

Hablar a los ojos

Caricatura y vida política en España
(1830-1918)



Marie-Angèle Orobon
y Eva Lafuente (coords.)

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Hablar a los ojos

Caricatura y vida política en España
(1830-1918)

Marie-Angèle Orobon y Eva Lafuente
(coords.)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Marie-Angèle Orobon y Eva Lafuente

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, Zaragoza, 2021

Colección: De Arte, n.º 18
Directora de la colección: Concepción Lomba Serrano

Prensas de la Universidad de Zaragoza.
Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza, España.
Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

La colección De Arte de Prensas de la Universidad de Zaragoza está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

Esta obra ha sido publicada con la ayuda del Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine (CREC, EA-2292) de la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, y de la École polytechnique.

ISBN: 978-84-1340-168-3
Impreso en España
Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza
D.L.: Z 354-2021

Introducción

A vueltas con la caricatura política en España: raíces europeas y evolución histórica

Refiriéndose a «las caricaturas más ofensivas para los ministros de la religión» que habían sido expuestas, durante la Revolución francesa, en las tiendas y los muelles del Sena, el abate Augustin Barruel comentó que se había recurrido a «un lenguaje aún más expresivo para el pueblo que el de la palabra, se habló a sus ojos» (1801, p. 27). Hablar a los ojos: ¿puede darse más acertada metáfora para definir la forma y la fuerza de la caricatura? Aunque la gráfica expresión procediera de una voz contrarrevolucionaria, no por ello perdía entidad, más bien al contrario, ya que la caricatura, especialmente la política o sociopolítica, se daba el cometido de denunciar y ridiculizar al adversario. Si bien se afianzó su andadura con la Revolución francesa, la caricatura política ya había surgido bastante antes. A ofrecer un panorama sobre los orígenes europeos —cuál fue la herencia con la que contó la España contemporánea—, la historia —cómo se ha ido forjando este género peculiar—, la forma —sus procedimientos y su estética— y la fuerza de la caricatura política van dedicadas estas páginas como introducción a la caricatura y vida política en España entre mediados del siglo xix y los albores del siglo xx.

Arqueología de un género

Se suele afirmar que la caricatura nació en Italia, en el entorno de los hermanos Annibale y Agostino Carracci a principios del siglo xvii, como mera actividad de diversión o recreo en los talleres de pintura dedicados a tareas más serias. Si bien los pintores boloñeses fueron un hito incuestionable en la promoción y difusión de lo que empezó entonces a llamarse caricatura, estos recogían una larga tradición de iconografía satírica que se arraigaba en el renacimiento europeo. En efecto, Leonardo Da Vinci, con sus *visi monstruosi*, fue probablemente un precursor en la materia al proponer series de rostros deformados en un afán de análisis fisiognómico de lo que producía la naturaleza, oponiendo didácticamente fealdad y belleza (Baridon y Guédron, 2015,

p. 18). En el Norte europeo, la Reforma —a partir de 1517 con Martín Lutero— y las subsiguientes crisis religiosas constituyeron el auténtico crisol iconográfico de la sátira gráfica sociopolítica, por su forma e intención —virulencia, deformación y diabolización—, así como por el uso propagandístico de la imagen (Elsig y Sala, 2013, pp. 15-16). Se multiplicaron entonces los grabados iconoclastas anticlericales que acompañaron la destrucción perpetrada por protestantes y calvinistas contra las imágenes religiosas cuya veneración era asimilada con idolatría. El asno-papa de Lucas Cranach el Viejo, ilustración de un panfleto atribuido a Felipe Melanchthon y Martín Lutero (de 1523), marcó un viraje fundamental en la iconografía antipapista claramente caricaturesca. La figura representada mezclaba atributos animales —cabeza de mulo, escamas, pezuñas y garras— con rasgos femeninos —senos y vulva— para significar la lujuria y degeneración de la Iglesia.

Los artistas de los siglos xv y xvi habían empezado así a diseñar una arqueología formal de lo que sería posteriormente la caricatura política, aportando Italia la deformación fisiognómica y la Europa septentrional, la fuerza de las escenografías. También fue Italia, a principios del siglo xvii, la que proporcionó el molde lingüístico a esa deformación gráfica de las fisonomías con los llamados *ritrattini carichi*, obra de los Carracci. El *ritrattino carico* —retrato carga o cargado literalmente en la lengua castellana, que no llegó a acuñar tal sintagma— se trasladó al francés primero como *portrait chargé*, luego *portrait charge*, evolución tal vez debida a la ambivalencia del término *carico*, a la vez adjetivo y sustantivo. Según la edición de 1694 del *Dictionnaire de l'Académie Française*, el *portrait chargé* aumentaba los defectos del rostro, mientras que el *portrait flatté* los reducía, aunque la posterior edición de 1762 agregó el matiz de que el *portrait chargé* conservaba, a pesar del aumento de los defectos, el parecido con el modelo.

Los *ritrattini carichi* además de ser una diversión, como ya se ha dicho, también traducían el paródico afán de hallar la *perfetta difformità*, contraposición irónica de la proporción perfecta tratada por Vincenzo Danti en un libro inacabado de 1567. Según el historiador del arte Carlo Cesare Malvasia, a quien se debe ese dato, los Carracci solían, después de sus largas jornadas de trabajo, recorrer las calles boloñesas en busca de eventuales modelos para su ansiada perfecta deformidad (Baridon y Guédron, 2015, pp. 46-47). La parodia, el humor y la instantánea inspirada en la realidad diaria anunciaban otras tantas características formales que definirían la futura caricatura. Sin embargo, unas décadas más tarde, el reputado escultor, arquitecto y pintor Bernini, cuyas caricaturas se perdieron en su mayoría, sería el que brindaría a la caricatura su modernidad, en tanto que reflejo de la sátira social y como aquella que capta no el exacto parecido sino lo esencial del carácter del modelo (*ibid.*, pp. 53-56). En la estela de Bernini, ya en el siglo xviii, Ghezzi en Roma y Za-

netti y Ricci en Venecia cosecharon gran éxito con sus caricaturas de tipo social.

Fusionando el grabado simbólico oriundo de la Reforma y los rostros deformados italianos, la caricatura política adquirió carta de naturaleza en la Inglaterra del siglo XVIII de la mano de Thomas Rowlandson, James Gillray y, en la siguiente generación, George Cruikshank, mientras William Hogarth se dedicaba a la crítica de las costumbres (Jouve, 1983, p. 20; Millat, 2006; Gervereau, 2000, p. 35). Si bien la influencia gráfica foránea es indiscutible, la caricatura política inglesa, que surgió al hilo de la Ilustración y en un contexto de libertad único en el panorama europeo, fue la que supo hallar una eficiencia visual renovada que movilizaba un lenguaje corporal directo y persuasivo, como analizan Baridon y Guédron (2015, pp. 81-82). El caricaturista más destacado de los años 1780-1810, James Gillray, consideró que la caricatura había de transmitir la esencia del carácter del individuo (Jouve, 1983, p. 172), especialmente en sus *Doublûres of Characters* (1798).

Se trataba de una serie de seis retratos de miembros del partido Whig, acompañados, a modo de reflejo, de su doble moral, que ridiculizaba y desacreditaba a los personajes políticos revelando su supuesta verdadera naturaleza. Así, el «*Patron of Liberty*» (Charles James Fox) resultaba ser el demonio («*arch-fiend*»); un «*Finish'd Patriot*» (George Tierney), el más bajo espíritu del infierno («*the lowest spirit of hell*») y un «*friend to his Country*» (Richard Brinsley Sheridan), un Judas vendiendo a su maestro.¹ El procedimiento caricaturesco llevaba el claro sello de Lavater, que había teorizado a finales del siglo XVIII la pseudo ciencia fisiognómica. La fórmula entrañaba cambios radicales que caracterizarían estética, ideológica y sociopolíticamente la posterior andadura de la caricatura. Por su dimensión gráfica y discursiva —los pies contrastados relativos a cada imagen duplicada— se afirmaba la constitutiva hibridez de la caricatura política. Además del diálogo entre imagen y texto, las *Doublûres of Characters* eran todo un manifiesto a favor del díptico de intención didáctica, recurriendo a un atrezo que orientaba la interpretación del doble caricaturesco —por ejemplo, el fuego y la serpiente, en el caso de Charles James Fox; la bolsa de dinero, para Richard Brinsley Sheridan-Judas; el gorro frigio con escarapela tricolor, para el Conde de Derby—. En cuanto a la intención, la caricatura pasaba a expresar una opinión, en este caso un ataque virulento contra figuras del partido de oposición Whig, lo cual venía a inscribir a la figura del caricaturista en el debate público.

Tanto el gorro frigio que cubría la cabeza del Conde de Derby como la revista *Anti-Jacobin*, en la que habían sido publicadas las *Doublûres*, remitían al contexto de la Revolución francesa. El rechazo radical de la Revolución de 1789 y,

1. La imagen se puede consultar en la página del British Museum.

posteriormente, de la expansión napoleónica brindó una proyección internacional a la caricatura política inglesa, disparando su inventiva, a la vez que la Revolución francesa constituyó un hito en la generalización del uso de la caricatura en toda Europa. Eso apuntó el crítico y literato español Jacinto Octavio Picón, quien consideraba que los artistas que «han esgrimido el lápiz satírico [...] han hecho por el triunfo de la idea liberal y contribuido a él tanto como los que vertieron su sangre en las barricadas y los campos» (1877, p. 10).

