

ORIGENES DE LA HISTORIETA ESPAÑOLA, 1857-1906

Manuel Barrero

*Investigador sobre la historieta
y director de la revista electrónica Tebeosfera*

THE ORIGINS OF THE SPANISH CARTOON, 1857-1906

ABSTRACT: *This paper discusses the evolution of the comics in Spain during the 19th century. It's accepted that comic medium was born in the 1830s and this article offers a research about the primitive comics in Spain and its slowing development in Spanish satiric magazines, highlighting its milestones. The text proposes a frame of reference to understand the born of the genuine comic magazines in the dawn of the 20th century, and reveals the situation of the Spanish producers of comics, which has not become aware of their work in the new medium until the end of the century.*

We identify that the first Spanish cartoonists and comic makers were Landaluze, Mariani, Asenjo and those grouped under the pseudonym SEM. Their works were aimed at an adult consumer in those days. And we state that the name for the medium was "historieta" since 1875; is precisely that relevant works of historieta began to appear from that year. Authors like Pellicer, Cilla, Apelles Mestres, Mecáchis or Xaudaró opened the way to a creative landscape where the specific comics magazines, called "tebeos" in Spain, finally born, now clearly intended at an audience child.

KEY WORDS: *Comic; protocomic; satiric magazines; 19th century.*

RESUMEN: En este artículo se aborda el estudio de la historieta española durante el siglo XIX. Habiéndose admitido por la comunidad científica que la historieta nació en torno a 1830 en Europa, se rastrean las evidencias de su existencia en la prensa española, así como su evolución hasta la aparición de las primeras revistas específicamente integradas por historietas entre los siglos XIX y XX. Se concede especial importancia al contexto sociocultural y se aborda producción y difusión, con especial detenimiento en la figura del autor, que no adquirió conciencia de su labor en el nuevo medio hasta final del XIX. Se establece que los primeros autores de historietas españoles fueron Landaluze, Mariani, Asenjo y los integrantes de SEM, autores de tiras primitivas en su factura y que iban dirigidas a un público adulto. También se aclara que la denominación del medio en España era "historieta" desde 1875 y que los primeros autores con obra de relevancia aparecieron en el último cuarto de siglo. Firmas como Pellicer, Cilla, Apeles Mestres, Mecáchis o Xaudaró abrieron el camino hacia la definición de un panorama creativo en el que tendrían ya cabida los llamados tebeos en cuanto se consolidó un mercado orientado hacia un público infantil.

PALABRAS CLAVE: Historieta; protohistorieta; prensa satírica; siglo XIX.

LA HISTORIETA, OBJETO CULTURAL IDENTIFICADO

La primera dificultad que hay que sortear para localizar el nacimiento de la historieta en España es definir el objeto de estudio. Si bien nuestros primeros manualistas ya aportaron una definición coherente de historieta como "relato gráfico en imágenes o viñetas que captan diferentes y sucesivos momentos de su acción" (De Laiglesia, 1964: 9), nunca se ha precisado el significado que se le daba al concepto "relato", haciendo depender la articulación de las narraciones historietísticas de los elementos estructurales, como las viñetas recuadradas, los globos de texto, las tiras o las páginas con viñetas. Muchos teóricos han basado sus planteamientos sobre el cómic partiendo de historietas modernas, aparecidas ya en el siglo XX, y no de los hitos en la evolución de este medio de siglos anteriores, amén de que lo desligaron por completo de esa otra forma de expresión conocida como "humor gráfico".

Nosotros entenderemos aquí por historietas las *narraciones dibujadas con imágenes fijas, e impresas para su difusión múltiple, que contienen elementos verboicónicos articulados entre sí con el propósito de emitir un relato autónomo*¹. La impresión y, sobre todo, la difusión son condiciones necesarias para admitir la existencia de este medio, aunque no para admitir el modelo expresivo, que puede difundirse por otras vías (en versión digital, por ejemplo). Los elementos verbales existen siempre en una construcción de este tipo, si bien pueden estar elididos; los icónicos son condición necesaria y deben ser gráficos, aunque se admiten los fotográficos y el uso de otros materiales. La autonomía citada indica que no se trata de obras supeditadas a una construcción lingüística aneja, como un texto u otra ilustración, y que podrían emitir similar mensaje aun siendo trasvasadas a otro soporte (incluso a otro medio). La dificultad máxima para la identificación de las historietas subyace en los conceptos "articulación" y "relato",

que son los implicados en la génesis de la narración, cuyo significado adoptamos a partir de propuestas narratológicas². Narrar es referir lingüística o visualmente una sucesión de hechos en un marco temporal, obteniendo como resultado una transformación de la situación de partida, y para ello deben usarse signos de tipo lingüístico en disposición secuencial. Esta tesis desprovee de carácter narrativo a las representaciones pictóricas o escultóricas y a las ilustraciones meramente descriptivas, por más que en estas composiciones se atisbe una posible secuencia de tipo espacial o de tipo temporal. Es decir, en ellas puede anidar una *historia*, pero no una *narración* de esta historia. Finalmente, aclaramos que tomamos la noción de relato de Genette: como un enunciado que implica un universo narrativo en el cual intervienen al menos un narrador, quien relata una acción, y un personaje focalizado, a través del cual se comprenden los hechos, aunque ambos puedan coincidir en la misma entidad (1989: 75-90).

Nuestra definición no contempla como unidad narrativa la “viñeta” porque puede darse la circunstancia de que una narración quede bien articulada con una sola viñeta, si bien se exijan varias imágenes para generar el relato. Por ejemplo, en la evolución del *cartoon* británico hallamos viñetas que comunican un relato completo, pero es más difícil dar con esta posibilidad en el caso español, y por ello prescindiremos de este planteamiento en el presente ensayo, en el cual buscaremos historietas a partir de la articulación de relatos mediante al menos dos viñetas adyacentes.

A lo largo de la historia, artesanos, pintores e ilustradores, por este orden, han querido esbozar historias mediante el recurso de fragmentar la realidad en porciones, ofreciendo así secuencias de imágenes representativas de un acontecimiento o representando a un mismo personaje sobre la superficie pintada más de una vez. Durante los siglos XV a XVII, tras el advenimiento de la imprenta, se hizo popular un modo nuevo de narrar escrito-icónico que recurría a la sucesión apretada de imágenes en un mismo impreso, lo cual obligaba al autor a simplificar el contenido de cada una de ellas³.

Esta imaginaria popular se fue desarrollando durante el siglo XVIII, germinando en ella un nuevo lenguaje escrito-icónico por tres vertientes. Una, las hojas o pliegos con historias en estampas consistentes en agrupaciones de

viñetas con textos al pie, rimados, unidas por un hilo temático o con muestras de diferentes estados de un acontecimiento histórico, momentos biográficos, del folclor o anecdóticos. Estas “hojas volanderas” no eran piezas únicas, eran múltiples, los moldes de impresión (tacos o piedras) eran utilizados muchas veces para obtener mayor difusión, y eran efímeras, difíciles de preservar. Al tiempo que la caricatura se asentaba en la prensa ilustrada, las aleluyas contribuyeron a configurar un panorama en el que coexistían las obras artísticas con otras más breves ilustradas y apenas sin virtuosismo en su realización, y que difundían mensajes de tipo moral o edificante entre el pueblo llano, más interesado ahora por reordenar hechos, reconstruir momentos o plantear secuencias vitales; no en vano a las aleluyas se las terminó conociendo también como “vidas” (Álvarez Barrientos, 2000: 17). En paralelo, algunos pintores diseñaron series de cuadros con los que transmitir vivencias o ficciones. William Hogarth, con sus grabados en sucesión, mostraba los azares de la vida del burgués, los males del matrimonio o la amenaza de la muerte⁴. De este tipo de secuencia “progresiva” de hechos hubo más ejemplos a lo largo del siglo XVIII, sobre todo en Inglaterra y Alemania⁵. Y en tercer lugar, se fue operando una sofisticación de las viñetas satíricas británicas al calor del agitado clima bélico entre Francia y Gran Bretaña, que a partir de 1790 mostró ejemplos sorprendentes en las obras de James Gillray, Thomas Rowlandson, George Moutard Woodward, Lewis Marks, Charles Williams o George Cruikshank⁶. Estos autores hacían composiciones gráficas saturadas de personajes sobre los cuales pendían globos con textos, lo que implicaba una mínima secuencia durativa dentro de la viñeta, amén de que algunos descomponían la sátira en dos viñetas para establecer un contraste o para significar una transformación, como el habitual “before-after” de George Cruikshank.

Algunos autores británicos construyeron historias en estampas, casi cómics primitivos, inspirados por la producción de Cruikshank, autor de esmerada caracterización caricaturesca, excelente en la composición de grupos de personajes y en el uso del diálogo mediante globos de texto para dirigir la lectura y estimular la temporalidad de lo representado. En sus trabajos para los *Comic Almanack* avanzó en la concepción de la diagramación típica de la historieta moderna y demostró que una publicación de estas características podía ser explotada comercialmente hasta casi alcanzar difusiones de 20.000 copias entre 1835

y 1855 (Patten, 1996: 2-9). En sus series de grabados desarrolló grupos de imágenes para generar secuencias narrativas de tipo progresivo de gran expresividad gráfica o con innovaciones estructurales⁷. Autores coetáneos y seguidores de Cruikshank (BAT, William Elmes, Charles Williams o especialmente Thomas Rowlandson) ensayaron secuencias de imágenes que generalmente reproducían historias de vida o anécdotas cómicas hasta 1820⁸.

Llegados a este punto es cuando podemos arriesgarnos a concretar el nacimiento de la historieta en las obras de un grupo de autores publicadas en Londres entre 1829 y 1830: las dos viñetas con bocadillos con vinculación narrativa "Ab-n-hy" and the Barrister", firmadas por Robert Seymour en 1829; el anecdotario médico que el versátil C. J. Grant dibujó para la revista médica *The Lancet*, con bocadillos incluso, en 1830⁹; o la denuncia social en cuatro viñetas totalmente modernas "White-Bait", de William Heath, aparecida en la revista *The Looking Glass*, nº 7 (julio de 1830). Todo esto dicho sin desatender lo que ocurría al otro lado del mundo, en el ámbito de la estampa japonesa¹⁰.

Los ejemplos indicados no restan mérito a la aportación del profesor suizo Rodolphe Töpffer, que publicó su primer libro de historietas en 1833, si bien no se distribuyó comercialmente hasta 1835. Se considera al suizo como "padre de la historieta" porque no solo generó narraciones verboicónicas densas, extensas y sobre un soporte concreto (el libro apaisado), también demostró ser consciente de que estaba produciendo un tipo de narración distinta en un medio nuevo. Hay quien sostiene que en realidad Töpffer creó los cimientos del cómic en 1819, cuando describió —y dibujó— en una carta dirigida a Michel Demergues su idea de generar "literatura mediante imágenes" (Groensteen, 1994: 83-84), aparte de que había comenzado a dibujar sus libros en 1827 (*Mr. Vieux Bois* aquel año, en 1829 dibujó la primera versión de *Voyages et Aventures du Dr. Festus*, y en 1830, *Histoire de Mr. Cryptogame*).

El suizo, sin embargo, no creó el nuevo medio de la nada. Reconoció el influjo del británico Hogarth, de Daumier y otros dibujantes de *L'illustration*, y parece claro que también se inspiró en las obras de los británicos Gillray, Rowlandson y Cruikshank, dado que su padre (pintor y caricaturista) acudió a Londres a estudiar a esos autores y transmitió lo aprendido a su hijo, y existen puntos de concordancia estilísticos claros, evidentes en varias composiciones (Kunzle, 2007: 60).

Töpffer opinaba que las labores de Hogarth no pasaban de la construcción de sucesiones de estampas, sin aproximarse a lo que él denominaba "littérature en stampes". Esta fue su aportación más importante al medio: reflexionar sobre las posibilidades del signo y del trazado de las caricaturas, de la gestualidad de los personajes y de la evolución de la narración mediante dibujos a través de la interpretación intericónica y la distinción entre signos permanentes y variables. En fecha tan temprana como 1845, este autor ya teorizaba sobre la estructura semiótica de una historieta, planteando el fundamento del medio: que los dibujos conducen la narrativa (Töpffer, 1845: 5-6).

Los libros de Töpffer comenzaron a imprimirse desde 1833 y publicó siete diferentes hasta 1845¹¹. Varias de estas obras se distribuyeron conservando el formato de libro por Suiza, Países Bajos, Reino Unido, Alemania y Estados Unidos (Groensteen, 1998: 110), es decir, que el acontecimiento no fue aislado, sino que obtuvo seguimiento por varios autores en esos países en la década siguiente¹². Por lo que respecta a España, no hemos hallado rastro de la difusión de sus libros de historietas ni de su conocimiento por los editores, grabadores o dibujantes coetáneos o posteriores¹³.

El siguiente gran avance que se produjo en el medio lo protagonizó el alemán Wilhelm Busch durante los años sesenta del siglo XIX, junto a otros autores de la revista *Fliegende Blätter*, que construían historietas repartidas en varias páginas, diagramadas en grupos de cuatro, seis o más viñetas por página, de gran expresividad y fluidez narrativa. Busch fue un punto de referencia para todos los autores de historietas a partir de ahí durante todo el siglo XIX en Europa.

Se ha postulado que la historieta fue surgiendo a lo largo del siglo XVIII en paralelo al avance de la industrialización como una suerte de decantado de diferentes "dialectos" discursivos (Smolderen, 2009: 20) y en comunión con la simultánea transformación gradual que experimentó la literatura popular, que evolucionó desde el costumbrismo hasta el realismo. Lo que no está aclarado es por qué en el Reino Unido hubo tan amplio desarrollo de la sátira en viñetas únicas pero con gran floración verbal en globos sobre los personajes, mientras que en casi toda Europa continental las historias se fragmentaban en múltiples imágenes con los textos depositados al pie, evitando los

diálogos hasta bien avanzado el siglo. La tradición iconográfica de la cultura anglosajona pudo ser una razón de peso.

