



**HAL**  
open science

**La femme et la satire : étude sur le corps féminin et les  
femmes dans la caricature de mœurs à Madrid  
(1864-1894)**

Isabelle Mornat

► **To cite this version:**

Isabelle Mornat. La femme et la satire : étude sur le corps féminin et les femmes dans la caricature de mœurs à Madrid (1864-1894). Histoire. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011. Français. NNT : 2011TOU20096 . tel-00639526

**HAL Id: tel-00639526**

**<https://theses.hal.science/tel-00639526>**

Submitted on 2 Dec 2011

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

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

**La femme et la satire.**  
**Etude sur le corps féminin et les femmes dans la caricature de mœurs à Madrid**  
**(1864-1894)**

**Résumé en français :**

La caricature de mœurs fait définitivement son apparition à Madrid dans *Gil Blas*. Elle s'empare d'abord de la question féminine en se penchant sur la différence des corps. Les caricaturistes dénoncent les apparences fallacieuses du corps de la bourgeoise dans un déshabillage qui met en perspective un discours masculin sur les dépenses associées aux toilettes et livre un discours en creux sur la condition masculine à travers la critique du mariage. Le corps des femmes des classes populaires est marqué par le travail, la précarité, la vulnérabilité, la solitude. Autant de circonstances qui font planer le danger de l'entrée dans la prostitution, signifiée aussi par la ritualisation du corps empruntée à la silhouette de la cocotte. La caricature de mœurs s'oriente vers le terrain de l'érotico-festif en multipliant les figures de cocottes boulevardières. Celles-ci manifestent le nouveau statut de l'image commerciale de la femme. L'épaisseur sociale du corps féminin disparaît. Aux scènes de séduction où le caricaturiste déjoue le jeu hypocrite du marché de la chair, succède une représentation de la séduction de l'image. La prééminence de la cocotte manifeste l'avènement des nouveaux usages de la consommation. Dans la pluralité des images de la femme qui circulent dans la deuxième moitié du siècle, les caricatures diffusées massivement occupent une place décisive.

**Titre en anglais :**

Women and Satire. Study about feminine body and women in moral caricature in Madrid (1864-1894)

**Résumé en anglais :**

Moral caricature definitely appears in Madrid in *Gil Blas*. It first focuses on the question of woman, scrutinising bodily differences. Caricaturists denounce the deceptive appearances of the bourgeois female body and uncover the male discourse about the spending on garments. Thus they indirectly offer a discourse on the male condition, through criticising marriage. The body of lower-class women is affected by work, precariousness, vulnerability and loneliness –circumstances meaning that the danger of prostitution is ever present. Prostitution is also indicated by the ritualisation visible in the body of the *cocotte*. Moral caricature becomes both erotic and humorous while showing more and more streetwalkers, who embody the status of the commercial image of woman. The social dimension of the female body disappears. Seduction scenes in which the caricaturist unveils the hypocrite game of the commerce of flesh are replaced by images which seduce. The predominance of the *cocotte* ushers in new habits of consumption. Among the many diverse images of woman that circulate in the second half of the 19<sup>th</sup> century, massively diffused caricatures play a decisive role.

**Mots-clés en français :**

Culture visuelle, iconographie, représentation, caricature, satire, presse illustrée, histoire des femmes, corps féminin, XIX<sup>e</sup> siècle.

**Mots-clés en anglais :**

Visual culture, iconography, representation, caricature, satire, illustrated press, women studies, female body, 19<sup>th</sup> century.

**Remerciements à Marie-Linda Ortega,  
Annie et Jean-Claude,  
Paul et Eve.**

## TABLE DES MATIERES

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>8</b>
<b>Le corpus .....</b>	<b>10</b>
Présentation du corpus .....	10
Evolution de la presse .....	11
Les périodiques consultés .....	15
Descriptif des journaux du corpus .....	19
1863- <i>El Cascabel</i> .....	19
1864- <i>Gil Blas</i> .....	20
1868- <i>Menestra Albums por Ortego</i> .....	21
1872- <i>El Mundo Cómico</i> .....	22
1875- <i>El Solfeo</i> .....	22
1880- <i>Día de Moda</i> .....	23
1880- <i>Madrid Cómico</i> .....	23
1883- <i>La Avispa</i> .....	24
1884- <i>La Caricatura</i> .....	24
1887- <i>Don Quijote</i> .....	25
1888- <i>La Risa</i> .....	25
1889- <i>La España Cómica</i> .....	26
1891- <i>Blanco y Negro</i> .....	26
1893- <i>La Gran Vía</i> .....	26
Caractérisation du corpus.....	27
<b>Etat de la question.....</b>	<b>34</b>
<b>Problématiques.....</b>	<b>35</b>
<b>PARTIE I– IMAGES DE LA FEMME ET DISCOURS NORMATIF .....</b>	<b>45</b>
<b>1. Les modalités d'un être-femme au XIX<sup>e</sup> siècle.....</b>	<b>47</b>
1. Elaboration du discours de la domesticité .....	49
1. Discours des moralistes .....	49
2. Education des femmes, éducation des mères.....	53
3. Le discours naturaliste .....	55
4. La doctrine catholique .....	58
5. Le discours des médecins .....	59
2. Le corps féminin : le siècle de la contention .....	60
1. La modestie vertu reine.....	60
2. Sexualité.....	64
3. Manuels de civilité et traités hygiénistes .....	67
4. La beauté constitutive .....	70
3. Types hors-norme : femmes contre-nature, renégates et marginales.....	73

1. Criminelles : Coquettes.....	74
2. Renégates : <i>litteratas</i> et femmes politiques .....	80
3. Marginales : laides et célibataires .....	95
<b>2. Portée et adaptation du discours .....</b>	<b>99</b>
1. Discours de la domesticité et dispositifs de contrôle formel .....	99
1. Dispositif juridique sous la Restauration .....	99
2. Travail et discours de la domesticité.....	101
2. Critiques du discours de la domesticité?.....	103
1. Le débat sur l'éducation des femmes .....	103
2. Emancipation .....	105
3. Reconfiguration du discours de la domesticité .....	108
<b>3. Divulgarion du discours de la domesticité .....</b>	<b>111</b>
1. La presse .....	111
1. La presse féminine .....	111
2. La presse satirique .....	113
2. Les collections <i>costumbristas</i> et les études sociales et philosophiques.....	126
3. L'iconographie véhicule du discours de la domesticité .....	133
 <b>PARTIE II– CONDITION FEMININE : LE DESTIN DES CORPS .....</b>	 <b>138</b>
<b>1. Bourgeoisie et classes moyennes .....</b>	<b>139</b>
1. L'apparence .....	140
1. Les canons de beauté .....	141
2. L'art de la parure .....	145
3. Luxe et toilettes dispendieuses .....	151
4. Les nouveaux caprices de la mode : <i>Miriñaque</i> et <i>polisón</i> .....	153
2. Modes de vie .....	157
1. Sphère privée .....	157
2. Education .....	159
3. Mariage et relations conjugales .....	160
1. La satire du mariage et ses motifs.....	163
2. « Delicias matrimoniales » .....	167
La progéniture nombreuse .....	167
Violence conjugale et rejet de l'épouse.....	172
Relations adultères et enfants illégitimes.....	176
<b>2. Classes populaires .....</b>	<b>178</b>
1. Représenter les femmes des classes populaires .....	178
1. La tradition <i>costumbrista</i> .....	178
2. Progression, étapes, décadence .....	180
2. Types populaires et femmes au travail .....	186
1. La bonne .....	188
2. La nourrice .....	190
3. Précarité du travail féminin.....	191
3. Les amours populaires .....	194
1. Les femmes exploitées par leur conjoint .....	194
2. De la violence conjugale à la <i>chulería</i> des temps modernes .....	196
3. Femmes abandonnées et enfants illégitimes .....	198

<b>3. Les figures transgressives.....</b>	<b>201</b>
1. Inversion et subversion dans l'iconographie satirique .....	202
1. La lutte pour la culotte .....	202
2. La fortune du monde à l'envers.....	204
3. L'homme chevauché .....	206
2. Les femmes artistes.....	208
1. Femme de Lettres : les avatars de la poétesse romantique et la figure d'Emilia Pardo Bazán .....	208
2. Entre acceptation et transgression : femmes peintres .....	213
3. Les femmes politiques .....	215
1. Le club de femmes républicain.....	218
2. L'oratrice .....	223
3. En marge de l'émancipation féminine : d'autres femmes politiques.....	230
« Las mujeres políticas » et « Las tardes de la Cámara » dans <i>El Solfeo</i> .....	230
Les femmes qui votent.....	231
« Las mujeres políticas » de Cilla.....	232

**PARTIE III– COMMERCE DE L'AMOUR ET SPECTACLE DES CORPS : DU « MARCHE DE LA CHAIR » A LA DESINCARNATION.....236**

<b>1. Séduction.....</b>	<b>241</b>
1. Séduction dans la rue .....	243
2. Bals masqués et carnivals.....	246
<b>2. Prostitutions .....</b>	<b>248</b>
1. <i>Huéspedes de mancebía vs carreristas</i> : femmes de l'ombre et héroïnes urbaines .....	255
1. Les femmes de l'ombre .....	257
2. Cocottes boulevardières .....	257
3. Cocottes conquérantes .....	262
4. Deux motifs picturaux autour de la prostituée.....	266
La courtisane à la fenêtre .....	267
La lorette au divan .....	268
5. Les mères : Intermédiaires et Célestines.....	271
2. Travail féminin et prostitution .....	274
1. Danseuses en coulisses .....	277
2. Modèles.....	281
3. Modistes.....	285
<b>3. Spectacles du corps .....</b>	<b>291</b>
1. La nudité en spectacle.....	293
1. <i>Bufos</i> et cancan .....	293
2. Au musée .....	298
3. Solitude d'alcôve .....	301
2. Le corps fétichisé .....	302
1. Voyeuristes .....	303
2. Regarder son corps.....	305
3. Le pied fétichisé « La libertad de enseñanza » .....	306
4. Visages effigies.....	308
5. La plage : la désincarnation de la baigneuse.....	311

<b>CONCLUSION .....</b>	<b>324</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE GENERALE.....</b>	<b>334</b>
<b>Corpus des périodiques .....</b>	<b>334</b>
<b>Autres périodiques consultés .....</b>	<b>335</b>
Périodiques espagnols.....	335
Périodiques français.....	335
<b>Dictionnaires et répertoires bibliographiques.....</b>	<b>335</b>
<b>Ouvrages généraux .....</b>	<b>336</b>
<b>Sites Internet .....</b>	<b>337</b>
<b>Ouvrages sur les femmes (manuels, littérature panoramique et prescriptive, études) .....</b>	<b>338</b>
<b><i>Costumbrismo</i> et images de la femme .....</b>	<b>341</b>
<b>Presse au XIX<sup>e</sup> siècle en Espagne : aspects généraux et répertoires .....</b>	<b>342</b>
<b>Humour graphique, presse satirique et caricature.....</b>	<b>344</b>
<b>Les femmes et la presse au XIX<sup>e</sup> siècle.....</b>	<b>346</b>
<b>Histoire des femmes aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.....</b>	<b>347</b>
<b>Corps, morale sexuelle, sexualité, mode .....</b>	<b>355</b>
<b>Les femmes dans l'iconographie au XIX<sup>e</sup> siècle .....</b>	<b>359</b>
<b>ANNEXE- JOURNAUX CONSULTES.....</b>	<b>362</b>
<b>ANNEXE– CORPUS ICONOGRAPHIQUE .....</b>	<b>374</b>



## INTRODUCTION

Au XIX<sup>e</sup> siècle les discours pour les femmes et sur les femmes prolifèrent. Un texte intitulé « Las mujeres », publié dans *El Cascabel* le 31 avril 1864, rappelle à cet égard : « No hay autor, chico ni grande, sabio o tonto, modesto o pedante que no haya escrito o dicho algo acerca de las mujeres ». Il s'agit de légitimer, de propager, et plus rarement, de critiquer, l'idéal féminin inscrit dans l'idéologie de la domesticité, pierre angulaire de l'univers social bourgeois. Cette dernière s'impose dans la deuxième moitié du siècle par un faisceau de discours qui prolongent les conceptions des moralistes des siècles antérieurs en leur donnant de nouvelles dimensions : économiques, sociales et médicales<sup>1</sup>.

L'iconographie en Espagne comme dans le reste des pays occidentaux, l'Angleterre en particulier, joue un rôle prépondérant dans la diffusion des vertus du modèle féminin et tient une place à part entière dans ce faisceau. L'art académique contribue à produire des constructions idéologiques destinées à réguler les limites socialement acceptables de la féminité<sup>2</sup>. Les revues illustrées en vogue dans la deuxième moitié du siècle reproduisent les tableaux d'artistes européens et multiplient ainsi les représentations de l'idéal féminin.

Nous nous proposons d'étudier un ensemble de caricatures de mœurs signées exclusivement par des caricaturistes espagnols et publiées essentiellement dans la presse<sup>3</sup>. Ces compositions relèvent de la satire telle que Valeriano Bozal la définit dans son étude sur les dessins grotesques de Goya :

Satíricas son las imágenes que ponen de manifiesto desviaciones en la conducta y la naturaleza humanas, pero cuidando de precisar cuáles serían la conducta y la naturaleza correctas. La sátira alude a la deformidad, mas en esa alusión también queda aludida la

---

<sup>1</sup> M.<sup>a</sup> Carmen Simón Palmer a recueilli un nombre important de sources textuelles à ce propos dans « La mujer en el siglo XIX: notas bibliográficas », *Cuadernos Bibliográficos*, XXXI, 1974, pp. 1-58, XXXII, 1975, pp. 1-42, XXXII, 1978, pp. 1-44, XXXII, 1979, pp.1-31.

<sup>2</sup> Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Paris : Jacqueline Chambon, 1993.

<sup>3</sup> Nous ne revenons pas sur l'histoire du terme « caricature » et les acceptions qu'il recouvre. La question est abordée dans les ouvrages généraux sur l'histoire de la caricature. Graham Everitt propose une définition large : « any pictorial or graphic satire, political or otherwise, and whether the drawing is exaggerated or not », *English caricaturists and graphic humourists of the nineteenth century*, London : S. Sonnenschein, 1888, p. 2. Laurent Baridon et Martial Guédron rappellent aussi : « Lorsque, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, les mots "caricatura" et "caricature" se répandent en Grande Bretagne, ils s'appliquent généralement sans distinction à toutes les gravures montrant des intentions comiques ou satiriques », *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2009, p. 81. L'expression « caricature de mœurs » est utilisée afin d'englober une production qui utilise parfois le trait déformant de la caricature au sens strict dans des images qui relèvent du dessin de mœurs satirique.

naturaleza no deforme, física y moral. La sátira muestra lo inadecuado del comportamiento de las personas y, en este sentido, pretende conducirlos a un comportamiento adecuado, según normas o pautas que dependen de una naturaleza ejemplar, por todos aceptada como modelo<sup>4</sup>.

Dans la perspective de l'étude des dessins de Goya, Bozal souligne l'intention réformatrice de la satire. Marcos Victoria apporte un éclairage plus général au mode satirique :

Lo cómico satírico incluye sabores distintos ; mas, esencialmente, comporta una crítica de las costumbres, una desvalorización ética. El poeta cómico se escuda detrás de su personalidad social. Es la sociedad la que habla por su boca. Es ella quien condena, quien hunde entre risas a los inculpados<sup>5</sup>.

Dans le chapitre « La caricature : objet pluriel et *genre singulier* » qui sert d'introduction à l'ouvrage *A la Charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Bertrand Tillier définit la caricature de mœurs comme un genre entre l'observation et l'abstraction : « Son dessein est de railler les comportements individuels ou les coutumes collectives<sup>6</sup> ». La scène de mœurs apparaît en Angleterre au cours du XVIII<sup>e</sup>. Elle suppose une référence implicite à la norme pour opérer. Elle instaure une communication avec son récepteur et se propose de mettre en scène les altérations d'un ordre social, régi au XIX<sup>e</sup> par l'idéologie de la domesticité et la division sexuelle des sphères.

La caricature relève d'un double mouvement : transgressif par « la négativité critique de son trait » et consensuel par l'utilisation des stéréotypes qui constituent la toile de fond de ses éclairages, stéréotypes qui reflètent « ce conformisme de l'imaginaire qui tend au fond à conserver le *statu quo* social<sup>7</sup> ». Cet ensemble permet d'accéder à une visibilité des femmes toujours en résonance avec le discours normatif et quelquefois en marge. Comme le souligne M.<sup>a</sup> Dolores Bastida de la Calle, la caricature est par nature un outil d'observation des changements :

---

<sup>4</sup> Valeriano Bozal, « Dibujos grotescos de Goya », *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen Extraordinario, pp. 407-426, p. 408.

<sup>5</sup> *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires : Losada, 1958, p. 118.

<sup>6</sup> Bertrand Tillier, *A la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris : Les Editions de l'Amateur, 2005, p. 31.

<sup>7</sup> Roger Bellet, Philippe Régner (Dir.), *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1996 [1991], p. 14.

En apropiada correspondencia con su carácter de movimiento artístico marginal, la ilustración, y en particular la caricatura, iconografías populares cuyos códigos de representación eran simples y obvios, trataron muy especialmente aquellos tipos sociales que, por encontrarse en proceso de evolución, resaltaban sobre el friso estático de la sociedad<sup>8</sup>.

## **Le corpus**

### **Présentation du corpus**

Le corpus est constitué d'images représentant des femmes ou faisant allusion à leur présence, publiées dans la presse périodique madrilène entre 1864 et 1894. *Gil Blas* consacre la caricature de mœurs et paraît à partir de 1864. 1894 correspond à la deuxième année de publication de *La Gran Vía*, revue dans laquelle la caricature de mœurs tend à disparaître au profit de l'illustration galante et humoristique.

La liste des périodiques a été réalisée à partir des catalogues proposés par Eugenio Hartzenbusch dans *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870* (1894) et Gisèle Cazottes dans *La presse périodique madrilène entre 1871 et 1885* (1982). Elle a été complétée par les ouvrages de Luis Conde Martín, *Historia del humor gráfico en España* (2002) et *El humor gráfico en España, la distorsión intencional* (2005), et de José M.<sup>a</sup> López Ruiz, *La vida alegre: historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid* (1995). Les recoupements ont été utiles car la mention des illustrations n'apparaît pas de façon systématique dans les deux principaux catalogues.

Toutes les caricatures consultées ne sont pas reproduites. Un choix de caricatures est présenté en fonction de la fréquence des thèmes et de leur traitement<sup>9</sup>. Pour les caricatures dont le thème est répandu durant toute la période, nous ne faisons apparaître que quelques exemples. Certains thèmes sont répandus mais offrent des variations. Nous avons souligné la récurrence de certaines figures ou de certaines modalités de représentation en identifiant des clichés. Les caricatures sur la femme politique sont reproduites intégralement : le thème est plutôt rare et son traitement est diversifié.

L'analyse exclut les représentations relevant de « l'imagerie politique » ou de la charge d'hommes politiques. Les allégories politiques, incarnées le plus souvent par des personnages féminins, obéissent à des impératifs iconographiques propres à une symbolique héritée d'une tradition codifiée au XVII<sup>e</sup> siècle. Elles appartiennent à un

---

<sup>8</sup> M.<sup>a</sup> Dolores Bastida de la Calle, « La imagen de la mujer pintora en la ilustración popular del siglo XIX », *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Historia del Arte, t.7, 1994, pp. 265-273, p. 265.

<sup>9</sup> Ce choix apparaît en annexe. L'ordre des images suit le fil du commentaire.

ensemble dont les éléments excèdent les objets ici analysés : numismatique, folklore, sculpture monumentale<sup>10</sup>.

Cependant les horizons de la caricature politique et de la caricature de mœurs peuvent se rencontrer. Cette rencontre se produit d'autant plus facilement que certains journaux (*Gil Blas*, *El Solfeo*) proposent une grande variété de modalités entre la caricature politique et la caricature de mœurs –notamment lorsque la censure impose un repli vers cette dernière– de façon à adoucir l'aiguillon frontal de la caricature politique. En dehors du matériel traditionnel des allégories ou de la charge d'hommes politiques, la caricature politique a recours à certains motifs de la caricature de mœurs. La féminisation est un outil de dégradation au même titre que l'animalisation ou la végétalisation. Le travestissement d'hommes politiques acquiert encore d'autres sens lorsqu'il utilise certains types récurrents comme la nourrice ou la *chula*. Nombre de mises en scènes utilisent la danseuse, stéréotype féminin qui agit comme signe du discours de la caricature politique grâce à un ensemble de connotations exposées parallèlement dans la caricature de mœurs. Cependant le corpus a été restreint uniquement aux caricatures de mœurs afin d'en dégager l'évolution et la cohérence.

Nous ne traitons pas la tradition des portraits en pied qui s'accompagnent de quelques vers, systématiques en couverture de *Madrid Cómico* par exemple. Ces derniers constituent un genre à part qui est souvent un hommage rendu à une personnalité connue. Les personnages des caricatures étudiées sont le plus souvent des anonymes. Les représentations de l'écrivain Emilia Pardo Bazán dans *La Avispa* s'appuient sur un discours plus large sur les femmes. Elles s'inscrivent dans la tradition de la caricature de mœurs en réactivant les motifs satiriques sur la femme de Lettres de la première moitié du siècle.

## **Evolution de la presse**

Le retour des modérés au pouvoir après 1856 implique une baisse du nombre des journaux. La Loi Necedal du 13 juillet 1857 tente de réduire les organes de presse de l'opposition : « esta ley se convierte en una mezcla de censura previa, depósito y sistema preventivo » indique Josep-Francesc Valls dans *Prensa y burguesía en el XIX español*<sup>11</sup>. Le montant du dépôt préalable est augmenté, les responsabilités de l'éditeur,

---

<sup>10</sup> Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Paris : Flammarion, 1979.

<sup>11</sup> Barcelona : Anthropos, 1988, p. 129.

du directeur et de l'auteur sont engagées tandis que le gouverneur civil a la compétence pour suspendre un titre. La loi Cánovas de 1864 suit la structure de celle de 1857 avec quelques modifications, notamment la restriction de la saisie préalable des journaux politiques remplacée par une sanction éventuelle après diffusion des journaux et constitution du délit<sup>12</sup>.

Le retour de Narváez et de González Bravo au gouvernement en septembre 1864 signifia une surveillance accrue de la presse après la tenue des élections de septembre. Les dénonciations et les saisies de journaux se multiplièrent. En mars 1865, González Bravo lit devant le Sénat un texte que le gouvernement voulait transformer en loi. Il s'agissait d'un texte répressif particulièrement hostile à la presse<sup>13</sup>.

Une large coalition de journaux –dont faisaient partie *El Cascabel* et *Gil Blas*– réagit pour s'opposer au projet qui fut immobilisé puis retiré par le gouvernement suivant. *Gil Blas* publia un certain nombre de caricatures qui attaquaient tout à la fois l'ancien journaliste de *Guirigay* sous le nom de Ibrahim Clarete et la loi elle-même. Gómez Aparicio précise que les 24 premiers numéros du journal de Luis Rivera furent dénoncés 28 fois pour les caricatures ou les articles<sup>14</sup>.

La caricature de mœurs fait alors son apparition dans *Gil Blas* comme alternative à la caricature politique. Carlos Frontaura rappelle que le climat de répression perdura sous le gouvernement O'Donnell :

La unión liberal nos gobierna de una manera deliciosa ; los ministros no pueden ser mejores (y es verdad) (...)Visto esto que acabo de escribir como ejemplo, comprenderá el lector la manera suave de tratar al Gobierno que voy a adoptar mientras dura la vida y dulzura de este Gobierno y de su ley de imprenta<sup>15</sup>.

Le décret du 6 mars 1867 de González Bravo tente de détruire l'unité d'action de la presse dans l'opposition. Toute personne qui contribue à publier un imprimé clandestin est responsable. La parution des illustrations est soumise à une autorisation préalable. Les textes modérés gardent le principe de liberté de la presse mais dans la pratique, le système de contrôle équivaut à une censure. Durant le Sexenio, 600 journaux font leur

---

<sup>12</sup> Demetrio Castro Alfin, *Los males de la imprenta*, Madrid : Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, 1998, p. 125.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 181.

<sup>14</sup> *Historia del periodismo español : desde la Gaceta de Madrid (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*, Madrid : Editorial Nacional, 1967, p. 553.

<sup>15</sup> Carlos Frontaura, « Los enamorados », *El Cascabel*, 24-05-1866, p. 1.

apparition en Espagne. La liberté de la presse est inscrite dans la Constitution de 1869. Cette période marque l'essor du journalisme satirico-politique<sup>16</sup>.

Au pouvoir à partir de septembre 1873, Castelar promulgue un décret qui restreint la liberté de la presse, interdit toutes les informations en faveur de la sédition, de la rébellion, ou de l'insurrection, ne procédant pas des voies officielles. En décembre, le décret se durcit contre les attaques de la constitution et les atteintes à l'ordre public. Le coup d'Etat de Pavía signifie la suspension des journaux radicaux, carlistes et fédéralistes. J.T. Álvarez rappelle les pratiques de la censure menées par Cánovas en particulier entre 1875 et 1883 : 55 journaux madrilènes furent l'objet de 196 plaintes. Parmi eux figuraient des journaux politiques satiriques comme *El Solfeo* (4 plaintes), *El Globo* (3 plaintes), *La Viña*, *La Filoxera* (1 plainte)<sup>17</sup>.

L'article 2° de la Loi de janvier 1875 interdit d'attaquer le système de la monarchie constitutionnelle, le roi ou la famille royale, tandis que l'article 3° interdit de soutenir une autre forme de gouvernement. Les journaux sont tenus de suivre ces interdictions par l'article 6°. Un décret de 1875 augmente les peines pour les attaques contre le roi et la religion et élargit les conditions de suspension. Un ordre royal de l'année suivante exige l'autorisation préalable pour la publication des imprimés libres, et interdit la vente sur la voie publique. La Constitution de 1876 promet un cadre restrictif de tradition conservatrice mais fait disparaître la censure préalable.

Jean-Louis Guereña rappelle cependant que la loi relative aux imprimés du 7 janvier 1879 précisait : « aucun dessin, lithographie, photographie, gravure, estampe, médaille, vignette, emblème, et n'importe quelle autre production de la même sorte, parue seule ou à l'intérieur de quelque imprimé, ne pourront être annoncées, exhibées, vendues ou publiées sans permission préalable du Gouverneur ou du Maire, là où ne réside pas cette autorité<sup>18</sup> ». La loi sur la presse et les imprimés de 1883 établit un cadre légal qui ne change pas jusqu'en 1930 :

Se trata de un marco en la línea del tratamiento legislativo que dan a la prensa los moderados durante todo el siglo. El marco jurídico del 83 es un cuerpo legislativo muy tecnificado, sin resquicios, que va a inducir a la creación de grandes grupos de prensa, el cual -al ser mucho

---

<sup>16</sup> M.<sup>a</sup> Cruz Seoane, *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*, Madrid : Alianza, 1983, p. 226.

<sup>17</sup> Jesús Timoteo Álvarez, *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema (1875-1883)*, Pamplona : Universidad de Navarra, 1981, pp. 76-77.

<sup>18</sup> Jean-Louis Guereña, « Sous le manteau. Les publications pornographiques en Espagne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>. Marques et circuits de la clandestinité ». Communication au Séminaire du CIREMIA sur la notion de censure, 4 février 2006, publiée sur le site Internet du CIREMIA, p. 13.

menos restrictivo que el del 75- permitirá un leve respiro a la prensa socialista, sofocada en el período inicial de la Restauración<sup>19</sup>.

Dans *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, M.<sup>a</sup> Cruz Seoane souligne les circonstances favorables à l'apparition d'un humour festif sous la Restauration et son importance dans la presse :

La estabilidad de la época de la Restauración y la distensión de la vida en la vida pública hasta entonces tan crispada, que es la primera y más importante partida que hay que apuntar en su haber, favorecen el desarrollo de un humor más desinteresado y festivo. El humor reclama su puesto en el periódico diario, que le reserva una sección habitual, es elemento fundamental en las revistas ilustradas y se atreve a salir en solitario a la conquista del público en semanarios especializados, en cuyas páginas colaboran la prosa, el verso y la caricatura en la tarea de hacer reír al lector<sup>20</sup>.

C'est à partir de 1880 qu'émerge pleinement le phénomène de la presse festive, définie par Clarín dans *Madrid Cómico* : « En España, después del exceso de los periódicos satírico-políticos con caricaturas, vino esta otra forma del « *semanario festivo* » más literaria, menos bullanguera, que atiende más a las costumbres que a la vida política<sup>21</sup> ». Jean-François Botrel voit dans *Madrid Cómico* un archétype du genre qu'il définit par la formule : « eutrapélie, oui ; contumélie, non<sup>22</sup> » soit la récréation sans offense. Le genre connaît un franc succès dans les grandes villes espagnoles à la faveur de la libéralisation des années 1881-1883.

A partir de 1890, les revues illustrées connaissent une orientation visible dans *La Vida Alegre* et largement utilisée dans *La Risa* de Carlos Frontaura lancé en 1888. Le dessin est plus sophistiqué, il côtoie des reproductions de tableaux. *Blanco y Negro* (1891), revue d'information générale dont le contenu rédactionnel et graphique est hétérogène, satirique et non satirique, signe définitivement ce changement. Cette revue est imitée ensuite dans *La Gran Vía*, *Pluma y Lápiz* (Barcelone), *Iris*, *El Gato Negro*, *Nuevo Mundo*. *La Gran Vía* continue ainsi la veine de la caricature de mœurs avec les interventions de Cilla, qui collabore à *Blanco y Negro* tandis que Cecilio Pla signe la majorité des illustrations humoristiques.

---

<sup>19</sup> Valls, *op. cit.*, p.192.

<sup>20</sup> M.<sup>a</sup> Cruz Seoane, *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Madrid : Castalia, 1977, pp. 420-421.

<sup>21</sup> *Madrid Cómico*, 27-04-1889, cité dans Jean-François Botrel, « Le parti-pris d'en rire, l'exemple de *Madrid Cómico* », *Le Discours de la presse : actes. Etudes sur le monde hispanophone n°22*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2, 1989, pp. 85-92, p. 85.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 86.

## Les périodiques consultés

L'ensemble des périodiques utilisés est publié à Madrid, principal centre de production de la presse à l'époque<sup>23</sup>. La capitale est alors le parangon de la ville, espace privilégié pour mettre en scène les femmes et les observer, comme le souligne Alejandra Val Cubero : « La ciudad no sólo se convirtió en el símbolo de la modernidad, en oposición al campo, sino que también se estableció como rasgo constituyente del subjetivismo masculino<sup>24</sup> ». Tout le siècle durant, la ville conserve une physionomie marquée par l'artisanat et les petits commerces familiaux et passe de l'ancien Régime à la société pré-industrielle. Celle-ci laisse apparaître une nouvelle configuration sociale faite de bourgeoisie d'affaires, de fonctionnaires, de professions libérales, d'artisans, et d'une foule de pauvres sans travail. Cette émergence est tout à fait visible dans le travail d'Ortego des années 1860.

La population madrilène croît plus fortement dans la deuxième moitié du siècle en passant de 221 707 habitants en 1850 à 512 150 en 1897. Cette croissance se doit à l'arrivée des émigrants venus chercher du travail dans la capitale<sup>25</sup>. L'économie madrilène connaît une embellie à partir de 1840, qui favorise la consommation de la petite bourgeoisie. Femmes du peuple et femmes des classes moyennes cherchent dans la capitale les conditions de leurs nouvelles aspirations : l'édition, l'écriture, la formation, la possibilité de participer à des réunions, une nouvelle sociabilité.

La caricature madrilène s'occupe-t-elle seulement de la femme madrilène? Dans *Las mujeres de Madrid como agentes de cambio social*, les auteurs de la partie consacrée au XIX<sup>e</sup>, Jesús Matilla et Esperanza Frax, s'interrogent sur l'existence de la femme madrilène :

¿Es posible fijar algunas señas de identidad propias de la mujer de Madrid frente a la de otras regiones? Pensamos que éste es un tema dudoso en el que resulta fácil caer en el tópico: los retratos costumbristas acuñados durante todo el siglo (en la literatura, la pintura o la zarzuela) no son más que el reflejo de un casticismo proyectado desde arriba ya desde el siglo XVIII (recordemos las pinturas de Goya)<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Valls, *op. cit.*, p. 48.

<sup>24</sup> Alejandra Val Cubero, *Mujer, pintura y sociedad en el siglo XIX, la construcción de la feminidad a través de la pintura*, Valladolid : Ayuntamiento de Valladolid, 2002, p. 17.

<sup>25</sup> Jesús Matilla et Esperanza Frax, « El siglo XIX », *Las mujeres de Madrid como agentes de cambio social*, Margarita Ortega López (Dir.), Madrid : Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1995, pp. 57-176.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 64.



Ils avancent un certain nombre de caractéristiques : le comportement plus ouvert des femmes à Madrid, l'importance des femmes de la noblesse qui servent de modèles, les femmes qui travaillent dans des conditions difficiles. Et ils concluent : « Pensamos que estas características se repiten a lo largo y ancho de la geografía nacional, y por lo tanto no hablaremos en nuestro trabajo de la mujer « madrileña », sino de las mujeres en Madrid<sup>27</sup> ».

Pour le corpus étudié, il semble aussi plus aisé de parler de femmes à Madrid plutôt que de « femmes madrilènes », malgré les nombreuses représentations des types et autres « niñas de Madrid » présentées par les journaux. Comme nous le verrons, la capitale, en tant que parangon de la modernité en marche, change les femmes.

Certains journaux étrangers sont d'abord copiés dans la capitale et à Barcelone, et ces versions sont à leur tour imitées dans les provinces<sup>28</sup>. La plupart des images analysées proviennent de revues satiriques et de leurs almanachs. Toutefois, certaines images peuvent provenir de revues dont la vocation première n'est ni la satire sociale ni la satire politique. *El Museo Universal* publiait déjà les caricatures d'Ortego et de V. Bécquer. *El Museo Popular* ou *El Bazar* reprennent des caricatures d'Ortego et de Luque, publiées auparavant, en modifiant les légendes. *El Papelito* publie aussi très ponctuellement des caricatures d'Ortego.

Le matériel graphique apparaît comme un outil vendeur dans les revues les plus diverses. Le titre de certaines revues peut s'avérer trompeur. C'est ainsi que *Día de Moda* (1880) s'annonce comme « Semanario literario ilustrado » mais offre des caricatures et des contenus éloignés de la critique littéraire ou de la mode<sup>29</sup>.

Dans les images de la presse satirique et dans les revues satiriques en général, l'influence des autres pays européens est importante. Les premiers périodiques satiriques illustrés apparaissent en France et en Angleterre, dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. En France, Charles Philipon lance *La Caricature* en 1830 et *Le Charivari ou Monde Parisien* en 1832, modèle d'un grand nombre de journaux satiriques illustrés, dans lequel intervenait Honoré Daumier. En Angleterre, *Punch, The London Charivari* fondé en 1841, fut aussi un modèle. Plus tard, certaines revues espagnoles satiriques généralistes comme *Blanco y Negro* s'inspirent de *La Revue Illustrée* française, de *Fliegende Blätter* en Allemagne ou de *Pick-me-up* en Angleterre.

---

<sup>27</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>28</sup> Antonio Martín, *Historia del cómic español, 1875-1939*, Barcelona : Gustavo Gili, 1978, p. 18.

<sup>29</sup> Cette revue est répertoriée dans les revues féminines dans Gisèle Cazottes, *La Presse périodique madrilène entre 1871 et 1885*, Montpellier : Université Paul Valéry, 1982, p. 113 et p. 285.

A une époque où les techniques de reproduction contribuent à la diffusion et à la circulation des images, il nous faudrait resituer le corpus espagnol dans un plus vaste horizon englobant aussi des périodiques européens. L'influence des journaux français est la plus évidente. Les similitudes de traits et de thèmes s'expliquent aussi par les séjours à Paris de certains caricaturistes espagnols, Francisco Ortego et Manuel Luque, ou par la diffusion en Espagne d'albums français. Marie-Linda Ortega rappelle que les albums de Philipon étaient distribués à Madrid par la librairie Gaspar y Roig<sup>30</sup>.

Les dessinateurs qui interviennent dans les périodiques sont très nombreux. Toutefois, par leur production ou leur style, certains dessinateurs marquent leur époque et semblent jouir d'une certaine renommée<sup>31</sup>. *Madrid Cómico* publie en première page des portraits en pied de célébrités du monde du spectacle et des arts en général. Certains caricaturistes professionnels y trouvent leur place : Luque, Cilla, A. Pons, Mecachis. Dans *El Almanaque de Madrid Cómico para 1893* (7-01-1893), deux planches réalisées par Cilla et M. González sont consacrées aux dessinateurs caricaturistes. Cilla, Mecachis, Escaler, Lago, Apeles Mestres, Perea, Doctor Garrido, Melitón González y figurent. La vignette sur Doctor Garrido fait apparaître des cartons à dessins portant les noms des caricaturistes français : Mars, Caran d'Ache, Godefroy. Le détail confirme la circulation des dessins entre la France et l'Espagne.

La plupart de ces caricaturistes ont reçu une formation classique dans des Ecoles ou des Académies de peinture. La caricature du début de la période étudiée est très majoritairement représentée par Ortego (1833-1881) qui ne fut pas seulement caricaturiste mais qui propulsa le genre à travers *Gil Blas* jusqu'à son départ pour Paris en 1871<sup>32</sup>. Ortego marque durablement les caricaturistes postérieurs, par ses traitements qui ancrent dans le paysage graphique espagnol des façons d'appréhender la réalité, et par son univers qui scrute toute la société madrilène. Les hommages sont souvent implicites et quelquefois explicites : dans *El Mundo Cómico*, Urrutia fait référence aux

---

<sup>30</sup> « Ortego, dessine-moi les Espagnols », *Image et Hispanité*, Jean-Claude Seguin (Réalisation), Lyon : GRIMH/GRIMIA, Université Lumière-Lyon2, pp. 327-346, p. 328.

<sup>31</sup> Le dictionnaire de Pedro Casado Cimiano a le mérite de présenter un panorama des nombreux illustreurs et caricaturistes du siècle. Mais les informations ne sont pas toujours fiables et l'approche n'est pas toujours méthodique. *Diccionario biográfico de ilustradores del siglo XIX*, Madrid : Ollero y Ramos, 2006.

<sup>32</sup> Sa production et son parcours sont étudiés par Marie-Linda Ortega, notamment dans « Ortego, dessine-moi les Espagnols », *Image et Hispanité*, Jean-Claude Seguin (Réalisation), Lyon : GRIMH/GRIMIA, Université Lumière-Lyon2, 1999, pp.327-346 et « La caricature d'après F. Ortego ou la révolution permanente », *Transitions, transgressions dans l'iconographie hispanique moderne et contemporaine*, Sylvie Mégevand et Jean-Michel Mendiboure (Ed.), Carnières-Morlanwelz : Lansman, 2006, pp. 61-69.

albums du « célèbre dessinateur Ortego » (Fig. 176). Un hommage est rendu au style du maître dans *Blanco y Negro* avec une série intitulée « Un recuerdo d'Ortego : de cómo por el sombrero se conoce al que lo lleva<sup>33</sup> » qui reprend une planche parue dans *El Museo Universal*<sup>34</sup>.

Le style de Manuel Luque (1854-1919) aux contours épais, aux formes stylisées, adopte quelques aspects décoratifs du modernisme dans *Día de Moda* : japonaiseries, femmes fleurs et insectes. Il participe avec Perea à *Calabazas y cabezas: semblanzas de personajes, personas y personillas que figuran o quieren figurar en política, literatura, armas, ciencias o tauromaquia* (1880). Le portrait de Luque est ainsi dressé :

Tiene cara de nihilista,  
Y es buen dibujante ; pero  
No hay quien sus sombras resista  
¡Qué gran caricaturista  
si no vertiese el tintero<sup>35</sup>!

Bien souvent en effet, Luque représente ses personnages sur un fond sombre découpé qui peut faire penser à une ombre déformée. C'est cette caractéristique que reprend Mecachis dans une composition « à la manière de » où apparaissent quatre jeunes femmes « Ellas (estilo Luque) » dans *La Caricatura* (Fig.333).

Une couverture de *Madrid Cómico* présente un portrait en pied du dessinateur signé Cilla, et la légende rappelle le départ de Luque pour Paris : « Llegó a ser en Madrid la flor y nata / de nuestros dibujantes este chico/ Un día le cansó la patria ingrata/ y se marchó a París... a hacerse rico<sup>36</sup> ». Le dictionnaire Bénézit indique que Manuel Luque est à Paris en 1874 et 1881<sup>37</sup>. Avec l'hommage de Cilla et la publication des portraits de Mallarmé dans *Les Hommes d'Aujourd'hui* (n°296, 1887) et de Rimbaud dans la même revue (n°318, 1888), l'on peut supposer qu'il a séjourné longuement à Paris après 1881, ou fait plusieurs séjours en France.

Le Valencien Cilla (1859-1937) collabore à de très nombreuses revues à partir des années 1880, à Madrid, Barcelone et Valence<sup>38</sup>. Il se fait connaître surtout grâce à ses caricatures en pied en couverture de *Madrid Cómico*. Son énorme production en fait le

---

<sup>33</sup> 14-08-1892, p. 9.

<sup>34</sup> 7-02-1864, p. 5. Certains procédés utilisés par Ortego, puis reconnus par la génération de caricaturistes qui lui rend hommage dans *Blanco y Negro*, apparaissent dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> dans le journal français *La Vie Parisienne*.

<sup>35</sup> Madrid : M. Romero. p. 178.

<sup>36</sup> 31-08-1884.

<sup>37</sup> Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, tome 8, Paris : Gründ, 1960-1964, pp. 664-665.

<sup>38</sup> José Enrique Peláez Malagón détaille ses collaborations dans *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa valenciana del siglo XIX*, Valencia : Universitat de València, 2000.

caricaturiste le plus important de la fin du siècle. L'ensemble de son œuvre caricaturale est marquée par un trait simple et rapide dans la tradition du croquis. Mais certaines caricatures dans *Madrid Cómico* à la fin des années 1880 sont des compositions plus sophistiquées. Mecachis marque aussi cette dernière période. Il s'agit du pseudonyme utilisé par Eduardo Sáenz Hermúa (1859-1898) pour ses caricatures. Il était aussi écrivain, auteur d'œuvres théâtrales, et journaliste. Son nom est associé à de nombreux périodiques de la presse festive et érotico-festive.

La sociologie du lectorat des périodiques étudiés constitue en soi une question à part entière. La nature des illustrations incline à penser que le lectorat est majoritairement masculin et issu de la bourgeoisie ou des classes moyennes. Dans son étude de la diffusion de *Madrid Cómico* pour la période 1886-1897, Jean-François Botrel indique que le lectorat est composé essentiellement de personnes issues des classes moyennes, avec une représentation importante des professions libérales, puis des membres d'administration ou des employés. Le meilleur indice de la provenance sociale des lecteurs est le nombre important des textes anonymes de ceux qui désirent voir leurs productions publiées dans le journal. Il note aussi la présence de quelques femmes parmi les abonnés<sup>39</sup>. Plus qu'ailleurs les femmes de la capitale constituaient des lectrices potentielles puisque en 1887, 43% des madrilènes savaient lire et écrire contre 18,8% au niveau national<sup>40</sup>. Jesús Matilla et Esperanza Frax soulignent l'importance du taux d'alphabétisation des femmes madrilènes. *El Cascabel* se distingue des autres titres et semble s'adresser davantage aux femmes.

### **Descriptif des journaux du corpus**

Les principaux journaux du corpus sont présentés ici. L'ensemble des périodiques consultés (et pour certains les almanachs correspondant) faisant partie du corpus est regroupé dans un tableau en annexe.

#### **1863- *El Cascabel***

Le journal créé par Carlos Frontaura en 1863 connut une périodicité variable et fut un succès si l'on considère son tirage : entre 40 000 et 50 000 exemplaires selon Julio

---

<sup>39</sup> Jean-François Botrel, « La diffusion de *Madrid Cómico* (1886-1897) », *Presse et public*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2, pp. 21-40.

<sup>40</sup> Jesús Matilla et Esperanza Frax, *op. cit.*

Nombela dans *Impresiones y recuerdos*<sup>41</sup>. Ricardo Sepúlveda, publie un hommage quelque peu appuyé à Carlos Frontaura pour rappeler le succès de la publication :

El Cascabel ha sido, después de El Padre Cobos, el periódico de más éxito que se ha publicado en España ; el público le arrebatava de manos de los compradores con verdadero frenesí. De seguro no hay un solo español que no recuerde aquellos chistosísimos artículos, aquellos sabrosísimos sueltos que, después de reproducirse en casi todos los periódicos de la Península, pasaban la frontera y se veían traducidos a idioma extranjero<sup>42</sup>.

Le journal disparaît en 1877 et réapparaît de 1891 à 1892. Frontaura s’efforça de ne pas donner un caractère partiste au journal. En hommage à un journaliste qui vient de mourir, paraît un article intitulé « El antiguo periodismo » qui indique :

Recordamos a este ejemplo a los que han hecho cargos a *El Cascabel* por no ser moderado, ni progresista, ni demócrata, ni neo, ni cosa que lo valga, sino español no más y amante de su patria y de los hombres honrados<sup>43</sup>.

Son contenu rédactionnel n’est pas uniquement satirique. Le périodique présente un ensemble de textes différents (romans et articles de Angela Grassi, articles *costumbristas*). Proche des questions morales –« Recreo, moralidad, instrucción » est le sous-titre qui apparaît dans les premières années de parution– il publie de nombreux textes sur les femmes parfois très documentés à l’image des ouvrages de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les illustrations ne sont pas nombreuses, elles apparaissent souvent sous la forme de vignettes, de la main d’Ortego.

### **1864- *Gil Blas***

Il s’agit d’un hebdomadaire (1864-1866) puis d’un bihebdomadaire (1866-1872), antimonarchiste et anticlérical, dirigé par Luis Rivera. Ce dernier meurt en juillet 1872 et la publication se poursuit jusqu’en septembre sous la direction de Roberto Robert. Les dessinateurs qui interviennent sont Ortego, Alfredo et Daniel Perea, Urrabieta, J. Llovera, E. Giménez, et José Luis Pellicer à partir de 1871. Dans *La ilustración gráfica del s. XIX en España*, Valeriano Bozal consacre un chapitre à *Gil Blas* et Francisco Ortego et il indique : « En general, la trayectoria de *Gil Blas* pone de manifiesto la preponderancia de la crítica social y de costumbres sobre otros temas<sup>44</sup> ». Cette caractérisation s’appuie sur l’analyse des numéros publiés entre 1864 et 1868. Un

---

<sup>41</sup> M.<sup>a</sup> Cruz Seoane, *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*, Madrid : Alianza. 1983, p. 226.

<sup>42</sup> *La Ilustración Española y Americana*, n°XXIV, 1887, p. 415.

<sup>43</sup> 19-09-1866, p. 1.

<sup>44</sup> Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica del s. XIX en España*, Madrid : Comunicación, 1979, p. 104. Cette analyse est reprise dans Josep-Francesc Valls, *op. cit.*, pp. 143-144.

examen de l'ensemble de la période de publication, huit ans de décembre 1864 à septembre 1872, permet de nuancer ces conclusions. De décembre 1864 à septembre 1866, où une illustration d'un numéro *prospecto* titre « Estudios de costumbres », c'est essentiellement la caricature politique qui apparaît. De septembre 1866 à novembre 1867, c'est la caricature de mœurs qui domine. Entre novembre 1867 et septembre 1868, les deux domaines apparaissent en alternance. A partir de septembre 1868, à une exception près, c'est à nouveau la caricature politique qui apparaît.

De façon générale, la caricature politique est donc prédominante dans la publication conformément au programme de *Gil Blas* publié en novembre 1864 : « *Gil Blas* ha depositado ya los cinco mil duros que marca la ley, con objeto de poder echar su cuarto a espadas en las cuestiones políticas ».

Valeriano Bozal explique la parenthèse sociale : « Obviamente, esta evolución estuvo ligada al proceso restrictivo que sufrió la legislación de prensa e imprenta, que procuró eliminar o reducir en la medida de lo posible la sátira lícita<sup>45</sup> ». En effet le retour de Narváez à la tête du gouvernement à partir du 10 juillet 1866 (jusqu'au 23 avril 1868 où il trouve la mort), marque un renforcement de la répression et de la censure de la presse, visible dans les pages de *Gil Blas* qui résument ou commentent les dessins censurés, en plus de mettre en image cette répression. Selon les termes de Pedro Gómez Aparicio, *Gil Blas* consacre la caricature comme arme de combat<sup>46</sup>. Cette dernière devient en effet autonome. *Gil Blas* introduisit des innovations qui marquèrent ensuite la presse satirique du *Sexenio* et de la Restauration : le format tabloïde, la réduction de la longueur des textes, l'augmentation du nombre d'illustrations, en général indépendantes du texte<sup>47</sup>.

### **1868- Menestra Albums por Ortego**

Cet ensemble de douze albums de caricatures publiés à Madrid par N. González n'est pas daté. Cependant deux éléments permettent d'avancer une date. Les événements politiques représentés semblent couvrir la période 1868-1871. Et par ailleurs *Don Diego de Noche* annonce : « Menestra quincenal albums dibujados por Ortego los días 15 y 30 de mes » dans le numéro du 4-10-1868.

---

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p. 105.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 552.

<sup>47</sup> Valeriano Bozal, *El siglo de los caricaturistas*, Madrid : Historia viva, 2000, p. 74. La configuration de la caricature proposée par *Gil Blas*, un dessin indépendant assorti d'une légende, est cependant déjà présente avant, dans *El Fandango* par exemple, publié à partir de 1845.

### 1872- *El Mundo Cómico*

Ce périodique hebdomadaire apolitique fut dirigé par José Luis Pellicer et Manuel Matoses puis par A. Cotarelo, Ricardo Sepúlveda, Juan J. Villanueva. Pellicer et Luque réalisent la grande majorité des caricatures, signées aussi par Cubas, Urrabieta, Sojo, Arnoldo, Martínez, Rivera, Giménez, Cilla, Mecachis, Domingo, Perea, Smit, Teruel et Urrutia. Les dessinateurs les plus importants de l'époque participent donc au périodique. La couverture représente très souvent une femme, parfois légèrement vêtue, dans une caricature sous forme de blague plus ou moins licencieuse.

Ce procédé commercial d'accroche est du reste largement utilisé par la presse érotico-festive de la fin du siècle. Les illustrations s'articulent à la tradition *costumbrista*, en présentant des types de Madrid<sup>48</sup>. Le journal donne à voir les lieux caractéristiques et les types des classes populaires et moyennes de la ville : *modistas*, *chulas*, *patronas*, vendeurs de rues, fleuristes et vendeurs d'*horchata*, employés, gitans, etc., saisis au Rastro, au musée du Prado, aux théâtres, devant Lardhy, Plaza Mayor, Plaza del Sol, dans le tramway, dans les cafés. Ces divers lieux sont aussi représentés dans le temps, dans leurs différents aspects, le jour et la nuit, ou à plusieurs heures de la journée. A la fin de 1873, cette approche de la vie madrilène laisse peu à peu place aux scènes de séduction et aux blagues graphiques.

### 1875- *El Solfeo*

Ce journal quotidien, puis hebdomadaire, puis quotidien à nouveau, occupe une place à part dans le corpus. M.<sup>a</sup> Cruz Seoane souligne :

Pronto intentaron los republicanos reaparecer en la palestra de la prensa tras el triunfo de la restauración borbónica. Los primeros periódicos criptorrepblicanos, pues no se les estaba permitido enarbolar su bandera, fueron *El Solfeo*, dirigido por el excelente e infatigable periodista Antonio Sánchez Pérez, alma de muchas empresas periodísticas republicanas, que en julio del 78 se convertirá en *La Unión*, y *El Globo*, órgano del posibilismo de Castelar, que seguiría la evolución de su inspirador hacia una progresiva integración en el régimen, ambos nacidos en 1875<sup>49</sup>.

Gómez Aparicio précise que son directeur avait appartenu à différentes rédactions de journaux républicains : *La República Ibérica*, *Gils Blas*, *La Discusión*, et que le journal ne dépassa pas les deux mille exemplaires<sup>50</sup>. Le périodique anti-clérical s'attaque à *El*

---

<sup>48</sup> Le numéro 2 du 10-11-1872 présente en couverture un type féminin de modeste sous le titre « Las niñas de Madrid ».

<sup>49</sup> *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, op. cit., p. 414.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p. 265.

*Siglo Futuro* et *El Español*. La caricature de mœurs est un détour pour aborder les thèmes politiques. Elle représente le plus souvent des anonymes qui s'expriment sur la politique. Les types *costumbristas* et les représentations clichés des femmes, par exemple la chrysalide et la papillon– un motif largement diffusé pendant toute la période–, sont utilisés dans la dégradation des hommes politiques. A partir de juin 1876, les rapports de séduction sont davantage présents. Cubas, Ricardo, Luque, Meléndez et Urrutia signent les illustrations.

### **1880-*Día de Moda***

Les textes sont signées par Eusebio Blasco et les illustrations sont de Luque, Urrutia et Perea. Le journal s'annonce « Semanario literario ilustrado » mais l'iconographie relève essentiellement de la satire de mœurs. Les illustrations, comme les textes, portent surtout sur les rapports entre les hommes et les femmes, la séduction et l'univers de la cocotte. La littérature apparaît cependant avec des traductions de textes étrangers.

### **1880- *Madrid Cómico***

Ce périodique de grande longévité, publié jusqu'en 1923, fut fondé par Miguel Casañ et racheté en 1883 par Sinesio Delgado qui en devint le directeur jusqu'en 1897. Il fut illustré par plusieurs générations de dessinateurs : Manuel Luque, Francisco Ramón Cilla, Daniel Perea, Mecachis, Gaspar, Ángel Pons, M. González, et perdit sa vocation humoristique à la fin du siècle, pour devenir un périodique littéraire. Pour la période qui nous occupe, c'est largement Cilla qui intervient. Le journal connut un succès important lorsque Sinesio Delgado en fut le directeur durant les années 1890, comme peuvent en témoigner les imitations *Madrid en Broma* et *Madrid Chic*<sup>51</sup>. Jean-François Botrel, souligne que le nombre d'exemplaires vendus dépassait les 7000 numéros soit un tirage de 10 000 à 11 000 exemplaires, entre 1888 et 1892, grand moment de prospérité du périodique<sup>52</sup>. Les portraits en pied des célébrités en couverture ont contribué à la réputation de Cilla. Sinesio Delgado signait les légendes en vers. M.<sup>a</sup> Cruz Seoane caractérise les contenus, reflets d'un « costumbrismo bonachón » : « Con frecuencia los chistes, cuentecillos o equívocos eran moderamente verdes<sup>53</sup> ». Gómez Aparicio souligne aussi l'humour léger du périodique :

---

<sup>51</sup> Martín, *op. cit.*

<sup>52</sup> « La diffusion de *Madrid Cómico* (1886-1897) », *op. cit.*

<sup>53</sup> *Op. cit.*, pp. 421-422.



*Madrid Cómico* no estuvo nunca en la línea del Periodismo satírico-político español : rehuyó casi invariablemente la Política, para sumirse en un humor sencillo cuya finalidad no era otra que la de divertir a sus lectores. Todo eso con repuntes de una ingenua y bienintencionada crítica social que hacía desfilar por sus páginas las costumbres y los personajes más favorables a la caricatura : desde el Carnaval al veraneo ; desde el cesante al « isidro » ; desde la figura popular a las pretenciosas familias mesocráticas del « quiero y no puedo<sup>54</sup> ».

Sinesio Delgado lança *Madrid Político* à partir de février 1885. Il s'agissait de proposer l'équivalent en politique de *Madrid Cómico*. Mais le titre ne rencontra pas le succès et s'arrêta au bout d'un an à peine.

### **1883- *La Avispa***

Les informations sur les directeurs ou éditeurs du titre n'apparaissent pas. Le premier numéro daté du 6-02-1883 déclare les orientations dans un texte intitulé « Ojeadas » :

Para LA AVISPA, Dios mediante, no ha de haber dificultades ni paños calientes, y lo mismo combatirá los excesos sinalagmático-bilaterales de Pi y Margall, que los extasis carlófilo-presbiterianos del ex-joven Carulla. Una amplia interpretación de los principios democráticos, sin que por eso sean extremados en sentido intransigente ; una profunda aversión a los hombres erigidos en pontífices infalibles de un partido, y una severa imparcialidad en todos los asuntos que por igual afectan a la política, a la literatura, a cuanto, en fin, revista un carácter público, y como tal discutible, habrán de ser los móviles que inspiren la conducta de este periódico, que, entre otros inapreciables méritos, tiene el de no estar escrito por Teodoro Guerrero.

Le premier dessin d'en-tête est signé D. Perea. M. González signe la plupart des dessins. Demócrito, Moya, Mecachis et Potosky interviennent aussi. Le journal est partagé entre la caricature de mœurs et la caricature politique, qui est beaucoup moins représentée. Souvent des caricatures des personnages du monde du spectacle apparaissent et le monde de l'art est tout spécialement présent. *La Avispa* publie des reproductions de tableaux.

### **1884- *La Caricatura***

Deux hebdomadaires apparaissent avec ce titre. Le premier est publié entre 1884 et 1887, et le second entre 1892 et 1893. La première publication est dirigée par Eduardo S. Hermúa et annonce « semanario humorístico ilustrado por nuestros primeros dibujantes ». Hermúa utilise le pseudonyme « Mecachis » pour signer les dessins et « Augusto Marnaz » pour les textes<sup>55</sup>. Cilla, Muñoz, Font, Urrutia, Arteche, Cubas, Curro, A. Pons, L. Calvo y Lanjarón, Lutero, Moya, Adofont, Muriedas, Redondo,

---

<sup>54</sup> *Op. cit.*, p. 621.

<sup>55</sup> *Op. cit.*, p. 629.

Souto signent aussi les caricatures qui constituent les éléments essentiels du périodique. Il s'agit de caricatures personnelles dans la section « Celebidades ».

Le second est dirigé par le dessinateur Ángel Gutiérrez Pons et Francisco Serrano de la Pedrosa. Cette deuxième version de *La Caricatura* consacre la ritualisation de la cocotte, les scènes de séduction dans la rue, les infidélités et la dévalorisation du mariage.

### **1887- *Don Quijote***

L'hebdomadaire illustré, politique, scientifique, satirique, littéraire, etc. est dirigé par José María Estebán et Eduardo Sáenz Hermúa (Mecachis) qui signe les dessins avec Velasco, Cilla, César Carrera. Mecachis propose une bande dessinée suivie « El Viernes de los Señores de Vinagrillo ». Le journal privilégie la caricature mais publie un matériel graphique diversifié qui représente souvent des femmes dévêtues. Le journal se spécialise dans les mises en scène de l'adultère et les sous-entendus sexuels.

### **1888- *La Risa***

Ce journal hebdomadaire fondé par Carlos Frontaura ne connut qu'une seule année de publication en 1888<sup>56</sup>. Les illustrations étaient à la charge de Alfredo Perea et Mariano Urrutia. Gómez Aparicio souligne :

Todo el Madrid sencillo, ingenuo, despreocupado y sainetero de los finales del siglo XIX desfiló por *La Risa*, un semanario que, fiel al credo periodístico de su fundador, don Carlos Frontaura, tuvo por principal característica el apoliticismo. Su propósito único fue el de hacer reír a un público elemental reclutado entre las clases medias, que eran las que generalmente consumían esta clase de literatura, también elemental<sup>57</sup>.

Malgré un démarrage réussi, le journal s'éteignit au bout d'un an en raison de la disparité des collaborations artistiques et la limitation des thèmes selon Gómez Aparicio. Les illustrations relèvent pour certaines d'un genre hybride entre la caricature et l'illustration académique. Le mélange est assuré par un légendage propre à la caricature et un dessin, dans ce cas signé Cecilio Pla, qui n'appartient pas aux simples *monos*. Les petits métiers de service de la capitale et le monde du spectacle sont privilégiés.

---

<sup>56</sup> Seoane, *op. cit.*, p. 421.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 631.

### **1889- *La España Cómica***

Cet hebdomadaire publie des portraits charges de femmes et d'hommes du monde du spectacle. Il privilégie les figures de cocottes. Pedro de Rojas est le directeur artistique et Córcholis, Alfredo P. Roman, Valls, J. Castillejo, Navarrete signent aussi les dessins. Un dessinateur intervient avec le pseudonyme « Hueso dulce ». La maquette du numéro 4 imite celle de *Madrid Alegre*.

### **1891- *Blanco y Negro***

La revue fondée par Torcuato Luca de Tena et Álvarez Ossorio connut un tirage initial de 20 000 exemplaires par semaine. Gómez Aparicio souligne que le journal introduisit de multiples révolutions dans l'illustration artistique et informative<sup>58</sup>. Elle fut la première à utiliser la couleur dans le numéro du 2 janvier 1897. Le matériel graphique est hétérogène : Narciso Méndez Bringa, Adolfo Lozano Sidro, Santiago Regidor, Eulogio Varela, Lorenzo Coullaut signent les illustrations sérieuses, et Ramón Cilla, Inocencio Medina Vera, Mecachis, Francico Sancha, Sileno (Pedro Antonio Villahermosa), Teodoro Gascón, Ricardo Marín, E. Salmerón sous le pseudonyme de Tito, Joaquín Xaudaró, réalisent les compositions humoristiques. Pour la période qui nous intéresse, le principal collaborateur dans la veine traditionnelle de la caricature est Cilla. D. Bussy-Genevois, dans l'introduction de l'étude sur le périodique, *Le projet national de Blanco y Negro (1891-1917)*, rappelle que Torcuato Luca de Tena souhaitait promouvoir une nouvelle formule, qui se démarquait des *Illustrations* et du genre satirique de *Madrid Cómico* et qui intégrait des innovations techniques en matière d'illustration.

### **1893- *La Gran Vía***

Cette revue hebdomadaire fondée par l'industriel Gaspar Abati a été dirigée par Felipe Pérez y González, puis à partir du numéro du 20-08-1893 par Carlos Frontaura. Elle tient à la fois de *La Risa* et de *Blanco y Negro*. Ses contenus sont généralistes avec une prédilection pour les manifestations techniques de la modernité. Comme dans *La Risa*, les illustrations galantes et *costumbristas* sont signées par Cecilio Pla et Díaz de Huertas, tandis que Rojas ou Navarrete assument un genre hybride entre l'illustration et

---

<sup>58</sup> *Op. cit.*, pp. 611-617.

la caricature. Cilla signe les caricatures plus traditionnelles. Les thèmes des illustrations et des caricatures sont empruntés aux publications antérieures sans renouvellement.

### **Caractérisation du corpus**

Les caricatures étudiées utilisent rarement la dégradation déformante des traits ou le dessin métaphorique. Elles visent à valoriser des périodiques plus ou moins largement diffusés. L'interaction entre la légende et l'image donne bien souvent la clé satirique de l'ensemble. Cette légende peut changer lors d'une nouvelle publication de l'image : du périodique à l'almanach du même périodique, ou d'un périodique à un autre<sup>59</sup>. Le tableau moral et satirique apparaît dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, marquées en Angleterre par le travail de Hogarth et en Espagne par les *Caprices* de Goya.

Hogarth (1697-1764) a lancé l'étude de mœurs dans les années 1730, à travers ce qu'il a appelé « modern moral subject », formulation utilisée pour définir les planches de *Harlot's progress*<sup>60</sup>. Laurent Baridon et Martial Guéron rappellent que dans ses compositions, la satire est au service d'une ambition de moraliste :

Hogarth est considéré comme le père de l'estampe satirique à contenu social en Angleterre. Dès ses premières œuvres, on perçoit son obsession de la décomposition de la société, de la perte de tout libre arbitre et de tout sens des valeurs au profit de comportements soumis aux tentations d'un monde de plus en plus corrompu et matérialiste<sup>61</sup>.

Hogarth devint graveur indépendant en 1720 et ses premiers modèles furent entre autres des œuvres de J. Callot. Le travail des caricaturistes anglais était connu de Goya par l'intermédiaire de Leandro Fernández de Moratín qui commente sa découverte des estampes à Londres dans *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* : « Muchas veces una caricatura suple, y aun excede, a la crítica o la sátira más amarga<sup>62</sup> ». Goya connaissait aussi les *Capricci* de Callot. Edith Helman souligne l'importance de la découverte des caricatures anglaises à une époque où les estampes espagnoles annoncées dans les

---

<sup>59</sup> Ces modifications peuvent nous rappeler que le légendage est parfois une étape postérieure à la livraison du dessin.

<sup>60</sup> Ronald Paulson, *Hogarth's graphic works, Volume 2, The engravings*, N.p. New Haven (Conn.) ; London : Yale University Press, 1965, p. 40.

<sup>61</sup> *L'art et l'histoire de la caricature, op. cit.*, p. 82.

<sup>62</sup> Leandro Fernández de Moratín, *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, Barcelona : Bruguera, 1984, p. 34.

journaux des années 1790 étaient de nature très différente : « de tipos y trajes pintorescos, algunas ligeramente satíricas, caricaturas ingenuas de modas ridículas<sup>63</sup> ».

Gaspar Gómez de la Serna distingue les *Caprichos* de Goya de la caricature en soulignant qu'ils sont plus dramatiques que comiques, et plus universels, car ils laissent voir un sous-monde lorsque le siècle se meurt. Il résume la première partie : « obedece a una actitud espiritual típicamente ilustrada (...) la observación crítica de las costumbres con intención moralizante y didascálica<sup>64</sup> ».

La virulente scène de mœurs anglaise ou le *capricho* tragique expriment une critique sociale aux intentions réformatrices dans le contexte des Lumières. Il s'agit de focaliser l'attention sur les maux d'une société corrompue ou figée par l'obscurantisme et la superstition.

Ces intentions sont fort éloignées des caricatures étudiées dans lesquelles les manifestations violentes ou tragiques sont bannies, même si certaines représentations de l'ascension de la cocotte rappellent les planches de Hogarth.

En revanche la caricature de mœurs en Espagne entretient avec la réalité sociale immédiate un rapport médiatisé par la tradition de la littérature panoramique, le *costumbrismo* en particulier. Ce dernier offre un creuset de types féminins, dont certains sont déjà stigmatisés par la tradition (la célibataire, la veuve, la coquette, etc.). Les catalogues *costumbristas* –les vendeurs et leurs cris, les collections de costumes– se développent plus particulièrement dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils évoluent notablement au siècle suivant vers le répertoire de types et connaissent un plein essor au XIX<sup>e</sup>, en devenant « un instrumento relevante en la configuración de la nueva conciencia de la colectividad<sup>65</sup> ».

Dans la ligne de la collection anglaise *Heads of the People* (1840), ou française, *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-1842), est publié en Espagne un ensemble de volumes : *El Álbum del Bello Sexo o las españolas pintadas por sí mismas* (1843), *Los niños pintados por sí mismos* (1843), *Los españoles pintados por sí mismos* (1843), *Doce españoles de brocha gorda, que no pudiendo pintarse a sí mismos me han encargado a mí, Antonio Flores, su retrato* (1846), *Los Valencianos pintados por sí mismos* (1859), *Las españolas pintadas por los españoles* (1871), *Las mujeres Españolas, Portuguesas y Americanas* (1872), *Los españoles de ogaño* (1872), *Las*

---

<sup>63</sup> *Trasmundo de Goya*, Madrid : Alianza, 1963, p. 40.

<sup>64</sup> *Goya y su España*, Madrid : Alianza, 1969, p. 116.

<sup>65</sup> Valeriano Bozal, *El siglo de los caricaturistas*, *op. cit.*, p. 30.

*españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881), sans compter un ensemble d'ouvrages sur les femmes qui s'inscrivent dans cette même veine, comme *Apuntes para un álbum del bello sexo. Tipos y caracteres de la mujer* (1874), de Adela Ginés y Ortiz.

Margarita Ucelay Da Cal en commentant *Los españoles pintados por sí mismos* (1843), indique : « A través de estas impresiones pictóricas, se trata de sorprender los momentos fugaces y movedizos de la actualidad social contemporánea, para legarlos a la posteridad como documentos vivos<sup>66</sup> ». Le *costumbrismo* fixe pour l'avenir dans une nécessaire généralisation.

Dans *Daumier et la caricature*, Ségolène Le Men souligne la proximité entre les volumes illustrés de la littérature panoramique et la presse satirique. En France, le projet de Curmer *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-1842) est illustré entre autres par des caricaturistes : Gavarni, Daumier, Grandville, Charlet, Traviès, Messonier. Elle rappelle que le propos de Curmer « associe l'intention réaliste à la conscience du ridicule du costume moderne<sup>67</sup> ». Elle caractérise les transferts entre caricature et représentation des types :

Pour Daumier et pour l'équipe des dessinateurs du *Charivari*, *Les Français peints par eux-mêmes*, avec ses types en pied, offre un répertoire de figurines qu'ils pourront à leur guise réinterpréter et faire agir, telles des marionnettes prêtes à de nouvelles saynètes, dans leurs caricatures et leurs séries. Tout se passe comme si l'aventure de la période précédente, où les séries de portraits-charges instaurent en quelque sorte un lexique de figurines pour les scènes caricaturales, était reconduite, en passant du modèle individuel au type social<sup>68</sup>.

Le cas de l'Espagne est sensiblement différent. Caricature politique et caricature de mœurs se développent surtout dans la deuxième moitié du siècle. Ce n'est donc pas la pratique caricaturale qui nourrit l'iconographie des types, mais le contraire. Même si les articles de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44) empruntent un ton satirique<sup>69</sup>, le projet général, tel qu'il apparaît dans l'introduction, n'est pas de traquer d'emblée le ridicule.

Les révolutions, les troubles politiques et l'influence de l'étranger ont bouleversé ou occulté « las viejas costumbres », et il s'agit de représenter les types originaux que l'Espagne garde encore. Les types ainsi définis apparaissent dans la caricature de mœurs

---

<sup>66</sup> Margarita Ucelay Da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844) : Estudio de un género costumbrista*, México : Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1951, p. 43.

<sup>67</sup> Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2008, p. 99.

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> Voir Enrique Rubio Cremades, « El artículo de costumbres o "Satyra quae ridendo corrigit mores" », *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año 70, Enero-Diciembre 1994, Santander, Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, pp. 147-167.

tout au long de la période. Dans la deuxième moitié du siècle, l'intimité entre le catalogue *costumbrista* et la caricature se poursuit : *El Mundo Cómico* est d'abord dirigé par Manuel Matoses et Pellicer qui interviennent tous les deux dans *Las españolas pintadas por sí mismas* dirigé par Roberto Robert.

Jusqu'à la Restauration, la caricature semble jouer avec l'horizon du texte ou de l'illustration *costumbrista*. Cet horizon est souvent détourné, questionné, imité volontairement. Certaines caricatures exploitent explicitement l'horizon du tableau de mœurs comme élément comique. La caricature d'Ortego « Las mujeres pintadas por ellas mismas » publiée dans *Gil Blas* en 1866 fait ainsi référence à l'œuvre incomplète *El álbum del bello sexo o las mujeres pintadas por sí mismas* (1843) ou à *Los españoles pintados por sí mismos* (1843) (Fig. 64).

La caricature communique alors pour et sur le temps présent, dans un ensemble de processus dynamiques qui sollicitent l'investissement du lecteur-spectateur pour apprécier le décalage entre la figure et la norme, le cadre normatif implicite et la transgression, les changements (les séries d'Ortego ou de Pellicer en plusieurs vignettes hier/aujourd'hui ou avant/après), les manifestations différentes du même. Contre la fixité du type, la caricature livre une narration dans le temps et dans l'espace.

Elle offre alors l'espace d'une visibilité singulière qui consiste surtout à déjouer le jeu des apparences. Goya approche cette spécificité dans ses dessins autour des « Surprises du miroir<sup>70</sup> » en donnant une interprétation métaphorique des figures passées au crible du prisme satirique. Le XIX<sup>e</sup> voit l'essor d'un monde bourgeois marqué par la publicité et les codes de représentation<sup>71</sup>. V. Bozal souligne l'importance de l'apparence au XIX<sup>e</sup> siècle et le rôle de la caricature dans l'appréciation des nouveaux jeux du paraître :

Ser moderno, ser de su tiempo exige la actualidad que las imágenes ofrecen y devuelven. Se es lo que se parece ; narrarse, representarse, es una manera de alcanzar un parecido, una concreta singularidad frente a otros – y con otros–, incluso en el anonimato. Nunca como en el siglo XIX se advirtieron tantas variables en gestos y actitudes, nunca resultó tan evidente que no eran sino manifestación de una personalidad que, a su vez, sólo era eso, su manifestación. Cuando la apariencia es fundamento de la vida cotidiana, la caricatura tiene obligación de estar presente<sup>72</sup>.

C'est le divorce entre l'être et le paraître, appréhendé comme un trait caractéristique du monde bourgeois, que la caricature de mœurs du XIX<sup>e</sup> s'attache à montrer. Charles Vernier propose des doubles planches avec le titre « Etre et paraître » dans *Le Charivari*

---

<sup>70</sup> André Malraux, *Goya*, Gallimard, 1978 [1950].

<sup>71</sup> Jürgen Habermas, *L'espace public*, Paris : Payot-Rivages, 2008 [1997].

<sup>72</sup> Bozal, *op. cit.*, p. 13.

en 1856. Il explore les nouvelles limites du théâtre de la représentation bourgeoise : ce qui se trame dans la cuisine et ce qui se joue au salon, ce qui se prépare devant la coiffeuse et ce qui se voit dans la rue.

L'article de *Almanaque de El Cascabel para 1867* intitulé « Las apariencias » est exclusivement consacré à ce thème : « Siempre tuvo en que fundarse el proverbio que dice: *No es oro todo lo que reluce*; pero en los tiempos que corremos, y sobre todo en la corte, ha llegado a ser una gran verdad. Hoy se revisten las apariencias con tal perfección, que casi se confunden con la realidad<sup>73</sup> ». L'article passe en revue un certain nombre de figures trompeuses et rétablit la vérité sur leur identité. Le texte est illustré par des vignettes d'Ortego. La caricature de mœurs déjoue le jeu de la représentation sociale conventionnelle pour adopter l'angle de l'intimité quotidienne. Dans *El siglo de los caricaturistas*, V. Bozal insiste sur cet aspect :

Ahora los burgueses adquieren fisionomía concreta, expresión de su *fisiología*, de su *funcionamiento*, pues no se ve a los individuos como personajes quietos, estáticos: también ellos, como todo, están sometidos al paso del tiempo. Surgen costumbres nuevas, nuevas indumentarias, modos de vida imprevistos, inventos en los que no se había pensado, nuevas formas de consumo. Se desarrollan las ciudades, las comunicaciones y los transportes, y, aunque no en la medida de nuestros días, lo que sucede en un lugar se conoce con rapidez en otros muchos. Y se conocen también los modos de vivir y las costumbres... tiende a desaparecer el localismo, sustituido por un cosmopolitismo moderno<sup>74</sup>.

Tout en prenant ancrage dans le champ de la tradition des types *costumbristas*, la caricature de mœurs développe un univers fait de figures. Les déclinaisons du terme en espagnol renvoient précisément au genre satirique. Le sous-titre de la collection « Los enamorados », présenté par Carlos Frontaura dans *El Cascabel* en 1866 indique : « Colección ilustrada de figuras, figurillas, figurines y figurones ». L'expression *figurín* renvoie aux modèles proposés par les revues de mode et désigne aussi le gommeux (*lechuguino, gomoso*). Le *figurón* est l'homme qui a l'air de ce qu'il n'est pas, et le terme renvoie au personnage ridicule de la comédie du XVII<sup>e</sup>. La *figurilla* désigne une personne petite et ridicule.

Le type s'attache à saisir la réalité à travers des catégories abstraites, la figure caractéristique du *Sexenio* dans la caricature s'attache plus particulièrement aux manifestations visibles, changeantes ou non, des types, à leurs déclinaisons particulières. A travers la figure, la caricature propose un chemin du visible au lisible alors que le type tend plus à se donner comme représentation directement lisible.

---

<sup>73</sup> p. 49.

<sup>74</sup> *Op. cit.*, p. 11.



Avec la Restauration, et particulièrement à partir des années 1880, deux orientations sont prises dans la caricature de mœurs. Ces deux orientations sont liées : contrairement aux figures et aux manifestations des changements qui s'expriment pendant le *Sexenio*, elles supposent un repli vers le cliché, vers les répétitions des mêmes scènes et des mêmes personnages.

Une première orientation est prise vers l'illustration humoristique. Les types *costumbristas* tendent à occuper une place prépondérante. Le traitement graphique change notablement. Le croquis rapide tend à disparaître, il laisse place à l'illustration réaliste dont le caractère humoristique est donné par la légende. Certaines illustrations reprennent des clichés des années précédentes, et dans ce cas, la portée humoristique est directement lisible.

Dans *La Risa*, Cecilio Pla et Rojas sont les principaux initiateurs de ce type d'illustration abondamment repris par Narciso Méndez Bringa et Díaz Huertas dans les premières années de publication de *Blanco y Negro*<sup>75</sup>. Les images féminines sont alors répétitives et s'inscrivent dans un champ des possibles bien délimité, comme le rappelle Brigitte Magnien en parlant de l'illustration du journal :

Par sa grâce et sa légèreté, par sa décence et son exigence de "bon goût", elle élude ou élimine les problèmes moraux ou sociaux : pas de femmes nues, pas même de femmes exubérantes de vie, dont le sein fait éclater le corsage, la mère est toujours comblée et honorée, parce que légitime ; peu de mendiants, ou seulement secourues par une main charitable, pas de prostituées ni d'entraîneuses, ni de scènes inconvenantes de cabaret, pas même dans les noires livraisons grinçantes du dessinateur Sancha qui a travaillé à Paris avec Toulouse-Lautrec. La sexualité, ou plutôt la vie amoureuse, n'est représentée que sous un aspect moralisant et civique qui aboutit au mariage, ou réduite à la mièvrerie sentimentale des idylles pastorales et des amoureux andalous "pelando la pava"<sup>76</sup>.

L'autre orientation est celle de l'érotico-festif : les scènes de séduction, les sous-entendus sexuels, les femmes dévêtues, autant de sujets présentés sous un jour amène et humoristiques, deviennent le principal fond de commerce de certaines revues. Cette orientation, perceptible dans *El Mundo Cómico*, largement visible dans *Día de Moda*, caractérise des publications telles que *Madrid Alegre* ou *Don Quijote*.

Si la caricature politique s'alimente périodiquement des mêmes ressorts de dégradation<sup>77</sup>, des mêmes « invariants graphiques<sup>78</sup> », la caricature de mœurs décline

---

<sup>75</sup> Eliseo Trenc, « La modernité de l'image ou une image de Modernité? », *Le projet national de Blanco y Negro*, D. Bussy-Genevois (Dir.), Paris : Universitè Paris 8 Vincennes Saint Denis-Textes et Documents 13, 2001, pp. 99-111, p. 103.

<sup>76</sup> Brigitte Magnien, « Féminités (1900-1917) », *Le projet national de Blanco y Negro*, op. cit., pp.180-181.

<sup>77</sup> Bruno de Pertuis (Coord.), *Les Procédés de déconstruction de l'adversaire. Ridiculosa n°8*, Brest : Université de Bretagne Occidentale, 2001.

aussi un ensemble de motifs, qui sont pour certains ancrés depuis longtemps dans l'iconographie satirique. C'est particulièrement le cas pour la satire des femmes et des relations entre les hommes et les femmes. La progressive spécialisation de la caricature dans la représentation des mœurs galantes reprend le fil d'une histoire qui n'a pas cessé. Michèle Hébert souligne que l'estampe de mode côtoie l'estampe de mœurs au XVIII<sup>e</sup> : « Ces estampes de mœurs plaisantes, souvent galantes ou grivoises, constituent en nombre environ la moitié des images connues du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, célébrant une forme de vie ou la ridiculisant<sup>79</sup> ». Le terme « grivoiserie » semble bien français. Il rend compte de la dimension joyeuse, populaire et éminemment masculine des relations entre les hommes et les femmes dans les textes et les caricatures étudiés et semble plus adéquat que son équivalent *picardía* qui renvoie à une histoire proche, mais bien différente<sup>80</sup>.

Dans *Le décolleté et le retroussé* (1902), John Grand-Carteret réunit des exemples de gravures et de peintures, françaises pour l'essentiel, autour de la grivoiserie : scènes d'amour, maris cocus, femmes taquinées par les puces, essai de la chaussure, chute de la maraîchère. Ces prétextes à la grivoiserie apparaissent tels quels, dans un traitement différent, à partir du milieu des années 1870, dans les revues qui célèbrent par ailleurs un personnage féminin typique du XIX<sup>e</sup> : la cocotte.

Le champ de la morale sexuelle est un domaine privilégié de la caricature de mœurs comme en témoignent les volumes de l'historien collectionneur Eduard Fuchs qui constituent son *Histoire illustrée de la morale sexuelle* commencée en 1905. Dans la veine érotico-festive, le trait satirique est réduit à la censure convenue de la disponibilité sexuelle des femmes dont le statut de courtisane est parfois précisé par la légende. L'érotico-festif est un genre à part entière qui constitue un seuil au-delà duquel la caricature de mœurs se dilue totalement. Il est inscrit pourtant au cœur de la caricature de mœurs avec la figure de la prostituée.

La caricature au XIX<sup>e</sup> se donne avant tout comme art du regard au quotidien, art du flâneur dans la ville. Dans *Doña Perfecta* (1876), Don Inocencio parle de Orbajosa, et évoque Madrid comme « centro de corrupción, de escándalo », et il indique : « Aquí nos miramos mucho (...) Reparamos en todo lo que hacen los vecinos y, con tal sistema de

---

<sup>78</sup> Annie Duprat, *Images et Histoire : Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris : Belin, 2007, p. 94.

<sup>79</sup> Michèle Hébert, Jean Adhémar, Jacques Lethève, *Les estampes*, Paris : Gründ, 1973, p. 32.

<sup>80</sup> Les chansons grivoises françaises du XIX<sup>e</sup> sont étudiées par Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Aubier, 1993.

vigilancia, la moral pública se sostiene a conveniente altura...<sup>81</sup>». Les modalités du voir –ce que l'on peut voir et laisser voir– sont liées au mode de régulation de la morale publique et privée. Le regard du caricaturiste assume cette mission de censure morale par la voie du satirique. Mais dans le glissement vers l'érotico-festif, le caricaturiste donne à voir ce qu'il n'est pas permis de voir ou reproduit pour le lecteur ce qu'il est rare de voir.

### **Etat de la question**

Dans le domaine de l'illustration, la caricature de mœurs est essentiellement représentation des corps. Le corps déploie alors un ensemble de sens et de valeurs : référentielles et symboliques. Depuis les années 1970, l'histoire du corps suscite en France un intérêt croissant parmi les historiens. Ce dernier culmine avec les trois tomes de *l'Histoire du corps* sous la direction de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, publiés en 2005. Aux Etats-Unis, la bibliographie réunie par Lou Charnon-Deutsch pour *Fictions of the Feminine* témoigne de l'importance de cet intérêt depuis les années 1980. Nous ne pouvons ici donner la mesure de l'ampleur de la bibliographie autour du corps. Les ouvrages de Jean Baudrillard<sup>82</sup>, Thomas Laqueur<sup>83</sup>, David Le Breton<sup>84</sup>, sans oublier les études plus générales de Philippe Perrot<sup>85</sup> et Alain Corbin<sup>86</sup>, ont guidé l'ensemble de notre travail qui vise à appréhender tout à la fois le contenu et le contenant, le corps féminin représenté dans un corpus très peu étudié.

Les études consacrées à la presse satirique illustrée privilégient la caricature politique. Un seul ouvrage se consacre exclusivement aux revues satiriques à Madrid et s'intéresse à la caricature de mœurs : *La Vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid*, de José María López Ruiz (1995).

---

<sup>81</sup> Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, Madrid : Akal, Ed. de Juan C. López Nieto, 2006, p. 293.

<sup>82</sup> « Fétichisme et idéologie : la réduction sémiologique », *Pour une critique de l'économie du signe*, Paris : Gallimard, 1972, pp. 93-113 ; *De la séduction*, Paris : Galilée, 1979 ; *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981 ; « Le plus bel objet de consommation : Le corps », *La société de consommation*, Paris : Denoël, 1986, pp. 199-338.

<sup>83</sup> *La Fabrique du sexe, Essai sur le corps et le genre en occident*, Paris : Gallimard, 1990 ; « Sexual desire and the market economy », *Discourses of sexuality from aristotle to AIDS*, Donna C. Stanton (Ed.), Anna Arbor : University of Michigan Press, 1992, pp. 185-21 ; « Sex and desire in the Industrial revolution », *The Industrial revolution and British society*, Patrick O'Brien et Roland Quinault (Ed.), Cambridge : Cambridge University Press, 1998 (1993), pp. 100-123.

<sup>84</sup> *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris : Métailié, 2003 [1992] ; *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : PUF, 2008 [1990] ; *La sociologie du corps*, Paris : PUF, 2010 [1992].

<sup>85</sup> *Le Travail des apparences. Le corps féminin, XVIII<sup>e</sup>- XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris : Seuil, 1984.

<sup>86</sup> *Les Filles de Noces*, Paris : Flammarion, 1982 [1978] ; *Le Temps, le désir et l'horreur, essais sur le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Flammarion, 1991.

L'ouvrage est davantage un répertoire qui s'avère très utile par ses différents appendices sur les titres et les dessinateurs, mais il y a dans ces derniers de nombreuses erreurs.

Seul l'ouvrage de Lou Charnon-Deutsch, *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*, propose l'analyse détaillée d'un corpus graphique paru dans la presse. Elle montre la prégnance du discours de la domesticité dans les représentations féminines des revues illustrées à la fin du siècle. La très grande majorité des images étudiées par L. Charnon-Deutsch sont publiées dans les années 1890<sup>87</sup>. Le corpus mêle revues satiriques et revues non-satiriques, deux types de revues très différents : *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Cantábrica*, *Madrid Cómico*, *El Gato Negro*, *La Ilustración de la Mujer*, *El Semanario de las Familias*, *El Mundo Ilustrado*, *Ángel Primero*, *La Correspondencia Ilustrada*, *Blanco y Negro*, *Gran Vía*, *La Caricatura*, *La Risa*, *El Mundo Femenino*.

Les illustrations sont pour la plupart des reproductions de tableaux d'artistes en majorité étrangers, allemands, français, et italiens. Les conclusions rappellent à certains égards quelques aspects de l'ouvrage de Bram Dijkstra qui n'aborde à aucun moment le cas de l'Espagne<sup>88</sup>. L'ouvrage ne s'intéresse donc pas particulièrement au corpus satirique, à ses mécanismes. Ce dernier apparaît de façon ponctuelle, comme élément du corpus iconographique. Nous verrons que cette approche globalisante peut poser quelques problèmes au moment d'interpréter les caricatures dont les ressorts de signification sont propres à ce support iconographique et à son histoire.

## **Problématiques**

Comme le soulignent A. Perinat et M.<sup>a</sup> I. Marrade dans *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1935* : « Todo corpus de mensajes en torno a un objeto escogido dentro de un dominio cultural definido, pone en relieve ciertos aspectos, otros los minimiza y algunos los silencia (consciente o inconscientemente)<sup>89</sup> ». L'objectif central de notre étude est de questionner les spécificités d'un corpus graphique et satirique produit par des hommes et très largement pour ces derniers, dans un contexte général de normalisation du statut, du rôle et de la représentation de la femme d'une part, et

---

<sup>87</sup> A part une seule reproduction datée de 1863, tous les supports recueillis sont postérieurs à 1882.

<sup>88</sup> *Idols of perversity, Fantasies of the Feminine Evil in Fin-de-Siècle culture*, New-York : Oxford University Press, 1986.

<sup>89</sup> Madrid : Centro de investigaciones sociológicas, 1980, pp. 102-103.

d'émergence de nouvelles inscriptions dans l'espace social pour cette dernière d'autre part.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le corps féminin est chargé de significations, forgées au long des deux siècles précédents, qui assoient durablement la nature et les valeurs féminines. Un ensemble de discours investit le corps pour le modeler et dicter ses fins, tandis que les missions féminines en privé et en public dérivent exclusivement des potentialités biologiques des femmes, en particulier la maternité. La sexualité et la reproduction sont au cœur des préoccupations des médecins, et les habitudes privées sont scrutées par les scientifiques. Nous suivons dans la première partie de notre travail la formation, la portée et la nature de ce faisceau de discours qui tente de façonner la nature féminine.

La dualité-complémentarité entre public et privé instaurée par l'idéologie de la domesticité est loin de refléter les diverses conditions sociales des femmes espagnoles qui ne font pas partie de la bourgeoisie. En marge du discours normatif fondé sur un modèle bourgeois dans lequel la femme ne peut travailler ou ne le fait que poussée par la nécessité, les caricatures étudiées se penchent sur les conditions de vie de la femme qui s'affaire au service de ses employeurs ou qui travaille à l'extérieur<sup>90</sup>. La caricature met en scène des femmes bourgeoises et questionne leur unique moyen de subsistance : le mari ou les terres que d'autres travaillent. Elle représente des femmes qui franchissent le seuil du foyer pour pénétrer dans l'espace public. Elle dénonce les conséquences ou les implications d'une transgression effective ou symbolique et dans le même temps donne à voir cette transgression. Il s'agira donc d'étudier par quels moyens la caricature de mœurs offre l'espace d'une visibilité singulière des femmes.

Anne Higonnet souligne une spécificité de la caricature en France qui peut aisément s'appliquer au cas de l'Espagne : « les œuvres de Maleuvre, de Lorentz et de Daumier expriment une opinion sur la féminité, démarche inimaginable dans les arts majeurs<sup>91</sup> ». Dans la deuxième partie du travail, nous verrons comment la caricature de mœurs s'interroge sur le sens d'une « féminité » qui émerge pendant le siècle et rend compte de l'effervescente « question féminine » au moment où la femme est au cœur des débats.

---

<sup>90</sup> Dans l'introduction de son étude, Catherine Nesci souligne de semblables enjeux. Elle suit le parcours des femmes dans la ville à travers différents textes littéraires et sa recherche vise à « remettre en question les mythes qui sous-tendent bien des approches de la modernité esthétique et politique, que ce soit celui de la suprématie du regard masculin sur l'espace urbain, celui de la domination absolue de l'espace public par les hommes ou ceux liés à l'idéologie sexuée du clivage privé/public et aux rôles sociaux qui en dérivent pour les femmes » : *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble : Ellug, 2007, p. 19.

<sup>91</sup> « Femmes et images », *Histoire des femmes en occident. IV. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., pp. 303-384, p. 344.

Cette potentialité de la caricature semble correspondre à une attitude qui privilégie l'objectivisme. Une posture qui doit certainement beaucoup à la pratique concomitante de la caricature politique pour certains caricaturistes et pour certains journaux (en particulier *Gil Blas*) sans toutefois jamais atteindre les dimensions d'une critique sociale.

Peu à peu cette attitude laisse place au subjectivisme qui s'attache davantage à la description anecdotique, joyeuse ou piquante des jeux de séduction. Pura Fernández précise au sujet de la revue *Demi-Monde* :

Hay una destrucción sistemática de todo contenido teórico y ético que exceda del móvil sexual que gobierna a todos los personajes, en su mayoría presos de una configuración literaria estereotipada. Asistimos, pues, a un desplazamiento y sustitución de las que "se llaman hoy *cuestiones sociales*" por la cuestión sexual<sup>92</sup>.

La question sociale est absente de ce genre de revue qui ne vise pas à rendre compte d'une réalité défailante. La publication barcelonaise reste dans le sillage de la caricature de mœurs qui ne dépasse pas la censure convenue des conduites<sup>93</sup>. La satire proprement sociale est une veine des publications qui traitent essentiellement de la caricature politique.

