, 12-I-1879: 1-2; 19-I-1879: 1-2). Debió ser un éxito, pues la segunda edición de 1880 tuvo una tirada de 20.000 ejemplares (*El Diario Español*, 24-II-1880: 4), que no solo le granjeó fama, sino también riqueza (*El Día*, 24-I-1897: 2).

Tomando en consideración los repertorios satíricos antedichos, el principal objetivo de este trabajo es trazar un recorrido analizando quiénes y cómo han sido representados aquellos que fueron diputados o senadores durante el periodo parlamentario de la Primera República Española (11-II-1873 a 3-I-1874). Con ello se relaciona el porqué de su inclusión, así como los atributos que le acompañan en la caricatura o el epígrafe, con la trayectoria biográfica o política del personaje en cuestión, valorando así la equivalencia existente (o no) con la realidad. Del mismo modo, se evalúa cómo la visión de conjunto que nos ofrecen estas obras es coincidente con la biografía colectiva que señala el perfil prosopográfico de las Cortes republicanas.

La sobrerrepresentación de los presidentes del Ejecutivo, los ministros y algún otro republicano destacado, provocó un significativo silencio del resto de integrantes de la Cámara, incluyendo incluso a quienes presidieron aquellas Cortes. Este hecho se tradujo en un desconocimiento parcial de los integrantes del legislativo republicano, quienes a pesar de su relevancia política en la Cámara o en sus respectivos partidos, han pasado a menudo desapercibidos tanto en los repertorios satíricos como biográficos del XIX. Por todo ello, basamos nuestra hipótesis en como los repertorios satíricos citados contribuyeron, por la elección intencionada de determinados parlamentarios, a reforzar imágenes arquetípicas o críticas de las principales figuras políticas.

Metodología

Para realizar este estudio consideramos oportuno proceder con dos análisis diferenciados, uno centrado en las representaciones gráficas y otro en las textuales que, a su vez, se complementan.

En primer lugar, el análisis de las caricaturas se centra en las realizadas por Perea, complementándose con las representaciones del mismo personaje por otros dibujantes

antes y después del periodo republicano. Para ello se ha realizado un vaciado exhaustivo de las principales cabeceras satíricas ilustradas como *Gil Blas*, *La Flaca* o *El Motín*. El objetivo es valorar las semejanzas o diferencias en las representaciones, tanto por autoría como por el devenir político del personaje, que pudo introducir o reformular los atributos que le acompañan. Igualmente, se analiza la correspondencia entre estas caricaturas y los repertorios satíricos que componen el corpus textual, ese diálogo caricatura-epígrama presente de forma directa en la obra de Granés.

En segundo lugar, para el análisis de los epigramas se han constituido dos corpus diferenciados. El primero de ellos se compone de las tres obras que llevan por título *Cabezas y calabazas* (o viceversa en el caso de Granés). El segundo, que funciona con carácter complementario, se constituye de varias obras con estructura similar a las antedichas. Estas compilan una colección de epigramas satíricos dedicados únicamente a los parlamentarios activos en Cortes en cada periodo, a diferencia de sus antecesores. Asimismo, tampoco organizan internamente los contenidos, siguiendo el modelo de la obra de Asensio de Alcántara y de Mena, pues solo atienden a un grupo delimitado de personajes a satirizar, por lo que carece de sentido categorizarlos. En otras palabras, todos son políticos.

Nos referimos a las obras: *Los constitucionales de ambas cámaras; miniaturas políticas* de Evaristo Escalera publicada en 1878 en la madrileña imprenta de E. Beteta con un formato de dieciseisavo marquilla (14 centímetros) y una extensión de 59 hojas; la obra de M. García Rey titulada *Diputados «fin de siglo» (Segunda hornada)*, publicada en 1898 en la tipografía madrileña de Alfredo Alonso en formato de octavo marquilla (20 centímetros) y una extensión de 77 páginas; y *Los señores diputados; 400 semblanzas en verso*, de Ubaldo Romero Quiñones (bajo el nombre de *El Bachiller Canta-Claro*), publicado en 1907 en la madrileña imprenta de Ambrosio Pérez y Compañía con un formato de octavo mayor (19 centímetros) y una extensión de 109 páginas. Todas ellas sin caricaturas.

En ellas encontramos un número reducido de epigramas que aluden a los políticos de la Primera República: nueve, nueve y ocho epigramas, respectivamente. Este hecho resulta fácilmente explicable si consideramos la reducida continuidad de los parlamentarios de la experiencia republicana, así como que estas obras únicamente consideran en sus páginas a los parlamentarios activos en la legislatura de 1878 y los parlamentarios de las legislaturas del cambio de siglo. Sin embargo, entre sus páginas localizamos nuevos parlamentarios del periodo republicano hasta ahora no satirizados como: Augusto Ulloa o Melchor Sangro Rueda en la obra de Escalera; Joaquín López Puigcerver o Antonio Ramos Calderón en la obra de García Rey; y, Antonio Aura Boronat, Juan Fernández Latorre, Justo Martínez, José Tomás Muro López-Salgado, José Quiñones y José Vallés Ribot en la obra de Romero Quiñones.

En el corpus textual, compuesto en total por seis obras, localizamos un total de 142 epigramas dedicados a 107 políticos del periodo de la Primera República. Concretamente, en las obras intituladas *Cabezas y calabazas* encontramos 118 epigramas (83,1%) vinculados a 97 políticos (90,65%). Casi todos, 101, están dedicados a parlamentarios de 1873, a los que cabe sumar seis del periodo dictatorial de 1874. Cabría aclarar dos casos particulares: el primero, el de Segismundo Moret, que, aunque fue electo por dos distritos en los comicios de agosto de 1872 no llegó a formar parte de la Asamblea Nacional ni tuvo responsabilidades políticas más adelante durante la experiencia republicana, aunque figure en el *Diario de Sesiones del Congreso*³; y, de José

³ Esta aclaración resulta necesaria pues en el *Diario de Sesiones del Congreso* de la legislatura de la Asamblea Nacional (febrero-marzo de 1873) sí figura como integrante de la misma. Realmente, Moret fue diputado electo en agosto de 1872 por los distritos de Ciudad Real y Mayagüez (Puerto Rico). Fue proclamado el 21 de septiembre de 1872 como diputado por Ciudad Real. Sin embargo, el 6 de noviembre de 1872 su

Sánchez Bregua, que fue ministro de la Guerra con Castelar, pero nunca elegido como parlamentario durante la República.

Para el estudio de los epigramas recurrimos, en primer lugar, a un examen cualitativo en función del rasgo al que hacen referencia. Lo más habitual fue referirse a sus atributos políticos (81 epigramas) y, con cierta distancia, a su ocupación profesional (36 epigramas) o procedencia geográfica (20 epigramas). En menor medida, referencias a su patrimonio y nivel de renta (16 epigramas), juegos de palabras con el nombre o apellidos (13 epigramas), cargos ocupados ajenos a su *cursus* político (10 epigramas), a sus rasgos físicos exagerados (7 epigramas) o a su procedencia familiar (4 epigramas)⁴.

Después, realizamos un examen cuantitativo empleando AntCont, software de análisis de corpus textuales que permite la extracción de palabras representativas, cálculos de frecuencia de los términos, análisis de texto y concordancia, entre otras funciones. Con este análisis se contribuye al objetivo principal del estudio, es decir, detectar cómo son descritos en estas sátiras y qué equivalencia tiene con sus propias biografías individuales, así como con la biografía colectiva que evidencia el perfil prosopográfico de los parlamentarios de las Cortes republicanas.

Para ello, nos servimos del recuento de la frecuencia absoluta de los términos presentes únicamente en los epigramas de los 101 políticos de la etapa parlamentaria republicana, diferenciando el corpus *Cabezas y calabazas* y el corpus general (las seis obras). Cabe destacar, que este proceso requiere de un recorte intencionado pues, por aplicación, entre otros principios de las Leyes de Zipf, las palabras más frecuentes de un texto suelen ser las menos representativas. En este sentido, entre las palabras más frecuentes debemos remontarnos hasta la posición 23º, para encontrar una palabra que aporte significado (en este caso «ministro»).

Para evitarlo, configuramos un listado de palabras vacías (*stopwords*) que actuará como criterio de exclusión. Se han establecido dos modelos: 1) Exclusión de preposiciones, conjunciones, algunos adverbios, artículos, demostrativos y pronombres, para obtener sustantivos, adjetivos, verbos y algunos adverbios al considerar que son los tipos de palabras que pueden ser útiles en una descripción personal como es la sátira; 2) Exclusión de todos, salvo sustantivos.

Análisis de las caricaturas

De los 21 parlamentarios de la República democrática, Perea dedicó su atención a siete republicanos, seis conservadores, cuatro radicales y cuatro progresistas-constitucionales. Su rasgo más característico es la deformidad de las cabezas, en clara alusión al título de la obra, que mantienen una proporción habitual de un medio (o superior), esto es, el tamaño de la cabeza es proporcional al del cuerpo del personaje. En escasas ocasiones, mantiene una proporción menor cercana a un tercio.

Esta caricatura de cuerpo entero de un personaje destacado de la política o cultura nacional, rematada por una prominente cabeza y acompañada de un epígrama, fue tomada por Francisco Ortego y Daniel Perea de los modelos franceses. De acuerdo con Isabelle Mornat, fue empleada por Nadar en el *Panthéon Nadar* (1854) y Benjamin Roubaud en su *Panthéon charivarique* (*Le Charivari*, 1838), siendo esta última la influencia más directa en la serie «Caricaturas revolucionarias» de *Gil Blas* (Mornat, 2021: 53).

Este cargo fue declarado incompatible con el de ministro plenipotenciario en Londres, procediéndose a su renuncia y elecciones parciales en el distrito, que finalmente ocupó un familiar suyo, Aureliano de Beruete y Moret. El acta por Mayagüez nunca obtuvo dictamen de la comisión de actas, por lo que debemos considerarlo como diputado electo no proclamado. Por ende, nunca formó parte en la Asamblea Nacional.

⁴ Téngase en cuenta que el cómputo total de estas categorías es superior al número de epigramas ya que un mismo epígrama se ha considerado en varias de estas categorías según su contenido.

Por ello, en su mayor parte, los personajes son representados con caricaturas *ad personam*, esto es, con la deformidad de algunos de sus rasgos físicos sin incluir atributos que los relacionen de forma directa con su personalidad política. Por atributo entendemos el símbolo(s) que acompaña al personaje y permite su identificación, hasta convertirse en un rasgo definitorio del mismo. La caricatura en la España del Sexenio se afianzó recurriendo a caricaturas *ad personam*, así como apelando a la deformación física, ridiculización, la animalización y la reificación (Orobon, 2021).

En estos modelos de caricatura, quizá el único aspecto que los diferencie sea la ropa, teniendo en mente los arquetipos políticos de *El Museo Universal* (1861) o en «La escala de la política» de Ortego (*Gil Blas*, 23-VIII-1868); o en su defecto, algún rasgo físico característico sin que llegue a evolucionar como atributo. Bajo este esquema representativo podemos incluir las caricaturas de 12 parlamentarios (fig. 1).



Figura 1. Repertorio de caricaturas *ad personam* realizadas por Perea en Granés (1879). De izquierda a derecha y de arriba abajo: Saturnino Álvarez Bugallal, Víctor Balaguer, José de Carvajal Hué, José Elduayen, Estanislao Figueras, Fernando León y Castillo, Cristino Martos, Francisco Pi y Margall, Antonio Romero Ortiz, Federico Rubio Gali, Manuel Ruiz Zorrilla, Francisco Salmerón. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Encontramos caricaturizados a los presidentes del Ejecutivo republicano⁵, así como al último presidente del Gobierno amadeísta. En el caso de Figueras la caricatura es más benévola que la pluma de Granés, quien critica su falta de valentía durante la presidencia del Ejecutivo cuando dice: «fue valiente presidente del Poder ejecutado; y digo lo de valiente, en sentido figurado» (p. 56). Pi y Margall aparece en la obra de Granés bajo el nombre de su hermano Joaquín, también diputado. La caricatura no se despega mucho del retrato mientras que los epigramas de Palacio y Granés cargan contra su utopismo y fracasos políticos. Salmerón tan solo es recogido en la obra de Granés, quien hace alusión a su exilio en Francia y a la pérdida de su cátedra de Filosofía en la Universidad Central, que no recuperó hasta 1881. Por su parte, Ruiz Zorrilla es caricaturizado por Perea con rasgos serios y entristecidos, mientras que cruza referencias con Cristino Martos, pues en el epigrama de este se menciona también a Ruiz Zorrilla por su relación y traiciones en el partido progresista-radical. Martos es caricaturizado destacando uno de sus rasgos físicos más satirizados, como es la falta de barba dándole aspecto infantil.

⁵ Véase Castelar más adelante como caricatura *ad hominem*.

La caricatura de Saturnino Álvarez de Bugallal, diputado conservador de Puenteareas (Pontevedra), resulta cercana al retrato, similar incluso a la representación de *Los diputados pintados por sus hechos* (1869). Los epigramas, tanto en Palacio (1864) como en Granés (1879), hacen referencia a su procedencia como gallego y su papel como fiscal de imprenta (o prensa) en 1860. Granés menciona su papel como ministro de Gracia y Justicia, cartera fugazmente ocupada entre enero y marzo de 1879. Quizá por lo reciente de su nombramiento, en las sátiras no se hace referencia al que, según Segovia, fue el mayor de sus triunfos políticos: llenar de Bugallales todas las dependencias del Estado, pues «esta familia, que debe ser más dilatada que la del rey Príamo, ha producido una verdadera inundación en el banquete del presupuesto de la nación española» (Segovia, 1877: 15). Ocurre lo mismo con Víctor Balaguer, referenciado en el epígrama más como poeta que como político, aunque se menciona su papel como ministro de Ultramar; o con José de Carvajal Hué, exministro republicano federal de Hacienda y Estado en el periodo republicano. En estos casos Perea apenas se despega del retrato.

José de Elduayen, marqués de Pazo de la Merced (1875) y diputado conservador por La Cañiza (Pontevedra) en las Constituyentes, fue representado por Perea vestido de traje y mostrando un sombrero vacío. Quizá por su actividad parlamentaria como ministro de Ultramar, que dejó «muy poco que contar» (Granés, 1879: 51) o por su desatino como ingeniero de caminos. Granés critica el ferrocarril que proyectó en Langreo, adjetivado como caro, absurdo y feo. Este fue el único ferrocarril gallego construido en la época siguiendo el ancho de vía europeo. Además, fue el impulsor de múltiples carreteras y vías férreas en Galicia, su tierra natal y donde se configuró como cacique (concretamente en Vigo), defendiendo sus intereses económicos y los de su electorado.

También vinculado a su perfil profesional encontramos la caricatura de Federico Rubio Gali, médico republicano de enorme prestigio, quien, a pesar de su adscripción ideológica, participó en la junta de médicos que dictaminó la situación clínica de la reina María de las Mercedes en junio de 1879 (Carrillo Martos, s.f.).

La caricatura de Fernando León y Castillo, futuro Marqués de Muni (1900), dialoga a la perfección con el epígrama de Granés, cuando afirma «llena en el *Inglés* su abdómen (...) de los constitucionales que mejor visten y comen». Perea logra atraer la atención sobre su abultado vientre al disponer la cara en sentido contrario al mismo.

Finalmente, la caricatura de Antonio Romero Ortiz se reduce prácticamente a su cabeza. El cuerpo, encogido al estar sentado abrazando sus piernas, queda escondido bajo su prominente barba. La pluma de Granés alude a su afán por el colecciónismo constatado en la configuración de un museo y biblioteca extraordinaria.

Por otro lado, encontramos varios ejemplos de caricatura *ad hominem*. Este modelo discursivo resultó fundamental en la prensa satírica como instrumento de politización e identificación popular de la clase política a lo largo del Sexenio democrático (Mornat, 2021: 39). Bajo este esquema representativo consideramos las caricaturas de nueve parlamentarios.

En un primer grupo integrado por aquellos representados con los atributos relacionados con su ejercicio profesional destacamos la figura de Saturnino Calderón Collantes, senador conservador por La Coruña en la Asamblea Nacional, en quien confluyen epígrama y caricatura en referencia a su dilatada carrera en la judicatura (fig. 2). Este había iniciado su carrera profesional en 1834 como abogado de los Reales Consejos y en la judicatura un año más tarde como juez interino de Chantada. Desde 1857 era ministro del Tribunal Supremo de Justicia, cumpliendo más de 35 años de tiempo de servicio, tal y como alude Granés. Perea contribuye en su caricatura al representarlo con los atributos que le son propios, como es la toga del Tribunal

Supremo. Igualmente, aunque su testa sea desproporcionada, sus rasgos físicos son fácilmente reconocibles y asimilables a los retratos de la época.



Figura 2. Caricatura de Saturnino Calderón Collantes realizada por Perea en Granés (1879). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Del mismo modo, José de Echegaray, diputado radical por el tercer distrito de Murcia capital en la Asamblea Nacional y varias veces ministro de Fomento y Hacienda durante el Sexenio, quedó representado por Granés como ingeniero de caminos y por Perea como literato (fig. 3). Cada uno traza así una referencia a las dos facetas de nuestro parlamentario. Los atributos del papel y la pluma sirven de alusión a su larga trayectoria como dramaturgo, que le convirtió en 1904 en el primer español en recibir un premio Nobel, precisamente de literatura. En el epigrama Granés realiza un juego de palabras cuando dice: «En el seno de la espada ó En el puño de la muerte» (p. 54), con sus obras *En el puño de la espada* (1875) y *En el seno de la muerte* (1879).



Figura 3. Caricatura de José de Echegaray realizada por Perea en Granés (1879). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Aunque cabría discutir su inclusión en esta categoría, podríamos considerar la caricatura dedicada a Francisco de Borja Queipo de Llano y Gayoso de los Cobos, VIII Conde de Toreno, diputado conservador por el distrito asturiano de Cangas de Tineo. En el epigrama Granés hace referencia a la propiedad del periódico *El Tiempo*, diario alfonertino pro-restauración. La caricatura supone un ejemplo de animalización del personaje, quien es representado como un insecto, posiblemente la filoxera que atacó a las vides en aquellas décadas. Interpretamos dicha representación como un posible

atributo que lo vincule a la viticultura. Este atributo es repetido por *Demócrito* en «Los padres de la patria, que á la vez son hijos de ella, y por lo tanto abuelos de sí mismos, dirigiéndose al Congreso» (*El Motín*, 18-IX-1881), donde aparece su acta de Tineo bajo el brazo –distrito que controló en el Sexenio y la Restauración– y una barrica de vino sobre el hombro. Cabe recordar que el Conde de Toreno fue el responsable de la celebración de la Primera Exposición Vinícola Nacional en España, cuando fue ministro de Fomento. Además, era gran propietario de tierras en Asturias y otras provincias. Concretamente, en tiempos de la República era el cuarto mayor contribuyente territorial de la provincia de Oviedo, posición que se mantuvo en 1875, cuando era el 250º mayor contribuyente de toda España (Congost, 1983: 331 y 361) (fig. 4).



