



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



TESI DOCTORAL

Autora: Gemma Peralta Ruiz

Director: Pere Gabriel i Sirvent

**La representació iconogràfica
dels imaginaris simbòlics:
nacionalismes i republicanismes al segle XIX.**

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Doctorat en Història Comparada, Política i Social

Departament d'Història Moderna i Contemporània de la UAB

Bellaterra, Cerdanyola del Vallès, Juny de 2017

TESI DOCTORAL

Autora: Gemma Peralta Ruiz

Director: Pere Gabriel i Sirvent

LA REPRESENTACIÓ ICONOGRÀFICA
DELS IMAGINARIS SIMBÒLICS:
NACIONALISMES I REPUBLICANISMES AL SEGLE XIX.



Universitat Autònoma de Barcelona

Doctorat en Història Comparada, Política i Social

Departament d'Història Moderna i Contemporània de la UAB

Bellaterra, Cerdanyola del Vallès, Juny de 2017

SUMARI

1.- INTRODUCCIÓ	7
2.- EL NAIXEMENT DEL PERIODISME MODERN I LA INTRODUCCIÓ DE LA IL·LUSTRACIÓ EN LA PREMSA. LA CARICATURA I LA PREMSA SATÍRICA.	19
2.1. PREMSA I ICONOGRAFIA EUROPEA. PERSISTÈNCIA I MEMÒRIA DE L'ART CLÀSSIC.	50
2.1.1. <i>Els símbols i el retorn al Renaixement</i>	54
2.1.2. <i>Lectures i interpretacions</i>	57
2.1.3. <i>La caricatura europea moderna</i>	61
2.2.- REFERÈNCIES EUROPEES. EL CAS DE JOSEP LLUÍS PELLICER I LES SEVES RELACIONS AMB FRANÇA.....	68
2.2.1. <i>La Ilustración de Madrid i la guerra franco-prussiana</i>	76
2.2.2. <i>L'Exposició Universal de París (1879)</i>	78
2.2.3. <i>El túnel de Saint-Gothard i L'Illustration (1880-1883)</i>	83
2.2.4. <i>La dècada dels 80, actualitats des de París</i>	88
2.3.- LES CAPÇALERES IL·LUSTRADES DE LA PREMSA SATÍRICA. EVOLUCIÓ I TENDÈNCIES.....	100
2.3.1. <i>El corpus simbòlic de la premsa catalana</i>	102
2.3.2. <i>La diverses tendències en la premsa catalana</i>	104
3.- IMAGINARIS SIMBÒLICS NACIONALS: CATALUNYA I ESPANYA.....	121
3.1.- LA REPRESENTACIÓ D'ESPANYA EN LA PREMSA REPUBLICANA IL·LUSTRADA BARCELONINA.....	128
3.1.1. <i>Evolució general i segons la tendència política republicana</i>	131
3.2. JOSEP LLUÍS PELLICER: UNA VISIÓ DE LES RELACIONS CATALUNYA-ESPANYA.....	142
3.2.2. <i>Josep Lluís Pellicer en la premsa madrilenya</i>	142
3.2.3. <i>La Ilustración Española y Americana</i>	143
3.2.4. <i>Gil Blas i El Cohete</i>	144

3.2.5. <i>Altres publicacions</i>	150
3.2.6. <i>Corresponsal de guerra i cronista gràfic</i>	152
3.2.7. <i>Il·lustració de llibres</i>	155
3.2.8. <i>La segona etapa de Pellicer a la premsa catalana</i>	158
3.2.9. <i>Obres</i>	159
3.3. LA ICONOGRAFIA IBERISTA EN LA PREMSA REPUBLICANA	162
3.4. EL 1714 EN LA PREMSA REPUBLICANA.....	176
4.- IMAGINARIS SOCIALS I POLÍTICS: EL CAS DEL REPUBLICANISME.....	183
4.1. LA ICONOGRAFIA DE LA REVOLTA DE LES QUINTES (1870) I LA PREMSA.....	188
4.2. LES CAPÇALERES DE LA CAMPANA DE GRÀCIA. SIGNIFICACIÓ I EVOLUCIÓ.	200
4.2.1. <i>L'origen de La Campana de Gràcia</i>	202
4.2.2. <i>La capçalera de La Campana de Gràcia</i>	203
4.2.3. <i>Apel·les Mestres i la segona etapa de la capçalera</i>	206
4.2.4. <i>L'Esquella de la Torratxa, una publicació germana</i>	209
4.3. ELS REPUBLICANISMES DE LA FLACA I LA CAMPANA DE GRÀCIA.....	212
4.3.1. <i>La Campana de Gràcia: un republicanisme canviant</i>	213
4.3.2. <i>La Flaca i les irreverents il·lustracions de Tomàs Padró</i>	221
4.3.3. <i>La República francesa com a referent</i>	225
4.3.4. <i>Les commemoracions</i>	230
4.3.5. <i>L'anticlericalisme</i>	242
4.3.6. <i>Obrerisme i moviments socials</i>	249
4.4. JOSEP LLUNAS I PUJALS: UN EXEMPLE DE DIRECTOR COMPROMÈS.....	255
4.4.1. <i>La Tramontana, una revista lliurepensadora per sobre de tot</i>	262
4.4.2. <i>Commemoracions: la Revolució Francesa i la Primera República</i>	273
4.4.3. <i>Obrerisme i moviments socials</i>	275

5.- CONCLUSIONS	283
6.- BIBLIOGRAFIA I FONTS.....	291
7.- ANNEXOS	311
- CATÀLEG OBERT DE PUBLICACIONS A CATALUNYA (1858-1910).....	311
- PUBLICACIONS DE JOSEP LLUÍS PELLICER REFERIDES A FRANÇA	311
- PUBLICACIONS DE JOSEP LLUÍS PELLICER A <i>L'ILLUSTRATION</i>	311
- DOSSIER DE CAPÇALERES	311
- PUBLICACIONS DE JOSEP LLUÍS PELLICER DES DE MADRID.....	311
- DOSSIER DE CAPÇALERES DE <i>LA CAMPANA DE GRÀCIA</i> I <i>L'ESQUELLA DE LA TORRATXA</i>	311

1.- INTRODUCCIÓ

Aquesta tesi que porta per títol *La representació iconogràfica dels imaginaris simbòlics: nacionalismes i republicanismes al segle XIX* pretén mostrar la importància de la construcció de mons simbòlics en la creació d'espais propis per part de les cultures polítiques. Els casos emprats per fer-ho són els imaginaris identitaris, amb la relació de la catalanitat o el catalanisme amb d'altres identitats com l'espanyola o la francesa, i els imaginaris socials i polítics, representats per les cultures republicanes.

Treballar a partir dels símbols i la iconografia suposa recórrer a d'altres disciplines, com la Història de l'Art o els Estudis Clàssics, ja que seran imprescindibles les aportacions de «la cultura clàssica grecolatina –y aún más atrás, si tenemos en cuenta las creaciones del mundo egipcio, persa y asirio. También, parece difícil discutir la recuperación y las aportaciones del Renacimiento o, ya en tiempos más cercanos, la indudable impronta de la Ilustración y el enciclopedismo liberal del siglo XVIII en el lenguaje simbólico e iconográfico de los siglos XIX y XX»¹. Es tracta d'endinsar-nos,

¹ Gabriel, P. i Pérez Vejo, T., 2016. «Iconografías y representación de la nación». A: Luengo Teixidor, F. i Molina Aparicio, F. (eds.). *Los caminos de la nación: factores de nacionalización en la España contemporánea*, Granada: Ed. Comares, pp. 33-76, p. 33.

doncs, en un altre llenguatge en el qual les lectures i el context tindran una gran importància.

Conscients que la representació dels imaginaris es pot treballar des d'altres àmbits com l'estudi de l'arquitectura, l'estatutària commemorativa o la pintura històrica², en aquest cas hem preferit centrar-nos en la iconografia de premsa. Primerament per la impossibilitat que suposaria intentar abastar-ho tot i, en segon motiu, perquè la premsa fou capaç d'aglutinar i representar unes cultures i la complexitat ideològica i simbòlica existent en aquest context, el darrer terç del segle XIX.

A la segona meitat del Vuit-cents el republicanisme esdevé una de les forces d'oposició de major arrelament popular, amb un discurs i unes formes que els feien propers i atractius per a un sector de la població descontent amb el sistema establert. Part de la burgesia, dels obrers i els camperols veieren amb bons ulls les idees que els republicans exposaven en ateneus, clubs, cafès... espais de sociabilitat que es creaven i que els republicans van saber aprofitar i explotar. Entre aquests també hi situaríem la premsa, no només com a òrgan de partit, sinó com a mitjà de difusió d'idees i espai de debat polític. A més, la població, no sempre alfabetitzada, també podia apropar-se a la política a través d'aquest tipus de premsa gràcies al fet de ser il·lustrada.

Des del republicanisme es tingué una complexa relació amb les identitats nacionals. L'espai del catalanisme polític quedà pràcticament restringit pel conservadorisme en els anys finiseculars, però anteriorment podem observar un catalanisme d'esquerres i sobretot una defensa de la catalanitat des d'altres sectors com el republicanisme. Aquesta defensa hem intentat observar-la conjuntament amb el tractament que els il·lustradors i periodistes feien de la nació espanyola, i també comparant-la amb el que en feien de la nació francesa, una República celebrada i commemorada abastament pels republicanismes³.

² Pere Gabriel classifica l'ampli ventall de símbols, iconografies i relats de forma clara i precisa a Gabriel, P. i Pérez Vejo, T., 2016. «Iconografías y representación de la nación» (...) *op. cit.*, p. 35.

³ El mateix Pere Gabriel ha treballat en diverses ocasions les commemoracions al segle XIX. Un parell d'exemples dels nombrosos treballs realitzats són: Gabriel, P., 2014. «Les commemoracions nacionals i els estats liberals». A: AAVV. *300 onzes de setembre 1714-2014*, Museu d'Història de Catalunya, Generalitat de Catalunya, 2014; Gabriel, P., 2003. «Los días de la República: el 11 de Febrero». A: *Ayer*, núm. 51, pp. 39-66.

Dur a terme aquesta tasca a través de la premsa i més concretament de les il·lustracions que hi estaven inserides ens ofereix una nova visió, que pretén allunyar-se dels discursos oficials més partidistes i apropar-se a uns altres de més populars a través d'un altre llenguatge, un llenguatge visual, artístic i carregat de símbols i al·legories. Per delimitar la premsa treballada, hem optat en aquest cas per centrar-nos sobretot en aquella anomenada humorística o satírica, la qual crea de nou una nova semàntica, amb l'objectiu sempre present de fer riure però també d'indignar el públic lector.

Per tant, l'objectiu principal és observar les complexitats de la cultura republicana, les seves contradiccions, influències i interferències, les relacions que mantenien amb altres cultures polítiques, amb d'altres famílies republicanes i com valoraven tot allò que ocorria i els envoltava. En aquest sentit, el tractament que feien d'alguns temes seran els que creiem que ens han de permetre determinar els seus posicionaments polítics. Tractant-se de la premsa i de les il·lustracions com a fonts principals cal recordar que aquests posicionaments mai seran oficialistes ni de partit, sinó dins de la conformació de la cultura política i del seu imaginari. Aquests elements a valorar són el catalanisme i les relacions respecte la nació espanyola i el nacionalisme espanyol, la crítica al sistema de la Restauració, el suport específic a uns polítics o partits, els valors republicans que més destacaven i el tipus de república que defensaven, la seva posició respecte els moviments socials i la implicació que els obrers haurien de tenir en la vida política, la visió respecte les religions i sobretot respecte l'Església catòlica, o les commemoracions que celebraven i els països, governs o pensadors que tenien com a referents. Som conscients que n'hi haurien d'altres possibles, però dins de la iconografia aquests són potser els que més diferenciaven una cultura d'una altra.

De la mateixa manera, també des de la premsa es produeixen unes contradiccions similars, com l'evolució ideològica, periodística i artística, que conforma un llenguatge simbòlic propi, que traspasa generacions i que rebé una gran influència per part d'il·lustradors, gravadors i periodistes d'altres països, sobretot des de França. En aquest sentit, cal valorar la importància de la ciutat de Barcelona com a porta d'entrada de les innovacions periodístiques, tècniques i artístiques europees i la seva situació en la premsa de l'Estat espanyol.

Cal tenir en compte que l'estudi de la caricatura s'ha de fer des d'una triple vessant: primer com a art gràfic, la caricatura forma part de la història de l'art; segon, la caricatura és un mitjà de comunicació, estètic i polític, que sovint s'emmarca en altres mitjans, com la premsa, i que per tant interessa als estudiosos de la comunicació, sobretot als teòrics de la funció i el poder de la imatge; tercer i últim, la caricatura és un document polític i social, una font primària, que interessa per a l'estudi de la història i la sociologia.

Possiblement és en la primera d'aquestes vessants citades en la qual aquesta tesi pot tenir alguna mancança, ja que la història de l'art és d'aquestes tres branques en la qual els meus coneixements eren més vagues. Malgrat tot, amb les lectures i els consells rebuts durant tots aquests anys esperem estar a l'altura de les circumstàncies.

D'aquesta manera, la tesi es divideix en tres blocs, en els quals pretenem esclarir una mica els processos de creació i de significat dels corpus simbòlics a través d'alguns exemples concrets. El primer es centra en el mitjà: la premsa, la il·lustració, la caricatura i els propis il·lustradors. És aquí on cal entendre el funcionament del símbol i de les interpretacions, no aïllats en el nostre context català sinó en relació amb els seus contemporanis espanyols i francesos, ja que aquests darrers eren en aquest darrer terç del segle XIX els clars referents artístics i republicans.

El segon d'aquests tres blocs es troba centrat en els imaginaris simbòlics nacionals, en aquestes relacions Catalunya-Espanya, però també en la presència, malgrat que ben minoritària, d'una identitat o voluntat d'Estat ibèric, que variaria territorialment en funció de la tendència política i nacional de qui el formula. La representació de les nacions era quelcom habitual i present en bona part de les il·lustracions que trobarem, però en aquest punt és on observarem el seu origen, formació, i tractament, que variarà no només entre monàrquics i republicans sinó també entre els propis republicans, amb la presentació de la nació segons diverses formes, diferents atributs i circumstàncies. Tot i això, les complexes relacions entre Catalunya i Espanya, aquestes mai van ser un impediment per tal que els il·lustradors catalans destaquessin a Madrid o fossin valorats com es mereixien, i veurem com per la seva banda, els dibuixants satírics jugaven d'una

forma o d'una altra amb aquest tema segons el mitjà, la ciutat on es trobaven o el context que vivien, com fou el cas de Josep Lluís Pellicer.

Marc historiogràfic

Són diversos els estudis fets sobre la iconografia i les representacions polítiques, sobretot en els darrers anys però a vegades aquests han estat de manera fragmentada o des d'una disciplina concreta. Des de la història de la premsa hi ha hagut diversos intents de catalogació. El més conegut, per bé que fa ja molts anys de la seva publicació, és la *Història de la premsa catalana*, de Joan Torrent i Rafael Tasis⁴, que també deu molt als estudis i les publicacions prèvies de Joan Givanel Mas⁵. L'obra de Torrent i Tasis, malgrat els anys, continua sent de referència per a qualsevol persona que comenci a endinsar-se en l'estudi de la premsa, però una de les seves mancances és limitar-se a les publicacions escrites en llengua catalana. Un altre dels treballs de catalogació i anàlisi molt útils en aquest cas també ha estat l'obra de síntesi *La premsa republicana*, d'Àngel Duarte i Joan B. Culla⁶. Aquests treballs, complementats amb *200 anys de premsa diària a Catalunya*, dirigit per Josep Maria Huertas⁷, em van obrir en el seu moment la porta a conèixer l'extensió i les possibilitats de treball. Pel que fa a les monografies dedicades a la història de la premsa, el gruix de publicacions per part d'investigadors catalans és notable i molt extensa, de temàtiques diverses i moltes de locals. Ens hem centrat sobretot en aquelles que tracten l'humor i la sàtira en la premsa catalana del segle XIX: *La Risa periodística: teoría, metodología e investigación en comunicación satírica*⁸, les dedicades als diaris en català i a setmanaris com *L'Esquella*

⁴ Torrent, J. i Tasis, R., 1996. *Història de la premsa catalana*, 2 volums, Barcelona: Bruguera.

⁵ L'obra de Givanel és extensa però en caldria destacar, per exemple: Givanel, J., 1931-1937. *Bibliografia Catalana: Premsa*. 3 volums, Barcelona: Fundació Rafael Patxot.

⁶ Culla, J. i Duarte, A., 1990. *La premsa republicana*, Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya.

⁷ Huertas, Josep M., 1995. *200 anys de premsa diària a Catalunya*, Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya: Arxiu Històric de la Ciutat: Col·legi de Periodistes de Catalunya.

⁸ Bordería Ortiz, E., Martínez Gallego, F., Gómez Mompert, Josep Ll., (dirs.), 2010. *La Risa periodística: teoría, metodología e investigación en comunicación satírica*, València: Tirant lo Blanch.

de la *Torratxa* de Solà i Dachs⁹, algunes monografies de Jaume Guillamet¹⁰, o de Josep Maria Figueres, que ha tractat amb profunditat el *Diari Català*¹¹. Però també han estat molt útils molts altres treballs, com *Prensa, comunicació i cultura a Catalunya durant el primer terç del segle XX* i *La gènesi de la premsa de masses a Catalunya, 1904-1925*, treballs del grup de professors format per Josep Lluís Gómez Mompарт, Enric Marín i Joan Manuel Tresserras entre d'altres¹².

Pel que fa a la simbologia, la iconografia i la història de l'art en general, cal anar per parts. D'una banda, l'evolució dels processos tècnics, del disseny i dels propis il·lustradors a Catalunya, està elaborada a partir dels treballs de Pilar Vélez, Eliseu

⁹ Solà i Dachs, L., 1973. *Un segle d'humor català*. Barcelona: Edit. Bruguera; Solà i Dachs, L., 1978. *La Premsa humorística*. Barcelona [etc.]: Bruguera; Solà i Dachs, L., 1978. *Història dels diaris en català: Barcelona 1879-1976*. Barcelona: EDHASA; Solà i Dachs, L., 1970. *L'Esquella de la Torratxa (1872-1939)*. Barcelona: Bruguera; Calders, P., Artís-Gener, A., Solà i Dachs, L., 1991. *Dibuixos de guerra a L'Esquella de la Torratxa*. Barcelona: La Campana; Solà i Dachs, L., 2005. *La caricatura política i social a Catalunya, 1865-2005*. Barcelona: Duxelm.

¹⁰ A banda d'algunes monografies dedicades a la premsa satírica, com Capdevila, J., Barjau, S. i Barjau, S., 2013. *L'Esquella de la torratxa: 60 anys d'història catalana (1879-1939)*. Barcelona: Efadós; Guillamet ha treballat molt més aspectes de la història de la premsa i de la comunicació. Per aquest treball alguns dels més útils han estat: Guillamet, J., 1988. *La premsa a Catalunya*. Barcelona: Diputació de Barcelona; Guillamet, J., 2003. *Història del periodisme: notícies, periodistes i mitjans de comunicació*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.]; Guillamet, J., 1994. *Història de la premsa, la ràdio i la televisió a Catalunya, 1641-1994*. Barcelona: Edicions La Campana; Guillamet, J., BENET, J., 1993. *La Formació de la premsa moderna: periodisme informatiu, polític i cultural a la Barcelona progressista: 1841-1843*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Centre d'Investigació de la Comunicació; Guillamet, J., Mauri, M., 2015. *Catàleg històric general de la premsa en català*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Secció de Filosofia i Ciències Socials; Guillamet, J., 2010. *L'Arrencada del periodisme liberal: política, mercat i llengua a la premsa catalana, 1833-1874*. Vic: Eumo.

¹¹ De manera similar a Guillamet, Figueres també ha treballat durat molt anys sobre la història de la comunicació social i el periodisme a Catalunya, molt sovint incloent els seus lligams amb el catalanisme: Figueres i M., J., 1989. *Prensa i poder al segle XIX: la premsa a Catalunya 1879-1881*, treball d'investigació presentat a la Universitat Autònoma de Barcelona l'any 1989; Figueres, J.M., 1989. *La premsa catalana: apreciació històrica*. Barcelona: Dalmau; Figueres, J.M. i Aliaga Muñoz, D., 2012. *El periodismo catalán: prensa e identidad: un siglo de historia (1879-1984)*. Madrid: Fragua; Figueres, J.M., 1995. *Materials d'història de la premsa a Catalunya [segles 19 y 20]*. Bellaterra: Universidad Autònoma de Barcelona; Canosa i Farran, F., Figueres, J.M. i Antebi, A., 2016. *Història del periodisme de Catalunya*. Barcelona: Sapiens; Millán, J., 2000. *El passat agrari (segles XIX-XX): dossier*. València: Eliseu Climent; Figueres i M., J., 1992. *El Diari Català: plataforma d'exposició ideològica i d'activisme del catalanisme polític: 1879-1881*; Figueres, J.M., 1989. *Denúncies i sentències del Tribunal d'Impremta de Barcelona contra la premsa catalana i liberal (1878-1879)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Figueres, J.M., 1985. *Contribució documental a l'estudi de La Renaixensa: 1871-1905*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Figueres, J.M., 1994. *Breu història de la premsa a Catalunya*. Barcelona: Barcanova.

¹² Gómez Mompарт, J.L., Espinet, F., Tresserras, J.M., 1992: *La gènesi de la premsa de masses a Catalunya, 1904-1925*. Pórtic, Barcelona; Gómez Mompарт, J.L., 1991. *Història de la comunicació social a Espanya i Catalunya: documentació: bibliografia, literatura i àudio-visuals*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona – Facultat de Ciències de la Informació. Espinet, F., Gómez Mompарт, J.L., Marín, E. i Tresserras, J.M., 1989: *Prensa, comunicació i cultura a Catalunya durant el primer terç del segle XX*, Universitat Autònoma de Barcelona.

Trenc i Francesc Fontbona¹³; de l'altra, aquells estudis que permeten endinsar-nos en els significats i els usos dels símbols, en la interpretació i les lectures: els de David Freedberg, Francis Haskell, Maurice Agulhon, Ernst H. Gombrich, Nelson Goodman, René Alleau, entre d'altres¹⁴.

El fet de treballar les cultures republicanes ha suposat una lectura exhaustiva de treballs fets en aquest àmbit. El republicanisme català i espanyol al segle XIX ha estat ben treballat per diversos autors, entre els que destaca el mateix director d'aquesta tesi, Pere Gabriel¹⁵, però també d'altres com Manuel Suárez Cortina, Àngel Duarte, i des d'un

¹³ Entre l'extensa bibliografia que han publicat aquests tres autors, la que més he emprat és: Fontbona, F. i Jorba, M., 1999. *El Romanticisme a Catalunya: 1820-1874*. Barcelona: Pòrtic; Flaquer i Revaud, S., Pagès i Gilibets, M.T. i Fontbona, F., 1986. *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de París fins l'any 1914*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Biblioteca de Catalunya; Fontbona, F., Miralles, F. i Català-Roca, F., 1985. *Del Modernisme al Noucentisme: 1888-1917*. Barcelona: Edicions 62; Fontbona, F., 1992. *Las claves del arte modernista*. Barcelona: Planeta; Fondevila, M. et al., 2015. *Xavier Gosé, 1876-1915: il·lustrador de la modernitat*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Salaün, S. i Trenc Ballester, E., 1995. *Les avant-gardes en Catalogne*. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle; Trenc Ballester, E., 1977. *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*. Barcelona: Gremio de Industrias Gráficas; Vélez, P., 1989. *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya; Vélez, P. i Vidal, C., 1993. *Il·lustradors de la Barcelona vuitcentista i noucentista: del fons del gabinet de dibuixos i gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Regidoria d'Edicions i Publicacions; Vélez, P. i Pujol, J.M., 2008. *L'exaltació del llibre al vuitcents: art, indústria i consum a Barcelona*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya; Vélez, P., 1999. *Eusebi Planas (1833-1897): il·lustrador de la Barcelona vuitcentista*. Barcelona: Curial edicions Catalanes.

¹⁴ Alguns dels seus treballs utilitzats han estat: Goodman, N., 1976. *Los Lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral; Vuilleumier, F., 2000. *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge classique: études sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*. Genève: Droz; Gombrich, E.H.J. i Gómez Díaz, R., 1983. *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del renacimiento*. Madrid: Alianza; Haskell, F., 1994. *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza; Freedberg, D., 2009. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. 2a ed. Madrid: Cátedra; Gombrich, E.H.J., 1987. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Editorial.

Pel que fa a Maurice Agulhon, les monografies més treballades han estat: Dalisson, R. i Agulhon, M., 2004. *Les trois couleurs, Marianne et l'empereur: fêtes libérales et politiques symboliques en France, 1815-1870*. Paris: La Boutique de l'histoire; Agulhon, M., 2016. *Política, imágenes, sociabilidades: de 1789 a 1989*. Zaragoza: Prensas de la Universidad; Agulhon, M., 1989. *Marianne au pouvoir: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*. Paris: Flammarion; Agulhon, M., 1979. *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. Paris: Flammarion; Agulhon, M. i Plessis, A., 1973. *1848 ou l'apprentissage de la République*. Paris: PUF; Ollivier, E. i Agulhon, M., 1989. *1789 et 1889: la Révolution et son œuvre sociale, religieuse et politique*. [S.l.]: Aubier.

¹⁵ L'obra de Pere Gabriel és realment extensa, i malgrat a la bibliografia queda millor reflectida, un parell de treballs que considero claus per entendre el republicanisme són: Gabriel, P., 2007. *El Catalanisme i la cultura federal: història i política del republicanisme popular a Catalunya el segle XIX*. Reus: Fundació Josep Recasens; Duarte, A. i Gabriel, P., 2000. *El republicanismo español*. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea; Gabriel, P. i Duarte, A., 2000. «¿Una sola cultura política republicana ochocentista en España?», *Ayer*, núm. 39, pp. 11-34.

altre punt de vista també J. Álvarez Junco¹⁶. És evident que hi ha molts més historiadors que han tractat la conformació i evolució del republicanisme a Espanya, però aquests serien els més destacats en aquesta tesi. També cal destacar el treball, relativament recent de Román Miguel González.

Però malgrat que el republicanisme és la cultura política predominant en aquesta recerca, també hi ha espai pel catalanisme i l'obrerisme. Ambdós cultures són tractades en relació al republicanisme i la premsa. Dins del catalanisme, prenen força les tesis de Pere Anguera, Magí Sunyer i Pere Gabriel¹⁷. Pel que fa a l'obrerisme, aquest es tracta des de casos concrets, com per exemple amb els treballs sobre la figura d'en Josep Lluas, entre els quals destaquen els de Manuel Vicente Izquierdo i la tesi de Jordi Martí Font.

Altres anàlisis de casos concrets que han sigut realment molt útils són els de Marie-Angèle Orobon, amb tantíssims estudis sobre la iconografia de premsa espanyola, sobre

¹⁶ Algunes de les seves publicacions són: Suárez Cortina, M., 1986. *El reformismo en España: republicanos y reformistas bajo la monarquía de Alfonso XIII*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores; Casmirri, S., Suárez Cortina, M. i Hoyo Aparicio, A., 1998. *La Europa del sur en la época liberal: España, Italia y Portugal: una perspectiva comparada*. Cassino: Universidad de Cantabria, Servicio de Publicaciones; Suárez Cortina, M. i Ridolfi, M., 2013. *El Estado y la Nación: cuestión nacional, centralismo y federalismo en la Europa del Sur*. Santander: Edicionea Universidad Cantabria; La Parra López, E., Suárez Cortina, M. i Moliner i Prada, A., 1998. *El Anticlericalismo español contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva; Álvarez Junco, J. i Fuente Monge, G. de la., 2009. *El nacimiento del periodismo político: la libertad de imprenta en las Cortes de Cádiz (1810-1814)*. Cádiz: Ediciones APM; Álvarez Junco, J., 2001. *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus; Álvarez Junco, J., 1976. *La Ideología política del anarquismo español (1868-1910)*. Madrid: Ed. Siglo XXI; Cruz, R., Pérez Ledesma, M. i Álvarez Junco, J., 1997. *Cultura y movilización en la España contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial; Duarte, A., 1987. *El Republicanisme català a la fi del segle XIX*. Vic: Eumo Editorial; Culla i Clarà, J.B. i Duarte, A., 1990. *La premsa republicana*. Barcelona: Diputació de Barcelona; Duarte, À., 2004. *Història del republicanisme a Catalunya*. Lleida: Pagès; Trías Vejarano, J.J. et al., 2002. *Francisco Pi y Margall y el federalismo*. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials; Duarte, A., 1997. *La España de la Restauración: 1875-1923*. Barcelona: Hipòtesi.

¹⁷ Pere Gabriel ha tractat el catalanisme d'esquerres, diferint de la visió que presenta un catalanisme conservador des dels seus orígens: «Los nacionalismos en la España contemporánea: el nacionalismo catalán». A: AAVV, 1994. *Pueblos, naciones y estados en la historia*, Salamanca, Ediciones Universidad, pp. 149-163; «Introducció: Transicions i canvi de segle». A: Gabriel, P. (dir.), 1995. *Història de la Cultura Catalana. Vol. VI. El modernisme 1890-1906*, Barcelona, Eds. 62, 1995, pp. 35-80; o Gabriel, P., 2007. *El Catalanisme i la cultura federal: història i política del republicanisme popular a Catalunya el segle XIX*. Reus: Fundació Josep Recasens.

Pere Anguera va fer un gran treball en l'estudi dels símbols de tota mena del catalanisme: Anguera, P., 2010. *Els Segadors: com es crea un himne*. Barcelona: Rafael Dalmau; Anguera, P., 2010. *Les Quatre barres: de bandera històrica a senyera nacional*. Barcelona: Rafael Dalmau; Anguera, P., 2008. *L'onze de setembre: història de la Diada (1886-1938)*. Barcelona: Centre d'Història Contemporània de Catalunya; Anguera, P., 2009. *La Barretina: la imatge tòpica del [pagès] català*. Barcelona: Rafael Dalmau; Anguera, P., 1997. *El català al segle XIX: de llengua del poble a llengua nacional*. Barcelona: Editorial Empúries.

la simbologia republicana espanyola, la representació de la República o les al·legories. També des de França han estat molt interessants els textos de Marie Linda Ortega, que a més de tractar amb profunditat les lectures i interpretacions de la premsa, també ha estudiat el cas de Tomàs Padró, un dels il·lustradors catalans més destacats de la segona meitat del segle XIX¹⁸. També des de la Universitat Complutense Juan Francisco Fuentes s'ha interessat per les aportacions simbòliques de la iconografia de premsa, analitzant la idea d'Espanya a la segona meitat del segle XIX o, com ell mateix anomena, «las imágenes de la nación», referint-se a la matrona i el lleó. Però sense anar més lluny, a la mateixa Universitat Autònoma de Barcelona es va llegir fa pocs anys una molt bona tesi sobre en Josep Roca i Roca, de Juli Colom, i que també ha estat d'ajuda en determinats moments. Tots aquests exemples, i els tants que obvio, són mostra de la capacitat que tenia la premsa per transmetre i difondre unes idees i una cultura política, alhora que n'ajudava a conformar el seu corpus simbòlic.

Les fonts: problemàtica i resolució

Com molt probablement és evident, les fonts més importants que hem emprat han estat bàsicament les de la premsa i, també, els arxius. Malgrat treballar qüestions polítiques, centrant-nos sobretot en el republicanisme, hem fugit una mica dels òrgans de premsa dels partits per a treballar amb aquelles publicacions que des de l'humor, la sàtira i les il·lustracions arribaven a un públic molt més ampli, en unes classes més populars i obreres i que cal observar dins la conformació d'una cultura política, republicana, més enllà d'una sola ideologia o partit. El fet que aquests diaris o setmanaris no formessin part de cap partit possibilitava una major llibertat periodística, reflectia una visió del país i una complexitat política.

La quantitat de publicacions republicanes d'entre el Sexenni i els darrers anys del Vuitcents és realment molt àmplia, sobretot a partir del 1881, així que fer un buidatge i anàlisi complet hagués estat quelcom impossible. És per això que després de catalogar-

¹⁸ D'entre les aportacions d'Ortega a la interpretació i les lectures de la iconografia i la premsa, un parell de traduïdes al castellà i fàcilment localitzables són: Ortega, M.-L., 2004. *Ojos que ven, ojos que leen: textos e imágenes de la España isabelina*. [s.l.]: Visor Libros; Ortega, M.-L., 2002. *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Madrid: Fundación Duques de Soria.

ne les màximes possibles vam determinar aquelles que creiem que millor reflectirien les complexitats, contradiccions i vàlues. Per fer-ho, un altre dels criteris que vam utilitzar va ser la seva durada, ja que malgrat que es publicaren un munt de setmanaris, no foren tants els que es mantingueren més d'un any. Així doncs, les principals capçaleres treballades són: *La Campana de Gràcia* (1870-1934), *L'Esquella de la Torratxa* (1872-1939), *La Flaca* (1869-1876, tenint en compte els diversos títols que la substituïren, com *La Carcajada* o *La Madeja*), *La Tramontana* (1881-1896), *La Mosca* (1881-1884, comptant amb la seva continuació, *La Mosca Roja*) – el llistat de publicacions catalanes es podria allargar fàcilment amb d'altres de treballades però sense haver-hi entrat en tant detall com amb les anteriors, tals com: *L'Escut de Catalunya* (1879-1880), *¡Cu-cut!* (1902-1912), *El Loro* (1879-1885), *L'Avens* (1881-1884, 1889-1893), *La Marsellesa* (1879-1880) o *Hipódromo Cómico* (1883), per posar només alguns exemples. A banda d'aquestes i moltes més publicacions catalanes, hem treballat també aquelles publicacions, sobretot espanyoles i franceses, que a través de la comparació amb les barcelonines permeten entendre-ho tot molt millor. Per destacar-ne algunes podríem citar les madrilenyes *La Ilustración espanyola i americana* (1869-1921), *Gil Blas* (1864-1872), *El Cohete* (1872-1873) o *La Ilustración de Madrid* (1870-1872), o per part de les franceses *Le Monde Illustré* (1857-1956) i *L'Illustration* (1843-1944).

La primera dificultat que ha suposat treballar amb aquest tipus de fonts fou l'inicial difícil accés, ja que quan s'iniciava aquest treball, la digitalització de la premsa no feia massa que havia començat, i per accedir a les publicacions calia desplaçar-se a moltes hemeroteques diferents per sovint trobar-se amb col·leccions inacabades –tant en paper com digitals-, algunes amb poca qualitat en les seves reproduccions i el procés de visualització a través dels microfilms, evidentment un procés molt més lent que l'actual gràcies a la digitalització. I és que en aquests darrers anys hem pogut comprovar com el percentatge de publicacions digitalitzades, parlant sobretot de les catalanes, ha augmentat molt, facilitant enormement la tasca a qualsevol persona interessada a accedir a la premsa antiga. En aquests casos, cal agrair la tasca duta a terme, en contínua revisió i ampliació, i publicada des de la Biblioteca Virtual de Premsa Històrica, per part de les publicacions espanyoles i que òbviament inclou gruix de les catalanes, l'Arxiu de Revistes Catalanes Antiques, pertanyent a la Biblioteca Nacional de Catalunya, i que

a més de comptar amb aquelles publicacions catalanes que ja es troben a la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica n'afegeix moltes més, moltes d'elles locals; i el portal Gallica, de la Bibliothèque nationale de France, que ofereix una bona selecció de les publicacions franceses.

D'altra banda, el fet de basar-nos en les il·lustracions també ha comportat algunes dificultats pròpies del mitjà. La primera en seria l'autoria, ja que no sempre és fàcil o possible saber-la: l'ús habitual de pseudònims i els treballs previs d'altres investigadors, com per exemple Manuel Vicente en el cas de Josep Llunas, sovint en faciliten l'autoria, malgrat que encara faltaria potser una relació més precisa de les seves signatures; alhora, però, en moltes altres il·lustracions no hi constava cap signatura. És en aquest segon cas el que comporta fer suposicions de qui en fou l'autor a través de l'estil, de conèixer quins eren els il·lustradors habituals d'aquella publicació en aquell moment concret i de la comparació amb d'altres obres dels possibles autors.

Il·lustradors a part, amb els dibuixos també ens hem trobat amb algunes dificultats més, també d'identificació. Una primera és la identificació dels personatges, ja que exceptuant els polítics més destacats de l'època, no sempre és fàcil distingir-los ni trobar-ne retrats per a la comparació. Aquelles imatges que tant fàcils eren d'identificar per a tothom, a dia d'avui requereixen endinsar-se bé en tot allò que ocorria, debats polítics, personatges públics o situació internacional, per exemple.

Tots aquests recursos, tant fonts primàries com bibliogràfiques, han estat al nostre abast gràcies, en el nostre cas concret, a la Biblioteca Nacional de Catalunya, totes les biblioteques universitàries que conformen el Consorci de Biblioteques Universitàries de Catalunya, la Biblioteca Arús, l'Arxiu Històric de Barcelona, la Biblioteca Nacional de España, la Bibliothèque nationale de France, la biblioteca del Musée de la Franc-Maçonnerie, la biblioteca del Museu d'Orsay i els Arxius Nacionals de França.

Per últim, una de les fonts que més he intentat aprofitar són els coneixements i l'experiència del meu director, Pere Gabriel, que és el responsable primer de tots els encerts i aportacions que tingui aquesta tesi. Les mancances són cosa meva. La seva paciència infinita, el seu suport i el seu estímulo han estat claus per a la finalització

d'aquest treball. Pot semblar un tòpic però no ho és. Les seves indicacions, consells i referències tenen per mi un gran valor i li estic molt agraïda. Només espero estar a l'altura de tot allò que ell m'ha aportat.

2.- EL NAIXEMENT DEL PERIODISME MODERN I LA INTRODUCCIÓ DE LA IL·LUSTRACIÓ EN LA PREMSA. LA CARICATURA I LA PREMSA SATÍRICA.

La font principal per a aquest estudi és la premsa, la qual ens permetrà a través dels seus textos, il·lustracions, directors, col·laboradors i dibuixants entendre les relacions existents entre les diverses cultures polítiques i els corpus simbòlics d'aquestes. És per això que cal conèixer amb profunditat aquesta font, el funcionament de la premsa, la seva situació en el context que treballem i alguns dels seus actors principals. Per tant, considerem de gran importància les etapes que s'estableixen en l'evolució de la premsa a finals del segle XIX i principis del XX, però també les tècniques que s'utilitzaven per a la seva reproducció i disseny –precisament en un moment de canvis també tècnics- i les lleis d'impremta que la limitaven o que propiciaren la seva expansió. Perquè aquests són probablement els tres elements que més ajuden a entendre que aquest període fos el que posteriorment s'ha determinat com a inici del periodisme modern.

Quelcom similar passa amb la il·lustració i la caricatura. Els estudis sobre la caricatura, com veurem, es situen en representacions d'èpoques anteriors, a partir de les quals ja

s'han fet estudis i tractats: sobre les diferents formes de caricatura, l'ús d'aquestes i les assimilacions que se'n feien en les lectures. A la segona meitat del segle XIX la il·lustració patí transformacions, sobretot aquella que s'emmarcava dins la premsa. Les millores tècniques permeteren la introducció de més i millors il·lustracions entre les seves pàgines, i és en aquest moment quan els il·lustradors catalans emergeixen com a artistes, desvinculats dels pintors, com a art en sí mateix, i obtenen un reconeixement públic que fins llavors era pràcticament inexistent.

Aquests il·lustradors catalans van estar molt influenciats pels seus col·legues d'ofici d'altres països, sobretot francesos, amb centre a París, així com també ho estaven les cultures polítiques republicanes. Això, com veurem, es mostra en el fet que compartien un corpus simbòlic, republicà en aquest cas. Però també veurem que arreu d'Europa és compartien uns estils similars i una simbologia, en la qual cal destacar la força i la persistència de l'art clàssic en les seves il·lustracions i al·legories, com és el cas de les matrones.

A finals del segle XIX la premsa ja havia esdevingut un element central de la vida quotidiana de la gent, sobretot a les ciutats, on el paper imprès permetia una major perspectiva del món a les persones que hi tenien accés. La gent, però, mantenia una doble actitud davant la premsa: d'una banda tenien respecte per la lletra impresa, per l'altra, hi havia una certa reticència davant la sospita de tergiversació dels fets. Sigui com sigui, els lectors utilitzaven la premsa per dibuixar i entendre, cadascú a la seva manera, la realitat que els quedava més allunyada de la seva experiència directa. D'aquesta manera, en el centre de la construcció simbòlica de les imatges del món cada dia era més fonamental el protagonisme de la premsa.

Moltes publicacions impreses, de molt diversa tipologia (diaris, revistes, butlletins, cartells, il·lustracions, prospectes, etc.), anaren entrant en la vida quotidiana, afavorint-se la seva circulació i facilitant d'una banda el subministrament d'informació procedent de la realitat exterior del lector i, de l'altra, la configuració d'una realitat subjectiva. Es tractava de proporcionar als lectors els materials adequats per tal que aquests estructurassin les seves idees, conviccions, concepcions. Aquest era l'inici d'un procés de canvi cultural, que s'inicia als anys setanta o vuitanta del segle XIX, que

s'aprofundirà i portarà a la progressiva implantació de les formes de comunicació de masses. A més, l'associacionisme cultural o de l'oci, com a punt de trobada, contribuïa o creixia en paral·lel a l'hora de la consolidació de les característiques d'aquest nou ambient cultural. I és en aquest ambient on es produirà l'eclosió del cinema. Anteriorment, però, cal destacar meravelles com el telègraf, el telèfon, el gramòfon i, sobretot, la premsa, que adquirí força com a punt de referència bàsic per a la construcció de la nova cultura i la nova societat.

La premsa respon a la necessitat social d'informació. Els corrents liberals dels segles XVIII i XIX, amb la creixent aspiració a la llibertat d'expressió, creen el que avui en dia anomenem premsa diària de masses, i estava dedicada, bàsicament, a qüestions polítiques i socials, amb l'objectiu d'orientar l'opinió pública. Des del seu inici, la premsa ha pogut estar al servei de les diverses tendències polítiques i ideològiques, creant opinió i sovint enfrontant-se als poders estatals. És per aquest motiu que sovint se l'ha anomenat *el quart poder*. Posteriorment a la nostra època d'estudi, ja al segle XX, es formaren empreses periodístiques editores de premsa a causa de la complexitat econòmica que suposa la societat de masses. D'altra banda, també en aquest context, va néixer una nova institució periodística, a causa de la impossibilitat d'accedir a tota la informació existent: les agències de premsa. Com veurem, la llibertat d'expressió de la premsa esdevingué una qüestió de gran importància per la seva incidència en la vida política i social. Provocava recels a les autoritats, i és per aquest motiu que en molts països s'hi pot observar una major o menor intervenció estatal en la premsa.

El paper de la premsa va ser determinant des dels seus inicis, ja que impulsà la comunicació i la transmissió de la cultura. Però va ser a partir de la Revolució Francesa quan la llibertat de premsa s'articulà com a dret públic. La llibertat de premsa esdevindrà, ja al segle XIX, una llibertat política. De fet, les teories il·lustrades del segle XIX atribuïen a la premsa un paper ideal consistent a considerar aquesta com un element essencial per a la construcció de la democràcia, oferint informació veraç i rellevant al públic, vigilant el poder amb la seva funció de «quart estat» i servint de base a una opinió pública per tal que a través de les crítiques que sorgissin s'anés cap a un millor funcionament de la societat. Tot i això, Walter Lippman, analitzant la premsa de finals del segle XIX i d'inicis del XX, considerava que l'experiència d'un món

complex que el públic no podia disposar de forma directa no era substituïda per informació veraç, contrastada i rellevant, sinó que majoritàriament era informació poc rigorosa o fins i tot tergiversada, amb prejudicis o judicis sense contrastar, per opinions infundades o partidistes, etc. Per tant, els judicis i les opinions que es formaria el públic serien, també, distorsionats. Lippman, qui escrivia la seva reflexió el 1920, fou qui va assentar les bases d'un important salt qualitatiu en l'anàlisi i l'estudi del periodisme i del seu paper en la democràcia¹⁹.

Per Lippman, el motiu principal d'aquesta crisi són els interessos econòmics d'una premsa, constituïda com un negoci a la cerca de guanys amb l'objectiu de fer multimilionaris als seus propietaris, donant-los un gran poder social i polític. Però hi hauria més problemes, segons Lippman. El partidisme i la tendència doctrinària de les publicacions danyaria i distorsionaria la funció informativa i propiciava a la interferència de la vida política. Malgrat tot, Lippman tenia com a ideal el periodisme objectiu, ideal impossible, es clar, i en el nostre cas sí que ens interessa la premsa polititzada, que és una de les formes originals del periodisme, a més, com a difusora de les idees liberals.

Si cerquem en els orígens del periodisme a Espanya i a Catalunya en concret cal parlar del *Diario de Barcelona*, fundat el 1792 i imprès durant dos-cents anys, tot i que amb algunes irregularitats, que és una mostra dels diaris polítics del segle XIX i de l'arrencada del periodisme liberal. L'arribada del liberalisme és clau per a la formació de la premsa moderna a tot arreu, ja que sota l'Antic Règim les poques publicacions autoritzades a publicar-se no podien escriure sobre notícies polítiques ni militars perquè aquesta era una funció reservada a les gasetes oficials.

El periodisme liberal arribà, però amb retard respecte al Regne Unit i a França, on la llibertat de premsa s'establí el 1695 i 1789 respectivament. A Espanya, l'any 1833, amb la mort de Ferran VII, marca l'inici del procés definitiu de l'establiment del règim liberal. Una de les primeres mesures de la regent Maria Cristina es veié reflectida en l'aparició dels primers periòdics polítics, com *El Vapor*, de Barcelona. Òbviament, existeix una relació directa entre la llibertat d'impremta i el nombre de periòdics que

¹⁹ Lippman, W., 2011. *Libertad y prensa*, Madrid: Tecnos, pàg. 7.

afecta al mateix concepte de periodisme. La llibertat de premsa permet al periodisme l'exercici ple de les seves capacitats i, tot la minsa publicació d'algunes publicacions durant el primer terç del segle, sobretot durant les Corts de Cadis i el Trienni Liberal, és en aquest moment quan neix veritablement el periodisme a Catalunya.

Malgrat això, el naixement del periodisme i els orígens de la premsa no han estat objecte d'anàlisi i estudi per part de la tradició historiogràfica catalana, sinó que més aviat ha tendit a la catalogació, sobretot de les publicacions escrites en llengua catalana. En aquests casos, els esforços més destacats serien els duts a terme a mitjan segle XX per Joan Givanel, Joan Torrent i Rafael Tasis. Sobre la premsa comarcal també existeix el repertori de capçaleres de Lluís Bertran i Pijoan. Més recentment, també comptem amb el catàleg històric dels diaris publicats a Catalunya, dirigit per Ramon Alberch i Josep Maria Huertas; o el catàleg de la premsa republicana catalana, de Àngel Duarte i Joan B. Culla. Clarament, però, encara falta una catalogació de la totalitat de la premsa no diària, molt més nombrosa que la diària. Segons Jaume Guillaumet, però, un dels altres objectius que manquen per estudiar és l'efecte de les successives legislacions d'impremta sobre el desenvolupament de la premsa, que com veurem va ser un procés irregular, accidentat i relativament tardà si el comparem amb d'altres països europeus com França o el Regne Unit. Caldria un anàlisi exhaustiu sobre l'aparició i el desenvolupament de periòdics sota el règim liberal, sobre com van dur a terme les seves funcions informativa i política, com s'articulà el mercat de la premsa i, des d'un altre punt de vista, la figura i la professionalització del periodista i la seva funció com a generador d'opinió en aquesta primera meitat del segle XIX. És a partir del Sexenni Democràtic i, sobretot, a partir de la Restauració que disposem de més estudis. És aquest període quan el periodisme polític a Catalunya i Espanya es troba en el seu punt més àlgid, i així com augmenta la seva pluralitat, es consolida un primer mercat informatiu i s'inicia i poc a poc es consolida, tot i que amb certes limitacions, l'ús del català a la premsa.

El període que treballem s'emmarca en un de més extens, que aniria de 1870 al 1914, en el qual la premsa pateix una notable transformació caracteritzada bàsicament pel pas d'una premsa de partit o de tendència a una altra basada en els interessos de mercat, en el que es podria considerar l'inici de d'una societat de masses on la premsa té uns

públics nous i massius. A més, aquestes publicacions es convertiren en plataformes des de les quals els intel·lectuals podien influir en l'opinió pública i en el poder polític. És una època canviant de la societat, amb noves formes de vida i de sociabilitat. De forma paral·lela i relacionada és també en aquest moment quan apareixen nous tipus de publicacions especialitzades gràcies al desenvolupament del concepte, la tècnica i els usos de la premsa. De fet, a inicis del segle XX la premsa s'hauria convertit en un element clau per a crear corrents d'opinió i aconseguir la mobilització. Així doncs, el control dels mitjans de comunicació era quelcom bàsic en els canvis polítics i socials.

Dins d'aquest període podríem considerar tres etapes²⁰: la primera aniria de 1870 a 1883 i estaria caracteritzada per l'alternança entre la màxima llibertat de premsa -a partir de la Llei de juny de 1869- i la seva negació a causa de les normes prohibitives del general Pavía de 1874 i la posterior confirmació d'aquestes normes per part de Cánovas, el 1875. Tot i això, com veurem amb més detall més endavant, les lleis de premsa de gener de 1879 i de juny de 1883 tingueren certs efectes liberalitzadors. Aquesta primera etapa també estaria caracteritzada per l'aparició i desaparició de moltes publicacions, fet provocat per aquests canvis constants en les lleis d'imprensa.

La segona d'aquestes etapes aniria de 1883 fins al 1899, i es caracteritza per la consolidació de les publicacions i l'aprofundiment de les noves tècniques periodístiques, que van permetre la generalització de la premsa diària i la millora de les tècniques d'il·lustració i d'imatge pròpies per tal d'oferir un producte més atractiu i per tant, més vendible. Per últim, la tercera d'aquestes etapes, que ja no entraria tant en el nostre període d'estudi, es va caracteritzar per la professionalització de la figura del periodista i la seva funció de creador d'opinió i per l'augment de lectors de la premsa a causa de l'extensió de l'alfabetització.

Com hem dit, la llibertat de premsa del Sexenni provocà l'aparició, i desaparició, i diverses publicacions. En aquell moment hi havia una forta politització de la premsa alhora que una forta polarització ideològica, com la que es donà en el camp republicà

²⁰ Vegeu Casassas, J. (coord.), 2005. *Premsa cultural i intervenció política dels intel·lectuals a la Catalunya contemporània (1814-1975)*, Barcelona: Universitat de Barcelona. Publicacions i Edicions, pàgs. 59-79.

entre el diari federal benèvol *La Razón* i els intransigents que tenien com a portaveu *El Estado Catalán*. També és aquest el moment del desenvolupament de la premsa setmanal satírica i republicana, com *Un tros de paper* (1865), o *La Rambla* (1867), tot i que per la seva influència social i la seva longevitat hem de destacar *La Campana de Gràcia* (1870-1934) i *L'Esquella de la Torratxa* (1872-1939), caracteritzades per l'anticlericalisme i el republicanisme.