Al contrario de lo que pasaba en Inglaterra desde mediados del siglo XVIII, el mundo político había sido escasamente representado en Francia, donde se prefería ilustrar más bien las extravagancias de la moda, las rivalidades literarias o las guerras extranjeras (Baecque, 1988, p. 39). La abundante caricatura revolucionaria, que recogía el legado temático y estilístico de la literatura satírica de cuño social del siglo XVIII, inició su andadura diseñando tipos alegóricos que encarnaban los tres estamentos. La figuración, de clara intención maniquea, venía guiada estilística e ideológicamente por lo grotesco desacralizador: el excremento designaba la ignominia del adversario; la animalización y las representaciones licenciosas afectaban al clero y a los reyes (*ibid.*, pp. 40-44). Significativamente, unas piezas de la literatura satírica que se mofaban de la impotencia sexual de Luis XVI y habían circulado bajo cuerda en los años 1779-1781 fueron reimprimadas en 1791 ilustradas, esta vez, con grabados obscenos (Baecque, 1993, pp. 68-74). La desacralización de la figura real adquiría forma gráfica, la caricatura corporeizaba al adversario y lo esencializaba.

La peculiar coyuntura política —la Revolución francesa y su rechazo en Inglaterra— significó la culminación de la caricatura política, enardeciendo los lápices y buriles en una guerra de imágenes —de la Francia revolucionaria contra Inglaterra y recíprocamente— cuando el grabado ya había adquirido fuerza propagandística. En Francia, tras la proclamación de la República en septiembre de 1792, el abate Grégoire encargó al pintor Jacques-Louis David unas caricaturas para alimentar el espíritu revolucionario que ridiculizaran a los enemigos de la libertad y de la República (Tillier, 2005, p. 37). Estas, como la titulada *Armée de cruches*² (1793-1794) que satíricamente representaba a Jorge III y el ejército británico bajo forma de cántaros víctimas de un ataque de cólico de los *sans-culottes*, eran paródicas réplicas a los ataques gráficos ingleses contra los revolucionarios franceses. En 1792, el dibujante y grabador inglés Richard Newton había plasmado al ejército francés en *A Party of the Sans-Culotte Army marching to the Frontiers*³ bajo la forma de burlescas figuritas de la comedia del arte. Era una contraimagen de la iconografía revolucionaria que representaba a los gallardos soldados franceses desfilando al son del recién compuesto por Rouget de Lisle *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, luego *La*

2. La imagen se puede consultar en la página Gallica de la Bibliothèque Nationale de France.

3. La imagen se puede consultar en la página Gallica de la Bibliothèque Nationale de France.

Marseillaise. Y probablemente era esta *Party* una visión caricaturizada de un grabado realizado por el propio Richard Newton como encabezamiento de una partitura de la *Marche des Marseillois*, impresa en Londres en noviembre de 1792, en el que los militares franceses parecían soldados de opereta.⁴

La posterior expansión napoleónica con la invasión de España prolongó y estimuló la inventiva y notoriedad de la caricatura inglesa que ya se había ensañado con el ambicioso Napoleón Bonaparte antes de que llegara a proclamarse emperador. En un trabajo en aquel entonces pionero, Claudette Dérozier analizó la influencia de las caricaturas inglesas que llegaban a España, donde eran copiadas y difundidas. Este es el caso, entre otros ejemplos, de *The Spanish Bull-Fight or the Corsican Matador in Danger*, de Gillray (publicada por Humphrey el 10 de julio de 1808),⁵ traducida como *Fiesta de toros en España o el matador corso en peligro*,⁶ o también *The Corsican Tiger at Bay*, de Rowlandson (publicada por Ackermann, 1808), *El tigre corso atacado*, en castellano (Dérozier, 1976, pp. 805-806). La primera imagen muestra a Napoleón, proyectado por los aires, con su espada rota, mientras José I yace pisoteado por el toro que acaba de cornear a su hermano. La escena ocurre en una plaza convertida en «Théâtre royal [*sic*] de l'Europe» ante la mirada de monarcas europeos que manifiestan distintas reacciones desde la angustia hasta la satisfacción. La copia española, de factura mucho más basta, contiene letreros explicativos adicionales como el nombre de Napoleón o la identificación de los monarcas. *The Corsican Tiger at Bay* también se relaciona con la amenaza internacional, esta vez con países representados bajo forma de emblemas —el oso ruso, el águila austriaca...— o bajo forma de alegoría, con el inglés John Bull dispuesto a disparar contra el «tigre corso» con semblante de Napoleón y bicornio. Este, con las garras puestas en los «lebreles reales» (*royal greyhounds*), una evocación de la familia real española retenida en Francia, mira con fiereza hacia los lebreles patrióticos que lo desafían, mientras toda una jauría, también patriótica, se descuelga monte abajo para enfrentarse con el tigre corso.

Aunque poco abundante con respecto a la inglesa y de menor difusión que la sátira escrita, la caricatura española tuvo en la Guerra de la Independencia sello propio, con «dibujos grotescos, llenos de sarcasmo contra el monarca extranjero» (Dérozier, 1976, p. 809; Dérozier, 1983, p. 117). En efecto, el principal protagonista de las caricaturescas escenografías españolas fue José Bonaparte, a quien Napoleón I había entregado, en junio de 1808, la corona de España tras haber abdicado sucesivamente Fernando VII y su padre Carlos IV en el Emperador francés. Al contrario de los grabados ingleses que dejaban claro que la monarquía inglesa era la que podía vencer al «tigre corso» —en

4. La imagen se puede consultar en Jean Massin (1988, p. 143).

5. La imagen se puede consultar en la página del British Museum.

6. El Musée Carnavalet de París conserva un ejemplar de este grabado.

el grabado de Rowlandson, ¿acaso no era John Bull el que dominaba el paisaje, armado de una escopeta, proclamando que «*will manage him amongst us*»?—, la caricatura política española se ensañaba con el adversario, José Bonaparte, el rey intruso.

Las representaciones caricaturescas plasmaban gráficamente los apodos que se había merecido José I a raíz de dos decretos que había dictado sobre las bebidas alcohólicas y las barajas, jugando con el diminutivo de la onomástica de José Bonaparte, *Pepe Botella*, *Pepe Barajas* y *Pepino*. Una conocida escenografía (fig. 0.1), sin nombre de autor, como todos los grabados de factura española, concentra estos rasgos de manera ejemplar. El título al pie, *Ni es caballo, ni yegua, ni pollino en el que va montado, que es pepino*, así como las cuatro quintillas que lo acompañan, se mofan de José I, glosando la imagen. A la manera de Giuseppe Arcimboldo, el retrato de cuerpo entero y de perfil —vuelto hacia la derecha— viene compuesto de copas de vino, para la casaca, y de naipes, para las piernas. José I sostiene una bandeja con una botella de vino y dos copas, una pose desprovista de empaque. De forma redundante, a la derecha, un mono y un sirviente negro llevan, respectivamente, una carta del rey de copas y un odre de vino. El mono, que mira hacia el espectador en un gesto de connivencia, encarna, en un juego discursivo-gráfico, el desengaño que se llevó el soberano: «Este llevó mico, / En lugar de la corona» como explica la tercera quintilla. Sin lugar a dudas, la representación parodiaba la tradición del retrato ecuestre de los monarcas; más especialmente, tal vez, invertía irónicamente uno de los lienzos pintados por Jacques-Louis David entre 1801 y 1805, ampliamente difundidos también en forma de grabados, que representaban a Napoleón Bonaparte, entonces primer cónsul, cruzando los Alpes.

Por otra parte, la concentración en la figura de José Bonaparte y en su degradación permitían, de rechazo, ensalzar a Fernando en una iconografía que compaginaba la exaltación apologética de un rey destronado con la representación satírica de un rey intruso. Esta iconografía combinada formaba parte de un dispositivo de propaganda a favor de Fernando en torno al cual se estaba construyendo una mitología que oscilaba entre el «rey inocente», engañado por Napoleón, y el «Deseado». Más fundamentalmente, legitimar a Fernando —y deslegitimar a José— era afirmar la legitimidad de la sublevación antinapoleónica. Un ejemplo de esta ambivalencia iconográfica podría ser, entre otros, la estampa *Alegoría de la guerra de la independencia* (reproducida en *Estampas de la Guerra de la Independencia*, 1996, p. 55) que reúne dos ámbitos: el celeste, en el que figura el retrato de Fernando llevado por un ángel y el genio del patriotismo; y el terrestre, en el que se enfrentan, a la derecha, los emblemas de España, el león, y del Imperio francés, el águila. A la izquierda José I, que ha sido derribado por la espada del genio del patriotismo, yace en el suelo tras perder su corona y la máscara de la perfidia. En el contexto béli-



Fig. 0.1: *Ni es caballo, ni yegua, ni pollino en el que va montado, que es pepino* (entre 1808 y 1814).
© Biblioteca Nacional de España

co de resistencia contra la invasión napoleónica, poca duda cabe de que la iconografía de alcance caricaturesco formaba parte de un programa político. Así lo demostraba también *El león despierto. Alegoría del levantamiento de la Nación española* (reproducida en *ibid.*, p. 150) al mezclar emblemas y personajes históricos: el «León Español», con cara humana, echaba una garra a la diminuta figura de «Napoladrón», mientras su «hermano Pepe», especie de títere coronado, emprendía monte arriba una «valerosa huida».