Les principales conduites censurées concernent les situations de séduction, un thème qui apparaît dès le début de la période envisagée. A partir des années 1880, elle hante la caricature. Les scènes de séduction codifiées se répètent sans changement important dans toutes les classes sociales. Cette inflation érotique ne concerne pas exclusivement la presse espagnole. Elle apparaît en France dès le coup d'Etat de 1852 qui oblige *Le Charivari* à restreindre la caricature politique :

Bien qu'il laisse encore filtrer de légères critiques à l'encontre de son temps, *Le Charivari* s'attache désormais principalement à décrire les mœurs frivoles de l'époque, comme le font *La Vie Parisienne* et le *Journal Amusant*, où Grévin dessine régulièrement à partir de 1857. Les caricatures de Grévin, plus encore que celles de Gavarni réduisent la femme à un pur objet sexuel<sup>94</sup>.

En observant la caricature française, Philippe Roberts-Jones souligne que « l'éternel féminin » occupe toujours l'avant-plan, et que son évolution est liée à celle de la

---

<sup>92</sup> Pura Fernández, « Erotismo vital ante la crisis de fin de siglo: la revista *Demi-Monde* », *Album Letras-Artes*, n°32, 1991-92, pp. 74-80, p. 78.

<sup>93</sup> Cilla signe un triptyque intitulé « Cuestión social » dans *Madrid Cómico* (9-05-1891, pp. 4-5). Les trois classes sociales sont représentées par trois lits qui partagent de façon inégale une couverture.

<sup>94</sup> Raimund Rütten & Ruth Jung, « L'embellissement stratégique », *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance?*, Roger Bellet, Philippe Régner (Dir.), *op. cit.*, pp. 327-337, p. 335.

caricature de mœurs. Il indique comment l'érotisme prend au cours des années 1870 une nouvelle ampleur, perceptible en particulier dans le journal *La Vie Parisienne* :

Il ne s'agit plus de libertinage, plus au moins audacieux, mais bien d'érotisme recherché pour lui-même et cette recherche sera poussée quelquefois assez loin. Si, dans l'ensemble, ce journal se maintient dans les limites permises de l'érotisme, d'autres journaux franchiront la barrière qui sépare ce genre de la pornographie<sup>95</sup>.

Le journal *La Vie Parisienne*, qui se consacre depuis ses débuts aux revues d'opéra, aux courses, aux lieux de villégiature de la bourgeoisie parisienne, comme Biarritz ; à l'élégance parisienne et ses modèles, introduit un contenu frivole, comme en témoigne cette double livraison en mai 1880 intitulée « Les amazones et leurs toilettes dessus et dessous », prétexte à une débauche de dentelles et de formes dévêtues. Ce type de contenu –des jeunes femmes en dessous– n'apparaît que rarement dans notre corpus.

La caricature de mœurs envisage les différentes infractions aux codes de la respectabilité bourgeoise, dont la femme est à maints égards le baromètre, pour devenir le seul lieu de représentation graphique de l'imaginaire érotique masculin stimulé par les nouvelles sophistications de la féminité. Alain Corbin souligne le rôle de la caricature dans la visibilité du phénomène : « Cette accumulation érotique, qui contribue au renouvellement de la mythologie paillarde et dont la représentation graphique demeure taboue, excepté dans la caricature, se diffuse avec une extrême rapidité –plus vite que l'hygiène– dans toutes les classes de la société<sup>96</sup> ». L'historien met l'inflation érotique sous le signe de la mythologie et questionne son fondement. Nous reviendrons sur les caractéristiques de cette mythologie.

Dans son étude sur l'image plastique de la prostituée à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, María López Fernández souligne la multiplication des cocottes dans la presse catalane et lie d'emblée cette explosion à une réalité des pratiques sexuelles :

A finales del siglo XIX se produce una cierta generalización de las conductas eróticas en el seno de la sociedad, que se manifiesta con toda nitidez en las ilustraciones de la prensa catalana a partir de 1903-1905. Revistas como « La Esquilla de Torratxa », « La Campana de Gracia », « Cu-Cut! » y sobre todo, « Papitu », despliegan una serie ininterrumpida de imágenes de profundo contenido erótico protagonizadas por prostitutas y *demi-mondaines*<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> Philippe Roberts-Jones, *La Caricature du Second Empire à la Belle Epoque, 1850-1900*, Paris : Club français du livre, 1963, p. 11.

<sup>96</sup> « Couliesses », *Histoire de la vie privée. 4. De la Révolution à la Grande Guerre*, Philippe Ariès et Georges Duby (Dir.), Paris : Seuil [1987], pp. 383-562, p. 412.

<sup>97</sup> María López Fernández, « La marginación de Venus: imagen de la prostituta en las artes plásticas españolas de fin de siglo », *Boletín Museo e Instituto « Camón Aznar » de Ibercaja*, LXXXVIII, 2002, pp. 103-135, p. 127.

Notons que tous les exemples cités relèvent de la presse satirique illustrée. Le lien évoqué entre la représentation de scènes plus ou moins érotiques et la libéralisation des mœurs sexuelles est quelque peu délicat à établir. L'image satirique obéit à des codes esthétiques et commerciaux, aux attentes des lecteurs, etc., et ne peut constituer un reflet direct des pratiques. Elle puise constamment dans des motifs préexistants pour adapter et recréer. De plus, ce qui est perçu ici comme une nouveauté de la fin du siècle est déjà présent auparavant dans les journaux que nous nous proposons d'étudier.

Dans cette « débauche de sexualité imprimée », María López Fernández voit aussi une façon d'inviter les lecteurs à s'évader dans un contexte de fin de siècle marqué par une crise politique, sociale et économique, ce qu'évoque le premier numéro du journal érotique *Rojo y Verde* en 1903. C'est l'interprétation que met aussi en avant Pura Fernández dans son étude de la revue barcelonaise *Demi-Monde* (1889). Elle indique que la revue reflète un besoin d'érotisme vital dans un environnement déprimé. Elle reprend l'analyse proposée par les rédacteurs du périodique :

La acogida favorable que se dispensa a tales revistas, la interpretan los redactores del *Demi-Monde* (n°76, 2-X-1889) como la respuesta de un público que huye de los efectos de la crisis ideológico-social –definida por ellos como la *neurosis* del fin de siglo– ante la que exhiben los atractivos del puro goce sensual, exclusivo asidero para aquellos que "no pensamos en la política palpitante, porque nada esperamos de ella ni de sus hombres" (n°91, 15-I-1890)<sup>98</sup>.

L'apparition plus précoce de l'inflation érotique, à travers les scènes de séduction urbaines dans la caricature de mœurs, invite à élargir la réflexion et à la resituer en dehors du seul contexte économique et social de la fin du siècle.

En effet, le caractère massif et extrêmement répétitif de certaines représentations dans notre corpus frappe : pourquoi représenter les mêmes scènes de séduction dans les coulisses, les mêmes femmes qui attendent dans leur salon leur amant, les mêmes bonnes complices des rendez-vous galants de leur maîtresse?

La mythologie de la cocotte généralise un ensemble de codes corporels et de postures qui s'imposent, à la fin de la période considérée, comme expressions d'une féminité complice du désir masculin. La cocotte inspire très largement la « ritualisation de la féminité » si caractéristique dans toutes les représentations de la femme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'expression est le titre d'un article d'Erving Goffman dans lequel il analyse un corpus d'images publicitaires de plusieurs pays occidentaux. Il repère et systématise un

---

<sup>98</sup> *Op. cit.*, p. 76.



ensemble d'attitudes présentées comme expressions naturelles de la féminité et de la masculinité, et il indique :

Ces expressions apparaissent comme autant d'illustrations d'unités comportementales de type rituel, portraits d'une conception idéale des deux sexes et de leurs relations structurelles, réalisées en partie grâce à l'indication, là encore idéale, de l'attitude des acteurs au sein de la situation sociale<sup>99</sup>.

Les poses décrites sont pour certaines observables dans notre corpus. Le publicitaire, qui selon Erwing Goffman, conventionnalise les conventions et fait un usage frivole d'images décontextualisées, rappelle l'attitude du caricaturiste dans le tournant érotico-festif que prend la caricature de mœurs. Quelle conception idéale manifestent les exemples de ritualisation de la féminité incarnée par la cocotte?

Mary Nash, dans son article « Control social y trayectoria de la mujer en España » (1989), souligne que les mécanismes de contrôle formel des femmes culminent sous la Restauration à travers les dispositions du Code pénal (1870) et du Code civil (1889). Ces textes de loi sont une des expressions les plus achevées de l'idéologie de la domesticité et du discours normatif sur les femmes. Or, comme le rappelait Alain Corbin dans ses essais sur le XIX<sup>e</sup>: « Représentations de l'autre et image de soi ne se façonnent pas indépendamment<sup>100</sup> ».

Nous voulons montrer que ces caricatures élaborent aussi un discours sur la condition masculine qui répond aux devoirs et responsabilités qu'implique pour les hommes (essentiellement l'époux de la « mujer propia ») l'idéologie de la domesticité. Alain Corbin souligne : « L'obligation individuelle de se situer et de situer la cellule conjugale dans l'échelle des statuts pèse presque exclusivement sur les épaules de l'homme<sup>101</sup> ». Il nous semble que cet ensemble de caricatures frivoles est à relier à toutes les caricatures sur le mariage et les relations conjugales qui constituent aussi des thèmes récurrents. Le discours prescriptif érige la mère en figure sacrée et la procréation en devoir divin. Les caricatures en montrent les conséquences du point de vue masculin : l'angoisse de la famille nombreuse dans des temps économiques difficiles. Le corpus forme un ensemble dans lequel l'inflation érotique est un des aspects qui ne peut pas être isolé de tous les autres. A côté d'une exploration masculine de la condition féminine, se tient l'espace fantasmagorique pour voir lorsque l'on ne peut pas avoir (ou si peu) une autre vie.

---

<sup>99</sup> Erwing Goffman, « La ritualisation de la féminité », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, avril, n°14, 1977, Paris, pp. 34-50, p. 50.

<sup>100</sup> *Op. cit.*, p. 98.

<sup>101</sup> *Idem*, p. 103.

La caricature de mœurs érotico-festive est très différente des représentations pornographiques qui circulaient par ailleurs à la même époque de façon clandestine, étudiées par Jean-Louis Guereña. Il indique que l'existence d'un marché des textes et des images pornographiques relativement consolidé est avérée sous la Restauration à partir de 1873<sup>102</sup>. Dans « Le sexe en image. L'érotisme graphique en Espagne dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », il se penche sur un album de gravures relié vers 1870<sup>103</sup>. Les reproductions sont sans équivoque : organes rendus visibles, membres en érection, jupons retroussés ou absents. Les gravures semblent accomplir leur fonction première de stimulant et reproduire comme avec une loupe spéciale des relations sexuelles au sens le plus strict (par les effets de mise en scène des corps, les détails et correspondances mains/sexes, mains qui indiquent, qui agissent, qui dévoilent). Tout en se situant dans le même champ, celui de l'intime sexuel masculin, les caricatures érotico-festives sont à l'exact opposé des images pornographiques.

Paul Ardenne définit les caractéristiques de l'image extrême : inaccoutumance, refoulement, désir, extravagance, extériorité, entre autres<sup>104</sup>. La caricature érotico-festive constitue *a contrario* une image rassurante marquée par l'accoutumance : les lecteurs-spectateurs voient et revoient des scènes qui dans la réalité ont déjà pu être jouées. A partir des années 1890, *La Caricatura* insiste davantage sur la dimension érotique : allusions au rapport sexuel, mise en scène d'un corps féminin aux mesures exactes d'un désir masculin consensuel. Il ne s'agit plus alors de voir une autre vie mais d'offrir une image incitative focalisée exclusivement sur un rapport sexuel à venir. Cette spécialisation progressive constitue largement une transition vers la presse érotique caractéristique de la fin du siècle. La caricature érotique puis la presse festive illustrée et la production clandestine pornographique coexistaient : elles n'avaient pas la même vocation.

Entre la spécialisation des revues érotiques ou des gravures pornographiques et les discours austères sur la sexualité du couple marié, la caricature de mœurs met en scène toutes les formes d'un plaisir de la séduction. Cette exploration de la séduction connaît deux versants. Le premier vise à critiquer les artifices de la séduction, postiches,

---

<sup>102</sup> Jean-Louis Guereña, « Sous le manteau. Les publications pornographiques en Espagne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>. Marques et circuits de la clandestinité », Communication au Séminaire du CIREMIA sur la notion de censure, 4 février 2006, publiée sur le site Internet du CIREMIA, p. 5.

<sup>103</sup> Jean-Louis Guereña, « Le sexe en image. L'érotisme graphique en Espagne dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Image et Corps*, Jean-Claude Seguin (Conception), Lyon : Le GRIMH-LCE, 2007, pp. 97-108.

<sup>104</sup> Paul Ardenne, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris : Flammarion, 2006.

parures, maquillage, poses, toutes les stratégies qui sont alors dévoilées. Le deuxième contemple les effets de la séduction sans la déjouer et montre un corps féminin à la plastique idéale.

Dans *Mujer, pintura y sociedad en el siglo XIX, la construcción de la feminidad a través de la pintura*, A. Val Cubero souligne : « A través del arte se establecen dos tipos de mujeres ; la fría y pasiva y la lasciva y sexual. La primera corresponde a la esposa y la segunda a la prostituta<sup>105</sup> ». La caricature de mœurs semble échapper à ce dualisme tout en formulant de façon violente le rejet de l'épouse au profit de la maîtresse. Nous verrons que la lascivité est représentée dans un motif totalement emprunté à la peinture, la lorette au divan, qui transpose la prostituée de maison close. La figure emblématique de la caricature de mœurs n'est pas ce personnage alangui, mais la cocotte boulevardière altière et droite.

L'espace de l'intime masculin génère rapidement des objets identiques et se construit comme un ensemble d'images-produits pour une consommation visuelle masculine. En 1889, Cilla évoque l'exploitation commerciale du corps féminin dans une vignette de *Madrid Cómico* (Fig. 1). C'est à partir de cette date que la revue montre de plus en plus de corps féminins légèrement vêtus. Mais le commentaire de Cilla pourrait s'appliquer à l'ensemble du corpus à une époque où le nombre de journaux spécialisés dans la caricature non politique augmente, et où la concurrence est donc plus rude. Les nombreux portraits féminins ornementaux qui accompagnent les caricatures à partir des années 1880 nous semblent être l'indice du changement de vocation de la caricature de mœurs dans son ensemble.

Cette exploitation, qui implique une standardisation de la représentation du corps féminin, est aussi liée au développement de l'image féminine à travers des supports diversifiés qui pour certains font leur apparition à la même époque : illustrations, affiches, publicité, cartes postales<sup>106</sup>. A mesure que l'image de la femme devient explicitement commerciale, certains périodiques montrent presque exclusivement des femmes qui font commerce de leur corps.

A côté de l'image de la cocotte, apparaît un autre type de représentation, dans les périodiques qui prennent clairement la voie de la caricature érotico-festive. Il s'agit d'une jeune femme souvent légèrement vêtue ou portant des vêtements moulants d'abord à la faveur des circonstances, le bain à la plage, le spectacle, le bal masqué (*El Mundo*

---

<sup>105</sup> *Op. cit.*, p. 22.

<sup>106</sup> Lou Charnon-Deutsch, *op. cit.*, pp. 127-173.

*Cómico*), puis sans raison particulière (*El Mundo Alegre*). La silhouette est toujours la même, corsetée, hanches et poitrine généreuses. Manuel Luque en donne des versions stylisées dans *Día de Moda*. Dans ce contexte d'exploitation commerciale des images féminines, surgissent des « Gibson girls » avant la lettre, des types précurseurs de la pin-up, dont le corpus permet de voir les conditions d'apparition.

Nous voulons montrer dans la troisième partie du travail que la représentation des femmes dans la caricature de mœurs du XIX<sup>e</sup> en Espagne prolonge une tradition iconographique de la satire des femmes, et devient aussi le support privilégié d'un subjectivisme masculin dans une ère de mutations sociales et économiques. Nous voulons souligner comment l'apparition puis la prévalence du festif n'impliquent pas un renoncement à la contextualisation mais au contraire signifie une métaphorisation des nouveaux rapports économiques.

La caricature de mœurs, telle qu'elle se développe en Europe au XIX<sup>e</sup>, naît en Angleterre à la fin du XVIII<sup>e</sup> comme prisme pour observer un paysage urbain en mutation. Cette mutation est due en grande partie aux bouleversements de la révolution industrielle<sup>107</sup>. Le Madrid de la deuxième moitié du siècle est une capitale en mouvement avec de nouveaux besoins et de nouveaux usages. La ville n'attire pas par son industrie mais elle est une vitrine des nouveaux rapports de consommation largement reflétés par l'essor de la publicité qui donne la mesure des nouveaux échanges dans l'ère bourgeoise : « El atender a todas estas necesidades del nuevo modo de vida produce la expansión de un sector hasta entonces consagrado a la aristocracia y clases altas de la Corte, el del comercio<sup>108</sup> ».

Nous souhaitons montrer que l'orientation festive de la caricature de mœurs implique une spécialisation de cette dernière dans la représentation d'un paysage urbain devenu marché. Le corps féminin représenté est un support polysémique qui a une longue histoire. Il se prête à tous les investissements symboliques dont l'allégorie est la manifestation la plus éclatante. La caricature de mœurs opère un glissement vers l'érotico-festif en élargissant sa référentialité. Cette transformation ne s'opère pas seulement à la fin du siècle. Elle est amorcée dès les années 1860. Fétichisation et spectacle du corps féminin signent l'avènement de la marchandise, à Madrid, comme

---

<sup>107</sup> Cindy Mc Creery, *The Satirical Gaze. Prints of Women in Late Eighteenth –Century-England*, Oxford : Clarendon Press, 2004.

<sup>108</sup> M.<sup>a</sup> del Carmen Simón Palmer, « La publicidad y la imagen en Madrid (1840-1874) », *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina*, Marie-Linda Ortega (Ed.), Madrid : Visor, 2004, pp. 13-38, p. 14.

dans le reste des capitales européennes. Le corps comme support d'identité sociale disparaît au profit d'un corps standardisé dont les proportions sont fournies exclusivement dans un premier temps par la caricature érotico-festive.

Les caricaturistes furent les premiers à dessiner les publicités qui commencent à apparaître à la fin des journaux illustrés. Ils signent des gravures de mode dans lesquelles le corps de la femme ne se donne plus comme support de l'identité sociale mais comme support commercial codifié. Ces divers rôles du caricaturiste dans la deuxième moitié du siècle favorise l'évolution du corps féminin en tant que signe dans notre corpus. Nous montrerons donc comment les caricaturistes cherchèrent d'abord à saisir la vérité sociale du corps féminin pour livrer partout le même simulacre.

## PARTIE I– Images de la femme et discours normatif

L'idéologie de la domesticité et la division sexuelle des sphères sont des éléments déterminants dans le discours normatif sur les femmes au XIX<sup>e</sup>. Ce discours est pleinement formulé au milieu du siècle et se diffuse massivement dans la deuxième moitié du siècle. Il est au cœur d'un vaste débat sur le rôle des femmes dans la société libérale et sur l'éducation qu'il convient de leur donner en fonction de ce rôle. Il constitue la colonne vertébrale d'une série de règles, d'interdictions, de prescriptions, de devoirs et de droits explicitement recueillis dans la législation ou implicitement pratiqués comme normes sociales.

Le discours normatif qui régit le comportement des femmes et les attentes concernant leur image sociale s'inspire directement des analyses et des investissements du corps biologique. Les missions de la femme s'appuient sur leur capacité reproductive et l'analyse de leurs potentialités physiques. La maternité est le socle de la féminité. Mais la sexualité féminine est niée, occultée par le rôle d'« ange du foyer » que doit remplir la femme dans le cercle de la famille.

L'analyse de ce discours est déjà entreprise en Espagne au XIX<sup>e</sup> par quelques personnalités isolées. Concepción Arenal dénonce le poids des coutumes et les contradictions entre les diverses dispositions législatives, en particulier dans *La mujer del porvenir* (1869). Quelques krausistes s'expriment dans *El Boletín de la Institución de Libre Enseñanza* et se penchent sur le rôle des femmes dans la société. Emilia Pardo Bazán poursuit l'analyse de Concepción Arenal avec un angle radical, en dénonçant des considérations qui font de la femme un « être pour les autres » et non un « être en soi ». A. Posada fait enfin une analyse et une critique des dispositions législatives dans *Feminismo* en 1899. Il souligne à plusieurs reprises le poids des préjugés dans l'opinion publique. Ces derniers sont les principaux freins pour modifier les droits politiques de la femme espagnole<sup>109</sup>:

La falta de hábito, con otras mil circunstancias favorables al statu quo, implican el mayor de los obstáculos para toda transformación en un sentido feminista; engendra esa falta de hábito tal género de oposición en la opinión pública, que quizá en ninguna otra de las

---

<sup>109</sup> Dans sa défense du droit de vote des femmes, Alexandre Dumas Fils indiquait en préambule de sa réflexion : « Les mœurs modifient quelquefois les lois ; les lois ne modifient pas les mœurs », *Les femmes qui tuent et les femmes qui votent*, Paris : C. Lévy, 1880, p. 138.

manifestaciones de la condición jurídica de la mujer encontraría cualquier innovación tan invencibles repugnancias<sup>110</sup>.

L'étendue et la portée du discours de la domesticité sont mises en valeur dans toutes les études sur l'histoire des femmes. C'est le cas de l'ouvrage pionnier de Géraldine Scanlon en 1976. Mary Nash dans ses divers travaux développe à plusieurs reprises les deux aspects. Dans son étude sur les mécanismes du contrôle social des femmes espagnoles, elle insiste sur les mesures législatives mises en place pendant la Restauration. Elle souligne aussi l'importance des dispositifs informels du contrôle social en tant que « reflet des valeurs socio-culturelles traditionnelles<sup>111</sup> ».

Le discours normatif sur les femmes intervient comme référence implicite de la caricature de mœurs en tant que générateur de types et de stéréotypes. Dans l'idéologie de la domesticité, le corps féminin et les femmes sont au cœur de la vision de la famille. C'est pourquoi nous nous proposons de revenir sur les lignes essentielles de la construction du discours de la domesticité en privilégiant le retour sur certains textes fondamentaux. Nous examinerons aussi la portée et les vecteurs de ce discours en nous intéressant plus particulièrement aux supports proches de la caricature : la presse et l'iconographie sérieuse qui accompagne la presse illustrée et parfois même certains périodiques du corpus. Dans les études sur le XIX<sup>e</sup> siècle, les contenus des journaux satiriques et des journaux érotico-festifs sont peu cités, en dehors des journaux les plus connus comme *Madrid Cómico*. Nous proposerons quelques jalons visant à étudier les relations de la presse satirique avec la question féminine. Nous verrons ensuite comment le discours de la domesticité est critiqué au moment même de son expression la plus achevée sous la Restauration. C'est souvent dans une réponse aux velléités d'émancipation féminine, aux échos sur l'entrée des femmes dans la sphère publique, aux revendications plus ou moins audacieuses sur l'égalité des sexes, que le discours de la domesticité s'exprime avec le plus de force. Face à ces demandes et aux signes manifestes d'une empreinte sociale des femmes de plus en plus grande, le discours normatif se recompose.

---

<sup>110</sup> *Feminismo*, Madrid : Cátedra, 1994 [1899], p. 227.

<sup>111</sup> « Control social y trayectoria histórica de la mujer en España », *Historia ideológica del control social: España-Argentina, siglos XIX y XX*, Roberto Bergalli et Enrique E. Mari (Coord.), Barcelona : PPU, pp. 151-173, p. 154.

## 1. Les modalités d'un être-femme au XIX<sup>e</sup> siècle

La faillite de l'Ancien Régime et de la configuration de son principe d'autorité conduisent à une réélaboration de la fonction des femmes dans la société basée sur l'articulation entre la sphère privée et la sphère publique<sup>112</sup>. Le discours de la domesticité et la doctrine des deux sphères constituent un cadre idéologique qui promeut un idéal féminin voué par la nature et par la providence à la sphère privée, épouse, mère et fille :

Contra la mujer bachillera, porfiada y frívola del último tercio del XVIII se promocionó un nuevo ideal de mujer residuo angelical de virtudes. Este nuevo modelo, de acuerdo con algunas investigaciones, representaba la encarnación de los ideales puros de la burguesía europea del siglo XIX. Era el resultado del asentamiento de la familia conyugal de carácter patriarcal como instrumento para la reproducción social de la nueva burguesía dominante<sup>113</sup>.

Dans « Las limitaciones del liberalismo en España: *el ángel del hogar* », Guadalupe Gómez-Ferrer rappelle que l'expression désignant l'archétype féminin qui s'impose au XIX<sup>e</sup> en Europe est le titre d'un poème anglais de Coventry Patmore, *The Angel in the House*<sup>114</sup> paru en 1854. D'autres expressions sont utilisées : la « mujer de su casa » ou « la mujer propia » s'appliquent à l'épouse. Ces versions désignent toutes les vertus du modèle féminin : « la mujer se convierte en la depositaria de unos mores de alto valor social: el orden, la paz, el bienestar, la estabilidad<sup>115</sup> ».

G. Gómez-Ferrer distingue trois étapes dans le développement de l'archétype : une première étape romantique où se côtoient la femme ange et la femme démon, une deuxième étape où la figure de l'ange du foyer est divulguée, notamment grâce à l'ouvrage du même nom de Pilar Sinués (paru en 1857 et réuni en 1859), et une troisième étape où les missions de la femme, en particulier la maternité, sont comparées à la carrière professionnelle des hommes et trouvent une légitimité dans la comparaison. Néanmoins la comparaison du rôle de la femme dans la sphère privée avec celui de l'homme dans la sphère publique apparaît dès la première moitié du siècle pour légitimer la sexualisation des espaces. En ce sens le thème de la « politique des

---

<sup>112</sup> Voir l'une des études de référence à ce sujet : Ana M.<sup>a</sup> Aguado, « Ideología, roles de género y cultura en la construcción de la sociedad liberal burguesa », *Antiguo Régimen y liberalismo, homenaje a Miguel Artola*, vol. 3, Pablo Fernández Albaladejo et Margarita Ortega López (Ed.), Madrid : Alianza, UAM, 1995, pp. 397-403.

<sup>113</sup> Jesús Cruz, « De cortejadas a ángeles del hogar. Algunas reflexiones sobre la posición de la mujer en le élite madrileña, 1750-1850 », *Historia silenciada de la mujer*, Alain Saint-Saëns (Dir.), Madrid : Editorial complutense, 1996, pp. 135-160, p. 141.

<sup>114</sup> *Antiguo régimen y liberalismo: Homenaje a Miguel Artola*, op. cit., pp. 515-532, p. 517.

<sup>115</sup> *Idem*, p. 520.



femmes », surgit dès les années 1830 et se décline tout au long du siècle. L'expression désigne l'influence indirectement exercée par les femmes dans la sphère publique à travers les liens familiaux.

Les vertus et le modèle féminin sont définis et diffusés dans une abondante littérature. Les discours prescriptifs et proscriptifs sur les femmes apparaissent au XIX<sup>e</sup> sous la forme de textes pour les femmes : livres et revues pour enfants, livres d'hygiène, manuels pour l'éducation des enfants, ouvrages pédagogiques, fables moralisantes, œuvres de piété, revues féminines ; et de textes sur les femmes : études historiques et sociales, psychologiques, philosophiques, ouvrages *costumbristas*, analyses physiologiques, traités hygiénistes, textes médicaux. Le champ d'action féminin est circonscrit dans le Code civil (1889) et le Code pénal (1870), ainsi que dans les lois et décrets sur l'éducation des femmes.

L'ensemble de ces discours excède le terrain de la morale pour rassembler les critères d'une essence féminine, d'un comportement en privé et en société, d'une façon d'être et de penser en femme. Un « être-femme » codifié par un ensemble de conceptions héritées des siècles antérieurs, réactivées, reformulées et combinées aux préoccupations propres au XIX<sup>e</sup> siècle. Un siècle où « el afán de publicidad<sup>116</sup> » se substitue à la recherche de la gloire et aux démonstrations de l'honneur. Un siècle où la consommation prend son essor et génère l'angoisse des dépenses excessives. Un siècle où le discours de la domesticité est un garant de l'ordre social et où dans le même temps des négociations entre espace privé et espace public apparaissent constamment.

Les éléments qui président à l'élaboration de l'être-femme sont tout à la fois des recherches visant à déterminer la nature féminine et des injonctions sur ce qu'elle doit être. Cette double caractéristique de l'être-femme permet de ranger les types indésirables dans le rebut des modèles contre-nature. Les femmes qui ne réunissent pas les critères de la féminité attendue au XIX<sup>e</sup> ne sont plus vraiment des femmes, comme le souligne Mary Nash dans son article :

---

<sup>116</sup> Formule d'un article de *El Cascabel* intitulé « Una enfermedad reinante »: « Todo el mundo está aquejado de un desordenado deseo de figurar y de exhibir el individuo para asombro de propios y extraños, y admiración de las edades futuras (...) Todo el mundo ha querido ver su nombre impreso en algún periódico (...) Hoy, generalizado ese afán de lucir, ya no son solamente las familias de elevada clase y gran fortuna las que se permiten el lujo de permitir que se anuncie al ilustrado público todo lo que hacen en su casa, sino que también han dado en esa manía las familias de la clase media, en perjuicio de sus intereses y sin beneficio alguno (...) de esto hemos de hablar largo y tendido, a ver si conseguimos que haya más modestia y que no se pongan en ridículo voluntariamente muchas gentes », 26-04-1867, p. 1.

Como mecanismo de control social, el discurso ideológico de la división de las esferas actuó como mecanismo eficaz constrictivo que limitaba el ámbito de actuación de la mujer a la esfera privada. En el siglo XIX cualquier transgresión de esta norma significaba la ruptura de las pautas de conducta socialmente aceptadas y, por lo tanto, la descalificación social de la mujer en cuestión<sup>117</sup>.

Catherine Jagoe rappelle que nombre de textes parlent de la femme au singulier : « el discurso que conforman era un intento proselista de fijar la esencia femenina en un nuevo modelo burgués que sirviera como descripción de la esencia de la mujer a través del tiempo, el espacio y la clase social<sup>118</sup> ». Le prototype idéalisé est issu des classes moyennes. C'est la vision de Monlau qui prévaut. Dans *Higiene del matrimonio*, il indique que seule l'âme de la classe moyenne peut être dépositaire d'une vertu menacée par les formes de dépravation de la classe ouvrière ou de l'aristocratie :

En las clases inferiores, vemos desgraciadas mujeres que, comprometidas en lucha desigual y acosadas por necesidades incóercibles, dejan en el campo de batalla la hermosura y la virtud, que son los más preciados atributos de su sexo; y en las clases superiores, la ociosidad y la depravación del lujo están erigidas en causas permanentes del marasmo para el cuerpo, y de perversión para el espíritu<sup>119</sup>.

La doctrine des deux sphères s'impose aussi dans le domaine du travail. Production et reproduction se séparent et il s'agit alors de déterminer les conditions dans lesquelles s'effectue le travail des femmes. La « question féminine » se pose durant tout le siècle, pour définir les relations entre la société et les femmes, circonscrire leurs champs d'action, ou légitimer la présence féminine en dehors de l'espace privé. Les ajustements du discours de la domesticité, à partir des années 1870, répondent aux revendications concernant l'accès à l'éducation et aux nouvelles inscriptions des femmes dans la société, notamment professionnelles.

## **1. Elaboration du discours de la domesticité**

### **1. Discours des moralistes**

Les grandes lignes du discours de la domesticité du XIX<sup>e</sup> et du débat sur les capacités intellectuelles de la femme ont été tracées par les moralistes du XVI<sup>e</sup>. Dans « Hombres y mujeres en el discurso de los moralistas. Funciones y relaciones », Isabel Morant

---

<sup>117</sup> *Op. cit.*, p. 156.

<sup>118</sup> Catherine Jagoe, Alda Blanco, Cristina Enríquez de Salamanca, *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona : Icaria, 1998, p. 28.

<sup>119</sup> *Higiene del matrimonio o el libro de los casados en el cual se dan las reglas e instrucciones necesarias para conservar la salud de los esposos, asegurar la paz conyugal y educar bien a la familia*, Paris : Librería de Garnier hermanos editores, 1879, p. 14.

souligne le dualisme qui préside à l'élaboration du discours moraliste sur les femmes<sup>120</sup>. Ce dernier vitupère l'infériorité morale des femmes ou au contraire loue leur supériorité. Ce dualisme s'exprime depuis le Moyen Age à travers l'opposition entre Eve, pécheresse incarnation du mal, et Marie. Les moralistes de l'Ancien Régime, préoccupés par le contrôle de la morale publique, ont abondamment écrit sur le comportement féminin en société et sur l'éducation des futures mères.

Emilia Pardo Bazán dans sa conférence « La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias », lue dans le cadre du *Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano* de 1892, fait référence aux deux ouvrages qui marquèrent profondément le siècle en matière de vie conjugale et de modèle féminin, *Instrucción de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives et *La perfecta casada* de fray Luis de León. Elle s'imagine répondre à la question de Spencer sur les différences en matière d'éducation physique de l'homme et de la femme. Elle souligne la vigueur de ces modèles :

Enseñaría obras como la *Institución de la mujer cristiana*, de Luis Vives, – el cual no era retrógrado, pues quería mujeres sabias –, y *La perfecta casada*, de fray Luis de León, donde se fulminan terribles anatemas contra las mujeres que salen, andan y hacen lo que hoy llamaríamos vida activa; los susodichos graves autores las ponen que no hay por donde cogerlas de andariegas, desvergonzadas y semejantes a las públicas cortesanas y cantoneras. Se me dirá que desde entonces pasó tiempo y tales aprensiones se borraron. Contestaré que no es cierto que se borrasen: que el tipo de la *mujer fuerte* que hoy suelen pintarnos difiere poco del de los siglos XV y XVI; que en ciertas materias relativas a la mujer hemos retrocedido más bien que adelantado<sup>121</sup>.

L'ouvrage de Juan Luis Vives a été écrit en latin en 1523, puis traduit et adapté en espagnol par Juan Justiniano en 1528. Il dépasse le cadre de la formation et du contrôle moral des femmes pour proposer les modalités d'un être-femme qui s'appliquent à l'esprit et au corps : « Lo que Vives aconseja a los padres y maridos no es tanto la norma moral como el modo en que debían actuar para formar las mentes y los cuerpos de las jóvenes, para que aprendieran a vivir en femenino casi desde su nacimiento<sup>122</sup> ».

Le livre de Juan Luis Vives se divise en trois parties : des vierges, des femmes mariées, des veuves. Conformément aux valeurs d'Ancien Régime, les conseils visent à protéger la *honra y reputación* de la femme. La jeune fille est autorisée à sortir mais elle ne doit pas s'attarder. Elle doit couvrir sa poitrine, son cou et son visage pour éviter le regard

---

<sup>120</sup> « El discurso de los moralistas », *Historia de las mujeres en España y América Latina. II. El mundo moderno*, Isabel Morant (Dir.), Madrid : Cátedra, 2006 [2005], pp. 27-61.

<sup>121</sup> « La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias –Memoria del día 16 de octubre de 1892 leída en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano », *La mujer española y otros artículos feministas*, Madrid : Editora Nacional, 1976, pp. 71-97, pp. 78-79.

<sup>122</sup> Isabel Morant, *op. cit.*, p. 33.

d'autrui : « apenas descubrirá el uno de los ojos para ver el camino por donde fuere. No cure de mirar a nadie ni de ser mirada, ni vuelva los ojos acá ni allá <sup>123</sup>». Vives énonce les trois vertus de la femme mariée : « castidad y afición al marido <sup>124</sup> », « saber regir su casa <sup>125</sup> ». Il insiste particulièrement sur la chasteté, vertu dépositaire de l'honneur du mari :

Y porque lo sepas bien, buena mujer, sábete que la castidad que tú tienes no es tuya sino de tu marido, el cual te la entregó y puso en tu mano, y te la encomendó y mandó que la guardases más que a su vida propia, y ¿tú no te asombras de la justicia divina y humana en dar lo ajeno contra la voluntad de su dueño <sup>126</sup> ?

Le corps féminin est central dans l'approche de Juan Luis Vives, en tant que possession de l'homme ou de la famille. Corps biologique pour la famille ou corps moral qui incarne l'honneur du mari, il n'appartient pas à la femme.

L'autre référence du XIX<sup>e</sup> siècle, *La perfecta casada*, paraît en 1583. L'ouvrage connut plusieurs éditions jusqu'en 1632. L'œuvre est récupérée en 1765 par le dominicain fray Luis Galiana et connut trois éditions au XVIII<sup>e</sup>, puis de nombreuses rééditions jusqu'au XX<sup>e</sup><sup>127</sup>. Fray Luis de León prodigue à sa cousine des conseils évangéliques sur les missions d'épouse et de mère conformes à la civilisation chrétienne. Lorenzo Arribas rappelle l'importante postérité de l'œuvre : « La buena acogida de este *speculum* de comportamiento era reconocida por los propios editores todavía en 1872, cuando afirmaban que tantas ediciones las justificaba la costumbre de regalarla a las novias como regalo de boda <sup>128</sup> ». L'ouvrage se présente comme « la doctrina de una mujer de valor <sup>129</sup> ». Il est d'emblée une œuvre sur la nature féminine définie par la *honestidad* :

Lo primero, porque su intento es componernos aquí una casada perfecta, y el ser honesta una mujer no se cuenta ni debe contar entre las partes de que esta perfección se compone, sino, antes es como el sujeto sobre el cual todo este edificio se funda, y, para decirlo enteramente en una palabra, es como el ser y la substancia de la casada. Porque si no tiene esto, no es ya

---

<sup>123</sup> Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, Madrid : Fundación Universitaria española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1995, p. 139.

<sup>124</sup> *Idem*, p. 213.

<sup>125</sup> *Idem*, p. 294.

<sup>126</sup> *Idem*, p. 213.

<sup>127</sup> Isabel Morant Deusa et Mónica Bolufer Peruga, *Amor, matrimonio y familia: la construcción histórica de la familia moderna*, Madrid : Síntesis, 1998, p. 48.

<sup>128</sup> « Fray Luis de León. Un misógino progresista en la "querrela de las mujeres". Relectura de *La perfecta casada* », *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Cristina Segura (Coord.), Madrid : Narcea, 2001, pp. 59-79, p. 62. Dans la double page « Libros usados », Cilla représente dans une vignette une vieille femme qui se penche sur des livres et commente : « – No me vendrá mal un ejemplar de *La Perfecta casada*, por si me sale una proporción la semana que viene ». *Higiene del matrimonio* est aussi cité avec un même jeu sur l'incongruité de la référence dans la situation représentée, *Madrid Cómico*, 8-10-1887, p. 5.

<sup>129</sup> Fray Luis de León, *La perfecta casada*, Madrid : Taurus, 1987, p. 85.

mujer, sino alevosa ramera y vilísimo cieno, y basura la más hedionda de todas y la más despreciada<sup>130</sup>.

L'honneur féminin établit la différence entre la femme et la non-femme, la femme publique décrite dans la tradition augustinienne.

La nature a prévu que l'homme se consacre à l'acquisition des biens et que la femme en soit la gardienne. La *perfecta casada* est la gardienne du foyer qui se consacre à l'intendance du ménage et gère l'économie domestique. Fray Luis préconise que la femme reste à la maison et réitère les recommandations de Juan Luis Vives :

Ninguna causa tenéis para salir de casa que no sea grave y severa, que no pida estrechez y encogimiento porque, o es visita de algún fiel enfermo, o es ver la misa, o el oír la palabra de Dios<sup>131</sup>.

Fray Luis préfère que la femme soit intelligente plutôt que sotte, mais la nature a prévu que son entendement soit limité. Il établit une corrélation entre l'enfermement dans la maison et le silence de la femme dans une démonstration qui confine au syllogisme : la nature a prévu que la femme se taise, or la parole naît de l'entendement. Pourvue d'un entendement limité, la femme est vouée à la gestion domestique :

Porque, así como la naturaleza, como dijimos, y diremos, hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca. Y como las desobligó de los negocios y contrataciones de fuera, así las libertó de lo que se consigue a la contratación, que son las muchas pláticas y palabras. Porque el hablar nace del entender, y las palabras no son sino imágenes o señales de lo que el ánimo concibe en sí mismo; por donde, así como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente les tasó las palabras y las razones<sup>132</sup>.

Fray Luis formule ainsi une division sexuelle des sphères où l'espace public est aussi l'espace de la parole. Dépourvues d'entendement pour les affaires ou de forces pour la guerre et les travaux des champs, les femmes doivent rester à la maison : « como son los hombres para lo público, así las mujeres para el encerramiento; y como es de los hombres el hablar y el salir a la luz, así dellas el encerrarse y encubrirse<sup>133</sup> ».

Lorenzo Arribas indique que l'enfermement de la femme est un véritable *leit-motiv* dans l'ouvrage: « Lo que en realidad está proponiendo Fray Luis es el aislamiento social de las mujeres, y no sólo el físico<sup>134</sup> ». Il souligne que la *perfecta casada* est une femme dépossédée de sa sexualité et de sa corporéité car elle doit s'occuper des autres corps de

---

<sup>130</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>131</sup> *Idem*, p. 146.

<sup>132</sup> *Idem*, p. 154.

<sup>133</sup> *Idem*, p. 158.

<sup>134</sup> *Op. cit.*, p. 71.

la famille. Son infériorité intellectuelle et morale, ainsi que sa faiblesse physique, la vouent au mariage et à la subordination à l'époux. La faiblesse de la femme et ses divers vices, orgueil, jalousie, inconstance, sont les causes du péché originel. *La perfecta casada* ne doit pas pénétrer dans la sphère publique sous peine d'y introduire sa nature corrompue. Au contraire « l'ange du foyer » du XIX<sup>e</sup> doit rester à la maison car la société risque d'altérer sa composition originellement vertueuse. Afin de guider la femme, Fray Luis invoque un modèle d'épouse et de mère : la Vierge Marie, « archétype suprême de la féminité, dont le culte d'hyperdulie sera ainsi pleinement légitimé<sup>135</sup> ».

Dans « La imagen cultural de la mujer en los moralistas de la edad moderna », María Dolores Pérez Baltasar étudie l'ouvrage du franciscain Juan de La Cerda, *Tratado sobre la educación de las doncellas* (1599), comme exemple d'une littérature répétitive et consensuelle sur la question des femmes et de leur éducation<sup>136</sup>. De la Cerda prolonge les conseils de Juan Luis Vives et vante l'état virginal comparable ou supérieur à celui des anges. Il fait l'éloge de la beauté de la femme vertueuse et souligne l'importance de se consacrer aux travaux d'aiguille et aux soins du foyer. Antonio Arbiol reprend le modèle de la *perfecta casada* dans *La familia regulada con Doctrina de la Sagrada Escritura, y Santos Padres de la Iglesia Católica* (1715). Il condamne les femmes responsables du péché originel et voit dans la vierge Marie le modèle idéal de l'épouse. Les deux œuvres fondamentales de Vives et de Fray Luis ont ouvert la voie à un ensemble important d'ouvrages qui traitèrent du modèle féminin dans les divers âges de la vie. De façon concomitante s'esquisse la division sexuelle des sphères. L'éducation des femmes est déjà présente dans ces ouvrages. Elle devient au XVIII<sup>e</sup> siècle un nouvel enjeu du discours de la domesticité.

## 2. Education des femmes, éducation des mères

L'éducation des femmes est une question intimement liée aux tentatives de définition des qualités et incapacités du sexe faible. La polémique occupe nombre de moralistes et de philosophes au XVIII<sup>e</sup>. Naît alors la conception d'une éducation féminine pratique et

---

<sup>135</sup> Alain Guy, « La femme selon Fray Luis de León », *La Femme dans la pensée espagnole*, équipe de philosophie ibérique et ibéro-américaine (Toulouse), Paris : CNRS, 1984, pp. 63-77, p. 70.

<sup>136</sup> « La imagen cultural de la mujer en los moralistas de la edad moderna », *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, Tomo III, Teresa Sauret Guerrero et Amparo Quiles Faz (Ed.), Málaga : Centro de Ediciones de Diputación de Málaga, 2002, pp. 99-116.

spécifique destinée à préparer la femme aux missions que l'homme lui confère. Rousseau aborde l'éducation de la femme dans le livre V de *L'Emile ou de l'Education* (1762) consacré à Sophie, la compagne d'Emile. La différence entre les sexes induit une différence dans l'éducation. Il précise la nature de l'éducation féminine :

Ainsi toute l'éducation des femmes doit être relative aux hommes. Leur plaire, leur être utiles, se faire aimer et honorer d'eux, les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce, voilà les devoirs des femmes dans tous les temps, et ce qu'on doit leur apprendre dès leur enfance<sup>137</sup>.

La femme représente la passivité et la nature la destine à être l'élément le plus important de la famille car elle assume la reproduction physique par la procréation et la reproduction morale par l'éducation des enfants. Il faut donc préparer la jeune enfant à son rôle de mère avec des poupées et lui enseigner la couture et la cuisine, activités qui correspondent, selon lui, à son inclination naturelle.

Faustina Sáez de Melgar reprend les préceptes de Rousseau dans un article intitulé « Sobre la educación de la mujer », publié dans *El Correo de la Moda* en 1876 :

Es conveniente acostumar a las niñas, desde sus primeros años a estar siempre ocupadas, preparándolas el trabajo según su edad y según sus facultades. Las muñecas han de ser su ocupación favorita, pues empiezan por aprender con ellas el mecanismo de una casa y las necesidades de una familia<sup>138</sup>.

Les idées de Rousseau sur l'éducation des femmes eurent en effet une importante postérité au XIX<sup>e</sup>. Elles influencèrent les moralistes et les hygiénistes espagnols à travers les traductions des œuvres de Louis-Aimé Martin, notamment *De L'Education des mères de famille, ou de la civilisation du genre humain par les femmes*, traduit en 1842<sup>139</sup>. Ses ouvrages prolongent les idées de Rousseau appliquées au cas strict de la famille catholique.

La teneur de *De l'éducation des mères de famille* est résumée dans le prologue de l'auteur : « J'ai appelé les mères de famille à la moralisation de la famille et du pays. Leur véritable mission est le développement religieux de l'enfance et de la jeunesse. C'est sur l'amour maternel que repose l'avenir du genre humain : ne repoussez pas cette puissance<sup>140</sup> ». La question est abordée en deux livres : « De l'influence des femmes, de

---

<sup>137</sup> *Emile ou De l'éducation*, Paris : Gallimard, 1969 [1762], p. 539.

<sup>138</sup> Íñigo Sánchez Llama, *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 160.

<sup>139</sup> Aurora Rivière Gómez, *La educación de la mujer en el Madrid de Isabel II*, Madrid : Horas y horas, 1993, p. 27.

<sup>140</sup> *De L'éducation des mères de famille, ou de la civilisation du genre humain par les femmes*, Paris : Charpentier, 1847, p. IV.

la nécessité de leur éducation » et « Education de l'âme ». Martin entend prolonger les conceptions de Rousseau grâce auquel « chaque femme redevient mère, chaque mère redevient épouse, chaque enfant veut être citoyen<sup>141</sup> ». Il défend le mariage dans l'amour car celui-ci bannit la débauche « et sanctifie la maison du citoyen<sup>142</sup> ». La mère est la plus apte à s'occuper de l'éducation des enfants de par ses réserves d'amour, elle est le seul et véritable gouverneur idéal proposé par Rousseau :

Jeunes mères, jeunes épouses ! que ce titre sévère de gouverneur n'effarouche pas votre faiblesse ! je ne veux pas vous imposer des études pédantesques, des devoirs austères ; c'est au bonheur que je prétends vous conduire : ce sont vos droits, vos forces, votre souveraineté, que je viens vous révéler ; c'est en vous invitant à parcourir les routes fortunées de la vertu et de l'amour, que je me prosterne à vos pieds, et que je vous demande la paix du monde, l'ordre des familles, la gloire de vos enfants, et le bonheur de l'humanité<sup>143</sup>.

Le deuxième livre indique en quels sens doivent être éduquées les femmes pour mener à bien leur mission d'éducatrice. Il s'agit d'inculquer le sentiment moral, le sentiment du beau et de l'infini qui conduisent vers Dieu.

Le nom de Louis-Aimé Martin est souvent cité dans les articles de la presse orthodoxe sur les femmes. Ses conceptions sur le mariage et sur le rôle de la femme dans la famille catholique rencontrent un écho particulièrement favorable en Espagne.

### 3. Le discours naturaliste

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le discours naturaliste est fondamental dans l'élaboration de la notion de genre féminin propre au siècle suivant. La pensée naturaliste et les travaux des médecins philosophes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle permettent de définir l'essence du féminin en dehors des conceptions religieuses et instaurent une nouvelle vision des sexes différenciés contrairement au modèle aristotélicien du sexe unique et de la femme comme mâle inférieur. « La biologie –le corps stable, anhistorique, sexué– est comprise comme le fondement épistémique des affirmations normatives relatives à l'ordre social » indique Laqueur dans l'introduction de *La fabrique du sexe*<sup>144</sup>. Il indique par ailleurs que les deux modèles ont coexisté : l'influence du modèle aristotélicien a pu se manifester dans le principe de hiérarchie entre les deux sexes (le sexe fort et le sexe faible) et la sacralisation de la différence biologique. Laqueur résume la construction du genre féminin à partir du corps :

---

<sup>141</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>142</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>143</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>144</sup> Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe, Essai sur le corps et le genre en occident*, Paris : Gallimard, p. 20.



Dans sa concrétude corporelle, scientifiquement accessible, dans la nature même de ses os, de ses nerfs et, surtout, de ses organes de reproduction, le corps des femmes en vint à supporter un nouveau poids de significations tout à fait considérable. Autrement dit, on inventa deux sexes afin de pourvoir le genre d'un fondement nouveau<sup>145</sup>.

L'étude du médecin philosophe Pierre Roussel, *Système physique et moral de la femme ou Tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, du tempérament, des mœurs, & des fonctions propres au sexe* (1775), est un ouvrage de référence en la matière<sup>146</sup>.

Le livre connaît plusieurs éditions en espagnol dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Deux paraissent à Madrid en 1821, deux à Paris en 1825 et une édition paraît à nouveau à Madrid en 1846<sup>147</sup>. Les idées de Roussel sont diffusées tout au long du siècle dans les compilations qui abordent la question féminine sous l'angle de la philosophie, de la morale et de l'hygiène.

Dans la préface, l'auteur situe son étude dans le sillage des travaux de Stahl qui a invoqué le moral dans les causes des affections corporelles et « renversé la barrière entre médecine et philosophie<sup>148</sup> ». Dans la première partie, « Des différences générales qui distinguent les deux Sexes », Roussel jette les bases de la construction contemporaine du genre féminin en s'attachant à souligner les qualités morales qui dérivent immédiatement de la constitution de la femme. Roussel rattache les parties au tout : « la femme n'est pas femme seulement pas endroit, mais encore par toutes les faces par lesquelles elle peut être envisagée<sup>149</sup> ». Il nuance ses propos en soulignant que l'éducation et les mœurs peuvent contribuer à altérer le caractère primitif des femmes, mais il ajoute : « il n'en est pas moins vrai qu'en général les femmes sont et doivent être naturellement douces et timides<sup>150</sup> ». Au-delà de l'observation, Roussel propose donc de dégager un état de nature qui doit être un état de fait. L'étude devient traité prescriptif.

Dans une deuxième partie, « Des différences particulières qui distinguent les deux Sexes », il développe une étude médicale sur les différents aspects de la maternité. C'est

---

<sup>145</sup> *Idem*, p. 171.

<sup>146</sup> Michela de Giorgio, « La bonne catholique », *Histoire des femmes en occident*. IV. Le XIX<sup>e</sup> siècle, Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (Dir.), Paris : Perrin, 2002 [1991], pp. 203-239, p. 204.

<sup>147</sup> José M.<sup>a</sup> López Piñero *et al.*, *Bibliographia Médica Hispánica 1475-1950. Vol IV : Libros y folletos 1801-1850*, Cuadernos Valencianos de Historia de la Medicina, Valencia : Universitat de Valencia, CSIC, 1991, p. 422. Le volume V, *Libros y folletos 1851-1900 de Bibliographia Médica hispánica 1575-1950*, n'indique pas d'autres traductions.

<sup>148</sup> Pierre Roussel, *Système physique et moral de la femme ou Tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, du tempérament, des mœurs, & des fonctions propres au sexe*, Paris : Vincent, 1775, p. 7.

<sup>149</sup> *Idem*, p. 2.

<sup>150</sup> *Idem*, p. 36.

encore un des aspects majeurs de la définition de l'être-femme au siècle suivant. La nature féminine est alors déterminée par la maternité et toutes les affections morales et physiques de la femme sont liées aux organes de la génération.

L'ouvrage de Roussel est capital par la postérité qu'il a eu dans les études espagnoles. L'auteur insiste sur l'état de nature de la femme, sa grâce primitive qui la rapproche de l'enfant : « La femme, en s'avançant vers la puberté, semble s'éloigner moins que l'homme de sa constitution primitive. Délicate et tendre, elle conserve toujours quelque chose du tempérament propre aux enfants<sup>151</sup> ». Il souligne sa mollesse, présente dans chaque élément de sa constitution. Toute la composition physiologique de la femme est marquée par une différence qui annonce la passivité à laquelle la nature la destine. La beauté de la femme est aussi prévue par la nature pour remplir la mission suprême de la conservation de l'espèce :

On dirait que dans la femme la nature a tout fait pour les grâces et pour les agréments, si on ne savait qu'elle a eu un objet plus essentiel et plus noble, qui est la conservation de l'espèce. C'est ainsi que dans toutes ces opérations la beauté naît d'un ordre qui tend au bien, et qu'en ne voulant faire que ce qui est utile, elle fait nécessairement en même temps tout ce qui plaît<sup>152</sup>.

La faiblesse de ses organes et la mobilité de sa pensée détermine un esprit qui s'attache aux idées particulières et « s'oppose aux vues plus vastes de la politique, et à ces grands principes de morale qui s'étendent à tous les hommes<sup>153</sup> ». Les dispositions de son esprit sont contraires à la contention que nécessite l'étude des sciences abstraites. Roussel ajoute sur ce point que l'esprit des femmes, « inculte mais pétillant », n'a pas besoin d'une érudition qui risque d'altérer sa principale destination : plaire par « les agréments du corps et par ses grâces naturelles<sup>154</sup> ». La faiblesse détermine le principal caractère de la femme. Les sentiments affectueux, les passions douces, attendrissement, compassion, bienveillance, amour, sont conformes à sa constitution physique. Il indique que la morale des femmes est plus active que celle des hommes et formule une caractéristique fondamentale de l'être-femme au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles : « c'est du sentiment de son impuissance qu'elle tire cette disposition à s'identifier avec les malheureux, cette pitié naturelle qui est la base des vertus sociales<sup>155</sup> ». Ces modalités de l'identité féminine et du comportement en privé et en société sont très largement

---

<sup>151</sup> *Idem*, p. 6.

<sup>152</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>153</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>154</sup> *Idem*, p. 107.

<sup>155</sup> *Idem*, p. 32.

diffusées et reprises au cours du XIX<sup>e</sup> siècle où elles ne sont pas seulement déterminées par la nature, mais aussi par la providence.

#### 4. La doctrine catholique

Dans son article « La literatura religiosa y moral como conformadora de la mentalidad femenina (1760-1860) », Victoria López Cordón souligne la continuité entre le discours laïque des Lumières sur la maternité et le discours de l'Eglise au XIX<sup>e</sup> :

La Ilustración « descubrió » literariamente la importancia de la madre en la formación de las futuras generaciones, pero esta idea, en un principio laica, fue utilizada mejor y con mayor eficacia por parte de la Iglesia que por el Estado, que no sólo se despreocupó del problema, sino que favoreció la identificación de la religiosidad con las mujeres, y esto no sólo de manera teórica, sino sobre todo en la esfera de lo doméstico<sup>156</sup>.

Le modèle féminin est le même dans la société laïque et dans la société religieuse. Il est ainsi plus facilement diffusé. Ce modèle est résumé par Victoria López Cordón : une femme soumise, travailleuse, honnête et pieuse. Le passage du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle marque la différenciation des péchés féminins et masculins. Pour d'importants religieux comme Antonio María Claret, la femme a besoin de tutelle pour être maintenue dans le chemin de la rectitude morale. Elle est néanmoins considérée comme un être moralement supérieur de par ses réserves naturelles d'abnégation et d'amour. C'est au tour de l'homme d'incarner la chair faible et le péché<sup>157</sup>.

Dans la plupart des traités moralistes antérieurs, la Vierge est un modèle idéal d'épouse. Le culte marial est réactivé à travers les livres de piété, les revues destinées aux femmes, les associations, et le dogme de l'Immaculée Conception proclamé par le Pape Pie IX dans sa bulle *Ineffabilis Deus* en 1854. Ce culte contribue à souligner davantage le rôle de la femme au sein de la famille et à renforcer l'image d'une moralité féminine supérieure : « La pureté de la Vierge devient le modèle d'identification, le centre de l'éducation féminine<sup>158</sup> ». Par ailleurs, la dévotion au Sacré-Cœur de Jésus et l'exaltation du miracle de l'amour consolident encore la valeur des qualités féminines<sup>159</sup>.

---

<sup>156</sup> « La literatura religiosa y moral como conformadora de la mentalidad femenina (1760-1860) », *La mujer en la historia de España, Actas de las II jornadas de investigación interdisciplinaria*, Seminario de estudios de la mujer, Universidad autónoma de Madrid, Madrid : Servicio de publicación de la UAM, 1984, pp. 59-69, p. 61.

<sup>157</sup> Jagoe, *op. cit.*, p. 26.

<sup>158</sup> De Giorgio, *op. cit.*, p. 227.

<sup>159</sup> Yvonne Knibiehler, « Corps et cœur », *Histoire des femmes en occident. IV. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (Dir.), Paris : Perrin, 2002 [1991], pp. 391-438, p. 391.

## 5. Le discours des médecins

Jusqu'aux années 1890, le discours hygiéniste s'occupe du soin des âmes et des vertus tout en s'occupant des corps et de la santé. Les nombreux textes et traités médicaux sur les femmes et le mariage dans la lignée de l'ouvrage de Monlau, *Higiene del matrimonio* (1853), cherchent encore à déterminer la nature féminine et formulent la division des sphères selon des principes alliant hygiène et morale chrétienne. Monlau insiste sur une nature féminine essentiellement générique, une nature vouée à l'espèce plutôt qu'à sa propre individualité :

Efectivamente, con la anatomía y la fisiología en la mano se prueba que la mujer fue creada y sacada a luz, en primer lugar para perpetuar la especie, y en segundo lugar para contribuir, *en la esfera determinada por su naturaleza*, a la vida social; que tiene cualidades y defectos que le son peculiares; que sus instintos son más certeros, y su inteligencia menos vasta que la nuestra; que en ella domina el aparato reproductor (lo cual hace que no se posea tan completamente como el hombre, o que su vida sea menos individual); y que esta sujeta a una función periódica que es capaz de modificar todo su ser moral<sup>160</sup>.

L'hygiéniste adopte ensuite le registre de l'ironie pour évoquer des activités incompatibles avec la nature féminine, en particulier la politique, sphère publique par excellence, et lieu du mensonge, de l'intrigue, de l'ambition et de l'égoïsme dont il faut écarter les femmes afin que ces dernières continuent d'être des anges de douceur et de bonté.

Les considérations sur la nature des femmes et leur aptitude innée à éprouver tendresse et amour sont enrichies par les études des phrénologues du début du siècle qui se diffusent en Espagne dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup>. Les correspondances entre le développement du cerveau et les facultés intellectuelles et affectives contribuent à construire les arguments scientifiques du discours de la domesticité. C'est ainsi que Nicolás de Ávila y Toro commente la partie postérieure et inférieure –siège des facultés affectives– du cerveau féminin dans son *Discurso leído en la Universidad Central en el acto de recibir la investidura de Doctor* prononcé en 1866 :

Esta parte de la cabeza es generalmente más abultada en la mujer, anuncio seguro, indicación evidente de sus condiciones exóticas; de su amabilidad y ternura; de su fuerza sensual; de su vehemencia cariñosa; de su preparación en una palabra, para todos sentimientos inefables y apasionados que exigen las funciones naturales y prodigiosas a que esta destinada: las del matrimonio y de la maternidad<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> Pedro Felipe Monlau, *op. cit.*, p. 12.

<sup>161</sup> Cité dans Aurora Rivière Gómez, *La educación de la mujer en el Madrid de Isabel II*, Madrid : Horas y horas, 1993, p. 39.

Le discours des médecins et des scientifiques n'est pas uniforme. Dans *Les trente beautés de la femme* Auguste Debay considère que l'organisation physique de la femme n'est pas inférieure à celle de l'homme, et que les femmes possèdent les mêmes aptitudes intellectuelles que ces derniers<sup>162</sup>. Il indique que ce sont les occupations du foyer et la maternité qui éloignent les femmes de l'étude des sciences.

Cette vision est minoritaire, malgré l'influence qu'ont pu avoir certaines œuvres de Debay en Espagne. Les aptitudes intellectuelles des femmes font débat tandis que les analyses et les préconisations de Monlau s'imposent largement. L'anatomie et la physiologie définissent le rôle des femmes dans la société. Et le corps féminin doit obéir aux injonctions de contenance dérivées des recommandations de Fray Luis et actualisées par un discours bourgeois sur la retenue dans la gestion du capital.

## **2. Le corps féminin : le siècle de la contenance**<sup>163</sup>

*La perfecta casada* établit un réseau de vertus féminines relevant de caractéristiques naturelles et d'injonctions : *honestidad, humildad, mesura, vergüenza*<sup>164</sup>. Nous avons vu comment l'enfermement dans l'espace domestique répond à l'enfermement en soi-même dans une équivalence *encerrar/cerrar*. Il convient de claustre la *perfecta casada*. Il s'agit de contenir la femme au XIX<sup>e</sup> et de lui exiger qu'elle se contienne. Les manuels d'urbanité expliquent comment maîtriser le corps, les études hygiénistes montrent les effets nocifs des sentiments violents et des passions non contenues. Un corps féminin sain et beau résulte sans aucun doute d'un comportement vertueux. Cependant, les manuels de beauté du siècle codifient aussi très précisément les canons de beauté physique en dehors des conceptions morales.

### **1. La modestie vertu reine**

Dans la modestie exigée aux femmes se rencontrent et se condensent toutes les préoccupations et les valeurs fondamentales de la *honra* et de la mesure (*templanza* et

---

<sup>162</sup> L'abondante production de ce médecin français est partiellement traduite en Espagne. A titre d'exemple, *Hygiène, Physiologie et philosophie du mariage* est traduit et édité six fois au cours de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Une traduction augmentée de la main de Amancio Peratoner paraît à Barcelone en 1877. *Physiologie descriptive des trente beautés de la femme* est traduit et édité en 1875 et 1880. Voir José M.<sup>a</sup> López Piñero et al., *Bibliographia Médica Hispánica 1475-1950. Vol V : Libros y folletos 1851-1900, op. cit.*

<sup>163</sup> L'expression est d'Alain Corbin dans « Le " sexe en deuil " et l'histoire des femmes au XIX<sup>e</sup> siècle », *Le Temps, le désir et l'horreur, essais sur le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Flammarion, 1991.

<sup>164</sup> León, *op. cit.*, p. 154.

*mediocridad*) défendues par les moralistes du XVI<sup>e</sup>. La modestie résume à elle seule toute la nature et tous les devoirs féminins visant à contenir le corps et les sentiments. Josefina Méndez-Vázquez souligne qu'il s'agit de la vertu morale la plus importante au XVIII<sup>e</sup> :

La modestia estaba considerada la virtud característica de las mujeres cabales, y una de las prendas más estimadas por el hombre a la hora de elegir esposa. Evidentemente, no se le inculcaba a la joven la virtud de la verdadera modestia interior, sino que se le aleccionaba en el arte de parecer modesta, que es tanto como decir en el arte del disimulo, la hipocresía y la gazmonería<sup>165</sup>.

Les vertus de la candidate au mariage sont si importantes pour le futur marché matrimonial que l'apparence de modestie suffit. La modestie reste néanmoins la principale règle de l'édifice normatif qui préside à la construction de l'être-femme. C'est ce qu'indique Severo Catalina dans son célèbre ouvrage *La mujer, Apuntes para un libro* (1857) : « lo que la modestia olvida es lo que el individuo *es*, para recordar solamente lo que el individuo *debe ser*<sup>166</sup> ». *Modestia, honestidad, decoro, decencia, recato, pudor, vergüenza, castidad, reserva, discreción* sont les diverses modalités d'une retenue qui conforme un état d'être où le contrôle de soi est permanent.

L. de U y R définit, dans un article intitulé « Modestia, decencia, recato, compostura, pudor » chacun des termes et les relations qu'ils établissent avec la modestie :

La *compostura* hace a las mujeres muy contenidas en sus maneras, el *pudor* en las acciones y miradas, el *recato* en los ademanes, y continente, la *decencia* en los vestidos y demás cosas exteriores [sic], la *modestia* en sus internos y secretos sentimientos (...) El *pudor* es una señal y demostración casi involuntaria, de honesto temor, y de candor de alma; la *decencia* es una ley de sociedad que varía, según varían las costumbres, la *modestia* es un deber personal; el *recato* es el custodio de este deber; la *compostura* y el *pudor* cercan en torno a la *modestia* para defenderla<sup>167</sup>.

On voit comment toutes les déclinaisons de la modestie servent à contraindre le corps dans toutes les dimensions de son existence. Elles sont aussi des caractéristiques qui visent à guider le corps visible. L'auteur de l'article souligne que ces qualités concernant la contention dans tous ses aspects sont proprement féminines car chez l'homme, elles peuvent induire un caractère timoré peu propice aux grandes actions. La modestie du XIX<sup>e</sup> est largement héritière des conceptions de la *honra* de l'Ancien Régime. Elle n'est

---

<sup>165</sup> Josefina Méndez Vázquez, « La educación de la mujer para el matrimonio según los tratadistas del siglo XVIII », *Historia de la mujer e historia del matrimonio*, M.<sup>a</sup> Victoria López-Cordón Cortezo et Montserrat Carbonell i Esteller (Coord.), Murcia : Universidad, 1997, pp. 219-232, p. 222.

<sup>166</sup> Severo Catalina, *La mujer*, Madrid : Espasa-Calpe, 1968, p. 33.

<sup>167</sup> U y R L. de, « Modestia, decencia, recato, compostura, pudor », *El Artista*, 1835, pp. 207-208, p. 207.

pas seulement un rempart contre l'opinion publique lorsque la femme pénètre dans l'espace public. H. Luna dans son article « La joya de la mujer », publié dans *La Ilustración de la Mujer* en 1876, indique :

Poco debemos esforzar nuestra imaginación para demostrar que lo que más contribuye a realzar a la mujer es ese delicado sentimiento que la hace comprender que el pudor la asegura el mayor predominio sobre el corazón del hombre, señalándola un lugar distinguido, así en el orden doméstico, como en el social<sup>168</sup>.

La modestie est la vertu reine sans laquelle d'autres vertus ne peuvent être appliquées. Severo Catalina insiste sur les signes de la modestie dans le visage de la femme :

La modestia da realce y dignidad a un semblante varonil; pero es de mayor precio si se retrata en una mirada tranquila y honesta, en una boca donde vaga la sonrisa de la inocencia, y en unas mejillas que tiñe el carmín infalsificable del pudor<sup>169</sup>.

La galanterie menace la modestie dont la disparition met en péril la *honestidad*. Remarquons que la teinte des joues –*el rubor*– est le seul débordement permis, marque codifiée de la pudeur, signe d'une volonté de se contenir en action<sup>170</sup>. Dans son article « El valor en la mujer », publié dans *La Moda Elegante* (14-02-1869), M.<sup>a</sup> del Pilar Sinués de Marco se réfère implicitement à *La perfecta casada* en actualisant le propos : « la mujer para ser valerosa ha de empezar por ser humilde, modesta, piadosa, amable, digna, prudente, buena hija, buena esposa y buena madre, porque el valor en ella, es el resultado y el fruto de todas las demás virtudes que la enaltecen<sup>171</sup> ». La pudeur est une vertu liée à la modestie. Elle semble en être la manifestation la plus visible.

Comme le rappelle Jean-Claude Bologne, la pudeur est considérée comme l'état originel de la femme<sup>172</sup>. Auguste Debay, dans *Physiologie descriptive des trente beautés de la femme*, indique : « La mujer es casta por naturaleza; uno de sus más preciados adornos es el pudor<sup>173</sup> ». L'idée de la pudeur comme état naturel de la femme est définitivement

---

<sup>168</sup> H. Luna, « La joya de la mujer », *La Ilustración de la Mujer*, 15-07-1876, pp. 329-330, p. 329.

<sup>169</sup> *Op. cit.*, p. 32.

<sup>170</sup> Bridget Aldaraca souligne que cette rougeur caractéristique des joues est aussi interprétée, dans un texte médical diffusé sous forme abrégée entre 1843 et les années 1870, *Tratado elemental de las enfermedades de la mujer y del niño* de Fabre y D'Huc, comme symptôme de la nymphomanie, *el furor uterino*. Cependant cette rougeur apparaît bien plus souvent dans les textes généraux sur la femme comme la marque de la pudeur, et les deux interprétations du même indice ne sont pas contradictoires. Bridget Aldaraca, « El ángel del hogar: the cult of domesticity in nineteenth-Century Spain », *Theory and practice of Feminist literary criticism*, Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft (Ed.), Ypsilanti, Michigan : Bilingual Press, 1982, pp. 62-87, p. 74.

<sup>171</sup> « El valor en la mujer », *La Moda Elegante*, 14-02-1869, pp. 46-47, p. 46.

<sup>172</sup> *Histoire de la pudeur*, Paris : Hachette-Littératures, 1997 [1986], pp. 15-17.

<sup>173</sup> *Enciclopedia higiénica de la belleza: Fisiología descriptiva de las treinta bellezas de la mujer*, Barcelona : Imp. de la Viuda de Miró y Compañía, 1875, p. 33.

exprimée au XVIII<sup>e</sup> siècle: « la pudeur et la possibilité de la continence sexuelle, si circonspectes et duplices qu'elles puissent être, n'en sont pas moins des qualités naturelles chez les femmes ; Diderot et Rousseau ne pouvaient s'engager sur une autre voie ; être une femme dans la société civile, c'est être modeste, créer sans avoir de désir<sup>174</sup> ». La pudeur est alors la pudicité, la sauvegarde de la virginité, et d'une façon générale, un mode de régulation de la sexualité.

La pudeur n'est donc pas encore au XIX<sup>e</sup> siècle le seul « sentiment de honte, de gêne ou d'appréhension de ce qui peut blesser la décence dans l'exposition de la nudité du corps masculin ou féminin<sup>175</sup> ». Elle est un rempart contre l'ostentation quelle qu'elle soit. « !Ay de la mujer que, cual la galana rosa, ostenta a las miradas los ricos dones que la Natura le diera! » avertit H. Luna<sup>176</sup>. Elle préserve de la coquetterie, qui pervertit l'état de nature de la femme et ses « grâces primitives », la candeur et l'innocence.

L'ensemble de ces stratégies de retenue appliquées aux femmes est en jeu dans les débats sur les nouvelles conquêtes sociales, en particulier dans l'espace public. Ambrosio Jimeno dans *La mujer ante el hombre. Estudio social* (1882), rappelle l'importance de ces qualités :

La vergüenza y el pudor, que casi vienen a confundirse en una misma cosa, ora por lo que significan, ora por lo que evitan, son las cualidades que más brillan en la mujer, que más la distinguen, dándole tono y carácter siempre y en todo país de tan admirable y no interrumpida manera, que bien pueden tomarse entrambos conceptos con una sola idea, como un solo sentimiento, por su invariabilidad, innato en el bello sexo. La honestidad, la modestia, el recato, y en especial el rubor que asoma al rostro, coloreándolo en razón del desprecio o del atentado que la concupiscencia intenta contra la honrada doncella, o contra la casta deposada, es lo bello entre lo bello, es lo sublime, pues que allí se refleja la belleza toda del alma<sup>177</sup>.

Dans cet ouvrage influencé par le krausisme (le prologue est rédigé par Joaquín Arnau e Ibáñez, républicain et figure du mouvement krausiste), l'auteur défend l'émancipation des femmes par l'éducation et envisage un accès à diverses fonctions publiques. Mais il conclut sur la pudeur, ultime bastion de la féminité qu'il convient de préserver dans les nouvelles conquêtes sociales afin de ne pas faire périr la société toute entière. De nouvelles frontières entre espace public et espace privé sont certes ébauchées, mais elles restent inscrites dans un discours qui décline autrement des restrictions formulées tout le siècle durant où la pudeur en vient à se confondre avec l'être-femme. Ambrosio Jimeno

---

<sup>174</sup> Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 229.

<sup>175</sup> Xavier Barral i Altet, *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 713.

<sup>176</sup> *Op. cit.*, p. 329.

<sup>177</sup> Ambrosio Jimeno, *La mujer ante el hombre. Estudio social*, Zaragoza : Establecimiento tipográfico de C. Ariño, 1882, p. 159.



achève en effet son étude sur ces mots : « Tened presente, sin embargo, para mejor proveer, que el día que perdáis los signos característicos que os distinguen de nosotros, el pudor y la vergüenza, en ese día perdemos todos irremisiblemente<sup>178</sup> ». Rappelons qu'un certain nombre de professions, la médecine en particulier, sont inaccessibles pour les femmes car elles mettent en péril leur pudeur.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, modestie et pudeur semblent être réinvesties de l'ensemble des conceptions qui ont jalonné leur histoire, d'où la confusion des termes et de leur spécificité : retenue des sentiments (réserve), occultation du corps (pudicité), règle de conduite sociale (décence) ou individuelle (honneur), mode de régulation de la sexualité (chasteté et pudeur). Certaines données propres au siècle permettent de renforcer l'importance de la pudeur féminine : la pureté de la Vierge comme modèle d'identification dans l'éducation féminine, les soucis de contrôle du budget domestique et de gestion du patrimoine, la peur du fléau de la prostitution. Continence et contention marquent ainsi très profondément le modèle attendu en formant un réseau cohérent de règles et de dispositions naturelles s'appliquant simultanément au corps et à l'esprit. Le discours normatif sur les femmes se forment à partir des considérations légitimées par l'observation scientifique sur l'anatomie et la physiologie du corps. Dans le même temps, il construit le corps féminin, toujours « l'effet d'une élaboration sociale et culturelle<sup>179</sup> », sur la certitude de l'unique mission de la femme, la maternité, tout en niant chez elle le désir sexuel.

## 2. Sexualité

Le cas de l'Espagne n'échappe pas à la « volonté de savoir » et à l'essor de la littérature scientifique sur le sexe au cours du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>180</sup>. Pura Fernández rappelle que plus de deux cents ouvrages sur la sexualité sont édités en Espagne dans la deuxième moitié du siècle. La production est plus soutenue dans les trente dernières années. La grande majorité de cette littérature est l'œuvre d'auteurs espagnols qui adaptent et compilent les œuvres européennes sur la question<sup>181</sup>.

---

<sup>178</sup> *Op. cit.*, p. 329.

<sup>179</sup> David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris : PUF, 2010 [1992], p. 29.

<sup>180</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976.

<sup>181</sup> « Moral y *scientia sexualis* en el siglo XIX. El eros negro de la novela naturalista », *El Cortejo de Afrodita: ensayos sobre la literatura hispánica y erotismo*, Antonio Cruz Casado (Coord.), Málaga : Universidad de Málaga, 1997, pp. 187-208, p. 188.

La sexualité n'est envisagée que dans le cadre du mariage en vue de fonder une famille. Alain Corbin rappelle que les médecins du XIX<sup>e</sup> « ne cessent de répéter qu'à l'état naturel, la femme se trouve dotée d'une capacité de jouissance répétitive qui dépasse de beaucoup celle de l'homme<sup>182</sup> ». Nombre d'ouvrages médicaux fonctionnent comme des « manuels de gestion spermatique<sup>183</sup> ». Il s'agit en effet pour l'homme d'utiliser à propos un capital d'énergie sexuelle limité et de veiller à ne pas réveiller chez la femme un désir qui peut être insatiable : « Obsédés par les risques que présentent les excessives capacités de l'autre sexe, la totalité des hygiénistes refusent à l'épouse toute initiative ; ils repoussent les manifestations d'une sexualité féminine désirante dont ils nient jusqu'à l'existence<sup>184</sup> ». Les conceptions qui prévalent encore pendant le siècle ont des origines solidement ancrées.

Adelina Sarrión, dans *Beatas y endemoniadas*, souligne le poids qu'eurent jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle les conceptions d'Augustin d'Hippone et de Thomas d'Aquin sur la sexualité comme expression la plus accomplie de la corruption humaine et sur l'identification entre le corps coupable et la femme : « Considerada más cercana a la carne y, por tanto, a la muerte que a la razón y al espíritu, la mujer pasó a ser responsable y causa de la misma concupiscencia<sup>185</sup> ». La passion charnelle insatiable des femmes, caractéristique de la théologie catholique, est cependant envisagée sous un autre angle au XIX<sup>e</sup> siècle, comme le souligne Rosa Elena Ríos Lloret :

El viejo modelo cristiano misógino que identificaba la sexualidad femenina con el pecado de la lujuria y la tentación de la carne se sustituye, en el siglo XIX, por una nueva representación que niega ese deseo en la mujer, y que lo convierte, cuando aparece, en anomalía, sea por la vía de la enfermedad física o por la mental<sup>186</sup>.

Les femmes qui cèdent à leur désir sont vouées à la décadence. Femmes séduites et abandonnées sont représentées dans la peinture et la littérature en proie aux conséquences de leur comportement. Dans la classification des pulsions sexuelles exposée dans *Hygiène et physiologie de l'amour*, Auguste Debay indique :

Au premier degré la passion d'amour est peu développée, languissante ; elle exige souvent des excitants énergiques pour l'aviver. Ce n'est ni l'indifférence, ni la froideur propre à l'anaphrodisie ; ce sont les désirs qui font défaut. A moins d'être excitée par des agents moraux ou physiques, l'imagination reste tiède sur les choses amoureuses, et laisse en repos le

---

<sup>182</sup> Alain Corbin, *op. cit.*, p. 175.

<sup>183</sup> *Idem*, p. 174.

<sup>184</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>185</sup> Adelina Sarrión, *Beatas y endemoniadas*, Madrid : Alianza, 2003, p. 35.

<sup>186</sup> Rosa Elena Ríos Lloret, « Obedientes y sumisas. Sexualidad femenina en el imaginario masculino de la España de la Restauración », *Ayer, Revista de Historia Contemporánea*, n°63, 2006, Madrid, Asociación de Historia contemporánea, Marcial Pons, pp. 187-299, p. 192.

sens génital. – La pluralité des femmes, et spécialement celles à tempérament lymphatique, appartiennent à ce degré<sup>187</sup>.

Le médecin français ne nie pas le désir féminin, mais la pudeur féminine naturelle agit pour refouler ce dernier. Elle agit aussi comme mode de régulation de la sexualité de l'homme : c'est à ce dernier que revient l'initiative, et à la femme de s'en défendre. Pour Louis-Aimé Martin, cette réserve féminine garantit le progrès de la civilisation en contenant les « plaisirs de la brute<sup>188</sup> ».

Dans *Los órganos de la generación sus funciones y desórdenes en el niño, en el adolescente, en el adulto, en el anciano*, publié en 1892, Amancio Peratoner traduit l'ouvrage du gynécologue britannique William Acton publié en 1857. Cet ouvrage est consacré presque exclusivement à la gestion spermatique et aux fonctions de reproduction masculine. La sexualité féminine est mentionnée pour être niée : « Las mejores madres, las mejores esposas, las más cuerdas casadas, conocen poco o nada la sensación sexual, el amor al hogar conyugal, al marido, a los hijos, a los deberes domésticos son las únicas pasiones que sienten<sup>189</sup> ».

La négation du désir et de la sensualité n'est pas seulement le propre de la femme mariée. Elle marque le genre féminin en général. Pour contourner la conception du désir féminin insatiable, William Acton/Amancio Peratoner insistent sur la faiblesse de l'appétit sexuel, comme le souligne A. Corbin. Du reste la lubricité ne fait pas partie des facteurs invoqués pour expliquer la prostitution.

Le seul plaisir sexuel féminin est associé à la maternité. Jennifer Smith reprend certains textes des hygiénistes espagnols pour rappeler que le plaisir sexuel féminin se confond avec celui de la procréation :

In order to make female sexual pleasure better conform to the new social imperative to reproduce, female sexual arousal is transferred to those organs and processes directly involved in reproduction. Female orgasm becomes conception<sup>190</sup>.

Cette sexualité liée au modèle d'épouse et de mère permet à nouveau de stigmatiser les comportements indésirables : prostituées, cocottes ou encore *marimachos* sont souvent présentées comme des femmes stériles. Attributs symboliques et rôles sociaux forment ainsi un système de classification exclusive et excluante. La sexualité féminine est,

---

<sup>187</sup> Auguste Debay, *Hygiène et physiologie de l'amour chez les deux sexes*, Paris : les principaux libraires, p. 36.

<sup>188</sup> *Op. cit.*, p. 74.

<sup>189</sup> Amancio Peratoner, *Los órganos de la generación : sus funciones y desórdenes en el niño, en el adolescente, en el adulto, en el anciano*, Barcelona : Felipe N. Curriols, 1892, p. 136.

<sup>190</sup> « Women and the Deployment of Sexuality in Nineteenth-Century Spain », *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XL, n°1, enero2006, pp. 145-170, p. 159.

comme l'ensemble du corps féminin, contenue, voire visiblement absente. Le discours normatif sur la sexualité féminine est un terrain fertile pour l'exploitation iconographique dans la mesure où le modèle normatif correspond à une attitude sexuelle de retrait : les types transgressifs sont donc marqués du sceau de la sexualité inadéquate comme la nymphomanie. Les mouvements du corps font aussi l'objet d'un règlement minutieux édictés par les manuels de civilité.

### 3. Manuels de civilité et traités hygiénistes

Manuels de civilité et traités hygiénistes offrent les dispositifs de régulation du corps social. Les deux champs se séparèrent peu à peu au cours du siècle pour faire l'objet d'ouvrages spécifiques. Les jeunes filles étaient éduquées aux règles de savoir-vivre à travers les manuels d'hygiène et d'économie. En examinant *El faro de las niñas*, un recueil d'histoires exemplaires, Josette Borderies Guereña souligne : « Tout le discours maternel reposait sur l'alliance parfaite de l'ordre matériel et de l'ordre moral ; la propreté et le zèle étaient inséparables de la pureté et de la décence<sup>191</sup> ».

Le corps porte le genre et se fait signe du vice ou de la vertu : une morale sans taches impose un corps propre et contrôlé. A la fin de sa conférence « El pecado, la salud y la belleza », le docteur Ricardo Royo Villanova indique : « Apetecéis ser hermosas de cuerpo, pues sed hermosas de alma. Queréis vivir como sanos, pues obrad como buenos<sup>192</sup> ».

Les manuels de civilité fleurissent dans tous les pays européens à partir du XVI<sup>e</sup> s. : « les textes et les images manifestent la construction d'une nouvelle représentation culturelle du corps comme support des relations sociales<sup>193</sup> ». De nombreux manuels français sont traduits et adaptés en Espagne.

Jean-Louis Guereña étudie l'importance de ces manuels dans l'éducation et indique que la deuxième moitié du siècle constitue l'âge d'or des manuels d'urbanité scolaires. Les principes d'urbanité faisaient partie de l'enseignement de la morale et de la religion et les manuels servaient aussi de livres d'entraînement à la lecture. Il définit ainsi le manuel d'urbanité :

---

<sup>191</sup> « Traité d'hygiène domestique pour les jeunes filles dans l'Espagne de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Les traités de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Age à nos jours*, Rose Duroux (Ed.), Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 305-314, p. 314.

<sup>192</sup> *El pecado, la salud y la belleza*, Madrid : Imp. Nicolás Moya, 1897, p. 32.

<sup>193</sup> Daniel Arasse, « Civilité et rhétorique du corps », *Histoire du Corps. Tome 1. De la Renaissance aux Lumières*, Georges Vigarello (Dir.), Paris : Seuil, 2005, pp. 445-462, p. 445.

Código de (buenas) conductas cristianas, el manual de urbanidad pretende definir un conjunto de reglas externas que podemos ordenar en torno a tres pivotes centrales : las nociones de orden, de uso y de respeto. En la base del edificio se sitúa claramente la noción de orden y, directamente vinculadas, las de armonía, equilibrio, moderación y aseo<sup>194</sup>.

Le principe d'ordre domestique garant de l'ordre social concerne toutes les classes sociales. Les usages, en tant que reflets des normes sociales, sont codifiés : façon de parler, de s'habiller, de se tenir à table, etc. Ces usages concernaient plus particulièrement les jeunes filles :

Las jóvenes se veían sometidas más directamente por estas normas de decencia y de conveniencia, que pueden resumirse de hecho en un conjunto de prohibiciones (lo que no hay que hacer, decir, llevar...) [...] La futura « esposa y madre », dentro del reparto de papeles sociales y de la noción de género, había de ser sometida a unas normas específicas más rígidas, con mucho menos posibilidades de actuar con espontaneidad o soltura que los varones<sup>195</sup>.

Le respect servait à nouveau l'ordre social en indiquant la façon d'aborder les relations sociales et en édictant les règles de soumission à autrui. En tant qu'objets culturels symboliques –Jean-Louis Guereña souligne le faible taux de scolarisation des enfants à cette époque– ces manuels étaient une expression du discours normatif qui assuraient la promotion des modèles masculins et féminins. La codification des mouvements du corps obéit à une division sexuelle très marquée.

Dans « Colibríes deslumbrantes : cuerpos disciplinados en los manuales de etiqueta », Ana María Díaz Marcos étudie d'une façon plus générale les livres d'étiquette et les manuels d'urbanité publiés en Espagne au XIX<sup>e</sup> siècle, authentiques best-sellers de l'époque. Elle souligne que nombre de ces traités étaient écrits par des femmes souvent en direction d'un public féminin<sup>196</sup>. Ils expriment des injonctions sur la façon de conserver modestie et pudeur dans les situations dessinées par les nouvelles frontières entre espace public et espace privé. Promenades, bals, visites constituent une nouvelle sociabilité qu'il convient de réguler en imposant attitudes et rituels.

Les manuels d'urbanité édictent les règles de la pudicité, proscrivent les décolletés, les manches courtes, tout ce qui peut exposer le corps au regard concupiscent d'autrui. La pudicité s'applique aussi au regard sur son propre corps. Madame de Celnart, dont les divers manuels sont traduits en Espagne à partir des années 1840, préconise dans le

---

<sup>194</sup> « Los manuales de urbanidad », *Historia ilustrada del libro escolar en España del Antiguo Régimen a la Segunda República*, Agustín Escolano Benito (Dir.), Madrid : Fundación Garmán Sánchez Ruipérez, 1997, pp. 467-499, p. 490.

<sup>195</sup> *Idem*, p. 492.

<sup>196</sup> « Colibríes deslumbrantes: cuerpos disciplinados en los manuales de etiqueta », *Sin Carne: representaciones y simulacro del cuerpo femenino. Tecnología, comunicación y poder*, Mercedes Arriagada Flórez (Ed.), Sevilla : Arcibel, 2006, pp. 222-234, p. 224.

*Manuel des dames ou l'art de l'élégance* (1833) un certain nombre de soins dans le paragraphe « des bains », et elle conclut : « comme le trouble involontaire de la pudeur empêche de prendre convenablement ces soins importants sans lesquels le bain est plus nuisible que salulaire, enveloppez-vous bien de votre peignoir, et, s'il le faut, fermez les yeux, jusqu'à ce que vous ayez terminé l'opération<sup>197</sup> ».

Il est recommandé aux femmes d'imiter l'immobilité de la statue : une façon de contenir le corps dans laquelle Rosario Acuña voit le danger de l'immobilité de l'esprit. Elle écrit en effet dans « La degeneración femenina » publié dans *Las Dominicales del Libre Pensamiento* (1883) : « Todo lo que se la impone es inmovilidad de cuerpo y alma (...) La impasibilidad de la estatua comienza a extenderse primero sobre las exterioridades, más tarde llegará al cerebro<sup>198</sup> ». Dans « Cuerpo pensado, cuerpo vivido. Normas y transgresiones en la España del siglo XIX », M.<sup>a</sup> del Carmen Simón Palmer donne un autre exemple de la retenue du corps féminin. Il s'agit d'une publication de Pilar Pascual de San Juan, *Tratado de pedagogía*, adressée aux institutrices et parue en 1896. Le livre préconise les mouvements doux et sédentaires pour les jeunes filles<sup>199</sup>.

Dans *Tratado de las obligaciones del hombre*, ouvrage édité à maintes reprises à partir de 1819<sup>200</sup>, Juan de Escoiquiz consacre quelques pages au soin du corps masculin. Les recommandations sont à l'opposé des conseils d'immobilité indiqués pour le corps féminin. Il convient d'exercer agilité et robustesse en mettant le plus souvent le corps en mouvement<sup>201</sup>. L'auteur précise ensuite :

Es menester también hacerse con método y prudencia a sufrir el calor, el frío, y todo género de incomodidades; huyendo de la pereza y de la demasiada delicadeza, que debilitan el cuerpo, lo afeminan y ponen en estado de enfermar fácilmente con cualquiera friolera<sup>202</sup>.

Le dimorphisme sexuel s'accroît significativement au cours du siècle. Ce qui n'est pas féminin est masculin et vice-versa.

---

<sup>197</sup> Élisabeth-Félicie Bayle-Mouillard (Mme Celnart), *Manuel des dames, ou L'art de l'élégance, sous le rapport de la toilette, des honneurs de la maison, des plaisirs, des occupations agréables par Mme Celnart*, Paris : Roret, 1833, p. 37.

<sup>198</sup> Cité dans Ana María Díaz Marcos, *op. cit.*, p. 225.

<sup>199</sup> « Cuerpo pensado, cuerpo vivido. Normas y transgresiones en la España del siglo XIX », *Arenal*, vol. 4, n°1, 1997, pp. 39-57, p. 40.

<sup>200</sup> Jean-Louis Guereña, *op. cit.*, p. 484.

<sup>201</sup> Juan de Escoiquiz, *Tratado de las obligaciones del hombre*, Madrid : [s.n.], 1845, p. 44.

<sup>202</sup> *Idem*, p. 74.

#### 4. La beauté constitutive

Les manuels de beauté sont nombreux au XIX<sup>e</sup> et peuvent être classés en deux groupes : les recettes d'onguent et autres cosmétiques maison, et les manuels qui dépassent le terrain de la cosmétologie. Il s'agit alors de traités sur la santé et la morale souvent signés par des médecins. Tous ces manuels trouvent leur légitimité dans la conception de la beauté de Roussel : une beauté que la nature a prévu aux fins utilitaires de la procréation. Les manuels de beauté sont d'ailleurs souvent des compilations qui incluent des extraits des ouvrages de Roussel, Louis-Aimé Martin, Auguste Debay, Michelet. J. M. Nacar souligne dans son guide publié en 1886 :

La cosmetología tiene su origen y justificación en uno de los sentimientos más genuinos del corazón humano, en una de las necesidades más legítimas de la vida, en una de las pasiones más vehementes de la criatura: el sentimiento de lo bello, la necesidad de sociabilidad y la pasión del amor. Estas tres expresiones del alma inducen irresistiblemente a la mujer a parecer lo más hermosa y seductora al hombre, y coadyuvan unidas a enseñarla, desde que sus sentidos despiertan a la realidad, que el primer don y el principal poder de su sexo consisten en la hermosura y en la gracia, y que, en la posesión y en el buen ejercicio de tan estimables atributos físicos, se funda ante todo la sublime y dulce misión para que ha sido creada<sup>203</sup>.