Aquest augment de publicacions donà veu als diversos sectors o moviments socials i polítics de la Catalunya de finals de segle. Una d'aquestes línies és la que es correspon amb l'inici d'una premsa de caire catalanista, com la desenvolupada pel grup de La Jove Catalunya, entre els quals hi havia Àngel Guimerà i Pere Aldavert, i que tenia la intenció de dur a terme una recuperació cultural catalana a través de la llengua i la literatura. En aquest sentit caldria destacar el setmanari *La Gramalla* (1870), dirigit per Pelai Briz i Francesc Matheu, que promovia un catalanisme culte, romàntic i conservador, o *La Renaixença* (1871), d'aquest mateix grup cultural. Paral·lelament, també es desenvolupà una premsa catòlica al voltant de *La Veu de Montserrat* (1878-1900), dirigida per Jaume Collell i que comptava amb col·laboradors com Jacint Verdaguer, Narcís Verdaguer i Callís o el bisbe Torras i Bages, és a dir, el «grup vigatà» que evolucionava cap a un regionalisme catalanisme catòlic.

Seguint dins del sector catalanista podem destacar el grup procedent del federalisme republicà que, encapçalat per Valentí Almirall, publicà *El Diari Català* (1879-1881), que fou el primer en llengua catalana i que proposava una reformulació progressista del catalanisme, proposta també exposada en *Lo Catalanisme* d'Almirall. Aquest diari, recolzat pel sector més popular de la Renaixença, «es va transformar en una plataforma compromesa amb la modernització i la regeneració de la societat catalana»²¹.

D'altra banda, des dels sectors republicans²² cal destacar les publicacions possibilistes com *La Gaceta de Cataluña*, *La Campana de Gràcia*, ambdues dirigides per Josep Roca i Roca, o *La Publicidad*. Des del federalisme tingué una gran importància *El Federalista*, dirigida per Josep Maria Vallès i Ribot i dins del Partit Republicà

²¹ Casassas, J. (coord.), 2005. *Premsa cultural i intervenció política (...)*, op. cit., pàg. 63.

²² Vegeu Culla Clarà, J.B. i Duarte, A., 1900. *La premsa republicana*, op. cit.

Democràtic Federalista, des d'on es defensava un model descentralitzador de l'Estat. Pel que fa a les relacions del federalisme amb el catalanisme²³ trobarem que hi hagué diverses opinions i actuacions al respecte, sovint a títol individual, i també des de la premsa es mantingueren diverses polèmiques amb els diferents sectors catalanistes.

Pel que fa a la premsa més obrerista d'inicis de la Restauració podem destacar la publicació obrerista *Los Desheredados* com a mostra d'aquest obrerisme hereu d'una tradició societària amb lligams amb l'internacionalisme i el federalisme, com podem veure també en les figures de Josep Lluís Pellicer, Joan Fargas o Cels Gomis²⁴. Un altre cas és el de *La Federación* que, tot i el seu caràcter internacionalista i anarquista, antiestatista i antiburgès també es declarava partidària de la República federal, alhora que també era sensible, fins a cert punt, a la reivindicació catalanista. Malgrat aquesta reivindicació, però, tenien algunes reticències, ja que cal recordar que a finals del segle XIX l'anarquisme català estava predominat pels sectors bakuninistes, amb una creixent influència dels kropotkians. Aquesta primera generació de l'anarquisme català, com ja hem comentat, estava formada per figures com Pellicer, Gomis o Lluanas i Pujals que, tot i el seu bakuninisme, també mantenien lligams amb el federalisme i amb el catalanista Valentí Almirall. Això es mostra en publicacions com *El Federalista*, *Los Desheredados* o *La Tramontana* (1881-1896), revista dirigida per Josep Lluanas i Pujals que mostra el debat teòric entre els diversos grups i tendències anarquistes. Altres revistes de tendència anarquista importants van ser *Acracia*, fundada per Anselmo Lorenzo i Rafel Farga Pellicer, o *El Productor* (1887-1893), fundada per Antoni Pellicer.

Ja a la dècada dels noranta es produí una convergència entre anarquistes i joves intel·lectuals catalanistes anarquitzants, relació que es va enfonsar a causa dels esdeveniments del procés de Montjuïc (1896). Aquests joves, però, ja no eren els federals que s'incorporaven al bakuninisme sinó joves de bona família influenciats per Nietzsche. Defensaven la culturalització de les masses i la catalanització de l'obrerisme

²³ Per una detallada explicació de les relacions entre el federalisme i el catalanisme vegeu Gabriel, P., 2007. *El catalanisme i la cultura federal (...), op. cit.*

²⁴ Casassas, J. (coord.), 2005. *Premsa cultural i intervenció política (...), op. cit.*, pàg. 64.

que, segons ells, estava enecat per la cultura internacionalista. Alguns d'aquests intel·lectuals van ser Pere Corominas o Jaume Brossa.

Elements per a la modernització i professionalització

El segle XIX neix el que podríem anomenar com el periodisme modern, amb una professionalització de l'ofici i una configuració empresarial al darrera, que el féu capaç d'atreure públics realment massius. A Catalunya, però, aquesta modernitat periodística no arribà fins a la segona meitat del segle, ja que hi havia massa factors que alentiren aquest procés de transformació: la manca de capital, un marc polític poc propici, una manca d'alfabetització i una escassa renovació tecnològica, entre d'altres. Malgrat que aquesta modernització més profunda es produeix als anys vuitanta del segle XIX, certament no fou fins al XX que la premsa a Catalunya –i a Espanya- no aconseguí un paper protagonista, assolint una posició social i cultural capdavantera, juntament amb funcions de lideratge.

Així doncs, aquest canvi començà coincidint més o menys amb el Sexenni i, sobretot, l'inici de la Restauració. Els factors determinants per a l'establiment d'aquest moment com el naixement del periodisme modern serien l'adopció d'algunes millores tècniques, que hi hagué un gran creixement del nombre de publicacions –factor que depenia en gran part a la política, a les lleis d'impremta més o menys restrictives-, en una ampliació important del públic lector, o el fet que el debat polític i social augmentés a través d'aquestes publicacions. Aquestes millores foren quelcom visible a través de la brevetat dels textos, en una presentació agradable, i en un disseny més modern basat sobretot en la visibilitat i l'espaiament dels títols dels articles i les seccions, amb l'objectiu d'atreure i seduir el lector, ja que també un diari o una revista entra pels ulls. Aquests avenços, però, no es produïren d'un dia per l'altre, i en alguns casos en la premsa catalana finisecular i fins i tot en la primera dècada del segle XX encara trobem l'aparença, les prioritats i les maneres de la premsa tradicional.

Des dels anys vuitanta i fins a la Segona República, quan es produí una segona onada creadora, la transformació de la premsa va tenir com a eix bàsic la modificació dels processos de la producció informativa periòdica impresa en tots els seus vessants: en la

tècnica de producció i sistemes de distribució, en el model de gestió empresarial, en l'organització del treball periodístic i en la concepció global de les publicacions com a mitjà d'informació²⁵.

Segons Enric Marín²⁶, el procés de canvi estigué condicionat, des dels seus orígens, per tres factors. El primer seria un lleuger retard en el procés de configuració de la societat catalana de comunicació de masses en relació amb d'altres països europeus més desenvolupats; un retard que hauria estat suficient per a poder disposar de models a imitar però que alhora es converteix en precocitat si comparem el cas evolutiu català amb el d'altres territoris de la Península Ibèrica o el d'altres països europeus. El segon d'aquests factors seria el que fa referència a la singularitat cultural i política catalana sorgida ja al segle XIX, amb un moviment nacionalista cultural i polític emergent, caracteritzada per un procés de diglòssia en el qual la llengua de prestigi i de cultura era el castellà, mentre que la llengua pròpia encara veia limitada la seva funció social. Per últim, el tercer factor estaria constituït per unes diferències socials molt marcades, dins d'un marc polític espanyol rígid i obsolet, generadores de profunds antagonismes socials i polítics que trobaven fàcilment expressió en un periodisme més d'idees que no pas informatiu, que en marcaven les prioritats i l'estil.

La modernització de la premsa però, també estigué estretament lligada a la millora dels seus processos tècnics i a la seva industrialització. A principis del segle XIX les empreses d'arts gràfiques eren encara de caràcter familiar, i sovint eren impressors i editors alhora. Però a mitjan segle les transformacions industrials farien canviar aquest panorama. Es produïren millores en el paper, les tintes d'impremta i la mateixa impremta però, pel cas que ens interessa, ens centrarem en les millores i les formes de reproducció d'il·lustració. Per fer-ho, i sense pretensió de fer una explicació en detall, hem seguit la bibliografia d'Eliseu Trenc centrada en aquest aspecte, així com també altres obres de Pilar Vélez i Francesc Fontbona.

²⁵ Tresserras, J.M., Espinet, F., 1999. *La gènesi de la societat de masses de Catalunya, 1888-1939*, Bellaterra: UAB, pàg. 59.

²⁶ Vegeu Marín, E., 1989. *Premsa, comunicació i cultura a Catalunya durant el primer terç del segle XX*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Ciències de la Informació, 1989.

Durant el segle XIX, la que fins llavors és la forma de reproducció d'il·lustracions més estesa, el gravat, patí una crisi a causa de la competència de la litografia i, posteriorment, de la dels procediments de reproducció derivats de la fotografia.

La xilografia, és a dir el gravat sobre fusta, havia patit una llarga decadència durant els segles XVII i XVIII, en els quals havia estat substituït per la calcografia, però al segle XIX tingué un cert desvetllament impulsat des d'Anglaterra. Però mentre a Madrid s'implantava la xilografia, a mitjans del segle XIX a Barcelona era encara inexistent. A la ciutat comtal fou Eusebi Planas, probablement el dibuixant més famós de l'època, el recuperador de la tècnica del gravat sobre fusta. Així doncs, pels voltants de 1865 la xilografia i la litografia estaven en forta competència a Barcelona en la reproducció d'il·lustracions, fins que prop del 1878 va ser substituïda per la cromolitografia. Alguns dels gravadors catalans més destacats van ser: Brangulí i els seus deixebles Salvat, Ribas, Ramon Planas, Josep Romeu, J. Artigas; Llopis, que era deixeble de Capuz a Madrid; Enrique Gómez i els seus deixebles Pérez i Francesc Fusté; i Celestí Sadurní, descobert pels dibuixants Tomàs Padró i Eusebi Planas cap el 1865 i que es convertí en el millor gravador català sobre fusta de la seva època.

Com dèiem, en els darrers anys del segle XIX la xilografia caigué en desús, en benefici de la cromolitografia i del fotograt. En aquesta darrera dècada del XIX, a més, a Catalunya no hi havia grans xilògrafs i van ser els formats a l'Acadèmia de San Fernando de Madrid –com Rico, Capuz, Carretero, Vela, Severini, etc.- els que van poder gravar les obres dels grans il·lustradors del moment com Ortega, Perea, J.Ll. Pellicer, i el més cèlebre, Daniel Urrabieta.

La forta presència de la xilografia al llarg de tot el segle XIX va fer retrocedir la calcografia i «únicament se'n desenvolupà l'aiguafort perquè aquest procediment es prestava perfectament al recurs del clarobscur i, per tant, al gust romàntic pel misteri»²⁷. A Catalunya l'aiguafort va ser practicat per Fortuny, qui donà un cert relleu a aquesta tècnica. Cap a 1850 el gravat sobre acer substituï el gravat sobre coure, especialment en la il·lustració de llibres, ja que permetia un nombre il·limitat d'impressions amb una

²⁷ Trenc, E., 1977. *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona: Gremi d'Indústries Gràfiques, p. 8.

sola planxa, a més que proporcionava més lluminositat i brillantor. Més tard, però, el gravat sobre acer va ser substituït per la litografia, i poc a poc la calcografia quedà en l'abandó, amb l'excepció del moviment de restauració del llibre d'art, moviment que reaccionava contra la industrialització del llibre i la il·lustració. Aquest moviment, però, es dissolgué de la mateixa manera que l'ex-librisme europeu.

La litografia hem comentat que fou la tècnica que anà desterrant-ne d'altres com la xilografia i la calcografia. Aquesta era «un procediment de reproducció mitjançant la impressió de grafismes traçats amb una tinta especial sobre una pedra»²⁸. Els seus inicis daten del 1787 però no fou realment fins a inicis del segle XIX que es donà a conèixer. A Espanya aquesta tècnica la introduí el català Carles de Gimbernat el 1807 després d'estudiar-la a Alemanya durant un temps, però caldrà esperar fins el 1819 per a l'aparició del primer taller litogràfic, fundat a Madrid per José María Cardano. L'any següent, Antoni Brusi n'instal·là el primer a Barcelona. Els primers litògrafs catalans van ser els Montfort, juntament amb Bonaventura Planella, F. Carreras, Xaxars, Adrià Ferran, M. Folch i Soler i Josep Corominas. En aquests inicis de la litografia barcelonina cal destacar l'existència de dos procediments en competència: «l'un, pròpiament litogràfic, que obté el model mitjançant el granulat de la pedra refregada pel llapis tou del dibuixant litògraf, procediment semblant al del gravat puntejat sobre metall; l'altre, bastard, semblava voler imitar el gravat de talla dolça, tècnica en la qual el llapis tou era substituït per una ploma de metall molt fina i tinta, però que no aconseguia d'obtenir més que una pobra imitació del grafisme del burí sobre la planxa de coure»²⁹. Qui també va ser un gran litògraf fou Eusebi Planas -dibuixant que abans hem citat-, qui féu el seu aprenentatge a París el 1849, on es convertí en l'únic litògraf dels dibuixos d'Édouard de Baumont. L'epidèmia de còlera que patí París féu que Planas tornés a Barcelona el 1854 i a partir de 1857 creà, juntament amb altres editors entre els quals figurava Innocenci López, un important moviment editorial que veurem reflectit en l'inici de l'auge de la premsa periòdica barcelonina, en el qual Tomàs Padró emergí com el gran il·lustrador. Padró obtingué un gran èxit popular, gràcies en bona part a la litografia que permeté la ràpida impressió dels seus dibuixos, i acabà esdevenint el Daumier català. Malgrat tot, amb l'aplicació del fotogratat la litografia

²⁸ Ibid., p. 9.

²⁹ Ibid., p. 11.

poc a poc va ser deixada de banda. El fotogravat deriva de la zencografia i en aquest «procediment de reproducció, l'original, dibuix o document, etc., és fotografiat. Es trasllada el clixé al col·lodió sobre una planxa de zenc o de coure. Se sotmet la planxa a l'atac de l'àcid, que deixa en relleu el dibuix, i aleshores ja es pot tintar»³⁰. La introducció del fotogravat i la col·lotípia al món editorial català començà a partir dels anys vuitanta del segle XIX i fou més aviat lenta. Ara bé, inicialment aquesta tècnica no servia per la il·lustració de llibres i, encara menys, de les revistes. La revolució en aquest camp fou l'autotípia, que permetia la reproducció sense excepcions d'un clixé en una imatge qualsevol. Això alhora restava importància a la feina dels dibuixants ja que, amb l'ajuda de la fotografia, es podia prescindir del treball d'una part d'ells. Aquests avenços fotomecànics foren els que possibilitaren l'aparició de publicacions de revistes il·lustrades de gran qualitat, com *Pèl & Ploma*, *Luz*, *Catalònia*, *Juventut*, *Catalunya Artística* o *Formes*, pertanyents al Modernisme català.

Per tant, la implantació de la fotografia a la premsa és un dels elements més importants a l'hora d'observar el ritme de modernització de les publicacions i les impremtes. Aquesta introducció generalment va anar lligada a una major preocupació per la presentació, l'estètica, i sovint comporta un major interès també per la resta d'elements formals de la publicació. El primer cas seria una tímida introducció, a la dècada dels vuitanta, de la fototípia. La primera d'elles fou una vista de la catedral de Ciutat de Mallorca, apareguda a *La Ilustración*, de Lluís Tasso, el novembre de 1881. Aquest procediment desplaçà, poc a poc, a d'altres com la fitolitografia i els procediments manuals de gravat tan característics de la premsa il·lustrada. Tot i això, la introducció de la fotografia fou quelcom lent, i no fou fins el 1910 que *La Vanguardia* començà a incloure fotogravats a les seves pàgines³¹.

Així doncs, les millores tècniques en fotomecànica i ens els procediments d'impressió van afavorir els canvis en l'estètica de la premsa, en la seva morfosintaxi, i la consolidació del nou periodisme fotogràfic col·laborà a la modificació profunda del discurs periodístic en el seu conjunt, ja en el segle XX. La millora de les càmeres, més

³⁰ Ibid., p. 13.

³¹ Tresserras, J.M., Espinet, F., *La gènesi de la societat de masses de Catalunya, 1888-1939*, op. cit. pàg. 72.

lleugeres, ràpides i versàtils permeté reflectir grans esdeveniments del segle XX com, per exemple, el cicle republicà i la guerra civil, convertint-se el fotoperiodisme en una peça clau del sistema informatiu de masses.

Les lleis d'impremta

Com hem dit, la llibertat de premsa esdevingué una llibertat política molt important i reivindicada, i que les diverses lleis d'impremta que hi havia són un dels factors clau per entendre aquest moment com el naixement del periodisme modern i dels alts i baixos que hi hagué en el nombre de publicacions existents.

És per aquest motiu que és prou important contextualitzar legalment l'evolució de la premsa. El final del Sexenni Democràtic, al desembre de 1874, va tenir repercussions negatives en l'acció política de la premsa, tot i que això no evità la seva maduració com a indústria cultural, fet que es produí en el darrer quart del segle XIX. Malgrat tot, en l'evolució de la premsa periòdica hi tingué una gran influència la legislació sota la qual s'havia de regir en cada moment. Alhora, aquest també va ser un moment d'inflexió entre la tradició de premsa política de gran part del segle XIX i la premsa informativa característica del següent. Segons Gómez Mompart existeixen cinc formes d'ingerència habituals sobre la premsa: el govern i les diverses administracions (legislació, ajuts, etc.), l'exèrcit (amenaces, assalts, etc.), les entitats i els partits polítics (suborns, censura, campanyes d'injúries, etc.), la patronal (pressions, boicots, favoritismes, etc.) i la jerarquia eclesiàstica³². Tot i això, aquí ens centrarem en la que fa referència a la legislació des del govern.

La premsa de la Restauració presenta un alt grau pel que fa a la creació de noves publicacions, molt superior a èpoques anteriors. De fet, més de la tercera part dels diaris de més duració van aparèixer en els darrers vint-i-cinc anys del segle XIX³³. A més, en aquest període també es diversificà la premsa setmanal, la incorporació d'elements

³² Gómez Mompart, J.L., 1992. *La gènesi de la premsa de masses a Catalunya. 1902-1923*, Barcelona: Pòrtic, p. 46.

³³ Dades extretes del catàleg de l'exposició *200 anys de premsa diària a Catalunya, 1792-1992*, Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya.

gràfics i l'ús del català a la premsa. Per últim, cal apuntar que també s'inicià la formació d'una potent premsa comarcal.

Entrant específicament en l'àmbit de la legislació que afecta directament a la premsa podem marcar el període de 31 de desembre de 1874 fins al 26 de juliol de 1883 com aquell més restrictiu -del darrer terç del segle XIX- amb la premsa dels partits polítics que quedaven fora del sistema muntat per Cánovas del Castillo. Cal considerar aquest període en relació amb el que li fou immediatament anterior, és a dir, els sis anys i mig del Sexenni, que havia establert un règim d'absoluta llibertat d'impresca (octubre de 1868) i que, fins i tot, el maig de 1871 va prendre mesures de foment de la premsa i baixà els preus del paper³⁴. Aquest abaratiment responia a la voluntat d'afavorir les publicacions populars a baix preu, política basada en una frase del preàmbul de la llei de maig de 1871: «el periòdic és el llibre de l'obrer»³⁵.

Després que el cop d'estat del general Pavía acabés amb l'efímer govern de la República, sota el govern autoritari del general Serrano s'iniciaren els decrets de supressió. El gener de 1874 eren eliminats els periòdics federals i carlistes. Amb el cop d'estat del general Martínez Campos aquest decret es va fer extensiu a tots els periòdics que no fossin addictes al govern fins que, coincidint amb l'inici del regnat d'Alfons XII, el decret de 29 de gener de 1875 autoritzà la reaparició de tots els periòdics excepte els republicans.

L'arribada per primer cop dels liberals al govern, el 1881, marca un punt d'inflexió en l'evolució de la legislació que regeix la premsa. És a partir d'aquest moment quan es comencen a incorporar alguns dels elements formals de la coalició de la revolució de 1868, és a dir, la incorporació de llibertats formals progressistes, entre elles, la de la llibertat de premsa, i suposà el primer moment de mínimes llibertats des de 1873. Però aquesta primera etapa liberal encapçalada per Sagasta fou conjuntural i fracassà en el seu intent. Caldrà esperar al segon govern liberal, «el parlament llarg», per veure la continuïtat d'aquesta legislació. Aquesta segona etapa de Sagasta al poder tindrà la seva

³⁴ Seoane, M.C., 1987-1996. *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*, Madrid: Alianza Universidad, pp. 266-268.

³⁵ *Ibid.*, p. 233.

màxima fita el 1890, amb l'establiment del sufragi universal masculí. Aquest nou govern coincideix amb l'inici de la Regència després de la mort del rei el 1885, ja que Cánovas cedí el poder a Sagasta per tal que el nou regnat s'iniciés amb un nou govern, tal com marcaven els acords establerts entre ambdós al Pacte de El Pardo, és a dir, complir amb el turnisme establert el 1881 que fixava el sistema de la Restauració. Fora d'aquest torn en quedaven els partits no dinàstics, carlistes i republicans que, malgrat tot, aconseguiren la seva representació parlamentària. Però tant els republicans com els carlistes es trobaven dividits. També es trobaven fora del sistema, òbviament, els moviments obrers, visibles, sobretot, a través de l'anarquisme i el socialisme i que, a partir de l'arribada dels liberals al govern l'any 1881, començaren a sortir de la clandestinitat a la qual es trobaven forçats des que es prohibí la Internacional el gener de 1874. Tot i això, sabem que també hi havien discrepàncies dins de l'anarquisme, entre col·lectivistes i anarcocomunistes, alhora que el socialisme, representat políticament pel PSOE des de 1879, va tenir una feble implantació. També durant la Restauració neix el fenomen del catalanisme cultural i polític, però aquest no esdevindrà cap problema per al sistema fins a la crisi de 1898. Per tant, seran tots aquests sectors els més perjudicats pels inicials decrets sobre la premsa d'inicis de la Restauració i els que reneixeran amb més força a partir dels anys vuitanta del segle XIX.

Aquest estira i aflixa de la legislació s'inicià el 31 de desembre de 1874, quan es suspengueren tots els periòdics que no fossin addictes al sistema. Un mes més tard, un decret del 29 de gener n'autoritzava la reaparició, excepte dels republicans, que eren suprimits. Aquest decret també establí el dipòsit previ amb dues hores d'antelació a la publicació i circulació del periòdic, prohibia el tractament de certes qüestions i en cap cas es podia qüestionar el sistema monàrquic constitucional. L'incompliment de la normativa suposava sancions per a la publicació, que podien anar des de la suspensió fins a la supressió definitiva. A més, per a la creació d'una nova publicació periòdica calia la llicència del Ministeri de Governació, llicència que només es concedia en el cas que hi hagués un informe favorable previ fet pel governador civil de la província³⁶.

³⁶ Ibid., p. 253.

El 31 de desembre de 1875, un nou decret creava un tribunal especial encarregat, específicament, del tractament de delictes d'impremta. Així doncs, la denúncia i l'acusació de les presumptes infraccions estaven a càrrec de fiscals també especialment designats.

Més endavant, el 7 de gener de 1879, es confirmaren aquest conjunt restrictiu de normes a partir d'un articulat més desenvolupat que en els casos anteriors. Es suprimia la necessitat d'una llicència prèvia però mantenia l'existència d'una jurisdicció especial per a la Fiscalia d'Impremta alhora que s'establí el pagament de 500 pessetes de subsidi per als propietaris de periòdics que no paguessin 250 pessetes de Contribució Territorial. Això va posar en una difícil situació a molts periòdics, com fàcilment es pot intuir, i sovint van haver de demanar pròrrogues per al pagament d'aquestes 500 pessetes³⁷.

Malgrat que l'article 13 de la Constitució de juny de 1876 declarés que «Todo español tiene derecho: De emitir libremente sus ideas y sus opiniones, ya de palabra, ya por escrito, valiéndose de la imprenta o de otro procedimiento semejante, sin sujeción a la censura previa», com podem observar aquest dret va estar, en la seva pràctica, clarament limitat per la normativa que hem citat de la primera etapa de la Restauració, és a dir, l'etapa prèvia a l'arribada al poder del govern liberal, dirigit per Práxedes Mateo Sagasta, el febrer de 1881. A partir d'aquest moment s'indultaren diversos periòdics anteriorment suspesos, política liberal que es plasmà a la llei d'impremta de 26 de juliol de 1883, en la qual es suprimeix la jurisdicció especial, regint els possibles delictes de premsa amb el Codi Penal, tal com era habitual en qualsevol legislació realment liberal. També es suprimí el pagament previ de les 500 pessetes, el termini de vint dies per a l'autorització de la publicació i el dipòsit dues hores abans de la publicació i circulació dels exemplars³⁸. Aquesta llei es mantindrà en vigor més enllà del canvi de segle, fins a la Dictadura de Primo de Rivera. Tot i això, en els darrers anys del segle XIX, alguns fets com els provocats per l'anarquisme portaran a que el govern decidís una sèrie de mesures per a la repressió d'aquests moviments.

³⁷Ibid., p. 253.

³⁸Ibid., p. 253.

Per tant, cal destacar la importància de la llei d'impremta de 1883, clarament liberal, i que marca un punt d'inflexió important, el salt d'una nova frontera cap a la llibertat. Tot i això, no es pot negar que més endavant aquesta llei tindria alguns problemes per mantenir el seu caràcter liberal, ja que hi hagueren d'altres disposicions que hi incidiren. Un dels exemples seria el cas de la llei de Jurisdiccions de 1906, impulsada pel govern de Segismundo Moret i Álvaro de Figueroa, ministre de Governació. Aquesta fou una reacció als fets del *Cu-cut!*³⁹ i causà un gran rebombori, ja que moltes persones la consideraren un atac cap a Catalunya. Però n'hi hagueren d'anteriors, com les regulacions que 'protegien' les autoritats davant la premsa (1884), la que pretenia impedir l'exercici del periodisme als militars (1888) o la prohibició de l'apologia dels atemptats i l'elogi de l'anarquisme (1894).

Il·lustradors i il·lustracions

Totes aquestes millores per a la reproducció fotomecànica tampoc haguessin fet res per si soles si darrera no hi haguessin estat els il·lustradors. Per l'època que aquí treballem hauríem de parlar d'un moviment artístic pre-modernista, situat entre 1870 i 1890 i que Alexandre Cirici Pellicer anomenà esteticisme. Pel que fa a la il·lustració de llibres, aquest corrent fou representat principalment per Josep Lluís Pellicer, Pedro Eriz, J. Pascó i Apel·les Mestres. De fet, Pellicer fou el representant principal de la il·lustració realista, un cop deixada enrere l'època romàntica en la qual hi podem encabir a Tomàs Padró o Eusebi Planas. Pellicer, com veurem més endavant, no només fou il·lustrador, sinó que també pintà i es dedicà a la decoració del llibre, entre d'altres⁴⁰. En comparació amb Pellicer o Mestres, Pascó o Eriz semblarien de segona fila, però Josep Pascó destacà també en projectes d'enquadernació industrial i, segons Trenc, cal veure'l com «un innovador i el representant més fidel de l'esteticisme català»⁴¹.

³⁹ Vegeu Casassas, J. [et al.], 2005. *Els Fets del Cu-cut!: taula rodona organitzada pel Centre d'Història Contemporània de Catalunya el 24 de novembre de 2005* [coordinació: Giovanni Cattini, Mercè Renom, Lluís Ferran Toledano]; o Santolaria, Francesc, 2005. *El Banquet de la Victòria i els Fets de ¡Cu-cut!: Cent anys de l'esclat catalanista de 1905*, Barcelona: Meteora.

⁴⁰ En el capítols «Referències europees. El cas de Josep Lluís Pellicer i les seves relacions amb França» i «Josep Lluís Pellicer: una visió de les relacions Catalunya-Espanya» estan centrats en la figura de Josep Lluís Pellicer, per aquest motiu aquí no m'hi estenc.

⁴¹ Trenc, Eliseu, 1977. *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona, op. cit.*, p. 52.

Apel·les Mestres sí que aconseguí, a diferència dels dos anteriors, la notorietat i el respecte del públic i els companys. Mestres (1854-1936) va ser «un artista a cavall de dues èpoques, de dues escoles artístiques, un artista multiforme i indefinible, poeta, il·lustrador, dibuixant i jardiner. És difícil de distingir els canvis d'estil que sofreix la seva tasca, dificultat que augmenta en fer-se seus dibuixos i vinyetes de la primera època per a edicions posteriors, practicant, doncs, l'eclèticisme»⁴². La seva carrera s'acostuma a dividir en dues èpoques, amb l'Exposició Universal de 1888 com a punt d'intersecció. En la primera etapa d'il·lustrador hi destacava el realisme i la sàtira –amb influències de l'il·lustrador madrileny però afincat a París Daniel Urrabieta i l'estil de Tomàs Padró-; en canvi, a la segona, adoptà segons A. Cirici Pellicer un cert japonèsisme i abandonant poc a poc el goticisme dels cards espinosos. De fet, segons Eliseu Trenc, Apel·les Mestres anunciava el Modernisme «amb el seu concepte decorativista de la il·lustració, amb la seva compaginació i l'estilització del dibuix. Tanmateix, fidel al dibuix a la ploma i a l'aiguada, refusa la recerca neguitosa de l'abaresc i s'allunya d'un dels aspectes més típics del Modernisme: l'abrandament formal i conceptual i l'evanescència i delicadesa de les harmonies acolorides»⁴³.

La paraula *il·lustració* adquirí el sentit d'imatge intercalada en un text o llibre durant el segle XIX. Anteriorment, com en el cas del diccionari Littré de 1863, de la paraula francesa *illustration* l'accepció més habitual és la d'un personatge «il·lustre» o com un equivalent d'*explicació*, *aclariment* o *comentari*. En el tercer lloc sí que apareix l'ús més habitual avui dia, el de «gravat inserit en un llibre»⁴⁴. Però durant molts anys aquesta modalitat fou considerada quelcom menor, i els il·lustradors tenien reputació d'artesans més que no pas d'artistes. Alhora, d'entre aquest grup la il·lustració en premsa era encara considerada de menor valor, malgrat els esforços d'artistes com Apel·les Mestres per capgirar-ho. De fet, en les darreres dècades del segle XIX el llibre patí una forta crisi, ja que havia de competir amb una abundant premsa que –malgrat continuar desvaloritzada per les elits intel·lectuals del moment- irrompí de forma massiva amb una gran presència de la imatge entre les seves pàgines, implicant la

⁴² Ibid., p. 53.

⁴³ Ibid., p. 54.

⁴⁴ Trenc, Eliseu, 2009-2010. «Tres estudis sobre la imatge en les arts del llibre (segles XIX i XX)». A: *LOCVS AMOENVS*, núm. 10, p. 306.

fragmentació de lectura i, per tant també de pensament, i establint una ruptura rítmica de les zones visuals de la pàgina.

A Catalunya aquest canvi comença a la dècada dels anys setanta i esclata entre 1880 i 1890. Es crearen unes quantes publicacions il·lustrades que mitjançant el gravat o la litografia reproduïen obres d'art, tant catalanes com espanyoles o estrangeres, i amb elles apareix la crítica d'art. Això, a més de fer créixer la premsa també contribuï a l'expansió de l'art català. Entre aquestes revistes podríem destacar *La Ilustració Catalana*, primera època de la qual durà fins el 1894, *La Ilustración*, revista hispano-americana de Lluís Tasso i Serra que durà fins el 1891, *La Ilustración Artística*, que començà a publicar-se el 1882 i es mantingué fins a la segona dècada del segle XX i que era publicada per l'editorial Domènech i Montaner, o *La Ilustración Ibérica*, editada per Ramon Molina i l'últim número de la qual sortí el 1897. Aquestes revistes tenien en comú ser de gran format, i no es limitaven a una moda catalana ni tan sols espanyola sinó que es convertiren en un fenomen europeu a gran escala. Així doncs, la premsa catalana i espanyola estigué fortament influenciada per models europeus coetanis com *l' Illustrated London News*, *l' Illustration* francesa o *l' Illustrierte Zeitung* alemanya. Aquestes publicacions permeteren la divulgació de les imatges que conformaven el món i també de l'art, com fou el cas de l'Impressionisme, les primeres notícies del qual arribaren a Catalunya gràcies als textos i les imatges que Josep Lluís Pellicer feia arribar al *Diari Català* des de París. Ara bé, el que feien aquestes «Il·lustracions» habitualment era familiaritzar els lectors amb un art consolidat i més aviat acadèmic. D'entre els artistes catalans, Josep Lluís Pellicer en sobresortia com a especialista, assolint fama internacional com a cronista gràfic -tal com veurem més endavant- des de publicacions com *La Ilustración Española y Americana*. Al costat de Pellicer en la il·lustració catalana d'inicis de la Restauració també hauríem de destacar noms com Ramon Puiggarí, Manuel Moliné, Joan Llopart o Pacià Ross, que destacaren en publicacions com *La Campana de Gràcia* o *L'Esquella de la Torratxa*, però que malgrat els seus intents es quedaren lluny de l'alt nivell del reconegut Apelles Mestres qui, a diferència de Pellicer, no treballà com a «reporter, un cronista d'esdeveniments puntuals, sinó més aviat un artista del llapis»⁴⁵.

⁴⁵ Fontbona, Francesc, 1983. *Història de l'art català: 1808-1888*, vol. VI, Barcelona: Edicions 62, p. 258.

De fet, aquest grup d'artistes citats han estat emmarcats per Alexandre Cirici Pellicer dins el moviment de l'esteticisme, corrent artístic que funcionà més o menys de pont entre el Realisme i el Modernisme, que abarca aproximadament entre 1870 i 1890⁴⁶. Cirici Pellicer fou el primer en definir-lo i a través del propi nom establí un paral·lelisme amb el moviment anglès coetani The Aesthetic Movement. Aquest corrent artístic, però, no es limità a la il·lustració i a les arts gràfiques.

Aquest canvi en la premsa catalana s'entén gràcies a la prosperitat econòmica de la primera època de la Restauració (1875-1886) i de l'enriquiment de la burgesia, que es convertí en el principal client dels artistes catalans⁴⁷. Prèviament a l'aparició de les «Il·lustracions» però, i en aquest període previ d'expansió de la premsa, la moda periodística eren les revistes satíriques il·lustrades, eminentment litogràfiques, que permeteren el perfeccionament de les tècniques prèviament comentades de reproducció.

La caricatura

Amb la introducció de les il·lustracions a la premsa, que ja hem vist que en bona part va anar lligada a les millores tècniques del mitjà, també s'hi introduïren les caricatures, amb l'objectiu d'expressar una idees de forma gràfica i que, alhora, produís el riure.

El riure associat a la imatge és la base de la caricatura, però els mecanismes per aconseguir-ho són diversos, des de l'ambigüitat fins a la deformitat, passant per la caricatura animalista, és a dir, l'associació de persones o conceptes amb diversos animals, amb connotacions que acostumen a coincidir entre els diversos estils i èpoques, com veurem més endavant. Els objectius, a banda del somriú, també varien: sàtira, ridícul, moralitzar, etc. En el nostre cas però, la complexitat simbòlica de les il·lustracions en premsa ens ha de servir per a l'anàlisi històric de les representacions visuals, que sovint es convertiren en veritables instruments de lluita.

⁴⁶ Vélez, Pilar, 2001. *L'exaltació del llibre al Vuitcents: art, indústria i consum a Barcelona*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, p. 106.

⁴⁷ Trenc, Eliseu, 1984. «L'art català de la Restauració. El decenni 1880-1890», A: *Recerques: història, economia, cultura*, núm. 15, pp. 11-12.

Una de les formes més habituals d'associació per a la sàtira gràfica és la caricatura animalista, que té en compte la relació entre les característiques de la fisonomia i les característiques psicològiques dels personatges representats associades a la naturalesa dels diferents animals segons la tradició de la zoologia clàssica i els bestiaris. Alhora, es pretén destacar els aspectes ridículs o monstruosos sense renunciar a allò que els fa reconeixibles. Una mostra d'això, com veurem, es dona en la representació dels Estats a través d'animals. Des de la premsa catalana i espanyola, veurem com Espanya és representada per un lleó, França per un gall, o els Estats Units d'Amèrica amb un porc durant el conflicte de les colònies de finals del segle XIX.

Giambattista della Porta, un polígraf i dramaturg, va publicar el 1586 un tractat titulat *De humana physiognomonia*, on pretenia catalogar els diversos tipus d'ànima humana a partir de la semblança que existeix entre les cares dels homes i les dels animals. Cal tenir en compte prèviament que la zoologia clàssica dels bestiaris ja havia assignat a cada espècie animal una característica prevalent a partir de la seva conducta –l'ase és tossut, el lleó és ferotge, l'elefant pietós, etc.-. A partir d'això, Della Porta pretenia crear un mapa de les passions dels éssers humans.

Així doncs, no només s'animalitzaren personatges sinó també estats i nacions. Un altres exemple diferent seria el cas d'una faula en la que els francesos són representats per ratolins que vencen als gats, que serien els espanyols⁴⁸.

D'altra banda, en la representació humana tenen una gran importància, òbviament, les expressions facials, capaces d'il·lustrar les emocions i sentiments. Segons Charles Le Brun els punts més expressius de la cara serien els llavis i, sobretot, les celles, moviments de les quals determinen l'aparença de les passions: «en la risa, todas las partes se siguen unas a otras, pues las cejas bajan hacia el medio de la frente y hacen que la nariz, la boca y los ojos sigan el mismo movimiento»⁴⁹. I respecte el riure, Le Brun deia:

⁴⁸ Burucúa, José E., 2007. *La imagen y la risa: las Pathosformeln de lo cómico en el gravado europeo de la modernidad temprana*, Cáceres: Editorial Periférica, pp. 61-79.

⁴⁹ Le Brun, Charles, 1698. *Conférence de M... sur l'Expression générale et particulière*, Amsterdam/París: J.-L. De Lorme-Picart, p. 23.

«Y si la alegría sucede a la risa, ese movimiento se expresa por medio de las cejas elevadas hacia el medio del ojo, bajas del lado de la nariz, los ojos casi cerrados, la boca parecerá entreabierta y dejará ver los dientes, las comisuras irán hacia atrás y se elevaran hacia arriba, lo que producirá un pliegue en las mejillas que parecerán infladas y avanzarán sobre los ojos, la cara será roja, las narinas abiertas, y los ojos pueden parecer mojados o que vierten algunas lágrimas muy diferentes a las de la tristeza pues no cambian en nada el movimiento de la cara, cosa que sí hacen cuando son excitadas por el dolor»⁵⁰.

Però, a diferència del segle XXI, en el qual molt sovint es pretén ser molt políticament correcte, tant els dibuixants com el públic de segles enrere toleraven i reien dels defectes i la monstruositat, convertits en imatges grotesques, amb total absència de compassió respecte qui patia l'escarni. La monstruositat com a element destacat d'aquest tipus d'il·lustracions ens portà als *caramogi* italians, uns personatges petits i deformats amb actituds, postures i intercanvis ridículs.

Una altra de les maneres de relacionar persones amb altres elements per aconseguir el riure i la complicitat del lector que ja es duia a terme com a mínim al segle XVII era la comparació amb plantes. El 1640 a Gran Bretanya es publicà un llibre de James Howell titulat *Dendrología o el Bosquecillo de Dodona*, que resultà un gran èxit editorial, en el qual s'explicava la política europea a través de la identificació dels monarques i dels polítics més importants amb plantes⁵¹. Si bé en la premsa catalana del segle XIX és difícil trobar aquesta comparació vegetal amb personatges, si que cal recordar la importància de les plantes com a símbols -el llorer representa la victòria, l'olivera la pau- i que veurem representats sovint acompanyant altres personatges, com per exemple matrones.

Tots aquests elements, formes de relacionar conceptes per aconseguir el somriure podrien encabir-se en diferents contextos, però segurament cap millor en el qual tindrien més efecte satíric que en la caricatura política. La caricatura política es recolza

⁵⁰ Le Brun, Charles, 1698. *Conférence de M... sur l'Expression générale et particulière*, op. cit., p. 37-38.

⁵¹ Corbett, M., Norton, M., 1964. *Engraving in England in the sixteenth and seventeenth centuries. A descriptive catalogue with introductions*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 317, 330-331.

sobre una llarga tradició revolucionària i té el seu origen a Anglaterra al segle XVIII. De fet, el British Museum disposa de 4.838 ítems d'aquesta categoria anteriors a 1770. Ja llavors les caricatures eren considerades obres d'art, tan sols per sota dels quadres i les escultures pel que fa al seu preu de venda. El més habitual era trobar-se-les en el format de làmines. A més, els gravats més venuts i cars eren copiats en edicions més a l'abast de tothom, es venien més o menys per una quarta part del que costaven els originals. Entre els autors anglesos de l'època destacava William Hogarth, qui es va dedicar a pintar «temes morals moderns» per a poder «pagar els comptes», tal com explica ell mateix en la seva autobiografia⁵². Així doncs, les caricatures de Hogarth no només pretenien buscar l'admiració, la intenció satírica o el somriure sinó que també tenien propòsits moralitzants. Com a resposta a la crítica que sovint rebé –en la qual se l'acusava de exagerar molt els trets de les seves figures- Hogarth insistí en la diferència entre la caricatura i la caracterització. Ell atribuïa aquest error per part dels crítics «debido a los errores cometidos por los iletrados a causa de la similitud de sonido entre las palabras *character* y *caricatura*»⁵³. Malgrat les crítiques, William Hogarth acabà sent considerat com el pare de la caricatura anglesa. Uns anys més tard fou George Townshend qui, malgrat començar com un mer aficionat, fou un dels pioners de l'ús de la caricatura amb intencions polítiques, aconseguint alhora que la caricatura deixés de ser quelcom privat i comencés a tenir força en l'esfera pública. De cara a la resta de països europeus, que Townshend primer i posteriorment els joves il·lustradors fossin capaços de publicar aquestes satíres polítiques era una mostra de la gran llibertat de premsa de la que gaudien.

Un altre dels pioners en la caricatura política fou el també anglès Francis Grose (1731-1791). Grose va néixer a Londres, va rebre una educació clàssica i de ben jove –el 1747- s'integrà com a voluntari a la infanteria anglesa. El 1751 es retirà de l'exèrcit i començà a estudiar dibuix. Grose publicà una obra, *Rules for Drawing Caricaturas: with an essay on Comic Painting*, on tractà la pràctica artística de la fisonomia adequada per a caricaturitzar els anglesos i, en segon lloc, tractar els recursos compositius i estilístics que fan d'una pintura o il·lustració un vector del riure, entre els quals hi tornariem a

⁵² Hogarth, W., 1833. *Anecdotes of William Hogarth Written by Himself: With Essays on His Life and Genius, and Criticisms on his Work*, Londres: J.B. Nichols and Son, 1833, p.8.

⁵³ *Ibid.*, p.60.

trobar la monstrositat, la contradicció, els anacronismes, etc. Per a Grose, Hogarth era el mestre que havia arribat més lluny en l'ús de tots aquests recursos, i les seves obres conformen el corpus visual clàssic del riure. De manera similar a Hogarth, el propòsit de Grose en les seves il·lustracions era la sàtira amable que permetés conèixer i tolerar millor els altres, una diversió educativa sense estridències ni crueltats. En fi, els dibuixos de Grose corresponen a l'època burgesa del riure sota control.

En l'obra citada, Grose intentava desxifrar les causes del riure, que a vegades es podria deure a una superioritat que qui riu es creu per sobre de l'objecte del riure, com afirmava Hobbes. En canvi, Hutcheson creu que és causada per un contrast o oposició de dignitat i baixesa. Per la seva banda, Beattie ho explicava així:

«La propiedad que tienen ciertas cosas de provocar esta emoción agradable de los sentimientos cuyo signo exterior es la risa consiste en una mezcla extraña de relaciones y de contrastes, que se encuentra representada o se supone reunida en un solo y mismo objeto. Si se me pregunta si tal combinación produce la risa, responderé que la provoca siempre, o que al menos genera el deseo de reír, salvo que tal percepción se vincule a una emoción más poderosa»⁵⁴.

Segons Grose, d'aquest sistema se'n pot derivar una regla aplicable a totes les composicions còmiques i burlesques:

«Haced incompatible el empleo, las cualidades o las propiedades de todos vuestros temas, esto es, haced que las personas o las cosas que representaréis tengan una carga o están empleadas en un uso para el cual la edad, la profesión, la proporción, la estructura o cualquier otro defecto accidental las haga inapropiadas. Si en los individuos ya ridículamente representados se agrega algún ligero defecto, sea moral o corporal, el efecto es aún más grande, por lo que ese defecto parece justificar la crítica y venir en su apoyo»⁵⁵.

⁵⁴ Grose, Francis, 2011. *Principios de la caricatura*, Madrid: Katz Editores, p. 116.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 116-117.

Les revistes i els almanacs satírics van tenir un paper molt destacat en el desenvolupament de la caricatura política, a nivell europeu. Si bé França era un dels referents en aquest aspecte, aviat també es duagué a terme a Catalunya, amb la «Librería Española» d'Innocenci López i amb els grans il·lustradors catalans, tot sovint formats a París.

«Així, la caricatura esdevé el lloc de formació de certa opinió pública, l'instrument d'elaboració d'un discurs socio-polític del qual és també el vector. I a més a més el seu caràcter visual li permet arribar al poble no alfabetitzat, i el seu públic és tan plebeu com burgès. Es tracta d'un vertader *mass media* del segle XIX. (...) En realitat, i sobretot en els períodes revolucionaris, la premsa satírica il·lustrada, un dels factors de la construcció de l'opinió pública, serveix menys a informar dels esdeveniments que a comentar-los»⁵⁶.

Ja l'any 1792, l'editor monàrquic Boyer de Nîmes comentava la força i la importància que prenien les caricatures: «Les caricatures han estat sempre un dels grans mitjans que s'han emprat per a fer entendre al poble les coses que no l'haurien captivat si només s'haguessin escrit (...). Em totes les revolucions les caricatures es van emprar per a posar el poble en moviment (...) les caricatures són el termòmetre que indica el grau de l'opinió pública, (...) i els que saben dominar les seves variacions saben dominar també l'opinió pública»⁵⁷.

Algunes teories aparentment científiques van tenir cert impacte en la caricatura del segle XIX. És el cas de la fisonomia, encapçalada per Johann Caspar Lavater, que consisteix en estudiar el caràcter individual d'una persona mitjançant els criteris físics del crani i del seu cos. Aquesta teoria quedà aviat superada per la frenologia, que se centra en el crani i creu reconèixer l'interior del cervell gràcies a l'observació de l'exterior. Tot i que ja a mitjans del segle XIX quedava clar que era una falsa ciència, es mantingué com a pràctica social per a esbrinar els trets i caràcter de les persones.

⁵⁶ Trenc, Eliseu, 2008. «Tomàs Padró i la caricatura gràfica satírica a la premsa catalana a mitjan segle XIX». A: *Catalonia*, núm. 1, Université Paris-Sorbonne, p. 1.

⁵⁷ Boyer de Nîmes, 1792. *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, citat per Bellet, Roger, Rütten, Ramund, 1996. *La caricature entre République et censure*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, p. 12.

Precisament la caricatura, sobretot la de temàtiques polítiques, utilitzà molt aquesta pseudociència per a l'elaboració d'una «morfopsicologia simbòlica que permetria plasmar l'eloqüència dels rostres per a revelar la vertadera i profunda naturalesa de les seves víctimes. El rostre esdevé així, sotmès a deformacions, malformacions i exageracions, una síntesi de l'ànima de l'ésser»⁵⁸. Així doncs, l'objectiu dels dibuixants satírics era mostrar els vicis, defectes, intencions i interessos personals de les seves víctimes a través de la seva morfologia. L'ús d'aquesta per part dels caricaturistes era evident, i fins i tot l'il·lustrador Ortego en feia broma en una imatge en la qual es veu una multitud de caps, alguns amb la cara i l'expressió més definida que d'altres, amb cara d'espant, d'horror, enfadats, uns amb el cap més quadrat, altres més allargat i amb cara de sorpresa i disgust, amb el peu «Fisonomía que ponen todos los que tienen que pagar el impuesto del 10 por 100»⁵⁹.

Tot sovint, en almanacs o en algunes pàgines de número ordinaris de publicacions com *La Campana de Gràcia* o anteriors com *Lo Tiburón* o *El Noy de la Mare*, es presentaven «tipus» o «contemporanis» que venien a descriure física però també psicològicament cada un dels protagonistes. Això també es feia evident amb la representació de polítics destacats, quan en una sola il·lustració es reunien quatre personatges i se'ns en feia una descripció, no només física.

En aquesta època de «tipus», en la qual la premsa feia gran difusió de retrats dels polítics -inicialment iconogràfics i posteriorment fotogràfics-, era important que quedés ben clar de quina representació es tractava, de poder identificar ràpidament a cada un dels personatges de l'espectacle polític representat. És per això que els dibuixants de l'època establiren una mena de codi per a la correcta interpretació dels seus personatges per part del públic lector: «los políticos vestidos de chaqué, chistera y chaleco, los indispensables atributos de la notabilidad social y política que incluye, como se muestra, al republicano, pero que exceptúa al «socialista» desharrapado así como al «progresista puro» al que se representa ridículamente embutido en un uniforme de la

⁵⁸ Trenc, Eliseu, «Tomàs Padró i la caricatura gràfica satírica a la premsa catalana a mitjan segle XIX», *op. cit.*

⁵⁹ *Gil Blas*, núm. 241, 24 de febrer de 1870, p. 3.

Milicia nacional. Las sutiles variaciones que asoman de un a otro tipo -la edad proveceta y la prominente barriga del moderado, la figura más joven y más esbelta del unionista, el desparpajo del progresista radical de chistera ladeada, las barbas hirsutas del republicano -o aquellas más visibles en el andrajoso socialista-, sugieren la mayor o menor presencia e influencia de las tendencias ideológicas así tipificadas en los destinos políticos del país»⁶⁰.

Aquesta forma de presentar personatges estava fortament influenciada per Honoré Daumier, el gran il·lustrador francès, i les seves «Célébrités du Juste Milieu», la sèrie de trenta-sis escultures -en el seu moment eren algunes més, però a dia d'avui només se'n conserven aquestes, que es poden trobar al Museu d'Orsay-, bustos dels principals personatges polítics francesos d'entre 1832 i 1835. Aquestes escultures eren una de les formes de treballar de Daumier, i que després li servien per fer les seves il·lustracions i caricatures.

En aquest sentit, a Espanya podem destacar les caricatures de Daniel Perea i Francisco Ortego a la publicació madrilenya *Gil Blas*, que en els primers mesos de 1870 va publicar les «Caricaturas revolucionarias»⁶¹, presentant als personatges més destacats d'aquest període segons els autors: Prim, Topete, Montpensier, Sagasta, Figuerola, Rivero, Izquierdo, Moreno Benítez, Becerra, Olózaga, Silvela, Milans del Bosch, Ríos Rosas i Ruiz Zorrilla. Els catorze retrats són titulats «Caricaturas revolucionarias», de manera irònica, i són presentats amb un cap molt gran, desproporcionat respecte un cos diminut però, exceptuant aquest fet, amb poques deformitats. Tot i així, i situats al 1870, ja es fan evidents alguns dels trets que més utilitzarien els caricaturistes per presentar-los, com les inconfusibles patilles de Topete.

