

Humor gráfico y democracia: algunas calas en la caricatura política en el Sexenio Democrático

Marie-Angèle Orobon
Université Sorbonne Nouvelle-Paris III

Champfleury concluía el primer capítulo de su *Histoire de la caricature*, publicada en 1871, con esta frase: « Qui veut se rendre compte aujourd'hui de l'époque de Louis-Philippe doit consulter l'œuvre de Daumier¹ », lo cual no sólo era una forma de rendirle homenaje al célebre caricaturista sino que le confería a la caricatura un auténtico valor de documento histórico. Ese vaivén esclarecedor entre la historia y su representación jocosa, mordaz e hiriente muchas veces también se hace visible en la tendencia de estos últimos años que consiste en utilizar caricaturas del siglo XIX en las portadas de estudios históricos recientes, como es el caso de *El gorro frigio*, de *Las máscaras de la libertad* y de la reciente reedición de *Los amigos políticos*². No se explica sólo por razones estéticas, lo vistoso y colorido de aquellas escenas, sino por su gran poder sugestivo para retratar y condensar una época.

La conjunción entre la libertad de prensa instaurada por el decreto del 23 de octubre de 1868 y luego confirmada en la Constitución de 1869 (artículo 17) y la sofisticación de los medios técnicos permite que las publicaciones periódicas experimenten una auténtica explosión (unas 600 publicaciones registradas³) durante el Sexenio Democrático,

1. CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, E. Dentu Éditeur, 1871, p. 38.

2. Manuel SUÁREZ CORTINA, *El gorro frigio*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000; Manuel SUÁREZ CORTINA (ed.), *Las máscaras de la libertad*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2003, José VARELA ORTEGA, *Los amigos políticos*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2001. En los dos primeros casos se trata de caricaturas sacadas de *La Flaca* y *La Carcajada* respectivamente, en el último de *El Loro*, revista de la época de la Restauración (empieza publicarse en 1879), cuyo grafismo se inspira mucho en el de *La Flaca*.

3. Juan Francisco FUENTES y Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, *Historia del periodismo español*, Madrid, Editorial Síntesis, 1997, p. 118. Es de señalar la escasa vida de muchas de estas publicaciones que alcanzan un par de números a lo más.

umentando de modo muy significativo la prensa ilustrada. En efecto, se dispara el número de estas publicaciones de título a veces muy sonoro, como *La Bomba*, *El Caos* o *El Guirigay*⁴, o gráfico, como es el caso de *La Flaca*, hoy la más conocida de las publicaciones satíricas del Sexenio, pero no la más difundida en su época⁵. Este semanario barcelonés había surgido, en marzo de 1869, como réplica de izquierdas a *La Gorda* que, pese a su subtítulo « Periódica (sic) liberal », era una publicación carlista que había tomado como título el nombre popular dado a la revolución⁶. El semanario republicano federal *La Flaca* se impone por la vistosidad de sus representaciones gráficas que ocupan cada vez más espacio, saltando éstas de la cuarta página a las dos páginas centrales con gran lujo de colores y formas.

Abordaré a continuación algunos aspectos de la vida política tal como la reflejaron las publicaciones satíricas de la época, centrándome en los años 1868-1872, es decir descartando el período republicano, por razones de homogeneidad temática, y viendo cómo la libertad de opinión permite la elaboración de una original retórica iconográfica basada en el humor y la crítica despiadada.

A vueltas con la alegoría de España

La escuálida matrona en actitud meditabunda, con escudo y corona de laureles, acompañada de un león tan seco como ella, que sirve de

4. *La Bomba*, semanario de Barcelona, 1870-1871; *El Caos*, semanario de Madrid, 1870; *El Guirigay*, semanario de Barcelona, 1869-1870. Los tres semanarios son de tendencia republicana federal.

5. Como lo indica Valeriano BOZAL, que precisa que la tirada de *El Cencerro*, por ejemplo, era considerablemente superior, en *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón Editor, Comunicación, 1979, p. 136. *La Flaca*, semanario de Barcelona, 1869-1873. Del 17-I-1872 al 31-X-1872, *La Carcajada*, que adopta la misma presentación, sustituye a *La Flaca*.

6. Véase Juan Francisco FUENTES y Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, *Historia del periodismo español*, op. cit., p. 124. La inversión genérica anunciaba de cierta forma la inversión ideológica en la que descansaba tal publicación cuyas malas intenciones habían sido censuradas por *El Cascabel* (10-XI-1868, p. 2-3, « La Gorda »). *Rigolito*, publicación bisemanal falsamente liberal y auténticamente carlista de los años 1869-1870, se vale del mismo procedimiento al declararse « periódico (progresista) ».

cabecera a *La Flaca* da la tónica de las desenfadadas variaciones a las que se verá sometida la alegoría de España en la primera mitad del Sexenio. En efecto, la imagen brindada por esta publicación republicana revisita jocosamente la representación alegórica que se había impuesto a lo largo del siglo XIX con la pareja formada por la matrona y el león, símbolo de la alianza liberal entre la monarquía y el pueblo, dando a entender gráficamente que la revolución emprendida en septiembre de 1868 se había quedado en los huesos, es decir reducida a su más mínima expresión⁷.

De hecho, la alegoría femenina de España ya había dado lugar en épocas anteriores a variaciones de tono más bien doliente y sarcástico que eran la metáfora de los males sufridos por el país. Buen ejemplo de ello es el grabado « España crucificada, torturada y saqueada » sacado de la publicación progresista *Sancho Gobernador* del 1 de enero de 1837⁸. La metáfora se hará más cruel unos años más tarde en unos grabados publicados por la moderada *La Postdata* en las cuales aparece la figura femenina que encarna a España primero descuartizada por una manada de lobos que representan a los « ayacuchos », es decir a la camarilla política de Espartero y luego literalmente chupada por los ministros de hacienda representados por sanguijuelas⁹.

