

# «Gedeón» en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1897-1912). Crítica de arte y caricatura política en la España de la Restauración\*

‘Gedeón’ and the National Fine Arts Exhibitions (1897-1912). Art criticism and political caricature in Restoration Spain

Caparrós Masegosa, Lola\*\*

Gamonal Torres, Miguel Ángel\*\*\*

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2010.

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2010.

## RESUMEN

Se analiza la interpretación que hace el semanario satírico *Gedeón* (1897-1912) de un pilar fundamental de la cultura artística española contemporánea: las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Textos o viñetas de caricaturistas como *Sileno*, *Sancha* o *Xaudaró*, frivolizan o ironizan sobre obras, artistas, jurados o premios; caracterizando primordialmente su enfoque la utilización paródica de los cuadros más notables como marcos iconográficos de la sátira política. Como fuente crítica resulta limitada y ocasional, pero no deja de ser un complemento sugerente y efectivo para el estudio del arte y la historia española contemporáneos.

**Palabras clave:** Caricatura; Sátira política; Humor gráfico; Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; Crítica de Arte ; Revistas satíricas y humorísticas

**Identificadores:** Gedeón; Sileno; Sancha , Francisco; Xaudaró, Joaquín

**Topónimos:** España

**Período:** Restauración; Siglos 19- 20.

## ABSTRACT

This paper discusses the criticisms of one of the most important elements of contemporary Spanish artistic culture — the National Fine Arts Exhibitions — to be found in the satirical weekly *Gedéon* (1897-1912). Texts, drawings and cartoons by such caricature artists as *Sileno*, *Sancha* or *Xaudaró* comment frivolously or ironically on art works, artists, prizes and

\* Este trabajo es fruto de una investigación desarrollada en el marco del Proyecto I+D+I del Ministerio de Ciencia e Innovación: «Campo artístico y sociedad en España (1830-1936): La institucionalización del arte y sus modelos» (HAR2009-10554).

\*\* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: caparros@ugr.es

\*\*\* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: mgamonal@ugr.es

their panels of judges, and to this end they parodied the most notable paintings, using them for the purpose of political satire. This is naturally limited and period-specific as a means of criticism, but it is nevertheless interesting to observe and forms a useful aspect of the study of Spanish contemporary art and history.

**Keywords:** Caricature; Political satire; Graphic humour; National Fine Arts Exhibitions; Art criticism; Humorous and satirical journals.

**Identifiers:** Gedeón; Sileno; Sancha, Francisco; Xaudaró, Joaquín

**Place names:** Spain.

**Period:** Restoration; 19th and 20th centuries.

Fundado por Luis Royo Villanova y Pedro Antonio Villahermosa, *Sileno*, el jueves 14 de noviembre de 1895, *Gedeón* salió por primera vez a la calle como «el periódico de menos circulación de España», alusión irónica a la polémica mantenida entonces entre *El Imparcial* y *El Liberal*. Un personaje, nacido de la pluma de *Sileno*, le da nombre: cincuentón, de nariz prominente, pantalones a cuadros, bastón y bombín, mantiene un diálogo constante con su interlocutor en la ficción, su sobrino Calínez, y este intercambio da lugar a una sátira ácida e incisiva, en verso o prosa, sobre la actualidad política contemporánea, sin escapar a sus dardos la literaria, musical, artística y social<sup>1</sup>.

Como ocurre frecuentemente con la prensa humorística, *Gedeón* ha sido utilizado como fuente para la historia contemporánea, dada la capacidad de la caricatura para sintetizar visualmente cuestiones complejas: debates políticos, símbolos nacionales, caracteres, acontecimientos... Es, por consiguiente, una fuente impagable de la reconstrucción de la opinión pública, las mentalidades y los comportamientos, pero, al descansar sobre la imagen, precisa de un enfoque histórico-artístico desde la perspectiva de la cultura visual, que no agote la imagen humorística y/o satírica en su propio valor de fuente, sino que la contextualice en su propio universo: la caricatura y el humor gráfico, siendo ésta una de las intenciones de este trabajo.

La revista debe encuadrarse, pues, dentro del humorismo gráfico en el ámbito de la sátira política, siendo uno de sus más notables representantes y continuando una tradición de prensa satírica que, basada en las estampas cromolitográficas, mantenía un gran vigor en la Restauración sobre todo tras la libertad abierta por la Ley de Policía de Imprenta de 1883. Representaba uno de los polos del humor gráfico de la época que, por una parte, hacía un humor «inofensivo, festivo o gratuito» (*Madrid Cómic* es su principal representante) y por otra se decantaba por la intencionalidad política de fuerte carga satírica, en una estirpe en la que se inscribían, *La Flaca*, *La Traca*, *El Motín* y, coetáneamente a *Gedeón*, *¡Cu-Cut!*<sup>2</sup>.

En 1904, Rodrigo de Figueroa y Torres, hermano del Conde de Romanones y más tarde Duque de Tovar y Gobernador Civil de Madrid, se convierte en el nuevo propietario y en 1909 lo adquirió —al parecer por una peseta dado su estado ruinoso— Torcuato Luca de Tena, lo que lo vincula a la importante renovación gráfica iniciada por *ABC* y *Blanco y Negro*, productos de Prensa Es-

pañola. Así, *Gedeón*, como semanario satírico de crítica política, se convirtió en uno de los más prestigiosos de su especialidad<sup>3</sup>, se produjo el reciclaje de los dibujantes que ya colaboraban en la revista (*Sileno*, ya que Moya no llegó a evolucionar significativamente) y la entrada mayoritaria de nuevos valores, entre los que se cuentan Francisco Sancha, Joaquín Xaudaró, Melitón González o Manolo Tovar.

F. Fontbona ha valorado la labor de estos dibujantes en función de una modernización fiada a un proceso de sintetización gráfica, «postmodernista» en su terminología. Por tanto, Joaquín Moya Ángeles (¿-1928), trató de seguir esta evolución, pero quedó anclado en un ochocentismo no especialmente brillante, pero sí efectivo. *Sileno* (1869- 1945), a partir de la síntesis experimentada por su dibujo, se convirtió en uno de los principales definidores del humor gráfico del primer tercio del siglo XX. Colaborador de *Blanco y Negro* y director de *Buen Humor*, es uno de los nexos de unión con el grupo de humoristas ligado a las vanguardias, bautizado por José López Rubio en su discurso de ingreso en la Real Academia Española como «la otra generación del 27»<sup>4</sup>. Joaquín Xaudaró (1872-1933), nacido en Filipinas de familia catalana, fue uno de los dos o tres humoristas gráficos más populares de su tiempo. Caricaturista político en *Gedeón*, su gran fama se la debió a *Blanco y Negro* hasta el punto de convertirse, sobre todo en su período de residencia en París entre 1907 y 1914, en uno de los representantes más notables de la ilustración decorativista de la época<sup>5</sup>. También fue uno de los primeros historietistas españoles que, junto a Atiza y Robledano, y bajo la influencia del cómic europeo y americano, integró el texto dentro de la viñeta<sup>6</sup>. Con una carrera muy entrelazada con la de *Sileno*, hasta el punto de trazar indistitamente a los protagonistas de la revista, Gedeón y Calínez, jugó también su papel en la antes mencionada renovación del humorismo gráfico en los años 20 al colaborar en *Buen Humor* y *Gutiérrez*. Manolo Tovar no parece haber tenido ninguna participación en el tema que nos ocupa, pero Francisco Sancha (1874-1937), que inició su carrera en *Madrid Cómic*, sí. Conocido por su realismo «robusto esquemático y algo sombrío», suburbial y pesimista en la línea de Nonell y Baroja, fue un renovador de la manida caricatura macrocéfala que, desengañado de las Exposiciones Nacionales, donde consiguió una medalla honorífica en 1897, se trasladó a París, experimentando una evidente influencia de Steinlen, a tono con su colaboración en *Le Rire* o *L'Assiette au Beurre*. Consecuentemente, después de 1904, contribuyó de manera notable a la transformación de *Gedeón* como un «sintetista certero», siendo su trazo «más el del dibujante, puro, moderno y libre, que el del clásico caricaturista de prensa»<sup>7</sup>.