Ce passage synthétise toutes les ambiguïtés et tous les flottements autour de l'apparence physique et des valeurs exemplaires. La beauté n'est pas seulement une qualité en plus, elle est consitutionnelle. La femme, puisque c'est ainsi que J. M. Nacar en parle, se doit de séduire.

Amancio Peratoner compile les œuvres de Augustin Galopin, Louis- Aimé Martin, Debay, Letourneau, Montegarra, Menville, Michelet, Roussel, etc. dans *La mujer en la alcoba : estudio higiénico-fisiológico* (1893). Cet ouvrage développe et approfondit la conception de Roussel. La beauté féminine est la beauté par excellence, elle est constituée par l'ensemble des qualités qui rendent la femme apte à être mère. Plaire devient une caractéristique générique incontournable, un devoir de la conservation de l'espèce : « Agradar es el patrimonio de las mujeres. La mujer que no agrada es un ser nulo, inferior a todos los otros seres que desempeñan al menos su destino físico<sup>204</sup> ». Mais l'auteur s'empresse de préciser la distinction entre « agradar » et « coquetear ». Il

---

<sup>203</sup> *Guía higiénico-cosmética de la mujer en el tocador o colección ordenada y completa de cuantas reglas, operaciones y fórmulas higiénicas reclaman la salud, la belleza y la educación física de la mujer*, Madrid : Establecimiento tipográfico a cargo de F. Quesada, 1886, p. 9.

<sup>204</sup> Amancio Peratoner, *La mujer en la alcoba: estudio higiénico-fisiológico*, Barcelona : Est. edit. de Felipe N. Curriols, La Enciclopedia, 1893, p. 133.

s'agit de plaire non pas par ses attraits physiques mais par ses qualités morales dont la liste réitère les vertus du modèle de l'ange du foyer.

Les traités reprennent largement les avertissements et les injonctions du discours normatif en montrant que santé et morale sont les meilleurs moyens de conserver la beauté. Contention, réserve, modération ont des effets que les produits cosmétiques ne pourront jamais remplacer indique le manuel anonyme *El Tocador higiénico. Arte de conservar la salud y la belleza* (1867) :

Las impresiones del corazón, las conmociones del alma, a medida que son más violentas, dejan huellas más profundas en nuestro físico: todos los baños, todos los cosméticos, todos los perfumes del mundo no tienen poder alguno ante los terribles efectos de la incontinencia, de los excesos, del vicio, del desenfreno de las pasiones. Pero cuando éstas impulsan vuestro delicado organismo suave, metódica, ordenadamente, entonces sí que los medios materiales que dejamos tratados producirán su maravilloso efecto<sup>205</sup>.

Ces manuels brossent aussi le portrait-type de la beauté féminine dont les critères sont connus sous le nom des « trente beautés de la femme ». Dans l'ouvrage du même titre, Auguste Debay explique l'origine de ces trente beautés. La beauté d'Hélène servit à Zeuxis pour établir les qualités et les proportions de la beauté parfaite dans l'art<sup>206</sup>. Au XIX<sup>e</sup>, les trente beautés diffèrent légèrement des critères antiques. Elles sont exposées dans *El Tocador higiénico* :

- 1° tres cosas blancas : el cutis, los dientes y las manos;
- 2° tres cosas negras : los ojos, las cejas y las pestañas;
- 3° tres rosadas: los labios, las mejillas y las uñas;
- 4° tres largas: el cuerpo, los cabellos y las manos;
- 5° tres cortas: los dientes, las orejas y los pies;
- 6° tres anchas: el pecho, el vientre y la frente;
- 7° tres pequeñas: la nariz, la cabeza y la boca;
- 8° tres gruesas: el brazo, el muslo y la pantorrilla;
- 9° tres delgadas: los dedos, los cabellos y los labios;
- 10° tres estrechas: la cintura, la garganta del pie y la rodilla<sup>207</sup>.

Dans cette conception de la beauté héritée des principes naturalistes, la jeunesse est valorisée. Les parties du corps liées à la procréation sont privilégiées. La rondeur permet de caractériser l'essence de la beauté féminine en soulignant ces deux caractéristiques. Le rond s'oppose au carré qui résume une constitution masculine

---

<sup>205</sup> *El Tocador higiénico. Arte de conservar la salud y la belleza. Consejos higiénicos; preocupaciones; belleza perfecta; apología de los perfumes; ventajas de su uso, y utilidad de los cuidados y el aseo de la persona. Obra basada sobre la de M. Coudray; pero notablemente modificada y arreglada a nuestro carácter, a nuestras necesidades y costumbres, y dedicada al bello sexo español por un admirador de su hermosura*, Madrid : Oficina tipográfica del Hospicio, 1867, p. 88.

<sup>206</sup> *Enciclopedia higiénica de la belleza: Fisiología descriptiva de las treinta bellezas de la mujer*, Barcelona : Imp. de la Viuda de Miró y Compañía, 1875, p. 8.

<sup>207</sup> *Op. cit.*, p. XIV-XV.



anguleuse. Il rappelle les fonctions maternelles et les organes de la procréation. Dans son *Hygiène de la beauté* (1846) traduit en 1875, Auguste Debay consacre un chapitre à la beauté selon les sexes. Après avoir sommairement évoqué l'anatomie du corps masculin et associé la beauté masculine à la force, il décrit amplement la beauté féminine. Deux caractéristiques sont récurrentes, la douceur et la rondeur :

La mujer ofrece una constitución más delicada; su armazón huesosa es menos fuerte, menos elevada, su sistema muscular menos desarrollado que el del hombre; su temperamento es más húmedo y su organización más impresionable. La dulzura de su voz, la castidad de su mirada, la amenidad de su sonrisa denotan un ser tímido y tierno, amante y desprendido. Su piel satinada cubre formas encantadoras ; su pecho oculta preciosos tesoros; su talle es seductor. La mujer tiene costados anchos, caderas desarrolladas, vientre redondeado, las piernas y los brazos deliciosamente torneados; todo son contornos suaves, líneas ondulantes; todo es gracioso y encantador; todo seduce en su persona<sup>208</sup>.

L'érotisation du corps est graduelle pour arriver à sa pleine expression dans la fin de la description où tous les sens interviennent. L'objet disparaît, le texte est investi par le lyrisme du je : « todo anuncia en la mujer un ser hecho esencialmente para agradar y seducir, para amar y ser amado<sup>209</sup> ». Le médecin souligne que la minceur, plus que l'embonpoint, est un ennemi de la beauté féminine car elle réduit les formes à des lignes anguleuses, caractéristiques de l'homme, qui deviennent par conséquent chez la femme une marque de laideur.

Un bref aperçu de ces manuels montre l'ambiguïté du discours hygiéniste et moral sur la beauté féminine. La beauté est une disposition de la nature et plaire aux hommes est un devoir qui engage la perpétuation de l'espèce. La vertu est le gage de la beauté mais les canons de beauté physique sont très précis. Dans *La mujer en el siglo diez y nueve: hojas de un libro* (1864), Adolfo Llanos y Alcaraz présente un ouvrage en deux parties qui tient de la littérature panoramique, des collections de types (la première partie est consacrée aux divers stades de la vie d'une femme : enfant, épouse, grand-mère) et du livre de Severo Catalina mentionné dans le prologue (la deuxième partie rassemble une série d'articles sur les vices et les vertus de la femme). Nemesio Fernández Cuesta commente l'ouvrage dans la « Revista de la semana » de *El Museo Universal* (10-07-1864). Il souligne qu'il s'agit de l'œuvre d'un jeune sergent qui aura plus d'estime pour les femmes quand il sera devenu capitaine, grade plus attrayant pour le beau sexe. Malgré certaines affirmations en effet peu flatteuses sur la gent féminine, Llanos y Alcaraz reprend l'idée, répandue dans la deuxième moitié du siècle, de la responsabilité

---

<sup>208</sup> *Op. cit*, p. 31.

<sup>209</sup> *Idem*, p. 33.

des hommes dans la corruption d'une nature féminine naturellement bonne. Il souligne dans la fin de son étude les contradictions d'un discours que exige aux femmes à la fois beauté et vertu :

¿Cómo ha de haber más pureza en el sexo débil si el fuerte se complace en destruirla, y más todavía en desacreditarla? ¿Qué enseñamos a la mujer para que pueda resistir a la tentación en los difíciles instantes de su vida? Nada: fingimiento y frivolidad. Se la dice que es hermosa y que la hermosura es su mejor encanto. Lo cree y se ensoberbece. Se la dice que no tiene más prerogativas que la elección ni más arma que la lengua. Y abusa de ambas cosas. Y después de sembrar estas semillas cuyos frutos han de ser la causa de su perdición, pareciéndonos aún demasiado poder el que se le deja, alzamos con las leyes sociales un eterno dique al sexo femenino. De todo esto se deduce una verdad incontestable: *La mujer se educa para juguete del hombre*<sup>210</sup>.

Les faisceaux de discours autour de la nature féminine mettent en avant l'union, voire l'équivalence entre les qualités de l'âme et les caractéristiques physiques. Tout dispositif normatif implique un ensemble de prescriptions formelles et informelles, de recommandations et d'interdictions, un panthéon et un enfer. Le discours normatif sur les femmes idéalise particulièrement les comportements recommandables (l'ange ou la prêtresse du foyer) et stigmatise les attitudes non conformes.

### **3. Types hors-norme : femmes contre-nature, renégates et marginales**

Plusieurs types sont ainsi critiqués de façon récurrente. Comme l'indique M. Nash, le discours normatif s'impose aussi par les sanctions qui pèsent sur les contrevenants :

La fuerza del discurso de la domesticidad como mecanismo de control social reside también en la amenaza implícita de desgracia para cualquier mujer que contraviene las normas de conducta de género<sup>211</sup>.

Le malheur n'est pas de même nature selon les types envisagés. Il affecte personnellement la femme hors-norme, son entourage ou encore la société. La coquette a une longue histoire dans la satire des femmes. Au XIX<sup>e</sup> siècle, elle trahit l'être-femme recommandable en opposant l'ostentation à la modestie et l'insensibilité à la force du sentiment. Le goût du luxe de la coquette est inquiétant dans un siècle de contrôle des dépenses.

A une période où la question féminine est particulièrement présente, les types qui incarnent l'accès à la sphère publique sont fortement décriés : la femme de Lettres,

---

<sup>210</sup> *La mujer en el siglo diez y nueve : hojas de un libro*. México : [s.n.], (Imp. de "La Colonia Española" de A. Llanos), 1876 [1864], p. 292.

<sup>211</sup> « Identidades, representación cultural y discurso de género en la España contemporánea », *Cultura y culturas en la historia, quintas jornadas de estudios históricos*, Pedro Chalmeta et al. (Ed.), Salamanca : Universidad de Salamanca, 1995, pp. 191-203, p. 198.

critiquée dans la première moitié du siècle, acquiert un domaine de création (limité) et un statut, même si encore ici et là, la poétesse amatrice est raillée. Ses compositions la détournent de ses missions dans le foyer. La grande figure décriée est la femme politique, bien que les femmes espagnoles ne puissent ni être élues ni élire. La femme politique de cette deuxième moitié du siècle est une figure fantomatique, un être imaginé à travers les échos des mouvements suffragistes anglais. Les références à la mythique figure de la libérale de la première moitié du siècle sont constantes. De nouvelles formes de sociabilité féminine et de nouveaux accès à la connaissance grâce à la presse laissent entendre un possible engagement des femmes dans la sphère politique en dehors de l'exercice strict du droit de vote. Comme la femme de Lettres dans la première moitié du siècle, la femme politique incarne un projet d'émancipation, une voix qui peut réclamer les mêmes droits que les hommes. Mais dans le système de division sexuelle des sphères et de caractéristiques génériques exclusives, réclamer les droits des hommes c'est renier les « privilèges » du beau sexe. La femme politique est une renégate.

D'autres types connaissent une forme de marginalisation sociale car ils ne sont pas en mesure de remplir la mission fondamentale de la maternité. La femme laide risque de ne pas trouver de mari et de devenir célibataire. Dans une société où la femme est subordonnée à la génération, les célibataires sont inutiles et leur marginalisation augmente avec leur âge.

### **1. Criminelles : Coquettes**

En parlant de la coquetterie, Madame de Celnart remarque dans son *Manuel des dames* : « Ces condamnables efforts de la vanité ruinent la morale, la bourse et la santé<sup>212</sup> ». La coquetterie met donc en péril les trois piliers de la société bourgeoise du XIX<sup>e</sup>. Il s'agit évidemment d'une intolérable connaissance de soi, de son corps... et des hommes.

Ramón de Navarrete dresse le portrait du type dans *Los españoles pintados por sí mismos* (1843). Il se réfère à la pécheresse Eve pour établir en introduction que la coquetterie est le propre de la femme. Le terme est moderne et importé de France, mais comme il le souligne aussi en conclusion : « de la muger sale la Coqueta<sup>213</sup> ». Il

---

<sup>212</sup> Bayle-Mouillard, *op. cit.*, p. 125.

<sup>213</sup> Ramón de Navarrete, « La coqueta », *Los españoles pintados por sí mismos, Tomo I*, Madrid : Visor, 2002 [1843], pp. 69-76, p. 76.

distingue trois types : « las Coquetas por instinto, las que lo son por estudio, y las que no lo son (vulgo feas)<sup>214</sup> ». L'article est consacré à « la coqueta de buen tono », la dame élégante qui possède tous les moyens pour servir ses inclinations. L'auteur ne fait pas de distinction explicite entre la coquette mariée et les coquettes qui vivent des faveurs de plusieurs amants. Mais ce sont ces dernières qu'il étudie plus particulièrement, « merecen citarse como modelos, y llevar la borla de doctoras en la facultad<sup>215</sup> ». La coquetterie fait partie de l'instinct féminin, mais elle peut se développer comme se tarir avec l'âge.

La coquette de Navarrete se caractérise essentiellement par un savoir faire, un système, avec ses règles et ses devoirs. C'est l'art de la feinte qui ressortit au savoir de l'actrice tenant un rôle. L'auteur indique en effet : « la Coqueta no siente nada de lo que expresa<sup>216</sup> ». Elle étudie dans son sanctuaire, le *tocador*, les expressions du visage qu'elle ajuste aux goûts des hommes à séduire. Cet art ne s'applique pas seulement au physique : la coquette sait parler aux hommes et leur dire ce qu'ils souhaitent entendre. Bals, carnaval, théâtre sont ses lieux de prédilection.

Reflets de la prégnance du thème pendant le siècle, deux termes sont en concurrence : *coquetismo* et *coquetería*. Dans « La joya de la mujer », H. Luna emploie le terme *coquetismo* qui apparaît pour la première fois dans le Dictionnaire de la Real Academia en 1925 comme synonyme de *coquetería*<sup>217</sup>. Le terme *coquetismo* implique encore une fois un art, toute une science du fallacieux dénoncée durant tout le siècle car elle peut conduire à l'extraordinaire péril du luxe et de ses dépenses démesurées. María Pilar Sinués de Marco établit déjà une différence entre les deux termes dans son article « Coquetería y coquetismo » publié dans *Almanaque de El Ángel del Hogar en 1866*<sup>218</sup>. La coquetterie est l'art de plaire de l'épouse vertueuse et elle s'exerce dans les soins apportés à la personne et au foyer, mais l'écrivain précise sur le second terme :

El Segundo no se siente, se ejerce; porque lejos de ser un sentimiento, es un sistema calculado y sujeto a reglas (...) El coquetismo lo ejercen únicamente las mujeres de corazón frío y de poco elevados sentimientos. La coquetería es conveniente. El coquetismo, por el contrario, rebaja su dignidad, y muchas veces mina, en la opinión pública, el pedestal de su virtud<sup>219</sup>.

---

<sup>214</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>215</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>216</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>217</sup> H. Luna, « La joya de la mujer », *La Ilustración de la Mujer*, 15-07-1876, pp. 329-330.

<sup>218</sup> Íñigo Sánchez Llana, *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Col Feminismos, 61, Madrid: Cátedra, 2000, pp. 182-186.

<sup>219</sup> *Idem*, p. 182.

La coquetterie désigne dans le dictionnaire de la RAE de 1843 un vice, celui de *coquetear*, et une certaine affectation dans les manières. La coquette désigne celle qui cherche à plaire à de nombreux hommes. La coquetterie devient un art dans l'édition de 1884 : *coquetear* signifie « plaire par vanité avec des moyens étudiés ».

Les différences de sens introduites par les variations autour du terme *coqueta* reflètent les ambiguïtés sur l'attraction physique des femmes qui est tantôt recommandée tantôt condamnée. On ne trouve pas dans le portrait de Navarrete les anathèmes caractéristiques de l'idéologie de la domesticité formulés dans la deuxième moitié du siècle sur la coquette comme criminelle. Mais l'idée est présente en germe, de même que la classification de la coquette dans une catégorie qui va à l'encontre de l'être-femme social :

Hay mujeres que son eternamente Coquetas, y éstas tiñen sus cabellos cuando comienzan a blanquear, estiran su cutis con cosméticos y menjugos cuando principia a arrugarse, y reemplazan sus dientes con los que construyen Rotondo y Monasterio, cuando los primitivos desaparecen. Esas no son ni solteras, ni casadas, ni viudas, ni madres; no son más que Coquetas. Sacerdotisas de ese nuevo ídolo, a él lo sacrifican todo; las afecciones lo mismo que los deberes: si son ricas, cuando no obtienen ya obsequios, los compran: si son pobres, se mueren o se hacen devotas<sup>220</sup>.

La Coquette d'après Navarrete est une prêtresse au service de sa propre image. Cette définition s'impose largement par la suite. Nous prendrons l'exemple de deux articles significatifs pour dégager des éléments de la caractérisation de la coquette dans l'idéologie de la domesticité : « La coqueta » de Ángela Grassi<sup>221</sup> et « La mujer coqueta » de Josefa Pujol<sup>222</sup> publié dans *La Ilustración de la Mujer* en 1875. Les articles de Ángela Grassi et Josefa Pujol sont très proches, les arguments pour dénoncer la coquette sont en effet presque identiques.

Josefa Pujol insiste sur un type qui incarne le mal et elle conclut sur la coquetterie comme héritage de Satan légué aux femmes, aspect qui n'apparaît pas dans l'article de Ángela Grassi. Pour les deux femmes, la coquette trahit l'être-femme, réserve d'amour et d'abnégation. Un amour non pas de soi –qui caractérise la coquette– mais pour les êtres que la nature et la providence ont su lui pourvoir, son mari et ses enfants. « La coqueta es la mujer mentira, es la negación absoluta de su sexo » indique Ángela

---

<sup>220</sup> Ramón de Navarrete, *op. cit.*, p. 76.

<sup>221</sup> Ángela Grassi, « La coqueta », *Almanaque de El Cascabel para 1866*, pp. 33-37.

<sup>222</sup> Josefa Pujol, « La mujer coqueta », *La Ilustración de la Mujer*, 30-12-1875, p. 225.

Grassi<sup>223</sup> tandis que Josefa Pujol réfute la conception de la coquetterie comme état naturel de la femme.

La coquette est une criminelle car elle attend à l'ordre moral. Incapable d'aimer, elle n'a pas de cœur. Elle ignore où réside cet organe nécessaire à l'humanité en général et aux femmes en particulier, avertit Josefa Pujol. Il s'agit d'un cliché largement diffusé dans la période étudiée et qui trouve sa mise en image dans une vignette d'Ortego parue dans *Gil Blas* en 1867 (Fig. 2).

Ángela Grassi développe l'image d'une femme dévoreuse d'homme, idole qui réclame ses sacrifices. Sa coquette est une femme fatale. Les deux femmes de Lettres se situent dans la stricte veine moralisante et décrivent la punition qui attend la coquette : la solitude et les affres de la vieillesse (les cheveux blancs et les rides que les meilleurs cosmétiques ne sauraient dissimuler). Josefa Pujol insiste sur le luxe et l'adulation de la coquette.

Cet élément apparaît aussi dans le texte satirique de Teodoro Guerrero, « La coqueta », qui file la métaphore de la plante tout au long de son article satirique et précise : « La coqueta luce más en los salones; el lujo, los perfumes y la riqueza le dan un valor inestimable; es planta de invernadero<sup>224</sup> ».

Entre la coquette et la cocotte, la terminologie change mais les caractéristiques sont les mêmes. Dans *La vida en Madrid en 1886*, Enrique Sepúlveda consacre un article à la cocotte. Il reprend l'approche de la coquette de Josefa Pujol et Ángela Grassi en les développant :

No está averiguado si la cocotte es hembra o mujer, o si no tiene nada de la una ni de la otra. Desde luego no es mujer, porque no comparte lícitamente con el hombre el santo yugo del matrimonio. La cocotte no se casa. No es hembra, porque Dios ha secado en ella el germen divino de la reproducción. Y no es madre, porque si lo fuera, sería una mujer bendita, purificada por el amor, realzada por las bendiciones del cielo y santificada por las aureolas de la virtud, que no encajan en el tocado inverosímil y estrepitoso de las vírgenes del vicio<sup>225</sup>.

On remarquera comment Enrique Sepúlveda reprend l'idée de la stérilité des filles publiques qui tient plus, comme on le voit ici, de la construction théorique que du constat objectif. Puisque le destin de l'honnête femme est la procréation dans le mariage, la cocotte qui ne se marie pas ne peut pas concevoir. La cocotte n'est plus ici une criminelle : elle n'est pas une femme.

---

<sup>223</sup> Ángela Grassi, *op. cit.*, p. 33.

<sup>224</sup> Teodoro Guerrero, « La coqueta », *Almanaque de El Mundo Cómico para 1875*, p. 72.

<sup>225</sup> Enrique Sepúlveda, *La vida en Madrid en 1886*, Madrid : Asociación de librerías de lance de Madrid, 1994 [1887], p. 466.

E. Sepúlveda parachève le discours normatif sur la coquette en classant la cocotte dans les types contre-nature. L'absence de cœur de la coquette, métaphore d'une rupture avec l'être-femme, devient ici un savoir-faire :

La cocotte no ama. En eso consiste la superiodidad terrible que tiene sobre el hombre; en que *sabe* no amar, en que puede ver con indiferencia los estragos que causa, las pasiones que desenfrena, los apetitos que enciende, las fortunas que devora<sup>226</sup>.

Ayant établi que la cocotte est une non-femme, E. Sepúlveda a recours à certains archétypes féminins pour définir une féminité de la cocotte : c'est une Vénus impudique qui copie Diane, figure de la liberté et de l'indépendance, et Junon l'épouse.

Le luxe n'est pas central dans le texte de E. Sepúlveda. Le savoir de la cocotte implique la science du fallacieux minutieusement détaillée : postiches, maquillage, cheveux teints et apprentissage des poses. La cocotte est « una ficción de trapos », « un artefacto cubierto de joyas<sup>227</sup> ». L'article conclut sur la cocotte comme figure de femme émancipée, non seulement dans le sens strict de celle qui ne vit pas dans la subordination au père ou au mari, mais dans le sens plus large de celle qui jouit d'une indépendance économique et sociale :

La cocotte internacional, expansiva y victoriosa, que juega, fuma, se bate y gasta el dinero con despilfarro olímpico; la que pretende formar escuelas de emancipación del sexo, en este Madrid novelero, amante de la novedad y de las faldas<sup>228</sup>.

Le texte de Sepúlveda est très éloigné des ouvrages sur les cocottes publiés en France. Dans un petit ouvrage sur la physionomie de la cocotte intitulé *Les cocottes !!!!!* (1864), P. Mahalin décrit une vie misérable de prostitution : les cocottes vivent dans un garni au jour le jour. Le texte de Sepúlveda approfondit un type contre-nature et ce faisant, il rapproche son type de cocotte du fantasme masculin visible dans les caricatures qui sont étudiées. Nous pouvons d'ores et déjà souligner que le processus d'idéalisation de cette figure dans la caricature est favorisé par l'approche de la coquette-cocotte dans le discours normatif.

Dans l'article de Ramón de Navarrete, le choix de faire de la grande bourgeoise élégante la coquette par excellence occulte tous les degrés d'appréciation sociale de la cocotte, mondaine, demi-mondaine, ou cocotte boulevardière. Cette approche est fondamentale dans le traitement iconographique de la cocotte de notre corpus.

---

<sup>226</sup> *Idem.*

<sup>227</sup> *Idem*, p. 468.

<sup>228</sup> *Idem*, p. 469.

Prêtresse d'une nouvelle idole selon Navarrete, idole elle-même qui reçoit le sacrifice des cœurs de tous les hommes d'après Ángela Grassi : la coquette est dans le discours normatif au centre d'une dénonciation qui prolonge les avertissements religieux contre un art légué aux femmes par Satan. Les auteurs évoqués dénoncent aussi les artifices de la coquette qui trahit la vérité de l'amour féminin et expose une féminité devenue objet de culte. La coquette est au cœur des stratégies de la séduction, ce « travail du corps par l'artifice<sup>229</sup> » dénoncée par les caricaturistes.

Estrella de Diego consacre un article aux coquettes du siècle<sup>230</sup>. Il est illustré par des dessins français et anglais dont la majeure partie date de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>. Ces dessins dans le registre érotico-festif montrent surtout des beautés du spectacle à la poitrine dénudée, assimilées dans notre corpus aux prostituées. Une illustration reprend la première partie d'une composition de Pellicer intitulée « Las mujeres » publiée dans *El Mundo Cómico* en 1873 et reprise dans *El Museo Popular* en 1887.

E. de Diego entend démontrer que la coquetterie était une profession pour un nombre important de femmes car elle servait à épouser un mari pouvant subvenir à leurs besoins. Elle reprend la terminologie et établit cette fois la différence entre *coquetismo*, l'art de plaire à son époux et dans son foyer et *coquetismo por libre*, l'autre forme dénoncée et sanctionnée, base de nombreux traités, romans, insultes et conseils. Elle met en valeur les contradictions du discours normatif autour de la beauté féminine<sup>231</sup> :

Se pueden deducir las presiones a las que las mujeres estaban sometidas: había que estar bellas, pero no mucho; ser atractivas, pero sólo de puertas para adentro; recibir una educación que las hiciera agradables compañeras, pero no sabelotodo<sup>232</sup>.

---

<sup>229</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris : Galilée, 1979, p. 21.

<sup>230</sup> Estrella de Diego, « Profesión, coqueta: decimonónicas madrileñas ante el tocador », *Villa de Madrid*, Año 25, n° 92, 1987, Madrid : Ayuntamiento, pp. 24-48.

<sup>231</sup> L'étude proposée est très générale et insiste notamment sur le rôle de la presse dans la diffusion de l'art de la coquetterie et des sanctions auxquelles peuvent s'exposer les femmes dont le comportement est excessif en la matière. On peut regretter cependant le décalage entre le texte et les illustrations choisies dont certaines sont des cartes postales érotiques qui montrent la prostituée dans les coulisses de la rencontre. Cette figure apparaît alors comme la seule « coquette professionnelle ». Rares sont les exemples iconographiques espagnols.

<sup>232</sup> Estrella de Diego, *op. cit.*, p. 46.



## 2. Renégates : *litteratas* et femmes politiques

Au XIX<sup>e</sup> le terme *marisabidilla* supplante celui de *erudita* et apparaît pour la première fois dans dictionnaire de la RAE de 1843 : « apodo que se da a a mujer presumida de sabia ». Il est peu à peu remplacé par celui de *litterata* dans la deuxième moitié du siècle<sup>233</sup>.

Sandra M. Gilbert et Susan Gubar ont étudié les figures d'auteurs de la littérature victorienne dans le célèbre *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination* (1979). Elles ont montré comment le principe d'autorité littéraire est lié symboliquement à l'homme<sup>234</sup>. La création littéraire et l'art politique sont des droits exclusivement masculins et tout au long du siècle, femmes politiques et *litteratas* perturbent un ordre social fondé sur la division sexuelle des sphères, usurpent l'autorité masculine et renient les devoirs propres à leur sexe. Elles partagent donc le même anathème.

Dans la première moitié du siècle, la femme de Lettres est la seule figure visible à transgresser un rayon d'action socialement délimité. C'est pourquoi les satires de la femme écrivain dénoncent l'immoralité, les vellétés d'émancipation, les revendications de nouveaux droits. Susan Kirkpatrick dans *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*, mentionne les textes publiés par le quotidien satirique conservateur *El Jorobado* en 1836<sup>235</sup>. Les articles de la publication réunissent les caractéristiques de la satire de la femme de Lettres dans la première moitié du siècle, marquée par les figures de Georges Sand<sup>236</sup> et de Gertrudis Gómez de la Avellaneda. La biographie parodique consacrée à Safo Cornelia dresse le portrait d'une poétesse romantique, chantre de l'émancipation féminine :

Publica el primer tomo de versos, bajo los dos títulos: *Las Lágrimas de la Aurora, Amarguras y decepciones*.-Prodijioso éxito de esta publicación.-Safo Cornelia es nombrada por aclamación la *décima musa*.-Humiliación que sufre entre su familia.-Sorprende a su madre

---

<sup>233</sup> Juan Pedro Gabino, « *In principio erat verbum*: el léxico caracterizador de la letraherida o la mujer anda en lenguas », *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Pura Fernández et Marie-Linda Ortega (Dir.), Madrid : CSIC, 2008, pp. 17-32, p. 20.

<sup>234</sup> Dans la traduction espagnole *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* : « Así pues, en la cultura patriarcal occidental, el autor del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo igual que su pene », Madrid : Cátedra, 1998 [1979], p. 21.

<sup>235</sup> Susan Kirkpatrick, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*, Madrid : Cátedra, 1991 [1989], p. 92.

<sup>236</sup> Jean-René Aymes étudie l'image de l'écrivaine dans la presse dans « L'image de Georges Sand en Espagne (1835-1850) », *La imagen de Francia en España*, Jean-René Aymes et Javier Fernández Sebastián (Coord.), Paris : Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 243-262.

haciendo la cocina y recosiendo las camisas conyugales.(...) Dirige una petición a los Estamentos sobre la emancipación y la libertad que deben disfrutar las mugeres.-Safo Cornelia publica un folleto titulado: *Nieblas por la noche o La Esclavitud en los tiempos modernos*<sup>237</sup>.

Les autres articles du journal, publiés dans les numéros du 26 mai, 12 juillet, et 19 juillet 1836, portent plus précisément sur les droits politiques des femmes. L'article publié le 12 juillet rend compte d'une pétition adressée à la Régente afin que celle-ci accorde davantage de droits aux femmes. Il s'agit d'un texte inspiré par « una marisabidilla que podría graduarse de doctora en Alcalá y a la que ninguno negará el título de bachillera<sup>238</sup> ». Autorité littéraire et revendication politique sont donc indissociables dans le portrait satirique.

De même, dans l'article de *El Censor* qui se félicite de la reconduction de l'interdiction de l'accès des galeries aux femmes dans le nouveau règlement intérieur des Cortès de 1821, le journaliste introduit une comparaison avec la *marisabidilla* :

Dígase cuanto se quiera, una muger que politiqua, es un personaje tan digno de la censura cómica, como las que se precian de marisabidillas en materias de erudición y de ciencias. Está bien que cultiven su entendimiento, y que se instruyan; pero sea en materias análogas a las ocupaciones propias de su sexo. La música, el dibujo, la pintura, las labores de mano; lecturas agradables y entretenidas, la ciencia de la moral, el arte difícil de la educación de los hijos; bastante campo les ofrecen para ejercitar su talento, y ocupar su curiosidad; pero dejen a los hombres los áridos estudios de la legislación y de la política<sup>239</sup>.

Dans la première moitié du siècle, la figure de femme de Lettres convoque, induit ou préfigure celle de la femme politique. Dans *Los españoles pintados por sí mismos* (1843), Cayetano Rosell évoquent les modèles antiques de son type, « La marisabidilla », qui s'en tenaient à des revendications d'autorité littéraire sans franchir les limites de la chose politique :

Las Circes, las Musas y las Sibilas prueban el respeto y admiración con que se miraba a las mujeres cultas; y sin embargo ninguna de ellas tendría las pretensiones que las *sabidillas* de nuestros tiempos, pues si alguna osaba, *verbi gratia*, entremeterse en asuntos de Estado, y penetrar por el laberinto de la política, era convertida en ninfa con el nombre de Egería (...). Esto quiere decir que antiguamente tenían vedado las mujeres el camino de la política, y que si alguna, por exceso de audacia, venía a caer en él, era considerada como un ser fantástico, medio pez y medio bípedo, como solían serlo las ninfas, habitadoras de las aguas y de las selvas<sup>240</sup>.

Ce commentaire souligne les vellétés politiques de son type et permet d'évoquer la punition qui attend la *marisabidilla* si elle transgresse son rayon d'action.

---

<sup>237</sup> « Biografía », *El Jorobado*, 23-05-1836, pp. 2-3, p. 2.

<sup>238</sup> « Petición importante a S. M. », *El Jorobado*, 12-07-1836, p. 2.

<sup>239</sup> « Cuestión curiosa. ¿Debe permitirse que asistan las mugeres a las galerías de las Cortes? », *El Censor*, n°34, 24-03-1821, pp. 267-277, p. 275.

<sup>240</sup> Cayetano Rosell, « La marisabidilla », *Los españoles pintados por sí mismos, Tomo II*, Madrid : Visor, 2002 [1843], pp. 413-427, p. 415.

Dans « La Literata » publié dans *Las españolas pintadas por los españoles* en 1871, Eduardo Saco évoque le type de la première époque versée dans le romantisme, puis la *literata* contemporaine, journaliste, fréquentant *ateneos* et *asociaciones*, et il conclut son texte en annonçant le profil de la future *literata* : « está adelantando gigantescamente la aparición de la *literata del porvenir*, es decir, la *literata política*, de la ciudadana del *club* y del *folleto*, de la *proclama* y del *petróleo*<sup>241</sup> ». Le mythe de la pétroleuse de la Commune, incarnation de l'émeutière d'une brûlante actualité, achève l'énumération. Dans le corpus étudié, la femme de Lettres est peu représentée, c'est la figure de la femme politique qui la remplace.

La progressive reconnaissance de certaines figures modifie quelque peu la perception sociale de la femme écrivain. La femme de Lettres est une figure socialement acceptable si sa création s'inscrit dans un domaine attribué : la poésie, le conte didactique, le roman moral. Les lignes que consacre Severo Catalina à la femme de Lettres dans le chapitre « El Estudio » de *La mujer* (1857) sont significatives. Il distingue le type de la *marisabidilla*, moquée dans les œuvres de Molière, des figures de poétesses et *literatas*. Il convient de donner aux femmes une instruction moyenne mais il ajoute :

Como excepciones admitimos y respetamos a las ilustres escritoras que a la vez que honran a su sexo declarándolo capaz de los más altos vuelos de la inteligencia, honran a su país, y llenan las páginas más brillantes de la literatura nacional<sup>242</sup>.

Il achève d'ailleurs son chapitre sur un hommage à Fernán Caballero. G. Scanlon rappelle les observations de J. Criado y Domínguez dans son ouvrage *Literatas españolas del siglo XIX* (1889), écrit dans un contexte caractéristique d'une reconfiguration du discours de la domesticité. Les femmes journalistes sont de bonnes catholiques qui ne s'occupent pas de politique et les femmes écrivains se consacrent à la poésie et au roman sentimental<sup>243</sup>. C'est seulement dans cette mesure qu'elles peuvent être reconnues.

Cependant des territoires de la création littéraire restent interdits, l'activité critique ou le roman naturaliste, comme le montre le parcours d'Emilia Pardo Bazán. C'est la seule

---

<sup>241</sup> Eduardo Saco, « La Literata », *Las españolas pintadas por los españoles, Tomo I*, Roberto Robert (Ed.), Madrid : J.J. Morete, 1871, pp. 67-73, p. 73.

<sup>242</sup> *Op. cit.*, p. 198.

<sup>243</sup> Geraldine Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid : Siglo XXI, 1976, p. 66.

femme écrivain à faire l'objet de caricatures différentes des traditionnels hommages sous forme de portraits en pied.

Au cours de la deuxième moitié du siècle, les deux figures, femme de Lettres et femme politique, s'individualisent. L'assimilation entre la femme de Lettres et la revendication des droits politiques et de l'émancipation en général se délite par la nature de l'engagement des intellectuelles. Cet engagement est déjà formulé en 1821 dans la lettre publiée par *El Censor* en réponse aux critiques sur les femmes qui politiquent et les *marisabidillas*. La lettre est signée « Marisabidilla ». L'auteur (s'agit-il véritablement d'une lettre de lectrice?) entend défendre l'éducation féminine, une éducation qui ne peut pas se résumer aux éléments évoqués par le journal, réduite à l'apprentissage de la musique, du dessin, de la peinture, des soins à apporter aux enfants. Si la mère est appelée à éduquer ses enfants, il convient de lui donner une éducation qui la prépare à cette mission. Les mères inspirent aux enfants l'amour des institutions :

Que seamos propias para recibir una educación más estensa que la que ustedes creen se nos debe dar, es una verdad demasiado probada por la experiencia, y contra la cual todas las razones que se quieran dar, deben estrellarse<sup>244</sup>.

Elle conclut : « Está bien que seamos excluidas por ahora de la tribuna del salón de Cortes; pero no se nos acrimine porque cultivemos nuestro talento y nos pongamos en estado de apreciar de los otros<sup>245</sup> ». L'expression « por ahora » est ici à souligner : s'agit-il d'attendre que l'éducation des femmes soit plus large et plus approfondie pour que celles-ci puissent prendre part au débat public?

Les arguments de la préparation ou de la non préparation des femmes en vue de leur participation à la sphère politique rencontrent un certain écho au XIX<sup>e</sup> dans les écrits de Concepción Arenal. Ils deviennent centraux dans les débats sur le droit de vote des femmes au XX<sup>e</sup> siècle.

En étudiant l'évolution de la presse féminine à Madrid, Jesús Matilla et Esperanza Frax soulignent le changement de cap pris par la revue *Ellas* (1851-1853) après la publication d'un appel à s'émanciper du joug des hommes et à mener une révolution dans le premier numéro<sup>246</sup>. En proie aux critiques, le périodique ne poursuit pas la polémique et s'orienta vers la défense du droit à l'éducation.

---

<sup>244</sup> « Señores redactores » et « Contestación de los redactores del Censor », *El Censor*, n°36, 7-04-1821, pp. 433-443, p. 435.

<sup>245</sup> *Idem*, p. 437.

<sup>246</sup> Jesús Matilla, Esperanza Frax, *op. cit.* p. 93.

Les revendications concernant l'accès à l'éducation émanent de femmes intellectuelles qui défendent par ailleurs les missions spécifiques de la femme. Dans *El ángel del hogar*, Pilar Sinués considère que l'activité littéraire est la seule activité publique possible pour les femmes. Mais elle restreint celle-ci aux œuvres d'éducation morale et de formation des mères et des jeunes femmes. Guadalupe Gómez-Ferrer souligne :

Para definir cuál debe ser la posición de la mujer en una sociedad que está experimentando cambios y requiere diferentes ajustes, surge una literatura de carácter normativo y moral. Literatura, no siempre, pero debida en gran medida a mujeres. Éstas han accedido a la posición de escritoras desde el romanticismo, pero la sociedad ha orientado su trabajo hacia temas morales y hacia un público preferentemente femenino<sup>247</sup>.

Les femmes écrivains ont acquis un statut professionnel mais, encore une fois, leur activité est spécialisée pour être socialement acceptable. Le combat des femmes de Lettres et des intellectuelles se situe sur le terrain de l'éducation et de la culture : les revendications politiques qui sont de mise dans d'autres pays sont totalement écartées. Faustina Sáez de Melgar lance un appel dans la presse à la fin de l'année 1868 pour réclamer la création d'un « Ateneo de señoras ». L'idée est reprise par Fernando de Castro qui lance par la suite les *Conferencias Dominicales* et la *Asociación para la Enseñanza de la Mujer*. Dans cet appel, elle précise : « Lejos de mí la idea lanzada en otros países de pedir para la mujer derechos políticos<sup>248</sup> ». Mais, comme le remarque Iñigo Sánchez Llama, les vives réticences de Faustina Sáez de Melgar à envisager des droits politiques féminins s'expriment dans le contexte particulier du *Sexenio*, de la troisième guerre carliste et de la peur des débordements extrémistes<sup>249</sup>. Ce contexte est celui de la publication de « La mujer política » dans *La Mujer*, le journal qu'elle dirige (8-06-1871).

L'article est écrit en réponse aux textes publiés dans *La Margarita* et *La Flor de Lys*. Le journal *La Margarita* publie en effet un texte de Salvador María de Fábregues, « La política y la mujer » (23-04-1871)<sup>250</sup>, qui encourage les femmes à exercer leur influence bénéfique en politique, mais dans le cadre de la famille. Faustina Sáez de Melgar réagit fermement :

---

<sup>247</sup> Guadalupe Gómez-Ferrer, « Las limitaciones del liberalismo en España: *el ángel del hogar* », *op. cit.*, p. 531.

<sup>248</sup> Concha Fagoaga, *La voz y el voto de las mujeres 1877-1931*, Barcelone : Icaria Antrazyt, 1985, p. 57.

<sup>249</sup> Sánchez Llama, *op. cit.*, p. 49.

<sup>250</sup> D'autres articles sur ce sujet furent publiés par la suite : « Política femenina » de Juan de Luz (18-06-1871), « La política de las mujeres » de Patrocinio de Biedma de Quadros (20-08-1871).

¡Política la mujer!... ¡qué funesto error, qué horrible extravío! La que toda debe ser ternura, mansedumbre y amor, empujarla indefensa, sin instrucción, sin guía, sin apoyo, a ese antro profundo, a ese abismo de males que llaman política<sup>251</sup>.

Ce texte s'inscrit dans une plus vaste dénonciation du fanatisme. Le terme apparaît à trois reprises. Elle critique l'instrumentalisation des femmes par les partis carliste et modéré en soulignant le manque de préparation exprimé par l'emploi récurrent des termes *conciencia/inconciencia*. En s'appuyant sur une stricte formulation de la division sexuelle des sphères, elle conclut son article sur la nécessité d'instruire les femmes pour que ces dernières accomplissent au mieux leurs missions. Les mêmes craintes sur le fanatisme sont exprimées par Concepción Arenal dans *La mujer de su casa* (1883) :

Quando la mujer, saliendo de la esfera doméstica, se preocupa de la cosa pública, es a impulsos del fanatismo político o religioso; no tiene medio entre ser indiferente o apasionada, y suele dar tal giro a la abnegación de los suyos, que hace menos daño predicándoles el egoísmo (...) la causa principal es que quien no tiene más que una idea es dominado por ella, y cuando no se ve más que un elemento en cuestiones muy complejas, no puede haber exactitud en los raciocinios, ni cordura en los proceder<sup>252</sup>.

C. Arenal entend contrer le repli social des femmes. Mais il s'agit de ne pas les propulser dans des domaines où elles sont ignorantes. Arenal projette une évolution très progressive et tient à fuir toute utopie féministe.

Les détracteurs de la femme politique lui reprochent ses lectures inconvenantes et ses commentaires experts, ou au contraire critique son manque de préparation à l'entendement de la chose publique. La nature de la critique exprime deux points de vue radicalement opposés : l'un évoque l'insupportable figure de la *marisabidilla* tandis que l'autre est un préambule pour demander un accès élargi –mais graduel– à la connaissance.

La participation indirecte à la vie publique par le biais de l'influence au sein de la famille n'échappe pas aux républicains. Dans un texte prononcé dans le cadre des *Conferencias Dominicales para la mujer*, Francisco Pi y Margall rejette une participation directe et insiste sur l'influence privée :

Puede la mujer influir en la marcha política de los pueblos; pero ejerciendo su acción sobre su marido, su padre, sus hermanos, sus hijos si los tiene, inflamándolos en el santo amor de la humanidad y de la patria<sup>253</sup>.

---

<sup>251</sup> Sánchez Llama, *op. cit.*, p. 156.

<sup>252</sup> Concepción Arenal, *La mujer del porvenir. La mujer de su casa*, Barcelona : Orbis, 1989, p. 101.

<sup>253</sup> Francisco Pi y Margall, « La misión de la mujer en la sociedad », *La revolución Gloriosa. Un ensayo de regeneración nacional (1868-1874)*, *Antología de textos*, Gregorio de la Fuente Monge et Rafael Serrano García (Ed.), Madrid : Biblioteca nueva, 2005 [1869], pp. 106-107, p. 106.

Il s'agit d'argumenter une position contre la sortie des femmes du « cercle étroit » de la famille à travers la science, la politique, la littérature et l'art. Le texte déploie des arguments qui font florès tout le siècle durant autour de la politique des femmes.

Au fur et à mesure qu'avance le siècle, c'est la « femme politique » qui devient le chantre d'une émancipation sociale que la femme de Lettres rejette en lui préférant l'émancipation intellectuelle. La « femme politique » constitue alors une anomalie qui suppose une confrontation directe des deux sphères. A quelle réalité renvoie cette expression ?

Les termes « femmes politiques » utilisés dans la presse et parfois comme titre des caricatures sont à apprécier à l'aune des possibilités du siècle. Elle désigne des femmes qui s'intéressent à la politique : une oratrice dans les clubs républicains du *Sexenio*, une lectrice de la presse politique ou une femme qui parle de politique. Avant la constitution des femmes anonymes en acteurs politiques, la figure de « la femme qui politique » est identifiée dès le début du siècle. La libérale ou la patriote est une figure citée dans la deuxième moitié du siècle, même si les références historiques généralement mentionnées renvoient à la première moitié du siècle.

Gloria Espigado rappelle diverses actions féminines de résistance pendant la guerre d'Indépendance : comportements héroïques, espionnages, aide pour cacher des patriotes. Les femmes purent intervenir dans les sociétés patriotiques et les clubs en prononçant des discours. Certaines durent assumer les conséquences de la répression qui s'exerçait sur leurs époux libéraux et purent participer plus directement à des opérations précises :

En otras ocasiones, además de esta filiación por motivos familiares, también existió un compromiso activo con la causa, y las modalidades de activismo irán desde la actuación como enlaces en los preparativos de la conspiración o también en el auxilio de los liberales perseguidos o presos, hasta el punto de organizar y participar en su fuga<sup>254</sup>.

John Lawrence Tone évoque les figures de Agustina de Aragón « la artillera » et de Casta Álvarez<sup>255</sup>. « La Político-Mana » dans *Los españoles pintados por sí mismos* décrite par García y Tassara s'articule à la figure historique de l'opposante poursuivie, la femme patriote ou libérale dont l'auteur suit le parcours dans les aléas de la première

---

<sup>254</sup> Gloria Espigado Tocino, « Las mujeres en el nuevo marco político », *Historia de las mujeres en España y América latina. Volumen III, Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Isabel Morant (Dir.), Madrid : Cátedra, 2006 [2005], pp. 27-60, p. 44.

<sup>255</sup> John Lawrence Tone, « Spanish Women in the Resistance to Napoleon, 1808-1814 », *Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain*, Pamela Beth Radcliff et Victoria Lorée Enders (Ed.), New-York : State University of New York Press, 1999, pp. 259-282.

moitié du siècle. Ce type constitue un précédent pour les caricatures qui nous occupent en offrant quelques caractères satiriques de l'oratrice et de la lectrice de journaux déclinés par la suite.

Le titre est un néologisme qui aborde d'emblée le personnage sous le signe de l'obsession. L'auteur commence par filer la métaphore de la maladie de la politique, pour ensuite développer, avec force hyperboles, les ravages que cette maladie cause chez la femme, qui sitôt qu'elle s'y intéresse, devient pathologiquement atteinte. La « Político-Mana » est une oratrice. Au début du texte, l'auteur insiste sur les « organes oraux » de la femme accablés par la maladie de la politique et il indique : « el furor de la política la posee<sup>256</sup> ».

García Tassara n'engage pas pleinement l'opposition générique, développée avec force dans les années 1870, pour argumenter l'incompatibilité entre l'activité politique et les fonctions féminines. La « Político-Mana » apparaît néanmoins comme un contre-modèle féminin : « cuando estamos al lado de alguna de ellas, nos figuramos por reacción, la mujer ideal que opinan los poetas y nos parece que las Político-Manas no tienen siquiera fisonomía de mujer<sup>257</sup> ». La référence à un modèle féminin chanté par les poètes permet à l'auteur de faire une série d'oppositions détaillées pour décrire le visage de son personnage : « sus facciones todas, son facciones rígidas y ocasionadas a las caricaturas de la irritabilidad tribunicia<sup>258</sup> ». La femme politique de Tassara n'est pas un homme, mais ce n'est déjà plus vraiment une femme. Elle est laide, ses traits ont été transformés par sa passion, ou sa laideur originelle l'a poussée à trouver dans la politique un attrait palliatif. Tassara se réfère au physiognomoniste Lavater et au phrénologue Gall pour indiquer : « La manía de la política aterra el rostro, especialmente en la mujer (...) Decididamente, la fisonomía de la mujer política, no ofrece los caracteres de la belleza femenina<sup>259</sup> ».

La Político-Mana a abandonné les romans pour lire les journaux. L'auteur précise que ses lectures l'absorbent et qu'elle n'a plus de temps à consacrer au *tocador*. L'illustration principale reprend cette caractérisation. Elle représente une femme debout, lisant un journal, le bras accoudé de façon désinvolte à la cheminée, le visage grave et les sourcils circonspects (Fig. 3). Lorsque la figure historique, la patriote libérale, n'est plus

---

<sup>256</sup> Gabriel García Tassara, « La político-mana », *Los españoles pintados por sí mismos, Tomo II*, *op. cit.*, pp. 39-47, p. 40.

<sup>257</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>258</sup> *Idem*.

<sup>259</sup> *Idem*.



d'actualité, la caractérisation de la Político-Mana comme oratrice et lectrice de la presse fournit une référence pour la femme politique dans les caricatures étudiées.

La femme libérale constitue souvent le prototype de la femme politique. La libérale décrite dans le portrait de *El Papelito* est une femme du peuple, une concierge très connue dans son quartier. L'article commence par un résumé des activités de cette « femme politique » :

Comprendo a la mujer que monta a caballo, y que hace gimnasia y que juega, y ¡Dios me perdone! Que fuma; feo es, pero en fin, las habaneritas acostumbbran a hacerlo, y es costumbre como tomar tabaco; pero lo que es sufrir a una mujer que entiende de política, y que se entusiasma, y anima, y se enfurece, y que tributa sus aplausos a éste y guarda sus bríos para aquel hombre político; mujer que en vez de hacer calceta, coge un periódico político, y sabe cuando sube y baja la Bolsa , y cuando hay crisis, y si el gobierno llegará o no a las próximas Córtes, y si cuenta con la confianza del país, y si la influencia moral lo uno, y el timón del Estado lo otro, y sufragio por aquí, y libertad por allá, esto, la verdad, es muy gordo para mí, y no lo puedo tragar<sup>260</sup>.

La figure décrite est ainsi avant tout une femme nourrie de la lecture des journaux et qui comprend la politique. Figure extrême dont l'attitude est virilisée par la comparaison avec d'autres activités considérées traditionnellement comme indécentes pour la gent féminine. Le personnage domine un mari faible physiquement qui craint son épouse : « Nada de extraño tendrá, porque ella lleva por completo los calzones<sup>261</sup> ». La femme qui porte la culotte est un motif de la satire des relations conjugales.

C'est aussi la figure de la *liberala* que réactive Manuel Matoses dans son portrait de « La conspiradora », dans la collection de Roberto Robert (1871). Mais le texte n'est pas une attaque en règle de la femme politique. Le type est périodique : il apparaît à la faveur d'une conjoncture politique de lutte entre répression politique et désir de liberté. La conspiratrice libérale, fille de libéraux elle-même, cache et protège son mari, et M. Matoses résume ses activités :

Ella madruga, trasnocha y se fatiga de día; ella va y viene, conduce órdenes, da avisos, facilita evasiones de emigrados, recolecta y reparte socorros, distribuye paquetes de impresos que envía a provincia envueltos en un "fardo de telas"; ella es uno de los hilos importantes de la tela revolucionaria y a veces el eslabón que enlaza la junta central con las juntas locales, éstas con los comités de distrito, éstos con las comisiones de barrio<sup>262</sup>.

La politique concerne tout le monde : en période d'effervescence, la libérale surgit dans un grand nombre de milieux sociaux, de la bourgeoisie aux classes populaires, elle est femme d'avocat, d'artiste ou ancienne domestique d'un homme politique. La fin de

---

<sup>260</sup> « La liberala », *El Papelito*, 27-12-1868, p. 2.

<sup>261</sup> *Idem*.

<sup>262</sup> Manuel Matoses, « La conspiradora », *Las españolas pintadas por los españoles, tomo II, op. cit.*, pp. 131-141, p. 137.

l'article détone dans le panorama général de défiance voire de mépris à l'encontre d'une figure qui pénètre dans la sphère publique. L'auteur met en scène des commentaires de lecteurs qui l'encouragent à censurer fermement la *conspiradora* en indiquant que la femme « no debe cuidarse sino de su casa y de su familia ». Il répond alors aux critiques :

Bien, señores, no me opongo; pero en este caso sería preciso renunciar a que la idea de la patria tuviera una María de Aragón, el partido liberal una Mariana Pineda y la causa del cristianismo innumerables heroínas y mártires que abandonaron su hogar y sus familias para ir a exponer su vida en defensa de la idea nueva.<sup>263</sup>

Après le ton piquant, Manuel Matoses, habitué des journaux satiriques –il fut directeur de *El Mundo Cómico*– rend un vibrant hommage aux héroïnes de l'histoire libérale.

Roberto Robert évoque un type assez différent dans son texte « Las comadres políticas ». Il s'agit de stigmatiser l'idéologie rétrograde de certaines femmes qui sont apparues avec la révolution de Septembre. La *comadre política* est ainsi ennemi de la république et de l'Internationale et souhaite un gouvernement répressif. Hostiles aux changements, elles sont, dit Robert, les muses des ministres conservateurs<sup>264</sup>. On retrouve donc dans cette figure certaines craintes formulées par Faustina Sáez de Melgar à l'égard de la femme politique.

L'historiographie récente, dans le sillage des travaux initiés dans les années 1970, en particulier *La mujer en la lucha social y en la guerra civil de España* de Lola Iturbe (1974), visent à retracer le chemin politique de certaines figures féminines<sup>265</sup>. Notons que ce travail de mise en lumière des parcours personnels est déjà parfois entamé dès le XIX<sup>e</sup>. C'est ainsi que Carolina Pérez rappelle la figure de la républicaine fédérale Modesta Periu dans les pages de *La Ilustración Republicana Federal en 1872*<sup>266</sup>.

Malgré des interventions individuelles ou collectives, lors de la Guerre d'Indépendance, les révoltes ou les grèves de la deuxième moitié du siècle, malgré la constitution de réseaux de sociabilité féminine ou l'introduction de certaines femmes dans des réseaux masculins, malgré l'activité déployée dans la presse comme directrices ou journalistes,

---

<sup>263</sup> *Idem*, p. 141. C. Serrano souligne qu'après une période d'oubli, le *Sexenio* a redécouvert Mariana Pineda. Elle est à nouveau oubliée durant la Restauration. « Mariana Pineda (1804-1831). Mujer, sexo y heroísmo », *Liberales, agitadores y conspiradores*, Isabel Burdiel et Manuel Pérez (Coord.), Madrid : Espasa Calpe, 2000, pp. 99-126, p. 121.

<sup>264</sup> Roberto Robert, « Las comadres políticas », *Las españolas pintadas por los españoles, tomo I, op. cit.*, pp. 139-148.

<sup>265</sup> Voir par exemple le travail sur Guillermina Rojas Orgis de Gloria Espigado Tocino, « Experiencia e identidad de una internacionalista: trazos biográficos de Guillermina Rojas Orgis », *Arenal*, 12:2, julio-diciembre 2005, pp. 255-280.

<sup>266</sup> Avec la publication de ce texte, le journal annonce la mort de Carolina Pérez.

les femmes du XIX<sup>e</sup> en Espagne sont des citoyens de second ordre, et comme le rappelle Concha Fagoaga, « puede hablarse de una participación política de la mujer, pero en ningún caso de una elaboración propia en idearios políticos<sup>267</sup> ».

La revendication de droits politiques est marginale pendant ce siècle, les mouvements suffragistes britanniques et américains ne rencontrent pas d'échos en Espagne et leur violence est en général décriée. Dans leur majorité, les voix réclamant une amélioration de la condition féminine défendent des projets d'éducation. Concha Fagoaga souligne que l'amendement au premier article du projet de loi électoral sur le droit de vote féminin (pour les femmes jouissant de la *patria potestad*) présenté par Alejandro Pidal y Mon le 29 mai 1877, puis rejeté, n'a pas eu de répercussion notable dans la presse :

El grado de sensibilización de la opinión pública ante el debate planteado no alcanzó altas cotas. Ni la prensa conservadora, sujeta a los favores del poder establecido, ni la independiente ni siquiera la « ultramontana » ofrecen espacio para hacer campaña, ya sea a favor o en contra de la iniciativa que acababa de surgir, por primera vez, en el Parlamento<sup>268</sup>.

La loi sur le suffrage universel de 1890 ne concerne que les hommes et les revendications de droits politiques émanant de collectifs féminins apparaissent en Espagne après la première guerre mondiale.

La situation politique des femmes ne connaît donc aucun changement pendant la période étudiée. Les mouvements sur les droits des femmes en France puis en Angleterre sont commentés dans la presse généraliste. La presse, en particulier la presse satirique, relève et analyse les conditions dans lesquelles pourrait advenir la femme politique en tant que sujet et plus généralement en tant qu'acteur politique. En quelque sorte, elle pare à toute éventualité de cet événement tout en formulant ses conditions.

Les critiques à l'encontre de la femme politique égrènent les mêmes arguments au cours du siècle : le risque pour les femmes d'exposer leur moralité et le danger de la destruction de la famille comme conséquence du bouleversement d'un ordre légitime. Le troisième article du *Reglamento para el Gobierno Interior de las Cortes* (2-11-1810) précisait: « No se permitirá a las mujeres la entrada en ninguna de las galerías de la sala de sesiones; los hombres de todas las clases podrán indistintamente asistir a ellas<sup>269</sup> ». L'interdiction est maintenue dans le règlement de 1813. Durant le *Trienio*, en mars 1821, la question est à nouveau discutée et elle suscite un débat parmi les députés. Irene

---

<sup>267</sup> Concha Fagoaga, *op. cit.*, p. 31.

<sup>268</sup> *Idem*, p. 89.

<sup>269</sup> Ana Aguado, « Género y ciudadanía en la formación de la sociedad burguesa », *Arenal*, vol. 10, n°1, enero-junio, 2003, pp. 61-79, p. 74.

Castells Oliván et Elena Fernández García soulignent l'intervention déterminante du député modéré Vicente Sancho qui s'appuyait sur la division sexuelle des sphères en rappelant les missions différenciées, occupations domestiques et affaires publiques<sup>270</sup>. L'interdiction fut reconduite à 85 voix contre 57.

En 1821, *El Censor* fit campagne contre la présence des femmes dans la tribune<sup>271</sup>. Après le débat qu'a soulevé la question, le journal se propose de revenir sur les fondements d'une telle résolution pour montrer que le Congrès a respecté les droits légitimes du beau sexe.

Il explique ainsi que la présence des femmes oriente le débat parlementaire vers le lyrisme et les effets oratoires vaniteux. Le journaliste poursuit son analyse en indiquant que les femmes n'ont pas l'entendement nécessaire à la compréhension des débats. Et si elles s'intéressent à la politique, elles peuvent s'informer par la presse. L'auteur évoque le cas d'autres pays et souligne qu'en France les femmes peuvent assister aux séances mais que la fréquentation est régie par un système de billets d'entrée qui permet de sélectionner le public. En supposant que les femmes puissent assister aux séances et respectent le silence nécessaire aux délibérations publiques, un autre inconvénient se présenterait :

Le hay siempre y muy grave en autorizarlas por ley para que distrayéndose de las ocupaciones propias de su sexo, y faltando acaso a las obligaciones más sagradas, vengán a malgastar en el salón de cortes cuatro horas que pudieran y debieran emplear más útilmente. Porque en suma, ¿qué tienen que hacer la honrada matrona, y la pudibunda doncella en las galerías de un cuerpo legislativo? ¿ No estarían mejor recogidas en su habitación cuidando aquella de su casa, y aprendiendo ésta a ser un día buena madre de familia<sup>272</sup> ?

Les expressions « honrada matrona » et « pudibunda doncella » renvoient aux qualités qui définissent la nature féminine tandis que le texte insiste sur une opposition des espaces qui met aussi en valeur cette nature. Les galeries, d'où l'on peut observer et être observé, lieu de l'exposition, s'opposent à la chambre, lieu de l'intimité dans la sphère privée.

---

<sup>270</sup> Irene Castells Oliván, Elena Fernández García, « Las mujeres y el primer constitucionalismo español (1810-1823) », *Historia Constitucional* (revista electrónica), n. 9, 2008, [hc.rediris.es/09/index.html](http://hc.rediris.es/09/index.html), p. 9.

<sup>271</sup> M.<sup>a</sup> Cruz Romeo Mateo, « Destinos de mujer: esfera pública y políticos liberales », *Historia de las mujeres en España y América latina. Volumen III, Del siglo XIX a los umbrales del XX*, op. cit. pp. 61-83; Fernando Pérez González, Asunción Fernández Blasco, « Reivindicaciones políticas de la mujer en los orígenes de la revolución liberal española », *La Revolución liberal*, Alberto Gil Novales (Ed.), Madrid : Ediciones del Orto, 2001, pp. 433-441.

<sup>272</sup> *El Censor*, « Cuestión curiosa. ¿Debe permitirse que asistan las mugeres a las galerías de las Cortes? », 24-03-1821, p. 272.

Le terme « galería » apparaît dans les différents règlements intérieurs pour désigner l'espace public des Cortés. C'est aussi un lieu d'apparition qui réalise les acteurs politiques<sup>273</sup>. C'est ce que souligne Hannah Arendt dans *Condition de l'homme moderne* :

L'espace de l'apparence commence à exister dès que des hommes s'assemblent dans le mode de la parole et de l'action; il précède par conséquent toute constitution formelle du domaine public et des formes de gouvernement, c'est à dire des diverses formes sous lesquelles le domaine public peut s'organiser<sup>274</sup>.

L'apparition-exposition comme condition nécessaire à la réalisation même de l'acteur politique est radicalement problématique pour les femmes : s'exposer publiquement, c'est exposer sa modestie et trahir son être-même. La suspicion qui pèse sur l'honneur féminin, dès lors que les frontières sont transgressées, fournit à la satire un registre florissant : la grivoiserie. Celle-ci permet d'attaquer la légitimité des femmes dans un espace qui ne lui convient pas. Le registre grivois est d'abord exploité dans les textes satiriques puis trouve sa pleine expression dans les caricatures à partir des années 1880. Les arguments brandis lors du débat sur la présence des femmes dans les galeries dans le règlement intérieur des Cortés en 1821 sont à nouveau formulés et développés dans *El Jorobado* en 1836.

Un article est publié en réponse aux revendications de droits politiques sous forme de parodie de pétition. Le texte énonce le principe d'une carrière des femmes dans la sphère privée équivalente à celle des hommes dans la sphère publique :

¿A qué queremos más derechos que los que la naturaleza nos ha conferido? ¿No nos ha dado los de esposas y madres? Pues si llenamos debidamente tan sagrados derechos, ¿no contribuiremos, como los hombres, a la grande obra de nuestra regeneración social? *Los hombres hacen las leyes; las mugeres forman las costumbres*, sabia máxima que todas deberíamos tener impresa en nuestro corazón, y que demuestra que no es menos grande la parte que a nosotros nos ha tocado en sociedad que aquella que los hombres están destinados a desempeñar<sup>275</sup>.

Le discours sur la femme politique se radicalise dans la deuxième moitié du siècle. Joaquina García Balmaseda rappelle dans un article intitulé « Derechos y deberes de la

---

<sup>273</sup> Dominique Godineau rappelle que les femmes assistaient volontiers aux tribunes ouvertes au public pendant la Révolution française : « La présence des femmes dans les tribunes est pour elles un moyen de s'immiscer dans la sphère politique, concrètement et symboliquement. En effet, ces tribunes ont une fonction politique essentielle dans la mentalité populaire : le contrôle des élus. En prenant place dans une tribune publique, on signifie que l'on fait partie du souverain, on exerce une part de la souveraineté, même si l'on en possède pas les attributs ». « Filles de la liberté et citoyennes révolutionnaires », *Histoire des femmes en occident. IV. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (Dir.), Paris : Perrin [1991], pp. 25-44, p. 30.

<sup>274</sup> Paris : Calmann-Lévy, 1983, p. 259.

<sup>275</sup> « Señor Jorobado », *El Jorobado*, 19-07-1836, p. 3.

mujer » les fonctions de mère et d'épouse de la femme dans une logique de droits inaliénables :

No intentéis usurpar los derechos del hombre; tendríais que cederle los vuestros y todos los aplausos de un parlamento, todos los honores de una poltrona ministerial no valen la sonrisa de vuestro hijo cuando al despertar os tiende sus brazos, ni el placer de endulzar al compañero de vuestra vida las amarguras que esa misma vida pública le cuesta<sup>276</sup>.

Dans le contexte du *Sexenio*, le recours à la terminologie juridique permet de formuler l'idéologie de la domesticité et la division des sphères. Toute transgression du rayon d'action est disqualifiée par la condamnation morale et sociale qui est présentée avec la force de la loi. Dans son discours d'aspirant docteur, « ¿Cuál es la misión de la mujer en conformidad a su modo de ser físico y moral? » Cortejarena y Aldevó indique précisément les périls que peuvent engendrer les figures de renégates désignées comme les responsables d'un désordre social majeur :

¿Ha de intervenir la mujer en la vida activa? ¿Ha de ser política, industrial y literata? De ningún modo. Para dedicarse a otras ocupaciones que las propias de su sexo, tiene que prescindir de sus más bellas cualidades, destruir la familia, abandonar a sus hijos, huir, en una palabra, del hogar doméstico, convirtiéndose así en un elemento perturbador, cuando debe ser un elemento de civilización<sup>277</sup>.

Si les femmes s'emparent des derniers droits des hommes et prennent leur place, ceux-ci n'auront pas d'autre choix que de prendre la place des femmes. Antonio de San Martín, dans *Las mujeres que pagan y las mujeres que pegan* (1881), fait référence à l'ouvrage d'Alexandre Dumas fils qui défend le droit de vote des femmes, *Les femmes qui tuent et les femmes qui votent*, publié en 1880 et traduit en espagnol la même année. Dans l'introduction où il répond à d'éventuels partisans de la femme députée ou médecin, l'auteur espagnol envisage cette inversion des rôles :

Si queréis trocar los papeles, entonces no he dicho nada. Cuidad, si así lo queréis, de la papilla de vuestros hijos, del pucherete que contiene el consabido garbanzo y de los demás quehaceres domésticos. En tanto que vosotros empuñáis la rueca, las mujeres se irán por esos mundos en busca de aventuras más o menos peligrosas y más o menos honestas<sup>278</sup>.

Lors d'une séance du *Congreso Nacional Pedagógico* de 1882, portant sur le niveau et la qualité de l'éducation qu'il convient de donner aux femmes, Simões Raposo

---

<sup>276</sup> Joaquina Balmaseda García, « Derechos y deberes de la mujer », *El Museo Universal*, 28-11-1869, pp. 379-80, p. 380.

<sup>277</sup> Francisco de Cortejarena y Aldevó, *Discurso leído en la sesión inaugural de la Sociedad ginecológica española celebrada el domingo 5 de Diciembre de 1875 por el doctor D. Francisco de Cortejarena y Aldevó, vicepresidente de la misma*, Madrid : Imprenta de Alejandro Gómez Fuentes, 1876, p. 25.

<sup>278</sup> Antonio San Martín, *Las mujeres que pegan y las mujeres que pagan*, Madrid : Gaspar, 1881, p. 14.

s'interroge : «... Si queréis a la mujer diputada, senadora, generala y ministra, ¿dónde vais a colocar al hombre?<sup>279</sup> ».

La figure la plus extrême, mais aussi la plus rarement citée, est celle de la femme militaire ou de la femme au fusil. A. Ribot y Fontseré dans son article « La militar » commente le cas rare des femmes qui ont pris les armes : « Pero esas mujeres guerreras son como las mujeres sabias; no son verdaderas mujeres, son apóstatas, son ex-mujeres que han hecho traición a su sexo<sup>280</sup> ». Nous retrouvons donc la caractérisation de la renégate.

La première partie de l'article de *El Cascabel*, « Lo que debe ser la mujer », évoque une figure de femme en armes qui a tué deux personnes depuis son balcon à Cadix. Le journaliste recompose l'interprétation que l'on peut faire de la scène et se refuse à entériner un tel événement. La femme au fusil ne doit pas exister et par conséquent elle ne peut exister :

Todos los periódicos han contado estos días que una señorita de Cádiz ha tomado parte tan activa en los acontecimientos que últimamente han ensangrentado las calles de aquella hermosa capital; que armada de una carabina y asomada a su balcón, mató a dos soldados con la misma frescura con que hubiera cosido el punto de media.

Aunque el hecho sea cierto, yo no lo creo, y aunque lo hubiera visto lo negaría, pareciéndome a aquel filósofo que relataba inexactamente un hecho histórico, y viendo que uno de los circunstantes trataba de restablecer la verdad, le dijo:

-Convenga V. en que es más bonito como lo cuento.

Yo, con perdón de los periódicos que han tenido el mal gusto de aplaudir a la señora gaditana, diré, que como es más bella una mujer curando heridas que haciéndolas, creo que la ciudadana en cuestión, se ocupaba en hacer hilas, y no en disparar tiros; y que si estaba al balcón, sería para que, animadas por su ejemplo, todas las mujeres de aquella población se dedicaran a deshilar trapos, con que se curaran las heridas causadas por las balas de los hombres, que para esto de hacer barbaridades nos bastamos y nos sobramos; sin necesidad de que las mujeres vengan a ayudarnos<sup>281</sup>.

Pour le journaliste, la femme soldat est une image déformée de la réalité qu'il convient donc de corriger. La défense du discours de la domesticité est plus importante que la relation des faits.

Juan Valero de Tornos mentionne aussi la femme soldat comme une hypothèse aberrante. Il fait référence à l'émancipation des femmes françaises qui a conduit à la dégradation morale des femmes et de la France en général. Il souhaite que la femme apprenne à écrire et puisse travailler avec les enfants, dans le commerce ou les activités

---

<sup>279</sup> Congreso Nacional Pedagógico de 1882 cité par Raquel Vázquez Ramil, *La Institución Libre de Enseñanza y la Educación de la Mujer en España: La Residencia de Señoritas (1915-1936)*, thèse sous la direction de Ramón Villares Paz [Ressource électronique], Santiago de Compostela : Universidad de Santiago de Compostela-España, 1989.

[http://webs.uvigo.es/pmayobre/colaboraciones.htm#raquel\\_vazquez\\_ramil](http://webs.uvigo.es/pmayobre/colaboraciones.htm#raquel_vazquez_ramil), p. 46.

<sup>280</sup> Ribot y Fontseré, « La militar », *Las españolas pintadas por los españoles, tomo I, op. cit.*, pp. 45-53, p. 45.

<sup>281</sup> « Lo que debe ser la mujer », *El Cascabel*, 27-12-1868, p. 1.

correspondant à sa nature, mais il souhaite davantage qu'elle continue à administrer son foyer et sa famille :

Arrancar a la mujer de la familia para llevarla al foro, al parlamento y a la academia, es privarla de la atmósfera en que vive (...) Que la mujer no sea orador, ni concejal, ni empleado, ni sereno, ni siquiera agente de Orden público. No hay que decir que, puesto que es contribuyente también debe votar; porque podría yo argüir: puesto que disfruta de la seguridad que da el Estado, *que entre en quintas*, y que vaya a la guerra y que se bata<sup>282</sup>.

La femme soldat est donc un type impensable, une limite qui permet de mettre en perspective d'autres revendications. A l'opposé de cette figure impossible se situent les laides et les célibataires.

### 3. Marginales : laides et célibataires

La laideur et le célibat vont souvent de pair. La femme laide et la célibataire trahissent la mission principale de la femme : plaire pour se marier et se marier pour perpétuer l'espèce. Elles sont acceptables si elles sont vertueuses et modestes. Rien de plus détestable en revanche qu'une femme laide qui essaie de s'embellir par tous les moyens que la cosmétique et la mode mettent à sa disposition. La célibataire âgée est dans la même situation : ses efforts pour attirer l'attention d'un mari potentiel la rendent ridicule.

La laideur sape d'emblée la féminité. Le commentaire sur la beauté et la laideur dans le *Semanario Pintoresco Español* en 1846 explicite l'effroyable condition de la femme laide et la nature de sa marginalisation :

Háblese de una mujer delante de varios jóvenes que no la conozcan, y es cosa probada que la primera pregunta que hacen es sobre su hermosura. Por consiguiente, la mujer no existe sino con la condición de ser bonita, y su misión sobre la tierra es la de agradar. Una mujer fea es una negación, un error de la naturaleza, una flor abortada, un hermoso fruto quemado por el hielo, un árbol que se ha encorvado al crecer, es en fin una anomalía<sup>283</sup>.

Il n'y a pas d'article consacré à cette dernière dans *Los españoles pintados por sí mismos*. Mais le type se développe tout au long de la deuxième moitié du siècle à travers les nombreux articles publiés dans la presse. Il apparaît dans la somme dirigée par Roberto Robert dans un article de Carlos Frontaura. L'auteur passe en revue certains spécimens désagréables : celle qui dit du mal des autres dans les soirées, « la fea rebelde

---

<sup>282</sup> Juan Valero de Tornos, « Discurso que yo pronunciaría si fuese invitado a una academia en que hablasen señoras », *La Ilustración Española y Americana*, 1889, n°XVI, p. 259.

<sup>283</sup> « ¿Qué es la belleza? », *Semanario Pintoresco Español*, n°126, 1846, p. 7.



a su destino » qui déteste les hommes et les autres femmes, et la laide coquette<sup>284</sup>. La laide qui possède modestie et bonté possède toutes les vertus : « Esta mujer incomparable es feliz en la felicidad de los demás, es caritativa, es una santa, cuya fealdad física solamente asusta a los diferentes, a los tontos, pero no a los que saben sentir y comprender la virtud<sup>285</sup> ». Ecartée du marché matrimonial, la laide réduit sa marginalité sociale en étant un exemple des vertus féminines.

Dans l'article « La soltera: el reflejo de la no seducción », M.<sup>a</sup> Ángeles de Linares Galindo se penche sur la considération sociale de la célibataire à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Celle qui ne se marie ni avec dieu ni avec un homme pose problème : « la mujer soltera, la solterona, rompe el esquema social, el orden social establecido y el status quo<sup>286</sup> ». La marginalisation sociale est reflétée dans le terme péjoratif *solterona*.

Le célibat est un état d'échec social pour les femmes. C'est ainsi que son évocation peut ouvrir à une analyse de la préparation adéquate de la candidate pour trouver à coup sûr un époux. L'article de S. de Mobellán de Casafiel, « Rosa la solterona » dans *Las españolas pintadas por los españoles*, est plutôt un portrait détourné pour évoquer la coquetterie, l'influence pernicieuse des romans d'amour sur les jeunes filles et l'éducation ornementale donnée aux femmes. C'est ce dernier thème qui conclut l'article. Musique, français, anglais, dessin se sont avérés inutiles dans la vie de Rosa. L'auteur réclame l'éducation de l'avenir : « la que forma a la mujer en el hogar doméstico, la que crea a la esposa y a la madre<sup>287</sup> ». Pilar Contreras Alba est plus virulente dans son portrait publié dans *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas* (1881). Mais elle reprend le type de la célibataire-coquette et regrette que la société tourne en ridicule les célibataires vertueuses<sup>288</sup>.

Le célibat est souvent envisagé dans le sillage de la satire des défauts féminins. Et rares sont les voix à critiquer les préjugés contre les célibataires, victimes du marché matrimonial. Concepción Arenal défend la femme célibataire dans un chapitre de *La mujer del porvenir*. Elle montre les dimensions de sa marginalisation au XIX<sup>e</sup> : « La

---

<sup>284</sup> Carlos Frontaura, « La fea », *Las españolas pintadas por los españoles, tomo II, op. cit.*, pp. 177-184, p. 179.

<sup>285</sup> *Idem*, p. 183.

<sup>286</sup> M.<sup>a</sup> Ángeles de Linares Galindo, « La soltera: el reflejo de la no seducción », *Mujer y deseo: representaciones y prácticas de vida*, M.<sup>a</sup> José de la Pascua, M.<sup>a</sup> del Rosario García Doncel, Gloria Espigado (Ed.), Cádiz : Universidad de Cádiz, 2004, pp. 129-141, p. 129.

<sup>287</sup> S. De Mobellán de Casafiel, « Rosa la solterona », *Las españolas pintadas por los españoles, tomo I, op. cit.*, pp. 93-104, p. 104.

<sup>288</sup> Pilar Contreras Alba, « La solterona », *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Faustina Sáez de Melgar (Dir.), Barcelona : Juan Pons, 1881, pp. 360-375.

mujer es mujer aunque no sea madre, es decir, que es compasiva, paciente, afectuosa y dispuesta a la abnegación<sup>289</sup> ». Cette défense se fait avec les arguments traditionnels du discours de la domesticité sur la nature féminine. Il s'agit de montrer que la célibataire reste une femme. L'évocation de ce type permet d'ailleurs à Concepción Arenal de remettre en cause la maternité comme unique mission de la femme. Cette défense des célibataires est aussi formulée par Antonio Cánovas del Castillo dans le prologue de *Las mujeres españolas portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones* (1872) :

Murmúrase no poco, a la verdad, de las solteras, y de las solteronas no se diga ; mas con razón tan corta, que apenas necesitan de mi oficiosa defensa esos tales estados de las mujeres. Porque si una mujer no ha encontrado nadie de su gusto que simultáneamente guste de ella ¿qué ha de hacer sino, quiéralo o no, resignarse con su soltería, o más bien *solteronía*<sup>290</sup> ?

Le célibat à Madrid était très important. En 1887, le célibat féminin définitif représentait 13,4% de la population féminine contre 4,6% en Castille. Ce pourcentage élevé de femmes célibataires dans la capitale s'explique par les mouvements migratoires et le nombre de femmes des provinces venues travailler dans le service domestique<sup>291</sup>. Mais les articles n'évoquent que très rarement les conditions sociales, l'incompatibilité entre travail et mariage, ou le sort réservé aux filles-mères. Car seule la femme de la bourgeoisie ou des classes moyennes, celle qui ne travaille pas, du moins en théorie, sert de norme.

A travers la célibataire apparaissent les autres figures hors-normes. Ricardo Sepúlveda signe une série de sept portraits en forme d'annonce pour attirer un mari, *Las solteronas* », dans *El Cascabel* (du 13-12-1868 au 28-01-1869). Il s'agit d'une coquette, d'une femme honnête et droite mais qui a joué de malchance. Puis d'une *literata* qui a fait fuir ses prétendants :

Muchas conozco yo, que con la afición a los versos han descuidado su educación y no saben dirigir una casa, ni tenerla en orden, cualidad principal de que debe hallarse adornada la que aspire a casarse pronto y ser buena esposa y buena madre de familia, porque ¿quién es el que

---

<sup>289</sup> *Op. cit.*, p. 77.

<sup>290</sup> Antonio Cánovas del Castillo, Prologue de *Las mujeres españolas portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones, tomo primero*, Madrid : Miguel Guijarro, 1873, p. X.

<sup>291</sup> Pilar Muñoz López, *Sangre, amor e interés. La familia en la España de la Restauración*, Madrid : Marcial Pons, 2001, p. 57.

se casa, sabiendo que su mujer, en vez de llevar la cuenta de la lavandera, se pasa el día haciendo copias? Aviso a las aficionadas<sup>292</sup>.

Un autre portrait évoque une femme violente dont le mauvais caractère résulte d'une mauvaise éducation. Une aristocrate a été condamnée au célibat par sa vanité excessive, une autre a entaché son honneur en se laissant séduire par un militaire. Et pour elle, il n'y a rien à faire. La dernière enfin est une femme laide.

Les célibataires et les femmes laides entretiennent des affinités avec tous les autres types mis à l'index. De même que « la mujer propia » est un type qui réunit toutes les potentialités de la femme recommandable, les figures hors-normes sont interchangeables ou complémentaires. Dans un schéma où le mariage est la condition d'une survie et d'une reconnaissance, toutes risquent d'être marginales en restant en dehors du marché matrimonial.

Le discours normatif sur les femmes repose sur une somme extraordinaire de traités et d'études qui tendent à définir et à légitimer leur existence. L'édifice culturel qui assigne les femmes à la famille et à la sphère privée est entériné par les différents codes rédigés dans la deuxième moitié du siècle. Le Code civil de 1889 et le Code pénal de 1870 unifient les différentes dispositions antérieures et établissent l'incapacité civile des femmes et leur pleine responsabilité pénale. La régulation du travail est particulièrement discriminante pour elles. Mais c'est aussi dans la deuxième moitié du siècle que surgissent les critiques de la situation des femmes portant essentiellement sur l'éducation à laquelle ces dernières peuvent avoir accès pour remplir au mieux leur mission.

Venant d'autres pays, le féminisme est commenté, pour être surtout condamné. L'évolution du terme « émancipation » appliqué aux femmes reflète l'évolution du débat sur la condition féminine. De nombreuses femmes prennent part à la question de l'éducation féminine en publiant des essais sur l'éducation des mères ou en créant des revues destinées à nourrir cette éducation. Le discours de la domesticité est ainsi réaffirmé par des femmes auteures qui publient des ouvrages didactiques en direction des femmes. Ces auteures ainsi que de nombreuses autres professionnelles servent d'exemples pour montrer que les femmes peuvent faire des incursions dans la sphère publique en suivant un comportement vertueux c'est à dire sans jamais revendiquer de droits politiques. L'évaluation de leur mérite professionnel est d'ailleurs souvent restreinte aux valeurs morales qu'elles peuvent démontrer dans leur vie privée.

---

<sup>292</sup> Ricardo Sepúlveda, « Las solteras », *El Cascabel*, 24-12-1868, p. 2.

## 2. Portée et adaptation du discours

### 1. Discours de la domesticité et dispositifs de contrôle formel

#### 1. Dispositif juridique sous la Restauration

La situation des femmes dans la culture occidentale et leur rôle dans la société n'ont pas seulement été la conséquence du fait religieux. Ils sont aussi le produit des différents projets législatifs depuis le droit romain qui institua l'autorité maritale<sup>293</sup>.

Dans son étude sur la condition juridique de la femme espagnole, Paloma Cepeda Gómez examine les différences de statut entre la femme mariée et la femme célibataire ou veuve dans le Code civil de 1889<sup>294</sup>. Ce Code basé sur le Code Napoléon vit le jour après plusieurs tentatives. Les célibataires majeures avaient les mêmes droits de propriété que les hommes, mais leurs responsabilités et leur participation dans les organes de représentation (conseil de famille ou Chambre de commerce) étaient limitées. La veuve jouissait de la condition juridique la plus favorable. La loi poussait les célibataires à se marier et réservait aux femmes mariées une situation particulièrement discriminante de soumission totale à l'autorité du mari sans aucune autonomie personnelle, professionnelle ou économique.

Les lois antérieures au Code civil et le Code civil lui-même établissaient une situation d'inégalité entre l'homme et la femme en matière de morale, inégalité dénoncée par l'expression de « double morale ». En cas d'adultère, l'homme trompé pouvait réclamer le divorce sur la simple constatation des faits, la femme trompée seulement dans un cas d'infidélité publique. Dans le Code pénal de 1870, les crimes étaient traités avec la même injustice : l'assassin de son épouse évitait la prison et était condamné à l'exil temporaire, il n'en était pas de même pour la femme qui était condamnée à la prison à perpétuité. La condition juridique de la femme fait partie, avec l'éducation, des injustices dénoncées par Concepción Arenal dans *La mujer del porvenir* (1869). Elle commente les incohérences entre ces diverses dispositions juridiques :

---

<sup>293</sup> M.<sup>a</sup> Dolores Pérez Baltasar, « La imagen cultural de la mujer en los moralistas de la edad moderna », *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, Tomo III, Teresa Sauret Guerrero et Amparo Quiles Faz (Ed.), Málaga : Centro de Ediciones de Diputación de Málaga, pp. 99-116, p. 103.

<sup>294</sup> Paloma Cepeda Gómez, « La situación jurídica de la mujer en España durante el Antiguo Régimen y régimen liberal », *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres, siglos XVI a XX*, M.<sup>a</sup> Carmen García-Nieto París(Ed.), Madrid : Ediciones de la U.A.M, 1986, pp. 181-193.

Es monstruosa la [contradicción] que resulta entre la ley civil y la ley criminal; la una nos dice: « Eres un ser imperfecto; no puedo concederte derechos ». La otra: « Te considero igual al hombre y te impongo los mismos deberes; si faltas a ellos, incurrirás en idéntica pena ». La mujer más virtuosa e ilustrada se considera por la ley como inferior al hombre más vicioso e ignorante, y ni el amor de madre, ¡ni el santo amor de madre!, cuando queda viuda, inspira al legislador confianza de que hará por sus hijos tanto como el hombre. ¡Absurdo increíble<sup>295</sup>!

Paloma Cepeda Gómez associe la situation juridique de la femme aux bouleversements que subit la structure de production au XIX<sup>e</sup> et à la division entre le lieu de production et le lieu de reproduction :

La sociedad se industrializa y se necesita buscar trabajo fuera del entorno familiar, y es la mujer el núcleo aglutinante; tiene menos papel económico, lo pierde, ya que el marido es el que trae el sueldo fuerte. De esta manera, la esposa queda desconectada del exterior. Por otro lado, la burguesa no tiene otro papel en la sociedad que el de madre. En la clase media-alta, la burguesía burocrática y comercial, la mujer tiene un papel totalmente pasivo. Es el hombre el que lleva las riendas de la economía y se hace cargo de los bienes de su cónyuge<sup>296</sup>.

Elle propose par ailleurs une vision de continuité entre le droit du XIX<sup>e</sup> et le droit de l'Ancien Régime. Cette continuité s'inscrit dans une tradition patriarcale dont le discours de la domesticité est un prolongement. Cristina Enríquez de Salamanca propose une autre lecture du discours juridique : c'est avec le Nouveau Régime qu'apparaissent les notions de sujet féminin différent, d'espace privé, de liberté, de droit ou d'égalité devant la loi :

Y es en la sociedad liberal, pero no en las anteriores, donde el discurso legal se convierte en obligado referente para un movimiento feminista que afirma la opresión de la mujer mirando las limitaciones establecidas por el derecho para que la mujer actúe como el varón<sup>297</sup>.

C. Enríquez de Salamanca propose ainsi une comparaison entre le Code civil de 1889 et les législations propres au Pays Basque et à la Catalogne. Comparaison qui montre une pluralité des législations et qui vient nuancer la vision d'un discours légal répressif et unilatéralement discriminant pour les femmes. Son analyse vise à montrer les contradictions, en particulier dans le Code civil, dans les dispositions concernant l'administration des biens du ménage. Elle entend nuancer les analyses de G. Scanlon et M. Nash qui montrent comment les différents discours normatifs produits sur les femmes émanent du discours de la domesticité et convergent vers lui :

La existencia de limitaciones a la actuación de la mujer en el derecho español es innegable, y por ello, la propuesta de que con estas limitaciones el discurso legal se convertiría en herramienta para consolidar el discurso doméstico es indudablemente correcta. Pero esta

---

<sup>295</sup> *Op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>296</sup> *Idem*, p. 193.

<sup>297</sup> Cristina Enríquez de Salamanca, « La mujer en el discurso legal del liberalismo español », *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, *op. cit.*, p. 222.

argumentación puede matizarse al tener en cuenta no sólo el resultado de examinar los diversos sistemas legislativos del Estado español, sino considerando también, por un lado, las contradicciones existentes entre las normas que componen un mismo cuerpo legal, y por otro, la falta de acuerdo entre los sistemas de género que predominan en los sistemas civil, penal y constitucional. El análisis de estas contradicciones autoriza a afirmar que en el discurso legal conviven, no precisamnete en armonía, una diversidad de modelos sexuales<sup>298</sup>.

Le modèle de l'ange du foyer entre en contradiction avec le statut juridique de la femme qui n'est pas un sujet de droit. C. Enríquez souligne que les contradictions inhérentes aux législations reflètent les débats et les contradictions dans la société en général autour du rôle idéal de la femme dans la société. Cette lecture considère ainsi que le Code civil a pu être un socle pour asseoir les revendications féministes. En effet, dans *Feminismo*, Adolfo Posada passe au crible l'ensemble des dispositifs législatifs pour montrer que l'inégalité entre les droits des hommes et ceux des femmes. Les dispositions concernant le travail des femmes posaient un problème accru.

## 2. Travail et discours de la domesticité

Le travail féminin est au centre des débats sur la question sociale et rejoint les préoccupations sur le développement urbain, la prostitution, l'immigration et la pauvreté. Il était souvent associé au désordre moral et social. La culture des classes moyennes intégrait la séparation des sphères et considérait la sphère publique comme un lieu de perte pour les femmes<sup>299</sup>. M.<sup>a</sup> Dolores Ramos résume les termes du débat : « El canon doméstico obliga a debatir cómo influye el trabajo asalariado en la capacidad de la mujer para ser madre o en qué medida pelagra la honra femenina en el mercado laboral<sup>300</sup> ».

L'idéologie de la domesticité et la division sexuelle des sphères imposaient de restreindre l'activité salariée des femmes. Ces limitations sont fortement et durablement ancrées, comme le rappelle Mary Nash :

En España, el debate en torno al acceso femenino al trabajo asalariado apenas sufre cambios con el transcurso del tiempo. La postura conservadora y de la Iglesia parten de la base de una rígida división de esferas, considerando la incursión de la mujer en al ámbito laboral como antinatural y una desvirtuación de su sublime misión de madre y "ángel del Hogar". En base de la división del trabajo establecido por Dios en el Jardín del Edén, el hombre, como Adán, tiene que trabajar y mantener la familia, mientras que la mujer, al igual que Eva tiene que

---

<sup>298</sup> *Idem*, p. 241.

<sup>299</sup> Muñoz López, *op. cit.*, p. 204.

<sup>300</sup> M.<sup>a</sup> Dolores Ramos, « Isabel II y las mujeres isabelinas en el juego de poderes del liberalismo », *Isabel II. Los espejos de la reina*, Juan Sisinio Pérez Garzón (Ed.), Madrid : Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2004, pp. 141-156, p. 145.

"parir con dolor" y cuidar a sus hijos. Esta hostilidad hacia la incorporación de la mujer al trabajo perdura aún hasta bien entrado el siglo XX<sup>301</sup>.

Pour M.<sup>a</sup> Victoria López-Cordón le nombre de femmes vivant sous le seuil de pauvreté est la conséquence de cette hostilité générale vis-à-vis du travail salarié féminin. Le recensement de 1860 indique en effet pour cette catégorie 178 934 femmes contre 83 657 hommes<sup>302</sup>.

Le travail des femmes issues des classes populaires était accepté comme un moindre mal, car il était dicté par la nécessité. Certaines activités, comme l'enseignement en primaire et certaines professions médicales, étaient plus favorablement acceptées, car elles prolongeaient des aptitudes considérées comme naturelles.

Le travail salarié était plus suspect pour les femmes issues des classes moyennes, en particulier lorsqu'elles étaient mariées. Il était interdit dans certaines fabriques<sup>303</sup>. Les femmes travaillaient chez elles, à l'abri des regards et à la pièce. Elles étaient alors exposées à une plus grande précarité et à une plus grande exploitation.