Figura 4. A la izquierda, caricatura del Conde de Toreno realizada por Perea en Granés (1879). A la derecha, detalle de la caricatura de Demócrito [Eduardo Sojo], *El Motín*, 18-IX-1881. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Un segundo grupo de caricaturas está integrado por aquellos que aparecen acompañados de atributos relacionados con su personaje político. La representación de Emilio Castelar, último presidente del Ejecutivo republicano y diputado republicano por Aracena (Huelva) en ambas legislaturas, incide en su atributo político de gran orador (fig. 5). Acompañado de su exagerado bigote, atributo físico que termina por identificarle, aparece agarrado a lo que parece ser una tribuna. La imagen muestra un cierto dinamismo, una actitud de orador desde el palco del Congreso. Recordemos que además de la presidencia del Ejecutivo ocupó la presidencia de la Mesa. Granés con su pluma conecta la caricatura de Perea con dichos atributos al categorizarlo como «tribuno sin igual» o «antiguo orador». Por otro lado, el epígrama adquiere una carga crítica en alusión al giro conservador tras ocupar el Ejecutivo y surgimiento del posibilismo, considerado por estos autores una secta del republicanismo.



Figura 5. Caricatura de Emilio Castelar realizada por Perea en Granés (1879). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

También cabría incluir en esta categoría la dedicada a Manuel Becerra Bermúdez, uno de los políticos más fecundos durante el Sexenio. Inició su carrera política en las Constituyentes de 1869 vinculado a los cimbrios y posteriormente a los radicales. Fue varias veces ministro en el Sexenio, siendo el único ministro de la República que contaba con la experiencia de haber ocupado una cartera antes de 1873. Perea lo representa con el atributo del uniforme militar, que dista de la representación de Becerra en las «Caricaturas revolucionarias» (*Gil Blas*, 3-IV-1870). Sin embargo, este atributo se repite continuamente en las posteriores caricaturas que Demócrito dedica al personaje, como se puede observar en las publicadas en *El Motín* (24-VII-1881, 11-IX-1881 y 16-X-1881, entre otros ejemplos). Cabe mencionar que Becerra nunca desarrolló carrera castrense y que el único ejercicio de armas que constatamos fue su participación en las barricadas de la Plaza de Santo Domingo en 1854.

Eduardo Sojo, Demócrito, recurre a este atributo para representar a una pléyade de políticos durante la Restauración. Así pues, es habitual encontrar en las páginas de *El Motín* a Romero Robledo, Sagasta, Becerra, Martos, Moret o el Marqués de Sardoal, entre otros, uniformados de militares. Se trata posiblemente de un atributo relacionado con caracteres políticos como el poder ejercido, el liderazgo, el autoritarismo y otros atributos de mando (fig. 6).

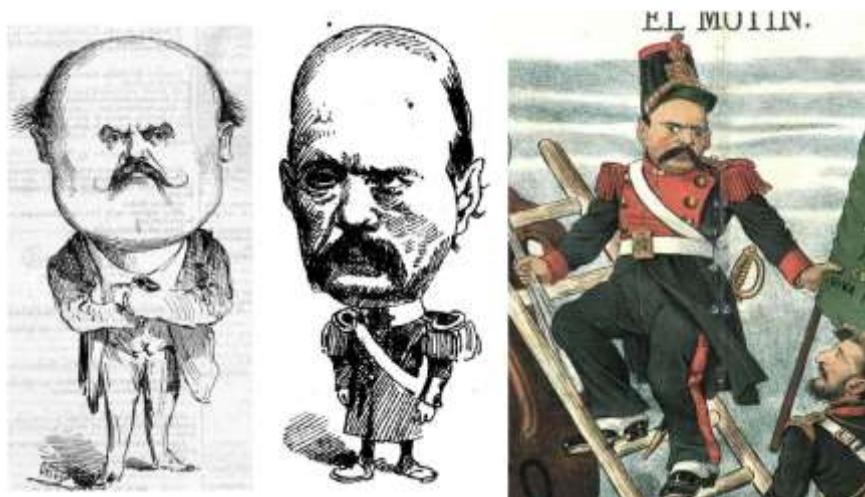


Figura 6. Caricaturas de Manuel Becerra realizadas, de izquierda a derecha, por Ortego, «Caricaturas revolucionarias», *Gil Blas*, 3-IV-1870, Perea en Granés (1879) y Demócrito, *El Motín*, 24-VII-1881. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Finalmente, incluimos la animalización de Francisco Romero Robledo, diputado constitucional por el distrito de La Bañeza (León) durante las Constituyentes. Es representado por Perea como un gallo, lo que supone una identificación con el atributo de «el pollo de Antequera», en alusión al apodo con el que fue conocido desde sus primeras intervenciones parlamentarias. El epígrafe de Granés complementa a la perfección la sátira. En él hace referencia a dos atributos: por un lado, a un rasgo físico característico como son sus exagerados dientes; por otro lado, a un atributo recurrente en las caricaturas del Sexenio como es el turrón, símbolo de la corrupción política expresada a través del clientelismo, concesiones de cargos y favores políticos (Redondo González, 2021: 27-28). La referencia a ambos atributos la localizamos años más tarde en las páginas de *El Motín*, concretamente en las aleluyas de Sojo (28-VIII-1881), en las que se repiten nuevamente los atributos del pollo, los dientes exagerados, el turrón y el asalto al tupé de Sagasta para aferrarse a un cargo político (fig. 7).



Figura 7. Arriba a la izquierda caricatura de Francisco Romero Robledo realizada por Perea en Granés (1879). Las restantes pertenecen a las «Alleluyas» que le dedicó Eduardo Sojo en *El Motín*, 28-VIII-1881. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Un tercer grupo de caricaturas está integrado por aquellos que aparecen representados con atributos relacionados con su posición económica. Incluimos en este grupo las caricaturas del Marqués de Salamanca y del Marqués de Manzanedo. La caricatura de José de Salamanca, senador conservador por Lérida en la Asamblea Nacional, recuerda con su traje y chaleco a los burgueses de buen porte con los que Ortego representaba a unionistas y moderados en *Gil Blas* (23-VIII-1868), aunque le falta el sombrero de copa y un abdomen más abultado. En la mano sostiene un objeto que humea, que podría interpretarse como un puro, es decir, un elemento de estatus; o una vela, un posible elemento de nocturnidad, como Ortego realiza con el Neo, un atributo de miseria urbana (fig. 8). Téngase en cuenta que en 1873 Salamanca se está arruinando con motivo de su promoción urbanística y que falleció endeudado (Montero Alonso, 1990: 478).



Figura 8. A la izquierda, caricatura de José de Salamanca y Mayol, Marqués de Salamanca, realizada por Perea en Granés (1879). A la derecha, la representación de unionistas y moderados hecha por Ortego en «La escala de la política», *Gil Blas*, 23-VIII-1868. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

La caricatura de Juan Manuel Manzanedo, diputado conservador por Laredo (Santander) en la Asamblea Nacional, supone un ejemplo de reificación. Su cuerpo se representa como una bolsa de dinero bien hinchada sobre la que aparece escrita una cifra de varios centenares de miles o millones (fig. 9). El epígrama de Granés hace referencia a su riqueza también, especialmente a su condición nobiliaria y su contribución al Erario. Precisamente, fue ennoblecido en 1864 como Marqués de Manzanedo por auxiliar al Gobierno con dos millones de reales para sufragar los gastos de la Guerra de Marruecos. Por su enorme patrimonio Palacio ya lo había retratado como «orgullo de sombrereros» (Palacio, 1864: 40), atributo de las élites económicas. La cifra que figura en su abdomen en la caricatura de Perea puede ser una clara referencia a los diez millones de reales a fondo perdido que entregó para sufragar la restauración alfonsina, motivo por el cual fue recompensado con el Ducado de Santoña en 1875. Sin embargo, no tiene sentido la afirmación de Granés en la segunda cuarteta del epígrama sobre su estado de pobreza. En 1875 era el cuarto mayor contribuyente de España con una cuota de 90.146,15 pesetas (Congost, 1983: 316-137) y al fallecer en 1882 fue considerado el hombre más rico de Madrid en términos absolutos y relativos, con una fortuna de 200 millones de reales (Garrido, 2006: 267).



Figura 9. Caricatura de Juan Manuel Manzanedo, Marqués de Manzanedo, realizada por Perea (Granés, 1879). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Finalmente, sin inclusión posible en las categorías antedichas, encontramos la caricatura de Roque Barcia (fig. 10). En la misma encontramos exagerados algunos rasgos físicos como la oreja y la nariz. Cabe destacar que supone la única caricatura de toda la obra en la que Perea representa a un personaje de espaldas, en una posible actitud de huida y entre algunos trazos que revuelan en torno a su cabeza. Ya no le acompaña el gorro frigio, atributo con el que aparece en la práctica totalidad de las caricaturas del Sexenio. Por ejemplo, las realizadas por Padró para *La Madeja Política* (13-XII-1873) o *La Flaca* (14-VIII-1873 y 4-X-1873). Sin embargo, la caricatura de Perea tampoco recuerda a otras en la que este atributo había desaparecido, como «El nuevo Jeremías» de Padró (*El Lío*, 8-VIII-1874) o el «San Roque apóstol contra la peste centralista» de Sojo (*El Pirata*, XI-1873).



Figura 10. Caricatura de Roque Barcia Martí, realizada por Perea en Granés (1879). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

¿Representa esa huida y los pensamientos alrededor de su cabeza la excusación y crítica a los correligionarios tras la caída del Cantón murciano de Cartagena? Granés parece contribuir a dicha idea cuando menciona sus tintas rojas con las que ha escrito, «pero hoy, cambiando de vida, deja ya de hacer el Cristo; y dice uno que le ha visto, que trae la cara torcida» (p. 24). Encontramos también en esta última estrofa una clara referencia al patetismo impreso en su personaje político (García Moscardó, 2021).

Análisis de los epigramas

Aplicando los criterios metodológicos antedichos a los corpus textuales delimitados, y una vez sistematizamos vectorialmente las frecuencias de término (en adelante Tf=), obtenemos los siguientes resultados:

En primer lugar, al aplicar la primera lista de palabras vacías configurada⁶, observamos la aparición de distintas formas verbales del verbo ser (es Tf=74; fue Tf=30; era Tf=8; sido Tf=5), así como del verbo hacer (hizo Tf=7; hace Tf=5; hacer Tf=4), que responden a las formas lógicas en la descripción de un personaje en referencia a su actuación y labor parlamentaria. Igual ocurre con otras formas verbales destacables como las del verbo hablar (Tf=6), en conexión con la oratoria. Así mismo, la partícula ex (Tf=4) se reitera vinculada a otros términos políticos, como ministro

⁶ Aplicando la primera lista de palabras vacías en el corpus general obtenemos un término con frecuencia 74, un término con frecuencia 30, un término con frecuencia 20 y un término con frecuencia 14. Seguidamente, dos términos con frecuencia 12, un término con frecuencia nueve, dos términos con frecuencia ocho, un término con frecuencia siete, cinco términos con frecuencia seis, cinco términos con frecuencia cinco, 14 términos con frecuencia cuatro, 45 términos con frecuencia tres, 164 términos con frecuencia dos y 995 términos con frecuencia uno. El término con mayor frecuencia es «es» con 64 reiteraciones en el corpus de *Cabezas y Calabazas* y 74 reiteraciones en el corpus general. El siguiente término más representativo es «fué» con una frecuencia de 29 reiteraciones en el corpus de *Cabezas y Calabazas* y de 30 reiteraciones en el corpus general. El orden de frecuencias cumple con lo formulado por Zipf, al entender que el segundo término más frecuente es la mitad del primer término más frecuente.

($Tf=20$). En segundo lugar, si aplicamos la segunda lista de palabras vacías configurada⁷ los términos con una frecuencia igual o superior a cinco, coincidentes en ambos corpus, representan a un hombre ($Tf=6$) o señor ($Tf=9$), vinculado a los partidos ($Tf=6$) demócrata ($Tf=12$) o liberal ($Tf=5$), que ha sido o es diputado ($Tf=6$), ministro ($Tf=20$) o general ($Tf=6$) y que destaca por su oratoria (orador con $Tf=8$), dedicación a las letras (autor con $Tf=5$) y preocupación por los asuntos hacendísticos (hacienda con $Tf=5$). Cabría destacar que de las 20 veces que aparece el término ministro en los epigramas, tan solo en seis ocasiones se acompaña de la cartera ocupada (tres de Hacienda, dos de Fomento y uno de Guerra), así como en tres ocasiones del perfil ideológico (un radical, un moderado y un demócrata).

Si ampliamos a los términos que se reiteran en cuatro ocasiones en ambos corpus encontramos atributos como joven, talento y fiscal, que nos acerca al perfil profesional (y abogado con $Tf=3$). Aparece también la primera mención al estamento nobiliario con el término duque. Encontramos también marqués y noble con $Tf=3$.

En lo que a la adscripción ideológica se refiere, a demócrata ($Tf=12$) y liberal ($Tf=5$), cabría sumar federal ($Tf=4$), republicano ($Tf=3$) y conservador, moderado, progresista, posibilista, radical, unitario (todos con $Tf=2$), así como constitucional ($Tf=1$). Nuevamente, son los republicanos quienes copan los epigramas analizados. De los 101 parlamentarios satirizados, 40 fueron republicanos. En ocasiones se les relacionan con atributos que configuraban el arquetipo vinculado a su cultura política. En este sentido, la rectitud moral propia del republicanismo figura en el epígrama de Palacio y Rivera dedicado a Castelar. Los restantes fueron 28 radicales, 17 conservadores, 10 progresistas-constitucionales y dos unionistas. Del mismo modo, se hicieron eco de las mutaciones en las adscripciones ideológicas. Este aspecto lo podemos ligar con la continuidad parlamentaria de los satirizados, por ejemplo, en los casos de Emilio Castelar, Joaquín Martín de Olías, Augusto Ulloa o el marqués de Campo Sagrado.

Entre los términos con frecuencia tres ubicamos varias localizaciones geográficas empleadas como gentilicios en los epigramas. Figuran Barcelona, Cataluña, gallego, [La] Habana.

En definitiva, la imagen satirizada de los epigramas nos representa a un hombre o señor de adscripción liberal, demócrata y/o republicana federal, que se ha distinguido en la política siendo diputado, e incluso ocupando una cartera ministerial. Destacado por su oratoria, la preocupación por la Hacienda y su dedicación a las letras (se complementa con alusiones a la prensa). Oriundo de Cataluña o Galicia y procedente de una familia destacada (el término «apellido», con $Tf=3$, hace siempre referencia a la extracción sociofamiliar), o incluso perteneciente a la nobleza.

Resulta llamativa la coincidencia con algunos aspectos socioeconómicos del perfil prosopográfico de las Cortes republicanas, a pesar de su escasa representatividad (101 satirizados de 811 los parlamentarios de las Cortes republicanas tan solo suponen un 12,45%). Téngase en cuenta que el perfil prosopográfico del parlamentario tipo en las Cortes de la Primera República fue un varón de 45 años, nacido en torno a 1827 en el seno de una familia acomodada dedicada a las profesiones liberales. Destacan las regiones andaluza, castellanoleonesa, gallega, catalana y madrileña, respectivamente,

⁷ Aplicando la segunda lista de palabras vacías en el corpus general obtenemos un término con frecuencia 20, un término con frecuencia 12, un término con frecuencia nueve y un término con frecuencia ocho. Seguidamente, cuatro términos con frecuencia seis, tres términos con frecuencia cinco, siete términos con frecuencia cuatro, 43 términos con frecuencia tres, 153 términos con frecuencia dos y 939 términos con frecuencia uno. El término con mayor frecuencia es «ministro» con 19 reiteraciones en el corpus de *Cabezas y Calabazas* y 20 reiteraciones en el corpus general. El siguiente término más representativo es «demócrata» con una frecuencia de 12 reiteraciones en ambos corpus. Nuevamente, se cumple lo formulado en las Leyes de Zipf.

como lugares de nacimiento. Su situación económica desahogada le permitió cursar estudios secundarios y universitarios, preferentemente en el ámbito del Derecho, ejerciendo más tarde como abogado o en la judicatura, constituyendo su principal sustento económico. Además, participó activamente en la presa del momento y, en algunos casos, aumentó su patrimonio con la compra de bienes desamortizados. Adscrito desde su etapa universitaria al progresismo, evolucionará hacia posturas demócratas y, finalmente, radicales o republicanas a lo largo del Sexenio. Además, se iniciará en la masonería. Accederá al Congreso de los Diputados tras la Gloriosa y difícilmente logrará mantener su escaño tras la Restauración borbónica, así como acceder a la Cámara Alta o al desempeño de una cartera ministerial (Muñoz Jiménez, 2024).

Así pues, observamos numerosas similitudes y divergencias entre el perfil que establecen estas obras con la prosopografía de las Cortes republicanas. No resulta incoherente la reiteración de la procedencia (gallegos y catalanes) o la mención a la situación acomodada de los parlamentarios. Ocurre igual con las referencias profesional al ámbito del Derecho. Sin embargo, observamos disonancias en otras ocupaciones como el elemento castrense. General (Tf=6) o capitán (Tf=3) son altamente reiteradas, pero tan solo 70 parlamentarios (8,63%) estuvieron vinculados al Ejército.

Ocurre igual con los ministros, siendo este el término más frecuente (Tf=20). Este alude a un total de 52 de los 107 parlamentarios satirizados (48,60%). Así pues, lo consideramos una sobrerrepresentación de la bancada azul, ya que de los 811 parlamentarios de las legislaturas republicanas tan solo 77 fueron ministros a lo largo de su carrera política (9,49%). Concretamente, 32 lo habían sido antes, 31 durante y 32 después de 1873.

Respecto a la continuidad parlamentaria, véase como diputado (Tf=6) destaca representativamente sobre congreso, senado o senador (todos ellos con Tf=1). En este punto, cabría matizar la idea de la continuidad parlamentaria de la clase política isabelina durante el Sexenio y la Restauración. Para Gregorio de la Fuente Monge, la Gloriosa supuso una continuidad en el poder de unas élites políticas ya arraigadas en el periodo isabelino. En este sentido, de los 1.571 parlamentarios existentes de 1869 a 1873, 346 (22,02%) ya lo habían sido durante el periodo isabelino y 275 (17,50%) revalidaron un escaño a lo largo de la Restauración. Según su estudio, 141 parlamentarios (8,98%) mantuvieron su acta desde el reinado isabelino a la Restauración sin que los cambios de régimen político del Sexenio le afectasen (Fuente Monge, 1998: 179-180, 184-185). Este podría ser un argumento explicativo sobre el porqué se centró la atención sobre ellos en estos repertorios satíricos.

Sin embargo, estos datos no deben obviar la renovación de las Cortes republicanas. De los 811 parlamentarios que compusieron las dos legislaturas republicanas, 487 lo fueron por primera vez (60,05%), 638 (78,67%) no tuvieron continuidad política en la Restauración y 429 (52,90%) tan solo ocuparon un escaño en las Cortes, a lo largo de toda su vida política, durante el periodo republicano. Por ende, tan solo 115 de los 811 parlamentarios de la República (14,18%) lo fueron antes y después de 1873, lo que supone una cifra superior a la continuidad demostrada por Fuente Monge, pero aún consideramos reducida (Muñoz Jiménez, 2024). Este aspecto ilustra una de las tesis ya apuntadas por Fuente Monge, las filas republicanas representaron la mayor renovación del personal político en las Constituyentes de 1869, y por extensión, del Sexenio, si bien es cierto que existe una continuidad de la clase política desde el reinado isabelino a la Restauración, por reducida que fuese (Fuente Monge, 1998: 183-185). Por ello, cuando en las elecciones de 1873 se retraen las demás fuerzas políticas, se produce la mayor renovación de las élites parlamentarias, aquellos hombres nuevos de las

Constituyentes. Creemos extensible esta renovación a los gobiernos republicanos, pues de los cuatro presidentes del Ejecutivo, solo Figueras había sido diputado antes de 1868. Además, de los 31 ministros de los gabinetes republicanos tan solo cuatro lo habían sido antes de 1873 y solo Manuel Becerra, antes de la Gloriosa.