D'altra banda, la relació de conceptes és també quelcom molt utilitzat en la premsa satírica il·lustrada. Una de les estratègies més emprades per la premsa anticlerical és precisament l'ús de iconografia religiosa, com la Setmana Santa o els reis Mags, per

⁶⁰ Orobon, Marie-Angèle, 2006. «Humor gráfico y democracia: algunas calas en la caricatura política en el Sexenio Democrático». A: Chaput, Marie-Claude i Peloille, Manuelle (coord.), 2006. *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo*. França: Université Paris X-Nanterre: Pilar, pp. 9-30, p. 19.

⁶¹ Publicades entre el 7 de febrer i el 17 d'abril al periòdic *Gil Blas*. Les sis primeres caricatures corresponen a Daniel Perea, les següents a Francisco Ortego. Cada una de les set entregues era anomenada «hornada».

parlar de política actual, o situant a la Llibertat en el lloc que li correspon a Jesucrist en les imatges de la Passió segons la tradició catòlica.

Una altra forma de relacionar conceptes per fer riure el lector és l'assimilació entre la política i l'espectacle, relació que dóna lloc a un munt de metàfores, explotant l'escenografia més teatral o circense amb els polítics com a protagonistes. De manera similar, a *La Flaca* Tomàs Padró ens presenta una lluita entre Estats europeus dalt d'un ring, amb tots els seus personatges -representants dels diversos Estats que, excepcionalment, és a través de figures masculines- barallant-se -és el cas dels que representen «França» i «Prússia», ja que la il·lustració mostra la guerra que entre ells estaven disputant- o mirant com es barallen. Si tenim en compte que la boxa, i els esports en generals, són una forma més d'espectacle, aquesta il·lustració precisament està relacionant aquests dos conceptes⁶².

Entre les escenografies metafòriques també cal distingir dos modalitats de representació: el quadre, en el sentit teatral i més aviat estàtic de la paraula, i la desfilada o processó, que permet mostrar més personatges i ofereix una visió més general de la crítica que fa el dibuixant. Una mostra d'aquesta darrera modalitat la podem trobar a *La Flaca*, per exemple, on en una de les seves primeres il·lustracions hi desfilen sacerdots i una monja amb una pancarta on hi posa «viva la inquisición»; monàrquics que passegen una reina Isabel II asseguda en el seu tron; i alguns carlins, per exemple, entre els quals s'hi llegeix una bandera amb la inscripció «Carlos VII – Alfonso». A més, el peu que acompanya la il·lustració ajuda al lector a seguir observant la imatge com una metàfora: «Se hallan ya muy adelantados en varios teatros del extranjero los ensayos de este disparate trágico-bufo, arreglado espresamente para la escena española. Según todas las probabilidades y la opinión de uno de los empresarios del teatro de la revolución de setiembre, la primera representación de esta obra será recibida a patatazos. Se suplica el pito»⁶³. Per tant, a més de ser una representació de la modalitat desfilada, també fa referència a la relació entre la política i el món de l'espectacle, referint-s'hi com a «disparate trágico-bufo».

⁶² *La Flaca*, núm. 57, 7 d'agost de 1870, p. 4.

⁶³ *La Flaca*, núm. 4, 21 d'abril de 1869, p. 4.

Durant aquesta etapa, a partir del Sexenni Democràtic, es consolida l'ús iconogràfic d'un cert tipus de metàfores, símbols i leitmotivs, ja fossin inventats o adaptats respecte l'ús que se'n feia anteriorment. L'abast i extensió a nivell popular d'aquests és gràcies també a la consolidació de la premsa i, alhora, al gran nivell dels il·lustradors, que tenien poc a envejar als tan admirats il·lustradors francesos, que tant exercien de caricaturistes com de reporters gràfics. Josep Lluís Pellicer, Apel·les Mestres, Tomàs Padró o Eusebi Planas, per citar només alguns, tenien un gran sentit crític i sabien molt bé de la importància de la seva feina, conscients de la capacitat que tenia la premsa d'arribar a un sector molt ampli de la població i, en conseqüència, de la importància de mantenir o augmentar la llibertat d'impremta. És per això que també era freqüent trobar entre les pàgines de publicacions republicanes aquesta reivindicació:

- A *La Campana de Gràcia* aquest va ser un tema recurrent. Aquesta publicació tingué una llarga vida, però no sense patir la censura en algunes ocasions. És per aquest motiu que des del setmanari dirigit per Roca i Roca dedicaren diverses il·lustracions, no només exigint la llibertat de premsa i reivindicant la figura del periodista sinó també criticant la censura que d'altres setmanaris republicans barcelonins patien, com *La Mosca*⁶⁴ o *El Porvenir*⁶⁵, en aquest cas a través d'una metàfora de la foguera de Sant Joan i d'altres publicacions conservadores. Una de les imatges més clares, en aquest cas d'Apel·les Mestres, amb el títol de «Lo nivell conservador» dibuixa un periodista i un lladre, els dos encadenats, detinguts, considerats pels conservadors igual de criminals, segons l'autor⁶⁶.
- *La Tramontana* va ser una de les publicacions més afectades per la censura, i a causa d'això el seu director Josep Llunas i Pujals va patir diverses penes de presó, com veurem més endavant, així com multes econòmiques que els seus amics, col·laboradors i lectors van haver d'ajudar a sufragar. La revista nasqué el febrer de 1881, any en el qual començà a augmentar la llibertat d'impremta,

⁶⁴ *La Campana de Gràcia*, núm. 392, 27 de maig de 1877, p. 1.

⁶⁵ *La Campana de Gràcia*, núm. 398, 24 de juny de 1877, p. 1.

⁶⁶ *La Campana de Gràcia*, núm. 588, 26 de setembre de 1880, p. 1. Algunes altres il·lustracions amb objectiu similar les podríem trobar al núm. 391, 20/05/1877; núm. 482, 01/11/1878; núm. 487, 01/12/1878.

però segons la mateixa publicació en un inici això no estava tan clar. En una il·lustració la mateixa *Tramontana* li demana a Sagasta «¿Y donchs, qué fem, señor Mateu? ... ¿que la treu ó no la treu?», mentre darrera una matrona que representa la premsa està lligada i amb una mordassa⁶⁷.

- Des de *La Flaca*, una altra de les publicacions que patí molts alts i baixos i que hagué de canviar diverses vegades de nom per poder mantenir-se publicant, també reivindicaven aquesta censura. Sota el nom de *La Madeja política*, l'any 1874⁶⁸, el setmanari plora la pèrdua de llibertats, a través de la metàfora d'unes tisores tallant les ales a una matrona alada que amaga el cap entre els braços, donant a entendre que està plorant, i que sosté una ploma entre els seus dits, símbol de la premsa.

- *El Cañón Krupp*, publicació de 1874 que mostra aquesta consciència del periodisme com una eina realment poderosa en la mateixa capçalera, il·lustrada de nou pel dibuixant Apel·les Mestres. Responent al seu nom, al centre de la il·lustració s'hi ha col·locat un canó que, armat per la tinta d'una ploma i un llapis, fa volar pels aires tot allò que vol combatre.

⁶⁷ *La Tramontana*, núm. 43, 18 de novembre de 1881, p. 4. Altres exemples d'il·lustracions referents a la llibertat d'imprensa d'aquesta publicació els podem trobar a: núm. 44, 25/11/1881; núm. 198, 02/04/188; núm. 340, 23/12/1887. A més, en d'altres ocasions, la portada era mancada de la seva il·lustració habitual a causa de denúncies. Lluny d'amagar-ho, ho podíem llegir a la portada del número 307, del 6 de maig de 1887, i amb una tipografia ben gran: «Novas denuncias. Pochs moments abans d'entrar aquest número en máquina havem tingut notícia d'haver sofert ¡¡DUAS DENUNCIAS!! nostre número anterior, per lo qual, y pera evitar nous percans, retirém la lámina que teniam preparada».

⁶⁸ *La Madeja política*, núm. 49, 12 de desembre de 1874, p. 2.

2.1. Premsa i iconografia europea. Persistència i memòria de l'art clàssic.

Si mirem amb deteniment un bon grapat d'il·lustracions de premsa de la segona meitat del segle XIX és fàcil observar que tot sovint apareixen símbols, alguns més fàcils d'entendre que d'altres, i un estil que recorda l'art de segles enrere. Però, quin sentit té retornar a les formes i als estils d'èpoques passades? I no només passades. També és habitual trobar referències artístiques d'altres regions -en el cas català mantenint el cas francès com a principal referent-, influenciant clarament l'art local.

El final del segle XIX fou el moment clau pel que fa a les influències i remanències entre les arts gràfiques. «Si la influència es basa en intercanvis contemporanis i recíprocs de figures, formes i teories, és a dir, en el sincronisme, la remanència és un concepte diacrònic, 'vertical', que es caracteritza per la permanència i la reinterpretació de models antics»⁶⁹. Les formes del passat retornaren, com les formes grotesques del Renaixement -l'essència del qual és el retorn de l'antiguitat (clàssica)-, en el romanticisme. Es tracta d'una superposició de múltiples influències, produint efectes de difracció. «La multiplicació de les referències i de les citacions (...) produeix una desmultiplicació exponencial que no autoritza mai una interpretació unívoca»⁷⁰.

Una de les referències que més influí en l'art del segle XIX és l'anomenat 'clàssic', que designa el que és originari i paradigmàtic⁷¹, però no és un terme unívoc, així que cal tenir clar a quin sentit de la paraula ens referim en aquestes pàgines: a aquell que fa referència a la Grècia i Roma, vistes al llarg del temps com un únic bloc. La seva temporalitat tampoc és del tot clara, ja que si bé alguns l'apliquen a l'antiguitat

⁶⁹ Trenc, Eliseu, 2009-2010. «Tres estudis sobre la imatge en les arts del llibre (segles XIX i XX)», *op. cit.*, p.309.

⁷⁰ *Ibid.*, p.309.

⁷¹ Settis, Salvatore, 2006. *El futuro de lo clásico*, Madrid: Abada Editores, p. 28.

grecorromana en la seva totalitat, hi ha altres variants, com la que només fa referència a un segment (els segles V-IV a.C., per exemple).

Tot sovint hi ha la creença que l'arrel última i única de tota la civilització occidental, aquella en la qual rauen els valors més elevats, com podria ser la tant citada democràcia grega, són les anomenades civilitzacions clàssiques. Paradògicament, cada vegada l'estudi de l'antiguitat romana i grega és menor, però aquesta imatge de la cultura 'clàssica' com quelcom que posseeix una actualitat perenne a Europa es manté⁷². Molts cops, l'ús que es fa del «món clàssic» és estereotipat i convencional, col·locant-lo en un pedestal inabastable, cercant una superioritat i una legitimació de les nostres afirmacions. També ens serveix per definir una alteritat, contraposant Orient i Occident, malgrat que a dia d'avui la separació entre aquests dos conceptes és cada dia més fina. Per tant, cal que ens preguntem si allò 'clàssic' té alguna funció en el món contemporani i, en el nostre cas, si en tenia a la segona meitat del segle XIX.

La Història és usada en alguns casos com a instrument per a la justificació del present, com una seqüència d'exemples extrets de context. Això mateix és el que el «món clàssic» pateix, essent reduïda a un ús instrumental, quan el que caldria seria «recuperar y analizar su extraordinaria complejidad y singularidad con la necesaria exactitud»⁷³. Al llarg del temps algunes vegades allò 'clàssic' ha retornat a l'escena pública en forma de renaixement, «como si se tratase de un fantasma dotado de voluntad y personalidad propia capaz de volver a la luz cuando lo estima conveniente»⁷⁴. Precisament una d'aquestes vegades la podríem situar en el marc cronològic que aquí treballem, a la segona meitat del segle XIX, quan l'eclosió de la il·lustració en un mitjà que li proporcionava una gran difusió formava un nou o renovat corpus simbòlic.

El «món clàssic» inclou l'herència romana i grega, cultures entre les quals no sempre en queden clares les distincions, però que de ben segur s'utilitzen com a clar referent de la societat contemporània, suposant una batalla metafòrica entre les dues cultures sobre el seu pes en la formació dels valors occidentals. De fet, l'ús de l'Imperi Romà

⁷² Ibid., pp. 9-17.

⁷³ Ibid., p. 15.

⁷⁴ Ibid., p. 15.

com a legitimació de cultura i poder continuà fins al propi Napoleó⁷⁵. Altres vegades, però, «los romanos aparecen (...) sólo como intermediarios de la cultura griega, como griegos de “segundo grado”, a pesar de su inmenso e implacable poder»⁷⁶. El debat entre «grec» i «romà» és llarg i amb opinions al llarg del temps per a tots els gustos, però a dia d'avui usem el terme 'clàssic' englobant-los a ambdós, tenint-ne una concepció unitària.

Per tant, «el mito de un ‘clasicismo’ originario y común se traduce en la concepción de la historia griega como historia universal o, mejor dicho, como una articulación esencial de esa historia, necesaria para comprender el mundo moderno»⁷⁷. Ara bé, caldria tenir ben clara «la distinción entre los valores de la antigüedad ‘clásica’, tal como fueron elaborados por los griegos y romanos, y el uso que se ha hecho de ellos (...)»⁷⁸. És per això mateix que en aquest cas la lectura de la simbologia 'clàssica' apareguda en les il·lustracions de la premsa del darrer terç del XIX té una doble dificultat: la que trobem habitualment en aquest tipus de premsa, d'interpretar el sentit que l'autor li volia proporcionar; i la d'interpretar una simbologia 'clàssica' el sentit de la qual ha variat molt al llarg dels segles. En el nostre cas, no es tractaria tant un estudi de l'antiguitat sinó aproximar-nos als usos que es feien de l'antiguitat al segle XIX, amb la seva instrumentalització i possibles contradiccions.

Un dels recursos més habituals al llarg del temps ha estat el de l'ús d'herois mitològics. La seva conveniència i adequació rau en el fet que l'espectador que llegirà la imatge té la mateixa cultura i, per tant, la capacitat de comprendre-la. Però no és només l'ús d'herois mitològics sinó també d'atributs de la iconologia clàssica. Aquest seria el cas del barret frigi: «le bonnet de la liberté des esclaves affranchis devenu le bonnet de la figure républicaine de Marianne»⁷⁹ o la corona de llorer dels emperadors romans, símbol de victòria i també utilitzat per condecorar els campions olímpics.

⁷⁵ Ibid., p. 19.

⁷⁶ Ibid., p. 20.

⁷⁷ Ibid., p. 21.

⁷⁸ Ibid., p. 23.

⁷⁹ Duprat, A., 2007. *Images et histoire: outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris: Éditions Belin, p. 77.

Ja durant el neoclassicisme, els seus autors veien una total relació entre l'art i l'individu, com una oportunitat de «profunda renovación moral y política de la sociedad»⁸⁰. L'objectiu també era que l'art penetrés en la consciència de l'espectador, buscant-hi una reacció i un canvi en els models de comportament. En aquesta línia, l'any 1796 Pierre-Charles Levesque plantejava la millor manera d'arribar a l'ànima de l'observador: «*force y caractère* fueron sus términos clave. La composición de las pinturas debía basarse en el dibujo y en la forma más que en el color, y orientarse hacia la percepción clara de cada una de las figuras (...)»⁸¹. A través de l'art grec, llenguatge universal i retornat, l'objectiu era la universalització de les imatges, dels símbols i, malgrat Levesque feia referència a la pintura, és ben fàcil aplicar aquesta afirmació a la il·lustració de premsa, que es queda amb allò més essencial per proporcionar un missatge clar i amb les mínimes ambigüitats possibles, també amb l'ajuda de símbols que, com observarem, són universals i per tant entesos per tothom.

«(...) À propos du mythe et de ses traductions littéraires ou iconographiques en Grèce archaïque a pour but d'éviter équivoques ou malentendus. En proposant de comprendre le mythe grec sous l'espèce du politique, je n'entends nullement accomplir une opération de réduction et de simplification d'une réalité complexe, méconnaître la polyvalence ou la polysémie fonctionnelle du mythe en Grèce: champ d'expression de normes de parenté ou démonstration des valeurs sociales en cours; exposition de généalogies ou recherche de causalité cosmologique, mise en perspective des traditions aussi bien au niveau local que panhellénique. En réalité cette polysémie du mythe constitue la meilleure preuve de son statut foncièrement politique»⁸².

La paraula 'clàssic' amb el sentit que l'estem emprant s'estabilitza precisament al segle XIX, fins a aquell moment el que s'utilitzava era la contraposició entre 'antiguitat' i 'modernitat'⁸³. Però en les llengües europees modernes 'clàssic' també es començà a utilitzar en el sentit de 'cànon', sobretot a França, on *classique* «pasó a designar las

⁸⁰ Settis, Salvatore, *El futuro de lo clásico, op. cit.*, p. 65.

⁸¹ *Ibid.*, p. 67.

⁸² Massa-Pairault, F.H., 1997. «La fonction politique du mythe dans l'iconographie étrusco-italique: quelques exemples». A: *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura*, Madrid: Departamento de Prehistoria y Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 43-59, p. 44.

⁸³ Settis, Salvatore, *El futuro de lo clásico, op. cit.*, p. 77.

obras y autores de la literatura francesa que se designaron como normativos»⁸⁴. Per tant encara a dia d'avui els significats de 'clàssic' són diversos, tenint en compte l'objecte d'estudi i la temporalitat del mateix, però en aquestes pàgines ens centrem en l'art de l'època grecoromana per veure el seu retorn i els seus significats en la premsa il·lustrada del segle XIX, ja que cada un dels «renaixements» que allò 'clàssic' visqué, i que es dona de forma rítmica en la història cultural europea -els classicismes-, és diferent dels altres. Perquè cada una de les diferents societats i cultures assignen diferents funcions a la imatge visual.

Francis Haskell recorda que ja a finals del segle XVIII i principis del XIX, historiadors i filòsofs de tendències diverses plantejaven una evolució en paral·lel de les arts -tant les visuals com d'altres com podrien ser la música i la literatura- i les circumstàncies polítiques i socials de la societat⁸⁵. Aquest raonament ja es produí durant el Renaixement, durant el qual bona part de la població il·lustrada observava l'arquitectura gòtica, amb la seva aparent irregularitat i incoherència, com una mostra de la «barbàrie i ignorància» pròpies de l'Edat Mitjana⁸⁶.

En aquesta línia Winckelmann fou realment important per al desenvolupament de la història basada en la interpretació de la història de l'art. Winckelmann mantenia la teoria que l'art floria en llibertat i dequeia si es trobava en opressió, però més que raonar la decadència de l'art en anys anteriors, a Winckelmann li interessaven més els motius que feren possible l'eclosió de l'art grec, entre els quals hi havia el clima, que tenia efectes beneficiosos en la bellesa física i la vitalitat psicològica⁸⁷.

2.1.1. Els símbols i el retorn al Renaixement

El segle XIX va cercar les seves principals referències en l'art clàssic i, en conseqüència, també en el Renaixement, al qual veu com un alliberament respecte del

⁸⁴ Ibid., pp. 82-83.

⁸⁵ Haskell, Francis, 1993. *La Historia y sus imágenes: El arte y la interpretación del pasado*, Madrid: Alianza Editorial, p. 206.

⁸⁶ Un d'aquests fou Molière, citat a Frankl, Paul, 1960. *The Gothic – Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton: Princeton University Press.

⁸⁷ Haskell, F., 1993. *La Historia y sus imágenes (...)*, op. cit, p. 207. Fa referència a l'obra de Winckelmann *Historia del arte de la antigüedad*, publicada el 1764.

dogmatisme medieval. Aquest fet propicià la necessitat de l'estudi sistemàtic del simbolisme del Renaixement. L'estudi dels seus símbols cal basar-la en la iconologia, sobre la qual E.H. Gombrich ha dedicat multitud d'estudis. El mateix Gombrich comença un d'aquests estudis preguntant-se quin és el significat de les obres d'art, situant-ne tres nivells de significat: un primer nivell representacional, la participació de l'espectador, és a dir, en la interpretació de les convencions representacionals que en fa el lector; i, la tercera, l'establiment de referències simbòliques. De qualsevol imatge se'n pot fer una descripció del primer nivell, de la representació, però un lector ho interpretarà diferent de qualsevol altre lector, sobretot en funció d'aquestes referències simbòliques, que proporcionaran nous significats. Gombrich defensa que la intencionalitat de l'autor és el que ha de cercar el lector quan aquest en fa una lectura, saber què pretenia comunicar l'autor.

Malgrat que hem parlat de l'establiment de referències simbòliques, aquests no funcionen de forma autònoma, és a dir, una imatge aïllada i fora de context és probable que no s'interpreti correctament. «Lo que enseña el estudio de las imágenes en contextos conocidos es tan sólo que esta multiplicidad es aún más importante para el estudio de los símbolos que para los asuntos del lenguaje cotidiano»⁸⁸. No sempre existeix una relació unívoca entre signe i significat. Ara bé, segons Goodman, un símbol pictòric, musical o verbal, per posar només tres exemples, només «expresa las propiedades que metafóricamente ejemplifica como símbolo de aquella clase», raonament que Goodman exemplifica amb *La Lavandera* de l'il·lustrador francès Daumier⁸⁹.

De manera general, podem parlar de quatre formes de mantenir la concordança simbòlica, tot i que aquestes poques vegades actuen autònomament, sinó que en cada símbol podem trobar una barreja de dues o més d'aquestes formes: «le symbole joue le plus fréquemment de tous les registres à la fois et il ne faut pas perdre de vue qu'une telle dissection du fait symbolique ne nous permet que de prendre connaissance de son anatomie pour ainsi dire (...)»⁹⁰.

⁸⁸ Gombrich, E.H., 1983. *Imágenes simbólicas*, Madrid: Alianza Forma, p. 22.

⁸⁹ Goodman, Nelson, 1976. *Los lenguajes del arte*, Barcelona: Editorial Seix Barral, p. 100.

⁹⁰ Bril, Jacques, 1977. *Symbolisme & civilisation: essai sur l'efficacite anthropologique de l'imaginaire*, Thèse présentée devant l'Université de Grenoble II, Paris: Libraire Honoré Champion, p. 103.

L'oposició, en totes les seves formes, seria la primera d'aquestes estratègies per a la concordança simbòlica: l'antítesi, la inversió, la simetria. Dos elements contradictoris ens servirien per una realitat global. Com veurem en alguns exemples més endavant, la premsa satírica republicana utilitzà sovint aquesta estratègia, contraposant la monarquia i la república o el lliurepensament i clergat quan es feia en un sentit clarament anticlerical.

La segona d'aquestes estratègies segons Bril serien «les amplificacions», que habitualment es refereixen a «la Divinité ou à quelqu'un de ses attributs». Seria una exageració del concepte representat. Això en les il·lustracions estaria reflectit per la personificació de conceptes com la Justícia, per exemple. En contraposició però alhora estretament lligat a aquest darrer, l'amplificació, hi hauria la reducció.

Per últim, les assimilacions o substitucions serien també una eina bàsica per a la creació i l'ús de símbols. Aquestes, alhora, ens permeten exposar situacions i conceptes que d'altra manera ens seria molt difícil fer-ho: «des jeux de substitution multiples et complexes allaient permettre à l'homme de se situer devant son monde dans des conditions qui lui permettent de pallier les frustrations inhérentes»⁹¹. Es tracta també de poder projectar en un símbol, com pot ser un objecte, allò que ens costa d'imaginar, ja sigui una aspiració o una frustració.

D'altra banda, Gombrich retorna a les discrepàncies en la interpretació en relació al símbol: «Cuando no se cree que los símbolos sean convencionales, sino esenciales, su misma interpretación ha de quedar confiada a la inspiración y la intuición. No hay que ir muy lejos para hallar el motivo. Las convenciones se pueden aprender, maquinalement si es preciso, pero no puede decirse que en el símbolo que se nos presenta como una revelación sus rasgos distintivos tengan asignado un significado identificable. Se tiene la impresión de que todos sus aspectos están cargados de una plenitud de significados que nunca puede acabarse de aprender, sino que hay que hallar en el mismo proceso de contemplación que se pretende engendrar»⁹².

⁹¹ Bril, Jacques, 1977. *Symbolisme & civilisation (...)*, op. cit., p. 116.

⁹² Gombrich, E.H., 1983. *Imágenes simbólicas*, op. cit., p. 246, 263.

Un dels exemples que treballa Gombrich per mostrar la influència de l'època clàssica en el Renaixement són les obres de Botticelli, sent la *Primavera* i el *Naixement de Venus* dos bons i ben coneguts exemples: «Las obras sobre la *Primavera* publicadas han demostrado hasta la saciedad -si es que hacían falta pruebas- que en la literatura antigua y renacentista existen innumerables referencias a la diosa del Amor, a la belleza de su jardín, a Flora y a las Gracias y hasta a Mercurio»⁹³.

A més, és durant el Renaixement italià quan apareixen les deformacions, els treballs a través de retrats grotescs, que codifiquen una forma de dibuix, els dels germans Carracci. I són precisament aquests els que donaren origen al mot francès *caricature*, aparegut a França al segle XVIII⁹⁴.

Al segle XIX, l'art que es recupera és, en el fons, no tant el propi de l'antiguitat clàssica sinó el del Renaixement, reproduint-ne les formes, estils artístics. Perquè el retorn a allò clàssic és cíclic i durant el segle XIX i sobretot des d'ideologies com el republicanisme es produeix un altre renaixement, artístic però pretesament també d'algunes idees, com és el cas de la 'democràcia'.

2.1.2. Lectures i interpretacions

La invocació d'allò 'clàssic', amb el sentit que empràvem, no és altra cosa que la cerca dels nostres avantpassats, d'un temps idealitzat, un temps millor i que, en el cas del republicanisme català -però també espanyol o francès- del segle XIX, veurem com el seu retorn era la gran esperança.

Però són les lectures que se'n fan les que en determinen el sentit: «La relación entre la precisión minuciosa de la obra y las proporciones del conjunto escultural o intelectual

⁹³ Ibid., p. 64.

⁹⁴ Baeque, Antoine de, 1988. *La caricature révolutionnaire*, Paris: Presses du CNRS, p. 13.

demuestra que el verdadero contenido sólo puede captarse si se toman en cuenta los detalles más pequeños del asunto»⁹⁵.

Per Goodman, la interpretació del símbols també és quelcom que va més enllà d'una lectura lineal, no és possible fer-ho a través de qualsevol diccionari de símbols, ja que segons ell suposa tota una experiència estètica: «Esta asunción de la excelencia estética en la cognoscitiva requiere una advertencia ulterior: lo cognoscitivo, si bien en contraste con lo práctico y lo pasivo, no excluye lo sensorio o emotivo; lo que conocemos a través del arte lo sentimos en nuestros huesos, nervios y músculos como lo entendemos con nuestras mentes; toda la sensibilidad y capacidad de reacción de nuestro organismo participa en la invención e interpretación de los símbolos»⁹⁶.

Una de les primeres regles metodològiques que cal seguir per a la lectura -incloent la lectura iconogràfica- és la «subrayada por Hirsch: la interpretación avanza paso a paso, y el primer paso, del que depende todo lo demás, estriba en determinar en qué género cabe encuadrar una obra dada. La historia de las interpretaciones está sembrada de fracasos originados por un error inicial»⁹⁷.

La personificació de les idees en les obres pictòriques al·legòriques és quelcom que els dibuixants de la premsa de la segona meitat del segle XIX usaren amb freqüència. Hem de pensar que «una divinidad es un ser con una existencia independiente y que una personificación es una figura simbólica, dotada de emblemas distintivos que la hacen reconocible (...), en consonancia con la tradición (...)»⁹⁸. Foren els diferents renaixements els que mantingueren viva la tradició de la mitologia antiga i la seva personificació a través de tots els segles de cristianisme. I és per això que en les publicacions del darrer terç del XIX hi trobem una convivència d'aquestes personificacions mitològiques i d'una iconografia cristiana, tot i que en el nostre cas, pel fet de treballar amb publicacions fortament anticlericals, aquesta darrera gairebé sempre és tractada des d'un punt de vista crític o despectiu.

⁹⁵ Walter Benjamin en el «Prólogo crítico epistemológico» de la seva obra *Los orígenes del teatro trágico alemán*, citat a Freedberg, D. 1992. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid: Cátedra, p. 42.

⁹⁶ Goodman, Nelson, 1976. *Los lenguajes del arte*, op. cit., p. 259.

⁹⁷ Gombrich, E.H., 1983. *Imágenes simbólicas*, op. cit., p. 47.

⁹⁸ Ibid., p. 218.

Altres figures retòriques destacades usades per la il·lustració de premsa i que trobarem en multitud d'exemples són l'al·legoria, que «significa literalmente 'decir otra cosa'⁹⁹ i la metàfora, la que 'transfiere' el significado de un objeto a otro»¹⁰⁰. Una d'aquestes al·legories la podríem trobar en la capçalera de *La Campana de Gràcia*, en totes les seves variants, analitzada en l'apartat 4.2. De fet, bona part de les matrones emprades per representar nacions són un símbol de l'herència clàssica, grega, per començar per la indumentària que el dibuixant les fa lluir, sempre togues blanques amb bandes d'altres colors per acompanyar i per simbolitzar allò que representen.

Els detalls que ens permeten una lectura completa d'una imatge en aquest cas els hauríem d'anomenar «atributs» que, juntament amb les altres característiques de les personificacions, tenen els seus orígens en la mitologia clàssica. Alguns dels més coneguts serien un llamp acompanyant a Júpiter o l'escut de Minerva. Si bé algunes vegades se simplificava la tasca al lector inscrivint el nom del concepte que la il·lustració personifica, observem una necessitat de conservar l'aspecte 'antic', 'clàssic': «tanto la forma como el simbolismo de la personificación tenían que llevar el marchamo de una autoridad antigua»¹⁰¹. Això seria aplicable en bona part de les matrones que trobem en el tipus de publicacions treballades.

Per tot plegat, les imatges tenen un poder més enllà de la mera representació, però l'actitud envers aquest poder per part de les persones no sempre ha estat el mateix. De fet pot ser canviant en una mateixa persona en funció de molts factors. Gombrich desenvolupa aquestes actituds: «En la historia del pensamiento europeo se refleja de alguna manera esta dualidad de actitudes en la permanente coexistencia del misticismo neoplatónico y el intelectualismo aristotélico. La tensión entre estos dos modos de pensamiento, sus interpenetraciones, reconciliaciones y divisiones conforman la historia de la filosofía religiosa a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento»¹⁰², Renaixement que ja hem vist com a referent artístic i de pensament a la segona meitat del segle XIX.

⁹⁹ Ibid. p. 45.

¹⁰⁰ Ibid., p. 268.

¹⁰¹ Ibid., p. 228.

¹⁰² Ibid., p. 280.

L'anàlisi de la textura pictòrica és difícil, però potser ho és encara més la de la impressió de la fisonomia, de l'expressió facial. Representar amb exactitud una expressió, un matís, per tal que la seva lectura sigui immediata, resultà ser més senzill a través de la simplificació¹⁰³. Per a la bona interpretació de la caricatura, però, cal comptar amb la predisposició del públic a acceptar allò grotesc i simplificat. Un públic que en realitat era nombrós i valorava les il·lustracions i les caricatures molt més enllà del que ho feia l'Acadèmia: «El cuento en imágenes, en el que la crítica de arte no se fija y que raramente preocupa a los doctos, ha ejercido siempre una gran atracción. Más, en verdad, que la misma literatura, ya que, además de que son más numerosas las personas que miran que las que saben leer, atrae particularmente a niños y al pueblo, a los sectores del público que son especialmente fáciles de pervertir, que sería especialmente deseable elevar. Con su doble ventaja de una mayor concisión y de una mayor claridad relativa, el cuento en imágenes, en igualdad de condiciones, debería reemplazar al otro, porque se dirigiría con mayor vivacidad a un número mayor de inteligencias, y porque en toda competición el que usa un método directo tiene que aventajar a los que hablan por capítulos»¹⁰⁴.

Seguint a Gombrich, la qüestió és per què triga tant en aparèixer en l'art occidental la caricatura, «la deformación cómica de la cara de una víctima»¹⁰⁵. La transformació dels rostres suposaria la diferència entre la similitud i l'equivalència, ja que malgrat que cal similitud a la persona retratada, la caricatura busca la diversió o la mofa, augmentant, desfigurant o buscant equivalències amb altres objectes o éssers -amb animals, per exemple-. La bona caricatura, segons Gombrich, és aquella que «ofrece de una fisonomía una interpretación que nunca podremos olvidar y que la víctima parecerá acarrear siempre, como un embrujado». D'aquesta manera, la majoria dels il·lustradors catalans –i molt probablement tots els espanyols- del darrer terç del XIX dibuixaven els líders i representants polítics de la mateixa manera, perquè fossin fàcils de reconèixer, per adjudicar-los algunes característiques, o senzillament per mofar-se'n. És el cas de Figuerola, que sempre era representat amb unes orelles enormes; el cas de Topete, amb

¹⁰³ Gombrich, E.H., 1979. *Arte e ilusión*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 288-289.

¹⁰⁴ Aquesta cita, que es troba a Gombrich, E.H., 1979. *Arte e ilusión, op. cit.*, p. 291, és de Rodolphe Töpffer, humorista i dibuixant de Ginebra que al 1845 publicà un fulletó sobre fisonomia.

¹⁰⁵ Gombrich, E.H., 1979. *Arte e ilusión, op. cit.*, p. 296.

unes patilles llarguíssimes; i segurament el més curiós, el tupè de Sagasta, curiós perquè sembla ser que era totalment una invenció dels caricaturistes de l'època.

2.1.3. La caricatura europea moderna

A finals del segle XVIII la caricatura s'imposa com a arma política a través de la sàtira i, tot i que veurem que tingué molta importància durant la Revolució Francesa, «cette arme, dans le cas français, n'a encore ni l'efficacité ni la portée qu'elle possède outre-Manche. Les caricaturistes anglais sont les maîtres de l'époque»¹⁰⁶.

Amb una mica d'anterioritat a la Revolució Francesa i al domini francès en l'art gràfic, cal veure la caricatura anglesa com una precursora, ja que durant el segle XVIII és el punt de trobada dels millors il·lustradors i caricaturistes. De fet, antigament des de la historiografia anglesa atorgaven bona part del crèdit de la invenció d'aquest tipus de sàtira, de la caricatura, a Hogarth¹⁰⁷, probablement el millor artista satíric del segle XVIII. Si bé és cert que la caricatura anglesa de finals del segle XVIII i d'inicis del segle XIX és un element clau per entendre l'evolució de la caricatura a Europa, caldria no oblidar a les il·lustracions italianes anteriors ja esmentades, i al fet que quelcom com el dibuix no pot ser atorgat a una única persona, sinó que hem de considerar la caricatura, el dibuix satíric, com un cúmul de coneixements sobre el dibuix, sobre l'expressió, sobre la interpretació. Cada un dels processos, de les èpoques i els estils que van aportar els italians com els germans Carracci; holandesos, també amb una gran producció al segle XVII; els anglesos com el mateix Hogarth; o posteriorment francesos com Doré o Daumier serien igualment importants si no considerem la caricatura com un invent sinó com una evolució del dibuix amb intenció de provocar. És després de tots ells que podrem entendre l'aparició de grans il·lustradors catalans, que no només coneixien els seus treballs sinó que els podien desplaçar a conèixer-los de primera

¹⁰⁶ Baecque, Antoine de, 1988. *La caricature révolutionnaire, op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁷ És el cas que explica Diana Donald a *The Age of Caricatures: Satirical Prints in the Reign of George III*, London: Yale University Press, 1996, p. 1: «It was about 1818 that one of the first writers on Gillray surveyed the astonishing range, verve and audacity of caricature prints in his times. The invention of this form of satire, he thought, should be credited to Hogarth, the greatest satirical artist of the eighteenth century (...)», fent referència a *The Caricatures of Gillray; with Historical and Political Illustrations...*, produced by the publishers John Millers, Rodwell and Martin et al., London, 1818, pp. 26-7.

mà, a aprendre d'ells. Per fer-ho, el millor lloc en aquella època, a la segona meitat del segle XIX, era clarament París.

Aquesta època daurada de la caricatura anglesa coincidí amb el regnat de George III, de 1760 a 1820, precisament pel fet que a l'inici del seu regnat bona part de la població s'oposà als seus ministres, fet que quedà palès en el gran nombre de fulletons que es publicaren, entre els quals destacaren els de Hogarth. Aquesta excitació política no sorgí d'un dia per l'altre amb l'inici del regnat de George III, ni fou permanent durant tot el regnat, però «from the time of John Wilkes's popular radicalism in the 1760s to the cataclysm of the French Revolution and Napoleonic Wars there was a huge upsurge in graphic satire, both social and political»¹⁰⁸.

La principal referència d'aquest període de la caricatura anglesa fou William Hogarth (1697-1764), que influí fortament en els següents il·lustradors més destacats com James Gillray (1756-1815) i Thomas Rowlandson (1756-1827). Alhora, Hogarth rebé la influència dels emblemes i les al·legories polítiques holandeses del segle XVII, que corrien per Anglaterra¹⁰⁹. Malgrat Hogarth coincidí poc amb el regnat de George III, amb l'anomenada època daurada, no es poden menystenir les seves aportacions pel que fa a les composicions, els gestos i les expressions facials, el que Donald anomena «modern moral subjects»¹¹⁰. Possiblement el llegat més importants que deixà als seus successors d'ofici va ser «the dissolution of hard and fast distinctions between 'high' and 'low' culture – in his work, one constantly infiltrated the other»¹¹¹. Precisament aquesta 'low culture', la seva visibilització, és un dels elements més importants de la sàtira anglesa d'aquesta època, i els seus autors són anomenats per Donald «the social caricaturists»¹¹².

També James Gillray mantingué el sentit moral de Hogarth en les seves il·lustracions gairebé sempre polítiques, fet que ja era percebut entre els seus propis contemporanis: «A publisher's prospectus of June 1800 described him as 'confessedly the first moral

¹⁰⁸ Donald, Diana, 1996. *The Age of Caricatures: Satirical Prints in the Reign of George III*, London: Yale University Press, p. 1.

¹⁰⁹ Hill, Draper, 1976. *The Satirical Etchings of James Gillray*, New York: Dover Publications, p. XII.

¹¹⁰ Donald, Diana, 1996. *The Age of Caricatures: Satirical Prints in the Reign of George III*, op. cit., p. 1.

¹¹¹ Ibid., p. 2.

¹¹² Ibid., pp. 32-36

satirist since the days of Hogarth'. Much of his fascination, then and now, lies in the paradoxical union of intense ethical purpose and outrageous licence, of fastidious proportion and grotesque exaggeration»¹¹³. El fet que el govern permetés als il·lustradors assistir als debats polítics de la Cambra dels Comuns propicià el fet que amb tan sols vint-i-sis anys, Gillray fos el millor caricaturista polític de la capital anglesa, mostrant una millora en el seu art amb els anys, malgrat no va ser fins el 1792 que començà a signar les seves obres de forma regular. Fins el 1789 sempre publicava de manera anònima, com era habitual entre els artistes que aspiraven un art més 'seriós'¹¹⁴.

També fou a partir de la dècada dels noranta que és una mica més factible seguir la línia ideològica de Gillray a través del seu treball, com per exemple les seves reaccions vers la Revolució Francesa: «The indications are that he joined in the first euphoric expressions of optimism which greeted the fall of the Bastille, but that the Reign of Terror cured him of any lingering sympathy for 'French principles'»¹¹⁵. A més de poder seguir les seves opinions respecte la política parlamentària anglesa i la Revolució Francesa, també és coneguda la seva obra respecte la monarquia britànica, entre la qual destaca una caricatura del mateix George III, titulada *A Connoisseur examining a Cooper*, en la qual l'autor satiritza sobre els pocs coneixements d'art del monarca després que aquest sembla ser que digué que no entenia les caricatures de Gillray.

De la mateixa manera que Gillray, Thomas Rowlandson es formà a la Royal Academy, de Londres, d'on entre 1870 i 1880 sorgí una bona fornada de caricaturistes¹¹⁶. A més, Rowlandson completà la seva formació acadèmica amb una estada de dos anys a París, estudiant la 'figura humana' i millorant les seves habilitats com a caricaturista. Rowlandson és, per tant, a més d'hereu de la línia iniciada per Hogarth i bon company de Gillray, un clar exemple de la mobilitat existent entre els artistes europeus preocupats per millorar la seva formació i aprendre de l'art que es duia a terme en d'altres països.

¹¹³ Hill, Draper, 1976. *The Satirical Etchings of James Gillray*, op. cit., p. X.

¹¹⁴ Ibid., p. XXI.

¹¹⁵ Ibid., p. XXII.

¹¹⁶ Ibid., p. XX.

La tradició caricaturista anglesa es mantingué, malgrat agafessin el relleu i el renom els il·lustradors francesos, i coincidint en algun moment amb els dibuixants catalans treballats trobaríem a Aubrey Beardsley (1872-1898), que ens serveix per traçar una línia en l'evolució de la caricatura anglesa. Malgrat la seva curta vida, va ser reconegut com un dels artistes més innovadors del moment, barrejant el simbolisme i l'esteticisme, moviment artístic que també arribà a Barcelona en forma de modernisme a finals del segle XIX.

Retornant als segles XVIII i XIX, la iconografia revolucionària va ser clau, a través de les caricatures, per a la millora d'aquestes il·lustracions i per l'accés d'una part de la població. Així doncs, la Revolució Francesa propicià l'aparició d'una batalla iconogràfica per part dels caricaturistes francesos d'un i altre bàndol. Gràcies als gravats, la pugna política arribava a la població més analfabeta. D'una banda, els republicans s'expressaven a través de publicacions com *Les Révolutions de France et de Brabant*, de l'escriptor revolucionari Camille Desmoulins, i en les quals les caricatures eren una burla o un atac cap al clergat i la noblesa. D'altra banda, per part del sector monàrquic, aquests defensaven els seus interessos amb *Les Actes des Apôtres*¹¹⁷. Així doncs, la caricatura posà la política en el centre d'interès, oferint elements per entendre l'imaginari polític i, alhora, donant a conèixer la visió de l'emissor del missatge, l'autor de la il·lustració, ja que la caricatura és un discurs per sí mateix: «Lorsque la caricature figure l'ecclésiastique en gros mangeur, le noble en être méprisant et effeminé, l'aristocratie sous la forme d'une hydre monstrueuse, il est sûr que cette représentation nous apprend peu de chose sur l'ennemi désigné (tout ecclésiastique n'est pas gros, tout noble n'est pas effeminé...), mais beaucoup plus, en revanche, sur la pensée politique des caricaturistes graveurs, reprise du discours patriot dominant (...)»¹¹⁸.

Sense els treballs previs de Hogarth, Grose, Cozens o Rowlandson no hagués pogut existir un Daumier. Honoré Daumier és el gran símbol de la il·lustració a França, tot i que tampoc cal oblidar altres grans caricaturistes del segle XIX francès com Gavarni o

¹¹⁷ A la web Gallica, de la Biblioteca Nacional de França, podeu trobar digitalitzats els número de *Les Révolutions de France et de Brabant* i de *Les Actes des Apôtres* d'entre 1789 i 1781.

¹¹⁸ Baecque, Antoine de, 1988. *La caricature révolutionnaire*, op. cit., p. 39.

Gustave Doré. Gombrich compara Daumier amb els mateixos Delacroix o Millet¹¹⁹, però a banda de les recíproques influències amb els pintors francesos, Daumier també mantingué moltes relacions i connexions amb l'escola de caricaturistes polítics anglesos. De la mateixa manera, també Géricault, Gavarni o Doré es traslladaren a Londres¹²⁰. És per tant, símbol per ell mateix de la caricatura francesa, i europea, i en aquest cas ens servirà de clar exemple per veure com l'evolució de la caricatura arribà als il·lustradors catalans del darrer terç del segle XIX.

Daumier tenia una prodigiosa memòria retentiva, que alhora el duia pràcticament a menysprear l'estudi del natural. Però si bé Daumier és considerat un dels fundadors francesos de l'art modern, no se'l pot incloure en cap cas com a aportador a l'impressionisme. Es burlava de Courbet, menyspreava Manet i considerava quelcom trivial l'estudi del *plein air*, en contraposició al seu entusiasme vers l'estudi de les reaccions humanes, d'experimentar amb la fisonomia. És per això, que els artistes del segle XX que més l'aplaudiren foren precisament els expressionistes. La cerca de les passions humanes en les expressions que treballava Daumier és el que trencà els límits entre la caricatura i l'art, en majúscula, portant-nos per exemple a *El crit*, de Munch (1895).

Honoré Daumier (1808-1879), que a vegades signava amb el pseudònim de Rogelin, treballà en els seus inicis a tres publicacions importants com eren *La Caricature*, *Le Charivari* i *L'Association mensuelle lithographique*. A inicis dels anys 50 del segle XIX Daumier ja havia treballat bona part del panorama burgès des de la seva sàtira afilada, clavant «en la picota del ridículo los prejuicios de la antigüedad clásica»¹²¹.

Treballà tota la seva vida el gravat de costums i la caricatura, i en ells s'hi poden trobar ecos de Hogarth y Rowlandson¹²², de la caricatura de tradició anglesa, però també dels

¹¹⁹ Gombrich, E.H., 1979. *Arte e ilusión*, op. cit., p. 296.

¹²⁰ Grew, Raymond, 1988. «Picturing the people: Images of the Lower Orders in Nineteenth-Century French Art». A: Rotberg, R. i Rabb, T. (eds.), 1988. *Art and History: Images and their meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 218.

¹²¹ *Daumier narrado por él mismo y por sus amigos*, Buenos Aires: El Ateneo, 1949, p. 249.

¹²² *La obra pictórica completa de Daumier*, Barcelona: Editorial Noguer, 1973, p. 7.

artistes holandesos i flamencs com Rembrandt i Rubens, així com de Goya, pel que fa a l'ús del color -color implícit en els seus dibuixos en blanc i negre¹²³.

Si una cosa a banda de la sàtira, la caricatura i l'admiració pel seu estil unien als caricaturistes catalans més importants del darrer terç del XIX amb Daumier, aquesta era el republicanisme. El crític d'art Arsène Alexandre explicava d'aquesta manera la política de Daumier: «Daumier, nosotros lo hemos destacado ya, fue un republicano de instinto, pero sus convicciones políticas fueron menos razonadas que sentimentales. Realmente, era ante todo generoso y ardiente. Las ideas de libertad y fraternidad le apasionaban hasta el extremo de hacerle aceptar sin temor sus propias exageraciones (...)»¹²⁴. Aquest republicanisme de Daumier també es pot seguir a través dels seus treballs a l'entorn de la revolució de 1848¹²⁵. De fet, probablement fou vora el 1848 quan començà a pintar, també, i és que aquesta data li canvià la vida i l'art, fent un pas endavant.

Daumier, com molts il·lustradors crítics amb el govern, va patir en diversos casos la censura, fins i tot amb penes de presó, com és el cas dels mesos que passà a la presó de Sainte-Pélagie entre 1832 i 1833. L'obra que el portà a la presó fou una caricatura titulada *Gargantua*, que representava Lluís Felip amb el cap en forma de pera -element de pròpia invenció de Daumier que utilitza recursos de la caricatura ja comentats- assegut al seu tron i arrabassant al poble i a la burgesia tot el que pot. En d'altres ocasions, això li provocà la no renovació del contracte de treball, amb *Charivari* i, finalment una vellesa amb pocs recursos econòmics. Tot i això, els seus col·legues d'ofici i els anys posteriors, van saber situar-lo com un dels grans de l'art francès de la primera meitat del segle XIX.

La influència de Daumier en artistes posteriors no és fàcil de demostrar, però en el context francès ja ho intentà L. Nazi el 1911 quan deia que «esa influencia, evidente, tangible, en cierto modo desencadenada, es inmensa: quiéralo o no, la generación actual la padece y está inmersa en ella. (...) Toulouse-Lautrec, Degas, Forain, Steinlein,

¹²³ *La obra pictórica completa de Daumier, op. cit.*, p. 7.

¹²⁴ *Daumier narrado por él mismo y por sus amigos, op. cit.*, pp. 68-69.

¹²⁵ Una petita explicació d'això es pot trobar a Cassou, Jean, 1979. «Daumier républicain». A: 1979, *Daumier et ses amis républicains*, Marsella: Musée Cantini, pp. 15-18.

Bernard-Naudin, por citar al azar a algunos de los grandes, bebieron en la fuente de su palabra. Cézanne, por ejemplo, alcanzó conciencia de su propia misión frente a los Delacroix del Louvre y a algunos Daumier vistos casualmente. (...) Según la imagen de Baudelaire, Daumier es un faro, uno de los más altos y deslumbrantes, erigido sobre rocas e indestructible como éstas, que dirige sus rayos al infinito, sobre el pasado y sobre el futuro»¹²⁶. Malgrat probablement ell no en fos conscient, Daumier va retratar amb gran exactitud les formes de vida i els costums d'una societat, quedant aquesta reflectida en les seves litografies. Aquesta influència, la més evident, va quedar clara quan va morir, ja que tal com digué Robert Rey, «Then he died, and history took possession of him»¹²⁷.

En el context català, la influència de Daumier sobre caricaturistes com Padró, Pellicer o Mestres, per posar només tres exemples, és clara no només en el sentit de l'estil de la caricatura, ja que aquest tipus d'il·lustració ha quedat palès que beu de la caricatura anglesa del segle XVIII i de la caricatura francesa de la primera meitat del segle XIX, sinó també de l'artista com a persona. Daumier era un republicà confés, implicat, i que vivia el seu ofici amb tot el compromís possible.

¹²⁶ *La obra pictórica completa de Daumier, op. cit.*, p. 11.

¹²⁷ Rey, Robert, 1960. *Honoré Daumier: 1808-1879*, New York: Harry N. Abrams, p. 1.

2.2.- Referències europees. El cas de Josep Lluís Pellicer i les seves relacions amb França

A Josep Lluís Pellicer i Fenyé cal situar-lo sobretot com a pintor, com a il·lustrador, com a reporter gràfic pioner del fotoperiodisme. Alhora, amb la seva activitat i trajectòria artística, es mantingué sempre prop dels interessos i cuites de les classes populars. Això es pot veure reflectit tant en la seva vida més política i de militància obrera com en sentit de les seves obres i il·lustracions. En aquest cas, però, ens centrarem en la seva tasca com a reporter gràfic i il·lustrador a França i quines van ser les influències i interferències que rebé per part dels seus col·legues francesos. Alhora, procurarem veure com des de la premsa espanyola i catalana observava el cas francès¹²⁸.

Va néixer a Barcelona el 12, el 21 o el 22 de maig de 1842. Si fem cas a la fe de baptisme la data correcta seria el 22 de maig¹²⁹. El seu pare era Joan Pellicer i Donadeu, natural de Santa Maria de Palautordera, tot i que de ben petit es traslladà a Barcelona, on treballà de mestre d'obres, és a



¹²⁸ La il·lustració que acompanya el text en aquesta pàgina s'ha extret de *Pèl & Ploma*, núm. 78, 1 de juliol de 1901, p. 3, «Dibuix de R. Casas».