## LA IMAGEN DEL PODER...

*Gedeón*, como órgano satírico de notable repercusión, no podía dejar de prestar atención a uno de los más destacados acontecimientos artísticos y sociales de la vida cultural española desde la segunda mitad del siglo XIX: Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Pilares fundamentales de la cultura artística contemporánea, tuvieron un papel monopolizador de la promoción del gusto artístico oficial a la par que eran un barómetro de la penetración de las corrientes artísticas que iban transformando el panorama artístico español y generaron una gran cantidad de artículos periodís-



1. «Lo que prepara Don Segis (En la Exposición de Bellas Artes Electorales)». *Gedeón*, 8 Mayo 1901.

prueba así cómo los tipos y motivos iconográficos transmiten contenidos que literariamente sería muy prolijo describir y ésta es la razón por la que historiadores del arte dependientes de la corriente de pensamiento iniciada por Warburg y Panofsky prestaron atención a un género (la caricatura política) necesitado de la fusión de cultura elevada (modelos iconográficos, deformación cómica de las apariencias, imágenes simbólicas y emblemáticas) y cultura popular (difusión de la imagen, impacto mediático) y que creó un lenguaje visual destinado a un público amplio en el que logra acomodo una mezcla de la caricatura personal de origen italiano y la sátira visual montada sobre el lenguaje alegórico. Janson interpretó una parodia del Laocoonte procedente de los círculos de Tiziano, no sólo como una crítica del papanatismo hacia la Antigüedad, sino como un eco de los debates anatómicos contemporáneos<sup>10</sup> y Gombrich hizo ver que esa fusión, iniciada por un *amateur* como Townshend, fue depurada por los caricaturistas ingleses de la época georgiana hasta el punto de hacer visualmente creíbles unas situaciones paródicas y grotescas protagonizadas por

ticos que prestaron atención preferente a estos acontecimientos desde su doble naturaleza artística y social<sup>8</sup>.

La interpretación que hace la revista de las exposiciones está dirigida, por un lado, al certamen propiamente dicho, frivolisando e ironizando sobre aspectos relacionados con el mismo: organización, admisión y colocación de obras, fallo del jurado, obras y artistas, crítica...; pero lo que lo caracteriza, por encima de todo, es la utilización de los cuadros más notables presentados (o los que tienen mayor repercusión pública) como marcos iconográficos para la sátira política, una circunstancia que los hace poco útiles como crítica de arte. Con esto, nos adentramos en la parodia, uno de los instrumentos más comunes de la imagen humorística, que depende en gran medida del objeto parodiado. El interés histórico por la caricatura procede en parte del descubrimiento de la existencia de una contrapartida grotesca de los mitos clásicos que desmiente la visión apolínea del clasicismo griego de estirpe winckelmaniana<sup>9</sup>. La sátira visual, por su parte, comenzó a tener una base sólida cuando aprovechó o recicló imágenes conocidas con fines humorísticos proporcionando así un modelo iconográfico a la caricatura política. Se

los líderes políticos del momento en situaciones visuales y narrativas que conducirían a lo onírico y el desplazamiento gracias a los efectos transgresores de la verosimilitud clásica logrados por la imaginación romántica<sup>11</sup>.

La parodia visual es en este caso el modelo privilegiado de caricatura política, pero tiene sus limitaciones. Es un recurso manido y un pie forzado que, remitiendo al préstamo iconográfico, convierte al dibujante en un copista que deja de lado sus recursos gráficos habituales, utilizados de manera más libre en las viñetas de propia invención. Esta parodia funciona

en dos apartados: la recreación de un cuadro con fines de sátira política y la viñeta que transforma las apariencias de los cuadros con intenciones cómicas, jugando con los equívocos de las convenciones representativas. Esta segunda, más cercana al modelo del *Salon Caricatural*, será tratada más adelante.

Para la sátira política el caricaturista, como periodista gráfico, se sirve de los cuadros de la exposición y continúa una costumbre muy extendida desde los comienzos de la caricatura política. Ya James Gillray utilizó de manera ejemplar este recurso combinando complicadas máquinas pictóricas llenas de alusiones simbólicas y alegóricas con el retrato abreviado de los personajes políticos (caricatura) en unas situaciones imaginarias insertas en la temática de las imágenes aprovechadas, pero llenas de alusiones a cuestiones políticas y sociales contemporáneas. Este es el camino que siguen con más o menos acierto los dibujantes de *Gedeón*, partiendo de la iconografía de los géneros hegemónicos en las Exposiciones Nacionales para producir un comentario ingenioso que depende de la habilidad del dibujante para transferir los códigos del género al comentario político. Y que esta habilidad es iconográfica lo certifica el aire de familia de la mayor parte de estas ilustraciones, que en la época serían fotgrabados, lo que elimina la objeción de la uniformidad proporcionada por la mano del grabador.

Este aprovechamiento temático destaca desde la primera gran viñeta que nos ocupa: un dibujo de *Sileno* parodiando *Trata de blancas* de Sorolla<sup>12</sup> que copia la composición en todo detalle, limitándose a sustituir los rostros de las «pupilas» por retratos caricaturescos de políticos (Cánovas, Sagasta...) y a la alcahueta por el «Tío Sam», que parece denunciar, si hacemos caso del título, los errores cometidos, “¡Todos, todos!”, entre ellos el empréstito solicitado en 1896 para hacer



2. J. Xaudaró. «Los cuadros que rechazó el jurado y que ha admitido ‘Gedeón’. ‘El Sátiro’, de Fillol». *Gedeón*, 27 Mayo 1906.

frente a los gastos ocasionados por la guerra en Cuba<sup>13</sup>. Esta viñeta ya supone un modelo típico de articulación: hace llegar el mensaje político, parodia por el recurso, fácil y de rápida comprensión, del travestimiento que hace parecer todo más ridículo y traduce la compleja realidad de la política a través de una lacra humana denunciada por el realismo social un tanto truculento tan de moda entonces. Al margen de su aspecto, algo olvidado por la intención del dibujante de emular el aspecto siniestro de la escena pictórica, es el modelo seguido con posterioridad, y forma parte de una campaña antiamericana muy ilustrativa de la forma en que la caricatura política simplifica los temas creando una caracterología nacional basada en los estereotipos más burdos y pueriles<sup>14</sup>.

Realismo social y costumbrismo son dos géneros utilizados con asiduidad, aunque esto depende no tanto de su idoneidad para la sátira como de la abundancia de obras en los certámenes o de su impacto, derivado más de la temática que de los valores formales. Otro cuadro de temática social de Sorolla, *Triste herencia*, fue transformado para hacer una crítica del corrupto sistema electoral de la Restauración en la figura de Segismundo Moret, sustituyendo al fraile original y equiparando los males políticos a una desgraciada enfermedad infantil (poliomielitis), lo que conecta con la preocupación por la degeneración física, moral y espiritual en la sociedad contemporánea<sup>15</sup>.

En función de la temática del cuadro varían los niveles de ridículo asociado a lo grotesco. No creemos que fuese intención de los dibujantes incidir en la denuncia social de la prostitución, pero hay un precedente en la parodia de *La esclava* de Gonzalo Bilbao<sup>16</sup>, donde Xaudaró coloca a «España» cubierta con una túnica blanca con la heráldica de Castilla y León, un león, sentado a sus pies, y un pequeñuelo. Las otras esclavas que rodean a la mujer son «Lex», «Hacienda», «Marina», «Administración» e «Impuestos», mientras, al fondo a la derecha, una matrona con cara de hombre, «Maura», lleva sobre su regazo un perrito, siendo todo observado por el perfil de Gedeón. No obstante, el dibujante se sirvió de un cuadro reputado de «tosco, negro, antiespañol... pictóricamente» para identificar a España con la «Esclava»-prostituta que las reformas de Maura intentarían liberar, constituyendo un modelo de sátira política al aprovechar las referencias cultas (los cuadros) y las alusiones y retruécanos de origen popular: la equiparación del escenario político y el burdel.