Le Code du Commerce de 1885 indique que l'épouse qui souhaite se consacrer à un négoce doit demander l'autorisation de son mari et que ce dernier peut révoquer la licence de son épouse<sup>304</sup>. Mais comme le rappelle Cristina Borderías dans « El trabajo de las mujeres: discursos y prácticas », la force des discours et des dispositions législatives eut un impact beaucoup moins important que la demande locale du marché du travail<sup>305</sup>. La connaissance du travail féminin a longtemps été faussée ou biaisée par une structure déficiente des statistiques :

En definitiva, el sistema estadístico contribuyó de manera decisiva a la progresiva opacidad del trabajo de las mujeres: subregistrando el realizado para el mercado y considerando el trabajo doméstico como no trabajo y a las mujeres que lo realizaban como inactivas, dependientes e improductivas. De modo que algunas de las ideas más extendidas sobre la actividad femenina son más un efecto estadístico que un reflejo de la realidad<sup>306</sup>.

---

<sup>301</sup> Mary Nash, *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona : Anthropos, 1983, p. 44-45.

<sup>302</sup> M.<sup>a</sup> Victoria López-Cordón, « La situación de la mujer a finales del antiguo régimen (1760-1860) », *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Rosa M.<sup>a</sup> Capel (Coord.), Madrid : Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, 1986, pp. 47-108, p. 64.

<sup>303</sup> Álvaro Soto Carmona, « La condición de la mujer trabajadora al final del siglo XIX », *El trabajo de las mujeres: siglos XVI-XX*, Margarita Ortega et M.<sup>a</sup> Jesús Matilla (Ed.), Madrid : UAM, 1996, pp. 345-353, p. 348.

<sup>304</sup> Géraldine Scanlon, *op. cit.*, p. 128.

<sup>305</sup> Cristina Borderías, « El trabajo de las mujeres: discursos y prácticas », *Historia de las mujeres en España y América latina. Volumen III, Del siglo XIX a los umbrales del XX, op. cit.*, pp. 353-379, p. 355.

<sup>306</sup> *Idem*, p. 358.

C'est ainsi que les études locales et micro-historiques ont pu remettre en question le taux d'activité féminine qui ne dépassa pas, selon les recensements nationaux, 17% entre 1860 et 1930. Certains travaux n'étaient pas déclarés, notamment ceux qui se payaient à la tâche. Le discours normatif a ainsi pu légitimer la segmentation du travail, le faible salaire féminin en faisant du travail des femmes un complément dans l'économie familiale, et forger une image négative de la femme au travail. Il n'est pas le reflet de la réalité des pratiques et il a pu en modifier la perception. Les dispositifs de contrôle formels et informels convergaient pour limiter, circonscrire et contrôler l'activité féminine.

## 2. Critiques du discours de la domesticité?

### 1. Le débat sur l'éducation des femmes

L'éducation des femmes est au cœur de la question féminine au XIX<sup>e</sup> : elle en réunit tous les enjeux. C'est un terrain propice aux confrontations entre différentes visions des missions de la femme :

Arma de doble filo, la educación fue un eficaz instrumento de transmisión de valores culturales de género y, por tanto, de sumisión femenina; pero para muchas mujeres, representó también una clave en la lucha por su emancipación<sup>307</sup>.

Les initiatives krausistes menées par Fernando de Castro en 1869 –*Ateneo Artístico y Literario de Señoras*, *Conferencias dominicales para la mujer*, *Escuela de Institutrices*– marquent un début d'ouverture des perspectives sociales de la femme en reposant la question de l'éducation féminine. Ces initiatives ne s'éloignent cependant pas des modèles conventionnels et de la préoccupation d'éduquer convenablement les futures mères de famille comme l'indique le règlement intérieur de l' *Ateneo Artístico y Literario de Señoras* :

Una asociación de enseñanza universal, artística, literaria, científica, religiosa y recreativa, que se propone instruir a la mujer en todos los ramos de una educación esmerada y superior, para que por sí misma pueda instruir y educar a sus hijos, haciéndolos buenos ciudadanos y excelentes padres de familia<sup>308</sup>.

Faustina Sáez de Melgar, qui présida l'*Ateneo*, exprima à plusieurs reprises dans les pages du journal *La Mujer* qu'elle avait créé en 1871, la volonté de se démarquer des

---

<sup>307</sup> Mary Nash, « Experiencia y aprendizaje: formación histórica de los feminismos en España », *Historia Social*, n°20, otoño 1994, pp. 151-172, p. 166.

<sup>308</sup> *Ateneo artístico y literario de Señoras de Madrid*, 1869, cité dans Raquel Vázquez Ramil, *op. cit.*, p. 23.



revendications d'émancipation, venues des pays anglo-saxons. Tout en suivant les lignes d'une pensée orthodoxe et en ratifiant les missions de la femme dans le projet domestique, ces initiatives permirent de poser les termes d'un débat sur l'éducation des femmes dans l'opinion publique, comme le souligne M.<sup>a</sup> Dolores Ramos : « el debate educativo sirvió para considerar a la mujer como un ser adulto cuya formación personal contribuiría a mitigar las dificultades surgidas en el camino hacia el progreso<sup>309</sup> ».

Ce débat n'ébranle pas les fondements du discours normatif car les positions les plus progressistes, parmi les républicains et les krausistes, défendent un modèle d'éducation d'utilité domestique<sup>310</sup>. Il s'agit de combattre la stricte ignorance ou l'éducation de vernis inutile dans la vie pratique. Dans « La misión de la mujer en la sociedad » (1869), Pi y Margall entend réaffirmer les missions caractéristiques dans le foyer et réclamer une instruction pour les femmes à des fins pratiques sans que cette dernière ne se livre entièrement à l'étude des sciences, de la littérature ou des arts.

A partir des années 1870, les revendications féminines sur le terrain de l'éducation esquissent une nouvelle configuration des frontières entre les deux sphères. Le domaine de la chose publique permet de borner les revendications féminines, il devient l'espace exclusif des droits masculins. En 1880, l'ouvrage *Escritoras españolas contemporáneas* rend hommage aux femmes écrivains du siècle et l'introduction précise le modèle d'utilité domestique :

Jamás ensalzaremos a la que pretenda ejercer algún cargo público, a la que intente usurpar los derechos al hombre, pero sí alabaremos siempre a la mujer ilustrada, modesta y sencilla que pueda dar la primera enseñanza a sus hijos y la educación completa a sus hijas<sup>311</sup>.

Les revues dont la vocation est d'améliorer l'instruction des femmes fleurissent dans la deuxième moitié du siècle, mais à nouveau les horizons proposés correspondent le plus souvent à la volonté d'accroître la dignité de la mère et de l'épouse. Quelques voix très isolées réclament d'autres formes d'éducation ou envisagent un accès à la connaissance en général.

Concepción Arenal s'attaque à l'édifice théorique qui légitime l'infériorité intellectuelle de la femme et énonce les dangers d'une intelligence féminine non cultivée. Les

---

<sup>309</sup> M.<sup>a</sup> Dolores Ramos, « La cultura societaria del feminismo librepensador (1895-1918) », *Les Espagnoles dans l'histoire : une sociabilité démocratique XIX-XX<sup>e</sup> siècles*, Danièle Bussy-Genevois (Coord.), Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002, pp. 103-123, p. 105.

<sup>310</sup> Pilar Ballarín, « La construcción de un modelo educativo de "utilidad doméstica" », *Historia de las mujeres en occidente, vol. 4. El Siglo XIX*, Georges Duby et Michelle Perrot (Dir.), Madrid : Taurus, 1991, pp. 599-612.

<sup>311</sup> *Escritoras españolas contemporáneas*, Biblioteca universal, colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, Madrid : Biblioteca universal, 1880, p. 6.

critiques de l'infériorité intellectuelle des femmes se font jour çà et là, elles émanent de divers horizons. Soulignons la position de l'ingénieur mathématicien Gumersindo Vicuña qui commente l'ouverture à Madrid de l'Ecole d'Institutrices dans son *Discurso leído en la Universidad central en el acto de apertura del curso académico de 1875 a 1876* :

Sin entrar en la delicada cuestión de la enseñanza de la mujer y sus límites atendiendo a sus condiciones psicológicas y aún físicas, es lo cierto que hay personas del bello sexo cuyo espíritu es susceptible de grandes progresos y no es justo cerrarles todos los caminos del saber<sup>312</sup>.

C'est Emilia Pardo Bazán qui à la fin du siècle incarne la posture la plus avant-gardiste en demandant que l'éducation des femmes ne soit pas un moyen poursuivant la seule fin de la maternité. Dans «La educación del hombre y de la mujer, sus relaciones y diferencias », elle critique la position adoptée par la majorité des krausistes :

Aunque no es costumbre en buena estrategia rechazar aliados, yo he de desprenderme de unos que considero funestos: los que encarecen la necesidad de educar intelectualmente a la mujer, para que pueda transmitir la enseñanza a sus hijos. Rechazo esta alianza, porque, insisto en ello, considero altamente depresivo para la dignidad humana, representada por la mujer tanto como por el hombre, el concepto del destino relativo, subordinado al ajeno. La instrucción y cultura racional que la mujer adquiera, adquiéralas en primer término para sí<sup>313</sup>.

L'éducation sans fin assignée au préalable est une conception largement marginale. L'éducation des mères de famille est un projet qui émerge sous Charles III et comme le souligne Gloria Espigado, il s'agit d'un droit social porté depuis le début par l'Etat libéral<sup>314</sup>. Même si dans les secteurs les plus progressistes, ce projet n'excédait pas les limites de l'utilité domestique, il permit la formation de générations –comptant de nombreuses institutrices– qui purent porter pleinement les revendications concernant les droits sociaux à la fin du siècle puis dans les premières décennies du siècle suivant.

## 2. Emancipation

Le terme « emancipar » apparaît dans le dictionnaire de la Real Academia de 1869 avec le sens de « libertar de la patria potestad, de la tutela o de la servidumbre ». Dans le dictionnaire de 1884, un sens figuré est ajouté : « salir una cosa de la sujeción en la que

---

<sup>312</sup> Gumersindo Vicuña, *Discurso leído en la universidad central en el acto de apertura del curso académico de 1875 a 1876*, Madrid : Imprenta de José M. Ducazal, 1875, p. 44-45.

<sup>313</sup> Emilia Pardo Bazán, «La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias - Memoria del día 16 de octubre de 1892 leída en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano », *La mujer española y otros artículos feministas*, Madrid : Editora Nacional, 1976, pp. 71-97, p. 88.

<sup>314</sup> « Las mujeres en el nuevo marco político », *op. cit.*, p. 37.

estaba ». Cette acception nouvelle rend compte de l'importance du débat autour de l'émancipation dans cette deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> (et pas seulement féminine).

Le terme apparaît dans les années 1869 dans des articles qui défendent l'idéologie de la domesticité et la nouvelle dignité de la femme. L'émancipation désigne alors l'ensemble des droits féminins reconnus au sein de la famille chrétienne.

Pour Robustiana Armiño de Cuesta, l'émancipation exprime le désir d'élévation de la femme à travers son rôle de premier plan dans la sphère privée. Ce statut et les missions qui en découlent servent à légitimer la revendication d'améliorations en matière d'éducation :

Enriquecido el siglo XIX con todas las conquistas de la civilización moderna; proclamada por millares de bocas la emancipación del esclavo, la emancipación de la clase obrera, del magisterio y de otras mil y mil clases que experimentan una hidrópica sed de libertad y de autonomía, ¿cuál es en nuestros días la verdadera situación de la mujer? ¡Ah! La mujer emancipada, reconocidos sus derechos como señora de familia y soberana del hogar doméstico, está todavía muy lejos de llenar cumplidamente la grata cuanto difícil tarea encomendada a sus débiles fuerzas, y en la que se cifren todas las aspiraciones de su amante corazón<sup>315</sup>.

Les mêmes idées sont exprimées par A. Pirala, toujours dans *La Moda Elegante*. Les femmes sont appelées à de grandes missions au sein du foyer mais elles en connaissent mal la nature. Il est encore question d'émancipation de la femme entendue comme affranchissement de sa situation d'esclave caractéristique des temps anciens. Cette émancipation, souligne l'auteur de l'article, s'est construite grâce à la reconnaissance du destin naturel des femmes et de leurs missions d'éducation des enfants dont elles ont la charge<sup>316</sup>.

L'idée d'émancipation féminine comme indépendance de la tutelle du mari pénètre en Espagne à travers les références aux mouvements suffragistes étrangers largement critiqués. L'émancipation met en péril le sacrement du mariage et représente une profanation de la femme. M.<sup>a</sup> del Pilar Sinués de Marco utilise le terme dans ce sens en 1869. Elle en souligne les implications, l'indépendance des femmes et la possibilité d'accéder à la sphère publique :

Nunca he podido oír hablar de la emancipación de la mujer sin que una sonrisa de lástima se haya asomado á mis labios. ¿Para qué quiere la mujer vivir por sí sola? Tal como vive hoy, tiene ancha esfera donde moverse y donde lucir santas y adorables virtudes; y lejos de

---

<sup>315</sup> Robustiana Armiño de Cuesta, « Educación de la mujer », *La Moda Elegante*, 22-9-1869, pp. 277-278, p. 278.

<sup>316</sup> A. Pirala, « De la influencia é instrucción de la mujer », *La Moda Elegante Ilustrada*, 30-04-1873, pp. 125-126, p. 126.

separarla del hombre convendría educarla para que viviese a su lado y para que fuera lo que debe ser<sup>317</sup>.

L'évolution de la question féminine est illustrée par une nouvelle acception du terme. M.<sup>a</sup> de la Concepción Gimeno y Flaquer réclame en effet l'émancipation de la femme « dans les sphères de l'intelligence<sup>318</sup> ».

Dans les années 1870, les fervents partisans de l'émancipation féminine se trouvent dans les rangs des républicains. Dans « Mujeres "radicales": utópicas, republicanas e internacionalistas en España (1848-1874) », Gloria Espigado se propose d'analyser les activités des femmes fouriéristes de la première moitié du siècle et des républicaines et internationalistes du *Sexenio*. Ces dernières se consacrèrent à une double évaluation : celle de la situation de subordination des femmes et celle de la division des classes. Le travail et l'éducation sont les voies privilégiées de l'émancipation qui recouvre alors son sens le plus moderne :

La libertad de las mujeres para elegir su destino amoroso, apuntalada en la independencia y autonomía que ofrecían una educación adecuada y una realización profesional o laboral, era la vía emancipatoria privilegiada por estas primeras republicanas<sup>319</sup>.

En 1872, dans les pages de *La Ilustración Republicana Federal*, Carolina Pérez se réfère aux mouvements féministes nord-américains. Il ne s'agit pas pour elle de placer la femme sur le trône de la famille ou d'évoquer l'indépendance vis-à-vis du mari mais de réclamer une égalité de traitement. Démocratie et République sont appelées de ses vœux pour voir l'avènement d'une émancipation totale des femmes en Espagne, entendue comme liberté de pensée et d'action :

¿Alguien habrá que pregunte aún: y cuáles son los derechos de la mujer? Oíd: la mujer es un ser apto para pensar; ¿por qué no ha de decir lo que piensa? La mujer razona; ¿por qué no ha de figurar en la escala social? La mujer siente, aspira, tiene ideas de libertad, de emancipación; ¿por qué no ha de tener su puesto en la vida del progreso? ¿Hay quien rechaza estos derechos? ¿Hay quien crea un absurdo esta doctrina? Pues que tienda la vista más allá del Océano, y contemple la marcha de un gran pueblo, que brinda paz al universo entero. En *Norte América*, en aquella República floreciente, la mujer es libre, trabaja, comercia, desempeña cargos públicos, puede por sí sola atender a las necesidades de su vida, aprende la virtud desde su

---

<sup>317</sup> M.<sup>a</sup> del Pilar Sinués de Marco, « El valor en la mujer », *La Moda Elegante*, 14-02-1869, pp. 46-47, p. 46.

<sup>318</sup> M.<sup>a</sup> de la Concepción Gimeno de Flaquer, « No hay sexo débil », *La Moda Elegante Ilustrada*, Año XXXIII, n°23, 22-06-1874, pp. 187-190, p. 188.

<sup>319</sup> Gloria Espigado Tocino, « Mujeres "radicales": utópicas, republicanas e internacionalistas en España (1848-1874) », *Ayer, Revista de Historia Contemporánea*, n°60, 2005, Madrid, Asociación de Historia contemporánea, Marcial Pons, pp. 15-43, p. 42.

infancia, ama a su patria como ama a su esposo, a sus hijos; allí la mujer está educada; allí la libertad tiene su trono<sup>320</sup>.

Ces idées sont loin de faire l'unanimité dans le camp républicain. Mais elles circulent et sont commentées.

Les années 1870 voient surgir plusieurs attaques du discours de la domesticité et de la situation de soumission des femmes. Comme le soulignent Jesús Matilla et Esperanza Frax, en citant en exemple l'intervention de Alejandro San Martín devant la Commission de Réformes Sociales pour son enquête de 1883, les critiques les plus vives du modèle surgissent dans les années 1880. A. San Martín évoque ainsi le sort des femmes qui ne réunissent pas les conditions pour être mères<sup>321</sup>. Cette critique est celle de Concepción Arenal dans la défense de la femme célibataire de *La mujer del porvenir* (1869). L'un et l'autre évoquent le gaspillage économique et social que représente la discrimination des femmes qui n'incarnent pas le modèle attendu.

### 3. Reconfiguration du discours de la domesticité

Dans « Educación e imágenes de la Mujer Cristiana en el siglo XIX », Solange Hibbs rappelle l'entreprise de reconquête de la société menée par l'Eglise à partir des années 1870 à travers la production féminine de romans, d'articles et d'essais à visée moralisatrice repris dans des collections spécialisées : la *Biblioteca de Señoritas* en 1880, la *Biblioteca de la Familia Cristiana* en 1873, *La Biblioteca del Hogar* en 1897. Elle souligne : « Se pretendía así neutralizar las iniciativas emancipadoras que la Iglesia, el clero y la mayoría de los católicos no podían ignorar<sup>322</sup> ».

Ces ouvrages rappellent la mission de la mère et femme au foyer en sacralisant la maternité. Et l'on peut ajouter qu'ils s'inscrivent pleinement dans le sillage de l'œuvre de Louis-Aimé Martin, *De L'Education des mères de famille*. Les essais pédagogiques de Pilar Sinués de Marco reflètent cette intention de transformation du rôle de la femme dans les strictes limites du projet domestique.

Francisco de Cortejarena y Aldevó, dans « ¿Cuál es la misión de la mujer en conformidad a su modo de ser físico y moral? », entend répondre aux incroyables idées des « nouveaux libérateurs » de la femme et offre un résumé détaillé des implications de

---

<sup>320</sup> Carolina Pérez, « La mujer en la democracia », *La Ilustración Republicana Federal*, 28-03-1872, pp. 104-105.

<sup>321</sup> Jesús Matilla et Esperanza Frax, *op. cit.*, p. 70.

<sup>322</sup> Solange Hibbs, « Educación e imágenes de la Mujer Cristiana en el siglo XIX », *Hommage à Nelly Clemessy*, Jean-Louis Brau et Gérard Lavergne (Coord.), Nice : Association des publications de la Faculté des Lettres de Nice ; [Paris] : diff. Les Belles Lettres, pp. 277-291, p. 278.

l'émancipation féminine –liberté, égalité avec les hommes dans tous les champs d'action en particulier dans la sphère publique, l'éducation et l'enseignement :

En estos tiempos se ha suscitado una antigua cuestión que parecía ya olvidada, y en todas partes, y en libros y en publicaciones periódicas, se habla de la emancipación de la mujer, de que ésta debe ser libre y ha de intervenir como el hombre, con los asuntos del estado; que ha de ser sabia, industrial y política; que debe asistir a las cátedras públicas, venciendo rancias preocupaciones, y dedicarse a estudios serios para que pueda elevarse a las más sublimes abstracciones y contemplar las grandezas de la creación, y hasta hay quien ha expresado el deseo de ocupar un sitio en los bancos del discípulo, para oír las lecciones de una distinguida maestra. Se pretende que la mujer no puede estar donde el hombre, porque no tiene los conocimientos suficientes, porque no piensa, no discute, no se ocupa de los asuntos del foro o de la bolsa. Se consideran como prácticas rutinarias las habituales tareas de la mujer, las atenciones de su casa y de la familia, los cuidados de los hijos, los deberes de la religión, las exigencias de la amistad, y todo lo que constituye el modo de vivir habitual de la mujer en la sociedad<sup>323</sup>.

Il recompose les éléments du discours de la domesticité traditionnel en invoquant l'empire du sentiment chez la femme et les thèses de Pierre Roussel, en citant *Higiene del Matrimonio* de Monlau, et en décrivant les organes féminins de la génération dont le mystérieux fonctionnement confirme le destin premier auquel est appelée la femme. Et il ajoute un élément caractéristique de ces temps de réaffirmation des missions chrétiennes de la femme et de méfiance à l'égard d'une pécheresse par nature. Si la femme peut être l'incarnation de la vertu, elle peut aussi être la pire criminelle car sa faiblesse l'incline à être plus facilement victime des erreurs, de la superstition et de la vengeance. Il cite ainsi quelques exemples historiques de criminelles en soulignant leur cruauté.

Dans les dernières décennies du siècle, le discours de la domesticité recompose une nouvelle grille de lecture de la féminité acceptable. La femme a tous les talents, elle peut briller par son travail. Mais sa première valeur reste le comportement vertueux. Et certaines professions comme la politique, la magistrature et la médecine restent inaccessibles.

Dans le prologue de *Historia de la mujer contemporánea*, J. Bastinos commente les avancées du féminisme dans certains pays, entendu comme l'égalité absolue de l'homme et de la femme dans la société. Il s'indigne d'une propagande qu'il juge vaine, puérile, déplacée, folle, et il indique que les femmes peuvent égaler et même dépasser les hommes sans se confondre avec eux. Les lignes consacrées à l'actrice María Álvarez Tubau, par exemple, reflètent ces hommages à la dignité de femmes connues pour leur activité professionnelle, mais reconnues pour leurs qualités en privé :

---

<sup>323</sup> Francisco de Cortejarena y Aldevó, *op. cit.*, p. 9.

Amante esposa y cariñosa madre, dedícase al cuidado de su hogar y a la educación de sus hijos, todo el tiempo que le permite la escena, de la que siempre ha sido apasionada (...) Sencilla, afable, modesta y distinguida, cautiva con su trato y admira por la agudeza de su ingenio, que así revela en el teatro como en el salón de su casa<sup>324</sup>.

Les femmes montrées en exemple sont engagées dans la sphère publique et incarnent de nouvelles perspectives, notamment professionnelles. Mais il ne s'agit pas de reconnaître leurs talents professionnels. Il s'agit de souligner l'importance des vertus cardinales de l'être-femme caractéristiques de l'idéologie de la domesticité dans ces nouvelles possibilités.

Le discours de la domesticité laisse une empreinte durable dans le discours normatif sur les femmes en Espagne : il perdure jusqu'à la II<sup>e</sup> République. Michelle Perrot résume les principales caractéristiques du discours du XIX<sup>e</sup> siècle sur la femme en insistant sur les nouvelles dimensions acquises par la figure maternelle, modèle de référence pour lequel sont demandées les principales réformes :

Era voluminoso, repetitivo y muchas veces estereotipado. Era un discurso escrito por hombres sobre la mujer, que pretendía ser naturalista y basarse en el cuerpo. Pero, por otra parte, presentaba una novedad de que todavía nos hemos ocupado poco (novedad que ya empezó a apuntar ampliamente en la segunda mitad del siglo XVIII): cantaba alabanzas de la función de la mujer, concretamente de la función materna. La madre ya no fue sólo una figura moral, sino que se convirtió en una utilidad social. El discurso del siglo XIX sobre la mujer no fue solamente misógino y despreciativo, sino que también ponderó los méritos de la mujer, aunque fuera de una mujer determinada<sup>325</sup>.

Le caractère massif des textes nourrissant, diffusant ou justifiant le discours de la domesticité en Espagne est aussi un symptôme. De même que la production des discours sur la sexualité manifestent une volonté de savoir et ne s'inscrit pas seulement dans une démarche répressive, les discours sur la femme témoignent d'une volonté de connaissance et de reconnaissance.

La mise en place des valeurs de la bourgeoisie et du libéralisme initie une ère de contradictions multiples autour du sujet féminin, magnifié et exclu de la citoyenneté. Ces contradictions sont propices aux nouvelles requêtes. Depuis le discours de la domesticité –même dans sa version la plus radicale– se formule un discours sur l'inégalité entre les hommes et les femmes ou sur les situations injustes vécues par ces dernières, qui sert alors de socle aux revendications les plus modestes ou les plus progressistes. Mary Nash propose à ce propos une relecture du féminisme en Espagne

---

<sup>324</sup> Antonio García Llansó, *Historia de la mujer contemporánea*, Barcelona : Librería de Antonio J. Bastinos, editor, 1899, p. 294.

<sup>325</sup> Michelle Perrot, « La mujer en el discurso europeo del siglo XIX », *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, Vol. II, Virginia Maquieira D'Angelo (Ed.), Madrid : UAM, 1989, pp. 115-127, p. 118.

au XIX<sup>e</sup>, souvent réduit à néant par une approche privilégiant largement « le féminisme politique de signe égalitaire » influencée par les modèles d'interprétation anglo-saxons. Son étude vise à mettre en valeur les voies plurielles de l'émancipation féminine<sup>326</sup>.

### 3. Divulgarion du discours de la domesticité

Nous nous intéresserons aux vecteurs du discours normatif en dehors des publications dont la vocation première est la prescription, comme les manuels d'urbanité ou certains manuels de beauté mis en valeur précédemment. Nous nous en tenons à l'environnement le plus proche des caricatures étudiées : la presse féminine –un envers de la presse que nous étudions– et la presse satirique, les collections *costumbristas*, les études philosophiques et sociales, et l'iconographie dans les revues illustrées.

Nous n'aborderons pas par conséquent le cas de la littérature comme support de diffusion du discours de la domesticité. Nous renvoyons aux études particulières sur la question. Tout d'abord les deux articles de Guadalupe Gómez-Ferrer Morant sur l'image de la femme dans le roman de la Restauration dans *Mujer y Sociedad en España* (1986)<sup>327</sup>. Elle étudie plus particulièrement certains romans de Emilia Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés et Benito Pérez Galdós. Sur ce dernier l'étude de Bridget Aldaraca « El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad » dans *Theory and practice of Feminist literary criticism* (1982) semble une approche utile<sup>328</sup>.

## 1. La presse

### 1. La presse féminine

Le rôle normatif de la presse a déjà été souligné dans les études consacrées à la presse féminine ou aux femmes dans la presse<sup>329</sup>. Bridget Aldaraca souligne à ce propos :

---

<sup>326</sup> Mary Nash, « Experiencia y aprendizaje: formación histórica de los feminismos en España », *Historia Social*, n°20, otoño 1994, pp. 151-172, p. 156.

<sup>327</sup> Guadalupe Gómez-Ferrer Morant, « La imagen de la mujer en la novela de la Restauración: ocio social y trabajo doméstico (I) » ; « La imagen de la mujer en la novela de la Restauración: hacia el mundo del trabajo (II) », *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Rosa M.<sup>a</sup> Capel Martínez (Coord.), Madrid : Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, 1986, pp. 147-174 et pp. 175-206.

<sup>328</sup> Bridget Aldaraca, « El ángel del hogar : the cult of domesticity in nineteenth-Century Spain », *Theory and practice of Feminist literary criticism*, Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft (Ed.), Ypsilanti, Michigan : Bilingual Press, 1982, pp. 62-87.

<sup>329</sup> Voir Kathryn Shevelow, *Women and print culture, The construction of femininity in the early periodical*, London, New-York : Routledge, 1989.



In articles written for *La Moda Elegante Ilustrada*, *El Correo de la Moda*, *La Guirnalda*, *El Museo de la Familia*, and others, the growing public of Spanish middle-class women were instructed in minute detail on how to be and act, what to do and think, and, especially, what they as superior beings might never aspire to<sup>330</sup>.

Dans la première moitié du siècle, certains journaux sont les supports privilégiés pour porter des revendications féminines sinon féministes : ils critiquent l'éducation traditionnelle et expriment la volonté de préparer les femmes à assumer leur rôle dans la sphère domestique de façon consciente. C'est le cas de *El Vergel de Andalucía*, *La Mujer*, et *Ellas*<sup>331</sup>. Avant les années 1860, certains articles purent élaborer une critique franche de la situation des femmes dans la société. Gertrudis Gómez de la Avellaneda publie dans le seul numéro de *La Ilustración, Álbum de Damas* un texte où elle défend les droits politiques des femmes, « Capacidad de las mujeres para el gobierno » (2-11-1845) repris dans *La Ilusión*. Mais il s'agit plutôt d'exceptions.

La typologie des revues, établie par A. Perinat et M.<sup>a</sup> I. Marrades, permet de cerner les représentations sociales déployées. Ils distinguent ainsi les revues sans idéologie politique ou sociale déterminée qui proposent un discours sur l'« éternel féminin », les revues catholiques, les revues régionalistes (catalanes), et les revues féministes<sup>332</sup>. Ce dernier type de revues n'est pas édité à Madrid mais à Cadix et à Barcelone, foyers des groupes liés aux courants de libre pensée et au socialisme utopique.

Dans *Revistas femeninas madrileñas*, M.<sup>a</sup> del Carmen Simón Palmer étudie une trentaine de revues publiées à Madrid entre 1834 et 1868. Elle indique : « la gran protagonista de estas publicaciones es la mujer. Desde su misión en la tierra hasta la postura que debe adoptar, los mínimos detalles de su vida se estudian con vista a conseguir el ideal<sup>333</sup> ». Le corpus reflète les grands principes autour de l'ange du foyer, dont le savoir premier est le gouvernement domestique dans tous ses détails. Les qualités attendues des jeunes filles apparaissent comme devises en couverture de certains journaux, comme *El Defensor del Bello Sexo* (1845-1846) : « castidad-pudor-sensibilidad-beneficencia/ docilidad-obediencia-fidelidad-prudencia/ aplicación-sinceridad-resignación-urbanidad/ amistad-conciencia-humanidad-indulgencia ».

---

<sup>330</sup> Bridget Aldaraca, *op. cit.*, p. 63.

<sup>331</sup> Inmaculada Jiménez Morell, *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*, Madrid : Ediciones de la Torre, 1992, p. 61.

<sup>332</sup> Adolfo Perinat, M.<sup>a</sup> Isabel Marrades, *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*, Madrid : Centro de investigaciones sociológicas, 1980, p. 110.

<sup>333</sup> M.<sup>a</sup> Carmen Simón Palmer, *Revistas femeninas madrileñas*, Madrid : Ayuntamiento, Instituto de Estudios Madrileños (Aula de Cultura.Ciclo de conferencias: El Madrid de Isabel II), 1993, p. 13.

L'historienne conclut que les revues étudiées sont des vecteurs infaillibles du discours normatif :

Una sociedad feliz es la que nos presentan estas revistas. Se mantiene a las lectoras alejadas del mundo masculino y se les hace ver la grandeza de su misión como madres y esposas. Los sinsabores que pronostican a aquellas que pretenden acceder al estudio o al trabajo especializado marcan a esta prensa como uno de los lastres en el desarrollo de la cultura femenina<sup>334</sup>.

Dans la deuxième moitié du siècle, la majeure partie des revues suit l'évolution du discours de la domesticité et accompagne la construction d'une nouvelle dignité à travers le rôle de *ama de casa* en défendant l'éducation des mères. Cette orientation est prise dans les années 1860 :

En la década de los sesenta se asiste a un agotamiento en las revistas femeninas paralelo a la propia crisis del sistema político que sólo se superará tras la revolución de 1868. Con anterioridad, a pesar del conservadurismo social, existía una preocupación por la situación de la mujer. Ahora no se reconoce ninguna injusticia respecto a su posición en la sociedad y se enfatiza su papel de esposa y madre. Las revistas, escritas y dirigidas fundamentalmente por mujeres se utilizan como medio de consolidación social<sup>335</sup>.

Si la presse en direction des femmes suit une ligne univoque dans la seconde moitié du siècle, la presse satirique, en très grande majorité en direction d'un public masculin, peut-être davantage nuancée en fonction des projets politiques portés ou non par les publications. L'étude de quelques exemples, *Gil Blas*, *El Papelito*, *El Cascabel*, *Madrid Cómico*, *Don Quijote*, montre que la question féminine suscite un intérêt particulier dans la presse satirique. Les articles réunis traitent l'ensemble des enjeux du débats sur les nouvelles inscriptions sociales des femmes. Souvent éloignés des parodies ou des fantaisies à la façon de *El Jorobado*, ils proposent davantage des positions argumentées et des analyses.

## 2. La presse satirique

Les caricatures étudiées sont le plus souvent indépendantes des articles des journaux. Les textes sur les femmes sont de nature très différente : *El Cascabel* publie de nombreux articles d'analyse relevant de la morale et du discours normatif tandis que

---

<sup>334</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>335</sup> Jesús Matilla, Esperanza Frax, *op. cit.*, p. 97.

*Madrid Cómico* offre des compositions poétiques où il est souvent question d'une femme rêvée<sup>336</sup>.

*Gil Blas* propose assez peu de textes sur la condition féminine. Il n'y a pas de section consacrée aux femmes. Néanmoins, les analyses et les commentaires de Luis Rivera sur les droits des femmes et l'égalité des sexes sont les plus radicaux et les plus téméraires. Ses conceptions ne semblent pas faire l'unanimité parmi tous les collaborateurs du périodique. Manuel Palacio dans un lettre parodique où il se fait passer pour « Blasa Gil » avertit « la Señora de Capón » :

Quizá me dirá Vd., que los adelantos del siglo abren a cada paso nuevos horizontes para la mujer; que el sexo que ha producido mártires, puede producir predicadores; pero Vd. Sabe demasiado que la política, en cuyo fuego se queman tantas alas de águila, no se ha hecho para que vuelen en ella la mariposa<sup>337</sup>.

Les compositions en vers s'inscrivent dans la veine satirique de la discorde entre l'homme et la femme. Le texte en trois parties de Federico de la Vega, « ¡Hombres lo que son las mujeres! ¡Mujeres lo que son los hombres! » en 1866, est un exemple de satire qui vitupère les défauts masculins et féminins. Dans une première partie, « Lo que Ellas dicen de Ellos », l'auteur fait parler les femmes qui reprochent aux hommes une galanterie qui ne poursuit qu'une seule fin<sup>338</sup>. Le texte constitue une critique de l'homme marié qui était vertueux avant les noces et qui s'avère méchant après le mariage. Il dénonce le joug de l'époux et analyse assez précisément l'importance de l'honneur de l'épouse, dépositaire de l'honneur de l'homme.

La seconde partie, « Lo que Ellos dicen de Ellas », est un ensemble de charges contre les femmes<sup>339</sup>. La coquetterie et ses provocations, la stratégie de la parure, le goût du luxe dans les toilettes, le tempérament nerveux sujet aux envies et aux caprices, sont les principales critiques. Les femmes sont des anges malfaisants qui introduisent partout la dispute : la belle-mère geint sans cesse, l'épouse est jalouse, la vieille femme commère raconte ses gloires passées, la femme éduquée dans une institution parisienne est vaniteuse. La dernière partie, « Voto particular », conclut finalement que les femmes critiquées constituent l'exception à la règle générale : les femmes sont supérieures aux hommes de par leur sensibilité.

---

<sup>336</sup> Nous souhaitons ici donner un aperçu de la façon dont certains journaux caractéristiques –par leur tirage ou leur orientation politique– abordent la question féminine lorsque celle-ci est présente. Il s'agit d'un aperçu limité, de par le nombre de journaux commentés.

<sup>337</sup> Manuel Palacio, « La Señora de Gil Blas a la señora del capón », *Gil Blas*, 22-07-1865, p. 1.

<sup>338</sup> Federico de la Vega, « Lo que Ellas dicen de Ellos », *Gil Blas*, 25-10-1866, pp. 2-3.

<sup>339</sup> Federico de la Vega, « Lo que Ellos dicen de Ellas », *Gil Blas*, 28-10-1866, p. 2 et p. 4.

Le directeur du périodique, ancien rédacteur dans *El Defensor del bello Sexo* (1845-1846)<sup>340</sup>, synthétise en quelques textes, en première page du journal dans la section « Lo que corre por ahí », les aspects les plus progressistes des revendications réformatrices : accès à l'éducation, au travail, aux droits politiques.

Luis Rivera commente la proposition de Stuart Mill sur le droit de vote des femmes présentée aux Communes en Angleterre<sup>341</sup>. Il annonce en introduction que la proposition a été rejetée à 196 voix contre 73. Il s'en félicite : 73 parlementaires anglais sont favorables à l'entrée des femmes dans la vie publique par l'intermédiaire de la concession du droit de vote. La femme sert-elle à autre chose qu'à être fiancée, épouse, mère, gouvernante? Telle est la question du siècle. Il passe rapidement en revue les missions attribuées à la femme : éducation des enfants et gouvernement des empires. Et pour cette dernière fonction, la différence entre l'homme et la femme n'est pas notable. La responsabilité morale des femmes a permis d'agrandir les horizons des sciences et des arts. La question du droit de vote est inscrite dans une argumentation sur « la responsabilité sociale » des femmes. L'expression même du projet de droit de vote est un début de reconnaissance de cette responsabilité sociale mais la raison n'est pas encore mûre pour secouer les coutumes :

Nos asusta la idea de que la mujer siga una carrera, por ejemplo, y se haga médico o *médica*. ¡Inocentes! ¡Cuántos siglos cuesta vencer una rutina! Por ahora, regocijémonos los hombres, la mayor sabiduría que poseemos consiste en decir lo que conviene más a la mujer. Y estamos todos de acuerdo para afirmar que lo que más conviene a la mujer es lo que al hombre tiene más cuenta.

Le texte finit sur une pirouette en remarquant que la nature a prévu des poils sur le torse des hommes pour indiquer que ce dernier se rapproche des animaux. Il s'agit de rappeler la vocation satirique du journal.

Dans un autre numéro paru le même mois, il insiste davantage sur l'accès au travail qualifié en se basant à nouveau sur des exemples européens : « ¿Hay alguna razón seria para creer que la mujer no pueda ser boticaria, médica, abogada, diputada y

---

<sup>340</sup> Jiménez Morell, *op. cit.*, p. 67.

<sup>341</sup> Luis Rivera, « Lo que corre por ahí », *Gil Blas*, 6-06-1867, p. 1. En mai 1867, J. Stuart Mill présente un amendement au projet de réforme de la loi électorale proposé par Gladstone pour demander l'extension du droit de vote aux femmes émancipées répondant aux mêmes critères fiscaux que les hommes. Voir Véronique Molinari, Catherine-Emilie Corvisy, *Les femmes dans l'Angleterre victorienne et édouardienne. Entre Sphère privée et sphère publique*, Paris : L'Harmattan, 2008. L'œuvre emblématique de John Stuart Mill, *On The Sujection of Women* (1869) fut publiée en Espagne dans la Bibliothèque créée par E. Pardo Bazán pour diffuser les ouvrages fondamentaux sur le féminisme. Elle rédigea le prologue de la traduction espagnole parue en 1892.

teóloga?<sup>342</sup> ». Il évoque les arguments traditionnellement opposés à l'entrée des femmes dans la sphère publique. Si la femme est née pour être mère, l'homme est aussi né pour être père. Et il conclut en mettant ironiquement à distance les caractéristiques, les missions et les qualités féminines :

Quede sentado que eso de encanto poético, que eso de debilidad y de arreglo de casa y de madre de familia y de pudor ignorante, no se oponen en lo más mínimo a que la mujer tenga una representación social, y por lo tanto los medios de ganarse la vida, sin estar sujeta al zopenco que quiera tomarla por esposa<sup>343</sup>.

L'harmonie du monde risque-t-elle d'être troublée si la liberté et la représentation sociale sont accordées aux femmes? Au vue de la situation chaotique du monde, un autre arrangement, basé sur un principe d'égalité et de justice, est envisageable.

Luis Rivera n'emploie pas systématiquement la rhétorique particulière du féminisme (droits de la femme, esclavitude, joug, émancipation...) et ne traite pas la question du suffrage à part. Le droit de vote fait partie de la plus vaste question de la responsabilité et de la représentation sociales, termes qu'il utilise dans tous ses textes de 1867. La question féminine est une question sociale.

Il répond dans un troisième texte à une lettre de lectrice « femme, épouse et mère de famille » qui s'indigne de ses commentaires dans un précédent numéro. Il indiquait en effet que si les mères mettaient le même empressement à conduire leurs filles aux collèges que celui déployé pour les emmener au *Teatro Real*, ces demoiselles recevraient une éducation brillante et sauraient écrire sans faute une lettre en espagnol. Dans le même numéro, l'épouse du président du gouvernement italien, « literata eminente » est qualifiée de « purgatoire de son mari ». La lectrice demande à l'auteur de justifier ses contradictions. Luis Rivera défend alors ardemment l'éducation de la femme (*Ilustración*) en la reliant à nouveau à la question plus vaste de la responsabilité sociale. Le ton du texte est plus revendicatif que les autres : il réclame les mêmes droits pour les femmes que les hommes. A nouveau, tous les aspects de la question féminine (éducation, travail, droits politiques) sont évoqués ensemble :

Los que quieren hacer de la mujer solamente una madre de familia, quieren perpetuar la servidumbre en el mundo y entronizar el egoísmo en el género humano. Poner en manos de la mujer la primera educación del hombre, hacerla también reinar sobre los hombres, para negarla luego el derecho de hablar ante los hombres, me ha parecido siempre la más sangrienta contradicción que puede inventarse<sup>344</sup>.

---

<sup>342</sup> Luis Rivera, « Lo que corre por ahí », *Gil Blas*, 27-06-1867, p. 1.

<sup>343</sup> *Idem*.

<sup>344</sup> Luis Rivera, « Lo que corre por ahí », *Gil Blas*, 16-10-1867, p. 1.

Il critique l'éducation de vernis reçue par les jeunes filles de la haute bourgeoisie qui feignent de connaître le français et n'ont jamais acheté un livre en espagnol. La véritable connaissance est liée à tous les aspects de la vie. Dans le même registre, Gil Pérez propose de combattre l'ignorance et la misère des femmes par l'éducation et le travail :

Los locos, los visionarios (como ahora se acostumbra a llamar a todos los que quieren el progreso), *sin pretender que cada mujer sea un pozo de sabiduría*, desean, sí, abrirla nuevos y más risueños horizontes. ¡He aquí un crimen del siglo XIX<sup>345</sup>!

A l'inverse des conceptions exposées par L. Rivera dans *Gil Blas* se situent les positions de Pepita, auteur des articles de la section fixe « Artículo para damas » dans le journal carliste *El Papelito, periódico para reír y llorar*. La position est celle de la femme catholique espagnole, et Pepita ne manque pas d'ironie en utilisant les préjugés contre la figure qu'elle incarne : elle utilise à plusieurs reprises l'expression « fanatique et ignorante »<sup>346</sup> en parlant d'elle<sup>347</sup>. Ce périodique n'est que rarement illustré, il nous sert ici de référence pour mettre en perspective les positions de Luis Rivera.

Nombre d'articles abordent la question féminine, en particulier les droits des femmes dans la sphère publique. Dans « El derecho de votar », les femmes n'ont pas besoin du droit de vote : elles parviennent toujours à imposer leurs désirs à leurs époux. Les femmes ont un « empire », un « royaume » : leur influence sur le cœur des hommes. Elle utilise donc les arguments relevant de la « politique des femmes », leur influence dans la sphère privée par la force du sentiment.

Dans « Igualdad de derechos » en 1869, elle rapporte le contenu d'un manifeste signé par 38 citoyennes parisiennes paru dans le quotidien *L'Opinion Nationale* : « La mujer sufre con la desigualdad de sus derechos en la vida civil, con su esclavitud en el matrimonio y con la anulación de sus derechos en la familia ». Elle envisage les conséquences de l'égalité des sexes prônée parfois en France, en Angleterre, aux Etats-Unis, et réclamée par certains en Espagne. Le texte propose un retournement et devient virulent contre les hommes :

¿Quién las impediría marcharse a su casino cuando vosotros fuérais al vuestro? Si vosotros no cuidáis de la casa, ¿por qué habían de cuidarla *ellas*? Si vosotros tenéis vicios, ¿con qué lógica se los vedaríais a vuestras esposas? Si sois progresistas verbi gracia, ¿por qué ellas no podrían ser demócratas o socialistas, y armaros una camorra y una insurrección cada minuto? Si

<sup>345</sup> Gil Pérez, « Reflexiones tristes », *Gil Blas*, 11-9-1867, p. 2.

<sup>346</sup> *Gil Blas* indique que la majorité des femmes espagnoles sont « catholico-fanatiques », 26-08-1869, p. 1.

<sup>347</sup> ou de lui : il semble probable que Pepita soit El Colegial qui signe dans *El Papelito*. Quelques articles de El Colegial et de Pepita apparaissent aussi dans *El Cascabel*. Le n°446 (4-10-1868) reproduit par exemple l'article de Pepita « El lujo de los hombres ».

vosotros huiáis de casa y vuestras esposas no paraban en ella, ¿quién cuidaría de los criados?  
¿Quién educaría a los hijos<sup>348</sup>? ...

La liste s'allonge. Elle se poursuit par une comparaison des vices masculins et des vertus féminines. Le registre ironique ne manque pas d'efficacité car il déplace une revendication féministe sur le terrain des griefs contre les hommes et de leurs préjugés sur les femmes.

Si Pepita s'oppose à l'égalité des sexes, elle dénonce une situation d'inégalité et fait des hommes et de la nature masculine un portrait très peu élogieux. Ces derniers sont toujours des despotes avec leurs épouses : ils veulent les maintenir dans l'ignorance tout en critiquant leur manque d'éducation. L'inégalité s'exprime parfois par un rapport de force dominé/dominant : « Como los fuertes oprimen siempre a los débiles, el hombre nos atribuye defectos de que él nos da constante ejemplo<sup>349</sup> ». Elle dénonce la situation d'inégalité professionnelle. Les emplois des femmes sont mal payés. Elles doivent travailler de nombreuses heures pour gagner leur vie tandis que les autres professions, plus faciles et mieux rémunérées, restent réservées aux hommes : « En mi concepto, es inútil que la mujer se empeñe en conquistar ciertos derechos. Por más que el mundo dé muchas vueltas, presumo que nunca se llegarán a conceder al bello sexo esos derechos de que usa el sexo feo, con gran placer y delicia suya<sup>350</sup> ». Même si la critique des vices masculins s'inscrit dans le discours normatif qui idéalise les vertus et la moralité des femmes, la description d'un rapport de force et la dénonciation systématique d'une situation d'inégalité font des articles de Pepita une proposition originale de la défense des missions traditionnelles de la femme et du travail salarié.

Les textes de *El Cascabel* sont proches des valeurs défendues par *El Papelito*, toutefois le parti pris de la femme catholique envers et contre tous n'est pas celui du périodique de Carlos Frontaura qui s'en tient à une défense le plus souvent implicite des valeurs catholiques. Le journal apparaît comme un chantre plus orthodoxe que *El Papelito* des valeurs du discours de la domesticité. En raison de sa diffusion, le périodique a particulièrement retenu notre attention. Nous avons étudié les textes sur les femmes ou abordant des sujets liés (comme le mariage, le luxe ou la mode) publiés entre 1864 et 1871.

La diversité de la nature des textes reflète très bien le type de littérature sur les femmes pratiquée à cette période. Une large place est laissée à l'article *costumbrista* sur divers

---

<sup>348</sup> Pepita, « Igualdad de derechos », *El Papelito*, 11-04-1869, p. 2.

<sup>349</sup> Pepita, « ¡Sexo engañador! », *El Papelito*, 28-03-1869, p. 3.

<sup>350</sup> Pepita, « La funcionaria », *El Papelito*, 13-06-1869, p. 2.

types : la femme laide, la belle-mère, etc<sup>351</sup>. Carlos Frontaura et Ricardo Sepúlveda nourrissent une nouvelle manière en vogue par ailleurs : le « cabinet photographique » qui expose des parcours personnels. La fiction est représentée par des mémoires de personnages inventés. La grande majorité des textes sont des articles de fond.

Conformément à la devise arborée au début de la parution, « Recreo, moralidad, instrucción », le journal est un chantre de la division sexuelle des sphères. La vision générale qui se dégage est celle d'une adhésion totale au projet domestique et d'une réaffirmation des valeurs attribuées à chaque genre.

La nature féminine est définie par la force du sentiment, l'abnégation, les réserves de moralité. La femme a la faiblesse de l'enfant et la perfection de l'ange<sup>352</sup>. La qualité principale de la femme est la modestie qui protège contre le luxe. Le périodique insiste beaucoup sur les dépenses provoquées par les mauvaises inclinations féminines et sur le talent pour économiser. La femme bourgeoise entretenue par son mari cesse de coudre elle-même ses tenues et de veiller à l'administration du foyer pour s'adonner aux visites, spectacles, promenades et réunions et le journal prévient : une femme oisive sème le trouble dans le ménage<sup>353</sup>. Les stratégies de la parure ne constituent pas un thème récurrent mais dans « La ciencia de las mujeres », *El Colegial*, collaborateur de *El Papelito*, dénonce « las vanas exterioridades [sic] », l'ostentation de la beauté et les artifices qui ne sont pas comparables aux vertus véritables, celles du cœur. Les amours nées de la fascination pour l'apparence ne durent pas et l'article finit sur la modestie (*recogimiento y recato*) recommandée aux femmes. L'homme est toujours coupable de la chute de la femme, des malheurs du couple marié, et l'idéalisation du rôle de l'épouse s'accompagne d'un discours sur les responsabilités masculines dans le mariage<sup>354</sup>.

Quelques textes envisagent précisément l'opposition entre la sphère publique et la sphère privée. L'article emblématique à cet égard est « Lo que debe ser la mujer », très virulent sur la participation des femmes à la vie politique. Le journaliste résume tous les aspects du discours de la domesticité en les radicalisant et prend les cas de la femme médecin, avocate, députée ou soldat comme des hypothèses aberrantes. Ces renégates menacent la famille :

---

<sup>351</sup> Carlos Frontaura publie dans son journal sa participation à la collection dirigée par R. Robert « La fea » en première page du numéro du 17-12-1871.

<sup>352</sup> « El Hombre que pega a su mujer », *El Cascabel*, 17-07-1866, p. 1.

<sup>353</sup> C. Frontaura, « La mujer ociosa », *El Cascabel*, 10-08-1867, p. 1.

<sup>354</sup> *El Colegial*, « La ciencia de las mujeres », *El Cascabel*, 16-06-1867, p. 1.



De algún tiempo a esta parte las mujeres muestran un afán terrible por renegar de su sexo, y echar sobre sus débiles hombros las tareas que hasta ahora han pesado sobre los hombres (...) Si Vds quieren dedicarse a las tareas propias del sexo feo, dejarán Vds de ser mujeres y no llegarán a ser hombres. Es decir, lograrán convertirse en unos seres que yo no sabría cómo clasificar. La familia entonces será formada por dos hombres de distinto sexo<sup>355</sup>.

La participation féminine dans la sphère publique est dénigrée ou éclipsée par l'influence des femmes dans la sphère privée. « La política de las mujeres » évoque l'empire privé de la femme que le journaliste qualifie volontiers de tyrannie :

Guerras internacionales o civiles, alianzas entre los pueblos u ocios de raza, triunfos populares o calumnias de familia, en el fondo puede observarse que las acciones de los hombres no son nunca más que la manifestación exterior de la secreta voluntad de las mujeres (...) Es verdad que en 1848 algunas mujeres quisieron abdicar su poder pidiendo derechos políticos; pero éstas no conocían sus intereses, porque desde el momento en que las mujeres fueran generalas, magistradas, ministras o senadoras, se rebajarían al nivel de los hombres<sup>356</sup>.

Dans ce texte, la substitution du terme « influence » par « pouvoir » permet un dispositif de confrontation où la conquête de nouveaux droits est assimilée à une régression. Dans un autre texte, le thème de la politique des femmes est associé aux recommandations habituelles sur les vertus féminines et sur les dépenses excessives :

Ellas pueden (...) sin salir de su casa, sin escribir, sin hacer manifestaciones públicas, cumpliendo con todos sus deberes de esposas, de madres y de cristianas, contribuir poderosamente a la grandeza de la nación española<sup>357</sup>.

Quelques textes satiriques évoquent l'entrée des femmes dans l'espace public. Ricardo Sepúlveda utilise la grivoiserie pour disqualifier une possible intervention des femmes en politique<sup>358</sup>. Le texte utilise un décalage ironique qui est loin de l'invective pure. Dans « La mujer médico », l'auteur commente une conférence du médecin anglais Mary Walker interrompue par l'assemblée masculine<sup>359</sup>. Il rapporte les qualités de ce médecin. Sans entrer dans une polémique offensive, il se montre partisan de l'intervention des femmes pour soigner les affections légères. Il est favorable à l'enseignement des premiers secours au même titre que la danse ou la musique. Il ne s'agit pas réellement d'une défense de la femme professionnelle de la médecine : l'activité d'infirmière était alors considérée comme un prolongement logique des capacités maternelles.

---

<sup>355</sup> « Lo que debe ser la mujer », *El Cascabel*, 27-12-1868, p. 1.

<sup>356</sup> « La política de las mujeres », *El Cascabel*, 7-07-1866, p. 1.

<sup>357</sup> « Las mujeres », *El Cascabel*, 8-11-1868, p. 1.

<sup>358</sup> Ricardo Sepúlveda, « Mujeres públicas », *El Cascabel*, 19-11-1868, p. 2.

<sup>359</sup> Timoteo Trim, « La mujer médico », *El Cascabel*, 9-06-1867, p. 1. Les informations sur les femmes médecins étrangers commencèrent à apparaître dans la presse médicale espagnole à partir de 1850. *El Siglo Médico* de 1866 fait le portrait de l'anglaise Mary Walker et vante ses mérites personnels. Voir M.<sup>a</sup> del Carmen Álvarez Ricart, *La mujer como profesional de la medicina en la España del siglo XIX*, Madrid : Anthropos, 1988, p. 67.

Malgré ces quelques ouvertures, le périodique de Carlos Frontaura est un support de diffusion du projet domestique, dans sa forme la plus radicale, défendu avec les arguments habituels relevant de la vision essentialiste des femmes.

Nous aborderons un dernier exemple : la question des femmes dans *Madrid Cómico* est subalterne dans la mesure où les articles de fond tels que les proposait *El Cascabel*, sont absents<sup>360</sup>. La question féminine est d'abord plus un prétexte à la virtuosité poétique et comique qu'un terrain d'engagement.

La question suscite par la suite des prises de positions plus fermes. Sinesio Delgado raconte sa rencontre avec un peuple dominé par « l'élément féminin » qui vit comme les amazones de l'Antiquité. Ce peuple de femmes alimente des hommes pour perpétuer l'espèce mais les massacre une fois le devoir accompli, ce qui permet à l'auteur d'exprimer un avertissement sur les conséquences désastreuses de l'égalité des sexes tout en reconnaissant la situation d'infériorité séculaire des femmes :

Dad un pasito más por la senda del progreso, conceded a la mujer el derecho electoral y sucesivamente todos los demás derechos, colocadla al frente de las naciones... en una palabra, cededle vuestro puesto, y no tardará, con muchísima razón, en desquitarse de la mala pasada que la jugaron nuestros antepasados de la Edad antigua tratándola como *cosa* en su legislación y en sus costumbres<sup>361</sup>.

Il lance une polémique en avril 1883 qui donne lieu à une série de romances regroupés dans une section, « Cuestión de faldas »<sup>362</sup>. Il s'agit de prendre part au débat qui agite le monde et c'est pourquoi il invite ses collègues à répondre à une question grave et comique à la fois :

Se trata de saber  
si ante la ley, con razón,  
puede y debe la mujer  
ser lo mismo que el varón.

Les réponses abordent surtout l'éducation des femmes (*Ilustración, instrucción*) et en cela reflètent la teneur du débat social tourné davantage sur la nature de l'instruction féminine et la professionnalisation. Les intervenants renouvellent peu les angles humoristiques d'une question déjà largement traitée par la satire. Seuls les deux amis

---

<sup>360</sup> Nous avons examiné plus particulièrement les numéros publiés entre 1880 et 1884.

<sup>361</sup> Sinesio Delgado, « Las amazonas », *Madrid Cómico*, 30-01-1881, p. 6.

<sup>362</sup> Sinesio Delgado ouvre et clôt la série (8-04-1883, p.3; 3-06-1883, p. 3). Interviennent aussi : Vital Aza (15-04-1883, p. 3), Miguel Ramos Carrión (22-04-1883, pp. 2-3), José Extrema (29-04-1883, pp. 2-3), Ricardo de la Vega (6-05-1883, p. 3), Constantino Gil (13-05-1883, p. 3), José Jackson Veyán (13-05-1883, pp. 9-10), Eduardo Bustillo (20-05-1883, pp. 2-3), J. O. Picón (27-05-1883, p. 3 et p. 6). Certains auteurs, Constantino Gil ou Eduardo Bustillo, ne sont guère inspirés par le sujet et éludent la prise de position.

Vital Aza et Miguel Ramos Carrión affichent une position tranchée et partisane. Vital Aza entend parler uniquement du cas des femmes espagnoles car il ne se soucie pas des étrangères. Il est partisan d'un *statu-quo* et de la vocation domestique des femmes :

Lo que aquí se necesita  
Es mujer buena y honrada,  
No la mujer erudita (...)  
Digan lo que digan otros,  
Esto no debe cambiar.  
Las aulas para nosotros,  
Y para ellas el hogar.

Miguel Ramos Carrión choisit la position opposée : il se déclare ouvert à toutes les possibilités, toutes les études et toutes les carrières. Les femmes peuvent devenir médecins, députées, ministres, car les hommes jusqu'ici n'ont pas démontré un talent particulier. José Extremera se montre indécis mais utilise quelques allusions grivoises pour disqualifier les perspectives d'une femme politique ou militaire. Ricardo de La Vega pense que les femmes peuvent travailler pour augmenter leurs revenus mais que l'érudition doit rester le domaine des hommes. La proposition comique la plus originale est celle de J. O. Picón, qui évoque d'emblée un rapport de force : « ¿Debe el hombre dar a la mujer varas con que azotarle? ». Les femmes instruites sont insupportables mais les femmes ignorantes sont très gênantes dans la vie quotidienne (elles confondent le persil et la ciguë). J.O. Picón propose donc un projet de loi sur l'instruction de la femme. Le premier article stipule que toutes celles qui appartiennent au sexe féminin sont des femmes sauf les poétesses, les bonnes de curé et les acrobates. Il évoque la création d'une chaire dans chaque université pour les femmes qui ne peuvent pas être amantes, épouses et mères (les femmes « inutiles »). Les cours impartis sont farfelus mais il conclut sérieusement en avertissant : « que no tengamos en el porvenir mujeres académicas ».

Sinesio Delgado tranche à la fin de la série : l'égalité homme-femme est une aberration. Il faut améliorer le sort des femmes abandonnées comme les modistes qui gagnent mal leur vie, mais la robustesse des hommes est faite pour la guerre et la finesse des mains de femme pour la couture.

La question se prolonge avec les commentaires de Eduardo de Palacio sur la création des *Escuelas de Correos y Telégrafos* (ouverte en 1882)<sup>363</sup>. Les femmes habituées aux machines Singer vont pouvoir manipuler les appareils avec plus de facilité. Les

---

<sup>363</sup> Eduardo de Palacio, « De todo un poco », *Madrid Cómico*, 17-06-1883, p. 2.

arguments de la disqualification de la professionnalisation des femmes ne changent pas. Dans un sous-entendu grivois, il parle des vocations que vont susciter la présence des jeunes femmes parmi les hommes. Il évoque aussi le problème des responsables qui deviennent mère et doivent s'occuper de leur enfants *in situ*.

Plusieurs brèves annoncent la parution de l'œuvre d'Alexandre Dumas, *Les femmes qui tuent et les femmes qui votent* et la réponse de Girardin. Les publications donnent lieu à quelques jeux de mot mais jamais à une analyse du sujet.

La position générale de *Madrid Cómico* est celle d'une défense du projet domestique et d'une critique systématique de l'inscription des femmes dans la sphère publique. Luis Taboada évoque « el desquiciamiento social y la perturbación de los sexos » en commentant l'existence des *literatas*, femmes politiques, télégraphistes, *matadoras*<sup>364</sup>. Il critique les femmes peintres<sup>365</sup> ou les femmes qui s'occupent davantage de la marche politique que des affaires domestiques<sup>366</sup>. La satire misogynne traditionnelle alimentée par la haine de la belle-mère et de la belle-sœur est fréquente.

Une majorité de compositions sont des hommages à la beauté féminine. Il s'agit d'une beauté décrite par le menu et conforme aux attentes dictées par les manuels de beauté. Le corps féminin est un sujet récurrent, il est toujours traité sous le même angle. Le poème de T. Rodríguez de La Torre dans « Ella » illustre parfaitement cette inscription du corps féminin dans les compositions poétiques :

De tez morena,  
de frente pálida,  
de cabellera  
sedosa y larga;  
de negros ojos,  
grandes pestañas,  
boca pequeña,  
fina garganta;  
de talle esbelto,  
formas torneadas,  
de mano tersa,  
pequeña y blanca;  
de pie tan breve,  
que, cuando anda,  
su huella apenas  
la arena marca<sup>367</sup>.

La composition emprunte la forme du blason pour un hommage qui reprend les caractéristiques physiques des trente beautés de la femme. La célébration du corps

---

<sup>364</sup> Luis Taboada, « De todo un poco », *Madrid Cómico*, 12-10-1884, p. 2.

<sup>365</sup> Luis Taboada, « De todo un poco », *Madrid Cómico*, 1-06-1884, p. 2.

<sup>366</sup> Luis Taboada, « Las políticas », *Madrid Cómico*, 6-01-1884, pp. 2-3.

<sup>367</sup> T. Rodríguez de la Torre, « Ella », *Madrid Cómico*, 1-05-1881, p. 6.

féminin peut prendre des tournures scabreuses comme dans ce petit poème « A una coqueta » de Eustaquio Cabezón :

La coqueta, en mi sentir,  
aunque sea muy hermosa,  
lo que inspira es... otra cosa  
que no te quiero decir<sup>368</sup>.

La violence vient parfois ponctuer ou finir ces poèmes, comme dans « Lo dicho...dicho », où Andrés Alonso utilise le contraste entre la célébration de la femme et la punition qui l'attend si elle ne se montre pas coopérative :

Es mi vida, mi encanto, mi esperanza,  
es la mujer para el amor nacida,  
bella como la aurora en lontananza.  
¡Cuánto la quiero! Mas si presumida,  
me desprecia, por verme sin un cuarto,  
la pego un estacazo que la parto<sup>369</sup>.

*Madrid Cómico* se spécialise, avec la plume de Cilla, dans la reproduction des beautés de la rue, légères cocottes, silhouettes amènes et idéales selon les canons de l'époque. Il y a bien une correspondance générale entre le discours sur les femmes et les images qui montrent des femmes, du moins à travers ces quatre exemples.

Correspondance générale puisque *Gil Blas* par l'intermédiaire d'Ortego répète le discours bourgeois d'une économie mise en péril par le luxe féminin. Les positions radicales de Luis Rivera n'apparaissent pas directement. *Gil Blas* est néanmoins un des rares périodiques illustrés à montrer la réalité des clubs de femmes républicains en 1869. Rappelons encore que la caricature obéit à des lois propres dont le stéréotype et la norme sociale sont les vertèbres : elle s'appuie par nature sur la censure des comportements hors-norme. Les caricatures de *El Cascabel* empruntent le ton de l'avertissement moral lorsqu'elles ne sont pas des héritages du *costumbrismo*. Les illustrations de *Madrid Cómico* glissent vers l'érotico-festif en répétant à l'envi les mêmes figures qui incarnent un commerce illicite tout en sanctionnant par ailleurs les comportements non-conformes.

Il serait impératif d'étendre l'analyse du discours sur les femmes à l'ensemble des périodiques pour affiner les relations entre les images et les textes des périodiques satiriques illustrés. Car la correspondance entre les deux n'est pas toujours de mise.

Le journal *Don Quijote* trace la voie de la presse érotico-festive dans ses illustrations. Elles sont majoritairement axées sur les relations adultères, les femmes séduisantes ou

---

<sup>368</sup> Eustaquio Cabezón, « A una coqueta », *Madrid Cómico*, 8-06-1884, p. 7.

<sup>369</sup> Andrés Alonso, « Lo dicho...dicho », *Madrid Cómico*, 21-01-1881, p. 4.

les jeux de mots licencieux. Mais les articles sont d'une autre teneur et abordent d'une façon très différente le thème des femmes. De l'ensemble se dégage une dénonciation des situations d'injustice infligées notamment aux femmes mariées. L'article le plus explicite à cet égard est celui de Daniel Balaciart. L'auteur critique l'article 57 du Code civil qui stipule que la femme doit obéir à son mari :

Digo, pues, que la mujer no debe nada al hombre con quien se casa por el mero hecho de casarse, y que es inútil toda ley que no lo reconozca así, y que esa ley no existiría si la mujer hubiera intervenido en la concepción, gestación y alumbramiento de ese precepto peregrino<sup>370</sup>.

Il dénonce ainsi une situation qui ne protège pas l'épouse des sévices de son mari. Ce discours est donc fort éloigné des beautés pécheresses que le périodique montre fréquemment par ailleurs.

Les quelques exemples abordés montrent que la presse satirique s'empare volontiers de la question du siècle, soit par opportunisme en cédant à la mode du temps, soit par conviction conforme à une ligne éditoriale ou à un *credo* politique ou religieux. La plupart des textes n'est pas satirique et la satire peine à renouveler ses attaques pour critiquer l'entrée manifeste des femmes dans la sphère publique après les monuments de raillerie contre la femme de Lettres caractéristiques de la première moitié du siècle. La stricte défense de la division sexuelle des sphères domine mais, de la revendication la plus ferme, de l'égalité des sexes à la dénonciation de la situation d'injustice sociale, professionnelle ou légale, les positions sont variées.

Les collections de la littérature panoramique constituent aussi un matériel proche de la presse étudiée. Les auteurs qui y apparaissent sont pour certains rangés dans la catégorie des auteurs festifs et signent des textes dans les revues satiriques. Les articles *costumbristas* peuvent trouver leur place dans la presse satirique. Trois des six grandes collections publiées entre 1870 et 1885 sont consacrés aux femmes. Le sujet est capital pour ce genre de littérature qui mesure les heurts entre une vision essentialiste et les nouvelles perspectives sociales. De la même façon, les études sociales, historiques, morales et philosophiques, tentent de circonscrire et d'ordonner les nouvelles perspectives sociales des femmes et laissent apparaître tantôt une adhésion totale au projet domestique tantôt un contournement de ce dernier.

---

<sup>370</sup> Daniel Balaciart, « El matrimonio- III Las leyes », *Don Quijote*, 30-11-1888, pp. 2-3.

## 2. Les collections *costumbristas* et les études sociales et philosophiques

Les collections *costumbristas* fleurissent tout au long du siècle, dans le sillage de la plus célèbre, *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844). Cet ouvrage est étudié par Gabriela Pozzi dans « Imágenes de la mujer en el costumbrismo ». Elle remarque : « Si las figuras masculinas se presentan, con frecuencia, como "universales" o agénicas, en el caso de las femeninas, debajo de la ropa y de los adornos, se trata casi siempre de la naturaleza de la mujer<sup>371</sup> ». Le *costumbrismo* « réactionnaire » fixe et diffuse les images de la femme telle qu'elle apparaît dans le discours normatif.

Dans « Las colecciones costumbristas en la segunda mitad del siglo XIX: entre la nostalgia y la crítica », M.<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala rappelle que l'article de mœurs connaît un deuxième moment de développement, après le romantisme, entre les années 1870 et 1885. Dans un contexte de changement, certains auteurs se réfugient dans la nostalgie d'un passé qui se meurt tandis que d'autres projettent leurs conceptions d'une Espagne moderne. Les grandes collections qui relèvent de la deuxième façon<sup>372</sup> sont publiées avec succès et les articles de mœurs fleurissent aussi dans la presse.

L'exemple de la Político-Mana dans *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) nous montre que le discours de la domesticité n'est pas encore pleinement formulé en cette première moitié du XIX<sup>e</sup>. Dans cet article, aucune référence précise à la division des sphères n'apparaît, mais les prémisses sont clairement visibles.

La collection dirigée par Roberto Robert *Las españolas pintadas por los españoles* (1871-1872) cherche à railler certains comportements et caractères typiques des femmes :

Lo que permite, frecuentemente, tanto la agria sátira dirigida contra aquellas mujeres que tratan de romper los estrechos límites que cortan su libertad, como la ridiculización humorística del comportamiento femenino (...) A través de estas censuras los escritores esbozan el retrato ideal que de la mujer tiene el hombre del último tercio del siglo XIX. Una imagen que se halla claramente delineada en la colaboración de Julio Nombela, " La mujer casera", autor que esboza un modelo de mujer que encuentra en el matrimonio, en el cuidado de los hijos y en el hogar familiar la máxima felicidad<sup>373</sup>.

---

<sup>371</sup> Gabriela Pozzi, « Imágenes de la mujer en el costumbrismo », *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso (Nápoles, 27-30 de marzo de 1996)*, Roma: Bulzoni, 1996, pp. 249-257, p. 250.

<sup>372</sup> *Las españolas pintadas por los españoles* (1872), *Los españoles de ogaño* (1872), *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas* (1872, 1873, 1876), *Madrid por dentro y por fuera* (1873), *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos* (1882), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1882).

<sup>373</sup> M.<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala, « Las colecciones costumbristas en la segunda mitad del siglo XIX: entre la nostalgia y la crítica », *Insula* n°637, Enero 2000, pp. 16-18, p. 17.

En relevant les tempéraments et les attitudes qui distinguent les femmes des hommes, les auteurs de la collection reformulent le discours de la domesticité.

Le prologue d'Antonio Cánovas del Castillo à *Las mujeres españolas portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones* (1872) reflète de la même façon la ligne conservatrice de la collection. L'auteur rappelle la supériorité du sentiment et la faiblesse des femmes. Il insiste sur une harmonie entre les hommes et les femmes reposant sur la différence des intérêts de chacun.

Une articulation très différente du discours de la domesticité est abordée dans la collection costumbrista dirigée par Faustina Sáez de Melgar, *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881). Dans « Costumbrismo y reivindicación feminista », M.<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala attribue aux initiatives krausistes et au débat sur l'amélioration de la culture des femmes la publication des deux sommes précédentes et celle du livre dirigé par Faustina Sáez de Melgar, première et unique collection rédigée entièrement par des femmes après la tentative avortée de *Álbum del bello sexo*.

M.<sup>a</sup> Ayala indique les intentions de Faustina Sáez de Melgar : « Lo que realmente parece desear es que la mujer al contemplarse en los distintos espejos que le ofrece se dé cuenta de la necesidad que tiene de un mayor perfeccionamiento intelectual y moral, a fin de harcerla útil a la sociedad y a su propia familia<sup>374</sup> ». Le manque d'instruction est au cœur de la majorité des articles et la défense de la femme instruite est sans cesse légitimée par le rôle de la femme dans le foyer.

Dans l'introduction, Faustina Sáez de Melgar reprend les missions traditionnelles de la femme en insistant sur deux caractéristiques de l'archétype féminin :

La mujer no ha nacido más que para ser mujer; es decir, para ser la compañera del hombre, su amiga, su hermana, su madre, su esposa, su hija, su consejera desinteresada, su ángel de la caridad en sus tribulaciones y la estrella de su esperanza en sus momentos de desaliento. La familia es el verdadero reino de la mujer, y únicamente en el hogar doméstico es donde reside su trono. Buscar a la mujer fuera de estos sitios, es exponerse a no encontrarla<sup>375</sup>.

A côté de cette réduction de l'individu au genre, on trouve la pleine expression de la théorie des deux sphères. Celle qui franchit le seuil cesse d'être femme. L'auteur indique que l'éducation peut accroître les facultés féminines et les rendre supérieures à celles

---

<sup>374</sup> M.<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala, « Costumbrismo y reivindicación feminista », *España Contemporánea*, VIII, otoño 1995, pp. 11-209, p. 14.

<sup>375</sup> Faustina Sáez de Melgar (Dir.), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona : Juan Pons, 1881, p. 7.



des hommes. Mais il s'agit de ne pas usurper des droits masculins et de ne pas empiéter sur le terrain privilégié des hommes pour que ces derniers continuent de tenir leur rôle protecteur.

Elle indique une grille de référence qui va servir à répertorier et à caractériser les types développés par la suite : « nuestro tipo de la *Buena Madre* debe servir de modelo a nuestro sexo para corregir aquellos defectos, que inoculándose en las hijas, constituyen precisamente nuestros tipos de la *Niña mimada*, la *Marisabidilla*, la *Coqueta* o la *Soberbia*<sup>376</sup> ». L'on peut noter ici la métaphore du virus, qui confirme l'altération d'un état considéré comme norme et normalité, dans une rhétorique hygiéniste et moraliste. Mais l'examen de certains articles révèle une approche différente de la stricte défense du discours de la domesticité.

Dans l'article « La madrileña », Patrocinio de Biedma met en scène une jeune madrilène élégante, riche et cultivée dont l'indépendance se voit critiquée par les mauvaises langues d'une petite ville d'Andalousie où son mari a décidé d'établir leur résidence : « La independencia de que goza la mujer en los grandes centros es no sólo difícil de conservar en los pequeños, sino peligroso, porque se expone a ser blanco de esa crítica menuda de las personas desocupadas, más temible que la calumnia misma<sup>377</sup> ». La madrilène effectue une visite à l'une des dames de la ville et lui demande pourquoi elle ne vient pas la visiter : « esta le probaba que le había sido imposible (...) y añadía sentenciosamente y por vía de indirecta lección, que las mujeres casadas no podían salir de su casa<sup>378</sup> ». L'article montre le décalage entre les mœurs rétrogrades de la province et les mœurs de la capitale, où la femme cultivée ne se voit pas exposée à l'hostilité des habitants.

Cette caractérisation apparaît déjà dans l'article de José Castro y Serrano « La mujer de Madrid » en 1873. L'auteur évoque la capitale, « fábrica de refinar mujeres<sup>379</sup> », et souligne la différence fondamentale entre la femme espagnole en province et dans la capitale. Il décrit ainsi la femme de province : « Enclaustrada, arrinconada, amedrentada en todos los momentos de su vida oscura, ¿qué comparación podría sostener con esta madrileña que se viste por la mañana para tiendas, se compone por la tarde para paseo,

---

<sup>376</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>377</sup> Patrocinio de Biedma, « La madrileña », *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, op. cit., pp. 155-169, p. 156.

<sup>378</sup> *Idem*, p. 158.

<sup>379</sup> José Castro Serrano, « La mujer de Madrid », *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en la ciudad, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones*, Madrid : Miguel Guijarro, 1873, pp. 143-164, p. 145.

se adorna por la noche para tertulia<sup>380</sup>...? ». Mais il s'agit pour l'auteur de montrer comment ces madrilènes sortent pour mieux servir les associations caritatives dont elles s'occupent. Car les femmes de Madrid n'ont pas cette inclination à la spéculation, et le christianisme les aide à ne pas suivre le chemin d'un progrès marqué par la dissolution de la morale.

Dans l'article de Patrocinio de Biedma, une défense du droit au travail pour les femmes, entendu comme « la nueva obra de regeneración del sexo », découle du décalage entre mœurs de province et mœurs de la capitale : « La madrileña está llamada a ser de las primeras que defiendan y practiquen en España la libertad del trabajo para la mujer, es decir, la independencia de la vida, la dignidad propia que no tiene que doblegarse a la necesidad humillante de una forzada protección<sup>381</sup> ».

La femme anglaise est alors citée comme parangon de la femme moderne. C'est une femme active qui jouit d'une liberté personnelle pour travailler, étudier afin de se former professionnellement, et pour évidemment accomplir au mieux ses tâches domestiques. Le parcours de cette femme, conclut l'auteur, est une lutte semée d'obstacles.

La défense de l'indépendance féminine est encore plus frappante dans l'article consacré à « La mujer norte-americana » rédigé par Gregoria Urbina y Miranda. Tout au long de ce texte, l'auteur rappelle combien l'indépendance du type étudié n'enfreint en rien le projet domestique : la femme mariée se consacre à sa famille. Mais il s'agit bien d'une figure de femme émancipée qui contribue à la perfection de la civilisation. Avant de se marier, elle dispose d'une liberté absolue. Elle peut se déplacer et étudier à l'université sans exposer son honneur : « Miradla: Sola se la ve en las universidades, en los vapores, en los ferrocarriles, por las calles y paseos, y nadie, absolutamente nadie, se atreve a faltarla al respeto, dirigiéndola una de esas frases galantes y sin sentido que tan comunmente son en boca de los europeos (...) En los Estados-Unidos, la mujer contribuye a igual que el hombre, al sostenimiento de la familia<sup>382</sup> ».

Comme le souligne l'auteur, cette figure fait disparaître le dualisme qui existe en Espagne entre la bonne mère et la femme instruite. La synthèse qu'elle propose tient de la démonstration :

En aquel país, centro de todas las grandes invenciones, foco de ambiciones y descubrimientos, se ve a la mujer buscar conocimientos en los misterios de la ciencia, y no querer confiar a

---

<sup>380</sup> *Idem*, p. 146.

<sup>381</sup> Patrocinio de Biedma, *op. cit.*, p. 167.

<sup>382</sup> Gregoria Urbina y Miranda, « La mujer norte-americana », *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, *op. cit.*, pp. 706-713, p. 711.

otros pechos que a los suyos, la lactancia de sus hijos; correr en pos del adelanto, solicitar voz y voto en las cuestiones que afectan al interés general de la nación, y sujetarse voluntariamente a su marido<sup>383</sup>.

Il ressort de ces deux articles une critique, formulée depuis le discours normatif, de la société espagnole et de ses mœurs. Une société qui ne voit pas dans l'instruction des femmes les bénéfices du progrès. Tandis que les femmes anglo-saxonnes sont souvent citées dans une critique des violences du suffragisme, elles sont ici des modèles qui tout à la fois servent le projet domestique et incarnent les femmes modernes qui travaillent et prennent part à la vie publique.

On voit comment les collections *costumbristas* espagnoles les plus caractéristiques, éditées entre les années 1840 et les années 1880, recueillent elles aussi les évolutions du discours normatif sur les femmes. L'identité et des auteurs des articles est capitale pour aborder les types féminins car elle configure la perspective pour un thème aux enjeux sociaux et politiques. Le consensus autour du modèle de référence est néanmoins très large. Un autre type de littérature très diffusée aborde la question féminine : les études philosophiques et sociales sur la femme sont en général alimentées par les écrits des hygiénistes et largement influencées par les idées de Pierre Roussel, Louis-Aimé Martin ou Alphonse Karr<sup>384</sup>.

L'ouvrage de Severo Catalina est le plus diffusé au XIX<sup>e</sup><sup>385</sup>. L'ouvrage commence par un chapitre consacré à l'éducation mais ce thème traverse l'ensemble : « La *educación* es de más importancia que la *instrucción*. La primera se dirige principalmente al corazón; la segunda a la inteligencia. Eduquemos a las mujeres, e instruyámoslas después si queda tiempo<sup>386</sup> ». L'ouvrage de Catalina ne tente pas encore de répondre aux utopies de l'égalité des sexes, les missions caractéristiques sont présentées comme des évidences et sont déjà contenues dans sa conception de l'éducation des femmes :

¡Oh! ¡Cuándo se convencerán los padres de que la carrera de *madres de familia* que deben dar a sus hijas es más larga, más costosa y más difícil que la carrera de abogado, de médico o de ingeniero que proporcionan a sus hijos! Porque al decir *educación*, no queremos decir en absoluto *enseñanza*<sup>387</sup>.

---

<sup>383</sup> *Idemem*.

<sup>384</sup> Articles et ouvrages relevant de cette catégorie sont recensés par M.<sup>a</sup> del Carmen Simón Palmer dans : « La mujer en el siglo XIX: notas bibliográficas », *Cuadernos Bibliográficos*, XXXI, 1974. Le corpus est très vaste, nous soulignons quelques exemples significatifs.

<sup>385</sup> Publiée pour la première fois en 1857, l'œuvre connut 10 éditions successives jusqu'en 1908. Voir M.<sup>a</sup> Carmen Simón Palmer, « La mujer en el siglo XIX: notas bibliográficas », *op. cit.*, p. 144.

<sup>386</sup> Severo Catalina, *op. cit.*, p. 26.

<sup>387</sup> *Idem*, p. 29.

L'ouvrage reflète la position la plus conservatrice concernant l'éducation des femmes, une éducation qui correspond à la conception de la nature féminine, siège de l'affection et du sentiment. Quelques années plus tard, l'ouvrage de Francisco Alonso y Rubio, *La mujer bajo el punto de vista filosófico, social y moral: sus deberes en relación con la familia y la sociedad* (1863) suit la ligne de l'ouvrage de Louis-Aimé Martin en réaffirmant le destin de la femme qui consiste à adoucir la vie de l'époux, former les cœurs des enfants et être l'ange tutélaire des nécessiteux. Il s'agit de répondre aux philosophes qui envisagent l'égalité des sexes :

¿Qué sería, en efecto, de nuestras actuales sociedades, de los distintos pueblos de Europa, si se hubieran realizado y llevado al terreno de la práctica tantas utopías que se han inventado, y que han circulado entre los libros de recreo y entretenimiento, sin el sentido común, sin ese instinto intelectual, que puede decirse que es el áncora de salvación de la humanidad ? ¿Si la mujer se hubiese permitido disputar al hombre la preferencia en las elecciones de todos los cargos públicos, intervenir en la administración y gobierno del Estado, ejercer toda clase de derechos políticos, tomar parte en la milicia, olvidando los cuidados domésticos, las necesidades de la familia y la educación de los hijos<sup>388</sup> ?

Nombre de ces études abordent en effet la polémique participation des femmes à la sphère publique pour la rejeter et réaffirmer les grandes lignes du discours de la domesticité. Cependant elles ne forment pas un ensemble monolithique.

Certains ouvrages réclament des changements dans le statut des femmes au nom de la défense du projet domestique et dépassent la vision de l'éducation de Catalina : l'épouse doit recevoir des rudiments d'économie, d'hygiène ou de biologie pour mener à bien ses missions. Ernest Legouvé dans son *Histoire morale des femmes* (1849) traduite en espagnol par Narciso Gay en 1860 fait un examen de l'état de sujétion des femmes dans le Code Napoléon et procède à une relecture de l'histoire de la Révolution du point de vue du genre. Sa vision de l'égalité dans la différence est novatrice et le traducteur indique dans le prologue de l'édition espagnole :

No hay duda que la idea de la emancipación ha dado lugar a lamentables extravíos, hijos de acaloradas fantasías y de arranques de corazón sobrado impetuosos; sin embargo, circunscrito este pensamiento dentro de determinados límites, y examinando el mejoramiento moral y social de la mujer a la luz de la razón o de una sana filosofía, es un principio civilizador y eminentemente cristiano<sup>389</sup>.

Il précise que toute modification législative et toute pratique de nouvelles libertés ne peuvent être envisageables si les femmes ne sont pas préparées par une éducation

---

<sup>388</sup> Francisco Alonso y Rubio, *La mujer bajo el punto de vista filosófico, social y moral: sus deberes en relación con la familia y la sociedad*, Madrid : D.F. Gamayo, 1863, p. 53-54.

<sup>389</sup> Ernest Legouvé, *Historia Moral de las Mujeres traducida del francés por D. Narciso Gay*, Madrid, Barcelona : Luis Tasso, 1860, p. 7.

adéquate. Enrique Rodríguez Solís dans *La mujer defendida por la historia, la ciencia y la moral*<sup>390</sup> précise : « Si la mujer no rivaliza en ciencia con el hombre, es tan sólo porque su entendimiento no se cultiva; y si no le supera en artes, es porque no hace de ellas, como el hombre, su única ocupación<sup>391</sup> ».

Ce genre hybride entre l'étude et le manuel aborde les missions de la femme dans la société et en cela il reprend discours normatif. Ces études sociales, historiques et philosophiques entérinent la mission sacrée de la maternité et reflètent aussi toutes les inquiétudes que suscite la question féminine, en particulier l'éducation et les modalités de sortie de la sphère privée selon les éventuelles positions politiques des auteurs. Dans les deux dernières décennies, le genre reflète la progression du débat : l'ouvrage de Ambrosio Jimeno, *La mujer ante el hombre. Estudio social* (1882), invite les femmes à être les actrices de leur émancipation.

Intimement liée aux supports de diffusion du discours de la domesticité évoqué, tels que la presse ou les collections *costumbristas*, l'iconographie joue un rôle de plus en plus important dans la fixation des images de la femme, entendues comme perceptions sociales. Mais comme pour les constructions discursives, il convient de dégager les natures, les fonctions et les usages. La caricature s'articule à l'iconographie sérieuse sous la forme de tableaux reproduits par la gravure. Des motifs autour des femmes sont récurrents dans l'illustration en général à partir des années 1880. Néanmoins, la caricature de mœurs et l'illustration sérieuse délimitent des points de vue différents, complémentaires ou opposés.

---

<sup>390</sup> Dans *Las extraviadas*, Madrid : Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val, 1882, Enrique Rodríguez Solís indique que *La mujer defendida por la historia, la ciencia y la moral* a connu trois éditions.

<sup>391</sup> E. Rodríguez Solís, *La mujer defendida por la historia, la ciencia y la moral*, Madrid : Imprenta de El Imparcial, 1877, p. 214.

### 3. L'iconographie véhicule du discours de la domesticité

L'iconographie artistique européenne se diffuse en Espagne dans les revues illustrées en vogue dans la deuxième moitié du siècle. Les images reproduites circulent d'un pays à l'autre et d'une époque à l'autre. Les caricatures sont reprises avec des légendes différentes. Les illustrations sont recadrées et le commentaire qui les accompagne change aussi parfois<sup>392</sup>.

Malgré cette ample circulation, les représentations de la femme bourgeoise véhiculées par l'illustration s'inspirent pleinement du discours de la domesticité, comme le rappelle Eva María Ramos Frendo :

A través de las obras pictóricas e ilustraciones se logra una confirmación visual de lo que los ensayos, textos médicos, textos literarios y prensa de la época insistían en mostrar como modelo ideal de mujer<sup>393</sup>.

Elle relève des motifs récurrents. L'espace représenté de façon privilégiée est l'espace domestique. La fenêtre et le balcon représentent la frontière dedans/dehors entre le monde féminin et le monde désiré. Il peut aussi s'agir d'une extension de cet espace domestique comme le jardin. Certains éléments symbolisent l'existence de la femme dans le foyer, comme la cage avec un canari, ou évoquent les activités caractéristiques autorisées comme la lecture, les travaux d'aiguille ou le piano. Elle remarque que le miroir est peu présent : « Son más escasas las imágenes que nos la muestran ante este objeto, dado que supone una penetración en su ámbito más íntimo y privado<sup>394</sup> ». Les représentations de femmes en dehors du foyer correspondent aux activités attendues

---

<sup>392</sup> Lou Charnon-Deutsch reproduit un portrait publié dans *Pluma y Lápiz* en 1893 sous le titre « Colección de caras bonitas », *Hold that pose, Visual culture in the late-nineteenth-century spanish periodical*, Pennsylvania : University Park, 2008, p. 33. Ce portrait apparaît dans *La Vida Alegre* (n°4, janvier 1885, p. 5) avec son cadre original et sous le même titre. Mais le commentaire dans le périodique *La Vida Alegre* précise qu'il s'agit d'une gitane. La circulation des images d'un support à l'autre peut avoir des conséquences remarquables sur l'interprétation de l'image. *Los Sucesos* publie en 1867 une gravure d'Ortego « Patio de mujeres de una cárcel » (24-03-1867, p. 1). Le long commentaire de A. Altadill s'inspire du discours de la domesticité pour montrer comment la faiblesse d'une femme vertueuse par essence peut la conduire en prison : « También las mujeres, ángeles de la tierra, preciosa mitad del género humano, flores de que se exhala el delicado aroma de todos los tiernos sentimientos; también las mujeres prestan su contingente a esos depósitos que llaman cárceles, donde la sociedad arroja las ramas carcomidas que separa de su tronco (...) El patio de mujeres de una cárcel es para nosotros el cuadro de más imposible concepción que puede ofrecer el desvío de la naturaleza y del sentimiento ». La même image apparaît dans *La Ilustración Republicana Federal* (n°8, décembre 1872, p. 365) et côtoie un ensemble sur la misère féminine, sa portée est alors très différente.

<sup>393</sup> Eva M.<sup>a</sup> Ramos Frendo, « El modelo burgués femenino visto a través del arte », *Lucha de género en la historia a través de la imagen, tomo II.*, T. Sauret Guerrero et A. Quiles Faz (Ed.), Málaga : Centro de Investigaciones de Diputación de Málaga, 2002, pp. 217-237, p. 217.

<sup>394</sup> *Idem*, p. 231.

chez la femme bourgeoise : prières, œuvres de charité ou théâtre. La maternité est représentée dans un grand nombre d'œuvres :

La preocupación que existía con respecto a la maternidad repercutió en el arte académico hasta el punto de que este tema se convirtió en uno de los motivos pictóricos privilegiados del arte académico. Año tras año las academias exhibían cuadros con el nombre de: Madre y sus hijos, Madre jugando con sus hijos, Madre cuidando a sus hijos ....<sup>395</sup>

Certaines situations liées à la maternité sont cependant exclues de la représentation, comme la grossesse et l'accouchement. Nous verrons que tous ces traits récurrents sont à l'opposé des caractéristiques du corpus étudié dont la lecture est très différente. Concernant les caricatures, l'émetteur, le récepteur, le message, la référentialité et l'imaginaire convoqués sont surdéterminés. L'identité du récepteur et l'usage de la publication dans laquelle apparaît la caricature induit un éclairage de l'existence des femmes bien différent des tableaux analysés par Eva María Ramos Frendo.

L'étude de Lou Charnon-Deutsch, *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press* (2000), porte précisément sur les images de la femme dans la presse illustrée et sur leurs relations aux discours sociaux et politiques. Comme nous le soulignons en introduction, cet ouvrage porte davantage sur la fin du siècle. Il vise à montrer que les illustrations reproduisent et produisent le discours normatif sur les femmes en diffusant des comportements féminins appropriés et désirables pour les classes moyennes :

Collectively the illustrated magazines constituted a sales catalog of female types that were at the same time the objects of consumption and the motivators of a desire for the possession of their non-existent referents. I refer to the images as "fictions" to emphasize that they were the product of an imaginery vision of femininity and that many of them functioned as compressed narratives, signposts for the complex stories that an evolving bourgeois society was propaging about ideal gender arrangements<sup>396</sup>.

C'est ainsi qu'à partir du *Sexenio* commencent à apparaître des images qui relient la femme à un état de nature par l'intermédiaire de correspondances entre la femme et les fleurs ou les animaux. Les représentations de la femme en famille privilégient les relations maternelles. Les autres chapitres de l'étude concernent davantage l'esthétique fin-de-siècle avec ses femmes endormies, malades ou mourantes, qui formulent d'autres

---

<sup>395</sup> Alejandra Val Cubero, *Mujer, pintura y sociedad en el siglo XIX, la construcción de la feminidad a través de la pintura*, Valladolid : Ayuntamiento de Valladolid, 2002, p. 34.

<sup>396</sup> *Op. cit.*, p. 6.

aspects de la nature féminine telles que sa faiblesse constitutive ou son état d'infériorité étayé par différentes approches scientifiques<sup>397</sup>.