Granés supo sintetizar debidamente esa realidad con el epigrama del republicano federal Eusebio Pascual Casas: «La república le trajo de Barcelona á Madrid, en donde pescó un destino y brilló como otros mil. Vino la restauración, y se volvió á su país; y colorín colorado, no tengo más que decir.» (Granés, 1879: 108). Igualmente, supo hacerse eco del desconocimiento de la trayectoria política y biográfica de aquellos hombres nuevos. El mejor ejemplo es el epigrama dedicado en la obra de Granés a Manuel Pedregal y Cañedo (p. 102), diputado federal por Gijón, vicepresidente de las Constituyentes y ministrable en la propuesta de Pi y Margall para suceder a Figueras. El epigrama se basa en exclusiva en aquella irónica pregunta de los pasquines «¿Quién es Pedregal?» que inundó las calles madrileñas y que provocó la retirada de aquella propuesta gubernativa tras el debate del 8 de junio.

Igualmente, cabría considerar los silencios producidos en las obras. No aparecen referencias a la masonería entre los parlamentarios del periodo republicano, a pesar de constatarse la iniciación en la misma de al menos 622 diputados y senadores a lo largo de sus vidas (Randouyer, 1989; López Casimiro, 2013; López Casimiro, 2019). Igualmente, resulta destacable las ausencias del cantonalismo y sus líderes. Juan Contreras o Antonio Gálvez (Antonete) habían sido objetivo de los caricaturistas en las principales cabeceras satíricas, sin embargo, tan solo encontramos caricaturizado a Roque Barcia, quien aparece desvinculado de dicha realidad contrastando con la pléyade de sátiras registradas años antes. La única referencia a la experiencia cantonal entre los 142 epigramas analizados la localizamos en el que Granés dedica al general Contreras, que lo vincula con el anterior: «se declaró cantonal; pero ya vuelve al redil; igual que D. Roque, igual» (Granés, 1879: 43).

Conclusiones

El corpus analizado, tanto gráfica como textualmente, contribuyó a peraltar las grandes figuras de la política española del siglo XIX. Consideramos que la sobrerepresentación de ministros y militares responde a la lógica constitutiva de los trabajos analizados. Las obras de *Cabezas y calabazas* tuvieron por objetivo a las personalidades políticas más destacadas del momento, por lo que resulta lógico que figuren entre sus páginas los parlamentarios de primera fila, incluyendo especialmente a quienes se sentaron en la bancada azul. Véase en este sentido como Palacio y Rivera consideran en su título las «notabilidades en política» y Granés a los que «figuran o quieren figurar en política». Del mismo modo, no es de extrañar la presencia de militares, si consideramos el enorme peso jugado por el elemento castrense en la política española del Ochocientos. Las tres obras complementarias del corpus textual recogen en sus páginas los epigramas de los parlamentarios activos en las legislaturas satirizadas de la Restauración, lo que excluye a quienes no revalidaron un acta tras 1874.

Por todo ello, entendemos que tanto autores como lectores encontraron más atractivas aquellas figuras de amplio recorrido de la política nacional frente a quienes tan solo ocuparon el escaño unos meses. Además, las figuras del Ejecutivo han tendido a recibir mayor atención mediática, biográfica y satírica que las procedentes del Legislativo. Presumiblemente, la aceptación de estas obras entre el público fue amplia, dado su precio, las elevadas tiradas de ejemplares y a que ni los epigramas ni las caricaturas recurrieron a simbologías complejas, obviando los símbolos y formas críticas desarrolladas a lo largo del XIX (Orobon *et al.*, 2024) haciéndolos fácilmente

inteligibles. Igualmente, no existe una disimilitud amplia entre los epigramas de cada una de las obras. Este aspecto redunda en la posibilidad de una amplia circulación, difusión y asimilación por un público no necesariamente instruido. Así pues, consideramos que los consumidores potenciales de estos repertorios satíricos coincidirían con los de las principales cabeceras satíricas del momento.

Nótese que no se produce una invisibilización de los republicanos, objeto de la mayor parte de los epigramas y caricaturas, sino de algunos políticos destacados y de las segundas filas de la política del periodo republicano. Consideramos sugerentes las ausencias de algunos cantonalistas e intransigentes, así como republicanos como Francisco Salmerón y José María Orense, presidentes de las Cortes, o Eduardo Palanca, llamado a suceder a Castelar en el Ejecutivo. También la ausencia en la obra de Granés de Ríos Rosas, recientemente fallecido tras una larga vida parlamentaria, Morayta o Maisonnave. Quizá estos silencios estén motivados por el perfil ideológico del autor.

En otro orden de cosas, cabe peraltarse el papel desarrollado por el libro ilustrado. El diálogo que establecen caricatura y epígrama no es casual, sino que está diseñado premeditadamente por Granés y Perea. Así pues, instituyen un diálogo directo en los casos de León y Castillo, Calderón Collantes, José Echegaray o el Marqués de Manzanedo, entre otros, donde imagen y texto coinciden en sus afirmaciones, se retroalimentan. En otras ocasiones, texto e imagen no dialogan de forma directa, sino que cada uno ofrece información diversa sobre el parlamentario en cuestión. En este caso se suplementan ofreciendo al lector una visión de conjunto del satirizado. Véase, entre otros, el caso de Romero Robledo, donde el epígrama coincide más bien con la caricatura de Sojo en 1881 que, con la realizada por Perea, quien optó por desarrollar otro de los atributos vinculado a este.

Igualmente, señalamos que ambos autores se nutren de las obras anteriores y al mismo tiempo inspiran la pluma de quienes los satirizaron tras 1879. Un precedente inmediato fueron las «Caricaturas revolucionarias» de *Gil Blas*, donde también se produce el diálogo texto-imagen. A lo largo del corpus estudiado observamos la reiteración de atributos y descripciones entre los epigramas de Granés y los repertorios de 1864 y 1865. Podemos constatarlo en los casos de Balaguer, Marqués de Manzanedo o Barcia, cuyos epigramas comparten adjetivos y atributos configurando una imagen que permanece relativamente inmutable entre las obras. Igualmente, destacamos como Perea introduce atributos que perduran y son tomados por otros caricaturistas, como el caso de Becerra bajo la mirada de Sojo.

En síntesis, podríamos considerar que las obras *Cabezas y calabazas*, así como otros libros similares analizados en este trabajo, contribuyeron de manera efectiva a representar, gracias a su amplia circulación y a pesar de sus deformidades, a las primeras líneas de la política del periodo republicano, tanto el parlamentario de 1873 como el dictatorial de 1874. Sin embargo, no arrojaron excesiva luz sobre las segundas filas o de aquellos republicanos de provincias que prosiguieron en la incógnita como Pedregal. Cumplen así su papel de mediación, a través de la pluma, la litografía y la sátira, entre la política de las altas esferas del Estado y el pueblo. Se insertarían pues en la larga tradición desarrollada en la prensa y libros del XIX que trató de acercar la vida parlamentaria, los discursos y praxis políticas, a través de formas críticas, burlescas y deformes, a la ciudadanía.

Fuentes hemerográficas

La Corona (1857)

La Correspondencia de España (1859)

El Diario Español (1852)

La Flaca (1873)

La Filoxera (1878)
Gil Blas (1870)
El Lío (1873)
La Madeja Política (1873)
El Motín (1881-1883)
El Pirata (1873)

Bibliografía

Fuentes primarias

ASENSIO DE ALCÁNTARA, Joaquín, y MENA, Teodoro de, 1865, *Calabazas y cabezas: retratos al pastel*, Barcelona, Librería de I. López Bernagosi.

ESCALERA, Evaristo, 1878, *Los constitucionales en ambas cámaras (1878); Miniaturas políticas*, Madrid, Imprenta de E. Beteta.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Modesto, 1872, *Retratos y semblanzas*, Madrid, Biblioteca de Instrucción y Recreo.

GARCÍA REY, M, 1898, *Diputados «fin de siglo»; (Segunda hornada)*, Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso.

GRANÉS, Salvador María [Moscate], 1879, *Calabazas y cabezas: semblanzas de personajes, personas y personillas que figuran o quieren figurar en política, literatura, armas, ciencias o tauromaquia*, Madrid, M. Romero (impresor).

—, 1880, *Calabazas y cabezas: semblanzas de personajes, personas y personillas que figuran o quieren figurar en política, literatura, armas, ciencias o tauromaquia*, Madrid, M. Romero (impresor).

LINARES RIVAS, Aureliano, 1878, *La primera cámara de la Restauración. Retratos y semblanzas*, Madrid, Establecimiento tipográfico de J.C. Conde y C^a.

PALACIO, Manuel del, y RIVERA, Luis, 1864, *Cabezas y calabazas; retratos al vuelo de las notabilidades en política, en armas, en literatura, en artes, en toreo y en los demás ramos del saber y de la brutalidad humana: seguidos de varios cuadros de costumbres más o menos políticas y pintados al fresco*, Madrid, Librería de D. Miguel Guijarro.

ROMERO QUIÑONES, Ubaldo [El Bachiller Canta-Claro], 1907, *Los señores diputados; 400 semblanzas en verso*, Madrid, Ambrosio Pérez y Compañía (impresores).

SEGOVIA, Ángel María, 1881, *Figuras y figurones. Biografías de los hombres que más figuran actualmente así en la política como en las armas, ciencias, artes, magistratura, alta banca, etc.*, Tomo II, Madrid, Imprenta de F. Cao y D. de Val.

Fuentes secundarias

ALCARAZ BELZUNCES, Esther, y ALCARAZ QUIÑONERO, Joaquín, 2008, «Imágenes del Cantón de Cartagena en la prensa satírica española de la época», *Cartagena histórica*, nº 23, pp. 30-50.

BELTRÁN NÚÑEZ, Pablo, 1991, *Salvador María Granés autor del género chico y periodista satírico*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

CARRILLO MARTOS, Juan Luis, «Federico Rubio Gali», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/38922-federico-rubio-y-gali>. Última consulta 23-X-2025.

CONGOST, Rosa, 1983, «Las listas de los mayores contribuyentes de 1875», *Agricultura y Sociedad*, nº 27, pp. 289-375.

FUENTE MONGE, Gregorio de la, 1998, «La revolución de 1868 y la continuidad del personal político», *Ayer*, nº 29, pp. 161-185.

GARCÍA MOSCARDÓ, Ester, 2021, *Roque Barcia Martí (1821-1885). Auge y caída de un nuevo mesías revolucionario*, Granada, Comares.

GARRIDO, Aurora (dir.), 2006, *Diccionario biográfico de los parlamentarios de Cantabria (1813-1901)*, Santander, Parlamento de Cantabria.

GUTIÉRREZ JIMÉNEZ, María Eugenia, 2015, «Introducción al número. 'De la risa ilustrada a la sátira mediática. Discursos y prácticas del disenso en tiempos de crisis'», *Revista Científica de Información y Comunicación*, nº 13, pp. 17-25.

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

LÓPEZ CASIMIRO, Francisco, 2013, «Aproximación a un catálogo de diputados masones durante La Restauración (1876-1901)», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, nº 21, pp. 613-666.

—, 2019, «Catálogo de senadores masones en la Restauración», *Revista de Estudios Extremeños*, LXXV-III, pp. 1021-1044.

MONTERO ALONSO, José, AZORÍN GARCÍA, Francisco, y MONTERO PADILLA, José, 1990, *Diccionario general de Madrid. Historia, biografía, calles, arte, leyendas, actualidad*, Madrid, Méndez y Molina Editores S. A.

MORNAT, Isabelle, 2021, «Le détournement des degrés des âges et de l'aleluya dans la caricature espagnole (1868-1884)», *Trayectorias Satíricas. Carnets de l'ASCIGE*, nº 2, pp. 37-58.

MUÑOZ JIMÉNEZ, Antonio, 2024, «La Primera República Española (1873-1874) a través de sus élites parlamentarias. El análisis prosopográfico de sus élites parlamentarias», *76th Conference of the International Commission for the History of Representative and Parliamentary Institutions (ICHRPI)*, Toledo, 3-6 de septiembre de 2024.

OROBON, Marie-Angèle, 2021, «El arte de pret(h)erir. Símbolos, atributos y políticos en la caricatura española de la segunda mitad del siglo XIX», *Trayectorias Satíricas. Carnets de l'ASCIGE*, nº 2, pp. 59-76.

—, et al., 2024, *Diccionario simbólico del republicanismo histórico español (siglos XIX- XX)*, Granada, Comares.

—, y LAFUENTE, Eva (coords.), 2021, *Hablar a los ojos: Vida y caricatura política en España (1830-1918)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

RANDOUYER, Françoise, 1989, «Utilidad de un catálogo de masones-diputados a cortes», en FERRER BENIMELI, José Antonio, *La masonería en la historia de España: actas del I Symposium de Metodología Aplicada a la Historia de la Masonería Española (Zaragoza, 20-22 de junio de 1983)*, Zaragoza, pp. 55-103.

REDONDO GONZÁLEZ, Blanca, 2021, «La calle al papel y el papel a las calles. Rastros del habla popular en la caricatura política del Sexenio revolucionario», *Trayectorias Satíricas. Carnets de l'ASCIGE*, nº 2, pp. 9-35.

Un cisne entre gansos: biografiando al rey-pretendiente carlista Carlos VII (1848-1909) desde la caricatura política

José Luis AGUDÍN MENÉNDEZ

Universidad de Oviedo

jlagudin@hotmail.com

Resumen

El propósito de las páginas que siguen es analizar algunas de las representaciones satíricas del rey-pretendiente Carlos de Borbón y Austria-Este (1848-1909) en la prensa anticarlista, entre el Sexenio Democrático y la Restauración Borbónica. Don Carlos fue, sin duda, uno de los pretendientes carlistas con mayor número de representaciones ilustradas, protagonizando numerosas caricaturas en las que republicanos y liberales ridiculizaron el propósito retrotópico y quijotesco del carlismo, las derrotas sufridas durante la Segunda Guerra Carlista (1872-1876), su fama de seductor o el hurto del Toisón de Oro. En paralelo a la circulación de esta imagen, tanto en los momentos de mayor popularidad como en los de menor seguimiento, la propaganda carlista difundió la figura de su *rey* a través de todos los formatos posibles, con el fin de integrarla en la vida cotidiana y asociativa de la militancia católico-monárquica.

Palabras clave: Carlismo, Carlos VII, caricatura, prensa carlista, Segunda Guerra Carlista

Abstract

A swan among geese: profiling the Carlist pretender King Charles VII (1848–1909) through political caricature.

The purpose of the following pages is to analyse some of the satirical representations of the pretender to the throne Carlos de Borbón y Austria-Este (1848-1909) in the anti-Carlist press between the Democratic Six-Year Period and the Bourbon Restoration. Don Carlos was undoubtedly one of the Carlist pretenders with the greatest number of illustrated representations, starring in numerous caricatures in which republicans and liberals ridiculed the retro-topical and quixotic purpose of Carlism, the defeats suffered during the Second Carlist War (1872-1876), his reputation as a seducer, and the theft of the Golden Fleece. In parallel with the circulation of this image, both at times of greatest popularity and at times of lesser support, Carlist propaganda disseminated the figure of their *king* through all possible formats, with the aim of integrating it into the daily and associative life of Catholic-monarchist militancy.

Keywords: Carlism, Carlos VII, caricature, Carlist press, Second Carlist War

Introducción

La intención de estas páginas no es otra que ofrecer un repaso por las imágenes que la prensa satírica anticarlista propagó acerca del rey-pretendiente Carlos VII (1848-1909), observándose distintos momentos en los que el número de representaciones fue especialmente significativo: el Sexenio Democrático, en el que este inició su aspiración al trono de España, y en los primeros años de la Restauración Borbónica, el sistema político que le derrotó en la guerra civil de 1872-1876. Sin ánimo de agotar las posibilidades que un asunto como este merece, y aprovechando la corriente de la historia de la cultura visual, cada vez más presente entre los hispanistas y los historiadores españoles (Orobon y Lafuente, 2021; Capellán, 2022 y 2024), nuestro propósito es aportar, a partir de los significados y símbolos, una nueva forma de abordar la biografía de este cuarto pretendiente en la historia del legitimismo español. Hasta ahora contábamos con el interesante estudio de Blanca Redondo (2022), que examinó la figura de don Carlos en paralelo a la de Amadeo I (1871-1873) durante el Sexenio. También José Ibáñez Álvarez (2010) analizó la caricatura del carlismo en el marco de las III Jornadas de Estudio del Carlismo que acogió el Museo del Carlismo de Estella en septiembre de 2009.

Carlos VII y el carlismo entre el Sexenio y la Restauración

Carlos de Borbón y Austria-Este ha pasado a la historia como uno de los grandes pretendientes carlistas al trono de España. Jordi Canal (2000), recogiendo unas palabras del biógrafo de la realeza europea Theo Aronson (1968: 118), señalaba, no sin cierta ironía, que «generaciones de ganso habían dado a luz a un cisne», expresión que da título a estas páginas. El carlismo fue un movimiento sociopolítico español, hermanado informalmente, a través de la llamada internacional blanca, con otras familias legitimistas y contrarrevolucionarias de Europa y de varias naciones del otro lado del Atlántico (Dupont, 2021). Nacido de una cuestión dinástica, protagonizó varias guerras civiles y sublevaciones entre 1833 y 1900, ocupando un papel secundario en la sublevación de julio de 1936. Fruto de su adaptación a la modernidad –con lo que ello suponía de contradicción con sus principios (Canal, 2006; Rújula y Ramón Solans, 2017; Caspistegui, 2025)– el carlismo se transformó en una formación política; si bien la terminología de *partido* nunca fue aceptada como tal, comenzó a utilizarse la idea de agrupación, asociación o comunión.

La formación política nació *sensu stricto* durante el Sexenio Democrático (1868-1874), momento en que don Carlos recogió el testigo de su padre, el malogrado y hasta detestado Juan III (1822-1887), con quien el carlismo estuvo a punto de pasar a mejor vida. A su vez, este había sucedido a su padre Carlos María Isidro de Borbón (1788-1855), el otro Carlos V de la historia de España, con quien se inició el conflicto dinástico con la Guerra de los Siete Años (1833-1840), y a su hermano Carlos VI, Carlos Luis de Borbón (1818-1861), conde de Montemolín y protagonista de la Guerra de los Matiners (1846-1849) –la también conocida Segunda Guerra Carlista–. La caída de Isabel II (1830-1904) y el temor a la revolución dirigieron la mirada de muchos de los partidarios de la reina destronada hacia el joven don Carlos (Urigüen, 1986; Hoces, 2022). Contribuyó decisivamente en su ascenso la deslegitimación de las actitudes liberales de su padre que promovieron su abuela, la princesa de Beira, María Teresa de Braganza y Borbón (1793-1873) –antaño esposa del primer pretendiente Carlos María Isidro de Borbón–, el director del diario *La Esperanza*, Pedro de la Hoz (1800-1865), y el obispo de Urgel, José Caixal (1803-1879).

A diferencia de sus predecesores, Carlos VII –cuyo nombre completo era Carlos María de los Dolores Juan Isidro José Francisco Quirino Antonio Miguel Gabriel

Rafael de Borbón y Austria-Este—nació en el exilio, concretamente en la ciudad austriaca de Laibach el 30 de marzo de 1848, y falleció también en el destierro, en la ciudad italiana de Varesse, el 18 de julio de 1909. Una de las caricaturas que reflejan el continuo deambular de don Carlos por el extranjero fue publicada en la revista *Don Quijote* en la década de 1890 (fig. 1). La composición del pretendiente, con su gesto alocado, vestimenta roja y postura concreta, remite, posiblemente de manera intencionada, al motivo del «Judío Errante», conocido en España a través de las traducciones de Eugène Sue (1804-1857) y de múltiples aleluyas¹. Esta intericonicidad aporta un sentido irónico adicional a la representación, subrayando la precariedad y la falta de autoridad del pretendiente.



