



HAL
open science

Masculino/femenino: estereotipos e inversiones en la caricatura española (sigloXIX)

Isabelle Mornat

► **To cite this version:**

Isabelle Mornat. Masculino/femenino: estereotipos e inversiones en la caricatura española (sigloXIX). 2014. hal-01346438

HAL Id: hal-01346438

<https://hal.science/hal-01346438>

Preprint submitted on 19 Jul 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Isabelle MORNAT

Masculino/femenino: estereotipos e inversiones en la caricatura española (siglo XIX)

A lo largo del siglo XIX, el discurso normativo, basado en gran medida en el discurso de la domesticidad, fue instaurando y definiendo los contornos de lo masculino y de lo femenino en una oposición complementaria y exclusiva.¹ El cuerpo, la conducta, la sociabilidad, las responsabilidades hacia la sociedad y la familia estuvieron polarizados por el concepto de división de las esferas. Cada parcela del individuo y de su actuación social se relaciona con las demás para fortalecer el conjunto. A una conducta honrosa corresponde un cuerpo contenido, una reserva, unos espacios concretos.

Una literatura pletórica vuelve una y otra vez a caracterizar la frontera rígida que separa lo masculino y lo femenino: manuales de belleza, estudios fisiológicos, novelas didácticas. Desde todos los ámbitos del pensamiento surgen prescripciones dirigidas en su mayoría a las mujeres, para afianzar el modelo de la familia burguesa que inspira el orden social.

El cuerpo es un tema predilecto del discurso prescriptivo siendo el lugar de encuentro entre identidad, naturaleza y apariencia. En *Tratado de las obligaciones del hombre*, obra editada varias veces a partir de 1819, Juan de Escoiquiz dedica algunas páginas al cuidado del cuerpo masculino. Sus recomendaciones distan de los consejos para las señoritas en este tipo de manual. Mientras las mujeres tenían que guardar la compostura manteniendo inmóvil el cuerpo, los hombres tenían que ejercer agilidad y fuerza moviéndose. Juan de Escoiquiz subraya:

Es menester también hacerse con método y prudencia a sufrir el calor, el frío, y todo género de incomodidades; huyendo de la pereza y de la demasiada delicadeza, que debilitan el cuerpo, lo afeminan y ponen en estado de enfermar fácilmente con cualquiera friolera².

El discurso normativo organiza y defiende el dimorfismo sexual: el hombre o la mujer tiene asegurado su reconocimiento social cuando reúne todos los signos que definen a cada uno como tal. Los que se alejan del modelo forman parte de los tipos estigmatizados condenados a la burla cuando no a la marginación. La mujer que no reúne los signos esperados de feminidad plantea

1 Al emplear tan controvertida expresión como « lo femenino » nos referimos a la definición de la feminidad según Jean BAUDRILLARD: « La féminité n'est rien que les signes dont les hommes l'affublent », *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 27.

2 Juan de ESCOQUIZ, *Tratado de las obligaciones del hombre*, Madrid, [s.n.], 1845, p. 74.

aún más problemas al peligrar el orden social. De ahí la condenación de las coquetas por ser criminales, de las literatas y mujeres políticas por renegar de los privilegios de su sexo o de las solteras por no cumplir con el sagrado deber de la maternidad.³

A lo largo del siglo, la imagen es un potente medio de difusión de las virtudes del modelo femenino según la ideología de la domesticidad burguesa que nace en el siglo XVIII y se desarrolla posteriormente en el mundo occidental.⁴ Las revistas ilustradas reproducen las obras de los artistas europeos y multiplican las representaciones de la buena madre y buena esposa.⁵

Entre las imágenes reproducidas en la prensa ilustrada, las composiciones satíricas destacan por su peculiar uso y sistema semiológico. En la segunda mitad del siglo XIX emerge la caricatura como arma política y reclamo imprescindible para promocionar una revista satírica. Como sustituto de la caricatura política y luego como género aparte, nace y cobra especial relevancia la caricatura costumbrista. Recursos tan propios de la caricatura como la feminización y la virilización llaman la atención en el contexto de afirmación del edificio normativo sobre el cuerpo y los cometidos de la mujer y del hombre. La feminización es una herramienta de degradación en la caricatura política como la infantilización, la animalización y la vegetalización. Su presencia está reflejada a lo largo de toda la segunda mitad del siglo a pesar de los cambios políticos y de las distintas leyes de imprenta.

Al proponer una panorámica sobre la figura femenina en la caricatura del XIX, el dibujante Jaume Capdevila subraya: « 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 (...) el caricaturista fuerza al político al travestismo o al transexualismo ».⁶ Partiendo de esta afirmación, nos proponemos analizar una serie de caricaturas que recurren a la inversión masculino/femenino sacadas de los siguientes periódicos: *Gil Blas* (1864), *La Broma* (1881), *Madrid Político* (1886), *La Filoxera* (1878), *El Buñuelo* (1880), *La Avispa* (1883).⁷ Las caricaturas estudiadas reflejan casos de travestismo en el sentido más estricto de la palabra. Pero se encuadran en estrategias más complejas que suelen convocar la cultura iconográfica de los lectores y ofrecer una variedad de intencionalidad. Si bien la feminización, como los demás recursos parecidos, apunta a apocar el blanco, los caricaturistas no usan la jerarquía de los géneros de forma directa.

