

## Alteridad, identidad de género y mujeres en la caricatura española del siglo XIX: claves introductorias

*Otherness, gender identity, and women in 19th-century Spanish cartoon: key introductory concepts*

Isabelle MORNAT

Université Gustave Eiffel

<https://orcid.org/0009-0000-5893-1148>

### RESUMEN:

El estudio pretende analizar en qué medida y cómo las caricaturas decimonónicas publicadas en la prensa pueden abordar las identidades de género y los procesos de alterización. Una primera parte reúne un conjunto de comentarios contextuales a la hora de contemplar el corpus de caricaturas como fuente para el estudio de las identidades de género y de la historia de las mujeres. Una segunda parte aborda la evolución de la dialéctica de género a través de los dispositivos satíricos de larga historia versionados en algunas láminas en 1892 para el periódico *Don Quijote* que culminan con la evocación del motín de las verduleras madrileñas de aquel año.

### PALABRAS CLAVE:

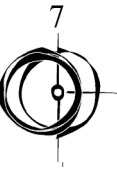
Identidad de género; mujeres; caricatura; motín de las verduleras; mundo al revés

### ABSTRACT

The study aims to analyse the extent to which and how nineteenth-century newspaper cartoons can address gender identities and processes of othering. The first part brings together a set of contextual comments when considering the corpus of cartoons as a source for the study of gender identities and women's history. The second part addresses the evolution of gender dialectics through long-standing satirical devices adapted in some 1892 illustrations for *Don Quijote*, culminating in the evocation of the Madrid greengrocers' riot.

### KEYWORDS:

Gender identity; women; cartoon; greengrocers' riot; world turned upside down.



---

**CÓMO CITAR/ HOW TO CITE:** Isabelle MORNAT, "Alteridad, identidad de género y mujeres en la caricatura española del siglo XIX: claves introductorias", *Rubrica Contemporanea*, vol. XIV, n. 31 (2025), pp. 7-32.



Artículo recibido el 18-8-2025 y admitido a publicación el.

<https://doi.org/10.5565/rev/rubrica.506>

*Rubrica Contemporanea*, vol. XIV, n. 31, 2025  
ISSN. 2014-5748

En la introducción al clásico volumen *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, las autoras emplean la expresión “identidad de género” así como “identidad sexual”, características de “lo femenino” o “noción de la feminidad” para definir el eje de su propuesta<sup>1</sup>. La expresión “identidad de género” es de uso corriente desde mediados del siglo XX, pero merece unas aclaraciones para referirse a lo que abarca respecto al siglo anterior.

A partir de los años 1960, y según la propuesta de Richard Stoller, la identidad de género define la convicción de un individuo de pertenecer a un género u otro<sup>2</sup>. Son tres los elementos que forman la identidad de género dentro de una perspectiva binaria según el psiquiatra: la anatomía y la fisiología que suponen la adscripción del sexo al nacer y una determinada socialización; la actitud de los familiares inmediatos que implica roles y estereotipos, la energía individual que impulsa a uno u otro género. El tercero es “el elemento de autodeterminación que comprendemos que se ejercita, tanto para reafirmarse como para disentir del modelo que normativiza los cuerpos en identidades sexo/género y de forma exclusivamente binaria (masculino/femenino)”<sup>3</sup>. La definición de Stoller, y más especialmente su tercer componente, originó fructíferas y renovadas críticas en el campo de las ciencias humanas y sociales en torno a las redefiniciones de la pareja sexo/género y del género en el entramado de otras categorías como la raza y la clase<sup>4</sup>.

Recoger las interrogaciones, las voces y los discursos de las mujeres en torno a la identidad de género entendida como una percepción y una autodeterminación a lo largo del siglo XIX es una labor ya emprendida y que atañe a la construcción de una conciencia feminista<sup>5</sup>. En nuestra perspectiva, la identidad de género se entiende tomando especialmente en cuenta las actitudes y los estereotipos en torno a lo que supone ser mujer en el siglo XIX en relación con lo que supone ser hombre.

Demostrar la existencia de una naturaleza femenina y acotar los roles que por consiguiente podían asumir las mujeres en la sociedad es uno de los temas centrales del siglo XIX, ampliamente estudiado. La ingente producción decimonónica<sup>6</sup> se debe sin duda a la imposibilidad de fijar los rasgos estables de una naturaleza convertida en campo ideológico, con múltiples lecturas e implicaciones sobre la concepción de la familia, el

---

1. 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, pp. 13-18.

2. Richard STOLLER, “A contribution to the study of Gender Identity”, *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 45 (1964), pp. 220-226.

3. Sonia REVERTER, “Identidad de género”, en Luis ALEGRE ZAHONERO, Eulalia PÉREZ SEDEÑO y Nuria SÁNCHEZ MADRID (dirs.), *Enciclopedia crítica del género. Una cartografía contemporánea de los principales saberes y debates de los estudios de género*, Barcelona, Arpa, 2023, pp. 251-259, p. 252.

4. Al respecto la bibliografía es muy nutrida. Ver Joan W. SCOTT, “Le genre: une catégorie d’analyse toujours utile?”, *Diogenes*, n. 225 (2009), pp. 5-14, en que la historiadora hace un balance a partir de su texto publicado en 1986, *Gender and the politics of history*, Nueva York, Columbia UP, 1988. En la actualidad, florece la edición de fuentes terciarias, con una perspectiva nacional, o más recientemente aún, comparada: ver el proyecto *Dictionnaire du genre en traduction*, sobre traducciones culturales, políticas de género y estudios de género, <https://worldgender.cnrs.fr/>.

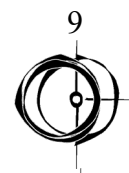
5. Ver, por ejemplo, Silvia BERMÚDEZ y Roberta JOHNSON (eds.), *Una nueva historia de los feminismos ibéricos*, Valencia, Tirant lo Blanc, 2021.

6. Ver la bibliografía que estableció M<sup>a</sup> Carmen SIMÓN PALMER, “La mujer en el siglo XIX: notas bibliográficas”, *Cuadernos Bibliográficos*, n. 31 (1974), pp. 1-58; n. 32 (1975), pp. 1-42; n. 37 (1978), pp. 1-44; n. 38 (1979), pp. 1-31.

progreso social, el devenir de la nación y del propio Estado, desde posturas y proyectos de distintos signos políticos<sup>7</sup>.

El haz de discursos prescriptivos y normativos respondió también a la difícil situación de equilibrista en las sociedades europeas liberales después de la Ilustración, en la que se trataba de excluir a una mitad del género humano de la ciudadanía y de los derechos naturales en nombre de la diferencia sexual legitimada por una naturaleza que no se podía trascender<sup>8</sup>, así como de mantener esa mitad en la alteridad, relegada “fuera de la norma distintiva que define al hombre blanco occidental como único sujeto histórico universal”<sup>9</sup>. La constante reconfiguración del equilibrio y la renegociación de las fronteras de actuación supusieron una diversidad de argumentos para legitimar la exclusión de las mujeres o denunciar su subordinación.