EL ILUSTRADOR QUE NO ERA ARTISTA. EL SURGIMIENTO DE UN OFICIO

No fue hasta la llegada de la Ilustración que los creadores comenzaron a generar nuevos relatos, no solo plasmaciones o recreaciones de dogmas o tradiciones, como espoleados por el *sapere aude* de Immanuel Kant y ávidos por utilizar la razón en la construcción de nuevas representaciones que, a la postre, servían para afirmar la posición del hombre en el mundo a la luz de los llamados filósofos naturales y de la recién inaugurada revolución científica.

En la evolución de la cultura impresa hubo un momento en el que los autores de las imágenes comenzaron a preguntarse sobre la vinculación entre lo textual y lo gráfico, puesto que la imprenta homologaba la representación del tiempo (asignado a lo literario) y la del espacio (estimado en lo pictórico). Puestos en común ambos elementos, surgió el debate sobre la preeminencia del texto sobre la imagen, o viceversa, intensificado cuando se decidió que la imagen, que hasta el momento ha servido para representar creencias, dogmas e hitos religiosos (esencialmente estáticos, fijados icónicamente incluso), ahora permitía mostrar gráficamente razones, hechos y actividades públicas, necesariamente dinámicas y en constante transformación.

Para los artistas del siglo XIX que abrazaron el Romanticismo, lo importante no fue tanto representar el mundo de forma reglada, como se había hecho bajo el Antiguo Régimen, como interpretarlo. Y esta interpretación era distinta de todas las anteriores porque se alejaba del elitismo para buscar una visión colectiva del entorno según se reconfiguraba la sociedad. El naciente interés de los ciudadanos por la intervención política en los asuntos cercanos y frente a la restricción moral añadió nuevas temáticas en la narración y en las artes, más relacionadas con la clase urbana, y esto conllevó una reorganización del trabajo, sobre todo a partir de 1830. Fue en Francia donde este enfoque preocupó más a la burguesía ascendente, consciente de su importancia en la construcción de la nueva sociedad, esa que la aristocracia o la realeza querían controlar mediante ordenanzas y restricciones. No en vano el encarcelamiento de Daumier por

sus caricaturas del rey Louis Philippe I fue visto como ejemplo del peligro que entrañaba la libertad de prensa, a la par que como un detonante de la necesidad de preservar y alimentar esa misma libertad (Lévêque, 1999: 38).

La historia del grabado y la estampa europeos entre 1775 y 1825 refleja la transformación de la actividad de los dibujantes y grabadores. Primero, por la regulación del trabajo dependiente de los avances en la imprenta, que fue organizándose jerárquicamente al tiempo que se especializaban las tareas. Segundo, por la necesidad de los autores por significarse, deseosos de mostrar su ideología, retratar sus costumbres y firmar sus obras, todo ello en función de hacer patente una identidad de clase al tiempo que ansiaban ver reconocida su obra. No obstante, los dibujantes eran conscientes de que su trabajo impreso perdía espontaneidad tras pasar por las manos de un intermediario, el grabador, porque eso le restaba originalidad y autenticidad a la obra. Además del evidente desdén que la tradición académica mostraba hacia el croquis litográfico, calificado como vulgar con respecto a la excelencia pictórica. Todo se agravó, hasta la anomia, cuando los ilustradores tuvieron que enfrentarse al nuevo paradigma de la fotografía, que modificó por espacio de pocos años los intereses de las artes y la prensa en general (Kaenel, 2005: 558-559).

En Inglaterra, en 1750, ya se había consolidado una pequeña industria de *prints*, por empresas como Sumpster, M. Darly o Townshend's, que en muchos casos contenían filacterias o globos con textos en su interior. Su calidad y abundancia creció en consonancia con su popularidad, hasta el punto de que se abrieron en Londres algunas "Caricature Shop" a finales de siglo, comercios que también se inauguraron en Alemania, Francia, Suiza o Italia. Las imágenes allí expandidas, producidas con ritmo semiindustrial, se enfocaban al entretenimiento de una población entre la que se iba afirmando la naciente burguesía como clase social paulatinamente más alejada de la aristocracia (Donald, 1996: 93-141). Esta semiótica del dibujo antiacadémico, un dibujo más orientado a la intención creativa o crítica que a la imitativa, sirvió, en sentido lato, para abandonar la mimesis y abrazar la diégesis a través de la imagen. Precisamente Töpffer coincidía en esto con su coetáneo Charles Baudelaire al rechazar ambos que el arte debía imitar la naturaleza, anticipando la idea modernista de que el arte debía *transformarla*, o al menos proclamar su independencia de ella,

lo cual hizo Töpffer en particular para escapar de la realidad política de su entorno (Kunzle, 2007: 113).

En el siglo XIX, la explotación de la novela y el periodismo, junto con las industrias de las artes gráficas, permitirían forjar nuevas modalidades receptivas y de representación de la sociedad, siendo entonces cuando los ilustradores pasaron de simbolizar el mito, el santo o el noble a dibujar al hombre común, al burgués, a través de la ridiculización del poder. Según establecía Bozal, tuvo lugar una lucha contra el clasicismo barroco (que defendía la perfección de lo ideal o lo esencial) avecindada en lo deforme o en lo caricaturesco, que representaban a lo humano (1989: 11). Tengamos presente que lo grotesco de las imágenes satíricas se debía en parte a las pobres condiciones de los establecimientos de impresión, a la mala calidad del papel y a la periclitada distribución. De ahí que sean comunes, como rasgos “estilísticos” de este medio (el humorismo gráfico y luego la historieta), las figuras resueltas con siluetas, las líneas sin matices y los rasgos infantilizados.

Un acontecimiento capital para los profesionales que participaron en la génesis del cómic fue el advenimiento de la técnica de reproducción litográfica, más ágil y rápida, a principios del siglo XIX, que permitía practicar un grabado casi espontáneo de lo dibujado, pudiendo los autores salir de los talleres de reproducción incluso para tomar apuntes a mano alzada. Esto trajo aparejada una renovación de los temas a representar: la cotidianidad y el pintoresquismo, por ejemplo. Precisamente este repertorio de temas contribuyó más a la baja consideración de estos autores, que además estuvieron siempre supeditados a los vaivenes de la vida política, que ceñía sus temas al ritmo de los acontecimientos o que reprimía sus posibilidades de desarrollo temático debido a la normativa restrictiva que no permitía el mantenimiento de una prensa duradera en la que ensayar nuevas fórmulas narrativas. Al menos en España.

La consideración del dibujo como labor aparte de la pintura no existió en España hasta finales del siglo XVII, heredada de los profesionales florentinos antes que de los alemanes o los franceses. Durante los siglos XVII y XVIII se fue imponiendo aquí el uso funcional del dibujo como objeto de aplicación práctica para las artes llamadas “industriales”, lo que implicaría aún mayor dificultad de reconocimiento para los ilustradores, no ya como arte, pero al menos sí como *oficio* (Pérez Sánchez, 1986: 18-21). Pero

esta dedicación fue sobre todo dependiente de las condiciones de vida de sus artífices, los trabajadores ligados a la imprenta y a la prensa, que sufrieron una evolución política y social en España muy diferente a la del resto de países europeos durante el siglo XIX. De lo establecido por los historiógrafos y los sociólogos de la prensa podemos resumir, de forma muy panorámica, las razones que explican este gran contraste:

- España fue inestable políticamente debido a una sucesión de gobiernos turnantes, conservadores y liberales, con intervalos de periodos revolucionarios (1854-1856, 1868-1874), de alzamientos antiliberales tradicionalistas (1833-1840, 1846-1849, 1872-1876) y de otros conflictos (guerra de África, insurrecciones en Cuba), que propusieron el desarrollo de la sátira política, pero no de la historieta, hasta la Restauración de 1875.
- En este marco político fue constante el estrangulamiento de la libertad de prensa, desde el reglamento de 1788, pasando por varios más en diferentes momentos, hasta la Constitución de 1876, lo cual dejó un marco jurídico muy angosto para el desarrollo de periódicos y revistas, y para el uso de la caricatura en sentido lato¹⁴. Por otro lado, los periodistas no atisbaron la posibilidad de asociarse en cooperativas como así ocurrió en Europa o Estados Unidos desde los años treinta.
- Otros sometimientos de la prensa, en general, fueron a la Iglesia, que aún tenía el “cometido histórico” de fijar la cultura, y a una burguesía incapaz de culminar la primera revolución industrial en el país. Por ello se ha estimado que el Antiguo Régimen pervivió hasta 1833 y no se pudo alcanzar una cota de desarrollo razonable hasta entrado el siglo XX (Valls, 1988: 16).
- El limitado crecimiento demográfico español, sumado a la explotación agrícola no modernizada y a la carencia de capitales, solo permitió planteamientos empresariales minúsculos entre 1830 y 1870, cuando en otros estados europeos triunfaba la burguesía capitalista, la revolución industrial o crecían en potencia militar. Para el caso de las empresas periodísticas españolas, el crecimiento fue ridículo a lo largo de casi todo el siglo, de ahí el escaso interés por parte de los directores de periódicos que publicaban viñetas o historietas por convertir una célula básica de producción en una empresa propiamente dicha, aunque fuese de índole familiar.
- Los niveles de alfabetización crecieron a un ritmo bajo durante todo el siglo, y unas exigencias mínimas de

instrucción eran necesarias tanto para confeccionar obras impresas como para su consumo, algo que la burguesía alemana, francesa o inglesa sí lograron tempranamente. Esto desembocó en una famélica estadística de tiradas de la prensa española hasta el último cuarto de siglo, en ascenso tras la Restauración, pero a un ritmo mucho menor que en otros países europeos, con la única salvedad de Cataluña, que comenzó a constituir un mercado de alcance nacional durante la *Renai-xença*.

- Finalmente, el Romanticismo llegó tardíamente a España, y fue utilizado en la confrontación de la burguesía —que no había logrado tomar posiciones de poder en la sociedad— con los representantes del Antiguo Régimen, lo que conllevó un intento (no exento de escepticismo) de ampliar el marco social de lo burgués con llamadas al gusto popular a través del costumbrismo. Esto fue en parte responsable del afianzamiento de la sátira basada en el dibujo y de la agregación a la prensa de formas de comunicación como las aleluyas.

El carácter efímero de las publicaciones satíricas no dio tiempo ni razones a los autores españoles para experimentar con la narrativa gráfica, pues es de suponer que recibirían un pago mínimo tras el reparto de beneficios. Hacia 1870, tirar 4.000 ejemplares de cuatro páginas costaba unas 125 pesetas, siendo el PVP de estos diarios de un real (Roure, 1946: 85).

CARICATURAS, ALELUYAS Y 'PROTOHISTORIETAS' ESPAÑOLAS

En España fue tras el fin del absolutismo cuando los trabajadores barceloneses comenzaron a agruparse en talleres que funcionaban como unidades de producción, como los franceses Pellerin o los italianos Soliani, aunque sin llegar a constituir una estructura industrial (Galí Boadella, 1999: 214). Desde finales del siglo XVIII ya era habitual en España la venta de todo tipo de estampas, de santos (*sants* en Cataluña), gozos o *gogs*, aucas o *auques*, romances o *romanços* y otros surtidos de imágenes, que tenían a los adultos como público destinatario (aunque las usaran los niños para jugar). Muchas eran importadas, sobre todo de Francia e Inglaterra, y eran denominadas comúnmente caricaturas o aleluyas.

Hay que distinguir los formatos de este tipo de historias en estampas, pues se suelen comentar agrupadas, pero eran diferentes por su función. Los santos o gozos eran imágenes únicas, alegóricas las más de las veces. Los romances solían llevar una imagen (a veces dos o más) encabezando un texto, siendo puramente descriptivas; cuando se popularizó el romance con cuatro imágenes (con textos al pie o sin ellos) estas adquirieron un valor narrativo, pero lo tomaban en función del narrador intermediario que reproducía la historia (muchas veces un ciego). Las aleluyas, que constaban de mayor número de imágenes, 48 en el formato más habitual (un pliego de 42 x 30,5 cm), sí eran estructuras orientadas a transmitir una historia completa mediante imágenes, pero no podemos hablar de ellas como historietas porque no comunicaban un relato, solo una historia en estampas, sin vinculación narrativa entre sí la mayor parte de ellas.

En España se han localizado primeros ejemplos de estas obras en 1676, evolucionando desde la mera retícula mostrativa durante el siglo XVIII hasta el diagramado regular de 48 estampas numeradas en el XIX, sobre todo a partir de los años cuarenta del siglo XIX, cuando comenzaron a incorporar texto al pie, tipográfico y rimado. Esta modalidad comunicativa se hizo tan popular que incluso los impresores neerlandeses, alemanes o franceses imprimían parte de la tirada en español para su difusión en nuestro país, que también produjo las suyas propias, originales o imitaciones de las europeas, entre las que podríamos citar una destacada con un atisbo de narratividad, que podríamos denominar *protohistorieta: Historia de Don Barrigón*, aca por Pere Simó (el grabador, que no el dibujante), aparecida en Barcelona en 1848 y cuyo argumento continuaba el de un aca anterior, *Historia de Don Perlimplín*, del mismo año. Lo interesante de este aca es que desarrollaba un argumento muy complejo y extendido en el tiempo, con elementos fantásticos o inspiraciones literarias, con dos o más planos en cada cuadro o escena, con un tratamiento realista de la figura (no bidimensional ni geométrico, como era habitual en las aleluyas) y con cuidada estereotipia caricaturesca del personaje principal. Además, se advertía una mínima profundidad de campo, división de la historia en escenas o capítulos y una secuencialidad exigua entre tres viñetas centrales (20, 21, 22). Obviamente, esto no la convertía en una historieta, pues la mayoría de las imágenes no guardaban relación entre sí.

Esta forma de construir historias en estampas estaba en parte motivada por la organización del trabajo a la hora de imprimir, puesto que el dibujante se limitaba a servir las imágenes al grabador y este era quien incorporaba los textos, sin existir una vinculación entre ellos orientada a generar relatos. Es decir, todavía no había un “autor” de una obra narrativa en imágenes consciente de estar creándola así.