En la amplia gama de variaciones en torno a la alegoría de España que se difunde en la época del Sexenio, se puede observar una neta tendencia a prescindir de los atributos que suelen caracterizar a la matrona que encarna a España —la toga, la corona, las sandalias romanas— para humanizarla, si decir se puede, y convertirla en una españolita de a pie. Éste es el caso de la Manola representada por Francisco Ortego

7. Véase a este respecto el artículo de Juan Francisco FUENTES « Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX », *Cercles d'Història cultural*, Universitat de Barcelona, n.º 5, enero de 2002, p. 9-24, especialmente p. 12. En un artículo posterior, « La idea de España en la iconografía de la derecha española », aborda el historiador la representación alegórica de España en los siglos XIX y XX, en *Claves de razón práctica*, n.º 140, p. 74-80.

8. Esta imagen ilustra la portada del libro de José ÁLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa*, Madrid, Taurus, 2001.

9. Respectivamente 1842 (sin mes) y octubre de 1843. Juan Francisco FUENTES evoca esta segunda representación en « Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX », *art. cit.*, p. 14. *La Postdata* (1842-1843) forma parte con *El Cangrejo* (1841) de la prensa de tono moderado nacida en oposición a la regencia de Espartero.



fig. 1

en *Gil Blas* el 1 de enero de 1870, o por Daniel Perea, habitual colaborador, junto a Ortego, de esta misma publicación, que sirve para popularizar, en una representación de tono costumbrista, los sinsabores de España en busca de soberano para el trono vacante de la monarquía. Este último grabado en el que dos señoras burguesamente ataviadas – Inglaterra y Francia – se compadecen de la pobre España que « no encuentra quien la quiera » lleva por rótulo « El segundo mico », por alusión al fracaso de la candidatura del duque de Génova¹⁰. La metáfora formada a partir de la expresión familiar « dar mico », que significa faltar a una cita con alguien, tendrá particular fortuna para tratar la cuestión de la vacancia del trono, dando lugar a un sinnúmero de transposiciones gráficas en las cuales proliferan monos de largas colas convertidos en maceros del cortejo real en el que precisamente falta el rey¹¹.

La cuestión de la búsqueda de un soberano que, en el fondo, revelaba las contradicciones de una revolución que había derrocado a la dinastía borbónica, no deja de ser campo abonado para la prensa satírica de signo republicano. Ortego, para tratar este tema, representa a España ciega con el trono vacante a cuestas y guiada por el lazarillo Salustiano Olózaga, embajador en París a la sazón e implicado en la búsqueda del rey [fig. 1¹²]. La caricatura cobra un valor aún más sarcástico cuando se sabe que el mismo lazarillo tenía problemas oculares que le dejaron ciego durante un tiempo¹³. El cortejo, encabezado por un león diminuto y raquíptico plasma jocosamente lo que era una cuestión acuciante para el régimen, una monarquía parlamentaria sin monarca aún, lo cual venía a entorpecer el desarrollo institucional que había de seguir el acto revolucionario. Por lo demás, si recordamos que en la pareja alegórica formada por la figura femenina y el león, éste representa al pueblo, por

10. *Gil Blas*, 6-I-1870, p. 3. La crónica « Monólogo de un monárquico sin monarca » (p. 1) que acompaña el grabado, firmada por el director de *Gil Blas*, Luis Rivera, es una jocosa variación sobre la expresión « dar mico » para mofarse de los chascos sufridos por los progresistas en la búsqueda del soberano. « ¡Ah! Para otra vez no nos darán mico, no dirá nadie a un buen progresista le dan dos veces castaña », comenta el irónico cronista al evocar la anterior renuncia de Fernando Coburgo.

11. Por ejemplo en « La mojianga gloriosa », *La Flaca*, 27-II-1870.

12. *Gil Blas*, 6-V-1869, p. 3.

13. El historiador Jorge VILCHES evoca los problemas oculares de Olózaga, en *Progreso y libertad*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 122.

el escaso tamaño de este último se da a entender el poco lugar que se deja a la representación nacional.

Las variaciones sobre la alegoría de España sirven más generalmente para concretar los males del país. De ahí que la representación alegórica pueda llegar a cobrar más explícitamente la forma de una mujer en cama como en el grabado de Ortego aparecido en *Gil Blas* en el que las columnas de la cabecera estampadas con el lema « plus ultra » así como la presencia del león tendido no dejan duda en cuanto a la identidad de la joven enferma, a la cual pondrá buena la « cura maravillosa » del sufragio universal que le administra la libertad, representada a su vez por una matrona tocada del gorro frigio¹⁴. De estas visiones cada vez más humanizadas de España representada como enferma o víctima de sus políticos se puede pasar a representaciones que oscilan entre lo burlesco o lo trágico, como es el caso de una caricatura también obra de Ortego, publicada con ocasión de la entrada del año 1871, en la que España convertida en esqueleto va acompañada de un león asimismo esquelético, capitaneando a un ejército de espectros¹⁵.

En el marco de la caricaturización de la situación política, con sus contradicciones y tensiones entre las diferentes alas de la coalición que había culminado el cambio revolucionario, el calendario civil o religioso brinda numerosas ocasiones de metamorfosis que aúnan sátira y jocosidad. Como acabamos de ver, la entrada de año siempre es motivo para mostrar con mordacidad y cierto gusto por lo macabro el inmovilismo o el empeoramiento de la situación. Pero más que las fiestas civiles, es la celebración de eventos religiosos la que es aprovechada por los caricaturistas de la época, y éste es seguramente un rasgo típico de la inventividad de los dibujantes españoles con respecto a los franceses. De la variopinta paleta de parodias religiosas entresacaré dos escenografías una de la época de Reyes y la segunda de la festividad más fecundamente explotada en la iconografía político-satírica: la semana santa.

La metáfora navideña que le sirve a Tomás Padró, colaborador habitual de *La Flaca*, para ridiculizar a los pretendientes « nacionales » a

14. *Gil Blas*, 11-X-1869, « Una cura maravillosa », p. 1. A partir de este número la caricatura pasa a ocupar la primera plana.

