



LA FIGURA FEMENINA EN LA PRENSA SATÍRICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Por **Jaume Capdevila**

RESUMEN: La prensa de la España del siglo XIX empleó la imagen de la mujer de manera simbólica. Teniendo en cuenta que la realidad y la representación que se hace de ella no son la misma cosa, este artículo analiza cómo eran las mujeres de carne y hueso y qué visión tuvieron de ella los artistas masculinos, analizando las razones que hicieron que estas construcciones simbólicas fueran tal y como fueron.

PALABRAS CLAVE: Representación femenina, Prensa española del siglo XIX, Estudios Culturales, Viñetas satíricas, Viñetas políticas.

ABSTRACT: In 19th-century Spain newspapers used female representations in a symbolic way-- but reality and representation are very different. This article studies real women and the vision male artists had of them, and analyzes the reasons that leded these symbolic constructions.

KEY WORDS: Female Representation, Spanish 19th-century Press, Cultural Studies, Satiric Cartoons, Political Cartoons.

Las viñetas satíricas de la prensa son sin duda un importante documento para la historiografía, pues cada dibujo publicado es el fruto de la reacción de un artista satírico ante un contexto histórico determinado. A pesar de ello, muy pocos historiadores se han acercado en serio, consciente y deliberadamente a las viñetas como fuente seria y válida para el estudio de períodos históricos, a excepción, quizás, de la transición, donde por la importancia –o el ruido– de lo que vino a llamarse el “boom del humor gráfico”, se ha incluido la viñeta entre el material de trabajo historiográfico. Con o sin boom, si los historiadores se detuviesen a repasar las viñetas de cualquier época, aparte de pasárselo bomba, darían con una taxonomía tan variada de temas, enfoques y detalles que, se-



—¿Qué tienes, esposo amante?
—Que me han dejado cesante.
Y ya que estoy sin dos cuartos,
te pido que en adelante
no me partas con más partos.

Almanaque El Cascabel. [1867]

guro, les aportarían valiosísimos datos a sus estudios. Y es que los humoristas no solamente han tocado con sus ironías desde el precio de la patata al último desbarajuste del gobierno de turno, sino que en las viñetas permiten visualizar perfectamente el momento que retratan, al incluir no solo las prendas de vestir y los detalles del paisaje –interior o exterior– sino que incluyen desde las letrillas y canciones, a las locuciones o latiguillos que están de moda, pasando por toda suerte de detalles aparentemente nimios que permiten obtener una radiografía muy precisa del momento histórico en que la viñeta se dibujó.

Por otro lado, nada hay más perjudicial para la carga satírica de un dibujo que el paso del tiempo. Las viñetas son productos de consumo que, como el pescado, hay que servirlos frescos. El impacto de una sátira es mayor cuanto mayor es su imbricación con el hecho concreto que origina dicha sátira, pero también cuantos más vínculos intelectuales o emocionales es capaz de establecer con su público. En una caricatura, «rama especial de la imaginación simbólica»¹ según Gombrich, la imagen no responde a una lectura literal, sino que necesita un esfuerzo interpretativo por parte del lector. Por todo ello, cuando el lector del siglo XXI se acerca a las viñetas del siglo XIX, la desconexión entre la realidad social, cultural y política es tan grande, que debe hacer un esfuerzo mayúsculo para obtener unas pocas gotas de su jugo satírico, reseco por el paso del tiempo.

Alejandro Larrubiera dejó escrito que

«En la mayoría de los casos, los periódicos político-satíricos tienen el grave inconveniente de que, pasada la actualidad de los acontecimientos que motivaron la sátira, pierden su interés casi en absoluto, y su lectura, que recreó a los contemporáneos y les hizo sonreír regocijados o prorrumper en carcajadas por el ingenio, la gracia o intención de las alusiones, venga a ser para el lector de los tiempos sucesivos ininteligible en gran parte, pareciéndole ñoñas y ab-

1 Gombrich, Ernst. *La imagen y el ojo*. Debate, Madrid 2000, p. 153.

surdas las gracias e ingeniosidades que cautivaron a sus antepasados; lo cual demuestra que para apreciar justamente este género de sátira, basado en la oportunidad, es preciso vivir en la época y en el ambiente en que se produjo.»²

La mera contextualización muchas veces no basta, pues también es necesario abstraerse de ciertas convenciones culturales usuales hoy en día que han variado completamente tras el paso de más de un siglo, como por ejemplo la siempre compleja cuestión del género. Las ideas sobre las relaciones sociales y culturales entre hombres y mujeres se han dado la vuelta como un calcetín. Es posible que las realidades no hayan cambiado tanto, pero eso es otro tema. Hecha esta necesaria advertencia, intentaremos adentrarnos en las viñetas del XIX para analizar la imagen de la figura femenina en aquella prensa satírica.

Caricatura y prensa del s. XIX

Viajemos hacia atrás, y recordemos que no solamente la estética sino el propio concepto de caricatura han variado desde el siglo pasado o el anterior. Para nuestros tatarabuelos, la caricatura estaba intrínsecamente ligada a la deformación y a lo grotesco, a lo feo y lo deforme. Desde que Leonardo Da Vinci y los hermanos Carracci se dedicaron a dibujar narizotas ganchudas, la exageración grotesca y deformidad de vejestorios y adefesios poblaron los dibujos etiquetados como 'caricaturas'. «Mientras el Arte se limitaba a representar términos épicos y arrogantes, la caricatura tomó posiciones sobre la peculiaridad, el tópico y la fealdad», nos explica Werner Hofman³. Y eso que el mismísimo Anibale Carracci dejó escrito:

«¿No es la tarea del caricaturista exactamente la del artista clásico? Los dos ven la verdad perenne detrás de la superficie de la mera apariencia exterior. Los dos tratan de ayudar a la naturaleza a llevar a cabo su plan. Uno puede tratar de visualizar la forma perfecta y plasmarla en su trabajo, el otro aprehende la deformidad perfecta y así revela la esencia absoluta de la personalidad. Una buena caricatura, como toda obra de arte, es más parecida a la realidad que la vida misma»⁴.

Pero nada. A pesar de tan atinadas palabras que hoy en día podríamos suscribir, durante siglos la caricatura no se asociaba con "la verdad perenne" sino con "la deformidad perfecta". El Conde Mosini describía en 1647 la caricatura como «Un procedimiento de retrato, nacido de un interés realista, aunque con finalidad cómico-fantástica»⁵. Y en 1681 Baldinucci definió la caricatura como «carga (...) que puede parece en nada a la persona retratada, sino por diversión, ya veces con desprecio, mediante proporción creciente de los defectos reproducidos de manera desproporcionada, por lo que en todos ellos parecían ser, y las partes se cambian» en el *Vocabolario italiano dell'arte del disegno* (Firenze, 1681). En aquel momento, el nombre 'caricatura' se usaba para referirse a cualquier imagen satírica o cómica, pero también a los dibujos fantásticos y a los paisajes alejados de la realidad. Los grabadores ingleses del XVIII confirieron a la caricatura su labor definitivamente crítica y desde entonces se afianzó la asociación entre caricatura y sátira. Por algo será que Jacinto Octavio Picón empezaba sus *Apuntes para la historia de la caricatura* diciendo

«(...) la caricatura es la sátira dibujada, la sustitución de la frase por la línea; es la pintura de lo defectuoso y lo deforme, que señala y castiga con el ridículo los crímenes, las injusticias y hasta las flaquezas de los hombres. Es quizá el medio más enérgico de que lo cómico

2 Larrubiera, Alejandro. "La prensa madrileña político-satírica del siglo XIX", en *Revista de la biblioteca, archivo y museo*, Año X, número 39. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1933, p. 344.

3 Hofman, Werner: *Caricature, from Leonardo to Picasso*. Crown, New York 1957, p. 10.

4 Citado en la introducción del volumen *English Caricature. 1620 to the Present* (Victoria and Albert Museum, Londres 1984, p. 11) por Richard Godfrey, aunque es probable que Carracci no utilizase la palabra "caricatura", pues el nacimiento del vocablo, derivado del *ritratti carichi* se considera varias décadas posterior.

5 BALDINUCCI, Filippo: *Vocabolario italiano dell'arte del disegno*. Florencia, 1681, p. 29.

dispone, el correctivo más poderoso, la censura que más han empleado en todo tiempo los oprimidos contra los opresores, los débiles contra los fuertes, los pueblos contra los tiranos y hasta los moralistas contra la corrupción.»⁶

En esas llegamos al siglo XIX, cuando la imagen satírica hizo buenas migas con la incipiente prensa, con lo que el desarrollo definitivo de la caricatura se llevó a cabo conjuntamente al desarrollo del periodismo. Según Llera Ruiz, «El siglo XIX, por sus eferescencias históricas, es el siglo del periodismo ideologizado y combativo»⁷. En aquella agitada y pintoresca España, el artículo 371 de la Constitución de 1812 ya garantizaba la libertad de prensa. Pero esto no evitó que los sucesivos gobiernos impidiesen la aplicación de este artículo según les convenía⁸, con lo que la prensa se desarrolló a trompicones, al albur de los poderes políticos. «En España no se ha disfrutado nunca, ni tranquilamente, de aquella libertad necesaria para que la sátira dibujada se desarrolle y viva»⁹, apuntaba Picón. Como venganza a tan vergonzante situación, la prensa más beligerante y combativa del siglo XIX fue la satírica, que dedicó constantes y demoledoras puyas a la clase política española, ya entonces merecedora, parece ser, de tales atenciones. Francisco Fuentes afirma:

«Fueron muchos los periódicos que recurrieron a la sátira política y social como instrumento de denuncia de abusos e injusticias seculares, y aunque los hubo de todos los colores, ese espíritu crítico que forzosamente tiene la sátira hizo que este género fuera aprovechado sobre todo por periodistas liberales»¹⁰.