Les représentations de la féminité recommandable sont présentes dans les journaux du corpus qui mêlent illustration sérieuse et caricature. Peu de journaux dans le corpus réuni mêlent les deux sources iconographiques. Nous avons choisi quelques exemples d'illustrations extraites de ces journaux qui reflètent les grands thèmes du discours de la domesticité en images. Certains motifs caractéristiques ne sont pas liés à la seule représentation de la femme bourgeoise : l'éducation de l'enfant et la relation maternelle sont des lieux communs qui concernent toutes les classes sociales. « La educación » paraît dans *Los Sucesos* en 1866 (Fig. 4). Il s'agit de la reproduction d'un tableau allemand<sup>398</sup> et le commentaire, dans la section « Nuestros grabados » à côté, indique qu'il s'agit d'une scène qui rappellera aux lecteurs la douceur de la vie de famille : « solo en medio de su querida familia, encuentra el hombre la felicidad de esta vida<sup>399</sup> ». Les mères sont volontiers représentées dans leurs missions caractéristiques : les soins des enfants (Fig. 5). La maternité est célébrée et sacralisée (Fig. 6).

Le modèle de l'ange du foyer est une norme implicite dans les caricatures. Ce modèle n'est par conséquent presque jamais représenté en tant que tel. La seule relation maternelle est une figuration du féminin qui n'apparaît jamais dans notre corpus. Le motif de la joie du premier enfant fait l'objet d'une petite vignette de Cilla mais c'est un père qui apparaît, rappelant que le public prompt à s'identifier est masculin. La représentation de la famille est bien éloignée des visions idéales. La grossesse peu représentée dans l'illustration sérieuse retient l'attention des caricaturistes car elle permet de suggérer une situation scabreuse et clandestine.

La caricature de mœurs fait pleinement son apparition avec *Gil Blas*. La question féminine y occupe une place de choix, non pas quantitativement mais qualitativement, en des temps où le *Sexenio* souffle un vent de changement qui se voit cristallisé par la représentation inédite de la sortie effective et symbolique de quelques femmes hors du domicile conjugal. La caricature de mœurs en tant que discours iconographique est marquée par son histoire et ses affinités avec le discours dominant qui fait partie de son mécanisme de signification. S'agissant des femmes, le discours dominant est celui de

---

<sup>397</sup> Le chapitre 4 « The Economy of the Image, the Imaging of the Economy » est orné d'un certain nombre de caricatures de mœurs, nous y reviendrons en troisième partie.

<sup>398</sup> La légende de l'illustration dans le périodique espagnol confond d'ailleurs le mot allemand signifiant « tableau » avec le nom de l'auteur.

<sup>399</sup> *Los Sucesos*, 15-12-1866, p. 1.



l'idéologie de la domesticité et de la division sexuelle des sphères. Il sous-tend la représentation satirique en constituant une référence implicite comme nous l'avons déjà souligné. Mais la distance entre le comportement inapproprié et cette référence est souple. La mise en évidence de cette distance n'est pas forcément le ressort principal du dispositif satirique. Le corpus réunit un vaste savoir faire et une vision ample de la caricature : croquis social relevé par un commentaire humoristique, composition fantaisiste qui confine au grotesque (plutôt rare), image sans parole ou presque qui laisse dans un non-dit évident l'identité des personnages, esquisse dégradante d'une indésirable.

La satire surgit avec son histoire, une histoire particulièrement nourrie s'agissant des femmes et des relations entre les sexes. Cette histoire est issue d'un regard masculin. Le point de vue est davantage déterminé encore dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> par l'identité des récepteurs des caricatures et par l'espace de la publication qui, politique ou festive, si l'on excepte *El Cascabel*, est toujours un espace de récréation masculine. Le corpus étudié possède donc une épaisseur singulière dont la portée excède la mesure des infractions féminines.

Par l'économie de moyens qui la caractérise, la caricature implique une symbolisation du corps qui ne se retrouve pas ailleurs ou seulement partiellement. Il nous semble que dans un premier temps, la caricature de mœurs vise à appréhender la société dans ses différences. Et ce regard sur les strates sociales et sur leurs relations passe par une représentation des corps dont les traits sont grossis ou réduits pour mieux signifier.

La caricature explore la question féminine en se penchant sur la différence des corps. Elle s'occupe des apparences fallacieuses du corps de la bourgeoise dans un déshabillage qui met en perspective un discours masculin sur les dépenses associées aux toilettes. Les caricaturistes livrent en effet un discours en creux sur la condition masculine à travers la critique du mariage où l'épouse représente le poids de la famille pour l'époux.

Le corps des femmes des classes populaires est marqué par le travail, la précarité, la vulnérabilité, la solitude. Autant de circonstances qui font planer le danger de l'entrée dans la prostitution, signifiée aussi par la transformation du corps. Arlette Farge rappelle : « Espace de fortune et d'infortune, le corps du pauvre est son bien le plus précieux, sur lequel s'inscrivent les aléas des jours, ceux qui sont souvent produits par les exigences sociales et politiques, et à partir duquel s'inventent des réponses politiques

qui passent entre autres par le corps<sup>400</sup>». Et elle ajoute : « Il est en première ligne, tandis que celui des autres classes sociales peut mettre entre lui et l'adversité des biens matériels (hôtels particuliers, maisons, boutiques, etc.) et des personnes payées pour le servir et l'entretenir<sup>401</sup> ».

En tant que corps représenté et symbolique, le corps féminin des caricatures est aussi le signifiant d'un discours sur les normes. Afin de signifier la marginalité inacceptable et de rendre visible les limites sociales du champ d'action des femmes, le corps féminin s'éloigne de la représentation réaliste pour être un résumé d'attributs conventionnels. Hyper sexualisé ou virilisé, le corps féminin stigmatise un comportement hors-norme. Pour les femmes du peuple, pour les grandes bourgeoises et les femmes des classes moyennes, le corps est un destin que les caricaturistes essaient de cerner au plus près des individus dans les limites de leur espace, nécessairement généralisant.

---

<sup>400</sup> Arlette Farge, *Effusion et tourment. Le récit des corps. Histoire du peuple au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Odile Jacob, 2007, p. 14.

<sup>401</sup> *Idem*, p. 17

## PARTIE II– Condition féminine : le destin des corps

Catherine Nesci rappelle la géographie sexuée de l'espace urbain dans l'introduction de son étude sur les femmes et la ville à l'époque romantique. L'environnement de la ville est partagé selon le sexe et la classe sociale :

La grande ville dessine un partage du masculin et du féminin, avec des lieux de sociabilité différents pour hommes et femmes selon leurs classes sociales respectives : aux hommes (qu'ils soient de l'élite, des classes moyennes ou du petit peuple parisien), les cafés et les réunions politiques, qu'elles soient ou non censurées ou bien surveillées ; à ceux des classes aisées, les clubs, les cercles et les réunions intellectuelles ; aux femmes du peuple, la rue, le marché, le lavoir ; aux femmes de la bourgeoisie et de l'aristocratie, les salons de thé et les bonnes œuvres<sup>402</sup>.

Ces observations sur la capitale parisienne peuvent aisément s'appliquer à Madrid. La caricature de mœurs observe le monde de la capitale. Les personnages féminins représentés suivent la hiérarchisation indiquée par Catherine Nesci. Les femmes de la bourgeoisie et les femmes du peuple sont les deux catégories principalement représentées.

La femme de la bourgeoisie incarne le nouveau savoir et les nouvelles valeurs du paraître liés aux ressources économiques du mari. Elles incarnent la féminité en représentation. Les caricaturistes se chargent de déjouer les contradictions que suppose ce spectacle. Les femmes du peuple sont celles qui occupent l'espace de la ville pour y travailler.

Dans la capitale, les femmes de la noblesse sont plus nombreuses que dans le reste de la péninsule. Mais elles ne sont que peu représentées dans le corpus et se confondent avec la représentation de la « dama del gran mundo », la grande bourgeoise dont la vie est rythmée par le rituel des visites et des toilettes différentes. Bourgeoisie, classes moyennes et classes populaires sont représentées. Toutefois, l'iconographie des classes populaires, largement ancrée dans la tradition *costumbrista*, est rapidement réduite à un ensemble de clichés. La constellation de figures féminines évoque l'univers de la capitale. Il s'agit des figures qui pour la plupart gravitent autour de la femme bourgeoise : servantes, bonnes, modistes.

L'observation de la vie des femmes du peuple laisse peu de place à une appréhension des conditions de vie, très souvent envisagées dans leur rapport aux risques de

---

<sup>402</sup> Catherine Nesci, *Le Flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble : Ellug, 2007, p. 18.

perversion morale. Les caricaturistes rappellent néanmoins la précarité du travail féminin et la réalité des origines de la prostitution dans la capitale. Le corps de la femme du peuple devient entièrement un signe qui signifie son changement de statut. Il est aussi capital dans la représentation des dissidentes du projet domestique dont le corps est marqué par la transgression sociale qu'elles incarnent.

### **1. Bourgeoisie et classes moyennes**

L'aristocratie est très peu représentée dans le corpus. Quelques rares exemples évoquent l'existence des « teatros caseros » et le goût des femmes de la haute société pour l'art du jeu. *La Vida Alegre* présente quelques scènes caractéristiques associées à l'aristocratie sous le titre « High life » (Fig. 7). Le titre de la planche se réfère à l'annuaire mondain français fondé en 1879 qui regroupait les membres de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie. L'expression désigne une nouvelle classe de la bourgeoisie formée par l'ancienne ou la nouvelle aristocratie, les hommes d'affaires, les hauts fonctionnaires, la classe politique, les professions libérales, les cadres militaires et les propriétaires terriens<sup>403</sup>.

Il s'agit d'une scène de musique dans un cabinet privé, d'une autre où deux femmes discutent des modalités de leurs actions de charité et enfin d'une scène de salon. Les deux premières scènes sont rarement représentées. La dernière reprend l'imaginaire fantaisiste qu'introduit en général la fréquente représentation de la tournure.

Les caricaturistes représentent plus volontiers les bals aristocratiques comme la planche de Velasco dans *Don Quijote* (Fig. 8). Parodie des « revues de salons » qui apparaissent dans une certaine presse féminine, ce motif évoque toujours des scènes de séduction avec des jeux de mots licencieux souvent semblables.

Les femmes de la bourgeoisie sont surtout l'objet de raillerie concernant leur apparence. Le physique de la femme bourgeoise est un capital. Lorsqu'elle est jeune, il lui garantit un avenir social. Mariée, il est la vitrine du pouvoir d'achat de l'époux. La veine permet de prolonger un héritage satirique amplement nourri sur la coquetterie des femmes, un art du diable depuis la fin du Moyen Age.

---

<sup>403</sup> Vicente Palacio Atard, *La España del siglo XIX: introducción a la España contemporánea (1808-1898)*, Madrid : Espasa-Calpe, 1978, p. 316.

## 1. L'apparence

Un certain nombre de caricatures portent un coup à l'enveloppement fallacieux qui recouvre le corps féminin et « déshabillent » le commerce de la féminité qui par ailleurs fait recette. La standardisation du corps féminin et des attributs qui fabriquent des femmes qui se ressemblent toutes est ainsi dénoncée jusqu'à la Restauration.

Cette critique de l'art du paraître concerne aussi les hommes. Plusieurs articles abordent la coquetterie masculine sous l'angle de la satire dans *Don Quijote* : « Los hombres lo sacrificamos todo a la moda: las conveniencias sociales, las costumbres, las comodidades, hasta la salud<sup>404</sup> ». Les hommes utilisent même des corsets pour redresser leur corps. Ils ont en effet recours aux mêmes artifices que les femmes :

Algunos feos, no pocos, se dan a enmendar la plana a la naturaleza. Para ello ponen sus barbas a disposición del profesor de navajas, usan corsé, rellenan de algodones su ropa, se pintan, estudian la manera de reír, toser, de andar, de... con todo lo cual dejan de aparecer feos, y parecen ... feísimos<sup>405</sup>.

A partir de 1880, la veine des excès de la mode semble passée et quelques caricatures continuent de ridiculiser les accoutrements féminins et masculins. Mais dans les représentations visuelles l'art de l'apparence reste l'apanage des femmes. Le *petimetre* ou le *lechuguino* devant le miroir de la coiffeuse pourvue des crèmes et poudres était représenté dans l'estampe satirique du XVIII<sup>e</sup> en Espagne tandis que le dandy faisait les délices des caricaturistes anglais. Avec la disparition de ce type singulier, la scène est exclusivement réservée aux femmes.

Cette appréciation de l'apparence féminine se manifeste par la censure de la laideur ou de la vieillesse tout autant que par la mise en scène des artifices nécessaires à construire une silhouette conforme aux canons de beauté qui servent de norme. Dans un même mouvement la caricature célèbre presque toujours la fin et condamne les moyens. Cette double approche disparaît par la suite.

Durant cette première période, les caricaturistes continuent d'entretenir l'inspiration des estampes satiriques du siècle précédent, présente dans la première moitié du siècle, sur les caprices et les excès de la mode. Les appendices phares des toilettes féminines, la crinoline puis la tournure, sont parfois traités avec cet humour de la démesure. Mais les compositions fantasques ne sont guère plus représentées que par Ortego. Car le discours

---

<sup>404</sup> A. Sánchez Pérez, « Hombre, no gastes corsé », *Don Quijote*, 11-05-1888, p. 7.

<sup>405</sup> Moises J. Perada, « Hombres feos », *Don Quijote*, 10-08-1888, p. 3.

rationnel sur le coût excessif des toilettes qui superposent les couches de tissus s'impose.

### 1. Les canons de beauté

Au cours de la période, la mise en place des canons actuels est visible : beauté, laideur, âge, silhouette sont abordés. Le problème de la laideur des hommes apparaît aussi. En 1885 *La Vida Alegre* publie une planche qui reproduit les portraits doubles de cinq hommes et trois femmes. Ces derniers montrent les mêmes personnages avec un petit nez et avec un gros nez. Le commentaire indique :

No es el Doctor Puff, sino un alemán concienzudo y cachazudo, aunque no puntiagudo, quien ha descubierto el medio de embellecer a la parte fea de la especie humana, como puede ver por la muestra el curioso lector. Está demostrado que el papel que desempeña la nariz en el rostro, es importante y trascendental. No hay cara bonita con nariz fea. La perfección de las facciones desaparece ante la imperfección de la nariz. A enmendar los errores de la naturaleza ha dedicado sus estudios el sabio a quien aludimos; y por medio de una pasta, cuya composición constituye su secreto, logra disminuir el órgano facial<sup>406</sup>.

Les portraits montrent les individus ayant bénéficié du secret après et avant traitement. La planche est proche des promotions actuelles vantant les mérites de la chirurgie esthétique. La correction des anomalies de la nature entame, après le redressement des corps, le façonnement du visage. Potions et onguents –huile de gland pour faire repousser les cheveux, crèmes associées au nom des actrices les plus connues, Matilde Díez et Elisa Boldún<sup>407</sup> – sont vantés dans les annonces de la presse. La critique du laid dans notre corpus vise tout autant les hommes que les femmes. Pour ces dernières, elle reflète largement les impératifs des manuels de beauté.

La standardisation du corps féminin se produit avec la diffusion des revues de mode illustrées qui offrent à leurs lectrices les derniers modèles parisiens. Cette circulation des modèles et des mannequins de couture commence dès le XVII<sup>e</sup>, comme le souligne Margarita Rivière :

A principios del siglo XVII comienza un embrión de lo que luego conoceremos como revistas de modas, así como un sistema de promoción de la moda y la hegemonía francesas mediante dos muñecas/maniqués, la gran Pandora y la pequeña Pandora, que desde París recorrían Europa con la última moda<sup>408</sup>.

---

<sup>406</sup> *La Vida Alegre*, n°13, mars 1885, p. 5.

<sup>407</sup> M.<sup>a</sup> Carmen Simón Palmer, *Actividades públicas de las madrileñas en la I República*, Madrid : Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 2002, p. 17.

<sup>408</sup> Margarita Rivière, *Lo cursi y el poder de la moda*, Madrid : Espasa Calpe, 1992, p. 26.

Les modèles et les gravures de mode envahissent la presse illustrée spécialisée et non spécialisée (Fig. 9). La normalisation se poursuit tout le siècle durant à travers les illustrations des revues qui souvent utilisent les mêmes corps et les mêmes visages, comme le montrent deux exemples du célèbre *Journal des Demoiselles* (Fig. 10 et Fig. 11). Le corps féminin idéal du XIX<sup>e</sup> se dessine au début du siècle. Il est modelé par le corset et la crinoline tandis que les pieds sont serrés dans des chaussures à talons hauts :

Les formes changent de nom, pas de nature. Ce qu'elles induisent –raideurs et contorsions– ne fait que reconduire une image de la femme spectaculairement inutile, force d'improduction totale, objet de consommation pure. Toutefois, ce n'est plus son propre rang qu'elle représente, mais celui du mari ou de l'amant<sup>409</sup>.

Les railleries sur le corps féminin sont un symptôme de cette normalisation du corps. Elles concernent très majoritairement les femmes de la bourgeoisie qui portent seules les nouvelles significations de l'apparence.

La laideur des femmes du peuple n'est que très rarement un ressort comique. Leur physique s'ajuste davantage aux logiques de la physiognomonie et peut refléter la dureté de la vie de la femme (Fig. 12). Il s'agit d'un corps qui travaille et qui n'est donc pas l'outil de conquête parfois vital que le corps de la bourgeoise représente. Par ailleurs, la beauté de la femme du peuple est souvent suspecte car susceptible d'être monnayée, non pas en vue d'un mariage, mais d'une union passagère.

S'ils restent dans les limites de la vertu, la beauté et l'art de la parure sont des armes indispensables dans la quête de l'époux, c'est ce que souligne Luque dans une caricature de la femme laide au fort embonpoint et au visage disgracieux (Fig. 13). Le titre introduit un double jeu ironique sur le désir de la femme et l'impossible désir masculin devant un tel panorama. Il s'agit de rire aussi de l'ingénuité de la dame qui ne se rend pas compte d'un obstacle évident dans sa course au mariage. L'importance du physique féminin dans le marché matrimonial est évoqué dans la composition en deux parties intitulée « El tabaco » (Fig. 14). Elle joue sur le double sens du terme *brevas* et utilise la caricature déformante. Les deux groupes de femmes, dont la tenue suggère l'appartenance sociale, semblent attendre leur tour pour danser ou pour se marier. Les visages sont monstrueux. Ces faciès difformes rappellent exceptionnellement la

---

<sup>409</sup> Philippe Perrot, *Le Travail des apparences. Le corps féminin, XVIII<sup>e</sup>- XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris : Seuil, 1984, p. 105.

fonction des premières caricatures invitant à réfléchir sur la beauté et la laideur<sup>410</sup>. Le trait outré est rarement employé par ailleurs.

La laideur caractérise les célibataires et les veuves âgées en attente de secondes noces. Elles sont assez peu représentées. Les caricatures suivent ici le discours normatif qui explique le célibat par la laideur physique. Ortego met en scène trois célibataires dont l'apparence reflète les conceptions de la femme laide : maigre ou forte, vieillissante et ridicule sous ses atours, écartée par conséquent du marché matrimonial (Fig. 15).

La surcharge des toilettes et les attitudes de la coquette constituent des ressorts fréquents pour railler les célibataires des classes moyennes ou de la bourgeoisie. La même approche est utilisée par Mecachis dans une vignette plus tardive (Fig. 16). Les yeux exorbités, le menton carré et les traits anguleux sont mis en valeur par une coiffe chargée de dentelles et de nœuds qui rend l'ensemble ridicule. Le commentaire ajoute un sarcasme avec le terme « cargar ». Pando utilise la laideur explicitement virile pour montrer une veuve souhaitant se remarier (Fig. 17) La veuve est assez peu représentée : la veine *costumbrista* est exploitée par Ortego qui dresse le portrait en pied de quelques veuves joyeuses<sup>411</sup>.

Les caricatures sur la laideur utilisent le décalage entre le physique et les mensonges de l'art du paraître bourgeois : accessoires et riches toilettes. Il ne s'agit pas seulement de railler la laideur mais de souligner l'aberration de la coquetterie des vieilles bourgeoises. Dans la vignette de *Almanaque de El Cascabel para 1868*, la coiffure sophistiquée et le couvre-chef chargée et fleuri suffisent à dénoncer l'acharnement de la coquetterie (Fig. 18).

C'est un procédé utilisé par Ortego pour rire d'un corps décharné dans « En una fotografía », (Fig. 19). La référence au portrait photographique ou peint est une marque distinctive de la bourgeoisie. Elle permet de rire de la confrontation du réel à la représentation. Le personnage féminin d'une maigreur outrée adopte la pose et la mise de la coquette, avec le décolleté, la coiffure et le mouchoir. La caricature sert de révélation du corps laid et de confirmation pour le spectateur d'une vérité qui échappe à la femme ingénue.

Le portrait peint est traité par Mecachis dans une composition dont le décor évoque la perfection idéale du corps artistique : statue antique, nymphe et angelot contrastent de

---

<sup>410</sup> Bertrand Tillier, *A la charge! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris : Les Editions de l'Amateur, 2005, p. 13.

<sup>411</sup> A partir des années 1880, la disponibilité sexuelle de la jeune veuve est mise en scène, mais il s'agit d'une figure minoritaire.



façon burlesque avec le visage déformé du premier plan. Le visage excessivement virilisé est aussi mis en valeur par la toilette, le chapeau richement garni, le manteau et le manchon de fourrure (Fig. 20). Lou Charnon-Deutsch reprend les conclusions de Michael Balint dans « Contributions on Fetishism » qui indiquait que la fourrure représente le vagin. En commentant des portraits de jeunes femmes en fourrure dans la presse illustrée à la fin du siècle, elle indique : « Even if one rejects Balint's categorization, it is clear that these women represent something more than their label<sup>412</sup> ». Et si donc la fourrure connote le corps désirable, sa présence dans la caricature de Mecachis renforce le décalage avec le corps féminin représenté et participe pleinement du dispositif satirique. David Le Breton souligne les précautions dont s'entoure le traitement pictural du visage en raison de sa souveraineté dans l'axiologie corporelle :

Les peintres ont rarement dérogé à cette éthique dans la saisie des portraits qu'ils réalisent pour leurs commanditaires. Ils suppriment les rides, les verrues, les dissymétries, aplanissent les traits ou en adoucissent la forme, gommant les traces trop visibles de l'âge. Le peintre est l'artisan de la réconciliation d'une image réelle avec une image socialement rêvée dont la force de témoignage l'emporte grâce à la durée et à la précarité de la condition humaine<sup>413</sup>.

Dans la perspective indiquée par David Le Breton, le caricaturiste s'oppose au peintre portraïste en forçant au contraire les traits de la laideur et dans cette opposition, son art incarne la vérité des apparences au sens étymologique d'un dévoilement. Et c'est en particulier le cas du caricaturiste du XIX<sup>e</sup> qui scrute le mensonge des apparences du monde bourgeois. Le peintre de Mecachis est représenté dans une abondance de signes qui visent à mettre en valeur son savoir faire. Palettes et toiles renvoient à la maîtrise de sa technique picturale tandis que les autres éléments du décor se réfèrent à un genre et à une thématique. Le comique du commentaire s'articule autour de deux axes : la longue liste des défauts physiques à faire disparaître et la réponse du peintre, qui malgré tout son art (de l'idéalisation), ne peut répondre aux demandes de sa commanditaire.

Dans *Le corps féminin*, Ph. Perrot évoque l'esthétique bourgeoise du plein, à une époque où la maigreur indique encore l'indigence et la maladie. La maigreur extrême est en effet le principal défaut physique raillé. Le corps maigre se dissimule mal sous les parures abondantes : Perea met en scène « Una nada de carnes » (Fig. 21). Il s'agit encore d'une révélation : Perea nous convie à un effeuillage dont le but n'est pas précisément de se réjouir de la nudité mais de révéler la vérité du corps masqué par les

---

<sup>412</sup> Lou Charnon-Deutsch, *op. cit.*, p. 20.

<sup>413</sup> David Le Breton, *Des Visages. Essai d'anthropologie*, Paris : Métailié, 2003, p. 267.

artifices de la toilette. Velasco utilise la maigreur comme prétexte pour un jeu de mot qui rappelle que ce corps peut, et parfois doit, être corrigé par les artifices en vogue (Fig. 22). La rondeur des lignes est un élément essentiel de la constitution féminine et de la féminité dans le discours normatif. Dans son romance satirique « A una mujer alta y delgada » Ventura Ruiz Aguilera rappelle un des préjugés liés à la maigreur féminine: « Hay ciertas comparaciones/ que aun al más sufrido enojan,/ y con razón gritáis fuerte/ cuando *marimacho* os nombran<sup>414</sup> ». C'est le corps hors-norme qui est moqué. Avec d'autant plus de détermination qu'il est dissimulé par des artifices assimilés aux effets de la coquetterie. L'absence de forme ronde peut être ainsi disqualifiée par son association à la virilité.

Cilla raille ainsi le corps maigre d'une anglaise dont l'absence de formes est suspecte (Fig. 23). Les effets de poil font encore recette au premier degré (Fig. 24), tandis qu'ils sont utilisés de façon symbolique pour représenter les types virilisés par leurs activités transgressives (Fig. 194).

La femme grosse devient peu à peu le principal objet de la moquerie au cours de la période. Tandis que la femme du peuple en chair est saluée dans les compositions grivoises comme « la jamona », le fort embonpoint de la bourgeoise est perçu comme un écart de la norme corporelle. Si la plage ou le bain permet aux revues illustrées de mettre en scène des corps parfaits presque nus, ils servent aussi de décor pour accentuer les défauts d'un corps hors-norme (Fig. 25 et Fig. 26).

Dans tous ces exemples sur la raillerie de la laideur féminine, le corps idéal du discours normatif abondamment décrit dans les manuels de beauté sert de référence. Cet ensemble accompagne le discours normatif en creux sur la femme laide, un type en marge. Il est soutenu par un discours dominant sur l'art de la parure comme art du mensonge sur la vérité du corps.

## 2. L'art de la parure

Les articles de mode et les modèles de toilettes souvent français envahissent les pages des revues féminines dans la deuxième moitié du siècle<sup>415</sup>. L'art de la parure est tout d'abord une marque de l'élite, de la femme de la haute bourgeoisie dont chaque apparition est codifiée.

---

<sup>414</sup> Ventura Ruiz Aguilera, « A una mujer alta y delgada », *Almanaque de la Risa para 1870*, pp. 93-96, p. 95.

<sup>415</sup> M.<sup>a</sup> Carmen Simón Palmer, *Revistas femeninas madrileñas*, Madrid : Ayuntamiento. Instituto de Estudios Madrileños, Aula de Cultura. Ciclo de conferencias: El Madrid de Isabel II, 1993, p. 11.

Les diverses études menées en France et en Espagne sur les traités de savoir-vivre soulignent l'importance de l'organisation de la journée et de l'année dans la vie de l'épouse bourgeoise ainsi que la valeur normative de cette organisation. L'emploi du temps est ainsi marqué par divers rituels qui associent horaires et codes vestimentaires :

Le temps diurne et nocturne de la société aristocratique et grande-bourgeoise se découpe en effet en circonstances-prétextes ; scandé par un rythme incessant d'habillages et de déshabillages, dont l'à-propos relève d'une véritable gnose. Pour n'en restituer qu'un reflet simplifié, les manuels réunissent cependant un riche matériel ethnographique où l'on repère des oppositions manifestes, temporelles et spatiales (nuit/jour, matinée/ soirée, hiver/été, intérieur/ extérieur, ville/campagne), qui forment un ordre premier à partir duquel se déploie l'impressionnante panoplie des opportunités vestimentaires : la garde-robe<sup>416</sup>.

Deux manifestations de cet emploi du temps de la grande bourgeoise apparaissent dans *Gil Blas*. La première est d'Ortego. Il s'agit d'une mise en scène des journées type que l'on peut trouver dans les manuels (Fig. 27 et Fig. 28). La « jornada de una mujer elegante » comporte une charge critique explicitée par les commentaires de la deuxième partie qui évoquent les goûts dispendieux de l'épouse aux dépens du mari et l'indécence des toilettes de bals qui contraste avec la surcharge affichée lors des sorties dans la rue. Les sorties publiques sont des exhibitions, des prétextes pour montrer ses atours. C'est ce que suggèrent la posture des corps et l'empilement des accessoires dans les deux premières vignettes. Ces deux charges sont liées à la critique des modes nouvelles qui se généralise dans les années 1860.

La contradiction entre la pudeur affichée et l'indécence des tenues de soirée est exploitée par Ortego dans plusieurs autres compositions. Il se moque ainsi des codes vestimentaires de la haute bourgeoisie, tandis que les manuels qui régulent les visites et les comportements féminins insistent sur la pudeur. Dans « Contraste », la jeune femme disparaît littéralement sous un empilement de tissus (Fig. 29). Le morceau d'armature visible fait penser à une cage ou à un meuble. « Trajes de mañana. –Modas hasta el mediodía », met en scène le contraste entre l'impudeur des tenues pour la rue et la pudeur des tenues de la maison (Fig. 30). Il s'agit aussi de souligner la contradiction entre l'exhibition publique des chevilles et leur dissimulation privée à l'inverse des recommandations sur la modestie.

Giménez offre une parodie de l'emploi du temps (Fig. 31 et Fig. 32). Dans toutes les vignettes, les détails du décor évoquent la richesse du protagoniste. La répétition du même commentaire résumant la vie de la dame à un changement permanent de tenues et

---

<sup>416</sup> Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Fayard, 1981, p. 173.

de coiffures crée le ressort comique appuyé par une chute où apparaît une scène classique de curiosité de la domestique<sup>417</sup>. La femme qui s'adonne aux visites et aux promenades, qui change de séjours en fonction des saisons et qui portent des toilettes somptueuses est le prototype de la femme oisive dans le texte de Carlos Frontaura « La mujer ociosa ». Cette femme oisive est une figure décriée dans le discours normatif<sup>418</sup>.

Alain Corbin commente, pour le cas de la France, la disparition des marques distinctives régionales et sociales des hommes et des femmes au profit d'un mimétisme. Il situe l'âge d'or du costume régional entre 1840 et 1860<sup>419</sup>. L'utilisation des costumes régionaux dans notre corpus est tributaire de la tradition du *costumbrismo* et obéit aussi à un impératif pratique d'identification immédiate des personnages renforcé parfois par les transcriptions d'écarts langagiers dans les commentaires.

Dans la période comprise entre les années 1860 et la fin des années 1870, le discours des caricaturistes sur les toilettes suit la frénésie de la mode dans les classes moyennes et la bourgeoisie. Les effets de toilette sont perçus comme une marque de la capitale et des habitus de la femme urbaine et bourgeoise. La vignette de *El Fisgón* de 1865 met en scène cette progressive appropriation de l'apparence et le mimétisme à l'œuvre gagnant toutes les femmes (Fig. 33). L'époux dont l'accent trahit les origines du nord se fait le porte-voix du caricaturiste. Son épouse veut faire partie de la communauté des dames de la ville mais ses prétentions sont ridiculisées car trahies par un accoutrement qui ne lui va pas. Le couvre-chef trop grand masque d'ailleurs son visage. La coquetterie est d'abord l'apanage des bourgeoises dont la mise reflète un pouvoir d'achat et un savoir d'achat<sup>420</sup>.

Les deux vignettes d'Ortego nous montrent que l'art de la parure n'est pas encore accessible aux femmes du peuple (Fig. 34). La bonne est parée d'un couvre-chef qui n'est pas le sien, et devant le miroir elle est surprise de son image. Elle ne se reconnaît pas tandis que son mari se moque de l'appendice. Au premier plan, le balais vient

---

<sup>417</sup> Un autre exemple des rituels de la grande dame paraît dans *El Mundo Cómico*, n°117, 1876. La composition se situe quelque peu en marge des objets considérés puisqu'il s'agit davantage d'un texte illustré par des vignettes de Pellicer. Ce n'est plus seulement la dame du monde qui est mise en scène. Il s'agit de la coquette telle que l'évoque Ramón de Navarrete dans *Los españoles pintados por sí mismos* : une femme qui a les moyens de financer ses inclinations. La « coqueta de buen tono » est mariée et les différents moments de sa journée sont exclusivement consacrés à la préparation et aux jeux de la galanterie.

<sup>418</sup> María Gaztelumendi, « Les notions d'*ocio* et d'*ociosidad* appliquées aux femmes dans l'Espagne du XIX<sup>e</sup> siècle », *Du loisir aux loisirs (XVIIIe-XIXe siècles)*, Serge Salaün et F. Etievre (Coord.), Collection *les travaux du CREC en ligne* CREC Paris III, n°2, 2006, pp. 341-357.

<sup>419</sup> « Couliesses », *Histoire de la vie privée. 4. De la Révolution à la Grande Guerre*, Philippe Ariès et Georges Duby (Dir.), Paris : Seuil, 1999 [1987], pp. 383-562, p. 414.

<sup>420</sup> Voir note 428.

rappeler sa condition et contraste avec le chapeau. Le corps de la bonne est un corps instrument. Cette double composition confronte deux approches du corps féminins. Dans un cas le miroir est un objet qui confirme l'identité et dans l'autre il sert à construire l'identité. La caricature agit comme un autre miroir servant au dévoilement de cette construction, du moins dans un premier temps.

Car quelques années plus tard l'ancienne bonne a adopté tous les arts de séduction étranges et étrangers. L'ouvrière, bonne ou modiste, est devenue une cocotte qui maîtrise son apparence : le paraître masque alors l'origine sociale. Le contraste entre les deux est le ressort de la composition de Luque en première page de *Día de Moda* (Fig. 35). La planche joue avec la confrontation des statuts et la révélation de l'origine sociale par la transcription d'un parler populaire. Luque perce à jour pour le lecteur l'usurpation d'une identité faite d'apparence. Comme l'indique Alain Corbin en parlant des « trottins » dans les contes et les chansons de 1900, une mutation s'est opérée<sup>421</sup>. Le mimétisme de l'apparence a gagné une frange de la population qui s'était tenue jusqu'alors à l'écart. La transformation s'est produite par la voie de la séduction, ici professionnelle. Le changement ne concerne pas seulement le vêtement, il implique aussi une maîtrise de la silhouette.

La tenue est le signe d'une socialisation réussie. La silhouette en S modelée par le corset et la tournure devient la norme du corps féminin de la séductrice (qui se confond avec la femme séduisante). Le vêtement et la silhouette viennent signifier les différentes phases de l'ascension et de la déchéance des femmes du peuple. Cette narration de l'apparence est déclinée, d'Ortego dans « Lo que fue, lo que es y lo que será » en 1865 dans *El Fisgón* (Fig. 120) à Cilla avec « Dolora » en 1890 dans *Madrid Cómico* (Fig. 122). Le changement de statut de la femme du peuple, toujours associé aux charmes plus ou moins rétribués et au mythe de la courtisane, correspond au redressement du corps. Après ce moment « d'ascension », le personnage féminin revient à ses origines révélées par un corps qui ploie et une silhouette qui disparaît dans les châles du type populaire de la *manola* ou qui revient au labeur et à sa taille libérée.

L'art de la parure réunit la grande bourgeoise et la courtisane, il fait disparaître la femme sous la féminité. « Las mujeres detrás de la cortina » porte sur l'embellissement du corps féminin par divers artifices : maquillage, corsets, fausses dents, perruque, tournure, faux-cul et rembourrages divers (Fig. 36). Le titre indique un procédé caractéristique de

---

<sup>421</sup> *Idem.*

la caricature de la période. Le dessinateur s'immisce dans les coulisses de la représentation publique et contemple tous ses en-deçà. Il poursuit une veine initiée par la caricature française.

Dans *Le Journal Pour Rire*, Lefils signe en 1852 une composition emblématique sur les nouveaux artifices de la beauté (Fig. 37). La composition d'Ortego, très proche, présente toutefois une chute différente. L'art de la parure masque le corps initial et rend toutes les femmes semblables. Il brouille le corps particulier et reflète « le souci de se distinguer en se conformant<sup>422</sup> ». Federico de la Vega souligne ainsi : « Mujeres a la moda y elegantes/ dicen que estos autómatas se llaman<sup>423</sup> ».

Dans la deuxième vignette de « Estudios femeninos », Mariani élargit le champ des artifices traditionnels qui masque le corps féminin : les coiffeurs, la chimie et les modistes côtoient les peintres (Fig. 38). Le corps modifié par les artifices se confond avec le corps idéal, remanié dans sa représentation. Un corps-silhouette qui incarne pleinement au milieu des années 1880 la « féminité » et qui devient un corps-marchandise massivement reproduit. Habillage et maquillage du corps féminin renvoient aux représentations d'une féminité idéale dans un jeu de miroir sans fin. Si toutes les femmes sont semblables dans l'art de la parure, la physiognomonie et ses correspondances entre le physique et le moral ne peuvent plus être significatives. C'est le sens de la double vignette de Mariani. Dans la première partie, le désordre du décor et les traits outrageusement creusés du personnage devant sa coiffeuse sont conformes au portrait moral évoqué dans le commentaire. L'art de la parure et la substitution du corps réel par le corps idéal fait perdre de vue la transparence et la lisibilité du corps selon les principes d'équivalence entre laideur et dégradation morale.

La silhouette qui apparaît dans la deuxième vignette utilise un autre code pour classer le type représenté. On retrouve en effet l'attitude ritualisée de la coquette ou de la séductrice, comme le confirme la ressemblance de cette vignette avec la première partie de la composition d'Ortego, « Antes del baile, después del baile », vers 1868 (Fig. 39). Le *coquetismo*, comme nous le soulignons dans la première partie, est considéré par ses détracteurs comme un art du fallacieux. Et la beauté telle qu'elle apparaît dans cette première période est essentiellement un art de la dissimulation porté par des coquettes qui vont peu à peu laisser place à des cocottes.

---

<sup>422</sup> Philippe Perrot, *Le Travail des apparences. Le corps féminin, XVIII<sup>e</sup>- XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris : Seuil, 1984, p. 183.

<sup>423</sup> Federico de la Vega, « Muebles de lujo », *Gil Blas*, 18-10-1866, p. 2.

Le thème de la femme au cabinet de toilette connaît un très grand nombre de variations jusqu'à la Restauration où il semble être abandonné. Ces scènes semblables représentent la femme devant le miroir de sa coiffeuse pourvue des potions et artifices nécessaires à la transformation. La scène apparaît dans le fameux *Capricho* « Hasta la muerte » qui évoque, entre autres, la coquetterie de la vieille femme. Il s'agit d'un cliché de l'iconographie satirique du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>424</sup>. Le motif s'élargit et traite de la coquetterie féminine en général.

La coquetterie est l'art d'orchestrer le spectacle de l'apparence publique et le cabinet de toilette devient la loge avant l'entrée en scène. Contrepoint au thème classique de la Vénus au miroir où le reflet donne la mesure de la beauté, la scène satirique du *tocador* démystifie, déshabille, épluche, désosse. *Almanaque de El Cascabel para 1868* représente un femme qui se tient comme une piquet parée de la crinoline mise à nu (Fig. 40). Le corps est une structure aussi rigide que l'armature que le caricaturiste nous dévoile. La servante s'apprête à poser la perruque.

C'est l'artifice indispensable d'un temps qui célèbre la féminité par la chevelure. L'objet se prête à toutes sortes de jeux de mots resensés par Juan Tomás Salvany dans un texte qui conclut sur l'expression « tener pelo de tonta ». L'expression est le ressort de la vignette de *El Almanaque de la Risa para 1871* (Fig. 41 ). Salvany précise plus sérieusement que la perruque permet de remplacer une chevelure disparue à la suite d'une maladie<sup>425</sup>.

Quelques caricatures prennent pour cible l'huile de glands dont la promotion se fait parfois dans les pages mêmes de la revue. La perruque et les mèches postiches servent à constituer les chignons en vogue. Rodríguez livre une scène de *tocador* qui compare l'effet de l'onguent à celui de la perruque (Fig. 42). Les fards n'apparaissent que dans le cadre de cette scène typique de la femme dans le cabinet de toilette. Dans les traités hygiénistes, les cosmétiques représentent une dégradation potentielle du comportement moral et un danger pour la peau<sup>426</sup>. Ces cosmétiques, moins spectaculaires que les autres artifices et très difficiles à mettre en scène, ne font pas l'objet de caricatures spécifiques. Le motif du cabinet de toilette vise à montrer que la femme déshabillée est un portemanteau chauve et plat, dans un décor où les objets et les toilettes éparpillés suggèrent

---

<sup>424</sup> Adelheid Rasche & Gundula Wolter, *Ridikül! Mode in der Karikatur 1600 bis 1900*, Berlin, Köln : SMB DuMont, 2003.

<sup>425</sup> Juan Tomás Salvany, « La peluca », *La Mesa Revuelta*, 20-04-1875, pp. 84-85, p. 85.

<sup>426</sup> M.<sup>a</sup> del Carmen Liñán Maza, « La imagen de la mujer en la España del siglo XIX: Los tratados médico-higienistas », *Ciencia y género*, Eulalia Pérez Sedeño et Paloma Alcalá Cortijo (Coord.), Madrid : Universidad Complutense, 2001, pp. 273- 297, p. 277.

l'épaisseur du costume et donc le travail des apparences. Contrairement aux mêmes scènes représentées en France, l'accent n'est pas tant mis sur les objets nécessaires à l'embellissement que sur le corps féminin qu'il convient d'embellir<sup>427</sup>. Le *romance de ciego ilustré* « ¡Qué desengaño! » de 1865 met en garde les hommes sur des apparences trompeuses des fiancées. L'illustration met en scène un mari effaré devant le corps de son épouse séparée de ses énormes toilettes et de sa robe-corset (Fig. 43). La vêtue féminine fait l'objet de différentes critiques, celle de son coût supporté par les époux ou les pères est la plus importante.

### 3. Luxe et toilettes dispendieuses

Dans *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Philippe Perrot souligne l'importance que revêt le vêtement féminin dans l'univers bourgeois :

Peu à peu ce ne sont plus que les rapports entretenus avec une science vestimentaire en élaboration (dans les domaines de l'esthétique, de l'hygiène, de la mode ou de la bienséance), constitutive de tout un capital symbolique, de toute une stratégie sociale, de toute une idéologie morale (du bon goût, du bon ton, de la distinction, de la décence, de la respectabilité ou du self-control), qui vont dorénavant permettre à la bourgeoisie de s'affirmer à son tour en matière d'habits, de dominer elle aussi par le paraître. Mouvement qui, sur le marché, correspond à la mise en place progressive au cours du XIX<sup>e</sup> siècle d'une nouvelle institution : la consommation au sens moderne, dont la fonction distinctive ne se base plus seulement sur une simple discrimination juridique et économique –le pouvoir d'achat– mais tout autant sur une discrimination sociale et culturelle –le savoir d'achat<sup>428</sup>.

Les toilettes féminines sont l'objet principal des critiques contre la mode dans les années 1860. Le pouvoir d'achat est celui des hommes mais il est exercé par les femmes dans ses manifestations visibles. Les caricatures servent à dénoncer le luxe démesuré.

Ortego livre une version allégorique du discours contre les excès de la mode dans *Gil Blas* (Fig. 44). Il représente un homme, époux ou amant, en Prométhée enchaîné tandis que l'épouse ou la maîtresse, pourvue d'un décolleté et d'un couvre-chef, pioche dans une poche de gilet ce qu'on image être les économies vitales. La mode pousse les femmes à dilapider la capital vital des hommes mis au supplice, car la mode se renouvelle constamment. Un journaliste de *El Clamor Público* rappelle que les usages religieux dictent la façon de s'habiller et il souligne :

---

<sup>427</sup> Voir « La Vénus antique à la toilette » de Noël Dieudonné Finart en 1815, *apud* Adelheid Rasche & Gundula Wolter, *op.cit.*, p. 268.

<sup>428</sup> *Op. cit.*, p. 38.



La moda no es, como se figura, una deidad mitológica, de gustos profanos, caprichosa y coqueta : es pura y simplemente el espejo en que os reflejáis vosotras con vuestras costumbres, hábitos y aspiraciones<sup>429</sup>.

Cette vision de la mode rejetée par *El Clamor Público* et dont Ortego produit un écho, est diffusée par les revues féminines spécialisées : « Suelen describir la moda como una deidad imprevisible sujeta al capricho de su creador<sup>430</sup> ». La mode des toilettes changeantes est d'emblée associée par Ortego aux nouveaux usages somptuaires et à la consommation moderne. Avec « Antaño, ogaño », il met en scène l'évolution des habitudes d'achat liées à la mode (Fig. 45). La sobriété des tenues de la première vignette contraste avec le volume des toilettes de la seconde vignette. Autrefois, les dames achetaient du tissu, mètre en main, en commentant la valeur excessive du produit. Dans la seconde vignette, les deux femmes exhibent des robes aux larges jupons. Leur attitude reflète très exactement l'oisiveté contrainte par la crinoline : assises, les mains croisées, elles regardent les vendeurs qui leur montrent de grandes pièces de tissus. Le dialogue introduit la démesure et fonctionne par antiphrase. La même démesure commentée par les femmes avisées de la première vignette.

La caricature jusqu'au début de la Restauration insiste sur les pratiques contradictoires de la bourgeoisie : le corps de l'épouse est une vitrine du statut de l'époux et du pouvoir économique de la famille, une œuvre à exhiber et le travail d'une colossale entreprise domestique. C'est la vision que Llovera pousse à l'extrême dans « Lo necesario de la mujer, lo superfluo » (Fig. 46). Le mari est toujours la victime : il finance une frivolité qui n'est pas pensée directement pour lui mais qui fait partie de ses attributs symboliques.

La bourgeoisie se démarque de la frivolité aristocratique par un contrôle du gaspillage et une gestion optimisée des biens, elle impose aussi son rigorisme moral<sup>431</sup>. Ces éléments sont réunis dans la vignette « Escenas conyugales » où le décor est un riche intérieur bourgeois (Fig. 47). L'épouse se mire avant de sortir. Sa toilette à traîne et décolleté est aussi le miroir de ce riche intérieur. Le commentaire du mari insiste sur le prix de la robe et sur son indécence. L'image en soi n'offre aucun ressort comique. C'est le commentaire du mari, qui compare le comportement d'une femme pauvre à celui de son épouse, qui introduit l'humour.

---

<sup>429</sup> « Modas », *El Clamor público*, 5-04-1860, p. 3.

<sup>430</sup> Íñigo Sánchez Llama, *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Col Feminismos, 61 Madrid: Cátedra, 2000, p. 127.

<sup>431</sup> *Idem*, p. 131.

Dans ce sillage se situe l'ensemble –dont une série d'Ortego dans *Los Sucesos* entre 1866 et 1867– sur les traînes des toilettes féminines. Ortego choisit parfois la tradition du grotesque pour aborder le sujet. Il met en scène les situations périlleuses provoquées par la traîne ou le jupon armé. « El esceso de la mujer o las colas incomensurables » figure des traînes dont la longueur se perd à l'horizon ou dont le poids nécessite l'aide d'une brouette (Fig. 48). Plus tard, le caricaturiste produit un discours plus rationnel dans la bouche de l'époux sur le métrage nécessaire à la fabrication de la traîne (Fig. 49). Le caricaturiste est aussi le relais du père dans un dessin de Perea dans le même ton (Fig. 50).

Le vêtement est le signe ostensible d'un luxe féminin décrié qui menace la survie économique de l'homme. Le discours qui lie la féminisation des pratiques somptuaires et les nouveaux modes de consommation disparaît après 1875.

#### 4. Les nouveaux caprices de la mode : *Miriñaque* et *polisón*

La satire des excès de la mode vise les élégants dès le XVI<sup>e</sup> siècle en France. Les attaques se renouvellent contre les couvre-chefs, les perruques et les toilettes changeantes. A partir de la fin du XVIII<sup>e</sup>, les caricaturistes anglais raillent les excentricités des *Incroyables et des Merveilleuses*<sup>432</sup>. Cruikshank signe plusieurs planches sur le sujet intitulées *Monstruosities*.

Ortego est presque le seul à poursuivre cette tradition des bizarreries de la mode en Espagne. Il montre aussi la continuité des excès passés, par exemple dans « Coquetismo de antaño, coquetismo de ogaño » en 1864 où il réinvente les excès de la mode passée dans un discours sur les toilettes dispendieuses du siècle (Fig. 51). Il maintient la tradition de la représentation grotesque ou absurde dans « Modas de señora » (Fig. 52).

Cette veine n'est que très rarement exploitée par d'autres caricaturistes : Luque explore les excès de la fraise et Ponzano signe une composition dans la droite ligne des monstruosité absurdes où la critique de la réalité laisse place à l'inventivité du caricaturiste (Fig. 53 et Fig. 54). Ce type d'images disparaît par la suite, l'excentricité est souvent réduite à un détail ou à une apparence étrange.

La veine se réduit à la critique de deux appendices, le panier puis la tournure, qui ornaient la toilette féminine. Le *polisón* (*polizón* ou *polisson*), tournure ou crinolette, est une crinoline réduite d'origine française servant à rehausser le postérieur. Il est le

---

<sup>432</sup> Jean Adhémar (Dir.), *Le dessin d'humour du XVe siècle à nos jours*, Paris : Bibliothèque Nationale, 1971.

postiche le plus moqué dans les caricatures analysées, son nom même l'invite à y tenir une place de choix. Radana Strbáková dans une thèse portant sur le vocabulaire de l'habillement au XIX<sup>e</sup> rappelle que le terme *polisson* est attesté en France depuis 1823. En Espagne les premières utilisations remontent aux années 1830 et 1840<sup>433</sup>. La crinoline puis la tournure accentuent la polarité des sexes, le dimorphisme sexuel, et constituent un objet de mise en scène érotique de la femme (Fig. 55). Ortego met l'accent sur la focalisation qu'introduit la tournure (Fig. 56 et Fig. 57).

La crinoline est l'objet d'un grand nombre de caricatures en France dans les années 1856-1857. Charles Vernier signe une série sur le sujet dans *Le Charivari* en 1856, « la crinolomanie ». Honoré Daumier montre des femmes en amples crinolines arpenter la rue au bras de bourgeois portant des hauts-de-forme<sup>434</sup>. Le commentaire évoque les « vendanges » pour parler des conquêtes, les hommes séduits grâce aux effets de la crinoline.

En Espagne, la crinoline n'est pas d'emblée associée au demi-monde, son traitement continue de convoquer les excentricités absurdes de la mode (Fig. 58) ou rappelle le discours sur les toilettes dispendieuses. La crinoline (*el miriñaque*) qui apparaît entre 1850 et 1860 laisse place à la tournure, au *polisón*.

Corset et tournure sont les deux éléments qui façonnent la silhouette féminine dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le *polisón* connut deux époques : à partir de 1867 et entre 1880 et 1890, date à laquelle il n'est plus porté<sup>435</sup>. Les articles et les images sur les exagérations et les mensonges de ce postiche sont nombreux. La tournure est portée par les femmes des classes moyennes et de la haute bourgeoisie. Selon María Lafitte, le *polisón* parisien fut introduit en Espagne par la duchesse de Sesto en 1869<sup>436</sup>. Et Melchor Almagro San Martín rappelle :

Fiesta grande en los salones de Alcañices, que « abre la mano » en las invitaciones con vistas a su táctica de atracción. La duquesa se presenta con un traje recién llegado de París, elegantísimo, color naranja, bajo cubierta de encajes cogidos en pabellones, cuya falda, en contraposición a las campanas, forradas de crenolina u organdí, usadas anteriormente, es relativamente escurrida y prieta, de suerte que presta esbeltez a la figura, graciosamente

---

<sup>433</sup> Radana Strbáková, *Procesos de cambio léxico en el español del siglo XIX: el vocabulario de la indumentaria*, Thèse doctorale sous la direction de Teresa García Godoy, Université de Grenade, 2007, p. 215.

<sup>434</sup> Honoré Daumier, « Nouvelles modes du demi-monde », *Le Charivari*, 12-04-1856, p. 3.

<sup>435</sup> Lucina Llorente, « El polisón de la reina », *Modelo del mes*, Abril 2007, Museo del Traje, Madrid, museodeltraje.mcu.es.

<sup>436</sup> María Lafitte (Condesa de Campo Alange), *La mujer en España, cien años de su historia 1860-1960*, Madrid : Aguilar, 1964, p. 38.

deformada en el « transpontín » por un aditamento o almohadilla al que se denomina, con gracioso galicismo, « polisón<sup>437</sup> ».

D'après la caricature d'Ortego sur le sujet, l'appendice était connu auparavant (Fig. 57). Les journalistes satiriques ne manquent pas d'écrire amplement sur la tournure. Agustín Fernando de la Serna s'étonne dans *El Mundo Cómico* du succès de cette bosse. La tournure est ainsi rangée dans la catégorie des incompréhensibles caprices de la mode :

Una joroba colocada de la cintura para arriba, es espantosa; una joroba establecida de la cintura para abajo, es deliciosísima: aquélla es una fealdad de bohardilla, y ésta una belleza de entresuelo<sup>438</sup>.

Le reste du texte développe des visions grotesques d'hommes montés sur d'interminables tournures et conduisant les dames. Juan Tomás Salvany compose un texte dans le même ton :

¡Oh sátira punzante de Quevedo, quien te manejara hoy, para aplastar de un golpe la más insulsa de las modas, el más estravagante de los caprichos, la menos decorosa prenda que ha vestido hija de Eva<sup>439</sup>!

L'appendice laid, coûteux et incommode est une provocation indécente. Eduardo Hermúa se plaint aussi de la tournure malhonnête et inutile. Il remarque que toutes les femmes souhaitent en porter et lorsqu'elles ne peuvent pas l'acheter, elles utilisent n'importe quel substitut<sup>440</sup>. Les vignettes de Mecachis rappellent les attaques les plus courantes et continuent d'exploiter la représentation de l'absurde, de l'incongru, de l'excentrique propre à la représentation caricaturale des excès de la mode (Fig. 59). A. Pons signale un retour de la crinoline dans *La Caricatura* (Fig. 60). Il ne s'agit plus de se moquer seulement de l'armature. Cette dernière est un prétexte pour mettre en scène différents points de vue sur le corps féminin.

Le corset est l'objet de nombreux textes hygiénistes qui dénoncent les effets néfastes de son usage sur le corps. Il apparaît dans la peinture. Mais il est totalement absent des caricatures analysées. L'invention d'une nouvelle technique de laçage en 1840 fait oublier les scènes comiques (et parfois grivoises) où les femmes devaient se faire aider

---

<sup>437</sup> Melchor Almagro San Martín, *Bajo los tres últimos Borbones. Retratos, cuadros, intimidades*. Madrid : Afrodísio Aguado, 1945, p. 34.

<sup>438</sup> Agustín Fernando de la Serna, « Los polisones », *El Mundo Cómico*, n°80, 1874, p. 5.

<sup>439</sup> Juan Tomás Salvany, « El polisón », *La Mesa Revuelta*, 23-07-1875, pp. 118-119, p. 118.

<sup>440</sup> Eduardo S. Hermúa, « El polisón », *La Caricatura*, 13-09-1886.

pour pouvoir ajuster leurs appendices<sup>441</sup> ce que représente Ortego dans la deuxième vignette de « Las mujeres detrás de la cortina » (Fig. 36).

On peut aussi voir dans cette disparition du corset des scènes satiriques une banalisation du sous-vêtement. Le corset devient inséparable d'un corps aux proportions idéales que les journaux s'empressent d'exploiter massivement à partir de la Restauration. Il n'est pas un instrument de torture étrange, il est oublié, devenant le corps même. Il est parfois même défendu. C'est ainsi que l'on trouve dans *Gil Blas* un commentaire du type annonce qui vante les mérites d'un corset-ceinture :

El descuido y el abandono con que muchas mujeres viven es causa del exagerado volumen de su vientre, lo cual quita toda la hermosura. Con este corsé se evitan tan notorios excesos. GIL BLAS desea veros a todas esbeltas... conque ¡ojo!<sup>442</sup>

Bien plus tard, Miguel Casañ dans sa proposition d'hygiène de la célibataire fait une défense du corset devenu un élément indispensable de la lingerie suggestive :

A pesar de lo dicho por varios autores, no deben prohibirse los corsés; al contrario, el corsé debe ser, si es posible, de raso y con lazos y adornos en la parte superior. Una mujer esbelta, con una bonita enagua y un corsé de los antedichos, es la figura más ideal que puede darse<sup>443</sup>.

Les textes qui dénoncent le corset s'accordent souvent à dire qu'il faut éviter les dangers d'un corset trop serré mais ils ne condamnent pas définitivement son port et ne réclament jamais son interdiction.

Parallèlement aux caricatures sur les appendices qui accentuent le dimorphisme sexuel, quelques compositions rappellent pendant toute la période l'évolution de la mode vers l'unisexe (Fig. 61). Parfois même ce discours des apparences est un instrument du discours sur l'égalité en marche. Des antécédents de ces images paraissent dans *Le Charivari* de la main de H. Daumier<sup>444</sup>. Conforme au discours normatif qu'elle reproduit implicitement, la caricature raille autant les excès du dimorphisme sexuel que sa disparition.

L'art de la parure est un art de la féminité réservé à une élite. Les stratégies d'embellissement sont dictées tout d'abord par une identification à un groupe social. La femme du peuple est écartée de l'art de la parure et n'est qu'exceptionnellement concernée par la critique sur le physique disgracieux. Les femmes qui ne sont pas issues de la bourgeoisie font ensuite irruption sur la scène du paraître en devenant un objet de

---

<sup>441</sup> Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Fayard, 1981, p. 271.

<sup>442</sup> *Gil Blas*, 28-02-1867, p. 4.

<sup>443</sup> Miguel Casañ, « Preceptos higiénicos », *Madrid Cómico*, 12-12-1881, p. 7.

<sup>444</sup> Honoré Daumier, « Actualités-modes nouvelles », *Le Charivari*, 2-02-1856, p. 3.

séduction. C'est « l'impératif de séduction » qui permet l'extension de l'art de la parure à la femme du peuple qui peut alors devenir une courtisane.

Le spectacle de la toilette et du façonnement bourgeois, caractéristique des années 1860 à 1870, laisse place par la suite au spectacle des corps. Le prisme de l'érotisation ne voit alors plus les façons de se parer. Le corps féminin devient sa parure. Cette spécialisation est déjà à l'œuvre dans la représentation des canons de beauté et la critique des corps disgracieux. La caricature n'est plus l'espace de dévoilement de l'apparence féminine, elle devient le support privilégié pour reproduire un même corps dont la beauté n'est plus dépendante des artifices.

Dans la critique de l'art du paraître, le caricaturiste prolonge un discours bien développé sur les caprices de la mode et les élégants et sur la coquetterie féminine au XVIII<sup>e</sup>. Entre le flâneur et le voyeur, il compare les contradictions des codes vestimentaires entre la sphère privée et la sphère publique et raille les exagérations pour dénoncer la fausse pudeur. Il pénètre quelquefois l'espace privé du salon pour observer quelques scènes privées de la femme bourgeoise.

## **2. Modes de vie**

Le mode de vie des femmes de la bourgeoisie et des classes moyennes qui s'identifient à ces dernières occupe peu de pages dans notre corpus. Les caricatures de l'intérieur du monde bourgeois et des coulisses de la représentation qui s'y joue est la spécialité d'Ortego et des autres collaborateurs de *Gil Blas* dans les années 1860.

### **1. Sphère privée**

Les femmes de la bourgeoisie étaient chargées de l'administration de la maison et de la gestion des domestiques. Elles s'occupaient de l'économie du foyer :

La administración femenina de la economía familiar es muy importante también desde otro punto de vista : al ser la mujer la encargada de hacer la compra, sufre la carestía de los productos de primera necesidad antes que el resto de su familia, siendo ella la que se enfrenta con el tendero, o con la policía de abastos<sup>445</sup>.

Peu de dessins évoquent directement cette responsabilité féminine. « Economía doméstica » d'Ortego en 1866 traite le sujet dans la ligne de la discorde entre les époux et de la satire de la mauvaise épouse dépensière (Fig.62). Le dessin laisse entendre que

---

<sup>445</sup> Pilar Muñoz López, *Sangre, amor e interés. La familia en la España de la Restauración*, Madrid : Marcial Pons, 2001, p. 219.

la division entre gestion et production des moyens financiers est une source de conflit. Le contraste des physiques joue encore contre la jeune épouse. Le commentaire livre les raisons de l'ire du mari. Les personnages sont saisis dans l'intimité familiale, en robe de chambre dans un décor qui connote la richesse. Mais le motif satirique du caractère dépensier des épouses, réactualisé dans la critique des toilettes dispendieuses, reflète aussi ici la réalité des pratiques : la femme conduit l'économie domestique et s'expose à toutes les critiques du mari. Elle doit rendre des comptes. Ceux que rend la jeune femme semblent loin de la réalité.

Le dessin d'actualité d'Ortego sur la façon de séduire les jeunes femmes met en scène la vénalité des femmes qui sont prêtes à suivre n'importe quel homme pour un pain, lorsque le prix de celui-ci a considérablement augmenté (Fig. 63). Il rappelle aussi que l'achat du pain, métonymie de la gestion quotidienne de l'économie domestique, est aux mains des femmes.

Un éclairage ironique des femmes de la haute bourgeoisie est donné par la composition « Las mujeres pintadas por ellas mismas » (Fig. 64). Le titre fait référence à *Los españoles pintados por sí mismos* et la vignette éclaire de plusieurs façons le titre parodique. Il s'agit d'évoquer les velléités d'émancipation des femmes bourgeoises (qui veulent exister par elles-mêmes), de montrer comment cette entreprise secrète tourne court et de révéler l'impuissance des dames. L'attitude de ces dernières, mollement assises et parées de larges et imposants jupons, signifient cette impuissance. La question finale « ¿Quién nos mantendría? » d'une femme de l'assemblée ridiculise la prétention de vouloir se passer des hommes et rappelle la première condition de la femme bourgeoise. Dans ce cas, comme dans le cas de la critique de l'oratrice, une figure davantage populaire, l'artiste utilise un même procédé : mettre en scène une immobilité structurelle et montrer une revendication conjoncturelle vouée par nature à l'échec.

La seule issue sociale des femmes est le mariage : cette obsession du siècle est mise en scène par Pellicer (Fig. 65). Le titre de la vignette « El consejo » rappelle la composition précédente d'Ortego. Trois amies sont réunies pour discuter des atouts d'un prétendant de l'une d'entre elles. Les femmes sont dans la même impossibilité de formuler un choix personnel. Les charmes physiques et les dispositions de caractère qui peuvent en effet motiver un mariage ne sont rien face à la richesse du futur mari qui garantit la vie de la femme bourgeoise. A la fin du siècle, *El Almanaque de Don Quijote* pose un « problème » qui évoque l'essor du socialisme, et prend pour cible ces femmes oisives qui vivent du travail des autres : la question privée devient une question sociale

(Fig. 66). Ces facettes de la condition bourgeoise sont très rares dans le corpus. Les caricaturistes se penchent plus volontiers sur l'éducation de cette dernière dans quelques compositions.

## 2. Education

L'éducation de vernis reçue par les jeunes filles de bonne famille est critiquée par les grandes voix de la défense des femmes, en particulier Emilia Pardo Bazán. Dans « La mujer española », elle souligne : « Es floja y es muy extranjerizada<sup>446</sup> ». Cette éducation est aussi constamment raillée dans les textes satiriques. Dans *Madrid Cómico*, Vital Aza s'adresse à une jeune fille qui étudie l'astronomie, la philosophie et l'algèbre :

Sus estudios tolerara  
Si usted cosiera y bordara  
Comprendiendo sus deberes;  
Pero esas cosas son  
Para otra clase de mujeres<sup>447</sup>.

Luis Lozano dans « Antes que te cases » avertit Torcuata, une jeune femme qui écrit, joue du piano, peint, chante, et préside différentes ligues :

Abandona las musas, Torcuata hermosa;  
aprende los deberes de buena esposa;  
deja los picadillos y las fermatas;  
dedícate a los guisos de las patatas,  
y, en vez de pintar santos y querubines,  
ensaya los zurcidos de los calcetines<sup>448</sup>.

La critique d'une culture inutile à la vie de l'épouse et la revendication des savoir faire nécessaires, comme la couture et la cuisine, est une constante dans les textes satiriques, mais le thème n'est pas porteur pour l'iconographie. « ¡Pobrecita! » est le titre issu d'un commentaire d'une voix extérieure qui contemple une cavalière, incarnation d'un type féminin aristocrate (Fig. 67). La vignette précise les enseignements reçus : équitation, français, italien. Mais comble d'ironie, cette éducation de riche jeune femme est inutile aux yeux du caricaturiste qui, comme l'ensemble de ses collègues et dans le sillage de *El Cascabel*, prône un modèle de femme active dont les connaissances pratiques servent exclusivement la prospérité du foyer.

Mecachis propose une planche, « Pensión de demoiselles », dans *La Caricatura* qui croise la critique de l'éducation de vernis et le sous-entendus grivois (Fig. 68). Le titre

---

<sup>446</sup> Emilia Pardo Bazán, « La mujer española », *La mujer española y otros artículos feministas*, Madrid : Editora Nacional, 1976, pp. 25-70, p. 44.

<sup>447</sup> Vital Aza, « A una señorita que es muy erudita », *Madrid Cómico*, 18-05-1884, p. 3.

<sup>448</sup> Luis Lozano, « Antes que te cases », *Almanaque de Don Quijote para 1893*, p. 92.



renvoie à un établissement français catholique et privé dont l'accès est réservé à une élite. La richesse des parents est mise en scène dans les dernières vignettes. Les deuxième et troisième vignettes constituent les clichés sur l'éducation de la jeune fille bourgeoise qui étudie le piano et les langues étrangères. Mecachis mêle à cet ensemble quelques détours : la première vignette suggère que ces étudiantes lisent en cachette des romans licencieux comme *Le Cocu* de Paul de Kock (1832).

Le même croisement, entre la critique construite par le discours normatif et le commentaire grivois, apparaît dans une vignette de Moya qui fait référence aux écoles krausistes pour dames qui se diffusent à Madrid, créées par la *Asociación para la Enseñanza de la Mujer* à l'origine notamment de la *Escuela de Correos y Telégrafos* ouverte en 1882<sup>449</sup>. Seule une minorité de femmes de la bourgeoisie madrilène pouvaient accéder à ces écoles privées. Le commentaire de la jeune femme évoque des épreuves caractéristiques de la satire de l'éducation de vernis, le piano et le français (Fig. 69). Le commentaire sur l'absence de la mère et le physique de la jeune femme pouvant émouvoir les juges constitue ici une façon de dévaloriser les nouveaux savoirs. L'accès à la culture et la possible réussite féminine dans ce domaine sont toujours censurés dans les caricatures et dans les textes satiriques. Mais la caricature se saisit pleinement du sujet lorsque la culture n'est plus un loisir du cercle privé et de l'amateur mais une occupation à part entière, éventuellement professionnelle, considérée alors comme une transgression.

Le thème le plus représenté dans le panorama sur les conditions de vie de la femme bourgeoise est le mariage. Ce dernier nourrit abondamment la satire et l'estampe populaire. Il est au XIX<sup>e</sup> au cœur d'un discours masculin qui charge l'épouse de tout le poids qu'implique la famille. Le discours sur l'autre, les femmes et plus précisément l'épouse qui constitue la pierre angulaire de l'idéologie de la domesticité, devient alors discours sur soi.

### **3. Mariage et relations conjugales**

Le mariage est la cellule de base de la société et l'institution qui garantit une existence sociale décente aux femmes. Auguste Debay dans *Hygiène des plaisirs selon les âges, les tempéraments et les saisons* (1863) rappelle : « Les vrais plaisirs, les seuls que puisse goûter un honnête homme, sont les plaisirs permis et autorisés par les lois. C'est

---

<sup>449</sup> Catherine Jagoe, *op. cit.*, p. 120.

dans le mariage qu'il cherche et trouve un bonheur d'autant plus vif qu'il est partagé par celle qui donna sa main et son cœur<sup>450</sup> ».

Les textes sur le mariage sont extrêmement nombreux durant le siècle : articles *costumbristas*, pièces de théâtre, romans, recueils hygiénistes<sup>451</sup>. Les journaux satiriques publient aussi quantité de textes sur la nécessité de se marier et plus souvent sur les problèmes que pose le mariage. Dans « Me quiero casar », Juan Tomás Salvany résume la conception du mariage telle qu'elle apparaît dans notre corpus et dans de nombreux textes satiriques :

El hombre necesita compañera, sí señor; lo he meditado en calma, he pesado con madurez el celibato y sus inconvenientes, quiero tener representación social, ser jefe de familia, reñir con una esposa y contar una prole esclarecida<sup>452</sup>.

La question du mariage est vaste et fait l'objet de plusieurs motifs de discussions ou de plaintes qui n'apparaissent pas tous dans notre corpus. La course au mariage pratiquée par les mères et les filles est un grand thème du siècle. Le type de la candidate au mariage se popularise. Le droit canonique puis le Code civil de 1889 consignent l'âge minimum pour se marier : 12 ans pour les jeunes filles et 14 ans pour les jeunes gens<sup>453</sup>.

A. Llanos y Alcaraz dans *La mujer en el siglo diez y nueve: hojas de un libro* (1864) brosse le portrait de la *candidata* qui devient *casadera* :

Después de los diez y ocho años, y aun antes muchas veces, las que simplemente se llamaban *jóvenes*, reciben el distintivo de *casaderas*, y tienen la consideración de legítimas *candidatas* al matrimonio. Tal consideración es un derecho que casi todas las mujeres esperan con ansiedad. La matrimoniomanía está terriblemente desarrollada, lo cual se explica de varios modos. La niña que, apenas dados los primeros pasos en el mundo, oye hablar de libertades deliciosas, enlaces felices y dorados fantasmas que cobijan con sus mantos el lecho nupcial, piensa que en algún día deberá casarse<sup>454</sup>.

L'auteur ne commente pas seulement une manie décriée dans un contexte où le marché nuptial fait apparaître plus de femmes et où le mariage est une voie de survie pour beaucoup d'entre elles. Il écorne au passage la vision du mariage et de la famille largement véhiculée par le discours de la domesticité. Le registre satirique, et l'iconographie en particulier, s'attache à montrer, comme nous le verrons, la vie maritale *en prose* lorsque le discours normatif la peint *en vers*.

---

<sup>450</sup> *Op. cit.*, p. 71.

<sup>451</sup> Voir Colette Rabaté, *La femme espagnole et le mariage dans les écrits du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (1833-1863)*, Thèse de doctorat. Paris : Université de Paris-III Sorbonne-Nouvelle, 1993.

<sup>452</sup> Juan Tomás Salvany, « Me quiero casar », *La Mesa Revuelta*, 30-04-1875, pp. 27-28, p. 27.

<sup>453</sup> Pilar Muñoz López, *op. cit.*, p. 67.

<sup>454</sup> Adolfo Llanos y Alcaraz, *La mujer en el siglo diez y nueve : hojas de un libro*. México : [s.n.] (Imp. de "La Colonia Española" de A. Llanos), 1876 [1864], p. 33.

Ángel Avilés note le changement brusque qui s'opère chez la jeune fille lorsqu'elle commence à s'habiller en dame et par conséquent à faire son entrée sur le marché matrimonial dans « La niña casadera ». Il n'hésite pas à employer un registre franchement grivois :

Antes no sólo jugaba en casa con las muñecas, sino que en los paseos públicos se entretenía con sus demás compañeras en correr y saltar que era un gusto. Es curioso observar cómo en cortísimo intervalo pasan las jóvenes, desde la libertad mayor al más grande encojimiento (cuando menos aparentemente), y desde los juegos más inocentes a los actos más serios, y hasta si se quiere... peliagudos<sup>455</sup>.

Exception faite du sous-entendu, il s'agit quasiment de la description du dessin d'Ortego en deux parties « Contrastes de la edad » publié dans *Gil Blas* en 1865 (Fig. 70). Dans la première vignette l'enfant joue au cerceau dans la rue avec une camarade et bouscule un passant sous le regard de ses deux parents. Dans la deuxième vignette, la transformation s'est opérée, l'apparence et l'attitude ont changé, et un passant semble courtiser la jeune fille. Le sujet, si présent dans les articles satiriques n'est pas représenté, et ce dessin d'Ortego constitue le seul exemple rencontré.

Jusqu'à la loi sur le mariage civil en 1870, seul le mariage canonique était envisageable. La loi de 1870 conservait l'essentiel des préceptes catholiques, en particulier l'indissolubilité du mariage. Elle souleva cependant un grand débat dans la société car le mariage civil était considéré comme un concubinage immoral par l'Eglise :

En una sociedad sin problemas familiares, en apariencia, supuso un revuelo sin precedentes la presentación ante las Cortes del proyecto de ley sobre matrimonio civil, porque venía a demostrar públicamente la existencia de fracasos dentro del matrimonio (...) La reacción de los obispos españoles fue fulminante y comenzaron a aparecer cartas pastorales contra este "amancebamiento" que se proponía<sup>456</sup>.

L'indissolubilité du mariage était fortement ancrée, à cet égard, F. Monlau rappelle sa relation à l'ordre social dans *Higiene del matrimonio* :

Nosotros no concebimos cómo pueden sobrevivir padre y madre, cuando muere el título de esposos. Sin este título no hay paternidad social ni moral. No, la disolubilidad del matrimonio pugna con los principios fundamentales del orden social. El hombre no tiene la vida bastante larga para educar más de una familia. El hombre no puede separar a los que han sido juntados por Dios<sup>457</sup>.

---

<sup>455</sup> Ángel Avilés, « La niña casadera », *Las españolas pintadas por los españoles, tomo I*, Roberto Robert (Ed.), Madrid : J.J. Morete, 1871, pp. 33-38, p. 34.

<sup>456</sup> M.<sup>a</sup> Carmen Simón Palmer, *La mujer madrileña del siglo XIX*, Madrid, Ayuntamiento, Instituto de Estudios Madrileños (Ciclo de conferencias: Madrid en el siglo XIX), 1982, p. 19.

<sup>457</sup> F. Monlau, *op. cit.*, p. 18.

Mais le mariage civil ne parvint pas à se mettre en place et il devint facultatif en 1875<sup>458</sup>. Les journaux satiriques ne manquèrent pas de s'emparer d'un sujet offrant des approches plus ou moins scabreuses. Dans les années qui suivent la loi sur le mariage civil, le mariage devient synonyme d'union, en dehors de la forme institutionnelle et consacrée. Luque présente une planche sur ces diverses formes d'union en 1876 qui reflète les préjugés autour du mariage civil souvent associé à une liaison passagère et clandestine (Fig. 71).

Cilla signe une vignette sur l'union libre dans *Madrid Cómico*. La référence au journal *Las Dominicales del Libre pensamiento* permet de caractériser le concubinage alors défendu par une minorité de voix anarchistes (Fig. 73). Le couple populaire n'investit pas les mêmes stratégies matrimoniales au moment de se marier : la critique du couple marié est mise en scène par le couple bourgeois qui incarne l'indissolubilité, l'institution traditionnelle et la forme canonique comme le montre la planche de Luque et une vignette de Mecachis dans *Don Quijote* (Fig. 72). Le ménage de Mecachis est un couple bourgeois âgé en promenade. L'observation du mari sur l'indissolubilité du mariage détonne avec la proximité physique du couple. Il est bien tard pour se poser des questions sur l'avenir.

Si quelques caricatures sont consacrées à l'institution du mariage qui devient un sujet de débat au cours de la période, l'essentiel des caricatures sur le mariage s'inscrit dans le sillage de la satire de la vie conjugale. Cette dernière s'étend à une critique plus générale de la vie de famille.

### 1. La satire du mariage et ses motifs

La satire du mariage est unie à la satire des femmes dans la littérature populaire du XVIII<sup>e</sup>. Juan Gomis Coloma étudie la satire misogyne dans les *colloquis* valenciens et les *pliegos sueltos* et il souligne comment la critique du mariage est largement une critique de la femme mariée :

Las críticas constantes al matrimonio que encontramos en los pliegos se basaban por tanto en distintos argumentos, que sin embargo tenían en común la responsabilidad que se atribuía a las mujeres en los males de los casados: su entusiasmo por el gasto y las modas, su dejación en las labores domésticas, su afición por las salidas y las fiestas, o su negligencia como madres, todas eran razones que apuntaban a las mujeres<sup>459</sup>.

---

<sup>458</sup> Pilar Muñoz López, *op. cit.*, p. 66.

<sup>459</sup> Juan Gomis Coloma, « La sátira del matrimonio en pliegos sueltos y *col·loquis* del siglo XVIII », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Coloquios, 2008. <http://nuevomundo.revues.org/index26403.html>.

Le corpus qui nous occupe prolonge les grands thèmes de la satire misogyne : le goût du luxe, les effets d'apparence, les dépenses que ces penchants impliquent. Cependant ces critiques ne sont plus formulées contre l'épouse, dont la présence est assez réduite, elles font partie d'une attaque plus générale de la féminité. J. Gomis Coloma indique que la fonction de ces critiques était de confirmer la hiérarchie des sexes et de renforcer l'autorité maritale génératrice de stabilité et d'ordre. Il s'agissait de mettre en scène un contre-modèle de l'épouse afin de conforter l'image d'une femme accomplissant sans faille ses missions caractéristiques :

Pensamos que las imágenes grotescas de las sátiras no eran sólo una continuación del discurso misógino secular ni reflejaban sin más un odio irracional hacia las mujeres, sino que cumplían la función de proteger un determinado modelo de relación entre los sexos, basado en la sumisión del uno hacia el otro, y un determinado modelo de relación conyugal, para lo cual deformaban y escarnecían los comportamientos femeninos que se salieran de la norma establecida<sup>460</sup>.

Il s'agit ici d'un exemple particulier qui reflète les contenus de la critique des relations conjugales avant le siècle étudié. La valeur didactique de la satire de la mauvaise épouse n'est plus d'actualité au siècle suivant, du moins dans le corpus étudié.

L'iconographie satirique développe ses thèmes autour du mariage : les noces grotesques, inégales, les mariages d'intérêt, le couple inséparable. Ces dimensions sont présentes dans l'œuvre gravée, les dessins et la peinture de Goya. En Angleterre, les caricaturistes insistent sur l'évolution des rapports de couple avant et après le mariage (James Gillray au début du siècle), motif qui apparaît aussi dans notre corpus.

En France, Daumier signe une série autour des mœurs conjugales. Cet ensemble de 60 planches est publié dans *Le Charivari* et *La Caricature* entre 1839 et 1842<sup>461</sup>. Deux planches abordent le thème de l'ennui conjugal, deux autres exposent des scènes de ménage où les protagonistes se disputent avec la vaisselle éparpillée ou brisée autour d'eux, et deux autres encore évoquent la mauvaise entente ou les querelles passagères. Un thème fréquemment abordé est l'adultère. Une proportion importante de planches représente des relations conjugales heureuses notamment autour de l'enfant. Les antécédents du thème ne manquent donc pas. Mais dans le corpus étudié certains motifs disparaissent tandis que d'autres, comme la violence conjugale, émergent pleinement et deviennent une caractéristique qui signe la singularité de ce corpus espagnol.

---

<sup>460</sup> *Idem.*

<sup>461</sup> Philippe Roberts-Jones, *Daumier, mœurs conjugales*, Paris : Vilo ; Monte-Carlo : A. Sauret, 1967.

P. Muñoz López souligne que le mariage impliquait une stratégie dans laquelle intervenait toute la famille, mais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le mariage arrangé n'était plus admis<sup>462</sup>. Les avertissements sur les conséquences néfastes du mariage d'intérêt sont nombreux dans la deuxième moitié du siècle. Enrique Rodríguez Solís dans *La mujer defendida por la historia, la ciencia y la moral* (1877) consacre un chapitre au mariage. Il met en garde les parents :

Antes de pasar adelante, diremos algo acerca de los padres, que en su excesivo cariño, –no queremos crear otra cosa,– imponen a sus hijos, y especialmente a las mujeres, uniones que a ellos les parecen magníficas, porque se trata de *un buen partido*, de un *hombre rico*: uniones que suelen producir más tarde los más tristes efectos, dando por resultado el dolor, cuando no el delito, allí donde buscaban la dicha y la felicidad; siendo ellos mismos la causa, aunque inocente, de la desgracia y quizás de la pérdida de su hija<sup>463</sup>.

Francisco Nacente évoque aussi le danger d'une union semblable à la prostitution lorsque le mariage n'est pas fondé sur l'amour. Il dénonce les pratiques immorales d'une union sans consentement de la jeune femme dans *El Bello sexo vindicado* (1890). Le mariage arrangé n'est plus un thème récurrent dans la caricature de mœurs. Quelques rares vignettes évoquent cette pratique dans les milieux aisés, comme « Filosofía al uso » de D. Perea dans *La Risa* en 1888 (Fig. 74). Contrairement au cliché de la mère marieuse développé par la presse, la littérature panoramique et la caricature par ailleurs, c'est ici un père qui conseille un bon parti à sa fille.

La critique du mariage arrangé a disparu face au poids du discours normatif sur le mariage comme unique voie sociale pour la femme bourgeoise. Il n'est plus temps de critiquer des unions entre une jeune femme et un vieillard : ces représentations existent en marge de la critique du mariage. Elles sont liées au monde de la cocotterie, aux représentations du pouvoir sexuel et économique des deux sexes.

Dans une composition de Grandville dans les *Français peints par eux-mêmes* (1841), le rentier et sa femme incarnent le couple de bons bourgeois où la grosse épouse symbolise le pouvoir économique du mari. C'est quasiment le même couple avec le petit chien que l'on retrouve dans une page de E. del Solar dans *La Mesa Revuelta* en 1875 (Fig. 75). C'est l'homme qui est gros et qui incarne, au sens propre et au sens figuré, le poids du mariage pour l'épouse dont la silhouette fluette est mise en valeur par un chien minuscule. Le poids du mariage figuré par l'embonpoint du mari devient un cliché qui exprime le plus souvent une critique formulée par les femmes (Fig. 76). Mais les

---

<sup>462</sup> *Op. cit.*, p. 71.

<sup>463</sup> E. Rodríguez Solís, *op. cit.*, p. 184.

caricatures sur le poids du mariage du point de vue des hommes sont majoritaires. Ce poids est parfois figuré par la chaîne.

Le motif de la chaîne ou de la croix du mariage apparaît dans l'estampe populaire anglaise qui prend pour thème les défauts de l'épouse. Cindy Mc Creery étudie plus particulièrement une estampe anonyme intitulée « A Man Loaded with Mischief, or Matrimony » qui paraît entre 1750 et 1770 où une femme est sur le dos d'un homme (Fig. 77). Elle porte un verre à la main et l'homme accablé porte une grosse chaîne avec un cadenas autour du cou. La femme ivrogne est un fardeau que l'homme est condamné à porter<sup>464</sup>. Dans notre corpus la chaîne est aussi associée à l'institution du mariage. Le cliché se rencontre dans les textes satiriques espagnols ou même dans la littérature sérieuse tout le siècle durant à travers l'expression « cadena perpetua ».

De mai à juillet 1866, *El Cascabel* publie une série intitulée « Los enamorados. Colección ilustrada de figuras, figurillas, figurines y figurones<sup>465</sup> ». Il s'agit d'un ensemble de textes de Carlos Frontaura illustré par Ortego. Les illustrations paraissent avec un titre générique et le détail est livré dans les textes correspondants publiés dans le même numéro ou dans un numéro postérieur. Les illustrations sont reprises dans l'almanach de 1867 avec un légendage composé pour la circonstance.

Dans le chapitre II, Carlos Frontaura évoque les fiancés qui ne peuvent pas encore pénétrer la maison de leur amour<sup>466</sup>. Ces fiancés doivent parler à leurs dulcinées de façon discrète et les suivent dans la rue en pensant à elle. Dans le texte, on trouve une expression de l'ennui conjugal qui attend le fiancé :

Un novio que no entra en la casa, está en el pleno goce de todos sus derechos de hombre libre, feliz e independiente; pero un novio que entra en la casa, ya es hombre perdido, ya no tiene voluntad, ya no puede tan fácilmente como el otro llamarse andana cuando le parezca conveniente, ya no puede librarse de las alusiones e indirectas de la mamá, de las reticencias de las amigas y los primos de la niña, y de otros muchos inconvenientes que tiene la demasiada confianza entre un novio y la novia y sus allegados<sup>467</sup>.

Bienheureux le fiancé qui n'est pas encore confronté à la réalité du mariage et de la vie en commun. Pénétrer la maison de la fiancée c'est subir le poids de toute une famille. L'idée du mariage comme punition pour l'homme apparaît dans un dessin de la série qui ne correspond pas à un texte précis. La légende suffit à expliciter le cas : « El novio

---

<sup>464</sup> Cindy Mc Creery, *The Satirical Gaze. Prints of Women in Late Eighteenth –Century-England*, Oxford : Clarendon Press, 2004, p. 151.

<sup>465</sup> Carlos Frontaura, « Los enamorados », *El Cascabel*, 24-05-1866, pp. 1-2 ; 27-05-1866, pp.2-3 ; 7-06-1866, pp. 2-3 ; 21-07-1866, p. 2.

<sup>466</sup> *El Cascabel*, 7-06-1866, p. 2. Les illustrations du texte se trouvent dans les deux vignettes du numéro publié le 31-05-1866 et dans une vignette publiée dans celui du 7-06-1866.

<sup>467</sup> *Idem*.

declarado, consentido, convicto, confeso y condenado ya a cadena perpetua » (Fig. 78). Les autres illustrations d'Ortego pour la série de C. Frontaura représentent plusieurs couples populaires qui apparaissent seuls. Le couple bourgeois marié est le seul qui représente toute la belle-famille. A l'arrière-plan, les beaux-parents sont figurés par deux gros personnages sévères.

D. Perea reprend le motif de la chaîne du mariage dans une composition dont le commentaire induit aussi le *topos* avant/après le mariage (Fig. 79). Dans les estampes anglaises, la chaîne du mariage représente le joug d'un homme soumis à la tyrannie de l'épouse. Dans notre corpus, elle devient le symbole de la famille traditionnelle, bourgeoise, pourvue d'une progéniture nombreuse, vécue comme un traumatisme par les hommes.

## 2. « Delicias matrimoniales »

### La progéniture nombreuse

Dans le discours normatif, le désir de perpétuer l'espèce est inscrit dans la nature féminine et le mariage est indissolublement lié à la fécondité. Le couple marié vit dans une société pronataliste qui défend la maternité sans restriction<sup>468</sup>.

Dès 1864, Ortego met en scène les bouleversements dans la structure familiale (Fig. 80). Entre la famille du début du siècle et la famille plus contemporaine, le nombre d'enfants n'a pas fondamentalement changé. Le groupe familial n'est plus harmonieux. Les parents ne s'occupent plus des enfants laissés aux soins de la nourrice. La légende esquisse ce qui devient plus évident par la suite : le mariage est une croix non pas en raison du caractère de l'épouse et de ses défauts personnels mais en raison de cette pression de la famille nombreuse et du poids de la responsabilité masculine dans l'institution de base de la bourgeoisie.

Jennifer Smith précise que les théories malthusiennes eurent peu d'écho en Espagne et que les hygiénistes espagnols, Esteban Rodríguez Ocaña, Monlau, Pulido Fernández, préconisaient des campagnes visant à augmenter la population. Elle souligne la pression qui s'exerçait sur le couple marié :

As part of this technique of the socialisation of procreative behaviour, medicine also sought to pathologize all sexual practices in which a married couple engaged that did not serve the

---

<sup>468</sup> Mary Nash, « Control social y trayectoria histórica de la mujer en España », *Historia ideológica del control social: España-Argentina, siglos XIX y XX*, Roberto Bergalli et Enrique E. Mari (Coord.), Barcelona : PPU, 1989, pp. 151-173, p. 167.



ultimate goal of increasing and improving the population. That is why, as Foucault states, birth control practices became a specific target of medical pathologization<sup>469</sup>.

L'âge du mariage apparaissait alors comme un moyen de freiner la natalité, c'est ce que rappelle Ortego dans une petite vignette de *El Fisgón* en 1865 (Fig. 81). Ortego signe de nombreuses vignettes sur la croix que représente la progéniture nombreuse. Dans un *aleluya* pour *El Papelito*, il utilise l'exagération pour créer le ressort comique : la file des enfants, comme la traîne des robes des femmes, est interminable et forme une procession qui renvoie à la période de l'année (Fig. 82).

Dans les journaux satiriques, l'équivalence entre le mariage et la progéniture nombreuse alimente les textes et l'iconographie durant toute la période étudiée. Un dessin de *La Avispa* rappelle l'équivalence entre mariage et descendance. Se marier signifie enfanter (Fig. 83). *La Jeringa* présente les visages du mariage : l'ennui conjugal après la phase plaisante de la séduction puis la condamnation à la perpétuité figurée par un grand nombre d'enfants que le cadre de l'image ne suffit pas à contenir (Fig. 84).

Les charges sur le mariage répètent à l'envi la discorde des époux et surtout l'identification de l'épouse à la mère désignée comme l'unique responsable du cauchemar de la famille. Antonio Montalbán consacre un poème au mariage, « Las tres fases », qui résume la nature de la croix du mariage et suit les étapes présentées dans les vignettes de *La Jeringa* :

Hace diez años, los dos:  
Ella y yo, su amor y el mío...  
Dichas, ilusiones, placer,  
Encantos... ¡El paraíso!

Luego los dos, y su madre,  
Y la cruz del matrimonio...  
Reyertas, penas, cansancio,  
Disgustos... ¡El purgatorio!

Ahora los dos, y su madre,  
y cuatro niños pequeños...  
Desesperación, hastío,  
Necesidad... ¡El infierno<sup>470</sup>!

L'épouse est alors associée à la charge que supposent les enfants pour l'homme et elle est elle-même une charge pour l'époux qui doit l'entretenir. Calixto Navarro, dans son poème « El sexo débil », indique que les femmes font souffrir les hommes quel que soit leur statut et l'épouse est ainsi caractérisée : « Esposa, nos carga de hijos,/ Y hasta sin

---

<sup>469</sup> J. Smith, « Women and the Deployment of Sexuality in Nineteenth-Century Spain », *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XL, n°1, enero, 2006, pp. 145-170, p. 153.

<sup>470</sup> Antonio Montalbán, « Las tres fases », *La Risa*, 15-01-1888, p. 5.

hijos nos carga<sup>471</sup> ». Un des textes les plus explicites à cet égard est le poème « ¡Quién fuera hembra!... » de José Jackson Veyán :

Sostengo que es una guasa  
y una constante vigilia  
el ser padre de familia  
y cabeza de la casa.  
El tener que mantener  
la familia es horroroso.  
Pues apenas es costoso  
dar a tantos de comer!  
Es una dificultad  
que no negará ninguno.  
Hoy, en el mundo, come uno  
casi por casualidad.  
¡Ser mujer es delicioso!  
Es una fortuna rara  
eso de casarse  
para que las mantenga su esposo<sup>472</sup>.

La vision de la famille est bien loin de l'idéalisation du discours normatif : c'est un poids économique et l'épouse possède une condition privilégiée, enviée par l'époux, celle de femme entretenue.

La critique de la progéniture nombreuse n'est pas une attaque contre les enfants ou une critique de la seule paternité mais bel et bien un discours contre la tyrannie de la procréation que suppose le mariage. A la même époque, dans les mêmes supports et parfois des mains des mêmes dessinateurs, sont publiés des dessins sérieux ou légers sur le thème des délices matrimoniales. Il s'agit de scènes de famille où parents et enfants sont réunis. *El Museo Popular* reprend des caricatures d'Ortego sur ce thème. « Delicias matrimoniales » est un titre ironique puisque l'homme berce un nourrisson en pleine nuit (Fig. 85). Mais le commentaire de la gravure proposé dans la section traditionnelle « nuestros grabados » à la même page est éloquent :

Lectores míos, proponemos imitar como modelo digno de recordación al feliz esposo que representa el grabado. Cuando vuestra mujer se halle algo displicente o no le da gana molestarse, y el rorro empiece a berrear, saltad al momento de la cama, y en camisa, con el gorro de dormir por único abrigo, cojed en brazos el nene, y paseadle y cantadle bajito la nana hasta que se duerma. Si es en enero, para que no cojáis una pulmonía, calzaos las botas, echaos sobre los hombros el mantón o la falda de vuestra mujer, y haced después lo que dicho antes. El rorro o su madre os lo premiarán en esta vida, y el Todopoderoso os abrirá en la otra las puertas del cielo<sup>473</sup>.