15. *El Casacabel*, 5-I-1871, « Entrada del año 1871 », p. 3.

la corona española pone en escena, bajo los rasgos de los tres reyes magos, a Antonio de Orléans, duque de Montpensier y cuñado de la ex reina, Carlos de Borbón, el pretendiente legitimista, y Alfonso, hijo de la destronada Isabel II¹⁶. En el paródico belén montado ante el Congreso de los diputados (corazón de la vida política del país), cada « rey » ofrece un regalo acorde con su signo político: la espada de la ley del duque de Montpensier, las disciplinas de Carlos y el champán de Alfonso, lo cual era una manera de sugerir gráficamente el apoyo de Napoleón III a la restauración de los Borbones. El niño Jesús así obsequiado al que se asimila con la revolución (como se indica en su faldón) mira espantado a este cortejo mientras que la Virgen/España trata de tranquilizarlo enseñándole al ángel de paz que, tocado con el gorro frigio, recorre los cielos, donde la estrella que había guiado a los reyes magos en la historia sagrada cobra el claro significado de símbolo republicano que se mofa de los pretendientes.

La asimilación muy gráfica, por definición, entre la lamentable situación del país y la pasión de Cristo permite dar a entender de forma más clara aún en qué opción política se cifra la esperada « resurrección » nacional. Así lo muestra, por ejemplo, la caricatura aparecida en marzo de 1872 en *La Carcajada*, en cuatro imágenes que recogen escenas del martirio crístico¹⁷. La pasión de España-Cristo, azotada por los políticos más conocidos de la palestra política de la época, convertida en eccehomo y rodeada por Amadeo I-Poncio Pilatos y Sagasta-Caifás – Práxedes Mateo Sagasta era ministro de gobernación a la sazón –, es la ocasión de plasmar la anhelada orientación política en la última escena rotundamente titulada « ¡Resurrección! », en la cual la alegoría de España aparece abrazada a una fornida Mariana republicana que se yergue del sepulcro espantando a Serrano, Sagasta y Topete.

Las visiones joco-burlescas de la alegoría de España y las escenografías que la incluyen son las que preferentemente concentran los avatares de la vida política de la época. La humanización de la alegoría, sus versiones populares (como en el caso de la manola) y la asimilación paródica entre el país y la pasión crística muestran, más que la lamenta-

16. *La Flaca*, 9-I-1870.

17. *La Carcajada*, heterónimo de *La Flaca*, 28-III-1872, p. 2-3. El dibujo no lleva firma, pero es seguramente obra de Tomás Padró, colaborador habitual de la publicación.

CARICATURAS REVOLUCIONARIAS.—(Segunda hornada).



MONTPENSIER.

El partido moderado
le caso y le trajo á España;
dixas tierras se han almorzadas,
y hoy, que aquellos han tronados,
es petende á la caudal.
Para rey de esta nación
le buscaron dos ó tres,
y con salubridad razón;
debe ser rey por francés,
por Borbon y por Borbon!



SAGASTA.

En aquella minería
sopo duros buena traza
y primer papel lucía,
mas burlas al gobierno no dió
y salió papel de estampa.
Yo sé, por más que su malicio
diga que falta á la ley,
que si trabaja con buena fe;
ni quita ni pone rey,
pero ayúdala á don Juan Prim.

fig.2

GIL BLAS.

3

CARICATURAS REVOLUCIONARIAS.—(Primera hornada).



PRIM.

Has conseguido salir
rugando la rejista tuya,
y heri, aliento al portento,
te contemplo tras un rey
á quien no podrás sentir.
De cambio-ismo á cortocircuito
¡votero si haces alarde,
mas ojo un consejo sano:
—Para lograr rey ya es tarde;
para serlo te es temprano.



TOPETE.

Héroe en el mar peruano
le vió la presente ciudad,
y en el grito goliardico
lanzó el grito soberano
de ¡Viva la Libertad!
Coronas opúlo panzer
á su madre desde aliña,
mas me figuro á cualquier
cambio sabe que aquel viva
era para Manzanillar.

fig. 3

ble situación nacional, el divorcio entre el país y la clase política gobernante y, al principio del Sexenio, el desvío de la revolución.

Del tipo al personaje político: galería de celebridades

Si, al recoger, deformar la alegoría de España y hacerla encarnación de los males sufridos por el país, los caricaturistas del Sexenio continuaban y enriquecían una tendencia que ya estaba presente antes y que incluso se había iniciado en los albores del siglo XIX con la aparición de la figura alegórica de la España liberal, mostrarán una mayor inventividad y saña en la elaboración de la imagen caricaturesca del personal político. La gran libertad de prensa, la mayor difusión de los retratos iconográficos o fotográficos de los políticos, así como la mayor publicidad de los debates políticos en el seno del Congreso de diputados explican la enorme profusión de representaciones de aquellos que integran la clase política – parlamentarios, miembros del gobierno – de la época. Representados bajo forma de tipos, en retratos individualizados o en el marco de grandes representaciones escenográficas, los protagonistas de la vida política se ven convertidos en auténticos personajes del gran espectáculo político.

En torno a 1870, Francisco Ortego retrata a la clase política bajo forma de tipos políticos – « el socialista », « el republicano », « el moderado », « el unionista », « el progresista puro », « el progresista radical », « los carlistas », « los neos » – en una representación del abanico político de la época¹⁸. Invariablemente aparecen los políticos vestidos de chaqué, chistera y chaleco, los indispensables atributos de la notabilidad social y política que incluye, como se muestra, al republicano, pero que exceptúa al « socialista » desharrapado así como al « progresista puro » al que se representa ridículamente embutido en un uniforme de la Milicia nacional. Las sutiles variaciones que asoman de

18. Me refiero a un álbum de 16 láminas titulado *Caricaturas políticas de Francisco Ortego y Vereda* conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Aunque aparece la hipotética fecha de 1879 en la ficha del catálogo de la BNE, me parece más probable la fecha de 1870 por los temas representados: la caída de Napoleón III y el destronamiento de los Borbones en España. También representa Ortego una interesante contraposición entre el pueblo español en 1820 y el pueblo en 1870: el de 1820 revera hincado de rodillas la corona real que luce en los cielos, el de 1870 juega con la corona a modo de pelota.

uno a otro tipo – la edad proveceta y la prominente barriga del moderado, la figura más joven y más esbelta del unionista, el desparpajo del progresista radical de chistera ladeada, las barbas hirsutas del republicano – o aquellas más visibles – en el andrajoso socialista –, sugieren la mayor o menor presencia e influencia de las tendencias ideológicas así tipificadas en los destinos políticos del país¹⁹.