La inversión en la imagen popular es lo propio de las representaciones del

3 Numerosos son los estudios al respecto, ver: Mary NASH, « Control social y trayectoria histórica de la mujer en España », *Historia ideológica del control social: España-Argentina, siglos XIX y XX*, Roberto Bergalli et Enrique E. Mari (Coord.), Barcelona, PPU, 1989, pp. 151-173; el artículo de referencia Ana M.^a AGUADO, « Ideología, roles de género y cultura en la construcción de la sociedad liberal burguesa », *Antiguo Régimen y liberalismo, homenaje a Miguel Artola*, vol. 3, Pablo Fernández Albaladejo y Margarita Ortega López (Ed.), Madrid, Alianza, UAM, 1995, pp. 397-403; Catherine JAGOE, Alda BLANCO, Cristina ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998, p. 28.

4 Linda NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993.

5 Representaciones estudiadas en Lou CHARNON-DEUTSCH, *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2000.

6 Jaume CAPDEVILA « La figura femenina en la prensa satírica española del siglo XIX » (2012): en TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9, BARCELONA, TEBEOSFERA. Consultado el día 13-10-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_figura_femenina_en_la_prensa_satirica_espanola_del_siglo_xix.html

7 Periódicos demócratas, republicanos y apolíticos.

mundo al revés cuya impronta se nota en los *caprichos* de Goya o incluso en las láminas de algunos caricaturistas. Cilla es autor de composiciones como « El mundo del revés- para que entretengamos a los niños menores de diez años » en *Madrid Cómico*.⁸ Por inversión entendemos intercambio de funciones, como lo subraya Jacques Revel en su análisis del tiempo de carnaval y de los grabados que circulaban en Europa entre el siglo XVI y el siglo XIX. Las representaciones de la inversión de los papeles sexuales están codificadas y controladas.

Dans ces gravures, l'inversion des rôles sexuels tient une place relativement importante : le mari file au rouet tandis que la femme, la pipe à la bouche, part pour la chasse ou pour la guerre, l'épouse corrige son conjoint, la culotte, symbole de l'autorité dans la famille, s'échange contre la robe (...) l'inversion sexuelle est mise en parallèle avec des inversions de type "naturels" (la mer échange sa place avec le ciel ; le soleil brille dans la nuit ; le haut et le bas permute ; les agneaux poursuivent les loups). Ce faisant, la représentation imagée tend à naturaliser les rapports qui régissent les statuts et les rôles sexuels, et laissent entendre que tout déplacement des valeurs sexuelles (et, d'ailleurs, plus généralement sociales) est aussi impensable qu'un bouleversement des propriétés du monde physique. Le monde renversé se situe délibérément dans l'utopie.⁹

Jacques Revel rechaza la idea de contestación social en la inversión carnavalesca. Las imágenes del mundo al revés se construyen alrededor de dos ejes. El primero es la inversión de los estereotipos, y la segunda una referencia a otras relaciones dialógicas o de complementariedad. Pero ambos ejes permiten limitar el alcance de la inversión. Las mujeres del mundo al revés nunca pierden los rasgos que permiten identificarlas como mujer y lo grotesco-absurdo de las inversiones naturales descalifican los escenarios de inversión sexual.¹⁰ El dimorfismo está respetado y con él se aleja la temible indiferenciación sexual.

En el caso de la feminización de los hombres en la caricatura política nunca se trata de una inversión de los roles sexuales. Es una feminización mediatizada, primero y en buena parte, por el costumbrismo. Los catálogos costumbristas se publicaron en la primera mitad del siglo al contrario del caso francés en que la imagen costumbrista se inspira en la caricatura. La caricatura española elaboró, en gran medida a partir de las imágenes costumbristas, una serie de estereotipos que iban circulando sin grandes cambios en la segunda mitad del siglo XIX y aun más allá. Se trata de protagonistas aislados (la soltera) o en pareja (el soldado y la niñera). El estereotipo en este contexto se entiende en el sentido etimológico de tipo fijado.¹¹ La vinculación entre ambos marcos de creación es fuerte ya que algunos caricaturistas también trabajaban como ilustradores de catálogos costumbristas.

Gil Blas en 1871 ofrece uno de los ejemplos más difundidos de feminización mediatizada.¹² Ruiz Zorrilla viste los atuendos de la Manola y

8 31-08-1889, pp. 4-5.

9 Jacques REVEL, « Masculin/féminin : sur l'usage historiographique des rôles sexuels », *Une histoire des femmes est-elle possible?*, Michelle PERROT (Dir.), Paris, Rivages, 1984, pp. 121-140, p. 135.

10 Ejemplos significativos están reunidos en Frédérick TRISTAN et Maurice LEVER, *Le monde à l'envers*, Paris, Atelier Hachette/Masssin, 1980.

11 Como lo explica Ruth AMOSSY en su estudio sobre el estereotipo, los tipos del siglo XIX se conocen como estereotipos en el siglo siguiente : « La première partie du XIXe siècle était incapable de percevoir ses types en termes de schèmes collectifs figés; l'époque contemporaine, quant à elle, ne peut s'empêcher de projeter sur toute catégorisation générale l'ombre du stéréotype ». Ruth AMOSSY, *Les Idées reçues, sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 65.