Figura 1. Demócrata [Eduardo Sojo], «Sosténgame ustedes, ó traspaso la fronteral», *Don Quijote*, 11-XI-1898.
Madrid, Biblioteca Nacional de España.

En efecto, la revista dirigida por el caricaturista Eduardo Sojo representó con frecuencia al rey pretendiente don Carlos y a su hijo don Jaime en diversas caricaturas. En el caso que aquí se reproduce, se ofrecía la imagen de un pretendiente entrado en años y de complexión oronda. En varias viñetas de esta publicación se le dibuja siempre con la intención de regresar a España, cuando en realidad parecía suceder lo contrario. Así se aprecia en el iconotexto «No voy a ninguna parte», que evocaba irónicamente el célebre *Volveré* pronunciado por Carlos VII en el paso de Valcarlos el 28 de febrero de 1876². Al contrario que otras figuras históricas que sí cumplieron su promesa del *volveré* —como el general norteamericano Douglas MacArthur en su marcha de Filipinas en 1942 tras la ocupación nipona— el rey-pretendiente Carlos VII no regresó nunca a España, pese a la intentona de 1900. Aquellas caricaturas de Sojo, aparecidas en torno

¹ Acerca de su significado la entrada de Frédéric Maguet (s.f.) y sobre su difusión en España el artículo de Martínez-López (1990). Una muestra de estos aleluyas en la xilografía *El judío errante* (s.f.), Madrid, Despacho: calle Juanelo, núm.19.

² Leoncio González de Granda, «Volveré», *El Correo Español*, 4-XI-1894.

a 1900, parecían anticipar, a través de los rumores que circundaban sobre las pretensiones de un carlismo renovado, el persistente recurso de la Comunión a la estrategia violenta. Pero es que, además, era el propio carlismo el que inducía esa interpretación en el ámbito de la prensa y la propaganda, con la edición de libros redactados por militares carlistas como José B. Moore (1842-1913) o Leoncio González de Granda (1852-1913), así como por propagandistas como Reynaldo Brea (1863-?) y Joan Bardina (1877-1950).

La infancia y adolescencia del rey-pretendiente transcurrieron entre Inglaterra, Módena, Praga, Venecia y Viena. En la etapa que comprende el Sexenio y la Restauración, don Carlos se movió entre Francia, Inglaterra, América y Asia, hasta instalarse en el Palacio Loredán de Venecia. Cabe recordar las dificultades que tuvo en Francia tras la Segunda Carlistada, siendo expulsado por las autoridades galas a instancias de las peticiones insistentes de sus homólogos españoles, ya que en París se reunió con Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895) e incluso con la misma Isabel II (Canal, 2010). Aquellos eran aún momentos en los que la Restauración se veía amenazada por un carlismo que, aunque derrotado, mantenía un notable potencial desestabilizador. Las caricaturas del decenio de 1880 explotaron esta percepción a raíz de la convocatoria de la frustrada romería a Roma de 1882, impulsada por Cándido Nocedal (1821-1885) y *El Siglo Futuro*.

El segundo de los nombres de don Carlos no fue por casualidad. Una de las enseñas con las que el carlismo se acompañó en los conflictos bélicos fue la Virgen de los Dolores³, cuya imagen se insertó en el estandarte real, inspirando además el título de una célebre publicación barcelonesa dirigida por Francisco de Paula Oller (1860-1941) a comienzos de la década de 1890. Tal estandarte, conservado en el Museo Carlista de Estella, fue bordado a comienzos de la primera guerra carlista por la princesa de Beira, segunda esposa del primer pretendiente carlista, Carlos María Isidro de Borbón. El rey-pretendiente lo entregó a su escolta de guardias de honor. Terminadas las hostilidades, la princesa de Beira custodió la bandera celosamente en su exilio en Trieste, hasta que la cedió a su nieto Carlos VII.

Este, a su vez, entregó el distintivo al Real Cuerpo de Guardias a caballo, cuyos integrantes lo portaron en algunas de las principales batallas de la segunda guerra carlista, como la célebre de Lacar. El anverso del estandarte, de seda blanca, presenta la imagen bordada de la Virgen de los Dolores, rodeada por la inscripción alrededor de «Generalísima de los ejércitos de Carlos V» y cuatro flores de lis doradas en sus ángulos. En el reverso figura el escudo de las armas reales de España, igualmente acompañado por cuatro flores de lis alrededor suyo y bordado íntegramente en oro.

La cultura del carlismo incluye varias celebraciones al año, todas ellas orbitando en torno a la figura del rey-pretendiente: la de los Santos Reyes (6 de enero), la festividad de los *Mártires de la Tradición* (10 de marzo), la Inmaculada Concepción y, por motivos evidentes, San Carlos Borromeo⁴. A partir de 1895, esta última festividad –que había sido considerada la principal del calendario carlista– fue sustituida, a partir del año siguiente, por la de los *Mártires de la Tradición*. Eran también motivo de celebración los cumpleaños y onomásticas de cada uno de los integrantes de la familia real proscripta (Canal, 2006: 267-268). Tampoco el nombre de *Carlos* en el pretendiente era fruto del azar. Y es que San Carlos Borromeo, cardenal italiano y arzobispo de Milán, se distinguió en la Contrarreforma posterior al Concilio de Trento (Canal, 2006: 275-276). Cada cuatro de noviembre, la redacción del periódico propiedad del pretendiente, *El*

³ Al respecto el interesante estudio de Vicent Fanconi (2023).

⁴ Sobre las festividades del carlismo los trabajos de Jordi Canal (2000b y 2006).

Correo Español, dedicaba la portada a su rey e insertaba artículos de los prohombres del partido. En ocasiones, la festividad se vinculaba con algún acontecimiento de actualidad, como muestra del ejercicio abnegado de patriotismo que el rey-pretendiente sentía por España, así ocurrió, por ejemplo, con el conflicto de Cuba o con la crisis de las Carolinas. Tanto en Madrid como en provincias se solemnizaba cada 4 de noviembre con veladas, banquetes y funciones religiosas. Los periódicos publicaban en primera página las felicitaciones al rey-pretendiente, felicitaciones y distintos trabajos de redacción⁵. La residencia del pretendiente en el Palacio Loredán de Venecia dio lugar a nombres de periódicos e iniciativas al otro lado del Atlántico, inscritas en ese proceso de conquista del espacio público. Así lo puso de relieve Jordi Canal con el propósito de Francisco de Paula de Oller de constituir la Villa Loredán en Buenos Aires (Canal, 2023).

La imagen de Carlos VII ha sido objeto de mercantilización en momentos especialmente favorables para el carlismo. Durante el Sexenio Democrático, los carlistas comprendieron que un himno podía ser más eficaz que un discurso, que los pueblos «se exaltan más en presencia de un cuadro que ante un claustro académico, y se animan mejor con un romance que con un libro docto y atildado» (Nombela, 1876: 202). El *carlismo banal*, siguiendo la noción de *nacionalismo banal* formulada por Michael Billig (1995), puede definirse como el conjunto de manifestaciones sin discurso explícito que formaban parte del día a día de los seguidores de la Comunión Católico-Monárquica. Era, en definitiva, un mecanismo de fidelización y exaltación del pretendiente. No obstante, las tensiones internas del movimiento propiciaron la aparición de narrativas alternativas a la línea legitimista. Así, buena parte de los disidentes integristas y mellistas acabaron rindiendo pleitesía a Alfonso XIII (1886-1941), representante de la dinastía denostada por los carlistas. En la década de 1930, cuando estas facciones regresaron a la ortodoxia, buena parte de los antiguos carlistas, aunque respetuosos con el nuevo pretendiente Alfonso Carlos de Borbón y Austria-Este (1849-1936) –hermano de don Carlos–, respaldaron la candidatura como sucesor suyo de uno de los sobrinos-nietos del pretendiente, Carlos Pío de Habsburgo (1909-1953). Con él y el periódico *El Cruzado Español* comenzaría la aventura del octavismo (Blinkhorn, 1979).

En cuanto a las manifestaciones del *carlismo banal*, Jordi Canal (2006), Lluís Ferrán Toledano (2015) y Francisco Javier Caspistegui (2021 y 2025) han señalado la presencia del pretendiente y su familia, ya sea mediante su nombre o su retrato, en el etiquetado de vinos, anises y licores (fig. 2), en el papel de fumar para cigarrillos, en retratos litografiados y bustos de mármol, yeso y barro difundidos por los espacios de sociabilidad carlista o en sellos carlistas⁶. Junto a esta propaganda favorable y positiva del rey-pretendiente, que se propagó durante el Sexenio Democrático y en la década de 1890 con motivo de la resurrección carlista tras la disidencia integrista de 1888 y la eficaz dirección política del marqués de Cerralbo (1845-1922), apareció una proyección negativa que explotaron eficazmente sus rivales –y a veces aliados– republicanos y liberales, tanto durante el Sexenio como tras los escándalos que siguieron al final de la segunda guerra carlista⁷.

⁵ «La fiesta de San Carlos Borromeo», *El Correo Español*, 3-XI-1897.

⁶ La idea de carlismo banal en Agudín Menéndez (2024b).

⁷ La primera etapa del marqués de Cerralbo al frente del carlismo se caracterizó por el impulso a la infraestructura periodística, articulada en torno al diario *El Correo Español*, una vez que buena parte de los periódicos afines al integrismo se separaron en la disidencia capitaneada por Ramón Nocedal y Romea (1842-1907). A ello se sumaron la lucha parlamentaria, la propaganda oral, escrita y artística, así como la construcción de una red de juntas y círculos de sociabilidad que alcanzaron un notable éxito en



Figura 2. Anuncio de Anís Don Carlos de Borbón y Lícor Don Jaime de Borbón en *El Correo Español*, 28-V-1897. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Julio Nombela (1836-1919), periodista y novelista que había sido secretario del general Ramón Cabrera (1806-1877) y que participó activamente en las estrategias de propaganda de la Comunión Católico-Monárquica, reflexionó sobre estos mecanismos en *Detrás de las trincheras. Páginas íntimas de la guerra y la paz desde 1868 hasta 1876*, obra ilustrada de carácter memorialístico dedicada al desenvolvimiento político y propagandístico del carlismo en el Sexenio, así como a los acontecimientos de la Segunda Guerra Carlista (fig. 3). En el capítulo titulado «La propaganda artística», Nombela analizaba el papel de la literatura, la música y la imagen como instrumentos de movilización simbólica. Al inicio del texto subrayaba la necesidad de apelar a todos los registros capaces de conmover al público (Nombela, 1876: 213), afirmando: «Desde la anécdota a la frase, desde el romance al himno, desde el retrato al grupo». A renglón seguido, indicaba que todos estos procedimientos, de gran eficacia, impresionaban más y hablaban «al sentimiento y a la imaginación» (Nombela, 1876: 201). Por señalar algunos otros ejemplos de esa «inundación» propagandística desplegada en torno al pretendiente y su familia, Nombela describía cómo la industria llenó las platerías y los bazar con pendientes y broches en los que aparecían enlazadas las iniciales de don Carlos o margaritas que evocaban a su esposa. En los mercados, igualmente, se vendían

la España mediterránea. Estos esfuerzos también tuvieron su reflejo en el terreno cultural con el establecimiento de la festividad de los *Mártires de la Tradición*. El ambicioso proyecto de Cerralbo quedó, sin embargo, socavado por el fallido golpe de estado de 1900 en Badalona, la célebre *octubrada*. En este aggiornamento finisecular resultaron claves las figuras de Luis María de Llauder (1837-1902), Francisco Martín Melgar (1849-1926), Juan Vázquez de Mella (1861-1928) y Manuel Polo y Peyrolón (1846-1918). Más detalles en Canal (1996, 1998, 2000a, 2006 y 2023); Fernández Escudero (2015); Esteve Martí (2017) y Caspistegui (2021).

pañuelos con retratos de los pretendientes, de su hermano y de los dirigentes más destacados, aunque a su parecer estaban malamente estampados (Nombela, 1876: 230)⁸.



Figura 3. [Blanco], «AÑO 1871. FAMILIA DEL Sr. D. CÁRLOS DE BORBÓN Y AUSTRIA DE ESTE. 1.º Alfonso. — 2.ª Margarita. — 3.º Jaime. — 4.ª Blanca. — 5.º Carlos.». Julio Nombela, *Detrás de las trincheras. Páginas íntimas de la guerra y la paz desde 1868 hasta 1876*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández, 1876, s.n. Madrid, Biblioteca Nacional de España⁹.

Carlos Chapa: el héroe de Oroquieta

La caricatura del Sexenio Democrático fue un género que los propios carlistas también cultivaron a través de un número nada desdeñable de publicaciones. Entre ellas pueden mencionarse *Rigolero* (1869-1871), dirigido por Leandro Herrero (1837-1904); *El Papelito* (1869-1871) de José María del Castillo (1842-1909), reconvertido después en *El nuevo Papelito* (1871-1872), *Las siete plagas* (1870) o *El fraile* (1869-1870) (Navarro Cabanes, 1917; Checa Godoy, 2016). En este contexto, periódicos satíricos como *Gil Blas* o *La flaca* asociaron a Carlos VII con dos apelativos: por una parte, el de «Carlos Chapa» y, por otra, el del «niño terso». El primero de ellos aludía a la chapa de latón bordada en las boinas rojas de los voluntarios carlistas, donde figuraban la inicial de su nombre –C– y el número ordinal *VII*. Más adelante, y con motivo de una de las primeras escaramuzas de la segunda guerra carlista, la batalla de Oroquieta que se saldó con una derrota para las fuerzas legitimistas y obligó a don Carlos a cruzar la frontera, el pretendiente pasó a ser representado, paradójicamente, como «el héroe de Oroquieta». Tras su retorno en el verano de 1873, en un contexto en el que la guerra fue ya eminentemente favorable a los carlistas con la I República ya en marcha, las sátiras escritas y las representaciones visuales consolidaron esa imagen irónica y ambivalente¹⁰ (fig. 4).

⁸ Es interesante, igualmente, lo que se describe en Vizconde de la Esperanza (1871).

⁹ Litografía del dibujante Blanco, difundida ampliamente entre los carlistas en 1871, con la familia de don Carlos de Borbón y Austria-Este en la que aparecen, de izquierda a derecha: su hermano, el zuavo pontificio, Alfonso Carlos de Borbón; Margarita de Borbón (1847-1893), con el futuro pretendiente Jaime de Borbón (1870-1931) en brazos; y junto a don Carlos, su hija Blanca de Borbón (1868-1949).

¹⁰ Para una biografía acerca de Carlos VII véase, desde una perspectiva militante, a Manuel Polo y Peyrolón (1909), al conde de Rodezno (1929) y Jaime del Burgo Torres (1992). Más serios, rigurosos y



Figura 4. *La conversación del niño terso con el general Cabrera, Romance nuevo y curioso*, Madrid, Imprenta del Mediodía, 1869, p. 1. Lleida, Fons Sol-Torres, Universitat de Lleida.

Sin ánimo de ser exhaustivos, recogemos a continuación algunas muestras de esos discursos visuales. En *La Flaca* tenemos un par de ejemplos muy significativos (Redondo González, 2022). En uno se muestra a don Carlos a caballo, como una suerte de don Quijote carlista, y a su lado, a lomos de un asno, el hasta entonces político neocatólico Antonio Aparisi y Guijarro (1815-1872), que hace de Sancho Panza. Nótese que don Carlos aparece con una silla que no es otra cosa que uno de los periódicos de referencia del carlismo en Madrid, *La Esperanza* (1844-1874). Detrás de ellos figuran las masas carlistas, identificadas fundamentalmente con el bajo clero, y algunos de los lemas que se observan en los distintivos que enarbolan se presentan como icono-textos: *Abajo la enseñanza o Religión o muerte* (fig. 5). En aquellos años, en los que el escritor Francisco Navarro Villoslada (1818-1895) escribió la célebre apología por Carlos VII, *el hombre que se necesita*, se publicaron también otros panfletos como el del canónigo Vicente Manterola (1833-1891), *Don Carlos o el petróleo*¹¹. La sátira anticarlista pone de relieve igualmente el carácter belicoso del movimiento por medio de los trabucos que aparecen en las alforjas de la mula de Aparisi y Guijarro. La doble táctica del carlismo –la combinación de la práctica legal y la insurreccional– queda de algún modo reflejada aquí. Algunos de los manifiestos determinantes del carlismo son vilipendiados, como la *Carta-manifiesto* que el mismo Carlos VII porta como estandarte,

asequibles resultan los trabajos de Julio Aróstegui, Jordi Canal y Eduardo González Calleja (2003) y el catálogo en línea de la exposición *Reyes sin trono. Los pretendientes carlistas de 1833 a 1936* (2012: 52-63), organizada en el Museo del Carlismo de Estella (Navarra) entre el 3 de abril y 9 de diciembre de 2012. Es cierto que Jordi Canal prometió en el prefacio a *Banderas blancas, boinas rojas. Una historia política del carlismo, 1876-1939* (2006: 16) una biografía de este rey-pretendiente.

¹¹ Manuel Polo y Peyrolón, «El hombre que se necesita», *El Correo Español*, 4-XI-1894.

dirigida a su hermano Alfonso de Borbón y Austria-Este el 30 de junio de 1868, de gran contenido programático, puesto que se difundió después de la reunión de notables carlistas con el pretendiente en Londres y su instalación en París con el nombramiento de un secretario y un consejo privado. El neocatólico Aparisi y Guijarro, que porta un solideo, había intentado entonces sin éxito poner fin a la cuestión dinástica promoviendo una reconciliación de Carlos VII con la destronada Isabel II en París, al modo que pretendió Jaume Balmes décadas atrás con el tío de don Carlos, Carlos Luis, y la misma Isabel II (Dupont, 2014). Esto se aprecia en el dibujo con su redacción de «Cuestión dinástica». El propósito de instauración carlista, así pues, y a juicio de este periódico satírico barcelonés, parecía más una utopía –o, en un sentido contrarrevolucionario, una *retropía* (Hibbs, 2021)– que una realidad realizable¹².



Figura. 5. «Primera salida de D. Quijote», *La Flaca*, 7-VIII-1869.
Madrid, Museo del Prado.

Sin salirnos de las páginas de *La Flaca*, apreciamos otra caricatura con varias escenas que cuentan con una gran cantidad de elementos susceptibles de análisis y que versa sobre una de las intentonas carlistas que acaecieron en el año 1869. Para empezar, observamos al «niño terso» Carlos VII, ridiculizado así porque «la causa que [él] simbolizaba tenía la tersura tan limpia como la de un espejo»¹³, en la frontera con Francia, dando la mano al emperador Napoleón III (1808-1873), que había acogido a la depuesta Isabel II y a su hijo, el niño Alfonso de Borbón (1857-1885), futuro Alfonso XII, que aparece entre los brazos del emperador con su quepis (fig. 6). En la conversación que se transcribe al pie de la caricatura, el emperador no transmite un apoyo decidido al pretendiente carlista, sino que deja entrever que, en caso de que este fracasara, se inclinaría por respaldar a su primo don Alfonso. En la representación también figuran avanzando las entusiasmadas tropas de Carlos VII, ataviadas con sus boinas blancas y lideradas por religiosos armados con trabucos y que van a caballo. Por su parte, la «reina de los tristes destinos» parece observar con cierta gracia la escena, a la espera de recuperar el trono perdido, pese a esos contactos con don Carlos. El emperador jugaba, así pues, a dos bandas. En otra de las escenas que incluimos en este

¹² Todo lo que concierne al ascenso de don Carlos y la cuestión dinástica puede seguirse en la asequible síntesis de Jordi Canal (2000a).