Las cabeceras político satíricas se sucedían con eferescencia. «Son publicaciones instaladas en la precariedad, de corta tirada y vida efímera, irreverentes con el poder y sus símbolos, con tendencia al desacato y en general, un tanto libertarias»¹¹, acogidas por un jubiloso público que disfrutaba con las sangrientas invectivas que podían leerse en sus páginas. La primera de estas cabeceras que supuso un éxito editorial fue *El zurriago* (1821), «violento, apasionado, brutal en sus ataques, empleando una sátira que, si bien no carecía de gracia, resultaba plebeya y de una procacidad irritante»¹². Pero ni *El zurriago* ni su legión de imitadores usaron la imagen satírica como vehículo de sus puyas. Así llegamos al siguiente hito de nuestra prensa satírica, *Fray Gerundio* (1837), «definido por la amalgama entre la burla y la noticia histórica de actualidad. El tópico de la verdad amarga inherente al discurso satírico, remozado por la frase hecha de registro coloquial»¹³. Escrito por Modesto Lafuente, se titulaba «periódico satírico de política y costumbres» y alcanzó una grandísima popularidad; era liberal, anticlerical, defensor de la reina Cristina, e ilustrado. En realidad, los pocos grabados que con no mucha periodicidad aparecían en sus páginas, se limitaban a ilustrar los textos, o sea que no las podemos considerar ni siquiera protoviñetas, pues como afirma una autoridad en la materia como es Valeriano Bozal, «están ahí para cumplir una función simplemente decorativa y aún comercial: enriquecer y encarecer la presentación»¹⁴. Pero a partir de *Fray Gerundio* –y a causa también del fulminante éxito que en el país vecino lograron *La caricature* (1830) y *Le charivari* (1835), publicaciones satíricas ilustradas por los geniales Daumier,

6 Picón, Jacinto Octavio. *Apuntes para una historia de la caricatura*. Madrid, 1877, p. 7.

7 Llera Ruiz, José Antonio. «Una historia abreviada de la prensa satírica en España: desde El Duende Crítico de Madrid hasta Gedeón». *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 9, 2003, p. 206.

8 Soria, Carlos: «La Ley española de Policía e Imprenta de 1881» en *Documentación de las ciencias de la información*, nº 6, 1982, pp. 11-40.

9 Picón, Op Cit. p.121.

10 Fuentes, Juan Francisco: «Prensa satírica del trienio liberal» en *150 años de prensa satírica* [cat. expo.] Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1991, p. 33.

11 *Ibidem*.

12 Larrubiera, Op. Cit., p.347.

13 Llera Ruiz, Op. cit, p. 208.

14 Bozal Valeriano. *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Alberto Corazón, Madrid 1979, p. 27.

Monnier o Gavarni que editaba el indómito Charles Philippon– la imagen satírica ocupó progresivamente más y mejor espacio en las páginas de la prensa satírica ibérica. La imagen ya había conquistado su territorio en el espacio comunicativo. Según afirma Vicente Pla:

«Los estudios sobre las ilustraciones de prensa, folletos, caricaturas y hojas sueltas de imprenta desde fines del XVIII suelen considerarlas como manifestaciones de un gran cambio cultural que plasmó el potencial de las imágenes como fuentes de información mediante nuevas condiciones de difusión masiva y rápida a la vez»¹⁵.

A la viñeta satírica española le salieron sus primeros dientes en publicaciones como *El matamoscas* (1837), *Guindilla* (1842), *El papagayo* (1842), *La risa* (1843), *La carcajada* (1843), *El fandango* (1844) o *La caricatura* (1858). Pero no fue hasta entrada la década de los sesenta que la sátira dibujada dispuso de una dentadura preparada para que sus mordiscos afectaran la dura piel de la clase política del país. El perfeccionamiento de las técnicas de impresión se unió a los avatares históricos, pues fue con la caída de la reina y el sexenio revolucionario posterior a 'La Gloriosa' que la prensa satírica vivió su apabullante y definitiva eclosión. «¿Es que falta entre nosotros el sentimiento cómico que inspiró a nuestros grandes poetas?» se preguntaba Picón en su ensayo sobre la caricatura publicado en 1877. «No por cierto; es que la sátira no puede vivir sino al amparo de la libertad, que la palabra de la verdad no es para [ser] dicha en tiempos de opresión»¹⁶, respondía acto seguido. Por algo será que en la rancia y ultracatólica España del siglo XIX fuese imposible –incluso durante la breve República– la distribución de una obra satírica de gran calibre como el álbum *Los Borbones en pelota*, mientras en otros países encontramos obras de similar categoría editados con más o menos normalidad.¹⁷

Durante el último tercio del siglo aparecieron las grandes publicaciones satíricas del XIX: *Gil Blas* (1864) cuya estructura, según Llera Ruiz «se convierte en modelo para las posteriores revistas satíricas, que aprovechan las ventajas de la imagen en tiempos en que el analfabetismo era aún muy elevado»¹⁸; *La flaca* (1969) que triunfó con sus caricaturas impresas en litografía a varias tintas en las páginas centrales; *La campana de gracia* (1870), semanario republicano cuya longevidad sobrepasó las seis décadas, lo que le permitió contar con una nómina de colaboradores de lujo, al igual que su hermana –algo más modosita– *L'esquella de la torratxa* (1879); *Madrid cómico* (1880) cuya médula era «lo festivo, vernáculo o castizo»¹⁹; *El motín* (1881) con su virulencia antimonárquica y anticlerical; o *Gedeón* (1895) que nació demasiado tarde para ser un semanario satírico del XIX y demasiado temprano para serlo del XX. A pesar de que la censura seguía proyectando su oscura sombra sobre el panorama de la prensa española, después de la breve República muchas otras cabeceras se abrazaron a la sátira y utilizaron la caricatura como munición durante las tres últimas décadas del siglo. La imagen satírica había echado hondas raíces en el

15 Pla, Vicente. *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*. PUV, Valencia 2010, p. 24.

16 Picón, Op. Cit. p. 135.

17 Para tener una visión de lo que el arte satírico relacionado con el erotismo puede dar de sí, es imprescindible el libro de Eduard Fuchs *L'élément erotique dans la caricature* (Stern, Viena 1906), donde leemos con envidia una frase que no se puede aplicar, o casi, a la caricatura de temática erótica española, al referir que este tipo de estampas satíricas en Londres y París, desde finales del siglo XIX:

«(...) presque toutes ont été publiées ouvertement, et, dans la plupart des cas, avec indication précise de l'éditeur, du dessinateur, et souvent du jour de la publication. On les mettait en vente très ouvertement, on les exposait aux vitrines. (...) Certes, tout ce qui se publiait, n'était pas approuvé, on trouvait beaucoup de choses choquantes et éhontées. Mais il est possible de constater combien était large la tolérance, de la morale publique, en étudiant de qui s'appelaient, à l'époque, "indécents" et ce qui était admis.» (p.163) [“casi todas fueron publicadas abiertamente, y en la mayoría de los casos, con indicación precisa del editor, dibujante, y con frecuencia la fecha de publicación. Fueron puestos a la venta abiertamente, se expusieron en los escaparates. (...) Por supuesto, no todo lo que se publicó fue generalmente aprobado, hubo muchas cosas chocantes y vergonzosas. Sin embargo, es posible observar cuan amplia era la tolerancia de la moral pública, estudiando lo que en la época se consideró “indecente” y lo que se permitió.”]

La primera aproximación teórica similar dentro de nuestras fronteras la ha firmado Albert Domenech en el número 9 de Tebeosfera, en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/apuntes_para_la_historia_de_la_ilustracion_erotica_y_pornografica_en_la_espana_del_siglo_xix.html.

18 Llera, Op. Cit. p. 209.

19 Mingote, Antonio, Dos momentos del humor español. *Madrid cómico - La Codorniz. Discurso de ingreso en la Real Academia Española*. Real Academia Española, Madrid 1988. En línea en: [http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/\(voAnexos\)/archDBB91BF38AB5E7D7C125714800405F6F/\\$FILE/mingote.htm](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/(voAnexos)/archDBB91BF38AB5E7D7C125714800405F6F/$FILE/mingote.htm)

suelo español, tierra fértil para estos menesteres no solamente por la sana afición de sus gentes a asestarse puñaladas traperas y reírse del prójimo, sino por el elevado índice de analfabetismo²⁰ que facilitaba el papel de la imagen como vehículo de transmisión de ideas.

Ser mujer en el siglo XIX

No hay que ser muy perspicaz para darse cuenta que a pesar de constituir la mitad de la población española, el papel de la mujer en la sociedad española del siglo XIX no estaba situado en un plano de igualdad con el hombre. Emilia Pardo Bazán escribía que

ESCENA MATRIMONIAL.

— ¡No te ausentes, vida mía!
— Eres indigno de mí.
— ¡Te lo juro, haré por ti lo que otro ninguno haría!
— Soy mujer libre... y es justo...



— Pide cuanto quieras, Juana.
— Hacer yo mi santo gusto, salir cuando me dé gana. Has de estar siempre obsequioso y humilde cual un cordero... me entregarás el dinero...
— Pues renuncio a ser tu esposo; tan liberal no te quiero.

Almanaque de La Risa. [1867]

«(...) la distancia social entre los dos sexos es hoy mayor que era en la España antigua, porque el hombre ha ganado derechos y franquicias que la mujer no comparte (...) Cada nueva conquista del hombre en el terreno de las libertades políticas, ahonda el abismo moral que le separa de la mujer, y hace el papel de ésta más pasivo y enigmático»²¹.

En cierto modo, el cambio social y cultural que conllevó el abandono de la vida rural y la progresiva industrialización y crecimiento de la vida urbana a lo largo del siglo, acarreó progresivos cambios entre el estatus social de los distintos géneros que hizo cada vez más evidente la fuerte desigualdad social entre hombres y mujeres.