Se produjeron ingentes emisiones de este tipo de estampas en España, vendiéndose tanto en imprentas o en librerías expresamente de aleluyas como en traperías o por las calles, estimándose en millones los ejemplares de cartas u hojas de este tipo difundidos a lo largo de los siglos XVIII y XIX (Martín, 2005: 49). Todo ello sirvió para ir construyendo una iconosfera inédita en las urbes, en la que algunos estereotipos se afirmaron, la caricatura se aceptó como normal y la percepción de la realidad representada se fue organizando más coherentemente. Y no solo con la estampa española, también con pliegos traídos de Europa, sobre todo Alemania, Francia y Reino Unido por emigrantes catalanes (Galí Boadella, 1999: 62-66), haciéndose común su exhibición en los escaparates de las llamadas estamperías, donde se colgaban tanto aucas como litografías sueltas o páginas arrancadas de las revistas francesas finamente ilustradas (Bori, 1945: 35).

En el repaso a la prensa española decimonónica se observa cómo la iconosfera generada en el siglo anterior fue nutriendo los periódicos, primero tímidamente con estampas xilográficas, luego abiertamente con láminas litográficas de mayor calidad, sobre todo en los grandes núcleos urbanos de Barcelona, Madrid, Sevilla o Valencia, por este orden. Las imágenes asociadas a relatos fueron mostrándose en función del interés de los dibujantes y grabadores, pero también por el aprecio que de la ilustración tenían algunos editores, los verdaderos impulsores de la presencia de viñetas, historias en estampas y aleluyas en nuestros periódicos, como Wenceslao Ayguals de Izco en la década de los cuarenta en Madrid, Juan Martínez Villergas en los cincuenta en Madrid y en Cuba, e Inocencio López Bernagosi en los sesenta en Barcelona. Las historias en estampas o de vida incorporadas a la prensa fueron del gusto de una ciudadanía que posiblemente vio en estas nuevas grafías un vehículo para la legitimación de un modelo de vida que en sus aspiraciones se iba alejando paulatinamente del poder inalcanzable que dimanaba de los privilegios de sangre, del linaje o de la legitimación divina. El deseo de enrasar con igualdad a la burguesía se iría potenciando con el

correr del siglo en las publicaciones satíricas (Bozal, 1988: 11 y ss.; Valls, 1988: 12 y ss.). Recíprocamente, las aleluyas se beneficiarían de la difusión que la prensa experimentó en este periodo, como ocurrió con la reedición de antiguas aleluyas en varios periódicos (Díaz, 2002: 28).

La otra fuente de imágenes para nuestra prensa fueron las revistas extranjeras, inspiración germinal de nuestra historieta. Una de las publicaciones más citadas por los redactores y los dibujantes en la prensa satírica española durante el XIX fue *Le Charivari*¹⁵, periódico satírico fundado en 1830 por Charles Phillipon. Aunque en menor medida, también fueron tomadas como referencia por los editores y dibujantes españoles la revista inglesa *Punch*, en circulación desde 1841, y la alemana *Fliegende Blätter*, desde 1845. El formato de *Le Charivari* fue muy imitado: diario de cuatro páginas (luego de más), con cabeceras e imágenes primorosamente reproducidas de Traviés, Cham, Doré, Gavarni, Grandville, Daumier y otros, con textos sobre temas políticos, pero también humorísticos y pendientes de las modas u otros asuntos de interés para la burguesía. Lo interesante es que los franceses ensayaron ahí historietas al menos desde 1833, que se hicieron populares durante la siguiente década. Más interés tuvo que despertar *Fliegende Blätter*, revista magníficamente ilustrada, pero más orientada a un público infantil, con 16 páginas por número, casi todas ellas ilustradas y con historietas desde su arranque.

PIONEROS DE LA HISTORIETA ESPAÑOLA. LOS SINGULARES CASOS DE LANDALUZE Y MARIANI

La historieta se desarrolló en España tardíamente con respecto a otros países europeos, habiéndose documentado hasta hoy historietas españolas a partir del año 1873 (Martín, 1996: 214)¹⁶ y, de españoles, a partir del año 1857 (Barrero, 2004: 53-79). El gentilicio se matiza porque las primeras historietas españolas se han localizado en La Habana, cuando Cuba todavía era colonia española, y por lo tanto parte de España, como lo había sido desde 1512 salvo por los once meses de la ocupación británica durante la guerra de los Siete Años. La prensa en Cuba evolucionó de modo distinto a la española, sobre la base de una mayor riqueza de la colonia fundamentada en la explotación del tabaco y la caña de azúcar. El país contaba con imprentas avanzadas y gran cantidad de revistas, ilustradas muchas

de ellas (desde las que se hacían constantes alusiones a la prensa francesa coetánea, por añadidura). Este modelo de prensa, creada para la alta burguesía y la poderosa clase militar asentada en la isla, era dirigida, redactada e ilustrada por españoles afincados en Cuba, nunca por los naturales de la isla. De los directores de publicaciones destacó en el ámbito satírico el escritor y editor satírico Juan Martínez Villergas, que comenzó a escribir en prensa cubana desde 1856 y a dirigir periódicos allí desde 1857.

Fue su revista *La Charanga* la primera publicación española en la que aparecieron historietas, firmadas por Landaluzze, que fue ayudado por el grabador José Robles (Trujillo, 1969: 186), si bien Villergas llegó a afirmar que este era uno de los seudónimos del dibujante¹⁷. Víctor Patricio de Landaluzze había nacido en 1828 en Bilbao y se había formado como pintor en Francia entre 1840 y 1850, década en la que la prensa satírica e ilustrada francesa había difundido las primeras historietas de Cham y de Doré. El pintor compaginó su carrera artística con la militar, establecido a partir de 1850 en Cuba, durante veinte años al menos.

Su obra pictórica fue netamente costumbrista, como lo fue su obra ilustrada desarrollada en *La Charanga*, un periódico de gorgoritos, cavatinas y folletones por entregas de

carácter cómico y/o amoroso. Tras dibujar algunas semblanzas de las costumbres de la isla, en agregados de imágenes sin relación entre sí salvo la temática, Landaluzze incorporó desde *La Charanga* nº 6 (20 de septiembre de 1857) primitivas historietas, con cuatro viñetas en sucesión, con textos al pie y con protagonismo de un único personaje (que recordaba a los de Töpffer), vinculadas de número en número por un aviso colocado en la viñeta final: "(continuará)". Contaban la historia de un hombre en busca de posición social que termina suicidándose tras haber probado el matrimonio, todo ello en tono humorístico a lo largo de los números 6, 7 y 13 (imagen 1). El autor bilbaíno siguió elaborando parecidos juegos de cuatro imágenes sobre asuntos amorosos en los números 30, 31 a 33 (con personajes perfectamente identificables de una entrega a la otra) y 36, de 1858. Otro aporte del autor fue un primer ideograma, en el nº 9 (11 de julio de 1858), en dos imágenes que mostraban los deseos de un burgués en la veintena y en la treintena de edad a través de símbolos dibujados flotando en nubes sobre su cabeza.

Los "experimentos" gráficos de Landaluzze prosiguieron desde 1859 en *El Moro Muza*, periódico con ocho páginas de cuidada impresión y diseño que llevó litografías suyas junto con dibujos tomados de semanarios franceses. La prensa francesa



Imagen 1. Página de *La Charanga* nº 13 (8 de diciembre de 1857) con el final de "Historia de las desgracias de un hombre afortunado", por Víctor Patricio de Landaluzze.

había influido claramente en este periódico, ya no solo por el diseño de capitulares y de la maqueta, muy similares a los de *Le Charivari*, también porque en Cuba aún entraba abundante prensa francesa, por la formación del dibujante en Francia y por saber que Villergas vivió en Autiel entre 1852 y 1858 (Alonso Cortés, 1913: 78). No hubo nuevas historietas en la primera etapa, y en la segunda, iniciada el 5 de octubre de 1862, solo se atisbaron algunas protohistorietas o historietas simples, como en el nº 3 (“¿A quién quieres más, á papá ó á mamá?”, de dos viñetas), atribuida al autor Bayaceto¹⁸. Landaluze, firmando como Bayaceto, continuó elaborando páginas con viñetas en secuencia para siguientes números en los que tan pronto adaptaba óperas como describía costumbres locales. A partir de marzo de 1863 inauguró la sección “Espectáculos”, en la que fue adaptando funciones de teatro u ópera a modo de protohistorietas. En el nº 52 (27 de septiembre de 1863), poco antes de que Villergas cerrase la publicación, hallamos dos protohistorietas de cuatro viñetas cada una.

Landaluze dirigió y dibujó en solitario un nuevo semanario satírico titulado *Don Junípero* desde el 5 de octubre de 1862, similar a *El Moro Muza* en su factura y contenidos. Como antes, la mayor parte de sus noticias, relatos y caricaturas se centraban en las actividades de la aristocracia habanera, con especial detenimiento en la ópera y el matrimonio. En el primer número, Bayaceto dibujó imágenes en secuencia en la adaptación de un cuento popular cubano “Pues señor...”, que además se imprimieron en color. Sin embargo, hasta el nº 42 (18 de julio de 1863) no volvimos a ver otra historieta del autor: “La rebelión de la pulga”, obra en seis viñetas que fue continuada en los números 44 y 45 del semanario, con planos fijados, textos narrados de modo omnisciente y siempre con la llamada “se continuará” al final de todas las páginas. Parece indudable que Landaluze copió esta obra de la historieta “Die gestörte, aber glücklich wieder errungene Nachtruhe”, del alemán Wilhelm Busch, publicada en *Fliegende Blätter* nº 37 (en 1862), que narraba el mismo trance pero contra un mosquito. Son remarcables las similitudes que guardaba la obra de Landaluze con este dibujante alemán (por la elección de la perspectiva, la descomposición del movimiento o la modulación de los contornos de las figuras), pero más parece que Landaluze se fijara en las versiones francesas de estas historietas, debido a la disposición de los personajes y a la factura del grabado, y por el hecho diferencial de que Busch orientaba sus argumentos más hacia la humorada infantil que a la chanza basada en la cotidianidad burguesa (Gourdet y Kruse, 1980: 10-11 y 13).

La última historieta que vimos en *Don Junípero* tuvo lugar tras el anuncio del cierre de la publicación por causa del enrarecimiento político tras la insurrección de Santo Domingo. De ello dejó constancia Landaluze en el nº 30, y último, de 24 de abril de 1864, que contuvo una expresiva historieta titulada “Estudios sobre el mareo” (imagen 2) en la cual se narraba su futuro viaje en barco tras dejar La Habana (cosa que no hizo), con texto al pie traduciendo los pensamientos del personaje y con el uso de encuadresladeados para transmitir al lector la sensación de mareo. En los meses finales de 1869 Landaluze se hizo cargo de una nueva publicación titulada *Juan Palomo*, cada vez más españolista en su política editorial y con más viñetas satíricas que otra cosa. Solo hallamos una protohistorieta en el nº 9 (2 de enero de 1870). En los siguientes periódicos en los que trabajó Landaluze de nuevo junto a Villergas, *Don Circunstancias* y una segunda etapa de *El Moro Muza*, no sabemos si hubo historietas.

Es digna de destacar la participación de Landaluze en el *Almanaque de Juan Palomo*, de 1871, no tanto por sus viñetas sino por la coincidencia con el autor madrileño Francisco Ortego, colaborador de Villergas en Madrid desde 1866 (en *Jeremías*) y que aquí publicaba dos viñetas en secuencia. Cabría suponer que Ortego pudo dar a conocer los logros de Landaluze/Bayaceto en España, o bien Villergas durante su estancia en la Península. Otro tenue vínculo entre la obra de Landaluze y lo producido en España está en la figura de Luis Mariani. Este escritor y dibujante de ascendencia italiana afincado en Sevilla fue colaborador literario de *El Moro Muza* (en el nº 55, por ejemplo), se relacionó con Villergas durante años, y llegó a usar imágenes de Landaluze en periódicos dirigidos por él a la vez que se relacionó con los dibujantes que trabajaron en la prensa satírica madrileña durante este periodo, entre ellos Ortego.

Pese al menor desarrollo industrial y de la burguesía en la capital sevillana con respecto a Madrid, Valencia o Barcelona, tuvo lugar un brote excepcional de prensa satírica en esta ciudad. El mayor protagonista de esta feraz prensa ilustrada fue Luis Mariani y Jiménez, que actuó como director, redactor, litógrafo y dibujante de: *El Cencerro* (Córdoba, 1863, cinco números), *El Tío Clarín* (186 números, de 1864 a 1867), *El Clarín* (diario continuación del anterior, 840 números publicados entre 1867 y 1870), *La Campana* (126 números entre 1867 y 1868 a diario),

El Padre Adam (1 a 122, de 1868 a 1870), *El Tío Clarín* segunda época (52 números, de 1870 a 1871), y las publicaciones que editó entre las ciudades de Sevilla, Córdoba, Málaga y Madrid: *El Cencerro* segunda época (1869-1873, 230 números al menos) y *El Tío Conejo* (1875-1882, 401 números al menos, más dos etapas continuadoras no dirigidas por él). Entre los títulos que hemos consultado habría que intercalar los citados por Chaves Rey: *La Campanilla*, *La Violeta*, *La Aurora*, publicaciones literarias que no pasaron de 1870 (1896: 180), y dos periódicos satíricos desaparecidos titulados *El Caos* y *Sancho Panza*. En 1931 volvió a aparecer otro *El Cencerro* que quiso rescatar el espíritu de este escritor y periodista, tal fue su huella en la prensa satírica española¹⁹.