¹²⁹ Escala, Glòria, 1998. *El dibuix d'actualitats en l'obra de Josep Lluís Pellicer*, Universitat de Barcelona, vol. I., p. 105.

dir, contractista i arquitecte. A Barcelona va tenir quatre fills: Josep, que fou mestre d'obres com el seu pare, Pilar, Rosa i Josep Lluís, el personatge que avui ens ocupa. Així doncs, com veiem l'hereu i el dibuixant tenien un nom massa semblant. Per aquest motiu, Apel·les Mestres –també reconegut il·lustrador– en un article dedicat a Pellicer explicava que aquest solia signar les seves obres de maneres diferents, fet que Mestres ho atribuïa al desacord que hi va haver en la família Pellicer quan aquest va néixer: «El seu pare volia que es digués Lluís; la seva mare, Joan; el seu padrí va empenyar-se en que es digués Josep; per tant, fou batejat amb els noms de Josep i Lluís. Però com de Josep ja se'n deia el seu germà gran, ell no podia pas firmar Josep i per això sempre firmà amb el seu segon nom; no obstant, en família prevalgué la voluntat de la mare, que no va conformar-se en que no s'hagués atès al seu desig. De manera que, per la cúria, en Pellicer era 'Josep', pel públic 'Lluís', pels seus pares 'En Joanet', i pels seus nebots 'l'oncle Joan'» –més endavant Mestres fa broma dient: «Així és que quan jo trucava a casa seva, si sortia a obrir-me la porta la seva mare, preguntava per 'En Joanet', si la minyona, pel 'senyoret Joan', si algun dels seus nebots, per 'l'oncle Joan'. Preguntar per 'En Josep', hauria sigut preguntar pel seu germà gran; per 'En Lluís... Lluís... Lluís? ... No n'hi ha cap de Lluís en aquesta casa'»¹³⁰. Així doncs, per edat, la relació de Josep Pellicer amb el seu germà petit fou més aviat paternalista i s'explica¹³¹ que quan Josep Lluís anava curt de diners feia un dibuix dedicat a Josep i aquest l'ajudava econòmicament.

Un exemple seria un dibuix que es conserva en l'arxiu familiar fet a partir d'un croquis de la guerra carlista i que es corresponia amb aquesta imatge, que es va publicar el 15 de febrer de 1876 a *La Ilustración Española y Americana* sota el títol de *Avanzada del regimiento de León en los altos de Ochandiano*, en el context de la guerra carlista en la qual fou un destacat corresponsal de guerra.

L'hereu dels Pellicer va construir una casa l'actual número 333 del carrer Còrsega de Barcelona¹³², ocupant l'entresol doble amb la seva família. En el pis superior, el

¹³⁰ Mestres, Apel·les. «Lluís Pellicer». A: *Croquis ciutadans*, 1902, p. 124-125. He usat aquí el català normalitzat posterior a la publicació d'aquest text per tal de facilitar-ne la lectura, de la mateixa manera que he normalitzat ortogràficament els altres textos publicats abans de la normalització lingüística del català que trobarem en aquest apartat.

¹³¹ Cirici, Alexandre, 1972. *Nen, no t'enfilis*, Barcelona: Editorial Destino, p. 18.

¹³² *Ibíd.*, p. 20.

principal primera, hi visqué les seves etapes a Barcelona Josep Lluís Pellicer, on va morir l'any 1901.

Cursà estudis a l'Escola Industrial per a ser mestre d'obres, aparellador i agrimensor seguint així la tradició familiar lligada a aquest ofici, rere el seu pare i el seu germà Josep. Malgrat tot, tan sols exercí l'ofici dos anys, probablement amb el seu pare. De fet, segons sembla desprendre's d'un article que ell mateix va escriure al *Diari Català* l'any 1879, en aquella escola es va fer gran en les xerrades mentre 'feien campana': «Anys endarrera, ja en fa bastants, era jo un xicot. L'Escola Industrial establerta en aquells temps a l'edifici de Sant Sebastia es veia molt concorreguda; eren els mesos de les matrícules gratuïtes i això feia que sens cap gasto tinguessin el dret de tablejar i armar rebomboris en les aules, molts bordegassos amb el plausible d'estudiar el francès o italià, dibuix o matemàtiques. (...) Entre aquella massa heterogènia i bullanguera que amb l'excusa d'aprendre francès es reunia en els encontorns de Sant Sebastià conegut a n'en Lluís Carreras¹³³. Amb ell i amb un altre condeixeble anomenat Lavall vaig contraure estreta amistat i en mig de les nostres entremaliadures, tot jugant a romamí romamà començarem una nit a parlar en serio manifestant-nos mútuament, sentiments i aspiracions que ens eren comuns als tres. Prompte nostra amistat s'estrenyí fins a separar-nos en molt de la turba multa escolar. Nostres passejades al fer campana eran serioses i formals, enraonàvem no com xicots que expliquen sens to ni solta quant han vist i sentit durant el dia, sinó com a homes que consideren amb firmesa i judican amb cervell reposat el que tracten. (...) El llaç d'unió que ens apinyà als tres, fou Catalunya»¹³⁴. De fet, sembla que aquestes inquietuds que ja tenia des d'adolescent el van dur a treballar durant la seva adolescència a l'impremta de la revista *Brusi* com a «marcador de la primera màquina de doble tiratge que vingué a Barcelona»¹³⁵.

Paral·lelament, l'any 1856, s'inicià en el món del dibuix i la pintura, que seria realment la seva passió, al taller de Ramon Martí i Alsina, qui, anys més tard, acabaria sent el seu sogre. L'any següent es va matricular a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona,

¹³³ Molt probablement fa referència al republicà federalista Lluís Carreras i Lastortras (1840-1888), que a més de polític fou periodista i escriptor. Per a una petita biografia vegeu Costa i Oller, Francesc, «Lluís Carreras, per la República». A: *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, Mataró, núm. 37, abril 1990, pp. 42-48.

¹³⁴ Pellicer, Josep Lluís, «Una criaturada». A: *Diari Català*, 28 de maig de 1879, p. 3.

¹³⁵ «En Josep Lluís Pellicer. Dibuxant». A: *Pèl & Ploma*, 10 de febrer de 1900, núm. 37.

coneguda com La Llotja. Però cal destacar a Pellicer com a deixeble del conegut i influent pintor Ramon Martí i Alsina, que havia de marcar l'evolució de la pintura a Catalunya en les dècades centrals del segle i que tingué, entre d'altres, deixebles ben notoris com Joaquim Vayreda (1843-1894), Modest Urgell (1839-1919), Francesc Torrescassana (1845-1918), Jaume Pahissa (1846-1928) o Josep Armet (1843-1911), tots ells especialistes sobretot en paisatge.

Entre els anys 1865 i 1867 Pellicer es traslladà a Roma per a perfeccionar la seva tècnica. Durant aquesta estada a la capital italiana pintà una de les seves obres més conegudes, *Zitto, silenzio... che passa la ronda*, que respon a una frase atribuïda al propi heroi republicà de la unificació italiana, Garibaldi. Aquesta obra a l'oli, que fou premiada l'any 1871 a l'Exposició de Madrid amb la segona medalla, fa referència a les lluites de Garibaldi a Roma i, de fet, es pot llegir com un manifest antipoliciac. És un clam a favor de Garibaldi, i s'hi veu representat un escenari de Roma avui dia desaparegut, on hi veiem un carrer del barri de la Ripetta, prop del riu, a la nit. Ha sonat el toc de queda i veiem com passa una tropa encarregada de vigilar la zona¹³⁶. Aquesta és, a més, és una primera mostra del destacat paper que adoptaria com a reporter gràfic en aquella època en que no hi havia fotografia. Altres obres que pintà en aquest període van ser: *El panteón de Polse* i *El Ghetto de Roma*, a part de diversos dibuixos.



¹³⁶ Escala, Glòria, 1998. *El dibuix d'actualitats en l'obra de Josep Lluís Pellicer, (...) op. cit.*

Després de la seva estada a Roma féu una curta estada a París, l'any 1867, però fou més endavant quan les seves relacions amb França van ser més intenses, sobretot entre els anys 1878 i 1883, període durant el qual visqué pràcticament ininterrompudament a París tot i continuar treballant per periòdics catalans i de Madrid.

Josep Lluís Pellicer exposà diverses vegades en els salons de París com a pintor o com a dibuixant, des de finals de la dècada dels setanta i fins a l'any 1889, quan la seva obra hi va fer la seva darrera aparició. Malgrat que no disposem de les il·lustracions que s'exposaren, sí que sabem els seus diversos títols¹³⁷ -com per exemple *L'impôt du sang en Espagne*, pintura exposada el 1879, o *Crépuscule*, del 1889-, alhora que la informació que apareix en els catàlegs anuals referits als salons ens permet saber els diversos domicilis on va viure Pellicer, tant a Barcelona com a Madrid o París, durant aquests anys. Així, veiem com l'any 1878 -any en el qual s'acabà instal·lant a París- residia al número 53 l'avinguda de Versailles de París, a casa de José Mesa Leompart, un tipògraf i periodista, republicà, que vivia a París des de l'inici de la Restauració. Posteriorment, a través d'aquests catàlegs descobrim altres adreces de Pellicer a Madrid -el número 1 de la carretera d'Aragó-, a París -56, rue du Four Saint-Germain, 37 rue Denfert Rochereau o 195, rue de l'Université-, i la seva adreça a Barcelona, ja citada.

Malgrat que la pintura era la passió de Josep Lluís Pellicer en general l'acadèmia d'història de l'art no ha valorat massa la seva pintura, mentre que sí l'ha considerat un gran il·lustrador i reporter gràfic. A més, els quadres a l'oli són més aviat escassos si ho comparem amb la gran quantitat d'il·lustracions que va realitzar per llibres i periòdics. Tanmateix, de la seva pintura tenim opinions com la de l'escriptor i periodista Raimon Casellas que esmentà que els quadres de Pellicer «eran quadros pera ser admirats, pero no per ser comprats. (...) Una pintura esbossada y á grans tacas, com la que cultivava en Pellicer, era la menos á propòsit pera adular el gust del burgés,

¹³⁷ Les diverses obres que Josep Lluís Pellicer va exposar estan catalogades a Flaquer, Sílvia; Pagès, M. Teresa i Fontbona, Francesc (Dir.), 1986. *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de París fins l'any 1914*, (...) *op. cit.*, pp. 298-299. També als diversos catàlegs dels Salons, com el de 1879: Dumas, F.G. (Dir.), 1882. *Salon de 1879: Catalogue il-lustre*. Paris: Libraire Artistique, H. Laurette éditeur, p. 116.

alashoras enllepolit ab las miniaturadas aquareletas y an els bonicoys quadrets de ‘moros’ y de ‘casacas’ pintats pels imitadors den Meissonier y den Fortuny»¹³⁸. Qui també trobà notables qualitats a la pintura de Pellicer fou Eudald Canibell, que havia estat un internacionalista en el seu moment, com el mateix Pellicer, i que referint-se a l’obra més coneguda de Pellicer *Zitto, silencio che passa la ronda*, digué: «Tiene en pintura la circunstancia de transportar fácilmente á la tela la luz del sol de nuestros países meridionales con tal verdad, relieve y abundancia de matices (...), cual pocos artistas de su tiempo han alcanzado»¹³⁹. A més, fent referència al seu antiacademicisme, afegí que era «Su espíritu de independencia hizo que jamás pensara seguir las huellas de ningún otro artista, ni tampoco imitara composición alguna y no por vanidad (...) sino por el santo prurito de crear, de hallar dificultades y vencerlas»¹⁴⁰.

Des de ben jove Pellicer es relacionà amb un nucli de joves artistes i literats que promogueren la renovació ‘xarona’ de la literatura popular en català i en especial el teatre. Era habitual que aquests grups es reunissin a locals com el ‘Cafè de les 7 Portes’, al Passeig d’Isabel II, el ‘Cafè Cuyàs’ i el de ‘Las Delicias’, a les Rambles, i el ‘Cafè Inglés’, al carrer Ferran, on parlaven de política, teatre, ciència, art... amb Soler Rovirosa, els germans Ramon i Tomàs Padró, Modest Urgell, entre molts d’altres. Però amb l’augment de les tertúlies els cafès es van quedar petits i aviat va començar l’època anomenada de «tallers i pisos», com per exemple la rebotiga del poeta i dramaturg Frederic Soler Pitarra i l’editorial de la Llibreria d’Inocenci López Bernagossi. Altres artistes, intel·lectuals i pintors d’aquests nuclis van ser Eusebi Planas, Agustí Rigalt, Manuel Moliné, Conrad Roure, Valentí Almirall, Albert Llanas, Jaume Garriga o Gonçal Serraclara. A més, cal dir que els pisos els llogaven estudiants universitaris, i amb l’excusa de repassar assignatures, hi muntaven festes, Jocs Florals humorístics, representacions teatrals i concerts, de forma més o menys privada.

Alguns dels citats també van fer estades a París, com per exemple Eusebi Planas o d’altres que també n’eren propers, com Apel·les Mestres i Tomàs Sala i Gabriel. Planas (1833-1887) també començà estudis a la Universitat de Barcelona, en aquest cas de

¹³⁸ Casellas, Raimon, 1902. «En Pellicer II». A: *La Veu de Catalunya*, 27 de juny 1901, núm. 883, any XI.

¹³⁹ Canibell, Eudald, 1901. «Recuerdo á J. L. Pellicer», *Revista Gráfica*, p. 7.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 8.

Dret, però com Pellicer també ho abandonà per entrar a l'Acadèmia de Belles Arts. Com Pellicer, també va fer una estada de tres anys a París (1851-1854), en el seu cas treballant al taller d'Emile Lassalle, tornant a Barcelona com a dibuixant d'un prestigi considerable. Més o menys el temps que passaven a la capital a francesa era de tres o quatre anys, com Apel·les Mestres, que hi va ser entre 1880 i 1884, coincidint amb Pellicer, temps durant el qual va viure a casa del famós dibuixant madrileny Daniel Urrabieta, afincat a París des de feia temps. Així doncs, per als pintors i il·lustradors catalans el fet d'anar a París els podia obrir portes en la seva tornada a Barcelona, alhora que durant les seves estades a París creaven xarxes laborals i socials que els serien molt importants.

Però les relacions amb França no eren per als intel·lectuals i artistes catalans només artístiques, sinó que existien influències, sobretot en el sentit París-Barcelona, de caire polític. És a dir, existien lligams entre les cultures polítiques catalanes i franceses, en el cas que ens ocupa centrades en el republicanisme i el moviment obrer, cultures en les quals podem incloure a Josep Lluís Pellicer. Això també es pot observar a partir de la iconografia, amb elements simbòlics com el gall, Marianne, o d'altres com les banderes o els himnes pel que fa al republicanisme, per exemple. Ho podem veure en moltes publicacions de l'època, en algunes de les quals va col·laborar com a caricaturista el mateix Pellicer, com *Lo Xanguet* (1865), escrita bàsicament per en Pitarrà i Conrad Roure, *Un Tros de Paper* (1865), *El Tiburón* (1870), *La Campana de Gràcia* (1870), i les seves substitutes *L'Esquella de la Torratxa* i *La Tomasa*, entre moltes d'altres. A més, va col·laborar durant molts anys amb publicacions literàries i humorístiques de Madrid, com *Gil Blas*, *El Mundo Cómico*, *El Garbanzo*, *El Gato Negro* o *Madrid Cómico*, en la qual utilitzà el pseudònim de *Mecachis*¹⁴¹.

D'altra banda, Josep Lluís Pellicer era una home compromès socialment i que cercava fervorosament la justícia, sobretot pel que fa a les classes socials més humils. Això el va portar a participar en moviments socials i polítics. Sintetitzant molt diríem que de jove es relacionà amb grups de tendència anarquista i de gran en el catalanisme d'origen més aviat burgès d'Unió Catalanista. Així doncs, malgrat no dedicar-se a la política, el seu nom apareix de forma habitual quan es fa un repàs del moviment obrer i del

¹⁴¹ Escala, Glòria, 1998. *El dibuix d'actualitats en l'obra de Josep Lluís Pellicer, (...) op. cit.*, p. 145.

federalisme a Barcelona, així com també del catalanisme. Però sovint la seva funció era més aviat de suport, poques vegades en la primera línia política. Fou membre del comitè local de Barcelona del Partit Democràtic amb vint-i-quatre anys, participà a la Revolució de setembre de 1868 i aquell mateix any fou escollit regidor de l'ajuntament de Barcelona pel Partit Republicà Federal, però la militància política més rellevant durant aquests anys de Pellicer fou la que el va dur a participar en la creació i desenvolupament de l'Associació Internacional de Treballadors, de la qual en va ser un dels fundadors i, nominalment, el primer president de l'AIT de Barcelona, l'any 1869. Nominalment perquè, a la pràctica, qui exercí aquestes funcions va ser el seu nebot Rafael Farga Pellicer, tipògraf i gerent de la coneguda impremta La Academia, ja que fou on s'imprimí la major part de propaganda anarquista durant aquell període. Malgrat la seva destacable activitat política, sembla ser que la majoria fou de tipus més aviat local, a Barcelona, o sinó a nivell català, ja que les seves estades a l'estranger gairebé sempre foren per motius artístics o laborals –com a corresponsal o com a dibuixant d'estudi-. Per aquest motiu, tot i ser el president de la secció barcelonina de la Internacional, secció que per cert es va formalitzar en una reunió al seu taller a Barcelona amb presència de Giuseppe Fanelli, qui assistia als congressos eren, entre d'altres, els seus nebots. Rafael Farga i Pellicer participà a gairebé tots els congressos posteriors al de Basilea (1869), entre els que destaquen l'Haia (1872) o Brussel·les (1874). Antoni Pellicer, en canvi, entre 1871 i 1875 visqué entre els Estats Units, Cuba i Mèxic¹⁴².

La vessant més política i social d'en Pellicer es mostrà a través de les diverses participacions –tant en el republicanisme com en el moviment obrer- en els grups citats, tot i que mai estigué realment en la primera línia política. Plasmà les seves idees més aviat a través dels seus dibuixos, que li donaren el renom que amb la pintura no aconseguí. Entre els seus primers treballs com a il·lustrador a Barcelona –la majoria entre els anys 1868 i 1870- destaquen les primeres edicions dels Singlots Poètics d'en Pitarra, en les quals col·laborà amb de Nyapus –pseudònim que mantindria durant molt de temps-, conjuntament amb la seva col·laboració en premsa com *La Crida* (1864), *Lo Xanguet* (1865), *Un Tros de Paper* (1865), *El Tiburón* (1870), o els inicis de *La*

¹⁴² Hurtado, Víctor; Roca i Rosell, Francesc, 2009. *Catalans al món: atles de la presència catalana al món*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 156-157.

Campana de Gràcia (1870). Però fou més endavant, mitjançant les tasques de reporter gràfic, quan aconseguí fama com a il·lustrador internacional. Aquí, però, ens centrarem en les il·lustracions que va fer des de París i sobre França.

2.2.1. *La Ilustración de Madrid* i la guerra franco-prussiana

Per seguir un ordre més o menys cronològic hem seleccionat alguns esdeveniments i col·laboracions importants per part de Pellicer. Possiblement la primera seria la guerra franco prussiana que va tenir lloc entre el juliol de 1870 i el maig de 1871 i que va il·lustrar per a *La Ilustración de Madrid* amb sis dibuixos situats a la capital francesa. Aquesta publicació quinzenal, nascuda el 12 de gener de 1870 –gràcies al suport del diari d'ideologia liberal *El Imparcial* (1867-1933)–, s'autodefinia com a «*Revista de política, ciencias, artes y literatura*». Aquesta revista, que pretenia ser apolítica, va tenir inicialment com a director a Eduardo Gasset i com a director literari a Gustavo Adolfo Bécquer, a més d'un gran nombre de reputats col·laboradors¹⁴³. La mort dels germans Bécquer a finals de 1870 i, sobretot, la competència de la prestigiosa *Ilustración Española y Americana* va fer que aquesta darrera publicació aconseguís l'hegemonia i que *La Ilustración de Madrid* desaparegués poc després.

La major part d'aquestes il·lustracions –o potser la totalitat– que va fer per a aquesta revista van ser fetes a partir dels croquis que els enviava el dibuixant francès Raoul Letendre. Les dues primeres, datades del 15 de febrer de 1871, estan relacionades, ambdues situades al voltant de l'escorxador de cavalls de París. Just quatre mesos més tard la mateixa revista publicava a doble pàgina una il·lustració de Pellicer, basada en un croquis que Letendre va fer en el mateix lloc dels fets, en la qual es representa l'espectacular enderroc de la columna de la plaça de Vendôme. En el següent número d'aquesta publicació quinzenal, veiem dues il·lustracions més, en aquest cas dedicades a les barricades que es van construir a la ciutat de París durant el conflicte bèl·lic. Ambdues, gràcies al croquis de Letendre i el dibuix de Pellicer són d'un gran realisme i consten de molts detalls. Per últim, el 30 d'agost del mateix 1871 *La Ilustración de*

¹⁴³ González Yanci, M^a Pilar, 2009. «Nuevas revistas sobre Madrid: Madrid Histórico y La Ilustración de Madrid». A: *Estudios Geográficos*, vol. LXX, 267 (2009), pp. 707-714.

Madrid publicà la darrera il·lustració de Josep Lluís Pellicer, de nou basada en un croquis de Letendre, dedicada a la guerra franco prussiana. En aquesta última, titulada *Consejo de guerra en Versalles*, s'il·lustra l'acte de ser jutjats a Versalles uns presoners comunistes, davant d'una comissió militar.

En aquestes imatges Pellicer ens mostra diverses conseqüències de la guerra, en el que sembla ser més aviat una crítica. La il·lustració titulada *Entrada al despacho de carne de caballo en París* mostra una gran barreja de gent de la qual en podem distingir la classe social a partir del barret o gorra que duen –element que posteriorment serà molt usat per diferenciar iconogràficament els burgesos, que duen barret, dels obrers, que duen gorres o boines-, a l'escorxador, a l'espera d'aconseguir carn, probablement. La



ENTRADA AL DESPACHO DE CARNE DE CABALLO EN PARÍS.

fam és una característica important de les zones en guerra, però a Pellicer també l'impactaren les escenes on les dones participen de la guerra, com per exemple al dibuix titulat *Barricada defendida por mujeres*, una de les poques imatges on es mostren dones que no siguin burgeses. La darrera que fa referència a les barricades és una mostra de la conseqüència més tràgica de qualsevol guerra, la mort, ja que mostra tres cadàvers

darrera una barricada mig en runes. Per tant, més que mostrar-nos les victòries ens ensenya les misèries de la guerra, situant-se així probablement contrari a la mateixa.

Després d'aquesta sèrie dedicada a la guerra franco prussiana van passar uns anys fins que Josep Lluís Pellicer va tornar a tenir relació amb França, ja que va passar bona part de la dècada dels setanta a Madrid o com a corresponal de guerra per a publicacions madrilenyes, entre les quals cal destacar la seva presència a la tercera guerra carlina, esdevinguda entre els anys 1872-1876 i la guerra russoturca, l'any 1877. Pel que fa a aquesta vessant de Pellicer, Apel·les Mestres escrigué: «[...] testimoni ocular de la guerra civil de 1872 a 76, i més tard de la guerra turco-russa de 1877, ab els centenars de dibuixos, plens de vida i de veritat, qu'enviava dels camps de batalla —a En Pellicer no va ferli mai cap por les bales— va ferse admirar de tota Europa; [...] I en bona fè pasma pensar que aquells dibuixos —tan acabats alguns d'ells, altres traçats ràpidament— eren fets entre els xiulets de les bales i el fum de les bateries, ja en plena acció de guerra, ja en els hospitals de sang, sota les pluges i les nevades, dalt de cavall ben sovint, sobre les runes de poblacions incendiades ont la guerra no ha deixat un sostre ont xoplugarse ni un rosegó de pa per reparar les forces, extraviantse de vegades a fi de guanyar la davantera a un cos d'exèrcit i poder pendre posició convenient per dominar l'acció que té de desenrotllarse al endemà, a riscos de caure en poder d'enemics que —com els baixi-bosuchs— desentenentse de corresponsals, feien els comptes a tot aquell que procedint del campament enemic, tenia la desgracia de caure en llurs mans»¹⁴⁴.

2.2.2. L'Exposició Universal de París (1879)

El següent gran esdeveniment que Pellicer va il·lustrar va ser l'Exposició Universal de París de 1878, en aquest cas per a *La Ilustración Española y Americana*. Aquesta publicació, que es presentava a sí mateixa en portada com a «Periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles» va ser fundada a Madrid l'any 1869

¹⁴⁴ Bori, Salvador, 1945. *Tres maestros del lápiz de la Barcelona ochocentista. Padró, Planas, Pellicer*. Barcelona: Ediciones Librería Millà.

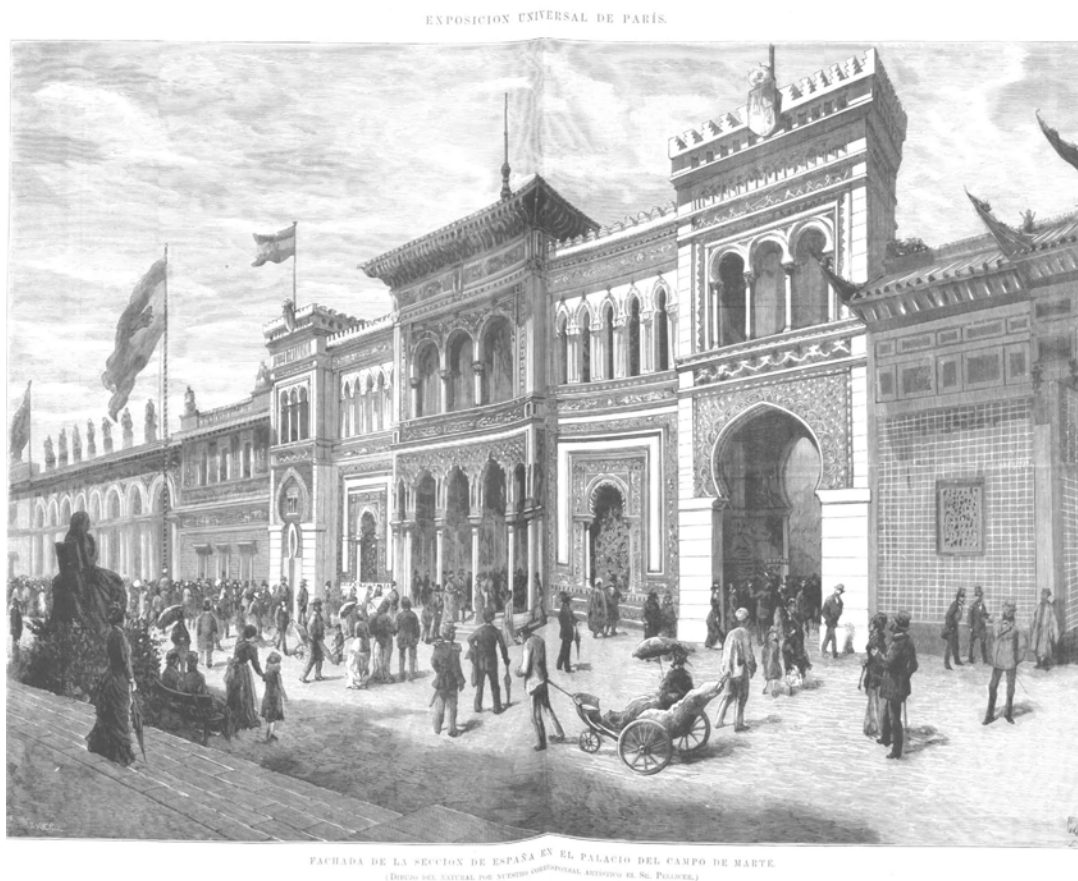
per Abelardo de Carlos¹⁴⁵; era setmanal, i sortia els dies 8, 15, 22 i 30 de cada mes, amb nombroses il·lustracions i col·laboradors de renom que van contribuir a que adquirís un gran prestigi. La revista, que no estava lligada a cap partit polític i pretenia ser apolítica, seguia el model d'altres revistes europees il·lustrades, com les franceses *L'Illustration* i *Le Monde Illustré*, l'alemanya *Illustrierte Zeitung* o la italiana *La Illustrazione Italiana*. Entre els mesos de maig i novembre de l'any 1878 Pellicer va fer un mínim de quaranta-set il·lustracions per a aquesta revista, algunes de les quals representen diverses escenes alhora, també.

Les exposicions universals, que van ser una de les expressions més característiques del segle XIX, van suposar un mitjà d'expressió de la producció industrial i el poder econòmic de la *modernitat*, alhora que la difusió de productes culturals entre les masses. La que va tenir lloc a París l'any 1878 fou una de les més importants, i la funció de Pellicer com a corresponsal va ser la d'il·lustrar els aspectes més rellevants, importants, curiosos o característics que s'hi mostraren.

Pellicer publicà quatre il·lustracions –la primera d'elles el dia 8 de maig de 1878- que mostren els preparatius i els treballs de construcció de diferents espais, prestant especial atenció a les seccions espanyoles, com és lògic a causa del públic al qual anaven adreçades. En la majoria d'aquestes il·lustracions observarem que es vol remarcar el fet que siguin «dibujos del natural» per part de Pellicer, el seu «corresponsal artístico en París». Veiem per exemple la il·lustració que ocupa tota una pàgina del número corresponent al 15 de maig, titulada *La sección española el día anterior al de la apertura*, que està dividida en cinc vinyetes on es mostren –per ordre- la zona dedicada a l'exposició agrícola, l'interior de la sala primera, la sala tercera i l'exposició vinícola i, per últim, la galeria de màquines. Hi veiem representada amb detall les construccions, els obrers treballant o descansant, sempre amb l'estil realista que defineix a Josep Lluís Pellicer.

¹⁴⁵ Botrel, Jean-François, 1996. «A. De Carlos y La Ilustración Española y Americana: el empresario y la empresa». A: AA.VV. *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones. 1850-1920*, Montpellier: Université Paul Valéry; o Márquez, Miguel B., 2005. «D. Abelardo de Carlos y 'La Ilustración Española y Americana'». A: *Ámbitos*, 13-14 (2005), pp. 185-209.

El seguiment de l'exposició va ser minuciós, sempre buscant la part més social o documentalista per a mostrar-ho als lectors. Tant il·lustrava un ball d'etiqueta que reunia l'elit com als obrers, com ja hem vist. Com a corresponent d'una publicació com *La Ilustración Española y Americana*, cobrí tots els actes i il·lustrà totes les instal·lacions que feien referència a territoris de parla hispana. Entre aquestes il·lustracions hi haurien les titulades *Fachada de la sección de España en el Palacio del Campo de Marte*¹⁴⁶, *República Argentina: Interior de la sección y vista de las principales instalaciones, en el pabellón de la América Meridional*¹⁴⁷ o la de *Secciones de las Repúblicas de Bolívia y del Salvador en el Pabellón de la América Central y Meridional*¹⁴⁸, entre moltes d'altres, entre les quals també va voler exemplificar la diversitat cultural dins la pròpia Espanya: «la sala quinta de la sección española del Campo de Marte es la última de las secciones extranjeras, y corresponde a la galería lateral del este, cuyos extremos son los restaurantes inglés y holandés. Todas las instalaciones que en ella figuran son interesantes a cual más, con la delicadeza y buen



¹⁴⁶ «Nuestros Grabados». *La Ilustración Española y Americana*, vol. I, n° XXIII (1878), pp. 408-409.

¹⁴⁷ «Nuestros Grabados». *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXIX (1878), p. 69.

¹⁴⁸ «Nuestros Grabados». *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXXI (1878), p. 105.

gusto con que están ejecutadas y por los ricos y variados productos que ostentan: aparecen allí en gran cantidad los de nuestras Antillas, especialmente el rico tabaco de la isla de Cuba; vinos exquisitos de Jerez, de Málaga y varias regiones de Cataluña; aguardientes refinados de diversos puntos; licores, aceites, conservas, dulces, chocolates, etc.»¹⁴⁹.

A través de la selecció d'allò que il·lustra i el què no Pellicer ens fa una descripció de l'època, de la societat, així com també de les novetats arquitectòniques, industrials o artístiques, que esdevindran, alguns més que altres, símbols de la modernitat, alguns d'ells perdurables en el temps. Pel que fa a l'arquitectura, es van publicar sovint representacions de les façanes de les seccions de diversos països com la *Fachada de la secció de los Estados-Unidos de Norte América en el Campo de Marte*, que «representa [...] una de las casas de madera que se construyeron en breve tiempo los colonos viajeros cuando llegan a alguna de esas inmensas estepas que se extienden hacia el Oeste de los Estados de la Unión, en los márgenes del Mississipi»¹⁵⁰. D'altra banda, les innovacions industrials com l'ascensor també van atreure l'atenció de Pellicer, ja que aquest aparell, tot i inventar-se a la dècada dels cinquanta del segle XIX, no fou fins als anys setanta que es va començar a comercialitzar i popularitzar. La instal·lació d'ascensors al Palau de Trocadero van ser el centre d'atenció, tant durant la seva construcció com la seva inauguració, i el dibuixant ho plasmà en tres il·lustracions, datades del 8 de setembre de 1878, sobre les quals el periodista Eusebio Martínez de Velasco va escriure: «hasta hace muy pocos días no empezó a funcionar uno de los ascensores que han sido colocados en el Palacio del Trocadero, merced a los cuales el público sube cómodamente hasta el último etage de las altas torres de aquel, para recrearse en observar el vasto panorama de París y el conjunto de la exposición universal. El aparato está sólidamente construido y es obra de la Casa Edoux, premiada en diversas exposiciones por útilísimos trabajos de tal clase: la capacidad del aparato permite la ascensión de cincuenta personas a la vez, al precio de un franco por persona»¹⁵¹.

¹⁴⁹ Martínez de Velasco, Eusebio. «Exposición Universal de París». *La Ilustración Española y Americana*, vol. I, n° XXIV (1878), p. 430.

¹⁵⁰ Martínez de Velasco, Eusebio. «Exposición Universal de París». *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXVII (1878), p. 48.

¹⁵¹ Martínez de Velasco, Eusebio. «Exposición Universal de París». *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXXIII (1878), p.138.

Finalment, tindríem un últim bloc temàtic a destacar entre els dibuixos de Josep Lluís Pellicer dedicats a l'Exposició Universal de París de 1878, el que faria referència a la sociabilitat i costums parisenques, tema que posteriorment desenvoluparia en les seccions que li dedicarien diverses publicacions sota el nom de *Revista de París*, *Actualitats de París* o *Revista Ilustrada de París*. En aquest sentit, podem observar com va il·lustrar de manera freqüent actes, instal·lacions i similars relacionats amb la premsa, àmbit del qual, òbviament, participava. Un primer exemple seria l'il·lustració titulada *Primera reunió de los periodistas franceses y extranjeros en el pabellón de la prensa*¹⁵², que fa referència a «a la inauguración del Pabellón de la Prensa, en la Exposición Universal de París. El día 6 de junio, a las dos y media de la tarde, y previa invitación del Sindicato de la Prensa parisiense a los redactores de periódicos de la capital y departamentos y a los representantes extranjeros, se inauguró el pabellón que la Comisaría general hizo edificar para el servicio de la Prensa»¹⁵³. Però n'hi hauria d'altres, com les titulades *Instalaciones de «El Imparcial» en el Campo de Marte* o *Instalación de la «Ilustración Española y Americana» en la sección del Campo de Marte*, on s'hi exposaren obres d'artistes de la pròpia revista com Rosales, Fortuny, M. Rico, Madrazo, Pradilla, Ferrant, Pellicer, Franco o Benlliure. Ambdues il·lustracions daten del 15 de setembre de 1878. D'altra banda, trobem il·lustracions com la de *Regatas internacionales en el Sena*¹⁵⁴ que mostra el retorn d'aquest esport a la capital francesa, com indicava Martínez de Velasco quan deia que «hacía ya algunos años que este espectáculo había desaparecido de las costumbres parisienses, y la exposición universal ha sido el motivo de su reaparición»¹⁵⁵; o la del *Reparto de premios a los miembros de las sociedades musicales francesas, ante el Palacio de Campo de Marte, el 25 de agosto último*¹⁵⁶, on s'observa en el dibuix minucios i realista de Pellicer aquest repartiment després de la celebració del concurs vocal i instrumental a la Sala de Concerts de Trocadero.

¹⁵² *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXIX (1878), p.77.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 71.

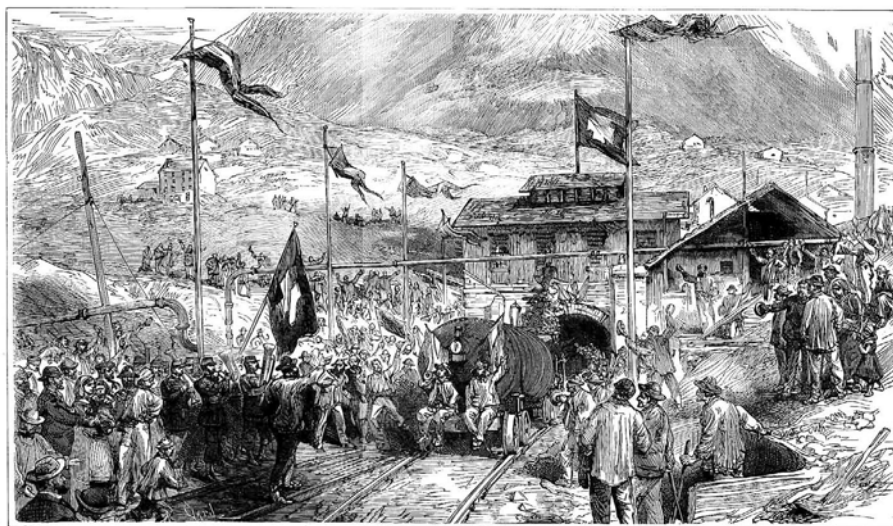
¹⁵⁴ *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXXII (1878), p.128.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵⁶ *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXXIII (1878), p.145.

2.2.3. El túnel de Saint-Gothard i *L'Illustration* (1880-1883)

L'any 1871 es va començar a construir el túnel de Gotthard, llavors anomenat del Saint-Gothard, que havia d'unir les poblacions suïsses de Goschenen, que pertany al cantó germànic, i Airolo, del cantó italià, travessant aquesta muntanya. La seva construcció va ser lenta, complicada i plena d'entrebancs, entre ells la mort més de dos-cents obrers i de l'enginyer que dirigia l'operació, el suís Louis Favre, que va morir d'un atac de cor l'any 1879 dins del mateix túnel en obres. Gairebé deu anys després del seu inici, s'acabà la construcció del túnel, creant una gran expectació i, per tant, la nombrosa presència de corresponents de premsa, entre els quals hi havia Josep Lluís Pellicer com a enviat especial de *L'Illustration*. El 13 de març de 1880 publicà les primeres imatges del túnel per aquest periòdic. D'altra banda, poc després, el dia 22 de març del mateix any 1880 la publicació amb seu a Madrid per la qual Pellicer seguia treballant, *La Ilustración Española y Americana*, publicà una il·lustració del dibuixant titulada *Airolo (lado de Italia). Llegada del primer tren que ha recorrido el túnel del San Gotardo, desde Goeschenen (lado de Suiza)*¹⁵⁷. De fet, aquest dibuix és molt semblant –tot i que més petit– a la il·lustració de portada citada, de *L'Illustration*, del 13 de març.



AIROLO (LADO DE ITALIA).—LLEGADA DEL PRIMER TREN QUE HA RECORRIDO EL TÚNEL DEL SAN GOTARDO, DESDE GOESCHENEN (LADO DE SUÍZA).

Posteriorment continuà treballant per *L'Illustration*, entre els anys 1880 i 1883, època durant la qual va viure a París. Tot i que ja feia més d'un any que vivia a París, no fou

¹⁵⁷ *La Ilustración Española y Americana*, vol. I, n° XXIV (1880), p.180.

fins al 1880 que es té constància que començà a treballar per la premsa parisina, a través d'aquest periòdic. Hi treballà principalment com a dibuixant d'estudi, realitzant sovint dibuixos a partir dels croquis que enviaven els diversos corresponents. Entre 1880 i 1883 omplí unes vint-i-cinc pàgines de la publicació francesa amb les seves il·lustracions, tot i que la major part d'aquestes es restringeixen a l'any 1880, en el qual en va il·lustrar vint-i-dues.

La primera d'aquestes es titula *Madrid. La manifestation du 18 décembre devant l'Hotel de l'Ambassade de France*¹⁵⁸ i tot i anar sense signar, el peu d'il·lustració aclareix «D'après un croquis de M. Pellicer correspondant de l'Illustration». En aquesta imatge mostra una multitud de gent davant de l'embaixada francesa a Madrid per tal d'agraïr l'ajuda rebuda per part de França durant les inundacions que van afectar algunes províncies espanyoles. El mes següent publicà diverses imatges, a pàgina sencera, de caire polític o social. El primer d'aquests dibuixos¹⁵⁹ representa la detenció d'un grup de nihilistes en la seva impremta per part de la policia a Sant Petersburg, que els transporta en un cotxe de cavalls, de nit. Tal com es descriu a l'article: «une escorte de cosaques accompagne la voiture celillaire qui les containt et derrière laquelle sont assis, en face l'un de l'autre, deux gendarmes, le sabre au poing»¹⁶⁰. Els altres dos, tot i ser ambdós datats del 28 de febrer tracten aspectes diferents. El primer¹⁶¹ representa l'exposició d'objectes que constituïen els diversos premis de la loteria franco-espanyola del Palau de la Indústria, instal·lada en el pavelló nord est del mateix palau, a París, i que estigué oberta fins el 18 de febrer de 1880. En ella hi veiem una sala luxosa, gran i plena de gent, clarament burgesos, que observa els diferents objectes. L'altre, titulat *Visite du Roi du Cambodge a Saigon. Débarquement du Roi du Cambodge a son arrivée a Saigon*¹⁶² mostra la primera visita oficial del monarca Phrà-Noroddon des que M. de Myre de Villers governava a la Conxinxina, el 20 de novembre de l'any anterior. Aquesta pàgina il·lustrada consta de tres parts: en la superior hi veiem un retrat del monarca acompanyat de dos soldats i una guarnició militar; al mig, la il·luminació del

¹⁵⁸ «Nos gravures». *L'Illustration*, vol. LXXV, n° 1923 (1880), p. 16.

¹⁵⁹ «Nos gravures». *L'Illustration*, vol. LXXV, n° 1930 (1880), p. 121.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁶² *Ibid.*, p. 145.

palau de governació, luxós i molt guarnit; i, a baix, el moment de l'arribada del monarca a Saigon, en cotxe de cavalls, sota la mirada atenta dels curiosos.

A partir de mitjans de març Pellicer dibuixà una petita sèrie d'il·lustracions com a corresponal de *L'Illustration* a Suïssa, per cobrir l'esdeveniment de l'obertura del túnel de Saint-Gothard, les obres del qual ja hem comentat breument. El 13 de març la publicació parisina presentava en portada el primer d'aquests dibuixos d'en Josep Lluís Pellicer, titulat *Arrivée à Airolo du premier train amenant les invités venus de l'extrémité opposée du tunnel*, amb la nota de «Dessin d'après nature de M. Pellicer, envoyé spécial de l'Illustration». El dibuix és el mateix que el que es publicà a *La Ilustración Española y Americana*, el 22 de març de 1880. En el mateix número de *L'Illustration* podem observar dues imatges més: en la primera¹⁶³ es representa el banquet que oferí el 3 de març de 1880 el director de les obres, en el qual observem desenes d'homes elegants a taula, atents al que sembla el discurs per part del mateix director, l'amfitrió –sembla ser, a més, que en Pellicer s'autorepresentà a l'extrem dret d'aquesta composició–; la segona¹⁶⁴ és, en canvi, ben diferent, ja que a doble pàgina ens mostra l'interior del túnel, representant a l'enginyer francès sent el primer en travessar el punt d'unió de les dues galeries subterrànies que formarien el túnel, el 29 de febrer de 1880. Per últim, el 20 de març publicà un recull d'il·lustracions que conformen una mena de glossari de tot allò que tenia estreta relació amb la construcció del túnel, imatges descrites en el mateix peu d'il·lustració: «1.- Types de mineurs. 2.- Bouche du tunnel à Goeschenen (côte nord). 3.- Boisage des galeries dans les parties tendres de la roche. 4.- Les envoyés de L'Illustration dans la galerie d'avancement. 5.- Transport des déblais hors du tunnel. 6.- Bouche du tunnel à Airolo (côte sud). 7.- Necaraviglia et Chirio, ouvriers ayant pratiqué l'ouverture de jonction des deux galeries d'avancement. – Dessins d'après nature, per M. Pellicer, envoyé spécial de l'Illustration»¹⁶⁵. A més, a la pàgina següent una gran il·lustració mostra la sala de màquines i aparells necessaris per a la construcció de l'obra. Aquest reportatge ens apropa ni que sigui una mica a les condicions de treball dels obrers que hi van participar i ens allunya dels glamurosos banquets i celebracions que, d'altra banda i com hem vist, en Pellicer també va retratar.

¹⁶³ «Nos gravures». *L'Illustration*, vol. LXXV, n° 1933 (1880), p. 168.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 172-173.

¹⁶⁵ «Nos gravures». *L'Illustration*, vol. LXXV, n° 1934 (1880), pp. 192-193.



Posteriorment realitzà una segona sèrie d'il·lustracions, a partir del viatge que va fer al Marroc i que van ser publicades el 23 d'octubre del 1880, però entre aquestes dues sèries va fer quatre il·lustracions més per a *L'Illustration*, tres d'elles situades a París. La primera, titulada *La fête historique de Rouen, donnée au profit des pauvres*¹⁶⁶, que mostra una cavalcada en ocasió d'una festa de beneficència que recreava l'arribada del rei Henri II l'any 1550 a aquesta ciutat; la segona, titulada *La fête du 14 juillet a Paris, La manifestation des étudiants sur la place de la République*¹⁶⁷ mostra, com va fer habitualment Pellicer durant la seva estada a París, la diada nacional francesa, però en aquest cas la imatge que ens mostra no és festiva, sinó, tal com es diu a l'article, una «manifestation d'ouvriers et d'ouvrières, d'hommes politiques, d'étudiants...»¹⁶⁸; la tercera és una imatge signada amb una «P.» que il·lustra la presentació en societat de la princesa espanyola, Maria de las Mercedes, el dia 11 de setembre de 1880, el mateix

¹⁶⁶ «Nos gravures». *L'Illustration*, vol. LXXV, n° 1947 (1880), p. 392.

¹⁶⁷ «Nos gravures». *L'Illustration*, vol. LXXVI, n° 1952 (1880), p. 56.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 55 i 58.

dia del seu naixement, sota el títol de *La naissance de l'enfante d'Espagne: la présentation*¹⁶⁹ –la temàtica, Espanya, i la signatura fa que el dibuix hagi estat atribuït a Pellicer-; i, per últim, un dibuix d'actualitat de París, titulat *Paris: L'incendi du pavillon de flore dans la soirée du 2 octobre*¹⁷⁰.

La sèrie d'il·lustracions que Pellicer va fer sobre la sortida de peregrins marroquins cap a la Meca, a Tànger, ocupà dues pàgines senceres¹⁷¹, en les quals s'hi encabiren sis dibuixos que mostren, amb el realisme i detallisme propi de Pellicer, en alguns casos tendint cap al paisatgisme, com en els dos dibuixos situats al centre, que mostren la marxa dels peregrins i l'oració d'uns musulmans, respectivament. Els títols de les altres imatges són prou clarificadors: *Une fontaine publique*, *Chameaux au repos*, *Intérieur d'une maison riche* i *Vue prise dans le quartier mare*. Vista aquesta sèrie en conjunt, aquesta recorda talment a un reportatge fotoperiòdic, en el qual Pellicer mostra els seus dots com a dibuixant donant a conèixer una realitat –el Marroc i l'islam- no tan conegut per molts dels lectors europeus.

Més endavant, Pellicer només col·laborà amb quatre il·lustracions més amb *L'Illustration*, i més aviat de forma esporàdica. El 20 de novembre del 1880¹⁷² publicà un dibuix de gran riquesa que mostra el concurs nacional i internacional de perruqueria de la ciutat de París, en un acte que es va celebrar el 8 de novembre al circ dels Champs Elysées. Aquesta imatge suposà la darrera de Pellicer en aquest periòdic francès l'any 1880¹⁷³, tancant probablement un cicle, ja que les següents il·lustracions van ser el 23 de juliol de 1881 –i de fet es tracta d'unes il·lustracions aprofitades d'unes anteriors que realitzà a Monzón-, i per observar les dues darreres, que foren dibuixades per Pellicer després d'un croquis del corresponsal Lazzaro a Itàlia, cal esperar fins al mes d'agost de 1883¹⁷⁴, imatges que suposarien el final de la col·laboració de Josep Lluís Pellicer amb *L'Illustration*.

¹⁶⁹ «Nos gravures». *L'Illustration*, vol. LXXVI, n° 1961 (1880), p. 197.

¹⁷⁰ «Nos gravures». *L'Illustration*, vol. LXXVI, n° 1963 (1880), p. 233.

¹⁷¹ «Nos gravures». *L'Illustration*, vol. LXXVI, n° 1965 (1880), pp. 272-273.

¹⁷² «Nos gravures». *L'Illustration*, vol. LXXVI, n° 1969 (1880), p. 340.

¹⁷³ «Nos gravures». *L'Illustration*, vol. LXXVIII, n° 2004 (1881), p. 65.

¹⁷⁴ «Nos gravures». *L'Illustration*, vol. LXXXII, n° 2111 (1881), p. 81.

D'altra banda, tot i que de forma més esporàdica, Pellicer també col·laborar amb el periòdic setmanal parisenc *Le Monde Illustré*. Sembla ser que la col·laboració del dibuixant barceloní amb aquesta publicació començà l'any 1881, tot i que com era habitual moltes il·lustracions no anaven signades i, per tant, es fa difícil localitzar-ne totes les imatges. Una d'elles seria la titulada *A Rome.- La translation des cendres de S.S. Pie IX. Arrivée du cortége à l'église Saint-Laurent (Dessin de M. Pellicer d'après le croquis de M. Pio Joris, notre correspondant à Rome*¹⁷⁵. A més, aquesta col·laboració segurament es reduí només a l'any 1881.

2.2.4. La dècada dels 80, actualitats des de París

Com dèiem, Josep Lluís Pellicer passà els primers anys dels anys vuitanta del segle XIX a la ciutat de París, època durant la qual treballà per publicacions parisines com *L'Illustration* i *Le Monde Illustré*. Paral·lelament, però, també treballà per a la premsa catalana i espanyola. Seria el cas, per exemple, de les il·lustracions d'actualitats que publicaven al *Diari Catalá*, *Arte y Letras*, *Ilustración Artística*, *La Ilustración Española y Americana* o, ja a finals dels vuitanta, *La Vanguardia*. Aquestes publicacions, com veurem, tingueren sovint una secció especial dedicada a reproduir els articles i, sobretot, il·lustracions del dibuixant català. L'anomenaven *Revista de París (Diari Catalá)*, *Revista Ilustrada de París, por Pellicer (La Ilustración Española y Americana)* o *Notas y dibujos (a La Vanguardia)*, que posteriorment fou publicat en forma de monografia de dos volums.

Després de l'extens treball que Josep Lluís Pellicer va fer per a *La Ilustración Española y Americana* durant l'Exposició Universal de 1879 el dibuixant seguí col·laborant per a aquesta revista, molt sovint sota el títol de *Revista ilustrada de París, por Pellicer*, donant a conèixer als lectors actualitats de la capital francesa i d'altres imatges relacionades amb l'oci o la cultura d'allí. Aquesta sèrie començà, probablement amb el número corresponent al dia 15 de maig de 1880¹⁷⁶. Aquesta il·lustració, de pàgina sencera, mostra diverses escenes: l'enterrament del cèlebre pintor i caricaturista Daumier al cementiri de Père Lachaise –en una tomba costejada per subscripció pública

¹⁷⁵ *Le Monde Illustré*, n° 1269 (1881), p. 56-57.