La atávica manía androcéntrica, sazónada con la extraña misoginia que ha practicado durante siglos la iglesia católica, comportó la relegación social de la mujer, supeditada a la procreación, a ser madre y esposa, apartándola de cualquier otra actividad en el ámbito laboral, cultural o político. Durante el siglo XIX, el rol social de la mujer se desarrolló dentro de la esfera privada y familiar, no sin problemáticas de diverso índole que se solucionaban sobre la marcha, pues «el papel de la mujer en la segunda mitad del ochocientos nunca fue unívoco: siempre estuvo lleno de contradicciones, fisuras y resistencias locales».²²

Múltiples textos del siglo XIX y principios del XX abundan en la inferioridad intelectual de la fémina frente al varón. Aún en 1936 se escribe sobre la mujer que «su estado natural es, salvo excepciones, el del matrimonio, y su fin, presidir el hogar y educar a los hijos»²³, rotunda afirmación

20 Según un censo de 1860, sobre una población de 15.673.481 habitantes, solamente 3.129.921 sabían leer y escribir (de los cuales dos millones y medio eran hombres y 715.906 mujeres). En este censo, 705.778 se consideran semialfabetizados. Datos extraídos del trabajo de De Gabriel, Narciso "Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España (1860-1991)", en *Revista Complutense de Educación*, vol. 8, núm 1, 1997, p.202.

21 Pardo Bazán, Emilia. "La Mujer española", en *La España moderna* año II, nº XVII-XX, (mayo-agosto) 1890. p. 33

22 Jagoe, Catherine; Blanco, Alda; Enríquez de Salamanca, Cristina. *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX* Madrid: Icaria, 1995. p. 18

23 Gaya, Joan "Què li farem fer a la nena?" en *Catalunya social*, (13-06-1936)

que consigue que casi nos parezca suave leer que «es de creer que con la base de una suficiente preparación mental, estudios, emancipación social, etc., la mujer sea capaz de casi el mismo rendimiento intelectual que el varón en muchos casos»²⁴.

Así justificado por los “intelectuales”, el ámbito político, laboral y cultural estaba reservado para el varón, y hay una gran hostilidad a la incorporación de la mujer en la esfera pública de la política, el trabajo y la cultura. La discriminación no fue solamente social y laboral (y salarial), sino también legal. Los años posteriores al sexenio revolucionario (1868-1874) determinaron la condición social, política, laboral y familiar de la mujer española durante el período contemporáneo hasta 1931, año en el que se introdujeron cambios sustanciales en la normativa legal en torno a la mujer y a la familia²⁵. Empezando por el derecho a voto, que las mujeres no obtuvieron en España hasta la segunda República, cuando el artículo 36 de la Constitución de 1931, por un estrecho margen de votos, reconoció que «Los ciudadanos de uno y otro sexo, mayores de veintitrés años, tendrán los mismos derechos electorales conforme determinen las leyes». El sufragio universal masculino se había introducido en España en 1869, y el femenino desapareció con la República, pues durante el franquismo, hasta 1977 –cuando se reintrodujo el sufragio universal– solamente los padres de familia podían votar en los sufragios parciales²⁶. En la misma línea, un elevado número de disposiciones legales proclamadas durante el siglo XIX discriminaron jurídicamente a la mitad de la población española por razón de su sexo²⁷.

Otra discriminación mucho más sutil tenía lugar en las aulas.

«Los padres que escolarizaban a sus hijas no querían necesariamente para éstas la lectura y la escritura, mucho menos la Gramática, la Historia o la Aritmética: lo que buscaba la enseñanza que se daba a las niñas no era prepararlas para “empleos” como los de los hombres, sino para lo que la sociedad consideraba su función natural: llevar una casa, criar a sus hijos, enseñarles a rezar, cocinar, cuidar a su marido, coser, hacer media, hilar y tejer, quizá hacer encaje, bordar y remendar.»²⁸

La familia era el único ámbito que se reservaba a la hembra, según se explica a las jóvenes católicas reunidas en Valencia en 1882:

«El hombre hace las leyes, gobierna las naciones, se dedica a las industrias, a las artes, a las ciencias y hasta os estudia a vosotras mismas. En cambio la mujer hace las costumbres, ya que indirectamente controla el corazón del hombre en cuanto madre o esposa»²⁹.

Y es que

«(...) la postura conservadora y de la Iglesia parten de la base de una rígida división de esferas, considerando la inclusión de la mujer en el ámbito laboral como antinatural y una desvirtuación de su sublime misión de madre y “ángel del Hogar”.»³⁰

La importancia de la familia no era algo baladí. No era solamente una institución social, sino que llegaba a constituir una institución económica, pues el matrimonio era para el hombre una im-

24 Remartínez, R. “Preguntas y respuestas”, *Estudios*, núm. 151 (mayo de 1936)

25 Nash, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*. Barcelona: Anthropos, 1983, pp. 9-10.

26 Astelarra, Judith. *Las mujeres podemos: otra visión política*. Barcelona: Icaria, 1986.

27 El *Código Civil de 1889* excluía a las mujeres del consejo de familia, las inhabilitaba para ser tutores, les retiraba la patria potestad si contraían segundas nupcias, obligaba a la obediencia de la esposa al marido, incapacitaba a la mujer casada para prestar consentimiento, o la obligaba a obtener una licencia marital para actuar en la esfera de sus propios derechos.

28 Sarasúa, Carmen. “Aprendiendo a ser mujeres: las escuelas de niñas en la España del siglo XIX”, en *Cuadernos de historia contemporánea*, Vol. 24, 2002, p.286.

29 Polo y Peyrolon, Manuel. *Apostolado de la mujer en las sociedades modernas* (discurso leído en la solemne junta que la Juventud Católica de Valencia dedicó a María Santísima de los Dolores el día 31 de marzo de 1882). Imprenta Manuel Alupe, Valencia 1882, pp. 8-10.

30 Nash, Op cit. p. 45.

portante escalera de ascenso social, y una importante puerta de acceso a determinados círculos sociales, políticos y económicos, mientras que para la mujer era la única forma en que puede conseguir alguna estabilidad económica: «el matrimonio por conveniencia tiene que considerarse no solo desde la óptica de los contrayentes, sino desde la perspectiva de las familias implicadas. Es conocida la gran importancia de los lazos matrimoniales en una política de consolidación familiar»³¹. En el ámbito social, el siglo XIX supuso el declive definitivo de la nobleza y el triunfo definitivo de la burguesía, aunque ambos formaban «dos grupos interconectados por la fusión matrimonial “nobleza-dinero”. La mujer fue el principal vehículo de incorporación de la burguesía al estrato superior»³² que tradicionalmente siempre sería mejor considerado.

Las familias del siglo XIX eran núcleos mucho más amplios que las familias de hoy en día, hasta el punto en que la figura de la amante casi se podía considerar como integrante del núcleo familiar.

«La mujer soltera sigue considerándose como una persona algo incompleta que no se encuadra en los esquemas habituales, y cuya autorrealización no se produce por el desarrollo de un trabajo, unas actividades o relaciones interpersonales, sino mediante la acción social, la actividad benéfica en definitiva, la entrega a los demás como sustitución de la dedicación a los hijos y familiares.»³³

Así pues, aquella sociedad incluso permitía redimirse a una mujer soltera que se entregaba benéfica a un señor, aunque estuviese casado con otra. Y es que «la consideración de la prostitución como una institución social que actúa de válvula de seguridad para el matrimonio es común en muchos pensadores de los siglos XIX y XX»³⁴. Incluso los que no eran pensadores no hacían ascos a echar una cana al aire, y así la querida devino una imprescindible institución social decimonónica, equiparable, como quien dice, a la cinta que sirvió para estrechar más fuerte los lazos familiares.

A medida que avanzaba el siglo XIX se produjo un progresivo cambio en la condición de la mujer española: se acortó la distancia entre la alfabetización de mujeres y hombres gracias a una serie de lentas mejoras en el sistema de enseñanza pública, y apareció en los núcleos urbanos un nuevo tipo de mujer que se desplazaba del sector agrícola a los trabajos industriales y de servicios³⁵. Pero a pesar de la progresiva incorporación de la mujer en el mercado laboral, ésta no se realizó en un plano de igualdad. La segregación ocupacional entre hombres y mujeres fue «una de las claves que explican la posición subordinada que las mujeres ocupan en él, porque naturaliza la desigualdad profesional y salarial»³⁶. Ante las nuevas necesidades del mercado de trabajo, «la sociedad tuvo interés en conceder un grado relativo de emancipación a la mujer cuando se hizo necesario integrarla en la actividad laboral»³⁷, y así la iglesia ya no vio con tan malos ojos que las mujeres abandonasen el hogar, siempre que fuera para ir a trabajar doce o catorce horas en alguna fábrica por la mitad del sueldo de un hombre.

En España, la reivindicación de la mujer fue mucho más tardía que en otros puntos de Europa:

«El impulso para mejorar la posición de la mujer parece provenir de dos fuentes principales: 1) las doctrinas e ideologías que inspiraron la Revolución Francesa; y 2) los cambios económicos producidos por la Revolución Industrial. Por lo general, los países en los que

31 *Ibíd*em p. 23.

32 Ballarín Domingo, Pilar. *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*. Madrid: Síntesis, 2001, p. 249.

33 Nash Op. Cit. p. 18.

34 *Ibíd*em. p. 29.

35 Kirkpatrick, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898-1931*. Valencia: Universidad de Valencia, 2003, p. 9.

36 Sarasúa, Carmen. Op. Cit. p.282.

37 Scanlon, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea: 1868-1974*. Madrid: Akal, 1986, p. 5.

floreció el feminismo eran protestantes y estaban industrializados (Inglaterra, Alemania, Estados Unidos) o tenían una gran tradición librepensadora».³⁸

EL MOTIN



España bajo el gobierno conservador-clerical.

El Motín 2º año. [1885]

La mujer dibujada

Una buena caricatura no es más que una interpretación gráfica de la realidad que nos ofrece claves más precisas –ya sea con elementos lúdicos, irónicos o sarcásticos– para lograr acercarnos a esa misma realidad de una forma más lúcida. «La caricatura es una dura verdad» escribió George Meredith, y esta es la fuerza de la caricatura: nunca miente, pues a pesar de exagerar la nota, su intención es la de desvelar la realidad desnuda de todo artificio. Así, el estatus social y político de la mujer, la tremenda misoginia que palpité a lo largo de todo el siglo XIX, la tensión sexual no resuelta establecida entre los dos géneros y tutelada por la santa madre iglesia, y la configuración psicológica y temperamental atribuidas a la mujer se reflejaron en las viñetas satíricas de la prensa decimonónica.