El género es, así, una herramienta crítica del siglo XX, pero sus referentes remontan a períodos anteriores y sus premisas laten en el siglo XIX cuando se plasma el imaginario binario de la diferencia sexual y su naturalización en torno a dos identidades excluyentes<sup>10</sup>, que se conforman a través de una constelación de cánones, arquetipos y estereotipos vinculados al dimorfismo sexual. Los diccionarios decimonónicos definen a la mujer como una “criatura racional del sexo femenino”, pero la palabra puede también referirse... a un hombre. El diccionario editado por Gaspar y Roig en 1855 precisa así: “Se dice por desprecio del hombre afeminado sin fuerza ni valor”<sup>11</sup>. Esta voz recuerda la de *marica*, empleada entre el siglo XVIII y el siglo XIX, que define “el hombre afeminado y de poco ánimo y esfuerzo”<sup>12</sup>, una figura que aparece representada en las hojas sueltas populares del siglo XIX. Por otro lado, la palabra *virago*, de circulación antigua, se refiere a la “mujer varonil, que tiene acciones, o ejercicios propios de



7. M<sup>a</sup> Cruz ROMEO, “Domesticidad y política. Las relaciones de género en la sociedad posrevolucionaria”, en M<sup>a</sup> Cruz ROMEO y María SIERRA (coords.), *Historia de las culturas políticas en España y América Latina. La España Liberal, 1833-1874*, vol. II., Zaragoza, Marcial Pons-Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 89-130; Florencia PEYROU, “Familia y política. Masculinidad y feminidad en el discurso democrático isabelino”, *Historia y política*, n. 25, 2011, pp. 149-174; David G. PÉREZ SARMIENTO, “De ángeles domésticos y laboriosos. Arquetipos de feminidad en el republicanismo decimonónico”, *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, n. 62-63, 2012, pp. 227-239, <https://doi.org/10.7203/saitabi.62-63.3863>.

8. Sobre el caso francés, JOAN W. SCOTT, *La citoyenne paradoxale. Les féministes françaises et les droits de l’homme*, París, Albin Michel, 1998; Geneviève FRAISSE, *Muses de la raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, París, Gallimard, 1995.

9. Mary NASH, “Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina”, *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, n. 73/74, (mayo-junio 2006), pp. 39-57, p. 42.

10. Un sinfín de romances de ciego a menudo ilustrados se compusieron sobre *ellos y ellas*, un tema que se difundió igualmente en los textos costumbristas y los poemas publicados en la prensa, satírica o no, a lo largo del XIX: ver Isabelle SEGURA (ed.), *Romances de señoras. Selección de romances de ciego relativos a la vida, costumbres y propiedades atribuidas a las señoras mujeres*, Barcelona, Alta Fulla, 1981.

11. *Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas [...]* Tomo II, Madrid, Imp. y Lib. de Gaspar y Roig editores, 1855. La voz se encuentra también en otro diccionario de 1787: Esteban de TERREROS Y PANDO, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana [...]*, Tomo segundo, Madrid, Viuda de Ibarra, 1787.

12. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*, Sexta edición, Madrid, Imprenta Nacional, 1822.

hombre”<sup>13</sup>. Como recalcaba Denise Riley, la identidad es inestable y es incapaz de proveer un fundamento ontológico<sup>14</sup>.

A partir de la Restauración, en un contexto económico y social cambiante, se advierten claras señales de un cuestionamiento propio del género, entendido como una modalidad relacional fuera del determinismo biológico<sup>15</sup>. Es así como el renombrado médico José de Letamendi subrayaba en 1882:

De la mujer se han afirmado cosas que no son peculiares de la mujer, sino comunes a entrambos sexos, y cosas que, si sólo en el femenino se observan, no son en modo alguno características de él, sino consecutivas a su estado de servidumbre<sup>16</sup>.

Como puntualiza Gloria Espigado Tocino al historiar el arquetipo del *ángel del hogar* en el ideal burgués de la domesticidad en España, los años 1880 supusieron el principio del desmoronamiento del icono, que no había sido en ningún momento uniforme en los años anteriores ni en todas las sociedades europeas<sup>17</sup>. La iconografía desempeñó un papel muy importante en la producción y en la difusión de los límites socialmente aceptables de la feminidad en un sinfín de cuadros nacionales o extranjeros reproducidos en las páginas de la revistas ilustradas<sup>18</sup>. Como ha indicado Lou Charnon-Deutsch, “*In most cases, the art that embellished Spanish periodicals was affirmative in nature, not just reinforcing existing gender stereotypes and hierarchies, but helping to create them*”<sup>19</sup>.

En este contexto, las páginas siguientes intentarán responder a las preguntas: ¿por qué y cómo el corpus de caricaturas decimonónicas publicadas en la prensa puede brindarnos un acercamiento a las identidades de género y a los procesos de alterización de las mujeres? Destacaremos primero los rasgos fundamentales del corpus, el prisma masculino, la influencia de la sátira francesa de las costumbres parisinas, la evolución del mercado de la imagen femenina y la impronta del costumbrismo y su galería de tipos. Veremos luego cómo, recurriendo a unos antiguos dispositivos satíricos, se produce un análisis de las relaciones de género y sus límites en el periódico ilustrado *Don Quijote* de la mano de Eduardo Sojo, Demócrito, en 1892, año que coincidió con el motín de las verduleras en Madrid.

13. Primera acepción de la palabra en Esteban de TERREROS Y PANDO, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Tomo tercero, Madrid, Viuda de Ibarra, 1788.

14. Denise RILEY, “*Am I that Name?*” *Feminism and the Category of Women*” citado por SCOTT, “Le genre...”, p. 11.

15. Como subraya Teresa DE LAURETIS, el género es el producto de un conjunto de efectos relacionales: “Like sexuality, we might then say, gender is not a property of bodies or something originally existent in human beings, but ‘the set of effects produced in bodies, behaviors, and social relations,’ in Foucault’s words, by the deployment of a ‘complex political technology’” (*Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1987, p. 3).

16. José DE LETAMENDI, “La mujer”, *La Ilustración artística*, Barcelona, 16-4-1882, pp. 123-127, p. 123. Ver también José DE LETAMENDI, *La mujer: estudio social*, Madrid, Imp. de Francisco Nozal, 1883.

17. Gloria ESPIGADO TOCINO, “‘El ángel del hogar’: uso y abuso historiográfico de un arquetipo de feminidad”, en Henar GALLEGU FRANCO (ed.), *Feminidades y masculinidades en la historiografía de género*, Granada, Comares, 2018, pp. 195-212.

18. Linda NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, París, Jacqueline Chambon, 1993.

19. Lou CHARNON-DEUTSCH, *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2000, p. 2.

### Procesos de alterización de las mujeres en la caricatura decimonónica

Entre las caricaturas de los primeros decenios del siglo dedicadas a las costumbres que llegaron hasta nuestros días, dos en especial destacan por plasmar los arquetipos del esposo y de la esposa (*Imagen 1* e *Imagen 2*). En torno a los años 1820, circulaban en España estas estampas sueltas, recopiladas por el coleccionista y crítico de arte Ceferino Araujo y Sánchez (1824-1897). Son copias españolas de dos estampas francesas de la serie “La vie adulte: l’homme et la femme, allégories”, realizadas por Louis-François Charon y editadas por Aaron Martinet en 1814 y 1816 (*Imagen 3* e *Imagen 4*).

*Imagen 1*. Anónimo, “La Carga de un Marido. Tomado de los mil y un modelos del día”



F.: Anónimo del siglo XIX, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo.



Imagen 2. Anónimo, “La Muger como hay pocas, / o el Modelo de las Esposas”



F.: Anónimo del siglo XIX. Madrid, Real Academia de San Fernando.

Imagen 3. Louis-François CHARON, “Anecdote française. La charge d’un mari ou le fardeau du ménage dessiné d’après les mille et un modèles du jour”.



F.: *Anecdote Française*, París, Chez Charon y Chez Martinet, 1814, París, Musée Carnavalet histoire de París.

Imagen 4. Louis-François CHARON, “Caricature Universelle / La Femme comme il y en a peu ou le Modèle des Epouses”.



F.: *Caricature Universelle*, París, chez Charon y Chez Martinet, 1816, París, Musée Carnavalet histoire de París.