Estos cuadros de tema prostibulario, sobre todo los rechazados por inmorales en la Exposición de 1906, provocaron un escándalo que sería un extraordinario acicate periodístico para el caricaturista porque la temática sexual y de burdel de los cuadros de Julio Romero de Torres, Antonio Fillol o José Bermejo venía pintiparada para ser parodiada<sup>17</sup> el 13 de mayo bajo el título «Los cuadros que rechazó el jurado y que ha admitido Gedeón», y escenificar de ese modo el guñol de la política. *El Sátiro* de Fillol —interpretado por Xaudaró—, que tenía como asunto el abuso de una menor, no estaba, de manera excepcional, retitulado, pero sí travestía a los prohombres del Partido Liberal (Montero Ríos, Moret, Canalejas y Luque) como protagonistas de una rueda de reconocimiento y, por tanto, acusados de la violación de la niña «Democracia» que aparece frente a ellos acompañada por un alguacil y Gedeón que los señala con dedo acusador. *Sileno* parodia *Vividor(es)as del amor* de Romero de Torres presentando a parecidos personajes en el interior de un burdel. La alteración del título del cuadro de José Bermejo, «¡Ná...ná! O la última aproximación» dirige la sátira hacia el Partido Conservador, siendo González Besada la sirvienta de Maura, sentado en un

sillón situado en una estancia en cuyas paredes cuelgan los retratos de Cánovas y Fernández Villaverde, mientras lee el *Kempis* y sostiene por el mango la sartén del «Partido Conservador». Son dibujos que comportan parodias bastante burdas que convierten la política en el equivalente de la exposición pública de unos males morales constituyentes de delito: prostitución, proxenetismo, estupro... Se aprovechaba de este modo tanto la denuncia hecha por la pintura como el escándalo desatado que no era más que una muestra de pudibundez e hipocresía.

El manejo del costumbrismo —que tiene menor carga literaria— implica ciertas diferencias de matiz. Es una línea algo más festiva, pero es el travestimiento lo que sigue importando y el político se asocia a una imagen cómico-grotesca como ocurre con la plana mayor del Partido Liberal, convertida en un grupo de muchachas que va con su cántaro («Jefatura») a por agua a la fuente, en la recreación del cuadro del regionalista Eugenio Hermoso *La Juma, la Rifa y sus amigas*; suponiendo una culminación la parodia de *Mis amigos* de López Mezquita que, dado su carácter realista, elimina la mayor parte de su carácter grotesco a la vez que introduce una dosis de cotidianeidad. Los «alter egos» del caricaturista, Gedeón y Calínez, son introducidos en un retrato de grupo que abunda en un *leit-motiv* clásico de la sátira política (el conchabeo de los políticos al margen de las supuestas diferencias ideológicas) al mismo tiempo que permite presentarlos como «amigos» del dibujante: algo así como una declaración de complementariedad entre el caricaturista y su víctima<sup>18</sup>.

El aprovechamiento de los motivos iconográficos y tópicos temáticos del realismo social y el costumbrismo regionalista se hace patente en otras pequeñas viñetas insertas entre los catálogos humorísticos de las Exposiciones. Sirvan como ejemplo *Mozos de escuadra* de Carlos Vázquez<sup>19</sup>, *El Velatorio* de López Mezquita<sup>20</sup> o *Romería de San Eugenio* de Medina Vera<sup>21</sup>, también ilustrador y caricaturista de *Gedeón*, para comprobar cómo la parodia de la pintura es, como no podía ser menos, una excusa para hacer un retrato deformado y grotesco de la política de la Restauración.

El otro gran eje temático de la caricatura política basada en los cuadros presentados en las Exposiciones descansa en algunos hitos de la pintura de historia y en su continuadora en propuestas de «empeño», la pintura simbolista, aptas ambas para ser recibidas adecuadamente por una crítica temática y atenta a los mensajes cifrados. Poco cambia en estas parodias. Si acaso, un pie forzado producto de un mayor desplazamiento en el ámbito de la historia o del mito, cuando no en la personificación abstracta de la alegoría. Se parte de recursos usados con asiduidad por el caricaturista político: el retrato-signo abreviado (caricatura personal) permite colocar al político en cualquier circunstancia o escena por insospechada, patética o ridícula que sea, lo que permite franquear con cierta facilidad las difusas fronteras de lo grotesco. Pero como el funcionamiento simbólico es muy similar al ensayado en la apropiación de imágenes realistas y costumbristas, el repertorio iconográfico de estas pinturas: trajes de época, desnudos, vestidos vaporosos y paños mojados de la pintura histórica y simbolista acentúan, si cabe aún más, el desplazamiento grotesco, pero es una diferencia de grado, no de concepción.

Valeriano Bozal<sup>22</sup> recurrió en su momento a una interpretación de la caricatura política del XIX español basada en la teoría valleinclanesca del esperpento, pero aun reconociendo la posible per-



3. Sileno. «Cuadros de la Exposición. Mis amigos...». *Gedeón*, 27 Mayo 1906.

tinencia de esta referencia, debemos destacar que la sátira política visual de impacto mediático, lo que llamamos caricatura política, tuvo ya estas características en sus orígenes. Es verdad que no hay apenas síntesis formal «stricto sensu» en la representación caricaturesca de los personajes políticos, pero el hecho de fijar una apariencia con cierto grado de semejanza donde se destacan los rasgos fisionómicos más resaltables y fácilmente reconocibles (el tupé de Sagasta, las gafas de Cánovas, los bigotes de Moret...) ya es un procedimiento de la caricatura que transforma al personaje en un signo disponible para ser colocado en el más disparatado de los contextos, acentuando un mensaje satírico

que es una crítica de actualidad en forma de opinión política. Este tipo de caricatura recicla además paródicamente imágenes ya conocidas por el lector en las Exposiciones, lo que supone una fuente de placer cómico y una forma de difusión ante un público más amplio que no era asiduo de estas muestras artísticas. Se cumple así una premisa habitual de la caricatura en su impacto mediático: es una crítica tendenciosa y al mismo tiempo una plataforma de reconocimiento público. El ejemplo de la caricatura macrocéfala puesta de moda por Gill en la prensa del Segundo Imperio avala esta argumentación: no es una caricatura abreviada basada en el juego gráfico, sino más bien un retrato realista de una gran cabeza sobre un cuerpo diminuto, pero esta transposición y/o cambio de escala consigue el efecto cómico deseado y es el origen de su popularidad.

En este marco cabe entender las parodias del tríptico *Reinaldo y Armida* de Chicharro, *El Infierno de Dante* de Benedito, *Orfeo atacado por las Bacantes* de Álvarez de Sotomayor, *Se va ensanchando Castilla*<sup>23</sup> y *Las hijas del Cid*, ambas de M. Santa María, *El calvario* de Rusiñol, *Al abismo* de Cabrera Cantó<sup>24</sup>, *Las tres esposas* de Chicharro o *Las dos sendas* de Romero de Torres o de obras de la sección de escultura como el *Monumento a D. Federico Rubio* de Miguel Blay<sup>25</sup> o *La Sed* de García González. En estos casos se transmiten parodiados contenidos elevados (la fuerza del amor, el castigo divino, el destierro, la muerte, el amor sacro y el amor profano...) lo que permite al caricaturista político sacar provecho de recursos ajenos a la hora de plasmar la sátira correspondiente por medio de un desplazamiento imaginario y semántico de eficacia variada. Puede haber un uso más imaginativo que encaja más adecuadamente la acción descrita con la vicisitud política correspondiente, como es el caso de las alusiones al Banco de España<sup>26</sup>, a la oposición a la reforma