Une autre gravure montre les enfants joyeusement réunis autour des parents (Fig. 86). La caricature montre, certes rarement, des pères qui s'occupent avec plaisir de leurs

<sup>471</sup> Calixto Navarro, « El sexo débil », *La Risa*, 11-03-1888, p. 6.

<sup>472</sup> José Jackson Veyán, « ¡Quién fuera hembra!... », *Don Quijote*, 17-02-1888, p. 7.

<sup>473</sup> *El Museo Popular*, n°7, 1887, p. 3.

enfants. Un père baigne son enfant d'une façon peu orthodoxe dans *Madrid Cómico* (Fig. 87), un autre s'attendrit devant son premier rejeton (Fig. 88). Dans *El Mundo Cómico*, Teruel signe une histoire illustrée qui montre que le père partage avec la mère les soins et les préoccupations<sup>474</sup>.

Le discours masculin sur le mariage dénonce le poids économique de la famille nombreuse que l'homme est seul à supporter. Dans *Los Sucesos*, Ortego signe une série sur les états civils de l'homme. Les vignettes sur l'homme marié prolongent la vie du célibataire montrée dans un précédent numéro<sup>475</sup>. L'époux doit s'occuper de ses enfants et la charge que ces derniers supposent est le sujet central (Fig. 89). La progéniture implique d'ailleurs que l'homme sans moyens économiques remplace les femmes qui assurent normalement la gestion domestique : mère, bonne, cuisinière. Ortego met en scène une situation extrême où l'homme en devenant père se dévirilise. La légende de la vignette 5 indique : « Mala era la vida de soltero, pero, lector, mírate en ese espejo y reflexiona hasta dónde puede descender un próximo » et la suivante poursuit : « Y si eso no le satisface, contempla a ese pobre marido que, viendo dividirse su bolsa por efecto de tan rápida multiplicación, tiene que ir a la compra para que no le sise la criada ». Cette progéniture nombreuse, conséquence du mariage, entre en contradiction avec le désir de contrôle de l'économie domestique.

La composition d'Ortego dans *El Cascabel* met en scène un mari qui a perdu son emploi (Fig. 90). Le poids économique est directement évoqué et c'est l'épouse qui est tenue pour responsable des nombreuses grossesses. Les traits tirés et la minceur des deux personnages (malgré la nouvelle grossesse de l'épouse) contrastent avec les silhouettes des nourrices et représentent le coût de cette progéniture aussi mis en évidence par le jeu de mots *partir/parto*.

Le grand nombre d'enfants condamne à l'infortune. Un motif récurrent de la caricature du vieux couple bourgeois représente, à l'inverse des scènes étudiées, deux personnages heureux qui attendent toujours une descendance<sup>476</sup>.

Dans le registre de la critique de la mère, un homme se plaint des envies de son épouse (Fig. 91). La progéniture n'est pas directement visée mais la naissance est source de conflit. Ortego reprend ici le motif des envies de femme enceinte en l'adaptant à

---

<sup>474</sup> « Una noche toledana », *El Mundo Cómico*, 1-11-1874, pp. 4-5. Un enfant ne dort pas la nuit. Tour à tour la mère et le père s'occupent de lui. Finalement une paire de ciseaux a été oubliée dans les langes. On voit comment le père promène et joue avec l'enfant.

<sup>475</sup> 25-11-1866, p. 194.

<sup>476</sup> Voir par exemple : Mecachis, « Chocheques », détail vignette, *Don Quijote*, 21-09-1888, p. 4, ou Mecachis, *El Mundo Alegre*, 1889, p. 103.

l'actualité. Juan Gomis Coloma commente le traitement de l'arrivée des enfants dans le couple dans son étude sur les compositions populaires satiriques valenciennes :

La llegada de los hijos según las sátiras no hacía más que agravar la situación, no sólo porque los gastos se multiplicaban sino sobre todo porque las mujeres encontraban en el embarazo la excusa perfecta para pasarse el día en la cama. Encontramos así en los romances el tópico de los insufribles antojos de las embarazadas que llevan locos a sus maridos, como afirmaba el *col-loqui* de *Les preñades*, que narraba la enorme paciencia que los maridos demostraban para aguantar a sus esposas embarazadas, y aprovechaba para enumerar las desgracias de los casados<sup>477</sup>.

Cette reprise du motif des envies est plutôt marginale dans le panorama général où il importe plus de critiquer la multiplication des grossesses. Une planche en couverture de la revue *Demi-Monde*<sup>478</sup> montre la prégnance du thème (Fig. 92). Les deux personnages deviennent parents avant d'être mariés. L'homme s'adresse alors à la jeune femme (vignette 6) : « No llores, no te aflijas, bien querido, yo seré tu marido, que... aunque padre, también soy caballero » tandis que la dernière vignette conclut : « – ¿Son éstos los placeres conyugales? ¡Cuatro boqueras, sin contar mi esposa! ¿Son éstas las delicias paternales? Poetas criminales, venid aquí, veréis la vida en prosa ». Il s'agit d'une critique du discours normatif sur le mariage, avec au passage une définition de la caricature de mœurs qui montre « la vie en prose ».

Cette revue érotico-festive barcelonaise ne fait pas partie de notre corpus. Le décalage entre une orientation vers l'érotisme pittoresque et les préoccupations masculines sur la famille nombreuse nous montre ici toute la mesure d'une obsession masculine et la complémentarité des deux thèmes.

Pura Fernández qualifie d'« érotisme vital » le contenu érotico-festif déployé dans la publication dans un contexte de crise fin-de-siècle<sup>479</sup>. Les joyeuses représentations des relations vénales avec des prostituées ou des cocottes servent ainsi de scènes fantasmatiques. Or il nous semble que l'idéalisation de la séduction et de la figure de la cocotte pratiquée notamment par les revues érotico-festives ne répond pas seulement à un contexte politique et économique sombre.

---

<sup>477</sup> *Op. cit.*

<sup>478</sup> Cette revue est très connue. Les ouvrages de la Bibliothèque *Demi-Monde* sont annoncés dans *Madrid Cómico*. Dans un numéro de 1890, Cilla signe une vignette sous le titre « Actualidades » où un homme et une femme échangent les propos suivants : « – Dicen los Obispos que necesitamos, para purificar la conciencia un periodiquito semanal. – Pues yo, si lo pagan los Obispos, pediré el *Demi-Monde*, que me gusta mucho ». Le ressort comique joue sur la teneur de la revue implicite dans la vignette et connue des lecteurs, 18-10-1890, p. 8.

<sup>479</sup> Pura Fernández, « Erotismo vital ante la crisis de fin de siglo: la revista *Demi-Monde* », *Álbum Letras-Artes*, n°32. 1991-92, pp. 74-80.

Ces compositions sur les angoisses de la progéniture nombreuse et les transformations de la famille peuvent apparaître comme l'envers de toutes les scènes de séduction sans conséquence. Celles-ci ne sont pas par conséquent liées précisément à un contexte fin-de-siècle.

La sexualité du couple marié visant la procréation ne saurait être un refuge régénérant pour l'homme car, comme le souligne nombre de caricatures dès le début de la période étudiée, le mariage suppose une famille qui coûte de l'argent et qui réclame un investissement moral. L'érotisme pour être vital est alors celui qui se joue avec les conquêtes de passages qui n'engagent pas –ni économiquement ni *a fortiori* moralement– les hommes<sup>480</sup>. Car les conquêtes passagères avant ou pendant le mariage, souvent des femmes du peuple, peuvent être abandonnées avec le fruit du délit, comme nous le verrons. L'explosion de la figure de la cocotte va de pair avec le rejet de l'épouse.

### **Violence conjugale et rejet de l'épouse**

La conception même de l'harmonie dans le couple marié dans *Hygiène des plaisirs selon les âges, les tempéraments et les saisons* (1863) est à l'opposé des passions amoureuses :

L'amour conjugal n'a besoin ni de mystères ni d'illusions ; il brûle doucement, sans fièvre, sans délire ; c'est un profond sentiment, une affection plaisible, qui a pour cortège l'amitié, l'estime et le dévouement. Heureux, bien heureux les mortels engagés dans de semblables liens ; leur existence s'écoule semée de fleurs<sup>481</sup>.

Guadalupe Gómez-Morant se penche sur l'œuvre de M. Carderera, *La ciencia de las mujeres al alcance de las niñas*, qui peut donner une certaine idée de l'entente recommandée entre les époux :

Hablar sobre la familia y concertamente sobre los niños, parece ser el tema habitual de conversación entre los esposos. El hecho de que no se aluda a ningún otro tema me parece muy significativo del divorcio existente entre el horizonte mental y espiritual del hombre y de la mujer dentro del matrimonio<sup>482</sup>.

---

<sup>480</sup> La cocotte ou la grande courtisane qui demande des dépenses excessives est d'ailleurs assez peu représentée.

<sup>481</sup> *Op. cit.*, p. 60.

<sup>482</sup> Guadalupe Gómez-Morant, « La vida privada en la España de la Restauración. ¿Es posible el ocio de las mujeres? », *Fiesta, juego y ocio en la Historia*, Ángel Vaca Lorenzo (Coord.), Salamanca : Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2003, pp. 321-341, p. 336.

De Gillray<sup>483</sup> à Daumier, l'ennui conjugal est un motif fréquent de la satire du mariage. A la passion des premiers temps s'oppose l'ennui du temps du mariage dans « Astronomía » (Fig. 93). L'ennui apparaît quelquefois dans des scènes qui montrent comment le couple marié a perdu toute communication. Cilla juxtapose une scène de séduction galante avec la maîtresse et le rejet de l'épouse dans les dernières vignettes d'une planche sur la vie d'un « homme élégant » (Fig. 94).

Mais les scènes de disputes et de tensions dans le couple marié sont plus nombreuses que les scènes d'ennui. Durant le *Sexenio* dans *Gil Blas* apparaissent des scènes de ménage, dans le couple bourgeois et celui des classes moyennes, dans le sillage satirique léger de la discorde entre les époux. Ortego signe plusieurs compositions sur la mésentente conjugale et les griefs de l'époux. « Delicias matrimoniales » montre un mari qui s'effondre sur un sofa, le corps dévasté et la mine déconfite, tandis que sa magnifique épouse s'enquiert de ses tourments. Le couple rappelle celui de la planche « Economía doméstica » (Fig. 95). Les compositions qui mettent en scène les griefs ou la lassitude du mari contre sa femme se rencontrent pendant toute la période étudiée (Fig. 96 et Fig. 97)

Avec la Restauration et dans les journaux spécialisés dans la caricature de mœurs, ce ne sont plus les disputes qui sont seulement évoquées. La discorde devient violence conjugale. La caricature n'utilise alors plus le détour du symbole pour métaphoriser la mésentente. La violence est peinte sous un jour réaliste.

Il est bien difficile de relier d'emblée ces images satiriques aux pratiques sociales. Cependant, dans les pages mêmes des journaux satiriques, de nombreux textes sérieux ou plaisants abordent la violence domestique. Dans un registre comique, l'article « El hombre que pega a su mujer<sup>484</sup> » banalise la violence conjugale en l'assimilant à la logique punition d'une femme qui transgresse l'ordre familial, et donc social, en réclamant l'autorité dans le ménage.

Dans la section « Artículo para damas » de *El Papelito*, Pepita propose un court article qui commente l'état d'esclavage auquel l'épouse est réduite. L'auteur critique ainsi les libéraux et les démocrates qui font subir aux épouses la pire tyrannie :

---

<sup>483</sup> Avec les estampes parues au début du XIX<sup>e</sup> siècle *Harmony before matrimony* où un couple joue joyeusement et ensemble un morceau de musique, un « duo d'amour » et *Matrimonial Harmonics* où la femme est au piano pendant que l'homme lit un journal en se bouchant les oreilles.

<sup>484</sup> *El Cascabel*, 17-07-1866.

¿No veis cómo se rebelan los hombres a la menor sombra de ilegalidad o atropello que entreven en los gobernantes? Pues sin embargo, en la familia es muy frecuente el que el marido falte y dé mala vida y hasta ponga las manos en su mujer<sup>485</sup>.

Ce texte tient avant tout du pamphlet contre les libéraux qui défendent publiquement la liberté et pratiquent en privé l'esclavage. Mais il ne semble pas anodin de transformer la violence conjugale en arme politique. L'ennui dans le mariage et la mauvaise entente apparaissent dans le même journal. Mais cette fois, les problèmes conjugaux sont attribués à un mauvais choix de l'homme au moment de se marier. L'homme choisit souvent sa promise en méconnaissant sa personnalité : « De aquí, a una vida de indiferencia, de rivalidades, de rencillas, de pleito, de riñas, de lloro, de desesperación y martirio constante, hasta que uno de los dos acaba por morir<sup>486</sup> ».

Les analyses développées par Daniel Balaciart autour du mariage sont proches de cet article. Ce dernier propose plusieurs analyses de fond dans *Don Quijote*. D. Balaciart indique que la violence conjugale peut résulter de la mauvaise éducation d'un mari provincial habitué à fréquenter dans la capitale les pensions et les femmes qui ne peuvent pas lui servir d'exemples (la logeuse et la bonne) : « carece de aptitud para considerar en la mujer otra cosa que una criada sumisa o una meretriz resignada<sup>487</sup> ».

La traditionnelle visite du fiancé est réduite à quelques instants au cours desquels l'homme peut dissimuler sa mauvaise éducation : « todo se reduce a ponerse un antifaz durante varios momentos, y, en siendo fino y hasta lisonjero por breve espacio, se puede ser duro, desabrido, desatento el resto del día; el breve espacio hace la reputación<sup>488</sup> ».

Dans une société qui cultive l'art des apparences<sup>489</sup>, cette nouvelle pratique des visites écourtées conduit au choc des éducations différentes, à la violence conjugale, ou au crime si la femme tente de se rebeller. Eduardo S. Hermúa dans son article « La mujer del porvenir » remarque en passant : « Hay mujer que recibe una paliza diaria a modo de manda o legado de su esposo, con la misma tranquilidad que si oyera un discurso de D. Emilio. Cuando acaban los golpes, recarga<sup>490</sup> ».

Pilar Muñoz López suggère que la législation favorisait peut-être la banalisation de la violence conjugale en prévoyant des peines très légères pour punir les hommes violents :

---

<sup>485</sup> Pepita, « Abolición de la esclavitud », *El Papelito*, 22-11-68, p. 3.

<sup>486</sup> Pepita, « Elecciones », *El Papelito*, 7-01-1869, p. 2.

<sup>487</sup> Daniel Balaciart, « El matrimonio- III las leyes », *Don Quijote*, 23-11-1888, pp. 2-3, p. 3.

<sup>488</sup> *Idem.*

<sup>489</sup> « Nadie es tenido por lo que es, sino por lo que aparenta ser » précise encore D. Ballaciart, *idem.*

<sup>490</sup> Eduardo S. Hermúa, « La mujer del porvenir », *La Caricatura*, 7-08-1886.

Tan bajas penas eran resultado de un respeto mal entendido a la privacidad y a la intimidad de la vida conyugal; de hecho, la autoridad pública sólo interviene en las disputas matrimoniales cuando éstas causan escándalo, y únicamente tras haberles amonestado previamente<sup>491</sup>.

La femme convaincue d'adultère pouvait périr de la vengeance de son mari qui était alors condamné à une peine symbolique d'exil. Les diverses enquêtes réalisées à la demande de la Commission de Réformes Sociales rapportent des cas de violences qui ne sont cependant pas la norme dans les couples ouvriers. Les caricatures représentent la violence conjugale dans tous les milieux, classes moyennes, bourgeoisie voire aristocratie, et en font parfois une condition de la vie conjugale.

Dans « Barómetro del matrimonio » la violence apparaît comme une suite logique après le manque de communication ou l'indifférence dans le couple (Fig. 98). La violence du mari peut être aussi provoquée par la jalousie confirmée dans certains cas par les déclarations de l'épouse sur ses écarts. P. Muñoz López indique que l'article du Code civil de 1870, qui punissait le mari uxoricide, reprenait un article de 1848 d'esprit calderonien « que restablecía el derecho de venganza sangrienta del honor marital agraviado<sup>492</sup> ». La jalousie du mari justifiée ou non peut apparaître comme le motif de la violence conjugale contre l'épouse (Fig. 99 et Fig. 100). Les trois scènes de violence conjugale montrent une épouse de dos qui esquive les coups portés par son mari. Dans sa planche, Mecachis reprend la tradition picturale des âges du corps transformés en temps météorologiques. La dernière vignette peut être éventuellement vue comme une figuration symbolique. Mais les deux autres scènes sont réalistes et leur présence dans un support satirique se justifie par le commentaire qui légitime la violence maritale en la présentant comme une punition de la femme volage. On peut s'interroger tout de même sur la légitimité de telles scènes, qui restent rares, dans un ensemble satirique.

La satire des relations conjugales prolonge les motifs du XVIII<sup>e</sup> siècle tels qu'ils apparaissent dans les gravures populaires anglaises puis dans les œuvres de Goya. Mais les motifs symboliques, s'ils sont présents (comme la chaîne du mariage), sont minoritaires et laissent place à une approche plus prosaïque de la question sur la mauvaise harmonie conjugale et le rejet de l'épouse au profit de la maîtresse.

Ce rejet est poussé à son paroxysme dans la représentation de la violence conjugale qui, contrairement à la scène de ménage, montre la femme seule victime des coups de l'homme. Cette violence n'est plus caractéristique des classes populaires où la femme est

---

<sup>491</sup> Pilar Muñoz López, *op.cit.*, p.211.

<sup>492</sup> *Idem*, p. 221.



exploitée économiquement par l'homme mais s'étend aussi à la bourgeoisie. La violence subie par la bourgeoise et la femme des classes populaires n'est pas exposée de la même façon dans notre corpus, elle ne signifie pas la même chose.

La représentation de la violence conjugale semble indiquer une banalisation de la violence dans le mariage. Le rejet de l'épouse apparaît comme l'envers des représentations de femmes libres prêtes à être séduites, offertes au regard du lecteur, qui connaissent par ailleurs un développement exponentiel. Cette violence s'insère dans la représentation générale du mariage et du poids que celui-ci suppose pour l'homme marié.

### **Relations adultères et enfants illégitimes**

L'adultère est plus fréquent chez les hommes, quelle que soit leur classe sociale. Les femmes ne pouvaient en effet risquer un abandon du mari, *a fortiori* dans les classes moyennes et favorisées où le mariage constituait une survie sociale et économique. Le double standard est la règle, il est motivé en partie par le discours normatif sur la nature féminine. Tandis que l'homme adultère est protégé par sa virilité, la femme adultère perd son honneur :

La diferente consideración del adulterio según el sexo se debe en parte a valores culturales muy arraigados, que consideran que la castidad, junto a la belleza y la delicadeza, es la esencia misma de la feminidad, mientras que la incontinencia sexual es una señal inequívoca de virilidad<sup>493</sup>.

Dans « Estado actual de la mujer española », C. Arenal analyse ce double standard :

El marido que pisotea sus deberes de esposo y de padre halla en la opinión todo género de complacencias, y se comprende que las que dicha opinión tendrá con el amante, cuyos malos procederes, antes son objeto de desdén para la víctima de ellos, y de sonrisas maliciosas, que de indignación honrada<sup>494</sup>.

L'homme adultère continue ainsi d'être un homme élégant et apprécié en société. Seul le cas de l'adultère des femmes élégantes est toléré dans les cercles de bon ton. Les scènes de séduction plus ou moins clandestines sont très nombreuses, mais il ne s'agit pas de voir dans le personnage masculin un homme adultère, c'est un homme qui séduit ou qui est séduit.

Dans les scènes qui montrent un couple marié, c'est toujours la duplicité de l'épouse qui apparaît : la femme profite de l'inattention du mari pour s'approcher d'un amant.

---

<sup>493</sup> *Idem*, p. 226.

<sup>494</sup> Concepción Arenal, « Estado actual de la mujer española », *La emancipación de la mujer en España*, Madrid : Biblioteca Jucar, 1974, pp. 27-57, p. 42.

Urrabieta montre une charmante épouse qui se laisse séduire par un gommeux tandis qu'un mari aux traits disgracieux a le dos tourné (Fig. 101). La scène est reproduite des années plus tard par Cuchy (Fig. 102). Cilla représente exceptionnellement l'adultère comme un loisir des classes les plus favorisées et reproduit un discours caractéristique sur le relâchement des mœurs de l'aristocratie (Fig. 103).

Les enfants illégitimes sont souvent les preuves d'une union clandestine et sont alors au cœur de compositions plaisantes lorsqu'il ne s'agit pas d'une représentation des femmes du peuple. Plaisantes car la survie de la femme ou celle de l'enfant ne sont pas menacées. L'enfant est une révélation d'amours illicites saisie par le caricaturiste. Madrid comptait parmi les villes où le nombre d'enfants illégitimes était le plus important<sup>495</sup>. Quelques images, plutôt rares dans le corpus, évoquent les diverses situations de l'enfant illégitime : élevé dans le couple marié (Fig. 104) ou abandonné (Fig. 105). La composition de Velasco dans *La Jeringa* joue avec la surprise d'une rencontre fortuite lourde d'implications (Fig. 106). La représentation de la parure de la femme et la figuration des éléments de la rue permettent d'évoquer une figure de cocotte démasquée par une reconnaissance fugace.

La représentation de la condition de la femme bourgeoise et des classes moyennes n'est jamais un en-soi : elle est généralement envisagée du point de vue masculin et devient dans notre corpus une représentation de la condition de l'époux. Avec l'art de l'apparence du siècle, la caricature prolonge et modifie une veine prolifique de la satire. Nous avons cependant vu comment les excentricités des tenues et le vice de la coquetterie féminine laissent place à un discours spécifique sur le coût de la mode. Les scènes sur la progéniture nombreuse sont certainement plus symboliques que réalistes. Car en prenant en compte la durée de l'allaitement, l'espérance de vie moyenne (qui ne dépassait pas 29 ans) et la forte mortalité infantile, plus de huit enfants par famille est un chiffre exceptionnel<sup>496</sup>. Ces scènes montrent le plus souvent le décalage entre un discours social néomalthusien et les possibilités financières des classes moyennes.

Dans toutes les caricatures sur la condition des femmes aisées se dessine en creux un discours sur la condition masculine à laquelle elle est intimement liée. Moyen de subsistance, parure, progéniture, comportement en public comme en privé : tous les aspects de la vie féminine dépendent du père ou de l'époux. La représentation du rejet

---

<sup>495</sup> M.<sup>a</sup> Victoria López-Cordón, « La situación de la mujer a finales del antiguo régimen (1760-1860) », *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Rosa M.<sup>a</sup> Capel (Coord.), Madrid : Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, 1986, pp. 47-108.

<sup>496</sup> *Idem*, p. 60.

violent de l'épouse complète le spectacle des cocottes boulevardières toujours disponibles.

Le sort des femmes issues des classes populaires est bien différent. Les caricaturistes dans un premier temps se penchent sur leurs difficiles conditions de vie. La femme du peuple travaille et elle est parfois représentée en train d'aider financièrement un mauvais bougre qui lui sert de conjoint. La précarité du travail est une menace sur les femmes du peuple qui peuvent devenir des courtisanes. Elle est souvent représentée seule, contrairement à la femme aisée qui vit entourée de son mari, de servantes et d'amies.

## 2. Classes populaires

### 1. Représenter les femmes des classes populaires

#### 1. La tradition *costumbrista*

Les femmes des classes populaires sont des types bien représentés dans les collections *costumbristas* de la première moitié du siècle. Ils constituent en effet la grande majorité des portraits féminins de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843). Dans *Las españolas pintadas por los españoles*, dix articles seulement sont consacrés aux femmes exerçant une activité rémunérée. Et les trois types qui représentent la femme du peuple, « La peinadora », « La mujer de empresa » et « La colillera » sont abordés de la même façon comme le remarque M.<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala :

Los escritores envuelven a estos tipos en un tono laudatorio al coincidir, a la hora de señalar sus cualidades y notas caracterizadoras, en la imagen ofrecida: mujeres emprendedoras, activas, sobrias, astutas... y sobre todo trabajadoras<sup>497</sup>.

L'iconographie *costumbrista* ressurgit ici et là dans l'ensemble des caricatures étudiées, notamment de la main de Pellicer, et pour certains types, en particulier la *chula* ou *manola* et la modiste. La représentation des bigotes est aussi figée : il s'agit d'une femme du peuple, souvent pauvre, laide, vieillissante, portant un chapelet. La bigote peut être une ancienne cocotte repentie. Certains caricaturistes, comme Cilla, forcent le trait et en font des êtres quasi diaboliques, hideux et amateurs de commérages.

Dans des représentations qui restent dans le sillage du *costumbrismo*, le type en pied est remplacé par le portrait. Il s'agit d'un type de représentation marginal dans le corpus, qui relève néanmoins de la caricature par la déformation grossissante des traits. Ce genre de

---

<sup>497</sup> M.<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala, *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*, Alicante : Universidad de Alicante, 1993, p. 40.

compositions nous semble mériter une attention particulière : il sert presque exclusivement à montrer des types populaires.

Carlos Frontaura annonce et commence dans *El Cascabel* (8-11-1866) une série de portraits sous le titre « Gabinete fotográfico de *El Cascabel* ». Son dessein est d'évoquer les riches comme les pauvres mais les 23 figures évoquées sont en majorité des femmes qui travaillent. Il s'agit même d'un hommage à ces dernières et aux épouses modestes qui savent gérer leur foyer.

La femme de la haute société, « une perle de l'aristocratie », reflète la défiance à l'égard de la frivolité et du luxe : elle passe sa vie sans rien faire d'utile et Carlos Frontaura se demande ce qu'il adviendrait d'elle si elle se retrouvait par hasard dans la misère. Le journaliste dénonce aussi l'éducation de vernis (la lecture des romans, le piano). Les hommages les plus marqués sont adressés à l'épouse avisée qui a su gérer le salaire d'un mari employé et a élevé ses six enfants.

La proposition de Frontaura se situe entre l'article de mœurs, la biographie fictive et le portrait moral, puisqu'en toile de fond se dessine le modèle idéal de l'épouse ou de la femme dont le comportement s'inscrit dans un schéma d'utilité domestique. Dans son portrait d'une artiste équestre, Frontaura rejette le préjugé le plus courant sur ce type de profession en indiquant : « no quiere *perderse* con ninguno de sus adoradores<sup>498</sup> ». Il s'en tient à une défense stricte de la respectabilité des femmes du peuple et des classes moyennes alors que les artistes de cirque ou de cabaret sont souvent évoqués dans la presse satirique pour leurs mœurs légères.

Ces textes sont illustrés par des portraits d'Ortego qui sont repris pour 16 d'entre eux dans *Almanaque de El Cascabel para 1868*, avec des légendes qui résument le plus souvent les textes de Frontaura. Nous reproduisons les portraits publiés dans l'almanach (Fig. 107 à Fig. 110). Ortego choisit le portrait de face, de trois-quart et de profil, très serré, et traite de la même façon la vieille femme riche et la coiffeuse. L'illustration n'est plus celle qui accompagne communément l'article *costumbrista*. Cette dernière représente toujours le personnage en pied avec les attributs, la posture, et parfois le décor permettant d'incarner au mieux le type. Dans l'almanach, la référence au portrait photographique des textes de Fontaura a disparu. L'imitation des portraits photographiques indiquée par un cadre, un fond, une pose, se rencontre sur toute la

---

<sup>498</sup> *El Cascabel*, 10-02-1867, p. 2.

période de façon marginale. Le procédé apparaît à la fin des années 1880 pour les concours de beauté.

Ortego fait référence au portrait qui se démocratise dans la deuxième moitié du siècle mais reste le privilège de la bourgeoisie. Ces visages sont ainsi un hommage aux classes modestes à travers des représentations qui rappellent une pratique réservée depuis le XV<sup>e</sup> siècle aux « membres des classes sociales privilégiées, soucieuses de leur personne et de la perpétuation de leur souvenir<sup>499</sup> ». Les visages des femmes de la bourgeoisie se ressemblent tous, ceux des femmes du peuple qui accèdent au rang de cocotte aussi. Ce n'est pas le cas de ces visages de femmes qui travaillent. Carlos Frontaura nomme ses protagonistes, Ortego leur donne un visage. Certes, certains portraits sont déjà des clichés, comme celui de la nourrice, mais dans l'ensemble, chaque visage est particulier, individualisé. Le souci du portrait et du visage prend toute son importance au XIX<sup>e</sup> :

L'individuation par le corps s'affinant ici par l'individuation par le visage. Le visage est en effet la partie du corps la plus individualisée, la plus singularisée. D'où son usage social dans une société où l'individu commence lentement à s'affirmer. La promotion historique de l'individu signe parallèlement celle du corps et surtout celle du visage. L'individu n'est plus le membre indétachable de la communauté, un grand corps social, il devient un corps à lui tout seul<sup>500</sup>.

Si le type se distingue par la silhouette, l'individu a un visage. Et cette individuation est exceptionnelle : la visibilité des classes populaires n'était alors possible qu'à travers le panorama généralisant du *costumbrismo*. Ce type de portrait continue d'apparaître sporadiquement (Fig. 12). Mais à la fin de la période, les mêmes visages sont représentés : la *chula*, le gommeux, l'élégante (Fig. 111 et Fig; 112). La diversité recueillie par Ortego a disparu.

## 2. Progression, étapes, décadence

Les représentations réalistes de la pauvreté, de la misère, des conditions de vie difficiles sont très rares dans notre corpus qui évite les contenus dramatiques. La critique sociale est réservée aux publications spécialisées dans la caricature politique. La misère des classes populaires est alors associée aux mauvaises directions politiques. La femme qui mendie apparaît comme une figure emblématique de la pauvreté du peuple (Fig. 113). Cette figure est quasi absente de notre corpus : la femme souvent vieillissante, déchuë, continue de travailler et de vendre des journaux dans la rue. Ortego représente une

---

<sup>499</sup> David Le Breton, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris : Métailié, 2003 [1992], p. 38.

<sup>500</sup> David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : PUF, 2008 [1990], p. 45.

femme sans visage pour établir un contraste violent entre la femme de la haute bourgeoisie et la femme du peuple qui mendie avec son nourrisson (Fig. 114).

Durant toute la période, un type de composition narrative est employé pour rendre compte du parcours de certaines femmes du peuple. Lou Charnon-Deutsch évoque ces représentations de la déchéance dans *Fictions of the Feminine* :

Because women were the most conventional signifiers of the time of day, the months, and the seasons of the year, it follows that they were the preferred symbols of the ravages of time. Much as the level of the sand in an hourglass conveys the notion of time's passing in many cultures, the state of woman's figure and face and the progression of a woman's form from one stage to another were popular ways of moralizing about the future. Certain cartoonists were especially fond of showing before and after tableaux, recirculating the popular seventeenth- and eighteenth-century "stages of man" images that depicted a man, a woman, or a couple on ascending and descending steps from infancy to maturity and from there downward to decrepitude, death, and judgment<sup>501</sup>.

Elle commente la composition de Cilla intitulée « Progresiones » (Fig. 115) et celle de Ignotus dans *La Risa* (Fig. 116 et Fig. 117). L. Charnon-Deutsch situe ainsi ces caricatures dans le sillage d'une tradition iconographique vaste autour des vanités, des ravages du temps ou du motif plus précis des âges de la femme.

Or la représentation du temps dans ces versions satiriques apparaît comme secondaire. Il s'agit davantage d'une tradition iconographique narrative proprement satirique qui se diffuse au XVII<sup>e</sup> à partir de l'Italie. Cette forme est captée par Hogarth dans ses « modern moral subjects », en particulier dans les six gravures de *The Harlot's progress* (1732). Les gravures montrent la splendeur et la décadence de la prostituée qui devient la maîtresse d'un riche marchand, est arrêtée, attrape la syphilis puis meurt<sup>502</sup>. C. Mc Creery souligne l'importance et la postérité qu'eut la série de Hogarth :

Moll Hackabout's 'progress' towards depravity, following clearly demarcated stages from innocent country girl to drunken, diseased, and eventually dead whore, is echoed in many later prints of prostitutes, which often contrast female youth and innocence with age and wickedness<sup>503</sup>.

Dans notre corpus, ces compositions narratives sur la splendeur et la décadence évoquent la précarité de la vie des femmes du peuple et souvent un passage par la prostitution. Ces narrations en images sont récurrentes sur toute la période. Il ne s'agit plus de déployer un discours sur la précaire condition humaine à travers les âges de la vie comme le suggère Lou Charnon-Deutsch, ni de composer exclusivement un

---

<sup>501</sup> Lou Charnon Deutsch, *op. cit.*, p. 38.

<sup>502</sup> Ronald Paulson, *Hogarth's graphic works Volume 1, introduction and catalogue, Volume 2, The engravings*, N.p. New Haven (Conn.) ; London : Yale University Press, 1965, p. 40.

<sup>503</sup> Cindy Mc Creery, *op. cit.*, p. 43.

avertissement moral sur les dangers de la prostitution. Devant la menace de la déchéance, toutes les femmes ne sont pas égales et certaines sont beaucoup plus vulnérables.

Ces tableaux narratifs s'étendent à la représentation des mœurs populaires dans leur ensemble pour insister sur une dégradation générale des valeurs et des conditions de vie. Ortego évoque la dégradation du type féminin caractéristique du peuple madrilène avec un schéma qu'il pratique couramment pour d'autres sujets : la comparaison présent/passé. L'ancienne *maja* a perdu son panache en devenant *manola*<sup>504</sup> (Fig. 118 et Fig. 119).

Dans son article sur la *maja* de *Los españoles pintados por sí mismos*, Manuel M. de Santa Ana différencie le type populaire avant et après la guerre d'Indépendance. Il évoque un certain nombre de situations de femmes du peuple qui représentent les nouvelles *manolas* : orpheline confiée à une vieille femme, fille de vendeuse ambulante ou nièce d'un marchand plus riche qui connaît un sort meilleur. Dans les deux premiers cas, les jeunes femmes sont à la merci des charmes masculins. L'auteur s'interroge : « ¿cómo comparar dignamente estos miserables engendros de la necesidad y del vicio con las opulentas y graciosas Majas del siglo pasado<sup>505</sup>? ».

Dans « La mujer de Madrid » José Castro y Serrano indique que la *Manola* vit au sud de Madrid et ajoute : « La Manola física ha desaparecido completamente: la que existe un poco todavía es la Manola moral<sup>506</sup> ». Sa mère est *cigarrera*, elle-même est couturière quand elle est célibataire et tient une échoppe lorsqu'elle est mariée, car elle dirige le commerce : « La manola es el hombre de las mujeres<sup>507</sup> ». Voilà qui est bien éloigné des *Manolas* d'Ortego.

Ce dernier met en scène le changement décrit par Manuel M. de Santa Ana et initie une nouvelle approche de la représentation des classes populaires débarrassée de ses apprêts pittoresques. La *maja* en devenant *manola* a perdu son costume traditionnel et son

---

<sup>504</sup> Joaquina Balmaseda indique la filiation des types et des termes : « la mujer del pueblo bajo, *maja* ayer, *manola* después, *chula* hoy », *op. cit.*, p. 261. Le terme *manola* apparaît dans le dictionnaire de la R.A.E. à partir de l'édition de 1970 : « Moza del pueblo bajo de Madrid, que se distinguía por su traje y desenfado ». D'autres termes sont utilisés : *chula* enregistré dans l'édition de 1729 désigne « la gorróna o mozueta de mal vivir, desahogada y pícara ». A partir de l'édition de 1791 la *chula* signifie « muchacha », sens donné dans toutes les éditions postérieures durant le XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>505</sup> Manuel M. de Santa Ana, « La maja », *Los españoles pintados por sí mismos*, Tomo I, *op. cit.*, pp. 58-64, p. 59.

<sup>506</sup> José Castro y Serrano, « La mujer de Madrid », *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en la ciudad, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones*, Madrid : Miguel Guijarro, 1873, pp. 143-164, p. 153.

<sup>507</sup> *Idem*, p. 153.

aplomb. Pellicer conserve au contraire le parler et l'allure caractéristiques dans sa représentation de la *chula* (Fig. 120).

La représentation narrative de la vie de la femme populaire, telle qu'elle se répète par la suite, évoque une première étape de travail qui signifie presque toujours dans notre corpus une menace ou un préambule à la prostitution plus ou moins directe, puis une deuxième phase où la jeune femme devient la maîtresse d'un homme et enfin une conclusion où cette dernière, abandonnée, retourne à la misère.

Dans *El Fisgón*, Ortego présente une version de cette composition dans une économie de moyens. C'est la tenue du corps et la parure qui évoquent les différentes phases de la vie de la protagoniste (Fig. 121). Dans la première vignette, la jeune fille porte le paquet de toutes les modistes. Dans la deuxième, la robe à traîne, la crinoline et le pied découvert ainsi que le regard renvoient à la représentation de la coquette et signifie l'entrée de la jeune femme dans les jeux de séduction. La vignette peut suggérer qu'elle est devenue prostituée. La dernière vignette montre une ombre qui métaphorise la condition misérable à laquelle est réduite la femme vieillissante, cachée dans ses haillons et contrainte de demander l'aumône. Le commentaire sobre utilise le champ lexical de la navigation : les deux premières expressions renvoient à des manœuvres pratiquées sur un bateau pour garder la direction contre le vent. La métaphore filée exprime la fragilité de la femme qui, telle une embarcation légère, doit braver seule les dangers de la mer/société.

S'agit-il d'une coïncidence fruit d'une métaphore qui s'impose? Le vocabulaire de la navigation était largement associé à la prostitution dans la caricature anglaise de la fin du XVIII<sup>e</sup> :

Prostitutes were frequently described as 'privateers' or 'frigates' embarking on 'cruises' to bring home 'prizes'. Indeed, so strong was the link between prostitutes and naval terminology that 'frigate' was naval slang, c.1690, for a woman. Many late eighteenth-century prints of prostitutes played on the naval theme<sup>508</sup>.

Avec « Fases de la luna », Cilla reprend une métaphore courante pour évoquer la trajectoire d'une modiste devenue courtisane et rendue à une condition plus misérable qu'auparavant (Fig. 122). La protagoniste est ainsi souvent modiste, parangon de la condition ouvrière à Madrid, très représentée dans l'iconographie *costumbrista* et satirique. C'est la condition misérable de la modiste qui explique sa corruption puis sa déchéance physique et morale. Les étapes sont juxtaposées comme des cartes ou les

---

<sup>508</sup> Mc Creery, *op. cit.*, p. 49.



pages feuilletées d'illustrations d'un livre. Cette mise en scène renforce le caractère didactique de la composition.

Dans une version de « Dolora » de Cilla, la juxtaposition des deux corps, celui de la coquette triomphante et de la femme déçue, a ici une valeur axiologique dans le sillage de la satire de la coquetterie. On retrouve en effet les arguments des attaques contre les femmes coquettes qui repoussent constamment de beaux partis. La déchéance est une punition. Le prénom du personnage est programmatique et la femme paie par ses infortunes son attitude passée (Fig. 123).

Carlos Frontaura, dans sa version illustrée du thème publiée dans *La Risa*, croise la narration de la déchéance et le motif « menosprecio de corte y alabanza de aldea » puisque c'est une femme de la campagne qui connaît la chute en allant à la ville attirée par les charmes d'une jeune homme (Fig. 116 et Fig. 117).

Le vice est aussi évoqué dans « Lujo y miseria », « Miseria y vicio » qui sonne comme un avertissement exclusivement moral donné aux femmes qui s'abandonnent à la séduction par attrait du luxe : ce sont ici les visages en médaillon qui incarnent la dégradation tandis que les éléments alentour résument les deux conditions (Fig. 124). Les nombreuses lettres, l'attelage, le théâtre évoquent la vie de la courtisane motivée par l'argent tandis que le clystère et les animaux domestiques renvoient à la maladie et à la solitude. Le chapelet convoque la figure de la bigote souvent associée à la courtisane repentie. Mais cet avertissement qui montre la figure de la femme déçue puis punie de ses penchants est plutôt minoritaire : en général la femme est une victime innocente car vulnérable et impuissante face aux menaces alentour.

Dans cette catégorie de représentation peuvent aussi se ranger les planches sur les métamorphoses spectaculaires de la femme du peuple. Llovera décline un cliché de la représentation de la métamorphose autour de la chrysalide et du papillon (Fig. 125). Il s'agit encore une fois de juxtaposer la précarité de la condition de la femme au travail et l'apparente amélioration de son statut grâce aux jeux la séduction.

Cette ascension n'est parfois pas explicitée car l'apparence et la tenue du corps suffisent à induire le changement de statut (Fig. 126). Deux enfants de la bourgeoisie se retournent au passage d'une élégante. Un des enfants la reconnaît et le commentaire révèle l'origine de la dame. Le cliché de la transformation de la chrysalide en papillon est par ailleurs souvent associé à l'entrée dans la prostitution des femmes venues chercher du travail dans la capitale. Avec « Progresiones », commenté par L. Channon-Deutsch, Cilla rappelle la narration de Hogarth (Fig. 115). Un double escalier figurant

l'ascension et la déchéance est traversé par un tunnel où se situe un monstre diabolique qui rappelle sans doute que le vice éclaire la fatale progression. Une telle apparition du bestiaire diabolique est inhabituelle. Elle appuie la visée didactique qui se contente en général de juxtaposer les phases d'un destin funeste. Les personnages populaires les plus courants sont représentés : garde d'enfants, bonne, modiste, danseuse, femme de spectacle, lorette, *manola*, fleuriste, serveuse, prostituée, vieille. En médaillon apparaissent aussi les deux figures masculines emblématiques : le gommeux, le séducteur des classes moyennes et le *gaché*, celui des classes populaires. Les figures féminines sont classées en fonction de chaque prétendant dont le médaillon en forme d'étoile autour de l'astre-cocotte boulevardière rappelle un motif souvent utilisé pour les représentations de la femme fatale festive, l'astre et ses satellites.

Il ne s'agit pas réellement d'une évolution comme le suggère le titre qui renvoie directement au titre des planches de Hogarth. La composition synthétise le regard qui est porté de façon générale dans la caricature de mœurs sur les femmes qui travaillent et qui peuvent exposer leur honneur. Des femmes qui glissent d'un métier à l'autre et qui constituent les proies faciles des séducteurs alentour. La vieille femme emmitouflée est le dernier personnage de la progression. Les femmes âgées des classes plus favorisées sont volontiers tournées en ridicule car elles continuent à exercer les mêmes stratégies de l'apparence. La vieillesse des femmes du peuple est souvent évoquée comme une déchéance physique qui fait suite à un passé glorieux de beauté (Fig. 127 et Fig. 128). La vieillesse sert un propos didactique et édifiant plus général sur les dangers de la vanité.

La caricature de mœurs espagnole adopte et décline un traitement propre à l'iconographie satirique anglaise pour évoquer les menaces qui pèsent tout le long de la vie sur la femme qui travaille. Les stades de l'existence permettent de synthétiser, au-delà du type, une condition féminine. Ce type de représentation narrative n'est jamais utilisé pour représenter les autres classes sociales. La vie de la femme du peuple est marquée par une précarité qui conduit inexorablement à la misère de la vieillesse, ou par l'instabilité de ses moyens de survie. La femme bourgeoise est au contraire représentée dans une existence figée dans l'art de plaire et dans la vie de couple.

C'est essentiellement le travail qui distingue les femmes du peuple des femmes de la bourgeoisie et des cocottes boulevardières qui empruntent les atours de la séduction bourgeoise. La nature du corpus restreint le champ de vision du monde féminin en adoptant le point de vue d'un flâneur qui quelquefois entre dans les habitations pour

faire pénétrer le spectateur dans les coulisses de l'intime, pour suivre un séducteur qui se rend chez sa maîtresse ou épier un *señorito* qui harcèle la bonne. Les femmes du peuple représentées au travail sont saisies dans la rue. Il n'y a aucune représentation de l'intérieur de l'atelier ou de la fabrique par exemple, même si la vie dans l'atelier peut être évoquée.

## 2. Types populaires et femmes au travail

Les professions qui apparaissent dans le corpus reflètent de façon biaisée la réalité économique. Il s'agit de métiers artisanaux et de services, activités effectivement exercées par les femmes dans la capitale<sup>509</sup>. Cependant certaines professions ne sont pas représentées : la *cigarrera* est quasi absente et ses apparitions sont liées au stéréotype de la *manola* ou de la femme qui travaille et contribue économiquement à l'entretien de son conjoint. Ironie de la situation, elle ne gagne pas suffisamment d'argent pour acheter du tabac (Fig.129).

La constellation des professions autour de l'aiguille est réduite à la figure générale de la modiste qui parcourt la ville pour livrer ses travaux. Sage-femmes ou institutrices sont totalement absentes. Ce corpus met aussi en scène nombre de petits métiers de rue, « les petites industries », les vendeuses ambulantes et les serveuses. Le métier de concierge et celui de gérante de pension sont aussi présentes. Nous nous intéresserons aux activités les plus représentées.

Quelques rares planches évoquent la condition de la femme du peuple sans focaliser l'attention sur les menaces que constitue le travail sur l'honneur féminin, terrain idoine de la grivoiserie. Le travail féminin implique des techniques du corps telles que les évoque David Le Breton en reprenant les lignes de M. Mauss :

Gestuelles codifiées en vue d'une efficacité pratique ou symbolique, il s'agit de modalités d'action, de séquences de gestes, de synchronies musculaires qui se succèdent dans la poursuite d'une finalité précise<sup>510</sup>.

La femme du peuple est d'ailleurs définie et identifiée par ses techniques du corps. Certes, le caricaturiste ne se donne pas pour objectif d'être la mémoire de la codification du geste du travail. Ce dernier est néanmoins fondamental dans son art. Stylisé, simplifié, le corps féminin de la femme du peuple est un instrument. Si l'on considère

---

<sup>509</sup> Jesús Matilla, Esperanza Frax, « El siglo XIX », *Las mujeres de Madrid como agentes de cambio social*, Margarita Ortega López (Dir.), Madrid : Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1995, pp. 57-176, p. 62.

<sup>510</sup> David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris : Puf, 2010 [1992], p. 46.

l'ensemble des images exclusivement consacrées à la peinture de la femme du peuple, on constate que le corps féminin « fait corps » avec les outils du travail. Ces derniers ne sont plus simplement les accessoires d'une identification du type à la manière du *costumbrismo*.

Deux compositions de Pellicer abordent le thème des femmes à la lessive sans qu'il soit précisé si l'activité constitue un travail rémunéré ou une tâche domestique. Dans la première, tous les détails contribuent à évoquer une condition difficile (Fig. 130). Le décor est constitué par des piquets et des tissus tendus qui suggèrent le linge qui sèche. Au premier plan une mère chargée traîne son enfant par la main. Les traits sont épaissis, les visages sont troubles. La femme présente un corps instrument, courbé. La vêtue semble redoubler le fardeau qu'elle porte : le tablier se soulève et rappelle le paquet volumineux. Pellicer a pris soin de dessiner des savates que le personnage paraît traîner d'un pas lourd. L'enfant d'une maigreur absolue est simplement vêtu d'une chemise qui pend comme les tissus qu'on aperçoit dans le fond. Il a l'air de marcher difficilement. Les hachures qui servent habituellement à figurer des ombres acquièrent une fonction esthétique et servent à brouiller l'image, à l'apesantir. Elles semblent figurer les multiples fils épars et enchevêtrés d'une toile dans laquelle les personnages s'empêtrent. Le dessin n'est pas satirique. C'est un très rare exemple de regard sur la misère. *El Mundo Cómico* a deux orientations principales : les corps de femmes plaisants et les scènes madrilènes. Le tableau de Pellicer s'inscrit dans la liste des scènes madrilènes. Le trait comique est donné par le commentaire qui est mis dans la bouche du personnage principal. Le discours direct sert à minorer le drame de la scène. Le personnage, tel un Sisyphe, doit recommencer à porter son fardeau tous les jours, la femme en fait le constat et accepte cette condition comme un inéluctable destin.

Le second dessin sur le thème évoque davantage le contraste des classes sociales : les trois femmes réunies commentent l'apparence d'une autre femme dont le polisson traduit la position (Fig. 131). Le contraste est assumé par le seul commentaire et l'image insiste sur les instruments de la lessive et la tenue des femmes qui ont retroussé leurs jupons et laissent apparaître leurs chevilles. Il n'y a néanmoins pas de marque ostensible d'érotisation comme l'on peut trouver dans les représentations de la *sardinera*. Comme pour le dessin précédent, le traitement rappelle le croquis et laisse les visages dans l'ombre ou dans le flou.

Avant la Restauration, les classes sociales s'observent et se distinguent, le modelage érotique du corps féminin n'a pas encore uniformisé l'apparence. Dans le dessin de

Pellicer la tournure est un signe distinctif. Cette vision des femmes du peuple perdure dans l'observation des couches les plus pauvres de la société, dans la composition de Cilla « Modos de vivir » (Fig. 132 et Fig. 133). Les femmes sont alors sur un pied d'égalité avec les hommes et partagent une même condition de survie difficile et solitaire en milieu urbain.

Le prisme de l'érotisation à partir de la Restauration rend l'appréciation des compositions sur les figures de femmes au travail difficile. Ces dernières évoquent ainsi souvent, voire pour certains types comme la modiste toujours, l'honneur féminin menacé. S'agit-il alors de la perception négative du travail salarié féminin dans le discours normatif, de l'angle particulier de la caricature qui recherche le licencieux, d'une menace sociale qui pesait effectivement sur ces femmes?

### **1. La bonne**

Dans son analyse de la typologie féminine dans le *costumbrismo*, Virginia Seguí Collar résume la vision des évolutions du travail domestique dans les principaux recueils *costumbristas*<sup>511</sup>. Les domestiques issues de famille pauvre étaient auparavant envoyées jeunes dans des familles plus riches dans lesquelles elles restaient jusqu'à éventuellement économiser assez d'argent pour se marier.

La nouvelle société bourgeoise suppose la spécialisation et la diversification des tâches domestiques et l'apparition de nouveaux métiers : cuisinière, garde d'enfant, nourrice, demoiselle de service... Ce dont rend compte Mecachis dans sa planche « In...Domésticas » en 1892 (Fig. 134). Ces caricatures parfois déformantes de tous les métiers du service domestique réunissent aussi les clichés sur le peu de moralité des employées : vol d'argent, mœurs légères, ignorance.

La figuration du corps féminin utilise le costume régionaliste du *costumbrismo* dans le cas de la nourrice, met en place sa grammaire propre du corps instrument et du corps séducteur, utilise un jeu de mot galvaudé sur la nourrice « burra de leche » auquel Mecachis consacrait une planche quelques années auparavant (Fig. 141). Dans le cas de la garde d'enfant et de la bonne, le commentaire laisse entendre que les jeunes femmes se livrent à des jeux de séduction : la garde d'enfant pense aux hommes et la bonne subit

---

<sup>511</sup> Virginia Seguí Collar, « Análisis de la tipología femenina a través del género costumbrista », *Frasquita Larrea y Aherán: Europeas y españolas entre la Ilustración y el Romanticismo*, (Actas del Congreso celebrado los días, 23, 24 y 25 de noviembre de 2000), Gloria Espigado Tocino et M.<sup>a</sup> José de la Pascua Sánchez (Ed.), 2003. <http://seguicollar.wordpress.com/2007/12/15/analisis-de-la-tipologia-femenina-a-traves-del-costumbrismo>.

les avances du jeune homme de la maison. Les corps signifient alors ces relations, ce sont les silhouettes amplement reproduites des cocottes boulevardières. Mecachis reproduit à cette date tardive des clichés et des motifs figés depuis longtemps.

La bonne est un des types les plus représentés dans la caricature de mœurs, davantage à partir de la Restauration. Quelques caricatures évoquent la *sisá*, le vol de l'argent des courses, mais en général les caricatures abordent de façon récurrente les mêmes thèmes. Les bonnes critiquent leurs maîtres et les conditions dans lesquelles elles travaillent, elles sont maladroites<sup>512</sup>

Le type le plus représenté est la bonne des classes moyennes, « la *maritornes* de algunos sectores de las clases medias que debían no sólo hacer de todo sino soportar una inspección continua<sup>513</sup> ». En couverture, *La Jeringa* reproduit une conversation de bonnes dans la rue qui met en perspective le contrôle des maîtres et la légendaire *sisá* des domestiques (Fig. 135).

La bonne est aussi l'intermédiaire qui conduit les visites masculines à la chambre de la cocotte. Elle reçoit volontiers une pièce pour indiquer la présence de sa maîtresse. La représentation la plus courante en fait une victime des avances du fils ou du maître de maison.

La version de Martínez de la scène de séduction du *señorito* en cuisine dans *El Mundo Cómico* est reprise dans *El Museo Popular* : les commentaires offrent une interprétation très différente de la même image. Dans la version originale, la mère qui épie la scène se réjouit de voir un fils qui ressemble au père : la pratique indiquée par l'image est une tradition de père en fils (Fig. 136). Le commentaire qui accompagne la version de *El Museo Popular* montre, en accord avec le ton plus orthodoxe de la publication, une mère indignée par le comportement de son fils (Fig. 137). *El Mundo Cómico* éclaire la scène par des propos qui créent une complicité avec le public masculin et permet de mettre en valeur la confrérie des séducteurs typique du registre grivois<sup>514</sup>. La mère est un relais masculin. C'est le titre et les propos farfelus dans la bouche de la mère, épouse d'un mari volage défunt qui constituent le ressort comique. Cet éclairage est impossible dans la version de *El Museo Popular* qui préfère mettre en valeur l'infraction commise par le jeune homme. Le titre original disparaît alors, il n'a plus raison d'être.

---

<sup>512</sup> Ces maladroites sont recueillies dans la section « Nuestras criadas » de *La Risa*.

<sup>513</sup> M.<sup>a</sup> Victoria López-Cordón, *op. cit.*, p. 73.

<sup>514</sup> Voir les explications sur la grivoiserie à travers les chansons étudiées par Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Aubier, 1993.

Ce type de scène se répète avec des variantes : dans *La Vida Alegre*, l'épouse se cache pour surprendre un mari qui la trompe avec la bonne (Fig. 138). Le commentaire surprend car au lieu de trouver une condamnation de la conduite du mari attendue dans la bouche de l'épouse, l'expression « *blando de corazón* » pour qualifier le mari infidèle minimise la situation. A nouveau le commentaire semble indiquer qu'il ne s'agit pas d'une scène édifiante où les écarts de conduite sont blâmés mais d'une scène de reconnaissance ou la figure fantasmagorique du spectateur séducteur est sollicitée.

Ces scènes de séduction directe sont moins nombreuses que la transcription de conversations entre bonnes laissant entendre les avances du maître de maison (Fig. 139). Dans son étude sur le service domestique à Madrid à la fin du siècle, M.<sup>a</sup> del Carmen Sánchez Carrera souligne que la double morale sexuelle était largement la règle :

Los hijos varones de la familia convertían a algunas criadas en prostitutas particulares sin tener que realizar ningún desembolso adicional y muchas de ellas engrosaban después el mundo de la prostitución profesional<sup>515</sup>.

## 2. La nourrice

Les caricatures de la nourrice sont beaucoup moins nombreuses que celles consacrées aux autres activités féminines. La fonction de nourrice, *ama de cría*, est le type de travail le mieux accepté dans la société. Carmen Bolaños résume sa condition :

El prototipo de la nodriza era por lo general una emigrante rural que se acercaba a la ciudad para prestar sus servicios a los hijos de las clases acomodadas, amamantando también a pupilos de diversa procedencia: huérfanos, hijos de madres enfermas e incluseros<sup>516</sup>.

Les nourrices veuves et les célibataires gagnaient un salaire plus important que le reste des domestiques. Pour les autres femmes, la fonction offrait un salaire complémentaire. Cette situation privilégiée est analysée par Antolín Esperón dans un article du *Semanario Pintoresco Español* en 1851. La nourrice *pasiega* semble être à l'abri des malheurs qui peuvent attendre les femmes qui arrivent dans la capitale, destinées à un travail précaire :

Bien mirado el destino de estas paisanas que consiguen esta colocación, es de lo más seductor y próspero que puede concebirse, atendiendo a lo que eran en su cuna y educación, a las

---

<sup>515</sup> M.<sup>a</sup> Carmen Sánchez Carrera, « Aproximación al estudio del trabajo de la mujer en el servicio doméstico en el Madrid de finales del siglo XIX », *El trabajo de las mujeres: siglos XVI-XX*, Margarita Ortega et María Jesús Matilla (Ed.), Madrid : UAM, 1996, pp. 219-229, p. 220.

<sup>516</sup> Carmen Bolaños Mejías, « La imagen de la mujer española durante el sexenio: entre el cambio social y el reconocimiento jurídico », *Feminismo/s*, n°2, 2003, pp. 25-40, p. 38.

ventajas que disfrutaban, y a ciertas libertades de mucha trascendencia que les son permitidas y hasta indispensables para ejercer su misión criadora<sup>517</sup>.

Cette situation privilégiée est évoquée dans *El Almanaque de El Cascabel para 1868* (Fig. 140). Le sort de la nourrice n'est pas comparé à celui des autres domestiques mais au couple même pour lequel elle travaille. Les corps maigres du couple bourgeois contrastent avec l'embonpoint de la nourrice. Le commentaire rappelle aussi une des critiques à son encontre.

Les textes hygiénistes dénoncent en effet les dangers sur la santé de l'enfant d'un recours à une nourrice peu soignée ou qui mange mal. Cet aspect n'apparaît que dans la vignette de *El Almanaque de El Cascabel para 1868*. Les caricatures n'introduisent que très rarement des sous-entendus grivois qui accompagnent souvent la représentation de la bonne. Les caricatures sont volontiers déformantes. Les dessinateurs raillent une fonction dictée par la constitution physique. Les nourrices vendent leur corps dans les pages des annonces et deviennent dans la planche de Mecachis des « burras de leche » (Fig. 141). La planche représente six bustes de profil exactement dans la même posture, ce qui renforce l'effet comique de l'étalage des bêtes de foire.

### 3. Précarité du travail féminin

Les représentations de la modiste dans notre corpus sont exclusivement liées à la disponibilité sexuelle de l'ouvrière et nourries par les préjugés les plus courants sur la profession<sup>518</sup>. Quelques très rares vignettes évoquent les conditions difficiles du travail dans l'atelier sans faire référence explicitement à une profession en particulier. Mais le détournement grivois n'est pas loin.

Dans *El Mundo Cómico*, une ouvrière au réveil pense à sa journée et à sa vie misérable (Fig. 142). La représentation des jeunes femmes au lit est très courante dans le périodique et systématiquement placée en première page. Il s'agit donc d'un appel, d'une composition qui laisse voir une jeune femme légèrement vêtue dans sa stricte intimité, voire d'une image de la disponibilité sexuelle de l'ouvrière<sup>519</sup>. Pellicer laisse voir un sein pudiquement dissimulé dans l'ensemble du croquis. Le commentaire

---

<sup>517</sup> Antolín Esperón, « El Pasiago », *Semanario Pintoresco Español*, 07-12-1851, pp. 390-392, p. 392.

<sup>518</sup> Nous verrons donc en troisième partie comment cette profession ainsi que celles de la danseuse et du modèle constituent des avatars directs de la prostituée.

<sup>519</sup> Voir partie III.



indique que le salaire perçu par l'ouvrière n'est pas suffisant pour vivre et qu'une aide est nécessaire.

Le même motif apparaît dans le double dessin de T. Gascón dans *La Vida Alegre* (Fig. 143). Le commentaire nous livre aussi les pensées du personnage et juxtapose une vie rêvée de riche épouse ou de cocotte de haut vol et la réalité d'un travail mal payé. Il évoque aussi la figure d'une mère à la charge de l'ouvrière rarement représentée en dehors des scènes de séduction dont elle est le témoin sinon l'instigatrice<sup>520</sup>. La juxtaposition de la vie misérable de l'ouvrière et de la vie lointaine de la grande courtisane induit une justification de l'entrée dans la prostitution. La tentation de la lorette est aussi l'objet d'une petite vignette de Cilla qui représente l'ouvrière de dos en train de regarder deux silhouettes de cocottes de dos aussi (Fig. 144). Cilla utilise le voile et le châle pour figurer la pudeur de l'ouvrière, ils s'opposent au chapeau des deux cocottes. Cilla utilise aussi ces éléments dans sa représentation de la mendicante dans *La Viña* pour exprimer la pudeur de son personnage et éloigner tout soupçon de prostitution (Fig. 113).

Dans *El Último, Almanaque festivo-literario para 1878* Luque fait le portrait d'une jeune femme en buste. La légende indique : « ¡ Si una no tuviera para vivir más que lo que gana de día<sup>521</sup> ! ». Luque laisse donc entendre la corrélation entre travail précaire et prostitution.

La prostitution est la menace qui pèse sur les femmes salariées des classes populaires. C'est ce que suggèrent explicitement certaines caricatures comme celle de E. Casanova dans *La Mesa Revuelta* (Fig. 145). Un gros bourgeois interroge une vendeuse d'eau sur son salaire. La réponse de celle-ci laisse entendre que son poste n'est pas son seul revenu. Cilla montre un autre visage de la précarité du travail féminin dans ses compositions dans *Madrid Cómico* intitulées « Dolora », un type de poème lancé par Campoamor, qui proposent une réflexion en vers et en image sur le destin des femmes du peuple. Le triptyque présenté met en scène une bonne qui se défend *manu militari* des avances d'un livreur (Fig. 146). Préserver son honneur est un combat. Les femmes qui travaillent comme serveuses, même celles qui s'occupent des petits stands ambulants d'*horchatería*, sont toujours représentées dans la mise en scène d'un rapport de séduction dans lequel elles sont constamment sollicitées par les hommes (Fig. 147 et Fig. 148).

---

<sup>520</sup> Voir partie III.

<sup>521</sup> Madrid : Librería de M. Rosado, p. 60.

Avant la Restauration, les compositions sur les dangers urbains qui menacent les femmes fraîchement débarquées, sur l'instabilité, la précarité, les attaques masculines contre l'honneur féminin de la femme au travail dominant puis elles disparaissent au profit de la représentation des prostituées plus ou moins dissimulées.

Ces caricatures reflètent un fait avéré : nombre de prostituées étaient auparavant employées dans le service domestique ou dans la confection. A. Rivière Gómez a étudié l'origine sociale des pensionnaires de la communauté des *Adoratrices Esclavas del Santísimo Sacramento y de la Caridad*, institution chargée de rééduquer les jeunes prostituées, admises entre 1845 et 1860 : 49,5% des pensionnaires avaient auparavant travaillé dans le service domestique et 37,2% dans la confection. Les domestiques travaillent parfois sans rétribution et sans permission de sortie hebdomadaire. Elles sont exposées aux demandes sexuelles des hommes de la famille<sup>522</sup>.

De très rares compositions évoquent la prostitution de très jeunes femmes voire des enfants. Quelques rares vignettes comparent le jeune âge d'une cocotte et le grand âge de son client. Un dessin de *El Mundo Alegre* fait explicitement référence à la prostitution de l'enfant des rues vendeuse de journaux. La misère des deux personnages, une fille et un garçon, est signifiée par l'accoutrement : le garçon est pieds nus et son pantalon est rapiécé. Ils discutent dans la rue avec leurs journaux à la main. Les corps sont légèrement courbés et, saisis de profil, les personnages semblent rompus par la fatigue. Le commentaire livre les propos échangés : « – La Trine ya lleva vendida una mano./ – ¡Anda, ya lo creo, y más!<sup>523</sup> ». Cette composition s'oppose à l'idéalisation de la prostituée urbaine du corpus et à l'idéalisation du travail féminin visible dans les contributions de la somme dirigée par F. Sáez de Melgar dans le contexte de reconfiguration du discours de la domesticité.

Dans son portrait de la *chula* de la collection dirigée par Faustina Sáez de Melgar Joaquina Balmaseda célèbre l'indépendance de la femme du peuple au travail :

Hoy tiene más ancho campo para adquirirse la vida: ya no es sólo cigarrera, sastra o ribeadora; grandes almacenes de ropas brindan labor a sus manos, el lujo que se ha desarrollado en esta última mitad de siglo, hace que sean infinitos los talleres de modista, las costureras a jornal en las casas particulares, las vendedoras de flores y periódicos, y las pequeñas industrias que pueden emprender se cuentan por cientos. La hija del pueblo de

---

<sup>522</sup> Aurora Gómez Rivière, *Caídas, miserables, degeneradas : Estudio sobre la prostitución en siglo XIX*, Madrid : Dirección General de la Mujer, 1994. Voir partie III, travail féminin et prostitution.

<sup>523</sup> *El Mundo Alegre*, 1889, p. 407.

Madrid es independiente y se dedica poco al servicio doméstico; aprende uno de los oficios antes citados, y sabe que al morir el sol renace su libertad y dispone de sus horas<sup>524</sup>.

Cette idéalisation correspondond à la défense du travail féminin nécessaire à l'émancipation. L'iconographie satirique sans jamais condamner le travail des femmes du peuple rappelle constamment sa précarité et ses dangers, conformément aux statistiques des études sur le travail féminin dans la capitale.

### 3. Les amours populaires

#### 1. Les femmes exploitées par leur conjoint

La moitié des vignettes qui illustrent la série de textes de Carlos Frontaura « Los enamorados. Colección ilustrada de figuras, figurillas, figurines y figurones » de mai à juillet 1866 dans *El Cascabel* concernent les amours populaires<sup>525</sup>. Les couples sont parfois déjà enregistrés par la tradition et ont pour certains une grande postérité. La série synthétise des motifs introduits auparavant par Ortego dans d'autres supports (*El Museo Universal* en particulier). Le texte du chapitre I de la série (dans le numéro du 27-05-1866) est consacré aux amours des classes populaires : « el aguador y la fregona, el sordado de a caballo y la niñera, el gaché y la Pepa, el *reenganchao* y la criada que va al río ». Les illustrations paraissent dans les numéros du 24 et 27 mai 1866 (Fig. 149 à Fig. 154).

Dans ces quatre situations, les femmes sont victimes des hommes. Le porteur d'eau fait de multiples économies et Carlos Frontaura précise : « hace uso del amor no para conquistar un corazón que responda al suyo, sino para conquistar un puchero con lo que sobra en la casa donde sirve su amor, que es una fregona que no tiene nada de ilustra<sup>526</sup> ». La relation s'achève lorsque la bonne change de maison ou que l'homme, malgré ses promesses de mariage, finit par épouser une fille de sa région.

---

<sup>524</sup> Joaquina Balmaseda, « La chula madrileña », *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Faustina Sáez de Melgar (Dir.), 1881, Barcelona : Juan Pons, pp. 261-275, p. 269.

<sup>525</sup> Dans la première livraison, Carlos Frontaura explique que les temps ne sont pas propices pour parler de politique et après avoir évoqué un ensemble de sujets, il introduit la série : « Y aquí tienen VV. que voy a presentar a VV. una gran colección de figuras de enamorados, representando personas de todas las clases de la sociedad, desde el aguador y la fregona, hasta el ministro que, en los ratos que le deja libres su cargo, hace el amor por lo fino a alguna dama de alto coturno, o a alguna dama de cuerpo coreográfico » (24-05-1866, p. 1). Malgré la galerie de portraits annoncée, la série se limite à quelques couples.

<sup>526</sup> Carlos Frontaura, « Los enamorados », *El Cascabel*, 27-05-1866, p.2.

Les soldats sont attirés par les jeunes filles qui gardent les enfants, elles-mêmes sont séduites par l'uniforme. Les mariages sont rares et le plus souvent le soldat entretient une relation privilégiée avec plusieurs jeunes femmes en même temps. La Pepa est une jeune fille orpheline, qui est tombé malade et qui vit au jour le jour. Son homme, « su aquel, su gaché », Frasquillo, n'a pas de métier précis. C'est un homme violent qui la bat et lui demande de l'argent en échange de sa protection. Enfin la bonne qui va au fleuve laver son linge doit partager son salaire avec le soldat *reenganchado*, qui se sert d'elle. Ce dernier fréquente plusieurs bonnes en même temps. Dans le chapitre II, Carlos Frontaura commente le cas des « novios a la intemperie » : de jeunes gens, étudiants ou employés avec de faibles ressources, qui attendent dehors les couturières qui travaillent en atelier.

Les textes de Frontaura montrent comment la femme des couples populaires est toujours dupée ou exploitée. La quasi majorité des couples décrits constituent des clichés.

Le couple formé par le militaire qui contemple la bonne en train de laver son linge ressurgit dans *El Mundo Alegre* en 1890 (Fig. 156). La position de chacun des personnages insiste sur la domination de l'homme qui contemple impassible la femme au travail, un travail destiné au soldat. La version publiée dans *El Mundo Alegre* s'écarte cependant du couple proposé par Ortego : le soldat est physiquement dégradé. Il adopte les traits d'un enfant.

Le couple le plus représenté est le militaire et la *niñera*. Dans « La gran idea », le projet de parodie de concours sur les femmes vertueuses, R. García y Santistebán propose : « Medalla de plata a la que, siendo madre, no confió sus hijos al biberón ni a los cuidados del militar que hacía el amor a la niñera<sup>527</sup> ». La *niñera*, est toujours représentée avec un soldat dans une scène de séduction. Lorsque ce n'est pas le cas, une allusion est faite à cette situation dans le commentaire. Cette représentation se reproduit durant toute la période et s'articule aux remarques répétées dans les collections *costumbristas*, de l'article de Inocencio Riesgo Le Grand dans le projet inachevé de 1843 *Álbum del bello sexo*, au texte de Sofía Tartilán dans la somme dirigée par Faustina Sáez de Melgar.

Riesgo Le Grand indique que la vertu de la jeune fille est menacée par les hommes de la famille et les employés de maison tandis que Sofía Tartilán précise que les nombreuses garnisons qui envahissent les parcs et lieux de diversion sont un danger pour la moralité

---

<sup>527</sup> García y Santistebán, « La gran idea », *La Risa*, 6-05-1888, pp. 13-14, p. 14.

de la jeune femme qui, livrée à de galantes conversations, ne s'occupent plus des enfants<sup>528</sup>.

Ortego consacre une vignette à la conversation galante de la jeune fille avec quatre militaires dans *El Museo Universal* sous le titre « Paseos por Madrid<sup>529</sup> ». Dans le fond, d'autres groupes apparaissent. Le commentaire avertit : « Madres, las que tenéis hijos, / y doncellas que los lleven, / no los mandéis a jugar / a la plazuela de Oriente ». Les situations répétées se réduisent souvent à une conversation entre le soldat et la jeune fille (Fig. 158 et Fig. 159). Le couple qui domine est le couple traditionnel populaire nommé par C. Frontaura : el *Gaché* et la *Pepa*.

## 2. De la violence conjugale à la *chulería* des temps modernes

Les deux protagonistes évoqués par Carlos Frontaura sous les noms de « El gaché y la Pepa » incarnent les types populaires dont les caractéristiques sont récurrentes durant la période étudiée. Gabriela Pozzi, dans « Imágenes de la mujer en el costumbrismo » portant sur *Los españoles pintados por sí mismos*, souligne un trait commun des portraits issus des classes ouvrières : « Además de la explotación económica de la mujer, aparece aquí la violencia doméstica, ausente en los cuadros dedicados a las otras clases sociales<sup>530</sup> ». Nous avons vu comment la violence conjugale apparaît dans la caricature au sein du couple bourgeois.

La femme qui travaille parvient à sortir de la sphère domestique mais elle est confrontée à la violence du mari ou du conjoint. La représentation de la femme des classes populaires suit les aspects du type *costumbrista*. Elle est confrontée à la violence de son compagnon, par ailleurs souvent représenté comme un homme prêt à en découdre. L'exploitation économique est un trait constant de la représentation du couple. L'homme apparaît comme un profiteur qui demande directement de l'argent en invoquant quelque prétexte (Fig. 161 à Fig. 164). Et Laferda se moque alors de la faiblesse des femmes qui se laissent facilement abuser (Fig. 163). Le titre suggère qu'en plus de subvenir aux besoins d'un conjoint patibulaire, la femme ne reçoit en retour que ses coups. La violence est évoquée dans les commentaires comme un fait banal (Fig. 161), voire une

---

<sup>528</sup> Inocencio Riesgo Le Grand, « La Niñera », *Album del bello secso o las mujeres pintadas por sí mismas*, Madrid : Imprenta del Panorama español, 1843, pp. 25-32 ; Sofía Tartilán, « La niñera », *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Faustina Sáez de Melgar (Dir.), 1881, Barcelona : Juan Pons, pp.211-216.

<sup>529</sup> 27-12-1863, p. 7.

<sup>530</sup> Gabriela Pozzi, « Imágenes de la mujer en el costumbrismo », *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso (Nápoles, 27-30 de marzo de 1996)*, Roma: Bulzoni, 1996, pp. 249-257, p. 254.

fatalité dans le dessin de Cilla « Consejo » (Fig. 167). De fait elle est souvent associée aux milieux populaires et à l'alcoolisme, à tort d'après les conclusions de P. Muñoz López<sup>531</sup>. Les scènes de violence domestique ne sont pas, comme dans le cas du couple bourgeois, des punitions infligées aux femmes pour des soupçons de relations inopportunes (Fig. 165 à Fig. 168). Les femmes sont les victimes d'une violence aveugle, sans motif, symptôme de la dégénérescence qui caractérise les classes populaires dans le discours de la bourgeoisie.

Cilla indique avec ironie que la violence est « sana e inveterada costumbre del pueblo » et reprend les préjugés sur la dégradation morale des classes populaires. Le motif apparaît surtout à la fin des années 1880. Mecachis et Cilla signent des planches narratives qui comparent l'orgueil et le panache des classes populaires du début du siècle, les majos dans le cas de Mecachis, et les patriotes qui se soulevèrent contre les soldats de Napoléon pendant la Guerre d'Indépendance dans le cas de Cilla (Fig. 169 et Fig. 171). Les temps présents mettent en scène des ivrognes aux yeux exorbités ou aux gestes disloqués qui frappent leur compagne.

La planche de Mecachis « Los caballeros » étend la dégradation du peuple aux classes moyennes et à la gent masculine en général (Fig. 170). Les deux volets juxtaposent deux époques et deux lieux, la rue principale au XVII<sup>e</sup> siècle et la cour intérieure au XIX<sup>e</sup>. La première scène représente un *lance de honor* et les deux hommes sont prêts à croiser le fer. La seconde représente deux hommes dont la vêtue les range dans les classes moyennes qui frappent tous deux une femme. Les expressions du visages, bouches ouvertes et tous les gestes soulignent la violence. La juxtaposition burlesque vise la dégradation des hommes dont l'acharnement semble illégitime. Les postures incarnent l'évolution : rigidité des codes d'honneur d'une part, débordement des instincts les plus vils d'autre part. La dégradation morale trouve dans la violence domestique son expression la plus manifeste : elle devient le signe distinctif de la *chulería* des temps modernes, corrompue et dégénérée.

La femme est au sens propre une victime des hommes. Les caricaturistes montrent aussi les femmes abandonnées avec leur enfant, une situation qui les condamne socialement. Les quelques vignettes qui traitent ce sujet ne sont pas des avertissements, comme dans le cas de la représentation des dangers du carnaval pour les femmes.

---

<sup>531</sup> *Op. cit.*

### 3. Femmes abandonnées et enfants illégitimes

Dans son étude sur la sexualité féminine dans l'imaginaire masculin sous la Restauration, Rosa Elena Ríos Lloret commente les représentations qui mettent en scène des femmes ayant cédé à leurs inclinations :

La catástrofe aleccionadora planeaba sobre aquellas que se atrevían a satisfacer públicamente sus deseos. Son todas las representaciones de las mujeres seducidas y abandonadas, abocadas a la prostitución, a la enfermedad, la miseria y el abandono que aparecen en la literatura y la pintura de la época. Este modelo femenino debe ser poco atractivo para ellas, que tienen que saber que las afligirán todo tipo de males, no sólo por la inmoralidad de sus actos, sino por su soberbia al pretender que pueden actuar siguiendo sus propios criterios<sup>532</sup>.

R.E. Ríos Lloret commente des exemples de femmes repenties ou de prostituées mortes dans des peintures et des romans de la fin des années 1880. La condamnation et la punition des amours clandestines sont supportées exclusivement par les femmes. Dans notre corpus, ce type de portrait moral est exceptionnel : le chapelet dans « Lujo y miseria », « Miseria y vicio » suggère la figure d'une courtisane repentie après une vie frivole (Fig. 124). De par la nature de ce corpus destiné en priorité à des hommes, l'approche de la faute morale est sensiblement différente des productions de la même époque.

Les femmes sont les seules à supporter les conséquences d'une union illégitime mais elles sont toujours montrées comme les victimes des avances et du pouvoir des hommes. La même année, *La Caricatura* publie deux planches de vignettes suivies (12-01-1885). La première, « Amores fenomenales de un chico de Castro-Urdiales » de Cilla rend compte des amours d'un jeune provincial des classes moyennes avec une jeune femme apparemment modeste. Il l'a séduite après avoir insisté plusieurs fois et tous les deux vivent un certain temps ensemble. Les deux dernières vignettes montrent comment l'homme s'enfuit de nuit en laissant la femme seule. Le commentaire de la dernière vignette laisse entendre une éventuelle grossesse, fruit de ces amours illicites.

Le numéro du 13-04-1885 reproduit un scénario de Mecachis assez semblable « Piensa mal ¿y acertarás? » : l'histoire sans commentaire raconte comment une jeune femme de la campagne est séduite par un jeune homme qui est enrôlé. La jeune femme a un enfant durant l'absence du soldat mais ce dernier de retour refuse la femme et l'enfant, et se marie avec une autre.

---

<sup>532</sup> Rosa Elena Ríos Lloret, « Obedientes y sumisas. Sexualidad femenina en el imaginario masculino de la España de la Restauración », *Ayer, Revista de Historia Contemporánea*, n°63, Madrid, Asociación de Historia contemporánea, Marcial Pons, 2006, pp. 187-299, p. 194.

L'ignorance des femmes sur leur état et la duplicité d'une situation qui suggère une relation clandestine fournissent les prétextes à des scènes où une jeune femme avoue par un détour une grossesse et donc une union hors-norme (Fig. 172).

Jusqu'en 1931 la recherche de paternité était impossible<sup>533</sup>. Le plus fort taux de concubinage et le plus grand nombre d'enfants illégitimes se trouvaient parmi les travailleurs immigrés qui, libres de la pression de la communauté, contournaient la pratique du mariage de réparation<sup>534</sup>. Les femmes ouvrières étaient les premières victimes des unions illégitimes :

Desorientada, desprotegida, en una ciudad que no conoce y con unas condiciones de vida terribles, se amanceba con un hombre obrero, pero con la idea de que es algo temporal y esperando casarse con él en un futuro, pues el matrimonio sigue siendo su modelo de vida<sup>535</sup>.

Un petite vignette évoque la situation d'une femme abandonnée avec son enfant qui écrit désespérée au père de l'enfant (Fig. 173). Un autre vignette explicite la situation d'une gouvernante à qui le maître de maison a laissé un souvenir. La représentation des anciennes domestiques victimes des hommes de maison avec le fruit des amours clandestines est exceptionnelle même si les scènes de séduction et les allusions au harcèlement des messieurs sont récurrentes (Fig. 174).

Une vignette a retenu notre attention car elle aborde un thème totalement absent par ailleurs : le délit contre l'honneur, et peut-être même le viol (Fig. 175). Elle montre un curé qui converse avec une jeune femme au sujet de preuves à réunir pour accabler le coupable. L'image est fidèle à la conception du viol de cette époque considéré comme un mélange de péché et de délit<sup>536</sup>.

Les femmes des classes favorisées sont représentées avec leurs enfants dans le cadre d'une critique de la famille nombreuse qui fait entendre la voix du mari, ou dans l'évocation de l'adultère de la femme dont l'enfant est la preuve. Les femmes des classes populaires sont seules et lorsqu'elles sont représentées en famille, il s'agit bien souvent de scènes qui montrent la violence du conjoint ou reproduisent le couple immuable du *Gaché* et de la *Pepa* dans une tradition iconographique figée. Les enfants sont très rarement représentés et signifient une charge supplémentaire pour la femme ou, le plus souvent, la preuve d'une union illégitime.

---

<sup>533</sup> Mary Nash, *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona : Anthropos, 1983, p. 33.

<sup>534</sup> Pilar Muñoz López, *op. cit.*, p. 232.

<sup>535</sup> *Idem*, p. 255.

<sup>536</sup> *Idem*, p. 213.



Les images de la grossesse des femmes bourgeoises et des femmes du peuple –rares dans le corpus et encore plus dans l'iconographie « sérieuse »– pointent une appréciation radicalement différente des conditions.

Le premier dessin sur la femme du peuple enceinte est en réalité un hommage à Ortego que fait Urrutia dans *El Mundo Cómico* (Fig. 176). Le ressort comique qui justifie ici la vignette est le jeu de mot sur *criaturas/caricaturas*. Mais dans un niveau secondaire de signification, la vignette évoque la forte mortalité infantile. Pilar Muñoz rappelle qu'à la fin du siècle, l'Espagne était encore dans l'ancien régime démographique avec des taux de natalité et de mortalité très élevés : « la mayor parte del ciclo vital familiar se veía ocupado por la gestación, alumbramiento y crianza de los hijos<sup>537</sup> ». La mortalité infantile est particulièrement importante dans la capitale : presque la moitié des enfants n'atteignait pas cinq ans au milieu des années 1880<sup>538</sup>. Dans le dessin de Cilla plus tardif, une autre vendeuse ambulante est mise en scène. La vignette repose sur l'assimilation entre les objets mis au rebus et l'enfant à venir : contrairement aux enfants de la famille bourgeoise, perdus dans le nombre mais confiés aux soins d'une nourrice, la progéniture est ici chosifiée (Fig. 177).

Le panorama de l'iconographie satirique sur les femmes du peuple fait apparaître un discours conforme aux lignes orthodoxes d'un journal comme *El Cascabel*. Il s'agit de défendre l'honneur des femmes qui travaillent et de mettre en scène aussi tous les préjugés alors courants sur le peuple.

Le corps de la femme au travail est bien distinct de celui de l'aristocrate ou de la grande bourgeoise. Les fortunes et infortunes de la femme du peuple, les meurtrissures et la fatigue du travail physique, son ascension de courtisane et sa déchéance dans la vieillesse, s'expriment par les transformations du corps. Le corps reflète le statut social, condense les pratiques. En ce sens la caricature de mœurs est l'un des seuls supports qui offrent une vision sur l'intimité du corps de la femme.

La représentation du corps de la bourgeoise est nourrie par la tradition picturale satirique. Le XIX<sup>e</sup> est un prolongement et une réactualisation des thèmes. La représentation du corps de la femme bourgeoise se vide de sa substance sociale pour devenir le support symbolique d'un discours sur la condition masculine.

Il n'en est pas de même pour la représentation des femmes du peuple. Elles sont certes majoritaires dans l'illustration *costumbrista*. Mais cette dernière fige les métiers sans

---

<sup>537</sup> *Idem*, p. 239.

<sup>538</sup> Jesús Matilla, Esperanza Frax, *op. cit.*, p. 61.

envisager les atteintes que suppose pour la femme du peuple le travail dans l'environnement urbain.

Au-delà du clivage des classes sociales, la représentation des figures transgressives convoque toute la puissance symbolique des corps sexués. La guerre des sexes est un domaine riche de l'iconographie populaire. Les caricaturistes ont donc à leur disposition toute une palette de motifs et de procédés qu'ils réactualisent.

### 3. Les figures transgressives

A mesure qu'avance le siècle, le discours culturel et social dominant envisage toute sortie de la sphère privée comme une excentricité qui dénature la femme. Francisco Alonso y Rubio rappelle dans *La mujer bajo el punto de vista filosófico, social y moral : sus deberes en relación con la familia y la sociedad* (1863) : « Hemos dicho que cada uno tenía su destino en armonía con sus facultades, y que debe cumplirle sin extralimitarse, para satisfacer las necesidades de la familia y de la sociedad<sup>539</sup> ». Dans la configuration déterministe, les sphères publique et privée se confondent avec les expressions de la masculinité et de la féminité. *Extralimitarse* : dépasser les limites et transgresser la frontière, signifie abandonner sa nature et menacer l'ordre social.

En France Daumier signe trois séries sur les engagements publics des femmes entre 1844 et 1848 : « les Bas-bleus » sur les femmes écrivains, « les Divorceuses » sur les femmes dans les clubs politiques, et « les femmes socialistes » qui se réfèrent à Jeanne Derouin. Ces séries n'ont pas d'équivalent en Espagne. La caricature de mœurs espagnole envisage néanmoins tous les aspects de la grande question du siècle : l'émancipation féminine. Les ressorts pour railler les figures transgressives sont puisés dans la tradition iconographique de la satire des femmes, dans des figures *costumbristas* de femme virile. Les caricatures recomposent les motifs pour rendre compte des nouvelles relations de la femme à l'espace public.

En puisant dans les mêmes motifs ou en déclinant les mêmes dispositifs, la caricature élabore un discours de continuité qui montre un processus en marche. Certains motifs sont directement utilisés, d'autres sont adaptés ou combinés. Notre corpus, aux frontières de la critique satirique traditionnelle, ajoute aux charges typiques un nouvel

---

<sup>539</sup> Francisco Alonso y Rubio, *La mujer bajo el punto de vista filosófico, social y moral: sus deberes en relación con la familia y la sociedad*, Madrid : D.F. Gamayo, 1863, p. 55.

élément : une identité féminine qui se surjoue dans la transgression. Après la virilisation, c'est en effet la surféminisation, rangée dans la déviance de l'hystérie dans le discours orthodoxe, qui est à l'œuvre pour disqualifier l'apparition des femmes sur la scène publique.

## 1. Inversion et subversion dans l'iconographie satirique

### 1. La lutte pour la culotte

Dans *Le dessin d'humour du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Jean Adhémar souligne l'importance des satires anti-féminines dans l'histoire de l'humour graphique et littéraire. Elles mettent en scène les rapports de domination entre les sexes et se répètent avec succès du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. La scène de la lutte pour la culotte est un motif de l'imagerie populaire qui traite de l'autorité dans le ménage, de la femme tyrannique, ou de la discorde entre les époux<sup>540</sup>. Des exemples européens sont réunis dans cet ouvrage et dans *La guerre des sexes, XV- XIX<sup>e</sup> siècles* de Laure Beaumont-Maillet (Fig. 178)<sup>541</sup>.

Certains textes de journaux satiriques du XIX<sup>e</sup> en Espagne rappellent cette tradition de la lutte pour la culotte. Celle-ci n'est plus seulement le symbole de l'autorité dans le ménage : elle représente une étape nécessaire dans l'émancipation féminine en signifiant l'égalité des sexes. Dans « Una sesión en una asamblea de mugeres - Emancipación de la mujer.-Discusión de los derechos de la muger.-Reforma de las leyes relativas a la muger etc. », publié dans *El Jorobado*<sup>542</sup>, il est question de la culotte et de l'égalité des sexes lors d'une réunion d'un groupe de femmes. Elles ont évoqué au cours d'une rencontre antérieure la nécessité que les femmes chefs de famille portent culotte ou pantalon. Dans cette réunion, une participante demande à ce que les femmes mariées portent aussi la culotte :

Es de primera necesidad que las mugeres casadas lleven calzones, y sin que esto pueda hacerse, declaro que no hay libertad, ni igualdad delante de la ley, ni delante de nosotras. ¿Qué es lo que nos tiene sujetas y esclavizadas? Las faldas malditas, no es otra cosa. (...) ¿Por qué razón las mugeres no hemos de tener empleos como los hombres<sup>543</sup>?

---

<sup>540</sup> Jean Adhémar (Dir.), *Le dessin d'humour du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris : Bibliothèque Nationale, 1971.

<sup>541</sup> Laurence Beaumont-Maillet, *La guerre des sexes, XV-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris : Albin Michel, 1984. Il n'y a cependant pas d'exemples espagnols dans les deux ouvrages.

<sup>542</sup> 26-05-1836, pp. 3-4.

<sup>543</sup> *Idem*, p. 3.

La rencontre ne porte pas à conséquence car les femmes à la fin retournent chez elles avec leur jupe. L'article « El hombre que pega a su mujer » fait aussi référence à cette question : un mari est conduit devant le juge car il bat sa femme qui veut être *amo* et non *ama de casa*. Le journaliste commente :

Yo tengo mis sospechas de que Eva hubiera querido *llevar los pantalones*, si no fuera porque en su tiempo aun no se conocía esa prenda (...) Los pantalones materialmente considerados, son una prenda fea de que las mujeres debían prescindir, así como de otras del traje masculino que nos han ido usurpando y que no les hacen maldita la gracia. Y considerando la cuestión bajo su punto de vista moral, yo pregunto a las mujeres que quieran *llevar los pantalones*: ¿Por qué pretendéis usurpar su autoridad a ese rey absoluto que se llama esposo? Es reina en nombre de la legalidad. Es soberano responsable. Representa la defensa en el exterior, la paz y la abundancia en el interior. ¿Por qué, pues, levantar barricadas para reinar en su lugar, como no sea por la influencia del amor y la dulzura de la persuasión<sup>544</sup>?

Le pantalon lié à l'autorité masculine permet ici d'énoncer les règles, qui ont force de loi, de la division sexuelle avec ses espaces caractéristiques (extérieur/ intérieur) et les fonctions de chacun des sexes. Le vêtement masculin apparaît dans deux dessins parus dans *El Mundo Cómico* en 1873. Pellicer utilise la tradition du catalogue *costumbrista* des types régionaux comme horizon graphique de référence ainsi que la représentation narrative avant/après présente par ailleurs dans d'autres caricatures (Fig. 179). En juxtaposant une représentation qui parodie l'image *costumbrista* de la *maja* espagnole et une figure de femme en pantalon, Pellicer donne au thème de la culotte une portée plus générale appliquée aux temps modernes. Ces deux images peuvent alors renvoyer aux critiques acerbes du féminisme étranger qui risque de dénaturer la femme espagnole. Le pantalon plus que la culotte symbolise l'acquisition de nouveaux droits pour les femmes, comme le précise John Grand-Carteret :

Un jour, sans doute, entre la culotte et le pantalon il y aura lutte; –un jour, sans doute, l'humanité aura à se prononcer entre une société d'êtres égaux et déssexualisés extérieurement, ou « culottées », ce qui serait presque pour l'homme un retour au passé, ou « pantalonnés », ce qui serait pour la femme l'adoption de principes nouveaux<sup>545</sup>.

La caricature de Pellicer s'inscrit dans les deux traditions de la lutte pour la culotte et du monde renversé. Elle ne laisse pas seulement dans l'imaginaire du récepteur la figure de référence, le fantôme de l'homme dont la femme emprunte les attributs. Pellicer choisit d'introduire un nouveau terme, une femme du passé, appelée à disparaître dans une transformation radicale. Par conséquent le discours de l'image ne

---

<sup>544</sup> *El Cascabel*, 17-07-1866, p. 1.

<sup>545</sup> John Grand-Carteret, *La femme en culotte : 1899*, Paris : Côté-femmes, 1993, p. III.

se situe plus exactement dans la rhétorique de la guerre des sexes, la femme est ici seule protagoniste de son évolution.

Dans « Trajes futuros », Ponzano décline le motif du monde renversé où la femme devient militaire (Fig. 180). Cependant la figure de profil évoque un corps féminin aux proportions idéales. Le ressort est alors double, la portée ne réside pas seulement dans l'inversion comique. Il s'agit aussi de montrer une femme court vêtue comme l'indique la légende. La caricature s'ancre dans la suspicion de l'exposition publique des femmes et offre aussi une image plaisante aux lecteurs. La sursexualisation du corps féminin fait partie de la charge car elle détourne la critique sociale au profit de l'imaginaire frivole. Ce procédé de disqualification est employé dans les représentations de l'oratrice en particulier dans *La Avispa* en 1887.