Es de suponer que los temas tratados en ambas estampas eran lo suficientemente adecuados para el público español como para copiarlos<sup>20</sup>. El elemento común escenificado, la carga económica y los numerosos gastos superfluos de la esposa, fue uno de los ejes de la caricatura costumbrista publicada en la prensa en los años 1860, especialmente en *Gil Blas* (Madrid, 1864-1872), hasta el principio de la Restauración<sup>21</sup>. Los excesos de la moda y las suntuarias artes del parecer constituyen un tema de larga historia en la imagen satírica<sup>22</sup>. En el siglo XIX expresan, con las caricaturas sobre la

20. Existe otra copia de “La carga de un marido”, con variaciones de detalles, en el Museo de Historia de Madrid, Inv. 11004, visible desde el portal memoriademadrid, <https://www.memoriademadrid.es/view/466523>.

21. Para una aproximación general sobre las mujeres en la caricatura costumbrista española del siglo XIX, ver Isabelle MORNAT, *Femmes en images. La caricature de mœurs espagnole au XIXe s.*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016.

22. Adelheid RASCHE y Gundula WOLTER, *Ridikül! Mode in der Karikatur 1600 bis 1900*, Berlín, Köln, SMB DuMont, 2003.

familia numerosa, las angustias del marido proveedor de recursos para quien los gastos descontrolados amenazan un estatuto social que linda con su identidad.

El modelo de las esposas, sorda, muda y ciega, guiada por la dulzura y la fidelidad, responsable de la economía doméstica, ofrece una clara premisa del arquetipo del *ángel del hogar* que está, como modelo prescriptivo, totalmente ausente de las posteriores caricaturas publicadas en la prensa liberal.

Es del mayor interés de un corpus tributario de las características de la prensa satírica ilustrada española en el siglo XIX, producida exclusivamente por hombres, pero, en su gran mayoría, para los hombres. A falta de indicadores externos, y en una evolución del mercado de la prensa cada vez más marcada por la diferenciación de sus contenidos, se puede considerar en efecto que la prensa satírica ilustrada se dirigía a un público masculino. Una notable excepción constituye, por ejemplo, el *Almanaque de las hijas de Eva*, “escrito por una porción de adanes” y publicado por Gaspar y Roig, que resulta ser una propuesta híbrida entre las secciones propias de la prensa femenina y los almanaques de un título como *Gil Blas*<sup>23</sup>.

La recepción y la circulación de la prensa resulta de difícil aprehensión, como ha subrayado José Miguel Fernández Urbina<sup>24</sup>, en una sociedad que contaba niveles de analfabetismo altos<sup>25</sup> y dispares en el territorio<sup>26</sup>. En 1864, *El Cascabel* clamaba con una pizca de picardía: “EL CASCABEL es muy aficionado al bello sexo. Y para que vea hasta dónde lleva su afición al bello sexo, bastará decir que daría, si pudiera, todos sus apreciables suscritores de pago, por veinte suscriptoras *gratis*”<sup>27</sup>.

14

En el estudio dedicado al periódico *Madrid Cómic* (Madrid, 1880-1923) para el período 1886-1897, Jean-François Botrel indicó que el lectorado del periódico era de clase media, con algunas mujeres entre los suscritores<sup>28</sup>. Era un periódico festivo, más generalista, con una figura de público meta mucho más amplia.

En “Le ‘sexe en deuil’ et l’histoire des femmes au XIX<sup>e</sup> siècle”, publicado en 1984 como parte del volumen pionero dirigido por Michelle Perrot *Une histoire des femmes est-elle possible?*, Alain Corbin indicaba cómo la historia de las mujeres se construye como eco de los discursos masculinos y subrayaba la disimetría sexual en la fabricación

---

23. Tres ejemplares, para los años 1868, 1867 y 1869, están en la Biblioteca Nacional de España.

24. José Miguel FERNÁNDEZ URBINA, “La hemeroteca: una de las moradas de la historia de las mentalidades”, en Manuel TUÑÓN DE LARA (dir.), *La prensa en los siglos XIX y XX. Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1986, pp. 73-81.

25. El 75% en 1877 y el 64% en 1900: ver Jesús TIMOTEO ÁLVAREZ, *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema (1875-1883)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1981. El analfabetismo femenino se situaba en el 81,2% en 1890 (M<sup>a</sup> Dolores RAMOS PALOMO, “La construcción cultural de la feminidad en España desde el fin del siglo XIX a los locos y politizados años veinte y treinta”, en Mary NASH (coord.), *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*, Madrid, Alianza, 2014, pp. 21-46, pp. 40-41).

26. Gloria ESPIGADO TOCINO, “El analfabetismo en España. Un estudio a través del censo de población de 1877”, *Trocadero. Revista de Historia Moderna y contemporánea*, n. 2 (1990), pp. 173-192, <https://doi.org/10.25267/Trocadero.1990.i2.06>.

27. “Las mujeres”, *El Cascabel*, Madrid, n. 31, abril de 1864, pp. 2-3, p. 2.

28. Jean-François BOTREL, “La diffusion de *Madrid Cómic* (1886-1897)”, en Carmen SALAÚN (coord.), *Presse et public*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2, pp. 21-40.



de las representaciones<sup>29</sup>. La figura del público meta de las caricaturas constituye un elemento fundamental a la hora de contemplar las relaciones de género, ya que determina un específico prisma entre creador y receptor masculinos. En general, ambas instancias quedan implícitas. Con “¡Una hembra!” en el *Almanaque de Gil Blas para 1869*, Francisco Ortego ofrece una mirada sobre las mujeres desde la comunidad de los hombres, expresada por el pronombre reiterado *nos* y por el título, que explicitan este peculiar prisma (*Imagen 5*). La composición alude de forma burlesca al dispositivo de la imagería popular de las edades del hombre, con tipos muy representados por otra parte, una niñera, una criada y una *cocotte* o carrerista –salta a la vista la ausencia de la esposa. Las caricaturas ofrecen pocas representaciones tan explícitas de la subjetividad del dibujante desde su identidad de género consciente<sup>30</sup>.

*Imagen 5*. Ortego, “¡Una hembra!”



F.: *Almanaque de Gil Blas para 1869*, Madrid, p. 38

Como gran explorador gráfico de la vida y de las costumbres madrileñas, Ortego había dibujado antes composiciones sobre la vida del hombre para la revista ilustrada generalista *Los Sucesos* (Madrid, 1866-1868), creada por Ángel Fernández de los Ríos, “el periódico de las familias, el guía del hogar doméstico, el consultor del industrial y el índice razonado de todos los acontecimientos que se han verificado en el mundo”<sup>31</sup>. Como se aprecia en los dos conjuntos sobre el soltero y el casado (*Imagen 6* e *Imagen 7*), el

29. Alain CORBIN, “Le sexe en deuil et l’histoire des femmes au XIXe siècle”, en Michelle PERROT (dir.), *Une histoire des femmes est-elle possible ?*, Marsella-Paris, Rivages, 1984, pp. 142-154.

30. Otro ejemplo constituye una parte de la composición realizada por LLOVERA, “Las metamorfosis del día”, *Gil Blas*, 28-5-1868, p. 3.

31. *Los Sucesos*, 3-1-1868, citado por Víctor José ORTEGA MUÑOZ, “La información de sucesos en un periódico isabelino: Los Sucesos (1867-1868)”, *RIHC: Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, n. 10 (2018), pp. 199-221, p. 203, <https://doi.org/10.12795/RiHC.2018.i10.10>.

prisma es totalmente distinto, ya que es el hombre el objeto de una burla muy amena, en su ajetreada aventura por la institución familiar burguesa, condenado a repetirla como padre después de haberla vivido como hijo.

Imagen 6. ORTEGO, "La vida de los solteros"



F.: *Los Sucesos*, 25-11-1866, p. 196.

16

Imagen 7. Ortego, "Estados civiles del hombre.- El casado"



F.: *Los Sucesos*, Madrid, 2-12-1866, p. 216.