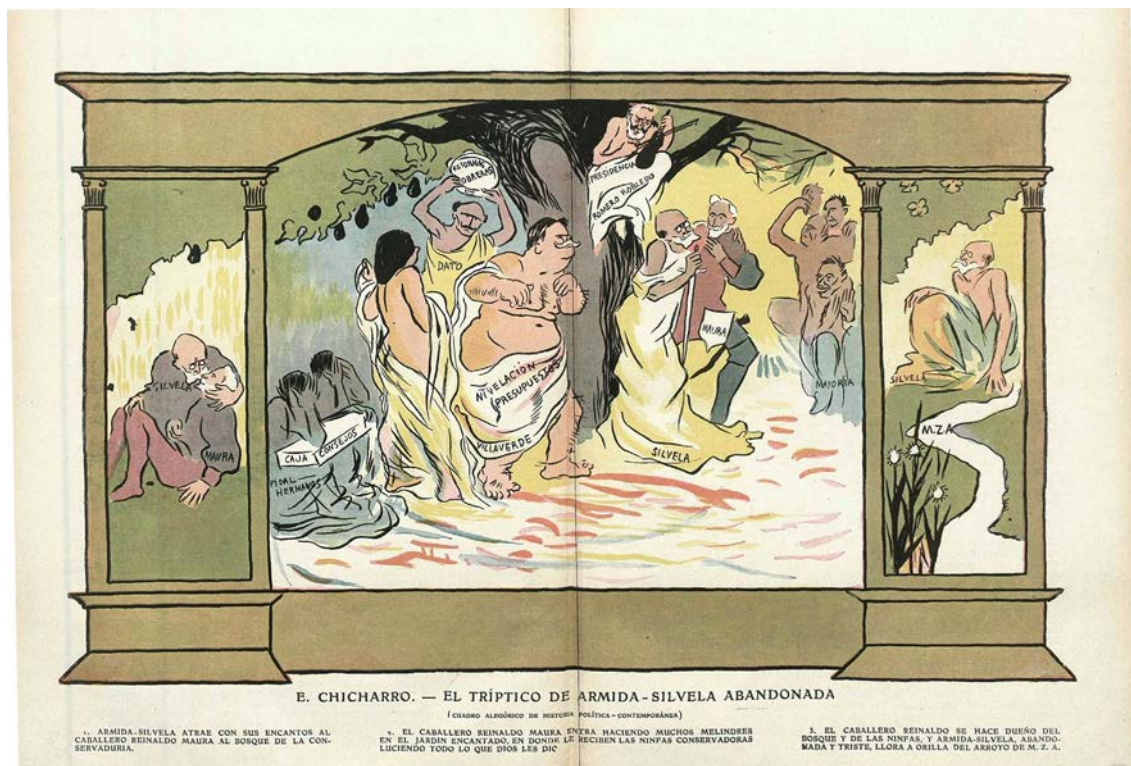


de la justicia municipal de Sánchez Toca o a la política hidráulica emprendida por Gasset<sup>27</sup>, lo que trasciende la parodia más o menos chusca para llevar a un nivel más elevado la crítica política; también, y esto se comparte con la parodia del naturalismo social, se aplica el juicio moral a la actividad política, como ocurre con el trasplante de *Las dos sendas* (como alegoría del amor sacro y el amor profano<sup>28</sup>) al análisis de la política religiosa, mientras los desnudos (tanto aquí como en *Lo(a)s hijos del Cid*<sup>29</sup> o *Reinaldo y Armida*) contribuyen a reforzar el nivel de ridículo, indicando la indiferencia de la posición ideológica de los políticos a la hora de dictar leyes que limiten la libertad de expresión (un aspecto en el que parece abundar la parodia de *Las tres esposas* de Chicharro<sup>30</sup>, donde un personaje que simboliza España parece estar aherrojado por diversas iniciativas legislativas: jurisdicciones, administración local y terrorismo) o de cambiar de partido como hace Maura atraído por un Silvela que, retirado de la política, preside la compañía ferroviaria M.Z.A.<sup>31</sup>.

## EL PODER DE LA IMAGEN

Al margen de la apropiación de las obras presentadas en las Exposiciones Nacionales para la sátira política, *Gedeón* dedicó informaciones sueltas y monográficas donde se incluían viñetas y chistes gráficos que ironizaban y frivolizaban sobre las obras expuestas, los jurados, la crítica o los artistas. Complemento sugerente y efectivo para el estudio del arte español contemporáneo, es también un tema de estudio propio ya que se hace eco de una costumbre que parece haber sido instaurada en Francia a mediados del siglo XIX: los *Salons Caricaturaux*. Fueron cultivados con fruición por los caricaturistas franceses y experimentaron un gran auge hasta finales del mismo siglo. Su origen se remonta al siglo XVIII, pero su institucionalización está unida a Baudelaire a quien se atribuye el de 1846<sup>32</sup>. Adoptaron la forma de una especie de crítica de arte visual, especialmente útil para conocer la recepción de las obras por el público, y, como es consustancial a la caricatura, fueron tanto un ataque o injuria como una ayuda al éxito público a través de una transcripción visual cómica, fundamentalmente temática, pero que también incluye aspectos variados de carácter formal: legibilidad, mimetismo, técnica, etc. Esta dimensión sociológica ha sido la que ha merecido más atención ya que, a partir del *Salon des Refuses* de 1863, las obras blanco de las bromas de los caricaturistas serán generalmente las de carácter más innovador, lo que convierte al dibujante en un intérprete privilegiado, desde un punto de vista deformado y cómico, de los gustos del público<sup>33</sup>; un aspecto que culmina la serie de Daumier sobre las reacciones de público, artistas y críticos ante las obras, a la manera de una crítica humorística de los estilos centrada en el análisis de la expresión a través de la fisonomía y la gestualidad<sup>34</sup>. Por otro lado, la compaginación de las imágenes en un modelo narrativo que une viñetas con pies de página en las aportaciones de *Cham*, entre otros, ha llevado a los historiadores del cómic a considerar estos *Salons* uno de los precedentes del género<sup>35</sup>.

La adaptación de esta moda en España no está aún muy estudiada<sup>36</sup>, pero se conocen abundantes ejemplos tanto gráficos como literarios que indican que estuvo extendida en todas las exposiciones hasta 1936, tanto en catálogos, como en prensa satírica o generalista. Entre los primeros, se pueden apuntar: *Dos horas de Exposición. Apuntes cómicos de las pinturas de 1876* (José Castillo

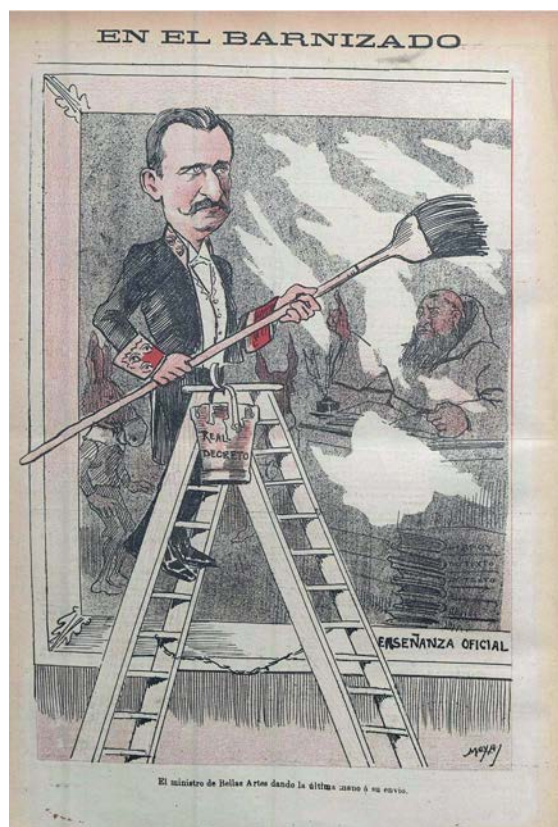


4. «E. Chicharro.- El tríptico de Armida-Silvela abandonada...». *Gedeón*, 20 Mayo 1904.