## 2. La fortune du monde à l'envers

Le monde renversé est un thème particulièrement présent dans la littérature du Siècle d'Or. L'inversion des rôles homme-femme est un motif satirique qui apparaît dans plusieurs textes de théâtre français au XVIII<sup>e</sup> s., sur d'utopiques îles peuplées d'amazones. Ramón de la Cruz écrit en 1772 un *sainete* inspiré de la comédie de Marc-Antoine Legrand *Les amazones modernes : La República de las mujeres*, où les hommes accomplissent les tâches domestiques.

Le monde à l'envers est aussi l'un des grands ressorts des images de colportage dans toute l'Europe, du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Les planches intitulées « monde renversé » ou « monde à l'envers » présentent une série de couples retournés. Dans ces couples qui permutent leurs fonctions ou leurs attributs se trouve le couple époux/épouse. Le canevas principal représente dans l'espace d'une chambre un homme assis portant un nourrisson sur ses genoux et tenant une quenouille dans une main tandis que la femme debout porte un fusil. Peu à peu l'enfant apparaît dans un berceau.

A partir de ce schéma sont élaborées des variantes, visibles au XIX<sup>e</sup> siècle en France et en Allemagne, présentées par Frédérick Tristan dans *Le Monde à l'envers*<sup>546</sup>. La femme part à la chasse, rejoint d'autres femmes pour faire une patrouille, se bat en duel (Fig. 181 à Fig. 183). L'exemple d'une planche chez Pellerin vers 1840 est particulièrement intéressant : la femme part à la chasse et salue son mari alors qu'elle est déjà dehors. Une vignette montre une femme qui prêche à l'église tandis que les

---

<sup>546</sup> Frédérick Tristan et Maurice Lever, *Le monde à l'envers*, Paris : Atelier Hachette/Masssin, 1980.

curés écoutent, et enfin une autre montre une femme qui boit et qui fume tandis que son mari file avec la quenouille. La femme qui fume est un motif durablement utilisé au XIX<sup>e</sup> comme indice d'une virilisation.

En Espagne, le monde à l'envers est l'un des principaux thèmes des *aleluyas* édités au XIX<sup>e</sup>. Cette tradition des *aleluyas* est connue, voire pratiquée par les certains caricaturistes de notre corpus : Ortego qui signe par exemple « Aleluya del mes de Mayo » dans *El Papelito* en 1868 ou Cilla qui signe des *aleluyas* dans *El Cardo*<sup>547</sup>. Ce dernier livre plusieurs *aleluyas* dans *Madrid Cómico* dont « El mundo del revés – Para que entretengamos a los niños menores de diez años » en 1889 (Fig. 184)<sup>548</sup>. La planche nous rappelle la fonction et l'usage de ces images populaires à la fin du siècle. On y trouve quelques uns des motifs les plus courants sur les relations des hommes et des femmes dans le corpus étudié : le fils de famille échappe à la vigilance du père pour échanger des billets avec une jeune fille, des femmes réunies dans un théâtre contemple des hommes dénudés sur scène, une homme tente d'échapper aux avances insistantes d'une femme.

Dans l'*aleluya* « El mundo al revés » datant probablement du début du siècle (Fig.185), trois vignettes portent sur les rapports entre l'homme et la femme : « No me engañes » où une femme semble réprimander debout son mari assis, « Suerte del casado » où la femme bat l'enclume tandis que le mari file et « Los sexos cambiados » où l'homme identifié par ses moustaches porte une robe tandis que la femme porte un costume masculin (Fig. 186). Maurice Lever dans l'essai qui accompagne l'ouvrage *Le Monde à l'envers* précise :

Dans leur grande majorité, les représentations du monde à l'envers jouent sur les rapports de domination ; elles subvertissent les hiérarchies, qui sont des supports de pouvoir. (...) Prenons, par exemple, le thème des sexes échangeant leur fonction; au premier degré , il bouleverse la hiérarchie domestique : pour les sociétés anciennes, il renvoie au thème satirique traditionnel de la « lutte pour la culotte » ; pour nous, il se rattache à la revendication féministe<sup>549</sup>.

Ce « pour nous » est certainement ce « pour eux » : les caricaturistes du XIX<sup>e</sup> qui puisent dans un grammaire éprouvée des rapports entre l'homme et la femme les moyens d'une nouvelle expression de la question féminine. C'est en tout cas l'angle de John Grand-Carteret dans *La femme en culotte* (1899) qui précise dans l'introduction :

---

<sup>547</sup> Pedro Casado Cimiano, *Diccionario biográfico de ilustradores del siglo XIX*, Madrid : Ollero y Ramos, 2006, p. 59.

<sup>548</sup> Notons aussi : « Modos de molestar (Aleluyas para niños pequeños) » dans *Almanaque para 1891*, 24-01-1891, pp.4-5, et « Aleluya del Centenario », 5-11-1892, pp.4-5.

<sup>549</sup> *Op. cit.*, p. 179.

Après les femmes viriles d'autrefois, suivant naturellement leurs penchants, produit naturel de mœurs encore rudes et n'ayant entre elles aucun lien commun, les femmes libres de notre siècle, poursuivant ensemble ce qu'on a appelé [*sic*] l'émancipation féminine –les bas-bleus violemment pris à partie par Alphonse Karr et par Barbey d'Aureville, en prose, par Antoine Monnier, en vers, –les bas-bleus une secte, mieux, un monde nous donnant successivement les femmes qui fument, les femmes qui péorent, les femmes qui prêchent, les femmes qui politiquent..., les femmes qui voudraient l'égalité des droits et qui réclameront la liberté en tout et pour tout<sup>550</sup>.

### 3. L'homme chevauché

Le motif de l'homme chevauché par une femme est popularisé dès la fin du Moyen Age à travers la figure d'Aristote fouetté tantôt par Phyllis la courtisane, tantôt par Roxane, la femme d'Alexandre. Ce motif iconographique du pouvoir de la femme sur un homme faible associé originellement à la figure de la courtisane ressurgit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans l'explosion iconographique de la figure de la cocotte.

Dans son étude sur l'image de la prostituée, María López Fernández cite un dessin de Steinlen où une femme est sur un char attelé à des hommes représentant des banquiers<sup>551</sup>. Il s'agit d'une variation de la courtisane chevauchant. Le motif intégré dans l'univers particulier de l'érotisme satanique de Félicien Rops apparaît tel quel dans une eau-forte de 1909 intitulé « la cocottocratie ».

Il apparaît dans notre corpus dans un dessin publié en 1888 dans *La Avispa* (Fig. 187). Le fouet caractéristique est absent mais la cocotte écrase le chapeau d'un homme qui verse force larmes. Cette cocotte qui emprunte à la coquette toute sa physiologie est directement associée à l'émancipation féminine dans la légende. C'est la seule représentation rencontrée dans laquelle le terme même apparaît. L'émancipation n'est pas ici liée à l'égalité des sexes mais à l'indépendance affective et financière de la cocotte. Cette émancipation est acceptée car les hommes en bénéficient.

Dans « Invierno », la jeune courtisane arbore une grande quantité d'accessoires qui rappellent ses charmes féminins. L'écharpe et le volant de fourrure viennent figurer l'attraction du sexe féminin dont le pouvoir est symbolisé par une fine cravache qui lui permet de conduire sa luge, un vieux bourgeois chauve et moustachu dans une position inconfortable (Fig. 188). Les connotations sexuelles associées généralement au motif de l'homme chevauché sont bien présentes. Le décor de la patinoire suggère que la jeune courtisane fait facilement danser son amant et fournit une scène burlesque où la

---

<sup>550</sup> *Op. cit.*, p. II.

<sup>551</sup> María López Fernández, « La marginación de Venus: imagen de la prostituta en las artes plásticas españolas de fin de siglo », *Boletín Museo e Instituto « Camón Aznar » de Ibercaja*, LXXXVIII, 2002, pp. 103-135, p. 109.

femme et sa cravache phallique occupe le rôle dominant et actif attribué à l'homme. Le commentaire souligne avec ironie que la posture fait partie des maux de la vieillesse. La figure de l'amazone est à rapprocher du motif populaire de la femme chevauchant l'homme. C'est du moins l'interprétation qu'en donne E. Sepúlveda dans sa description « Tipos conocidos. Las Amazonas » dans *La Vida en Madrid* en 1886<sup>552</sup>. A plusieurs reprises l'auteur insiste sur la virilisation que suppose la pratique de l'équitation ou la conduite d'un attelage : « Entre la mujer que cabalga y la que guía no hay apenas diferencia: ambas proceden de la misma cepa y están animadas de igual espíritu varonil<sup>553</sup> ». Monter à cheval est qualifié de « ideal hombruno, inexplicable en la mujer que tiene nervios, y belleza y sensibilidad » et il ajoute enfin sur les amazones : « son hombres, verdaderos hombres disfrazados de mujer<sup>554</sup> ». Il établit un parallèle avec la figure de la cocotte qui exerce son ascendant sur les hommes car cette pratique est rangée dans « los extremos de la cocotterie<sup>555</sup> », tandis qu'il souligne la valeur métaphorique du motif de la femme chevauchant : « Lo más chusco, es que hay hombres que sueltan las riendas en público para dejarse guiar por mujeres<sup>556</sup> ».

Les deux figures, amazone et femme conduisant un attelage sont représentées dans une vignette de l'ensemble « Eva fin de siècle » avec les connotations prêtées par E. Sepúlveda (Fig. 189). Le commentaire est illisible mais les noms « Luisa Inglada » et « Pedro Loma » peuvent suggérer un sous-entendu sexuel qui rappelle la figure traditionnelle de la femme chevauchant l'homme.

L'amazone suppose une transgression du rayon d'action féminin mais en tant que loisir plutôt aristocrate, l'équitation féminine est peu représentée. L'homme chevauché met en scène le pouvoir de la cocotte. La transgression constituée par l'inversion des rôles sexuels est ici exceptionnellement au service d'un imaginaire paillard masculin, contrairement aux autres exploitations de l'inversion qui servent à stigmatiser la femme hors-norme.

---

<sup>552</sup> *Op. cit.*, pp. 68-73.

<sup>553</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>554</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>555</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>556</sup> *Idem*, p. 73.



## 2. Les femmes artistes

La culture et la connaissance pratiquées en amateur par les femmes fait l'objet de textes satiriques dans une tradition longue et nourrie qui se poursuit<sup>557</sup>. La professionnalisation des femmes artistes est une possibilité qui s'esquisse dans la deuxième moitié du siècle. Et c'est le passage problématique d'une pratique privée à une revendication publique qui permet la réactualisation des attaques.

### 1. Femme de Lettres : les avatars de la poétesse romantique et la figure d'Emilia Pardo Bazán

Dans la première moitié du siècle, la femme de Lettres nourrit la satire. Elle est suspecte et d'emblée associée à la conquête de nouveaux droits pour les femmes. Les deux textes illustrés de J. Martínez Villergas publiés en 1845 dans *El Fandango* s'attaquent à Gertrudis Gómez de Avellaneda et Georges Sand<sup>558</sup>. Le premier texte est un sonnet parodique sur la Avellaneda : « Hay en Madrid un ser de alto renombre/ Con fama de bonito y de bonita/ que por su calidad de hermafrodita/ tan pronto viene a ser hembra como hombre » (Fig. 190). Le texte file donc la métaphore de l'ambiguïté sexuelle autour du nom du frère de l'écrivain utilisé comme pseudonyme dans les compositions qui lui valurent deux prix au *Liceo* la même année.

Le deuxième texte décline la guerre des sexes en évoquant un soulèvement de femmes qui se proposent de gouverner l'univers. L'auteur livre une parodie d'appel : « ¡Hurra, y hundamos a los hombres jaques/ el alma henchida de entusiasta fe,/ y así veremos los tiranos fraques/ sujetos al dominio del corsé! ». Et il conclut « Al frente va Jorge Sand,/ con el elevado empleo/ de jefe de división,/ por la boca echando fuego. Dicen que la Avellaneda/ será segundo sargento,/ con tal de que se lo permita/ Don Juan Nicasio Gallego ». Les deux illustrations du texte font apparaître un ensemble de femmes du peuple au visage déformé qui brandissent comme des sorcières balais et soufflets, symboles de leur liaison à l'espace domestique (Fig. 191). Or ni Georges Sand ni G. Gómez de la Avellaneda ne correspondent à ces figures. Il s'agit de

---

<sup>557</sup> Le portrait de « La aficionada » de A. Sánchez Pérez dans *Las españolas pintadas por los españoles* décline tous les malheurs des hommes qui comptent dans leurs proches des amatrices de peinture, de musique, de comédie. Roberto Robert (Ed.) *Las españolas pintadas por los españoles*, Madrid : J.J. Morete, 1871, pp. 29-40.

<sup>558</sup> J. Martínez Villergas, « Soneto » ; « Sublevación mugeril », *El Fandango*, 15-07-1845, pp. 5-8.

représenter la force et la démesure de la foule : «Las muchedumbres eran fundamentalmente femeninas: crueles, espontáneas, primitivas y salvajes, es decir, histéricas<sup>559</sup> ».

On voit à travers ces exemples comment la caricature de la femme de Lettres s'articule à des figures identifiées, des auteurs connues, et comment elle compose alors ses moyens d'expression en puisant dans les motifs généraux de dégradation de la femme, la laideur et la vieillesse, et ceux de la douteuse identité sexuelle, tout en renvoyant aux scènes caractéristiques du monde à l'envers où la femme porte le fusil.

Susan Kirkpatrick dans *Las románticas: escritoras y subjetividad en España 1835-1850*, cite une caricature intitulée «El mundo al revés » vraisemblablement publiée dans *El Jorobado* et datée de 1841: une femme est en train d'écrire tandis que son mari brode, assis derrière elle. La femme dit : «Con este soneto doy fin a mi tomo de poesías<sup>560</sup> ». Dans la deuxième moitié du siècle, les caricatures de la femme de Lettres sont très rares et les motifs de l'iconographie populaire s'appliquent à la femme politique qui porte alors seule la lutte pour l'égalité des sexes. Il faut attendre l'émergence d'une nouvelle figure transgressive, Emilia Pardo Bazán, pour que la caricature renouvelle ses attaques.

Quelques rares caricatures rappellent la figure romantique décriée dans la première moitié du siècle. Il s'agit de la résurgence d'un type largement ridiculisé et la figure n'est du reste pas renouvelée. C'est le cas de «Una oetisa inspirada » publiée dans *Almanaque de El Cascabel para 1867* (Fig. 192). La poésie lyrique est le genre de prédilection pratiqué par les femmes dans la première moitié du siècle : « La influencia de la estética romántica era el factor central en la selección de la poesía como medio predilecto de autoexpresión<sup>561</sup> ». La « Marisabidilla culta » de Cayetano Rosell dans *Los españoles pintados por sí mismos* (1843) se consacre à la poésie<sup>562</sup>. L'apparence de la poétesse –visage, coiffure, robe– rappelle largement les représentations des femmes du Moyen Age dans la peinture historique du XIX<sup>e</sup> et renvoie à la poétesse

---

<sup>559</sup> Michelle Perrot, « La mujer en el discurso europeo del siglo XIX », *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, Vol. II, Virginia Maquieira D'Angelo (Ed.), Madrid : UAM, 1989, pp. 115-127, p. 120.

<sup>560</sup> Susan Kirkpatrick, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*, Madrid : Cátedra, 1991 [1989], p. 92. Contrairement aux autres textes du périodique cités, cette caricature apparaît sans référence. Aucun des numéros de *El Jorobado* publiés en 1836 n'est illustré. Nous n'avons pas pu localiser cette caricature.

<sup>561</sup> *Idem*, p. 129.

<sup>562</sup> Cayetano Rosell, « La marisabidilla », *Los españoles pintados por sí mismos*, Tomo II, *op. cit.*, pp. 413-427, p. 423.

romantique. *La Gran Vía* (6-05-1894) publie un acrostiche de Vital Aza intitulé « A una poetisa » qui laisse apparaître verticalement l'avertissement : « deje usted de escrybyr vacyedades ». Le ton est ironique car l'auteur loue dans ses vers les poèmes d'une dame qui se plaint de son mari. Le texte est illustré par une figure féminine contemporaine de profil ne portant aucune marque de dégradation.

Cilla publie son traditionnel hommage en pied consacré à E. Pardo Bazán en première page de *Madrid Cómico* en 1885 (Fig. 193). Le dessin suit un schéma graphique adopté par le caricaturiste depuis le début de la publication de ces portraits en pied, la tête est grossie, mais rien ne suggère la dégradation.

M. González renouvelle les attaques graphiques contre la femme de Lettres dans *La Avispa* en 1889 et 1890 à un moment particulier de la carrière de l'écrivain : sa candidature au poste laissé vacant par Rodríguez Rubí à la *Real Academia* est rejetée en 1889. Emilia Pardo Bazán revendiquait la reconnaissance des pairs. Cette revendication fut perçue comme une transgression qui suscita une polémique : concéder le droit d'entrée à l'Académie consistait à reconnaître l'égalité des sexes<sup>563</sup>.

Dans le portrait de la « Safo carcunda », titre, image et légende offrent un faisceau de signes qui se complètent (Fig. 194). Le dessinateur a choisi de représenter l'écrivain en train de composer un croquis enfantin. Cette activité permet de visualiser l'activité littéraire. Posture et dessin rapide semblent indiquer que la création se situe dans une spontanéité : il vise à attaquer la légitimité professionnelle et technique de l'auteur. L'argument est repris de façon répétée dans les attaques de *Clarín*<sup>564</sup>. Le corps représenté est contraire aux normes acceptables : les pieds sont grossis et le visage grossi lui aussi est échevelé, ridé, cerné. Le cigare et les poils au menton sont le signe d'une virilisation qui fait partie de la traditionnelle charge de la figure inversée<sup>565</sup>. On retrouve aussi le petit chien, l'animal domestique qui accompagne nombre de représentations des femmes n'ayant pas d'enfants, veuves ou célibataires qui peuplent ainsi leur foyer sans amour<sup>566</sup>. Le chien contribue alors à renforcer l'image de l'écrivain

---

<sup>563</sup> Begoña Sáez Martínez, « Críticos, críticas y criticadas: el discurso crítico ante la mujer de Letras », *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Pura Fernández et Marie-Linda Ortega (Dir.), Madrid : CSIC, 2008, pp. 33-52, p. 36.

<sup>564</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>565</sup> Le tabac peut être aussi un signe d'affirmation : G. Sand se représente avec une cigarette aux lèvres dans un auto-portrait. Laurent Baridon & Martial Guéridon, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2006, p. 163.

<sup>566</sup> L'article de Pilar Contreras y Alba « La solterona » est illustré par une figure de vieille femme prenant le café et jouant avec un chat et un oiseau en cage.

comme figure féminine hors norme. On retrouve dans le titre un personnage caractéristique de la satire de la femme de Lettres au XIX<sup>e</sup>.

La référence à Safo semble polysémique. Safo constitue un modèle, un précédent pour la figure de la femmes de Lettres. Caytenao Rosell indique à propos de « La marisabidilla » : « Los antiguos conocieron también individualidades de esta especie : Safo, amante de Faón, y Cleopatra, perdición de Antonio, deberían citarse, a vivir hoy día, por modelos perfectos<sup>567</sup> ». La parodie de biographie publiée dans *El Jorobado* en 1836 est celle de « Safo Cornelia ». S. Mobellán de Casafiel dans son article « Rosa la solterona » indique que Rosa est tombée amoureuse d'un officier d'artillerie, elle ne mange plus, ne dort plus et ne sourit plus : « Ama como Safo, y sueña en la trágica muerte de aquella desgraciada heroína<sup>568</sup> ». La légende fournit un modèle d'amour à mort prisé par le romantisme puis raillé. Nous verrons comment les connotations sexuelles de la référence sont exploitées dans une caricature d'oratrice dans les pages de *La Avispa*.

Le terme « carcunda » apparaît pour la première fois dans le dictionnaire de la RAE en 1925. Il désigne un terme péjoratif pour signifier « carca » : carliste. Rappelons que le journal *La Avispa* s'engageait dans son texte de présentation à rire des carlistes. « Pese a su alejamiento de la militancia carlista que profesa en su juventud, todavía en 1886 doña Emilia está convencida de la fuerza potencial de las ideas carlistas y conservadoras frente a las posturas republicanas que ella identifica siempre con anarquía y desorden » souligne Marina Mayoral en introduction de *Los pazos de Ulloa*<sup>569</sup>. Emilia Pardo Bazán visite Don Carlos en Italie en 1888 et rend compte de ses impressions dans *Mi romería* publié la même année. Sa position conservatrice en opposition avec la ligne du périodique est un élément de la charge qui reparait aussi dans la caricature « Exposición de Blanco y Negro, Don Emilia y Doña Emilio » (Fig. 195). Cette caricature fait référence à l'ambiguïté sexuelle de l'auteur, motif traditionnel de la virilisation de la femme de Lettres et moque tout à la fois les deux amis, Emilia et Emilio Castelar aux positions opposées.

La référence à l'hystérie parachève l'ensemble des charges. Dans *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX* (1998), Catherine Jagoe indique que le XVIII<sup>e</sup> voit le retour quelque peu modifié de la théorie utérine qui relie troubles

---

<sup>567</sup> *Op. cit.*, p. 415.

<sup>568</sup> *Op. cit.*, p. 103.

<sup>569</sup> Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, Madrid : Castalia, 1986, p. 95.

nerveux et sexualité féminine. Ces troubles étaient alors imputés à un excès de plaisirs sexuels et par conséquent la continence était recommandée. Elle souligne que dans la deuxième moitié du siècle une interprétation particulièrement dévalorisante de l'hystérie se diffuse :

Esta teoría postulaba que la histeria se originaba en una serie de defectos de carácter y se desarrollaba sólo en mujeres impulsivas, fraudulentas, coquetas, excéntricas, emotivas y propensa a la lascivia. (...) Además, se afirmaba que son dadas a la mentira y la exageración, son egoístas y buscan la atención de todos. La histeria desde este punto de vista misógino, es una caricatura o hipertrofia de la femineidad<sup>570</sup>.

L'hystérie est la maladie par excellence des femmes qui ne peuvent devenir mère, il s'agit de la maladie des femmes seules. Elle permet de pathologiser les comportements contestataires. Elle devient un argument pour justifier l'impossibilité pour les femmes d'accéder à certaines professions<sup>571</sup>. La caricature de la « Safo carcunda » réunit donc des signes de dégradation traditionnels, textuels et iconiques, et des signes propres aux différents discours du siècle sur une féminité hors-norme.

Dans « Picturing the Author: The Private Woman Meets the Public Gaze », Maryellen Bieder se penche sur une nouvelle caricature de Cilla publiée en couverture de *Madrid Cómico* légèrement postérieure à la période étudiée (Fig. 196). On retrouve la cigarette virile et l'évocation de l'impulsivité liée à la prolifération représentée par les feuillets éparpillés<sup>572</sup>. Le corps est support du ridicule car il s'agit d'un corps monstrueux mi femme-mi flacon d'encre et M. Bieder commente :

Represented quite literally as both source of writing and an effect of writing, she figures not just a (contained) writing subject but an object of derision. The text displace onto the author herself the gender anxiety aroused by her pretension to knowledge, thus making her an object of comic excess<sup>573</sup>.

Or malgré cette représentation de chimère qui s'engendre elle-même, la caricature fait apparaître l'auteur pourvu des attributs légitimes de son activité, la plume et l'encrier,

---

<sup>570</sup> *Op. cit.*, p. 344.

<sup>571</sup> Francisco Vázquez García et Andrés Moreno Mengíbar, *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Madrid : Akal, 1997, pp. 214-251, p. 423 et suiv.

<sup>572</sup> Cette prolifération est un motif suivi de la caricature de l'auteur. Dans *Almanaque de Gedeón para 1905*, on trouve une caricature de Emilia Pardo Bazán accompagnée des frères Quintero avec le titre « Fecundidad asombrosa. Cuádruple alumbramiento de Doña Emilia », l'écrivain est couché dans un lit tandis que les hommes tiennent des nourrissons portant des noms de pièces de théâtre.

<sup>573</sup> Maryellen Bieder, « Picturing the author : The Private Woman Meets the Public Gaze », *Revista de Estudios Hispánicos*, Mayo, n°2, tomo XXXIX, 2005, Washington University, pp. 301-329, p. 312.

qui sont par ailleurs les éléments qui accompagnent souvent les caricatures des hommes de Lettres<sup>574</sup>.

Emilia Pardo Bazán est sans doute la seule femme de Lettres visible dans la caricature à cette époque. Figure hors norme par ses positions littéraires, sociales et politiques, elle est le sujet d'un grand nombre de caricatures. Celles de M. González apparaissent comme un point de départ pour la réactualisation des motifs traditionnels contre la femme de Lettres. Sa « Safo Carcunda » est un véritable portrait-charge qui intègre les critiques précises et contemporaines à l'encontre de l'écrivain et qui continue de présenter les traditionnelles attributs d'une figure virilisée<sup>575</sup>. Certaines caricatures postérieures sont des hommages qui légitiment la figure en utilisant les ressorts de la satire de l'écrivain en général et non plus ceux qui visent la femme. Les deux aspects semblent coexister dans l'ensemble des caricatures consacrées à E. Pardo Bazán<sup>576</sup>.

## 2. Entre acceptation et transgression : femmes peintres

M.<sup>a</sup> Dolores Bastida de la Calle consacre précisément un article au thème de la femme peintre dans l'illustration populaire au XIX<sup>e</sup><sup>577</sup>. Malgré des commentaires généraux qui abordent quelquefois le cas de l'Espagne, les exemples reproduits sont tous anglais et français. Les représentations de ce personnage dans la caricature sont en effet rares. L'auteur souligne :

Una primera faceta de esa imagen refleja la consideración que prestó la sociedad a la mujer que rechazaba la condición de artista amateur. Su tenacidad en la búsqueda de una realización profesional fue un motivo fácil para el caricaturista. En particular, las escenas en las que la artista se enfrentaba a un desnudo masculino ofrecieron amplias oportunidades para el humor lascivo<sup>578</sup>.

La caricature de D. Perea publiée dans *Gil Blas* porte précisément sur la peintre amateur (Fig. 197). La figure n'est pas au centre du dispositif comique et n'apparaît pas dégradée. Le dessin fait ici référence à la figure acceptée et parfois même recommandée

---

<sup>574</sup> La caricature d'Emile Zola en couverture de *L'Eclipse* par André Gill (16-04-1876) par exemple.

<sup>575</sup> Marina Mayoral reproduit une caricature non datée : l'écrivain est en train d'enfiler un pantalon. *Apud* « Emilia Pardo Bazán ante la condición femenina », *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Ana María López Freire (Ed.), La Coruña : Fundación Pedro Barnié de la Maza, 2003, pp. 103-114, p. 110.

<sup>576</sup> Une étude plus approfondie pour cette figure, mais qui excède nos limites chronologiques, pourrait montrer comment les motifs traditionnels de la caricature de la femme de Lettres liés à la virilisation ont perduré –ou non– et comment l'identité sexuelle de l'auteur a alimenté la charge. Cette dernière est surjouée ou au contraire subvertie.

<sup>577</sup> M.<sup>a</sup> Dolores Bastida de la Calle, « La imagen de la mujer pintora en la ilustración popular del siglo XIX », *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 7., 1994, pp. 265-273.

<sup>578</sup> *Idem*, p. 266.

de la bourgeoise qui s'adonne à un loisir domestique. C'est ce que semblent indiquer le rideau et la tenue d'intérieur de la protagoniste ainsi que le petit format du tableau. L'époque distingue trois niveaux de relation à la chose artistique : celle de l'homme grossièrement éduqué, celle de l'amateur et enfin celle de l'artiste<sup>579</sup>. La caricature de *Gil Blas* met en scène les deux premiers niveaux.

Nous n'avons croisé aucune caricature représentant une femme qui peint un nu masculin. Cette situation est d'ailleurs peu envisageable car aucune femme ne pouvait assister au cours de dessin anatomique. Les sous-entendus lascifs et l'infraction à la pudeur féminine sont le ressort des nombreuses représentations de la femme qui visite le musée. Leopolda Gassó y Vidal dans son texte sur la femme artiste (1891) se plaint du sort de la femme peintre : tandis que les conservatoires sont ouverts aux deux sexes, les Académies de dessin et de peinture sont réservés aux hommes<sup>580</sup> :

Demostrar que la mujer puede ocuparse de los quehaceres domésticos, siguiendo al mismo tiempo la carrera de la pintura, etc., pasará por tan inverosímil cual lo hubiera parecido probar su aptitud para todos conocimientos humanos<sup>581</sup>.

Elle note cependant une évolution notable à partir de l'exposition de 1884 ouverte aux femmes et avec la possibilité de suivre une formation à l'Académie de San Fernando et dans les Ecoles d'Arts et Métiers. La vignette de Cilla dans *Madrid Cómico* est une attaque contre la femme peintre amateur (Fig. 199)<sup>582</sup>. La charge portée par le commentaire est aussi présente dans la façon de représenter la femme. Prototype de la femme laide, maigre aux grands pieds, elle porte des lunettes, petit détail qui la singularise et la range dans la catégorie des femmes intellectuelles. L'air compassé permet aussi de ridiculiser la figure.

---

<sup>579</sup> Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, Madrid : Cátedra, 1987, p. 225.

<sup>580</sup> Dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les femmes pouvaient être admises à l'Académie des Beaux Arts de San Fernando en qualité d'Académiciennes honoraires. L'ouverture profita surtout à l'élite nobiliaire et reflète « une autre conception de l'art qui se répand dans toute l'Europe des Lumières : le dessin et la peinture étaient considérés comme des matières indispensables dans l'éducation que devait avoir reçu une dame », Jacques Soubeyroux, « Les Espagnoles à l'Académie des Beaux Arts de San Fernando dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Regards sur les Espagnoles créatrices XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Françoise Etienvre (Ed.), Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 75-89, p. 79.

<sup>581</sup> Leopolda Gassó y Vidal, *Colección de sus trabajos literarios*, Madrid : Escuela tipográfica del Hospicio, 1891, p. 12.

<sup>582</sup> Luis Taboada commente l'Exposition des Beaux-Arts de 1884 en signalant la présence d'artistes femmes. L'une d'elles a représenté un paysage d'un vert naturel « hasta el punto de que muchas personas han confundido toda aquella vegetación con un pie de lechuga flamenca ». Les femmes sont peintres par nature car elles connaissent l'art du maquillage. Les commentaires visent donc à disqualifier l'artiste professionnelle : « Con que se dediquen las mujeres a pintar un cuadro cada semana, y a criar sus hijos sin necesidad del pecho mercenario, habremos dado un gran paso en pro de las bellas artes y del desarrollo físico », « De todo un poco », *Madrid Cómico*, 1-06-1884, p. 2.

Les deux présences de la femme peintre dans *La Avispa* montre la professionnalisation de la figure. La première accorde d'ailleurs le même statut à l'homme et à la femme : il s'agit de railler l'ignorance du public (Fig. 198). Elle rappelle néanmoins que la peinture de genre, classée en bas de l'échelle des valeurs esthétiques était une catégorie admise pour les femmes. Le commentaire du public souligne la grande taille de la toile, format inhabituel pour une femme peintre. La peinture de genre, peu estimée au milieu du siècle, jouit d'une appréciation plus favorable par la suite : « A este hecho no fueron ajenas las mujeres que, además de practicarlo como género preferente de su sexo, asistían a las exposiciones o intervenían en el proceso de adquisición de obras » précise Pilar Muñoz López<sup>583</sup>.

La vignette de M. González range la femme peintre du côté des figures transgressives en utilisant le motif satirique du monde à l'envers, ressort de dégradation de la femme de Lettres et de la femme politique (Fig. 200). Mais cette vignette fait partie d'un ensemble caricatural sur les peintres dans lequel il s'agit de caractériser chacun. La femme peintre est alors doublement caractérisée par le genre : le sien et celui de sa peinture. La mauvaise odeur des fleurs est à prendre au sens propre et peut-être au sens figuré, en évoquant le manque de prestige associé d'abord à la peinture florale<sup>584</sup>.

### 3. Les femmes politiques

De toutes les figures transgressives, la femme politique est la plus représentée, ce qui ne laisse pas de surprendre puisque il n'y a pas de femme politique *stricto sensu* à cette époque.

Les textes satiriques qui évoquent la femme politique dans la seconde moitié du siècle décline l'argument du risque que représente l'exposition publique pour l'honneur de la femme. Un mois après la formation du Gouvernement provisoire de la Révolution de Septembre, Ricardo Sepúlveda publie un article, « Mujeres públicas », dans *El Cascabel* en 1868. Le titre est explicite. Malgré les dénégations de l'auteur, il évoque d'emblée le registre grivois utilisé dans le texte. Les nouvelles perspectives politiques et la réalité des clubs de femmes républicains permettent en effet au journaliste d'envisager une intervention des femmes dans la sphère publique : « ¿No vamos a tener

---

<sup>583</sup> Pilar Muñoz López, *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura*, Madrid : Síntesis, 2003, p. 109.

<sup>584</sup> « Un ramo de tulipanes magistralmente pintado no debe ser acreedor a premio, su significación social es nula » commente F. M. Tubino dans *El arte y los artistas contemporáneos en la península* (1874) cité par Pilar Muñoz López, *op. cit.* p. 108.



ahora mujeres oradoras, inteligentes en política, confeccionadora de *meetings*, redactoras de periódicos, diputadas si a mano viene?...». L'ironie de l'article n'est pas frontale : Sepúlveda se déclare favorable à la participation des femmes à la chose publique. Il reprend les arguments de ses détracteurs :

Pero se me dirá: Hombre, no sea V. tan furibundo, todo eso sería muy bonito; pero las mujeres tienen otras obligaciones que cumplir; las mujeres deben encargarse del cuidado de la casa, de arreglar el puchero, de educar a los niños, de poner botones en las camisas y marcar los pañuelos; los asuntos del Estado son demasiado delicados para encomendarlos a manos inespertas<sup>585</sup>.

Et il ajoute que nourrices, majordomes, bonnes, et collègues peuvent prendre le relais dans l'accomplissement des tâches féminines, qu'il invoque en ces termes : « estos, que se han dado en llamar deberes naturales ». Il prend donc le contre-pied du discours dominant pour disqualifier les nouvelles possibilités : « Sí, señores, sí, lo repito; me entusiasmo ante la perspectiva de una polla o una jamona pidiendo la palabra para una alusión personal o cosa por el estilo, en el Congreso de los diputados ». L'ironie du texte s'exprime par antiphrase comme dans cette évocation de la nourrice : « Ya se ha establecido una *buena* costumbre entre las señoras; ya son muy pocas las que amamantan a sus hijos, para eso están las amas de cría ». L'adjectif en italique permet de mettre en valeur l'ironie en convoquant chez le lecteur tous les dangers que l'on attribuait alors à l'allaitement de la nourrice. Dans un contexte différent, *La Viña* publie en 1882 un hommage à Louise Michel, « Luisa Michel o el ángel de redención ». Encore une fois l'ambiguïté de l'exposition publique des femmes est exploitée dans un registre grivois : « El triunfo del elemento femenino se celebrará con bailes públicos, meetings públicos, donde expondrán su constitución las primas donnas públicas ». L'article de Fiacro Yráyoz, « Las mujeres parlamentarias » reprend à peu près tous les arguments les plus courants pour ridiculiser la femme politique. Il se réfère à une nouvelle qu'on lui a transmis : l'élection de femmes au suffrage universel dans un village des Etats-Unis. Il commente la teneur des séances : un vacarme alimenté par des femmes qui bavardent au lieu de débattre. Si l'Espagne suit cet exemple, il ne faudra pas s'étonner de voir les femmes discuter du divorce, et il ajoute enfin :

Y si entre ellas hay algunas  
Guapas chicas de verdad  
¡cómo estarían las tribunas!  
¡Será una barbaridad<sup>586</sup>!

<sup>585</sup> Ricardo Sepúlveda, « Mujeres públicas », *El Cascabel*, 19-11-1868, p. 2.

<sup>586</sup> Fiacro Yráyoz, « Las mujeres parlamentarias », *La Avispa*, 18-04-1888, p. 7.

Or malgré ces exemples, l'ambiguïté de la « femme publique » est un ressort secondaire dans les caricatures de la femme politique du début de la période. Les principaux motifs puisent dans la tradition satirique en prolongeant les inversions caractéristiques de la figure de la femme de Lettres qui incarnait le projet d'émancipation dans un premier temps.

Les caricatures laissent apparaître la continuité des figures. A la fin de la période, l'oratrice, figure majeure de la représentation de la femme politique, devient l'élément d'un processus plus vaste : l'émancipation sociale. C'est à ce moment-là, vers les années 1880, que reparaît sous sa forme iconique la charge de l'ambiguïté sexuelle et le danger d'une exposition de la femme politique qui est alors sursexualisée. A côté de cette figure emblématique, certaines caricatures s'attachent à montrer d'autres réalités de l'inscription des femmes dans l'espace public ou évoquent les défiances à l'égard d'une femme politique livrée aux extrêmes.

Les journaux satiriques républicains desquels proviennent les images analysées par la suite offrent des conditions exceptionnelles de visibilité de la femme dans l'espace politique. Les engagements des femmes dans la sphère publique sont aussi parfois visibles dans l'illustration sérieuse. Les femmes sont au premier plan dans « Memorable manifestación libre-cultista en la ciudad de Sevilla » publié dans *El Museo Universal* en 1869 (Fig. 201). Le journal commente la gravure :

El día 1º del corriente, tuvo lugar en Sevilla una de las manifestaciones populares más notables que se hayan celebrado en España desde la revolución de setiembre, así por el número y diversidad de las personas que concurrieron en ella, como por el orden admirable que llevaron. El objeto de la manifestación era la libertad de cultos con la separación de la Iglesia y del Estado, y la abolición de quintas y matrículas de mar<sup>587</sup>.

De la même façon, la représentation du « Club de la emancipación » dans *La Ilustración Republicana Federal* en 1872 laisse apparaître des femmes dans le public et peut-être même à la tribune (Fig. 202). Dans le registre satirique, *El Mundo Universal* publie deux dessins de Valeriano Bécquer sous le titre « La mujer bajo el punto de vista de las mujeres » (Fig. 203). La caricature vise l'indifférence des femmes de la bourgeoisie à la chose politique et moque leur préoccupation pour le sort des chanteurs lyriques. La frivolité féminine de la bourgeoise s'oppose à la gravité des questions politiques. Précisément à la même époque *Gil Blas* s'intéresse aux Club de femmes républicains, et ce sont essentiellement des femmes du peuple qui

---

<sup>587</sup> *El Museo Universal*, 21-03-1869, p. 94.

apparaissent. Dans les représentations suivantes, la femme, actrice singulière de son apparition politique, est le sujet principal, c'est une spécificité des caricatures de notre corpus.

### 1. Le club de femmes républicain

Carmen Pérez Roldán souligne une originalité du républicanisme espagnol qui s'attacha à gagner l'appui des femmes en fondant à Madrid, puis dans le reste de la péninsule, des associations républicaines féminines<sup>588</sup>. Ces clubs, présidés par des femmes, se consacraient notamment à l'organisation des manifestations contre les *quintas*<sup>589</sup>, et proposaient des conférences sur les droits politiques, sociaux et économiques des femmes compatibles avec leur condition. Certains clubs républicains admettaient les femmes comme membres avec les mêmes conditions que les hommes. Des femmes participèrent aux meetings, publièrent des articles et dirigèrent des journaux<sup>590</sup>. Matilla & Frax mentionnent la fondation d'une association de femmes républicaines portant le nom de « Fraternidad » vers le mois de mai 1870<sup>591</sup>. Les dessins qui suivent, celui de Perea en particulier, publié en janvier 1869, permettent de confirmer la création de ce type de club dans les tous premiers moments du *Sexenio*. Sous le titre « Actualidades », Perea signe en effet une série de six vignettes dans le numéro du 10 janvier 1869 de *Gil Blas* (Fig. 204). Elles insistent sur la défection de la femme qui fréquente le Club et le chaos dans le foyer laissé à l'abandon. L'ensemble apparaît comme une mise en scène graphique des diverses mises en garde du discours prescriptif en évoquant les « devoirs naturels » de la femme : l'éducation et la surveillance des enfants, les devoirs de l'épouse, la préparation des repas. Les trois premières vignettes déclinent les conséquences néfastes du club sur le foyer en proposant des légendes-jeux de mots autour d'expressions du champ lexical politique. Sphère domestique et sphère politique sont en situation d'opposition exclusive : nommer une présidente ou présider l'éducation des enfants, la république conjugale ou la république tout court, les maux de la patrie ou ceux du mari.

---

<sup>588</sup> Carmen Pérez Roldán, *El Partido Republicano Federal (1868-1874)*, Madrid : Endymion, 2001.

<sup>589</sup> Dans son numéro du 25-03-1869, en première page sous le titre « El gallinero alborotado », *Gil Blas* rapporte une manifestation de femmes réclamant l'abolition des *quintas* aux portes mêmes du Congrès. La manifestation dura trois heures et donna à quelques-unes des femmes présentes l'occasion de s'exprimer publiquement. Luis Rivera cite entre autres l'intervention de « una ciudadana de quien dice un periódico que tiene por mote la *Alcoba* ».

<sup>590</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>591</sup> *Op. cit.*, p. 109.

Ces expressions reprennent aussi la terminologie couramment utilisée pour se référer aux tâches féminines et établir une complémentarité des espaces. La quatrième vignette met en scène un impossible passage de relais d'un témoin-soufflet. La suivante rappelle certainement l'incompatibilité de la condition féminine fondée sur la maternité avec les fonctions de présidence. La dernière ne joue plus sur les mêmes ressorts et laisse apparaître un galant qui rappelle les arguments grivois de Ricardo Sepúlveda dans son article « Mujeres públicas ».

Le sous-titre « República conyugal » rappelle ici le bouleversement créé dans un ordre familial souvent assimilé à l'ordre monarchique. Dans l'article « El hombre que pega a su mujer » de *El Cascabel* (17-07-1866), l'homme est souverain, la femme est reine, et chacun assume les missions caractéristiques de défense et de paix. Afin d'évoquer le désordre dans le foyer provoqué par la prétention de la femme à assumer seule l'autorité dans le ménage, l'auteur a recours à des métaphores de régimes et de révoltes. La métaphore des barricades assimile très précisément la volonté de la femme à un soulèvement révolutionnaire dont les prétentions sont d'emblée condamnées<sup>592</sup>.

Dans un tout autre registre, José Castro Serrano expose sa vision des liens entre la famille, la république et la monarchie dans « La mujer de Madrid » publié dans *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en la ciudad, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones* (1873). L'auteur remarque que la madrilène est la première femme d'Espagne à avoir une vie publique à travers les associations caritatives. Elle est à ses yeux « una politicona de mil diablos », et il ajoute :

Nunca dejó de serlo; pero desde que la política ha puesto sobre el tapete en nuestro país las cuestiones del mundo, la madrileña se ha lanzado al campo de la discusión y de la intriga, para contrarrestar ese enorme enemigo de su pueblo, de su raza y de sus convicciones naturales, que se llama República (...) Ninguna señora es republicana, ni puede serlo; es más, ninguna mujer. La República es lo contrario de la familia, y la mujer propende por instinto, antes que por educación y por interés, a la vida de familia. En ella el padre es Rey, la madre Reina, los hijos súbditos, los parientes consejeres, los amigos Cámaras<sup>593</sup>.

La république est contraire à la famille car le président n'a pas de femmes. Il est célibataire et n'a pas d'enfants. L'auteur affirme que toutes les femmes à Madrid sont monarchistes.

---

<sup>592</sup> Dominique Godineau rappelle le rôle d'émeutières des femmes dans les insurrections de l'Europe moderne : « Filles de la liberté et citoyennes révolutionnaires », *Histoire des femmes en occident. IV. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (Dir.), Paris : Perrin [1991], pp. 25-44.

<sup>593</sup> *Op. cit.*, p. 162.

Dans le dessin de Perea, l'expression « république conjugale » est d'emblée chargée d'un sens confirmé par le chaos visible dans les vignettes. *Gil Blas*, journal anti-monarchiste et anti-clérical, peut défendre la république mais condamne la république conjugale. Malgré les positions de Luis Rivera, la planche sur les clubs féminins utilise des ressorts comiques déjà utilisés en France qui confrontent l'engagement public et l'abandon privé, source de déséquilibre de la famille.

La question féminine n'est pas une question politique, ni pour les partisans des droits des femmes et du droit de vote en particulier, ni pour ses détracteurs. La planche de Perea sur le club de femmes reflète cette position : la sortie de l'épouse et de la mère du foyer pose en somme la question de son émancipation sociale.

Contrairement à la femme de Lettres ou à la peintre, la femme au club n'est plus là, elle quitte le foyer. L'ensemble des vignettes de Perea présente en effet des femmes sur le point de partir, sur le seuil, ou absentes de la maison, dans des espaces réalistes où rue, portes ouvertes et seuils renvoient au franchissement de l'espace du foyer. Soulignons l'importance de ce seuil.

Sur les 26 illustrations réalisées par Eusebio Planas pour *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas* dirigé par Faustina Sáez de Melgar, une seule représente une femme qui franchit un seuil (Fig. 205). Il s'agit de la femme américaine. Elle descend d'un train. Certes l'illustration reprend une remarque de l'article « La mujer norteamericana », rédigé par Gregoria Urbina y Miranda :

Miradla: Sola se la ve en las universidades, en los vapores, en los ferrocarriles, por las calles y paseos, y nadie, absolutamente nadie, se atreve a faltarla al respeto, dirigiéndola una de esas frases galantes y sin sentido que tan comunmente son en boca de los europeos<sup>594</sup>.

Il s'agit d'une figure de femme émancipée (le terme n'apparaît pas) socialement et économiquement (mais toujours sous la tutelle de son mari) qui contribue à la perfection de la civilisation, qui peut étudier et travailler. La femme américaine fait son apparition dans l'espace public sans exposer pour autant son honneur. L'illustration d'Eusebio Planas ne caractérise pas le type par des attributs physiques ou des accessoires mais par le mouvement, l'espace, et la présence d'un homme dont l'attitude reflète le respect. Il s'agit de représenter la liberté de la femme américaine.

Les différents seuils représentés dans la planche de Perea nous rappellent que la femme au club réalise une transgression effective et symbolique. Deux vignettes

---

<sup>594</sup> Gregoria Urbina y Miranda, « La mujer norteamericana », *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, op. cit., pp. 706-713, p. 711.

d'Ortego sous le titre « Actualidades » sont publiées dans *Gil Blas* en 1869 (Fig. 206). La deuxième vignette met en scène l'opposition caractéristique intérieur/extérieur et un époux surpris de bon matin. Le thème central n'est pas le club des femmes, mais les événements de septembre 1869 : l'assassinat du secrétaire du Gouvernement Civil de Tarragone, imputé aux républicains, et l'exploitation politique de l'assassinat pour jeter le discrédit sur ces derniers. Ces deux dessins sont d'ailleurs liés aux commentaires répétés dans ce numéro pour condamner l'assassinat. La première vignette met en scène deux femmes du peuple caractérisées par leur accoutrement et les altérations de langage dans la légende. L'ignorance de la femme du peuple des intrigues politiques est exploitée pour évoquer des actions visant à discréditer les républicains.

Dans le dessin de Perea, la deuxième vignette où l'on voit l'intérieur ostensiblement en désordre (Fig. 207), et les enfants livrés à eux-mêmes, rappelle un motif utilisé dans la caricature de la Femme de Lettres, dans un dessin de Daumier, « La mère est dans le feu de la composition, l'enfant est dans l'eau de la baignoire », publié dans *Le Charivari* en 1844 (Fig. 208), où l'on retrouve l'enfant qui tombe dans la baignoire, et dans un dessin de Cruikshank « My wife in a Woman of Mind » publiée dans *The Comic Almanack* en 1847 (Fig. 209), où le nourrisson est sauvé du feu par ses sœurs. Ségolène Le Men signale une possible source d'inspiration de Daumier, une Eau-Forte du XVI<sup>e</sup> siècle publiée à Paris dans un recueil de 1838<sup>595</sup>.

Dans les dessins de Daumier et de Cruikshank, le foyer part à vau-l'eau, tandis que la mère, absorbée par l'écriture, tourne le dos à ses obligations. Comme nous le soulignons, la femme politique est une figure radicale, monstrueuse. L'idéal féminin est dépositaire d'un ensemble de vertus qui garantissent l'ordre, l'harmonie, le bien-être des membres de la famille. Elle est en charge de l'éducation morale des enfants. Son empire est la douceur. Rappelons que l'enfermement de la femme préconisé par fray Luis de León dans *La perfecta casada* signifie un isolement social et qu'il est lié aussi au devoir de silence. La femme en allant au club est en rupture avec l'ensemble de ces préceptes : sans elle, la famille est en danger et son intervention au club comme oratrice implique une attitude contre-nature d'harangue et de rébellion.

Deux dessins d'Ortego évoquent le thème de la femme au club républicain en utilisant le motif du monde renversé (Fig. 210). A la même époque, vers 1869, Currier et Ives

---

<sup>595</sup> Ségolène le Men, *Daumier et la caricature*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2008.

composent une série de lithographies sur les droits de la femme. « Age of iron » se présente comme l'utopie d'un monde à l'envers qui met en scène les deux espaces caractéristiques et l'inversion des rôles (Fig. 211). On remarquera le motif commun de l'homme berçant et cousant à la fois. Mais le dessin d'Ortego ne se présente pas d'emblée comme une utopie. Les hommes de la lithographie de Currier et Ives grimacent en fixant les femmes qui prennent place, réjouies, dans la voiture qu'elles conduisent. Dans le dessin d'Ortego, les hommes qui occupent la place des femmes sont débordés mais le renversement des rôles est assumé, ce qui contribue à renforcer l'effet comique immédiat. L'homme du second dessin dirige son regard vers le spectateur dont il est le relais, pour exprimer sa surprise. Dans ce dessin, c'est la figure de la femme politique lectrice de presse, caractéristique de la « Político-Mana », qui est convoquée et réactualisée par la précision de la légende, à une époque où les revues féminines prennent de l'essor et où la lecture de la presse n'est plus l'apanage des hommes.

Urrutia utilise le motif dans *Almanaque de la Risa para 1870* (Fig. 212). Un effet supplémentaire est ajouté avec le décalage des deux parties de la représentation dans l'almanach. Dans la première, une femme de dos –il s'agit encore d'une femme du peuple avec son jupon retroussé– harangue une foule de femmes assises et impassibles. Le commentaire en vers permet de compléter l'image et d'en donner finalement le ton satirique. Le terme « honestos » en italique est une marque d'ironie pour suggérer le péril pour l'honneur et la pudeur que suppose une telle manifestation. La remarque « mueven sus manos y sus lenguas » permet aussi de dévaloriser l'action de la femme en focalisant la description sur les aspects théâtraux de l'activité de l'oratrice, la dévalorisation est exprimée aussi par la dernière remarque. Le second dessin laisse apparaître trois pères de famille débordés avec leur progéniture. L'absence de décor et l'espace vide autour d'eux renforcent l'incongruité de la scène. Dans le commentaire, « Satisfechos » renvoie à « honestos ». Et surtout la scène des femmes au club républicain n'est pas associée à la défense d'un projet politique mais à celle des droits féminins.

La représentation des hommes accomplissant des activités féminines n'est pas impossible à la même époque. Un certain nombre d'exemples d'hommes s'occupant des enfants ou des tâches domestiques apparaissent, nous l'avons vu, sous la plume du même Ortego. L'inversion des rôles caractéristiques est si fortement ancrée dans la tradition satirique qu'elle est encore un ressort comique en 1888 sous la plume de T.

Gascón (Fig. 213). D'une certaine manière, le motif « fonctionne » encore comme ressort comique alors même qu'il est en décalage avec des pratiques par ailleurs représentées.

## 2. L'oratrice

L'oratrice apparaît dans le *Charivari* de la main de Daumier, dans la première planche de la série *Les divorceuses* publiée d'août à octobre 1848. Ségolène Le Men commente :

L'artiste parvient admirablement à rendre l'effet de foule enthousiaste et fiévreuse, où sur la droite se mêlent en un mouvement ascendant les corps de femmes se ruant à la tribune derrière une égérie enflammée, qu'il héroïse à sa manière. Cheveux dénoués, celle-ci clame son discours à grand geste, tandis que s'envole sa coiffe à rubans et que, plus haut, s'agite désespérément, mais en vain, la cloche de secrétaire de séance<sup>596</sup>.

On voit comment l'accent est mis sur la fureur qui peut à tout instant devenir une émeute et qui frise la folie en particulier dans le regard et l'attitude de la femme au premier plan (Fig. 214). La figure de l'oratrice est analysée par Joan W. Scott dans « Fantasy of echo: History and the construction of identity ». Elle étudie les mécanismes d'une identification collective et rétrospective et met en valeur deux fantasmes de l'histoire féministe dans la culture occidentale depuis le XVIII<sup>e</sup> s. : l'oratrice et la mère. Le fantasme de l'oratrice projette les femmes dans l'espace public masculin où elles expérimentent les plaisirs et les dangers de la transgression des frontières sociales et sexuelles. Le fantasme de la mère, apparemment contradictoire avec celui de l'oratrice, envisage une récupération d'un territoire perdu. J. Scott indique à propos de la première :

In the annals of the history of feminism, one iconic figure is that of a woman standing at a podium giving a speech. The scenario is similar whether the depiction is reverent or caricatured: the woman's arm is raised, she's talking to a crowd, their response is tempestuous, things might be out of control. The tumult acknowledges the transgressive nature of the scene, since the nineteenth and early twentieth centuries women were excluded, by law if not social convention, from speaking in public forums. The scene itself might be read as a trope for feminism more generally: an exciting—in all senses of that word—intervention in the (masculine) public, political realm<sup>597</sup>.

Dans son article « La político-manía », R. García Sánchez rappelle le climat du début du *Sexenio* où les questions politiques agitent tout le monde en particulier le peuple. Il fait part des conversations entendues dans son immeuble, et détaille celle de la concierge et

---

<sup>596</sup> *Op. cit.*, p. 168.

<sup>597</sup> Joan W. Scott, « Fantasy of echo: History and the construction of identity », *Critical Inquiry*, winter 2001, vol. 27, n°2, 2001, pp. 284-304, p. 293.



d'une bonne. La caractérisation des personnages est exprimée par une déformation retranscrite du parler. La bonne et la concierge espèrent un triomphe de la république :

- Pues mire *usté*, no lo *quedrá* *usté* creer, pero *malegraria* que triunfasen los *nuestros*.
- Ya lo creo: como que el día que venga la *reprúbica* tendremos vara alta y derecho de votar, y eso que á mí no me gusta nunca echar *disvergüenzas*.
- A propósito, *seña* Rosa, el domingo hay una manifestacion *republicana*, segun dicen los papeles que me lee mi señorito cuando voy á acostarme; no faltaremos ¿eh?
- ¡Quiá! Primero me dejaba cortar el *piscuezo*.
- ¿Y piensa V. echar algun *descurso*?
- Anda, anda, pues si esperando la ocasion hace ya un mes que tengo *aprendia* la *proclama*.<sup>598</sup>

Les deux femmes sont punies pour cette conversation transgressive : la concierge est battue par son mari qui revient au logis et constate que le repas n'est pas prêt. La bonne est renvoyée car, pendant la conversation, le chat a mangé le repas. La république est associée à l'égalité des sexes, au droit de vote des femmes et à des pratiques politiques : manifestation et discours qui laissent apparaître la figure de l'oratrice. La punition fait partie du fantasme de la transgression, selon la lecture de Joan Scott<sup>599</sup>. Dans les caricatures étudiées, la punition de l'oratrice ou de la femme politique est toutefois limitée à la perte momentanée de la fonction maternelle.

Ortego signe deux planches de deux dessins sur le thème de l'oratrice au club dans un album publié entre 1868 et 1871 (Fig. 215). Dans « Antesala de un club de señoras », les nourrissons sont rangés au vestiaire : l'activité au club implique l'abandon momentané de la mission suprême. La symbolique des espaces est encore présente, la *Antesala* renvoyant à la condition préalable et nécessaire de l'activité au club. Il s'agit d'un espace de transition où l'oratrice, pour advenir, doit se débarrasser d'une partie d'elle-même.

Sans établir un parcours d'influence bien difficile à retracer, nous pouvons néanmoins nous référer à la caricature de Cham « Le bureau des parapluies au club des femmes » publiée dans *Le Charivari*, le 17 juin 1848, et qui s'inscrit dans l'ensemble des attaques (textes et images) visant le club des femmes d'Eugénie Niboyet actif d'avril à juin 1848 (Fig. 216). Les caricatures de ce club mettent plutôt en scène les rapports de force entre les hommes et les femmes notamment autour de la loi du divorce.

---

<sup>598</sup> R. García Sánchez, « La político-manía », *Almanaque de la Risa para 1871*, p. 52. Nous reproduisons exceptionnellement la graphie originale du texte.

<sup>599</sup> *Op. cit.*, p. 288.

Le travail de Cham était connu d'Ortego. Cette filiation a été étudiée par Marie-Linda Ortega dans « Ortego dessine-moi les Espagnols<sup>600</sup> ». Elle précise que les albums de Philipon étaient distribués à Madrid par la librairie de Gaspar et Roig propriétaires de *El Museo Universal* à laquelle Ortego collaborait depuis 1857.

Dans le dessin de Cham, ce n'est pas un nourrisson mais un mari qui a été temporairement remis au vestiaire, et la fonction d'épouse momentanément suspendue. La chosification du mari, représentée par l'attitude de l'homme, le gros numéro qu'il porte et la proximité du parapluie, est un ressort cocasse. Dans le dessin d'Ortego, nous retrouverons la stylisation du vestiaire avec les patères et leurs numéros. La chosification est exprimée par le nombre et la perspective qui donnent aux enfants une silhouette de pardessus, ou pire encore si l'on considère qu'ils sont pendus. L'activité au club se fait au détriment de la vie domestique qui exige un dévouement total et dont la pierre angulaire est la maternité. Cette caractéristique accompagne durablement la figure de l'oratrice espagnole.

Dans le deuxième dessin d'Ortego, la « irritabilidad tribunicia » du type de García y Tassara se retrouve dans l'oratrice : bouche ouverte vociférant, bras levés, corps plié. Les gestes démesurés de la femme, mais aussi et surtout l'explication de légende construisent le ressort comique. A l'expression « salvación de la Patria » s'oppose de façon burlesque « el cuidado del hogar doméstico ». La « salvación de la patria » fait écho à « la patrie est en danger », expression de la rhétorique de 1792, dans la légende de la première planche des *Divorceuses* de Daumier. Les parenthèses utilisées dans la phrase suivante indiquent un commentaire de l'auteur et introduisent un autre décalage. Les caractères gras remplacent ici l'italique pour convoquer une expression connue des lecteurs. « Las mugeres [sic] de su casa » est en effet une expression lexicalisée qui renvoie comme les autres expressions « ángel del hogar » et « perfecta casada » au modèle prôné par l'idéologie de la domesticité.

Dans la série de portraits regroupés en 1874 dans *Apuntes para un álbum del bello sexo* (1874), Adela Ginés y Ortiz, commence l'article intitulé « La mujer de su casa » en évoquant ce modèle : « ¡Qué recomendable es una mujer de su casa, según el criterio de la mayoría<sup>601</sup>! ». Julio Nombela inclut un article « La mujer de su casa » dans *Las españolas pintadas por los españoles* (1871-1872), et Carolina Soto y Corro écrit « La

---

<sup>600</sup> Marie-Linda Ortega, « Ortego, dessine-moi les Espagnols », *Image et Hispanité*, Jean-Claude Seguin (Réalisation), Lyon : GRIMH/GRIMIA, Université Lumière-Lyon2, 1999, pp. 327-346.

<sup>601</sup> Adela Ginés y Ortiz, *Apuntes para un álbum del bello sexo. Tipos y caracteres de la mujer*, San Agustín de Guadalix : Ayuntamiento de San Agustín de Guadalix, 1995, p. 99.

mujer de su casa en Andalucía » dans *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881). Concepción Arenal enfin critique cet « idéal erroné » dans *La mujer de su casa* (1883).

La légende contribue à montrer l'inutilité d'une telle gesticulation et l'inutilité même de la réunion en présentant deux éléments inconciliables dont la juxtaposition confine à l'absurde « salvación de la patria », activité majeure engagée dans la sphère publique, et « mujeres de su casa »/« cuidado del hogar doméstico » qui renvoient à la sphère privée. Au delà du dénigrement de l'activité des clubs de femmes, s'esquissent dans cette caricature les lignes rigides de la division de l'espace social, non comme simple référence à la norme, mais comme construction dont la prégnance rend nulle et non avenue toute action féminine dans une sphère qui n'est pas la sienne.

La contradiction mise en scène est au cœur de certaines analyses féministes qui voient le jour vers la fin du siècle pour dénoncer le poids des coutumes et l'apathie des femmes espagnoles. Cette caricature d'Ortego nous rappelle ici une critique formulée par Concepción Sáiz Otero, dans un texte qui analyse les avancées du féminisme en Espagne, « El Feminismo en España », publié dans *La Escuela Moderna* en 1897 :

La mujeres latinas, más apasionadas y esclavas del corazón, no han demostrado grandes alientos para lanzarse al campo de los hechos, y bien halladas con el supuesto y tradicional reinado en el hogar, gastan su esfuerzo en teóricas exposiciones con las que pretenden obtener al auxilio del hombre infundiéndole el convencimiento de que ellas mismas carecen<sup>602</sup>.

Une oratrice quelque peu différente apparaît dans *El Almanaque de la Risa para 1871*. La référence aux clubs républicains est présente dans le commentaire, mais le portrait ne renvoie plus à une femme du peuple (Fig. 217). La fureur est évoquée par le terme « inflamar » et les énumérations. La figure est virilisée par des traits anguleux et rappelle le modèle iconographique de la suffragiste qui apparaît en Angleterre à partir des années 1870<sup>603</sup>.

La série de vignettes « Los buenos ciudadanos » dans *La Avispa* en 1889 prolonge et approfondit le motif du monde renversé, en convoquant la sexualité hors-norme de l'oratrice (Fig. 218). Le titre peut renvoyer aux femmes elles-mêmes qui aspirent à être traitées sur un pied d'égalité avec les hommes. Dans nombre de discours sur l'influence exercée par les femmes dans la sphère privée, l'expression « los buenos ciudadanos » revient : les femmes sont appelées à former les générations futures. Dans l'article de *El*

---

<sup>602</sup> Jagoe, *op. cit.*, p. 515.

<sup>603</sup> Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias de arte*, Madrid : Cátedra, 2003, p. 159.

*Jorobado* en réponse à la pétition sur les droits politiques des femmes, le journaliste propose de mettre en pratique les qualités naturelles de la femme : « Las jóvenes aprendan cuanto es necesario saber para llenar algún día con dignidad los deberes de madre, y las que ya lo sean, empiezen desde luego a dar a sus hijos la educación correspondiente para formar buenos ciudadanos<sup>604</sup> ».

Cette planche renvoie aux positions révolutionnaires des socialistes et des anarchistes sur les femmes. Elle agit comme un miroir pour ridiculiser ensemble les femmes et les hommes qui les soutiennent. L'Internationale ouvrière ou Internationaliste socialiste tient son congrès à Paris en juillet 1889. Dans sa « Fisonomopolítica » (1867), Ortega donne un visage à chaque mouvance politique<sup>605</sup>. *Le republicano rojo* a un visage extrêmement velu et hirsute. Dans cette tradition graphique on trouve dans les pages de *La Avispa* en 1887 une vignette, appartenant à une série sur un voyage en Allemagne, qui représente des socialistes (Fig. 219). De la même façon *El Mundo Alegre* représente en 1889 deux socialistes caractérisés par leur chevelure et leur barbe (Fig. 220)<sup>606</sup>.

Les légendes placent chaque oratrice sous le signe de la déviance sexuelle. Dans la deuxième vignette, le nom de la poétesse grecque et le développement sur la substitution des hommes par les femmes dans tous les aspects de la vie, prolongent le motif de l'inversion des espaces sur le terrain de la sexualité (Fig. 221). Dans « Women and the Deployment of Sexuality in Nineteenth-Century Spain », Jennifer Smith rappelle que les comportements féminins de défi à l'ordre social peuvent être symptomatiques d'un désordre de la sexualité dans la logique d'hystérisation du corps féminin :

Women who defied the boundaries of femininity by seeking the right to use birth control, to pursue sexual satisfaction, to move freely outside the home, to vote, or to have equal access to education and job opportunities could now be accused of sexual perversions such as nymphomania or lesbianism<sup>607</sup>.

La mention d'une figure associée à l'homosexualité permet de renforcer le sous-entendu sexuel. Dans la cinquième vignette la fureur politique rencontre la fureur utérine qui désigne tout à la fois la nymphomanie et l'hystérie. La protagoniste s'emporte et le commentaire « modera tus ímpetus » joue encore de l'allusion à une excitabilité

---

<sup>604</sup> « Señor Jorobado », *El Jorobado*, 19-07-1836, pp. 3-4, p. 3.

<sup>605</sup> Ortega, *op. cit.*, p. 334.

<sup>606</sup> Nous n'avons pas trouvé d'explication au commentaire « Sulfato Latronada » dans « Los buenos ciudadanos ».

<sup>607</sup> Jennifer Smith, « Women and the Deployment of Sexuality in Nineteenth-Century Spain », *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XL, n°1, enero 2006, pp. 145-170, p. 162.

suspecte. Les deux dernières vignettes rappellent clairement l'échange des fonctions dans le couple mais le corps de l'oratrice est un nouvel élément du jeu d'inversion. Sa silhouette rappelle celui des femmes-spectacles (Fig. 222). Monstre virilisé et sursexualisé, elle induit l'amoindrissement physique du mari. Cette nouvelle modalité de la dégradation féminine est à l'œuvre dans une représentation qui confronte les deux sexes et décline les modalités de la domination.

L'oratrice de la série « Eva fin de siècle » publiée dans *Madrid Alegre* en 1890 est aussi une figure sursexualisée par une ritualisation de la féminité outrée dans l'attitude et dans la représentation du corps (Fig. 223). Cette oratrice appartient à un ensemble festif où la sexualité est évoquée dans chaque figure. Dans la vignette sur l'oratrice, la pose et le commentaire vise à détourner et disqualifier la portée de la figure (Fig. 224).

Cilla représente trois figures féminines qui apparaissent comme trois versions allégoriques du titre « La mujer se impone » (Fig. 225). Ce dernier suggère un rapport de force dans lequel la femme acquiert activement un nouveau statut. Le dessin est publié à la fin du siècle, dans un contexte où les termes du débat féministe se précisent. En 1892 se tient le *Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano*, sur le thème des femmes et de l'éducation, au cours duquel Emilia Pardo Bazán prononce la conférence « La educación del hombre y la de la mujer, sus relaciones y diferencias ». Elle réclame une éducation qui n'est pas subordonnée à la nécessaire éducation des enfants et critique violemment le discours de la domesticité. La même année elle lance le projet éditorial de la « Biblioteca de la Mujer ».

Cette caricature se situe dans la ligne des dessins d'Ortego sur l'inversion des rôles. L'évolution sociale suggérée par le titre s'exprime graphiquement par une conquête dans des espaces masculins emblématiques : la salle d'armes, le club et l'arène. Sous-titres, « con el florete » et « con el rejón », et images insistent, pour plus de clarté, sur les instruments phalliques de cette conquête en terre étrangère.

A gauche la figure de l'escrimeuse est accompagnée d'un écriteau « Mademoiselle Léonide, profesor de esgrima ». Le nom français fait peut-être référence aux salles d'armes réservées aux dames en France à la fin du siècle et à la pratique de cet art devenu sport à la même époque par les femmes de certaines catégories sociales ou de l'entourage des maîtres d'armes<sup>608</sup>. A droite apparaît une *rejoneadora* en pleine action.

---

<sup>608</sup> Alexandre Bergès publie en 1896 *L'escrime et la femme*, un texte qui défend les vertus de cette pratique sportive et les bénéfiques que les femmes peuvent en tirer dans leur mission d'éducation. La revue illustrée *L'Escrime Française* paraît entre 1889 et 1895.

La représentation est éloignée de la gravure de Goya représentant Martina García « La Pajuelera ». Le costume et le bicorne nous renvoient au XVIII<sup>e</sup> siècle. La petite taille du pique, qui permet de rappeler le fleuret, peut laisser penser qu'il s'agit d'une figure évoquant les premières *rejoneadoras*. Francisca García, considérée comme la première, utilisait un *rejoncillo* et poursuivit son activité dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>609</sup>. Elle demande en 1774 à l'*Ayuntamiento* de toréer à Pampelune, demande rejetée deux fois « por no ser decoroso<sup>610</sup> ». La femme dans l'arène est un type viril, comme l'indique Adela Ginés y Ortiz dans le portrait « La varonil » de *Apuntes para un álbum del bello sexo* (1874) : « A esta clase pertenecen las heroínas de los pronunciamientos, que dan ánimo y ejemplo a los hombres, prolongando las luchas sangrientas, y también las famosas toreras de la cuadrilla de la célebre Martina<sup>611</sup> ».

La torera est rarement représentée. Deux vignettes lui sont consacrées dans *Madrid Cómico* et *Madrid Alegre* (Fig. 226 et Fig. 227). Le dessin de Cilla insiste sur un corps déformé dans l'habit de lumière tandis que celui de V. Tour au contraire érotise la posture. Son commentaire fait de jeux de mots laisse entendre une certaine disponibilité sexuelle reflétée par la ritualisation et à nouveau par la sursexualisation de la figure qui la range du côté des comportements déviants.

Au centre de la planche de Cilla apparaît une nouvelle fois une figure d'oratrice. Outre l'incongruité des trois figures, l'effet comique résulte de la synecdoque du titre, de la concrétisation qu'elle produit, et du contraste avec les deux autres vignettes où ces procédés sont absents. L'oratrice de Cilla porte de façon ostensible les marques de la fureur : le visage est émacié, les yeux exorbités, la mise débraillée et échevelée. Une bouteille et un verre posés sur la table laissent entendre que la boisson est nécessaire après la logorrhée, à moins que l'alcool n'ait déjà échauffé la femme. Dans cette nouvelle grammaire de la conquête féminine, les attributs et l'activité de l'oratrice doivent être aussi directement visibles que ceux des deux autres figures, ses traits sont donc grossis. L'oratrice est ici l'élément d'un ensemble : la caricature « condense » et exagère les caractéristiques de cette dernière. Il s'agit donc d'une caricature déformante, qui insiste sur la fureur, et d'une image qui réunit deux éléments des dessins d'Ortego (Fig. 215).

---

<sup>609</sup> Muriel Feiner, *La mujer en el mundo del toro*, Madrid : Alianza Editorial, 1995, p. 39.

<sup>610</sup> *Idem*, p. 40.

<sup>611</sup> Ginés y Ortiz, *op. cit.*, p. 162.

Cilla utilise trois figures qui semblent convoquer trois époques : l'escrimeuse, figure contemporaine qui fait son apparition dans la peinture en France, la *rejoneadora*, figure dont les caractéristiques connotent un autre siècle et archétype de la femme virile au XIX<sup>e</sup>, et l'oratrice au club, souvenir de la figure d'Ortego de 1869. La juxtaposition des figures permet donc de suggérer le processus en marche indiqué par le titre.

Les figures évoquées sont emblématiques et allégoriques : elles évoquent les conséquences et les facettes de l'entrée des femmes sur la scène politique du point de vue social. D'autres figures apparaissent, le sujet est si peu traité qu'il nous semble intéressant de mentionner toutes les autres représentations de la femme en politique.

### 3. En marge de l'émancipation féminine : d'autres femmes politiques

#### « Las mujeres políticas » et « Las tardes de la Cámara » dans *El Solfeo*

Ricardo signe deux caricatures dans *El Solfeo* en 1876 sous le titre « Las mujeres políticas ». La première met en scène des types populaires madrilènes et fait référence à la fin de la troisième guerre carliste en février 1876 (Fig. 228). La seconde représente deux femmes bourgeoises. La légende permet d'opposer Cánovas et Castelar, deux orateurs éloquents aux positions opposées (Fig. 229). M.<sup>a</sup> C. Seoane souligne la virtuosité du républicain en la matière : « No podían creer que Demóstenes o Cicerón hubiesen sido mejores oradores que Castelar, porque una palabra más hermosa, más ardiente, más brillante que la de Castelar era sencillamente inconcebible<sup>612</sup> ». Ces dessins semblent plus appartenir à la caricature de mœurs détournée : la législation de la presse mise en place au début de la Restauration suspendit d'abord l'ensemble des journaux et un décret au début de l'année 1875 autorisa à nouveau leur publication à l'exception des journaux républicains définitivement supprimés<sup>613</sup>. Les deux caricatures reflètent le credo du journal crypto-républicain.

Néanmoins les présences féminines ne sont pas anodines. Le dessinateur évoque des cas de « femmes politiques », ceux que García y Tassara écartait de sa classification : « de ocuparse de la política como mujer de su casa , o como mujer de su marido, o como mujer de sociedad, a ocuparse de la política como hombre de gobierno y por la política misma, hay gran diferencia<sup>614</sup> ».

---

<sup>612</sup> M.<sup>a</sup> Cruz Seoane, *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Madrid : Castalia, 1977, p. 304.

<sup>613</sup> *Idem*, p. 398.

<sup>614</sup> Gabriel García Tassara, « La político-mana », *op. cit.*, p. 47.

Cubas signe deux dessins sous le titre «Las Tardes de la Cámara» à un mois d'intervalle en 1876 (Fig. 230 et Fig. 231). Ils représentent chacun un couple de femmes qui se rend à l'Assemblée pour écouter les séances sur le projet de Constitution, des femmes bourgeoises accompagnées de leurs domestiques dans le premier, des femmes plus modestes qui portent elles-mêmes leurs provisions dans le second. Les deux légendes mentionnent les parlementaires représentant l'aile droite de la Chambre : Moyano du parti modéré, Pidal issu du carlisme et proche du parti modéré, Candau, du parti progressiste, et le général Pavia rangé aux côtés de la majorité conservatrice.

Au delà de l'actualité immédiate, ces caricatures rappellent que de nombreuses femmes assistaient aux séances à l'Assemblée depuis qu'elles y étaient admises en 1834<sup>615</sup>. C'est du moins le témoignage qu'offre Rafael María de Labra dans «La rehabilitación de la mujer» publié dans le *Boletín de la Institución de Libre Enseñanza* (30-06-1891) : «Yo puedo hablar de sesiones de nuestro Congreso, en las cuales las tribunas parecían exclusivamente pobladas por señoras<sup>616</sup>».

### Les femmes qui votent

Avec «Las mujeres que votan», Cilla réagit en image dans *Madrid Cómico* à la publication de l'œuvre de Dumas, *Les femmes qui tuent et les femmes qui votent en 1880* (Fig. 232). L'œuvre est commentée dans la section finale du journal :

Hablando de la última obra de Dumas:

—¿Qué opina Vd. de *Las mujeres que matan*?

—Que hace muy mal el jurado francés en absolverlas. En cuanto *ellas* acaben de comprender que no es delito matar un hombre, no va á quedar *títtere* con cabeza.

—¿Y qué piensa Vd. de *Las mujeres que votan*?

—Que son mujeres ordinarias y de poco más ó menos.

—Convenido.

Girardin no ha querido ser menos que Dumas, y ha escrito *La mujer igual al hombre*.

¿Igual?

Lo dudo mucho... y me someto á la comprobación<sup>617</sup>.

L'ouvrage de Dumas eut une grande répercussion en Espagne. La traduction connaît une deuxième édition dès 1880 et la réponse de Girardin à Dumas est traduite aussi la même année. Eusebio Roldán Pérez publie *Las mujeres ya votan y son superiores al hombre. Contestación a Dumas y Girardin* en 1881<sup>618</sup>. La planche de Cilla reflète donc l'intérêt qu'ont suscité en Espagne les deux œuvres françaises. Cilla reprend uniquement le tabac

<sup>615</sup> Seoane, *op. cit.*, p. 306.

<sup>616</sup> Matilla & Frax, *op. cit.*, p. 109.

<sup>617</sup> «chismes y cuentos», *Madrid Cómico*, 21-11-1880, p. 7.

<sup>618</sup> M.<sup>a</sup> del Carmen Simón Palmer, «La mujer en el siglo XIX: notas bibliográficas», *Cuadernos Bibliográficos XXXII*, 1978, pp.163-206, p. 170.



comme motif traditionnel de la figure virilisée, la silhouette des deux personnages rappelle celle de la cocotte boulevardière mais ce sont plutôt les commentaires qui assument la dégradation des personnages futiles et inexpertes.

### « Las mujeres políticas » de Cilla

En avril 1885, Cilla signe dans deux numéros consécutifs de *Madrid Político*, deux caricatures intitulées « Las mujeres políticas » qui se répondent. Dans la première, une femme tient à la main un journal dont on peut lire le titre, *Dominicales*. Il s'agit de *Las Dominicales del Libre Pensamiento* hebdomadaire fondé en 1883, et la légende fait un bref commentaire avec une rime « juncales »/ « Dominicales » (Fig. 233). Dans la deuxième, une femme lit un journal dont le titre pourrait être *Sigla Futura* (Fig. 234). La légende vient éclairer cette supposition en exploitant le jeu de mot « sigla »/ « iniciales ». Commentaire et titre inventé font référence au journal carliste *El Siglo Futuro*, fondé en 1875 par Cándido Nocedal. Les deux journaux représentent deux extrêmes dans le panorama de la presse de l'époque, l'un est l'organe de l'anti-cléricalisme et l'autre le chantre du carlisme catholique traditionaliste. Ces deux caricatures renvoient aux dangers énoncés dès le *Sexenio* d'une possible instrumentalisation des femmes par les extrêmes. Le fanatisme est d'autant plus immédiatement lisible pour les lecteurs de *Madrid Político* que le visage de la deuxième femme est utilisé constamment par Cilla pour représenter les bigotes.

Quelle que soit l'adhésion de l'une ou de l'autre femme, la laideur de chacune est outrée et permet de les rassembler. L'apparence physique est évoquée par antiphrase dans la première caricature. Traits disgracieux et surtout poils virils font de ces deux lectrices des avatars de la « Político-Mana » qui, comme l'indiquait García Tassara, choisit de s'intéresser à la politique presque par dépit, pour attirer l'attention. La voie de la disqualification est ici plurielle : dégradation physique –laideur et virilité, clichés de la satire des femmes qui échappent aux missions caractéristiques– extrémisme et interchangeabilité des figures.

La figure de la lectrice de *Las Dominicales del Libre Pensamiento* fait aussi surgir dans cet ensemble, la libre-penseuse qui est en soi et par ailleurs une figure transgressive liée à celle de la femme politique. Sa représentation est très rare dans notre corpus.

En 1885 *La Caricatura* publie une planche qui se réfère aux tensions entre l'Allemagne et l'Espagne au sujet des îles Carolines : « Suscripción para la compra del buque "Vitigudino" ». Une des figures représentées est une libre-penseuse (Fig. 235). La

dégradation est opérée par le commentaire qui ridiculise l'ignorance de la femme qui se méprend sur le néo-catholique Menéndez Pelayo, et par le dessin qui reprend les caractéristiques de l'oratrice : la main levée et l'expression furieuse du visage. La main d'ailleurs déborde du cadre. De l'autre elle tient un papier où l'on peut lire « Derechos de la mujer ». Comme la figure de l'oratrice, après celle de la femme de Lettres, la libre-penseuse est liée au féminisme.

La transgression ou la rupture qu'elle incarne est explicite dans la planche de Cilla parue dans *Madrid Cómico* en 1887 intitulée « Aspiraciones » (Fig. 236). Deux vignettes se répondent et la lectrice de *Las Dominicales* s'oppose au fantasme masculin le plus représenté, la femme dans la rue objet prêt à séduire.

Alors même que l'expression « femme politique » pose problème, les caricatures abordées condensent et déclinent les enjeux majeurs des conditions d'apparition des femmes dans l'espace public. Le discours prescriptif fait de la femme politique une figure extrême qui menace directement l'ordre social et de la sphère politique un terrain exclusivement masculin.

Dans la caricature de Cilla « La mujer se impone », la figuration du masculin est de l'ordre du symbolique : il ne s'agit plus de faire opérer les traditionnelles subversions de rôle mais d'observer comment les femmes sont, dans la transgression, les protagonistes d'une histoire en marche. C'est ce que rappelle Joan Scott :

It is in the transgression of the law, of historically and culturally specific regulatory norms, that one becomes a subject of the law, and it is the excitement at the possibility of entering this scenario of transgression and fulfillment that provides continuity for an otherwise discontinuous movement<sup>619</sup>.

La constitution des femmes en acteurs politiques pose le problème du passage de l'influence au pouvoir. Michèle Coquillat dans « Les femmes, le pouvoir, et l'influence » indique à propos du pouvoir des femmes : « c'est le pouvoir de la sexualité opposé au pouvoir symbolique »; le « pouvoir occulte » est toujours monstrueux, illégitime et sexualisé, « c'est le pouvoir de la chair et de l'affectivité opposé au pouvoir symbolique<sup>620</sup> ». C'est ce passage que mettent en scène les caricatures de l'oratrice. En faisant son apparition politique, elle se virilise ou au contraire se sursexualise, ce qui revient presque à la même chose en cette deuxième moitié du siècle. Dans un premier

---

<sup>619</sup> *Op. cit.*, p. 297.

<sup>620</sup> Michèle Coquillat, « Les femmes, le pouvoir, et l'influence », *Femmes de pouvoir : mythes et fantasmes*, Odile Krakovitch, Geneviève Sellier, Elina Viennot, Paris : L'Harmattan, 2001, pp. 17-75, p. 17.

temps cette transgression est une menace pour la virilité, exprimée par la souffrance ou l'amointrissement des personnages masculins. Elle devient par la suite et particulièrement dans la caricature de Cilla de 1892 un processus plus diffus d'affirmation sociale et de conquête de l'égalité.

Il nous semble que les caricatures sur les figures transgressives reposent l'ambiguïté propre aux images populaires du monde à l'envers telle que la formule Maurice Lever lorsqu'il s'interroge sur la portée des motifs renversés :

Tout dépend, à la base, de l'idée qu'on se fait du monde à l'endroit. Selon que nous la regardons comme une parodie du monde réel ou comme une prophétie vengeresse, projetant la réversibilité dans la constellation du désir, l'image de l'inversion sera conservatrice ou révolutionnaire, satirique ou utopique<sup>621</sup>.

En s'attaquant à l'identité sexuelle des protagonistes, ces caricatures projettent en général toujours les deux dimensions, conservatrice et révolutionnaire. Dans l'ensemble des représentations, la normalisation du statut peut être exprimée par l'abandon du discours sur l'identité sexuelle. C'est le cas de la femme peintre dans *La Avispa* en 1886 (Fig. 198) ou de la caricature de Emilia Pardo Bazán de Cilla de 1895 (Fig. 196).

Une figure est presque absente dans cet ensemble sur les figures transgressives et les engagements dans l'espace public. Il s'agit de la femme en armes. John Lawrence Tone précise que la représentation de la femme pendant la guerre d'Indépendance était une image mythique qui servait l'exaltation du patriotisme de masses :

Contemporary accounts and illustrations of the Dos de Mayo presented women in the thick of combat, cutting down enemy troops, gutting the horses of the French cavalry as they galloped through the Puerta del Sol and pouring tiles and boiling water down from their balconies and windows upon the French<sup>622</sup>.

Les actions de guérilla étaient représentées. Mais ni dans la série d'estampe de Tomás López Enguñados *Día Dos de Mayo en Madrid* en 1814 ni dans les postérieurs *Desastres de la guerra*, les femmes ne portent le fusil. Ortego utilise la curiosité des femmes en armes pour montrer l'état d'urgence exceptionnel que vit la capitale en 1870 dans « Estado de Madrid » (Fig. 237). La figure est évoquée par Ponzano, mais elle ne porte pas d'armes (Fig. 180). Cette absence reflète celle du discours normatif qui évoque peu la figure considérée comme un cas extrême et sans précédent.

---

<sup>621</sup> Frédérick Tristan et Maurice Lever, *op. cit.*, p. 179.

<sup>622</sup> John Lawrence Tone, « Spanish Women in the Resistance to Napoleon, 1808-1814 », *Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain*, Pamela Beth Radcliff et Victoria Lorée Enders (Ed.), 1999, pp. 259-282, p. 260.

Du club d'Eugénie Niboyet de Cham au club républicain d'Ortego, de la caricature de la femmes de Lettres de Daumier à celle de la femme politique de Perea, de la caricature de l'oratrice d'Ortego à celle de Cilla, on voit comment la caricature puise dans un même creuset en recréant ses motifs. La femme politique est une figure majeure : les caricaturistes prennent toute la mesure des enjeux de l'apparition politique de la femme même si celle-ci est davantage affaire de débat que réalité en Espagne.

Ce panorama de la condition féminine nous montre que le corps féminin ne laisse pas d'être un destin pour toutes les femmes du XIX<sup>e</sup>. Les femmes les plus favorisées doivent se conformer aux attentes d'un mari et respecter toutes les injonctions contradictoires sur la beauté et la pudeur. Leur sort est lié à celui du père ou de l'époux. La satire de la mauvaise épouse et de la coquette prend une nouvelle vigueur au XIX<sup>e</sup> face à l'expansion du marché de la beauté et de l'apparence. L'époux finance l'apparence de l'épouse bourgeoise et doit aussi financer la famille nombreuse dont le discours normatif vante les bienfaits. Si la rébellion féminine en la matière est impensable, la révolte des hommes l'est tout autant. La caricature est un espace marginal dans lequel les caricaturistes élaborent un discours en filigrane sur la condition masculine dérivée du discours de la domesticité et des nouveaux usages de la consommation du siècle.

Les femmes du peuple doivent leur subsistance au travail physique et sont à la merci des attaques masculines en exposant leur corps sur la place publique ou en vivant dans la dangereuse promiscuité avec leurs collègues et leurs employeurs. Les femmes qui transgressent l'espace social et symbolique attribué par le discours normatif sont stigmatisées au sens propre : leur corps portent les marques d'une dégénérescence de la féminité et deviennent des corps monstrueux. Mais nul par ailleurs que dans la caricature n'est donnée à voir la transgression. Elle est considérée dans le corpus étudié dans tous ses aspects et dans toutes ses possibilités. Avec la Restauration, la caricature de mœurs change de nature. Elle devient le support principal de diffusion de corps féminins fétichisés. Ce changement de nature ne se fait pas en dehors de la vocation première d'embrasser la condition féminine dans l'espace de la ville. Selon une grammaire des corps élaborée au cours de la période, le corps-sablier de la cocotte signifie l'ascension sociale de la femme du peuple grâce au marché du corps.

### **PARTIE III– Commerce de l'amour et spectacle des corps : du « marché de la chair<sup>623</sup> » à la désincarnation**

Au cours du siècle, la consommation connaît un formidable essor. Le nouveau commerce se met en place avec l'apparition des grands magasins et des vitrines qui reproduisent la mise en spectacle de la marchandise pratiquée dans les Expositions. La marchandise devient un spectacle et l'objet devient marchandise par le spectacle. Dans son célèbre texte de 1935, « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle », Walter Benjamin rapproche le temps des expositions et l'art du dessinateur Grandville : « L'intronisation de la marchandise et le pouvoir de distraction qui l'auréole, voilà le thème secret de l'art de Grandville <sup>624</sup> ». La référence à l'art de Grandville confirme le rôle de la caricature à l'avant-poste de l'observation des bouleversements qui s'opèrent dans les rues de la ville. Les caricaturistes ont conscience de ce rôle privilégié et indiquent par certains titres de leurs planches, tels les « temps modernes », les « temps nouveaux » ou encore « l'avenir », qu'ils sont en train de saisir les facettes d'une société en mouvement. A moins qu'eux-mêmes ne cèdent aux caprices d'un nouvel ordre culturel qui utilise avec frénésie la nouveauté. En commentant la consommation dans les années 1860, Helena Tatay rappelle :

La cultura de consumo con sus grandes almacenes, sus industrias de moda y publicidad y el culto de las celebridades, empieza en estos años. A partir de entonces la imagen y el cuerpo de la mujer se utilizarán para vender cualquier cosa. Así que la tradición pictórica que representa el cuerpo de la mujer como pantalla del deseo masculino continuó en la cultura de consumo que, desde sus inicios, produjo una obsesiva comodificación y objetualización de la imagen y el cuerpo femenino<sup>625</sup>.

W. Benjamin souligne la concordance entre le succès des expositions, la marchandisation et l'essor de la prostitution. Le corps féminin est partie prenante dans le processus de marchandisation et de fétichisation de la marchandise : il devient marchandise pour vendre et marchandise à vendre. Sa représentation en tant que corps séducteur et séduit est une incarnation de la transformation de la société et de l'irruption de la culture de la consommation.

---

<sup>623</sup> L'expression est empruntée à la critique que fait Julius Meier-Graefe du tableau de Manet *Le bal à l'opéra* dans *Edouard Manet* (Munich 1912, p. 216) cité par L. Nochlin dans *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Nîmes : J. Chambon, 1995, p. 118.

<sup>624</sup> *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, pp. 44-66, p. 53.

<sup>625</sup> Helena Tatay, « Sobre las dificultades de elaborar representaciones que hagan visible la experiencia femenina. Dos ejemplos de finales del siglo XIX », *Encarnaciones, Teoría(s) de los cuerpos*, Meri Torras y Nœmí Acedo (Ed.), Barcelona : Voc, 2008, pp. 147-152, p. 148.

Les caricaturistes restent dans le sillage de l'estampe grivoise en exploitant certains de ses prétextes pour montrer un corps qui se déshabille. Tout au long de la période, la réapparition çà et là du motif de la puce, qui sert à montrer le corps partiellement dévêtu, semble être le souvenir d'une tradition que les caricaturistes ont déjà largement dépassée. Ils composent la grammaire d'un nouvel ordre érotique où l'art de la séduction est un contrat, où les relations entre les hommes et les femmes sont tarifées. Ils pourvoient directement des corps aux lecteurs-spectateurs des périodiques qui s'empressent d'utiliser cette nouvelle fièvre des proportions féminines.

Thomas Richards, dans *The Commodity Culture in Victorian England, advertising and Spectacle, 1851-1914*<sup>626</sup>, précise que le statut des biens change avec leur mise en spectacle, perceptible dans l'évolution de la publicité à partir de l'exposition de Londres en 1851. Cette mise en spectacle est pratiquée dans tous les pays occidentaux alors soumis aux mêmes transformations de l'économie. La marchandise devient une icône. La mise en spectacle de la marchandise participe de sa fétichisation. Une planche de Cilla dans *Don Quijote* en 1888 est à cet égard emblématique (Fig. 238). Elle résume à nos yeux le propos de nombre de caricatures qui stigmatisent le commerce vénal et qui mettent en scène, par la force symbolique du corps féminin, les changements opérés par l'économie de marché.

La scène se passe dans la rue. Une femme regarde la vitrine d'une bijouterie, boutique par excellence des atours féminins. Elle est elle-même regardée par un homme tout en sachant qu'elle est regardée. Le commentaire nous livre les réflexions de chacun. Il s'agit d'une scène spéculaire : la vitrine expose un bien convoité par la femme qui pourra acheter ce bien en devenant elle-même un bien acheté par un passant qui la convoite. La vitrine organise la spécularité de la scène. Elle caractérise le nouveau statut de la marchandise par le biais de sa mise en spectacle. L'image suggère que la femme devient volontairement un bien à offrir pour acquérir son bracelet. La scène illustre les nouvelles habitudes d'achat qui se développent dans la deuxième moitié du siècle, lancées en France avec le Bon Marché. Jon Stratton les résume ainsi :

Up until this period shops had tended to be small. They had no display windows, and commodities did not have prices marked on them. People decided before they went shopping what they wished to purchase. They went to the appropriate shop and bargained for what they wanted (...) The nineteenth century saw all these shopping

---

<sup>626</sup> Stanford California : Stanford University Press, 1990.

practices change. Display windows and fixed prices started to become commonplace, as did window shopping and impulse buying<sup>627</sup>.