A través de los ejemplos anteriores que abordan el mismo tema, vemos cómo se articulan la figura del destinatario y el enfoque adoptado en la sátira visual. Las estampas sueltas de los años 1820 suponían un receptor indeterminado y un contenido prescriptivo, en los años 1860, la caricatura publicada en el almanaque del periódico satírico *Gil Blas* explicita la identidad del creador y del público meta para delinear una comunidad masculina que pudiera compartir un peculiar prisma que invisibiliza a la esposa y por fin, las caricaturas publicadas en el periódico generalista *Los sucesos* ofrecen al contrario unas críticas agrídules a la institución familiar burguesa.

El origen o el modelo de las estampas no suele formar parte de los datos bibliográficos proporcionados por los catálogos, pero nos parece un rasgo fundamental. Las imágenes circulan según modalidades difíciles de caracterizar, y con ellas se desplazan los imaginarios. Su índole viajera ensancha los límites nacionales y permite contemplar las fuentes iconográficas, no solo como reflejos de las mentalidades sino también, y sobre todo, como productoras de representaciones. Ello supone analizar todos los procesos de este tránsito intericónico, desde la copia hasta la resignificación. La caricatura en prensa no escapa a esta tendencia, enmarcada en el juego de transferencias y adaptaciones periodísticas durante el amplio trasiego cultural característico del siglo XIX.

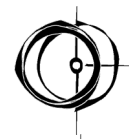
Los álbumes y periódicos de Charles Philipon circulaban en España, distribuidos por Gaspar y Roig<sup>32</sup>. Los dibujantes Manuel Luque de Soria o Daniel Urrabieta Vierge hicieron estancias en Francia y trabajaron un largo tiempo para la prensa parisina<sup>33</sup>. Los temas como “*les petites dames*”, “*le bal masqué*”, “*le bal de l’opéra*” fueron introducidos de forma recurrente en *Le Charivari* (París, 1832-1937) en los años 1860 y plantearon las coordenadas de un comercio de cenas y prendas de vestir para las mujeres de la capital francesa. En España, el comercio de la seducción entonces estaba evocado en los pliegos ilustrados, como en la hoja de Miguel Sala “Dama de aficionados”, que aludía a “esas nenas de teatro [...] damas de noche y día”<sup>34</sup>, y rápidamente se difundió en las caricaturas en prensa. Algunos años más tarde, “*les mœurs parisiennes*” fueron el principal eje del *Journal amusant* (París, 1856-1933) y su versión popular *Petit journal pour rire* (París, 1856-1904) repetidamente y sin cambio sustancial, en las portadas realizadas por Alfred Grévin.

Aquel artista, en el que Manuel Luque se inspiró para crear su estilo propio y característico con trazos espesos y manchas de fondo, desarrolló en Francia una fructífera vena editorial en torno a la vida de las parisinas y a los avatares de la *cocotterie*, con un sinfín de dibujos en prensa, almanaques y libros en colaboración con Louis Huart, director de *Le Charivari* entre 1860 y 1865. Las “*fantaisies parisiennes*”, sistemáticas en portada de *Journal amusant* a partir de 1880, los “*croquis parisiens*”, las “*fantaisies*

32. Marie-Linda ORTEGA, “Ortego, dessine-moi les Espagnols”, en Jean-Claude SEGUIN (ed.), *Image et Hispanité*, Lion, GRIMH/GRIMIA-Université Lumière-Lyon 2, 1999, pp. 327-346, p. 328. El Círculo de recreo de Valladolid contaba entre sus suscripciones *Le Charivari* entre 1869 y 1872, con 11 tomos, y *Petit journal pour rire* entre 1880 y 1889, con 5 tomos (ver Rafael SERRANO GARCÍA, “La biblioteca de un casino español de provincias a comienzos del siglo XX”, *Bulletin hispanique*, n. 114-2 (2012), pp. 873-903, <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.2233>).

33. Manuel Luque hizo una primera estancia en París en 1874, durante la cual colaboró en *Le Charivari* y *Journal amusant* antes de regresar a Madrid y volver a Francia para desarrollar una fructífera carrera como dibujante en varios títulos franceses: Inocente SOTO CALZADO, *Dibujantes con París al fondo. Picasso y las revistas ilustradas*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 2014.

34. VENTALL, *El galán de aficionados; La dama de aficionados*, Barcelona, Imp. del Heredero de José Gorgas, 1866, en <https://calaix-pro.csuc.cat/handle/10687/79252?show=full>.



*carnavalesques*” se adaptaron en la prensa satírica española. El dispositivo de Grévin, “*en coulisses*”, fue muy desarrollado por los dibujantes españoles, con títulos como “entre bastidores” o “detrás de la cortina”. El ámbito del espectáculo del cuerpo femenino, más o menos justificado por la condición de artista de teatro de las mujeres o por su situación *ad hoc* de bañistas en las temporadas de verano, fue el mayor fuelle de muchos periódicos que no abordaban la caricatura política.

*Petit journal pour rire*, por su formato y su precio, tuvo sin duda una destacada influencia en la caricatura española de costumbres. El modo de aclimatar las escenas en boga, presentadas como la idiosincrasia de las ligeras costumbres parisinas en la prensa francesa revistió varias formas: la circulación de los temas, las copias, la adaptación o las formas híbridas en los años 1870 y 1880.

Destacaremos un ejemplo sacado de la revista *El Mundo cómico* (Madrid, 1872-1876). El formato se inspira en *Le Monde comique* (París, 1869-1897), pero los dibujos de portada no parecen copiados del formato francés. En cambio, el periódico español lleva la clara impronta del *Petit Journal pour rire*. En su segundo año, presenta un dibujo de Francisco Cubás (*Imagen 8*), que es la adaptación de una previa portada de Grévin con el mismo título (*Imagen 9*). Las artistas españolas aparecen más vestidas, es difícil saber con exactitud si se trata de un encubrimiento a propósito o de una adaptación de los trajes de escena. En efecto, en la portada francesa la protagonista lleva un traje de insecto muy representado en la prensa satírica ilustrada francesa de 1872, que remite al espectáculo de ópera bufa que se dio a principios del año en el teatro de la Gaîté, *Le Roi Carotte, opérette-féerie en quatre actes et vingt-deux tableaux*, de Jacques Offenbach y Victorien Sardou, y en especial al cuadro de los insectos del cuarto acto. Aquel extravagante espectáculo causó gran impresión, y varios dibujantes le dedicaron páginas desde el *Journal amusant*<sup>35</sup>. Entre las dos versiones, la identidad del hombre cambia también al pasar de espectador burgués joven, que existe en la galería costumbrista española como “el gomoso”<sup>36</sup>, a más viejo, y los comentarios también difieren un poco. En la versión francesa se refiere de forma apenas velada al comercio sexual nocturno, mientras que el comentario español remite a la precariedad de las artistas que quieren intercambiar la atención que despiertan (no se dice más) por una cena para ellas y las mujeres de su entorno. Siete años más tarde, el recuerdo de las criaturas que tanto impactaron a los dibujantes satíricos franceses volvería a aparecer de la mano de Luque en la portada de *Día de Moda* (Madrid, 1880-1881), con una figura disfrazada montada en una *cocotte*, una pajarita de papel que se convirtió en un emblema ampliamente difundido en Francia y en España (*Imagen 10*).

35. Alfred GRÉVIN, “Théâtre de la Gaieté. Ratissures de carotte”, *Journal amusant*, 3-3-1872: una serie de dibujos sobre el tema en todo el número.

36. M<sup>a</sup> Isabel JIMÉNEZ MORALES, “Presumidos, calaveras y tronados: sátira contra la ociosidad decimonónica”, en Alberto RAMOS SANTANA (coord.), *La identidad masculina en los siglos XVIII y XIX*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1997, pp. 151-167, p. 159.



Imagen 8. CUBÁS, “Detrás del telón”



F.: *El Mundo cómico*, 18-5-1873, p. 1.

Imagen 9. A. GRÉVIN, “Coulisses”



F.: *Petit journal pour rire*, nº146 (nouvelle série) [1872].