¹³ Así se recoge en el célebre panfleto *Historia del pretendiente a la Corona de España, D. Carlos de Borbón y Este. (a) El Tero* (1874: 14).

texto, Carlos VII aparece acobardado, refugiado en un destortalado retrete y amenazado por ratas ataviadas con la boina carlista, un espacio que subraya su degradación tras el fiasco de la sublevación de Figueras (fig. 7). En este y otros dibujos, don Carlos y los suyos se muestran siempre con un escapulario del Sagrado Corazón de Jesús y el rosario.



Figura 6. *La Flaca*, 27-VIII-1869.
 Madrid, Museo del Prado.



Figura 7. *La Flaca*, 27-VIII-1869.
 Madrid, Museo del Prado.

El as de Oros: escándalos y disensiones en el carlismo de los años 1870 y 1880

Una vez terminada la segunda guerra Carlista, comenzó un largo período de incertidumbre para el carlismo. No fue ciertamente así, como han demostrado algunas investigaciones (Canal, 1998; Hoces, 2022; Agudín, 2023), puesto que el panorama ciertamente benigno que más tarde inauguró el marqués de Cerralbo con su *aggiornamento* en el decenio de 1890 vino precedido por los esfuerzos de Cándido Nocedal en el terreno periodístico y en la batalla cultural. En ello jugaron un papel nada desdeñable los periódicos satíricos del carlismo (Hoces, 2022; Agudín, 2024a). Se desataba así una guerra civil satírica entre los periódicos *El Cabecilla* (1882-1890) –seguidor del diario *La Fe* (1875-1891) –y *Rigoletto* (1882-1890) y *El Papelito* (1882-1883), satélites del órgano oficioso de la Comunión Católico-Monárquica, *El Siglo Futuro* (1875-1936), fundado por Ramón Nocedal (1842-1907) (Navarro Cabanes, 1917). Los de *La Fe* no toleraban la ascensión de Cándido Nocedal al liderazgo de la Comunión como jefe-delegado. En aquellos años, hasta la recuperación de la imagen de don Carlos, este se vio sacudido por una serie de escándalos amorosos y por el *affaire* del toisón de oro.

El conocido *affaire* del Toisón de oro –por el que de don Carlos pasó a ser conocido como «el As de Oros»– al aparecer en su cuello, en vez de un toisón, un as de oros de la baraja española– se debió a la desaparición de la preciada joya que el rey-pretendiente había heredado del duque de Módena. Se dispone de varias versiones al respecto: una atribuye al mismo don Carlos su venta para sostener su tren de vida; otras señalan a uno de sus colaboradores más allegados, Carlos González Boet (1841-1882), como responsable del hurto. Durante aquellos años también se consumó la ruptura con su primera esposa, Margarita de Borbón-Parma, al tiempo que don Carlos se labraba la fama de libertino a raíz de su idilio con la corista húngara Paula de Somogy (1859-1917). Este idilio tuvo lugar luego de la guerra ruso-turca, por lo que don Carlos pasó a recibir, asimismo, el apelativo de el «rey de las húngaras». No solo viñetas, sino historietas atribuidas a José Nakens (1897-1899), indagaron todavía a finales de los años noventa en estas cuestiones, cuando parecían ya olvidadas y la proyección pública de Carlos VII se había recuperado. En el momento en que iba a contraer segundas nupcias con la repudiada María Berta de Rohan (1868-1945), *El Motín* volvió a la carga con esa imagen de mujeriego (fig. 8). Años más tarde, Carlos VII aparece felizmente bailando en la revista *Don Quijote*, donde se describe el alejamiento de don Carlos de la primera línea política, cuando el pie de imagen reza: «Decididamente D. Carlos no está ahora para otra clase de movimientos que los que ven ustedes» (fig. 9). Y es que desde el carlismo se acusó a la segunda esposa de don Carlos de esa dejación de funciones como rey-pretendiente, que naturalmente continuó desempeñando, lo que se apreció en circunstancias como la octubrada. Don Carlos renunció a reunirse con el general Valeriano Weyler (1838-1930) en Ostende para discutir acerca de una posible insurrección a bordo del yate de Lord Bertram Ashburnham (1840-1913) por no permitirse que su esposa lo acompañara (Melgar, 1940: 217; Urcelay Alonso, 2021).



Cárcel Chapa despidiéndose de sus amigas para casarse nuevamente.

Figura 8. «Cárcel Chapa despidiéndose de sus amigas para casarse nuevamente.», *El Motín*, 25-III-1894. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Figura 9. D. Hermógenes [Manuel Tovar Siles], «Decididamente D. Carlos no está ahora para otra clase de movimientos que los que ven ustedes», *Don Quijote*, 21-II-1902, detalle. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

En la representación como «el as de oros», se aprecia detrás a su hijo, el futuro pretendiente Jaime de Borbón y Borbón-Parma, mientras entrega todo su poder al entonces jefe-delegado de la Comunión Católico-Monárquica, Cándido Nocedal, antaño ministro de Isabel II, que percibía en aquellos momentos cesantías, lo que resultaba incoherente con su cargo al frente de una organización política opuesta por naturaleza al sistema de la Restauración (fig. 10). Esto fue subrayado por los rivales de Nocedal, representados detrás de él como cándidos: el diario *La Fe* y el semanal satírico *El Cabecilla*. *La Fe* aparece con los ojos vendados, tal vez como muestra de las represalias que la política de Nocedal ejercía sobre su línea editorial crítica. También figuran personajes de la guardia pretoriana del nocedalismo como Luís María de Llauder, director de *El Correo Catalán*, y Leandro Ángel Herrero, director de *Rigolito* como bufón. Sería una imagen habitual en los siguientes años, tal y como se aprecia en las páginas de la revista *Don Quijote*, donde se observa el pretendiente abdicando en su hijo don Jaime (fig. 11). Y es que ya a fines de la década finisecular y a comienzos del siglo XX corrieron rumores sobre una posible sustitución de don Carlos por el futuro Jaime III. Un asunto que preocupaba entonces y que siguió candente cuando este suceda a su padre fue su casamiento, que fue igualmente objeto de caricaturas en las páginas de la publicación de Eduardo Sojo¹⁴.



Figura 10. «La coronación de D. Cándido», *La Mosca Roja*, 24-VI-1883.
Madrid, Hemeroteca municipal de Madrid.

¹⁴ *Don Quijote*, 10-I-1898.

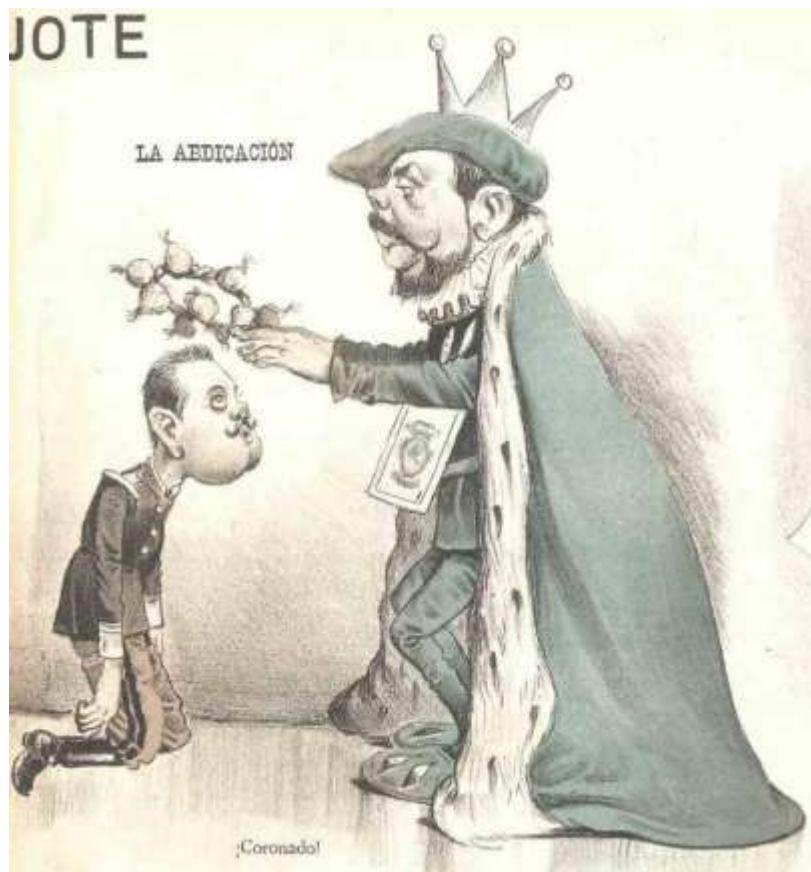


Figura 11. «LA ABDICACIÓN», detalle, *Don Quijote*, 18-III-1898.
Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Conclusión

El rey-pretendiente Carlos VII había indicado, en correspondencia a los miembros de la Junta Militar constituida nada más terminar el conflicto –encabezada por el marqués de Valde-Espina (1817-1891)– que debía conocerse la existencia política carlista a través de la prensa propia, que fue resurgiendo, e indirectamente mediante la prensa liberal¹⁵. Efectivamente, ambas cosas se llevaron a cabo, aunque en muchos casos en menoscabo de su figura. La imagen favorable del padre de la gran familia carlista se veía, a todas luces, ensombrecida por múltiples escándalos que no eran desconocidos entre los propios carlistas. ¿Hasta qué punto pudo influir tal sombra en los comportamientos de su hijo, don Jaime, que nunca contrajo matrimonio y mostró parecida inclinación mujeriega? (Aronson, 1968: 214).

Por la muestra que hemos recogido hasta aquí de un amplio repertorio de imágenes, cabe distinguir las representaciones de la preguerra y las de la posguerra, donde los atributos bélicos y religiosos parecen tener una presencia más acusada que en las posteriores. No debe olvidarse la importancia que tuvo la imagen del pretendiente entre sus propios partidarios, difundida en portadas de periódicos, semanales, obras de arte y productos de consumo que formaban parte del día a día de los espacios de socialización política del carlismo. El mismo don Carlos, como ha recogido Javier Urcelay (2024), también fue dibujante y dejó entrever algunas de virtudes al respecto de la sátira política de lo que acontecía en Francia cuando él se replegó de España durante el Sexenio.

¹⁵ Carlos de Borbón y Austria-Este, «Instrucciones a la Junta Carlista», 30-III-1876, documento reproducido por Ferrer (1941-1979, t. XXVIII-II: 13).

Fuentes hemerográficas

El Correo Español (Madrid, 1894 y 1897)
La Flaca (Barcelona, 1869)
Don Quijote (Madrid, 1898 y 1902)
La Mosca Roja (Barcelona, 1883)
El Motín (Madrid, 1894)

Bibliografía

AGUDÍN MENÉNDEZ, José Luis, 2023, «El carlismo frente a Cánovas del Castillo: el patrocinio del retraimiento electoral en el diario nocedalista *El Siglo Futuro* entre los comicios de 1876 y 1884», *Memoria y Civilización*, vol. 26, nº 1, pp. 255-278.

——— 2024a, «El horripilante antinocedalismo del semanario carlista rebelde *El Cabecilla* (1882-1884): Cándido Nocedal, de fallido don Juan Tenorio a infiltrado del liberalismo en el carlismo», en Gonzalo Capellán de Miguel (ed.), *Miradas a la España de la Restauración desde la caricatura política, la iconografía y la prensa (1875-1923)*, t. II, Santander, Universidad de Cantabria, pp. 101-123.

——— 2024b, «Una historia por descubrir: anotaciones para un estudio del diario carlista *El Correo Español* (ca. 1888-1921)», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, Spécial 5. DOI : <https://doi.org/10.4000/1349y>.

ARONSON, Theo, 1968, *Venganza real. La corona de España, 1829-1968*, Barcelona, Grijalbo.

ARÓSTEGUI, Julio, CANAL, Jordi y GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, 2003, *El carlismo y las guerras carlistas. Hombres, hechos e ideas*, Madrid, La esfera de los Libros.

BILLIG, Michael, 1995, *Banal nationalism*, London, SAGE.

BLINKHORN, Martin, 1979, *Carlismo y contrarrevolución en España, 1931-1939*, Barcelona, Crítica.

BURGO TORRES, Jaime del, 1992, *Carlos VII y su tiempo: leyenda y realidad*, Pamplona, Gobierno de Navarra.

CANAL, Jordi, 1996, «La revitalización política del carlismo a fines del siglo XIX: los viajes de propaganda del Marqués de Cerralbo», *Studia Zamorensia*, nº 3, pp. 243-272.

———, 1998, *El carlisme català dins l'Espanya de la Restauració. Un assaig de modernització política (1888-1900)*, Vic, Eumo.

———, 2000a, *El carlismo. Dos siglos de contrarrevolución en España*, Madrid, Alianza.

———, 2000b, «Fiestas, calendarios e identidad carlista: la festividad de los Mártires de la Tradición», *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, nº 30-31, pp. 87-102.

———, 2006, *Banderas blancas, boinas rojas. Una historia política del carlismo, 1876-1939*, Madrid, Marcial Pons.

———, 2010, «Incomoda presencia: el exilio de don Carlos en París», en MARTÍNEZ LÓPEZ, Fernando, CANAL, Jordi y LEMUS, Encarnación (eds.), *París, ciudad de acogida. El exilio español durante los siglos XIX y XX*, Madrid, Marcial Pons, pp. 85-112.

———, 2023, *Dios, Patria, Rey. Carlismo y Guerras Civiles en España*, Madrid, Sílex.

CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo (ed.), 2022, *Dibujar discursos, construir imaginarios. Prensa y caricatura política en España (1836-1874)*, Tomo I. Volumen I, Santander, Universidad de Cantabria.

- (ed.), 2024, *Miradas a la España de la Restauración desde la caricatura política, la iconografía y la prensa (1875-1923)*, t. II, Santander, Universidad de Cantabria.
- CASPISTEGUI GORASURRETA, Francisco Javier, 2021, *Espacios de la propaganda carlista*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- , 2025, *Un pasado muy presente. Tradicionalismo y carlismo ante la historia*, Pamplona, Urgoiti editores.
- CHECA GODOY, Antonio, 2016, «Auge y crisis de la prensa satírica española en el Sexenio Revolucionario (1868-1874)», *El Argonauta español*, nº 13. DOI : <https://doi.org/10.4000/argonauta.2335>.
- DUPONT, Alexandre, 2014, «¿Hacia una Internacional neo-católica? Trayectorias cruzadas de Louis Veuillot y Antonio Aparisi y Guijarro», *Ayer*, nº 95, pp. 211-236.
- , 2021, *La internacional blanca. Contrarrevolución más allá de las fronteras (España y Francia, 1868-1876)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ESTEVE MARTÍ, Javier, 2017, *La política antiliberal en España bajo el signo del nacionalismo: el padre Corbató y Polo y Peyrolón*, tesis doctoral, Universitat de València.
- ESPERANZA, Vizconde de la [Julio NOMBELA], 1871, *La bandera carlista en 1871*, Madrid, Imprenta de *El Pensamiento Español*.
- FERNÁNDEZ ESCUDERO, Agustín, 2015, *El marqués de Cerralbo. Una vida entre el carlismo y la arqueología*, Madrid, La Ergástula.
- FERRER, Melchor, 1941-1979, *Historia del Tradicionalismo Español*, 30 tomos, Sevilla-Madrid, Editorial Trajano- Editorial Católica- Editorial Tradicionalista.
- Historia del pretendiente a la Corona de España, D. Carlos de Borbón y Este. (a) El Tero*, 1874, Madrid, Despacho de la calle Juanelo.
- HIBBS, Solange, 2021, «“Sueños nocturnos” y retropías en el tradicionalismo español», *Pasado y Memoria*, nº 23, pp. 139-159.
- HOCES ÍÑIGUEZ, Ignacio, 2022, *De progresista a carlista. Cándido Nocedal (1821-1885), una biografía política*, Madrid, Doce Calles.
- IBÁÑEZ ÁLVAREZ, José, 2010, «Imagen gráfica del carlismo», en *Imágenes. El carlismo en las artes*, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 281-346.
- MAGUET, Frédéric, s.f., «Le Juif errant», en *Histoire par l'image*. URL : <https://histoire-image.org/etudes/juif-errant>.
- MARTÍNEZ-LÓPEZ, Enrique, 1990, «La leyenda del Judío errante en la literatura de cordel española», *Bulletin Hispanique*, vol. 92, nº 2, pp. 789-825.
- MELGAR, conde de, 1940, *Veinte años con don Carlos*, Madrid, Espasa Calpe.
- NAKENS, José, 1897-1899, *Los crímenes del carlismo*, 45 folletos, Madrid, Dos de Mayo.
- NAVARRO CABANES, José, 1917, *Apuntes bibliográficos de la Prensa Carlista*, Valencia, Sanchís, Torres y Sanchís.
- NOMBELA, Julio, 1876, *Detrás de las trincheras. Páginas íntimas de la guerra y la paz desde 1868 hasta 1876*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández.
- OROBON, Marie-Angèle y LAFUENTE, Eva (coords.), 2021, *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)*, Zaragoza, PUZ.

POLO Y PEYROLÓN, Manuel, 1909. *D. Carlos de Borbón y de Austria-Este. Su vida, su carácter y su muerte*, Valencia, Tipografía moderna.

REDONDO GONZÁLEZ, Blanca, 2022, «Las penas del nene terso y macarroni o las campañas gráficas contra Carlos VII y Amadeo I en la prensa del Sexenio», en CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo (coord.), *Dibujar discursos, construir imaginarios. Prensa y caricatura política en España (1836-1874)*, Tomo I. Volumen I, Santander, Universidad de Cantabria, pp. 185-224.

MUSEO DEL CARLISMO, 2012, *Reyes sin trono. Los pretendientes carlistas de 1833 a 1936*, Pamplona, Gobierno de Navarra. [cat. exp.: *Reyes sin trono. Los pretendientes carlistas de 1833 a 1936*, Museo del Carlismo de Estella, 3 de abril-9 de diciembre 2012].

RODEZNO, conde de, 1929, *Carlos VII. Duque de Madrid*, Madrid, Espasa Calpe.

RÚJULA, Pedro y RAMÓN SOLANS, Javier (eds.), 2017, *El desafío de la revolución. Reaccionarios, antiliberales y contrarrevolucionarios (siglos XVIII y XIX)*, Granada, Comares.

TOLEDANO GONZÁLEZ, Lluís Ferrán, 2015, «El crucifijo y el baile. El trasvase de sacralidad entre el trono y la comunidad política en la familia real carlista, 1868-1876», *Pasado y Memoria*, nº 14, pp. 79-107.

URCELAY ALONSO, Javier, 2021, «Berta de Rohan, segunda esposa de Carlos VII y Duquesa de Madrid», en GALLEGÓ GARCÍA, José Antonio (coord.) *Reinas Carlistas*, Madrid, Editorial Tradicionalista.

—, 2024, «Unos dibujos inéditos de Carlos VII», Museo carlista de Madrid. URL: <https://www.museocarlistadademadrid.com/post/unos-dibujos-in%C3%A9ditos-de-carlos-vii>.

URIGÜEN, Begoña, 1986, *Orígenes y evolución de la derecha española: el neo-catolicismo*, Madrid, CSIC.

VICENT FANCONI, Andrés María, 2023, «El estandarte de la Virgen de los Dolores y la princesa de Beira en la crisis del Atlántico ibérico: una devoción y una bandera para los carlistas», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, nº 30. URL: <http://journals.openedition.org/ccec/15392>.