y Soriano); *Catálogo cómico-crítico de la exposición de Bellas Artes de 1876 escrito en verso y prosa* (Granés y Vallejo); *Catálogo humorístico en verso de la Exposición Nacional de 1887* (Enrique Segovia Rocaberti); *La Exposición Azul (El sastrer del Campillo, 1895)*; *Revista cómica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901* (Luis Gabaldón); *Guía cómica de la Exposición Nacional de Bellas Artes por un Cicerone* (Un Cicerone). Con respecto a los aparecidos en la prensa generalista o humorística, aparte de las numerosas viñetas sueltas que salpicaron los números de *El Liberal*, *El Imparcial*, *La Voz*, *La Tribuna*, *El Mundo* o *El Debate*, cabe recordar: «Un día a cuadros» (*Blanco y Negro*, 5 junio, 1897); «Ojeada cómica» (*El Imparcial*, 9 mayo, 1899); «Catálogo satírico de la exposición de Bellas Artes», (*El Liberal*, 20 mayo, 1904, con texto de *El sastrer del Campillo* y dibujos de Sancha); «La frescura del Coco. Viendo la Exposición» (*Madrid Cómico*, 2 junio, 1912); «Revista cómica de la Exposición», (*ABC*, 3 junio, 1920, pp. 4-5, con texto de Luis Gabaldón y caricaturas de *Sileno*); «La Exposición en caricatura», (*ABC*, 22 mayo, 1922, con dibujos de Xaudaró) o los catálogos humorísticos de las Exposiciones Nacionales de 1910 (*Madrid Cómico*, con texto de Silvio Lago<sup>37</sup>), 1922 y 1930 publicados por *Buen Humor*, con cubiertas de Francisco López Rubio.



5. «Un paseo por la Exposición». Gedeón, 20 Mayo 1904.



6. J. Moya. «En el barnizado...». Gedeón, 17 Abril 1901.

El material analizado en *Gedeón* nos permite atisbar un nivel más cercano a cierta cotidianeidad que se traduce en el grado de libertad que maneja el dibujante, dado que la imagen no está ligada a la crítica política y el aprovechamiento de las obras mostradas en la Exposición no es tan directo y literal. Se dan, en primer lugar, recreaciones cómicas de los cuadros jugando con equívocos representativos (a veces de estilo) y que pueden ser descritos como glosas: algo así como un catálogo de exposición ilustrado en el que las fotografías o los grabados que reproducen los cuadros se sustituyen por comentarios cómicos visuales, simplificándolos, interpretándolos o distorsionando los modelos disparatada o ingenuamente. Es lo más relacionado con los mencionados *Salons Caricaturaux*, pero aportan poco a lo que podría denominarse una crítica artística humorística y se limitan, en la mayor parte de los casos, a desempeñar una función meramente ilustrativa de los comentarios escritos que tienen un valor —si bien limitado— como testimonio periodístico del gusto de la época, al hacerse eco de las cuestiones o polémicas tratadas desde la prensa «seria», como comentaremos más adelante. Así podrían verse algunas viñetas de la doble página central del número

extraordinario del 17 de Junio de 1897 o la crítica de *Barcelona, 1902*, de Ramón Casas, que llamaba la atención sobre lo inusual de la composición y las manchas planas que inducían a supuestos errores de apreciación perceptiva; mientras que las alusiones a *La Tentación de la montaña* de Rodríguez-Acosta, *El Cabo Noval* de Muñoz Degraín<sup>38</sup> o *Musa Gitana* (denominando al pintor «Tiziano de Torres»<sup>39</sup>) mantenían una tónica de interpretación libre del estilo de los cuadros; y las cómicas y un tanto crípticas alusiones a las «esculturas geométricas» o

al «único cubista»<sup>40</sup> de la exposición remitirían sin duda al impacto de la Exposición Cubista de las Galerías Dalmau de Barcelona, celebrada en Barcelona poco antes de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912<sup>41</sup>; haciendo así referencia a las reflexiones de un cierto sector de la crítica sobre «las cosas raras» que para R.S.<sup>42</sup> no habían invadido las salas de la Exposición, es decir, las «modernas» teorías de ausencia de dibujo y de las «figuras y cosas de madera» que no habían contaminado aún la pintura española, en referencia a la «nomenclatura que no quiero ni expresar aquí», pero que sí es atacada directamente por Miguel Ángel Ródenas: la muestra «más ridícula de las lamentables aberraciones» de los últimos tiempos artísticos, junto con el futurismo, tendencias:

«que no hay modo de tomar en serio si no es dejándose llevar de colérica indignación. Merece la pena que digamos algo de esto... porque ya hay en Barcelona una exposición de cubistas, que en verdad nos ha sido útil para saber de qué se trata»<sup>43</sup>.

La parte más imaginativa es, sin duda, la que depende menos directamente de los cuadros de la Exposición como punto de partida. En la viñeta, a modo de chiste gráfico, es donde el dibujante se encuentra más cómodo, ya que puede disfrutar de una libertad expresiva que le está vedada en las recreaciones paródicas de cuadros famosos. Vamos a encontrar así desde la consabida sátira política, como hace Moya al comentar los intentos gubernamentales de colocar la enseñanza laica por encima de la religiosa, recurriendo a la metáfora del barnizado y al bestiario (el burro como símbolo de la ignorancia) en una estirpe que se remonta a Goya e incluso a Brueghel<sup>44</sup>, a las críticas ante la falta de originalidad artística que *Sileno* remite al plagio de los grandes maestros del pasado<sup>45</sup>, o a las que sin duda son las más felices intervenciones gráfico-humorísticas del material



7. F. Sancha. «Fraternidad artística o el verdadero tríptico de la Exposición». *Gedeón*, 27 Mayo 1904.

analizado, donde los dibujantes de las revista, haciéndose eco de las polémica sobre el reparto de premios (el aspecto más político y anecdótico de las Exposiciones Nacionales) y de alguna que otra licencia representativa (como el potentísimo primer plano de *Sileno* del tríptico *Trabajo, descanso, familia*, de Enrique Martínez Cubells<sup>46</sup>) demuestran una gran libertad en la descripción del movimiento y un dominio del medio narrativo que deja a las claras la paralela gestación del cómic en la secuela de dibujantes como Busch, Töpffer o Caran d’Ache. Sancha parte así del formato del mismo tríptico para una secuencia narrativa de extrema gestualidad, gran simplicidad expresiva, atrevidos puntos de vista y dinamismo<sup>47</sup> y transforma las disputas por la concesión de la Medalla de Honor en la Exposición de 1908 en una representación dinámica basada en la repetición y multiplicación rítmica de movimientos que bien podría sugerir que el impacto de las secuencias fotográficas de Muybridge y la cronofotografía de Marey no se limitó al arte de vanguardia, como muestran los futuristas o Duchamp, sino que llegaba a la imagen gráfica de los medios de masas<sup>48</sup>, lo que certifica su condición de dibujante libre y moderno.

Mención aparte merecen las incursiones de Moya en el más tradicional chiste gráfico donde Gedeón o Calínez juegan con los retruécanos lingüísticos más que visuales, al reseñar la pudibundez de los jurados ante los desnudos y los temas escabrosos del realismo de denuncia social<sup>49</sup>; o los realizados con los enviados a la *Sala del Crimen*<sup>50</sup>; formato este al que también recurre *Sileno* en otras cuestiones relacionadas con el reparto de premios en 1912, revestido de gran polémica por la marginación en los mismos de Julio Romero de Torres<sup>51</sup>.

## GUÍA GEDEÓNICA DE LA EXPOSICIÓN

La atención de *Gedeón* a las Exposiciones Nacionales también se desplegará a nivel literario, siendo numerosos los artículos y monográficos que dedican a estos certámenes hasta 1912. En ello se puede diferenciar, de manera similar al plano visual, entre aquellos textos que analizan la exposición en clave política y los que se centran en la nacional propiamente dicha, textos en que si la crítica de arte brilla por su ausencia, sí nos permiten, por el contrario, un conocimiento bastante preciso tanto de la política española contemporánea, como de los aspectos organizativos de la exposición, admisión y colocación de obras, elección y fallo de los jurados, premios, medalla de honor...; o de las polémicas, tendencias genéricas o estéticas predominantes en cada certamen, las mismas que acapararon también la atención de la prensa generalista.