Con una serie titulada « Caricaturas revolucionarias », obra de los dibujantes Daniel Perea y Francisco Ortego, aparecida en *Gil Blas* entre el 10 de febrero y el 17 de abril de 1870, los políticos adquieren esta vez verdaderas señas de identidad. En siete « hornadas » representan los dos caricaturistas, habituales colaboradores de *Gil Blas*, a los personajes que integran el cenáculo político surgido de la coyuntura de septiembre de 1868 [fig. 2 y 3]. El rótulo genérico « Caricaturas revolucionarias » ha de interpretarse de modo irónico: o bien a estas alturas a estos personajes bien poco les quedaba de revolucionario o bien ellos se han convertido en caricaturas de revolucionarios, lo cual, finalmente, venía a ser más o menos lo mismo. Con una fuerte influencia del Daumier de las « Célébrités du juste milieu », aunque con menor carga caricaturesca²⁰, los catorce retratos de los políticos se sitúan entre caricatura y realismo fotográfico²¹: una cara desproporcionada con respecto al cuerpo diminuto, pero con poca deformación en los rasgos si se exceptúan las enormes orejas de Figuerola, el tupé de Sagasta (que, según parece, era invento de los caricaturistas de la época pero que le

19. En época anterior a la revolución de septiembre (*Gil Blas*, 23-VIII-1868, p. 3), Ortego había representado una interesante « Escala de la política » en la que la satisfecha figura del moderado ocupaba la cumbre, mientras que el andrajoso progresista estaba en el penúltimo escalón de la pirámide. En este panorama ni siquiera aparecía el republicano.

20. Las « Célébrités du Juste milieu » son una colección de treinta y seis bustos en barro que realizó Honoré Daumier entre 1832 y 1835 y que representan a parlamentarios, ministros, magistrados de la época de la monarquía de Julio. Estos bustos, poco difundidos, fueron conocidos a través de las numerosas reproducciones en litografía. La reciente restauración de esta obra dio lugar a una exposición en el Musée d'Orsay de París en mayo-agosto de 2005 y a la publicación de un catálogo, *Daumier. Les Célébrités du Juste milieu 1832-1835*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2005.

21. Éstos son, por orden de aparición, los personajes caricaturizados: Prim, Topete, Montpensier, Sagasta, Figuerola, Rivero, Izquierdo, Moreno Benítez, Becerra, Olózaga, Silvela, Milans del Bosch, Ríos Rosas, Ruiz Zorrilla. Los seis primeros retratos son obra de Daniel Perea, los siguientes de Francisco Ortego.

hace tan inconfundible en las caricaturas que salpican su longeva vida política), las larguísimas patillas de Topete. Lo notable de esta galería de celebridades es que la sátira se sitúa más en las dos quintillas que acompañan cada retrato o en el atavío de los personajes que en el rostro en sí, aunque es de recalcar el semblante severo y la mirada algo torva del general Prim, y el trazo más mordaz en los retratos debidos al lápiz de Francisco Ortego. El duque de Montpensier se distingue por llevar un manto real (los atributos reales y un menchoncito algo rebelde en la frente le suelen caracterizar en las caricaturas de la época). El conocido cuñado de Isabel II había sido desterrado en julio de 1868 por sospecharse que aspiraba al trono. Éste es el candidato de los unionistas, porque auparle al trono es asegurarse un cambio de pocas consecuencias, lo que sugiere la segunda quintilla: « Para rey de esta nación/ le buscaron dos o tres,/ y con sobrada razón: ¡debe ser rey por francés,/ por Borbón y por Borbón!²² ». Topete tampoco aparece de chaqué sino con el traje de marinerito que también habría de caracterizarle en la mayoría de las caricaturas. Nicolás María Rivero viene asociado con la versatilidad política como se indica en la quintilla: « ¿Es republicano?—sí./ ¿Es monárquico?—También./ ¿Unionista?—Así, así./ ¿Progresista?—A tutiplén./ ¿Y radical?—¡Hasta allí!²³ ». Si bien aparece poco caricaturizado en este retrato (excepto los mofletes), será uno de los políticos con quienes se ensañe más el lápiz de los caricaturistas que lo representarán convertido en odre de vino o en dios Baco de prominente barriga y con corona de hojas de parra. A esta particular fortuna en la prensa satírica contribuyen sin duda tanto su apariencia física como su longeva y accidentada vida política que le lleva desde la presidencia de las juntas revolucionarias de Madrid en octubre de 1868 cuando sale elegido alcalde popular de Madrid a la aprobación de la monarquía en noviembre del mismo año a través de la conciliación entre los progresistas, unionistas y aquellos demócratas que aceptan la monarquía, que, como se sabe, recibirían el mote de « cimbríos²⁴ ».

22. *Gil Blas*, 20-II-1870. La doble denominación borbónica se debe a que el duque de Montpensier, hijo de Luis Felipe, era descendiente de Luis XIV y estaba casado con Luisa Fernanda de Borbón, hermana de Isabel II.

23. *Gil Blas*, 6-III-1870.

24. En una aleluya de Madrid de 1869 que evoca la vida de « D.N.M. Rivero » se censura también la versatilidad del político que « vuelve la casaca » y que traiciona al pueblo. Esta aleluya firmada F. Pastor se conserva en la BNE.

El periódico satírico *Jeremías*, que también cuenta con la colaboración habitual de Ortego, había publicado, un año antes, en primera página, una caricatura de Rivero que acababa de estrenarse de presidente del Congreso de diputados agitando frenéticamente una enorme campana²⁵. Este instrumento destinado a calmar los acalorados debates en el seno del palacio de las Cortes pasa luego a caracterizar a los sucesivos presidentes del congreso. Así en la « Mojiganga gloriosa », por alusión a la revolución gloriosa de septiembre de 1868, aparece Manuel Ruiz Zorrilla convertido en campana guiando, con el cayado puesto en el hombro, un rebaño de mansos borregos-diputados²⁶. Cuando Sagasta pasa a ser presidente del Congreso, el 3 de octubre de 1871, celebra *Gil Blas* el acontecimiento representándolo en la mesa de la presidencia y con el mismo *Gil Blas* obsequiándole con « una campanilla más de su carácter » es decir un enorme basto²⁷. Esta humorística alegoría de la creación caricaturesca, en la que *Gil Blas* pasa de la cabecera de la publicación a ser personaje de la escenografía satírica, denuncia con contundencia la política de mano dura del gobierno a la vez que resulta ser una alusión no velada a la tristemente famosa « Partida de la Porra », comando a las órdenes de Sagasta y Prim, que organiza expediciones contra la redacción de periódicos liberales, republicanos y carlistas que critican al gobierno²⁸. Así recuerda Julio Nombela y Tabares, periodista y fundador de varios periódicos, las actuaciones de la siniestra Partida de la Porra:

En aquel tiempo, en que la célebre partida de la porra era poco menos que una institución, nada más peligroso que decir verdades, porque los valien-

25. *Jeremías*, periódico satírico, la fecha indica el 18-I-1869, pero es un error, es del 18-II-1869. Rivero es presidente del Congreso a partir del 12 de febrero de 1869.