Durante la Guerra de la Independencia, bajo los auspicios de la sátira gráfica inglesa y con una iconografía de combate, iniciaba la caricatura política su carrera en España. A finales del siglo XVIII, Francisco de Goya se había adelantado ya por la senda caricaturesca en sus dibujos reservados al ámbito privado. El vocablo «caricatura» había empezado a mediados del siglo a asentarse en el léxico español hasta ser consignado, primero en el suplemento de 1822 y luego en la edición de 1832 del diccionario de la Real Academia, como «Retrato ridículo, en que se abultan y pintan como deformes y desproporcionadas las facciones de alguna persona». La difusión del término «caricatura» coincidía con la internacionalización del lenguaje caricaturesco, al final del siglo de las Luces, a través de un «répertoire de situations, de motifs, d'attitudes et d'expressions» (Baridon y Guédron, p. 135). Siguiendo la tradición italiana renacentista y barroca, Goya se ensayaba explícitamente en el género con una *Caricatura d (sic) las Carracas* (1794-1797, Álbum B, n.º 49). Esta

presenta, en primer término, a una pareja de rasgos deformes, él con nariz aguilena y ojos saltones, ella con semblante porcino, mientras en los fondos se desdibujan otros personajes, uno de ellos con pico de loro. De la misma época, la titulada *Caricatura alegre*, también un dibujo recogido en el Álbum B (n.º 63), ostenta un aspecto mucho más mordaz y de marcada implicación sociopolítica. En un oscuro antro, unos monjes están comiendo sopa: la nariz de uno de ellos, colocada en un soporte, tiene evidente forma fálica, y los rasgos de los demás ostentan estupidez y ramplonería. La obscenidad y la deformación física tenían la vocación moral de denunciar los vicios del clero. La condena de la Iglesia como institución, a través del anticlericalismo y la denuncia de la Inquisición, sería una de las temáticas desarrolladas en la serie de los *Caprichos* (1799). La sátira goyesca, recurriendo a la animalización y degradación, entroncaba con el ideario ilustrado de condena de la ignorancia y del oscurantismo. Con el recurso a lo grotesco y soez, al denunciar la gula de los monjes y su apetito sexual, la sátira anticlerical goyesca también arraigaba en la cultura medieval popular. Algunos grabados de los *Caprichos* recogían dibujos, aunque con diferencias notables, como en el caso de *Están calientes* (Capricho n.º 13), que presentaba reminiscencias de la escena de la *Caricatura alegre*, pero con expresiones menos caricaturescas y sin nariz fálica. En esta suavización mediaba la diferencia entre esfera privada —el dibujo—, más libre, y la esfera pública, sometida a la censura.

Grabados en el secreto de su taller entre 1810 y, según las fuentes, 1815 o 1823, los *Desastres de la guerra*, que no verían la luz hasta 1863, abarcaban en todo caso desde la Guerra de la Independencia hasta el restablecimiento del absolutismo con la vuelta a España de Fernando VII a quien Napoleón había restituido la corona. Primitivamente interpretados como un alegato patriótico, los *Desastres* eran sobre todo un libelo antibelicista en su denuncia de las monstruosidades provocadas durante la guerra, tanto por el ejército francés, como por la guerrilla española. Los *Desastres* 2 y 3, *Con razón y sin ella* y *Lo mismo*, daban clara cuenta de ello: la guerra era el fracaso de la razón. Los llamados *Caprichos enfáticos*, la tercera sección de esta serie de grabados, marcan una «cesura» (Bozal, 2002, p. 233) con respecto al resto de la colección, tanto en la temática como en la forma. En ellos, Goya había de profundizar en la sátira gráfica de índole sociopolítica, más allá de la condena de la guerra. De difícil y ambigua interpretación, por la alegorización matizada de fantasmagoría, esta sección de los *Desastres* ofrecía una versión mucho más acerba de los *Caprichos* editados en 1799, lo que parecía indicar, aunque de modo amargamente paródico, el adjetivo «enfático». Entre otros ejemplos, *Contra el bien general* (Desastre n.º 71), *Las resultas* (n.º 72), *Farándula de charlatanes* (n.º 75) y *Murió la verdad* (n.º 79) eran un virulento ataque contra el poder nocivo de la Iglesia y el absolutismo político.

Tanto los dibujos y grabados de Goya como la imaginiería de combate de la época de la Guerra de la Independencia diseñan las características de los

primeros tiempos de la caricatura política en España: el anticlericalismo, la importancia del lenguaje alegórico, la relación entre texto e imagen, prevaleciendo incluso el discurso al plasmarse gráficamente juegos de palabras, como en el caso del mico/mono (Dérozier, 1976). Sobre todo, el peculiar contexto bélico permitía recalcar una función fundamental de la caricatura política: la identificación y degradación del adversario, encarnado en Napoleón y José Bonaparte o metaforizado en el águila, emblema del Imperio francés. Privilegiando la identificación, la caricatura no carga las tintas en la deformación física de los personajes de José y Napoleón Bonaparte. Por el contrario, la intención parece ser la de transmitir unos retratos fieles basados en la iconografía oficial que circulaba en grabados. La degradación y ridiculización se vale de otros procedimientos gráficos: las poses o actitudes —José a horcajadas en un pepino, llevando una bandeja como un sirviente, o caído— y la desproporción con respecto a otros elementos figurativos. Como se ha visto, un Napoleón reducido se ve confrontado con el león, emblema de la monarquía española, convertido a secas en «león español». Es decir, y este es otro rasgo de la caricatura política de combate, a medida que se destruye al enemigo, la iconografía de la época de la Guerra de la Independencia va construyendo una imaginaria de la nación en ciernes (Reyero, 2010).

La destrucción gráfica del adversario anuncia otra característica de la caricatura moderna de las décadas posteriores, la militancia, como analiza el historiador del arte Bertrand Tillier (2005, p. 66): la implicación del caricaturista en la actualidad, «su mirada *selectiva*» y su «dibujo *orientado*» firman su compromiso militante. Compromiso y militancia se asientan en la modernización de la política, fundada, ya no tanto en el carácter sagrado de la fuente de poder, sino en la soberanía nacional y la libertad de prensa. Estos dos principios liberales, alumbrados por el laboratorio que fueron las Cortes de Cádiz, se verían extendidos a España en la etapa del Trienio liberal (1820-1823), que marca el nacimiento de la prensa satírica de opinión.

Caricatura política y prensa satírica ilustrada en España

Aunque hasta entonces la caricatura política había circulado de forma independiente —y lo continuaría haciendo en la literatura de cordel y las postales, por ejemplo—, la prensa satírica ilustrada se convirtió en la principal vitrina de exposición de la caricatura moderna en los siglos XIX y XX. El modelo de prensa satírica del siglo XIX con ilustraciones se abrió camino en España, aunque tímidamente, durante el Trienio liberal, gracias a la sátira mordaz de *El Zurriago*, portavoz de la tendencia exaltada del liberalismo, que, por su tono, enlazaba con algunos periódicos de la época de las Cortes de Cádiz

como *El Robespierre Español* o *La Abeja Española* (Llera, 2003b, p. 206). Láminas sueltas de contenido caricaturesco ilustraron ocasionalmente la publicación, como fue el caso del número 14 con «El triunfo de Tintín». Esta imagen, en relación con *El Triunfo* (1821), una de las obras satíricas publicadas por *El Zurriago*, era un ataque incisivo contra Martínez de San Martín, el jefe político de Madrid, y contra los moderados. Aparecían ridiculizados, el primero estaba representado a horcajadas en una cuba de vino, los otros llevaban gorro, cencerro al cuello y pepino en mano. La escenificación jocosa y variopinta no dejaba de recordar la caricatura inglesa. Pasada la llamada Década ominosa, el segundo tercio del siglo vio emerger, al calor del motín de los sargentos de La Granja del verano de 1836, tras el cual fue restablecida la Constitución de 1812, tres publicaciones satíricas ilustradas que tuvieron un impacto certero en el desarrollo de la caricatura política como género (Alonso, 2015). En agosto de 1836 apareció la primera de ellas, *El Mata-Moscas*, dirigida por Manuel Benito Aguirre, que se anunciaba «como un nuevo Zurriago» (Gil Novales, 1983, p. 133). La publicación ofreció, a partir del número 24, unas láminas litográficas⁷ fuera de texto, de contenido satírico, marcadas por la composición teatral y la desproporción entre las figuras centrales y su contexto visual (Bozal, 1979, pp. 35-36; Alonso, 2015, p. 41). A los pocos meses, en Barcelona, empezó a publicarse *El Sancho Gobernador*, que desde el primer número (1-X-1836) incluyó una litografía bajo el rótulo «Colección de caricaturas». En total fueron 25 litografías sin autoría, también fuera de texto, en los 92 números con que contó la revista. Por su escenografía muy cuidada y la elaboración de tipologías caricaturescas, diseña esta colección el estilo de la sátira gráfica posterior. Don Carlos («Carlos V»), el pretendiente a la corona, es a la vez ridiculizado —lleva una especie de botarga estampada con flores de lis—, asimilado con las prácticas de la Inquisición y denunciado por su crueldad sanguinaria. Estos tropos caracterizarían las caricaturas de su nieto, «Carlos VII», en la época del Sexenio democrático. El anticarlismo, cuando la primera guerra carlista estragaba el país, fue una temática común con *El Mata-Moscas*. Incluso se plasmó en dos representaciones formalmente muy parecidas del Conde de España. Este noble de origen francés había sido Capitán General de Cataluña en la época de Fernando VII, se había hecho tristemente famoso por su crueldad y se había unido a la causa de Don Carlos. Aparece en ambas revistas rodeado de cabezas cortadas («El tirano de Cataluña. Conde de España», *El Mata-Moscas*, 3-II-1837) e incluso comiéndose una de ellas con la boca chorreando sangre («Carlos España. El asesino de Cataluña», *El Sancho Gobernador*, 1-XI-1836). También inauguró dicha publicación catalana la representación de España en forma de alegoría femenina maltratada por los políticos («Atiende: es preciso que la desollemos por igual», *El Sancho Go-*

7. La técnica de la litografía fue inventada por el cajista alemán Johann Aloys Senefelder a finales del siglo XVIII y se extendió por España a partir de los años 1840.