Le parti Vox à la une de la revue satirique *El Jueves* (2013-2021) caricature outrancière ou analyse politique pertinente ?

François MALVEILLE
Université Paris Nanterre
f.malveille@parisnanterre.fr

Resumen

Entre 2013 y 2021, los dibujantes de la revista satírica *El Jueves* se fijaron en el partido de extrema derecha Vox y trataron de representar su ideología. No sólo sirven los dibujos para provocar la risa sino también para señalar a los lectores lo que es realmente la ideología de dicho partido. Subrayan su conexión con el franquismo y parecen indicar que el partido puede incluso convertirse en un partido golpista inspirado en el trumpismo.

Palabras clave: Vox, ultraderecha, franquismo, golpismo, sátira

Abstract

Vox party on the front page of the satirical magazine *El Jueves*, 2013-2021

Between 2013 and 2021, cartoonists for the satirical magazine *El Jueves* focused on the far-right Vox party and attempted to depict its ideology. The cartoons not only serve to provoke laughter but also to point out to readers the party's true ideology. They underscore its connection to Francoism and seem to suggest that the party could even become a coup-mongering party inspired by Trumpism.

Keywords: Vox, far right, Francoism, putschism, satire

Que nous dit le visage d'un homme ? Que nous dit le corps d'un homme ? Quand il s'agit d'un leader politique, de nombreuses représentations de ce visage et de ce corps coexistent, du portrait officiel aux caricatures dans la presse. Depuis bientôt 50 ans, depuis 1977, la revue satirique espagnole *El Jueves* représente les droites et les gauches en première page. Nombreux sont les visages et les corps qui sont apparus pour donner à voir des discours et des politiques représentés le plus souvent de façon burlesque. Franco, Suárez, Fraga, González, Carrillo, Sánchez et bien d'autres, ont été représentés dans cet espace. Chacun est plus ou moins caricaturé, accompagné de signes qui lui sont propres. Quelques leaders se détachent dans chaque génération. Parmi les grands partis en Espagne, le *Partido Popular* était pendant longtemps seul à droite. Le parti Vox gagne de la visibilité à partir des élections de 2018 en Andalousie et accède alors véritablement à la une de *El Jueves*, espace réservé aux partis majeurs. L'avènement de Vox marque le retour de l'extrême droite au premier plan dans le paysage politique espagnol. Cette droite radicale prend le visage de Santiago Abascal, ancien militant du PP, qui apparaît alors en pleine lumière. Le positionnement de Vox lui vaut une présence forte à la une de l'hebdomadaire satirique et un nombre important de caricatures. Se pose alors la question : comment représenter Santiago Abascal et son parti en exprimant de manière graphique ses positions ? On a beaucoup glosé sur l'idéologie et la ligne de ce parti. Faut-il parler de fascisme, de trumpisme, de franquisme ? Les signes graphiques associés à Vox et son leader traduisent-ils l'idéologie réelle de ce parti ? On peut aussi se demander si la caricature peut être considérée comme une forme de science politique, ou de journalisme politique, et dès lors, entrer dans le champ du regard pertinent. Sous ses dehors plaisants et derrière des images caricaturales, se cache peut-être un type de journalisme politique subjectif pouvant s'apparenter d'une certaine manière au journalisme gonzo. Car, même si l'idée peut surprendre, les caricaturistes de presse sont des journalistes, dont le moyen d'expression est le dessin. Leur travail est loin de se limiter au dessin plaisant, ce qu'on appelle le dessin d'humour, il porte très souvent un contenu idéologique fort. Bien entendu, il ne s'agit pas d'analyses formulées de la même manière que les politologues ou les journalistes spécialisés. Considérer les droites depuis une revue née en 1977 et structurée par le rejet du régime de Franco, c'est, notamment, rechercher dans l'actualité politique les résidus de ce qu'on a appelé le « franquisme sociologique ». Dès lors, le parti Vox et son leader ne pouvaient échapper à l'examen des dessinateurs de *El Jueves*. Considérons donc cet ensemble de couvertures qui observe les droites et son dernier avatar, le parti Vox.

Les droites espagnoles depuis 1977 dans *El Jueves*

Après la Transition démocratique, le parti *Alianza Popular* (AP) devient dominant à droite. L'UCD de Suárez décline tandis que *Fuerza Nueva* de Blas Piñar reste marginal avant de disparaître. Les droites espagnoles seront représentées essentiellement par AP puis par le PP jusqu'à la fondation du parti *Ciudadanos* en 2006 puis du parti Vox en 2013. Le *Partido Popular* s'arrogera la part du lion et gouvernera de 1996 à 2004 puis de 2011 à 2018.

La première page de la revue *El Jueves* est une vitrine aux valeurs inversées. La corruption prend le pas sur la probité, la violence sous toutes ses formes sur la paix. Dès lors, ceux qui y sont représentés le sont pour exprimer une critique, la distance politique par rapport au système de valeurs des dessinateurs fait croître cette critique. La détestation est maximale pour l'extrême droite. Au-delà de ce positionnement, apparaît une analyse politique des personnes et des faits représentés. Ces analyses semblent plaisantes, destinées à la dérision, au divertissement, si l'on se fie à la forme, mais le fond ressemble souvent aux éditoriaux politiques les plus sérieux. Ce paradoxe,

ce mélange de pertinence et d'impertinence est typique de ce type de presse. Avant d'avancer sur ce point, voyons comment *El Jueves* représente la droite en général depuis sa fondation.

Les droites espagnoles font la une de *El Jueves* depuis sa création en 1977. Dès son troisième numéro on peut voir à la une, « Dia 15: Elecciones. Terrevoto en El Valle de los Caídos » (n° 3, 1977). Les élections semblent affecter Franco dans sa dernière demeure, ou plutôt, son avant-dernière demeure, ce qui sous-entend que cette liberté politique affecte le dictateur jusque dans sa tombe. Franco disait qu'il avait tout laissé « *atado y bien atado* », ce qui signifiait qu'il avait verrouillé sa succession. Cette une semble s'amuser du changement politique qui semble aller contre la volonté de celui qui avait contrôlé l'Espagne depuis la guerre civile. Le premier homme politique de droite à faire la une de *El Jueves* est Adolfo Suárez, alors président du gouvernement, vainqueur des élections du 15 juin 1977, pour le quatrième numéro. Le 18 novembre 1977, on peut voir en couverture un buste de Franco couvert de poussière et de toiles d'araignée, mis au rebut dans un grenier (n° 26, 1977). Franco apparaît comme une vieillerie, qui reçoit un coup de plumeau mais semble déjà très loin de la vie politique espagnole (fig. 1).



Figure 1. Couverture *El Jueves*, n° 26, 1977. <https://www.tebeosfera.com/>

Les élections de 1982 marquent la victoire de Felipe González, ce que *El Jueves* illustre en montrant l'échec de Manuel Fraga qui reçoit en plein visage le poing et la rose socialistes (n° 283, 1982). Le personnage du *putschiste*, le Lt-colonel Tejero, figure emblématique de la tentative de coup d'état de 1981, s'installe durablement à la une de *El Jueves*. Il symbolisera cette droite extrême qui n'accepte pas le verdict des urnes. Fraga devient un personnage récurrent, toujours ridicule mais dépourvu d'armes à feu. Les leaders de droite font rarement la une à la fin des années 1980, alors que Felipe González reste au gouvernement. Fin 1989, on remarque le come-back de Manuel Fraga en créature du docteur Frankenstein (n° 610, 1989), c'est le monstre de la droite qui revient selon *El Jueves* (fig. 2).



Figure 2. Couverture *El Jueves*, n° 610, 1989. <https://www.tebeosfera.com/>

Le monstre fait peur, des scientifiques représentés dans un coin semblent convaincus de leur capacité à prolonger Fraga quelques années, un peu à la manière d'un Franco fin 1975. La science vient aider le parti *Alianza Popular* qui reste marqué par la dictature. Dans l'opposition depuis la Transition, le parti semble incapable de gagner les élections législatives. La peur de la dictature semble être un axe de représentation de ce parti dont les fondateurs sont liés historiquement au franquisme. Le monstre de Frankenstein, c'est aussi l'idée d'une résurrection, d'un passé qui se maintient dans le présent.

En mai 1991, José María Aznar, qui avait pris la tête du PP un an plus tôt, apparaît pour la première fois dans un dessin assez banal (n° 730, 1991). La droite du moment compte aussi Jesús Gil, qui fonde le parti GIL et développe un discours qui traduit une ligne nostalgique de Franco en mêlant racisme, homophobie et corruption depuis la mairie de Marbella. C'est un visage de cette droite réactionnaire et populiste qui pointe derrière le PP plus présentable. En janvier 1992, José María Aznar fait la une seul. Sa moustache est énorme mais c'est le thème de la corruption qui est mis en avant (fig. 3). On note l'allusion pseudo nostalgique « Con Franco se disimulaba más », un style très conservateur, sans attributs majeurs hormis la couleur de la cravate, *rojigualda*¹, qui fait le lien avec Fraga (n° 766, 1992). C'est le début de l'ère Aznar qui durera jusqu'à son retrait en 2004. Il sera ensuite représenté de façon très créative, par exemple sous les traits d'une bactérie (n° 889, 1994) ou d'un Tejero d'opérette (n° 902, 1994).

¹ Rouge et jaune. [Rojigualdo, De color rojo y gualdo. Amarillo como el de la flor de la gualda]. Couleurs du drapeau espagnol.



Figure 3. Couverture *El Jueves*, n° 902, 1994. <https://www.tebeosfera.com/>

Le motif du putschiste Tejero est particulièrement intéressant pour le comparer à Abascal car c'est la première fois qu'Aznar apparaît avec une arme, en l'occurrence, un pistolet à bouchon, dans une évocation du 23-F. L'uniforme fonctionne bien avec le personnage d'Aznar, lui-même porteur de moustache qui lance « ¡Se vaya Señor Gonzalez! ». Le jouet est une façon de dire, tout cela est une exagération, un simulacre. Cet aspect disparaîtra quand Vox et Santiago Abascal seront représentés. Un peu plus tard, la violence s'exprime aussi entre les deux leaders dessinés sous les traits de jeunes agressifs, un punk pour Gonzalez et un nazillon pour Aznar, et l'on voit surgir l'invective « Nazi de mierda ! » (n° 962, 1995).

En février 1996 Aznar a le vent en poupe. *El Jueves* lui consacre un numéro spécial. Lorsqu'il gagne les élections en mars, il doit composer avec les Catalans, notamment Jordi Pujol. C'est le début des gouvernements Aznar, une période qui s'étire jusqu'en 2004. Aznar est représenté en treillis camouflage en 1997, à la tourelle d'un char de combat, prêt à attaquer les guignols de Canal+ qui le ridiculisent à la télévision. Le char est un accessoire que l'on retrouvera dans la caricature d'Abascal quelques années plus tard. En 1998, Aznar semble euphorique, il scande « España va bien », il est représenté en personnage en érection qui évoque, sourire aux lèvres, la bonne santé économique de l'Espagne. Aucun signe de Franco, le passé semble loin. Aznar semble s'être recentré. A la fin des années 1990, il est solidement installé à la une de *El Jueves*.

Le début de l'année 2000 est marqué par les événements de El Ejido, ce qui se traduit à la une de *El Jueves*, sans référence directe à aucun parti, par le titre « No SOMOS RACISTAS pero... » (n° 1186, 2000). La xénophobie semble être déconnectée de la vie politique. La victoire d'Aznar en 2000 marque un tournant, il a désormais la majorité absolue. Clairement les temps ont changé et le pacte de 1996 appartient au passé (n° 1190, 2000). Aznar est l'objet de différentes critiques sur sa politique mais l'on voit surtout poindre la question de sa proximité avec Georges W. Bush en 2001. La guerre en Irak est l'occasion d'un festival. Fin 2002, il apparaît comme le subalterne zélé de Bush (n° 1321, 2002) et on peut lire le titre « Aznar, Lameculos de Bush » (n° 1322, 2002). En juin 2002 Aznar affronte une grève générale, ce que *El Jueves* représente sous le titre « A ver quién tiene más huevos » en montrant le président Aznar et les syndicalistes dans un affrontement où chacun utilise

ses propres testicules pour frapper ses adversaires. En 2009, on pourra voir une caricature d'Aznar, avec un dessin qui associe curieusement trois testicules, « el huevo que le falta a Franco... ¡Lo tengo yo ! » (fig. 4). Ce dessin est l'œuvre de Manel Fontdevila. On retrouvera ce type de signe pour dessiner Abascal après 2018.



Figure 4. Couverture *El Jueves*, n° 1670, 2009. <https://www.tebeosfera.com/>

Mariano Rajoy, successeur d'Aznar, est en couverture fin 2003. Le temps du socialiste Zapatero commence en 2004. L'année 2005 est l'année des manifestations contre le mariage homosexuel. *El Jueves* montre les « Manis del PP », sans montrer Rajoy. Le 29 juin 2005, cette droite conservatrice est représentée par des prêtres, une bourgeoise et sa bonne chargée de tenir la pancarte. Le message « ZP Rojo y masón » évoque clairement le franquisme (n° 1466, 2005). La une du 24 octobre 2007 porte sur la loi mémorielle, avec les deux mots « Memoria histórica ». Au centre une télévision et le photogramme historique de Carlos Arias Navarro qui annonce « Españoles, Franco ha muerto » (n° 1587, 2007). Le PP apparaît clairement comme l'héritier du régime qui refuse de regarder son passé en face. Le signe Franco, relativement rare pendant de nombreuses années à la une de *El Jueves* semble réapparaître au moment où la mémoire devient une question politique. La une du 21 avril 2010 reprend l'image de la télévision du 20 novembre 1975 avec un Arias Navarro hilare qui annonce « Españoles, Franco ha vuelto », un titre précise : « ¡ Garzón al banquillo ! » (n° 1717, 2010). Le juge Garzón ne pourra pas enquêter sur les crimes du régime de Franco.

A ce point de la chronologie de la représentation des droites à la une de *El Jueves*, un constat s'impose. Clairement, *El Jueves* s'oppose aux droites espagnoles mais utilise avec une certaine parcimonie le signe le plus fort, le signe Franco. Sans être absent, il est utilisé avec une certaine réserve. C'est peut-être la trace du consensus de la Transition et de l'idée de ne pas parler du passé pour ne pas nuire au processus démocratique. L'éloignement de la dictature et le renouvellement générationnel va modifier cette ligne implicite. La première génération de dessinateurs, celle de 1977, compte José Luis Martín, par exemple, né en 1953. On trouve aussi Kim, né en 1941, auteur de la série « Martínez el Facha » pendant près de 40 ans. Ces hommes avaient connu la dictature et la Transition démocratique. L'année 2014 est marquée par un

renouvellement important de l'équipe de *El Jueves*. La décision du groupe RBA, propriétaire du titre, de changer la une de la revue et d'écartier le dessin provocateur de Manel Fontdevila au moment de l'abdication du roi entraînera le départ d'une grande partie de la rédaction. Par la suite, Igor Fernández (1983) ou Juanjo Cuerda (1978), notamment, prennent le relais.

L'analyse des unes de notre hebdomadaire depuis 1977 montre un rejet très net du franquisme, une constante indéniable. On note également une critique forte d'*Alianza popular*, avec la personne de Manuel Fraga, puis du *Partido Popular*, associé aux personnes de José María Aznar puis à Mariano Rajoy. Curieusement, on note une certaine continuité entre le PP et le nouveau parti Vox. Il existe un lien de famille, une droite encombrée de son origine, le franquisme latent du PP plus ou moins discret, plus ou moins visible dans certaines situations, comme par exemple, les lois sur la mémoire de 2007 et 2022, ou l'exhumation de Franco. Ce lien va s'exprimer plus fortement avec le nouveau parti Vox. Il conviendra de mesurer la distance entre les représentations du PP et celles de Vox.

Vox à la une de *El Jueves*

Longtemps les spécialistes ont parlé de bipartisme en Espagne. Depuis les années 1990, le PP faisait face au PSOE. L'alternance entre les deux grands partis occultait parfois l'existence des petits partis. Le parti Vox est fondé le 17 décembre 2013. Ses fondateurs viennent de l'aile droite du PP. L'insatisfaction de la ligne du PP de 2013 incite à cliver, à se détacher pour former une entité distincte plutôt que de peser sur la ligne du PP. Ainsi, la lettre ouverte de Santiago Abascal à Mariano Rajoy, fin novembre 2013, permet-elle de comprendre les raisons de cette scission :

Me voy, Presidente, con un sentimiento de desgarro interior. Son muchas, miles, las personas que aún permanecen en el Partido Popular con las que todavía me siento identificado; personas que representan una de las dos almas del Partido Popular, la de miles de afiliados, la de millones de votantes, la del PP de Madrid, la de José María Aznar, Esperanza Aguirre, Jaime Mayor Oreja, o Santiago Abascal Escuza, mi propio padre. (Abascal, 2013)

La critique de la ligne de Mariano Rajoy apparaît clairement dans cette lettre. Carles Ferreira, chercheur en science politique, analysait dans un article les premières années du parti et notait ainsi à propos des fondateurs :

Próximos al expresidente José María Aznar, estos criticaban al PP de Rajoy por ser demasiado moderado en cuestiones como los valores tradicionales, la unidad nacional o la libertad económica. La expresión que hizo fortuna más tarde, ya creado Vox, fue la de referirse al PP como «la derechita cobarde». (Ferreira, 2019 : 76)

On voit donc apparaître l'expression « derechita cobarde » pour désigner le PP de Rajoy. A l'évidence, Vox devrait se situer nettement à droite de ce parti. Le 5 février 2014, on peut voir en haut de page de la couverture de *El Jueves* un bandeau de quelques centimètres « Nuevo partido a la derecha del PP » et un petit dessin. La parodie de la photographie officielle montre Santiago Abascal, Ortega Lara, Espinosa de los Monteros..., les fondateurs du parti, derrière les trois lettres vertes de VOX. Le X prend la forme d'une croix gammée (fig. 5).



Figure 5. Couverture *El Jueves*, n° 1915, 2014, détail. <https://www.tebosfera.com/>

D'emblée *El Jueves* pose le diagnostic, c'est bien à ses yeux un parti d'extrême droite. Le journal *El Confidencial* titre : « Los cuatro pilares de Vox: no al aborto, la familia, la unidad de España y no a ETA » (Gracia, 2014). La présence de José Antonio Ortega Lara, ex-otage d'ETA en 1996-1997, donne le ton, farouchement hostile à ETA, et très à droite du PP qu'il avait quitté en 2008. Cette première occurrence ne laisse aucun doute sur l'analyse de la rédaction de *El Jueves* qui classe Vox à l'extrême droite d'emblée, avec la référence au nazisme.