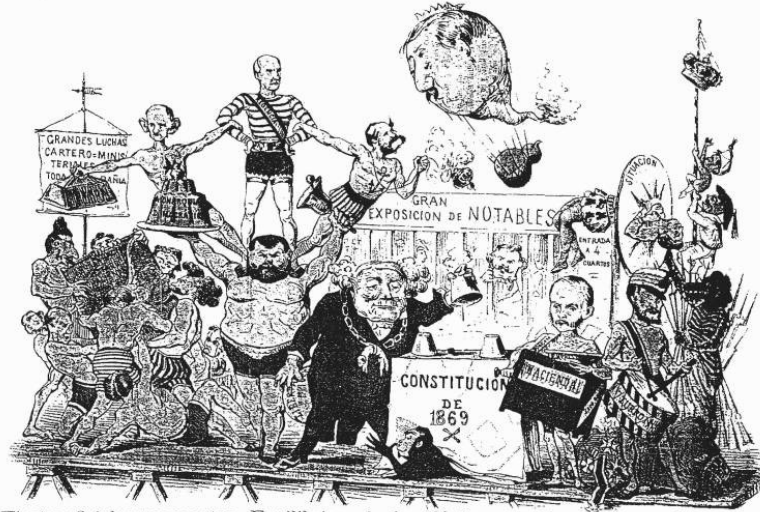
26. *La Flaca*, 27-II-1870, p. 2-3, aunque sin firma, la caricatura es seguramente de Tomás Padró. Ruiz Zorrilla preside el Congreso a partir del 17 de enero de 1870.

27. *Gil Blas*, 15-X-1871, p. 3, el dibujo es de Ortego. En el mismo número en una oda dedicada al « gran calamar », el habitual mote de Sagasta, Luis Rivera celebra así la accesión a la presidencia del político: « Otros canten las glorias del gran Moltke/ que dos imperios contempló a sus pies./ Yo de ti, Calamar, voy a remolque,/ y tu triunfo en las Cortes cantaré. » (p. 2).

28. En una aleluya titulada « ¡¡¡Eh!!! Aleluyas del Tupé » (sin lugar de edición, ni fecha, conservada en la BNE) aparece claramente Sagasta como el creador de la partida de la porra (« Forma por vivir de gorra/ la partida de la porra »).

Humor y política

PROMULGACION DE LA CONSTITUCION DE 1869.



Fiestas oficiales y sargentos.—Equilibrios mí-mico plásticos, populares é impopulares.



fig. 4 y 5

tes a quienes capitaneaba el popular Felipe Ducazcal no se paraban en barras y bastaba ahondar algo en la censura de los actos del gobierno para que fuera derrengado a palos quien se permitiese el más sencillo desahogo²⁹.

En diciembre de 1870, la publicación republicana barcelonesa *La Campana de Gracia* no había vacilado en denunciar a Juan Prim, entonces presidente del gobierno, como el principal instigador de las actuaciones de la famosa partida, representando al general embozado armado de la famosa porra con el irónico pie de página siguiente: « De allá de la PARTIDA DE LA PORRA lo govern non sab res »³⁰. Pero en este caso específico se trataba, como lo indicaba el fondo de la imagen de la portada, de condenar abiertamente tanto los ataques contra redacciones de publicaciones republicanas y carlistas – se ven *El Cascabel* y *El Pensamiento Español* saqueados a porrazos por salvajes emplumados – como la intervención violenta de la Partida de la Porra contra el teatro Calderón de Madrid en el cual se representaba la obra *Macaronini I*, una mordaz crítica contra el recién elegido monarca de España, Amadeo I³¹.

El gran teatro del mundo de la política

Las grandes escenificaciones de los avatares de la vida política del país brindan, sin lugar a dudas, la novedad más singular y vistosa de

29. Julio NOMBELA Y TABARES, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas, 1976, p. 797.

30. *La Campana de Gracia*, 11-XII-1870. La caricatura no lleva firma pero es seguramente obra de José Luis Pellicer, uno de los habituales colaboradores de la publicación junto a Tomás Padró (quien suele firmar con las iniciales A°W°). Juan Prim muere, tras haber sufrido un atentado, el 30 de diciembre de 1870.

31. Así reza el subtítulo de la obra de teatro posteriormente publicada: « Bufonada cómica en un acto y en verso original de Eduardo Navarro Gonzalvo prohibida navaja y revólver en mano por la Partida de la Porra en el teatro Calderón en la noche de su 23 representación », Madrid, Imprenta de J.E. Morete, 1870. Poco después, Roberto Robert, periodista, ensayista y diputado republicano en las Cortes Constituyentes, escribe en defensa de la obra violentamente prohibida una *Crítica de la bufonada cómica Macarronini I* (Madrid, Imprenta de J.E. Morete, 1870). Julien Lanes Marsall consagra un interesante artículo a esta última obra, « La visibilité comme symbole de l'acte politique dans le théâtre anti-amadéen de Roberto Robert », in Marie-Linda Ortega (ed.), *Ojos que ven, ojos que leen*, Madrid, Visor Libros, 2004, p. 105-119.

Humor y política

la veta caricaturesca del Sexenio. La teatralización y la carnavalización del mundo político son la versión jocosa de una política que descansa en la publicidad y la participación ciudadana.