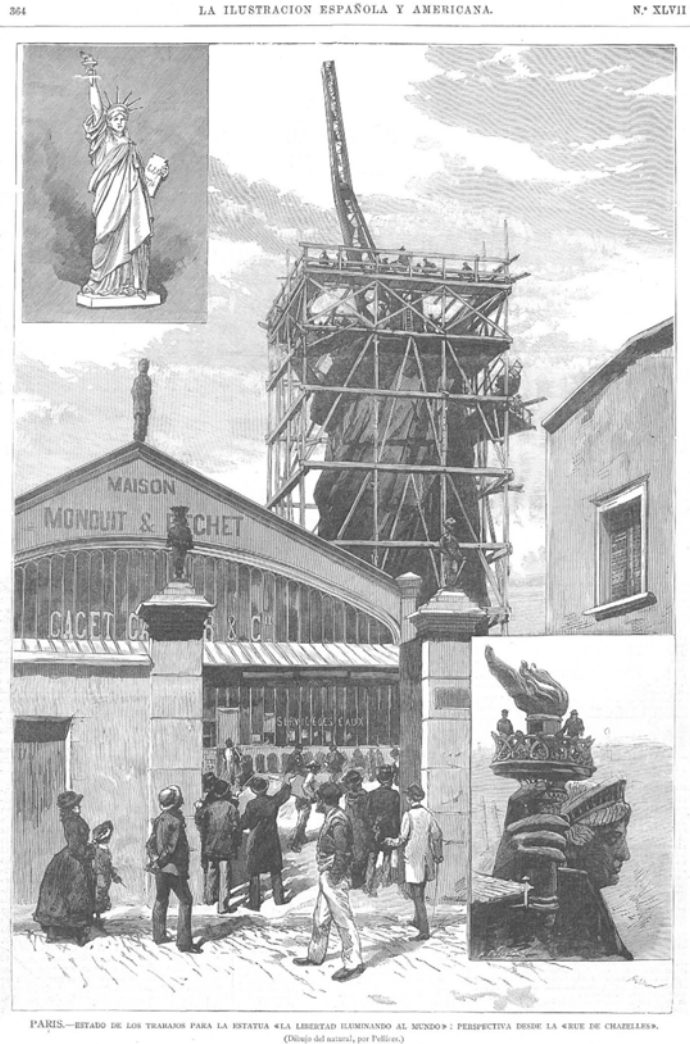
¹⁷⁶ *La Ilustración Española y Americana*, vol. I, n° XVIII (1880), p. 317.

gràcies a la gestió d'amics i admiradors-; una fira celebrada a principis d'abril amb un croquis fet des de la Plaça de la Bastilla; diverses exposicions; curses de cavalls a Bois de Boulogne, el dia 2 de maig; i, finalment, el *vernissage* d'una galeria de pintors estrangers, mostrant així el seu continu interès per la pintura. Després d'aquesta il·lustració en vingueren moltes més, on mostrava notícies, com manifestacions per part de membres de la *Commune*, la il·luminació amb llum elèctrica com a mostra de modernitat¹⁷⁷, la mort

d'artistes, intel·lectuals o polítics il·lustres, com per exemple la mort de Víctor Hugo¹⁷⁸, Fernández de los Ríos¹⁷⁹ o Léon Gambetta¹⁸⁰.

A més, com hem comentat, Josep Lluís Pellicer sempre va estar obert a les noves tendències, a la *modernitat*, tant des del punt de vista artístic –sobre el qual se'l pot considerar l'introduïdor de l'impressionisme a Espanya a través de la premsa, malgrat que malauradament fou massa aviat (l'any 1800) perquè l'article que publicà pogués tenir cap tipus d'influència

en els cercles artístics barcelonins¹⁸¹ - com des del punt de vista industrial. En aquest sentit, il·lustrà els treballs de construcció de l'estàtua de la Llibertat a París. *Estado de los trabajos para la estatua «La Libertad iluminando el pueblo»: perspectiva desde la*



¹⁷⁷ *La Ilustración Española y Americana*, vol. I, n.º XXIII (1880), p. 400.

¹⁷⁸ *La Ilustración Española y Americana*, vol. I, n.º IX (1881), p. 141.

¹⁷⁹ *La Ilustración Española y Americana*, vol. I, n.º XIV (1880), p. 424-425.

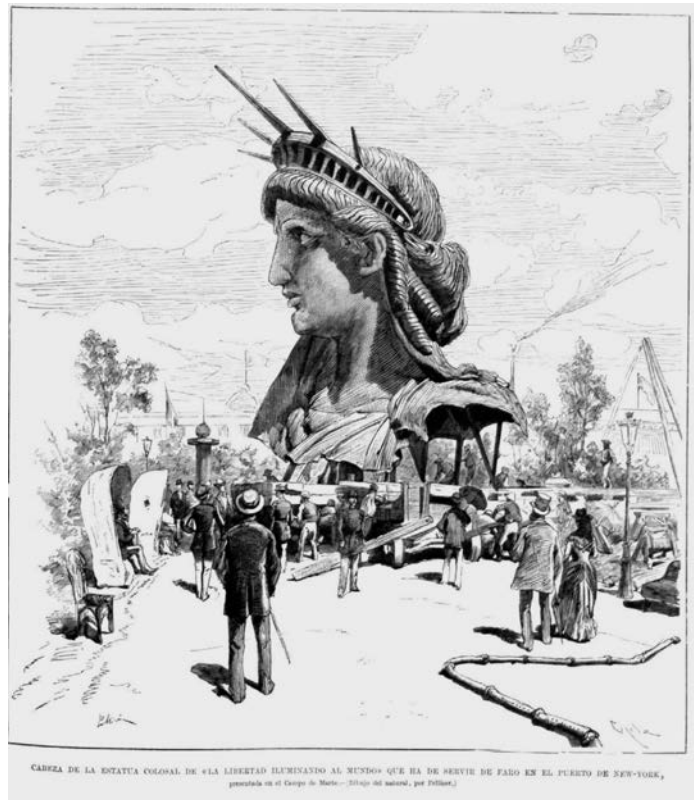
¹⁸⁰ *La Ilustración Española y Americana*, vol. I, n.º III (1883), p. 45.

¹⁸¹ Trenc, Eliseu, 1984. «L'art català de la Restauració. El decenni 1880-1890». A: *Recerques*, 15 (1984), p. 171.

«Rue de Chazelles»¹⁸². Aquesta fou una de les curiositats més notables a la ciutat de París durant l'any 1883: la colossal estàtua del francès Bartholdi.

Segons el mateix Pellicer: «nada más curioso que el aspecto original de la gran figura, surgiendo por encima de los tejados de las casas inmediatas al taller en donde se construye, y la entrada en éste, accesible al público mediante al módico precio de un franco, permite observar el procedimiento que se emplea para la ejecución de la obra y admirar ésta, porque a nadie se

ocultan las grandes dificultades que forzosamente debe presentar la ampliacion de un modelo de dimensiones ordinarias á las proporciones colosales de la estatua. La construccion se verifica por secciones, formando un modelo de madera, al que se adosa la plancha de cobre que ha de constituir la superficie definitiva de la obra, y esta plancha, de pocos milímetros de espesor, está asegurada con



pernos al armazon de hierro, verdadero esqueleto que resuelve el problema el problema mecánico de este trabajo extraordinario. Por mi dibujo se puede ver, en la parte descarnada, digámoslo así, ó sin revestimiento todavía (el brazo), el aspecto interior de la estatua, ó sea, el propio tiempo, el nervio de la construccion y la escalera que dará acceso, remate de la obra, á la antorcha, y el eje del brazo baja á unirse, formando un ángulo muy cerrado, en la sólida andamiada que, como una torre central, recibe los tirantes y piezas que la sostienen. La ejecucion, bajo el punto de vista artístico, nada deja que desear,

¹⁸² *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, nº XLVII (1883), p. 364.

recordando, por severa disposición y sincera verdad en los detalles, las obras de los antiguos griegos»¹⁸³.

De fet, la pròpia ciutat de París era símbol de modernitat, i Pellicer així ho creia quan titulava un dibuix *París moderno. El nuevo «cabaret» denominado «L'auberge des adrets»*¹⁸⁴. En referència a aquest dibuix, el periodista Eusebio Martínez de Velasco va escriure: «Nuestro antiguo colaborador artístico D. José Luis Pellicer [...] ha copiado del natural (mejor dicho, ha fotografiado con su lápiz inimitable), y expresamente para LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA, la bellísima escena, asombrosa de verdad en su conjunto y en sus variados detalles, que publicamos en el grabado de la página 209»¹⁸⁵. Així doncs, el mateix articulista manifestava aquesta precisió i realisme en l'obra de Pellicer, que en la seva forma de treballar bé pot considerar-se'l un precursor del fotoperiodisme.

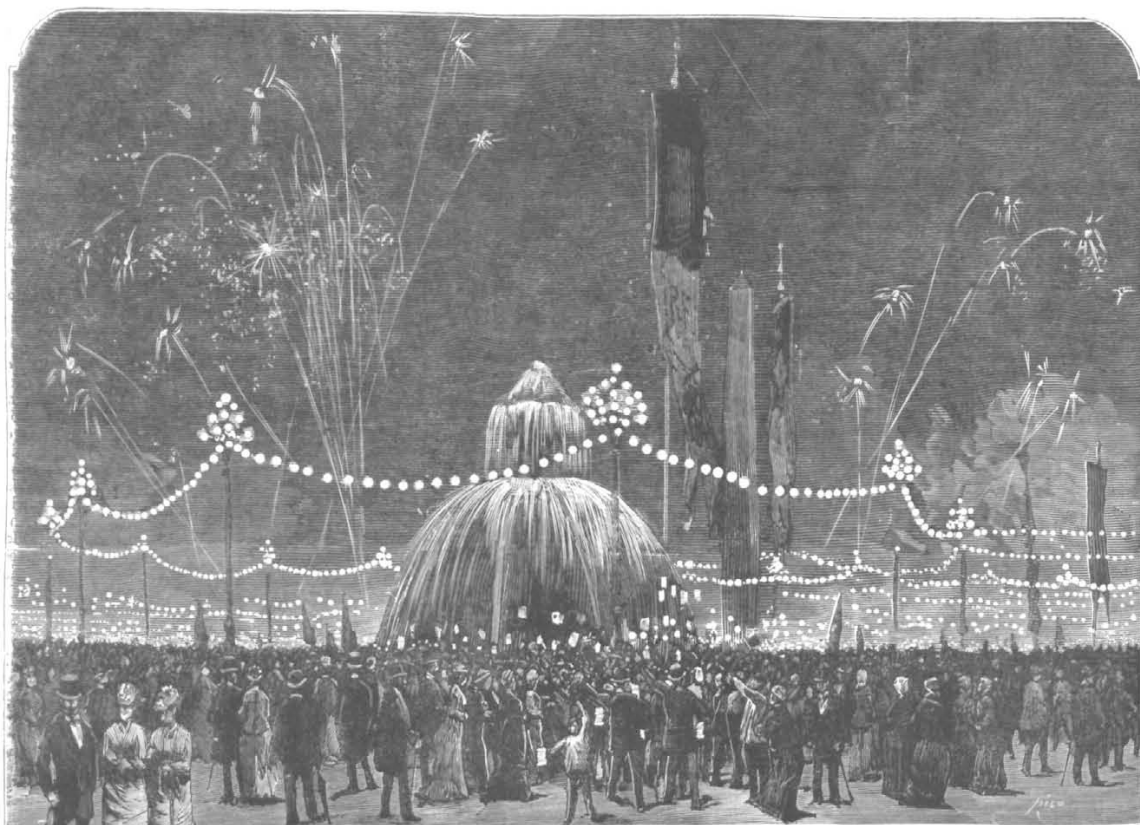
Pel que fa a aquesta publicació l'últim aspecte que voldria destacar és la voluntat, tant del propi Josep Lluís Pellicer com de la pròpia publicació, d'evidenciar la gran festa que era la celebració de les festes nacional de França a París. En aquest sentit, ja l'any 1878 va publicar dues il·lustracions *del natural* mostrant la festa del 30 de juny¹⁸⁶, que celebrava *la pau i el treball*, festa decretada pel govern aquell mateix any. Aquesta festa, de fet, formava part de les festes organitzades al voltant de l'Exposició Universal, que pretenia ser un símbol de la recuperació de França després dels aldarulls de 1870. A més, amb ella el govern també pretenia enfortir el poder del règim republicà, encara feble. Respecte aquesta celebració unes imatges prou conegudes són les pintures a l'oli de Claude Monet, *Rue Montorgueil de Paris, fête du 30 juin 1878*, i RUE SAINT-DENIS, FÊTE DU 30 JUIN 1878, a dia d'avui al Museu d'Orsay. Tan sols dos anys més tard, l'any 1880, fou quan es decretà el 14 de juliol com a el dia de la festa nacional francesa –festa que es manté encara en els nostres dies, commemorant l'aniversari de la presa de la Bastilla.

¹⁸³ Íbid. p. 363.

¹⁸⁴ *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXXVII (1884), p. 203.

¹⁸⁵ Martínez de Velasco, Eusebio. «'L'auberge des adrets', en París». *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXXVII (1884), p. 203.

¹⁸⁶ *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXVI (1878), p. 24.



ILUMINACION EN LA PLAZA DE LA CONCORDIA.
 (Dibujos del natural, por nuestro corresponsal artistico el Sr. Pellicer.)

Les imatges que mostrà Pellicer representen, d'una banda, la plaça de la Concòrdia il·luminada per focs artificials sota la mirada atenta i festiva de la burgesia que s'hi ha congregat per a gaudir d'aquest espectacle pirotècnic; de l'altra, mostra la col·locació de l'estàtua de la República francesa en el Camp de Mart, davant del Palau de la Indústria i de les Arts. En relació a aquest dibuix, el redactor Eusebio Martínez de Velasco aclarí que «uno de los episodios de la fiesta de la paz y el trabajo, celebrada el día 30, fué la colocacion de la estatua colosal de la República Francesa en el pedestal [...]. La estatua, que aparece sentada en ancha silla curul, tiene en la mano derecha la espada de la Justicia, y en la izquierda las tablas de la Ley, donde está inscrito el artículo primero de la Constitución de 1874, base la actual organización política de la Francia. Es obra del eminente escultor Clessinger, y ha sido premiada en público certamen»¹⁸⁷. L'elecció d'aquesta imatge per part de Pellicer no és banal, sinó que serveix per exaltar

¹⁸⁷ Martínez de Velasco, Eusebio. «Exposición Universal de París». *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXVI (1878), p. 23.

els valors del republicanisme, que sabem que ell compartia, i en aquest cas centrant-se en la republicanitat de França.

En els anys 1880 i 1881, un cop la festa ja s'havia establert el dia 14 de juliol, Pellicer tornà a il·lustrar-la per a *La Ilustración Española y Americana*. En el primer¹⁸⁸, publicà diverses il·lustracions, a dues pàgines, en les quals volgué representar com vivia la gent aquesta festa, amb dibuixos titulats com *Volviendo de comprar banderas, ¡Todo tricolor!*, *Aspecto de la «Rue de Saint Jacques»*, *Los fuegos artificiales de Ruiggeri i Perspectiva de la «Rue Souflot» y del Panteon*. A la pàgina següent, actes més oficialitzats, com per exemple la inauguració del monument erigit per acord del Consell Municipal. Constava de tres estàtues que representaven la Llibertat, la Igualtat i la Fraternitat, una figura que representava la República. Per últim, *La Ilustración Española y Americana* publicava, el 30 de juliol de 1881, una il·lustració ocupant tota una pàgina de Pellicer, titulada *París. La fiesta nacional del 14 de julio: iluminacion veneciana de la avenida del «Bois de Boulogne»*¹⁸⁹. El gravat commemora aquesta festa mostrant una bonica perspectiva del *Bois*, decorat amb garlandes, banderetes i altres elements alhora que ple de gent que anava cada dia a gaudir del lloc i l'art decoratiu.

Josep Lluís Pellicer «va decidir-se a escriure en català gràcies a Almirall i va publicar al Diari Català els seus articles en la nostra llengua»¹⁹⁰ després de demanar personalment de participar-hi al seu fundador i director, Valentí Almirall, íntim amic seu. A banda d'il·lustrar-ne la capçalera, Pellicer tingué una secció –tot i que sembla que més aviat esporàdica- reservada en la publicació durant la seva estada a París, la *Revista de París*.

Tot i que sí que era habitual trobar entre les pàgines dels diumenges del *Diari Català* un apartat dedicat a París dins la secció de «Correspondencias del Diari Catalá»¹⁹¹, la major part estaven signades tan sols amb una «X.» o «X. de X.», dificultant, òbviament, el reconeixement de l'autor. De la mateixa manera, també els diumenges es publicava

¹⁸⁸ *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXVIII (1880), p. 60-61.

¹⁸⁹ *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXVIII (1881), p. 52.

¹⁹⁰ Torrent, J. i Tasis, R. 1966. *Història de la premsa catalana*, op. cit., vol. I, p. 148.

¹⁹¹ Veure exemplars del *Diari Catalá* com els dels dies 27 de juny de 1880, 30 de juny de 1880 o 25 de juliol de 1880.

la «Secció de modas y labors» on, a banda d'un petit article sobre moda, hi havia un o dos gravats titulats «Figurí de París» o quelcom semblant. Aquestes il·lustracions representaven l'estil i la moda de les dones de la capital francesa i bé podrien ser de Pellicer, tot i que no estan signades.

El que sí que sabem que pertanyia al dibuixant que ens ocupa és, per exemple, l'article titulat «Revista de París: La Exposició de Bellas Arts»¹⁹², de més o menys una pàgina i signada amb la «P.» pròpia de Pellicer. En aquest article, escrit ja finalitzada l'Exposició Universal de París, que de fet es va produir en l'any anterior, Pellicer vol explicar de forma *sèria* i *rahonada* aquest esdeveniment a un públic desconixedor de la vida a París. D'aquesta exposició en defensa la modernitat artística quan diu que «per fi s'hi han vist multitud de obras pertanyent á la nova tendencia, y fins algunas calificadas de heterodoxas per los rancis defensores del escolastisme»¹⁹³. L'article segueix fent una valoració severa i detallada de les obres i els artistes exposats i premiats en base a la frase ja citada, durant la qual també exalta les qualitats *modernes* de França «per que es un pais que posseheix felisment tots los avensos moderns y encara se pot dir la moderna civilisació en conjunt»¹⁹⁴. Pel que fa a la presència d'obres de pintors espanyols a l'Exposició, Pellicer ho resumia d'aquesta manera: «La escola espanyola estava regularment representada, ab pocas excepcions, per obras ricas en qualitats de colors, y en destresa de ma, pero pobras en expresió, y poch sérias, oferint ben pochi rasgos de las fesomias que forman la nostra nacionalitat»¹⁹⁵. Per últim, en aquest mateix article hi trobaríem unes darreres línies força interessants en les quals Pellicer, suposadament parlant d'art però aplicable també a aspectes polítics i socials, mostra la seva idea de progrés i posicionant-se envers el sufragi universal: «Com en tot lo de aquest mon, qui inicia un progrés, combatint errors, es posat en ridícul; los que se'n aprofitan transigint ab unas y otras exigencias, son elevats sens mereixement, pero lo vulgo de la humanitat ho vol aixis y es forsós inclinarse devant del sufragi universal»¹⁹⁶.

¹⁹² «Revista de París». *Diari Catalá*, 11/VII/1880, p. 555-556.

¹⁹³ *Ibid.* p. 555.

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 556.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

Una setmana més tard, Pellicer publicà de nou al *Diari Català* un article sota el títol «Notas parisiens: Lo pintor Claudi Monet» sota la signatura de «P.» i, en la pàgina anterior hi ha un altre article que, tot i no anar signat, possiblement també li pertany, ja que sota el títol de «Las festas de la República francesa» fa una crònica de la festa del 14 de juliol a París, de la mateixa manera que en aquella mateixa setmana publicà unes il·lustracions sobre aquest mateix fet a *La Ilustración Española y Americana*, tal com hem comentat. Així doncs, després de mostrar l'alegria per les festes nacionals de França i el civisme que va mostrar la *democràcia francesa*, Pellicer escriu sobre Monet, llavors un artista dissident que encapçalava el grup dels impressionistes. Com es nota en l'article, Pellicer és partidari de la renovació dins l'art, de la modernitat, i valora favorablement la tasca de Monet, qui és «la personificació del impressionisme», per ser «un pintor lluminós, esplendent y de haber impulsat la reproducció gràfica de la naturalesa per aqueix bon camí, en lo que encare hi ha molt que fer. [...] Monet y lo impresionisme no so una solució, ni siquiera forman lo que s'en pot dir escola, pero son fitas que indican lo camí del pervenir»¹⁹⁷.

Per últim, l'any 1889 Josep Lluís Pellicer visità l'Exposició Universal que va tenir lloc de nou a París com a enviat especial de *La Vanguardia*, diari al qual va remetre les seves impressions a través d'articles i il·lustracions. Aquests textos i dibuixos foren posteriorment recollits en forma de llibre en dos volums on no només mostrà les novetats més destacades sinó que també constitueix una mena de llibre de viatges, ja que relata el viatge d'anada a París i el de tornada, durant el qual va tenir ocasió de veure diverses ciutats franceses.

Per tant, si observem el recull d'imatges descrit, en aquest cas sobre França o fetes des de França, crec que podem entendre quina era aquesta moral de Pellicer, traslladada a vegades a la política, de la qual parlava a l'inici. Cal preguntar-se per què dibuixava el que dibuixava, per què escollia representar aquelles escenes i no unes altres i des de quin punt de vista ho feia. És a dir, què ens ensenya de França i, particularment, de París, com mostra Espanya i Catalunya en el periòdics francesos, i si es veuen reflectits d'alguna manera el seu republicanisme i la seva preocupació per les classes treballadores que sí que queda palesa amb la seva militància dins del moviment obrer.

¹⁹⁷ Pellicer, J.L.. «Notas parisiens: Lo pintor Claudi Monet». *Diari Català*, 18 de juliol de 1880, p. 612.

Un primer element seria com Pellicer representà a Espanya i Catalunya i els esdeveniments que allí es produïren des de les il·lustracions, sobretot franceses. Ja hem comentat la presència d'il·lustracions referides als pavellons espanyols a l'Exposició Universal de París de 1878, de la qual és remarcable, a més, el fet que Catalunya sigui la regió més nombrada, entre les quals poques vegades es fa referència a termes que no siguin Espanya, Catalunya o Barcelona. En una d'aquestes es fa referència a les mines de Sant Joan de les Abadesses¹⁹⁸ i, en una altra, a «productos de Cataluña»¹⁹⁹. Tot i això, l'estil dels dibuixos no canvia respecte als referits a Espanya, on s'hi pot observar, talment com si fossin fotografies, l'interior dels pavellons amb els diversos objectes exposats o les façanes dels edificis. En aquests espais, un cop oberta l'Exposició –en els dies anteriors a l'obertura els mateixos escenaris estan ocupats per obrers que preparen les instal·lacions-, sempre hi veiem burgesos ben vestits –la majoria homes-observant interessats l'exposició. La darrera imatge a destacar durant l'Exposició de 1878 seria la titulada *Sección española.- Instalaciones de industriales de la provincia de Barcelona*²⁰⁰, on «estan representados casi todos los principales establecimientos industriales de la provincia de Barcelona»²⁰¹ i que mostra la voluntat de Pellicer de donar a conèixer la industrialització, i per tant la modernitat, d'aquesta zona. Pel que fa a la seva col·laboració amb *L'Illustration* i *Le Monde Illustré*, tan sols dibuixà quatre il·lustracions que fessin referència a Espanya, en les quals exercí més aviat de dibuixant d'estudi i, per tant, no suposen un posicionament per part de l'autor.

Però tant pel volum d'imatges creades com per la significació en les influències polítiques, més important és com Pellicer mostrava i representava París i França en general. A través de les publicacions espanyoles i catalanes citades Pellicer intentà transmetre la vida a París així com les actualitats que hi tenien lloc. Sovint dibuixà escenes situades a llocs coneguts de París, amb parelles, famílies o grups d'homes burgesos, elegants passejant²⁰². Alhora, la representació d'aquesta burgesia sovint es connecta amb la modernitat, element que volia destacar i transmetre als seus lectors

¹⁹⁸ «Nuestros Grabados». *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXVI (1878), p. 28.

¹⁹⁹ «Nuestros Grabados». *La Ilustración Española y Americana*, vol. I, n° XXIV (1878), p. 437.

²⁰⁰ «Nuestros Grabados». *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXXV (1878), p. 169.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 167.

²⁰² Un exemple seria «Recuerdos de París». *Arte y Letras*, n° 5 (1882), p. 36.

catalans o espanyols. Aquesta modernitat la representà a través de dibuixar l'*Último Omnibus*²⁰³, que donaria pas a nous transports públics més moderns com el tramvia; l'ús de l'electricitat, com per exemple en algunes imatges referides a l'Exposició Universal de 1878 o a la festa nacional francesa²⁰⁴; o novetats i avenços industrials com l'ascensor, element ja comentat, també.

L'altre element que sembla que Josep Lluís Pellicer admirava de París i que volgué transmetre a través de les seves il·lustracions als seus lectors fou el republicanisme de l'Estat francès i els seus valors i símbols, així com també la modernitat de la qual parlava. En l'obra de Pellicer és relativament fàcil reconèixer-hi places o altres espais urbans a dia d'avui molt coneguts. Un d'aquests casos fa referència a la demolició de la gran columna que es trobava situada a la plaça de Vendôme. En referència a aquest enderroc Friedrich Engels escrigué: «El 12, la Comuna acordó que la Columna Triunfal de la plaza Vendôme, fundida con el bronce de los cañones tomados por Napoleón después de la guerra de 1809, se demoliere, como símbolo de chovinismo e incitación a los odios entre naciones.»²⁰⁵ Una altra mostra de la voluntat de Pellicer de difondre el republicanisme va ser a través de il·lustracions a mode de necrològica, com per exemple el dibuixos fets al natural dels funerals de Léon Gambetta²⁰⁶, advocat, periodista i polític republicà i primer ministre de França entre 1881 i 1882; o, en el cas espanyol, de la mort a París del també republicà Ángel Fernández de los Ríos²⁰⁷. Per tant, pel que fa referència a París i França, l'objectiu de Pellicer seria enaltir-ne els valors republicans i democràtics mitjançant algunes de les seves accions, els seus monuments o els seus dirigents polítics, per exemple.

Per últim, el tercer element a destacar seria el que fa referència a la visibilitat i tractament de la classe obrera en les seves il·lustracions. En aquestes imatges també hi podem trobar una crítica a la guerra, a les misèries i la mort que aquesta comporta, com en les il·lustracions comentades de *La Ilustración de Madrid*. Però la crítica social i la

²⁰³ «Nuestros grabados». *Ilustración Artística* [Barcelona], n° 176 (1885), p. 149.

²⁰⁴ Vegeu per exemple «Nuestros Grabados». *La Ilustración Española y Americana*, vol. I, n° XVIII (1878), p. 320; o «Nuestros Grabados». *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXVI (1878), p. 24.

²⁰⁵ Marx, Karl., 1968. *La guerra civil en Francia*, Barcelona: Ed. de Cultura Popular, pròleg.

²⁰⁶ «Nuestros Grabados». *La Ilustración Española y Americana*, vol. I, n° III (1883), p. 45.

²⁰⁷ *La Ilustración Española y Americana*, vol. I, n° XXIV (1880), p. 425.

visibilitat de les classes populars no s'acaben aquí sinó que sovint en les sèries i temàtiques que Pellicer va treballar apareixen obrers, com per exemple en el dibuix titulat *La sección española el día anterior al de la apertura*²⁰⁸, on veiem tot d'obriers treballant en els preparatius de la inauguració de l'Exposició Universal. Un altre exemple és la sèrie com va fer com a corresponsal de *L'Illustration* a l'obertura del túnel de Saint-Gothard, on no només se'ns mostren banquetes elegants²⁰⁹ sinó també els durs treballs dins del túnel²¹⁰, fugint de les imatges boniques i victorioses i alhora donant el protagonisme a aquells que no el tenien mai.

L'estil de Pellicer que trobem en aquestes il·lustracions molt sovint es mou entre el costumisme i el paisatgisme, buscant el realisme, i per tant no hi trobem al·legories ni caricatura, però malgrat tot crec que sí que és possible veure-hi elements de la iconografia simbòlica que ens anys posteriors codificaran un llenguatge simbòlic definit propi i que també veurem representat en la il·lustració humorística. Alguns d'aquests elements podrien ser els barrets o gorres de diversos tipus que permetran la identificació dels homes segons la classe social a la qual pertanyen; o la representació en primer pla de la imatge de la Llibertat i la República, ja hi sigui representada França²¹¹ o la mateixa estàtua de la Llibertat²¹², la Llibertat il·luminant el món, la construcció de la qual interessà força a Pellicer, tant pel que fa a la monumentalitat de l'estàtua i la dificultat que suposava el seu trasllat com pel que fa als valors que aquesta simbolitza, un símbol d'amistat entre ambdós països, la llum, la llibertat i l'emancipació davant l'opressió.

Així doncs, tant per la seva qualitat artística com pels mitjans i llocs en els quals va treballar –entre els quals ja hem destacat alguns de catalans, espanyols, francesos, alemanys, britànics i italians-, Josep Lluís Pellicer va suposar un referent per a les generacions d'il·lustradors posteriors, ja que fou un pioner del periodisme gràfic des dels anys setanta del segle XIX, juntament amb il·lustradors com Daniel Urrabieta i el francès Gustave Doré.

²⁰⁸ «Nuestros Grabados». *La Ilustración Española y Americana*, vol. I, n° XVIII (1878), p. 312.

²⁰⁹ «Nos gravures». *L'Illustration*, vol. LXXV, n° 1933 (1880), p. 168.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 172-173.

²¹¹ «Nuestros Grabados». *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XXVI (1878), p. 24.

²¹² «Nuestros Grabados». *La Ilustración Española y Americana*, vol. II, n° XLVII (1883), p. 364.

Paral·lela i posteriorment a Catalunya comptàrem també amb grans il·lustradors com Tomàs Padró, Apel·les Mestres o Ricard Opisso, alguns dels quals deixaren per escrit els seus petits homenatges a Pellicer. Un d'aquests seria el periodista i polític catalanista Ferran Agulló i Vidal, que a l'*Il·lustració Llevantina* escrigué «[...] Dormi en pau lo mestre dels dibuixants, l'artista de gran cor: i recordem-lo sempre com a exemple de patriotisme i d'honradesa. [...]»²¹³. En el mateix número, l'amic de Pellicer Eudald Canibell, il·lustrador, tipògraf i políticament internacionalista, li dedicà un extens article²¹⁴ en el qual en lloà la intel·ligència «Posseint una il·lustració extraordinària i sòlida, sabia intervenir en tot i de tot podia parlar amb el coneixement de l'home experimentat de nostra raça; sempre discret, reflexiu, observador, expansiu amb sobrietat i abundós en la noblesa de sentiments».

I, per posar tan sols un exemple més d'entre les desenes de periòdics que li dedicaren tribut, també des de *Catalunya Artística* elogiaren la seva obra i la seva internacionalitat professional: «En Pellicer, el notabilíssim dibuixant, el pintor pulcre i detallista, l'artista mimat per tota una generació catalana i fins estrangera [...]. Modestíssim com pocs quan arriben a figurar en primera línia, s'havia obert pas entre els més celebrats dibuixants d'Espanya, França i Anglaterra; pertot era prou conegut. Il·lustracions tan importants com la *Española y Americana*, de Madrid, *Le Monde Illustré*, de París i *The Graphic*, de Londres, es disputaven les seves composicions serioses o xispejants»²¹⁵.

²¹³ Agulló, Ferran. «Cronica de Catalunya». *Il·lustració Llevantina*, n° 17 (1901), p. 198.

²¹⁴ Canibell, Eudald. «Joseph Lluís Pellicer». *Il·lustració Llevantina*, n° 17 (1901), p. 198-201.

²¹⁵ «Gent notable de Catalunya: Joseph Lluís Pellicer». *Catalunya Artística* [Barcelona], n° 55 (1901), p. 326. A més, a la portada del mateix número s'hi pot observar un retrat seu.

2.3.- Les capçaleres il·lustrades de la premsa satírica. Evolució i tendències

El canvi cap a un periodisme més modern que es produí a partir dels anys setanta del segle XIX a Catalunya també comportà un canvi en el disseny. Entre els canvis que es van fer hi havia el dels títols, és a dir, donar-los més importància a través de la tipografia, la mida i l'espai que se li atorga. En aquest moment de canvi augmentava la necessitat per part de les publicacions d'oferir un producte atractiu no només pel que fa referència al seu contingut sinó també des del punt de vista de la imatge. Per aquest motiu, com hem dit, s'anaren introduint les tècniques de reproducció d'imatges i la fotografia. En aquest sentit, també es van veure afectades les capçaleres, ja que és l'element de continuïtat principal d'una publicació, tan pel que fa al títol com a la seva presentació, és a dir, la tipografia, l'espai que ocupa dins la portada, les il·lustracions o al·legories que pot contenir, etc.

Les il·lustracions, però, no són exclusives de la premsa satírica. Qualsevol publicació que en aquell moment s'hagués autoanomenat «seriosa» també podia incloure algun element gràfic per tal de reforçar el significat del propi nom de la revista o diari. Aquest seria el cas de *L'Escut de Catalunya*, que té una capçalera d'aparença senzilla, ja que només hi apareix un escut en forma de rombe en el qual hi ha les quatre barres catalanes. A sota, s'hi pot llegir la inscripció del lema «Avant sempre». Però la importància rau en la claredat i senzillesa del missatge que es transmet en el títol i que 'simplement' és representat en la il·lustració, ja que té la voluntat de representar tot el territori català, parlant sense embuts i deixant ben clar quins seran els interessos de la publicació: Catalunya, ja sigui amb una visió regional o nacional.

Però està clar que la forma generalitzada de les capçaleres serà la que es restringeix a un títol, i sovint un subtítol a mode de lema, tipografiat. Algunes d'aquestes publicacions serien *L'Avens* (1881-1884, 1889-1893), revista fundada per Jaume Massó i Torrents que tenia una voluntat crítica i innovadora alhora que reivindicava una

catalanitat i la llengua, *La Federación* (1869-1874), setmanari obrer fundat per Farga i Pellicer, o *Lo Gay Saber* (1868-1883), revista literària fundada per Francesc Pelagi Briz en la qual també hi col·laborà Josep Roca i Roca com a secretari de redacció. Però també d'altres publicacions satíriques com *La Carcajada* (1872), *El Fusilis* (1885-1886) o l'*Hipódromo Cómico* (1883) també tenien, com a mínim en els seus inicis, capçaleres mancades d'il·lustracions, tot i que en alguns casos ja les incloguessin a les seves pàgines. Però també la mateixa *La Campana de Gràcia* (1870-1934) passà etapes mancada de les fantàstiques al·legories de Tomàs Padró o Apel·les Mestres a les seves capçaleres. En aquest aspecte creiem que també podem establir unes certes tendències que intentarem assenyalar més endavant.

La importància de les capçaleres rau en el fet que són allò que hom veu primer. El títol, el subtítol i tot allò que els envolta ens pot donar, en molts casos, informació del tipus de contingut que hi trobarem. En d'altres casos, però, títols més aviat neutres no ens en donaran pistes. En ambdós casos, si disposen d'algun tipus d'il·lustració que els acompanyi sempre ens serà molt més fàcil d'identificar-ne la intenció i, si és de caire polític, la tendència ideològica. Cal recordar, a més, que allò que nosaltres a dia d'avui podem anar desxifrant d'aquestes imatges era fàcilment reconeixible pel públic lector de finals del segle XIX, acostumat a un imaginari i un corpus simbòlic que a nosaltres ens queda molt llunyà.

La nostra tasca serà, a partir de dos casos concrets com són *La Tramontana* (1881-1896) i *La Campana de Gràcia* (1870-1934), observar com aquestes il·lustracions ens permeten distingir els diversos elements ideològics que configuren l'ideari d'una publicació. Això ho farem a partir de la construcció de significats mitjançant els diversos símbols que hi apareixen i la seva contextualització. Elements aparentment senzills poden dir-nos molt. Per posar tan sols un exemple veurem com el gorro frigi es relaciona amb el republicanisme o la utilització de la dona com a símbol de la llibertat, com en el cas de *La Campana de Gràcia*, tot i que en d'altres contextos també la podem trobar representant a Espanya.

2.3.1. El corpus simbòlic de la premsa catalana

A finals de segle, en qualsevol ideologia, des del catalanisme a l'anarquisme o el republicanisme, o més ben dit republicanismes, va sorgir la voluntat de configurar un moviment polític obert als sectors populars. Això comportava l'adopció de pràctiques més aviat democràtiques i, sobretot, l'ús de la propaganda i l'elaboració d'un corpus simbòlic propi²¹⁶. I és en aquesta propaganda, representada en molts casos per periòdics i revistes, on hi podem trobar les il·lustracions que representen aquest corpus mitjançant una gran varietat de símbols que podem observar en les diverses capçaleres de publicacions que comentarem.

Aquest corpus el podríem definir com un conglomerat d'imatges, símbols i històries d'herois revolucionaris que configuren un complex imaginari. En el cas republicà aquest va ser de forta empremta popular i de llarga durada. Però aquesta retòrica sorgia de la realitat, d'unes mobilitzacions concretes i reals. Alhora, també d'una afirmació democràtica, tot i que aquesta no era possible encabir-la en cap desenvolupament institucional ni de cap pràctica electoral real. Seguint amb el fil republicà, un bon exemple d'aquest conglomerat simbòlic en són els himnes, que van constituir un element fonamental per a la mobilització al carrer. En la segona meitat del segle XIX en podem destacar tres com a referents: «La Campana», musicat per Josep Anselm Clavé, l'«Himne de Garibaldi», que mostra la popularització d'aquest personatge, però va ser «La Marsellesa», clarament, el que va més va influir i es va estendre.

«La Marsellesa» va ser l'himne que finalment es va popularitzar a partir dels vuitanta i, sobretot, els noranta, juntament amb «Els Segadors». Tot i això, hi ha d'altres himnes emblemàtics dins el catalanisme com serien «L'emigrant», «El cant de la senyera» o «La Santa Espina». El nacionalisme català del segle XX mitificà, sobretot, fets i personatges històrics relacionats amb la Guerra de Successió com el Corpus de Sang, Pau Claris, l'Onze de Setembre o Rafel Casanova, tot ells d'episodis de conflicte amb

²¹⁶ Gabriel, Pere., 2002. «Cultures polítiques republicanes del vuit-cents: insurrecció, democràcia i federalisme», A: *Barcelona Quaderns d'Història*, núm. 6, 2002, p. 240.

els castellans. En aquest context el Cant dels Segadors, editat per primera vegada per Milà i Fontanals l'any 1882 i adaptat i musicat per Francesc Alió el 1892, esdevé un dels majors símbols de catalanisme, convertint-se en l'himne nacional de Catalunya²¹⁷. Al 1899 ja s'havia convertit, segons Joan Maragall, en «el himno patriótico indispensable en todas las fiestas y manifestaciones catalanistas, cantado con especial solemnidad, aclamado y a veces coreado por el público con singular calor...»²¹⁸.

Aquests himnes constitueixen elements d'una cultura simbòlica que es va desenvolupar més extensament als anys vuitanta, però moltes de les bases ja van fixar-se durant el Sexenni i els primers anys de la Restauració, en els primers temps de Cánovas del Castillo a partir de 1875. Es tracta de l'apropiació, per part d'una comunitat o col·lectiu interpretatiu particular, d'un conjunt simbòlic coherent, amb principis propis, per tal d'aconseguir-ne el reconeixement.

Ja hem anat veiem que els himnes com a símbols van tenir un paper destacat en algunes publicacions satíriques de finals del segle XIX, però aquests no van ser els únics que van influir i van ser representats en les il·lustracions de les capçaleres de les publicacions periòdiques. Malgrat tot, la il·lustració gràfica no es limita a registrar gràficament les transformacions que es produeixen en els mitjans tradicionals. A més de fer tot això, contribueix de manera decisiva a configurar una concepció del món, un conjunt de valors. En aquest sentit, no és sinó part d'una organització intel·lectual i cultural molt més àmplia. Per això resulta lògic que contínuament es produeixin interrelacions entre la il·lustració i altres sectors de l'organització de la cultura, alguns dels quals estan profundament lligats a ella, com en aquest cas concret és el periodisme.

La funció principal d'aquests dibuixos era la propaganda i la conscienciació política. Gairebé tots representaven personatges fàcilment identificables a través d'un codi de presentació previst. Res restava a l'atzar o a la lliure interpretació. Es tractava de fórmules descriptives i convencionals, obertament tendencioses, però amb les quals s'aconseguia identificar fàcilment al personatge i la seva moral. A més, acostumaven a

²¹⁷ Simon, Antoni. «Els mites històrics i el nacionalisme català. La història moderna de Catalunya en el pensament històric i polític català contemporani (1840-1939)», *Manuscrits*, núm. 12, 1994, p. 208.

²¹⁸ Gabriel, Pere. «Introducció: Transicions i canvi de segle». A: Gabriel, Pere (dir.), 1994-1999. *Història de la cultura catalana*, Vol.VI: *El modernisme 1890-1906*, Barcelona: Edicions. 62, p. 52.

aparèixer objectes que, convertits en símbols, col·laboraven a una millor fixació dels representats.

Aquesta il·lustració gràfica es troba condicionada, però, per unes tècniques específiques, que conformen un llenguatge propi, i que sempre està en constant evolució. Però en aquest cas, el seu llenguatge es troba determinat per la dinàmica del mitjà en el qual preferentment s'insereix: el periodisme. Per aquest motiu, cal un anàlisi del llenguatge dels elements gràfics que contribueixen més decisivament a configurar la imatge de la realitat que volen transmetre aquestes publicacions.

2.3.2. La diverses tendències en la premsa catalana

Les capçaleres de la premsa catalana dels anys setanta i vuitanta del segle XIX es caracteritzen, primerament, per uns inicis amb un disseny únicament tipografiat, encara que posteriorment moltes publicacions introduïssin il·lustracions o alegories. També cal destacar la poca estabilitat en el disseny d'aquestes capçaleres, ja que en alguns casos lluiran fins a tres capçaleres il·lustrades diferents –sense comptar les que eren únicament tipografiades– en sis anys, com seria el cas de *El Loro* (Barcelona, 1879-1885).





Poc a poc, però, els periòdics «seriosos» van deixar de considerar frívols i poc adequades les il·lustracions i, d'una forma més aviat sòbria, començaren a introduir elements gràfics a les seves capçaleres. Un d'aquests casos, allunyat de la premsa satírica, seria *L'Avens* (Barcelona, 1881-1884, 1889-1893), revista literària que, tot i que en els primers deu números lluïa una capçalera únicament tipografiada, a partir del segon any introduí la seva primera capçalera il·lustrada en la qual es volen destacar l'art i la literatura. A més, en el centre de la imatge s'hi pot veure un personatge enarborant una bandera catalana.



* LLETRAS * * ART * * CIENCIA *

PREUS		Se publica	ADMINISTRACIÓ
Número sol.	2 cuartos	'ls días 1 y 15 de cada mes	Carrer de la Cucurulla, número 3 Llibrería
Trimestre	2 rals		

Si bé és cert que entre les publicacions que disposen de capçaleres il·lustrades predominen les de caire satíric, en les quals pararem més esment, també n’hi hagueren que mai en tingueren, com és el cas de *El Busilis* (Barcelona, 1883-1885) i *El Fusilis* (Barcelona, 1885-1886), que era una continuació de l’anterior. Un altre exemple en seria la revista *Hipódromo Cómico*, que només publicà sis números el 1883, tots ells amb una capçalera únicament tipografiada. En canvi, en la majoria dels casos el que podem observar és aquesta evolució cap a les capçaleres il·lustrades esmentada o l’alternança entre un i altre tipus.

Tot i que no sempre disposaren de capçalera il·lustrada, algunes de les més destacades publicacions pel que fa a les seves il·lustracions i al·legories són *La Mosca* (Barcelona, 1881-1882) i la seva continuació *La Mosca Roja* (Barcelona, 1882-1884), ambdues sempre combinant el títol tipografiat amb la il·lustració²¹⁹. Un segon exemple podria ser *La Flaca* (Barcelona, 1869-1873) que, tot i ser prèvia a la Restauració i per tant al període que treballem, cal destacar-la per la seva gran riquesa. En els seus quatre anys de publicació lluí una capçalera il·lustrada²²⁰ excepte en una desena de números, a vegades a causa de problemes amb la maquinària d’impremta.

²¹⁹ Vegeu la capçalera de *La Mosca* i la capçalera del número especial de *La Mosca Roja* a l’Annex.
²²⁰ Vegeu la capçalera de *La Flaca* a l’Annex.

Pel que fa a la tendència general en destacaríem el sorgiment més o menys coincident de les il·lustracions en les capçaleres de les publicacions periòdiques, situant-se aquest a inicis dels anys vuitanta. És cert que anteriorment ja hi havia revistes que disposaven d'imatges a la portada, com és el cas de *La Campana de Gràcia* al 1870 o *L'Esquella de la Torratxa* al 1872, però aquestes eren més aviat minoritàries. Les il·lustracions les trobem sobretot en la premsa satírica o «poc seriosa» i, en el cas que n'incloguessin en diaris o revistes autoanomenades «serioses» aquestes eren petites i no anaven més enllà de clarificar el títol o afegir-hi un lema, com per exemple *L'Escut de Catalunya*.



Els motius de perquè aquesta eclosió de la il·lustració en la premsa es produí sobretot a partir dels anys vuitanta del segle XIX són els diversos factors que incideixen en la premsa i que hem anat exposant anteriorment com són: la legislació sota la qual es regeix la premsa que permet un augment de publicacions, la professionalització del periodisme, les millores tècniques que permetien una millor i més fàcil reproducció d'imatges, etc. Tots aquests factors junts fan que la premsa tingui una evolució pròpia, i que aquesta es produeixi amb normalitat. Com hem anat veient, aquesta situació es produí als anys vuitanta, i l'evolució de la il·lustració en les capçaleres hi està lligada.

Seguint amb el fil republicà, un bon exemple del conglomerat simbòlic són els himnes, que van constituir un element fonamental per a la mobilització al carrer. En la segona meitat del segle XIX en podem destacar tres com a referents.

El primer seria «La Campana», musicada per Josep Anselm Clavé. Cal veure com la campana es converteix en un clar *leit motiv* recurrent, el d'una campana que crida a sometent, és a dir, a l'aixecament d'una lluita armada. I aquest és, clarament, l'origen

del títol de *La Campana de Gràcia* i de la derivació posterior de *L'Esquella de la Torratxa*. Per entendre-ho cal tenir en compte la importància de la milícia ciutadana, que dins del republicanisme tindrà un gran protagonisme en totes les seves lluites polítiques del segle XIX. De fet, el mateix subtítol de *La Campana de Gràcia* ja mostra aquesta referència: «Donarà una batallada cada setmana. Si se'n venen moltes tocarà a somatent». Naturalment, el dibuix de Tomàs Padró que n'il·lustrava la capçalera representava el campanar de la Plaça de la Vila de Gràcia. Més endavant, a partir del número 493 el dibuix de Padró deixà pas a una al·legoria d'Apel·les Mestres. Tanmateix, en aquesta al·legoria el campanar seguia disposant d'un lloc central en la il·lustració.

El segon himne mobilitzador va ser l'«Himne de Garibaldi», que mostra la popularització del personatge. Però el més estès i influent va ser «La Marsellesa», que també donà nom a una publicació que sortí l'agost de 1873. En la seva capçalera s'hi pot observar un grup de gent, dels sectors populars, que oneja una bandera en la qual s'hi pot llegir la inscripció de «Viva la República Federal». En la seva presentació del primer número, *La Marsellesa* advertia que «ve a defensar la causa de la República democràtica federal, que veyem en perill, ja que abuy per abuy està confiada sa salvació a mans enemigas... Republicanos, demòcratas y federalistas, farem sempre guerra despiadada y cruel a tot lo que no siga Repúblia verdadera, democràtica vritat y deferació de debò... Farem la guerra als que governin ab procediments reaccionaris i despòtichs, y sols apoyarem als que governin republicanament, sigan quins sigan...». Amb aquest programa i aquest anunci, és fàcil de preveure que la seva demagògia va ser constant i les seves sàtires sense pietat. Fou publicat fins el 4 de gener de 1874, arran del cop d'estat del general Polavieja.

Més de cinc anys després -el 24 de desembre de 1879- surt un altre setmanari que, tot i dur el mateix títol de *La Marsellesa*, no sembla pas que tingui res a veure amb el periòdic federal de 1873. És subtitulat «periòdich democràtich, satírich y no satírich» i anuncia que «Surtirà per ara cada dijous». En l'article de presentació, dirigit «A nostres lectors», del número primer, llegim que els desigs de la Redacció «son lo veure agermanats baix la bandera de la Democràcia a tots los homes que de bona fe acceptin aquell credo polítich. Baix los forsosos plechs d'aquella ensenya de fraternitat, no hi ha

dubte que hi caben diversíssimes tendències, però tampoc deixa de ser molt cert, que las aspiracions són las matexas. Aquí està donchs lo problema que nosaltres desitgem contribuir a resoldrer». I acaba dient que «nostres projectes se reduexen, donchs, a patentisar lo perill en que la democràcia has troba per la fragilitat y la incuria vituperable de no pochs y per l'odiosa apostasia de alguns». El director era M. Quetglas. La vida d'aquest setmanari, en plena Restauració monàrquica fou difícil. Tingué algunes denúncies i fins una penyora de mil pessetes, la qual Givanel creu que fou la causa de la seva desaparició, després del núm. 34, del 19 de desembre de 1880.

Com ja hem comentat, el mateix títol de la revista ens mostra la seva tendència republicana adoptant el nom del conegut himne francès. Però l'al·legoria que acompanya el títol del periòdic també ens aporta més dades. Hi podem veure un home dels sectors populars, amb barba i barret frigi, enarborant una bandera amb la inscripció «Viva la República Federal». No és casual el fet que el lema es trobi inscrit en una bandera, ja que aquestes suposen un pacte de protecció i defensa, és a dir, alhora que la bandera és un símbol de protecció, els valors que representa han de ser defensats per a qui l'enarbora. Al seu voltant hi ha un ampli grup d'homes, de diversos estrats socials. Alguns burgesos, fàcilment reconeixibles a partir dels barrets, que serveixen per a establir una jerarquia social, encapçalen la comitiva. Així doncs, entre els sectors populars hi predominen els barrets frigis. A més, entre el grup d'homes que criden, en podem destacar les boques obertes i les cares d'expressió sorruda, que ens mostren una voluntat de càstig. També hi podem veure un fusell i, entre la multitud, baionetes alçades. Siguin quines siguin, les armes són instruments cruels, que poden servir per atacar o per defensar-se, per imposar la justícia o per establir la barbàrie. Un altre element que ens mostra aquesta intenció bel·licista és el tambor que es veu en primer pla. Aquest és un símbol relacionat amb elements de destrucció, que se suposa que dóna i seguretat a qui anima però, en canvi, atemoreix i serveix d'amenaça a qui el sent. Un altre exemple de l'ús del tambor com a símbol bèl·lic és, clarament, la llegenda del Timbaler del Bruc. Així doncs, la capçalera de *La Marsellesa*, seria un altre bon exemple d'una voluntat de revenja i amenaçadora. A diferència de les dues publicacions de tendència republicana anteriorment comentades, *La Marsellesa* mostra en la mateixa capçalera una major voluntat d'incloure i representar a sectors més populars, mitjançant un simbolisme i un missatge molt més explícit.