En algunos de los periódicos citados Mariani dibujó y publicó elementales historietas. Ya desde 1864, cuando vio la luz *El Tío Clarín. Periódico satírico-político, chismoso, entremetido y pendenciero*, el periodista y dibujante incorporó viñetas satíricas con ingenio y temeridad, puesto que aquel mismo año fue multado. Su estilo de dibujo era similar al de Gavarni —salvando las distancias—, a quien imitaba en la aplicación de grises y las tramas para los elaborados fondos, en la aposura de los personajes y en la caligrafía manual de los textos situados al pie, que Mariani trufaba con densos diálogos. Esta costumbre de disponer tanto diálogo confería a sus viñetas un carácter más durativo de lo que era costumbre en la prensa española. El aprecio por la obra de Gavarni no solo se extrae de un análisis de sus estilemas, el mismo autor declaraba en



Imagen 2. Historieta "Estudios sobre el mareo", de dos páginas, publicada en Don Junipero n.º 30 (24 de abril de 1864), por Landaluze.

el nº 1 que la publicación se inspiraba en la parisina *Le Charivari*, y siguió aludiendo a esa revista en sucesivos números de *El Tío Clarín* y en otras de sus publicaciones.

El Tío Clarín estaba muy por debajo de la calidad de la revista francesa, pero tomarla como referente pudo influir en que ya en el nº 7 (15 de febrero de 1864) hallemos una historieta de dos viñetas en la lámina central (imagen 3). Las imágenes, sin firmar, narraban bajo el título “En el guano” cómo un hombre con bigote postizo (es carnaval) intenta cazar un perro callejero, que es advertido por otro cánido que habla desde una ventana. En la segunda viñeta, el mismo tipo —ahora sin mostacho— entrega el perro a los operarios que, al parecer, tratan estos animales sumergiéndolos en calderas hirvientes. En esa misma segunda viñeta, un asno increpa a los hombres: “¡Dejad que los muertos descansen tranquilos! No le quitéis el pellejo”.

En esta secuencia de viñetas se criticaba a los individuos que por entonces cazaban perros callejeros en Sevilla con el fin de usar su piel para fabricar calzado, tema que denunciaba *El Tío Clarín* en los textos del mismo número, señalando a los basureros como culpables. Posiblemente el autor vio imposible resolver esta denuncia gráfica mediante una sola imagen y separó la acción en dos viñetas, nutriendo la historia con otros personajes que clamaban contra los desaprensivos. Con tal reparto de papeles, la comprensión de las imágenes no resultaba posible sin leer los textos, pues no se entiende la presencia del perro en la ventana y la del burro en las calderas. Los textos reproducían pensamientos o diálogos de los personajes y la secuencia de imágenes venía conducida por un asunto concreto, iniciado en la primera viñeta y resuelto en la segunda, con el protagonismo central de un mismo personaje. Por rudimentaria que fuese estamos ante una historieta.

Mariani era afín a la ideología e interés artístico-expresivo de otros editores y autores satíricos coetáneos, como revela su anuncio de viaje a Madrid para reunirse con sus colegas de *Gil Blas*, *El Cascabel* y *La Trompeta* (*El Tío Clarín*, nº 53, 2 de enero de 1865, 1). Esta vinculación con los editores y autores de Madrid nos indica que pudo mantener con ellos un intercambio de opiniones y publicaciones, y acaso alguna impresión sobre historietas, pues en esos títulos aparecerían poco más adelante.

Mariani no volvió a elaborar otra historieta hasta el nº 105 de *El Tío Clarín* (29 de enero de 1866), que fue una



Imagen 3. Dos viñetas conectadas narrativamente aparecida en *El Tío Clarín* nº 7 (15 de febrero de 1864), por Luis Mariani.

prothistorieta titulada “La vida de Juan Soldado”, integrada por nueve viñetas con texto al pie. El autor aclaraba en ese mismo número que era “una aleluya que ha de leerse de izquierda a derecha”, lo cual resulta significativo, pues aunque este tipo de estampas eran bien conocidas, su autor la concibió como algo “distinto” en cuya lectura debía ser instruido el lector. El gusto de Mariani por construir historias con imágenes prosiguió en una prothistorieta en el nº 127 y en la historieta de dos viñetas, con mucho diálogo, del nº 135 (27 de agosto de 1866), en la que unas mujeres que tomaban un baño en un espacio vallado huían de la avidez de un

hombretón barbado que resultaba ser un guardia municipal. Durante 1866 y 1867, Mariani abundó en la publicación de este tipo de estructuras, en su mayor parte protohistorietas, en los números: 146, 156, 158, 174, 183 y 185.

En su periódico *La Campana* también incorporó el autor estructuras narrativas similares, al menos en el nº 2, de 16 de septiembre de 1867, donde hallamos otra primitiva historieta de dos viñetas en la página 3, sobre un hombre que trata de asaltar a mujeres por los caminos, y en el nº 16 (23 de diciembre de 1867), en la aleluya parcialmente censurada "Aguinaldos", de nueve viñetas. Por entonces, sus afanes creativos y narrativos se vieron interrumpidos por nuevas denuncias a su republicanismo en el seno de la revolución septembrina²⁰. Pero Mariani prosiguió con su oficio. En el delicioso periódico *El Padre Adam*, nacido en diciembre de 1868 en Sevilla, Mariani ofició también como director y como dibujante para servir ocho páginas impresas cada cuatro días, con litografías encartadas (una en cada ejemplar) que fueron numeradas como "visitas". En este periódico, el sevillano siguió disponiendo largos textos dialogados al pie de sus imágenes, hasta el punto de usar más de una imagen para dar sentido al hecho relatado. Así ocurrió con la "visita" 11 (10 de enero de 1869), donde se ve cómo un representante del gobierno provisional se halla sentado en un volcán que erupciona bajo sus posaderas, redundando en ello el texto al pie. No insistió con este modelo narrativo en esta publicación, pero el autor fue sofisticando su trazo hasta situarse a un nivel comparable al de los humoristas gráficos de su tiempo, en nervio satírico y en expresividad cómica. Sí que publicó algunas protohistorietas en las "visitas" 47 (4 de junio de 1869), 62 (de agosto de 1869) y 96 (16 de mayo de 1870).

Mariani siguió trabajando como dibujante, y no solo en sus periódicos, durante este convulso periodo de la historia de España. Sus viñetas, siempre muy dialogadas, se vieron también en el *Almanaque de los Chistes para 1870*, editado en Madrid por Carlos de Palomera y Ferrer. Él volvió a fundar nuevas cabeceras satíricas durante el Sexenio revolucionario, ayudándose de otras imprentas y mudando la redacción. Por eso la segunda época de *El Cencerro* nació en Córdoba en 1869, para luego trasladar a Madrid el periódico, en cuyas páginas citó varias veces a J. M. Villergas e imprimió imágenes de Bayaceto, o copiadas de las publicadas en La Habana, sobre todo de *La Charanga*, entre 1870 y 1872 (a partir del número, o "cencerrada", 172), aunque también reprodujo imágenes procedentes de prensa francesa. Pese a que fue obvio que Mariani conoció las obras de Landaluze en tanto que reprodujo sus dibujos en *El Cencerro*, no demostró estar interesado por las historietas del militar bilbaíno.

Mariani también impulsó una nueva época de *El Tío Clarín* desde diciembre de 1871, con redacción en Madrid, donde incorporó alguna historieta, como la aparecida en el nº 1.048 (20 de febrero de 1871), entre otras imágenes de la composición "El Carnaval" (imagen 4): tres viñetas con textos dialogados que narraban cómo un marido se ocupaba del niño mientras su esposa salía de juerga con otro hombre y, a su vuelta, ella le mentía. Mariani siguió publicando juegos de viñetas sobre temas costumbristas o de carácter crítico, pero ya ninguna historieta, ni en *El Tío Clarín* ni en *El Tío Conejo*, donde participó Ramón Cilla como dibujante, imitando este el estilo de Mariani en los primeros números o "gazaperas".



Imagen 4. El Tío Clarín nº 1.048 (20 de febrero de 1871) con la historieta de tres viñetas con diálogos al pie "El carnaval", por Luis Mariani.

PRIMERAS HISTORIETAS EN BARCELONA, VALENCIA Y MADRID

A caballo de las décadas de 1850 y 1860 hubo otros directores de publicaciones que se interesaron por lanzar una prensa satírica muy ilustrada, también estimulados por los avances de los franceses. En Barcelona, Inocencio López propulsó un conjunto de periódicos semanales y almanaques anuales, para los que reclutó a los mejores dibujantes de la ciudad, agrupados en los llamados talleres, como el fundado por el relojero Federico Soler, alias "Serafí Pitarra", donde coincidían artistas como Felipó (Eusebio Planas), Petrequín (José Llovera Bufill), Nyapus (José Luis Pellicer), Manuel Moliné y Tomás y Ramón Padró, entre otros periodistas y literatos (Roure, 1946: 45). La mayor parte de ellos eran aspirantes a pintores o se habían formado como dibujantes o grabadores, frecuentaban los teatros o habían sido actores o dramaturgos, y consultaban habitualmente la prensa francesa. De hecho, *Le Charivari* fue el ejemplo que siguió López para lanzar una publicación satírica trufada de imágenes titulada *El Cañón Rayado*, aparecida en diciembre de 1859 tras la declaración de guerra del gobierno de O'Donnell a Marruecos. Este periódico de cuatro páginas llevó excelentes grabados, en aplicación de una técnica sofisticada que I. López impulsó desde 1857 con ayuda del ilustrador Planas, formado en París, y en él se satirizaba a políticos y militares involucrados en la contienda imitando el tono mordaz de *Le Charivari*, título que se citaba como modelo desde el primer editorial, y luego de forma habitual en siguientes números. Los dibujantes de la "rebotiga" del Pitarra ensayaron aquí nuevas técnicas litográficas para obtener estampas muy cuidadas, y se mostraron interesados por agrupar varias imágenes en la página: hallamos varias aleluyas en los números 4, 9, 12, 16 (estas tres últimas con la singularidad de que se continuaban, pues llevan sus viñetas numeradas), y bastantes viñetas muy bien resueltas, algunas de ellas siguiendo el esquema antes-después. Una de estas construcciones, firmada por Moliné en la página 3 del nº 11 (27 de enero de 1860), consistió en dos viñetas con texto al pie que podrían pasar por una historieta de no ser por la falta de focalización de los personajes. Vemos dos figuras, presuntamente magrebíes a la vista de su atuendo, una de las cuales pregunta "¿A dónde vas?...", y sigue: "¡A la guerra!...", y en el siguiente pie: "¿De dónde vienes?...", "¡¡De la guerra... r.....a.....!", y solo vuelve la cabeza, perseguida por una bala de cañón. El relato es nimio aquí, pese al diálogo, pues lo que se pretende es

señalar un antes-después de uno de los bandos en conflicto, y Moliné no repitió la idea en esta revista ni en sus posteriores participaciones en prensa catalana.

En 1863, en Madrid, Francisco Perezagua y Diego Méndez lanzaron *El Cascabel*, que contó con el dibujante Ortego, autor aficionado a disponer imágenes vinculadas temáticamente aunque ninguna historieta en los números que hemos consultado, ni siquiera en los almanaques. Esto nos hace pensar que tampoco las hubo en el almanaque de *El Cascabel* titulado "El año de 1863 en caricatura", si bien no hemos tenido acceso a él. El mismo Ortego comenzó a colaborar asiduamente en la exquisita revista *El Museo Universal*, donde procedió igualmente.

En Barcelona, los directores y dibujantes de prensa satírica se mostraron igualmente interesados por publicar historias con imágenes o protohistorietas. En *La Vibora* hallamos la aleluya "Historia de Perlin Plin" en 1864. En el nuevo periódico de I. López *Un Tros de Paper* se publican durante 1865 cuentos muy ilustrados y "croquis", o conjuntos de viñetas relacionadas temáticamente, de T. Padró. Este autor fue paulatinamente enjalbegando con más viñetas las páginas, con mucho texto al pie y dialogado, hasta aleluyas con 48 viñetas comprimidas en una página, con personaje fijo y cierta secuencialidad entre varias viñetas: "Historia de un viajero terrible" (nº 17, 10 de septiembre de 1865), "Historia de un sombrero" (nº 41, 25 de febrero de 1865). En los números finales de este periódico hallamos una deliciosa protohistorieta con un señor en transformación según se le eriza el pelo hasta que pierde su sombrero, firmada por Teruel y N. Illustré (nº 67, 2 de septiembre de 1866); al pie y en catalán se expresaban los pensamientos del protagonista.

En junio de 1865 nació *Lo Noy de la Mare*, periódico en catalán de I. López, con el formato habitual de pliego de cuatro páginas, con imágenes en página 3, generalmente de T. Padró y con Labielle como grabador. Padró dibujaba costumbres de los catalanes como baños o acampadas (nº 6 y 7) mediante agrupaciones de seis u ocho viñetas sin personajes comunes ni continuidad narrativa entre ellas, aunque compartían un tema común. En el nº 15 (16 de septiembre de 1866) hallamos este mismo esquema en "Actualitats", con dos viñetas superiores que comparten personajes y que podría entenderse como una historieta, puesto que viene dialogada para poder exponer el problema de la falta de agua en la capital, con una escena localizada en el estudio

de un fotógrafo. Por citar otros casos, *Lo Xanguet* publicó *auques* en sus almanaques y *La Campana Eulalia* sirvió una obra teatral en aleluyas (nº 10, 20 de mayo de 1866).

En Valencia hallamos una historieta en 1866, insular y sorprendente: la de Asenjo para una revista literaria valenciana titulada *El Museo Literario*. Salustiano Asenjo Arozarena nació en 1834 en Pamplona, pero trabajó y vivió en Valencia, alternando la pintura y la ilustración con su oficio de profesor de escuela. Asenjo ha sido descrito como detallista y meticuloso, y calificado por encima de los ilustradores valencianos coetáneos Ramón Cilla o Folchi en la ejecución de caricaturas (Peláez Malagón, 2003: 1). El caso de este autor es singular, pues únicamente hemos hallado una aportación al medio, obra espectacular para su tiempo, publicada además en una revista dedicada a la literatura. Los días 8 de mayo y 25 de junio de 1864, *El Museo Literario* ofreció a sus lectores la historieta en dos partes titulada "Viaje por el

país del amor" (imagen 5), resuelta en ocho viñetas, con diálogos pareados al pie y con una obvia continuidad temporal (el protagonista conoce a una dama, la reconoce posteriormente, le escribe, es contestado por ella y, finalmente, va a verla), que por lo depurado de su línea y el nivel de sofisticación en el encuadre no halla comparación con lo producido en España hasta entonces, lo cual nos hace pensar que su autor pudo copiarla de una obra francesa, a juzgar por los atuendos de los personajes y el diseño del conjunto de imágenes (Giner, 2003: 1)²¹. Es posible que Asenjo dibujase alguna historieta más en esta publicación o en las revistas valencianas *Papel de Estraza*, *El Saltamartí* o *El Juguete*, puesto que también dibujó aucas o enseñó a dibujarlas, al menos hasta 1871 (Gayano Lluch, 1942: 79).