12 *Gil Blas*, lámina sin título, Pellicer, 9-11-1871, p. 3.

acompaña a Sagasta. Pellicer representa a la pareja costumbrista más difundida en aquella época.¹³ Manolos y Manolas, Gachés y Pepas encarnan la explotación económica de la mujer y la violencia de un hombre sin escrúpulos.¹⁴ Pellicer respeta algunos de los códigos que suelen acompañar a la pareja como la figuración de la calle y la conversación tensa entre ambos protagonistas evocada por la mano movizada de Sagasta. La precisión de lugar « Tertulia » en la puerta ya forma parte del uso secundario de la escena costumbrista y remite a la tertulia progresista. La desavenencia es otro rasgo característico de estos dos protagonistas en la pareja costumbrista. La discordia y la violencia del hombre en el guión genuino son los elementos que cobran un significado político. Pellicer remite a las diferencias entre los dos progresistas durante el efímero gobierno de Malcampo y la oposición entre los zorrillistas y los sagastianos que anunciaba la ruptura del progresismo. Ruiz Zorrilla lleva la adecuada vestimenta de la Manola. Sagasta en cambio no lleva las prendas usuales. Destaca la manta, el embozo y la porra. Este atributo es un elemento identificador que remite a la partida de la porra nacida unos años antes. De hecho Sagasta, supuesto inspirador de la banda, encarna aquí uno de los « maleantes de los barrios bajos » que constituían tal banda.¹⁵ *Gil Blas* no representa a Sagasta sin su porra en los últimos años de publicación.

Vemos con este primer ejemplo cómo el travestismo se realiza en un marco de referencias iconográficas de las que se sirve el dibujante para elaborar su mensaje. Sagasta sufre una doble degradación al ser representado como un Manolo embozado amenazador y al tener la cara deforme, recurso genuino de la caricatura. Conviene entonces pensar en el blanco de esta estrategia iconográfica. Por cierto Ruiz Zorrilla viste las inapropiadas prendas de la Manola y ostenta también las formas redondas que reduplican la identificación. Sin embargo nos parece que el verdadero blanco de la estrategia en este caso es doble: la situación entre los dos políticos que encarnan a su vez la ruptura del bando progresista por una parte y Sagasta por otra parte.

En el uso del cuadro de costumbres y del estereotipo femenino costumbrista, el dibujante tiene dos opciones. En el primer caso, quizás el más representado, introduce singulares iconogramas que acompañan los iconogramas básicos (e imprescindibles) que son las caras de los protagonistas. Atributos de los protagonistas e indicaciones de lugar son introducidos por el dibujante para orientar la interpretación del estereotipo costumbrista.¹⁶ En el caso anterior, Pellicer superpone los estereotipos costumbristas y un tipo de embozado más indeterminado aclarado por la porra. El atributo representa una « abreviación narrativa » o sea una referencia intermedial, un elemento icónico que remite a un conjunto de narraciones que permiten otorgarle su significado.¹⁷

13 Ver « Los enamorados » de Ortego en *El Cascabel*, 27-05-1866, p. 1.

14 Gabriela Pozzi, « Imágenes de la mujer en el costumbrismo », *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso (Nápoles, 27-30 de marzo de 1996)*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 249-257, p. 254.

15 Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA, *La razón de la fuerza: orden público, subversión y violencia política en la España de la Restauración (1875-1917)*, Madrid, CSIC, 1998, p. 26.

16 Ver las precisiones metodológicas indicadas por Annie DUPRAT, « Symboles et allégories dans les caricatures américaines de la guerre d'Indépendance », *Des images dans l'histoire*, Marie-France Auzépy y Joël Cornette (Dir.), Paris, PUV, 2008, pp. 249-266.

17 Christine VOGEL y Pierre WACHENHEIM, « Histoire de l'art et histoire culturelle : regards croisés sur la gravure d'actualité au XVIIIe siècle », *Quelle est la place des images en histoire?* Christian Delporte, Laurent Gervereau, Denis Maréchal (Dir.), Paris, Nouveau Monde, 2008, pp. 129-143, p. 134.



—Manuela, cuando digo que te adoro...
—¡No me flo, Mateol!

Pellicer, *Gil Blas*, 9-11-1871, p. 3

Casos de infidelidad entre el Gaché y la Pepa y variaciones acerca de la desavenencia de la pareja constituyen una versión del cuadro propicia para una lectura política. Es así como *La Filoxera* propone un caso de engaño amoroso entre la Manola, el Manolo y un soldado¹⁸. En 1880, Martínez Campos-furriel, Cánovas-Manolo y el Conde de Balmaseda-Manola están reunidos en la calle. En portada, la « Fisonomía de la semana » permite aclarar la escena al identificar la situación y la identidad de los protagonistas. Este tipo de escena se encuentra también en *Madrid Político*, con el título « Una infidelidad ».¹⁹

Otra opción que se ofrece a los dibujantes es la actualización de la escena costumbrista sin la introducción de iconogramas de sentido político. *iVerán Ustedes!* vuelve a presentar en portada a la pareja costumbrista. Se trata del chulo Sagasta y de la chula Puigcerver.²⁰ Los elementos del cuadro costumbrista no están cambiados, ambos visten la indumentaria tradicional y conversan sentados. El diálogo recoge tanto el habla popular como la desavenencia

18 *La Filoxera*, 12-12-1880, p. 3.

19 « Una infidelidad », Cilla, *Madrid Político*, 25-08-1886, pp. 4-5.

20 *iVerán Ustedes!*, 6-8-1886, p. 1.

característica. El dibujante no propone su singular versión de los estereotipos costumbristas al contrario de Pellicer que había introducido algunos detalles significativos para contextualizar el cuadro costumbrista. Aquí el dispositivo satírico sólo descansa en la yuxtaposición de los cuerpos y de las caras. La tradicional conversación salpicada de palabras malsonantes remite a la ausencia de Joaquín López Puigcerver en el primer reajuste ministerial del segundo gobierno de Sagasta en 1886. A falta de iconogramas singulares y de abreviaciones narrativas, sólo el diálogo y las caras permiten identificar el acontecimiento evocado en otras partes del periódico.