Per poder entendre el gran auge de la premsa satírica il·lustrada durant la Restauració és important conèixer la relació amb la política legal en el qual va ser possible el seu desenvolupament. En primer terme, la Llei d'Impremta de 1879 va facilitar les condicions per a la fundació de publicacions. Tot i això, durant l'inici de la Restauració, la imatge que la premsa satírica tenia de Cánovas no era molt positiva. A més, en aquestes publicacions eren freqüents les enèrgiques protestes contra les suspensions, multes i fins i tot detencions de directors de periòdics, sobretot en èpoques de governs conservadors. Un exemple seria la denúncia del 28 de desembre 1878 contra *La Campana de Gràcia* per haver publicat una il·lustració titulada «La despedida del año», on es satiritzava la figura de Cánovas del Castillo²²¹. D'altra banda, un avenç important per al progrés cultural va ser la Llei de Policia d'Impremta, de caràcter molt més liberal, que enllaça amb la legislació de 1868 i que va perdurar durant tota la Restauració. Els conservadors, que van fer tot allò que va estar a les seves mans per frenar la llibertat de

²²¹ Figueres, J.M., 1989. *Denúncies i sentències del Tribunal d'Impremta de Barcelona contra la premsa catalana i liberal (1878-1879)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 163

premsa, no van tenir cap més remei que acceptar-la i, finalment, acomodar-se i intentar beneficiar-se d'ella. Així doncs, va ser sobretot a partir de 1883 que la premsa va consolidar la seva posició com principal instrument ideològic. També va ser aquest el moment en el que el gènere de la premsa humorística va patir un creixement espectacular i es va consolidar.

Dins d'aquest gènere va tenir una gran importància la premsa barcelonina, des de les diverses tendències ideològiques. Pel que fa als intel·lectuals, polítics i historiadors del catalanisme, sobretot a partir del primer terç del XX van nodrir-se dels referents de la història medieval i moderna de Catalunya per a la creació de discursos ideològics ben diversos. Però aquesta tendència a la instrumentalització, simplificació o manipulació de la memòria històrica no és cap novetat, i no es produeix només en els nacionalismes sinó, en general, en qualsevol ideologia. La pregunta que caldria fer-nos, per tant, és per quins mites i quina escala de valors es regeix un país o col·lectiu.

Cal tenir en compte el processos duts a terme en països semblants. Podem destacar una similar franja cultural, la que suposadament es va obrir a França durant la meitat de segle que va separar les guerres de 1870 i 1914, un període en que les cultures tradicionals, camperoles i «populars», van ser remogudes dels seus enclavaments i va promoure una cultura moderna republicana, unificada i nacional²²². Aquesta cultura republicana francesa també va saber transmetre alguns dels seus símbols, amb l'himne de «La Marsellesa» o la figura del gall com a exemples. Precisament el gall també el podem trobar en diverses capçaleres, com és el cas de *La Campana de Gràcia*, on el podem veure al centre, al costat del campanar, o de la capçalera inicial de *L'Esquella de la Torratxa*, on el gall es troba tibant de la corda juntament amb altres personatges provinents dels sectors populars.

La Campana de Gràcia va estar presidida per diverses il·lustracions en la seva capçalera abans de l'al·legoria d'Apel·les Mestres de 1880, que en seria la definitiva. Però, probablement, la il·lustrada per Apel·les Mestres el 1880 és una de les millors mostres de com els elements gràfics s'utilitzaven com a símbols i representació de la ideologia

²²² Chartier, Roger, 1992. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, pp. 46-47.

de la publicació. Com hem vist, al centre hi trobem representat el campanar de la Plaça de la Vila de Gràcia i, a la dreta i ben gran, el gall. A la seva dreta, hi ha un home mig estirat ben vestit, amb barba i llegint. La roba ja és una molt bona pista del seu estrat social burgès i més concretament, un industrial. Però per reforçar aquesta representació hi ha dos símbols més: la barba, un atribut viril que generalment indica força, saviesa, valor i energia; i, d'altra banda, que està llegint la mateixa *La Campana de Gràcia*, i la lectura, en general, sempre és símbol de ciència i coneixement. Una de les altres figures centrals és Marianne, que porta el barret frigi, que es troba situada a l'esquerra del campanar. Tot i la semblança que aquest barret té amb la barretina catalana, el barret frigi té un origen molt antic, però el seu ús va ser reprès pels francesos després de la Revolució Francesa com a símbol de la llibertat. De fet, és possible que la barretina tingui el seu origen en l'antic barret frigi, ja que la seva forma és pràcticament idèntica. Marianne, la personificació de la República Francesa, podria ser una noia «del poble» vestint el barret, i tot el que aquest denota. D'altres, però, hi veuen la represa d'influències i símbols grecs i romans²²³. Marianne va ser elevat al nivell de símbol de la llibertat en lluita contra l'opressió durant el regnat de Ferran VII. En aquest cas Marianne també porta una banda on s'hi llegeix «Gràcia» i té un pergami a les mans on hi ha escrites les inicials, P.K., que fan referència al director de la revista, Josep Roca i Roca.

L'Esquella de la Torratxa, com a inicial derivació de *La Campana de Gràcia*, comparteix alguns dels seus símbols. El més clar de tots, i el que tingué una major continuïtat, és el de la campana o esquella. Tot i això, aquesta revista va veure diverses il·lustracions en la seva capçalera abans de la definitiva de Manuel Moliné. La tercera etapa de la revista s'inicià el 1879, amb un dibuix d'Apel·les Mestres²²⁴.

Els símbols de les diverses il·lustracions de les capçaleres d'ambdues publicacions assenyalaven clarament cap a una orientació decididament republicana, amb un fort pes de la tradició republicana francesa. Més concretament, si seguim atentament el discurs

²²³ Agulhon, Maurice, 1979. *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaines, 1789 à 1880*. París: Flammarion.

²²⁴ Aquesta capçalera i bona part de les altres que il·lustraren *La Campana de Gràcia* i de *L'Esquella de la Torratxa* tenen un apartat propi on es desenvolupa la seva història i significats: «4.2. Les capçaleres de *La Campana de Gràcia*. Significació i evolució».

de *La Campana de Gràcia* podem emmarcar-la dins el republicanisme possibilista castelari, totalment influïda per qui fou el director de les dues revistes: Josep Roca i Roca. En canvi, l'actitud que tingueren cap al catalanisme literari i polític va ser fluctuant fins entrat el segle XX. D'altra banda, en *La Campana de Gràcia* hi predominava l'aspecte polític i, contràriament, *L'Esquella de la Torratxa* tendia a la diversificació de matèries, sobretot a partir de 1886, que també és quan va millorar la seva presentació i adoptà el format que es va conservar fins a la seva fi.

Tampoc es pot menystenir l'anticlericalisme que mostraven tant *La Campana de Gràcia* com *L'Esquella de la Torratxa*, ja que eren ben habituals les dures crítiques cap a l'Església. Tot i no aparèixer en les seves capçaleres, eren freqüents les il·lustracions humorístiques de bisbes i capellans, sempre representats com a homes grassos, avariciosos i amb la voluntat de treure profit de tot allò que estava a les seves mans per al seu benefici propi.

La Campana de Gràcia i *L'Esquella de la Torratxa* són dels periòdics anticlericals més coneguts, però l'any pròdig pel que fa a periòdics anticlericals va ser l'any 1880, i un d'aquests en va ser *La Teula*, de Josep Llunas, que només pogué publicar-ne vuit números. El subtítol del setmanari, sota un dibuix al·legòric on hi ha el títol i una teula, diu: «Periòdich escrit ab sal y vinagre que pendrà'l sol cada vuyt dias al menos». Però arran d'un article denunciat pel fiscal va obtenir una suspensió. Aleshores en Llunas, incapaç de resignar-se al silenci, va demanar i obtenir permís per a llançar un nou setmanari. Aquest es digué *La Tramontana* i va sortir per primera vegada el 16 de febrer de l'any 1881.

El subtítol era franc i expressiu: «Periòdich vermell. Salut pública. Interessos populars». Aquest nou setmanari anticlerical va tenir molta més fortuna, ja que el seu darrer número publicat és el 717, de data 12 de juny de 1895. Això fa comentar a Givanel: «Aquest setmanari dintre el seu gènere és un dels més remarcables de la premsa barcelonina; va ésser publicat per espai de setze anys, i arribà a durar un bon nombre d'exemplars i fins alguna vegada va haver de fer un segon tiratge; val a dir que el director de *La Tramontana*, en Josep Llunas, que es firmava algunes vegades Lo Dimoni Gros, coneixia els seus llegidors i sabia quin era l'estil que més els agradava.

Cal esmentar el fet que molts articles passaven del pensament d'en Lluçà a la composició, sense haver estat redactats ni escrits a mà; com que havia estat impressor, ell mateix componia el setmanari». Abans de sortir el número primer va publicar amb data del 12 de febrer de 1881 un «Pregó» que fou molt celebrat, i en el qual s'anunciava la sortida d'aquest setmanari. En la «salutació» dirigida als lectors, ens diu que *La Tramontana* serà un «setmanari català, avansat d'idees com cap més, que deurà volguer la autonomia del municipi y clavarà llenya a tot bitxo vivent...». I afegeix: «protestem de todas las acusaciones que de separatistas poguessin titllar-nos.... puig desitgem que's borren las fronteras que'ls noms de nació sols serveixin per designar grans regions (...)».



A part de tractar-se d'un periòdic anticlerical, *La Tramontana* també es diferenciava de la resta de la premsa satírica per la seva tendència clarament popular, fet que la portà a recolzar l'anarquisme tot i rebutjar el terrorisme, tal i com quedà palès en la dècada dels noranta. Seguint aquesta línia, acusà d'autoritarisme al Partit Socialista i es relacionà estretament amb el lliurepensament, participant també en el Congrés Obrer Espanyol. Com era d'esperar, hagué de patir la repressió i la censura. Malgrat tot, no perdé la seva posició radical i obrerista, amb un marcat sentit polític, que molt sovint la diferenciava de l'horitzó petit-burgès en el qual es trobaven *La Mosca* o *La Campana de Gràcia*.

La capçalera de la revista és prou evident. La il·lustració ens mostra un home dels sectors populars amb barretina que bufant fa voleiar tot allò que té davant seu. Cal dir que, en perspectiva, l'home té unes dimensions desproporcionades, ocupant bona part de la capçalera, en contrast amb la resta d'elements. Així, la seva bufera és capaç d'expulsar a un militar que perd el barret, burgesos que van acompanyats de paraigües i barrets de copa, i un clergue situat sobre una ampolla trencada «d'aigua de Lourdes». Tots aquests personatges que són foragitats són representats en posicions més aviat ridícules, i els elements que els acompanyen serveixen per reforçar i poder identificar més fàcilment els personatges. A més, es troben acompanyats d'una rata, que a occident és considerat un animal amb connotacions negatives com l'avarícia o la mesquineria. Alhora, també apareixen una església de la qual es desprèn el campanar i un castell del qual en cau la torre. La tramuntana, el vent, símbol d'un poder temible, té un valor d'energia creadora conscient, que pot ser arrasadora, i que en aquest cas s'emporta per davant tot allò que s'oposa a la tendència ideològica de la revista. Així doncs, queda clar que la idea que *La Tramontana* vol transmetre és que les classes populars assoleixin el poder que ostenten les classes dirigents. Òbviament, els seus articles i il·lustracions seguiren aquesta línia i publicaren dures crítiques i sàtires, fet que els dugué a patir, com dèiem, una forta repressió.

Finalment, també podríem comentar el cas de *La Mosca*, revista de periodicitat setmanal, que va aparèixer a Barcelona el 9 d'abril de 1881, editada a la impremta de *La Renaixença*, i amb el subtítol següent: «Periódico joco-serio». L'any 1884 passà a dir-se *La Mosca Roja*, sota la direcció de Guillem Parera i la propietat de Tomàs Camatxo, començant una nova numeració. Seguint la línia descrita, aquesta publicació també patí la repressió i la censura. En aquesta publicació també hi trobem la participació del prolífic il·lustrador Tomàs Padró, per exemple.



La seva capçalera és mixta, amb algunes il·lustracions que enriqueixen la tipografia. Aquestes il·lustracions són senzilles i clares: dos homes alegres, les caricatures de Práxedes Mateo Sagasta i el general Martínez-Campos, i una mosca de grans dimensions situada enmig de tots dos. La mosca, que és el títol de la revista i alhora apareix en la il·lustració, és un clar símbol maligne, ja que sempre se la relaciona amb la putrefacció o els esperits malignes. També és considerada un signe de descomposició, un element destructor²²⁵.

A més, també és molt destacable la il·lustració de *La Mosca Roja*, sota la signatura de «Morell», en la qual hi apareix una gran multitud de personatges i està plena de símbols, uns quants d'ells sota una codificació maçona. Al centre hi trobem la llibertat, que alhora representa la ciència i el periodisme, ja que està acompanyada d'una carpeta amb apunts i una ploma o llapis que en la maçoneria és coneguda com a burí. Al seu voltant, els personatges caricaturitzats s'estructuren de forma similar al «Judici final» de Miquel Àngel, és a dir, a la part superior hi hauria els que la publicació considera els «bons» i, a la part inferior, un grup de polítics amuntegats i agitats.

225

Revilla, Federico, 2007. *Fundamentos antropológicos de la simbología*. Madrid: Cátedra.

Si ens centrem en aquest segon grup, podem veure que es troben disposats segons el seu perfil polític. D'aquesta forma, a l'esquerra hi ha homes més conservadors, com Antonio Cánovas del Castillo o el general Francisco Serrano, vestit de militar i amb una espasa on s'hi pot llegir «Alcolea», fent referència a la batalla de 1868 contra les tropes monàrquiques. Just al centre hi veiem a José de Posada Herrera, a qui li costa suportar el pes de la presidència, en aquest cas representat per una campana. Encara més a la dreta hi trobem els que tindrien una tendència més progressista: el general Arsenio Martínez-Campos

també vestit de militar, Práxedes Mateo Sagasta, que sembla que camini encara més cap a la dreta mentre mira i deixa enrere la zona on hi ha els polítics més conservadors, i, finalment, Emilio Castelar, que destaca per dur el barret frigi i el típic vestit maçó, com el mandil, que és símbol de treball i és un dels elements més representatius de la maçoneria.



Una il·lustració tan rica com aquesta potser es mereixeria un anàlisi per ella mateixa. A més dels personatges comentats hi trobem altres símbols, molts ells maçons, com per exemple el triangle que llueix el vestit de la dona, l'acàcia que hi ha enmig de l'escut espanyol i les fulles que envolten ambdós escuts, els rat-penats o el doble sis.

En general, a través de les diverses il·lustracions de les capçaleres s'hi transmetia un to amenaçador, mostrant les ànsies de canvi, basades en la creença de la inexorabilitat de la lluita progressiva dels pobles cap a la llibertat.

Aquesta voluntat commemorativa, que hem anat observant en la majoria de les publicacions, no ens ha d'estranyar pas. Es tractava d'un element més dins la configuració de la societat burgesa, tant a Espanya com a Europa, en el moment de la primera gran construcció l'Estat liberal burgès. Per a Espanya, és força clar que el gran model immediat era França. Però el pes francès no ens ha de fer menysprear la presència, en aquests temes i en molts d'altres, de la imatge italiana. Una imatge que recordava la República Romana de 1848 i la lluita d'Itàlia contra el poder polític del Papa, glorificant Garibaldi i Mazzini. Així, tot anava en direcció cap a la codificació d'un ritual i d'una iconografia simbòlica reconeixible i prefixada que es plasmava, clarament, en la premsa. En el cas de la premsa satírica catalana aquests referents van ser, fins als anys trenta, els periòdics de *La Campana de Gràcia* i *L'Esquella de la Torratxa*, sobretot dins del possibilisme, però també hi trobaríem el cas de *La Marsellesa*, que ja hem vist que tenia una clara influència del republicanisme francès.

El corpus simbòlic republicà, que continuà actiu en les seves principals característiques, va ésser un gran referent de l'esquerra com a mínim fins a la primera guerra mundial, ja que llavors s'inicià un nou gran mite, el de la revolució russa, que comportà una nova simbologia²²⁶. Una de les peces clau en les quals es fonamentava la construcció d'aquella història simbòlica republicana era, a més de la creença en la inexorabilitat de la lluita cap a la llibertat, l'anticlericalisme i la lluita contra l'obscurantisme i l'Església, temes, un i altre, que fàcilment s'entrellaçaven amb formulacions de tipus maçònic, també.

La reelaboració d'una història popular per part del republicanisme podia incorporar nous mites i noves corrents. Així, per exemple, els de l'obrerisme, i, en un cas més

²²⁶ Gabriel, Pere, 2007. «Recuerdo y memoria de la República. Símbolos y referencias». A: Ballarín, M. i Ledesma, J.L. *Avenida de la República: Actas del II Encuentro Historia y Compromiso: sueños y realidades para una república*. Zaragoza: Cortes de Aragón.

particular, els del catalanisme. La majoria de la simbologia pertany a valors republicans, però cal tenir en compte que molt sovint els republicans federals havien celebrat diversos certàmens científics i literaris en els quals hom demanava i intentava l'elaboració d'obres de text per a l'ensenyament en català i, especialment, compendis de geografia i història de Catalunya per a les escoles de primària²²⁷. Aquest seria tan sols un dels molts exemples de com els republicans participaven i col·laboraven en la creació i difusió d'una simbologia, retòrica i cultura catalanistes.

El corpus simbòlic s'anà imposant, sobretot a Barcelona, oficialitzant-se tota aquesta història i iconografia simbòlica catalana, per exemple a partir d'una determinada estatutària i dels nomenclàtors dels carrers, unes de les peces que ajudaven a configurar la identitat dels diversos Estats liberals europeus de finals del segle XIX. En aquest sentit, es considera a Víctor Balaguer una peça clau.

Però aquesta incursió en el catalanisme no fou només per part republicana sinó que, fins ben entrada la dècada dels vuitanta, els dirigents de l'anarquisme català tampoc tenien cap dificultat a fer afirmacions favorables al catalanisme o al fet català. De fet, així ho feia des de *La Tramontana*, i amb notable incidència, Josep Lluas. En aquells anys l'etiqueta de catalanista estava associada al lletraferit o als projectes almirallians. Però a partir de 1890 les coses van canviar, ja que els nous dirigents catalanistes tenien uns projectes poc atractius per al món del treball²²⁸.

²²⁷ Gabriel, Pere, 1994. «Introducció: Transicions i canvi de segle». A: Gabriel, Pere (dir.), *Història de la cultura catalana, Vol.VI: El modernisme 1890-1906*, Barcelona, Edicions. 62, pp. 52-53.

²²⁸ Gabriel, Pere, 1986. «Anarquisme i catalanisme». A: AAVV. *Catalanisme: Història, política i cultura*. Barcelona: 1986, L'Avenç.

3.- IMAGINARIS SIMBÒLICS NACIONALS: CATALUNYA I ESPANYA

Les relacions entre Catalunya i Espanya són un dels principals temes de debat en la historiografia, encara a dia d'avui, i també en el debat polític. Ja Vicens Vives treballà intensament aquest aspecte, i a *Industrials i polítics* suggeria que «fins finals del Vuit-cents, passat el pont del desengany de la Revolució de setembre de 1868 i de la Restauració de 1876 (...), els catalans no es retrobaren ells mateixos»²²⁹. Pel seu costat, Pere Anguera situava el naixement oficial del catalanisme al Sexenni²³⁰. També altres historiadors han treballat àmpliament aquestes relacions, com Borja de Riquer, que sovint s'ha preguntat «com fou que dins del territori més dinàmic de l'Espanya del Vuit-cens acabà predominant la sensació de no tenir influència en els mecanismes del poder polític de l'Estat?; per què era tan general el convenciment dels catalans de no haver tingut capacitat d'influir en el model econòmic espanyol? (...) per què amplis

²²⁹ Vives, Vicens i Llorens, Montserrat, 1958. *Industrials i polítics del segle XIX*, Barcelona: Teide, p. 6.

²³⁰ Citat a Sunyer, M., 2006. *Els mites nacionals catalans*, Vic: Eumo Editorial, pp. 24-25.

sectors de la societat catalana se sentien poc identificats amb la imatge de la nació espanyola que hom volia divulgar oficialment?»²³¹.

Aquest retrobament, però, faria referència a un desvetllament del catalanisme polític, ara d'hegemonia conservadora, realment present a finals del segle XIX. Tot i això, anys enrere ja es pot observar la catalanitat i la seva reivindicació per part de molts polítics, escriptors, periodistes o dibuixants que es movien dins espais de l'esquerra. Aquesta catalanitat la podem observar també en el moviment cultural de la segona meitat del XIX, quan s'afermava una autoproclamada Renaixença, i la llengua catalana prenia força com llengua literària alhora que es recuperaven o creaven elements per un corpus simbòlic propi. Les classes populars també entraren en aquest procés, en la defensa de la llengua²³², en la celebració de commemoracions, amb certes músiques o cançons, tot compartint i fins impulsant lectures pròpies de mites i màrtirs, com Rafel de Casanova o Pau Claris. Precisament és a través de tots aquests elements –i d'altres que aniran apareixent- que es produeix la representació de les nacions, sigui quina sigui aquesta nació. Es duu a terme a través d'un corpus simbòlic propi, que és entès i compartit per una comunitat interpretativa concreta. Alhora, aquest és un procés fonamental de nacionalització per part dels Estats liberals. Aquests corpus òbviament variaran d'una nació a una altra, però tenen en comú el fet que estan formats de commemoracions, banderes i estendards, balls, gastronomia, mites, símbols, iconografia, tradicions, literatura o fins i tot el nomenclàtor dels carrers de les ciutats. La codificació d'un imaginari compartit per tota la població, en definitiva.

En aquest sentit, i d'acord amb el romanticisme que es vivia arreu d'Europa, la segona meitat del segle XIX és el moment en el qual tant Espanya com Catalunya revitalitzen aquests processos nacionalitzadors, no sempre des de propostes del govern sinó sovint iniciades per àmbits literaris i culturals. Responent a la visió historicista pròpia del Romanticisme, es produeix la combinació del món clàssic grecollatí amb la mirada cap

²³¹ Riquer, Borja de, «Les relacions Catalunya-Espanya i el catalanisme». A: Arnabat, R. i Gavaldà, A. (eds.), 2012. *Projectes nacionals, identitats i relacions Catalunya-Espanya: Homenatge al doctor Pere Anguera*, vol. II, Catarroja – Barcelona: Editorial Afers, p. 362.

²³² Pere Anguera, entre d'altres, donà una gran importància a la llengua catalana dins el catalanisme: «la llengua constituïa un element clau en la voluntat de redreçament nacional, tant en la seva reivindicació com a apta per tota actuació cultural, com per l'afany de superar les interdiccions que patia», a *El Sexenni Democràtic i el desvetllament del catalanisme*, Barcelona: Rafael Dalmau Editor, 2006, p. 8.

a l'Edat Mitjana, juntament amb la revaloració de la tradició cultural pròpia, amb l'objectiu de mostrar l'existència de la nació, diferenciant-la de les altres. Això durant el Romanticisme passà arreu a Europa, Espanya n'és un dels casos, però també es dugué a terme des de Catalunya. Es tractava de «'justificar' la nació, amb Estat al darrera o sense, i un dels instruments per fer-ho va ser la història»²³³. És amb aquest objectiu que a la segona meitat del segle XIX es té la necessitat de substituir els mites castellans pels catalans²³⁴. Pel que fa a la selecció dels mites literaris, tant Balaguer com Piferrer van triar la versió més poètica o adient a la seva ideologia o, com diu Sunyer, l'«ordenació de la història pròpia per a la legitimació d'un univers simbòlic»²³⁵.

La configuració del catalanisme i del seu corpus simbòlic «(...) té una inflexió notable en el Sexenni Revolucionari i arriba a un primer estadi de maduresa a començament dels anys noranta, amb el Modernisme, però fou en aquest període de més de cinquanta anys, amb uns o altres propòsits, en català i en castellà, quan es va construir la galeria mitosimbòlica que després ha utilitzat el catalanisme, polític o sentimental, amb pocs afegits o rectificacions»²³⁶. Cal recordar que no ens referim a cap partit ni organització concrets, ja que en paraules de Josep Termes, no es tracta d'«un moviment monolític, unívoc, sinó que, al contrari, una de les seves característiques més marcades és la seva varietat de tendències. No és reductible a una classe social, a una ideologia, a un programa polític»²³⁷.

Malgrat no voler entrar en la política de partits, «és fàcil constatar la tensió existent al llarg del segle XIX entre un catalanisme conservador i un catalanisme progressista i democràtic; una tensió que implica la constant presència més o menys explícita d'ambdós catalanismes. (...) Parlant molt en general, podria afirmar-se una hegemonia del catalanisme més democràtic i esquerrà fins als anys finals de la dècada dels vuitanta

²³³ Citat a Sunyer, M., 2006. *Els mites nacionals catalans*, op. cit., p. 39.

²³⁴ Aquesta substitució o comparativa de mites també la duu a terme Pere Gabriel en el seu capítol «Las naciones de los republicanos y la batalla de los símbolos en España». A: Suárez Cortina, M. i Ridolfi, M. (eds.), 2013. *El Estado y la Nación: Cuestión nacional, centralismo y federalismo en la Europa del Sur*, Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, pp. 179-212. Com per exemple entre Pelayo i Jaume I; entre el Dos de Maig i la Guerra de la Independència i els herois de Barcelona i els setges de Girona; o entre els himnes.

²³⁵ Sunyer, M., 2006. *Els mites nacionals catalans*, op. cit., p. 36.

²³⁶ Ibid., p. 18.

²³⁷ Termes, J., 1999. *Les arrels populars del catalanisme*. Barcelona: Empúries, p. 159.

i els noranta (en la mesura que la definició política i doctrinal fonamental del catalanisme parteix dels moviments democràtics i republicans populars). (...) D'alguna forma, en els anys noranta, especialment després de les famoses Bases de Manresa, s'imposà una determinada formulació del catalanisme molt deutora de la tradició conservadora i catòlica; de tal forma que llavors les pautes del debat passaren a ser fixades majoritàriament per un catalanisme que hauríem de qualificar de burgès (...)»²³⁸. Aquest canvi d'hegemonia dins el catalanisme també el dóna a entendre Josep Termes quan diu que «molts dels conflictes interns del catalanisme dels anys 80 i 90 tenen larvadament aquest element: la tensió entre el catalanisme laic i el catalanisme de base catòlica. (...) Catòlics i laics es confronten quan s'eleven al pla filosòfic, no tant respecte a la doctrina del catalanisme, sinó sobretot en la doctrina d'essències de pensament»²³⁹.

Magí Sunyer, tampoc oblida el catalanisme d'esquerres quan treballa els mites, símbols i catalanisme del primer Modernisme, explicant que en el tombant de segle ja estava estructurat un «sistema de referències que va utilitzar i potenciar»²⁴⁰, referint-se al catalanisme polític conservador. Alguns d'aquests símbols als quals fa referència són els estudiats per Pere Anguera, per exemple a través de les monografies dedicades a l'Onze de Setembre com a festa nacional, les quatre barres com a símbol nacional o la nacionalització del ball de la sardana. Tampoc no oblida la importància de la tasca cultural i artística duta a terme uns anys enrere, a finals del segle XIX, per republicans i àcrates com Apel·les Mestres i Josep Lluana. Aquests, a diferència de la nova generació d'escriptors, participaren molt més de l'establiment del corpus imaginari català, ja que tal com diu Sunyer «les composicions dels escriptors nous intervenen poc en la definició mítica i simbòlica»²⁴¹, exceptuant alguns casos com Joan Maragall.

Així doncs a finals del segle XIX i principis del XX «la codificació cultural i política del catalanisme es produeix sota l'hegemonia d'una versió conservadora. Ara bé: el catalanisme progressista i d'esquerres continuà present i actiu. De fet, havia estat i era

²³⁸ Gabriel, P. «Catalanisme i republicanisme federal del Vuitcents». A: Anguera, P. [et. al.], 1997. *El catalanisme d'esquerres*. Girona: Centre d'Estudis Històrics i Socials, pp. 31-82, p. 32.

²³⁹ Gabriel, P. (dir.), 1994-1999. *Història de la cultura catalana, vol. V, Naturalisme, positivisme i catalanisme*, Barcelona: Edicions. 62, pp. 53-54.

²⁴⁰ Sunyer, M. i Corretger, M., 2012. *Mitologia, simbologia i literatura*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 47.

²⁴¹ Ibid. p. 52.

en gran mesura justament ell el que permetia la inserció més popular del catalanisme»²⁴². En el cas del republicanisme federal, aquest sovint era acusat de ser massa ambigu «(sempre dubtosos entre la voluntat d'arreglar Espanya i la necessitat d'afirmació de la realitat catalana). En segon lloc, es definia com abstracte i uniformador el pensament federal, un ideari que hom identificava quasi exclusivament amb el municipalisme. Contràriament, el pensament conservador afirmava el pes de la història peculiar i la caracterització nacional del poble català»²⁴³.

La configuració i el manteniment de l'imaginari nacional comportà alhora una veritable batalla de símbols. De fet, Pere Gabriel destaca que no només hi va haver una batalla de símbols, la dels nacionalismes subestats i perifèrics, com podria ser entre la simbologia catalanista i la espanyola, sinó que es produïren «un conjunto de batallas de los símbolos, batallas superpuestas y en contraste, transversales si se quiere»²⁴⁴. Aquestes «batalles», malgrat existir en altres àmbits socials i polític, tingueren una forta empremta en l'àmbit identitari. Hi hauria molts elements diversos per estudiar aquesta simbologia, però en aquest cas ens hem centrat en la iconografia satírica de premsa. Així, de la mateixa manera que el poble i la sobirania espanyols estaran representats per matrones i lleons, també Catalunya i fins i tot Barcelona seran sovint representades en forma de matrona, equiparant-se amb les matrones dels Estats liberals, i acompanyades dels seus atributs simbòlics. Entre aquests atributs el més fàcil d'identificar serà sempre la bandera, de nou un element nacionalitzador, però també les inscripcions que duen, que decantaran la matrona cap a una posició política o una altra. Així, en el cas del republicanisme, la matrona que representa Espanya sovint anirà acompanyada de les paraules «llibertat», «igualtat» o «fraternitat», i gairebé sempre del barret frigi. La força d'aquests símbols rau en què no només «(...) contaron con fuertes apoyos sociales y resultaron a la postre ser muy resistentes y perdurables, sino porque las identidades colectivas fundamentalmente llegaron a través suyo. Los símbolos y las representaciones, los mitos si se quiere, fueron el 'lenguaje' de la identidad; no existe identidad sin símbolos, sin 'lenguaje'»²⁴⁵.

²⁴² Gabriel, P., 2007. *El catalanisme i la cultura federal: Història i política del republicanisme popular a Catalunya el segle XIX*, Reus: Fundació Josep Recasens, p. 40.

²⁴³ Gabriel, P. (dir.), 1994-1999. *Història de la cultura catalana*, vol. VI, *El modernisme*, op. cit., p. 47.

²⁴⁴ Gabriel, P., 2013. «Las naciones de los republicanos y la batalla de los símbolos en España», op. cit., pp. 179-212, p. 180.

²⁴⁵ Ibid., pp. 179-212, p. 180.

La fixació d'una determinada codificació de la cultura catalana es produí en el mateix moment que l'espanyola i aquesta codificació va tenir interferències i interrelacions amb el nacionalisme espanyol. De fet, foren molts catalans els que intervingueren i col·laboraren amb la iconografia i el folklore espanyols, com les aportacions teatrals de Josep Feliu i Codina o les musicals d'Amadeu Vives.

Aquestes connexions catalano-espanyoles es produïren tant en l'àmbit més popular com en el més intel·lectualitzat, aquest darrer ben estudiat i conegut a través dels diàlegs entre Miguel de Unamuno i Joan Maragall o Pere Coromines, per exemple. En tot cas, el que des de totes les classes socials es pretenia era afirmar l'existència d'una cultura catalana, diferenciada de l'espanyola, més enllà del terreny estrictament polític. És a partir d'aquesta idea que des de Catalunya s'ofereix una altra opció en l'iberisme, una tercera identitat nacional present en el darrer terç del XIX i inicis del XX, tot i que clarament amb menys força que el catalanisme i l'espanyolisme.

En el cas que ens ocupa aquests imaginaris són tractats a través de les il·lustracions, que són també una gran ajuda en la fixació de les idees, ja que arriben al públic lector d'una manera molt més ràpida i directa. La commemoració de la Guerra de Successió i l'establiment de l'Onze de Setembre com la diada nacional no fou representada ni citada per igual, alhora que Casanova tampoc fou recordat de la mateixa manera per *La Campana de Gràcia* que pel *¡Cu-cut!*. De fet, durant la Restauració bona part dels intel·lectuals i historiadors catalans conservadors es distanciaren dels partits dinàstics i del conservadorisme de Cánovas del Castillo, a causa del seu rebuig per la corrupció i el clientelisme pròpia del sistema espanyol²⁴⁶ i també perquè existia «una reacció anticoncentralista, contra la provincialització de la política catalana, contra la total supeditació als dirigents de Madrid»²⁴⁷. Per la seva banda, la implicació per part dels federals «en la batalla por la nacionalización simbólica del catalanismo, fue muy importante y continuada. No fue, como en ocasiones hubo interés en afirmar, producto de ninguna coyuntura de finales del siglo XIX. Se puso de manifiesto a lo largo de todo

²⁴⁶ Simon, Antoni, 1994. «Els mites històrics i el nacionalisme català. La història moderna de Catalunya en el pensament històric i polític català contemporani (1840-1939)», *op. cit.*, pp. 193-212, p. 202.

²⁴⁷ Riquer, Borja de, «El conservadorisme polític català: del fracàs del moderantisme al decensís de la Restauració», *Recerques*, núm. 11, 1981, pp. 29-80, p. 68.

el proceso de consolidación y creación del partido a partir de 1880-1881. Fue una cuestión central, nada marginal ni simplemente complementaria»²⁴⁸.

Aquesta diferència en el tractament i la construcció de l'imaginari català entre els sectors més republicans i els conservadors rau molt probablement en el component religiós que ben aviat adoptà el catalanisme polític, i del qual les cultures republicanes se'n volien desmarcar tant com volien demostrar el seu anticlericalisme. Per tant, cal veure com aquests republicans assumien i defensaven la seva catalanitat –com la defensa de l'ús del català per part de Josep Lluís i Pujals- alhora que convivia amb la identitat espanyola. Aquesta darrera, a més, també formà el seu corpus simbòlic gràcies a l'aportació de la iconografia catalana, la qual feia encaixar ambdues identitats sense deixar de banda les reivindicacions catalanes.

En aquest capítol tractem aquests nacionalismes i les relacions entre Catalunya i Espanya a través de les seves representacions en la premsa satírica. En aquest sentit, l'estudi de la representació d'Espanya ha permès traçar una evolució en la representació dels Estats, però també la compatibilitat amb la representació de ciutats o la mateixa Catalunya. El seguiment fet sobre el dibuixant i reporter gràfic Josep Lluís Pellicer permet entendre les anades i vingudes dels il·lustradors catalans i les influències que rebien, sobretot exercint a Madrid. En aquest tipus de premsa, en la qual hi trobem a Pellicer, les commemoracions eren quelcom freqüent i important, i l'apartat dedicat a la commemoració del 1714 ens dóna respostes sobre el corpus catalanista existent i com aquest era tractat des del republicanisme. Per últim, malgrat fos minoritari, hem volgut destacar la presència d'una tercera opció identitària, l'iberisme. A més cal recordar que cap d'aquestes identitats havien de ser exclusives, sinó que convivia. A través de la iconografia de premsa l'iberisme apareixia regularment, sobretot en època convulsa, com en el Sexenni, i veiem com des de Portugal, Madrid o Catalunya oferien propostes diverses d'una mateixa hipotètica nació Ibèrica.

²⁴⁸ Gabriel, P. «Las naciones de los republicanos y la batalla de los símbolos en España», *op. cit.*, p. 182.

3.1.- La representació d'Espanya en la premsa republicana il·lustrada barcelonina

En aquest apartat, l'objectiu és fer una aproximació a la representació iconogràfica d'Espanya. És a dir, explicar el concepte que tenien d'Espanya les diferents cultures polítiques republicanes amb presència a Catalunya –i, especialment, a Barcelona- a través de les il·lustracions, metafòriques o al·legòriques, que apareixien a la premsa il·lustrada, característica habitualment lligada a l'humorisme i la sàtira, entre el Sexenni Democràtic i els anys finiseculars.

Com hem anat veient, les caricatures i al·legories que ja trobem en la premsa satírica des del Sexenni tenen una gran capacitat per a representar ideologies i cultures polítiques. La caricatura podria, a priori, utilitzar-se amb qualsevol finalitat il·lustrativa, però durant molt de temps va ser considerat quelcom frívol i, per aquest motiu, descartada pels diaris tradicionals i *seriosos*. Però l'ús diferenciat de la caricatura juntament amb la sàtira política i el disseny fragmentat de la pàgina es va convertir en una característica pròpia d'aquesta premsa satírica.

L'objectiu del caricaturista és indignar o fer riure al lector a través de les seves il·lustracions i, per aquest motiu, necessita molt més del públic que no pas qualsevol altre tipus d'artista. La il·lustració apel·la més a l'expressió que no pas a la bellesa o la semblança, però fins que la premsa no pogué assegurar-li una bona difusió quedà en poc més que un divertiment. Per aquest motiu, no és d'estranyar que el gran desenvolupament de la caricatura es produís alhora que el de la premsa, a mitjans del segle XIX i, a Espanya, sobretot a partir del Sexenni. Així doncs, el dibuixant confiava el seu treball a la publicació, que era capaç de multiplicar el seu disseny i així aconseguir la complicitat del lector. Per la seva banda, la publicació sovint guanyava influència, ja que la caricatura il·lumina i enforteix el discurs i l'efecte que aquest té en l'opinió pública.

En aquest sentit, tan important és el contingut com la forma d'un discurs, indistintament del format en el que se'ns presenti, com la recepció i la reconstrucció que en fa el lector o oient, que és qui finalment n'assigna les significacions. Aquesta seria la idea que defensa Chartier quan diu que el més important és entendre com els textos poden ser diversament captats, utilitzats i compresos²⁴⁹ i que Rafael Cruz reafirma quan diu que és l'anàlisi de la producció, construcció i assignació de significats el que ens permet identificar els grups socials, els seus interessos i actuacions²⁵⁰. Amb això, l'historiador francès vol mostrar que les obres no tenen un sentit estable i fix, sinó que els seus significats són plurals i variants, i que malgrat l'intent per part dels autors de voler fixar un sentit i articular així una correcta interpretació, la recepció sempre modifica, distorsiona o, fins i tot, inventa; i per tant, per a Chartier, qualsevol text és el producte d'una lectura, una reconstrucció del lector. En alguns casos, però, aquesta apropiació no és individual sinó per part d'una «comunitat interpretativa» particular, sobretot gràcies a la cultura de masses, que propicia aquesta «apropriació social dels discursos», que segons Michel Foucault seria «un dels procediments més importants pels quals els discursos són sotmesos i confiscats pels individus i les institucions que s'atribueixen el seu control excessiu»²⁵¹.

En el cas que ens ocupa aquesta comunitat interpretativa serien les diverses cultures polítiques republicanes, i el mitjà pel qual aquest discurs es transmet, la premsa, el mitjà de masses per excel·lència de la Restauració el qual, a més, es trobava en un moment de canvis, que donarien pas al naixement del periodisme modern. Aquestes cultures polítiques que al llarg del darrer terç del segle XIX van anar configurant un moviment polític obert als sectors populars i, per tant, a la celebració d'assemblees, eleccions de candidats i també l'ús de la propaganda, la ritualització i l'elaboració d'un corpus simbòlic propi i que incloïa commemoracions, cançons, mites o la memorialística de màrtirs amb caràcter alligador.

²⁴⁹ Chartier, Roger, 1999. *El Mundo como representación*. (...), *op. cit.*, p. 53.

²⁵⁰ Cruz, Rafael, «La cultura regresa al primer plano». A: Cruz, Rafael i Manuel Pérez Ledesma (eds.), 1997. *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid: Alianza, p. 17.

²⁵¹ Foucault, Michel, 1974. *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets, p. 52.

Si parlem de cultures republicanes cal tenir en compte que no només ens referim al propagandisme polític més doctrinal, militant i organitzat sinó a l'elaboració, codificació i difusió d'una cultura simbòlica pròpia que fou transmesa mitjançant el publicisme literari, com el teatre o la novel·la de fulletó, i els mecanismes de comunicació populars.²⁵² Precisament a partir del Sexenni és remarcable el caràcter insurreccional i democràtic que tingueren les polítiques i estratègies republicanes, visibles a través d'un conglomerat d'imatges, símbols i herois revolucionaris en un discurs d'insurrecció, conspiració i mobilització que alhora pretenia ser una afirmació democràtica.

Una constant en els diversos discursos dels republicanismes és el concepte d'Espanya, com a país, estat o nació, i és a través de l'evolució de la seva representació iconogràfica que podem veure també l'evolució político-cultural que aquestes cultures polítiques en tenien. Per a fer aquest anàlisi he seleccionat algunes de les publicacions satíriques barcelonines més destacades del període com són *La Campana de Gràcia* (1870-1934) i la seva «germana», *L'Esquella de la Torratxa* (1872-1939), ambdues creades i dirigides durant molts anys per Josep Roca i Roca; *La Flaca* (1869-1873) i les seves continuacions, *La Madeja Política* (1873-1874) i *La Madeja* (1875-1876); *El Loro* (1879-1855); *La Mosca* (1881-1882) i *La Mosca Roja* (1882-1884); i *La Tomasa* (1872-1907), revista relacionada inicialment amb *La Campana de Gràcia*, ja que aparegué en una de les primeres suspensions d'aquesta. Totes aquestes publicacions tenien en comú el ser republicanes, satíriques i barcelonines però, com hem dit, no existia una única cultura republicana i, per exemple, no serà la mateixa visió la que trobarem en el possibilisme de *La Campana de Gràcia* que en el federalisme de *La Flaca*.

L'estudi de la materialització gràfica de la idea d'Espanya des de la premsa republicana suposa l'aproximació des d'una triple vessant: la iconogràfica, i per tant endinsar-nos en la història de l'art; la història de la premsa i de la comunicació, sobretot a través de catàlegs i obres monogràfiques dedicades específicament a uns diaris o revistes; i la història político-cultural, centrada en les diverses cultures polítiques republicanes.

²⁵² Gabriel, Pere, «Cultures polítiques i republicanes del vuit-cents: insurrecció, democràcia i federalisme», A: *Barcelona Quaderns d'Història*, Barcelona, 2002, pp. 239-254.

Fins ara, alguns dels treballs més relacionats amb aquest estudi, i per tant molt útils per a la seva realització, han estat els duts a terme per Marie-Angèle Orobon, María Antonia Fernández i Juan Francisco Fuentes. Orobon s'ha endinsat en l'estudi dels símbols i les alegories dins l'imaginari espanyol al segle XIX, per exemple amb el llibre *La religion de la liberté: symboles et allégories dans l'imagerie libérale de l'Espagne du XIXe siècle*, o el capítol «Humor gráfico y democracia: algunas calas en la caricatura política en el Sexenio Democrático», en el qual hi trobem una petita però interessant introducció a l'alegoria d'Espanya i un útil recull de símbols i atributs en la premsa que ajuden a la seva identificació. D'altra banda, Fuentes ha treballat la sociabilitat i la premsa espanyoles del segle XIX i, finalment, Fernández fa una aproximació a la imatge d'Espanya a través de la premsa, però en el seu cas l'aportació es fa des de l'òptica de l'obrerisme, i amb un apartat específic dedicat a l'anarquisme, al segle XX.

3.1.1. Evolució general i segons la tendència política republicana

La representació més habitual d'Espanya que trobem a la premsa satírica barcelonina a partir del Sexenni és la d'una matrona, una senyora respectable i elegant vestida de forma similar a l'antiguitat clàssica, sovint amb una toga. Sovint se li afegeixen alguns complements, com una corona, que pot ser de tres tipus: la monàrquica, que acaba en punxes; la republicana, també anomenada mural; o de llorer, símbol de triomf, victòria, i símbol d'ús recurrent també a l'antiguitat clàssica. D'altra banda, segons les tendències polítiques del dibuixant i la publicació en la qual s'insereix la il·lustració, hi podem trobar elements com escuts, banderes amb lemes –com l'habitual en les publicacions republicanes: «Llibertat, igualtat, fraternitat»-, altres símbols republicans com el gall o símbols maçons com l'escaire i el compàs.

De fet, la representació visual de les idees, com podrien ser la justícia, la llibertat, la ciència o altres «realitats més concretes però massa àmplies com per abastar-les amb una sola mirada (França, Alemanya, París)»²⁵³ és un fet habitual en els països que pertanyen a l'àrea cultural de formació grecollatina. Marie-Angèle Orobon explica que

²⁵³ Agulhon, Maurice, «La représentation de la France: quelques réflexions sur l'image féminine en politique». A: M.C. Hook-Demarle (Dir.), 1995. *Femmes, Nations, Europe*, París: Publications de l'Université Paris 7- Denis Diderot, p. 13.

és a partir dels segles XVII i XVIII quan sembla imposar-se la representació de les monarquies europees amb la forma de figures humanes, acompanyades d'altres atributs simbòlics, amb similitud als deus i deesses de l'Antiguitat. Per la seva banda, Lynn Hunt mostra com és durant la Revolució Francesa quan les personificacions femenines assumeixen el centre del poder, en substitució dels reis²⁵⁴. Així doncs, i de forma progressiva, l'al·legoria femenina es converteix en representació de la nació, a Espanya sobretot a partir de la Guerra de la Independència, quan aquesta al·legoria s'emancipa de la monarquia i és identificada per si mateixa com a símbol de la nació. Curiosament, i com bé sabem, en aquell mateix moment les dones estaven excloses de la construcció nacional i no tenien cap tipus de poder sobre la sobirania nacional que s'estava forjant, sent només un símbol. Aquesta desigualtat es mantingué, però alhora, durant el Sexenni podem veure com és quan es consolidà aquesta representació de la nació espanyola, del poder del poble, en el cos femení, aconseguint un protagonisme creixent en tota la iconografia del moment, incloses les monedes.

L'altre element clau en la representació d'Espanya és la que es fa del *poble*. Aquesta molt sovint es fa mitjançant el dibuix d'un lleó, un animal fort que simbolitza, de forma genèrica el poder, la sobirania, energia, llum i força. L'elecció d'aquest animal per a la representació del poble és clara, són els atributs que els dibuixants i les publicacions que l'empren creuen que el poble té o, si més no, els que voldrien que tingués.

Aquest element és fins i tot previ en el temps que l'al·legoria mitjançant el cos femení, ja que arreu d'Europa era habitual representar el poder amb un lleó, però és a l'època moderna quan el lleó passa a simbolitzar únicament a Espanya, ja que altres regnes també adopten altres animals com a distintius: és el cas de lleopard per a Anglaterra o el gall per a França. Com en el cas del cos femení, també és a partir de la Guerra de la Independència quan aquest s'acabà d'establir com a encarnació de la nació espanyola, ja que fou un moment de gran producció iconogràfica: «Así lo indica explícitamente una inscripción que figura en una pintura anónima de principios del siglo XIX, *Imagen de Jura con retrato de Fernando VII*, «Este león que es la Nación Española jamás soltará de sus garras los dos Mundos de Fernando VII». (...) el león con la fuerza de sus

²⁵⁴ Hunt, Lynn, 1984. *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

fauces y sus garras es el que plásticamente se opone y vence al águila o gallo francés, emblema de Francia, lucha alegórica tónica de las estampas de la época»²⁵⁵. Amb el temps el lleó es consagrà, i en conjuntures bèl·liques era una demostració de força envers el rival, com per exemple a la guerra de Cuba, durant la qual presenta Estats Units d'Amèrica com un porc.

D'altra banda, una característica variant que sovint s'empra en les il·lustracions és el pes, l'aspecte físic, que mostren tant la matrona com el lleó. L'objectiu és descriure gràficament la situació d'Espanya segons la visió del dibuixant i el periòdic. En aquest sentit, tant podem observar una matrona robusta, decidida i orgullosa que s'enfronta a polítics o que vol guiar al seu poble, com una matrona feble, envellida, escanyolida, etc. Aquesta darrera imatge la podem trobar asseguda veient impotent el que passa al seu voltant o, per exemple, lligada i en mans de polítics dibuixats com a persones malèvoles. El mateix passa amb el lleó que, amb el seu pes i les seves expressions facials –atemorit o ferotge, per exemple-, mostra les actituds de la societat.

La forma en que aquests dos elements es relacionen tampoc és sempre la mateixa. De fet, segons les èpoques i les publicacions, a vegades el lleó, com a representant de la població, ni tan sols apareix. Un exemple en seran els primers anys de *La Campana de Gràcia*. En d'altres, com *La Flaca*, hi és molt present, ja sigui situat al costat de l'Espanya matrona, a vegades protegint-la i defensant-la, o ja sigui sota la matrona, que seu sobre seu, mostrant-se així una unió en la qual Espanya es recolza i reposa sobre el poble.



²⁵⁵ Orobon, Marie-Angèle. «El cuerpo de la nación: alegorías y símbolos políticos en la España liberal (1808-1874)». A: *Feminismos*, núm. 16, desembre de 2010, pp. 39-64, p. 47.

Sigui com sigui, el fet que es tractés d'una parella mixta, barrejant la feminitat de l'al·legoria matrona amb la masculinitat del lleó, però també mesclant allò humà amb el món animal, és molt important, ja que és una bona mostra del funcionament de la caricatura i la iconografia de l'època, el Sexenni, època en la qual aquesta parella «se popularizaría (...) para expresar de forma jocosa y sarcástica las esperanzas revolucionarias finalmente defraudadas»²⁵⁶.

Tot i que en la gran majoria dels casos aquests dos elements comentats són els símbols més habituals per a la representació d'Espanya i la població espanyola, algunes vegades també podem observar altres símbols amb la mateixa finalitat. En el cas del *poble*, també és representant com una ovella magra i esquilada, capcota, impotent i sotmesa²⁵⁷; com un ase, un burro de treball que amb la seva força fa funcionar la maquinària política mentre al costat la matrona que representa Espanya renta la roba bruta que representa els problemes del país²⁵⁸; finalment, també apareix com un cavall amb els ulls tapats que intenta deslliurar-se del militar, que n'és el genet²⁵⁹. D'altra banda, i gairebé a mode de curiositat, a *La Flaca*

trobem una il·lustració²⁶⁰ en la qual Espanya és representada per un home. Es tracta d'un home petit, prim, que des d'un costat observa una baralla entre diversos homes, representant així una batalla entre països europeus i en la qual



Espanya n'és un mer espectador.

²⁵⁶ Ibid., pp. 39-64, p. 56.

²⁵⁷ *La Mosca Roja*, núm. 13, 24/06/1882, p. 2.

²⁵⁸ *La Flaca*, núm. 46, 04/01/1873.

²⁵⁹ *La Campana de Gràcia*, núm. 400, 01/07/1877.

²⁶⁰ *La Flaca*, núm. 57, 07/08/1870.

Així doncs, excepte en comptades ocasions trobarem a Espanya representada per una matrona, a grans trets com la descrita, des de l'eclosió de la premsa satírica il·lustrada i fins a finals del segle XIX, quan poc a poc aquesta representació serà substituïda pel mapa del territori que es vol descriure. Malgrat que el mapa com a símbol pren més força al segle XX, ja des dels anys vuitanta del segle XIX podem començar a observar aquesta representació²⁶¹.