Fig. 0.2: «Consummatum est», *Fray Gerundio*, 31-I-1840.
© Ateneo de Madrid

bernador, 27-X-1837), una socorrida metáfora empleada por la caricatura política en tiempos posteriores para encarnar los males sufridos por el país.

A este semanario le siguió *Fray Gerundio*, creado en León en 1837 por Modesto Lafuente. Después de trasladarse a Madrid, empezó a entregar a sus suscriptores, a partir de julio de 1838, una xilografía fuera de texto cada mes, con la colaboración de dos dibujantes conocidos, Antonio Gómez Cros y Fernando Miranda. Entre las 37 xilografías de esta publicación bastante longeva —duró hasta enero de 1844—, las de tono político se caracterizaron por un mayor dinamismo que las de *El Mata-Moscas*, aunque sin individualización, compaginando realismo y, ocasionalmente, transfiguración simbólica con uso de alegorías (Alonso, 2015, p. 49). Así ocurría, por ejemplo, en el grabado titulado «Consummatum est» (31-I-1840), que ilustraba el diálogo entre Fray Gerundio y Tirabeque, «Pasión y muerte», y donde Doña Voluntad Nacional era agarrotada en una escena de resabio marcadamente goyesco (fig. 0.2).

La gran innovación vino dada en 1842 por el trisemanal satírico de Wenceslao Ayguals de Izco, *Guindilla*, de adscripción democrática, que presentaba viñetas xilográficas integradas en el texto. No era exactamente la primera vez que esto ocurría en la prensa periódica, ya que, en alguna ocasión, *Fray Gerundio* había incluido una viñeta en su columna (20-III-1840). Esta técnica permitió una mayor presencia de la iconografía —cada número de *Guindilla* insertaba un grabado—, articulada con la actualidad política, y propició una nueva relación con la sátira verbal de los textos. En las caricaturas de *Guindilla* los políticos eran, concretamente, el blanco de la denuncia, en particular el regente Baldomero Espartero y su camarilla. Desde el punto de vista formal se asentaban tropos caricaturescos de gran fortuna en la prensa satírica ilustrada posterior, como la parodia, la animalización y la alegorización. Tres ejemplos pueden ilustrar estas novedades. En una viñeta irónicamente titulada «Nada ambiciono» (15-XII-1842, p. 280), Espartero aparecía disfrazado de emperador romano rodeado de un paisaje en ruinas. En otra, la reproducción de la restricción de la libertad de prensa (Circular del 10-I-1843) venía acompañada de la alegoría femenina de la imprenta que descubría bajo la máscara de Espartero el tigre encubierto («La máscara», 15-I-1843, p. 421). La imagen ilustraba una letrilla que se abría con estos versos: «La imprenta es la pesadilla / De serviles y traidores, / Porque a tigres opresores / Arranca la mascarilla». Un poco antes, un grabado había denunciado la represión de la sublevación en Barcelona, representando esta ciudad bajo la efigie de una «ilustre y bélica matrona» presa del lobo sanguinario (Juan Van Halen, capitán general de Cataluña), del tigre (el general Zurbano) y de la serpiente (Juan Gutiérrez, jefe político). A la par que las barras de turrón, símbolo de la corrupción política, iniciaban la que sería una larga carrera satírica, como en «El Aguinaldo» (25-XII-1842, p. 325), donde Espartero y el apodado *Poenco* (el capitán general de Cataluña Antonio Seoane que sustituiría a Van Halen) repartían el codiciado dulce navideño. Al «descaro satírico de la prensa del Trienio» recuperado por *Guindilla*, se añadía el aporte de los elaborados grabados que «entronca[ban] con las toscas viñetas de los pliegos vulgares de cordel» (Alonso, 2015, pp. 50-51).

Aunque de signo político opuesto, contribuyeron al desarrollo del género las publicaciones moderadas *El Cangrejo* (1841) o *La Posdata* (1842-1846) que, igualmente, se cebaron con el esparterismo (Dérozier, 1983). La segunda también recurrió a la animalización mediante dos escenografías, por ejemplo, que denunciaban la política de los llamados «ayacuchos», así denominados por la derrota española en la batalla de Ayacucho (Perú), que significó el final de la dominación española en Hispanoamérica (1824) y en la que había participado Espartero. La primera presenta una confrontación con la alegoría de España bajo la apariencia de una pobre Blandina agredida, no por leones, sino por una manada de lobos (*La Posdata*, 1842), o desangrada por ministros-sanguijuelas (*La Posdata*, octubre de 1843). Con esta imagen alegorizada de

España víctima de los corruptos políticos —este era el mensaje tanto de los lobos como de las sanguijuelas—, recogía la revista un tropo metafórico que había aparecido anteriormente y se popularizaría después.

Con todo, pocos fueron los periódicos satíricos ilustrados que circularon en España en el período previo a la Revolución de 1868. Durante la década moderada se edulcoró la sátira política de las caricaturas y dominó el género jocoso en las viñetas xilográficas de publicaciones como *El Dómine Lucas* (1844-1846), *El Fandango* (1844-1846) o *La Risa* (1843-1844), revistas creadas por Ayguals de Izco. En las décadas siguientes, solo dos títulos madrileños lograron consolidarse en la metrópoli y uno en la Cuba española: el satírico festivo *El Cascabel*, creado por Carlos Frontaura en 1863, presuntamente apolítico, el demócrata republicano *Gil Blas*, fundado por Luis Rivera en 1864, y, en La Habana, el españolista *El Moro Muza*, a cargo del peninsular Martínez Viller-gas desde 1859. Indiscutible referencia para la prensa satírica posterior, con su formato tabloide y una mayor presencia de la caricatura, *Gil Blas* podía preciarse de contar con la colaboración de la primera generación de dibujantes de prensa profesionales, como Francisco Ortego, Daniel Perea, José Llovera, Vicente Urrabieta y José Luis Pellicer. Sin embargo, tras su suspensión entre junio y octubre de 1866, tuvo que renunciar a su vocación política para orientarse hacia temas costumbristas y sociales (Mornat, 2016, pp. 111-113). Además de servir de puente entre los últimos años de la época isabelina y el Sexenio democrático, tanto *El Cascabel* como *Gil Blas* implantaron el empleo sistemático de la litografía inserta en el texto. Este recurso de impresión posibilitaría la multiplicación de las caricaturas dentro de las publicaciones satíricas, aumentando así el tamaño de las imágenes al tiempo que se ampliaban las tiradas. Si bien en un principio dominaron los pequeños formatos, las caricaturas fueron invadiendo progresivamente las páginas centrales y las primeras planas de los semanarios satíricos, a la vez que fue aumentando su tamaño de acuerdo con las nuevas dimensiones de las publicaciones. El estudio de Alonso (2015), que compara el formato de distintas publicaciones satíricas ilustradas a lo largo del siglo XIX y mide la presencia relativa de las caricaturas en ellas, muestra bien cómo el tamaño de las publicaciones corre parejo con la multiplicación del espacio ilustrado dedicado a las caricaturas. Esto propició una nueva interacción con los artículos satíricos, claro está, en una relación texto-imagen cada vez más compleja y condicionada por el protagonismo de las imágenes, donde sátira verbal y visual se complementan.

La Revolución de 1868 supuso una ruptura política y el inaudito despegue de la prensa satírica ilustrada debido a la libertad de imprenta —instaurada en el Decreto de 24-X-1868, ratificada en el artículo 17 de la Constitución de 1869 y elevada a ley el 20 de junio de 1869 (Guereña, 1996, pp. 19-21)—, al desarrollo de las técnicas de impresión y, factor decisivo, a la reducción de los derechos de timbre y el abaratamiento del papel (Ibáñez Álvarez, 2015,

p. 139). Se iniciaba entonces un período especialmente convulso de la vida política española que avivó el debate político en todas sus modalidades, con la creación de nuevos partidos y sus respectivos órganos de prensa, portavoces de las distintas tendencias presentes en la tribuna política, entre las cuales hay que destacar al partido republicano federal fundado en octubre de 1868. A pesar de la legislación de excepción que reinaba en Ultramar desde la Constitución de 1837, la libertad de imprenta llegó también a Cuba el 9 de enero de 1869 de la mano del nuevo Capitán General, Domingo Dulce, como una de las medidas de su política reformista.⁸ No obstante, el contexto insurreccional pronto conduciría a Dulce a suspenderlas, restableciendo así para la imprenta «la censura previa» mediante el Decreto del 12 de febrero de 1869 (Fornés-Bonavía, 2003, p. 76). La libertad de prensa duró entonces apenas algo más de un mes en Cuba, dejando a las provincias ultramarinas⁹ al margen de los grandes cambios que viviría la prensa peninsular. Exceptuando pues el caso ultramarino, empezaba entonces con el Sexenio democrático lo que ha llamado Celso Almuíña «el reino de la prensa satírica» (Almuíña, 2015, p. 32), aunque el extraordinario dinamismo editorial —un centenar de nuevas publicaciones satíricas en el período en todo el territorio nacional— ha de matizarse por lo efímero de su gran mayoría. Sin embargo, las pocas que alcanzaron mayor longevidad marcaron el período con sus caricaturas. Este fue el caso de *Gil Blas* que pudo reemprender su carrera política publicando la caricatura de la voluminosa silueta de la ex-Reina montada en un burro, con sus hijos en las alforjas (4-X-1868, p. 3). Dicha caricatura hubo de conocer un éxito rotundo, ya que se anunció una reimpresión del número del 4 de octubre «con objeto de no quedarse [nadie] sin la caricatura de la familia borbónica caminando borricamente hacia Francia» (15-X-1868).