En 1880 Luque dibuja a Martínez Campos como el típico banquero que requiebra a la coqueta dama Sagasta. La composición recuerda las numerosas escenas costumbristas de seducción. Luque exagera la ritualización de la *cocotte* en las manos, la postura del cuerpo, los ojos, el falso pudor y dibuja al banquero Martínez Campos entregado en actitud de requiebro. El comentario refleja el intercambio amoroso entre los dos protagonistas. La imagen corresponde con el primer artículo del periódico y remite al abandono de Martínez Campos del partido conservador de Cánovas por el partido Liberal de Sagasta. En este ejemplo Luque tampoco introdujo singulares iconogramas, solo extremó las posturas corporales de la escena costumbrista. Otra el vínculo entre lo representado y el mensaje de contenido político se ajusta a las circunstancias precisadas en otra parte del periódico. La imagen pierde su autonomía discursiva.

Cuando Luque representa el puesto de la castañera-Cánovas en 1879 en *La Filoxera* reduce la presencia del estereotipo costumbrista a la ilustración de la expresión *sacar las castañas del fuego* para mostrar el apuro que está pasando Cánovas.²¹ Esta lámina representa, con numerosos detalles para ser una imagen basada en la economía de medios, a la castañera con cuatro clientes. El primer artículo del periódico, firmado por Albillo, recalca acerca de A. Cánovas: « cuenta los días por sorpresas y las sorpresas por disgusto ». ²² El dibujo de Luque viene a ilustrar de forma muy alusiva los momentos difíciles para Cánovas a los que se refiere el articulista en el primer texto.²³ La escena costumbrista permite componer una caricatura política y apartar por completo una crítica frontal imposible en aquel periodo de control de la prensa. El contenido político está diluido.

La Broma ofrece sin duda la mayor diversidad del recurso de la feminización. Demócrito, gran dibujante del periódico, compone escenas nuevas con los tipos costumbristas. En primera página presenta explicaciones de su composición en el apartado « La caricatura de hoy ». En « Gran Buñolería », consigue representar a 22 protagonistas entre los que aparecen políticos en Manolas. ²⁴ Tanto la diversidad de los hombres representados como la ausencia en la gran mayoría de los casos de abreviaciones narrativas o iconogramas singulares requieren aclaraciones que den la clave de composiciones exuberantes. La Broma sin duda explora la cultura visual de sus lectores.

Todos los tipos costumbristas desfilan en las páginas de *La Broma*, desde

21 *La Filoxera*, Manuel Luque, 2-11-1879, p. 3.

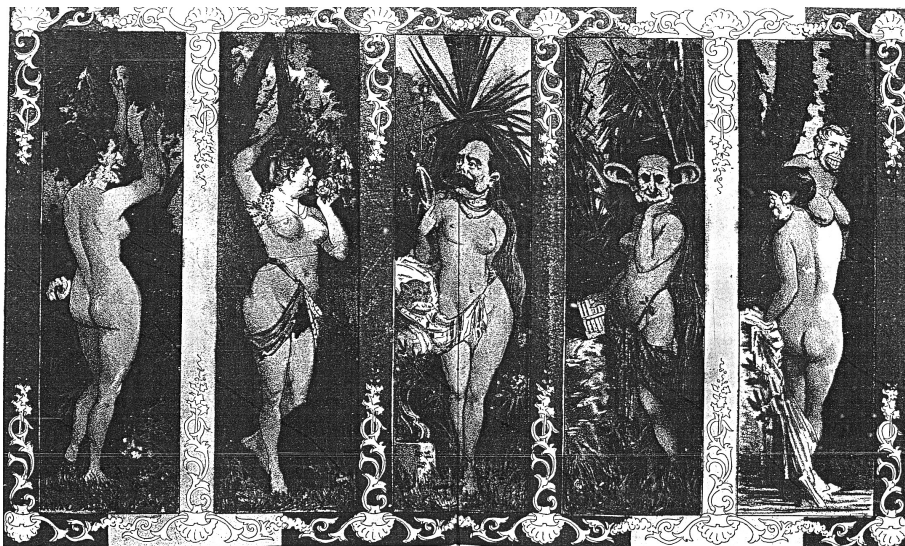
22 « La mariposa », Albillo, *La Filoxera*, 2-11-1879, p. 1.

23 « La llegada del general Martínez Campos de Cuba, fue la primera sorpresa americana que experimentó el Sr. Cánovas. La segunda fue la solución de la crisis de Marzo. La tercera la cuestión de la esclavitud », *idem*.

24 « Gran Buñolería », Demócrito, *La Broma*, 19-1-1882, pp. 2-3.

la Manola varias veces representada a la nodriza²⁵, la mujer disfrazada de maja en tiempos de carnaval, la flamenca, la niñera, la esposa. Son más de veinte los casos de feminización entre 1881 y 1885. El cuadro costumbrista es el más representado. *La Broma* recurre a otro tipo de medio presente también en otros periódicos. El « Harén fusionista » representa una escena orientalista: se trata del « serrallo de Ali-Mustafá-ben-sagasta-Muza » en el que Castelar « la sultana validé, reina del posibilismo » baila en el primer plano.