Una de les publicacions escollides és *La Mosca* (1881-1882); que juntament amb la seva continuació, *La Mosca Roja* (1882-1884), foren unes de les revistes que disposaren d'unes il·lustracions i al·legories més elaborades. Aquesta revista setmanal republicana, de caire satíric i humorístic, féu referència sovint a Espanya, en els seus inicis sempre representada com una bella i robusta matrona, però de la mateixa manera, en forma de matrona, representà altres estats, com Itàlia²⁶², França²⁶³, o també Barcelona²⁶⁴. Aquestes representacions de països com Itàlia i, sobretot, França, acostumen a ser una clara exaltació i admiració del republicanisme i els valors republicans d'aquests. A més, com passà sovint en els casos de les publicacions republicanes, hi eren habituals les

²⁶¹ Com per exemple es pot observar en una il·lustració del núm. 27 de *La Mosca Roja*, corresponent al 30/09/1882.

²⁶² *La Mosca*, núm. 44, 28/01/1882.

²⁶³ *La Mosca Roja*, núm. 34, 19/11/1882.

²⁶⁴ *La Mosca Roja*, núm. 17, 22/07/1882.

representacions de la Llibertat i la República, matrona per excel·lència, sempre amb el barret frigi.

D'altra banda, aquestes publicacions foren de les primeres en introduir els mapes com a símbol de l'estat o territori que es volia representar. Una de les il·lustracions que combina els dos elements habituals de la representació d'Espanya, la matrona i el mapa²⁶⁵, mostra una matrona amb corona republicana nua, només mig tapada per una bandera espanyola, que jeu sobre una part del mapa d'Espanya, deformat, en el qual hi apareixen Extremadura, Andalusia, Múrcia, Castella, València i Catalunya. Sobre la matrona, que sembla més aviat morta, un rat-penat malèvol, culpable de la seva mort, porta escrits els noms dels seus botxins, entre els que podem veure A. Martínez, Pavía, Sagasta, León y Castillo, Camacho i V. González. Sota seu, un retall de roba en el qual, ben gran, s'hi llegeix «fusión».

D'altres vegades, les il·lustracions no són tant una representació de l'actualitat sinó una crida, una opinió, que fan el dibuixant i la publicació. Durant l'inici del conflicte entre Espanya i el Marroc *La Mosca Roja* publicà una il·lustració²⁶⁶ en la qual davant un atac marroquí els polítics espanyols, entre els quals hi ha els líders Cánovas i Sagasta, representats tots ells com gossos, fugen i es barallen pel poder. Al seu costat, l'Espanya matrona forta i enfadada, amb corona republicana i toga, a l'estil clàssic, els indica que responguin a l'atac marroquí. Aquesta representació és una demanda que fa el dibuixant en nom del poble espanyol.

Les il·lustracions i al·legories de *La Flaca* i els altres títols que la substituïren en les èpoques en que aquesta fou suspesa foren d'una gran riquesa, en bona part gràcies al seu reconegut dibuixant, Tomàs Padró (1840-1877). Comptant els diversos títols, la revista fou publicada entre 1869-1876 i és considerada una de les millors del moment. En aquest cas, el mateix títol fa referència a la situació d'Espanya, ja que la matrona al·legòrica d'Espanya que apareix a la capçalera de la revista és esprimatxada, feble. Al seu costat hi ha un lleó, simbolitzant el poble, encara més prim.

²⁶⁵ *La Mosca Roja*, núm. 50, 11/03/1882.

²⁶⁶ *La Mosca Roja*, núm. 56, 24/04/1883.

Com dèiem, la capçalera d'una publicació és l'element de continuïtat principal d'una publicació, tan pel que fa al títol com a la seva presentació, és a dir, la tipografia, l'espai que ocupa dins la portada, les il·lustracions o al·legories que pot contenir, etc. La seva importància rau en el fet que són allò que hom veu primer. En el cas de *La Flaca*, a banda de la seva capçalera ja breument comentada, també cal valorar la portada del primer número de la revista, en la qual hi ha la mateixa matrona feble i prima, sobre un lleó fort però que mira al terra, dòcil.

En bona part de les representacions d'Espanya la matrona llueix una corona de llorer, símbol de victòria recurrent en l'antiguitat clàssica, enlloc de les típiques corones republicana o monàrquica. L'estètica clàssica en la seva representació era quelcom habitual en les il·lustracions de Padró, amb túnica, i molt sovint acompanyada de banderes espanyoles. De la mateixa manera que hem vist que el pes de la matrona és un símbol de l'estat anímic i de la situació en general d'Espanya.

Tot i l'habitual presència de la matrona espanyola en les il·lustracions d'aquestes publicacions germanes liderades per *La Flaca*, la representació de la Llibertat, Marianne, és gairebé encara més recurrent. En una gran il·lustració del dibuixant barceloní s'hi observa una al·legoria de la República i la Llibertat, amb Marianne presidint l'escena i envoltada de símbols republicans com el gall, la balança o el triangle, amb la inscripció «Llibertat, igualtat, fraternitat». De fet, aquesta il·lustració recorda –per la coincidència de diversos dels símbols que la componen– a l'al·legoria del mateix autor que lluí durant alguns anys la capçalera de *La Campana de Gràcia* a partir de 1872²⁶⁷.

D'altra banda, excepte en un parell d'ocasions i de forma tímida, ni en *La Flaca* ni en les altres publicacions la que substituïren –*La Carcajada* (1872), *La Madeja Política* (1873-1874), *El Lío* (1874), *La Madeja* (1875-1876)– utilitzaren la forma de mapes per a representar Espanya. Cal recordar, però, que aquestes publicacions comprenen el període 1869-1876, és a dir, període anterior a l'ús habitual d'aquests.

²⁶⁷ *La Campana de Gràcia*, núm. 90, 07/01/1872.

El Loro, una altra revista republicana, en aquest cas de durada més curta que les altres comentades –es publicà entre 1880 i 1882-, també disposava d’unes vistoses il·lustracions en color en la qual la representació d’Espanya no és tan habitual i, en les vegades que apareix acostuma a donar una imatge més aviat negativa o pessimista de la situació.

Els elements que caracteritzen aquesta representació són similars a les descrites –pes, estètica clàssica, corona republicana, complements amb la bandera espanyola i la presència del lleó del qual també en varia el pes en funció de la situació que vol destacar la publicació- i és que cal tenir present que hi havia un corpus simbòlic, en cap aquest cas republicà, molt present en periòdics i revistes, on hi trobem una gran varietat de símbols que ja hem anat observant en les il·lustracions comentades.

D’altra banda, en una de les il·lustracions de les pàgines de *El Loro*²⁶⁸ hi observem dos grups de personatges: a la dreta, diverses matrones que simbolitzen França, Estats Units o Anglaterra onegen una bandera amb la inscripció «civilización, progreso» i es dirigeixen, alegres, a la matrona

que representa Espanya, vestida dels colors de la bandera espanyola, però aquesta no s’hi pot apropar, ja que des de l’altre cantó, l’esquerra, militars espanyols se l’enduen. A la bandera, esquinçada, que onegen els militars s’hi llegeix «oscurantismo, retroceso». La



il·lustració és, en el cantó protagonitzat pels militars, més aviat fosca, en contraposició als colors vius i la lluminositat del cantó on es troben les matrones, que simbolitzen la democràcia, el progrés i la llibertat. Aquesta és una mostra de com les il·lustracions mostren les tendències ideològiques, en aquest cas la del setmanari *El Loro*.

²⁶⁸ *El Loro*, núm. 22, 24/04/1880.

La revista dirigida per Josep Roca i Roca, *La Campana de Gràcia* és una de les publicacions republicanes més conegudes i importants, tant per les seves il·lustracions –en la seva majoria fetes per Tomàs Padró i Apelles Mestres–, com per la seva llarga durada (1870-1934). Per tant, en ella trobem una gran quantitat d’imatges que serveixen de mostra per a cada una de les característiques abans descrites. Un fet a destacar, però, és la minsa presència del lleó com a representació del poble en les seves pàgines, sobretot en els inicis de la publicació.

La matrona representativa d’Espanya present a les il·lustracions d’aquesta revista barcelonina sempre llueix una corona republicana i, sovint, la seva actitud és la de defensar el país, Espanya, davant els diversos mals que al llarg del temps la volen afeblir, ja siguin polítics²⁶⁹ o altres estats. Un exemple d’aquest segon cas el trobem en una interessant il·lustració de Tomàs Padró de 1871²⁷⁰ en la qual es mostra el conflicte entre Espanya i Cuba a través d’una lluita entre dues matrones representatives dels dos estats.



Entre les imatges de Padró i Mestres hi aparegueren, de forma encara més habitual que la imatge d’Espanya, diverses representacions de la República i la Llibertat, Marianne. Com en la majoria dels casos, la trobem vestida amb una estètica clàssica, lluint un barret frigi molt similar a la barretina catalana i amb actitud serena. Sovint anava acompanyada d’una branca de llorer i d’un gall, símbol francès del republicanisme i la llibertat, i en algunes ocasions és dibuixada al mig de l’escena, com a centre i element

²⁶⁹ Com per exemple en el dibuix aparegut a *La Campana de Gràcia*, en el núm. 192, 07/12/1873.

²⁷⁰ *La Campana de Gràcia*, núm. 85, 03/12/1871.

a destacar²⁷¹. Altres elements amb els quals se la relaciona són la ploma i elements maçons. Per últim, tot i que és coneguda la tendència de *La Campana de Gràcia* i del seu director Josep Roca i Roca pel republicanisme possibilista, en els primers anys de la publicació s'hi poden trobar força il·lustracions d'una clara tendència federal. Un exemple en seria el dibuix a doble pàgina, que es publicà el 12 de juny de 1873, en la qual es commemora la proclama de la Primera República espanyola. En aquesta al·legoria, a més de tots els símbols que envolten a



Marianne –que porta un barret frigi i enarborava una bandera amb un triangle, símbol maçó-, símbols molt semblants als de la capçalera de la pròpia revista, també s'hi pot llegir un petit text al peu «Agrupemnos davall d'eixa bandera oblidant tota classe de rancors, y junts cridem ¡Viva la República Democrática Federal!».

Així doncs, com mostren les diverses il·lustracions i al·legories comentades, també des de la vessant iconogràfica existia un corpus simbòlic comú específic de les cultures republicanes, en aquest cas catalanes. En aquests dibuixos, clarament el que s'hi mostra respecte al concepte d'Espanya són reivindicacions o ideals de les diverses publicacions aquí exposades. Els elements que s'hi inclouen i volen ser exaltats són els ideals del republicanisme, la llibertat –i sovint precisant en la llibertat d'impresma, base per a l'extensió del coneixement-, la democràcia i, de tant en tant, símbols maçons.

²⁷¹ Vegeu per exemple *La Campana de Gràcia*, núm. 151, 09/03/1873, on la República Federal és sostinguda pel poble, el patriotisme i la llibertat.

Entre elles, però, sí que apareixen algunes petites diferències. Un primer aspecte és el que fa referència a la visió més o menys optimista de la situació. El propi títol de *La Flaca*, juntament amb l'anàlisi de les seves imatges, mostren una visió pessimista de la situació de l'Estat, tot i que tanmateix, sempre fou crítica i exaltant els valors i els ideals del republicanisme a través del munt de representacions de Marianne que trobem entre les seves pàgines. Un altre aspecte clau és la presència més o menys freqüent de la representació del poble, habitualment en forma de lleó, que en els primers anys serà poc habitual a *L'Esquella de la Torratxa* i a *La Campana de Gràcia*, però que en canvi era habitual trobar a la mateixa *La Flaca*. I és aquesta darrera una de les poques que no van introduir entre les seves il·lustracions i al·legories els mapes com a símbols dels Estats i territoris que es volien representar. Però és que aquest és un element que s'imposarà en els anys finiseculars i que, per tant, es pot observar com sí que s'anaren introduint a les revistes dirigides per Josep Roca i Roca o a *La Mosca* i *La Mosca Roja*.

Durant la cerca d'imatges representatives d'Espanya a *La Campana de Gràcia* també queda palès com en els seus primers anys la publicació tenia una clara tendència per al republicanisme federal, en contraposició a la tendència possibilista que més endavant aquesta revista assumirà. Al capdavall, aquesta és una mostra més de les possibilitats que té la iconografia per a l'estudi de les representacions, ja siguin nacionals, socials o, com en aquest cas, de les cultures polítiques.

3.2. Josep Lluís Pellicer: una visió de les relacions Catalunya-Espanya

Com hem vist anteriorment, Josep Lluís Pellicer i Fenyé el situem com a pintor, il·lustrador, cronista i com a reporter gràfic –també de guerra-, pioner del fotoperiodisme. La seva obra ens mostra el seu interès per l'art, la modernitat i, amb la serenitat que transmeten la major part de les seves il·lustracions, també per una crítica de la societat, seguint de prop els interessos i cuïtes de les classes populars. Això hem vist que també es veïa reflectit en la seva vida més política i de militància obrera com en sentit de les seves obres i il·lustracions. En aquest cas, però, pretenc centrar-me en les relacions entre Catalunya i Espanya a través de Josep Lluís Pellicer i, sobretot, de les seves il·lustracions i dels periòdics en els quals va treballar tant a Catalunya com a Madrid²⁷².

3.2.2. Josep Lluís Pellicer en la premsa madrilenya

Com a il·lustrador i dibuixant en premsa, ja sigui humorístic o bé com a reporter gràfic, Josep Lluís Pellicer va treballar també a Madrid, sobretot durant els anys setanta. De fet, la seva llarga estada a la capital espanyola la podríem dividir en tres àmbits segons l'objectiu final de les seves il·lustracions i el tipus de publicació on s'inseriren: il·lustracions humorístiques en premsa –habitualment setmanal- humorística o satírica; les il·lustracions com a resultat de la seva feina com a reporter gràfic –per exemple com a corresponsal a la guerra russo-turca de 1877-1878²⁷³-; i, per últim, la seva participació

²⁷² Josep Lluís Pellicer mantingué relacions amb França, tant com a reporter gràfic de periòdics francesos com a corresponsal a França de periòdics espanyols. Aquestes relacions i una biografia de l'il·lustrador estan a l'apartat «2.2. Referències europees. El cas de Josep Lluís Pellicer i les seves relacions amb França» i, per tant, en aquest seran breument resumides.

²⁷³ Il·lustracions que com veurem van ser totes publicades a la publicació *La Ilustración Española y Americana*, periòdic pel qual va treballar molts anys.

com a il·lustrador de llibres de tota mena, des del llibre de Mariano José de Larra sobre l'escola²⁷⁴ fins a una excel·lent edició del Quixot²⁷⁵ il·lustrada per Ricardo Balaca, Gustave Doré i el mateix Josep Lluís Pellicer.

Pel que fa a aquesta participació en la premsa madrilenya, Pellicer treballà o col·laborar per als següents periòdics: *Gil Blas*, *El Mundo Cómico*, *El Garbanzo*, *El Gato Negro*, *Madrid Cómico*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Pícaro Mundo*, *El Público*, *La Ilustración de Madrid* i *El Cohete*.

3.2.3. *La Ilustración Española y Americana*

La gran publicació per a la qual va treballar Pellicer a Madrid era *La Ilustración Española y Americana*. Aquesta publicació, que es presentava a sí mateixa en portada com a «Periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles» va ser fundada a Madrid l'any 1869 per Abelardo de Carlos²⁷⁶; era setmanal, i sortia els dies 8, 15, 22 i 30 de cada mes, amb nombroses il·lustracions i col·laboradors de renom que van contribuir a que adquirís un gran prestigi. La revista, que no estava lligada a cap partit polític i pretenia ser apolítica, seguia el model d'altres revistes europees il·lustrades, com les franceses *L'Illustration* i *Le Monde Illustré*, l'alemanya *Illustrierte Zeitung* o la italiana *La Illustrazione Italiana*.

El darrer gran esdeveniment que Pellicer va il·lustrar a la dècada dels setanta del segle XIX per a aquesta publicació de renom va ser l'Exposició Universal de París de 1878. Entre els mesos de maig i novembre de l'any 1878 Pellicer va fer un mínim de quarantaset il·lustracions per a aquesta revista, algunes de les quals representen diverses escenes alhora, també.

²⁷⁴ Larra, Mariano José de, 1931. *Larra en la escuela*, Madrid: Yagües editor.

²⁷⁵ Cervantes, Miguel de, 1988. *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Jover, D.L.

²⁷⁶ Botrel, Jean-François. «A. De Carlos y La Ilustración Española y Americana: el empresario y la empresa». A: AA.VV., 1996. *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones. 1850-1920*. Montpel·lier: Université Paul Valéry; o Márquez, Miguel B., «D. Abelardo de Carlos y 'La Ilustración Española y Americana'». A: *Ámbitos*, núm. 13-14, 2005, pp. 185-209.

Després de l'extens treball que Josep Lluís Pellicer va fer per a *La Ilustración Española y Americana* durant l'Exposició Universal de 1879 el dibuixant seguí col·laborant per a aquesta revista des de París, molt sovint sota el títol de *Revista ilustrada de París, por Pellicer*, donant a conèixer als lectors actualitats de la capital francesa i d'altres imatges relacionades amb l'oci o la cultura d'allí. Aquesta feina com a cronista gràfic a París li possibilità a Pellicer fer una llarga estada a la capital francesa per tal de millor la seva tècnica pictòrica, la seva veritable passió.

Pel que fa a aquesta publicació l'últim aspecte que voldria destacar és la voluntat, tant del propi Josep Lluís Pellicer com de la pròpia publicació, d'evidenciar la gran festa que era la celebració de les festes nacional de França a París²⁷⁷.

3.2.4. *Gil Blas* i *El Cohete*

Al desembre de 1864 naixia el periòdic *Gil Blas, periódico político satírico* de la mà del periodista i poeta barceloní Robert Robert, després d'haver estat anunciat l'anterior mes de novembre amb un prospecte de quatre pàgines que no deixava dubtes sobre quines eren les seves intencions, tal com el descriu Julien Lanes en la seva tesi doctoral: «Ce fut un journal libéral, qui se réclamait des idées libérales *lato sensu*, faute de pouvoir se déclarer républicain, mais les rédacteurs du périodique, s'ils n'étaient pas tous républicains, étaient tous démocrates et philo-républicains. Quand la Révolution de Septembre vit naître le Parti Républicain Démocratique Fédéral, il en alla évidemment tout autrement. Majoritairement fédéraliste, l'équipe du *Gil Blas* comptait même des internationalistes dans ses rangs (pensons à Pellicer) et des fédéralistes liés à la Section madrilène de l'Internationale, sans adhérer à ses idées pour autant (pensons à Robert)»²⁷⁸. Durant aquest període, vuit anys aproximadament, Josep Lluís Pellicer hi participà amb diverses il·lustracions, juntament amb altres dibuixants madrilenys com

²⁷⁷ Les il·lustracions de Josep Lluís Pellicer a *La Ilustración Española Americana* que fan referència a França o que van ser fetes des de França estan analitzades a l'apartat «2.2. Referències europees. El cas de Josep Lluís Pellicer i les seves relacions amb França».

²⁷⁸ Lanes, Julien, 2006. *Roberto Robert (1827-1874): La République des Lettres*, París: Sorbonne-Université Paris IV, tesi doctoral dirigida per Marie-Linda Ortega.

Francisco Ortego²⁷⁹, Daniel Urrabieta i Alfredo Perea. En aquesta publicació també hi apareix com a signatura a diverses il·lustracions el pseudònim «SEM», pseudònim col·lectiu que agrupà un col·lectiu d'autors satírics, tant il·lustradors com redactors – sobretot en els anys seixanta del segle XIX-. El propi *Gil Blas* reconegué que sota aquest pseudònim hi havia els germans Bécquer²⁸⁰, però és probable que s'hi poguessin afegir alguns noms més com Ortego, Daniel Pérez, Eusebio Blasco o Giménez i Tomàs Padró, entre d'altres.

Malgrat aquesta llarga vida de *Gil Blas* fou a partir de l'any 1871 quan Pellicer prengué un paper més actiu –substituint a Ortego a partir del 3 de setembre-, convertint-se pràcticament en l'únic il·lustrador de la publicació fins al final d'aquesta. Durant aquest aproximat any i mig l'il·lustrador català tractà diversos temes, la major part d'ells de caire polític, alhora que deixava clares les seves pròpies idees i les del periòdic que



representava. Eren habituals les sàtires sobre els principals líders polítics del moment, com Sagasta²⁸¹, Zorrilla o Espartero, entre d'altres. Una de les il·lustracions que inclou els noms esmentats ens mostra a diversos polítics enmig d'una baralla a cops de puny i garrots i el text que l'acompanya diu: «La pacífica contienda electoral», mostrant amb

²⁷⁹ La vida de Francisco Ortego (1833 – 1881) conté certs paral·lelismes amb la de Pellicer, també en les seves darreries. A la seva mort, el 1881, l'editorial Gaspar Roig preparà una edició a Madrid d'un *Album Ortego*, que suposava una antologia dels seus dibuixos. Aquest fou prologat i presentat per Josep Lluís Pellicer, i tenia l'objectiu de recollir diners per a poder ajudar econòmicament a la vídua i als fills de l'il·lustrador madrileny: Ortego y Vereda, Francisco, 1881. *Album Ortego, 1857-1868*, Madrid: Gaspar Editores.

²⁸⁰ Al número de *Gil Blas* corresponent al dia 25 de desembre de 1870 s'hi publicà: «...Gil Blas no puede hoy por menos de consagrar un recuerdo a la memoria de quienes, en la primera etapa de esta publicación, ilustraron sus columnas con dibujos que llevaban la firma SEM».

²⁸¹ Vegeu il·lustració a *Gil Blas*, 21 de gener de 1872, p.3.

ironia la crítica al sistema de partits i al funcionament de les eleccions²⁸². D'altra banda, entre aquestes il·lustracions tampoc hi falta la representació del concepte d'Espanya, com la matrona amb corona republicana i sovint acompanyada del lleó representant del poble, tant habitual en aquest tipus de premsa. En alguns casos la seva imatge i tractament recorda clarament a la matrona de Tomàs Padró que presidí la capçalera de *La Flaca* més o menys durant el mateix període. Aquest seria el cas d'un dibuix de Pellicer del juny de 1872²⁸³ on mostra una matrona esquelètica acompanyada d'un lleó igual de magre que supliquen davant d'un home gras –representant el dèficit– que fuma un cigarret on posa «ingresos» sobre el text aclaridor de «Sorprendente espectáculo de España y el déficit». En segon pla, també hi veiem Marianne, representant la República i la Llibertat com pateix per Espanya.



Aquest periòdic, que va ser inicialment quinzenal i, posteriorment, setmanal, tingué una vida força llarga, ja que l'últim número fou publicat el 29 de setembre de 1872. El tancament s'explicà en el mateix periòdic en un fulletó publicat el 6 d'octubre de 1872 d'aquesta manera:

²⁸² *Gil Blas*, 7 d'abril de 1872, p. 3.

²⁸³ *Gil Blas*, 16 de juny de 1872, p. 3.

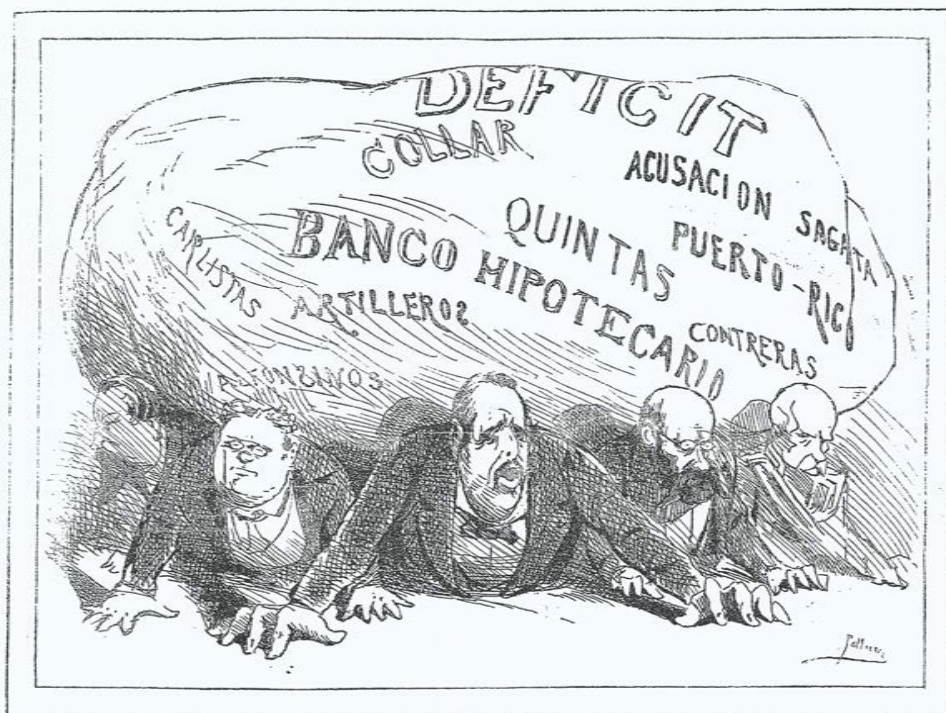
«La empresa propietaria del *Gil Blas*, puesta en la alternativa de ceder el periódico por una cantidad tal que apenas bastaría para comprar media docena de hombres políticos en buen uso; de modificar su redacción a riesgo de modificar también la índole de sus principios y su conducta; sometiéndose en caso contrario a condiciones que ni debe ni quiere aceptar; o a suspender indefinidamente la publicación opta sin vacilar por el último extremo, el que más perjudica a sus intereses, sin duda, pero el que menos ofende la memoria de su fundador Luis Rivera, y el único que abriendo un paréntesis en la tradición gloriosa del *Gil Blas*, le deja sin embargo, en libertad de volver a combatir, cuando sea preciso y cuando lo tenga por conveniente, ya los desmanes de la tiranía, ya los vicios de la inmortalidad, ya los absurdos de la demagogia, tres calamidades que con otras muchas de menor cuantía deseamos ver extirpadas de nuestro país.

Gil Blas abandona, por lo tanto, el palenque político, pudiendo, al hacerlo, decir, contra lo que se acostumbra, que cuando amanezcan peores días para la democracia y la república, volverá a presentarse en escena, y con tan pequeñas variaciones, que amigos y enemigos habrán de reconocerlo en seguida»²⁸⁴.

Poques setmanes més tard del tancament de *Gil Blas* apareixia *El Cohete*, també sota la direcció de Robert Robert. El primer número aparegué el diumenge 27 d'octubre de 1872 a Madrid, publicat per l'editor J. E. Morete, amb el qual Robert ja estava acostumat a treballar-hi per a les seves obres teatrals i satíriques, especialment des de la Revolució de Setembre. De *El Cohete* en coneixem 19 números, amb una periodicitat setmanal.

²⁸⁴ Lanes, Julien, 2006. *Roberto Robert (1827-1874): La République des Lettres, op. cit.*

Les il·lustracions de Josep Lluís Pellicer en aquest periòdic mantingueren el to de les publicades a *Gil Blas*, amb una sàtira política constant, una il·lustració caricaturitzada però no en extrem i uns peus d'imatge que reforcen o aclareixen els discursos iconogràfics. Un primer exemple correspon al número 5²⁸⁵, on hi podem observar als principals líders polítics estirats bocaterrosa, aixafats per una gran roca on hi consten els que serien els grans problemes del país segons el mateix dibuixant: «carlistas», «déficit», «acusación Sagasta», «quintas», «banco hipotecario», «Puerto-Rico», «alfonsinos», etc.



UNA SITUACION CONSOLIDADA.

²⁸⁵ *El Cohete*, n.º 5, 24 de novembre de 1872.

Tot i que en altres mitjans Pellicer deixà palesa la seva catalanitat i la seva voluntat de mostrar la modernitat –sovint lligada als avenços industrials- de Catalunya, en els mitjans madrilenys poques vegades hi féu il·lustracions referides. Una d'aquestes d'excepcions, però, ens mostra a Eugenio Gaminde –Capità General de Catalunya entre el 1869 i 1871 i per tant encarregat de reprimir la Revolta de les Quintes de 1870; i ministre de Guerra entre finals de 1871 i 1872- assegut còmodament en una butaca, fumant, amb un plànol de la vila de Gràcia al seu costat i observant impassible –o més aviat il·lús- al seu davant, on tres homes li fan pam i pipa. A sota, el text: «EL MINISTRO.- Y en cuanto á la situación de Cataluña... cada día es menos grave.» Ple d'ironia, mostra la burla enfront el ministre i com aquest ni se n'adona.



Per últim, tot i la curta vida d'*El Cohete*, aquesta publicació va poder donar a conèixer i comentar la proclama de la Primera República espanyola en el seu número corresponent al dia 16 de febrer de 1873²⁸⁶. En aquesta il·lustració de Pellicer es mostra Espanya a través d'un mapa, on també s'hi pot veure Portugal, Itàlia i França. En cada

²⁸⁶ *El Cohete*, n.º 17, 16 de febrero de 1872.

un d'aquests països hi ha els seus líders polítics o en els casos de Portugal i Itàlia els seus monarques, que agafen fort la corona que duen al cap, espantats, mirant la matrona gegant que està situada al centre del mapa d'Espanya. Aquesta matrona que representa la República porta un barret frigi i vesteix una toga a l'estil clàssic, duu una branca en una mà, amb el braç alçat i, en l'altra mà, una esquadra. Als seus peus, al costat dels quals hi ha un gall –símbol francès republicà– dos homes intenten sortir corrent, un d'ells un capellà, volent mostrar així l'anticlericalisme que està lligat a la cultura republicana.



El darrer número fou publicat el 2 de març de 1873, i tot fa pensar que la seva suspensió coincideix amb el moment en el qual Robert Robert es retirà –també es retirà del seu càrrec com a diputat, el 22 de març–, poques setmanes abans de la seva mort. Durant tot aquest període, a més de ser-ne el director, exercí com a columnista satíric²⁸⁷.

3.2.5. Altres publicacions

Josep Pellicer també treballà o col·laborar amb altres publicacions madrilenyes. Entre aquestes podem destacar el seu càrrec com a director gràfic de *El Mundo Cómico*, publicació setmanal humorística que nasqué el 1872 i que probablement es publicà fins al 1876. En aquest periòdic, però, no signà cap dibuix ni s'intueix que ho fes sota pseudònim. Més o menys paral·lelament també treballà a dues publicacions més: *El Garbanzo* i *El Público*. El primer, setmanari humorístic que apareixia el dijous fundat pel periodista Eusebio Blasco (1844-1903). A partir del tercer número de la revista, a

²⁸⁷ Lanes, Julien, 2006. *Roberto Robert (1827-1874): La République des Lettres, op. cit.*

l'agost de 1872, les il·lustracions de Pellicer es convertiren en quelcom habitual, però, malgrat tot, la publicació no aconseguí mantenir-se i el seu darrer número fou publicat el 24 d'abril de 1873. A *El Garbanzo*, a més, Pellicer coincidí de nou amb els il·lustradors Urrabieta i Ortego. *El Público*, però, encara tingué una vida més curta, ja que només fou publicat entre els mesos de gener i març de 1873. Fou de periodicitat diària, i publicà uns quaranta-cinc números, i a la capçalera es declarava «político, de noticias, crítico y recreativo. Su bandera, el patriotisme.- Sus principios, los de los hombres de bien.» De nou, coincidí amb Urrabieta a més de compartir diari amb Cubas i Luque, entre d'altres. En aquests darrers casos, el tema de les il·lustracions és ben semblant al de *El Cohete* o *Gil Blas*: dibuixos polítics, caricaturitzats però no massa exagerats, que mostren el seu desacord amb l'actualitat política i posen de manifest la vessant més crítica del seu autor, d'acord amb el seu pensament polític i la seva voluntat de representar a uns sectors determinats, les classes populars i les cultures polítiques republicanes.



3.2.6. Corresponsal de guerra i cronista gràfic

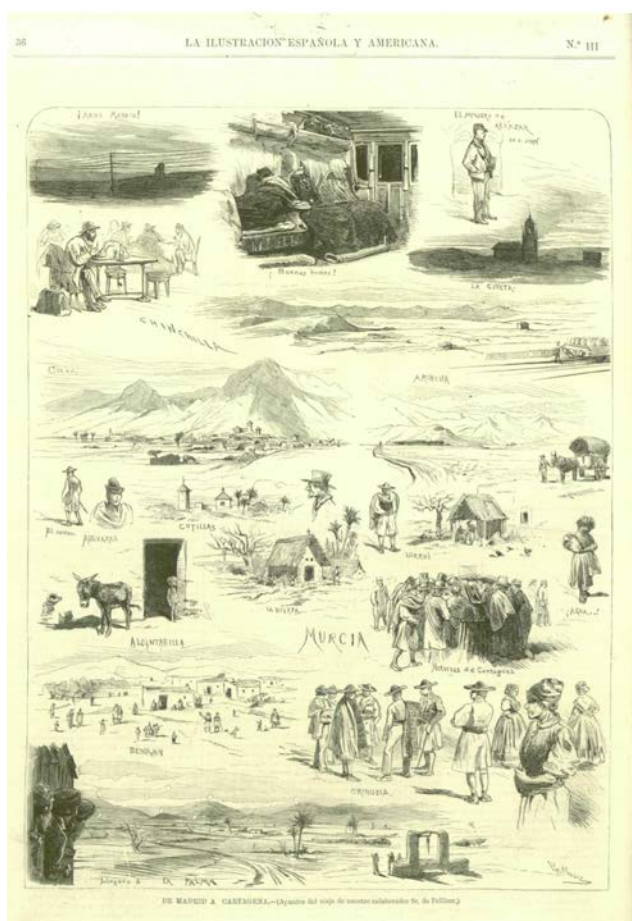
Possiblement un dels primers grans esdeveniments que Pellicer cobrí com a reporter gràfic fou la guerra franco prussiana que va tenir lloc entre el juliol de 1870 i el maig de 1871 i que va il·lustrar per a *La Ilustración de Madrid* amb sis dibuixos situats a la capital francesa.

Després d'aquesta sèrie dedicada a la guerra franco prussiana van passar uns anys fins que Josep Lluís Pellicer va tornar a tenir relació amb França, ja que com hem dit va passar bona part de la dècada dels setanta a Madrid o com a corresponsal de guerra per a publicacions madrilenyes com aquesta, entre les quals cal destacar la seva presència a la tercera guerra carlina, esdevinguda entre els anys 1872-1876, i la guerra russoturca, l'any 1877.

Pel que fa a aquesta vessant de Pellicer, Apelles Mestres escrigué: «[...] testimoni ocular de la guerra civil de 1872 a 76, i més tard de la guerra turco-russa de 1877, ab els centenars de dibuixos, plens de vida i de veritat, qu'enviava dels camps de batalla —a En Pellicer no va ferli mai cap por les bales— va ferse admirar de tota Europa; [...] I en bona fè pasma pensar que aquells dibuixos —tan acabats alguns d'ells, altres traçats ràpidament- eren fets entre els xiulets de les bales i el fum de les bateries, ja en plena acció de guerra, ja en els hospitals de sang, sota les pluges i les nevades, dalt de cavall ben sovint, sobre les runes de poblacions incendiades ont la guerra no ha deixat un sostre ont xoplugarse ni un rosegó de pa per reparar les forces, extraviantse de vegades a fi de guanyar la davantera a un cos d'exèrcit i poder pendre posició convenient per dominar l'acció que té de desenrotllarse al endemà, a riscos de caure en poder d'enemics que —com els baixi-bosuchs— desentenentse de corresponsals, feien els comptes a tot aquell que procedint del campament enemic, tenia la desgracia de caure en llurs mans»²⁸⁸.

²⁸⁸ Bori, Salvador, 1945. *Tres maestros del lápiz de la Barcelona ochocentista. Padró, Planas, Pellicer*. Barcelona: Ediciones Librería Millà.

Durant la tercera guerra carlina (1872-1876), Pellicer la cobrí com a corresposnal de *La Ilustración Española y Americana*, des de diversos punts de la geografia espanyola: el viatge des de Madrid a Cartagena²⁸⁹, i imatges d'aquesta segona localitat, sota el títol de «Insurrección carlista», en serien un bon exemple. En el conjunt d'aquestes il·lustracions hi veiem, sobretot, la situació –la destrucció– de les cases i els carrers després de la insurrecció, com per exemple en els diversos dibuixos de la publicació del 30 de gener de 1874. En d'altres, les imatges més aviat pretenen ser un petit reportatge que mostri els «tipus», dels homes, dels ferits, de les cases. Petits retrats de la desolació.



Una altra de les zones que cobrí durant aquest mateix període fou el nord del país²⁹⁰, amb diverses i diferents il·lustracions que retraten la gent, la rereguarda²⁹¹, els paisatges i, és clar, la batalla, amb un gravat de dues pàgines titulat «Acciones de 25, 26 y 27 de marzo delante de San Pedro (...): vista panorámica del campo de batalla»²⁹². Aquesta panoràmica disposa d'una útil llegenda que ajuda a desxifrar cada un dels barris representats a més de les posicions, les trinxeres d'ambdós bàndols. Fins a l'estiu del mateix any Pellicer continuà la seva tasca com a reporter gràfic des de la batalla del nord, però posteriorment no trobem cap més il·lustració seva en aquesta publicació fins a principis del 1875, el 8 de febrer, número en el qual hi ha moltes il·lustracions, la majoria situades a Navarra, tant del mateix Pellicer com del seu company Tomàs Padró.

²⁸⁹ *La Ilustración Española y Americana*, 22/01/1874, p. 4, 12.

²⁹⁰ *La Ilustración Española y Americana*, 08/03/1874, p. 4.

²⁹¹ *La Ilustración Española y Americana*, 15/03/1874, p. 9.

²⁹² *La Ilustración Española y Americana*, 08/04/1874, p. 8, 9.

Una bona mostra són els dibuixos titulats «Apuntes de la campaña del Norte, por el Sr. Pellicer», a pàgina sencera, on, com diu el mateix peu d'imatge, veiem: «1. Peralta: despacho de vino. 2. Tafalla: Perspectiva de una calle antigua. 3. Tafalla: fuerte de la estación del ferro-carril. 4. Peralta: el fortín del puente. 5. Tropas en marcha. 6. ¡Patrona!»²⁹³.



Durant el mes de març de 1876 Pellicer publicà les darreres il·lustracions per a *La Ilustración Española y Americana* de la Tercera Guerra Carlina, que ja estava a les acaballes. En aquestes publicacions el nombre de pàgines dedicades a la il·lustració de les escenes de la guerra augmenten, i en el cas de les signades per Pellicer veiem com es centra en la població de Durango, en unes cròniques subtitulades com els «Horrores de la guerra»²⁹⁴, amb una imatge en la qual podem veure un mínim de vuit cadàvers al terra amb cares de dolor. El 30 de març de 1876, *La Ilustración Española y Americana* anunciava la fi de la guerra, referint-se a l'entrada del rei i de les tropes vencedores a Madrid per a celebrar la derrota dels carlistes: «En las páginas 228 y 229 [...] damos otros grabado que figura la llegada de las tropas a Madrid, procedentes del campamento, [...] El sr. Pellicer, autor del dibujo, dedica este a sus amigos y compañeros los corresponsales de la prensa periódica en el ejército del Norte, considerándole como la

²⁹³ *La Ilustración Española y Americana*, 08/02/1875, p. 11.

²⁹⁴ *La Ilustración Española y Americana*, 08/03/1876, p. 11.

última correspondència artística, relativa a la guerra, que dirige a *La Ilustración Española y Americana*»²⁹⁵.

El tercer gran conflicte que Josep Lluís Pellicer cobrí com a reporter gràfic fou la guerra Russo-Turca (1877), però en aquest cas no ho féu només per a *La Ilustración Española y Americana*, ja que gràcies a les seves excel·lents cròniques de guerra les seves il·lustracions eren sol·licitades arreu d'Europa. Així doncs, Pellicer cobrí la guerra com a corresponsal d'informació artística agregat al quarter general del Gran Duc Nicolau de Rússia –i al final de la guerra fou condecorat amb la Creu de Sant Estanislau– alhora que publicà per *La Illustration*, *Le Monde Illustré*, *The Graphic*, i la pròpia *La Ilustración Española y Americana*.

En bona part d'aquestes il·lustracions, el dibuixant català hi mostra la duresa de la guerra, en tots els seus sentits. A banda de mostrar la destrucció que qualsevol batalla suposa per a les zones urbanes també mostra les condicions de vida de les persones que viuen i conviuen amb la guerra: la població civil i els soldats²⁹⁶. Si una cosa queda clara és la posició de Pellicer respecte als conflictes bèl·lics, ja que en tots els que cobrí mostrà «els horrors de la guerra», sense voler situar «bons» i «dolents», essent testimoni des de la primera línia de foc i transmetent-ho amb la màxima fidelitat possible, sense maquillatges. Tal com digué Josep Roca i Roca en un text firmat sota el seu habitual pseudònim P.K. a *La Campana de Gràcia*: «(...) era un soldat del llapis, y no l'empleava, com tants altres, per glorificar la guerra y la matansa, sino més aviat pera ferla aburrible, sens més que copiarla directament del natural»²⁹⁷.

3.2.7. Il·lustració de llibres

Josep Lluís Pellicer, tant a Barcelona com a Madrid, no només es dedicà a la il·lustració en premsa periòdica, sinó que també ho féu en monografies, sobretot novel·les. Durant

²⁹⁵ *La Ilustración Española y Americana*, 30/03/1876, suplement, p. 4.

²⁹⁶ Un exemple és la il·lustració a pàgina sencera que publica *La Ilustración Española y Americana* el dia 15/02/1876 titulada «Avanzada del regimiento de León en los altos de Ochandiano, atrincherados por los carlistas. (Dibujo del natural, por Pellicer)», dibuix en el qual veiem els soldats en un paisatge tot nevat i protegint-se del fred com poden.

²⁹⁷ *La Campana de Gràcia*, 22/06/1901.

la seva llarga estada a la capital espanyola –i en els anys posteriors- això no va canviar i participà en més d'una desena de publicacions monogràfiques, ja fossin originals o edicions traduïdes al castellà provinents d'altres llengües.

Pel seu títol, les obres més destacades en les quals va treballar en aquest període van ser *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*²⁹⁸ i *La Leyenda del Cid*²⁹⁹. La primera d'aquestes fou publicada a Barcelona l'any 1880-83 per l'editorial Montaner & Simon, en una edició de Nicolás Díaz de Benjumea i «con comentarios de los más eminentes cervantistas é il·lustrada por don Ricardo Balaca, Gustave Doré y José Luis Pellicer». En aquest cas, els dos companys de treball de Pellicer eren de molt renom, i la inclusió del català fa que també quedi patent el seu gran nivell artístic, juntament amb els altres dos. De fet, Ricardo Balaca (1844-1880) era deixeble de Federico de Madrazo i especialista en la representació d'escenes de batalles bèl·liques i, per tant, coincidia amb Pellicer com a corresponsal de guerra, com en el cas de la Tercera Guerra Carlina. L'altre artista que completava aquesta edició del Quixot era el gravador i il·lustrador francès Gustave Doré (1832-1883), qui abans dels vint anys ja havia publicat un realitzat un llibre amb il·lustracions de París i ja havia treballat il·lustrant obres de François Rabelais, Honoré de Balzac o Dante Alighieri. També il·lustrà obres de Lord Byron i una versió de la Bíblia de gran èxit; poc després ja cobrava més que Honoré Daumier. Per a aquesta edició Josep Lluís Pellicer realitzà diverses il·lustracions, la majoria en blanc i negre, entre les quals destaca una a color titulada *Y al salir del alba siguieron su camino buscando las riberas del Ebro*, en la qual s'hi observen representats els dos personatges principals, Alonso Quijano, don Quixot, i Sancho Panza, cavalcant sobre els respectius cavall i burro per un prat sota un cel ben ennuvolat³⁰⁰. L'altra gran obra que Pellicer il·lustrà fou *La Leyenda del Cid*, en una edició «escrita en verso por Don José Zorrilla é il·lustrada por D. J. Luis Pellicer», publicada a Barcelona l'any 1882 per l'editorial Montaner & Simon, en la qual el dibuixant català féu una il·lustració a l'inici de cada capítol³⁰¹ i alguns altres de petits intercalats amb el text³⁰².

²⁹⁸ Cervantes, Miguel de, 1888. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, op. cit.

²⁹⁹ Zorrilla, José, 1882. *La Leyenda del Cid: escrita en verso por Don José Zorrilla é ilustrada por D. J. Luis Pellicer*. Barcelona: Montaner y Simon editores.

³⁰⁰ Podeu veure la il·lustració a l'annex.

³⁰¹ Podeu veure la il·lustració a l'annex.

³⁰² Com per exemple la que podeu veure a l'annex.

Però Josep Lluís Pellicer col·laborà i treballà en la il·lustració de moltes més obres, una de les primeres en publicar-se fou *Bocetos californianos*³⁰³, de Bret Harte, escriptor i poeta que de jove va viure a Califòrnia, on coincidí amb l'època de la febre d'or i, des de la literatura romàntica, la paròdia i la ironia retratà una època de l'oest dels Estats Units. Es tracta d'un recull de breus narracions traduïdes per D.E. de Vaudrey i D.F. de Artega, publicat a Barcelona l'any 1883, i que compta amb nombroses petites il·lustracions de Pellicer intercalades en el text.

També il·lustrà obres de poesia com *Doloras*³⁰⁴, de Ramón de Campoamor, un recull il·lustrat juntament amb J.E. Sala i J.M. Tamburini; *Algo: Colección de poesías originales*³⁰⁵, del reusenc Joaquim Maria Bartrina, qui va dedicar el llibre amb la dedicatòria «a mi estimado amigo José Roca y Roca», al costat de la qual hi havia el lema «Avant sempre. Siempre Avant.».

D'altres obres en les quals col·laborà o treballà van ser *Vida del Escudero Marcos de Obregón, por el maestro Vicente Espinel*³⁰⁶, col·lustrada per Pellicer i amb introducció a l'autor per part de Juan Pérez de Guzman; *Reglas morales y de bona criansa*³⁰⁷, del català J. Pin i Soler, que també comptava amb algunes il·lustradors de Pellicer; i *Larra en la escuela*, de Mariano José de Larra, monografia de tipus autobiogràfic que combina articles, poesies i escenes quotidianes de la infantesa de l'autor i que conté moltíssims petits dibuixos de Josep Lluís Pellicer que volen il·lustrar aquestes escenes però que només mostren els *tipus* de principis del segle XIX.

Finalment, Josep Lluís Pellicer des de Madrid també treballà en obres en les quals la seva aportació no es limitava a petites il·lustracions intercalades –com és el cas de les tres últimes obres citades– sinó que participà en publicacions en les quals la il·lustració era tant o més importants que els textos que s'hi incloïen. Una d'aquestes seria *Los*

³⁰³ Harte, Bret, 1883. *Bocetos californianos*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, E. Domenech y c^a.

³⁰⁴ Campoamor, Ramón de, 1901. *Doloras*. Barcelona: Montaner y Simón, editores.

³⁰⁵ Bartrina, Joaquim Maria, 1892. *Algo: Colección de poesías originales*, Barcelona: I. López Editor. La primera edició de l'obra fou l'any 1874.

³⁰⁶ Espinel, Vicente, 1881. *Vida del escudero Marcos de Obregon*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras.

³⁰⁷ Pin i Soler, Josep, 1892. *Reglas morales y de bona criansa*. Barcelona: Estampa de Henrich y Comp^a en Comandita, Successors de N. Ramírez y Companyía.

*Meses*³⁰⁸, descrita per Mañé i Flaquer «esta obra debía ser redactada por doce de los primeros literatos espanyoles, á cada uno de les cuales encargaba que dijera lo que se le antojara sobre uno de los doce meses del año»³⁰⁹, alhora que cada capítol –dedicat a un mes en concret- estava il·lustrat per un dibuixant espanyol de renom. En el cas de Josep Lluís Pellicer el mes que li fou encarregat va ser el setembre, on publicà un parell de gravats i una gran il·lustració en color³¹⁰ que representa un grup de gent de la burgesia i de classes benestants passejant i xerrant per un bosc, amb els colors vermellorsos i ocres propis de la tardor. Un altre encàrrec curiós és el que se li feu des del Museo Español de Antigüedades per al llibre sobre «etnografía indumentaria»³¹¹, on publicà una il·lustració en color, sòbria i detallista titulada *Trage imperial chino*³¹²; així doncs, el que hi podem observar és un home xinès d'edat avançada, amb barba blanca i el vestit típic imperial xinès amb un fons d'un color groc ataronjat.

3.2.8. La segona etapa de Pellicer a la premsa catalana

A partir de la dècada dels anys vuitanta del segle XIX Pellicer tornà a instal·lar-se a Barcelona, després d'anys d'exercir la seva professió en ciutats com Madrid o París, sense comptar les desenes de localitats que visità com a corresponsal. En aquesta nova etapa catalana Pellicer col·laborà amb nombroses publicacions il·lustrades, satíriques o no. Entre aquestes destaquen *La Campana de Gràcia*, *L'Esquella de la Torratxa*, *La Vanguardia*, *La Renaixensa*, *Pèl & Ploma* i el *Diari Català*.

Josep Lluís Pellicer tingué una dilatada trajectòria com a il·lustrador i corresponsal de guerra, però durant tots els anys en que exercí es fa més aviat difícil trobar exemples evidents de les seves idees polítiques i els seus possibles posicionaments. A través de les diverses il·lustracions relatades en les pàgines anteriors, sí que podem observar sovint la seva vessant més republicana –sobretot quan es troba a França-, tot i que és

³⁰⁸ Alfonso, Luis (ed.), 1889. *Los meses*. Barcelona: Estampa de Henrich y Comp^a en Comandita, Successors de N. Ramírez y Companyía.

³⁰⁹ *Ibid.*, p.10.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 182. Podeu veure la il·lustració a l'annex.

³¹¹ Rada, Juan de Dios de la, 1872. *Museo Español de Antigüedades*. Tomo I, Madrid: Imprenta de T. Fortanet.

³¹² *Ibid.*, p. 325.

complicat especificar-ne la tendència mitjançant els seus dibuixos; i, en menor mesura, fa més visible Barcelona i Catalunya en contextos com la premsa madrilenya o parisenca.

Però, tant per la seva qualitat artística com pels mitjans i llocs en els quals va treballar –entre els quals ja hem destacat alguns de catalans, espanyols, francesos, alemanys, britànics i italians-, Josep Lluís Pellicer més que polític, va ser un referent per a les generacions d'il·lustradors posteriors, ja que fou un pioner del periodisme gràfic des dels anys setanta del segle XIX, juntament amb il·lustradors com Daniel Urrabieta i el francès Gustave Doré. Anteriorment ja hem comentat com se'l valorà com a pintor, però com hem vist la seva faceta més important fou la de dibuixant. Així doncs, la imatge que transmeté com a persona i il·lustrador fou llargament exposada pels seus amics i companys de professió: Tomàs Padró, Apel·les Mestres o Ricard Opisso, entre d'altres, deixaren per escrit els seus petits homenatges a Pellicer.

3.2.9. Obres

Premsa

Lo Xanguet, Barcelona, 1865.

Un tros de paper, Barcelona, 1865.

La Crida, Barcelona, 1864.

El Tiburón, Barcelona, 1870.

La Campana de Gràcia, Barcelona, 1870-1932.

L'Esquella de la Torratxa, Barcelona, 1872-1939..

La Tomasa, Barcelona, 1872.

Gil Blas, Madrid, 1864-1872.

El Condenado, Madrid, 1872.

El Mundo Cómico, Madrid, 1872-1876.

El Garbanzo, Madrid, 1872-1873.

El Gato Negro, Barcelona, 1898.

Madrid Cómico, Madrid, 1880-1912.

La Ilustración Española y Americana, Madrid, 1869-1921.

El Público, Madrid, 1873.