Por supuesto, el espacio en el cual preferentemente se representa la política convertida en espectáculo es el foro por excelencia del debate político: el congreso de los diputados. La caricatura se hace transposición gráfica de los acalorados debates, ofreciendo la visión cómica de los grabados del congreso presentados por los reportajes gráficos de *La Ilustración Española y Americana*. *La Flaca* presenta, entre otros ejemplos, a finales del año 1869 la imagen de un congreso convertido en teatro, como lo deja claro el pie de la imagen, « ¡Cuadro general! Fin del acto segundo ». Aparece a la derecha del grabado la minoría federal (se reconoce a Castelar, Figueras, Pi y Margall) que levanta la lápida de la « Suspensión de las garantías constitucionales » de la cual emergen la Mariana republicana, el joven Alfonso y don Carlos a los que el equipo gubernamental (Prim, Sagasta, Martos, Figuerola, Ruiz Zorrilla) intenta meter de nuevo en la fosa descubierta, mientras la campanilla del presidente del congreso, Rivero a la sazón, se descontrola³². Una forma de dar a entender que, con el restablecimiento de las garantías constitucionales que habían sido suspendidas en octubre de 1869 a raíz de los levantamientos federales, reaparecía la oposición que había intentado enterrar la mayoría gubernamental³³.

De hecho, la asimilación entre política y espectáculo da pie a una infinidad de escenografías metafóricas explotadas por la prensa satírica de la época: el real de la feria, la subasta, el circo, la corrida, la mojiganga, el desfile o entierro de carnaval, el can-can, etc. Ya a principios del Sexenio, « Sem » había representado, con el título « Gran Circo Español », a Prim de funambulista en la cuerda floja sujetando una barra en cuyas extremidades estaban colocados, en figura de pajarracos,

32. *La Flaca*, 22-XII-1869. El grabado aparece firmado con las iniciales: JL. ¿Se trata de José Luis Pellicer o es una de las firmas de Tomás Padró? De ser cierta la primera hipótesis, sería un caso gracioso de autoparodia, ya que José Luis Pellicer era reportero gráfico habitual de *La Ilustración Española y Americana*.

33. A consecuencia de la suspensión de las garantías constitucionales —el 5 de octubre de 1869— la minoría republicana se había retirado del Congreso de los Diputados. Vuelve la minoría republicana al Congreso el 27 de noviembre y son restablecidas las garantías constitucionales el 15 de diciembre siguiente.

Serrano y Topete, lo cual plasmaba el difícil equilibrio en el que se mantenía la coalición revolucionaria entre progresistas y unionistas³⁴. La alegoría circense, sea con el tema del funambulista (como en este otro caso sacado de *Gil Blas* en el que Napoleón III, Alfonso y Don Carlos mantienen un improbable equilibrio en la cuerda floja mientras la matrona republicana se prepara a cortar la cuerda³⁵) o con otras atracciones (como en esta presentación de diferentes escenas en las que aparecen Topete de hombre-porra, Olózaga de niño de la bola, la alegoría de la república de extraordinaria acróbata³⁶) tiene particular fortuna en la prensa satírica de la época del Sexenio.

Entre las escenografías alegóricas se pueden destacar dos modalidades plásticas de representación: el cuadro (en el sentido teatral de la palabra) o bien el desfile/procesión (Carnaval, Corpus, entierro) que permite ofrecer un panorama socio-político más extenso y una denuncia de alcance más general. Estas últimas representaciones vistosas, de grandes proporciones aparecen sobre todo en *La Flaca* y *La Carcajada* en las que la litografía viene a ocupar lo esencial del espacio de la revista. Me limitaré a analizar dos ejemplos —un cuadro y un desfile— que me parecen significativos a la vez de la inventividad caricaturesca de la época y de su poder de denuncia. La primera de las dos imágenes, sacada de *La Flaca*, se sitúa en los primeros meses del Sexenio en los días posteriores a la promulgación de la Constitución de 1869 [fig. 4³⁷], la segunda, de tonalidad más pesimista, titulada « Entierro del Carnaval

34. Esta imagen está sacada del álbum *Los Borbones en pelota*, serie de acuarelas conservadas en la Biblioteca Nacional de España y publicadas en 1991 (por El Museo Universal), con una segunda edición en 1996 (por La Compañía Literaria). En esta segunda edición se reconsideraba la primera afirmación según la cual el autor de la caricaturas —SEM— era Valeriano Domínguez Bécquer, para ver bajo el seudónimo la colaboración de varios artistas, entre los cuales los dos más notables fueron Francisco Ortego y el mismo Valeriano Bécquer. Para la reatribución de las acuarelas véase el artículo de Robert PAGEARD, « Reflexiones sobre las acuarelas secretas de SEM », in Robert PAGEARD, Lee FONTANELLA y María Dolores CABRA LOREDA (eds.), *Los Borbones en pelota*, Madrid, Compañía Literaria, 1996, p.17-20.

35. *Gil Blas*, 15-IV-1869, p. 3, « Equilibrios peligrosos », el autor es Ortego.

36. *La Flaca*, 13-VIII-1871, pág 2-3, el autor es Padró.

37. *La Flaca*, 20-VI-1869. Se promulga la Constitución el 6 de junio de 1869, el 18 de junio se forma un nuevo gobierno presidido por Juan Prim que integra a progresistas y unionistas. Los demócratas habían declinado el ofrecimiento de Prim de integrarlos en el gobierno, véase Jorge VILCHES, *op. cit.*, p. 93. Puede que el grabado no

de 1872 », pertenece a *La Carcajada* y se sitúa en vísperas de las elecciones generales convocadas para abril, tras la disolución de las Cortes a finales de enero de 1872 [fig. 5³⁸].