Imagen 10. M. LUQUE, “El caballo de batalla”



F.: *Día de moda*, 22-11-1880, p. 1.

En los años 1870 florecieron en España los almanaques, *Almanaque cómico* de Manuel del Palacio en 1872, *Almanaque burlesco* de Eusebio Blasco en 1873, *Almanaque festivo* en 1877, con portadas de Cubás que reproducen los mismos cuerpos femeninos en la estela de los ejemplos anteriores. El comercio prostitucional fue un tema muy desarrollado en la caricatura europea. La carrerista, que obviaba la miseria de los burdeles, fue un icono de la sátira visual española, cuyo alcance rebasó la realidad polifacética de la prostitución urbana. Aquella proliferación iconográfica se alejaba de los diseños de la sátira y originaría a partir de 1880 la vena erótico-festiva, que pasó a conocerse como sicalíptica a finales del siglo<sup>37</sup>, mientras que desde las páginas del periódico *Madrid cómico*, las *cocottes* eran señaladas como importación francesa y se alertaba del peligro de la pornografía: otro periódico, otros lectores, otra visibilidad y otro discurso.

El famoso comentario de Walter Benjamin, “*l’amour pour la prostituée est l’apothéose de l’identification à la marchandise*”<sup>38</sup> subrayaba la conversión de la prostituta en emblema de la urbe moderna. En España, la carrerista pudo también encarnar

37. Maite ZUBIAURRE, *Culturas del erotismo en España 1898-1939*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 17; Pura FERNÁNDEZ, “Formas y formatos. Las colecciones de novela corta en la prensa erótico-festiva de la Restauración”, en Nathalie LUDEC y Aránzazu SARRÍA BUIL (coords.), *La morfología de la prensa y del impreso: la función expresiva de las formas. Homenaje a Jean-Michel Desvois*, París, Pilar, 2010, pp. 47-58.

38. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, París, Cerf, 1989, p. 392.

un fantasma masculino, reverso del icono normativo<sup>39</sup>, o de las figuras dormidas y sumisas del arte serio<sup>40</sup>, y en algunas representaciones era un verdadero alter ego masculino, como es el caso de la carrerista representada por Cilla, que clama: “- Bien puedo decir ahora/que no hay hombres para mí.../¡Con quince luché en Zamora,/y a los quince los vencí!” (fig. 11).

Imagen 11. CILLA, “Bien puedo decir ahora...”



F.: *Madrid Cómico*, 2-4-1892, p. 4.

El comentario en boca de la carrerista es una referencia a la figura del Cid Campeador a través de la cita del final del acto segundo del drama *La jura en Santa Gadea* de Juan Eugenio Hartzenbusch, estrenada en el teatro del Príncipe el 29 de mayo de 1845: “Con quince lidié en Zamora,/Y a los quince los vencí”<sup>41</sup>.

La expansión de las carreristas a partir de los años 1880, o de las mujeres jóvenes solas en la calle en láminas anteriores cuyos comentarios las vinculan a un comercio de la seducción, supusieron una apropiación desde la subjetividad masculina de la figura de la mujer sola en la calle, que, al sexualizarla, arrebató las posibles implicaciones políticas y sociales de una incursión en el espacio público. La constelación de mujeres jóvenes que transitaban por el espacio fronterizo de las calles volvían a encontrar en las caricaturas un sitio ordenado como objeto de deseo masculino.

39. Isabelle MORNAT, “Se vende género: feminidad postiza y frineísmo en la iconografía española del siglo XIX”, *Iberic@l*, n.18 (otoño 2021), pp. 209-222.

40. Rosa Elena RÍOS LLORET, “Obedientes y sumisas. Sexualidad femenina en el imaginario masculino de la España de la Restauración”, *Ayer*, n. 63 (2006), pp. 187-209, p. 117.

41. Juan Eugenio HARTZENBUSCH, *La jura en Santa Gadea*, Madrid, Imp. de López, 1867, p. 48.



Sin embargo, los caricaturistas españoles, en los años 1860 y hasta finales de siglo en algunos títulos como el festivo *Madrid Cómico*, no dejaron de producir también composiciones propiamente satíricas en el espíritu de los “*modern moral subjects*”, expresión con la que William Hogarth había definido su serie *Harlot's progress*, pinturas en 1731 y grabados al año siguiente, y de sus esquemas antes/después que conformaban “*novels on canvas*”<sup>42</sup>. En el caso de *Harlot's progress*, se trataba de sintetizar la andadura de la protagonista, desde la miseria al lujo, y desde el lujo a la miseria, y de resaltar la decadencia física y moral que esperaba a las mujeres que sobrevivían con sus artes de la seducción<sup>43</sup>.

En un siglo de intensificación iconográfica que se reflejó en toda la vida cotidiana, y especialmente en el último tercio como señal de la modernidad capitalista, se conformó la definitiva iconización de la carrerista, que supuso una serie de estereotipos sobre el cuerpo femenino representado: su edad, sus formas, sus líneas. La imagen femenina se convirtió en elemento fundamental del mercado de las imágenes y los periódicos satíricos ilustrados participaron activamente en la expansión al reproducir cantidad de retratos y cuerpos que escapaban de la mirada satírica.

Por último, el costumbrismo —que marcó la caricatura en *Punch, or the London Charivari*, (Londres, 1841-1992), omnipresente en *Le Charivari* después de su primer período político, o en *Gil Blas* entre 1866 y 1867—, enmarcado en la exitosa y duradera vena de las fisiologías, de la literatura panorámica española y de la pintura de género, constituyó una modalidad del dibujo de ilustración en prensa fuera de la clara intención satírica al brindar un catálogo de tipos, de rasgos constantes hasta finales del siglo. Aquella galería familiar pudo ser resignificada en la caricatura política como dispositivo burlesco para atacar a determinadas figuras políticas<sup>44</sup>.

Con las indicaciones previas quisimos recalcar que las representaciones de los hombres y de las mujeres desde la modalidad del género no pueden extraerse de la red de relaciones que supone la materialidad plástica del soporte, en un contexto de expansión de unas determinadas imágenes femeninas producidas en el marco de un mercado arrasador que al final del siglo encontraría su propio y definitivo cauce fuera de la sátira.

### Un discurso de género desde la sátira visual: el motín de las verduleras en 1892

Queremos analizar ahora un ejemplo de cómo la caricatura pudo expresar un discurso desde sus propios dispositivos satíricos en torno a las tecnologías de género<sup>45</sup>, así como la perspectiva que construyó alrededor de una posible identidad de género colectiva nueva.

Se trata de la lámina de Eduardo Sojo Sanz, *Demócrito*, publicada en *Don Quijote* (Madrid, 1892-1903), “El triunfo de las verduleras”, en el número del 10 de julio de 1892, que reúne seis imágenes en torno al tema. Aquel periódico fue el mayor éxito del

42. Frédéric OGÉE, “William Hogarth et l’image narrative”, *ATALA*, n. 13 (2010), pp. 37-52.

43. “Lujo y miseria”, “Miseria y vicio”, *Día de Moda*, 13-9-1880, pp. 5 y 12; CILLA, “Fases de la luna”, *Madrid Cómico*, 12-7-1885, pp. 4-5.

44. Isabelle MORNAT, “Masculino/femenino: estereotipos e inversiones en la caricatura española (siglo XIX)”, en Sonia KERFA y Jean-Claude SEGUIN (éd.), *Image et genre*, Lyon, GRIMH, Université Lyon-2, 2014, pp. 143-151.

45. DE LAURETIS, *Technologies of gender*, p. 3.



dibujante y emprendedor, acérrimo republicano y “máximo exponente de la caricatura política en la España del último tercio del siglo XIX”<sup>46</sup>.

Imagen 12. “El triunfo de las verduleras”



F.: *Don Quijote*, 10-7-1892, p. 2.