Hemos de comentar otro antecedente excepcional, el del álbum cromolitográfico *La vida d'una donna. Album, por Mrs. Wool*, publicación de la Litografía Mercantil, de Barcelona,

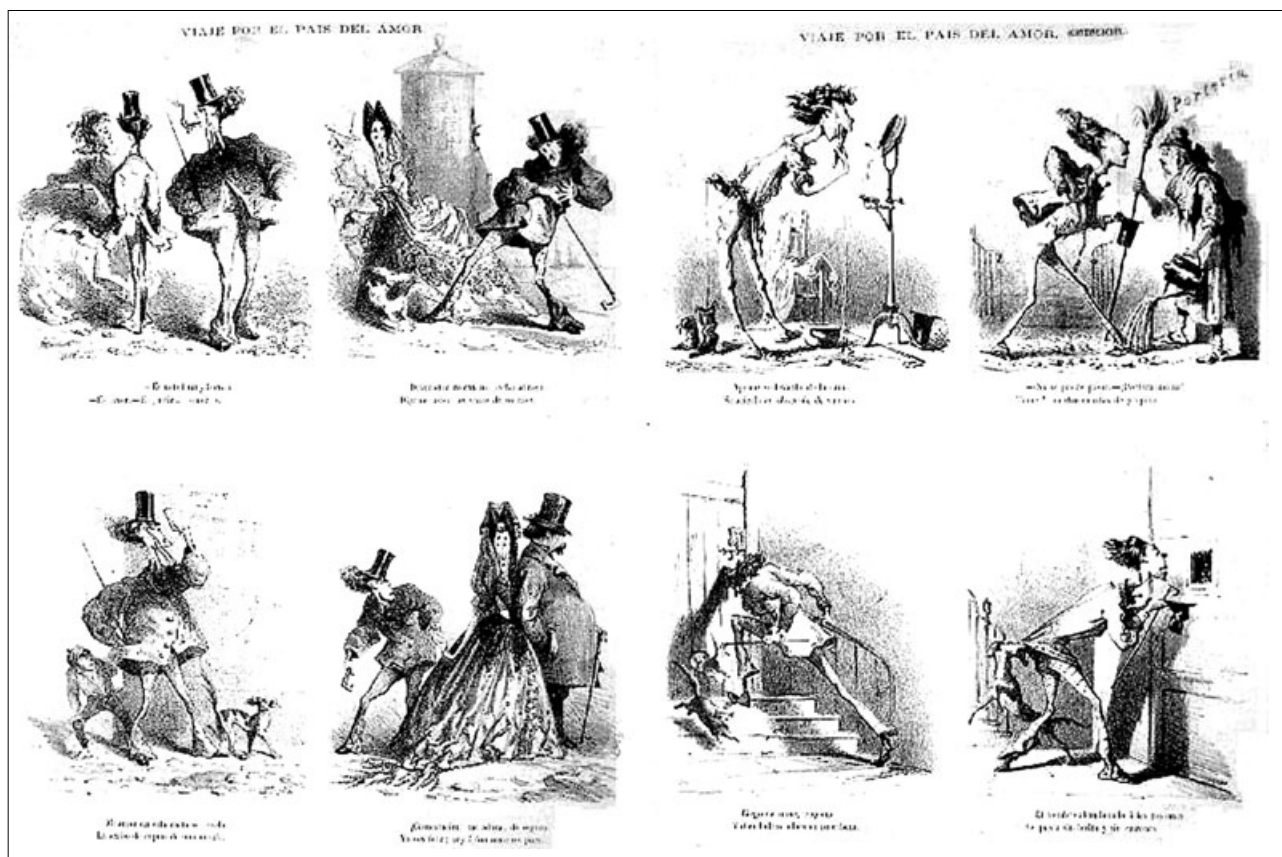


Imagen 5. Historieta "Viaje por el país del amor", publicada por entregas los días 8 de mayo y 25 de junio de 1864, en la revista Museo Literario, por Asenjo.

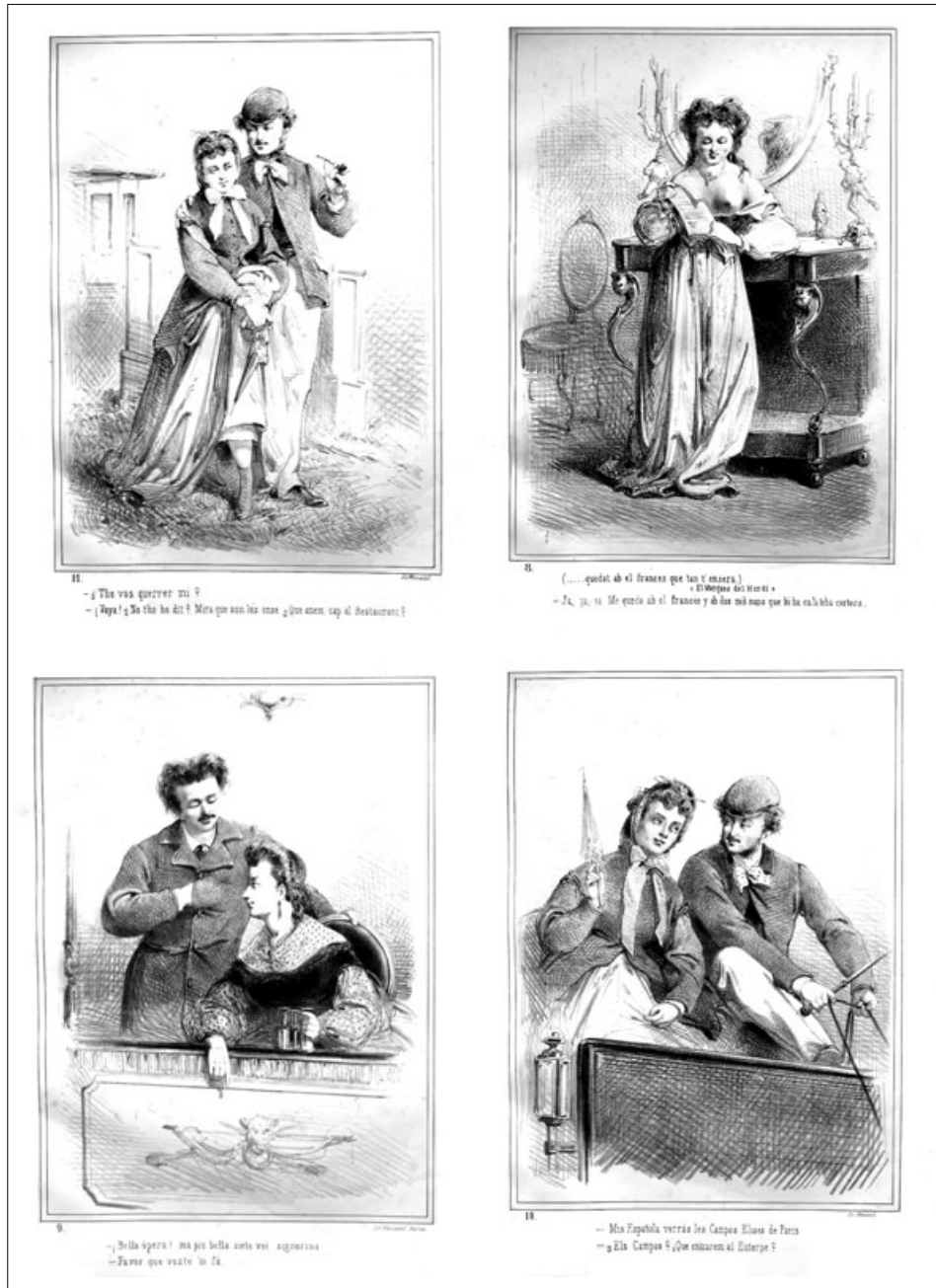


Imagen 6. La vida d'una donna, cuadros cromolitográficos de las páginas 7 a 10, con personajes centrales y diálogos, firmada por Wool en 1866.

datado entre 1866 y 1868, obra de Albert Llanas o Josep Armet (Doménech, 2008: 1) (imagen 6). Es un libro de 48 páginas, con una estampa por página, que narra mediante pies dialogados la historia de una mujer ligera de cascos que se relaciona con diferentes burgueses de alta alcurnia. La obra se situaba a caballo de las

historias en estampas y las historietas porque no existía una sucesión narrativa continuada entre las imágenes aunque mediaba diálogo. También se trataba de una imitación de obras francesas, pues este tipo de *albums* sicálpticos proliferaron en el país vecino a mediados del siglo XIX.

Los siguientes ejemplos de historietas que hemos podido ver ralearon en la prensa combativa del Sexenio revolucionario, una prensa exaltada y temeraria que alcanzó, según las últimas estimaciones, los 2.700 títulos (Checa Godoy, 2006: 16), una edad dorada del periodismo satírico en España en la que circularon por Madrid hasta 18 semanarios satíricos simultáneamente durante 1872. Esta prensa penetraba entre la población aún analfabeta española en parte gracias a las ilustraciones que llevaba, pero fue extremadamente volátil, sujeta a suspensiones y multas por las caricaturas publicadas, llegando algún dibujante a ingresar en prisión por esa razón (Ángel Gamayo, por lo publicado en *Juan Palomo*, en 1871).

La siguiente firma a tener en cuenta sería la de SEM, seudónimo de un grupo de dibujantes de *Gil Blas*, entre los que estaban Urrabieta, Perea, Giménez y Valeriano Bécquer al menos. SEM aportó muchas viñetas agrupadas temáticamente, varias *protohistorietas* y verdaderas historietas desde 1865. La primera que hemos hallado se publicó a finales de 1865 en la página 50 del *Almanaque de Gil Blas para 1866*, obra presuntamente de Valeriano Bécquer (aunque pudo ser de Perea) titulada "Una conquista en capellanes", de cuatro viñetas con diálogos al pie (imagen 7). En el nº 60 de la revista *Gil Blas* (20 de enero de 1866), entre un grupo de imágenes firmadas por SEM, se publicó una tira que narraba la historia de un burgués maltrecho por la fortuna, "Primera entrada en capellanes de un joven inexperto que desea conocer el mundo", donde se informaba de que había que leer la historia al revés para entenderla, pues de hecho la secuencia se había construido a la inversa. Otra protohistorieta de SEM la hallamos en *El Trancazo*, cuyo nº 8 (23 de febrero de 1868) llevaba cinco viñetas de SEM en una página sobre el tema de "El Carnaval".

Ortego fue el dibujante encargado de iluminar los siguientes almanaques de *Gil Blas*, y en ellos siguió ensayando sus típicas construcciones de dos o cuatro imágenes (las hubo en el *Almanaque de Gil Blas para 1867*), pero no historietas. Lo más cercano a una historieta fue la publicada en el *Almanaque de Gil Blas para 1870*: "El sueño de un Neo", aleluya repartida entre las páginas 24 y 28 de la revista, con texto rimado al pie.

Fueron escasos los ejemplos de protohistorietas e historietas hasta el final de la revolución. En *El Cascabel*, de

Madrid, dirigida por Carlos Frontaura, hallamos en su nº 24 (3 de enero de 1867) la curiosa composición titulada "La mitología cómica", que era un relato presuntamente dirigido a los niños sobre el hijo de Júpiter y Juno, que deambulaba por dos páginas del semanario sobre bloques de texto con diálogos. Hallamos otras protohistorietas en cabecezas como *Sancho Panza, periódico malicioso*, nº 2 (20 de noviembre de 1872), de Eduardo Sojo, o en *La Flaca*, acaso el periódico satírico más relacionado con "la Gloriosa", nacido en 1869 y que publicó imágenes en color de T. Padró, algunas de ellas ordenadas como aucas sin llegar a ser historietas, en los números 14, 20, 25²² y 44, este último (de 8 de mayo de 1870) con un mismo personaje protagonizando cuatro imágenes en secuencia, aunque era una extensión de la fórmula antes-después para ejercitar un mismo gag.



Imagen 7. Historieta titulada "Una conquista en capellanes", aparecida en *Almanaque Gil Blas para 1867*, por SEM, presumiblemente.

Los autores barceloneses de historietas destacados de este periodo tenían en común que eran hijos de una burguesía en ascenso. Algunos fueron hijos de artistas, todos estudiaron artes, todos desearon ser pintores y todos pasaron periodos de formación en el extranjero (Londres, Roma, París) y seguramente conocían la prensa extranjera que publicaba historietas. Tomás Padró siempre fue un aficionado a las publicaciones con imágenes y quiso convertirse en dibujante tras conocer la obra de Gavarni, y luego la de Grandville, Bertoll o Doré, pero escogió la temática costumbrista para sus trabajos publicados en Barcelona, en *Un Tros de Paper* o *Lo Noy de la Mare*. Dibujó para Francia y para Alemania. Y como viera que la pintura no le rentaba, se dedicó a la caricatura casi plenamente, si bien nunca ensayó verdaderas historietas. Pellicer fue un autor que deseó ser pintor ante todo pero tuvo que dedicarse al dibujo, como les ocurrió a Moliné, Planas o Padró. Fue también viajero, pues estuvo en Roma en la década de los sesenta, antes de regresar a España para dibujar en *Gil Blas* o en *El Cohete*, y luego, desde 1870, en *El Mundo Cómic*, *La Ilustración*, *La Esquella de la Torratxa* y en *La Campana de Gràcia*. Estuvo en París, fue corresponsal de guerra y prosista, y se mostró convencido de que como dibujante, incluso de caricaturas, también se podía ser artista, postura insólita para la época (Bori, 1945: 74).