En la primera, el tablado de la feria presenta una transposición caricaturesca de los principales gobernantes de la época: ahí están forzudos (Rivero y el regente Serrano), equilibristas (Martín de Herrera — ministro de Justicia y Gracia— y Topete), luchadores (Sagasta entre ellos), con organillero (Figuerola) y tamborilero (Prim) incluidos, mientras España aparece en figura de volatinera y Montpensier — transformado en mongolfiera— recorre los cielos. A la derecha, los otros pretendientes, don Carlos y Alfonso, trepan por la cucaña en cuya cumbre se halla la corona, mientras Olózaga en el primer término se dedica al juego de engaño con cubiletes con un mono que hace mímicas debajo de la mesa. La vistosa figura formada por el forzudo Rivero (presidente del Congreso a la sazón) en cuyos hombros se mantienen en equilibrio el regente Serrano, Martín Herrera y Topete sugiere el consenso —y forzudo equilibrio— entre unionistas y demócratas. Más allá de las humorísticas metamorfosis y de los leitmotive gráficos (Olózaga acompañado de un mono burlón, como es habitual para sugerir la dificultosa búsqueda del rey), la escenificación permite denunciar el manejo político plasmado en la magnífica tarta que lleva en vilo el forzudo Rivero y en la que se puede leer « Monarquía democrática », así como el soborno sugerido por el turrón que acompaña a Martín de Herrera y a Prim, mientras el león-pueblo yace, amordazado, detrás de Prim. El « pastel », que significa en sentido figurado « el convenio de algunos, secreto o encubierto, para algún intento, regularmente no bueno » como lo indica la primera edición del *Diccionario de Autoridades*, integra con el Sexenio la retórica satírico-política, al designar metafóricamente el manifiesto de coalición del 12 de noviembre de 1868 por el que unionistas, progresistas y demócratas habían acordado la forma de gobierno

refleje aún la remodelación ministerial del 18 de junio, si se considera la pugna por las carteras ministeriales, a la izquierda de la imagen, entre luchadores de los cuales se destaca la figura de Sagasta. Agradezco a Juan Francisco FUENTES sus amables y valiosas orientaciones.

38. Valeriano Bozal comenta esta imagen titulada « Entierro de carnaval de 1872 », integrándola en una visión esperpéntica de la política, en su estudio *La Ilustración gráfica del siglo XIX en España, op. cit.*, p. 151.

PILAR

que había de regir España tras la revolución, « la monarquía rodeada de instituciones democráticas; la monarquía popular³⁹ ». A los tres días de firmarse aquel manifiesto, en *Don Diego de Noche* se había publicado una litografía que representaba al mismo Don Diego llevando una enorme tarta que indicaba en el primer piso « progresistas unionistas » y en el segundo « demócratas⁴⁰ ». Pero la noción de pasteleo en el sentido de consenso político ya había sido introducida anteriormente por el periódico de tono exaltado *El Zurriago* que en el Trienio Liberal había aplicado a Martínez de la Rosa el famoso mote de « Doña Rosita la pastelera ». Y Juan Rico y Amat, al dedicar una entrada a « pastelero » en su *Diccionario de los políticos*, ya daba fe de la vitalidad de este símbolo político a mediados de la centuria⁴¹. Finalmente la conciliación entre diferentes partidos que inaugura la andadura política del Sexenio redinamiza el símbolo político y sus plasmaciones discursivo-plásticas en la prensa satírica.

Junto al pastel de la monarquía democrática, el turrón es otro símbolo que va asociado con los « políticos de la situación » sintagma que designa a los progresistas, unionistas y demócratas « cimbríos » que rigen los destinos del país en los primeros años del Sexenio. Es decir, el turrón (presente en esta escenografía junto al unionista Martín de Herrera y al progresista Prim) se asimila con el afán de lucro a costa del Estado a través de la consecución de empleos públicos, lo que hoy correspondería a la « empleomanía ». Este símbolo político cuyas primeras apariciones pueden rastrearse en la regencia esparterista (1841-1843)

39. El texto de dicho manifiesto está incluido en Gregorio DE LA FUENTE MONGE y Rafael SERRANO GARCÍA, *La revolución gloriosa. Un ensayo de regeneración nacional (1868-1874). Antología de textos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 200-203.

40. *Don Diego de Noche*, « Ya salió », litografía firmada « G ». La publicación cuenta con la colaboración de los dibujantes Ortego y Gustavo, correspondiendo este segundo nombre a Gustavo Adolfo Bécquer, como lo indica Marie-Linda ORTEGA en su artículo « El arte de Ortego en la prensa: la caricatura de cabecera », in Marie-Linda ORTEGA (ed.), *Ojos que ven, ojos que leen, op. cit.*, pág 205.

41. « PASTELERO—Político que no riñe con nadie ni quiere que los demás riñan tampoco. Cuando hay cuestiones de por medio, trata de arreglarlas dando a unos y a otros la razón. A esto se llama pastelear en política, y en todas las épocas hay muchos pasteleros que, como gangas del oficio, se comen ellos los mejores pasteles. », in Juan RICO Y AMAT, *Diccionario de los políticos*, Madrid, Imprenta F. Andrés y Compañía, 1855, p. 273.

para censurar a la camarilla que rodea a Espartero⁴² y que se consigna en el *Diccionario de los políticos* de Rico y Amat, se consolida en el período del Sexenio – son múltiples sus apariciones en *La Flaca*, en *Gil Blas*, en las aleluyas políticas⁴³ – y pervive o mejor dicho se recupera en las caricaturas de los años 80 al calor de las leyes de liberalización de la prensa durante la Restauración⁴⁴.

La segunda imagen, también debida al dibujante barcelonés Tomás Padró, está sacada de *La Carcajada* – heterónimo de *La Flaca* – y se vale de la metáfora carnavalesca para censurar de modo jocoso el fracaso de la revolución de 1868. Este « Entierro del carnaval de 1872 »

42. La publicación moderada *La Postadada* en 1842 censura a los progresistas que se han hecho con todos los « turronec públicos ». Citado por Claudette DÉROZIER, en su artículo « La caricatura en la prensa satírica ilustrada de la regencia de Espartero a través de algunos periódicos: *El Cangrejo* (1841), *La Posdata* (1842-1843) y *La Guindilla* (1842-1843) » in Jean-René AYMES et al., *Revisión de Larra (¿Protesta o revolución?)*, París, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1983 p. 124. También aparece el turrón asociado a los abusos de la política de los progresistas en algunos romances políticos publicados en Barcelona en 1843.