El motín de las verduleras madrileñas de 1892, como queda explicado en varios estudios recientes<sup>47</sup>, tuvo una proyección mediática, social y política enorme. En todo el territorio, los periódicos explicaron de forma pormenorizada lo ocurrido, con algún que otro análisis e hipótesis sobre las consecuencias políticas del evento<sup>48</sup>. El 2 de julio de 1892, las verduleras protagonizaron un motín por el alza en los impuestos de la venta ambulante a raíz de una decisión del alcalde de la capital, Alberto Bosch: “La mujer era el sujeto activo de la revuelta, como venía siendo tradicionalmente en los motines, y como lo fue en la práctica totalidad de los que ocurrieron en 1892”<sup>49</sup>. Se multiplicaron los artículos y son muy conocidas las dos composiciones de Narciso Méndez Bringa para *La Ilustración nacional*: el retrato en primera plana de *la Sarasate*, identificada en la prensa como líder del movimiento (*Imagen 13*), así como una crónica visual del violento tumulto con tres escenas engarzadas (*Imagen 14*).

46. Antonio LAGUNA PLATERO y Francesc-Andreu MARTÍNEZ GALLEGÓ, “Eduardo Sojo, el Quijote de la caricatura”, *Revista Científica de Información y Comunicación*, n. 12, (2015), pp. 111-134, p. 113.

47. En especial, Santiago DE MIGUEL SALANOVA y Rafael BUHIGAS JIMÉNEZ, “¡Abajo el municipio! Dinámicas y lógicas de la cultura de protesta femenina en Madrid a través del motín de verduleras de 1892”, *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, vol. 28, n. 2 (2021), pp. 385-414, <http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v28i2.11784>; ídem e ídem, “La cultura de protesta femenina en el Madrid de la Restauración a través de los motines de verduleras”, *Tropics*, 8 (2021), <https://tropics.univ-reunion.fr/1414>; Santiago DE MIGUEL SALANOVA, “Una lucha sin tregua. Conflictos y disputas entre poder municipal y venta ambulante en el Madrid moderno”, *Sociología del Trabajo*, n. 98 (julio 2021), pp. 43-57, <https://doi.org/10.5209/stra.77118>.

48. “Naturalmente las conversaciones de hoy no han versado sobre otra cosa que el suceso de ayer y las consecuencias políticas que surjan de este acontecimiento, y es general la creencia de que el Gobierno del Sr. Cánovas ha sufrido mucho quebranto por consecuencia de las huelgas y los conflictos que viene atravesando en estos últimos días y que se precipita la modificación ministerial”, *El Criterio, diario católico*, Salamanca, 4-7-1892, p. 1.

49. Rafael VALLEJO POUSADA, “Pervivencia de las formas tradicionales de protesta: los motines de 1892”, *Historia Social*, n. 8, 1990, pp. 3-27, p. 17.

Imagen 13. N. M. B., “La ‘Sarasate’ arengando a las verduleras en la plaza de la Cebada (del natural, por Méndez Bringa)”



24

F.: 13. *La Ilustración nacional*, 16-7-1892, p. 1.

Imagen 14. N. M. B., “El motín de las verduleras”



F.: *La Ilustración nacional*, 16-7-1892.



El motín tuvo tal alcance que la revista francesa *Le monde illustré* (París, 1857-1940) también brindó una imagen de uno de los espacios del conflicto, en la Plaza Mayor (Imagen 15).

Imagen 15. “ESPAGNE.- Manifestation des femmes de la halle de la Plaza Mayor, à Madrid.- (Dessin de M. Moreno)”



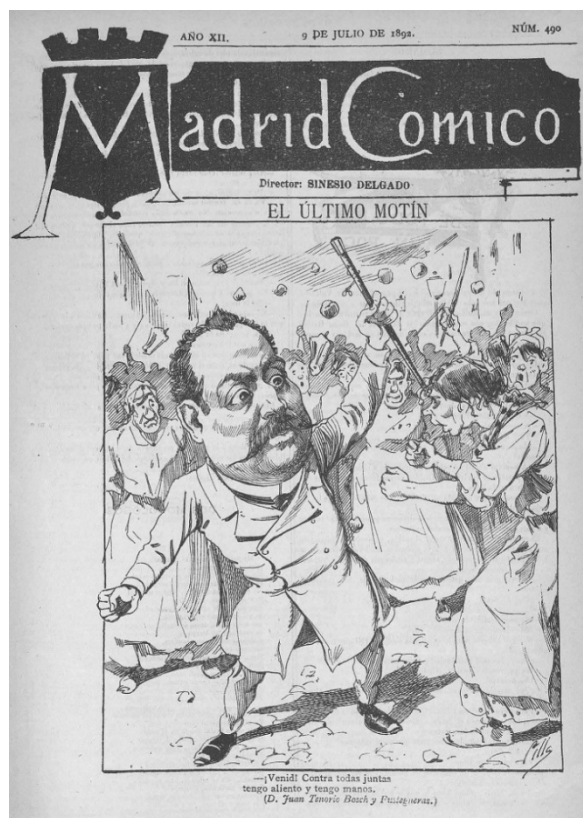
F.: *Le Monde Illustré*, 9-7-1892, p. 32.

*Madrid cómico* ofreció en primera plana su perspectiva del motín de la mano de Cilla. Salta a la vista el protagonismo central del cabezudo alcalde a quien también se le da voz en el comentario burlesco, mientras las verduleras se presentan desgredadas y deformes, degradadas por la furia, y sin más atributos que sus puños enarbolados (Imagen 16). Se puede apreciar cómo Cilla plasma la visión más difundida por la prensa sobre la figura de la amotinada,

siempre reducida a una mujer “bárbara”, “absurda”, “histérica” o “desprovista de criterio”, que se dejaba llevar de una manera impulsiva ya no únicamente por su propia condición femenina, sino también por su integración en el sector de las clases populares”<sup>50</sup>.

50. DE MIGUEL y BUHIGAS, “La cultura de protesta femenina...”.

Imagen 16. CILLA, “El último motín”.



26

F.: *Madrid cómic*, 9-7-1892, p. 1.

En *La Tomasa* (Barcelona, 1888-1905), en su última época muy versada en la reproducción de las bellezas femeninas, y en especial en retratos en la estela de las fantasías parisinas, no aparecen las verduleras más que en los comentarios de dos elegantes carreristas: “- *Quan vingan los de la Higiene, no pago/ - Ni jo...farém com las verduleras de Madrid*”<sup>51</sup>, una operación elocuente de sustitución de las amotinadas por los iconos del espacio público deseables.

Se trata, en fin, de unas lecturas satíricas totalmente opuestas al “triunfo” representado por *Demócrito*. Su verdulera cabalga y conduce, mirando al espectador, al alcalde sometido que sufre las marcas de la animalización, mientras un batallón ordenado de mujeres en pantalones, con las faldas remangadas, llevan unas porras alineadas.

El dibujante recurre a los tres dispositivos satíricos en torno a la tecnología de género. El primero, el hombre cabalgado por una mujer, remite al tema de Aristóteles y la cortesana Phyllis, ampliamente representado en Europa en las artes figurativas entre el siglo XII y el siglo XVI, en España en el ornamento de varias catedrales, y transformado después al perderse los estatutos e identidades de los protagonistas originales<sup>52</sup>. El

51. “Actualitats”, *La Tomasa*, 8-7-1892, p. 387.