Toutefois, le parti Vox ne devient un sujet réellement important pour *El Jueves* qu'en décembre 2018 avec le succès aux élections en Andalousie. Cette importance se mesure aisément en première page. La une de *El Jueves* n'a jamais été un tableau d'honneur, bien au contraire. Cet espace critique montre ce qui déplait, ce qui hérisse, ce qui mobilise. Le succès de Vox se traduit par des caricatures de plus en plus nombreuses dans *El Jueves*. Le visage de Santiago Abascal devient familier et sa caricature s'installe durablement. Pour se représenter la personne de Santiago Abascal, le rapide portrait qu'en fait la correspondante du journal *Le Monde* à Madrid, Sandrine Morel, citant Fernando Sánchez Dragó est fort utile :

« Avec sa barbe légèrement taillée en pointe, c'est un capitaine, c'est Hernán Cortés », veut faire croire l'un de ses mentors, Fernando Sánchez Dragó, écrivain et chroniqueur du journal conservateur *El Mundo* [...]. « Santiago n'a pas d'idéologie ni beaucoup d'idées, mais il a de fortes convictions, sur la défense de l'Espagne en particulier... Le pays a besoin d'épique, d'un capitaine qui se consacre à gouverner, pas à penser », dit-il. (Morel, 2019)

Son style évoque en effet le conquistador et sa mythologie. La conquête, la force, le courage sont convoqués pour cette représentation. La vie de Santiago Abascal semble alimenter un récit épique, ainsi que le soulignait Sandrine Morel :

A 23 ans, il devient conseiller municipal du PP à Llodio, où le parti peine à trouver des candidats. À l'époque, les menaces de mort, les deux gardes du corps et le permis de port d'arme vont de pair avec la fonction. Le commerce de son père, visé par des cocktails Molotov, est incendié. [...] Ce passé d'élu menacé par ETA, de patriote espagnol prêt à risquer sa vie pour préserver l'intégrité territoriale du royaume face aux séparatistes, est sa chanson de geste, son récit héroïque. Il le sait. (Morel, 2019)

Sa « chanson de geste » repose bien sur la lutte contre ETA. C'est d'ailleurs un des points importants parmi les griefs de Santiago Abascal à l'encontre de Mariano Rajoy, que l'on peut lire également dans l'expression ironique « la derechita cobarde ». Cette mythologie personnelle inclut la lutte contre ETA, le courage et les armes, notamment un pistolet Smith & Wesson, qu'il porte depuis les années difficiles au Pays basque. L'ensemble de ces caractéristiques génère une représentation marquée par une certaine idée de la virilité.

Les élections régionales de 2018 en Andalousie marqueront un tournant, avec 10,97% des voix pour Vox, soit 12 sièges sur 109 au parlement régional. Mais pour comprendre ce moment Vox, il faut remonter en arrière, aux premières élections de juin 1977, et la logique du consensus et de la modération apparue pendant la transition

démocratique. Le leader de l'extrême droite s'appelait alors Blas Piñar (1918-2014) et son parti fondé en 1976, *Fuerza Nueva*. Selon le *Diccionario Biográfico Español*² en ligne :

Tras la muerte de Franco, Piñar [...] se convirtió en la principal figura de la extrema derecha involucionista. Fuerza Nueva, constituida en partido político en 1976, fue la mayor organización del sector durante la Transición. [...] En 1979 la [coalición] Unión Nacional [...] otorgó a Piñar un escaño en el Congreso. Pero tras un nuevo fracaso en las elecciones de 1982, en las que Fuerza Nueva se presentó en solitario, disolvió el partido. (Gil Pecharromán, s.d.)

La vie de cet homme et de ce parti traduit la difficulté à faire vivre au premier plan cette ligne politique. Le PP avait de son côté agglutiné la droite autour de Manuel Fraga Iribarne (1922-2012) puis de José María Aznar (1953). Quand Vox apparaît, une question se pose sur la nature exacte de son idéologie. Une question particulièrement importante après les premiers succès électoraux. Nous allons d'abord nous demander à quel moment apparaît réellement le leader de Vox à la une de *El Jueves* et quels sont les signes qui lui sont associés.

L'étude montre que les représentations de Vox, sous les traits d'Abascal, sont nombreuses à la une à partir de la fin 2018, alors qu'elles sont discrètes de 2014 à fin 2018. Ainsi, lorsque *El Jueves* évoque la perspective de l'exhumation de Franco le 29 août 2018, seuls les leaders du PP et de *Ciudadanos* sont présents à l'image. Le dessinateur Guille (Guillermo Martínez-Vela) montre un cercueil et les deux leaders de droite enchaînés à Franco. Casado joue de la guitare et chante avec Rivera « No nos moverán ». L'absence d'Abascal traduit son rôle alors secondaire. Le signe « Franco » est associé ici à la droite espagnole, Vox est encore hors champ.

La seconde occurrence de Vox, après celle de 2014 en bandeau, est visible le 25 avril 2018. Depuis quelques années, *El Jueves* fait souvent des unes collectives avec des « photos » de famille : *Los gilipollas, los hijos de puta, los fachas*. Pour le cas présent, 22 visages juxtaposés dont un Franco verdâtre survolé par deux mouches (fig. 6). C'est Pedro Vera Gómez (1967) qui signe cette couverture. Le mot « Fachas » en capitales rouges range la droite dans un seul groupe associé à Franco. Abascal n'est pas encore au premier rang.



Figure 6. Couverture *El Jueves*, n° 2135, 2018. <https://www.tebeosfera.com/>

² Le *Diccionario Biográfico Español* a été très critiqué dans sa version papier lors de sa sortie en 2011 pour ses dérives concernant Franco lui-même notamment. Une polémique a conduit à la publication d'un *Contradiccionario* dirigé par Angel Viñas et à la réécriture de certaines notices.

Les choses changent en fin d'année 2018. Le 12 décembre 2018, il apparaît sous les traits d'un Jésus diabolique. Il est dans une étable et on trouve à ses côtés l'âne, le bœuf et trois leaders de droite, Aznar, Casado et Rivera (fig. 7). Ce Jésus est de couleur orangée, il a des cornes, une queue fourchue et fait le salut fasciste. Le titre indique « Ha nacido el salvador de España ». Tous sourient mais ces sourires sont plutôt maléfiques. Le 31 décembre 2018, il est représenté sous les traits d'un des Rois mages et interroge : « ¿Cuál de vosotros es el negro ? ». Ses deux compagnons désormais récurrents, Casado et Rivera, semblent apeurés. Ce dessin de Ricardo Peregrina (1973) montre le nouveau rapport de force entre les trois partis de droite après les élections en Andalousie. La xénophobie apparaît clairement et on peut remarquer la couleur verte des vêtements de Abascal, couleur de Vox, et sa ceinture *rojigualda*. La xénophobie est présente mais relativement discrète. Ce signe est curieusement sous-représenté à la une de *El Jueves* sur la période considérée. En 2021 on pourra cependant, par exemple, voir Abascal se couper la jambe car un enfant noir s'y cramponne, sous le titre « Psicosis facha : Invasión » (n° 2296, 2021).

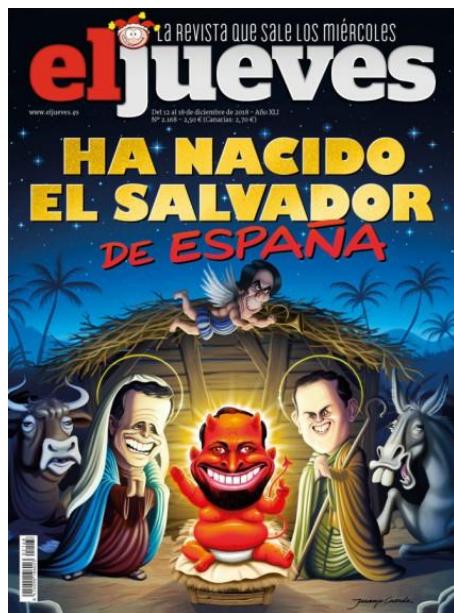


Figure 7. Couverture *El Jueves*, n° 2168, 2018. <https://www.tebeosfera.com/>

Guille (1983) et Joan Ferrús (1985) prendront la suite le 9 janvier 2019. C'est la première fois qu'Abascal apparaît seul. Sur un fond vert, celui du parti Vox, Abascal annonce son projet pour 2019 : « EMPEZAR EL RÉGIMEN. El del 36 » précise-t-il. Sa veste est brune et sa chemise laisse entrevoir sa pilosité, fait rare à la une de *El Jueves*. La semaine suivante, *El Jueves* publie un numéro spécial Vox, le 16 janvier 2019. C'est l'année de l'exhumation de Franco. Abascal apparaît sur un char d'assaut avançant face au lecteur. Il porte une chemise d'uniforme verte et un calot et il rit, faisant fuir trois personnes qui représentent les catégories honnies par Vox, une féministe, un jeune avec un petit drapeau arc en ciel et un noir (fig. 8). Les trois sont terrorisés et expriment la peur par leur fuite et leurs cris. Abascal déclare : « ¡Al final habéis conseguido sacar a Franco del Valle de los Caídos ! ». Le lien est fait entre Franco et Abascal, entre Abascal et une armée putschiste. Cela évoque Milans del Bosch à Valence lors du 23-F. De plus, le canon du char apparaît comme un symbole phallique dans le prolongement du corps d'Abascal.

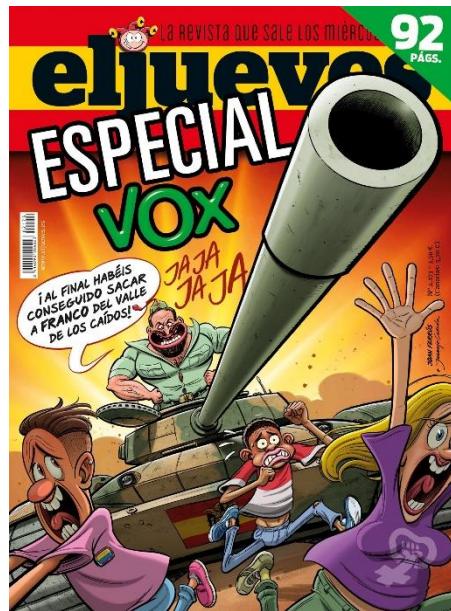


Figure 8. Couverture *El Jueves*, n° 2173, 2019. <https://www.tebeosfera.com/>

Quelques semaines plus tard, en février 2019 on peut lire en couverture « *Llega el trifachito* ». *Trifachito* est une dénomination du pacte entre les partis politiques du PP, *Ciudadanos* et Vox, personnalisés par leurs leaders, Casado, Rivera et Abascal. Cette collusion entre les droites, à tendance fasciste, est soulignée par *El Jueves* qui représente les trois leaders souvent réunis à la une, comme par exemple le 6 mars 2019 qui traite de la grève féministe. Les trois hommes apparaissent dans un dessin de Juanjo Cuerda tandis qu'une main prenant la forme d'un symbole féministe les saisit par les testicules. *El Jueves*, cité par le journal en ligne *elplural.com*, explicite le dessin en question :

Este viernes hay huelga feminista, y si algo une al trifachito de estos tres tíos es su interés por legislar lo que pasa en el cuerpo de las mujeres. Desde la voluntad de derogar la ley de la violencia de género hasta revestir los vientres de alquiler y la prostitución de feminismo. Por eso Juanjo Cuerda les ha dedicado esta portada pillándolos por las pelotas. (Garrido, 2019)

L'antiféminisme est donc un trait marquant de Vox et de la droite en général selon *El Jueves*. Cet axe masculiniste est confirmé la semaine suivante, le 13 mars 2019. Abascal est cette fois seul, vêtu d'une peau de bête, dans une grotte, tel un homme préhistorique (fig. 9). De nombreux signes renvoient au fascisme, la croix de Bourgogne³, le joug et les flèches, symbole de la Phalange, on note des croix gammées... Le corps du personnage d'Abascal laisse voir lui aussi ses testicules, ainsi que sa pilosité et des bras hypertrophiés qui touchent le sol, tel un gorille. Le poil est un des signes de Vox, il renvoie clairement à l'animal et à la virilité. La représentation pointe le masculinisme ici très clairement. Notons par ailleurs que cet homme porte une arme sous la forme d'une massue et que le titre indique « Vox reivindica la historia de España ». Ce dessin de Ricardo Peregrina laisse entendre que c'est l'Espagne franquiste dont il s'agit. Notons la présence de trois mouches et d'un personnage qui ressemble à Arturo Pérez Reverte dans un coin qui évoque le « ¡Glorioso pasado de nuestra sacrosanta patria ! ». Ce passé célébré semble aller à l'encontre du progrès. On entrevoit ici la pensée dite des « Lumières sombres », la pensée néoréactionnaire.

³ Cruz de Borgoña, Une croix de Saint André rouge dentelée sur fond blanc qui devenue au fil des siècles un symbole carliste puis du Requeté dans les années 1930.



Figure 9. Couverture *El Jueves*, n° 2181, 2019. <https://www.tebosfera.com/>

Un dessin publié en avril 2019 montre les cinq leaders du moment, Sánchez, Iglesias, Rivera, Casado et Abascal. Ce dessin de Pedro Vera à l'occasion de nouvelles élections permet de comparer le traitement du visage de chacun. Le nez de chacun est différent. Ce travail sur le nez n'est pas fréquent. On connaît le nez bourbon, la *nariz borbónica*, qui est visible sous sa forme caricaturée dans de nombreux dessins publiés dans *El Jueves*. Celui d'Abascal ressemble à une griffe. Ce signe animal le différencie des autres. Il y a de l'agressivité dans celui d'Abascal. Son nez s'apparente aussi au bec d'un aigle, une sorte de fusion avec l'aigle de Saint Jean qui orne le drapeau franquiste. Il exprime la violence. Ici, le nez est le signe spécifique de Santiago Abascal et de son positionnement politique. A ce signe s'ajoute le poil, sur les bras et la poitrine, sur le visage. Ces deux signes convergent vers l'animalité.

Les armes à feu sont un autre signe lié à Abascal mis en valeur en 2019. Quand il s'exprime en 2019 à ce propos, il s'agit d'autoriser les citoyens à porter une arme. L'apologie des armes ressemble à la vision de la NRA aux USA. L'idée de l'autodéfense semble décalée en Espagne. Une polémique apparaît dans la presse. Les principaux partis semblent hostiles à cette idée et semblent pointer un tropisme trumpien. L'arme à feu est désormais liée à Abascal. Juanjo Cuerda et Guille reprennent cet accessoire pour représenter Abascal sous les traits de l'aigle de Saint Jean, symbole franquiste, qui tient dans ses serres son revolver. L'héraldique inventée par les dessinateurs traduit la ligne de Vox : contre les migrants, contre les indépendantistes catalans, contre le féminisme et pour la chasse.

Le 30 octobre 2019, *El Jueves* publie un numéro spécial « Terror facha » (n° 2214, 2019), qui correspond à Halloween et coïncide à peu près avec l'exhumation de Franco. Tandis que quatorze têtes sortent de la tombe de Franco après son ouverture, Casado déclare : « ¡Ja. Ja. Los auténticos restos de Franco somos nosotros ! ». Au premier plan de l'image figure désormais le visage d'Abascal. Dans ce dessin de Pedro Vera on peut voir différentes personnalités de droite, Aznar, Rivera, notamment. Ici le lien avec Franco est particulièrement fort. Le franquisme est montré du doigt. Aux yeux du dessinateur, la droite est associée au franquisme de façon collective, le « franquisme

sociologique » en quelque sorte. La culture politique, les valeurs et les comportements du temps de la dictature continuent d'influencer la société contemporaine. Abascal porte ce signe, à l'évidence mais il n'est pas seul.

Début 2020, Abascal et les leaders de droite apparaissent aux côtés de Tejero et un char. L'allusion au putsch reste plaisante mais la coprésence d'armes dans ce dessin de Pedro Vera et Guille laisse entendre que l'usage de la force est possible. Un an avant l'assaut du Capitole par des partisans de Donald Trump, et près de 40 ans après le 23-F, la tentation de la force semble revenir au premier plan dans certaines démocraties. En janvier 2021, *El Jueves* fait le lien entre l'Espagne et les USA (fig. 10).

Abascal apparaît nu, une peau de taureau sur les épaules, version espagnole de l'un des visages de l'attaque du Capitole, le chaman coiffé d'une fourrure et de deux cornes de bison. Ce lien est puissant et repris par d'autres caricaturistes tels que Eneko, Idigoras et Pachi ou encore Gallego y Rey. La synthèse des idéologies se traduit graphiquement par un mélange de trumpisme, de fascisme, de nazisme et de franquisme. Le personnage d'Abascal dessiné par Juanjo Cuerda explique dans une bulle : « Este es el futuro de España » (n° 2277, 2021).



Figure 10. Couverture *El Jueves*, n° 2277, 2021. <https://www.tebosfera.com/>

Toujours en 2021, le terme « fasciste » est l'objet d'une citation attribuée à Isabel Díaz Ayuso et reprise à la une de *El Jueves* : « Cuando te llaman fascista estás en el lado bueno de la historia ». On peut voir Ayuso aux côtés d'Hitler et Franco déclarer : « Estamos en el lado bueno » (n° 2286, 2021). La présidente PP de la *Comunidad de Madrid* semble assumer un positionnement politique qui la situe à l'extrême droite. On peut y lire aussi, à l'inverse, l'utilisation abusive du terme, mais ce n'est pas la lecture que semble en faire *El Jueves*. Le terme « Facha » semble être employé de plus en plus souvent.

Tandis que le gouvernement Sánchez prépare une nouvelle loi mémorielle, la question de l'apologie du franquisme se pose. Le texte de la loi sur la mémoire démocratique de 2022 dispose dans l'article 38 :

Actos públicos contrarios a la memoria democrática.

1. [...] Se considerarán actos contrarios a la memoria democrática la realización de actos efectuados en público que entrañen descrédito, menoscabo o humillación de las víctimas o de sus familiares, y supongan exaltación personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra o de la Dictadura, de sus dirigentes, participantes en el sistema represivo o de las organizaciones que sustentaron al régimen dictatorial. (Ley 20/2022, de 19 de octubre)

El Jueves fait sa une précisément sur ce point et titre : « Van a prohibir los ¡Viva Franco ! » (n° 2230, 2020). On peut voir Abascal bras tendu criant « ¡Viva ! », entouré de petites mouches, tandis que le leader du PP est très gêné et préfère échapper. Le fond rouge et jaune et les nombreux drapeaux avec l'aigle de Saint Jean ne laissent aucun doute, les deux hommes baignent dans l'apologie du franquisme aux yeux du périodique. En ce début d'année 2020, la droite semble liée au franquisme et Abascal est au premier rang. La remise en question des lois mémorielles traduit la difficulté de celui qui, lors du débat électoral de novembre 2019 face à Sánchez, Casado, Rivera et Iglesias, réclame en direct à la télévision le droit de revendiquer la mémoire de son grand-père qui a combattu du côté des nationalistes pendant la guerre civile. Iglesias avait répondu : « ¿Qué pensarían en Alemania, si alguien dijera que ojalá uno pudiera reivindicar a su abuelo de la SS ? ».

Le franquisme est ainsi revendiqué publiquement tandis qu'une loi en préparation cherche à éviter son apologie. La notion de « mémoire historique » s'ancre au moment même où le parti Vox s'installe dans le paysage politique. L'exhumation de Franco, en 2019, coïncide avec l'essor du parti d'extrême droite, après son succès en Andalousie. Le leader de Vox apparaît sous l'angle de la virilité, voire du virilisme. Les références à Franco sont très fréquentes lorsque l'exhumation du dictateur est imminente. On note également l'utilisation du mot « facha ». Les migrants apparaissent comme une menace aux yeux de Santiago Abascal. Le corps de ce dernier est l'objet de différentes transformations, du gorille à l'insecte, en passant par l'aigle de Saint Jean, il se rapproche également des putschistes du Capitole. L'animal et les signes de la *Falange* s'associent, et dès lors, il apparaît comme un leader d'extrême droite, en lien avec le passé de l'Espagne.

L'équipe de *El Jueves*, très largement renouvelée après la crise de 2014, maintient une ligne clairement opposée aux politiques nationalistes et xénophobes. Cet humour politique entre rejet et caricature traduit la position d'une rédaction toujours férolement hostile à l'extrême droite. Ce qui est frappant ici, c'est l'idée de la nature de Vox, qu'il convient de révéler au grand public. Le mot « fasciste » n'est pas une « insulte gratuite » mais bien une caractérisation qui se traduit de diverses manières dans les dessins.