43. Un ejemplo, entre otros, lo brinda *La Flaca* en un grabado titulado « ¡Que se remata! ¡Que se remata! » en el que Ruiz Zorrilla, Prim, Martos y Figuerola, en una tienda con el rótulo « Turrón bueno-Turrón dado-Turrón sin fin », reparten generosamente subsecretarías, entorchados, embajadas, etc. bajo forma de grandes barras de turrón (nº 28, 1869, p. 4). Para José María Orense, los republicanos son los únicos capaces de curar el mal de la empleomanía, « ya que los demócratas neo-realistas han preferido a su cura ser partícipes del turrón gubernamental que dio vida ficticia a moderados, unionistas y progresistas », *Ventajas de la República federal*, Madrid, Imprenta de La Igualdad, p. 343. Un ejemplo, entre otros, lo brinda *La Flaca* en un grabado titulado « ¡Que se remata! ¡Que se remata! » en el que Ruiz Zorrilla, Prim, Martos y Figuerola, en una tienda con el rótulo « Turrón bueno-Turrón dado-Turrón sin fin », reparten generosamente subsecretarías, entorchados, embajadas, etc. bajo forma de grandes barras de turrón (nº 28, 1869, p. 4). Para José María Orense, los republicanos son los únicos capaces de curar el mal de la empleomanía, « ya que los demócratas neo-realistas han preferido a su cura ser partícipes del turrón gubernamental que dio vida ficticia a moderados, unionistas y progresistas », *Ventajas de la República federal*, Madrid, Imprenta de La Igualdad, p. 3.

44. Por ejemplo, en una caricatura de *La Tramontana* (25-XII-1885), titulada « Turrons del país » y presentada en diptico aparece por un lado « Qui'ls fabrican », es decir los trabajadores, herreros, tipógrafos, labradores, alabañiles, y por el otro, « Y qui se'ls menjan » con Sagasta y Cánovas, ante el Congreso, con sus enormes barras de turrón. En la edición de 1884 del *Diccionario de la Real Academia* se consigna por primera vez la acepción política del vocablo « turrón »: « Destino público o beneficio que se obtiene del Estado ».

es, de hecho, el entierro de la libertad que yace en un carro tirado por tipos populares que representan a las diversas regiones de España. El largo y zigzagueante cortejo, que encabeza una pareja de guardias civiles armados con el cañón del « orden público » y el sable de « la ley » incluye a los diferentes grupos políticos: los progresistas (con Sagasta de arlequín y Víctor Balaguer tocando el arpa⁴⁵), los demócratas « cimbrios » con Rivero, Martos que anteceden la tarta de la monarquía democrática llevada en andas por pasteleros, detrás, van los republicanos federales (Castelar que lleva la bandera de Estados Unidos, Pi y Margall, Figueras, Pierrad tocado con el triángulo igualitario distintivo de los masones, todos disfrazados de soldados romanos) y un internacionalista cuya caricatura está influida por la reciente Comuna de París (aparece con la tea incendiaria y una lata de petróleo). A este grupo sigue un monje (probablemente el carlista Cándido Nocedal) que a su vez encabeza un grupo de encapuchados con careta de calavera. Cierren la marcha, siguiendo el carro en el que yace la fenecida libertad, Alfonso y González Bravo (que ya había muerto en 1872), montados en una mula.

Este abigarrado desfile de disfraces y figuras de la comedia del arte viene a censurar de forma trágico-cómica el fracaso de la Revolución desviada por aquellos que la promovieron: la figura yacente de la libertad está custodiada por los héroes de la « Gloriosa », Topete, de polichinela, Serrano de Arlequín y Olózaga, de dios Cupido, mientras Sagasta, de arlequín, hace bailar a la flaca y desharrapada alegoría de España, agitando, a modo de señuelo, la honra que había sido el lema de la revolución. Se denuncia el provecho para aquellos que están en el poder a través del símbolo del pastel que se halla en el centro del cortejo, mientras Alfonso y González Bravo montados en una mula al final de la comitiva son tanto una alusión al exilio de 1868 como una prefiguración de la futura Restauración.

En su ensayo sobre la historia de la caricatura, Jacinto Octavio Picón lamentaba que en España no existiera « ese instinto natural que

45. Víctor Balaguer, político y poeta, ministro de Amadeo I, siempre viene representado en la iconografía satírica con un instrumento de música, la lira generalmente, por evocar ésta al poeta y también porque Balaguer había fundado un periódico titulado *La Lira*.

hace al hombre buscar, hallar y poner de relieve el ridículo en que caen sus semejantes por sus vicios o sus malas pasiones », explicando « lo que hay es que en España no se ha disfrutado nunca, ni tranquilamente, de aquella libertad necesaria para que la sátira dibujada se desarrolle viva⁴⁶ ». Creo que la amplia gama de metáforas acopladas o no al calendario civil o religioso, la elaboración de leitmotive y símbolos políticos gráficos inventados o revitalizados en la época del Sexenio Democrático ofrecen un desmentido al juicio de este literato. A la fecundidad en materia satírica de esa etapa concurren tanto la excepcional coyuntura política de gran libertad – a pesar del violento control ejercido por la « Partida de la Porra » como instrumento de censura estatal oficioso – como, sobre todo, el talento de toda una generación de caricaturistas que revelan entonces la madurez e inventividad de su arte, denunciando las anomalías del sistema político y el desvío de las reglas democráticas. Francisco Ortego, Tomás Padró, José Luis Pellicer son los principales exponentes de esta generación que conjugan su polivalencia artística (los tres eran también pintores y reporteros gráficos) y su compromiso político. Es decir, y ésta es otra característica que los reúne, el dibujo satírico es un auténtico acto no sólo político sino militante, puesto al servicio de la defensa de sus ideas republicanas. Tomás Padró habría de dejar plasmada esta idea en 1874 en el semanario satírico anticarlista *El Cañón Krupp*⁴⁷ cuya cabecera representa un cañón disparado por la pluma del periodista y el lápiz del dibujante: magnífica alegoría de la sátira como arma de combate político.

46. Jacinto Octavio PICÓN, *Apuntes para la historia de la caricatura*, Madrid, Establecimiento Tipográfico, 1877, Pág. 121.

47. *El Cañón Krupp. Periódico metralla de la guerra civil* es un semanario de Barcelona que se publica del 21 de abril de 1874 al 24 de septiembre de 1874.