Dos tipos de caricatura, con mayor o menor fortuna, poblaron las páginas hoy amarillentas de los semanarios jocosos, cómicos, burlescos o satíricos del XIX: las viñetas de sátira política y las de sátira costumbrista. Contra los políticos profundamente corruptos o irremediabilmente ineptos, cuando no ambas cosas a la vez, la sátira política dejó muestras de notable ingenio y mordacidad, secundando las palabras de nuestro adelantado divulgador Jacinto Octavio Picón:

«Contra los abusos del poder que coarta la libre manifestación de eso que los hombres piensan, contra sus arbitrariedades y abusos, (...) contra la superstición y el fanatismo, contra todo aquello que, opuesto al bien y la belleza, tiende a pervertir el sentido moral o la idea de la belleza, el Arte posee dos grandes medios de oposición y combate: en el campo de la literatura, la sátira; en las artes del dibujo, la caricatura.»³⁹

³⁸ Ibídem.
³⁹ Picón, Op. Cit. p. 7



DELICIAS MATRIMONIALES.

—¡Qué cara de desesperado tienes, esposo mio! ¿En qué diablos piensas?

—¡ En tí!

Gil Blas 9 II época. [1866]

Por otro lado, la sátira social nos mostró una sociedad inculta, chismosa, hipócrita, reprimida, canalla, libertina y misógina. O sea, más o menos como ahora, pero con sombrero.

Como sujeto de las viñetas de la prensa decimonónica, la figura femenina tuvo dos papeles profundamente diferenciados, según apareciese en la sátira política o en la de costumbres. En el terreno de la sátira política, la figura de la mujer se despegó de la realidad del siglo XIX y se cargó de simbolismo para representar elevados conceptos como la Patria, la Verdad, la Libertad, la Justicia, la Revolución, la Guerra, la Vida o la Muerte, u otros no tan elevados pero siempre en un plano simbólico, como la Prensa, la Censura, la Cultura, o las Artes. Los atributos de la feminidad –positivos o negativos, según la intencionalidad de la sátira– se transfieren a estos conceptos mediante su encarnación en un cuerpo de mujer. En el ámbito más terrenal de la sátira de costumbres, la figura femenina aparecía en las viñetas como simple contrapunto al varón, en chascarrillos con mayor o menor carga sexual, en sátiras de carácter moralizador, o en trasnochadas viñetas que censuraban las modas femeninas, la afición del bello sexo a embellecerse aún más mediante potingues, ungüentos y perfumes, o el frívolo, voluble e inconstante carácter atribuido al sexo débil. La mayor parte de estas viñetas estaban cargadas de un profundo androcentrismo y una monumental misoginia, tanto como androcentristas y misóginos eran sus lectores, y androcentrista y misógina era aquella España. Como bien recuerda Eduard Fuchs, «la sátira no expone en ningún tiempo una forma de razón superior que se cierne sobre las cosas, sino que es una expresión de la generalidad, es decir de la doctrina moral vigente en cada tiempo.»⁴⁰

40 Fuchs, Eduardo. *La mujer en la caricatura*. Barcelona: Gráficas Delriu (s.f.) p. 39

Sea como fuere, el uso de la figura femenina en el dibujo satírico respondía a un sutil cambio en la mentalidad de la población, operado con el ascenso de las clases burguesas a los resortes de control del poder y la cultura. Desde el fin del imperio Romano, el papel simbólico de la mujer la había situado en un plano dual mucho más simple, dentro del binomio bien / mal: o con Dios o con el Diablo, es decir, o Virgen o puta, o santa o bruja, y sanseacabó.

«Las exhortaciones a cuidar la casa y la castidad, tan familiares en los escritos de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, partían del supuesto de que la mujer era la vasija más débil, más susceptible a ceder a su natural lujuria. Se temía a la libertad de movimiento en las mujeres como fuente de contaminación; se las veía como pecadoras innatas, que deshorrarían a sus esposos si no se las mantenía bajo el más estricto control. (...) La incipiente burguesía liberal adopta a la mujer como estandarte, desechando la cruda misoginia patriarcal de antes. (...) La preocupación con la moralidad, la virtud y el deber favorecía el desarrollo del capitalismo, porque reemplaza las normas internalizadas, necesarias para una mano de obra dócil y automotivada. Pero lo que resulta importante resaltar desde una óptica feminista es que la obsesión burguesa con la moralidad se centraba en la mujer: ella era la que, desde el hogar representaba y garantizaba la moralidad. La mujer virtuosa y doméstica es construida como el alma de la clase media, su centro moral, su conciencia: se la erige en la mascota de un nuevo orden social burgués.»⁴¹

En este sentido no es extraño que, por un lado, la sátira costumbrista machacase a las mujeres que mancillan el concepto de mujer virtuosa y doméstica, y por otro lado, la figura femenina sirviera para encarnar físicamente los más altos valores de la moral burguesa, e incluso otros conceptos afines. Porque no podemos olvidar que burgueses eran los que dibujaban y burgueses los que consumían la mayoría de las publicaciones.

Por otro lado, puesto que la intervención de la mujer en la vida política era nula, la aparición de figuras femeninas en los cuadros satíricos de la prensa de la época, nos trasladan inmediatamente al plano simbólico, muy dado a las alegorías y a las metáforas gráficas, que causaban furor entre aquel público escuamente alfabetizado. La alegoría no es usada únicamente en el campo caricatural, aunque se recurre con asiduidad a ella; consiste en una representación gráfica que plasma la simbolización consciente de ideas y conceptos corrientes, materializándolas de forma convencional. Muchas de estas alegorías utilizan el método de la personificación, con la que los símbolos toman forma humana, y se recurre a los atributos para transferir información para identificar el concepto que se desea expresar. Esta práctica arranca en la civilización griega, tan dada al antropomorfismo, en la que ya encontramos divinidades alegóricas como la Fortuna, la Ocasión, la Fama, la Paz, la Noche o la Muerte. El material simbólico era de uso corriente en las publicaciones del siglo XIX.

«El desarrollo de la caricatura, la función militante y educadora de la misma, el recurso a la alegoría, la narración en aleluyas, la presencia de símbolos como el sol, el triángulo, la imagen femenina, los personajes zoomórficos o deformes, etc. son características perfectamente apreciables en la ilustración»⁴².

Los personajes simbólicos coparon las sátiras del XIX, ya fuese protagonizando láminas puramente alegóricas a la República, a la Paz, a la Libertad, etc... o con la inclusión de estos personajes alegóricos u otros (la Ciencia, la Fortuna, la Reacción...) interactuando con los políticos del momento en la lámina con carga satírica.

En el desarrollo de la iconografía del siglo XIX, la mayoría de los personajes alegóricos usados por la prensa satírica tomaron forma de mujer. Según nos cuenta Juan Eduardo Cirlot, refiriéndose a la mujer en un plano simbólico,

⁴¹ Jagoe, C.; Blanco, A.; Enríquez de Salamanca, C. Op. Cit. p. 26-27

⁴² Arcas Cubero, Fernando. *El país de la olla. La imagen de España en la prensa satírica*. Málaga: Arguval, 1990. p.47

«(...) corresponde, en la esfera antropológica, al principio pasivo de la naturaleza. Aparece esencialmente en tres aspectos: como sirena, lamia o ser monstruoso que encanta, divierte y aleja de la evolución; como madre o *Magna Mater* (patria, deidad, naturaleza) [...]; y como doncella desconocida, amada o ánima, en la psicología jungiana. Según el autor de *Transformaciones y símbolos de la libido*, ya los antiguos conocían la diferenciación de la mujer en: Eva, Elena, Sofía y María (relación impulsiva, afectiva, intelectual y moral) [...] Como imagen arquetípica, la mujer es compleja y puede ser sobredeterminada de modo decisivo; en sus aspectos superiores, como Sofía o María, como personificación de la ciencia o de la suprema virtud; como imagen del ánima es superior al hombre mismo por ser reflejo de la parte superior y más pura de éste. En sus aspectos inferiores, como Eva y Elena, instintiva y sentimental, la mujer no está al nivel del hombre, sino por debajo de él.»⁴³

El esquema, pensado para la interpretación de las grandes obras de arte y la literatura, es completamente válido para analizar la aparición de la figura femenina en las viñetas satíricas.

La mujer simbólica

Puesto que, como ya hemos dicho, la participación de la mujer en la vida política española era nula, cuando encontramos una figura femenina en las viñetas de sátira política el lector sabe que debe trasladarse inmediatamente al plano simbólico. Una vez en este terreno, todos los elementos tienen o pueden contener una intención comunicativa. En el campo de la caricatura, que necesita del esfuerzo interpretativo del lector, estos signos o atributos que confieren profundidad al mensaje simbólico deben ser necesariamente inteligibles. O sea, que en nuestro análisis, debemos partir de la base que los elementos que se utilizan en las viñetas son, o de uso habitual por lo que los lectores reconocen de inmediato la convención utilizada (la espada significando fuerza, el yunque trabajo, la corona poder monárquico, o el gorro frigio república) o de fácil comprensión en un proceso de transfusión y asimilación de propiedades (el cerdo o el lobo serán animales con connotaciones negativas, mientras el tigre o el caballo las conllevarán positivas, una gran barriga se asimila a la gula, el baile a la alegría, etc...). Normalmente, ni las figuras ni sus atributos son inventadas por los caricaturistas, que se limitan a trasladar al campo de la sátira las convenciones usuales en otros. Aunque lo que sí hacen los dibujantes satíricos es exagerar la nota, trastocar el sentido primigenio de los símbolos para causar mayor efecto cómico, o mezclar lo grotesco con lo simbólico. Veremos que los caricaturistas siempre echan mano de las mismas convenciones, quien sabe si para conseguir ser mejor comprendidos por su público, o para no complicarse la vida, apurando los plazos de entrega.

Uno de los mayores hitos iconográficos, y acaso el más utilizado en la prensa –satírica y no tan satírica– fue la representación de la idea de España como símbolo de identidad colectiva, personificado en una figura femenina. La versión más usual de este icono es básicamente la matrona vestida con una túnica y sandalias, coronada y acompañada de un león, a la que se pueden añadir otros atributos interpretativos, como el escudo de España o el Peñón de Gibraltar, o simbólicos como una espada o una hoja de laurel.