52. “El fenómeno ilustrado de los libertinos en el siglo XVIII y los gustos por lo procax de la sociedad liberal burguesa en los siglos XIX y XX, revitalizó el tema y explica la aparición de reinterpretaciones tardías, no siempre entendidas como un filósofo y una cortesana, sino más bien como un anciano dominado por una mujer joven y bella, o simplemente como un hombre de alta condición dominado y controlado por una mujer hermosa practicando una relación sadomasoquista” (Herbert GONZÁLEZ ZYLMA, “Aristóteles y la cortesana: iconografía del filósofo metafísico dominado por el deseo entre los siglos XIII y XVI”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IX, n. 17, (2017), pp. 7-44, p. 22).



segundo motivo, la lucha por los calzones, de larga historia en la sátira gráfica<sup>53</sup>, se asocia al tercero: el mundo al revés. Al comentar las imágenes carnavalescas del mundo al revés de la lucha entre el marido y la mujer por la autoridad en el hogar que circularon entre el siglo XVI y el siglo XIX en Europa, Jacques Revel recalca: “

Cette construction qui lutte contre la menace de l'indifférenciation qui met en danger toute organisation sociale, est incessante et plastique. Les historiens devraient peut-être se donner pour première tâche d'en repérer et d'en comprendre les variations, les hésitations et les ajustements<sup>54</sup>.

Es lo que proponemos más adelante.

El motivo de las mujeres que visten pantalones en el grabado popular español de la segunda mitad del siglo XIX no sirve tanto para sancionar a las mujeres transgresoras como para denunciar cierto apocamiento varonil, ya fuera del entorno familiar y doméstico. En la portada de la *Guía satírica de Barcelona. Bromazo topográfico-urbano-típico-burlesco* ilustrada por Moliné y Ferrán, se reproduce el grabado interior que ilustra el artículo sobre las modas barcelonesas que representa a dos mujeres con pantalones y bigote, con la precisión siguiente: “Sí señores, sí, sensible es decirlo, pero las mujeres se nos han puesto los calzones, y los hombres de cada día más pacíficos y más sufridos”<sup>55</sup>.

En esta línea se sitúan las caricaturas que hizo *Demócrito* en el transcurso de 1892. En el mismo ejemplar de *Don Quijote* que celebra el triunfo de las verduleras, se explica cómo el motín coincidió precisamente con una denuncia del periódico:

Durante el trayecto, fue custodiado por un polizonte y esta es la causa de no haber podido tomar parte en la protesta del pueblo de Madrid, como era su deseo, con la visera calada y lanza en ristre en pro de los menesterosos, de las doncellas y desvalidos, como es regla andante de caballería. Bien es verdad que las heroicas hijas de Madrid no necesitan ayuda de nadie para conseguir sus fines.

Ya lo presintió DON QUIJOTE cuando las mostró en son de guerra sobre una barricada, así como también una semana antes de la jornada de las vendedoras, salió dibujada en nuestra publicación una mujer poniéndose los pantalones... Si hemos sido adivinos o no, pregúntele a Bocha si ha mejorado del tomatazo<sup>56</sup>.

Estas líneas se refieren al número del 20 de febrero de 1892, en el que aparecen un hombre vestido de mujer dando de comer a unas gallinas y una mujeres en una barricada republicana con el comentario “SI ELLOS HACEN ESTO..... ELLAS HARAN LO... OTRO” (*Imagen 17*) y al número del 26 de junio de 1892, en el que una viñeta representa a una mujer sentada en su cama vistiendo pantalones con el comentario “Antes que a la ruina en breve/ Vaya por tantos ladrones/ Me pondré los pantalones/ Ya que aquí no hay quien los lleve” (*Imagen 18*).

53. Christiane KLAPISCH-ZUBER, “La lutte pour la culotte, un *topos* iconographique des rapports conjugaux (XVe-XIXe siècles)”, *Clio* 34 (2011), <https://doi.org/10.4000/clio.10331>; Pierre BUREAU, “La ‘dispute pour la culotte’: variations littéraires et iconographiques d’un thème profane (XIIIe-XVIe siècle)”, *Médiévales*, n. 29 (1995), pp. 105-129, <https://doi.org/10.3406/medi.1995.1340>.

54. Jacques REVEL, “Masculin/féminin: sur l’usage historiographique des rôles sexuels”, en Michelle PERROT (dir.), *Une histoire des femmes est-elle possible?*, Paris, Rivages, 1984, pp. 121-140, p. 138.

55. Manuel ANGELÓN y Manuel MOLINÉ, *Guía satírica de Barcelona. Bromazo topográfico-urbano-típico-burlesco por Manuel Angelón; ilustrado por Moliné y Ferrán*, Barcelona, Imp. de Ramirez, 1854, s.n.

56. “Denunciados”, *Don Quijote*, 10-7-1892, p. 3.



Imagen 17. “Si ellos hacen esto”.



F.: *Don Quijote*, 20-0-1892, p. 2.

Imagen 18. “Antes que a la ruina en breve...”



F.: *Don Quijote*, 26-6-1892, p. 2, detalle.

Ambas imágenes, previas al motín de las verduleras, se refieren a los pantalones femeninos a falta de hombres capaces de llevarlos. Cabe resaltar otra lámina del 14 de febrero de 1892, en la que *Demócrito* desarrolla el dispositivo, cuyo fin sigue siendo la sanción de los hombres que visten faldas mientras las mujeres se han convertido en valerosas toreras, con el siguiente comentario:

Contra la artera invasión que pretendió nuestra ruina  
surgió la invicta heroína Agustina de Aragón.  
La libertad de Castilla defendió con gran denuedo



desde la Imperial Toledo la viuda de Juan Padilla.  
 Cuando a la Galaica tierra, el Inglés acometió  
 Maria Pía [sic] humilló a la pérfida Inglaterra.  
 ¿Hijos de Jaime y del Cid, son estos? ¿Y en tal calaña?  
 De ellos está llena España y sobre todo Madrid” (Imagen 19).

Imagen 19. “Contra la artera invasión...”



F.: *Don Quijote*, 14-02-1892, p. 2.

La última viñeta resalta el estado en que se encuentran los “herederos de Jaime y del Cid”, y en contraposición está representada una línea del tiempo de la gesta heroica femenina, con tres figuras exaltadas en el siglo XIX, Agustina de Aragón en Zaragoza, María Pacheco, viuda de Juan Padilla en Toledo y María Pita en La Coruña, todas en escenas de lucha armada, sin estigmas de degradación. El conjunto ofrece otra variación de la lucha por los pantalones, como símbolo de fuerza y valentía, sustituidos por las faldas en el caso de los hombres. Una vez más se trata de sancionarlos, pero en una perspectiva comparada en la que desmerecen su linaje, mientras que las mujeres prosiguen colectivamente con el valor que demostraron individualmente en la historia, ya no como una hipótesis, sino en el presente.

Fue también el eje de la lectura del motín de las verduleras que Demócrito hizo para el periódico *El Motín*, en otra lámina propia del mundo al revés en la que el protagonista central mira con paciencia y tranquilidad cómo una mujer le quita los pantalones mientras el título suena a confesión colectiva (Imagen 20). En este caso, *Demócrito* propone una inversión de la inversión tradicional: el punto de partida no son las mujeres que quieren llevar los pantalones de la autoridad varonil en un acto de transgresión, sino que son los mismos hombres, representados en escenas características de los quehaceres femeninos, los que han perdido su naturaleza, y por ende sus pantalones, recuperados por las mujeres.

Imagen 20. “Las mujeres poniéndose los pantalones que los hombres no sabemos llevar”.



F.: *El Motín*, 16-7-1892, p. 2.

Sin embargo, el comentario que se apunta en el apartado “la caricatura” en la página siguiente matiza el título con una advertencia alarmista:

¡Fuera los niños, vengan los adultos  
y escuchen de las hembras las razones!  
Dicen que se acabaron los varones  
que mostraban su brío en los tumultos.  
Que sufrimos en calma los insultos  
y huimos de luchar las ocasiones,  
y que bien puestos ya los pantalones  
sólo se encuentran por la falda ocultos.  
¿Esto es verdad? Cualquiera lo diría,  
y no es mucho que existan pareceres  
de que esta noble raza acabaría  
en piara vil de afeminados seres,  
si para afrenta de la patria un día  
fueran como los hombres las mujeres<sup>57</sup>.