El título que marcó un punto de inflexión en la publicación de historietas en España fue la revista humorística *El Mundo Cómic*. El primer investigador en advertir que había historietas en esta revista nacida en octubre de 1872 fue David Kunzle, en su obra magna sobre la historieta en el siglo XIX, indicando las similitudes de la publicación madrileña con dos francesas, una de ellas titulada *Monde Comique*, y los débitos de sus dibujantes con Busch y con Cham (Kunzle, 1990: 339)²³. *El Mundo Cómic* fue dirigido por Manuel Matoses y por José Luis Pellicer como director artístico, y contó con gran número de dibujantes: Arnoldo, Bordillo (Bordalo) Pinheiro, Cubas, Eriz, Giménez, Jorreto, Luque, Martínez, Perea, Ponzano, Rabeau (Ravena), Sojo, Urrabieta, Urrutia y algún otro. Se trataba de una revista más manejable, con ocho páginas, que dedicaba casi en un 75 por ciento a la imagen, centrándose en sus chistes sobre las costumbres de los vecinos de Madrid, pero sin ensayar historietas en un principio. Pellicer actuó como un cronista gráfico de la vida cotidiana de la burguesía, mientras que Luque se caracterizó por retratar a los tipos de la gleba.

La primera historieta que se publicó en *El Mundo Cómic* apareció en 1872, en el nº 4: dos viñetas de Pellicer sobre un limpiabotas al que deslumbran los zapatos de su cliente, un argumento simple pero cuya secuencia no se comprende sin acudir al texto al pie. En el nº 13 (26 de enero de 1873) apareció una protohistorieta con ilustraciones de Pellicer, una suerte de relato ilustrado con diálogo en las viñetas finales, y en el nº 22 (30 de marzo de 1873), la historieta "Por un coracero. Historia triste contada por Pellicer", de 17 viñetas. Pellicer no había ensayado hasta este momento más allá de dos viñetas seguidas y por lo tanto sorprende este nuevo modelo narrativo, que de hecho estuvo inspirado en otra historieta anterior británica (Martín, 2000: 11)²⁴. Pellicer no volvería a publicar historietas tan largas en esta revista, de ahí que fuera un hecho singular esa obra, por más que luego algún editor quiso convertirla en una aleluya, titulada "Historia de un cigarro". En la misma revista se publicó la historieta de tres viñetas "A buen pagador...", de Cubas. Una nueva historieta de Pellicer que narra la persecución de una dama por un pollo, titulada "Escenas matritenses", apareció en las páginas 4 y 5 del nº 24.

Por lo visto hasta aquí, lo característico de la prensa satírica, festiva o pedagógica con historietas de los primeros tres cuartos de siglo fue la fragilidad. La mutable situación política generaba normativas tan pronto restrictivas como flexibles sobre los contenidos de los periódicos, y la oferta gráfica fluctuaba en función de la necesidad de sátira o del rescate de la placidez social. El tejido empresarial no se consolidó a lo largo de todo el siglo, ni se generó una estructura profesional bien gestionada en la que editor/director, redactores, y grabadores/dibujantes trabajaran en equipo con una mínima cimentación profesional. Los afanes personalistas de los dibujantes se antepusieron siempre a las iniciativas renovadoras en la narrativa gráfica, salvo por casos aislados, ninguno de ellos reflexionó sobre si sus historietas eran creaciones de diferente signo que las aleluyas, las viñetas o las caricaturas. Todos los autores que aportaron historietas durante este periodo tuvieron en común que fueron burgueses pudientes (del estamento militar, con familiares bien relacionados), hijos de artistas o formados como artistas, autores cuya subsistencia no dependía de la creación de sus dibujos (o bien tenían otras fuentes de ingresos) y desinteresados por completo por llegar a un gran público con sus obras; antes bien, pretendían significarse antes como artistas o como ciudadanos, al igual que ocurría en todo el espectro social de la burguesía emergente.

HISTORIETISTAS DURANTE LA RESTAURACIÓN

Venimos hablando de "historietas", pero hasta esta altura del siglo XIX no se había utilizado el término para designarlas, ni existía la noción de un dibujante de historietas o, menos aun, un "historietista". Para identificar estas obras, editores y dibujantes asimilaban los viejos conceptos "caricatura" y "aleluya" para los ejemplos de una sola imagen o de varias, respectivamente, luego emplearían indistintamente "historias en caricaturas/en estampas", y más tarde los coloquialismos "monos", "monitus" o "monigotes", de tono más peyorativo. No hemos hallado ningún uso del término "comic" para referirse a estas publicaciones u obras a lo largo del siglo XIX, que sí se utilizaba ya en el Reino Unido desde los años treinta.

Los autores alemanes utilizaron denominaciones tradicionales para las obras de este tipo, respetando las asociadas a la imaginería popular: *Bilderbogen* significa "pliegos cuadrículados/con cuadros", y la traducción del título de la más popular publicación alemana con historietas, *Fliegende Blätter*, es "hojas volanderas". *Bande dessinée*, término francés para la historieta, no llegó a su lengua hasta las primeras décadas del siglo XX, pero "historieta" se aplicó en España a las obras de este tipo en el último cuarto del siglo XIX. El término se recogía desde el comienzo del siglo en los diccionarios como "cuento o fábula mezclada de alguna aventura ó cosa de poca importancia"²⁵. En la prensa española de la segunda mitad de la centuria se siguió usando la palabra para describir los relatos vanos o los hechos inventados o fabulísticos (en la prensa que hemos consultado entre 1850 y 1890), y también algunos actos teatrales. A partir de 1875 ya usan los editores y/o autores este término para referirse no a las aleluyas, sino a las historietas que publican en sus revistas (partiendo de *El Mundo Cómic*, nº 135, de 30 de mayo de 1875: "Las cinco chaquetas. Historieta en 12 dibujos" por Perea), si bien la denominación convivió con la anterior en la prensa de espectáculos y literatura, e incluso en la satírica. Fue así al menos hasta la aparición de una publicación que llevó el vocablo en su título: *Historietas Ilustradas*, publicación con obra de W. Busch de la que daba cuenta el *Diari Català* el día 19 de marzo de 1881, usando este término el periodista también para describir las caricaturas agrupadas y no solo las historietas. A final de siglo, la denominación era habitual ya en ciertas publicaciones, y comprobamos el uso de este término aplicado convenientemente en varios casos a partir de 1890:

desde 1891 en el semanario catalán *La Tomasa* (aunque referido a estructuras mínimas de dos viñetas o, en ocasiones, a una sola viñeta), en *La Campana de Gràcia* en 1893 (para indicar un grupo de viñetas relacionadas), en *La Ilustración Nacional* en 1893 (para describir historietas publicadas en otros diarios) o también a partir de 1894 en esa misma revista (para las propias, del autor Navarrete), y en *La Correspondencia de España* desde 1894 (en sus extraordinarios indicaba: "con cromos, grabados e historietas"), aunque a veces en estas publicaciones se usaba para describir tanto la obra literaria como la dibujada. A partir de 1895 se aplicó el término más apropiadamente, muchas veces con la indicación de "Historieta muda", y hallamos abundantes casos desde 1896 en *Flores y Abejas*, durante 1897 en el diario ilustrado *La Clave* y en 1898 en *La Revista Moderna*. Su uso fue habitual desde 1898 en *Madrid Cómic* o en *La Ilustración Artística*, sobre todo para designar las obras del autor Velasco, y desde 1900 en varias cabeceras aparte de las mencionadas, como *Gedeón, Pluma y Lápiz*, y otras. En Cataluña se utilizaba el término *ninots* popularmente, que llegó a formar parte del título de alguna publicación festiva ilustrada.

Los términos aleluyas e historietas convivieron durante el último cuarto de siglo en la prensa, al igual que se siguieron imprimiendo aleluyas para su difusión por separado, pero no evolucionaron, demostrando con ello cierto anquilosamiento en sus posibilidades expresivas, puesto que se limitaban a la reiteración de valores tradicionales, moralinas e historias, sin duda desfasadas, pero recalitrantes en busca de una suerte de "segundo costumbrismo" (Bozal, 1979: 139). Esta comunión de historias en estampas e historietas también se mantuvo en los periódicos de provincias, de fuera de Madrid y Barcelona, pero en todos los casos de manera anecdótica.

En Andalucía no se volvieron a ver historietas hasta la década de 1880, por ejemplo en los periódicos humorísticos sevillanos *El Alabardero*, *Perecito* o *Serio y Broma*, publicación esta en la que colaboró Cilla; también aparecieron historietas en Sevilla en la década siguiente, en títulos como *Sevilla en Broma* o *Mari-Clara* (en este caso algunas fueron tomadas de publicaciones londinenses como *Pick-me Up*). En Granada no hubo verdaderas historietas hasta 1889, en *Mefistófeles*; luego, en *Andalucía Alegre* (1890), *El Manicomio Granadino* (1891), *Granada Alegre* (1893, de Manuel Tovar), y en *Granada Cómic*, ya en 1896 (Tito Rojo, 1984: 15-24).

En Valencia, ciudad en la que los cantares de ciego, las *auques* y el pliego impreso autóctono denominado *col-loqui* fueron especialmente abundantes, no se han hallado otras historietas similares a la de Asenjo hasta 1889, cuando se publicó "Historia de Milá", más pobre que la anterior en su narrativa, y luego de nuevo se dio un vacío hasta el siglo XX, según ha descrito Pedro Porcel (2002: 20-30). Con el arancel de 1862 se favoreció en la zona cantábrica el establecimiento de la industria, basada en la explotación carbonífera asturiana, ligada a la industria siderúrgica de las provincias vascongadas, pero esto no favoreció la implantación de una prensa abundante, y la presencia de historietas en estas regiones fue escuálida. García Quirós dató la primera historieta asturiana en 1889, obra de Pepe Prendes en *La Comedia Gijonesa* (1990: 415, citado en Fernández, 1999: 16). Por lo que se refiere al País Vasco, J. M. Unsain ha documentado agrupaciones de viñetas que compartían tema obra de R. Bay o Galop en la prensa de 1868 y 1869, pero las primeras historietas vascas fueron obras mudas aparecidas en el año 1890, en *La Galerina*, de Juan García y del excelente Efea (Federico Álvarez). Otro destacado autor vasco fue Federico Guevara, que hizo avances en la disposición de los textos (aparentemente sobre las cabezas de los personajes, aunque pudo no ser esa su intención) y en el contorneado de viñetas en sus aportaciones para *La Semana Euskara* en 1894 (Unsain, 2005: 108-117).

El verdadero y definitivo desarrollo de la historieta en España tuvo lugar en Madrid y en Barcelona en los últimos veinticinco años del siglo XIX a través de ciertas personalidades artísticas descollantes, lo cual ha sido perfectamente descrito por Antonio Martín en sus libros (1978: 34-54; 2000: 5-23). Nosotros no podemos añadir gran cosa a esos detallados estudios historiográficos y sociológicos, salvo facilitar una síntesis y hacer algunos insertos.

Tras la Restauración, en un periodo más calmado, los editores satíricos y los de prensa de espectáculos y variedades comenzaron a publicar más historietas, surgiendo nuevos autores ante un negocio más seguro. De nuevo eran individuos, no grupos, los que destacaban en estas labores, con Apeles Mestres, Cilla, Mecáchis o Xaudaró a la vanguardia, y muchos en el pelotón: Domingo Muñoz, Urrutia, Redondo, Moya, Velasco, Pando, Rojas, Luque, Pahissa, Verdugo, Cuchy, el estupendo Melitón González, más una retaguardia de desperdigados y pobres dibujantes en los periódicos efímeros y en los de provincias. Los referentes para estos autores seguían siendo los dibujantes franceses, británicos

y alemanes, con especial aprecio por las historietas de línea simplificada de Caran d'Ache o Busch.

T. Padró aportó ahora ejemplos interesantes de historietas en prensa en catalán, como en *Lo Nunci*, que publicó una historieta suya en su primer número, de 28 de octubre de 1877, titulada "Lo mal de caxal" (sobre un hombre que padece un dolor de muelas y que nos transmite en textos al pie sus pensamientos y, al final, su diálogo con el dentista) y otra en el nº 2, "Una mala nit" (de nueve viñetas, con mucho diálogo), pero aparte de eso no hizo otra cosa salvo aleluyas (nº 7, 19, 31), grabadas por Cropsis. En la revista vimos más historietas en 1878, en los números 52, 61 y 62, todas plagiadas de Busch. En 1879 se incorporó el elegante dibujante Vilanova, excelente en el modulado de la línea, en el recuadrado de viñetas y en la plasmación de gestos, que se sumó al gusto por dibujar aucas en el nº 111 (12 de octubre de 1879). A partir del nº 215 de *Lo Nunci* fueron más habituales las historietas, y comenzaron a traducirse y acreditarse las auténticas historietas de Guillermo (Wilhelm) Busch, excelentes trabajos que por fuerza tuvieron que influir sobre otros dibujantes del momento, como el que elaboró "Tribulacions d'un gefe de bombers. Perills de adormirse amb llums encés" para *Lo Nunci* nº 231.

Otras publicaciones catalanas de este periodo siguieron alternando las historias de vida con las historietas en sus páginas, fueran de índole satírica o de variedades: *La Llu-manera de Nova York*, en los nº 8 y 19, esta por Apeles Mestres (noviembre de 1876); *La Mosca*, en su nº 52 (25 de marzo de 1882), o *El Busilis* (luego *El Fusilis*), en el nº 80 (1 de agosto de 1884), o en el nº 110 (27 de febrero de 1885).

En realidad, las historietas no eran publicadas como algo diferente del humor gráfico o de las rígidas aleluyas hasta la década de los ochenta del siglo XIX, en tiempos en los que se seguían buscando ideas o "inspiración" en los modelos foráneos, fundamentalmente franceses, como los álbumes de cromolitografías o revistas del tipo de *Le Monde Comique* o la nueva *La Caricature*, que desde 1880 ofreció delicadas historietas de Jean Quidam. Con todo, los dibujantes parecían preferir el modo de hacer historietas del alemán Wilhelm Busch, a quien muchos seguían los pasos en función del dinamismo plástico que imprimía a sus figuras, como Cilla, Apeles Mestres, Mecáchis y Xaudaró.