Como nos describe Juan Francisco Fuentes en su trabajo *Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX*, esta imagen se gestó entre la Guerra de la Independencia y el Trienio Liberal, inspirándose en una tradición anterior. La matrona identificaba primeramente a la monarquía –y más adelante pasó a representar a la República– mientras que el león, símbolo que se remonta al reinado de Alfonso VII, se identifica con el pueblo español. La figura alegórica representa la alianza liberal entre la monarquía y el pueblo, y debemos pensar que ya gozaba de una cierta aceptación a partir de la primera década del siglo XIX, si el embajador portugués en Cádiz celebró la proclamación de la *Constitución de Cádiz* con un monumento que representaba

⁴³ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997. p.320

LA ARAÑA



La Araña. [1885]

«la España en figura de una matrona vestida de guerrera, con el león a los pies, los dos mundos en actitud de presentar un Gran libro, en el cual está escribiendo el Genio del patriotismo la palabra Constitución.»⁴⁴ La femineidad de la figura se puede ligar a atávicos cultos a Ceres, Gea o la *Magna Mater*, o potenciando sus aspectos maternos, lo que lleva implícito conceptos como el respeto por la figura de la madre, la preocupación de la madre por los hijos, y a la vez su indefensión en un mundo de hombres –los políticos– que no la tratan como se debería. Al sumar esta dimensión emocional a la figura de España, se logra que sea mayor el impacto sobre el lector al verla protagonizando las escenas satíricas. Su uso en la prensa satírica es muy temprano, y por ejemplo, en una de las ilustraciones de *Fray Gerundio* (19-X-1837) ya encontramos a “Doña Hispanita, Doña Francesina y Doña Britania” jugando a cartas, aunque ningún atributo especial permite en la ilustración distinguir a los conceptos que luego se detallan en el texto satírico al que acompaña el dibujo. También en *Sancho Gobernador* (1-I-1837) encontramos el grabado titulado “España, crucificada, torturada y saqueada...” donde la mujer con túnica y coronada con una torre almenada lleva la inscripción “España” en la túnica. En esos años se estaba difundiendo la idea, hasta llegar a un punto en que el público fue capaz de identificarla sin necesidad de utilizar la inscripción. Vemos, en *El papagayo* número 19 (9-VIII-1842), donde España es dibujada como una matrona desvaída que sostiene el escudo de Castilla mientras se desmaya en los brazos de tres personajes (uno de ellos, indudablemente catalán, como indica su gran barretina). Ya no hace falta escribir el nombre en la túnica, lo que nos hace suponer que los lectores ya eran capaces de identificarla sin ayuda de los rótulos. Más hasta el momento, se trata de ilustraciones o protoviñetas, pues debemos tener en cuenta que en esos momentos la imagen gráfica en la prensa –como la propia prensa– andaba a la búsqueda de su identidad. Pero ya en el primer número de *Gil Blas* (3-XII-1864) Ortego dibujó,

⁴⁴ Descripción de la decoración arquitectónica con que se puso iluminación que la noche del día 20 de marzo hubo en Cádiz en casa del Sr. Conde de Palmela, Ministro de Portugal, en celebración de la publicación de la Constitución política de la Monarquía española, impreso en 4º de una sola hoja, Cádiz, en la Imprenta Tormentaria, 1812, citado por Fuentes, Juan Francisco, “Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX” *Cercles*. Revista d’historia cultural, núm. 5, I-2002, p. 10.

con su inigualable temple satírico, una escuálida España (con su túnica y corona almenada) acompañada de un famélico león para denunciar la mala situación de las finanzas del país: “Diógenes, con la linterna en la mano, buscaba un hombre por las calles de Atenas. Yo busco un duro en las arcas del Tesoro, ¡y no lo encuentro!”, leemos al pie de la viñeta. Vemos que no solamente se utiliza la figura femenina que representa, sino que se la somete a la distorsión satírica, la misma que la figura que acompaña desde su primer número la cabecera de la revista *La flaca* (27-III-1869), una España demacrada y flacucha, con corona de laurel en vez de corona real (recordemos que en septiembre del año anterior la reina Isabel II había puesto pies en polvorosa tras ‘La Gloriosa’), apoyada sobre el escudo castellano y con un león al que podemos contar perfectamente las costillas.

El uso de esta figura, con pocas variaciones, fue reiterado a lo largo del último tercio del siglo, y se hace difícil encontrar alguno de los dibujantes de las generaciones pioneras que en un momento u otro no dibujasen a la matrona con el león protagonizando una estampa satírica. En la década de los setenta y ochenta, la España demacrada y paupérrima sirvió para denunciar la pésima gestión económica de los sucesivos gobiernos de la Restauración, que conllevó miseria y hambre a un elevado porcentaje de la población española. En todo tipo de tesisuras se dibujó la figura de España: abatida (*Gil Blas* núm. 43, 23-IX-1865), hipnotizada (*Gil Blas* núm. 44, 30-IX-1865), haciendo equilibrios sobre la cuerda floja (*La flaca* número 97, 30-VII-1871), convertida definitivamente en esqueleto (*El cascabel*, 5-I-1871), apagando la llama de la revolución del 68 (*La campana de gràcia* núm. 225, 21-II-1875), vampirizada (*La mosca* núm. 50, 11-III-1882), despelotada (*La araña* núm. 6 22-VIII-1886), torturada (*El motín* número 2 -año V- 11-I-1885), llevando a cuestas a la industria del país (*Gedeón* núm. 35, 9-VII-1896), o apuñalada (*Gedeón*. núm. 151 29-IX-1898). Hay caricaturas que pueden llegar a ser escabrosas, y no solamente las de torturas y martirios físicos, que son recurrentes, sino otras de carácter mucho más truculento, como la que propició la retirada del número 38 de la revista *El lío* (26-IX-1874) en la que Bismark tiene en sus rodillas a una muchachita que representa a España, sugiriendo una escena de pederastia. Durante los años de la guerra de Cuba, la figura de España retomó su dignidad de matrona, protagonizando escenas de serenidad y consuelo (*El motín* número 8 -año V- 22-II-1885, *La campana de gràcia* número 1494, 1-I-1898). Para mi gusto, Apel·les Mestres es uno de los dibujantes que dota a la figura de España de un carácter más sensual, y a la vez la caricaturiza de las formas más cruentas, como la viñeta en la que amordazada por la ley de imprenta, la dama es atacada por toda clase de animales y alimañas representando los males del país (la deuda, la miseria, la triquinosis, la filoxera) en *La campana de gràcia* número 524, o desnuda y partida por la mitad en una viñeta del número 563 de la misma revista (11-IV-1880).

Aparte de España, para representar al resto de naciones, pero también a las ciudades y las provincias, se utilizó usualmente también a figuras femeninas (un bonito conjunto que muestra esto aparece, por ejemplo, en *El loro* número 22, 24-IV-1880). Algunas de estas representaciones nacionales tienen sus atributos muy definidos, y en otras se utilizan emblemas o carteles para especificarlo. También hay que decir que la representación gráfica varía según la intencionalidad de la viñeta satírica, y Europa, por ejemplo, fue representada como una joven guerrera (*La campana de gràcia* número 422 1-XI-1877) o por un orondo y antipático vejestorio (*Gedeón* número 127, 14-IV-1898). También Norteamérica, antes de que se impusiera la figura del ‘Tío Sam’, era representada en la prensa española como una joven algo exótica, por no decir selvática, despechugada y llena de alhajas (*Gil Blas* número 68, 17-III-1866), representación parecida a la que se utilizaba para Cuba, y que encontramos reiteradamente (*Gedeón* 44, 10-IX-1896; *Gedeón* 46, 14-IX-1896; *La campana de gràcia* 1525, 6-VIII-1898), ya sea recubierta de plumas o de sanguijuelas. La pérfida Albión, rancia, con casco, coraza y lanza, representaba a la Gran Bretaña hasta que esta fue progresivamente sustituida por el John Bull. Barcelona se identificaba por el escudo coronado por un murciélago, ya sea estampado en su ropaje (*Gedeón* 209, 22-XI-1899) como situado sobre la cabeza del personaje (*La campana de gràcia* número 22, 2-X-1870) aunque también el paisaje ayuda a situarla, y la vemos con la silueta de la ciudad al fondo, o el Castillo de Montjuic (*La cam-*

pana de gràcia número 331, 20-II-1876). Para Francia se utilizó normalmente una joven dama, que muchas veces se asimila a la figura de la República (hemos encontrado muchas viñetas en la que incluso se fusiona la mujer que representa a Francia con el gallo, animal que también simboliza al pueblo francés, dibujándola con cresta y plumas, como en *La campana de gràcia* número 715, 18-II-1883). De hecho, la identificación entre la idea de Francia y de la República es tanta que, recurrentemente, los semanarios satíricos jugaron con el doble sentido de vitorear y reivindicar a la república francesa, aunque ya se entiende que lo que querían es la república española (*La campana de gràcia* núm. 12, 24-VII-1870, o *La flaca* número 65, 9-X-1870).

Justamente, en las principales revistas satíricas, la representación femenina de la República fue otra constante. Ésta se dibujaba como una dama exuberante y serena, tocada con gorro frigio al que se podían sumar otros atributos según la intencionalidad del dibujo: ramas de laurel o de olivo para simbolizar gloria o paz, espadas, libros, alas y, en definitiva, toda suerte de elementos de los que se usan para simbolizar la ley, la justicia, la paz y el progreso, cuando no sostiene el triángulo que simboliza la divinidad masónica (*La flaca*, núm. 8, 6-VII-1869; *El garbanzo*, núm. 10, 19-IX-1872; *La campana de gràcia*, núm. 12, 24-VII-1870). Para el discurso de género, o sea, la visión de la mujer en la prensa satírica, es significativa una viñeta de *La campana de gràcia* número 175 (10-VIII-1873) en que se confrontan dos ideas de República: una mujer fea, despeinada, vieja y sucia dibujada en un contexto de muerte, desolación y barullo, y al lado otra muchacha, firme, serena, atractiva, con su gorro frigio, la rama de olivo, la espada y atributos representando la cultura (libros, orbe) y el progreso (tren, globo, barcos). Lo interesante es la comparación explícita, porque la imagen de la República asociada al progreso fue reiteradamente dibujada (*El lío* núm. 31, 8-VIII-1874). No será extraño que veamos a la República dibujada con un pecho fuera (*La flaca* número 65, 9-X-1870; *El lío* núm. 25, 13-VI-1874), iconografía que nos lleva al cuadro de Delacroix *La libertad guiando al pueblo*. De hecho muchas veces se confunde la representación de la Libertad con la de la República (El motín número 9 -año V- 1-III-1885), dando a entender subrepticamente que una cosa comporta la otra.