El corpus anterior permite resaltar la originalidad de la composición “el triunfo de las verduleras”. Al lado de la viñeta principal, destaca el retrato de Josefa Mendina con el siguiente comentario “Con quince guardias luchó y los quince los venció”. De nuevo, hace referencia a la obra de Hartzenbusch y a la figura del Cid, y ofrece otra vez un recurso burlesco para asociar el valor femenino a una figura de la gesta heroica masculina. Sin embargo el retrato enaltece la figura de una de las verduleras, que aparece con nombre propio<sup>58</sup> y sin ninguna marca de degradación física: las verduleras no son el blanco de la sátira.

30

Para *Demócrito*, el motín de las verduleras madrileñas brindó las circunstancias para producir el culmen de una serie en torno al popular motivo de la lucha por los pantalones, ya versionado en el transcurso del siglo como herramienta para sancionar a los hombres desmerecedores de su propio género. Eduardo Sojo lanzó *Don Quijote* en 1892 después de su exitosa andadura por Argentina: “Su planteamiento no ofrece dudas: Don Quijote al servicio de la revolución para el triunfo de la república”<sup>59</sup>. El tratamiento gráfico insólito del motín de las verduleras madrileñas en el periódico puede corresponder a las simpatías republicanas manifestadas durante el movimiento<sup>60</sup>. En cualquier caso, la propuesta de *Demócrito*, que recompone motivos tradicionales de la sátira sobre los géneros, constituye una visión de las mujeres como un colectivo popular, en la calle, los pantalones como *bandera del batallón*, pero sin más hombres que el protagonista antagonista. Ofrece así una resignificación de los recursos satíricos, en la que el protagonismo de las mujeres ya no sirve solo para sancionar al género masculino. El alcalde lleva una falda encima de los pantalones, la verdulera que lo cabalga, unos

---

57. “La caricatura”, *El Motín*, 16-7-1892, p. 3. El comentario remata la asociación de los pantalones con los atributos viriles. No todo está perdido, ya que los hombres todavía los llevan *bien puestos*, pero sus actos no traducen el valor asociado, eclipsado por la valentía femenina, en forma de falda que los oculta.

58. Josefa Mendina aparece como esposa de uno de los detenidos a raíz del motín: DE MIGUEL y BUHIGAS, “¡Abajo el municipio!”, p. 403.

59. Antonio LAGUNA PLATERO, Francesc-Andreu MARTÍNEZ GALLEGU y Luis SUJATOVICH, “Eduardo Sojo, artífice del periodismo satírico en España y Argentina”, *Historia y Comunicación Social*, 21, n. 2, (2016), pp. 433-61, p. 453, <https://doi.org/10.5209/HICS.54372>.

60. “Asimismo, en las movilizaciones existieron actitudes de una evidente carga ideológica, detectables en los colectivos que recorrieron calles entonando La Marsellesa, que lanzaron vivas a la República o que seleccionaron para sus concentraciones espacios de sociabilidad política, como el Casino Republicano-Progresista”, DE MIGUEL y BUHIGAS, “¡Abajo el municipio!”, p. 405.



pantalones visibles debajo de la falda remangada, así que los pantalones en bandera plasmarían el poder político que las verduleras pueden enarbolar. De alguna forma, la realidad ha superado la ficción y el motín de las verduleras se representa como una victoria política femenina<sup>61</sup>.

La composición ofrece así una visibilidad del motín insólita en el tratamiento mediático que recibió el acontecimiento, articulada, eso sí, a unos motivos que Sojo venía trabajando anteriormente. Es también una visibilización excepcional de la agencia femenina en el conjunto de las caricaturas costumbristas del siglo. Las cigarreras, por ejemplo, aparecen muy poco y siempre como tipos populares urbanos que, como las mujeres que trabajan en los talleres, espacios invisibles para la mirada del *flâneur* y ausentes en las caricaturas, lidian por sobrevivir<sup>62</sup>.

## Conclusiones

Como hemos visto, las caricaturas publicadas en la prensa en torno a las identidades de género se ven enmarcadas por procesos específicos de alterización de las mujeres que cabe destacar a la hora de convertirlas en fuentes para el estudio de la historia de las mujeres en el siglo XIX. Estos procesos reflejan los peculiares contextos de producción y circulación de las imágenes, las relaciones entre la identidad de los creadores y la figura del público destinatario, las coordenadas de un mercado boyante del cuerpo femenino representado. Son también tributarios del lenguaje visual satírico que actualiza, como en el caso del mundo al revés, dispositivos asentados que aún operan por adecuarse plenamente al imaginario binario de la diferencia sexual.

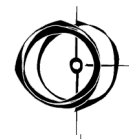
Estos procesos se vinculan a la subjetividad masculina, a la escopofilia, escenificada primero en las caricaturas a través de motivos como *detrás del telón* para luego desaparecer en composiciones que nutren el mercado de las mujeres de papel, ya convertidas en escopos desvinculados de cualquier materialidad referencial. En el tránsito, surgen las ingentes caricaturas sobre las carreristas, como prolongación de las escenas de costumbres sobre la seducción y como reverso de la esposa. A la temida cadena perpetua del matrimonio<sup>63</sup>, correspondería la deseable e intermitente reata de la coqueta y luego de la carrerista (*Imagen 5*), convertida a veces en una especie de alter ego, autónoma, conquistadora, dueña de sí misma y lejos del peligro de la *femme fatale*.

Los escasos dispositivos satíricos en torno a las identidades de género, vinculados al orden sexual y a su transgresión, están movilizados en las caricaturas decimonónicas para sancionar a los hombres en trance de perder su virilidad, transferida a las mujeres a través del traspaso de los pantalones, en el equilibrio cerrado de vasos comunicantes que supone el mundo al revés. La evolución de este dispositivo apunta a una crisis identitaria

61. La mujer política suele ser una figura transgresora, sancionada en la literatura costumbrista y en la caricatura : ver Isabelle MORNAT, “Iconografía de la emancipación femenina: los fantasmas de la mujer política”, en M<sup>a</sup> Isabel MORALES SÁNCHEZ, Marieta CANTOS CASENAVE y Gloria ESPIGADO TOCINO (eds.), *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 75-86, [www.cervantesvirtual.com/obra/-8/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/-8/).

62. Pensamos en una viñeta que representa dos siluetas de manolas en la calle con el siguiente comentario: “—De dónde vienes, Pepa? —De las Vistillas; de llevar a mi chulo dos cajetillas. —Rediós con Paco! No ganas en la frábica [sic] para tabaco!”. *Almanaque de la Risa para 1876*, p. 53.

63. Ver la caricatura de D. Perea, *Gil Blas*, 10-9-1868, p. 3, con el siguiente comentario: “Él se la regala como prenda de amor, y ella la recibe porque será con el tiempo la cadena del cautivo”.



masculina. Si bien atraviesa el siglo<sup>64</sup>, conviene leerla, según el ideario político del periódico *Don Quijote*, como una impaciencia ante la apatía revolucionaria varonil, particularmente iluminada por el contrapunto ofrecido por el valor y la determinación de las verduleras madrileñas. cuyo motín de principios de julio de 1892 permitió a *Demócrito* rematar una serie inspirada en el mundo al revés con una propuesta insólita en la que el símbolo varonil, los pantalones, plasma un éxito político en femenino.

---

64. Elia BLANCO RODRÍGUEZ, “La historia de las masculinidades en la España decimonónica: el surgimiento de un nuevo campo historiográfico”, *Revista de historiografía*, n. 35 (2021), pp. 267-290, p. 280, <https://doi.org/10.20318/revhisto.2021.5768>. Ver también Darina MARTYKÁNOVÁ y Marie WALIN (coords.), *Ser hombre. Las masculinidades en la España del siglo XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2023.