La parodia de un cuadro conocido o de un modelo pictórico es otra alternativa en que surge la feminización. *La Broma* ofrece un espectacular ejemplo titulado « Los cinco sentidos corporales ». La presentación « El cromo de hoy » en la primera página indica que la caricatura de Mecáchis « es una parodia de un lienzo archifamoso que ha poco reprodujo *La ilustración*, periódico de lujo ». ²⁶ Por lo visto Mecáchis empleó la técnica del collage para sustituir las cabezas femeninas originales por las cabezas de los siguientes protagonistas: gusto-Sagasta, olfato-Cristino Martos, Tacto y dientes-Cánovas y Romero Robledo con los sobrenombres del *Monstruo* y del *pollo de Antequera*. *El Buñuelo* ya había presentado a tres protagonistas del primer directorio del partido liberal fusionista creado en 1880: Manuel Alonso Matínez, A. Martínez Campos y José Posada Herrera con el siguiente comentario: « Los tres componentes del nuevo partido, Vista-mucho tacto- y muy buen oído ». ²⁷ A pesar de la osadía de la imagen final de Mecáchis, la transformación de los políticos en mujeres es ante todo un travestismo iconográfico que pretende enfocar la escena política desde el ángulo burlesco.



Mecáchis, « Los cinco sentidos corporales », *La Broma*, 20-9-1883, pp. 3-4

²⁵ La nodriza o niñera es un protagonista que aparece durante la primera República. Castelar es la niñera de una niña –incipiente y frágil República. Ver por ejemplo « Escenas de familia », *La Flaca*, 28-08-1873, pp. 2-3.

²⁶ « Los cinco sentidos corporales », Mecáchis, *La Broma*, 20-9-1883, pp. 3-4.

²⁷ *El Buñuelo*, [Manuel Luque], 4-4-1880, p.8.

El ataque de las Bellas Artes desde la técnica y la perspectiva de la caricatura no ha sido en España tan fuerte como en Francia. La alegoría como encarnación femenina de las ideas sufre en el terreno de la caricatura de la segunda mitad del XIX unos agravios definitivos. Los caricaturistas españoles no criticaron tanto la pintura del desnudo envuelto en los más diversos pretextos, pintura orientalista, mitológica, histórica etc., como los franceses.²⁸ La composición de Mecáchis ofrece un alcance satírico que descalifica tanto la tradición pictórica como el ruedo político. Lo monstruoso y deforme irrumpe en pinturas « que fundían la voluptuosidad del cuerpo femenino en los moldes de la forma abstracta y del convencionalismo académico, dejando al espectador la oportunidad de proyectar su deseo sobre un ser lejano e impersonal²⁹ ». Nos parece relevante comparar esta composición extrema de Mecáchis con la parodia de las virtudes teologales propuesta por Demócrito en el *Almanaque de El Buñuelo para 1881*.³⁰



Demócrito, « Fe », « Esperanza », « Caridad », *Almanaque de El Buñuelo para 1881*, p. 103, p. 121, p. 139.

El dibujante representa la alegoría de la fe-Cándido Nocedal, de la esperanza-M. P. Sagasta y de la Caridad-Cánovas del Castillo. En la caricatura de Nocedal, Demócrito se ciñió a los atributos de la alegoría, la venda en los ojos, el cáliz, y la cruz. Lo mismo ocurre con Sagasta subido a una ancla de la esperanza. Introdujo algunos elementos contextuales para la representación de la caridad-Cánovas como la carpeta enorme del presupuesto, el plato de sopa ministerial y los personajes boquiabiertos que reciben los efectos de la

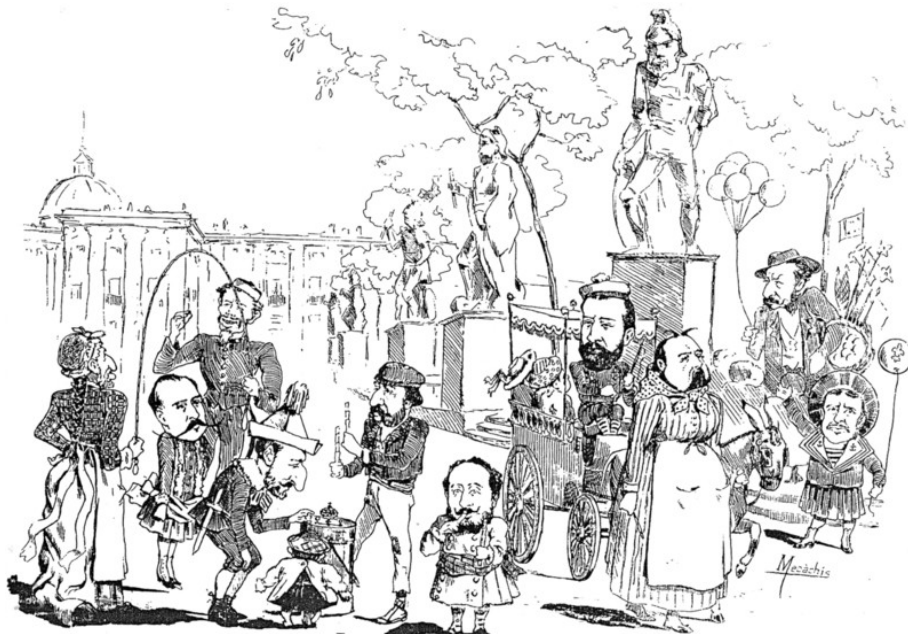
28 Ver el artículo de Antonio CÁNOVAS Y VALLEJO, « Exposición de Bellas Artes », *La Época*, 03-05-1901, p. 1, parcialmente citado en Estrella DE DIEGO, *La mujer en la pintura del XIX español*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 284. La crítica del desnudo no alcanza los extremos de *La Vie Parisienne* por ejemplo por el mero hecho de que el desnudo en España está escasamente representado, ver Alejandra VAL CUBERO, *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX)*. Pintura, mujer y sociedad, Madrid, Minerva, 2003, p. 324. No obstante los dibujantes satíricos españoles también toman parte en el debate al representar al modelo en el estudio del pintor.