Las figuras alegóricas, clara herencia de la cultura grecorromana, fueron usadas con profusión en nuestra prensa satírica. Algunas de ellas son arquetipos que han perdurado hasta hoy, y mantienen una configuración inequívoca, como la Ley (o la Justicia) -mujer alada que sostiene una espada y unas balanzas- (*La flaca* 56 -Tomo II- 13-III-1873; El loro núm. 6 -año III- 12-II-1881; *Gedeón* núm. 32, 18-VI-1896), o la Victoria -también alada sosteniendo una corona de laurel- (*El cañón Krupp*, 7-V-1874). Antes de que la figura del guerrero -asimilado al dios griego Marte- monopolizara la simbolización de la guerra,⁴⁵ encontramos en varias ocasiones a la Guerra dibujada como una mujer con alas de murciélago, de cabellera enmarañada, despechugada, cinturón a base de serpientes y con una antorcha en una mano y huesos sangrando en la otra. (*La flaca* número 63, 18-IX-1870 o número 90, 4-V-1871; *El lío* núm. 6, 4-IV-1874). Una imagen similar es la de la Revolución, mujer de torso desnudo con serpientes al cinto y antorcha en la mano, que aparece en no pocas viñetas de la década de los sesenta y setenta (Gil Blas número 43, 23-IX-1865). En otros casos la identificación no es tan clara y el dibujante se ayudó de la inscripción que nos indica de qué personaje alegórico se trata. Así vemos desfilar a la Libertad (*El anti-Cristo* núm. 1, 26-XI-1868; Gil Blas núm. 36, 5-VIII-1865; *El motín* núm. 4, 1-V-1881; *La mosca roja* núm. 1, 15-IV-1882), la Prensa (*Gil Blas* núm. 53, 2-XII-1865; *La madeja política* núm. 49, 12-XII-1874), la Moral (*Gedeón* núm. 32, 18-VI-1896), la Democracia (*El motín* núm. 4, 1-V-1881; *El loro* núm. 22 -año III- 28-V-1881, y núm. 51 -año III- 17-XII-1881), el Presupuesto (*Satanás*, núm. 4, 30-X-1880), el Progreso (*El loro* núm. 20, 10-IV-1880), el País (*La campana de gràcia* núm. 727, 13-V-1883), la Patria (*El pájaro rojo* núm. 12, 5-XII-1868), Europa (*La campana de gràcia* núm. 422, 1-XI-1877; *El loro* núm. 7, 10-I-1880; *La mosca* núm. 16, 16-VII-1881), la Miseria (*La araña* núm. 5, 15-VIII-1885), la Industria Nacional (*Gedeón* núm. 4, 2-VII-1896), la Diplomacia (*La madeja* núm. 15, 25-IX-1875)...

⁴⁵ Podemos comprobarlo en las muchas viñetas de toda suerte de procedencias recopiladas durante la I y II Guerra Mundial: Bryant, Mark. *World War I in Cartoons*, London: Grub, 2006, y Bryant Mark *World War II in Cartoons*, London: Grub, 2005.

Las propias publicaciones encontraron en la figura femenina su representación alegórica, y así vemos a *La flaca*, que no es otra que la propia España dibujada en su cabecera, *La mosca*, una dama alada con la pluma y el látigo, o *La campana de gràcia*, personalizada en una dama con híbrido entre barretina y gorro frigio, con alas de mariposa (*La campana de gràcia* núm. 495), a la que se dotó de faldas cuyo vuelo recuerda a una campana (*Almanach La campana de gràcia* 1890).

Mujeres de hueso... y carne

Pero no todo son alegorías. Cuando la sátira no era política, el uso de la figura femenina marchó

por otros derroteros. «Sin necesidad de ser alegórica, la mujer era un medio ideal para que los dibujantes señalaran las pautas de comportamiento y los problemas más importantes que afectaban a la sociedad»⁴⁶, nos dice Fernando Arcas Cubero. Y es cierto que fuera del plano simbólico, los caricaturistas utilizaron profusamente la figura femenina en las publicaciones del siglo XIX. Pero en una sociedad profundamente misógina, no es de extrañar que la caricatura se tiñera también de esa misoginia. «La caricatura (...) procede sin excepción de la burguesía. No significa el hecho otra cosa sino que la caricatura se ha inspirado y ha representado exclusivamente la moral de esa clase»⁴⁷, recordaba Fuchs. Los lectores de la mayoría de revistas no eran mujeres, y mucho menos sus autores, por lo que los clichés y arquetipos utilizados en las viñetas reprodujeron la visión androcéntrica del mundo que empapó todos los resortes de la sociedad decimonónica asociando a la mujer a la ligereza, la inconstancia, la seducción, la picaresca, y una extensa colección de percepciones profundamente negativas. Si nos sirve de consuelo, esto no ocurriría únicamente en España, ni solamente en la sátira gráfica. Recordemos que en aquel siglo Manuel Bretón rompía una lanza a favor de las féminas y en su *Sátira contra los hombres en defensa de la mujeres* (Imp. Aguado, Madrid 1829) dejó constancia de que «desde Juvenal á nuestros días apenas ha florecido un poeta satírico que no se haya declarado enemigo del bello sexo [sic]»⁴⁸ lo que no impidió que después siguieran dándose a la imprenta obras como *Sátira com-*



Una vampira.

Pantorrillas de verdad, botas de Reinaldo y bullarengue de última moda.
Se llama Virtudes, pero carece de ellas.

Almanaque de La Risa. [1876]

Manuel Bretón rompía una lanza a favor de las féminas y en su *Sátira contra los hombres en defensa de la mujeres* (Imp. Aguado, Madrid 1829) dejó constancia de que «desde Juvenal á nuestros días apenas ha florecido un poeta satírico que no se haya declarado enemigo del bello sexo [sic]»⁴⁸ lo que no impidió que después siguieran dándose a la imprenta obras como *Sátira com-*

⁴⁶ Arcas Cubero, Op. Cit. p. 47

⁴⁷ Fuchs, Op. Cit. p. 39

⁴⁸ Bretón de los Herreros, Manuel. *Sátira contra los hombres en defensa de la mujeres*. Madrid: Imprenta de Don Eusebio Aguado, 1829, p.5

puesta de los ruegos que hacen las doncellas para que les de Dios marido con quien casarse y para concluir la guerra civil de España en este presente año 1838 (Impr. de Corominas, Lérida 1838), *Sátira compuesta de la semana mal empleada que tuvo un galán cortejando á una dama, para que tomen ejemplo los mancebos y no se fíen de faldillas* (Tip. de María Aléu é Hijos, Reus 1845), *Sátira graciosa en que se declara el litigio que tienen entre suegra y nuera* (Impr. de D. J.M. Marés, Madrid 1847), *Graciosa sátira de las faltas de las señoras mugeres que quieren casarse* (Imp. y Lib. de Juan Bautista Vidal, Reus 1847), *Sátira burlesca de la vida, milagros, usos y costumbres de cuatro clases de mugeres que hay en Madrid* (Impr. de D. J.M. Marés, Madrid 1849).

El uso de la mujer en la caricatura llegó a ser incluso objeto de diversos ensayos y todos coincidieron en denunciar el menosprecio con el que se trató al bello sexo en las caricaturas. En 1899 John Grand-Carteret recopiló en *La femme en culotte* (París, E. Flammarion) una nutrida colección de caricaturas que mostraba el rechazo mayoritario de los caricaturistas de fin de siglo a las conquistas sociales de las damas, empezando por el grave hecho de ponerse pantalones, como reza el título del libro; Eduard Fuchs escribió *Die Frau in der Karikatur* (Munich, Albert Langen) en 1906, obra que se tradujo al castellano y se publicó en Barcelona bajo el título *La mujer en la caricatura* (Graf. Delriu); y Gustave Kahn publicó en 1907 los veinte fascículos que componen su obra *La Femme dans la caricature française* (París, A. Méricant Editions d'Art). Es demoledora la conclusión a la que llega Kahn tras analizar la producción dedicada a las mujeres de los caricaturistas de los que afirma: «Ils ont toujours combattu deux sortes d'ennemis, les rois et les femmes»⁴⁹.

Una pequeña antología de las viñetas protagonizadas por mujeres de la prensa joco-satírico-cómico-burlesca, nos daría hoy algo de vergüenza. Las mujeres que en ellas se retratan se nos muestran como personajes de carácter voluble, chismosas, casquivanas, mentirosas, presumidas, pícaras, cuando la burla no se dirige directamente a defectos físicos tales como la gordura, la fealdad, o la vejez. La saña con la que la mayoría –ojo, no todos– de los caricaturistas tratan al otro género hace que el Doctor Fuchs concluya su estudio sobre la caricatura femenina exclamándose sobre el miedo del hombre a tratar en un plano de igualdad a sus parejas:

«ver en la hembra siempre lo diabólico y girar en torno a suyo como junto a un enigma misterioso e insoluble, no es el resultado de una penetración más honda del problema, sino, en último término, subterfugio de la impotencia de un declinante sentido del mundo»⁵⁰.

Claro que para ser justos hay que decir que los hombres que aparecen en muchas de aquellas viñetas también se muestran estúpidos, engreídos, incompetentes, hipócritas, lerdos o depravados...