Los dardos políticos se lanzan desde la propia publicidad del catálogo editado por el semanario que recogía en 1901, entre otras cuñas (1 mayo) que se «está agotando con más rapidez que se agotó Silvela»; o en la «información gedeónica» (8 de mayo) que acogía una «encuesta» en la que diferentes políticos van comentando a propuesta del semanario los cuadros que más le han gustado de la exposición. Así, entre otras, las respuestas de Moret, quien declara que su obra preferida era *Haciendo el arrope*<sup>52</sup>; Sagasta, que se decanta por *Apuntes de la Moncloa*, «Ay si pudiera tomarlos pronto y quedarme tranquilo»; también en relación a las elecciones de mayo; o Maura, «¿cómo he de ocultarlo?», prefiriendo «Los amigos de Jesús (Compañía)»<sup>53</sup>.

La nacional de 1904 reproduce el tradicional diálogo de Calínez y Gedeón sobre el certamen en clave de actualidad política. Calínez asegura que ningún interés tendrán cuantas exposiciones se produzcan después de la «exposición» de Maura en Barcelona cuando le perforaron el chaleco en el atentado que sufrió en abril y le salvó la vida<sup>54</sup>. Pero ante la súplica de Gedeón para que Calínez le ofrezca una apreciación sintética, una «frase a lo Maura» del concurso con el que pudiera «darse lustre» repitiéndola en tertulias, Calínez le contesta:

«se nota la influencia abrumadora de Maura sobre la fantasía pictórica, pues el cuadro de Casas (Barcelona, 1900) es una irrupción de la guardia civil en el arte, y el de Fillol (Revolución) la más perfecta y acabada de las revoluciones desde arriba»<sup>55</sup>.

Será tradicional la crítica, como en general en toda la prensa, a la situación del Palacio de Industria y Bellas Artes en los Altos del Hipódromo y que la exposición debiera de compartir espacio hasta 1906 con la guardia civil: «situada... en las inmediaciones del desierto del Sahara.. se llega allí con tanto calor, que necesariamente la exposición le ha de dejar a uno frío... Y esto es lo que sucede en efecto».

La política de admisión de los jurados será objeto de censura continua, denunciándose, como en 1904, la excesiva benevolencia del tribunal al aceptar 1549 pinturas, 227 esculturas y 25 proyectos en arquitectura <sup>56</sup>, lo que provocó que, cómicamente, *Gedeón* reclamaba «otro Montjuic» para la mayoría de las obras admitidas, «si hubiera un teniente Portas y un cabo Botas nadie protestaría»<sup>57</sup>.

En este capítulo, las informaciones de 1906 estarán prácticamente centradas en la pubidundez del jurado de esta edición que rechazó algunas de las obras por inmorales, argumento este utilizado con fines cómicos y críticos: *Vividoras del amor* de Julio Romero de Torres, *Un sátiro* de Antonio Fillol, *En espera* de Juan Hidalgo y *Naná* de José Bermejo.

La revista se hará eco el 6 de mayo de la «gran polvareda» que esta decisión levantó «y nunca mejor emplearse este lugar común, porque de algo de eso se trataba»; un asunto que alcanzó la categoría de escándalo (artístico) nacional y provocó una amplia polémica, en la que, básicamente, un sector de la prensa, de tendencias conservadoras y representativas del integrismo católico, se mostró «indignado» por la posible admisión de «esa podredumbre pseudoartística»<sup>58</sup>; y otro, de «criterio liberal» en cuestiones artísticas «esgrimen que el arte fue siempre libre».

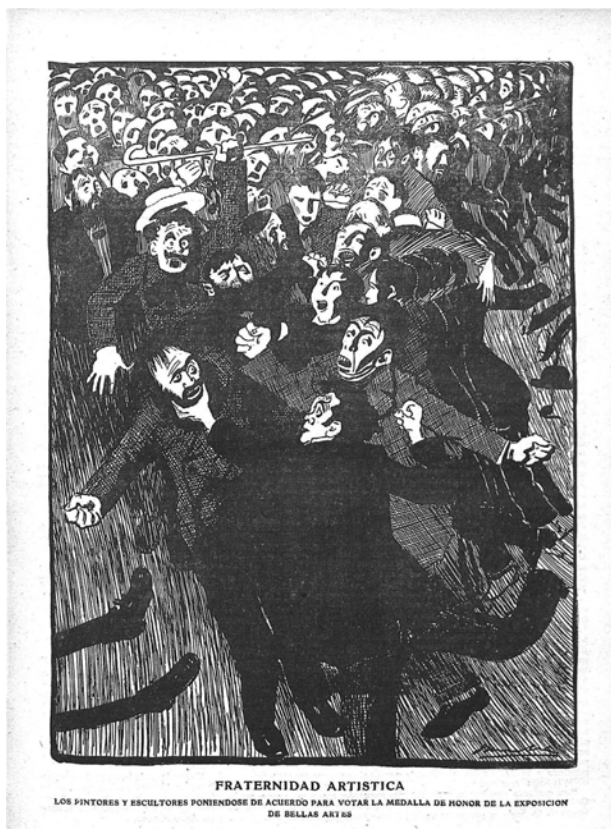
*Gedeón* se pondrá del bando de estos últimos, «era preferible que rechazaran los cuadros por estar mal pintados en nombre del buen gusto, etc., etc. ¡Pero por atentatorios al decoro! ¡Hablar de la moral en el arte, desde ese punto de vista en pleno siglo XX!...», arremetiendo contra el que calificó como «Jurado de la hoja de parra»<sup>59</sup>, al que se refiere Moya en el chiste gráfico, «Camino de la Exposición», mencionado páginas atrás.

Destacada también fue la referencia a la popularmente llamada «sala del crimen», generalmente en las galerías altas, donde el jurado colgaba las obras que consideraba «criminales» artísticamente hablando o contrarias a las tendencias estéticas o genéricas oficiales y ante las que *Gedeón*

guarda un «respetuoso silencio», pues «acaso esas obras... sean consideradas en los tiempos venideros como la más alta expresión del arte»<sup>60</sup>.

El fallo del jurado dio constantemente juego para la sátira. Aparte los dibujos anteriormente mencionados sobre el tríptico de Martínez Cubells, en «Gedeonadas artísticas» hay referencias a la recién creada Orden Civil de Alfonso XII (comendadores de número, ordinarios y caballeros que se dio por vez primera en esta exposición):

«se hizo un verdadero derroche de cruces, de tal modo que la Exposición parece un Calvario, aunque aún no se haya crucificado en ella a cuántos lo merecen... Hay una lista enorme de comendadores que recomiendo a las empresas teatrales para cuando hagan el Tenorio... La propuesta de caballeros tampoco es floja... Detalle curioso, se propone para caballero a tres señoras expositoras. ¿Formará Jehová parte del Jurado?»<sup>61</sup>.



8. F. Sancha. «Fraternidad artística». *Gedeón*, 17 Mayo 1908.

Con gran ironía, y «naturalmente», como la opinión pública general, aplauden la medalla de honor concedida a Sorolla en 1901, pero apostillan:

«¡Como que si no se concluían las exposiciones!. A no haberlo obtenido en la actual se descolgaba en la próxima con 300 obras... Esta consideración y el indudable mérito relativo de los cuadros impulsó sin duda a los expositores a otorgarle el premio de honor. Le han votado y lo han botado... para que les deje sitio en las exposiciones venideras...»<sup>62</sup>.

En cuanto a las obras expuestas, *Gedeón* sigue el esquema tradicional del recorrido por las diferentes salas de la sección de pintura y escultura<sup>63</sup> y las comenta desde aspectos formales o con frases jocosas. Así, en 1904, un certamen donde fueron frecuentes las críticas a «modernistas... puntillistas, impresionistas... ¡En cuantos lienzos descubrimos el para su autor ignorado daltonismo, por el barullo de colores!, ¿por qué no se examinaran los artistas al comenzar la carrera?»<sup>64</sup>; *Gedeón*

también aportara su particular opinión sobre el carácter impresionista de algunas de las obras expuestas. Así, de *Cómicos sin contrata* de Ángel Huertas «se comprende que no los contrate nadie porque se van a borrar de un momento a otro»; e igualmente, en *Barcelona, 1902* de Ramón Casas, «las figuras se borrarán al mismo tiempo, o quizás antes que los cómicos de Huertas», a más de señalar que está pintado al «ferroprusiato».