En muchas de las publicaciones satíricas que salieron entonces a la calle, la dimensión ilustrada era fundamental. Así lo muestran no solo la invasión progresiva de caricaturas en las páginas del periódico y sus espacios «nobles», sino que lo certifican también la propaganda y anuncios editoriales de las revistas, que insistentemente hacen de los caricaturistas y del espacio gráfico de la publicación el reclamo principal para el público. En especial lo observamos en las revistas satíricas barcelonesas, que impulsaron para sus caricaturas el uso de una técnica que había empezado a circular a mediados del siglo XIX, la cromolitografía. *La Flaca*, de formato folio mayor, alternó con sus heterónimos *La Carcajada*, *El Lío* o *La Madeja Política* entre 1869 y 1876, manteniéndose

8. Dulce introdujo una serie de libertades —de asociación, reunión e imprenta sin censura previa (salvo en materia de religión católica y esclavitud), también la amnistía para los insurrectos— con vistas a celebrar las tan postergadas elecciones en la Isla que asimilaran jurídicamente las provincias ultramarinas con la Península (Roldán de Montaud, 2001, pp. 13-14).

9. Queda fuera de este panorama el caso de la prensa satírica ilustrada publicada en Puerto Rico y Filipinas, de la que apenas existen estudios. Sin embargo, la legislación de excepción para Ultramar, establecida en 1837, rigió también en ambos territorios hasta su emancipación en 1898.

se fiel en sus diferentes versiones a la técnica cromolitográfica. La introducción de colores vivos y chillones se llegó a convertir en un nuevo recurso (y reclamo) satírico: la cuatricromía de las caricaturas a doble página de *La Flaca*, que selló el éxito de Tomás Padró, resaltaba la fuerza de las figuras frente a un decorado a menudo desdibujado y descolorido; se acentuaban los contrastes entre espacios en blanco y a color; el rojo o el amarillo destacaban eficazmente el alcance alegórico o emblemático de los símbolos nacionales, como la flaca matrona de España acompañada del león enjuto. Otra revista, *El Guirigay*, ilustrada en su mayor parte por Padró, también contenía amplias litografías —en blanco y negro—. Esta última publicación, con su sonoro título, explícitamente plagiaba a otro *Guirigay*, aparecido bajo la regencia de María Cristina. Sus «Cencerradas», la sección más virulenta de oposición a la reina gobernadora, iban firmadas por un tal *Ibrahim Clarete*, el seudónimo de González Brabo, último presidente del Gobierno de la era isabelina.

El color y el formato de las caricaturas entrañaron el desarrollo de espectaculares escenografías, en las que abundaban las metáforas circenses o los guiños a la actualidad teatral, así como los desfiles o procesiones paródicas, cuadros vinculados con efemérides profanas —el Carnaval o el verano— o religiosas como la Navidad, la Semana Santa o el Corpus. Sin duda el tamaño cada vez mayor de las revistas satíricas y el espacio dedicado a la parte gráfica impulsó el recurso a esos grandes formatos, que abarcaban muchas veces la doble página central del semanario. Del mismo modo, la periodicidad de las revistas orientó a menudo las composiciones satíricas en función del calendario: cuando un número coincide con una fecha destacada, como el día de Reyes o la semana de Carnaval, las caricaturas van modelando una imaginaria que se repite de año en año y de una revista a otra. El progreso de la imprenta también permitió acelerar el proceso de reproducción y ganar inmediatez a nivel de contenidos. La caricatura política pudo inspirarse así en una actualidad más candente, haciendo las veces de editorial. Este era el caso de la caricatura de portada del semanario satírico en lengua catalana *La Campana de Gracia*, que nació a raíz de las sublevaciones antequintistas ocurridas en Barcelona y pueblos aledaños —como Gracia que no estaba aún integrada en la ciudad— en marzo y abril de 1870. Sin alcanzar los niveles de desarrollo de los satíricos catalanes, algunas ciudades medias contaron también con una prensa satírica ilustrada local, como Sevilla con *El Padre Adam* (1868-1870) o Valencia, en la que las nuevas publicaciones plasmaron la polarización ideológica que se desarrolló en el Sexenio entre republicanismo federal y carlismo (Laguna Platero, 2003, p. 117). Fue, por lo general, una prensa efímera, a menudo mal conservada, pero que da cuenta de la vitalidad del movimiento. *El Cencerro*, primero editado en Córdoba (1869, tras una brevísima etapa en 1861), luego en Madrid (1870), resultó ser, en este período, el semanario satírico más popular y difundido (Checa Godoy, 2016). Sus grabados, de factura algo tosca, eran caricaturas de marcada orientación republicana firmadas

por Luis Mariani, que también fue editor y principal dibujante de revistas sevillanas como *El Tío Clarín* (1864-1871) y la ya citada *El Padre Adam*.

Con razón ha quedado el Sexenio democrático como la etapa en que se inició una inaudita libertad de imprenta que suprimió la censura y la jurisdicción de tribunales especiales, poniendo término a la muy restrictiva Ley de 7-III-1867 que había promovido el ministro de Gobernación Luis González Brabo. Sin embargo, las convulsiones del acontecer político afectaron a la libertad de imprenta por el recurso a una legislación de excepción entre 1869 y 1872, que hizo mella en las medidas revolucionarias de 1868-1869, acarreando suspensiones de periódicos. A ello se sumó el nuevo Código Penal de agosto de 1870, que contemplaba reprimir eventuales delitos cometidos por la prensa (Guereña, 1996, pp. 23-25). En Cuba, el contexto insurreccional obligó a restablecer un férreo control de manera casi inmediata. En la metrópoli, en cambio, es cierto que las recurrentes suspensiones de que era objeto la prensa se veían burladas por la aparición de otros títulos que, en realidad, conservaban la misma línea editorial. Es más, las (falsas) nuevas publicaciones daban pie a retos y mofas —como pasaba con *La Flaca* y sus heterónimos—, que no hacían más que probar la fecundidad del género. La proclamación de la República en febrero de 1873 no significó un cambio en la legislación de excepción, ya que la sublevación carlista —que cobró más fuerza en los primeros meses de 1873— y la insurrección cantonalista —iniciada en julio— llevaron a restringir la libertad de imprenta en el verano (Decreto de 8-VII-1873 ampliado por el de 20-IX-1873). La república autoritaria de Serrano, después del golpe de Estado de enero de 1874, dio otra vuelta de tuerca a la libertad de imprenta.

La Restauración de la dinastía borbónica, en diciembre de 1874, arrastró, de inmediato, una política de exigente represión emprendida por Antonio Cánovas del Castillo con la suspensión de toda la prensa de oposición y la reimplantación de la censura previa y de la jurisdicción de tribunales especiales (Gómez Aparicio, 1971, pp. 245-246). Si bien la Ley de 25-I-1875, la primera norma legal sobre imprenta de la etapa política recién iniciada, fijó un rígido marco de prohibiciones, por lo demás permitía, en su primer artículo, «la discusión doctrinal de todas las disposiciones administrativas, jurídicas y políticas» (cit. en Valls, 1988, pp. 190-191). En virtud de este principio, y a pesar de las restricciones, pudo crecer la prensa entre 1875 y 1879 mediante petición de licencias (*ibid.*). Asimismo, sobrevivieron algunas revistas satíricas como *La Campana de Gracia*, especialmente longeva (1870-1934) o *La Esquella de la Torratxa*, primero como título heterónimo de *La Campana de Gracia*, cuando esta fue suspendida en varias ocasiones, y a partir de 1879 como revista autónoma y publicada sin interrupciones hasta 1938 (el último número es del 6 de enero de 1939). Con estas dos revistas barcelonesas, así como con el madrileño *El Solfeo* (1875-1877), de ideología criptorrepblicana, la caricatu-

ra política pudo conservar, en los primeros años de la Restauración, cierta viveza. Así sucedió con la también madrileña *La Filoxera* (1878-1881 y 1884) y, poco después, con la publicación barcelonesa *El Loro* (1879-1885), que, a pesar de declarar ver la luz pública «sin agravios que vengar; sin injurias que defender; sin enemigos que atacar» (n.º 1, 29-XI-1879), claramente enlazaba con la tradición satírica y estética de la prensa del Sexenio, desarrollando, entre otras cromolitografías, las metáforas del Carnaval (26-VI-1880) o de la corrida de toros (24-VII-1880) para denunciar las vilezas de la vida política.