29 Amadeo SERRA DESFILIS, « La seducción en las artes figurativas: el desnudo, el escenario del amor; lo bello y lo siniestro », *El Arte de la seducción en los siglos XIX y XX*, Claude Benoit y Elena Real (Ed.), Valencia, Universitat de Valencia, 1998, pp. 271-280, p. 274.

30 « Fe », « Esperanza », « Caridad », Demócrito, *Almanaque de El Buñuelo para 1881*, p. 103, p. 121, p. 139.

magnanimidad materna. En los dos primeros casos, a falta de signos que propiciasen la lectura política, el dibujante ha extremado la ritualización del cuerpo femenino. Necedal recoge el faldón para enseñar los pies mientras Sagasta ostenta un cuerpo desmesurado gracias a un polisón cuya presencia se realza con los ropajes. Las tres alegorías se basan en el procedimiento de la ironía, o sea la disociación entre el mensaje y los elementos más inmediatos, lo que podemos en efecto ver y leer en el título. Tanto el tríptico de Demócrito como la composición de Mecáchis son casos aparte cuyo esquema solo vuelve a aparecer en *Gedeón* a finales del siglo.³¹

En todos los ejemplos evocados, la feminización de los hombres no es directa y pasa por una mediatización de variada procedencia. La feminización no cuestiona directamente el género ni apunta a apocar la virilidad de los hombres dibujados. La descalificación no parece brotar en este ámbito. Sin embargo llama la atención una composición de Mecáchis titulada « Los hombres de mañana » en *La Broma*.³² Sagasta, Martínez Campos, Segismundo Moret, Manuel Alonso Martínez, el Marqués de Sardoal, Emilio Nieto, Venancio González y Fernández, López Puigcerver, el Marqués de la Vega de Armijo y José María Beránger. Las explicaciones en primera página indican que se trata de « Los fosforitos jugando en la Plaza de Oriente, frente al palacio de sus sueños ».



Mecáchis, « Los hombres de mañana », *La Broma*, 2-4-1882, p. 3

Los protagonistas componen una escena costumbrista que reúne a los niños, a las niñeras y a un soldado.³³ La feminización de Sagasta y de González Fernández otra vez pasa por el recurso del tipo costumbrista. El dibujante no

31 Nos referimos a las beldades exuberantes de « El juicio de Paris » Moya, *Gedeón*, 28-7-1898, p. 1.

32 « Los hombres de mañana », Mecáchis, *La Broma*, 2-4-1882, p. 3.

33 El soldado y la niñera conforman una pareja popular muy representada cuya imagen suele verse acompañada por un aviso dirigido a los padres de las criaturas abandonadas por las señoritas.

propone una mera oposición hombres de mañana/mujeres que vemos. La oposición se establece entre el grupo de niños/niñeras y las estatuas que se yerguen como parte del decorado del segundo plano. Estas figuras que encarnan una virilidad guerrera están en fila y remiten al paso del tiempo indicado en el título. Contrasta con las parcas figuras esbozadas el lujo de detalles para sugerir el recreo infantil y la rpesencia femenina con cintas, pliegos, cofias, pañuelos. ¿Podrán estar a la altura de la Historia estas alegres y revoltosas figurillas? La feminización cobra sentido junto con la infantilización, otro recurso empleado en el periodo. Se opone la fuerza, la competencia del guerrero, la soledad del poder masculino a la pandilla de niños y niñeras que encarnan todo lo contrario. Lo doméstico se opone a lo político, dos esferas que el discursivo normativo imperante polariza sexualmente al referirse a lo privado y lo público. Al contrario de los casos anteriores, esta composición ataca la autoridad masculina simbólica. La feminización gracias al estereotipo de la niñera permite sancionar la falta de autoridad presente en la imagen a través de los guerreros que ostentan todos los signos autoritarios. El estereotipo, gracias al conjunto de la composición, pasa a ser un índice de lo doméstico.

Desde los años 1860, la representación de la mujer embarazada, burguesa rodeada ya de una numerosa prole, reñida por su marido, es una escena representada por Ortego. Alude al peso de la carga familiar para el *pater familias* burgués preocupado por el control de los gastos económicos del hogar.³⁴ Mecáchis representa a los miembros del primer gobierno de Sagasta en 1882 en una lámina de *La Broma* titulada « Una familia cursí » en la que Juan Francisco Camacho está paseando del brazo de M. P. Sagasta.³⁵ En la composición el ministro de Hacienda sólo borda el papel requerido en el cuadro costumbrista. El estado de merecer no es sino una de las señas de una composición conocida sobre la familia. El título por lo demás pretende hacer patente el modelo al que se alude. Los protagonistas, niños traviesos y padres, conforman la familia política de Sagasta, entre fieles compañeros y entonces ministros, desunida y desordenada. Mecáchis recurre a un escenario *listo al uso* en el que la mujer preñada no tiene un significado destacado del conjunto.

Pero en algunos casos el embarazo o el parto suponen una degradación frontal que pretende atacar el poder masculino como autoridad y competencia. En la última página del periódico *Juan Rana*, una lámina retrata a Clarín y a María Guerrero en comadres.³⁶ Un acervo de elementos identifican a los protagonistas como los tipos costumbristas de las populares verdulera y criada: el título, los dos parlamentos, y dentro de la imagen la palabra « verdulería ». La comparación implícita entre la creación literaria y la maternidad viene a ser otro elemento del dispositivo burlesco ya instaurado por la feminización de Clarín y la transformación de los dos protagonistas en tipos populares. En este

34 Ortego es en efecto el dibujante de este tipo de situación en *El Museo Universal, El Fisgón, Los Sucesos, Almanaque de El Cascabel*.