La presencia de pintura prerrafaelita en 1904, sobre todo la obra de Chicharro, *Armida y Reinaldo*, tampoco pasó desapercibida a *Gedeón*, que también se hizo eco de la abundante presencia de pintura social a través de, por ejemplo, *Ciencia y caridad* de Picasso (1897) o *Un interior de hospital* de Soriano Fort (1904), quien, así como «hay quien pinta con asfalto, con petróleo... pinta *al ácido fénico*»; así como de las polémicas que mantuvo la crítica contemporánea, especialmente la influencia «desastrosa» entre los pintores españoles, aun sin estar presente en la muestra, de Zuloaga y sus visiones de la «España Negra».

Tampoco dejará *Gedeón* de advertir la tendencia predominante en la exposición de 1908, en pugna con el realismo, el simbolismo y la vuelta a los modelos arcaizantes. Así, en el tradicional recuerdo que le dedica al delegado del gobierno en la exposición, Eduardo Fernández Pita, «la divinidad bienal»; señala que por el semblante podía saberse la tendencia estética predominante y «ahora está en el Tiziano hasta la raíz del pelo y ya se le notan las regresiones al prerrafaelismo» (10 mayo).

«Y salimos de la Exposición un poco mareados, un poco aburridos y con grandes deseos de halarnos al aire libre, en plena luz, a todo pulmón, felices y dichosos».

*Gedeón* y Calínez, y el perro, no volverían a los palacios del Retiro, la publicación que los acogía se despidió de los lectores el 13 de octubre de 1912 para publicarse como suplemento del diario de la noche *Ecos*:

«Tenemos que darles a ustedes una grata noticia. Este es nuestro último número... que publicamos como semanario independiente en el sentido editorial de la palabra que en el otro pensamos ser más independientes cada día... *Gedeón* cuenta ya con madurez suficiente para ser un periódico diario. Nada de cicaterías semanales... de reir los domingos... saldremos todos los días para comentar las veleidades de Canalejas, las payasadas parlamentarias y las congriadas de aspecto literario. El día es cómico, enteramente cómico».

## NOTAS:

1. De la popularidad del personaje y la revista es índice que la Enciclopedia Espasa recoja *Gedeón* y *Gedeonada* entre sus voces.
2. SÁNCHEZ ARANDA, José Javier y BARREDA DEL BARRIO, Carlos. *Historia del periodismo español, desde sus orígenes hasta 1975*. Pamplona: EUNSA, 1992.



3. LLERA RUIZ, José Antonio. «Una historia abreviada de la prensa satírica en España desde *El duende crítico de Madrid* hasta Gedeón». *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 9 (2003), p. 203.
4. Ver el catálogo de la exposición *Los humoristas del 27*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
5. ALMAZÁN, David. «El japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)». En: *Arte e identidades culturales. Actas del XII Congreso Nacional del CEHA*. Oviedo: Universidad, 1998, pp. 41-49.
6. MARTÍN, Antonio. *Historia del comic español: 1875-1939*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, pp. 20, 80 y 100.
7. Para la trayectoria de estos dibujantes: FONTBONA, Francesc. «La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas». En: CARRETE PARRONDO, Juan *et al.* *El grabado en España (siglos XIX y XX)*. Madrid: Espasa Calpe, 1988. *Summa Artis* Vol. XXXII, pp. 463-472, 498 y 560. Sobre Sancha en particular, AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña, 1900-1925*. Madrid: UNED, 1993, pp. 124-128.
8. Reseñó las de 1897, 1900, 1901, 1904, 1906, 1908, 1910 y 1912.
9. Ver a este respecto como Panofka, Wright y Champfleury fueron desenterrando la «otra tradición en arte» de la que habla HASKELL, Francis. «La engañosa prueba del arte». En: *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza, 1994, pp. 342-365.
10. JANSON, H. W. «Titian's Laocoon Caricature and the Vesalian-Galenist Controversy». *Art Bulletin*, 28 (1946), pp. 49-53.
11. GOMBRICH, Ernst H. «Imaginería y arte en el período romántico» y «El arsenal del caricaturista». En: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1967, pp. 155-181 o «Magia, mito y metáfora. Reflexiones sobre la sátira pictórica». En: *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate, 2003, pp. 184-211.
12. *Gedeón*, 3 Junio 1897.
13. HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena y MANCEBO, María Fernanda. «El empréstito de 1896 y la política financiera en la guerra de Cuba». *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, 1 (1980), pp. 141-169.
14. MORCILLO, Aurora G. «Satire, Journalism, and Madrid's *Gedeón*: National Images and National Characters in the Spanish-American War of 1898». *CLAHR. Colonial Latin American Historical Review*, 8, 1 (1999), pp. 43-78 y GARCÍA QUIRÓS, Rosa María. «Política y caricatura: el desastre colonial español a los ojos de los humoristas gráficos (1895-1898)». *Llano*, 5 (1985), pp. 115-131.
15. «Lo que prepara Don Segis (En la Exposición de Bellas Artes electorales)». *Gedeón*, 8 Mayo 1901.
16. *Gedeón*, 20 Mayo 1904. Presentado en la exposición nacional de 1904 fue muy discutida y trajo el debate sobre la influencia de Zuloaga entre los pintores españoles
17. No se hizo parodia del cuarto de los rechazados, *En Espera* de Juan Hidalgo.
18. Las parodias, de *Sileno* y Xaudaró, respectivamente, en *Gedeón*, 27 Mayo 1906.
19. *Gedeón*, 27 Mayo 1906. Una alusión a la extraña confluencia entre nacionalistas catalanes, carlistas y republicanos.
20. Canalejas y Moret en «El velatorio de la democracia» es índice de la orientación antiliberal del periódico (*Gedeón*, 2 Octubre 1910).
21. Alegoría de cuestiones candentes del gobierno liberal: la Ley del Candado, política anticlerical aprobada el 27 de diciembre de 1910 y el Tratado Hispano-Marroquí de octubre del mismo año en el mismo número que el anterior.
22. *La ilustración gráfica del XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón, 1979.
23. Todas las imágenes en *Gedeón*, 20 Mayo 1904.
24. Ambas, alusiones al cierre de las Cortes por Moret (*Gedeón*, 27 Mayo 1906).
25. En este caso a través de una referencia escrita muy directa a Alejandro Pidal y Mon, cabeza de filas del integrista católico y Consejero de Estado en 1905.
26. A través de la parodia de *El infierno de Dante*. Se trata de una alusión directa al problema de la circulación fiduciaria y el equilibrio presupuestario y a los intentos de Tomás Castellano Villarroya, Gobernador del Banco de España y Ministro de Hacienda en 1904, que defendió la posición de desligar al Banco del Tesoro, delimitando con claridad los campos de acción de ambas instituciones, acciones encaminadas a evitar que la Hacienda Pública tuviese

que acudir al Banco en busca de ayuda y que este último tuviese la cartera repleta casi exclusivamente de valores del Estado. Vid. GARCÍA LASAOSA, José. «Notas para la biografía de Tomás Castellano». *Cuadernos de Investigación. Geografía e Historia*, III, 1-2 (1977), pp. 121-136.

27. Ministro de Fomento en varios gabinetes liberales, tras su abandono del partido conservador, y promotor de una política de obras hidráulicas como motor del desarrollo del país, frenada por cuestiones presupuestarias.

28. Convertido en «Las dos sendas de la política española». *Gedeón*, 19 Mayo 1912.

29. Aquí se produce, además, un cambio de sexo. *Gedeón*, 10 Mayo 1908.

30. *Gedeón*, 10 Mayo 1908.