El Gobierno de Sagasta (1881) y una legislación sobre prensa mucho más liberal (Ley de Policía de Imprenta de 26-VII-1883, conocida como «Ley Gullón») propició la aparición de nuevas publicaciones satíricas de ideología republicana, como la longeva *El Motín* (1881-1926) en Madrid, que contó con la colaboración de *Demócrito* (Eduardo Sojo) y Ramón Cilla, o *La Tramontana* (1881-1896) en Barcelona, periódico ácrata en catalán en el que colaboró, entre otros, Jaime Pahissa. En ese mismo año también vio la luz, en Málaga, el republicano *El País de la Olla* (1881-1883; 1895-1896), que compartía caricaturista, Emilio de la Cerda, con *La Pulga*, creada en Granada (1882-1896). En Cuba, la libertad de prensa se reintrodujo en 1878, dentro del nuevo proceso reformista promovido por las autoridades coloniales de la isla al finalizar la Guerra de los Diez años.¹⁰ En 1881 se aboliría a su vez «la censura previa» con la nueva Ley de imprenta del 7-IV-1881, facilitando así la aparición de nuevos títulos satíricos como *Don Circunstancias* (1879-1881), la nueva colaboración de Martínez Villergas y el caricaturista Landaluze. En cuanto al grafismo, todas estas revistas se situaban en la estela de las del Sexenio, que habían desacralizado la política y a la vez habían significado la modernización de la caricatura, inventando un código visual y semántico. La vena anticlerical a la que no había sido ajena *La Flaca* tuvo, signo de la evolución social, un particular desarrollo en la prensa satírica de la Restauración, en *El Loro* o *La Filoxera* y luego, especialmente, en *El Motín* y *La Tramontana*. De forma más tardía y marcada por su tono conservador apareció *Gedeón* (1895-1912), que contaba con la colaboración de *Sileno* (Pedro Antonio Villahermosa). Los toques exclusivos de rojo en composiciones en blanco y negro aportaban una nota de color novedosa que enfatizaba el juego de oposiciones o simbolismo de las viñetas, al tiempo que se convirtió en el cuño estilístico de la revista. Junto a esta producción periódica de marcado sello político, otras revistas exploraban formas satíricas más festivas y amables, como *Madrid Cómico* (1880-1923) o *La Risa* (1888). La generación de caricaturistas que se hizo famosa en la Restauración, como Cilla, *Sileno*, *Mecachis* (Eduardo Sáenz Hermúa) entre otros, fueron los herederos de los dibujantes que se habían consolidado en la

10. Con estas medidas reformistas —entre las cuales se encontraba la Ley de imprenta— las autoridades pretendían equiparar el orden jurídico cubano con el de la metrópoli.

estela de la Gloriosa, siendo Eduardo Sojo, el futuro *Demócrito*, y José Luis Pellicer figuras puente entre ambas generaciones.

En definitiva, la Restauración fue decisiva para la consolidación y el espectacular desarrollo de la prensa satírica (Arcas Cubero, 1990, p. 51). En esa etapa vivió su época dorada (Gamonal Torres, 1983, p. 71; Guijarro, 2012, p. 41), que se prolongó en las dos primeras décadas del siglo xx. Sin embargo, a partir de ese momento empezó a diseñarse un viraje estético que ocurrió en la estela de la auténtica ruptura política que significaron, tanto el relevo generacional de entresiglos, tras la desaparición de los principales líderes cuya biografía se había acoplado a media centuria de vida política (Sagasta, Cánovas del Castillo, Castelar, Pi y Margall...), como la crisis política e intelectual arrastrada por la derrota de 1898.

La caricatura política: ¿un arte de combate?

Resulta significativo que el diccionario de la Real Academia no reconozca la dimensión artística de la caricatura sino ya entrado el siglo xx, cuando se refiere a ella como una «obra de arte» en la edición de 1925. La caricatura habría adquirido sus cartas de nobleza como resultado del florecimiento que había experimentado a lo largo del siglo xix. En su origen, como se ha visto, la caricatura apareció en los talleres de artistas en voluntario contraste con el arte académico. La deformación, su rasgo definitorio, se construyó precisamente en contra de la norma académica donde lo que prevalecen son la armonía y proporción de las formas, como analiza Marie-Linda Ortega (2015). De ahí que la definición actual del término se extienda, como acepción despectiva, a toda «obra que no alcanza a ser aquello que pretende», perpetuándose así una jerarquía según la cual la caricatura remitiría a una forma de subarte o subcultura.

Aunque la caricatura toma préstamos de formas populares, como los sainetes, las viñetas de los pliegos de cordel, el teatro de títeres o el universo circense, también se caracteriza por el hermetismo de algunas de las imágenes satíricas. Los repetidos contextos de censura obligaron a multiplicar los códigos y referencias culturales apoyados igualmente en un diálogo complejo con el texto que acompaña a las viñetas, ya se trate de títulos, pies de imagen, diálogos, o comentarios explicativos y artículos relacionados con la caricatura. Algo de ello sugiere la definición de la Academia en la segunda acepción del término, que remite a la tradición de las alegorías y los emblemas, representaciones estas que suponen una mirada oblicua que solo le es dado a unos pocos descifrar en toda su complejidad (*ibid.*, p. 87). Lejos de dirigirse entonces a un público analfabeto, la sátira gráfica, al igual que la literaria, estaría destinada a unas élites con un bagaje cultural y un extenso conocimiento de

la actualidad política y social (Gantús, 2010). De hecho, el precio y la tirada de muchos de estos semanarios satíricos hablan por sí solos, pues parecen orientados a un público exclusivo y pudiente. Con todo, la complejidad varía según la publicación y también evoluciona con el tiempo. Las ilustraciones de *El Mata-Moscas* o *Fray Gerundio* eran inaccesibles para el pueblo del segundo tercio del siglo XIX, sin duda más de lo que pudieran resultar las viñetas de un Padró en la primera plana de *La Campana de Gracia*.

Si la caricatura es menos popular de lo que se cree a primera vista, asimismo los caricaturistas, lejos de ser artistas de segunda, provienen en el siglo XIX del mundo académico. Muchas de las grandes firmas del Sexenio democrático, como Francisco Ortego, Alfredo Perea o Tomás Padró, estudiaron en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Y cuando no, un dibujante como José Luis Pellicer, formado en el taller de Martí Alsina, acabó nombrado académico de la Real Academia Catalana de Sant Jordi en 1894. Todos ellos practicaron pintura académica y cuadros de historia, presentando sus lienzos a los certámenes oficiales. Fueron ilustradores de novelas y prensa seria, en realidad esa era su actividad principal y la más lucrativa. José Luis Pellicer cubrió gráficamente la segunda guerra carlista (1872-1876) o la guerra ruso-turca (1877-1878) para revistas ilustradas españolas y francesas como *La Ilustración Española y Americana* o *Le Monde Illustré*, en las que también colaboró Tomás Padró. Es más, este último, a la par que ridiculizaba la búsqueda de un rey para el trono vacante, estaba realizando para *La Ilustración Española y Americana* un reportaje gráfico sobre la llegada a España de Amadeo de Saboya, a finales del año 1870.

Paradójicamente, una vez reconocida en el diccionario la dimensión artística de la caricatura, es su carga ideológica la que viene más destacada. A partir del siglo XX, el caricaturista se asemeja más a un periodista gráfico que a un artista, tanto por su formación como por su actividad. Figuras como *Mecachis* y Castelao, que cursaron estudios de medicina, o *Sileno*, licenciado en Derecho, reflejan bien dicha evolución. Esto repercute en los contenidos de su sátira que privilegia los temas de actualidad frente a una crítica más general y simbólica de la sociedad. Desde el punto de vista plástico, la simplificación gráfica de la caricatura, en ese comienzo de siglo, se debe también en parte a esta evolución. El caso extremo de esta supuesta dicotomía entre arte y caricatura vendría reflejado en las caricaturas de arte, precisamente, ya que estos pastiches se definen en la distancia crítica que los separa de la obra de arte. Por extensión, la caricatura estaría entonces abocada a desacralizar y vulgarizar cualquier asunto. En palabras de Carlos Reyero (2017b, p. 590), se establece «una tensión de lo artístico como no artístico o, al menos, de la complejidad intelectual y estética de una imagen frente a su banalización en otra. A diferencia del creador que, por el hecho de serlo, convierte en arte todo lo que toca, el caricaturista tiende a eliminarlo, en tanto que borra el aura de *artisticidad* del motivo elegido».

El peso de los caricaturistas en la sociedad merece entonces ser reevaluado. Si bien algunos se sumieron en el anonimato o el escudo de un pseudónimo, propiciados, no ya solo por tratarse de un oficio desconsiderado, sino porque la censura seguía ejerciendo sus rigores a lo largo de todo el siglo XIX —excepto en el Sexenio democrático—, otros se dieron a la fama y coparon la mayor parte de la producción satírica del momento. Muchos caricaturistas fueron la única o principal voz gráfica de un semanario, en el que sus caricaturas alcanzaron rango de editorial gráfico. Otras firmas, por el contrario, recorrieron distintos órganos de prensa. Así la figura de Francisco Ortego pronto se erigió en el lápiz de la prensa demorrepblicana durante y tras el período isabelino, circulando sus imágenes desde el famoso *Gil Blas* a semanarios más efímeros como *El Nene* (1859-1860) o *Jeremías* (en su segunda época, 1869). Mientras tanto en Barcelona, Tomás Padró fue la principal figura de la sátira gráfica catalana —se ha llegado a decir de él que «se había convertido en el ídolo público barcelonés» (Bori, 1945, p. 30)—, ya que asumió las ilustraciones de los principales semanarios, como *El Guirigay*, *La Campana de Gracia* o *La Flaca*. Esta tendencia prosiguió en el período posterior con algunas figuras, como Eduardo Sojo, representante de la caricatura republicana a través de su obra en *La Carcajada*, *El Motín* o *Don Quijote* (1892-1903). Y lo mismo ocurrió en la prensa satírica habanera, dominada por el artista Landaluze, que cubrió los principales títulos de la prensa españolista ilustrada durante veinte años (*El Moro Muza*, *Juan Palomo*, *Don Junípero* y *Don Circunstancias*).