La Ilustración de Madrid, Madrid, 1870.
Lo Niu Guerrer, Barcelona, 1884-1885.
Barcelona Cómica, Barcelona, 1889-1900.
La Vanguardia, Barcelona, 1881-actualitat.
La Renaixensa, Barcelona, 1881-1905.
Diari Català, Barcelona, 1879-1881.
La Ilustración Artística, Barcelona, 1882-1916.
Pèl & Ploma, Barcelona, 1899-1903.
Le Monde Illustré, París, 1857-1940 i 1945-1956.
L'Illustration, París, 1843-1944.
The Graphic, Londres, 1869-1932.
Illustrierte Zeitung, Berlín, 1843-1944.
La Illustrazione Italiana, Milà, 1873-1962.

Obres pictòriques

Reproducción del panorama de la guerra civil en el Norte, 1875.
Zitto, silenzio... che passa la ronda, 1869.
El panteón de Polse, 1865-67.
El Ghetto de Roma, 1865-67.
Una calle de El Cairo
Costumbres de Tanger
El mercado de Balaguer

Il·lustració de llibres

Harte, Bret, *Bocetos Californianos*, Barcelona: Biblioteca Artes y Letras, E. Domenech y cia, 1883.
Campoamor, Ramon de, *Doloras*, Barcelona: Montaner y Simon editores, 1901.
Bartrina, Joaquim Maria, *Algo*, Barcelona: I. López editor, 1892.
Espinel, Vicente, *Vida del Escudero Marcos de Obregón*, Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, 1881.
Zorrilla, José, *La Leyenda del Cid*, Barcelona: Montaner y Simon editores, 1882.
Pin i Soler, Josep, *Reglas morales y de bona criança*, Barcelona: Estampa de Henrich y Compañía en Comandita, 1892.

Obras completas de Don Ramón de Campoamor, Barcelona: Montaner y Simon, 1888.
Cervantes, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Ediciones Jover, 1888.
Larra, Mariano José de, *Larra en la escuela*, Madrid: Yagües editor, 1931.
Los Meses, Barcelona: Henrich y Compañía en Comandita, 1889, p. 182.
Rada, Juan de Dios de la, *Museo Español de Antigüedades*, Madrid: 1872.
Ortega, Francisco, *Álbum de costumbres Populares madrileñas en el s.XIX*, Madrid: 1893.

Monografies

Pellicer, Josep Lluís, *Notas y dibujos: estudio de la exposición de París*, Barcelona: La Vanguardia, 1890.

3.3. La iconografia iberista en la premsa republicana

Partim del fet que l'iberisme no era una corrent majoritària, i que si ho era més a Catalunya era perquè va anar lligat al catalanisme i a la formació del catalanisme polític de finals del segle XIX. De fet, era habitual la identificació entre la península Ibèrica – com a factor geogràfic- i l'Estat espanyol –com a factor polític-, tendència que va néixer al final de l'Edat Mitjana. Poc després, la Guerra dels Segadors va suposar que es posés en qüestió el model imposat, i constituí un primer precedent d'una unió (en cap cas política) catalano-portuguesa, ja que ambdós regnes s'oposaven als intents uniformitzadors de la Monarquia Hispànica i es rebel·laren, amb sorts diferents.

Però no és fins a l'inici de la Restauració, al segle XIX, que es revifa aquesta unió, amb l'activació d'un nacionalisme català reivindicatiu, que recolzà un iberisme català. Aquest iberisme naixeria com a resposta al procés de formació dels estats peninsulars. Però la importància del paper exercit per Castella en la conformació de l'Estat espanyol –que va motivar una identificació entre la cultura castellana i la cultura oficial- marginava la resta de pobles peninsulars, reduint-los a una forçosa regionalització. I aquest mateix fet és el que sovint originà oposició a l'iberisme. És a dir, es podia considerar l'iberisme com una estratègia d'absorció de Portugal per part del centralisme estatal. En aquest context, el *tema portuguès* apareixia amb força cada vegada que es parlava de la conformació política d'aquest hipotètic Estat ibèric. Per tant, l'antiberisme naixia de l'accentuació de l'anticastellanisme.

Però entre els que defensaven aquest iberisme hi havia un altre debat: com hauria d'organitzar-se i dividir-se territorialment aquest estat ibèric. La majoria d'aquests dividien la península en dues grans àrees –Portugal i Galícia d'una banda, Espanya de l'altra-, però també hi havia qui ho feia en tres grans àrees que dividien verticalment el territori –Portugal i Galícia, Castella i Catalunya-. Aquests darrers, òbviament, solien

ser catalans. La opció unitària era, en canvi, difícil de plantejar, ja que suposaria l'assimilació castellana que tant temien els portuguesos.

Paral·lelament, cal tenir en compte que la premsa sempre ha estat un mitjà popular a través del qual els lectors escullen des de quin punt de vista volen ser informats. És a dir, era (i continua sent) fàcil saber quina era la tendència política de cada un dels diaris o revistes. Aquest fet permetia al lector trobar-se còmode amb la línia de la publicació i, alhora que informar-se, que aquest li servís per reafirmar les seves idees. Si bé la majoria de publicacions ja mostraven en portada, en el lema, quina era la seva línia editorial, una altra manera d'observar i conèixer ràpidament l'ideari i les opinions de les notícies més destacades del moment era a través de les il·lustracions que podien tenir. És per això que procuraré fer un repàs de com veien les publicacions republicanes l'iberisme.

Abans de fer-ho, però, cal tenir en compte la situació de la premsa en el moment que ens ocupa, i és que es vivia una època caracteritzada per l'alternança entre la màxima llibertat de premsa – a partir de la Llei de juny de 1869- i la seva negació a causa de les lleis prohibitives, com les de 1874 i 1875. Aquests alts i baixos en la llibertat de premsa produí, també, l'aparició i desaparició de moltes publicacions, a causa dels canvis constants en les lleis d'impremta. Això és clau per entendre les poques publicacions que estaven actives a Catalunya (a Barcelona com a centre cultural, intel·lectual i polític) en els anys setanta i posteriors.

Entre les publicacions republicanes que van poder tenir continuïtat en aquesta època cal destacar la coneguda *La Campana de Gràcia*, que ja en el seu primer any de publicació, el 1870, abordà en diversos números el problema dinàstic que es produí durant el Sexenni i que es resolgué amb l'elecció d'Amadeu de Savoia com a successor d'Isabel II. Però abans de la tria final els candidats a la monarquia espanyola eren diversos, i entre ells es trobava Lluís I de Portugal i Ferran II de Portugal –pare del primer-, que feien pensar en la possibilitat d'un regne ibèric. Alhora, aquesta vacant al tron feia sorgir les esperances en els republicans que aquell fos el moment adequat per a l'adveniment de la República, i d'aquesta manera ho feien constar en les portades de les revistes humorístiques i satíriques del moment.

En el número 28 de *La Campana de Gràcia*³¹³ això mateix quedava palès amb una il·lustració de portada sota el títol de «¡¡¡Catalans lo rey es imposible!!! ...fins las pedras del Camí't cridarán ¡¡¡Viva la República!!! (Castelar)» i on precisament veiem com quatre republicans, entre ells el mateix Castelar, vestits amb barrets frigis manifesten el seu republicanisme i avisen que el nou monarca acabaria com Maximilià I de Mèxic, que fou afusellat per les tropes republicanes mexicanes l'any 1867. També ho fan les pedres semblen tenir ben clara la seva opinió.



Les portades del dos següents números de la revista dirigida per Josep Roca i Roca seguien dedicades a l'elecció de monarca que s'estava duent a terme a les Corts. Al número 30, del 20 de novembre, es mostra, com diu el títol, l'«Entrada triunfal» d'Amadeu I. En aquesta il·lustració s'hi pot observar dos dels malnoms que aquest rei li van ser adjudicats per part de la premsa satírica catalana: Macarroni I i duc de la Llagosta. De fet, aquests dies previs a l'oficialització d'Amadeu de Savoia com a rei d'Espanya també foren comentats per Josep Lluçà i Pujals des de *Lo Ponton*: «Mes ¡oh desgracia! he sapigut qu' això de la candidatura del duch de la Llagosta los espanyols s'ho han pres de broma, y que cap espanyol, esceptuant á Prim, Figuerola, Miseria y Companyia, ha volgut per rey á Macarroni I»³¹⁴.

³¹³ *La Campana de Gràcia*, núm. 28, 13/11/1870, p. 1.

³¹⁴ *Lo Ponton*, 1^a època, any 1, núm. 27, 12/11/1870, p. 2.

Aquest mateix tema també fou tractat des de la publicació obertament republicana federal, *La Flaca*, una altra de les poques publicacions d'aquest tipus que estaven actives en aquell moment i que, ja sigui dit de pas, lluia sempre uns dibuixos a color molt vistosos i sovint polèmics. En aquest cas,

les seves il·lustracions es situen uns mesos abans que les comentades de *La Campana de Gràcia* i juguen amb el debat entorn als diversos candidats al tron enlloc de centrar-se amb el desenllaç final. La primera d'aquestes imatges és la corresponent al número 46³¹⁵, on s'hi pot observar a Lluís I de Portugal preparant dins d'unes bombes els vots que espera rebre en la votació al Congrés. Malgrat la il·lustració, en el primer



article del mateix número, sempre satíric, parla de com passen els dies sense que es defineixi el futur polític de l'Estat quan posa en boca de Prim «¿Qué no tenemos rey? [...] Pues entonces, vaya siguiendo la interinidad... Mañana será otro día...»³¹⁶. Tot i així, semblava ben clar que la idea republicana no triomfaria, ja que en el mateix article es deia que «los que pretendían que la monarquía era imposible por falta de candidato natural, se llevarán un solemne chasco»³¹⁷.

³¹⁵ *La Flaca*, núm. 46, 22/05/1870, p. 4.

³¹⁶ *La Flaca*, núm. 46, 22/05/1870, p. 2.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 1.

En canvi, en el següent número, *La Flaca* en lloc de mostrar al rei portuguès com el candidat millor situat, aquest cop ens mostra a Amadeu de Savoia, proclamant-se a ell mateix com a solució a les portes del Congrés dels Diputats³¹⁸. De fet, a la portada podem llegir una breu història en la qual després que el rei portuguès pretengués el tron espanyol, aquest fracassa i és Prim qui acaba sortint-se amb la seva. A l'article, l'autor conclou: «La unión ibérica no se ha realizado. De aquí inferimos, que si la unión hace la fuerza, la fuerza no hace la unión»³¹⁹.



Els diversos noms per al tron espanyol seguien barallant-se, com també ho feien els seus valedors espanyols, i precisament això és el que mostrà Padró en la seva següent il·lustració³²⁰, simulant una pinyata que conté els candidats: «Alfonso», «Portugal», «Espartero», «Montpensier» i «República».



³¹⁸ *La Flaca*, núm. 47, 29/05/1870, p. 4.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 1-2.

³²⁰ *La Flaca*, núm. 48, 05/06/1870, p. 4.

A mitjans de juny³²¹, *La Flaca* publicà una il·lustració que mostra el debat que genera la vacant al tron i com diversos polítics presenten els seus pretendents, en aquest cas el general Espartero i el duc de Montpensier són portats, coronats i tot, mentre que darrera el tron els dos altres fermes candidats –Amadeu de Savoia i Lluís I de Portugal- els volen foragitar. Sota la cadira, a més, hi podem veure estirada a la República, amb el seu barret frigi, que somriu expectant. Així doncs, el dibuixant Tomàs Padró ens mostra en una sola imatge no només el desconcert que existia entorn el relleu a la corona espanyola sinó que a més ens són presentats els quatre candidats més ben situats per aconseguir-lo.

Però en el següent número³²² de la mateixa publicació la il·lustració que podem observar és una mostra clara –com poques més n’hi ha a l’època- de la presència d’iberisme durant el Sexenni. Tomàs Padró dibuixà una escena en la qual cada un dels elements té una connotació. A l’esquerra de la il·lustració hi mostra la mort d’Espanya –a través d’un esquelet vestit amb una bandera vermella amb el nom i símbols espanyols- i la de la monarquia. Sota del taüt on resideix la monarquia hi ha un globus terrestre on només s’hi intueixen Espanya i Portugal, i per terra hi ha diverses constitucions espanyoles, esquinçades i llençades, des de la primera de 1812 fins a les de 1869. Al centre de la



³²¹ *La Flaca*, núm. 49, 12/06/1870, p. 4.

³²² *La Flaca*, núm. 50, 19/06/1870, p. 4.

imatge hi ha allò més destacat: el president del govern espanyol, Prim, i el del govern portuguès, João Carlos de Saldanha Oliveira creant la «República Ibérica Unitaria Conservadora», com qui fa un experiment químic. La il·lustració anava acompanyada d'un petit text en italià: «Si non è vero è ben trovato».

Per acabar amb la sèrie d'il·lustracions que Tomàs Padró realitzà des de *La Flaca*, el dibuixant mostrava³²³ com els candidats s'acomien dels seus avaladors per pujar al tren de les «cortes constituyentes» i l'article 33 de la Constitució, que deia que «la forma de gobierno de la Nación española es la monarquía» i, per tant, s'ultimava el camí per a l'elecció del que havia de ser el nou rei d'Espanya. Malauradament per als iberistes, aquesta elecció recaigué en Amadeu de Savoia, esvaint-se així les seves esperances d'una unió ibèrica.



Després d'aquests fets, l'iberisme com a tal desaparegué de nou de les portades de les revistes il·lustrades, ja fossin satíriques o no. Les grans il·lustracions es reservaven per a temes d'actualitat, però això no impedí que seguis apareixent entre les seves pàgines, encara que fos de passada. Un primer exemple seria el setmanari *La Ilustración: revista*

³²³ *La Flaca*, núm. 59, 21/08/1870, p. 4.

Hispano-americana, del destacat editor Lluís Tasso. En un article firmat per en Frederic Rahola hi trobem el fragment: «*cuando termine la reconstitución de la nacionalidad ibérica, Portugal aporte al acerbo común todas sus actuales colonias, cuyo despojo no podrá este ahora evitar, si no acude en su auxilio España con sus fuerzas*»³²⁴. En canvi, Ramon E. Bassegoda no opinava exactament quan, des de *La Ilustració Catalana*³²⁵, deia que «donada l'actual organització política d'Espanya, un de quals caràcters predominants és l'esperit de centralització portat fins a uns límits que tenim per més lluny dels convenients, no podem ser en cap manera partidaris de la unitat ibèrica». Això ho deia en un context en el qual s'havia concedit la construcció del ferrocarril entre Salamanca i Portugal, i en tot plegat l'autor hi veia una aspiració per part d'Espanya d'expansió no només territorial sinó també de la cultura castellana. A més, deia que allò que van patir les diverses nacionalitats de la Corona d'Aragó serveix «d'ensenyança» amarga i que fa impossible acceptar la unió d'Espanya i Portugal, pel bé dels mateixos portuguesos. La unió ibèrica, malgrat ser natural seria completament contraproduent per als interessos dels «germans portuguesos», afegia Bassegoda.

També des de Madrid hi havia diversos corresponsals i publicacions que estaven pendents de tot allò que passava a Portugal i que sempre que podien aprofitaven l'actualitat per a mostrar la seva voluntat d'una unitat ibèrica. L'any 1883, Pedro Bofill corresponsal a Madrid de la *Ilustración Artística* escrivia una petita crònica teatral i, després d'explicar com part del públic criticava que l'obra s'hagués fet en portuguès, segons ells una llengua que no podien prendre's seriosament, Bofill els responia: «Esto último es pura exageración. Yo creo que estamos obligados a aplaudirles. Es cuestion de patriotismo. ¡Nos va en ello... la Unidad ibérica! ¡La unión de España y Portugal está en las palmas de nuestras manos!»³²⁶. Una altra mostra seria des del periòdic madrileny *La voz del siglo*, en el qual un article signat per «S.N.» –potser les inicials de Nicolás Salmerón– que, de nou cap al 1870, defensava la unió dels dos estats a través de la monarquia, amb Ferran II de Portugal com a candidat a rei d'aquest Estat ibèric: «sí, lo digo muy alto, halagüeña me ha sido y me es la candidatura portuguesa, primero por los inmensos beneficios que la unidad ibérica nos resultaría, y segundo, por conocer

³²⁴ *La Ilustración*, núm. 233, 08/02/1885, p. 3.

³²⁵ *La Ilustració catalana*, 30/07/1882, p. 2.

³²⁶ *La Ilustración artística*, núm. 71, 07/05/1883, p. 2.

de cerca a D. Fernando, y con esto dicho que conozco sus brillantes virtudes, su modestia estremada (sic) y por consiguiente su antipatía al lujo y la mol·lície, su acendrado amor al pueblo, y por fin su exagerado respeto a las leyes». Malgrat tot, sabia que fer triomfar a Ferran II de Portugal com a candidat a monarca seria molt difícil, ja que «el pueblo portugués, que se tiene en mucho y cree valer más de lo que en realidad vale (...), en su generalidad se opondría a una unión que podría ocasionar graves perjuicios, por creer que se haría con menoscabo de su independencia»³²⁷.

La quantitat de publicacions de caire iberista és força llarga, tot i que poques eren il·lustrades: *Revista Ibérica* i *Revista Peninsular*, de Madrid; *Revista Lusitana* i *A Iberia*, portugueses i de meitat del XIX; o catalanes com *La Ilustración Ibérica*. Entre aquestes podem destacar *La Iberia*, diari de caràcter progressista fundat a Madrid l'any 1854 i que estigué actiu fins el 1898. Com el seu títol indica, la seva aspiració era aconseguir la unitat ibèrica. Pocs anys després del seu naixement, l'any 1857, Sagasta entraria a formar part de la redacció i fins i tot n'arribà a ser el director. En la reaparició del diari, el 30 de setembre de 1868 i per tant coincidint amb la Gloriosa, la primera pàgina pretenia deixar clara la seva posició exclamant «¡Viva la Libertad! ¡Viva la Soberanía Nacional! [...] ¡Viva el Pueblo Soberano! ¡Abajo los Borbones!», i recordant la Constitució de 1812 afegia «el grito de Libertad, que como una corriente eléctrica ha corrido por todos los ámbitos de la Península»³²⁸, comptant per tant Portugal.

D'aquest recull de publicacions iberistes per últim també voldria citar *La Ilustración Ibérica*, nascuda a Barcelona l'any 1883 i dirigida per Alfred Opisso. Era un setmanari il·lustrat científic, artístic i literari, però malauradament per al nostre interès, la major part de les seves il·lustracions eren reproduccions de gravats i obres d'artistes contemporanis. Tot i així, en el seu primer número ja mostrava el seu interès en acostar Espanya i Portugal quan deia «popularizando en España la literatura portuguesa y los conocimientos respecto al vecino reino y en Portugal la literatura y las noticias sobre el estado, condiciones y verdadera indole del pueblo espanyol. Nada más á propósito para

³²⁷ Article reproduït al periòdic alacantí *La Revolución* el 06/01/1869.

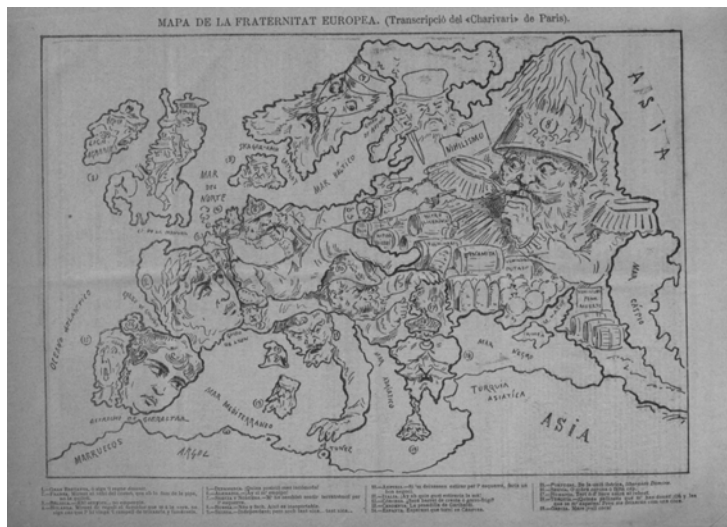
³²⁸ *La Iberia*, núm. 3674, 30/09/1868.

que portuguesas y españolas se conozcan mutuamente, y naciones como las que constituyen la Península ibérica, cuando se conocen, se aman»³²⁹.

Si tornem a centrar-nos més estrictament en la iconografia cal tenir en compte que en els darrers anys no hi hagué una concentració tant important d'imatges referents a un possible iberisme com les que hi hagué l'any 1870 i que hem comentat anteriorment. Si bé la major part de nacions i Estats des del Sexenni eren representats a través de matrones, a partir dels anys vuitanta la tendència canvià i van ser els mapes els que agafaren el relleu.

D'aquesta manera, podem veure en diverses il·lustracions com pràcticament sempre que es mostra Espanya el que es mostra en realitat és la Península Ibèrica. Potser per comoditat, potser perquè se'ns faria estrany veure un mapa d'Espanya sense Portugal al costat. I aquesta mateixa idea rau també en l'iberisme, que no entén un Estat sense l'altre i que per tant el que és lògic és la Península Ibèrica en conjunt, formada per diverses nacionalitats. Ara bé, formada per dues, tres o més nacionalitats? Això ja variarà en funció del tipus d'iberisme.

En el cas dels mapes podríem trobar desenes d'exemples, usats en èpoques diferents i amb intencions diferents en funció del que el dibuixant volgués expressar, però totes elles tenen dues coses en comú: que pertanyen als anys vuitanta del segle XIX o en són posteriors, i que sempre mostren la Península Ibèrica com un tot. Ho podem observar a *La Campana de Gràcia*, en el dibuix titulat «Mapa de la fraternitat europea»³³⁰ en el qual a



³²⁹ *La Ilustración Ibérica*, núm.1, 06/01/1883, p. 3.

³³⁰ *La Campana de Gràcia*, núm. 654, 18/11/1881.

sota hi ha una petita llegenda per a cada un dels estats i, en el cas de Portugal subtitula «de la unió ibèrica». Quasi un any més tard, el mateix setmanari³³¹ ens mostra una visió més aviat fosca de la situació a Espanya i Portugal, de nou plegades. Un tercer i últim exemple és el dibuix a *La Mosca Roja* del 26 de novembre de 1883, en el qual s'hi pot observar a Bismarck jugant amb el mapa europeu. Amb unes tisores i un pot de «cola monàrquica» el canceller alemany retalla i enganxa estats a plaer. El títol, «Bismarck en su gabinete de estudio», i el subtítol que l'acompanya, «lámina dedicada a los alemanes que viajan por España, para que vean el modo como aquí se entiende la política del famoso canciller», deixa prou clar que la publicació no era gaire favorable a la seva política exterior.

Per últim, voldria dedicar el darrer apartat a fer una breu ullada als canvis que es produeixen en l'iberisme amb el canvi de segle. En el tombant de segle i coincidint amb l'esclat del catalanisme polític, la Catalunya moderna es veié abocada a plantejar-se la reorganització política de l'Estat i de la península Ibèrica, definint amb les seves formulacions la constitució d'un iberisme propi. També en aquest moment podem observar com l'iberisme sempre serà un nacionalisme formulat des d'altres nacionalismes no castellans.

Ja en els darrers anys del segle XIX i la primera dècada del XX es produeix canvi generacional important, amb l'aparició dels joves del Centre Escolar Catalanista i la fundació de la Lliga Regionalista. I, paral·lelament, també van entrar al país corrents intel·lectuals europeus, que aniran lligats al modernisme, amb el poeta Joan Maragall com a referent.

És en aquest context en el que es trobava l'iberisme regeneracionista de Prat de la Riba i la seva obra *La Nacionalitat Catalana*, en la qual Prat dividia la península en tres races: la portuguesa, la castellana i la catalana.

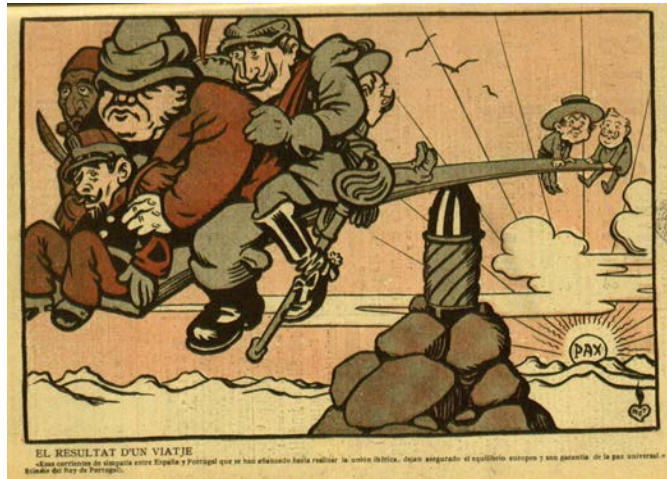
Però el català més lusòfil d'aquests primers anys del segle XX va ser, clarament, Ignasi Ribera i Rovira qui destacà com a catalanista republicà i periodista –sent l'últim director

³³¹ *La Campana de Gràcia*, núm. 693, 17/09/1882.

de *El Poble Català*, per exemple-, però sobretot com a lusòfil. Ja de ben jove s'inicià com a corresponsal des de Portugal, féu nombroses traduccions i estudis sobre l'iberisme, entre les que cal destacar la titulada *Iberisme*, publicada el 1907. Una de les fites de Ribera i Rovira fou la fundació del Casal Català de Lisboa, l'any 1910, notícia que es va publicar al *¡Cu-cut!*³³², que en va fer un petit reportatge, incloent-hi fotografies.

En aquest context, que hem de veure lligat i paral·lel al moviment solidari de 1906, la premsa que abordà aquest tema no era la mateixa de vint anys enrere, com tampoc eren els mateixos els seus autors i els seus estils. Però malgrat tot, seguien mostrant l'iberisme o les relacions amb Portugal com quelcom a destacar, ni que fos de tant en tant. Alguns d'aquests exemples els trobem a la coneguda revista *¡Cu-cut!*, que des dels seus inicis estigué pendent de les notícies provinents del país veí i de les anades i vingudes de Ribera i Rovira. La

majoria d'aquestes eren incloses en articles d'opinió o en notes informatives, però sí que en algunes ocasions ho il·lustraren –amb un estil força diferent del que hem vist en les imatges del segle XIX. De fet, en la primera d'aquestes³³³ parla d'una possible unió



ibèrica, que asseguraria l'equilibri europeu, en paraules del rei portuguès. Però en la majoria de les altres vegades que el *¡Cu-cut!* parla de Portugal no ho fa d'una manera tant amable. Sovint són titllats d'exagerats³³⁴, «timadors»³³⁵, etc. Però l'altre fet que cridà l'atenció del setmanari fou lògicament les revoltes que es produïren i que portaran a la Primera República de Portugal³³⁶, l'any 1910.

³³² *¡Cu-cut!*, núm. 398, 05/01/1910.

³³³ *¡Cu-cut!*, núm. 105, 31/12/1903, p. 16.

³³⁴ *¡Cu-cut!*, núm. 289, 28/11/1907.

³³⁵ *¡Cu-cut!*, núm. 361, 15/04/1909.

³³⁶ *¡Cu-cut!*, núm. 478, 20/07/1911, i *¡Cu-cut!*, núm. 492, 26/10/1911.

Altres publicacions catalanes que a principis del segle XX van Portugal entre les seves pàgines van ser *La Il·lustració Catalana*³³⁷ i *Pluma y lápiz*³³⁸, però en ambdós casos ho van fer sense gaires connotacions polítiques ni nacionalistes, ja que ho feien a través de narracions i poemes. Malgrat tot, mostraven la presència d'un iberisme en l'imaginari col·lectiu de l'època, com veiem a l'inici del relat escrit per Enric de Fuentes deia «ell [protagonista al qual veiem en la il·lustració] volia veure'l de ben a prop al Rei d'Espanya, a n'aquell rei de disset anys que podia arribar a ser el sobirà de la Ibèria del pervindre, de la poderosíssima nació (...)».

Dos altres il·lustres personatges d'inicis del XX eren obertament iberistes, malgrat no coincidir-hi en tots els aspectes: Joan Maragall i Miguel de Unamuno. També ells projectaren una revista ibèrica a inicis del segle XX. Una revista que fos l'òrgan de difusió de la idea d'Ibèria, que tingués en compte Portugal, Castella, Catalunya, Bascònia, Andalusia i altres comunitats de la península. Malauradament, la revista no va quallar fins l'any 1915, però ho va fer amb un objectiu clar: «que esta revista nacida al trágico calor de la guerra sobreviva a la paz y que sirva de hogar en que aprendamos a conocernos los distintos pueblos ibéricos, a conocer lo que nos diferencia que es a la vez conocer lo que nos une»³³⁹.

Per contra, el fet que en els darrers anys del segle XIX tant Portugal com Espanya veiessin com disminuïen les seves colònies col·laborà a fer creure que una unió d'ambdós estats els podria proporcionar una major força política internacional. Però precisament aquest és un dels motius pels quals els altres estats europeus, com França i Anglaterra, preferien que es mantingués l'stato quo a la península Ibèrica. Però ells no van ser els únics, ja que també hi havia oposició entre la població portuguesa, que no consideraven necessari ni convenient per als seus interessos aquesta unió. I així ho expressava l'any 1905 l'escriptor José Maria Eça de Queiroz quan deia que malgrat la premsa de Madrid suposava que si Portugal s'unia a Espanya ambdós podrien ressorgir com estats poderosos, ell creia que no hi havia cap raó política, moral ni econòmica que requerís de la unió d'Espanya i Portugal en un sol estat i que la voluntat de les persones

³³⁷ *La Il·lustració catalana*, núm. 129, 19/11/1905, p.9.

³³⁸ *Pluma y lápiz*, núm. 26, 1901, p.6.

³³⁹ «Iberia», article inclòs en el volum M. de Unamuno, 1976. *Artículos olvidados sobre España y la primera guerra mundial*. Londres: Ed. C. Cobb: Tamesis Books.

no permet que una nació sigui limitada, per petita que sigui, a renunciar al seu nom, al seu passat i a la seva autonomia³⁴⁰.

Per tant, i ara sí per acabar, pel que fa a les relacions de l'iberisme amb la premsa i, més concretament amb la premsa il·lustrada, podem veure com la presència d'idees iberistes i els lligams amb la cultura portuguesa eren habituals, malgrat que en poques èpoques van ser prou rellevants com perquè omplissin portades o l'única pàgina il·lustrada dels periòdics. Quan sí que es convertí en un tema prou important va ser, com hem vist, durant el Sexenni, quan la monarquia portuguesa esdevingué candidata a ser-ho també a Espanya i, per tant, aquest va ser el punt àlgid de les aspiracions iberistes. Posteriorment, les publicacions que insistien obertament en una unió ibèrica van disminuir dràsticament i és en els petits detalls on podem trobar els lligams amb la cultura portuguesa o el sentiment identitari ibèric.

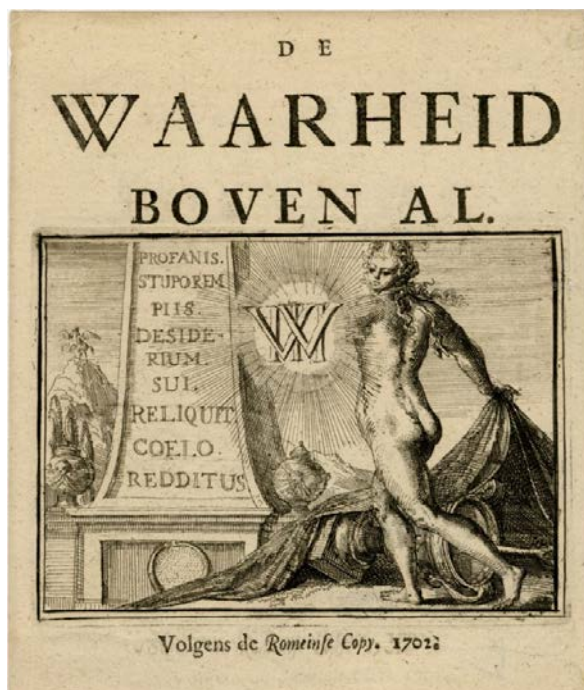
³⁴⁰ Eça de Queiroz, José Maria, 1905. *Ecos de París*. Porto: Lello & Irmão Editores, pp. 57-59.

3.4. El 1714 en la premsa republicana

La premsa des del seu naixement ha estat una eina molt influent en la política i en la societat i, en el cas de les commemoracions, sempre ha tingut un paper destacat en el procés de fixació de significats, en aquest cas en la catalització de la percepció col·lectiva de la dimensió simbòlica de l'Onze de Setembre, en el marc del recobrament i de l'expansió d'una consciència nacional catalana. Paral·lelament, cal tenir en compte la funció de les il·lustracions que, inicialment com a estampes i fulls volants i a partir del segle XIX com un element més de la premsa periòdica, ajuden a la fixació de les idees que es volen transmetre i sovint arriben a un públic encara més ampli, ja que arriben més ràpida i directament al lector, sobretot si era en el format d'il·lustració humorística o satírica, com per exemple les caricatures. La caricatura, de fet, nasqué al segle XVI, i juntament amb la sàtira s'usava per ridiculitzar els adversaris, sobretot polítics, criticar el poder i censurar, des del seu punt de vista, defectes d'un personatge concret o d'un col·lectiu determinat. Aquestes imatges fins i tot permetien incidir en un públic pobrament alfabetitzat, i gràcies a la impremta aquestes estampes i més tard publicacions periòdiques van augmentar considerablement, així com també la seva influència política i social.

Ja durant la guerra de successió hi ha constància de gravats que criticaven la situació política que es vivia. Aquestes imatges eren sobretot provinents d'Anglaterra i Holanda i sovint hi havia versions en diverses llengües, precisament per arribar a un públic major. L'any 1702 començaren les crítiques a través de la sèrie satírica titulada *Esopus in Europa*, on l'autor tracta amb humor la situació quan converteix els monarques europeus en animals per explicar els moviments polítics que hi havia enfront la successió al tron espanyol. En aquesta època hi hauria moltes imatges a destacar, però la gran majoria tenen un parell de coses en comú: els personatges principalment criticats són quasi sempre Lluís XIV i Felip d'Anjou, però a més semblen tenir molt clar quin era el caràcter de qui esdevindria Felip V, ja que la majoria de vegades surt força

malparat: el ridiculitzen com a titella de Lluís XIV, com a lladre de la corona o el titllen de covard, com en el cas de la il·lustració titulada «Caravana espanyola», de la sèrie *Esopus in Europa*, on se'l veu com un poruc que fuig literalment 'cagat de por', tal com s'observa quan amb una mà intenta tapar-se el cul. A més, entre el seu equipatge el dibuixant hi ha situat també un orinal. Aquest seria tan sols un exemple de les desenes d'il·lustracions que des d'Anglaterra i Holanda li van dedicar a Felip V durant els primers anys del segle XVIII.



Posteriorment, l'esperit historicista del corrent intel·lectual romàntic va contribuir a l'aparició, amb força, d'una Renaixença catalana, que entre d'altres coses reivindicaria el passat a través de diverses publicacions periòdiques de l'època com serien: *Lo Verdader Català*, nascuda l'any 1843, però sobretot altres una mica més posteriors com el diari *La Renaixensa*, el setmanari vigatà *La Veu de Montserrat*, *Lo Somatent* de Reus, o *L'Arch de Sant Martí*. Aquestes publicacions van col·laborar en la concreció d'una diada nacional catalana, lligat a la voluntat de recobriment d'uns valors patriòtics i culturals. La segona meitat del segle XIX va ser quan van aparèixer les primeres poesies dedicades als herois del 1714, de Jacint Verdaguer o Víctor Balaguer, per exemple; i en clau literària també es convocaren un Jocs Florals específics per a textos sobre la Guerra de Successió. En aquest sentit, Fradera argumentava que «la Guerra de Successió pràcticament hivernà com a motiu literari (...), justament en els moments que emergia la nova literatura en la llengua autòctona, el moviment literari i cultural que coneixem amb el nom de Renaixença»³⁴¹. Segons el mateix Fradera, el motiu principal pel qual aquest tema fou defugit durant aquests anys fou evitar la problemàtica social i,

³⁴¹ Fradera, Josep Maria, 1993. *Passat i identitat: la Guerra de Successió en la política i la literatura del segle XIX català*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p.19.

en contraposició, aquesta literatura es refugià en el medievalisme i el costumisme. Per tant, «en aquest model els grans conflictes entre Catalunya i Castella tindrien un lloc secundari, per no dir insignificant»³⁴². De fet, el que es volia evitar era l'aparició de qualsevol sospita de separatisme. Malgrat tot, en proporció amb l'augment de la producció de poesia en català també augmenta la presència d'aquest tema. A més, els anys 65 i 68 en els cartells dels Jocs Florals de Barcelona es van convocar premis específics per a obres sobre la Guerra de Successió. Durant la dècada següent es publicarien i representarien obres dramàtiques situades en el temps de la Guerra com *Bac de Roda* i *Lo coronel d'Anjou*, de Francesc Pelai Briz, *Les heures del mas*, *Lo ferrer de tall* i *Sota terra*, de Frederic Soler o *Mestre Oleguer*, d'Àngel Guimerà³⁴³.

Però, malgrat aquests antecedents i alguns tímids intents, no va ser fins l'any 1886 quan s'establí la commemoració específica de l'Onze de Setembre, organitzada pel Centre Català, amb Valentí Almirall i Àngel Guimerà al capdavant. Fou una missa en honor als caiguts, a Santa Maria del Mar, i en els dies següents algunes de les publicacions abans citades se'n van fer ressò, com *La Renaixensa*, on a més eren habituals les referències a Felip V com «lo bisnet d'aquell Anjou, que cremà les llibertats catalanes»³⁴⁴. Una altra publicació que ho publicà en forma de notícia va ser el diari *L'Arch de Sant Martí*, on hi podem llegir «los catalans tenim lo deber de recordar lo 11 de Setembre de 1714 i treballar amb fe i constància per a recuperar lo que el tirà perjur nos usurpà». De fet, aquesta mateixa publicació ja informava³⁴⁵ que s'estava preparant una estàtua de Rafel Casanova, a càrrec de l'Ajuntament de Barcelona, que s'inaugurà dos anys més tard, el 1888.

A primera vista sembla estrany que entre les publicacions que van destacar entre les seves pàgines la primera commemoració de l'Onze de Setembre no hi constin dues de les revistes satíriques i il·lustrades amb més pes de l'època: *La Campana de Gràcia* i *L'Esquella de la Torratxa*. Aquestes dues revistes, dirigides per Josep Roca i Roca, eren de les més destacades entre la premsa republicana, juntament amb d'altres com *La Flaca* o *La Mosca*, però malgrat defensar sovint els interessos de Catalunya i compartir

³⁴² Ibid., p. 20.

³⁴³ Sunyer, Magí, 2006. *Els mites nacionals catalans*. Op. cit., p. 258.

³⁴⁴ *La Renaixensa*, núm. 31-33, 1886, p. 251.

³⁴⁵ *L'Arch de Sant Martí*, 19/09/1886, p. 15.

idees dels grups anomenats catalanistes com els que hem citat no van voler destacar en portada ni en les seves influents il·lustracions aquest fet. Un dels motius podria ser també el contingut religiós que va tenir aquesta commemoració en els seus primers anys, ja que aquestes publicacions també eren conegudes pel seu manifest anticlericalisme. De fet, la naturalesa religiosa en la qual s'emparava la commemoració de 1886 explica alhora el fet que la gran premsa en castellà de Barcelona també en fes difusió. Aquest seria el cas, per exemple, de *La Vanguardia*.

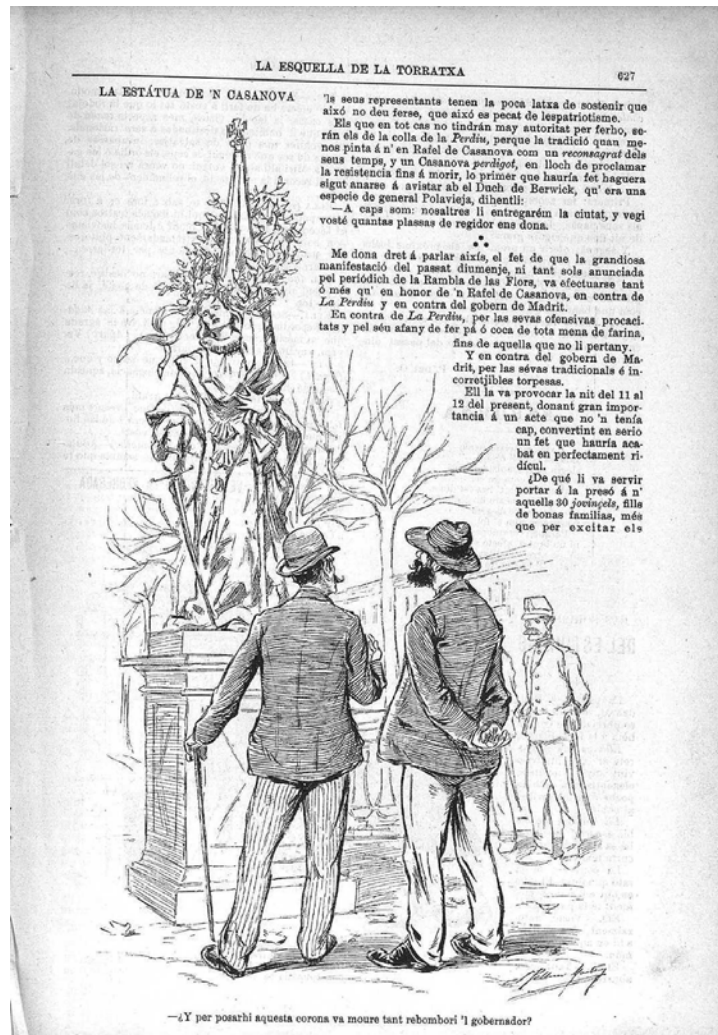
Com abans comentàvem, l'any 1888 s'inaugurà l'estàtua a Rafael Casanova, però segons explica Pere Anguera aquest monument adquirí realment importància l'any 1899, quan la premsa va reflectir l'homenatge que la societat retia, de forma més o menys espontània al conseller en cap de l'any 1714 a través de les ofrenes florals el dia 11 de setembre. Dos anys més tard, l'any 1901 marcaria un abans i un després en la commemoració. Aquell onze de setembre un grup de joves van apropar-se a l'estàtua de Casanova per a fer-hi les ofrenes que en els darrers anys s'estaven convertint en una tradició quan van ser atacats per policies a cavall. Uns trenta joves catalanistes van ser empresonats, fet que provocà diverses protestes polítiques i ciutadanes. Al contrari del que esperaven, això encara esperonà més la commemoració de la diada, quedant associada com a una reivindicació catalanista contra l'estat espanyol. Alhora, també serví perquè les dues grans publicacions satíriques i republicanes abans citades s'animessin a tractar el tema entre les seves pàgines. *L'Esquella de la Torratxa* es burlà de la intervenció policial, titllant-la de matussera i, a més, agraïa a la mateixa policia el fet d'haver convertit la commemoració de l'Onze de Setembre «en una espècie d'altar venerat de les aspiracions catalanistes».

Una posició curiosa adoptava *La Campana de Gràcia* ja que malgrat en cap moment considera adequada la detenció dels joves catalanistes, denota l'existència d'un ressentiment amb els grups catalanistes lligats a *La Veu de Catalunya* i a *La Perdiu*, ja que gairebé al final de l'article, Josep Roca i Roca –que signa amb un dels seus habituals pseudònims, P.K.- diu «Bé se n'han comeses d'injustícies en contra dels nostres amics,

i ells encara estan dejuns de protestar-ne. Ni una sola vegada s'han posat al costat del perseguit, en tant el perseguit no hagi sigut de la seva colla»³⁴⁶.

Tornant a *L'Esquella de la Torratxa*, també és de destacar l'opinió que mostren de Casanova, aprofitant el benentès, en els aldarulls que hi van haver el mateix 1901. En el número corresponent al 20 de setembre de 1901 hi podem observar una il·lustració de Joan Pellicer Montseny en la qual s'hi representa l'estàtua de Casanova i davant un home li diu a un altre «¿I per posar-hi aquesta corona va moure tant rebombori el governador?», ironitzant de nou. Però el text que acompanya la imatge ens permet saber que segons

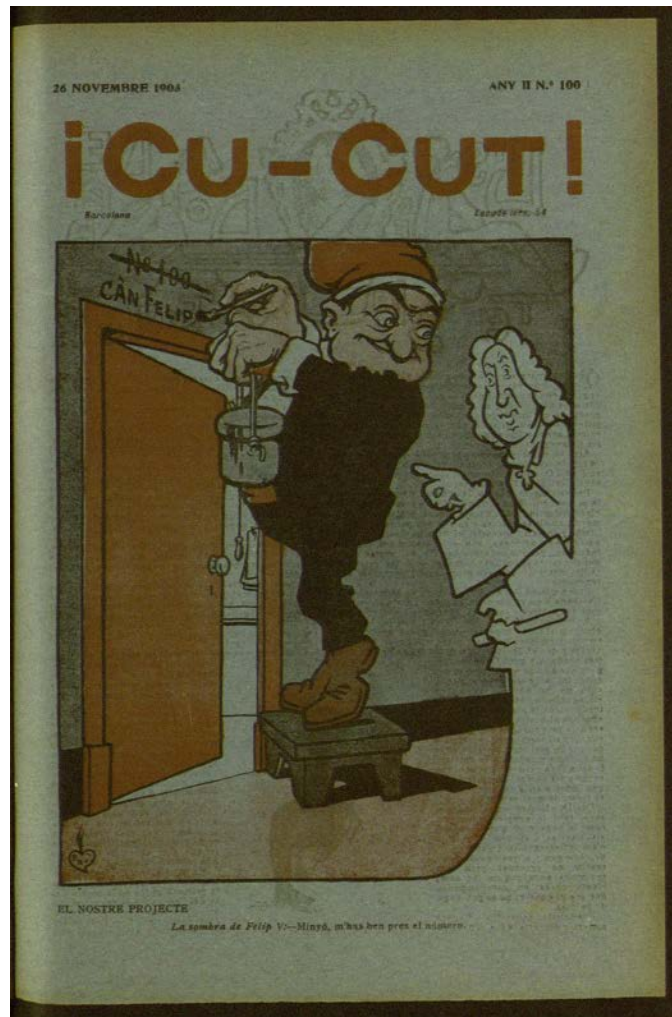
Josep Roca i Roca –que aquest cop signava com a P. del O.- potser Casanova no es mereixia aquella estàtua. D'una banda quan diu «Si les demás estàtues que voregen la balustrada del Passeig tenen sentits jo crec que se'n donaran per ofeses. Des de Jofre el Pilós (...) a la d'en Roger de Llúria (...) totes a una diran: ¿Què ha fet aquest Casanova, perquè tots els catalanistes se recordin d'ell i ningú de nosaltres?». De l'altra, perquè el mateix Roca i Roca sembla estar en desacord amb l'actuació de qui fou conseller en cap, ja que diu que «en lloc de proclamar la resistència fins a morir, lo primer que hauria fet haguera sigut anar-se avistar amb el Duc de Berwick, que era una espècia de general



³⁴⁶ *La Campana de Gràcia*, núm. 1688, 21/09/1901, p. 2.

Polavieja, dient-li: «A caps som: nosaltres li entregarem la ciutat, i vegi vostè quantes places de regidor ens dóna»»³⁴⁷.

Malgrat tot, el cert és el que punt d'inflexió més gran en les il·lustracions commemoratives i la premsa en general és durant la primera dècada del segle XX amb l'aparició del setmanari *¡Cu-cut!*, la primera publicació satírica que defensà una ideologia clarament catalanista. Un dels diversos exemples que trobaríem en aquesta coneguda revista és una il·lustració de portada³⁴⁸ que celebra el número 100 de la publicació. En la imatge s'hi pot veure com canvien el nom del bany –on hi posava «nº100»- per el de «Can Felip», sota l'atenta mirada del fantasma de Felip V, que li recrimina que li hagi pres el número.



El darrer exemple correspon al 15 de setembre³⁴⁹, i és una mostra de la importància que havia adquirit la commemoració de l'Onze de Setembre, ja que el setmanari dedicà una

³⁴⁷ *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1184, 20/09/1901, p- 2-3.

³⁴⁸ *¡Cu-cut!*, núm. 100, 26/11/1903, p. 1.

³⁴⁹ *¡Cu-cut!*, núm. 434, 15/09/1910, p. 11.

pàgina per a la crònica de la jornada i anava acompanyada de dues fotografies que mostren l'ofrena a Casanova.

588

(CO-CUTI)

COMMEMORACIÓ DEL 11 DE SETEMBRE



[Ram. ofrena de Jo Co-Cuti, depositat al peu de la estatua deu Casanova.



L'estatua materialment coberta de corones y el públich estacionat davant d'ella.

Per tot hi hà firmules en aquest país.

Als la comunicació anava firmada per no sé quants pocs de mapes, y d'aquesta manera n'hil havia el doble... o el quadruple.

El Poble s'està engargamentant inutilment. Cada dos per tres, surt un anuñet, trist com un article deu A. R. V., en el qual se crida ten la verdadera accipió del mot: als accionistes que no hagin fet el desembols complet del valor nominal de les seves accions, para que ho fassin per l'amor de Deu.

Peró, cal justament demanar abó als accionistes d'El Poble quina única alegría d'accionista, es precisament aquesta: la de no haver fet el darrer desembols.

L'anuñet trist acaba dirigintse als accionistes menys afornats, o sigil als que de bona a primeres varen desembolsar tot el valor nominal de les accions, para demanarli que vagin a canviar els seus requarts provisionals per títols definitius.

Aló ja es més posat en rabi, però els d'El Poble han pactat d'imprudencia y sumariu al anunciar que, al fer el canbi els accionistes, hauria de pagar l'import del timbre a rabi de dues pesetes per acció.

¡Dues pesetes un títol definitiu d'accionista d'El Poble! Tot s'encareix.

A Madrid se celebrará una Asamblea d'enseñanza. La mayoría de la que han de plantar part han estat tres meses y mitg o quatre de vacaciones.

Sembla natural que l'assemblea hagués tingut lloch durant aquestes vacaciones, tant més, quant els professors cobren el sou com al treballar y, en conciencia, han de treballar en la preparació de les enseñanzas del curs vinent y en revisar dels coneixements que ensenyan.

Donchs he a Madrid en tot això no sé ni piques y l'assemblea se convoca para' según dia d'obertes les classes. Ha a dir que el professor está llure de' servir personal a l'alumne no sé' demana para que, quan la acta presencia es necessaria para' l bon regim de la estadia, allavors es quan se' treu dels seus alumnes.

El primer accot que s'hauria de pendre en aquesta Assemblea es el de que, durant tot el curs, no's demanés al concurs dels professors més que para treballar de dintre les aules llires.

Francisco Borja ha anat a Madrid a entregar a s'en Catalanes una felicitació de la masonería portuguesa, per la política anticlerical del President del Consell.

En recie Julci, acubia que les coses d'Espanya y la Masonería de Portugal haurien de ser dues coses diferents però en la práctica actual se veu que no ho són.

Pot estar content el Sr. Canalejas, car tant la felicitat d'Espanya, la també la dels masons portugueses.

Si en lloch de ser aquesta que' feliciten hagués sigut els catòlics de Portugal conserntin, allavors el President del Consell hauria donat la comunicació per no rebuda, car hauria dit que'ls estrangers no's poden intrometre en la política del govern Espanyol.

Així doncs, també a través de la premsa, dels seus textos i de les seves il·lustracions, és possible fer un repàs dels fets de 1714, del sorgiment de la commemoració de la diada i dels seus màrtirs i fins al seu establiment, cap a inicis del segle XX. D'altra banda, a més de mostrar una cronologia, la premsa també ha permès observar quines cultures polítiques s'hi van implicar i quan ho van fer.