En Madrid, tras la promulgación de la Ley de Policía de Imprenta de 1883, aparecieron publicaciones orientadas

hacia un público en general menos interesado en la política y más en el entretenimiento mundano. El humorismo fue la tónica habitual en las revistas en las que dibujó Cilla, *Mundo Cómico* (1880) o *La Caricatura* (1884), que incluyó historietas también. Cilla, pese a sus limitaciones estéticas o expresivas, se las arregló para convertirse en uno de los caricaturistas y humoristas más prolíficos y populares del país en su momento, y sobre la base de su celebridad se generaron una suerte de "sucursales" de prensa humorística, y con historietas, de forma radial partiendo de la popularidad de *Madrid Cómico*, periódico ingenioso y de buena intención que tiraba 35.000 ejemplares por número, según nos recordó Eduardo de Guzmán (1982: 183). Estas "versiones" del semanario madrileño presentaban una maqueta similar, mantenían a Cilla como director artístico o como artista invitado en los primeros números y luego emprendían carrera en solitario, con irregular suerte, apareciendo en diversas capitales: *Santander Cómico* (1885); *Granada Cómica* (1887)²⁶; *Sevilla Cómica* (1888), donde dibujó historietas Zapirón; *Valencia Cómica* (1889); *Barcelona Cómica* (1889), y ya más tarde, *La Coruña Cómica* (1914). Se ha estimado que Cilla llegó a colaborar simultáneamente en más de 14 periódicos y revistas semanales entre 1886 y 1900²⁷, lo cual explicaría la simplicidad e intrascendencia de sus trabajos, por un lado, pero también las nuevas posibilidades de diversificación del oficio de humorista en una España mejor comunicada.

En *Barcelona Cómica* no solo fueron importantes las historietas de Cilla, consistentes en cuatro viñetas distribuidas en dos páginas al principio: también las de Rojas, F. Vela, Fradera, obras también de escasas viñetas pero muy bien dibujadas, o las de Escaler, Melitón González y Lago, cada vez más interesantes en sus respectivas aportaciones. Como esta, otras publicaciones de Barcelona incluyeron historietas en sus páginas durante la última década del siglo XIX: *Perecito* —con historietas de Rojas también—, *El Fandango*, *La Cotorra*, *El Loro* o *La Semana Cómica*, entre otras. En Madrid también hallamos historietas cada vez más habitualmente en *Madrid Alegre*, *Gedeón* y otros títulos, dándose la circunstancia de que entre 1890 y 1895 las revistas de modas, espectáculos, actualidad o vulgarización científica sumaron historietas a sus contenidos, como *Blanco y Negro*, *La Gran Vía* (revista de Frontaura con excelentes obras de Laporta y de Rojas), *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Museo Universal*, *La Ilustración de Madrid*, donde aparte de dibujantes españoles también había historietas procedentes de Francia.

Empero, la historieta no se inscribía en estas publicaciones como su soporte natural, pues el interés de los editores seguía siendo el informativo o el literario. De hecho, el sostenimiento de la industria editorial comenzó a apoyarse más en los libros, siendo la novela por entregas la que proporcionaba beneficios a los dibujantes con potencial de ilustradores, y que se sentían menos interesados por hacer historieta en ese tiempo, situación que se mantendría hasta 1920.

Por lo que respecta a la evolución del lenguaje, en España fue lenta y torpe. Los globos de texto no aparecieron en España hasta muy tarde, hasta el comienzo del siglo XX, y esquinados en revistas de variedades o prospectos editados en Barcelona. En España encontramos sígnica cinética madura en la historieta de Cilla sobre chinos aparecida en *Los Madriles* en 1888, hallamos un despliegue icónico inaudito (y angulaciones forzadas) en la obra "Del cielo a la tierra" de Apeles Mestres en *La Semana Cómica* aparecida en 1891, y encontramos los primeros burdos bocadillos en la historieta de Ramón Escaler publicada en *La Semana Cómica* nº 18, en abril de 1892. Desde 1890, Xaudaró incorporó a sus historietas elipsis y diálogos, desiconizó a sus personajes, alargó los argumentos y fragmentó los relatos con llamadas de "continuará", mostrándose muy interesado por lo fantástico, pues de ese género fueron sus obras para *La Aventura Dominical*. Mecáchis fue uno de los que inventaron nuevos recursos expresivos en la prensa de Madrid, como por ejemplo la extraordinaria "Incubadora artificial" publicada en el nº 6, en 1894, en la revista *Oro y Azul*, donde Mecáchis y Robber publicaban historietas habitualmente, pero parte de sus hallazgos procedían de la prensa francesa de la época. Sin duda el gran innovador de nuestra historieta fue Apeles Mestres, siempre siguiendo a Antonio Martín, que ya incorporaba planos cenitales y contrapicados en su obra desde 1892 ("Nochebuena en Cataluña", en *La Velada*) y era un maestro del encuadre, de la caracterización y de la narrativa en general, también con débitos claros a Busch. Aunque Apeles Mestres fue antes un ilustrador literario que un historietista, aportó al medio: mejoras en focalización, planificación y dinamismo, si bien avanzó poco en la integración del texto con las imágenes.

La evolución de los temas en las historietas del momento respondía al planteamiento inicial: se pasó de una constante mirada hacia el universo deseado por la burguesía (partiendo de los ejemplos galantes usados en sus historietas por Landaluze o Asenjo) para sobrevolar el gusto por lo popular (demostrado por Mariani o SEM) hasta llegar a

una ciudadanía heterogénea, pequeñoburguesa, que es la que dibujaban Cilla, Xaudaró o Apeles Mestres, y con escasa relación con la significación de la clase obrera. Las revistas seguían siendo para los burgueses, y no comenzarían a dirigirse al pueblo llano hasta entrar en el siglo XX.

ÁLBUMES CON HISTORIETAS DE ENTRESIGLOS. HACIA UN MODELO DE TEBEO

En la evolución de la prensa española con historieta se observan dos fenómenos en el final de siglo: la especialización de los autores y la reubicación de los contenidos.

Con respecto a la reubicación de contenidos, la historieta se mudó desde la menguante prensa satírica para instalarse en la humorística, pero también en la festiva, en la de espectáculos y modas o en la de información general. Asimismo, comenzaron a aparecer en este periodo álbumes de imágenes de estos medios: los libros recopilatorios de viñetas, historias en estampas o historietas, como el *Album. Ortego, 1857-1868* (Gaspar Editores, 1881), y en revistas integradas fundamentalmente por viñetas, aleruyas e historietas. Y también hemos de mencionar los álbumes cromolitográficos (o "álbumes de cromos") que contuvieron historias de vidas libertinas, con la característica de que algunos llevaban textos al pie dialogados, como *Historia de una mujer. Álbum de 50 cromos*, obra de Eusebi Planas publicada en 1880²⁸.

Los autores se especializaron lenta y escasamente. Dibujantes como Pellicer, Apeles Mestres, Mecáchis o Xaudaró hacían historietas atractivas si las comparamos con el resto de la producción española, pero no eran narradores especializados, ni se planteaban una metodología de trabajo ni un futuro concreto para sus producciones. Abundaba mucho su firma en historietas, al tiempo que seguían oficiando como ilustradores, caricaturistas y humoristas, mas no hicieron de la historieta un oficio pertinaz y concreto (tanto Apeles Mestres como Xaudaró abandonaron el medio con el cambio de siglo). Otro valor de la especialización radicó en la intervención de los autores en la dirección de las revistas, lo cual ocurrió con Mecáchis, fundador de *La Caricatura*; con Xaudaró, cofundador de *The Monigoty*; con Cilla, que participó como director artístico en varias cabeceras del país, y, tangencialmente, con Apeles Mestres, que se implicó como autor completo en publicaciones como *Granizada*.

Cilla fue el primer autor industrial, como hemos comentado. El segundo fue Mecáchis, fundador de *La Caricatura* en 1884, que, pese a su precariedad, aportó historias de "continuará" de larga extensión, con uso de metáforas gráficas, sensogramas y, en general, con una gran expresividad y movilidad en las figuras, si bien hay que recalcar que algunas de sus obras se acercaron más al concepto de historias de vida que al de verdaderas historietas (imagen 8). Mecáchis no pudo sostener la revista más allá de 1887, pero siguió dibujando en *La Semana Cómica* y fue director literario de *Blanco y Negro*, donde se publicaron muchas historietas.

Apeles Mestres fue uno de los primeros autores implicados en el lanzamiento de álbumes, con la colección de cuadernos *Granizada*, publicada por Librería Española en enero de 1880, que al año siguiente sería recopilada en un libro



Imagen 8. Historieta impresa a dos tintas en dos páginas aparecida en *Barcelona Cómica, Almanaque para 1893*, por Mecáchis.

(imagen 9). En 1882 tuvo lugar la recuperación de los *Cuentos Vivos* de Apeles Mestres en un lujoso libro por Ediciones C. Verdaguer, editor que en 1881 lanzó la primera colección de cuadernos con historietas en España, la de siete entregas (con dos historietas por entrega) *G. Busch. Historietas Ilustradas*. El editor Miralles comenzó a lanzar *Más Cuentos Vivos* desde 1891 y otros libros de Apeles Mestres hasta 1903. Algo más tarde, a partir de 1898, comenzaron a editarse libros recopilatorios de viñetas de Xaudaró, por La Hormiga de Oro, S.A., o por Luis Tasso Editor. Luego llegarían los *Cuentos Baturros* de Gascón, cuatro álbumes de chistes gráficos editados en Madrid por M. Romero y J. Rodríguez Ojeda (en 1900) en los que seguían predominando los temas costumbristas, dirigidos a un lector adulto.

Ninguno de los anteriores libros podría tenerse por un "tebeo", un concepto que se acuñaría entre los españoles cincuenta años después; de hecho, *Granizada* más bien respondería a una extensión del concepto de *calendari*, por su adscripción a los meses del año y su surtido de caricaturas, chistes e historietas centrados en ese tema. Por lo tanto, y pese al loable intento de Verdaguer con *Historietas Ilustradas*, que sí podría considerarse un "primer

tebeo", no surgió en nuestro país un soporte distinto y nuevo para la inserción del medio historieta hasta el cambio de siglo, y lo hizo con ciertos antecedentes localizados en publicaciones creadas para servir caricaturas e historietas exclusivamente, como *The Monigoty*, *Monos*, *Mamarrachos* o, ya iniciado el siglo XX, *Dominguín*.

The Monigoty, revista fundada en Barcelona en 1897 por Francisco Navarrete y Joaquín Xaudaró, representó un paso adelante en la normalización del medio. Ambos editores eran autores que iniciaron la aventura de la edición inaugurando un nuevo modelo de publicación que contenía exclusivamente caricaturas, viñetas e historietas en sus ocho páginas impresas a dos tintas. Xaudaró publicó una historieta seriada en varios números, con "continuará" al final de cada página, "Un viaje al Polo Norte" (imagen 10), aunque la mayoría de los contenidos eran chistes gráficos o caricaturas. Similar a la anterior en filosofía editorial fue *Monos*, semanario humorístico madrileño casi totalmente integrado por historietas durante gran parte de su andadura (aunque no toda, y nunca las denominó así, sino "grabados"). Al contrario que *The Monigoty*, la publicación incluía gran cantidad de obras extranjeras, algunas de EE UU,

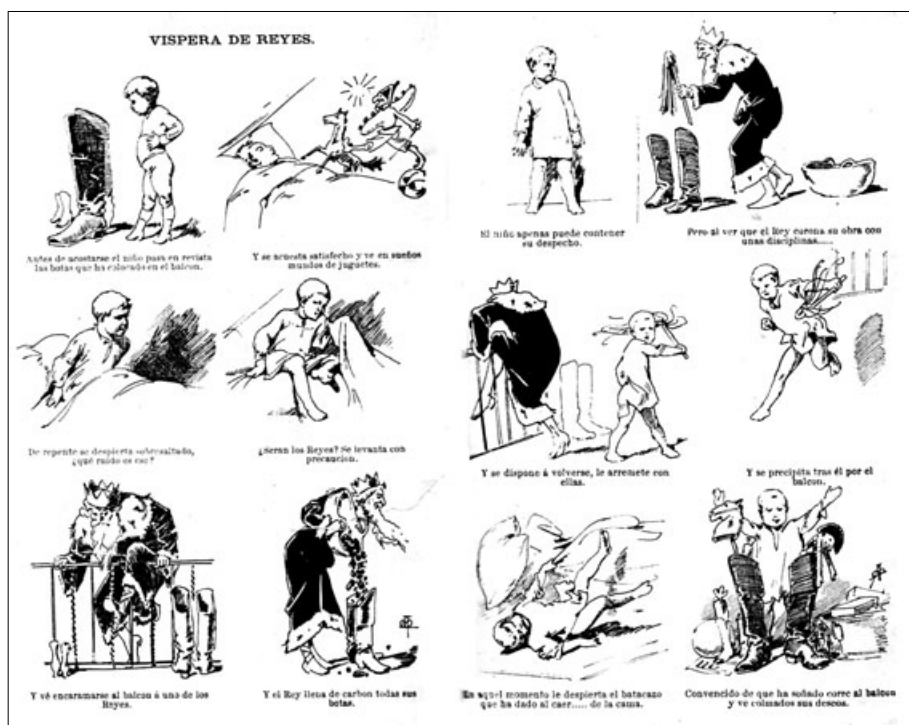


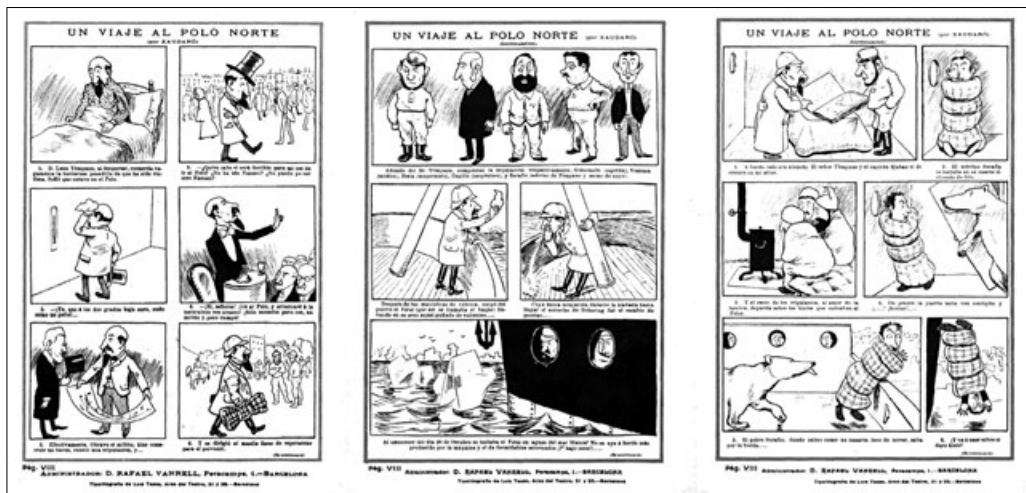
Imagen 9. Dos páginas de historieta (las únicas) del nº 1 del primer cuaderno de *Granizada*, de enero de 1880, por Apeles Mestres.