Del mismo modo, ha de reevaluarse el lugar de los caricaturistas en la esfera política. Primero porque la orientación ideológica y la frecuencia de cada semanario fueron dos condicionantes que dictaron el contenido de las caricaturas en él publicadas. Las viñetas satíricas siguieron entonces el curso de la actualidad política, comentándola con humor, pero siempre fieles a la línea editorial del órgano de prensa que las difundía. En segundo lugar, recuérdese que por su etimología la palabra caricatura se asimila con la carga, lo cual «supone evidentemente un grado de agresión hacia el o lo caricaturizado por el autor» (Arcas Cubero, 1990, p. 24). Así el semanario *Gil Blas* afirmaba en su número prospecto (26-XI-1864) su cariz ofensivo: «¿Qué viene a defender *Gil Blas* en la arena periodística?, preguntará cualquiera. *Gil Blas* no viene a defender, viene a atacar». La caricatura, a mediados del siglo XIX, era entonces ante todo un arma de combate que, cual espejo deformante, criticaba y denunciaba los defectos y vicios de la sociedad y de su clase política mediante la exageración y la burla.

«La función informativa y la búsqueda de eficiencia han arrastrado naturalmente una vocación militante de la caricatura que, en casi todos los casos, se compromete e intenta ganarse la adhesión de su público» (Jouve, 1983, p. 72). El compromiso político de los dibujantes españoles de la segunda mitad del

siglo XIX, vinculados casi todos con el republicanismo, no desmiente la afirmación del historiador y crítico, tampoco su sátira de la monarquía y propaganda republicana. Eduardo Sojo, por ejemplo, fue perseguido políticamente, sus caricaturas censuradas, y llegó a ser encarcelado en Argentina por la publicación de dibujos satíricos. Hasta principios del siglo XX, los caricaturistas y sus caricaturas acompañaron las grandes crisis, como la Revolución de 1868 y la larga etapa de transición hasta la elección de Amadeo I o la segunda guerra carlista, que llevó incluso a la creación, por el editor barcelonés Inocencio López, de *El Cañón Krupp*, subtítulo *Periódico metralla* que denunció la extrema violencia de la guerra civil; también reflejaron las movilizaciones populares, como la rebelión contra las quintas o la guerra de Cuba de 1895-1898. La caricatura era un arma especialmente temida por las autoridades. ¿Acaso no decía públicamente el general Narváez que no le daban miedo los textos, sino los dibujos y caricaturas, pensando probablemente en los de Ortega en *Gil Blas*? (Valls, 1988, p. 143; Laguna, 2003, p. 117). De ahí que se ejerciera activamente la censura contra la prensa satírica ilustrada, llegando a recogidas de periódicos —como le pasó en más de una ocasión a *Gil Blas* bajo el Gobierno de Narváez—, suspensiones como las de *El Solfeo* o *El Motín*, o el encarcelamiento de sus directores, y motivando cambios de nombre de satíricos como *La Flaca* o *La Campana de Gracia*. Todos ellos son buenos ejemplos de esa persecución encarnizada que sufrió la prensa satírica, especialmente la ilustrada. Sin embargo, la caricatura no solo ejerció una forma de contrapoder: las caricaturas de un Landaluze, en el peculiar contexto de la insurrección cubana, muestran bien cómo puede difundirse con la misma militancia una caricatura de propaganda a favor de las instituciones estatales en la Isla.

¿Consigue por ello la sátira gráfica la adhesión de nuevos lectores? El valor propagandístico de la caricatura política tiene serias limitaciones, ya que, si bien la imagen puede ser fuerte y eficaz icónicamente, llegando incluso a cristalizar en el imaginario colectivo de una época —pensemos en el éxito de los retratos caricaturescos de Sagasta o del pretendiente carlista—, la caricatura no predica sino ante un público rendido previamente a su causa y suscrito por cierto, ya de entrada, al semanario satírico que la publica. Al igual que son difundidas en el estrecho ámbito de un semanario ya marcado ideológicamente, estas viñetas satíricas son leídas y entendidas por el círculo de sus lectores. Ciertamente es que, a veces, la circulación de las imágenes va más allá del órgano de prensa y su propia red de difusión, traspasando incluso fronteras, de modo que las caricaturas pueden acabar en manos de sus enemigos. Así, en plena Guerra de los Diez Años, Emilia Casanova envió desde Nueva York una misiva indignada al Capitán General de Cuba instándole a que censurara las caricaturas que *El Moro Muza* publicaba en su contra ([Villaverde], 1874, pp. 53-54). Ni que decir tiene que su reacción tuvo el efecto contrario, de suerte que, en plena insurrección, el semanario españolista redobló los ata-

ques gráficos y textuales contra la líder independentista. Se le reconoce, pues, a la caricatura esa capacidad de agresión, cuando no de persuasión, que la involucra en los combates políticos del momento. Es un arma tan temida por los gobernantes como blandida por las distintas facciones políticas en los grandes períodos de crisis.

Pero a través de la risa, la caricatura se convierte también en arma de estudio y observación que sirve para dar de las distintas épocas una visión exacta, para llegar a la verdad a través de la exageración (Duprat, 2007). Se trata, por ende, de un arma de risa que se burla de las modas y de la gente, transgrediendo los códigos establecidos (*ibid.*). Falta hace, no obstante, que la comicidad de la imagen no desarticule ni rebaje la fuerza del ataque, quedándose entonces el lector con la impresión de una bufonada ligera que le haría desoír la acidez del mensaje político.

La caricatura es una reacción a la actualidad política en la medida en que responde a decisiones y acciones políticas, haciéndose eco de los acontecimientos más inmediatos. A menudo resulta, pues, contestataria o subversiva, como expresión de una voluntad de cambio y progreso. Pero en el período crítico de la Revolución y el Sexenio democrático, la caricatura de la prensa satírica republicana, por ejemplo, supo abandonar la denuncia e implicarse a favor del advenimiento de la república. Así, las caricaturas de un semanario como *La Campana de Gracia* comulgaron con el nuevo régimen, la efímera República proclamada el 11 de febrero de 1873, antes de caer de nuevo en el desengaño de los vaivenes de la clase política. Otras veces, como lo subraya Tillier para el caso francés (2005, p. 67), esa reacción puede tener un cariz conservador e incluso reaccionario en el sentido político. A menudo, sin embargo, pese a defender la línea editorial y el posicionamiento ideológico de la revista, el caricaturista juega con su alter ego, que campea en la cabecera de numerosos títulos, como *Gil Blas*, *El Tío Clarín*, *Don Junípero*, *Juan Palomo* o *Gedeón*, para presentar la mirada crítica y burlona que brindan sus caricaturas sobre el mundo, por encima de los bandos de la clase política.

Este volumen aborda la caricatura política española en un período histórico, de mediados del siglo XIX a principios del XX, que resultó decisivo tanto para la consolidación del liberalismo en España —y por ende, para la formación de la opinión pública—, como para la modernización de las técnicas y medios de difusión de la imprenta. A estos dos factores convergentes se debe la multiplicación de títulos de prensa satírica ilustrada en el país, como se ha venido perfilando más arriba. El volumen propone un análisis profundizado de la caricatura política ahondando en sus múltiples facetas: informativa, ideológica, social y estética. En él se ofrece un estudio de las principales revistas satíricas de la época de alcance nacional —*Gil Blas*, *El Guirigay*, *La Flaca*, *El Motín*,

Madrid Cómic o *Gedeón*—, así como de los principales caricaturistas españoles —Francisco Ortego, Tomás Padró, Eduardo Sojo, Ramón Cilla o *Sileno*—. Pero algunos capítulos ahondan en el análisis de revistas menos conocidas de la prensa regional y colonial, como el semanario sevillano *El Tío Clarín*, el malagueño *La Unión Mercantil* o los habaneros *El Moro Muza* y *Juan Palomo*.