35 « Una familia cursí », *La Broma*, 3-8-1882, p. 3. Mecáchis indica en sus explicaciones de la primera página: « Don Práxedes y doña Francisca, la de los 24 proyectos, sacan a tomar el fresco matutino o vespertino, como ustedes quieran, a toda su familia centralista-constitucional. Mientras el rorro de Lillo se chupa el dedo en brazos de la mamá, el buen Arsenio llora y pateo pidiendo el bastón a papá, el cual parece cavilar sobre la mala situación de la casa. A la derecha, León y Castillo se extasia con el biberón, y Navarro Rodrigo arrastra la tetera donde sacan la inspiración Balaguer y Linares Rivas. A la izquierda, Albareda casca las liendres a Gerundio, Pavía se ha caído (con eso de la Marina), y el de la Vega se entretiene con una cometa que...iya, ya! Voila tout [sic] ».

36 « Entre comadres », *Juan Rana*, 1-4-1897, p. 4. Agradecemos al profesor Botrel la oportunidad de comentar este ejemplo.

caso vemos cómo el uso de la composición costumbrista y de sus tipos femeninos correspondientes permite degradar tanto a María Guerrero como a Clarín. Clarín ostenta un generoso escote de acuerdo con su estado que amplifica los efectos del tipo.



« Entre comadres », *Juan Rana*, 1-4-1897, p. 4

En su famoso ensayo *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination* (1979), Sandra M. Gilbert y Susan Gubar mostraron que el concepto de autoridad literaria estaba relacionado simbólicamente con el hombre: « Así pues, en la cultura patriarcal occidental, el autor del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo igual que su pene³⁷ ». El embarazo y la referencia a la producción artística como parto conllevan una doble carga de la autoridad literaria como poder masculino. En primer lugar niega el talento, la experiencia, la técnica, el arte de unas obras convertidas en los frutos despachados por los apremios de la naturaleza. Permite descalificar la autoridad literaria como saber hacer. El procreador de Gilbert y Gubar genera obras de la mente y la representación del escritor en mujer embarazada enturbia el poder masculino. En segundo lugar carne, reproducción, sexualidad se reúnen en el embarazo para arrinconar y borrar el poder simbólico del

37 Traducción española, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998 [1979], p. 21.

autor.³⁸

A través de los ejemplos citados, la feminización aparece como un recurso complejo cuyo significado depende del conjunto de los elementos de la composición en la que se inserta. La feminización de los hombres políticos es un elemento que forma parte de un amplio proceso satírico que apunta a desacralizar la imagen de la autoridad o la autoridad de la imagen como vehículo oficial. El desnudo o la alegoría, frutos de la pintura académica, son unos blancos de la sátira: los dibujantes denuncian la mentira del convencionalismo académico y humanizan hasta el extremo la alegoría.³⁹ Critican la política viéndola como un espectáculo en el que los políticos son toreros, cantantes, músicos, bailarines del cuerpo coreográfico, etc. Recurren a la parodia de cuadros de género, de historia, orientalista o utilizan los tipos costumbristas, modelos *ad hoc* ampliamente representados en las mismas páginas de los periódicos y de inmediata interpretación. Convierten a los políticos o escritores famosos en tipos femeninos populares y asumen una doble inversión burlesca. Al analizar un artículo de *La Ilustración Española y Americana* sobre los travestissements [*sic*] de los bailes de máscaras en 1884, Carlos Reyero recalca el impacto del hombre travestido:

De todos modos, para la mentalidad del siglo XIX resultaba mucho más perverso que un hombre se vistiera de mujer que a la inversa (...) Cabe pensar que una mujer vestida de hombre no podía ser seductora y, de serlo, no alteraría, una vez sabido, el orden de los papeles. Un hombre vestido de mujer podría ser seductor y seducido, lo que producía una grave perturbación.⁴⁰

Si el hombre travestido tiene un impacto inmediato tan fuerte es de suponer que el travestismo de la caricatura no se lee como un recurso aislado o directo de burla. De hecho en las escenas costumbristas, los protagonistas que acompañan al hombre travestido también adoptan otra identidad de acuerdo con el cuadro general. Travestismo no es transexualismo. El travestismo en la imagen satírica no significa un ataque político desde la sexualidad, algo impensable en los soportes estudiados.⁴¹ Los usuarios de la imagen satírica en el siglo XIX tienen una cultura simbólica nutrida y diversificada si tomamos en cuenta la masiva utilización de componentes alegóricos y simbólicos en la caricatura política. Algunas veces los estereotipos femeninos del costumbrismo y del arte pictórico pueden enturbiar la imagen del poder político, simbólico y masculino pero la degradación en este caso no depende del solo uso del

38 Recurrimos a la oposición entre poder masculino simbólico/poder femenino oculto sexualizado analizada por Michèle COQUILLAT, « Les femmes, le pouvoir, et l'influence », en la introducción de Odile KRAKOVITCH, Geneviève SELLIER, Elina VIENNOT *Femmes de pouvoir : mythes et fantasmes*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 17-75.

39 Numerosos son los avatares de la alegoría de la nación liberal española en las publicaciones satíricas de signo mayoritariamente demócrata y republicano: Juan Francisco FUENTES, « Iconografía de España en la segunda mitad del siglo XIX », *Cercles, Revista d'història Cultural*, 5, pp. 8-25.