En aquellas sátiras, las mujeres desempeñan diversos papeles, que nos permiten entrever el rol que le tenía reservada la sociedad. El punto central, sobre el que parten todas las ramificaciones posibles en las viñetas que hemos estudiado, es el matrimonio. La mujer se clasifica según su vínculo con un varón, y así las protagonistas de los chistes solo podían ser niñas, doncellas, casadas, solteronas, monjas o viudas. Curiosamente, no existía otra categoría en la que la situación conyugal no se tenga en cuenta, y en muy pocas viñetas esta categorización no tiene importancia. Los principales temas sobre los que giran las viñetas protagonizadas por féminas forman parte del ciclo matrimonial, que incluye el enamoramiento, el flirteo, la lascivia, la boda, la convivencia conyugal y la educación de los hijos, aunque los más socorridos serán la coquetería, que incluye toda suerte de chistes sobre las modas, los métodos de embellecerse, la obsesión por la belleza, etc., y finalmente, uno de los grandes temas de la prensa satírica: la infidelidad. Escribía Fuchs:

49 «[Los caricaturistas] han luchado contra dos tipos de enemigos: los reyes y las mujeres». Kahn, Gustave. *La Femme dans la caricature française*, A. Méricant Editions d'Art, Paris 1907, p. 5.

50 Fuchs, Op. Cit., p. 233.

«El matrimonio burgués ha sido para la caricatura casi hasta nuestros días, algo inalterable, algo fundamental para la subsistencia de la sociedad humana. Bajo ese punto de vista, toda contradicción, toda pugna contra la moral conyugal transmitida, se convierte en un crimen, en pecado contra natura. (...) sólo cuando en el último decenio del siglo XIX llegó a ser bien común a más extensos círculos de personas, el conocimiento de la esencia del matrimonio, se disipó, en la sátira como en la discusión seria, la reserva adoptada frente al matrimonio como frente a algo inviolable, (...)»⁵¹.

Una colección de estereotipos –muchos de ellos importados de publicaciones humorísticas europeas– cargados de connotaciones negativas se instaló en nuestra prensa. «Una de las funciones de los estereotipos consiste en ocultar la realidad mediante confortables operaciones de simplificación»⁵² advierte Marina Yagüello. El hombre martirizado por su mujer, el padre de familia al que esposa e hija piden dinero, el joven que busca esposa, o el hombre maduro que quiere darle una alegría al cuerpo solían ser el contrapunto en las viñetas protagonizadas por mujeres. El vejestorio que se arregla como una joven, la muchacha frívola que cambia de novio como de peinado, la interesada por encontrar un buen partido, la fresca que no hace ascos a las atenciones de señores mayores si van acompañadas de regalos, el encuentro en el parque entre la doncella y el soldado, la mujer infiel sorprendida con el amante... fueron escenas habituales que se repetían hasta la saciedad en las viñetas. Refiriéndose a *Madrid cómico*, Llera Ruiz escribe un párrafo que puede utilizarse para otras muchas publicaciones de aquellos años:

«Su humor se apoya preferentemente en los juegos verbales, el chiste fácil, la hipérbole y el tipismo, propios de la tradición sainetesca y del astracán. No es difícil deducir que el público al que estaba dirigido era la burguesía, que disfruta viéndose representada.»⁵³

Era una burguesía que lucía una doble moral perversa que juzgaba y culpabilizaba a la mujer por su conducta sexual, sin tener en cuenta que era el mundo diseñado por el hombre el que las obligaba a comportarse así, y es el que vemos retratado en la prensa satírica. Si analizamos una muestra de las viñetas que tienen como sujeto a personajes del sexo femenino en los almanaques satíricos comprobaremos que algunas de estas viñetas resultan crueles –como la mujer obesa que observa un mendigo con desdén bajo el texto: «A pedir, pobre tullido,/ avergonzado comienza;/ y ella de pobre ha salido/ a costa de su vergüenza» (*Almanaque La risa* para 1871); la mujer rodeada de hijos a la que el marido abronca «Y ya que estoy sin dos cuartos/ te pido que en adelante/ no me partas con más partos» (*Almanaque El cascabel* para 1867); o la colección de bustos femeninos «Ángeles de mujer todos vestidos;/ se ignora si son ángeles... caídos.» (*Almanaque La risa* para 1876) –aunque todas y cada una de ellas retratan a la perfección una serie de situaciones reales propias de aquellos tiempos, o refleja la mentalidad de aquellas gentes.

Únicamente con motivo de las continuadas derrotas en las distintas guerras coloniales que mantuvo España en los últimos años del siglo, nos ofreció nuestra prensa satírica una percepción positiva de la mujer en su carácter más heroico, dibujando la desconsolada viuda, la madre doliente, la mujer serena que en la penuria aguarda el desenlace de la guerra desde la incertidumbre y la distancia, manteniendo su familia ante la falta del esposo. En esos casos, puesto que la sátira se dirigía contra el enemigo de la patria –mayormente los estadounidenses– o contra el gobierno, la figura femenina se tiñe de emotividad, y se potencian los aspectos positivos de la feminidad, es decir: amor, temple, capacidad de sacrificio y fuerza.

51 Ibidem, p. 42.

52 Yagüello, Marina. "Las palabras y las mujeres" en Lomas, Carlos. [ed.] *¿Iguales o diferentes?: género, diferencia sexual, lenguaje y educación*, Barcelona: Paidós, 2003, p. 108.

53 Llera Ruiz. Op. Cit. p. 211.

Las cabeceras de crítica política dejaron paso a publicaciones menos combativas, al consolidarse el sistema político de la Restauración. *L'esquella de la torratxa* (1879) y *Madrid cómico* (1880) fueron las dos publicaciones emblemáticas del final de siglo, en las que la crítica política adopta un aire mucho menos inflamado que el que podemos encontrar en *El motín* o *La campana de gracia*, y en las que se introduce la caricatura de celebridades, actores, músicos y literatos, y se abre la sátira a otros aspectos de la vida social y cultural. Algunas publicaciones empezaron a descubrir el interés que las imágenes femeninas despertaban en los lectores mayoritariamente masculinos, y adornaron sus portadas con mayor asiduidad de bellas jóvenes protagonizando cada vez menos inocentes chistes. Se produjo así el despertar de un nuevo uso en la prensa –pronto le siguió la publicidad⁵⁴– de la mujer como objeto sexual, objeto de deseo para ellos y la envidia de ellas. Para hacerse una idea, de las treinta primeras portadas de la revista *El mundo cómico* (1872), veinticuatro iban protagonizadas por mujeres, cada vez con menos ropa, por cierto. Del mismo modo *La tomasa* (1872) descubrió en su tercer año de vida el poderoso atractivo del bello sexo en la portada, y la figura femenina conquistó la primera página de la revista para ya no abandonarla, cosa que hicieron toda suerte de revistas aunque no fueran satíricas, como *Hispania* (1889), inspirada en la alemana *Jugend*.

Más adelante, una serie de revistas literarias y artísticas, aunque seguían usando más o menos páginas y viñetas de humor, como *El gato negro* (1898), nos ofrecieron una imagen mucho más interesante de la mujer, en las que ésta ganaba no solo en sensualidad, sino en profundidad psicológica. También hay que dejar constancia de que, en el fondo, hubo algunos dibujantes y algunas publicaciones que se ensañaron más que otros con el sexo opuesto. Francisco Ortego, sin duda el más cáustico y mordaz satírico de la primera generación, nos dejó una impactante colección de viñetas que destacan por su profunda misoginia del que reproducimos acá algún ejemplo como «Las mugeres detrás de la cortina» (*Gil Blas* número 8, 28-X-1866); «Delicias matrimoniales» (*Gil Blas* número 9, 1-XI-1866); o «Escenas de baile» (*Gil Blas* número 1 de la segunda época, 4-X-1866). A José Luis Pellicer, destacado cronista gráfico de mil batallas, le pierde el lado frívolo y disfrutó en sus apuntes de damas con un toque libidinoso, como vemos en las portadas y viñetas de *Mundo Cómico*. Y Apelles Mestres se desmarcó de sus coetáneos para ponerse del lado de la mujer, a la que solía idealizar en sus dibujos –una clara muestra de ello se puede disfrutar en las páginas de *Granizada*–, no solo evitando el maltrato a la que la mayoría de caricaturistas las sometieron, sino dibujando a su favor, como vemos en los dos pequeños libritos de dibujos que publicó en 1885: *Las mujeres de mañana* (Tipografía La Academia) y *Un adulterio en juicio oral* (Tipografía Al Timbre Imperial), en el que acompañado por Albert Llanas satirizaron la situación, dejando curiosamente malparados a todos excepto a la dama que se sienta en el banquillo.

Hacia finales de siglo, y por influencia francesa, la sátira de costumbres incorporó una nueva tipología de viñetas, que se denominaron “caricaturas galantes”, hábil estratagema para no decir que se trata de chistes de contenido sexual, más o menos subidos de tono, en el que la protagonista es la mujer, una mujer objeto en tres dimensiones paralelas: objeto estético, objeto sexual y objeto de las chanzas y burlas. Comentando esta parcela de las publicaciones satíricas, afirma Mingote:

«Los dibujantes cultivan con denuedo la parcela erótica, donde rara vez aparecían las señoras llamadas decentes, todas con su pierna quebrada o su pierna indemne, pero en casa. Las protagonistas de los chistes o historietas eróticas eran las suripantas, las cupletistas, las chulaponas, las adúlteras, las mujeres de la vida galante en sus distintas categorías, desde la buscona hasta la entretenida de lujo. Estas, tan decorativas, aparecían con extraordinaria frecuencia; debían de ser por cierto abundantes.»⁵⁵

⁵⁴ A destacar trabajos sobre el tema como *La mujer en la publicidad* (1990), de C. Fabretti y C. Peña-Marín; y el dossier *Mujer, publicidad y medios de comunicación*, publicado por el Instituto de la Mujer en 1994.

⁵⁵ Mingote, Antonio. Op. Cit.

En efecto, la figura de la mujer pasó a protagonizar las portadas, y las escenas, que curiosa e invariablemente se sucedían en alcobas, entre las bambalinas de teatro, en la toilette o ante el tocador, y fueron subiendo de tono a medida que finalizaba el siglo, hasta que en 1902 se inventó la palabra “sicalíptico”⁵⁶, bajo cuya etiqueta ya se permitió a las revistas mostrar los recodos más íntimos del bello sexo. Pero eso cae ya en otro siglo por lo que hoy no nos adentraremos por ahí.