a veces manipuladas para su remontaje, más las de autores patrios como Márquez, que denominó a su serie “Las aventuras de Bebé” como “primera novela gráfica que se publica en España”. No se trataba de un avance con respecto a obras anteriores porque eran historietas simples, independientes entre sí pese a la llamada al “continuará”, y protagonizadas por un bebé claramente inspirado en series estadounidenses (Martín, 1978: 40). Otro que podría considerarse como tebeo pionero sería *Mamarrachos*, revista festiva e ilustrada publicada en Barcelona por La Iberia en 1906, que iba integrada también por historietas al completo, con el aliciente de que iba impresa en color. Tanto *The Monigoty* como *Monos* fueron publicaciones de corta vida y compuestas en una redacción mínima, por lo que todavía no se puede hablar de una “edición” de tebeos debido a la inconsistencia de estas empresas. *Mamarrachos* pudo contener historietas en todos sus números o no, pero su difusión o su popularidad no fueron amplias²⁹. El considerado primer tebeo español, *Dominguín*, también fue un lanzamiento con periclitados cimientos editoriales, pues no alcanzó a publicar más allá de 20 números, aunque en sus páginas, muy similares a los suplementos dominicales estadounidenses o a los nuevos semanarios galos, dibujaron los grandes renovadores del lenguaje de la historieta en España: Opisso, Junceda, Donaz, Apa, Llaverías y otros, la mayor parte de ellos ahora influidos por los dibujantes de las historietas de EE UU.

Por supuesto, la historieta prolongó su presencia en revistas ilustradas destinadas al burgués medio al comienzo del

siglo XX, como *¡Cu-Cut!* (1902); *La Semana Ilustrada* (1907, que incluyó historietas de Winsor McCay en color), o *KDT. Semanario festivo para niños de 16 a 80 años* (1909). Los autores que surgieron ahora eran de otra índole, verdaderos historietistas deseosos por experimentar: Cornet, Apa, Junceda, Gascón, Atiza, Bagaría o el excepcional Méndez Álvarez. Estrenado el siglo, las cotas de alfabetización iban subiendo en España, aunque solamente en las grandes ciudades, estimándose que una tercera parte de la población estaba alfabetizada hacia el año 1910. Al mismo ritmo que ascendía el número potencial de lectores, crecía el gusto de los niños por acercarse a las historietas de estas publicaciones, ahora mejor editadas, más difundidas y asequibles. Un grupo contado de editores vio en el público infantil un nuevo objetivo comercial antes vedado debido a las imposiciones de acceso a la cultura, todavía bajo la moral restrictiva de la Iglesia y las tesis moralistas de los educadores decimonónicos, según los cuales el niño estaba despojado de especificidad. Con el proceso de escolarización surgió el “descubrimiento” de la infancia en nuestra sociedad, y a continuación su identificación como susceptible grupo consumidor (maticemos que los niños de clases altas o medias accedieron a modelos de socialización y de educación distintos de la masa general de infantes). Los pedagogos y moralistas fueron retrayéndose en sus posiciones, permitiendo de este modo que los más pequeños pudieran acceder a los contenidos de las revistas, que fueron trivializándose en consonancia; todo lo cual, en coalición con la evolución de las técnicas de fotograbado, concluyó en una rápida traslación de las historietas desde

Imagen 10. Tres páginas de la historieta seriada “Un viaje al Polo Norte”, obra de Xaudaró, publicada en los números 1, 2 y 3 de *The Monigoty*, en 1897.



la prensa satírica y dirigida a adultos hacia la prensa dirigida a la infancia (Martín, 2000: 32-33). Sería, pues, en revistas como *En Patufet*, *Los Muchachos* e *Infancia*, o en suplementos como *Gente Menuda* donde se acomodarían perfectamente las historietas, en una prensa especializada para la infancia que logró buena acogida, hasta el punto de instaurar modismos, como "patufets", o inspirar lanzamientos similares en contextos muy distintos³⁰. En estas publicaciones floreció un modo de hacer historietas más suelto, libre y expresivo, obra de autores como Atiza, que ya usaban globos de texto en sus viñetas desde el año 1903, y Donaz o Robledano, entendido este como el iniciador de un lenguaje gráfico más definido, dirigido a un público más específico (el infantil) y sin los lastres de las historietas que habían ido apareciendo a cuentagotas a lo largo del siglo XIX (Martín, 1978: 48).

CONCLUSIONES

La historieta es un medio que nació en Europa tras una evolución de los relatos articulados con imágenes en Londres y en Ginebra alrededor de 1830. La conflictiva historia de España durante el siglo XIX no permitió el desarrollo de la ilustración y de las artes gráficas como en otros países. Los autores españoles de caricatura e historietas, con futuro profesional siempre incierto y dependiente de los vaivenes políticos, no se detuvieron a reflexionar sobre la narración

mediante imágenes y recurrieron generalmente a la copia de modelos foráneos, sobre todo franceses y, luego, británicos y alemanes. Las aleluyas y las historietas convivieron juntas en la prensa durante casi todo el siglo, pues los autores pioneros (Landaluze, Mariani, Asenjo, SEM) entendían las historietas como una extensión de la sátira o como un aditamento a sus cuadros de costumbres. Los escasos ejemplos de historietas que hallamos en la prensa entre 1850 y 1870 fueron esfuerzos puntuales, con escasa difusión e influencia posterior y sin interés por generar relatos de manera expresa utilizando el nuevo lenguaje.

Solamente cuando los dibujantes aspiraron a cierta especialización en su oficio, como Pellicer, Cilla, Apeles Mestres, Mecáchis o Xaudaró, se estimó la calidad de las historietas en relación con otros medios y con las artes. No hubo modelos originales de historieta en España, expresivamente valiosos, hasta la llegada de estos autores, que junto con otros de menor valía produjeron historietas —ya con este nombre— de forma regular para revistas humorísticas, de espectáculos o de información general en el último cuarto de siglo. Asimismo, participaron en los primeros ensayos de publicaciones exclusivamente integradas por viñetas e historietas hasta 1906, creadas ahora para un público consumidor más definido, el infantil. La historia de nuestros tebeos comenzaría poco después, a partir de 1915 con *Dominguín*, y claramente desde 1917 con *TBO*, que terminaría dando nombre a todas las publicaciones con historietas españolas durante el siglo XX.

NOTAS

- 1 Esta definición nuestra se discute y desarrolla en el ensayo aún en prensa: Barrero, Manuel (2010), "De la viñeta a la novela gráfica. Un modelo para la comprensión de la historieta", revista de la UAM Azcapotzalco, de Ciudad de México.
- 2 Antes que de las puramente semiológicas, como las que estiman que la historieta no deja de ser un género literario debido al rechazo del concepto de la doble articulación del signo visual (Morgan, 2003: 368).

Nosotros nos basamos en los fundamentos teóricos de Jesús Jiménez Varea (2002).

- 3 Las estructuras de este tipo llegaron a alcanzar gran sofisticación, como la obra *A True Narrative of the Horrid Hellfih Popifh-Plot*, de Francis Barlow, difundida en 1682 y parecida a las historietas modernas debido a las filacterias que el autor dispuso sobre los personajes.
- 4 La obra de Hogarth *A Harlot's Progress* se tiene como precursora de la historieta, pero conviene advertir que inicialmente fue concebida como un conjunto de pinturas, en 1731,

Recibido: 10 de septiembre de 2010

Aceptado: 24 de noviembre de 2010

- hoy perdidas, que luego fueron reproducidas en grabados, en 1732. La concepción original de la obra difería, pues, del concepto hoy admitido de historieta.
- 5 También los hubo en España, como la serie de seis cuadros titulada *Fray Pedro de Zaldivia y el bandido Maragato* (1806-1807), de Francisco de Goya.
 - 6 Para una revisión de las cualidades narrativas de las obras de estos autores precursores, consúltese el meritorio trabajo de recopilación que lleva a cabo Andy Konky Kru en su sitio web: "Andy's Early Comics Archive. Comics from 1783 to 1929", en <http://konkykru.com/earlycomics.html>
 - 7 Por ejemplo: "Striking Effects produced by Lines & Dots", de 1817, tiras con diálogos dentro de bocadillos, o "Life in London", de 1821, con un personaje central perfectamente focalizado. Esta inventiva es retrabado desde 1835, acaso por seguir los pasos del suizo Töpffer (Patten, 1996: 2-203).
 - 8 Se ha citado también la obra del estadounidense Charles *Tom the Piper's Son*, de 1814 (Lefèvre y Die-rik, 1998: 15).
 - 9 Charles Jameson Grant fue dibujante de publicaciones solo de caricaturas como *The Original Comic Magazine*, *The Weekly Penny Comic Magazine* o *Every Body's Album and Caricature Magazine*, en las que ensayó las primeras historietas británicas genuinas entre 1832 y 1834, claramente influido por Cruikshank, Rowlandson y Leech. Posiblemente en 1833 (Adcock, 2008: 1) dibujó su sorprendente historieta en un pliego ("Emigration. Detailing the Progress and Vicissitudes of an Emigrant"), integrada por 15 viñetas, con globos de texto en algunas y que articulaba un relato completo y complejo con personajes focalizados. De esta obra se conoce una copia canadiense, otra preservada en la National Library australiana (<http://catalogue.nla.gov.au/Record/2662802>) y otra posterior, en color, datada en torno a 1840, que se preserva en la National Library de Nueva Zelanda (<http://mp.natlib.govt.nz/detail/?id=11500&l=en>).
 - 10 En Japón, desde los rollos de Toba hasta la estampa *ukiyo-e* del siglo XVII, lo que se producen son cuentos ilustrados, historias en estampas que no comienzan a transformar su narrativa hasta el fortalecimiento de grupos de *chonin*, o burgueses, y la creación de una mínima industria de la imaginería autóctona. Katsushika Hokusai elaboró desde 1767 libros que mostraban una imagen cada dos páginas para transmitir historias folclóricas o fantásticas, pero queda por constatar si esas imágenes se articulaban con otras para generar relatos. Y no se vuelven a ver historietas en Japón hasta después de la restauración Meiji, con influjo de otras europeas (Koyama-Richard, 2008: 37-43).
 - 11 *Histoire de Mr. Jabot* (1833), *Histoire de Mr. Crépin* (1837), *Les Amours de Mr. Vieux Bois* / *Histoire de Mr. Vieux Bois* (1837, con segunda edición en 1839), *Monsieur Pencil* y *Le Docteur Festus* en 1840, *Histoire d'Albert* y *M. Cryptogame* en 1845.
 - 12 El holandés Heinrich Hoffmann Struwwelpeter; los británicos Richard Doyle, John Leech y George Cruikshank; los alemanes Franz von Pocci, Johann Deltmold, Carl Reinhardt o Adolf Schrödter; los franceses Alfred de Musset, Cham (su mejor y mayor imitador, con álbumes similares o en revistas como *L'illustration* y *Le Charivari*, donde también dibujaron Nadar y Petit, o Pantaz (Henri Hébert), Nadar o Doré en *Journal pour Rire*. Hubo un seguidor belga al menos, según Groensteen: Richard de Querelles (1994: 122-131). En EE UU se contaron entre sus seguidores: Alfred Crowquill, J. A. y D. F. Read y John McClellan, fundamentalmente, entre 1849 y 1859 (Kunzle, 2005: 153-155).
 - 13 Su nombre fue recordado antes por su labor ensayística que por su obra gráfica, según el rastro que puede seguirse en la prensa española del siglo XIX: en el diario madrileño *La España* (11 de julio de 1867) se cita su obra de 1830 *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*; en *Madrid Cómico*, en 1881, se hace una alusión crítica de sus escritos; se le cita también en el diario de Madrid *El País*, en 1887; en la revista *España*, en 1888; en *La España Moderna*, en 1890; en *La Última Moda*, en 1894, hablando de su estudio sobre fisionomía; en *La Época*, en 1895, hablando de sus libros de viajes por Suiza, y, para terminar el siglo, en *El Globo*, en 1899, donde se le recordaba como escritor.
 - 14 Iniciada la Revolución francesa se exigió aquí extremar las medidas contra "todo contagio" por Real Orden de 1789, que prohibía la entrada a España de "estampas o dibujos que representen los acontecimientos de la vecina nación", medidas que se ampliaron por otra disposición al año siguiente (De Guzmán, 1982: 42).
 - 15 Hallamos citas a *Le Charivari* en todo tipo de periódicos antes de la aparición de las primeras historietas españolas, en: *Fray Gerundio*, en 1842; *La Esperanza*, en 1844; *El Fandango*, en 1845; *Semanario Pintoresco*, en 1848 (donde ya dibujaba Ortego); *La ilustración*, en 1849; *El*