Le vert du diable et du poison

On peut noter une certaine véhémence, un cran au-dessus de ce que l'on pouvait voir à propos du PP. D'ailleurs, la première occurrence de Vox à la une de *El Jueves*, le 5 janvier 2014, renvoyait à un dessin de Julio Serrano (1983). Il représentait Iván Espinosa de los Monteros qui affirmait : « El PP hace políticas de izquierda o de extrema izquierda ». Deux encadrés précisent le propos du dessinateur qui présentait Espinosa de los Monteros comme étant « l'un des impulsors de la nouvelle formation politique de droite » avant de commenter : « ¿El PP de izquierdas ?? ¿En serio lo dices ?? Que piense esto nos aconjona vivos, porque nos lleva a preguntarnos... » « Si creéis que el PP es de extrema izquierda... ¿Qué tenéis pensado hacer vosotros, hijos de puta?? » avant de reprendre le dessin de la une, parodie de la photographie officielle de la fondation du parti. Le teint verdâtre de plusieurs personnages évoque la couleur

du parti mais aussi celle des morts, et notamment Franco lui-même quand il apparaît à la une.

Ce vert évoque un changement, très éloigné de l'écologie. Cette couleur devient très vite celle du parti dans les dessins. Dans le passé, entre le XIV^e et le XVI^e siècle, le spécialiste des couleurs Michel Pastoureau la considère comme une « couleur dangereuse ». Il distingue le « bon vert » du « mauvais vert », « celui du diable et de ses créatures, du poison » (Pastoureau, 2013 : 97-98). Cette couleur porte malheur. Dans les vitraux gothiques, c'est la couleur des créatures infernales, celle des dragons également. Ce vert tend souvent vers le verdâtre, c'est une couleur qui suscite l'inquiétude, qui évoque la putréfaction, la couleur des cadavres. L'utilisation de cette couleur dans les dessins leur confère effectivement une nuance maléfique. Abascal apparaît souvent vêtu d'une chemise d'uniforme aux teintes verdâtres. Au final, cet attribut et cette couleur véhiculent un message violent qui fait craindre le pire et donne un aspect maléfique à Santiago Abascal. C'est la couleur du rejet, de ce qui doit être éloigné, de la répugnance dans le codage de ces dessinateurs.

On remarque également chez Abascal un codage par l'animal qui renvoie au diable. Dans une couverture consacrée partiellement au Pape François, cet angle de représentation satanique s'exprime pleinement (n° 2317, 2021). Le rejet du pape porte notamment sur la question des migrants. Celui qui apparaît le visage rouge, couleur associée au communisme est désigné par les termes « *El Papa rojo* ». Les trois leaders de la droite hostile à ce pape éructent : « ¡Que le follen, Nosotros somos satánicos de toda la vida ! ». Abascal porte plusieurs signes qui vont dans ce sens, dont un bracelet *rojigualda* portant le nombre 1936666, fusion de l'année 1936 et du nombre de la Bête, 666. Une croix inversée, la main droite, poing fermé, index et auriculaire dressés, forment des cornes. Un dragon vert, inspiré du logo Lacoste, crache des flammes sur son polo tandis que les mots « *Heil Satan* » sont tatoués sur son cou. Casado, son voisin, porte un pentagramme inversé, la pointe de l'étoile est dirigée vers le bas, lié aux enfers. Les deux pointes de l'étoile vers le haut représentent les cornes sataniques. Ce dessin regorge de signes sataniques qui placent Abascal et sa ligne politique du côté du diable. Une diabolisation symbolique qui est visible au moment d'Halloween. C'est une représentation qui traduit le rejet maximal et associe de fait l'extrême droite au mal absolu. Politiquement, le mal absolu reste le fascisme dans toutes ses déclinaisons. La version espagnole, un néo-franquisme imprégné de trumpisme, un mélange de xénophobie, de violence, de culte de la force et de masculinité toxique. C'est cette représentation qui est partagée par les différents dessinateurs à la une de *El Jueves* entre 2013 et 2021.

La revue *El Jueves* peut-elle entrer dans le champ du regard pertinent ?

Le paradoxe de la caricature est frappant. Une forme plaisante, qui semble viser principalement le ridicule, repose sur une analyse politique potentiellement pertinente. Les dessins de Plantu, par exemple, ont eu les honneurs de la une du journal *Le Monde* en France pendant des années et ont été un lieu de critique politique réel et souvent très éloigné du divertissement. Ce paradoxe conduit à s'interroger sur la nature du dessin de presse politique. Comment ne pas voir une analyse critique de la ligne de Nicolas Sarkozy dans les mouches qui survolent son crâne quand il est question de l'identité nationale dans les dessins de Plantu ? On peut dès lors se demander si la caricature peut être une forme de science politique. Ou pour le dire autrement, la caricature, oscille-t-elle entre divertissement et analyse pertinente ?

S'interroger sur la pertinence des dessinateurs de *El Jueves*, c'est aussi s'interroger sur la nature de la presse satirique. Dans la presse satirique du *tardofranquismo*, on

connaît *Hermano lobo, Por Favor* ou *El Papus*, notamment. En 1976, Antonio Lara, professeur de sciences de l'information, soulignait dans *El País* l'apparition d'une nouvelle forme de satire qu'il rattachait à l'« école » *Charlie Hebdo* (Lara, 1976). Parmi les revues de l'époque, on note des différences. *Por Favor* semble plutôt intellectuelle, avec des articles de Manuel Vázquez Montalbán, par exemple. On note cependant des points communs, un goût de la provocation et un engagement contre le franquisme et son système de valeurs archaïque. Leurs fonctions peuvent sembler contradictoires ou pour le moins paradoxales. Informer et divertir, condamner et faire rire, attaquer, critiquer en moquant. Il est vrai que le paradoxe de la satire politique tient au décalage entre l'enjeu et le ton.

La rédaction de *El Jueves* se caractérise depuis sa fondation par son ton critique et son indépendance. La revue intègre le groupe RBA en 2006, ce qui aura de lourdes conséquences en 2014, on l'a vu, l'année de l'abdication du roi Juan Carlos I^{er}. Comme ailleurs, en France ou en Grande Bretagne notamment, ces dessinateurs donnent l'impression d'être, selon l'expression utilisée plaisamment par l'angliciste Gilbert Millat « une bande de canailles peu recommandables » (Millat, 2004). Depuis 2014, les dessinateurs continuent à produire des éditoriaux graphiques, ils disent avec des traits, des couleurs, des mots parfois, ce que d'autres expriment avec des mots seuls. Le dessin est souvent un raccourci qui donne une forme graphique à une idée et la rend saisissante. La charge idéologique peut être la même que celle d'un éditorial écrit, mais la rapidité et la permanence de la perception de cette forme lui donnent une autre efficacité. C'est une forme brève, ramassée, qui s'apparente au haïku, et propose une lecture de l'actualité sans entrer dans la temporalité du texte écrit. La couverture de *El Jueves*, c'est le lieu de l'éditorial graphique, celui qui a la visibilité maximale.

Quand en 1995 Umberto Eco prononce un discours à l'Université de Columbia, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la libération de l'Europe, il pose des jalons permettant de reconnaître le fascisme, il propose une typologie, car, comme il l'a écrit « On peut jouer au fascisme de mille façons, sans que jamais le nom du jeu ne change » (Eco, 2017). Les spécialistes de Science politique sont plus prudents en la matière, si le cas de l'Italie de Mussolini est relativement simple, l'emploi du mot « Fascisme » pose question quand il sort de son contexte initial :

Le terme « fascisme » a pu être utilisé, de façon peu rigoureuse, pour désigner des mouvements politiques qui ont prospéré en Europe dans l'entre-deux-guerres, revendiquant des choix idéologiques et des projets politiques proches de ceux de l'Italie de Mussolini. Si les régimes de Vichy en France, de Franco en Espagne et de Salazar au Portugal ont parfois été associés à la tentation du fascisme en Europe, ils sont toutefois loin de réunir les éléments de la définition du fascisme. (Nay, 2017)

Les dessinateurs de *El Jueves* semblent établir une connexion forte entre le parti Vox et le franquisme et poussent parfois jusqu'au nazisme. On note aussi un lien avec le trumpisme. Ce sont les « habits neufs » du fascisme qu'évoquait Stéphane Foucart, journaliste du journal *Le Monde* fin 2024. Il notait l'avènement d'une forme nouvelle de fascisme qui rejettait la science et l'éologie. Il notait aussi que « l'historien Robert Paxton, spécialiste du régime de Vichy, [disait] avoir accepté l'idée d'accorder l'adjectif « fasciste » au président américain » (Foucart, 2024).

Qu'en est-il en Espagne ? Le parti Vox est encore à ce jour un parti d'opposition sur le plan national. Sa ligne dure est retranscrite par les dessinateurs de *El Jueves* qui semblent anticiper son action future. Ils ressemblent à ce titre à des sismographes qui détectent des mouvements et donnent l'alerte. Le dessinateur Plantu, dans un documentaire consacré au dessin de presse, disait des caricaturistes qu'ils étaient aux avant-postes de la démocratie. C'est la même ligne qui apparaît au sein de l'association

Cartooning for Peace, qui conduit un projet mêlant démocratie, liberté d'expression et tolérance.

Cette liberté d'expression semble parfois menacée. La relation entre la revue et le parti peut déboucher sur des menaces directes. Ainsi, en juillet 2021, la journaliste Anna Abella rendait compte d'une menace voilée exprimée par le parti. Vox réagissait sur Twitter et attaquait la revue *El Jueves*, lui reprochant précisément une série de dessins. Vox donnait le nom et une photographie du président du groupe RBA et notait :

Su revista difunde odio contra millones de españoles a diario. [...] Es posible que muchos de ellos le empiecen a exigir responsabilidades cuando le vean salir de su despacho de la Diagonal de Barcelona. (Abella, 2021)

La conclusion de l'article de *El Periódico* rappelait :

No es la primera vez que la extrema derecha española amenaza a un medio satírico. Solo recordar que en 1977 intimidaciones de ese tipo, por una portada sobre Franco, culminaron en la bomba enviada por el grupo ultra Triple A a la redacción de la revista 'El Papus'[...]. O [...], cuando en 1940 Franco fusiló al editor valenciano Vicent Miguel Carceller y al dibujante Carlos Gómez, 'Bluff', por unas viñetas satíricas en la revista 'La Traca'. (Abella, 2021)

Le lien que la journaliste Anna Abella établissait alors mettait en perspective l'idée d'un passage à l'acte possible de la part d'une formation liée idéologiquement au franquisme. La mention de Carceller et du dessinateur Bluff en lien avec la revue *La Traca* était tout particulièrement importante car elle faisait référence à deux hommes fusillés en juin 1940 après avoir publié pendant la guerre civile des caricatures de Franco, notamment.

Cette campagne d'intimidation lancée par Vox en juillet 2021 permet ainsi de voir comment réagit ce parti sur la question de la liberté d'expression. Le directeur de *El Jueves*, Guillermo Martínez-Vela (Guille), commente ainsi cette nouvelle phase :

Si no decimos nada, el discurso de Vox seguirá avanzando [...] Por eso hay que seguir plantándoles cara con el debate, contraponiendo argumentos y desenmascarándolos, haciendo que la gente se informe bien. (Abella, 2021)

Le directeur et caricaturiste se montre ainsi en phase avec les autres dessinateurs de la revue, dans une lutte pour une information complète et contre le fascisme. *El Jueves* pratiquerait donc une forme de journalisme engagé, derrière le masque de l'humour potache.

Le philosophe Manuel Reyes Mate écrivait à propos du dessinateur El Roto, Andrés Rábago, qu'il était un « avisador de fuego ». Il ajoutait :

Las viñetas de El Roto son la ventana a la que se asoman cada mañana miles de españoles para ver lo que pasa. El Roto es un dibujante satírico que, como el artista del que habla Kafka, da la hora por adelantado. Perteneces a la estirpe, descrita por Walter Benjamin, de « avisadores del fuego », es decir, de quienes alertan de la catástrofe hacia la que corremos. (Reyes Mate, s.d.)

Dans un genre assez différent, un peu décalé, les dessinateurs de *El Jueves* ont une fonction similaire. Crier « au feu », c'est détecter un problème et sonner le tocsin, pourrait-on dire. C'est ce que font ces dessinateurs, si l'on regarde derrière la forme, et dans la forme. Cette forme qui laisse penser que cela n'a pas d'importance est contredite par le message lui-même. La pertinence peut prendre la forme de l'impertinence.

La pertinence de l'impertinence

La revue qui a maintenu le personnage de Martínez el Facha dans ses pages pendant des décennies s'intéresse dès sa fondation au parti Vox. Les différents dessinateurs campent le personnage de Santiago Abascal et traduisent graphiquement les idées qu'il défend. La doctrine de Vox apparaît sous une forme caricaturale qui donne à voir ses traits saillants : le nationalisme, le centralisme, la xénophobie, le masculinisme, une certaine appétence pour la violence. Manifestement, Vox est un parti qui suscite une réaction particulière. Le « mauvais vert », celui du diable, en est le signe, d'autant plus qu'il concorde avec la couleur du logo officiel du parti. Ce n'est pas seulement le passé, cela peut être aussi l'avenir, d'où cette mobilisation contre Vox. Les références au franquisme se multiplient. On note également le lien établi avec Trump et la tentation putschiste du Capitole. L'idée du putschisme est latente. *El Jueves* semble se souvenir de l'histoire du XX^e siècle, des audaces de la revue *La Traca* dans les années 1930 ou de *El Papus* dans les années 1970-1980. Trois des principaux dessinateurs de *El Papus*, Gin, Óscar et Ivà, avaient rejoint *El Jueves* après l'attentat.

Ridiculiser l'adversaire politique est souvent le but de la caricature qui montre le « vrai » visage de la personne représentée en le déformant et en l'associant à différents signes. Certains dessins semblent servir de boussole et répondre à la question : Que faut-il penser de telle ou telle personne, de telle ou telle déclaration ? Le rire sert ainsi à agglutiner, à faire groupe, ceux qui rient des mêmes choses de la même façon forment une communauté. C'est un point que souligne Alain Vaillant, spécialiste de la question : « Le rire est la forme élémentaire et irremplaçable du sentiment de connivence qu'il est indispensable d'établir à l'intérieur d'un groupe : on prouve son appartenance à une même collectivité parce qu'on rit des mêmes choses » (Vaillant, 2016 : 288).

« Rire avec » signifie adhérer à un système de valeurs. Une communauté peut ainsi de former sur des principes, des valeurs qui favorisent ce regroupement car cette trame de « représentations et de valeurs » génère une solidarité. A la manière d'un parti politique, le groupe des rieurs forme une « sociation reposant sur le partage de valeurs » (Nay, 2017 : 578). Le conflit de valeurs s'exprime par le rire. Assumant le paradoxe de la revue satirique, les dessinateurs de *El Jueves* cultivent simultanément la dérision et le regard pertinent du politologue. Comme les dessinateurs des années 1970, tels que Ramón ou Chumy Chúmez, par exemple, ils s'opposent à un régime, virtuel pour ce qui les concerne, dont ils perçoivent les caractéristiques, et rejoignent le journaliste Iñaki Gabilondo qui déclarait en 2019 à propos de Vox :

Si tuviera que explicar en qué consiste este pensamiento ultraespañolista, ultracentralista, basado en estos principios de Patria, Dios, España, los viejos valores... Ponle el color que tú quieras, pero Vox es el franquismo. Me resulta absolutamente reconocible porque lo viví. Me rejuvenece, me devuelve a mi infancia, a mi juventud. Porque Vox es exactamente eso. Es exactamente lo que quisimos quitarnos de encima. (eldiario.es, 17-III-2019)⁴

Les caricatures de Santiago Abascal disent la même chose : ceci est le franquisme, ceci est notre adversaire politique et la violence qui est associée à ce parti exprime la crainte d'un putsch, sous une forme ou sous une autre, c'est leur façon de sonner le tocsin, d'être les « avisadores de fuego » dont parlait Reyes Mate. On retrouve dans ces dessins la pertinence des revues des années 1970, telles que *Por Favor* ou *Hermano Lobo*, la pertinence paradoxale de la caricature, celle qui irrite au plus haut point ceux qu'elle vise.

⁴ https://www.eldiario.es/politica/inaki-gabilondo-vox-franquismo-exactamente_1_1642629.html [Consulté le 31 mai 2025].

Bibliographie

- Ley 20/2022, de 19 de octubre, « Ley de Memoria Democrática » *in* BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO, Núm. 252 Jueves 20 de octubre de 2022.
- ABASCAL, Santiago, 2013, « Carta de despedida [a Mariano Rajoy] », *El Mundo*, 25 de noviembre,
<https://www.elmundo.es/espagna/2013/11/25/52927f3761fd3d65778b457c.html> [Consulté le 31 mai 2025].
- ABELLA, Anna, 2021, « *El Jueves* y la « banda de matones de Vox », *El Periódico*, 7 juillet,
<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210707/reacciones-amenazas-vox-jueves-rba-11891917> [Consulté le 31 mai 2025].
- ECO, Umberto, 2017, *Reconnaître le fascisme*, Paris, Grasset.
- FERREIRA, Carles, 2019, « Vox como representante de la derecha radical en España: un estudio sobre su ideología. », *Revista Española de Ciencia Política*, 51, p. 73-98.
<https://doi.org/10.21308/recp.51.03>
- FOUCART, Stéphane, 2024, « Les habits neufs du fascisme », *Le Monde*, 17-18 novembre.
- GARRIDO, José María (dir.), 2019, « El Jueves aprieta donde más duele a los líderes del “trifachito” », https://www.elplural.com/politica/el-jueves-8-de-marzo-trifachito-pablo-casado-albert-ribera-santiago-abascal_212144102 [El periódico digital progresista] [Consulté le 31 mai 2025].
- GIL PECHARROMÁN, Julio, s.d., « Blas Piñar López », <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/36263-blas-pinar-lopez> [Consulté le 31 mai 2025].
- GRACIA, Ana I., 2014, « Los cuatro pilares de VOX: no al aborto, la familia, la unidad de España y no a ETA », *El Confidencial*, 16 janvier,
https://www.elconfidencial.com/espana/2014-01-16/los-cuatro-pilares-de-vox-no-al-aborto-la-familia-la-unidad-de-espana-y-no-a-eta_76858/ [Consulté le 31 mai 2025].
- LARA, Antonio, 1976, « La sátira gráfica », *El País*, 21 septembre 1976, Madrid.
- MILLAT, Gilbert, 2004, « Traits persistants - Temps et espace du dessin de presse politique britannique », *in* LEYDIER, Gilles (dir.), *La civilisation : objet, enjeux, méthodes*, Université du Sud - Toulon-Var, Babel, n° 9, p. 227-247.
- MOREL, Sandrine, 2019, « Santiago Abascal, conquistador macho de l'extrême droite espagnole », *Le Monde*, 26 avril. https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/04/26/santiago-abascal-conquistador-macho-de-l-extreme-droite-espagnole_5455376_4500055.html [Consulté le 31 mai 2025].
- NAY Olivier, 2017, « Fascisme » et « Sociations », *in* NAY, Olivier *et al.*, *Lexique de science politique*, Paris, Dalloz.
- PASTOUREAU, Michel, 2013, *Le vert, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil.
- REYES MATE, Manuel, s.d., « El rescate de una realidad secuestrada », <http://elroto.es/articulos/> [Consulté le 31 mai 2025].
- VAILLANT, Alain, 2016, *La civilisation du rire*, Paris, CNRS Editions.