Mujeres que no lo son

Para acabar este recorrido panorámico por la figura femenina en la prensa satírica del siglo XIX nos falta una última consideración. Se trata de un recurso habitual de la prensa satírica de todos los tiempos como es el de caracterizar al hombre público como fémina en alguna escena determinada. La caracterización de un hombre como mujer ha sido un recurso cómico habitual en el teatro o la literatura⁵⁷, aunque el efecto cómico de esta caracterización es distinto al de la también frecuente caracterización de mujer como varón⁵⁸. Cuando al varón se le disfrazaba de mujer era únicamente para ridiculizarle. Por lo tanto, todas las connotaciones que se confieren en la transformación no se podían considerar positivas. Uno de los recursos habituales de la caricatura es la transformación, que como cuenta Nadine M. Orenstein, «creates shorthand analogies that offer the viewer a quick visual understanding of a character or situation without the need for words»⁵⁹. Así, en las caricaturas políticas era habitual encontrar a los políticos del momento convertidos en mujeres, un recurso que pretende socavar la dignidad del representado, transfiriendo la escala de valores del lector contemporáneo, en las que el varón es superior a la mujer. Para que el lector actual pueda hacerse una idea del efecto que este tipo de sátiras, hoy diluidas por el paso del tiempo, tenían en aquellos lectores, solo debemos imaginarnos un dibujo en el que el caricaturista transforma al político de turno en un chimpancé: seguramente, a pesar de que los simios no puedan parecer bichos muy simpáticos, tenemos muy claro que está en un peldaño inferior que el ser humano en la escala evolutiva, con lo que el dibujo consigue que el espectador traslade los atributos del simio al político caricaturizado, entre los que está este menosprecio implícito en la propia comparación entre el chimpancé y el hombre. Así, más o menos, debemos considerar las caricaturas en las que los hombres públicos del XIX aparecen transformados en mujeres. Pero no debemos culpar al caricaturista –que simplemente utiliza los recursos de qué dispone para realizar su ataque satírico– sino a la mentalidad que impera en la sociedad, que es la que categoriza de esta forma y discrimina entre los géneros. Hoy en día los caricaturistas seguimos pintando a los políticos como mujeres, aunque las connotaciones de estas viñetas son distintas porque lo que ha variado es la percepción social. Es significativo que en la cáustica revista *La flaca*, no encontramos el primer hombre que el caricaturista convierte en dama hasta su número 76 (26-II-1871); se trata de Castelar, pero es una escena de carnaval, en la que la caracterización se suaviza porque el hombre no se convierte en mujer, sino que se disfraza de mujer. El matiz se antoja importante para comprender el fuerte agravio que conlleva este tipo de dibujos en el contexto sociocultural del siglo XIX. Recordemos que pocos años antes, en la sátira más brutal nunca dibujada en España, el álbum *Los Borbones en pelota*, se ridiculiza a sus protagonistas con motivos explícitamente sexuales, entre las que encontramos la visualización de la falta de hombría del rey consorte mediante la utilización de recursos visuales, entre los que destaca la gigantesca cornamenta, o la automutilación de sus atributos sexuales⁶⁰.

56 Cultismo de fin de siglo que etimológicamente proviene de las palabras griegas *psykon* (higo) y *aleiptikós* (ganar de rascar, familiarmente). Soldevila, Joan Manuel. *Psicalíptics. Erotisme i transgressió a les revistes il·lustrades del principi del segle XX* [cat. exp.], Museu d'art de Sabadell, 2004, p. 11.

57 «No hay comediógrafo importante en cuyo caudal dramático no se compruebe, al menos una vez, la presencia de algún disfrazado» afirma Jean Canavaggio en “Los disfrazados de mujer en la comedia”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del segundo coloquio sobre teatro español*, G.E.S.T.E., Toulouse, 16-17 de noviembre, 1978, p. 67-68.

58 Injamoto, Kenji. “La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes” en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, pp. 137-143.

59 «Crea analogías abreviadas que ofrecen al espectador una rápida comprensión visual de un carácter o una situación sin necesidad de palabras». McPhee, Constance y Orenstein, Nadine. *The Infinite Jest. Caricature and satire from Leonardo to Levine*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011, p. 21.

60 SEM. *Los Borbones en pelota*. Madrid: Ediciones del Museo Universal, 1991.



Almanaque de El Buñuelo. [1881]

En estas viñetas en las que el caricaturista fuerza al político al travestismo o al transexualismo, hay también distintas tipologías. Por un lado los que sitúan a la mujer en lo que en aquellos tiempos se consideraba su hábitat natural, es decir en escenas de hogar, realizando tareas como cocinar, limpiar, cuidar hijos, o escenas de galanteo, seducción, coquetería etc. Vemos así algunos ejemplos como las láminas de *El motín* número 22 (4-II-1881), donde un femenino Sagasta vende flores a Castelar, en la misma revista número 26 (2-X-1881) en la que Demócrito (Eduardo Sojo) dibuja a los principales líderes de los partidos minoritarios de la oposición (entre los que están Pi i Maragall, Castelar o Cristino Martos) como mujeres armadas de escobas sobre el texto “Unos por otros la casa sin barrer”; en *El loro* número 47 de la segunda época (19-X-1881) donde Cristino Martos, desde la cama, acaba de parir (bajo la leyenda “éramos pocos y parió mi abuela”); o en *Gedeón* número 147 (1-IX-1898) en que Sagasta se convierte en “Lavandera nacional”. Aprovecho para anotar que es quizás *Gedeón* donde más he visto abusar de este recurso, y por mencionar solo unas cuantas láminas, tenemos las del número 43 (5-IX-1896), en que los candidatos de los partidos políticos son transformados en coristas; en el número 45 (17-IX-1896) el Presidente Cánovas es dibujado como “la Señá Antonia”, una mujer que va a la casa de empeños para sacar adelante a su familia; el número 142, en el que Carlos María de Borbón, Pi i Maragall, y Silvela son convertidos en orondas féminas se someten al “juicio de París”; el número 206 (1-XI-1899) donde vemos al Presidente del Gobierno, Silvela, como mujer que abandona a sus hijos en un orfanato; o, para resultar exhaustivo, el número 212 (13-XII-1899) en el que el jefe de la oposición es dibujado como una nodriza. Cabe subrayar también que los políticos liberales son los que, cuando ocupan cargos de gobierno, son más directamente satirizados, lo que nos puede indicar seguramente que la censura se relajaba un poco respecto a los períodos de gobiernos conservadores con los que se alternaban.

Por otro lado tenemos las escenas que son a su vez representaciones de fragmentos literarios, teatrales o líricos, en las que la caricatura representa una doble pirueta, porque por un lado consigue aprovechar el contexto que ofrece la obra artística que sirve de partida (en nuestras viñetas los más habituales serán *El Quijote*, *el Don Juan de Zorrilla*, *Fausto*, o la utilización de escenas de zarzuelas y comedias de gran popularidad en el momento, como en la caricatura anglosajona el escenario más usado en este tipo de caricaturas serán los que proporcionan las obras de Shakespeare) y sumarlo al efecto cómico o satírico que pretende conseguir al introducir personajes de la vida política en determinadas escenas muy conocidas por el público. Como ejemplo pongamos la

escena de la zarzuela *La Gran Vía* que publica *El charlatán* en su número 8 (29-IV-1887), escena del vals de *El Caballero de Gracia* en el que Silvela y Queipo de Llano aparecen como los personajes femeninos de La Calle de Sevilla y la Calle Ancha; o el final del último acto de la ópera de Verdi *El Trovador*, dibujada en La mosca roja número 11 (10-VI-1882) donde los republicanos aparecen como las damas Leonora y Azucena.

Para terminar

Ese busto es de una dama
que fuma, bebe y se inflama
de Castelar ante el nombre,



y habla en los clubs, y reclama
todo derecho del hombre.

Almanaque de *La Risa*. [1876]

convencido que así es, que la sátira es un instrumento útil para abrir el camino del progreso moral. Muchas de las conductas que hoy insertamos en nuestras viñetas con naturalidad servirán a los lectores de dentro de dos siglos para hacer aspavientos sobre la dudosa catadura de nuestras actuales categorías morales. Lo que es seguro es que la caricatura de hoy, como la de hace dos siglos refleja la realidad humana del momento a la perfección, por lo que dice y por cómo lo dice. La caricatura, así, se convierte no solo en una mordaz herramienta para reflexionar sobre la realidad, sino en un útil instrumento para profundizar en el conocimiento de nuestro pasado. La caricatura actúa como aquella gota de ámbar que conserva petrificado en su interior un insecto del Cretácico, preservando retazos de la actualidad envueltos en resina humorística. Como el brillo calidoscópico de estas joyas orgánicas, los dibujos cromolitográficos de aquellas revistas nos embelesan –y así debe ser– más allá de la información que algún científico loco pueda entresacar del ADN de la fascinante colección de bichos fosilizados en el interior de aquellas láminas.

61 Picón, Op. Cit. p. 11.

La imagen de la mujer en la prensa satírica del siglo XIX fue, en el fondo, una proyección del papel que la mujer desempeñaba en la sociedad finisecular. Las cosas buenas y malas que vemos en los dibujos no son más que un reflejo, teñido tenuemente por la sátira, el humor o la mala uva, pero un reflejo fiel de la propia sociedad. Hay que reconocer que los caricaturistas del siglo XIX fueron profundamente injustos con las mujeres, aunque sólo fueron tan injustos como lo fue el resto de la sociedad. Las ideas avanzadas que en materia política exhibieron algunos de estos dibujantes, no fue tan adelantada en el tema de los derechos de la mujer, excepto algunos chispazos dispersos de autores que empezaron a detectar y poner sobre el papel la profunda injusticia que se cometía con la mitad de la población.

Hay que hacer hincapié en la necesidad, al hacer lecturas extemporáneas, de ser comprensivos con aquellos autores satíricos, y también con sus lectores, que no fueron más que hombres de su tiempo. «Creemos que la caricatura es susceptible de emplearse como instrumento de progreso; que el epigrama dibujado puede tanto y para algunos más que el escrito»⁶¹ escribía Octavio Picón en su estudio sobre la caricatura en la última década del siglo. Y el que firma estas líneas sigue