40 Carlos REYERO, *Apariencia e identidad masculina, de la Ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra 1999, pp. 246-247. Las numerosas escenas de bailes de máscaras en la caricatura costumbrista representan equívocos y momentos de sensualidad desenfadada. Sin embargo no aparecen hombres travestidos de mujer. Muchas veces la criada disfrazada consigue seducir al amo que no la conoce. La confusión social y la atomización de las clases es el peligro denunciado por este tipo de caricaturas. La infidelidad de los esposos es otra temática tratada.

41 A principios del siglo siguiente sin embargo, *Gedeón*, revista satírica repleta de referencias y connotaciones sexuales no duda en criticar la impotencia de los políticos ante la situación que se convierte en impotencia sexual en la imagen. Ver por ejemplo la portada de Moya « ¡El colmo de los colmos! (suceso increíble) », 29-10-1903: la alegoría de la situación de larga historia en la prensa satírica ilustrada española del siglo XIX es una moza joven y atractiva. Nos quedamos en los límites de la virilidad guerrera con la que se puede identificar el lector.

estereotipo femenino. La virilización de las mujeres en la caricatura costumbrista siempre cuestiona la adecuación entre esfera asignada y género. Mide y condena la transgresión. En la mayoría de los casos la feminización de los hombres políticos remite a una utopía de horizontes iconográficos.

Periódicos

Almanaque de El Buñuelo para 1881, Madrid.

La Avispa, Madrid, 1883.

La Broma, Madrid, 1881.

El Buñuelo, Madrid, 1880.

El Cascabel, Madrid, 1863.

La Filoxera, Madrid, 1878.

La Flaca, Barcelone, 1868.

Gedeón, Madrid, 1895.

Gil Blas, Madrid, 1864.

Juan Rana, Madrid, 1897.

Madrid Político, Madrid, 1885.

¡Verán Ustedes!, Madrid, 1885.

Bibliografía

AGUADO, Ana M.^a, «Ideología, roles de género y cultura en la construcción de la sociedad liberal burguesa», *Antiguo Régimen y liberalismo, homenaje a Miguel Artola*, vol. 3, Pablo Fernández Albaladejo y Margarita Ortega López (Ed.), Madrid, Alianza, UAM, 1995, p. 397-403.

AMOSY, Ruth, *Les Idées reçues, sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979

CAPDEVILA, Jaume «La figura femenina en la prensa satírica española del siglo XIX» (2012): en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA, TEBEOSFERA.

Consultado el día 13-10-2012, disponible en línea en:

<http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/>

[la_figura_femenina_en_la_prensa_satirica_espanola_del_siglo_xix.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_figura_femenina_en_la_prensa_satirica_espanola_del_siglo_xix.html)

31-08-1889, pp. 4-5.

CHARNON-DEUTSCH, Lou, *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2000.

COQUILLAT, Michèle, «Les femmes, le pouvoir, et l'influence», in Odile Krakovitch, Geneviève Sellier, Elina Viennot, *Femmes de pouvoir : mythes et fantasmes*, Paris, L'Harmattan, 2001.

DE DIEGO, Estrella, *La mujer en la pintura del XIX español*, Madrid, Cátedra, 1987.

DUPRAT, Annie, «Symboles et allégories dans les caricatures américaines de la guerre d'Indépendance», *Des images dans l'histoire*, Marie-France Auzépy y Joël Cornette (Dir.), Paris, PUV, 2008, p. 249-266.

ESCOIQUIZ, Juan de, *Tratado de las obligaciones del hombre*, Madrid, [s.n.], 1845.

FUENTES, Juan Francisco, «Iconografía de España en la segunda mitad del siglo XIX», *Cercles, Revista d'història Cultural*, 5, p. 8-25.

- GILBERT, Sandra M. Gilbert; GUBAR, Susan, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998 [1979].
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *La razón de la fuerza: orden público, subversión y violencia política en la España de la Restauración (1875-1917)*, Madrid, CSIC, 1998.
- JAGOE, Catherine; BLANCO, Alda; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina, *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998.
- NASH, Mary, «Control social y trayectoria histórica de la mujer en España», *Historia ideológica del control social: España-Argentina, siglos XIX y XX*, Roberto Bergalli y Enrique E. Mari (Coord.), Barcelona, PPU, 1989, p. 151-173.
- NOCHLIN, Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993.
- POZZI, Gabriela, «Imágenes de la mujer en el costumbrismo», *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso (Nápoles, 27-30 de marzo de 1996)*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 249-257.
- REVEL, Jacques, «Masculin/féminin : sur l'usage historiographique des rôles sexuels», *Une histoire des femmes est-elle possible?*, Michelle PERROT (Dir.), Paris, Rivages, 1984, p. 121-140.
- REYERO, Carlos, *Apariencia e identidad masculina, de la Ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra 1999.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, «La seducción en las artes figurativas: el desnudo, el escenario del amor; lo bello y lo siniestro», *El Arte de la seducción en los siglos XIX y XX*, Claude Benoit y Elena Real (Ed.), Valencia, Universitat de Valencia, 1998, p. 271-280.
- TRISTAN, Frédéric ; LEVER, Maurice, *Le monde à l'envers*, Paris, Atelier Hachette/Massin, 1980.
- VAL CUBERO, Alejandra, *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX). Pintura, mujer y sociedad*, Madrid, Minerva, 2003.
- VOGEL, Christine ; WACHENHEIM, Pierre «Histoire de l'art et histoire culturelle : regards croisés sur la gravure d'actualité au XVIIIe siècle», *Quelle est la place des images en histoire?*, Christian Delporte, Laurent Gervereau, Denis Maréchal (Dir.), Paris, Nouveau Monde, 2008, p. 129-143.