Se destacan lógicamente un período, el Sexenio democrático —que, «a pesar de todo el caos que hubo y que se quiera ver» en él, no dejó de ser «el periodo de mayor libertad y el ensayo de modernización política más serio de todo el siglo XIX» (Fuente Monge y Serrano García, 2005, p. 40)— y una ideología, el republicanismo. En esa etapa fue cuando coincidieron en España, junto a la libertad política, la mejora técnica de los medios de reprografía y una generación de caricaturistas para quienes los avatares de la vida política eran una inagotable fuente de inspiración. La caricatura se convertía en arma arrojadiza para esos artistas que expresaron su compromiso y su militancia de raíz republicana. El republicanismo, que había iniciado su expansión en España en torno a los años 1840, experimentó tras la Gloriosa una socialización y difusión inéditas, sobre todo en su forma federal, lo cual viene reflejado en las numerosas revistas satíricas —entre ellas, *El Guirigay*, *La Flaca*, *Gil Blas*, que reemprende entonces su andadura, *La Campana de Gracia*— abiertamente relacionadas con el republicanismo federal. Estas publicaciones, junto a la prensa doctrinal, recogían la vocación de difusión de ideales y de oposición crítica al poder que había asumido la propaganda republicana desde sus inicios a través de los periódicos, del teatro y del asociacionismo. Tras la Restauración de la monarquía, la debilidad y las contradicciones que resultaron de la división entre los principales líderes del Sexenio no entorpecieron ni la continuidad ni la extensa implantación social y geográfica del republicanismo. Es más, en las décadas finales del siglo XIX, los grupos republicanos, a pesar de su compleja pluralidad, constituyeron uno de los movimientos militantes más claramente mayoritarios (Duarte y Gabriel, 2000, p. 12). Como en el Sexenio, las publicaciones satíricas republicanas de la Restauración transmitieron la idealización de la forma política anhelada a través de la alegorización y acentuaron la crítica del clericalismo —especialmente en *El Motín*—, aunque también censuraron las divisiones entre los líderes, como en *La Campana de Gracia*.

La primera parte de la presente obra, tras un capítulo teórico, examina las distintas formas del lenguaje satírico y, en particular, los vínculos entre los soportes discursivo y visual de la sátira político-social. La segunda parte, dedicada a «Caricatura y republicanismo», se centra en la caricatura política en tanto que instrumento de propaganda ideológica, sin omitir destacar los procedimientos utilizados en aras de un mensaje más eficaz —degradación y ridiculización de la monarquía, teatralización, inversión paródica, etc.—. La tercera parte ofrece, lógicamente, una apertura transatlántica hacia Cuba,

española hasta 1898, desde la doble perspectiva colonial y metropolitana, y en dos momentos de crisis política: la prensa cubana en el momento de la Guerra de los Diez Años y la prensa de la metrópoli durante el segundo conflicto independentista (1895-1898). La última parte analiza más particularmente la dimensión estética, desentrañando las convergencias que se operan en la caricatura política entre distintos géneros artísticos: la literatura, el teatro, la pintura y la crítica de arte.

Con todo ello se aporta un nuevo enfoque sobre un medio poco estudiado, mostrando que, si bien se inscribe en tendencias artísticas europeas, la caricatura política española —peninsular e insular— posee unas especificidades culturales y estéticas propias. Este volumen aborda la caricatura política en su doble hibridez, esto es, tanto en su dimensión gráfica y discursiva como en tanto que objeto histórico y artístico. Los análisis en él contenidos dedican especial interés a la interpretación de la imagen caricaturesca en sí misma y a su relación dialéctica con el contexto político que la vio nacer. Por ese motivo los capítulos remiten a caricaturas que no son meras ilustraciones, sino que forman parte integrante de las distintas demostraciones. Se pretende así dar a conocer la caricatura política española peninsular y colonial en un momento en que la caricatura política está en el candelero en estas primeras décadas del siglo XXI, aunque no exactamente por buenas razones. En efecto, la caricatura en tanto que vehículo de opinión se ve amenazada tras el reguero de violencia provocado por la publicación de caricaturas de Mahoma en el periódico danés *Jyllands Posten*, en 2005, o de la indignación por la supresión de la caricatura de *The New York Times*, en junio de 2019, a raíz de un dibujo del caricaturista portugués *António* (António Moreira Antunes) tachado de antisemitismo. La caricatura no pierde su actualidad y sigue siendo el barómetro de las libertades democráticas.

Este libro reúne contribuciones de especialistas en el estudio de la Civilización de la España contemporánea, Ciencias de la información e Historia del arte y se inscribe en el marco de la investigación colectiva que sobre la imagen satírica en España viene realizando el grupo ASCIGE (Atelier sur le Satirique, la Caricature et l'Illustration Graphique en Espagne), vinculado al Centre de Recherches sur l'Espagne Contemporaine (EA 2292) de la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. El grupo ASCIGE está dirigido por la catedrática Marie-Linda Ortega, su fundadora en 2014. A ella, que tanto nos ha apoyado en el proceso de edición, así como a los autores que han colaborado en esta obra, nuestro más sincero agradecimiento.

Marie-Angèle OROBON y Eva LAFUENTE

Introducción

A vueltas con la caricatura política en España: raíces europeas y evolución histórica	9
--	---

Primera parte

Lenguajes satíricos: discursos e imágenes

Capítulo 1

El concepto de sátira en la España decimonónica y su aplicación a la prensa periódica ÁLVARO CEBALLOS VIRO	35
--	----

Capítulo 2

Humor accidental y violencia mecánica en la representación gráfica del espacio público español (1830-1870) VICENTE PLA VIVAS.....	53
---	----

Capítulo 3

La prensa satírica en el proceso de democratización del debate público. El dibujo de actualidad en los semanarios <i>El Tío Clarín</i> y <i>Le Charivari</i> MARÍA EUGENIA GUTIÉRREZ JIMÉNEZ	69
---	----

Capítulo 4

<i>Momo en el Congreso</i> . Las «Jocosidades parlamentarias» de Roberto Robert en <i>Gil Blas</i> (1869-1871) JULIEN LANES MARSALL	87
---	----

Segunda parte

Caricatura política y republicanismo

Capítulo 5

República, revolución y constitución.

Un acercamiento a la gramática iconográfica del republicanismo durante los primeros años del Sexenio (1869-1871)

LARA CAMPOS PÉREZ 105

Capítulo 6

La corona de España a subasta: la cuestión de la búsqueda de un rey tras la Revolución de 1868

ANTONI-MANEL MUÑOZ BORRÀS y MARIE-ANGÈLE OROBON 121

Capítulo 7

El criptorrepblicano *El Solfeo* (1875-1877)

ISABELLE MORNAT 139

Capítulo 8

Alegorías republicanas en Cataluña (1875-1909)

CARLOS REYERO 153

Capítulo 9

La eficacia de la propaganda política a través de la prensa satírica: el caso de *El Motín* (1881-1926)

ANTONIO LAGUNA PLATERO y
FRANCESC-ANDREU MARTÍNEZ GALLEGÓ 169

Tercera parte

La prensa satírica ilustrada y la España ultramarina

Capítulo 10

El relato gráfico de la insurrección a través de las caricaturas de la prensa satírica en Cuba (1868-1870)

EVA LAFUENTE 189

Capítulo 11

Paisaje gráfico después de la batalla. Caricatura de prensa y política recién finalizada la Guerra de los Diez Años (Cuba, 1878-1881)

FRÉDÉRIC LUIS GRACIA MARÍN 207

Capítulo 12

Caricatura, política y sociedad en la crisis española de fin de siglo: el diario *La Unión Mercantil* (Málaga, 1895-1898)

FERNANDO ARCAS CUBERO 223

Cuarta parte

Confluencias de géneros en la caricatura

Capítulo 13

Crítica de arte y caricatura en la revista *Madrid Cómico* (1880-1912)

CRISTINA MARINAS..... 241

Capítulo 14

El teatro-mundo del bufón en *Gedeón* (1895-1912):

la sátira política desde las letras y las artes

CÉCILE FOURREL DE FRETTE..... 259

Capítulo 15

Batallas reales, batallas literarias:

Don Quijote en la caricatura política española (1898-1918)

JOSÉ MANUEL LÓPEZ TORÁN..... 277

Epílogo..... 293

Sobre los autores..... 297

Fuentes: Corpus de prensa con caricaturas..... 303

Bibliografía general 305

Índices..... 323

Publicaciones periódicas citadas..... 325

Caricaturistas 325

Caricaturizados 326

Otras personas citadas..... 329

Figuras..... 337

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en enero de 2021



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza



En un período (1830-1918) decisivo para la consolidación del liberalismo en España, la formación de la opinión pública y la modernización de las técnicas y medios de difusión de la imprenta, las caricaturas ofrecieron un retrato mordaz de la actualidad. La imagen simbólica y deformada de los actores e hitos de la esfera política las ha convertido en testimonio privilegiado de la sociedad española y las preocupaciones propias de cada momento histórico. Este libro desentraña los mecanismos y la estética de la caricatura española, sus autores y plataformas de circulación, en especial la prensa satírica ilustrada, tanto nacional como regional y ultramarina. Durante la Revolución francesa, se dijo, en son de crítica, que las caricaturas anticlericales hablaban a los ojos. ¿Qué mejor metáfora para definir la forma y la fuerza de la caricatura?



Sorbonne
Nouvelle

CREC - EA 2292
centre de recherche sur
l'Espagne contemporaine
XVIII^e-XIX^e-XX^e siècles



Marie-Angèle Orobon, profesora titular honoraria de la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, ha dedicado su investigación a la historia de las representaciones en la España del siglo XIX, así como a los procesos de construcción nacional y la imaginaria política. Sus trabajos sobre la prensa satírica del Sexenio democrático han versado principalmente sobre Tomás Padró y revistas como *La Flaca* o *El Cañón Krupp*.

Eva Lafuente, profesora titular de la École polytechnique, trabaja sobre la historia de las representaciones y las relaciones entre texto e imagen en la España del siglo XIX, en particular sobre la representación de la América hispánica en la Península. En el campo de las publicaciones satíricas, su investigación se centra actualmente en el estudio de la prensa colonial y las caricaturas del pintor Víctor Patricio Landaluze.