31. Este último cuadro fue Medalla de Oro en la Nacional de 1904 y es uno de los más complejamente utilizados en función de la abundancia de personajes, lo que permite no sólo poner en escena a los principales protagonistas (Silvela y Maura), sino a las «ninfas» del Partido Conservador: Romero Robledo, Dato, aludiendo a la primera legislación laboral, y los hermanos Pidal y Mon, integrados en la vida política moderna siguiendo los «consejos» de León XIII.

32. CHADEFaux, Marie-Claude. «Le Salon Caricatural de 1846 et les autres Salons Caricaturaux». *Gazette des Beaux-Arts*, 110, 71 (1968), pp. 161-169

33. CABANNE, Thierry. *Les Salons Caricaturaux*. París: Réunion des Musées Nationaux, 1990, una exposición-dossier del Musée d'Orsay que conocemos a través de una reseña: LEDUC-ADINE, Jean-Pierre. «Le critique et son Salon». *Persée*, 21, 71 (1991), pp. 104-106. Ver también: BUCHINGER-FRÜH, Marie-Louise. *Karikaturen als Kunstkritik. Kunst und Künstler in der Salonkarikatur des Charivari zwischen 1850 und 1870*. Berna/Frankfort, 1989 (Tesis, Universidad de Tubinga, 1987) y GÜLKER, Bernd A. *Die verzerrte Moderne. Die Karikatur als populäre Kunstkritik in deutschen satirischen Zeitschriften*. Berlin-Münster-Viena-Londres: Lit Verlag, 2001.

34. Ver el capítulo «Un regard ironique». En SEARLE, Ronald et al. *La caricature. Art et manifesté. Du XVIème siècle à nos jours*. Ginebra: Skira, 1974, pp. 171-183 o Daumier. *L'écriture du lithographe*. París: Bibliothèque National de France, 2008, pp. 126-129.

35. Hasta el punto que Patricia MAINARDI considera que aparecen algunas de las convenciones visuales del comic moderno: «The Invention of Comics». *Nineteenth Century Art Worldwide*, 6, 1 (2007). También: KUNZLE, David: «Cham, the popular caricaturist». *Gazette des Beaux-Arts*, 96, 1343 (1980), p. 224, nota 14.

36. Hay algunas referencias en BAZÁN DE HUERTAS, Moisés. «El monumento público visto por el humor gráfico». *Norba-Arte*, XXV (2005), p. 305.

37. Seudónimo de José Francés, el impulsor de los Salones de Humoristas desde 1914. Ver BAZÁN DE HUERTAS, Moisés. «Humorismo y caricatura en la escultura española de la primera mitad del siglo XX». *Norba-Arte*, IX (1989), pp. 205 y ss.

38. Las dos en *Gedeón*, 2 Octubre 1910.

39. *Gedeón*, 10 Mayo 1908.

40. *Gedeón*, 19 Mayo 1912.

41. VIDAL, Mercè. *L'Exposició d'art cubista de les Galeries Dalmau*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1976.

42. *La Correspondencia de España*, 14 Mayo 1912, p. 3.

43. *Diario Universal*, 13 Mayo 1912, p. 2.

44. *Gedeón*, 17 Abril 1901.

45. *Gedeón*, 2 Octubre 1910. En alusión a una de las tendencias marcadas en el presente certamen, junto a la realista, «la que se preocupa con las tonalidades negras y rancias y con el retrotraimiento a las obras primitivas y arcaicas», discutida ampliamente en la prensa y valorada en términos negativos a nivel global.

46. La viñeta de *Sileno* «A los pies de los caballos. Lamentable atropello ocurrido en la Exposición de Bellas Artes» hace referencia al fallo del jurado que otorgó una de las primeras medallas a este tríptico dejando fuera a Álvarez de Sotomayor, lo que fue muy discutido en la prensa. *Gedeón*, 27 Mayo 1904.

47. «Fraternidad artística o el verdadero tríptico de la Exposición». *Gedeón*, 27 Mayo 1904, donde Sancha parodia el premio a Martínez Cubells, haciéndose eco de la deriva violenta que propició: las fuerzas del orden tuvieron que guardar al galardonado de las acometidas de los artistas.

48. Incluso nos atreveríamos a sugerir cierta similitud entre esta viñeta («Fraternidad artística». *Gedeón*, 17 Mayo 1908) y *Pelea en la Galería* de U. Boccioni (1910-1911). Sobre la relación entre la caricatura y la cultura artística de vanguardia pueden verse los trabajos de Adam GOPNIK, en concreto el capítulo «Caricature» en VARNEDOE, Kirk y GOPNIK, Adam. *High and Low. Modern Art and Popular Culture*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1990, pp. 101-151 y «High and Low. Caricature, Primitivism, and the Cubist Portrait». *Art Journal*, 43, 4 (1983), pp. 371-376.

49. «Camino de la Exposición». *Gedeón*, 6 Mayo 1906, donde los dos personajes hacen un chiste dialogado sobre la típica hoja de parra que cubre los genitales en las obras académicas.

50. Donde la pregunta de Gedeón al portero de la exposición y la intervención en los cuadros convierten la imagen en un comentario político humorístico en el que se defienden algunas iniciativas rechazadas del Gobierno Maura: la reconstrucción de la Armada que intentaba poner en marcha el Almirante Ferrándiz, la Ley de Presupuestos sacada, con no pocos escollos, por el Ministro de Hacienda, Bustillo y la Ley de Administración Local, uno de los proyectos al que dedicó más esfuerzo el propio Maura (*Gedeón*, 17 Mayo 1908).

51. «El veredicto de la Exposición de Bellas Artes». *Gedeón*, 2 Junio 1912.

52. Recordemos que como ministro de Gobernación preparaba las elecciones de mayo y que el arrope es la cocción del mosto a fuego lento hasta espesar.

53. El cuadro de Antonio Fillol representando la visita de Jesús a una cabaña de pescadores sirve para recordar la afinidad de Maura con la Compañía de Jesús.

54. Maura sufrió un atentado en Barcelona el 12 de abril de 1904 del que salió ileso. El puñal que hundió el anarquista Joaquín Miguel Artal en su costado izquierdo cuando iba en su coche frente la Iglesia de la Mercè, fue enviado por el propio Maura manchado de sangre a la Virgen en señal de agradecimiento.

55. Otro comentario dedicado al cuadro, lo califica de «tan deleznable como la revolución desde arriba del desacreditado pintamonas y presidente del Consejo Antonio Maura».

56. Especialmente conflictiva fue esta edición en este aspecto, pues, por dificultades presupuestarias, no se celebró en 1903, cuando correspondía por el carácter bianual de las exposiciones; y que hubo varios aplazamientos en las fechas de entrega, sin olvidar que, además, no quedaba limitado reglamentariamente el número de obras a presentar.

57. En referencia al proceso de Montjuic, el juicio militar que con ocasión de un atentado en Barcelona el 7 de junio de 1896 con 12 muertos y 35 heridos condujo a la represión del anarquismo catalán y procesamiento de alguno de sus militantes sin garantías jurídicas y con pruebas obtenidas por torturas a cargo del teniente Narciso Portas.

58. JBC, *Diario Universal*, 27 Abril, 1906, p. 1.

59. El jurado de la sección de pintura lo componía: Francisco Pradilla, presidente, Eugenio Álvarez Dumont, secretario y Luis Menéndez Pidal, Gonzalo Bilbao, Salvador Viniegra, Francisco Maura y Enrique Martínez Cubells como vocales.

60. *Gedeón*, 27 Mayo, 1906.

61. *Gedeón*, 27 Mayo, 1904.

62. Presentó 16 obras. Por vez primera se votaba la medalla de honor por sufragio de todos los expositores españoles en el certamen premiados con medalla o mención honorífica en exposiciones generales anteriores. Sorolla obtuvo 112 votos de los 136 emitidos.

63. También la sección de arte decorativa es abordada desde este punto de vista humorístico.

64. Saint-Aubin, *Heraldo de Madrid*, 14 mayo, 1904, p. 1.