En cette deuxième moitié du siècle, acheter devient une nouvelle forme de loisir bourgeois, comme aller à une exposition. En 1866 Ortego comparait la mesure des femmes d'autrefois lorsqu'elles achetaient des étoffes et la démesure caractéristique de l'essor du luxe (Fig. 45). Plus de vingt ans ont passé et Cilla, dans le sillage d'Ortego, continue d'observer les pratiques d'achat et la nature du désir d'achat qui sont désormais liées à la déambulation et à la rue.

Dans la scène de Cilla, la femme devient volontairement un bien de consommation. La marchandisation du corps féminin s'inscrit dans une plus vaste culture de marchandisation des rapports humains dans l'ère bourgeoise, comme l'évoque longuement Aranguren :

La virginidad es ahora un ahorro de sentimientos y actos amorosos para su buena "inversión". La doble moral sexual, diferente para el hombre y la mujer, se comprende muy bien desde esta valoración de la "legitimidad", respetable y mercantil, de la prole. El marido, por el contrario, siempre que se comporte con discreción, y no atente a su propia respetabilidad, es libre para contravenir las leyes de la fidelidad: con ese fin se desarrolla al *máximo*, en este siglo esencialmente mercantil, en el que libremente se compra y se vende todo, y el trabajo se convierte en una mercancía, la compraventa del amor, es decir, la prostitución<sup>628</sup>.

Depuis leur sphère historiquement privilégiée, celle de la morale sexuelle<sup>629</sup>, les caricaturistes contemplant donc les transformations de la société espagnole dont les rues madrilènes sont alors le théâtre privilégié. Le commerce de l'amour n'est pas restreint au champ de la prostitution. Dans le mariage, les femmes deviennent aussi des biens de consommation dont on vante les divers mérites.

La petite vignette « La aurora nupcial agencia de matrimonios », publiée dans *La Avispa*, est insérée dans un ensemble portant sur les publicités intitulé « Los anuncios » (Fig. 239). Le caricaturiste (Cilla?) force le trait et adopte le vocabulaire propre à l'étalage des produits : l'expression « Gran surtido de viudas » crée le comique. Le discours est clair : l'agence matrimoniale offre ses produits, des femmes au physique semblable, dont la vêtue permet de les distinguer socialement, au regard désireux et à l'appétit des hommes épatés.

---

<sup>627</sup> *The desirable body: cultural fetishism and the erotics of consumption*, Champaign : The University of Illinois Press, 2001 [1996], p. 28.

<sup>628</sup> *Moral y sociedad : introducción a la moral social española del siglo XIX*, Madrid : Cuadernos para el Diálogo, Edicusa [5e éd.], 1974, p. 119.

<sup>629</sup> Dont Eduard Fuchs fait l'histoire par la caricature. En particulier pour l'époque étudiée : *Historia ilustrada de la moral sexual. 3-La época burguesa*, Madrid : Alianza Editorial, 1996.

Les revues étudiées ne manquent pas d'exploiter très tôt les charmes féminins à des fins commerciales. Les beautés de la première page de *El Mundo Cómic* deviennent des « produits d'appel », dans la limite du respectable. Les prétextes pour montrer ces corps féminins –une beauté de carnaval, une artiste de cabaret– disparaissent souvent au profit du pur spectacle, comme le suggère le titre « Para usted » d'une planche de Cilla sans autre commentaire.

Dans « Sexual desire and the Market Economy », T. Laqueur apporte des éclairages sur le rapprochement entre le monde des corps et du désir sexuel d'une part, et celui de l'économie de marché et des attitudes de consommation d'autre part. Les analyses appliquées à l'Angleterre, de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup>, sont étendues à l'Europe en général. Les contraintes liées au mariage s'étant allégées, le marché matrimonial s'est libéré, la sexualité reproductive aussi :

Desire, whether for sexual gratification or for consumer goods, lies still more deeply at the heart of theories of capitalism. A market economy, and especially in industrial economy, is predicated on social openness, on the notion that the satisfaction of desire – for goods, services, prestige– through labor is beneficial to both the individual and society. It stands in stark opposition to a society of ranks and order in which convention and sumptuary legislation are meant to keep desire in check<sup>630</sup>.

Face au corps idéal contraint de la littérature prescriptive, un corps féminin marqué socialement où le désir est effacé, émergent des corps féminins désirants et désirables, icônes, écrans de désir et monnaies d'échange. Il ne s'agit pas d'une contradiction : le support utilisé permet cette projection particulière du corps féminin représenté. Le désir féminin évoqué n'est pas un désir sexuel mais un désir de consommation, un désir d'achat, de possession matérielle. Ce désir symbolique, reflet d'une nouvelle ère du commerce, ne surgit pas tel quel dans les années 1880. La représentation du corps féminin standardisé, renvoyant toujours à une même figure de cocotte, monnaie d'échange entre le désir sexuel masculin et le désir d'achat féminin, émerge progressivement.

La jeune femme de Cilla se livre volontairement au marché dans lequel elle est l'objet échangé. Certains aspects de la prostitution, tel l'appétit ou la dépravation des femmes qui s'y livrent, sont totalement occultés dans les caricatures. Le personnage est prêt à s'offrir à la sollicitation masculine pour acquérir le « superflu » dont se moquait Ortego

---

<sup>630</sup> « Sexual desire and the market economy », *Discourses of sexuality from aristotle to AIDS*, Donna C. Stanton (Ed.), Anna Arbor : University of Michigan Press, 1992, pp. 185-215, p. 205. L'analyse est reprise dans « Sex and desire in the Industrial revolution », *The Industrial revolution and the British society*, Patrick O'Brien et Roland Quinault (Ed.), Cambridge : Cambridge University Press, 1998 (1993), pp. 100-123.



dans les années 1860. C'est sans doute l'une des raisons qui explique l'explosion de la figure de la cocotte. Il s'agit d'une prostituée qui s'affranchit des contingences désagréables, une cocotte qui transforme son pouvoir érotique en consommation de mode. La cocotte boulevardière est l'un des visages privilégiés mais les caricaturistes abordent tous les théâtres prostitutionnels, sans jamais pénétrer dans l'intérieur de la maison close. Il ne s'agit pas d'abord pour les femmes d'acquérir un quelconque bien, mais d'utiliser leur pouvoir érotique pour manger, et parfois aussi donner ainsi à manger à leur mère. Les femmes se laissent séduire en échange d'un repas.

Même les scènes apparemment anodines de repas entre fiancés révèlent un commerce, comme le souligne Ortego dans un dessin paru dans *El Cascabel* (Fig. 240). Le fiancé se prouve qu'il est un vrai homme tandis qu'Ortego détaille le menu des dames qui ont l'occasion de se remplir l'estomac. Casanovas donne une version plus explicite du motif et met en scène un véritable marché. Tandis qu'une jeune femme s'enfonce dans un bosquet, un homme s'apprête à la poursuivre. Le commentaire indique qu'il se propose d'offrir une collation et la contrepartie reste suggérée en particulier par le décor (Fig. 241). Ce dernier est assez inhabituel. La femme franchit l'orée du bois. Elle franchit donc symboliquement la frontière de l'espace contrôlé tandis que l'homme la suit avec sa canne à la main. La composition indique que le marché esquissé va sans nul doute se conclure. L'évocation de l'échange entre pouvoir érotique et pouvoir d'achat est amorcé.

La marchandisation et l'érotisation du corps féminin sont inscrites dans notre corpus comme un résultat et comme un processus. Toutes les voies de marchandisation et d'érotisation du corps par le fétichisme et le voyeurisme sont mises en scène comme sujets de la caricature. Nous verrons comment la caricature est sur le point de disparaître au profit de l'image érotico-festive, une image érotique qui organise néanmoins toujours la mise en scène du corps féminin et évite tout déplacement obscène.

Jon Stratton postule que l'érotisation du corps féminin qui s'opère au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle dans les civilisations occidentales s'inscrit dans une structure plus vaste, qu'il appelle le fétichisme culturel. Ce dernier est allié aux exigences du capitalisme pour augmenter la consommation.

Nous souhaitons montrer que la caricature de mœurs est par nature le lieu même d'observation de la marchandisation-érotisation du corps féminin, que le corpus réuni permet de suivre la position des caricaturistes qui passent d'observateurs à instigateurs de la marchandisation, parfois dans un même temps, dans une même image. Ils oscillent

entre la démonstration et la monstration, la représentation et la présentation. Le spectateur est sollicité de façon différente. Actif, il reconstruit ou apprécie la transgression, mesure le décalage, les sous-entendus du visible. Passif, il devient collectionneur. La caricature devient un acteur dans le processus de marchandisation du corps féminin en offrant un espace privilégié pour diffuser des images conformes aux attentes d'un spectateur passif : reproductions de visages pour les concours de beautés, reproduction de silhouettes de jeunes femmes à la plage, de prostituées élégantes arpentant les rues ou lovées dans leur salon dans une attitude de disponibilité sexuelle.

### 1. Séduction

La caricature de mœurs s'est fait une spécialité de la monstration des mœurs sexuelles en situation d'infraction. La morale sexuelle –relations clandestines, infortunes et fortunes de la courtisane, voyeurisme à la faveur d'une chute de la femme dans la rue, puce qui démange, etc. – sont autant de situations récurrentes. Laurent Baridon et Martial Guédron rappellent l'uniformisation thématique dans la caricature européenne et la production de Goya dans la satire des mœurs sexuelles :

A la fin du siècle des Lumières, le langage des caricatures était devenu international : le répertoire de situations, de motifs, d'attitudes et d'expressions passait toutes les frontières. C'est ainsi que les innovations graphiques de Goya présentent de nombreux points communs avec la caricature anglaise, française et italienne. Dans quelques dessins qu'il réalisa autour de 1796-1797, il associa directement le terme " caricature " à des personnages impliqués dans des intrigues troubles à fortes connotations sexuelles<sup>631</sup>.

Les rapports de séduction entre les hommes et les femmes sont souvent considérés comme un universel atemporel. Ils sont vus comme un moteur qui structurent les rapports humains. L'exemple le plus frappant est la planche de Velasco pour *Don Quijote* en 1888 qui détourne le début de la rime LVI de Bécquer pour montrer que les hommes ne cessèrent jamais de vouloir séduire les femmes (Fig. 242). La planche exagère à dessein les signes du désir masculin qui déforme les premiers personnages.

L'art du *cortejo* implique toutes les classes sociales. C'est ce que suggère le dessin en deux parties de Cilla dont le titre à double sens se réfère aux positions employées par l'homme pour séduire la femme et aux classes sociales (Fig. 243).

Les caricatures sur la morale des temps modernes mettent l'accent sur l'évolution des rapports de séduction entre les hommes et les femmes. Le motif de la visite du fiancé se prête particulièrement à la démonstration de la libéralisation des mœurs. Il est exploité

---

<sup>631</sup> *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2009, p. 135.

durant toute la période. Ortego signe un double dessin dans *Gil Blas* en 1868 dont le titre « Contraste » indique une évolution des mœurs vers un relâchement de la surveillance des jeunes gens (Fig. 244)<sup>632</sup>. La scène représente toujours les deux fiancés accompagnés de la mère de la jeune femme parfois occupée par ses travaux d'aiguille. Rojas en donne encore un exemple dans *Blanco y Negro* avec une composition de vignettes sans commentaire où les trois personnages finissent par s'endormir<sup>633</sup>.

Le motif montre la libéralisation des mœurs par le sommeil de la mère qui laisse les jeunes gens se livrer à une séduction sans frein, éventuellement s'approcher et se toucher. Puis il évolue vers une scène d'ennui général. L'évolution des mœurs est perdue de vue, et il s'agit davantage de montrer l'usure d'un rituel. La visite du fiancé, passage obligé avant le mariage, semble être devenue une coutume totalement artificielle dans une société où le marché matrimonial est lui aussi libéralisé.

Pour A. Pons, la fin du siècle est scandaleuse (Fig. 245). Mais l'heure n'est pas au pessimisme, il s'agit de réjouir le lectorat de *La Caricatura* de sous-entendus grivois. En couverture, la jeune fille bourgeoise, typiquement représentée auprès de son piano, regarde le lecteur d'un œil complice. Le père recroquevillé semble incarner la morale d'un autre temps. L'humour est lié au sous-entendu qui, ironie du sort, fait de la jeune femme bourgeoise un contre-exemple du discours normatif.

Les rapports de séduction sont réduits à des relations de pouvoir entre l'homme et la femme médiatisées par l'érotisme. Tandis que la séduction est réversible, le pouvoir implique un rapport unilatéral, un rapport de force avec un début, un développement et une fin<sup>634</sup>. La séduction change de nature. Elle implique désormais un échange entre pouvoir érotique et pouvoir d'achat. Il n'est plus temps de dénoncer seulement la vénalité des femmes, comme le fait Mariani dans « El amor- idilio » dans une tradition satirique qui prend uniquement pour cible l'avidité féminine (Fig. 246).

Le nouveau champ de la morale sexuelle est résumé dans une double vignette parue dans *Los Sucesos* (Fig. 247). La première montre une danseuse courtisée par de nombreux bourgeois. La composition renvoie aux innombrables représentations du foyer de l'opéra dans la peinture et la caricature françaises puis dans la caricature

---

<sup>632</sup> Les deux dessins sont repris dans *El Museo Popular* sous le titre « Los enamorados ». La première vignette est publiée dans le n° 66, en 1887, avec le commentaire « Cómo se hacía el amor en los tiempos pasados »; la seconde dans le numéro suivant indique : « Cómo se hace el amor en los tiempos presentes ».

<sup>633</sup> « La visita del novio », 18-10-1891, pp. 4-5.

<sup>634</sup> Voir Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 69.

espagnole<sup>635</sup>. La seconde montre un attroupement de femmes en robe de soirée autour d'un riche et gros bourgeois. Quelques années plus tard, cette mise en scène reparaît dans un dessin de Cubas (Fig. 248). Le banquier est alors assis. Il adopte la posture ritualisée de la cocotte qui attend son client : mollement avachi, jambes croisées. Cet élément intericonique suggère un renversement. L'énorme bourse métonymique de sa fortune vient clarifier et renforcer la peinture du type. Le bourgeois arborant son seul et principal attrait peut se passer du haut-de-forme et de toute posture respectable. Les deux titres « Los tiempos que alcanzamos » et « ¡Escuela realista! », renvoient au rôle du caricaturiste-sociologue, observateur de l'évolution des mœurs et opérateur d'un dévoilement des apparences.

Tout dans l'amour a un prix, indique Luque dans « La vehemencia del amor » (Fig. 249). Une femme en cheveux et en tenue d'intérieur adopte une position soumise et semble adorer un homme dont l'aspect révèle le statut de gommeux (ridicule par la coiffure et le costume trop grand). Le dialogue échangé entre les deux met en scène le marché de l'amour vénal, qui ne renvoie pas ici à une relation sexuelle tarifée mais simplement à un discours d'amour. L'homme ainsi flatté serait plus enclin à répondre aux désirs de la jeune femme. Mais l'expression désabusée et le commentaire de l'homme montre qu'il n'est pas dupe.

L'amour s'achète, toutes les amours s'achètent. Le plus souvent, ce sont les personnages féminins qui négocient leurs charmes. Le commerce vénal peut parfois concerner un homme, comme dans le dessin de Teruel, « A caza de gangas » (Fig. 250) ou la vignette « Pruebas de amor » (Fig. 251). La caricature démasque des rapports faussés.

## 1. Séduction dans la rue

Étymologiquement la séduction est une infraction, un détournement et le séducteur est un corrupteur. La séduction est observée dans la rue, lieu du subjectivisme masculin. Or dans le discours normatif la rue est un espace menaçant pour les femmes. C'est pour constater ces infractions, de la femme qui s'expose et de l'homme qui détourne, que la caricature semble se saisir du thème de la séduction dans la rue. La rue est le lieu de prédilection de la caricature de mœurs, la métonymie du milieu urbain en tant que lieu de passage et décor idéal pour initier une relation éphémère.

---

<sup>635</sup> Voir *infra* danseuses et femmes de la scène.

Les espaces de loisir sont sexuellement marqués. Les hommes peuvent chercher ailleurs que dans l'espace privé la satisfaction du divertissement :

El varón si no encuentra la casa a su gusto y a su comodidad tiene libertad –la sociedad se la reconoce implícitamente– para buscar su descanso y su diversión, es decir, su ocio en otro lugar. Respecto a las mujeres nada de esto aparece<sup>636</sup>.

La rue et les espaces publics comme le café sont des lieux de prédilection pour le loisir masculin. Ils représentent un lieu de perte pour les femmes. La rue est crainte tout particulièrement car le *callejeo* peut faciliter le contact avec des hommes<sup>637</sup>. Le discours normatif régule néanmoins le regard masculin qui doit éviter tout élan de curiosité. Manuel Antonio Carreño rappelle dans *Compendio del manual de urbanidad y buenas maneras* :

No fijemos detenidamente la vista en las personas que encontremos, ni en las que se hallen en sus ventanas, ni volvamos la cara para mirar a las que ya han pasado. No nos acercamos nunca a las ventanas de una casa, con el objeto de dirigir nuestras miradas hacia adentro<sup>638</sup>.

Evidemment l'objet des caricatures sur les scènes de séduction de rue est en premier lieu l'infraction de l'homme qui regarde la femme. Ensuite et plus généralement, celle des femmes qui s'exposent dans la rue.

Une des situations les plus courantes est une scène de séduction esquissée se déroulant dans la rue. Il s'agit d'une scène suggestive *a minima* pour les hommes. Le motif évolue au cours de la période. Au début, il semble que les hommes insistent pour suivre les femmes mais peu à peu ce sont les femmes qui suscitent les avances des hommes. La scène en vient alors à se confondre avec une scène de prostitution clandestine.

Dans un premier moment, la caricature semble prendre pour cible les séducteurs, les nouveaux Don Juan qui poursuivent de leur ardeur verbale les beautés affairées. Dans les deux dessins de Perea et Luque de 1873, les femmes ne regardent ni leur assaillant, ni le spectateur (Fig. 252 et Fig. 253). La femme du peuple qui travaille et qui est obligée de passer dans la rue pour livrer sa commande ou la femme du monde en visite (bien que ce type soit plus suspect) sont alors l'objet d'une activité de loisir masculin en vogue.

---

<sup>636</sup> Guadalupe Gómez-Ferrer Morant, « La vida privada en la España de la Restauración. ¿Es posible el ocio de las mujeres? », *Fiesta, juego y ocio en la Historia*, Ángel Vaca Lorenzo (Coord.), Salamanca : Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2003, pp. 321-341, p. 331.

<sup>637</sup> *Idem*, p. 338.

<sup>638</sup> *Compendio del manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño*, NY : D. Appleton y compañía, 1860, pp. 65-66.

En 1869 dans *El Cascabel*, Ricardo Sepúlveda et quelques autres publient une série d'articles sur ce loisir de rue désigné par les expressions « Hacer el amor » ou « Hacer el oso »<sup>639</sup>. Les deux formulations sont équivalentes, tandis que la première est utilisée par les hommes, la seconde l'est par les femmes. De quoi s'agit-il? De suivre une jeune femme dans ses déplacements et de lui faire la cour. Les femmes n'ont que cela à faire : « ¡Qué han de hacer las infelices! No tienen otro oficio; no tienen otro porvenir! Ha habido quien ha llamado ángeles a las mujeres; por lo mismo, su misión en el mundo es la de hacer sentir el amor »<sup>640</sup>. R. Sepúlveda convient que c'est là un loisir coûteux et lassant pour les hommes. Jugeant que c'est une perte de temps et surtout une perte d'argent en cadeaux, places de théâtre etc., il souhaite le voir disparaître :

El amor que se hace como hoy se acostumbra, con los indispensables paseos por la calle, las cartitas perfumadas, el rizo de pelo imprescindible, el dinero que se gasta en teatros, guantes y demás adminículos para agradar más al objeto adorado, me parece, lo vuelvo a repetir, una manera de hacer el oso y de perder el tiempo<sup>641</sup>.

Tandis que son camarade revendique cette coutume et l'associe à l'imaginaire que représente les heures d'attente, les billets donnés au concierge « si despojamos a la vida de estos detalles que la imaginación y que la fantasía se empeñan en idealizar, ¿ Qué será lo que nos quede? »<sup>642</sup>.

Contre l'analyse de R. Sepúlveda froide et conforme à l'idéologie du coffre-fort d'économie de temps et d'argent dans la ligne du journal, il revendique un droit à l'imagination. « Hacer el oso es *el estado natural y feliz* del hombre », souligne encore Ricardo Moly de Baños dans l'un des articles de la série en renvoyant à l'universel lien de l'homme et de la femme<sup>643</sup>. Ce loisir semble se maintenir durant toute la période, il est même le sujet de vignettes sans commentaire où les hommes sont représentés en ours.

Mecachis en propose encore une mise en scène en 1893 (Fig. 254). Le caractère comique résulte ici de l'atroupement à la suite de la jeune femme, et de sa façon de les congédier tous ensemble. Rien de licencieux. Pourtant ce genre de scène se prête assez rapidement à l'évocation d'un danger de la rue pour les femmes et d'une menace masculine.

---

<sup>639</sup> « Hacer el amor », 26-02-1869, p. 2; E. B., « Más sobre hacer el amor », 28-02-1869, p. 2; Ricardo Sepúlveda, « Continúa haciéndose el amor », 7-03-1869, pp. 1-2, Ricardo Moly de Baños, « Hacer el oso », 14-03-1869, pp. 1-2.

<sup>640</sup> « Hacer el amor », *op. cit.*

<sup>641</sup> « Continúa haciéndose el amor », *op. cit.*, p. 1

<sup>642</sup> « Más sobre hacer el amor », *op. cit.*, p. 2.

<sup>643</sup> « Hacer el oso », *op. cit.*, p. 2.

Les nombreux hommes en arrière plan du dessin de Pellicer, « En la calle », guettent parés de leur *embozo* comme des oiseaux de mauvais augure (Fig. 255). Dans le dessin de D. Perea « Peligros de ir a pie » les dangers annoncés sont multiples. La jeune femme peut se faire écraser, elle peut aussi se perdre dans une relation vénale (Fig. 256). Quelques dessins entretiennent l'ambiguïté. Dans « Variedades », Cilla représente une femme avec tous les attributs de la cocotte boulevardière de l'époque, en particulier l'ombrelle (Fig. 257). La jeune femme est suivie par des hommes aux intentions troubles. Dans la composition le jeu des regards rend la nature de l'infraction difficile à déterminer. Néanmoins, la composition à cette date tardive ne peut qu'évoquer les autres scènes très nombreuses où la cocotte boulevardière hésite entre deux clients. Les scènes de séduction de rue où un homme cherche à faire la cour à une passante sont remplacées par des scènes où la cocotte boulevardière épie ses futures cibles.

A la fin de la période étudiée un nouveau type masculin apparaît dans *La Caricatura* : le « père de famille », caricature du bon bourgeois. Il rompt avec les scènes qui visent à mettre en évidence la vénalité de la femme (Fig. 258). Dans *La Caricatura*, la figure satirique du père de famille censeur de la morale publique pourrait être une réaction aux mouvements qui voient le jour en Espagne à partir des années 1890 pour lutter contre la diffusion de l'immoralité et de la pornographie<sup>644</sup>, en particulier la *Asociación de Padres de Familia de Cataluña contra la Inmoralidad* créée à Barcelone en 1893 à l'initiative de Claudio López Bru. Il s'agit à la fin de la période de faire apparaître, à la manière du narrataire dans le récit, la figure du spectateur auquel s'adressent les caricatures de la publication de façon privilégiée, ici un *pater familias* des plus respectables.

Les scènes de séduction de rue, initiées par les hommes et plus souvent par les femmes, pour lesquelles il peut s'agir de l'activité professionnelle, est le grand cliché de la caricature de mœurs de la Restauration décliné dans d'autres théâtres que la rue.

## 2. Bals masqués et carnivals

Le sujet du bal masqué connut une longue carrière artistique, poursuivie au XIX<sup>e</sup> essentiellement par les caricaturistes en France, Gavarni, Doré et Alfred Grévin pour

---

<sup>644</sup> « La chasse à l'obsène. Politiques et mouvements anti-pornographiques en Espagne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> », *L'Obsène*, Lyon : Bron, Publication du GRIMH-GRIMIA, 2006, pp. 15-30.

lesquels il incarne la problématique contemporaine de l'érotisme et de la modernité parisienne<sup>645</sup>.

Certains théâtres proposaient des coupures dans la saison, des « bailes de máscaras » les jours de carnivals. Ces bals furent tolérés pour la première fois en 1832<sup>646</sup>. Le bal masqué, qui apparaît dans les Caprices de Goya, à travers « Nadie se conoce », connaît au siècle suivant une grande fortune dans les caricatures espagnoles. Dans *Los peligros del amor; de la lujuria y del libertinaje* (1874), Amancio Peratoner signale que les bals représentent un danger pour les femmes qui peut les conduire à la prostitution<sup>647</sup>. Le bal est un lieu de perdition comme le rappelle le journal *Gil Blas* qui annonce qu'une jeune fille a été retrouvée morte et nue près du Manzanares après avoir été au bal : « Convenido: el baile es la ruina del bolsillo, la perdición moral de la polla; y el salto para el infierno<sup>648</sup> ».

C'est ainsi que Pellicer se spécialise dans les avertissements plutôt en direction des femmes. Le bal masqué est comme une parenthèse où les identités et les natures sont troublées. C'est le principal théâtre de la séduction aux dépens des femmes. Dans deux compositions Pellicer représente « l'après-bal », un moment de désenchantement qui est plus dangereux pour les femmes que pour les hommes (Fig. 259 et Fig. 260). La deuxième composition est métaphorique et suggère un rapport totalement inégal entre l'homme et la femme. Elle est représentée en modèle réduit, recroquevillée sur une chaise tandis qu'il est immense et confortablement installé dans un lit. Les femmes, semble dire Pellicer, paient les errements de la séduction au bal. Moya évoque directement la grossesse résultant d'une relation éphémère pendant le carnaval (Fig. 261). La vignette n'est satirique que dans la mesure où le dessinateur se joue de la naïveté de la jeune femme qui n'a pas compris le diagnostic du médecin.

La plupart des dessins sur le bal masqué met en scène des équivoques. Une femme a tenté de séduire son mari sans le reconnaître (Fig. 262), tandis qu'un élégant bourgeois s'est laissé séduire par sa cuisinière (Fig. 263). Le trait satirique rend compte ici de la nature du carnaval, dont la vocation première est de renverser les hiérarchies. Le renversement de la hiérarchie sociale est comique lorsqu'il se fait aux dépens du bon

---

<sup>645</sup> Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 118.

<sup>646</sup> M.<sup>a</sup> Carmen Simón Palmer, *Revistas femeninas madrileñas*, Madrid : Ayuntamiento, Instituto de Estudios Madrileños (Aula de Cultura.Ciclo de conferencias: El Madrid de Isabel II), 1993, p. 22.

<sup>647</sup> Aurora Rivièrre Gómez, *Caídas, miserables, degeneradas : Estudio sobre la prostitución en siglo XIX*, Madrid : Dirección General de la Mujer. 1994, p. 40.

<sup>648</sup> « Lo que corre por ahí », 6-12-1866, p. 1.



bourgeois. Les dessinateurs se moquent des personnages bernés dans un « monde à l'envers » restreint aux relations de séduction.

Très tôt et pendant toute la période, le bal masqué et le carnaval sont des moments et des lieux privilégiés où s'exerce un marché entre les hommes et les femmes. En couverture de *Madrid Cómico*, Luque représente une jeune femme très légèrement vêtue qui ôte son masque et invite son interlocuteur à la reconnaître (Fig. 264). Le carnaval fournit ainsi un prétexte pour montrer des corps féminins presque nus.

Les hommes se livrent à un simulacre de séduction tandis que les femmes se font offrir un repas. Dans « Diálogo de actualidad », Ortego représente un homme au visage difforme, au sourire libidineux en train de parler à deux *Manolas* de dos. Il invite donc les dames à venir au bal masqué et propose un marché : le repas est offert si les demoiselles viennent dans un costume qui laissera voir leur corps (Fig. 265). Cilla plus tard offre une vision désabusée de ce marché (Fig. 266). A la poésie convenue de la cour masculine s'oppose la nécessité triviale et impérieuse de l'estomac féminin. Le schéma prostitutionnel est révélé.

## 2. Prostitutions

Comme l'indique Alain Corbin dans l'avant-propos de son étude *Les Filles de Noces* (1982), la prostitution au XIX<sup>e</sup> s. est au centre des préoccupations. Elle devient le sujet d'études sociales, historiques, philosophiques, médicales, juridiques. Elle motive nombre de représentations littéraires et picturales. Des histoires de la prostitution sont éditées.

La prostitution se développe dans la capitale et fait l'objet d'études quantifiées dans les grandes villes espagnoles à partir des années 1870<sup>649</sup>. Dans son étude publiée en 1891, E. Rodríguez Solís avance le chiffre de plus de 1000 prostituées à la fin du siècle. Dans *La prostitución en la villa de Madrid* (1909), Antonio Navarro Fernández précise que la prostitution réglementée concernait entre 993 et 2000 personnes dans la deuxième moitié du siècle tandis que la prostitution clandestine représentait entre 5% et 11,90% de la population féminine<sup>650</sup>.

---

<sup>649</sup> Aurora Rivière Gómez, *op. cit.*, p. 36.

<sup>650</sup> M.<sup>a</sup> Carmen Simón Palmer, *op. cit.*, p. 360.

Un siècle qui se consacre à la définition de la nature féminine et à son utilité sociale, et qui voit par ailleurs croître les discours sur la sexualité ne peut manquer d'interroger une figure aussi problématique que la prostituée. Et A. Rivière Gómez souligne :

El Alcoholismo, la prostitución, la mendicidad, el robo, la locura... se ofrecían como distintas respuestas ante la pauperización, o ante la normalidad y el orden que imponía la sociedad progresivamente industrializada de fin de siglo. Criminales, prostitutas, ladrones... eran metidos en un mismo saco que formaba parte del paisaje urbano, integrándolo como realidades visuales cotidianas numéricamente considerables<sup>651</sup>.

Elle intègre l'intérêt suscité par la prostitution dans celui, plus vaste, de la délinquance et des comportements déviants appréhendés scientifiquement, sources d'inspiration de nombre de romans naturalistes. La prostitution n'était pas interdite mais tolérée et régulée :

Como en la época medieval y moderna, la prostitución se toleró pues en la época contemporánea como verdadera empresa de profilaxis social, permitiendo conjuntamente salvaguardar la virginidad femenina, "honor" de toda la familia, luchar contra el onanismo y la homosexualidad masculina, reducir el adulterio y evitar desórdenes sociales. Pero el contraste era ya tradicional en el seno de la sociedad hispana entre, por una parte, la tolerancia de la prostitución, totalmente admitida e incluso defendida como necesidad social y, por otra, el rechazo social de las prostitutas, ilustrado en múltiples palabras y expresiones<sup>652</sup>.

Jusqu'en 1908 il n'existe pas de réglementation uniforme concernant la régulation de la prostitution. Les différents règlements sanitaires appliqués à Madrid reformulent les mêmes interdictions dans le but de garantir la décence publique : interdiction de se réunir, de stationner aux portes des maisons, de se montrer aux fenêtres, de converser avec des hommes sur la voie publique<sup>653</sup>. Mais d'après ce commentaire de *Gil Blas*, les interdictions n'étaient pas forcément suivies d'effet :

He leído el reglamento de higiene especial, que empezará a regir desde 1°. De julio. El art. 18 dice: « Queda prohibido a las mujeres públicas reunirse a la puerta de sus casas, llamar a los transeúntes, o harcerles proposiciones indecorosas.» El Sr. Moreno Benítez, autor del citado reglamento se propondrá sin duda cumplirlo. Para ello le aconsejamos que se dé un paseo por la calle de San Juan y adyacentes. Verá mujeres (¡y qué mujeres!) en las puertas de sus casas y en medio del arroyo, no sólo llamando a los transeúntes, sino cogiéndolos del brazo. Y cuente el señor gobernador que este abuso no es de ahora: Marfoli prohibió estas cosas en las calles del centro; pero a la calle de San

---

<sup>651</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>652</sup> Jean-Louis Guereña, « Literatura y prostitución en el s. XIX. De la novela folletinesca a la literatura clandestina », *Historia social y literatura: familia y clases populares en España (siglo XVIII-XIX)*, Roberto Fernández et Jacques Soubeyroux (Ed.), Saint-Etienne : Université Jean Monnet, Lleida : Milenio, 2001, pp. 157-176, p. 160.

<sup>653</sup> Voir Mary Nash, *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona : Anthropos, 1983; Jean-Louis Guereña, *La prostitución en la España contemporánea*, Madrid : Marcial Pons, 2003; M.<sup>a</sup> Carmen Simón Palmer, « La prostitución en la novela madrileña del siglo XIX (realidad social y representación novelística) », *La prostitution en Espagne de l'époque des Rois Catholiques à la II<sup>e</sup> République*, Raphaël Carrasco (Ed.), Besançon : Université de Besançon, 1994, pp. 359-371.

Juan no alcanzó su poder. ¿Le sucederá lo mismo al Sr. Moreno Benítez? Lo veremos<sup>654</sup>.

Elles ne pouvaient pas utiliser leurs noms et travaillaient avec des surnoms<sup>655</sup>. Luque rappelle à plusieurs reprises l'usage des surnoms et en particulier de surnoms qui contredisent la nature des activités de celles qui les portent, comme dans « Apodos » (Fig. 267).

M. Nash indique que la prostitution était considérée comme un mal nécessaire plutôt dans les secteurs progressistes qui y voyaient un moyen de réguler et de conserver l'institution du mariage. Dans le reste de la société, la prostitution était associée au manque de moyens économiques des femmes :

El paro endémico, los sueldos insuficientes, la miseria económica, una educación y formación profesional deficientes, las agobiantes condiciones laborales, la vigencia de un sistema de valores basado en la doble moral sexual, son las razones aducidas con más frecuencia para explicar esta opción de las mujeres a ganarse su sustento con la venta de su propio cuerpo<sup>656</sup>.

Les grilles de lecture du problème oscillent entre un déterminisme social, largement représenté, un déterminisme biologique et une position intermédiaire qui évoque une « dégénération sociale », elle aussi bien représentée en particulier dans les ouvrages de Amancio Peratoner :

En general, los estudiosos españoles que se ocuparon de la prostitución, fueron conscientes de que el contingente más elevado de mujeres que ejercían esta práctica lo proporcionaban "las clases populares". Y de que la prostitución constituía, en definitiva, una forma precaria de lucha de la mujer "miserable" por su supervivencia, el recurso único al que muchas mujeres se veían abocadas a acudir para garantizar, aunque fuera mínimamente, la subsistencia<sup>657</sup>.

L'approche qui privilégie les facteurs sociaux dans l'explication de la prostitution est largement reflétée dans notre corpus à travers la femme des classes populaires qui travaille dans la précarité. La vision de la prostitution comme une maladie atavique, nourrie des travaux positivistes sur la phrénologie et la criminologie, se développe en Espagne dans la toute fin du siècle. Ricardo fait allusion à ce type d'étude dans une caricature où un homme en arrière-plan commente sa perte sociale et économique et la compare à la perte morale d'une élégante au premier plan. La planche intitulée « Positivism puro » est un clin d'œil ironique aux équivalences entre perte morale et stigmates physiques (Fig. 268).

---

<sup>654</sup> 3-06-1869, p. 4.

<sup>655</sup> M.<sup>a</sup> Carmen Simón Palmer, *op. cit.*

<sup>656</sup> Mary Nash, *op. cit.*, p. 33.

<sup>657</sup> Aurora Rivière Gómez, *op. cit.*, p. 43.

Jean-Louis Guereña indique que la représentation littéraire de la prostitution est une tradition depuis l'époque médiévale qui reparaît au XIX<sup>e</sup> dans le roman feuilleton, en particulier dans les années 1830<sup>658</sup>. La prostitution devient donc un sujet de roman dans la première moitié du siècle, dans des œuvres qui mêlent condamnation morale et acceptation sociale de la prostituée. Anne J. Cruz précise que le thème se développe à partir de la picaresque car les genres pratiqués auparavant, les compositions sur l'amour courtois, les romans de chevalerie ou les compositions pastorales, évitaient toute forme d'ancrage socio-historique<sup>659</sup>.

Durant le *Sexenio* et la Restauration, la maison close est un thème récurrent. La prostitution alimente largement le roman naturaliste, dans le sillage de *Nana*, immédiatement traduit en 1880<sup>660</sup>. L'essor du sujet dans le roman naturaliste suit le développement des œuvres de vulgarisation sur la sexualité<sup>661</sup>.

Jean-Louis Guereña comptabilise 130 œuvres originales et traductions sans compter les œuvres érotiques publiées durant tout le siècle jusqu'en 1936. Il attribue cette augmentation à la visibilité croissante de la prostitution, en particulier dans les rues, et au développement des maladies vénériennes depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>662</sup>. Mais A. Val Cubero indique : « Se cree que el hecho de que la pintura y la literatura reflejasen el tema de la prostitución se debía al aumento de las prostitutas en las calles de las principales ciudades europeas, pero tal idea no parece tener una base seria<sup>663</sup> ». A. Corbin souligne aussi que Paris devient une ville d'expositions diverses où les prostituées se montrent : « Tout cela explique l'impression d'invasion de la rue par la prostitution que retirent tous les observateurs, sans que l'on sache bien si elle résulte d'une multiplication des effectifs ou d'une mobilité et d'une ostentation accrues<sup>664</sup> ».

L'explosion du thème de la prostitution, tout particulièrement du personnage féminin, dans la fiction, dans la peinture, dans le dessin, se doit sans doute à un ensemble de

---

<sup>658</sup> Jean-Louis Guereña, *La prostitución en la España contemporánea*, Madrid : Marcial Pons, 2003, pp. 130-141.

<sup>659</sup> « La prostitución legal como estrategia antifeminista en las novelas picarescas femeninas », *El trabajo de las mujeres: siglos XVI-XX*, Margarita Ortega et M.<sup>a</sup> Jesús Matilla (Ed.), Madrid : UAM, 1996, pp. 31-41.

<sup>660</sup> Jean-Louis Guereña, *op. cit.*, p. 324.

<sup>661</sup> Pura Fernández, « Moral y *scientia sexualis* en el siglo XIX. El eros negro de la novela naturalista », *El Cortejo de Afrodita: ensayos sobre la literatura hispánica y erotismo*, Antonio Cruz Casado (Coord.), Málaga : Universidad de Málaga, 1997, pp. 187-208.

<sup>662</sup> Jean-Louis Guereña, *op. cit.*, p. 133.

<sup>663</sup> *Mujer, pintura y sociedad en el siglo XIX, la construcción de la feminidad a través de la pintura*, Valladolid : Ayuntamiento de Valladolid, 2002, p. 47.

<sup>664</sup> *Les Filles de Noces*, Paris : Flammarion, 1982 [1978], p. 302.

facteurs qui dépassent largement la volonté de refléter une réalité sociale caractéristique de l'évolution du paysage urbain.

Cilla réalise une double planche sur les cocottes intitulée « Las mujeres del porvenir » (Fig. 269). Le titre de cette double page renvoie à l'essai de Concepción Arenal *La mujer del porvenir* (1869). Concepción Arenal réclame l'égalité des droits civiques, Cilla montre des femmes émancipées par la cocotterie. La composition n'est pas seulement l'indice d'une inquiétude sur l'extension de la pratique prostitutionnelle. La cocotte telle que la dépeint Cilla inverse les rapports traditionnels entre l'homme actif qui sollicite et la femme passive. Les diverses vignettes nous montrent un monde d'échanges tarifés dans lequel règne le seul personnage émancipé qui a la faveur des messieurs.

Andrés Moreno Mengíbar et Francisco Vázquez García soulignent que l'explosion des ouvrages de fiction, en particulier des romans feuilletons, a pu jouer le rôle de prisme déformant de la réalité :

Casi más divulgadas fueron en nuestro país las novelas por entregas del francés Eugène Sué [sic], de extraordinaria popularidad a mediados del siglo XIX. La gente las leía y comentaba por doquier; a la postre, la propia ficción acababa creando masivamente las formas mismas de percibir las situaciones cotidianas<sup>665</sup>.

La prostituée est aussi au cœur d'un bouleversement qui concerne l'histoire de la peinture et en particulier l'histoire du nu. La peinture rompt avec la traditionnelle représentation d'un corps idéalisé et c'est la chair de la prostituée qui incarne cette rupture. Les tableaux de Manet, *Le Bain* rebaptisé *Le Déjeuner sur l'herbe* présenté au public en 1863, puis *Olympia* exposé en 1865, rompent avec une tradition initiée à la Renaissance. Francis Carco commente l'*Olympia* :

Elle est un nu de peinture. Elle est le premier nu de la nouvelle peinture, au sens strict des mots. Elle est le premier portrait d'une femme nue. La règle de la convenance officielle est violée. Les usages de la rhétorique plastique sont abolis. Un nouveau métier de peintre est créé, le métier de peintre pur (...) La chair cesse d'être dénaturée par une étroite convention picturale et plastique dont une étiquette prétentieuse augmentait l'impératif<sup>666</sup>.

Le corps de la prostituée permet de briser les limites imposées à la représentation conventionnelle du corps féminin. Il s'agit encore d'un prétexte, d'une étape vers la

---

<sup>665</sup> « La realidad cotidiana y el imaginario masculino de la prostitución andaluza, 1840-1950 », *Discursos, realidades, utopías. La construcción del sujeto femenino en los siglos XIX y XX*, M.<sup>a</sup> Dolores Ramos et M.<sup>a</sup> Teresa Vera (Coord.), Barcelona : Anthropos, 2002, pp. 214-251, p. 242.

<sup>666</sup> *Le nu dans la peinture moderne (1863-1920)*, Paris : G.Crès et Cie, 1924, p. 46. Les arguments de F. Carco sont repris par Gaëtan Picon dans *1863, Naissance de la peinture moderne* (1974).

représentation du corps féminin nu. La prostituée est alors essentiellement un corps, elle est réduite à ce dernier.

La prostitution est un thème classique de l'iconographie morale et satirique. Elle est particulièrement représentée dans la caricature anglaise de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et s'inspire des imprimés français, allemands et flamands. Cindy Mc Creery remarque que sur les milliers de caricatures qu'elle a étudiées, « prints of women as men's sexual partners form by far the largest category. While this includes wives and courtesans, most of the women depicted are prostitutes<sup>667</sup> ». La prostitution est liée à l'expansion urbaine à la fin du XVIII<sup>e</sup>. Londres connaît alors des changements qui sont pour certains visibles aussi dans la capitale espagnole au siècle suivant : l'afflux de main d'œuvre rurale en particulier féminine. C'est ce qu'indique Pellicer, dans « Mitología moderna » (Fig. 270). Les prostituées peuplent les nuits de la capitale et constituent une des vitrines de sa modernité.

Hogarth consacre en 1732 un ensemble de six planches à la splendeur et à la misère d'une courtisane. Dans la première, une jeune fille fraîche et innocente arrive à Londres, d'emblée prise en charge par une vieille dame élégante qui apprécie ses charmes. L'arrivée de la jeune fille en quête d'un travail dans la capitale puis sa postérieure transformation en courtisane est un motif quelquefois abordé par les caricaturistes espagnols sous une forme très simplifiée.

Dans « Tipos de Madrid », Pellicer juxtapose deux portraits féminins : « Recién llegada /A los doce meses » (Fig. 271). La planche rappelle que la majorité des prostituées madrilènes venaient de la campagne :

Madrid fue, durante el siglo XIX –tanto por su condición de capitalidad como por constituir el nudo central de las comunicaciones del reino–, el principal foco de confluencia de numerosas corrientes migratorias de procedencia básicamente rural. El proceso de liquidación de las antiguas estructuras de propiedad de la tierra, parejo a la implantación de las nuevas formas de propiedad burguesa, había producido la desvinculación de los campesinos de la propiedad comunal, que trabajaban<sup>668</sup>.

La ville transforme les paysannes en prostituées. Le changement est encore plus radical dans le dessin de Cubas, « Crisálida y mariposa » (Fig. 272). Il utilise le motif de la transformation de la chrysalide en papillon qui reparait çà et là sur toute la période au sujet des femmes. Le personnage est montré en pied. Cubas exagère les traits grossiers de la femme du peuple, presque difformes, et la taille des mains et des pieds. La femme

---

<sup>667</sup> *The Satirical Gaze. Prints of Women in Late Eighteenth –Century-England*, Oxford : Clarendon Press, 2004, p. 38.

<sup>668</sup> Aurora Gómez Rivière, *op. cit.*, p. 119.

apparaît ensuite pourvue des accessoires de la séduction : robe, coiffure, éventail et ombrelle. C'est tout le corps qui s'est transformé, le pied en particulier s'est réduit. Le corps a adopté la silhouette standardisée des filles de rue. Le commentaire de chaque image rappelle la réalité des pratiques : une grande majorité des prostituées étaient domestiques. Ce jeu de mot est souvent utilisé.

Le changement est moins évident dans le dessin de Luque qui emprunte le même motif (Fig. 273). Il ne se situe plus dans une démarche d'observation. Il offre deux silhouettes ritualisées, deux corps féminins idéalisés qui indiquent la concession faite à la pure consommation d'images de la femme. L'assimilation entre certaines professions, vendeuse ambulante, *milkmaid*, et la prostitution dans les caricatures anglaises trouvent aussi un écho dans les relations systématiques entre la modiste ou la domestique et la prostitution dans le corpus étudié.

En France, le monde de la prostitution fait l'objet d'une abondante production littéraire, d'études physiologiques et iconographique, autour des stéréotypes de la grisette, de la lorette et de la grande courtisane, incarnation de la vie parisienne dans la première moitié du siècle<sup>669</sup>. La grisette est ainsi la demoiselle de boutique, la coquette de condition médiocre. La lorette ne travaille pas, elle a d'abord eu pour ambition d'être chanteuse, danseuse ou comédienne. Gavarni représente des lorettes vieilles dans *Le Charivari* ou encore des coquettes de modeste condition avec les biches. Toutes ces figures participent alors à la mythologie urbaine de la capitale.

Dans son étude sur la prostitution dans la peinture fin de siècle, María López Fernández relève une série de clichés qui accompagnent la représentation du type tantôt communs aux représentations françaises, tantôt exclusivement espagnols. La majorité des artistes espagnols préfèrent représenter la consommation des malheureuses dans la prostitution et ont ainsi peu représenté les femmes grosses et molles de la maison close<sup>670</sup>. Les prostituées de la rue sont parfois maigres et portent les stigmates de la maladie dans un regard vide ou dans une attitude léthargique qui peut aussi connoter la paresse.

---

<sup>669</sup> Les études sur la question sont nombreuses. Voir entre autres : Joëlle Guillaud-Maury, « La grisette », *Madame ou Mademoiselle, Itinéraires de la solitude féminine 18<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècle*, Arlette Farge et Christiane Klapisch-Zuber (Coord.), Paris : Montalba, pp. 233-250; A.-M. Lescart, *Splendeur et misère de la grisette : l'évolution d'une figure emblématique*, Connecticut : University of Connecticut, 2005; Alex Lascar, « La grisette dans les romans et physiologies (1825-1850) : une incarnation de Paris. Nuances et ambiguïtés d'un stéréotype », *Etudes Romantiques.org* et « La courtisane romantique (1830-1850) : solitude et ambiguïté d'un personnage romanesque », *Revue Littéraire d'Histoire de la France*, 2001/4-vol. 101, pp. 1193-1215.

<sup>670</sup> María López Fernández, « La marginación de Venus: imagen de la prostituta en las artes plásticas españolas de fin de siglo », *Boletín Museo e Instituto « Camón Aznar » de Ibercaja*, LXXXVIII, 2002, pp. 103-135, p. 118.

María López Fernández souligne l'influence qu'ont pu exercer les prostituées parisiennes sur les jeunes peintres espagnols séjournant dans la capitale au début du XX<sup>e</sup> siècle, ainsi que celle des revues illustrées françaises. Elle remarque toutefois : « los descampados suburbanos madrileños y el tipo de prostitución que en ellos se desarrollaba, no parece tan diferente del París de la Rue Saint-Denis o de la rue de la Lune<sup>671</sup> ». La presse illustrée espagnole du derniers tiers du XIX<sup>e</sup> fournit aussi nombre d'exemples de femmes arpentant la rue ou de femmes alanguies à partir des années 1890.

Les représentations de la prostitution dans notre corpus sont très nombreuses et très variées, de la simple allusion à la représentation claire. Nous n'avons cependant pas rencontré de caricatures qui dénoncent explicitement la prostitution comme un drame social, le nom même n'apparaît pas. En ce sens, il n'y a pas d'équivalent des caricatures de Louis Legrand qui mettent en scène l'allégorie de la prostitution. L'un de ses dessins publié dans le supplément du *Courrier Français* du 24 juin 1888 fit scandale<sup>672</sup>. La vocation des journaux étudiés implique de donner toujours une vision amène du commerce des corps. Il n'y a bien sûr aucune trace de la maladie : « Prints's entertainment function meant that their views of prostitutes were usually more appealing than the condemnatory views expressed within polemical literature » souligne Mc Creery<sup>673</sup>.

### **1. Huéspedes de mancebía vs carreristas : femmes de l'ombre et héroïnes urbaines**

Selon la terminologie utilisée par C. Bernaldó de Quirós, les prostituées étaient des « pupilas o huéspedes de mancebía », elles travaillaient en maison close, ou des « autorizadas libres, carreristas » :

Superior a la pupila, es la *carrerista*, la mujer dueña de sí, que ejerce la prostitución por su cuenta, paseando las calles de la población y frecuentando cafés y teatros para *hacer hombres*. Fuera del medio de la mancebía, donde se descomponen como aguas muertas las existencias, la *carrerista* puede decirse que no está tan prostituida. Se encuentra ya en ella un principio de elección que falta totalmente en la pupila. Además, la mayor independencia de su vida la permite mostrar en ciertos momentos aspectos distintos del de prostituta<sup>674</sup>.

---

<sup>671</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>672</sup> Philippe Roberts-Jones, *La Caricature du Second Empire à la Belle Epoque, 1850-1900*, Paris : Club français du livre, 1963, pp. 320-321.

<sup>673</sup> *Op. cit.*, p. 78.

<sup>674</sup> Constancio Bernaldo de Quirós & José M.<sup>a</sup> Llanas Aguilaniedo, *La mala vida en Madrid*, Huesca : Instituto de Estudios Altoaragoneses, Zaragoza : Egido, 1998 [1901], p. 241.



Le terme *carrerista* n'est jamais employé tel quel dans les caricatures mais plusieurs compositions sur les cocottes au course utilisent les jeux de mots entre *carrera* et *carrerista*. C. Bernaldó de Quirós insite plusieurs fois sur l'indépendance et l'autonomie de la cocotte et minimise sans cesse l'immoralité de ses expédients. Ces caractéristiques sont capitales pour les caricatures.

Les prostituées de la rue sont représentées dans les *Caprichos* de Goya. Elles apparaissent dans des scènes de séduction réalistes ou métaphoriques. Goya évoque la misère des prostituées emprisonnées, leur visage est alors caché. Dans le caprice 22 « ¡Pobrecitas! », en particulier, l'un des commentaires évoque la différence entre « Las ramerias pobres » et « las de rumbo ». Les prostituées en maison sont à la merci des forces de l'ordre tandis que les grandes courtisanes vivent dans l'impunité.

La figure de la prostituée est abordée dans *Los españoles pintados por sí mismos* par Tomás Rodríguez Rubí qui signe « La muger del mundo » :

¡Cuán digna de compasión es esa Muger en medio de la abominable senda del pecado!  
¡Cuántas víctimas sacrificadas por la imperiosa ley de la necesidad en aras del hambre!  
Y con efecto, esa infeliz será tal vez una huérfana, bien educada, que perdió su único apoyo cuando le era más necesario (...) Sin embargo, esta desgraciada no suele prostituirse ni desmoralizarse hasta el punto de hacer gala públicamente del sambenito. Siempre hay un sí es no de modestia y pudoroso recogimiento en su modo de vivir que, ya natural, ya con afectación o cuidadosamente estudiado, da mayor realce, más fuerza de claro oscuro a sus hechizos. Generalmente pasa el tiempo en hacer y recibir visitas<sup>675</sup>.

Dans la littérature prescriptive et panoramique la prostituée est une victime, tandis que la coquette-cocotte est généralement assimilée à une criminelle. On retrouve cette dichotomie dans les romans sur la prostitution<sup>676</sup>. Dans *Los españoles pintados por sí mismos*, l'article de Tomás Rodríguez Rubí et celui de Ramón de Navarrete sur la coquette sont illustrés par des figures presque identiques. Le portrait en pied qui illustre l'article sur la prostituée présente un type populaire. Mais coquette et prostituée adoptent la même posture ritualisée largement reproduite par la suite : mouchoir à la main et pointe du pied visible (Fig. 274 et Fig. 275).

La différence est abordée dans l'iconographie des têtes de page. La coquette se montre au balcon et la prostituée attend à la porte (Fig. 276 et Fig. 277). Il s'agit de deux motifs de la caricature. Le balcon est tout d'abord un lieu d'exposition dangereux qui suggère une transgression impudique. Il est rapidement associé à la prostitution puisque les

---

<sup>675</sup> *Los españoles pintados por sí mismos*, op. cit., pp. 238-246, p. 243.

<sup>676</sup> M.<sup>a</sup> Carmen Simón Palmer, op. cit.

femmes ne devaient pas se montrer aux fenêtres. La femme qui attend à la porte est tout au long de la période la prostituée de maison close.

### 1. Les femmes de l'ombre

Les deux catégories de prostituées sont représentées dans le corpus réuni. Les prostituées des maisons closes attendent à la porte de la maison souvent dans l'obscurité, une pratique que reflète l'expression « *hacer puerta* » relevée par Bernaldo de Quirós & Llanas Aguilaniedo<sup>677</sup>.

Les femmes à la porte de la maison sont assez peu représentées. Dans une série burlesque qui parodie les dieux de la mythologie, Ortego choisit de montrer une Vénus des temps nouveaux sous les traits d'une femme fatiguée attendant au pas de la porte. A l'intérieur, l'ombre d'une autre femme est esquissée (Fig. 278).

Trois autres occurrences en 1890 reprennent les mêmes caractéristiques : des *manolas* attendent, lasses, encadrées par l'ombre qui dissimule l'intérieur (Fig. 279 et Fig. 280). Dans la petite vignette de Cilla, « ¿Dónde están ustedes? », le personnage apparaît en ombre chinoise (Fig. 281). Le procédé est utilisé ailleurs : l'ombre de la silhouette féminine et du visage masculin servent alors à désigner la nature du commerce qui les unit (Fig. 282).

La prostituée des classes populaires est la femme de l'ombre ou la femme sans visage, même si elle ne travaille pas en maison (Fig. 283). Le visage de la *Manola* prostituée n'est souvent pas représenté. C'est le cas dès le début de la période étudiée avec une vignette épurée où deux personnages évoluent dans un décor dont la seule matérialité est exprimée par l'ombre portée (Fig. 284). Outre le commentaire et le titre général, les visages dissimulés et les directions des regards suggèrent l'identité de chacun. A la fin de la période, le motif de la prostituée des classes populaires sans visage est encore exploité (Fig. 285 et Fig. 286).

### 2. Cocottes boulevardières

Les prostituées clandestines constituent le groupe majoritairement représenté. Adoptant le regard du flâneur-voyeur, les dessinateurs évoquent les scènes de prostitution de rue et toute une myriade de cocottes populaires, dehors et dans le salon, conformément à la description qu'en donnent Bernaldo de Quirós & Llanas Aguilaniedo :

---

<sup>677</sup> *Op. cit.* p. 241.

Al llegar a las carreristas, confúndese el límite de la prostitución autorizada y la clandestina. Por lo mismo, habida cuenta de sus diversas representaciones –desde la golfa pajillera a la buscona de gran representación, elegante y altiva, "sexos con corona", según la feliz expresión de un golfito ingenioso–, sus variedades son numerosísimas<sup>678</sup>.

Comme le remarque C. Mc Creery, à propos des planches sur la déchéance de la prostituée dans la version de Hogarth, ce type de scène peut être vu aussi comme une opportunité voyeuriste de regarder une beauté dangereuse<sup>679</sup>.

Tout un pan de la caricature, nous l'avons vu, évoque l'ascension sociale de la femme grâce à la prostitution, ascension montrée pour mieux mettre en valeur la fatale déchéance. Avec la Restauration, la représentation de la cocotte boulevardière explose. Il ne s'agit plus de dénoncer une infraction, un danger, une précarité. Les caricatures à leur sujet rappellent toutes ce que María López Fernández observe:

Todas las formas de prostitución clandestina se revestían de un simulacro de seducción que se desarrollaba en los bailes, las tabernas, las casas de citas, los jardines públicos..., lugares obsesivamente retratados por los artistas de estos momentos<sup>680</sup>.

Figure de la séduction, elle représente aussi une femme émancipée économiquement. C'est en quelque sorte une version festive de la prostituée issue du peuple, une figure idéalisée correspondant à l'horizon d'attente des lecteurs. Ces cocottes boulevardières jouissent du prestige social des grandes courtisanes commenté par María López Fernández :

Mientras las pobres prostitutas de los burdeles populares eran el entretenimiento y a la vez el deshecho de las clases desheredadas, la *cocotte*, la alta cortesana, se integraba perfectamente en la sociedad bien pensante, ostentando su poder a través de la influencia de sus amantes<sup>681</sup>.

Cette explosion des représentations de la prostituée festive, en bonne santé, fière et indépendante, face au nombre relativement réduit des représentations de la condition misérable des prostituées de maison close ne peut refléter une réalité des pratiques :

Es posible que alguna cortesana célebre conociera algunos años de relativa prosperidad, y que otras incluso se regenerasen, pero lo habitual era no salir del círculo vicioso que era el hospital, el burdel y la cárcel<sup>682</sup>.

---

<sup>678</sup> *Op. cit.*, p. 241.

<sup>679</sup> *Op. cit.*, p. 43.

<sup>680</sup> *Op. cit.*, p. 132.

<sup>681</sup> *Op. cit.*, p. 109.

<sup>682</sup> « La literatura religiosa y moral como conformadora de la mentalidad femenina (1760-1860) », *La mujer en la historia de España, Actas de las II jornadas de investigación interdisciplinaria*, Seminario de estudios de la mujer Universidad autónoma de Madrid, Madrid : Servicio de publicación de la UAM, 1984, pp. 59-69, p. 78.

La cocotte boulevardière incarne parfaitement la prostituée comme valeur d'échange dont parle Thomas Laqueur dans « Sexual desire and the market economy<sup>683</sup> ». Elle adopte peu à peu les caractéristiques développées par Enrique Sepúlveda dans *La vida en Madrid en 1886*. Double de la gravure de mode, l'image qui met en scène le corps de la cocotte devient à la fin de la période un outil publicitaire. Le corpus réuni permet de suivre l'émergence de la figure et sa transformation en conquérante de l'espace urbain.

La femme qui sort seule dans la rue ou dans n'importe quel espace public est suspecte. Comme nous l'avons vu, le discours normatif avertit les femmes du danger qui les menace dans la rue. La construction de la prostituée festive, image à collectionner, silhouette stéréotypée, se produit à l'issue d'un processus graphique dont le point de départ est la femme seule dans la rue. Cette femme en danger devient alors un danger pour les hommes. La dénonciation du risque d'exposition publique, illustration stricte des interdits moraux, est rapidement évacuée au profit de l'image d'une femme qui connaît la rue et qui maîtrise ses dangers. La double publication du dessin d'Ortego dans le journal *El Cascabel* puis dans l'almanach nous montre cette évolution.

Le dessin est le même : une femme se promène dans la rue (Fig. 287). Ses attributs connotent la coquetterie. Le pied visible et la voilette peuvent même suggérer, selon des signes utilisés partout ailleurs, l'activité illicite de la prostitution. Le commentaire de 1871 est dans la droite ligne des ordonnances morales sur les tâches féminines et conforme à la ligne du journal de Carlos Frontaura *El Cascabel* : « Recreo, moralidad, instrucción ». La femme dans la rue est stigmatisée comme mauvaise mère. Mais ce commentaire est très rare. La coquette-cocotte n'est presque jamais fustigée en tant que dissidente du projet domestique qui la considère comme une « anti-femme ». Lorsque l'image d'Ortego est reprise dans l'almanach en 1873<sup>684</sup>, le légendage est tout autre : « Cuando encuentres ¡oh! Lector una mocita como ésta en la calle, vete por otro lado, que quien ama el peligro en el perece ». Ce n'est donc plus la rue qui devient un danger pour la femme qui peut y perdre son honneur, mais la femme qui incarne désormais les dangers de la séduction illicite pour les hommes.

La cocotte est représentée dès 1868, on la trouve dans *Almanaque de El Cascabel para 1868* (Fig. 288). Plusieurs caricatures évoquent l'exposition universelle de 1867 dans l'almanach. La vignette rappelle le caprice de Goya « Ni así la distingue » où un homme pourvu d'un monocle observe de très près une prostituée sans la reconnaître. La figure

---

<sup>683</sup> *Op. cit.*, p. 212.

<sup>684</sup> *Almanaque de El Cascabel para 1873*, p. 27.

féminine présente la ritualisation caractéristique : elle relève un pan de sa robe pour laisser voir sa cheville et tient un éventail de l'autre main. Le commentaire suggère aussi un rapprochement avec le caprice. Le jeu de mot entre « escribano del crimen » et « *cocotte* muy acreditada » laisse entendre que l'homme s'est laissé prendre au piège de la cocotte dont il n'a pas su reconnaître la nature.

Dans de nombreux avertissements sur les dangers de la coquetterie, la cocotte est française car sa dépravation ne peut être un fruit national. Mais, comme on peut le voir dans la vignette de 1868, la source iconographique est espagnole. Le caprice de Goya résonne encore en 1880 dans un dessin de Luque qui évoque la cocotte française. Le jeune homme s'entraîne à représenter des cocottes pour les reconnaître, mais son exercice est vain car il peint des cocottes en papier (Fig. 289). Un peu plus tard, Luque livre une vignette abstraite sur la cocotterie, très éloignée de l'ensemble des représentations sur la question et caractéristique des compositions décoratives qu'il signe dans *Día de Moda* (Fig. 290). La cocotte en papier surmontée d'une jeune femme insecte est en quelque sorte une image au second degré qui commente la situation de la représentation des femmes dans la caricature. La cocotte est bien le sujet de prédilection, le « cheval de bataille » donc.

L'origine française de la cocotte permet de convoquer une mythologie urbaine parisienne très nourrie en France. Le nombre élevé de cocottes dans la caricature semble être l'écho de la littérature autour de Paris, capitale de la modernité et premier marché des charmes féminins. C'est ainsi que Juan Valero de Tornos rappelle dans « Discurso que yo pronuciaría si fuese invitado a una academia en que hablasen señoras » :

Francia ha degenerado desde que han principiado a emancipar a sus mujeres. Francia ha principiado a caer desde que París ha sido el gran mercado de la belleza humana; y aquellas *cocottes* que tienen coche y palco; aquellas actrices con palacios; y las hijas de los porteros, que se desdeñan de barer la escalera y hacen música y algunas cosas más; y las *demoiselles de comptoir*, que porque la *toilette* es cara tienen un amante, o dos, o diez, y no se ocultan, han producido los matrimonios tratados exclusivamente por los padres, y han hecho que el hombre, considerando que *la mujer debe bastarse*, no se case sino con las ricas; y esto ha llevado a la prostitución a muchas que no han podido bastarse a sí mismas más que sobrando a los demás<sup>685</sup>.

Il attribue même à la moralité des femmes et à l'état général de dissolution, la perte de l'Alsace et de la Lorraine dans la guerre contre la Prusse. Valero de Tornos rappelle la forte empreinte des grandes courtisanes de la littérature française. L'émancipation des femmes n'est pas une question sociale, mais le résultat de la cocotterie. C'est aussi ce

---

<sup>685</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1889, n°XVI, p. 259.

que rappelle Enrique Sepúlveda dans *La vida en Madrid en 1886* en parlant des cocottes comme des premières femmes émancipées<sup>686</sup>. Le grand marché de la beauté présente le danger de l'atomisation sociale. Valero de Tornos dresse un tableau dramatique de la capitale française où le marché de la chair jette toutes les femmes dans la prostitution. Il établit très clairement l'équivalence entre le désir d'achat, l'attrait du luxe et le commerce du corps et souligne le cercle vicieux de la vanité : l'irrésistible ascension d'une cocotte qui cherche des amants pour payer une toilette qui en définitive sert à séduire des amants.

Pellicer signe le triomphe de la cocotte boulevardière : elle figure en couverture du premier numéro de *El Mundo Cómico* (Fig. 291). Pellicer reproduit le même personnage à l'intérieur du périodique (Fig. 292). Ses attributs sont les mêmes que les *rameras* de Goya : elle montre son pied en soulevant sa jupe, et tient de l'autre main un éventail. La tenue est sensiblement différente : la coiffure est très chargée et la robe se distingue par ses nombreux pans. Jusqu'aux années 1880, le personnage et ses attributs de coquette sont représentés (Fig. 293). Le personnage représenté dans *Almanaque Festivo para 1878* établit l'équivalence entre le désir d'achat, la consommation du jour, et la vente du corps la nuit.

La haute galanterie et la courtisane de haut-vol sont très peu représentées dans le corpus qui privilégie les figures féminines liées à la mythologie urbaine, observées par le dessinateur flâneur. Cependant Mecachis en donne un exemple explicite pour notre propos. Une jeune femme au décolleté plus que plongeant est assise vraisemblablement dans un théâtre (Fig. 294). La générosité du décolleté nous rappelle que le périodique est orienté vers l'érotico-festif. Le commentaire indique que la jeune femme est une courtisane, une pure valeur d'échange. Quelques caricatures évoquent les grandes courtisanes aux courses. La mention des courses dans le commentaire, avec une spectatrice munie de jumelles suffit à identifier la scène (Fig. 295).

Même si John Grand-Carteret dans *L'histoire, la vie, les mœurs et la curiosité par l'image, le pamphlet et le document (1450-1900)*<sup>687</sup> rappelle que la cocotte est une femme galante de haute volée, une grande courtisane, la majorité des périodiques, *La Caricatura* en tête, utilise le terme au milieu des années 1880 pour désigner tous les types de prostitution clandestine plutôt populaire. « Madrid Cocotte » est une planche de vignettes qui mettent en scène plusieurs situations du même personnage entouré de

---

<sup>686</sup> *Op. cit.*

<sup>687</sup> Paris : Librairie de la Curiosité et des Beaux-Arts, 1928.

divers protagonistes masculins qui incarnent toutes les classes sociales (Fig. 296). Du *Manolo* qui rappelle à la cocotte ses origines au grand bourgeois portant barbiche et haut-de-forme. « Cocottes » de Cilla est un ensemble de vignettes sur les cocottes de petite condition (Fig. 297). Une vignette représente deux *manolas* avec leur châle, mais Cilla a chargé les motifs et les broderies, et chacune porte une tournure bien visible. La planche « Demi-monde » de Moya représente des femmes d'un statut social supérieur, en particulier parce qu'elles sont représentées dans un intérieur, leur logis, signe d'un niveau économique plus élevé<sup>688</sup>. Dans la dernière vignette, la jeune femme est en train de s'habiller et sa servante finit d'attacher sa tournure (Fig. 298).

### 3. Cocottes conquérantes

Le modèle féminin représenté par la cocotte contraste avec les représentations artistiques dans lesquelles la femme incarne l'invalidité, la faiblesse, la soumission. Autant d'états qui par ailleurs exercent aussi une attraction sexuelle<sup>689</sup>. La féminité passive de la femme endormie répète la soumission de l'épouse. La représentation de la fragilité est exacerbée dans la maladie.

La prostituée de la caricature est une alternative au modèle féminin déployé par la peinture, avatar du discours normatif sur la nature et les missions féminines. Elle constitue également une version différente des nombreuses images de la prostituée dans la tradition augustinienne. Andrés Moreno Mengíbar et Francisco Vázquez García rappellent que la prostituée s'oppose au prototype de la femme romantique telle qu'elle apparaît dans les poèmes de Bécquer :

La prostitua era la contrafigura material –reducida a pura corporeidad de uso común– de esa fémina desomatizada, pura idealidad homenajeadada por el verso becqueriano. Esta representación se contraponía, punto por punto, a la de "mujer de la vida": espíritu frente a carne; inmovilidad majestuosa frente a nomadismo ingobernable; levedad y alturas etéreas frente a pesantez arrastrada por los "bajos fondos"; luz *versus* sombra; pureza sin mácula *versus* chancro y estigma<sup>690</sup>.

La prostituée des caricatures s'oppose aux figures idéalisées, de la femme romantique et de l'épouse soumise et malade, et recrée une autre forme d'idéalisation autour de

<sup>688</sup> *La Caricatura*, 19-11-1885.

<sup>689</sup> Rosa Elena Ríos Lloret, « Obedientes y sumisas. Sexualidad femenina en el imaginario masculino de la España de la Restauración », *Ayer, Revista de Historia Contemporánea*, n°63, 2006, Madrid : Asociación de Historia contemporánea, Marcial Pons, pp. 187-299, p. 197.

<sup>690</sup> *Op. cit.*, p. 239.

l'indépendance, loin de la misère et des tourments décrits dans *La mala vida en Madrid*<sup>691</sup>. Ríos Lloret caractérise les représentations autour de la faiblesse féminine :

La aceptación general de la obediencia femenina como algo innato en la mujer creó una criatura paciente, víctima impasible de las acometidas del verdugo. Surgió así un modelo de mujer dispuesta a aceptar toda clase de agravios que le hiciera su amo y señor, y los artistas de fin de siglo, convencidos también del natural acatamiento femenino, representaron imágenes de mujeres tan desamparadas que casi resultaban provocadoras, como si ellas exigieran al hombre que las acometiera, justificando así la virilidad de él y el eterno femenino sumiso de ellas<sup>692</sup>.

Les femmes affaiblies seraient ainsi désignées comme masochistes. Ce masochisme, aussi illustré dans le roman, participe d'un érotisme décadent. La cocotte renverse ce rapport de force érotique avec toutes les nuances qui doivent être apportées pour le support festif. Elle suggère un scénario qui est l'envers édulcoré des scènes dramatiques de soumission féminine. Avec le motif de l'homme chevauché, l'iconographie satirique assoit le pouvoir de la courtisane. La référence sexuelle renverse les rôles traditionnels. Le motif est peu présent dans le corpus étudié en raison de la charge érotique subversive. Mais des scènes apparentées, moins explicitement sexuelles, sont légion.

Dans la planche « Madrid Cocotte » une des six vignettes représente un homme du peuple, caractérisé par son apparence et son parler dans le discours rapporté en commentaire (Fig. 296). Ce dernier demande à une jeune femme de l'inviter à boire un verre. Cilla commente entre parenthèses : « Influencia de las doctrinas democráticas en la vida moderna, sobre todo a las altas horas de la noche ». Le rapport de force économique est inversé.

La principale vignette de « Demi-monde » de Moya représente une jeune femme dans la rue, les mains dans les poches, insensible aux commentaires que lui adresse un bourgeois à haut-de-forme : « ¿A qué hora te podré ver esta noche? / - A ninguna, chico, porque no te puedo ver ni en pintura » (Fig. 298). L'indépendance financière permet de rejeter les avances d'un indésirable. Paradoxe de la cocotte dont le spectateur goûte jusqu'au refus, loin des clichés de la femme facile. Cette image rappelle celle des courtisanes de haut-vol de Eugenio Selles dans *Las vengadoras* 1874, qui réussissent à séduire des hommes riches. Ces cocottes incarnent aussi l'indépendance affective.

Cette indépendance caractérise en particulier les demi-mondaines. Dans « Demi-Monde », A. Pons utilise une mise en scène traditionnelle où un client, avec tous les attributs du bourgeois, se tient debout et s'adresse à une cocotte assise (Fig. 299). Mais

---

<sup>691</sup> Alcooliques, syphilitiques, folles, imbéciles, *op. cit.*, p. 243.

<sup>692</sup> Rosa Elena Ríos Lloret, *op. cit.*, p. 199.



l'attitude de la jeune femme n'est pas habituelle. Loin de l'avachissement des lorettes au divan, la demi-mondaine est dans une position de domination énergique, chez elle, dans son territoire, comme le suggèrent les bras largement ouverts.

Le souteneur de la jeune femme est très rarement représenté. Le *chulo*, personnage de roman indispensable, est associé aux représentations de la femme du peuple exploitée et maltraitée par son compagnon. Il est quasi absent des scènes de prostitution de rue où la prostituée idéalisée en cocotte conquérante incarne son seul maître. Un des rares exemples rencontrés fait d'ailleurs écho aux caricatures sur les *Manolas* sollicitées par leur partenaire pour acheter du tabac (Fig. 300).

La cocotte conquérante, figure de rupture, apparaît pleinement au milieu des années 1880. On peut suivre son parcours graphique à partir des attributs des *rameras* de Goya de *Tal para cual, Ni así la distingue, Bellos consejos*, ou *Dios la perdona y era su madre*. Elle arpente alors les rues avec son éventail et son pied découvert. Urrutia la représente encore ainsi dans « En la carrera de San Jerónimo » en première page de *Día de Moda* (Fig. 301). Une jeune femme se retourne vers deux camarades et compare ses exploits de séductrice et la nature des conquêtes. Tandis que Luque en donne une version stylisée et minimaliste toujours en première page de *Día de Moda* (Fig. 302). La compétition est aussi le thème secondaire de la planche de Valls, où deux protagonistes se partagent la rue. C'est ainsi que le dessin et le commentaire renvoient tous deux à l'activité des cocottes boulevardières pourvue l'une de son éventail, l'autre de son ombrelle (Fig. 303).

Dans « Cuchicheos », le protagoniste féminin est une véritable gravure de mode. Affublée des ses attributs rituels caractéristiques, elle évolue dans un décor extérieur, un jardin peut-être, et regarde en direction des deux hommes qui commentent ses charmes (Fig. 304). L'élégance de la cocotte boulevardière devient ainsi une de ses marques distinctives. Parée d'atours qui suggéraient l'artifice et la surcharge dans les années 1872, la *carrerista* festive se confond ensuite avec les modèles de robes et les gravures présentées dans nombre de revues illustrées.

Dans le Chapitre « The Economy of the Image » de *Fictions of the Feminine*, Lou Charnon-Deutsch étudie l'économie du regard et les relations entre le désir érotique et le désir de consommation. Elle commente le rôle des revues illustrées dans ce double désir :

Although persistently idealising the occupations most morally and physically suited to women, the illustrated periodicals also led their readers to understand that women's

primary symbolic mission was to serve as an object of the desiring gaze and often return that gaze with equally erotic invitation<sup>693</sup>.

Pour analyser ces relations, elle commente en particulier la double casquette de certains illustrateurs qui signaient à la fois gravures de mode et illustrations, comme Méndez Bringa dans *Blanco y Negro*<sup>694</sup>.

Lou Charnon-Deutsch indique que la relation entre regardant et regardé implique des rapports de domination/soumission qui structurent les fantasmes sexuels de la culture occidentale : le pôle regardant coïncide avec le masculin et le pôle regardé avec le féminin. Le regard porté sur le corps féminin dans les revues illustrées est alors voyeur et fétichiste, et le corps féminin est érotisé. Elle ajoute que tous les hommes qui participent au processus de reproduction massive de ces images agissent comme des voyeurs qui regardent par un trou de serrure.

Deux images sont alors commentées. Dans « ¿Cuál de los dos? », qui paraît dans *La Ilustración Artística* (2-05-1898), une femme au premier plan regarde le spectateur tandis que deux hommes apparaissent en arrière-plan. Le commentaire nous livre donc la pensée de la femme et prend à témoin le spectateur. Or ce motif est emprunté à la caricature et représente une prostituée. De la même façon, L. Charnon-Deutsch commente une caricature de Cilla « Para ustedes » parue dans *Madrid Cómico* (Fig. 305) en indiquant :

In Ramón Cilla's « Para ustedes », « you » are not just those who take delight in a model of feminine elegance, among whom women might dominate. Implicit in the image is an appeal to men whose income could support such elegance as well as those who would warm to a woman whose well-endowed bosom in the focal point of the sketch<sup>695</sup>.

Comme nous l'avons déjà souligné, l'interprétation des dessins est liée au support de diffusion et à la tradition qui y sont attachés. En l'occurrence il s'agit ici d'une caricature, même si le contenu satirique semble à première vue évacué. Cette femme de Cilla a tous les attributs de la prostituée *carrerista*, souvent représentée comme un modèle de mode dans la tradition satirique. La destination de l'image n'est pas implicite. Le modèle est explicitement offert aux hommes.

Le mélange entre beautés féminine et mode se rencontre en effet largement dans les estampes satiriques anglaises de la fin du XVIII<sup>e</sup> qui représentent des prostituées, et

---

<sup>693</sup> Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press, 2000, p. 129.

<sup>694</sup> *Idem*, p. 132.

<sup>695</sup> *Idem*, p. 138.

dans notre corpus où la ritualisation du corps de la prostituée est identique à celle du corps de la coquette :

At least some customers bought prints of prostitutes for the beauty of the women and/or their fashionable dress. In these cases the women's identity as prostitutes was incidental rather than integral to the purchasers' enjoyment of the prints<sup>696</sup>.

Les consommateurs de l'image de Cilla « offerte aux lecteurs » ne sont pas des femmes. Ce personnage élégamment vêtu est une cocotte boulevardière dont la ritualisation se confond avec celle des femmes représentées dans les revues sur la mode, comme *La Última Moda* (Fig. 306).

Cilla donne une variation achevée de la cocotte conquérante dans *Madrid Cómico* en 1892 (Fig. 307). La femme de dos adopte une attitude de défi et brandit son ombrelle comme une arme. Le commentaire qui emprunte sa voix assimile lui aussi la séduction à un art de la conquête où les hommes sont les vaincus. Ce rapport de force peut apparaître comme un scénario qui relance les jeux de séduction contrairement aux représentations de la femme soumise ou endormie qui ne laisse plus de place à l'art du séducteur. L'ombrelle est comme un sceptre évoquant le pouvoir érotique de la cocotte, un symbole phallique servant ici à démontrer l'indépendance du personnage et exprimant sa rupture d'avec le modèle féminin d'épouse soumise.

Avec la figure de la cocotte conquérante, la caricature évacue la satire qui vise à fustiger les comportements inadéquats. Ainsi disparaît le regard de Hogarth sur les infortunes de la courtisane qui arrive dans la capitale. Le personnage de Cilla est une héroïne urbaine. La cocotte de la fin de la période étudiée incarne pleinement la criminelle dénoncée par le discours normatif, la femme qui n'a pas de cœur. Elle se suffit à elle-même. Parée d'une ombrelle-phallus, la cocotte de Cilla ne séduit pas, elle lutte à armes égales, avec les hommes.

#### **4. Deux motifs picturaux autour de la prostituée**

La cocotte boulevardière est la grande figure de la caricature de mœurs. Deux mises en scène de la prostituée semblent directement inspirées de la peinture. La courtisane à la fenêtre est un motif *costumbrista* que les caricaturistes utilisent dans leur compte-rendu de la physionomie urbaine. Le motif permet d'identifier d'emblée le personnage. Sa visibilité le trahit. Assez rare, il n'offre que peu de possibilités à la satire. La courtisane

---

<sup>696</sup> Mc Creery, *op. cit.*, p. 60.

au divan s'inspire de l'iconographie fin de siècle même si des antécédents notoires apparaissent dans la caricature française dès 1840.

### **La courtisane à la fenêtre**

Vers 1670, Murillo représente deux jeunes femmes à la fenêtre, à Séville. Il s'agit de deux prostituées qui tentent de séduire leurs clients depuis le balcon. La fenêtre constitue le cadre : la jeune femme du premier plan est appuyée sur le rebord, avant-bras et épaules nus, tandis que la seconde femme réprime un rire en cachant son visage d'une main et tient le battant du volet de l'autre.

Par la suite Goya peint deux toiles sur ce thème vers 1810. L'une représente une jeune femme avec une Célestine, l'autre deux jeunes femmes assises au premier plan accompagnées de deux hommes en arrière-plan. Ce motif connaît un contrepoint entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles. Tandis que la femme publique s'expose à la fenêtre, la femme décente, l'épouse des classes moyennes, se tient dans l'espace domestique près d'une fenêtre qui signifie les frontières de son monde et exprime sa contention<sup>697</sup>.

Les avertissements du discours normatif liés à la coquetterie sont perceptibles dans le dessin d'Ortego dans *El Cascabel* (Fig. 308). Il ne s'agit pas véritablement d'une représentation de la prostituée. La double composition relève de la mise en scène discursive. Dans le premier dessin, le miroir suggère la coquetterie, dans le second, la fenêtre et la lettre dans la main de la jeune fille évoquent le péril des amours éphémères, la sortie de l'espace dévolu. Le dessinateur se place à l'intérieur de l'espace domestique dans lequel la fenêtre ouverte signifie une possible transgression dangereuse.

En dessinateur flâneur, Pellicer relève les visages de la ville dans deux dessins *costumbristas* (Fig. 309 et Fig. 310). Il n'y a aucun jeu de regard entre le personnage et le spectateur. Le motif tient du strict relevé topographique. Luque donne une version moins directe (Fig. 311). Son personnage est d'ailleurs en retrait. Demi-mondaine ou femme entretenue, elle ne repère pas les clients potentiels. Le décor et la posture permettent d'éclairer son identité. Le terme « ganga » dans le commentaire renvoie à la femme marchandise tandis que le titre introduit l'ironie entre la constance de l'activité épistolaire et l'inconstance en amour.

En couverture de *Día de Moda*, Urrutia dresse en revanche le portrait d'une coquette à la fenêtre dans le sillage du tableau de Murillo. Le regard malicieux est dirigé vers le

---

<sup>697</sup> M.<sup>a</sup> Dolores Bastida de la Calle y consacre une étude, « La mujer en la ventana: una iconografía del XIX en pintura e ilustración », *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H. del Arte, t. 9, 1996, pp. 297-315.

lecteur (Fig. 312). Le balcon travaillé et richement orné de multiples fleurs ainsi que la forme orientale de l'ouverture convoquent la langueur du harem et renforcent l'identité du personnage indiquée par le regard direct. Le motif de la fenêtre est moins présent que celui du divan qui permet au spectateur de franchir le seuil du logis de la courtisane.

### **La lorette au divan**

A la toute fin des années 1880, la cocotte apparaît nonchalamment allongée sur un sofa. Le motif est récurrent dans la peinture et l'illustration de la fin de siècle. M.<sup>a</sup> López Fernández indique que les représentations des prostituées dans la maison close reprenaient souvent les clichés du portrait physique de la prostituée dressé par Parent-Duchâtelet dans son étude de 1836, largement reprise en Espagne<sup>698</sup>.

A. Corbin commence *Les Filles de Noce* par un examen du livre de Parent-Duchâtelet, devenu immédiatement « le modèle contraignant de la littérature prostitutionnelle durant près d'un demi-siècle<sup>699</sup> ». Il souligne plusieurs fois l'influence de la description établie par Parent-Duchâtelet et des stéréotypes qu'il a regroupés, voire pour A. Corbin, fondés parfois. Sa caractérisation laissa durablement son empreinte sur la représentation des femmes publiques :

La prostituée, c'est d'abord celle qui refuse le travail au profit du plaisir : sa paresse, son amour de l'oisiveté, son horaire journalier, tout le démontre ; emprisonnée, elle n'accepte de travailler que couchée sur son lit et gâte l'ouvrage<sup>700</sup>.

Par ailleurs le médecin ne détermine aucun type physique particulier. La mollesse, l'embonpoint, tout élément pouvant connoter l'oisiveté et la paresse, sont les marques du corps de la prostituée. A la fin du siècle, les femmes en maison deviennent un sujet privilégié de la peinture.

Dans *La Esclava* de Gonzalo Bilbao (1904), le personnage principal est assis sur une chaise, un pied sur un trépied tandis que l'autre jambe se tord. La femme semble sur le point de tomber. Tout le port du corps suggère une mollesse : d'une main elle tient sa tête tandis que son autre bras est appuyé sur le dossier de la chaise. Les vêtements épars et débraillés évoquent la chute.

Rien dans les caricatures rassemblées, le plus souvent des vignettes, ne permet d'affirmer qu'il s'agit d'une scène de maison close. Le cadre qui occulte parfois le décor

---

<sup>698</sup> *Op. cit.*, p. 116.

<sup>699</sup> *Op. cit.*, p. 13.

<sup>700</sup> *Idem*, p. 21.

alentour peut suggérer le bordel qui semble par ailleurs être un espace interdit de la représentation dans les caricatures étudiées. En général, la femme semble attendre chez elle. Il s'agit plutôt d'une représentation de la cocotte entretenue, ou « femmes d'attente » selon l'expression d'A. Corbin<sup>701</sup>.

Dans les cinq exemples reproduits, le traitement du corps est particulièrement codifié : grossi, presque disloqué, affalé, sur le point de tomber (Fig. 313 à Fig. 317). Les corps sont engourdis par l'attente. Les femmes retiennent leur tête et prennent appui sur les coussins. La léthargie est explicitement évoquée dans le commentaire du dessin de Cilla (Fig. 313).

Les dessinateurs s'attachent à représenter un décor fait de plis et de pans de tissus, chargé d'éléments qui redoublent la vêtue de la femme. Le divan occupe une place démesurée : il est volumineux ou interminable. Dans le dessin de Cilla, les nombreux plis du sofa sont les plis de la robe. Córcholis représente des motifs qui se répondent entre les pois de la jupe à plis, les rayures et les détails du paravent (Fig. 314). Les nœuds de la robe et les fleurs du sofa sont encadrés par plusieurs tableaux dans « Malas ideas » où Cilla soigne sa version –il ne s'agit pourtant que d'une vignette– jusque dans le pli du tapis (Fig. 315). Le tissu qui repose sur les jambes tombe sur le sofa pour ne faire qu'un (Fig. 316). Imprimé, accessoires du décor, bas, souliers, vêtements contribuent à renfermer le personnage dans une représentation de la féminité. « La féminité n'est rien que les signes dont les hommes l'affublent<sup>702</sup> » rappelle J. Baudrillard. Dans ce cas, la femme et son antre ne font qu'un. Les plis et replis évoquent le sexe féminin. Toutes les attitudes sont suggestives, les robes laissent apparaître la forme des cuisses et le jeu de jambes indique qu'il ne s'agit pas d'une posture décente ou conventionnelle.

Le motif est lié à la disponibilité de la courtisane visible auparavant avec les fameuses *Majas* et dans la caricature française de la première moitié du siècle. Lily Litvak remarque, dans « De Olympia a las Majas. El desnudo en la pintura española 1865-1930<sup>703</sup> », que Goya a été plus osé que Manet en installant sa *Maja* dans un sofa moderne et dans un décor qui ne renvoie pas au mythe de l'intimité de l'alcôve féminine. Les femmes d'attente de la caricature sont au-delà de la disponibilité sexuelle. Elles se tiennent dans le salon, comme si le logis entier était dévolu à l'attente. L'attitude est

---

<sup>701</sup> *Op. cit.*, p. 203

<sup>702</sup> *De la séduction*, Paris : Galilée, 1979, p. 27.

<sup>703</sup> *El Cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Antonio Cruz Casado (Ed.), Málaga : Analecta Malacitana, 1997, pp. 89-91, p. 91.

presque au-delà de la langueur. Le corps est en train de sombrer sans l'homme pour lequel et par lequel il existe.

López Fernández reprend l'étude de Bram Dijkstra consacrée à la peinture victorienne dans laquelle un chapitre est consacré à la femme prostrée. La vision des femmes alanguies rassurent les bourgeois dont l'impossible continence les conduit à une tumescence insupportable :

Dans l'art de la fin du siècle, l'alanguie apparaît essentiellement caractérisée, la chose convient à sa nature invertébrée, par une irrésistible aura de lassitude. On la représente souvent au seuil du sommeil, sinon déjà endormie. A l'origine elle partage incontestablement certains traits avec les déesses du sublime consomptif; d'ailleurs elle est sans doute la descendante de ces fleurs de lassitude flétries, comme l'atteste le tableau de James Abbott McNeill Whistler, *Symphonie en blanc n°3* (III,2), peint en 1867; culte de l'invalidité, ennui distingué et nouvel arrière-plan de langueur érotique subtilement troublante s'y mêlent pour former un des premiers exemples du genre<sup>704</sup>.

Les caractéristiques du personnage principal de Whistler se retrouve en effet dans toutes les caricatures. La lassitude peut être suspecte car elle sous-entend le moment postérieur aux plaisirs de la masturbation. Le motif devient un fantasme voyeur des amateurs d'art de la fin du siècle<sup>705</sup>.

Erotisme troublant de la léthargie, paresse intrinsèque des prostituées, la courtisane allongée est un motif qui fait largement écho à la peinture en constituant une exceptionnelle intrusion du caricaturiste dans l'intimité de la courtisane. Un antécédent direct se trouve dans la caricature française : le thème de la lorette au divan apparaît dans 79 pièces de Gavarni parues dans *Le Charivari* entre 1831 et 1841. La lorette est souvent représentée dans son salon, allongée (Fig. 318 et Fig. 319). Gavarni dessine volontiers un divan énorme qui se confond avec un lit. Les dates des vignettes espagnoles laissent penser que les caricaturistes se saisissent du motif à la mode dans la peinture fin de siècle dans lequel le protagoniste masculin est absent.

Avec ce motif, les caricaturistes abandonnent leur flânerie dans les rues. Les exemples ne sont pas nombreux mais ils sont particulièrement achevés. La courtisane au divan des caricaturistes semblent représenter plus qu'une incursion dans l'univers de la peinture aux effets de mode. La cocotte conquérante incarne une féminité narcissique, la courtisane au divan est toute entière marquée par la féminisation en tant qu'écran. Femme-divan, elle n'est qu'une panoplie de signes, une beauté fétichisée par le marquage multiple du corps et de l'espace dans lequel l'un et l'autre se fondent. A la fin

---

<sup>704</sup> Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 86.

<sup>705</sup> *Op. cit.*, p. 96.

de la période, certains caricaturistes croisent les motifs et représentent la cocotte assise sans qu'elle emprunte les caractéristiques de la lorette au divan. Dans sa vision d'un avenir peuplé d'hardies cocottes, Cilla représente une femme très élégante qui attend ses clients sur le banc d'un parc (Fig. 269). Elle adopte le port altier des cocottes conquérantes.

La caricature fait donc une incursion dans la peinture en reprenant ici et là deux motifs bien représentés dans l'iconographie sérieuse. Elle privilégie néanmoins l'univers de la rue où la *carrerista* est l'héroïne. Elle est souvent représentée accompagnée d'un autre personnage féminin plus âgé parfois explicitement désignée comme la mère et instantanément identifiée par la tradition iconographique et littéraire qu'elle convoque.

### 5. Les mères : Intermédiaires et Célestines

Il est impossible d'explorer la représentation des femmes dans la caricature sans évoquer celle des mères. Les conditions de vie de la femme âgée sont bien difficiles à établir. Quelques pages y sont consacrées dans le deuxième volume de l'histoire des femmes dirigé par Isabel Morant<sup>706</sup>, tandis qu'elle n'apparaît pas dans le volume consacré au XIX<sup>e</sup> siècle. Les femmes arrivaient à l'âge mûr en résistant à de nombreuses épreuves, épidémies et maternités. Celles des classes aisées pouvaient continuer une existence honnête en étant veuves. L'existence des femmes des classes populaires est plus compliquée socialement et matériellement. Ce sont ces femmes qui sont représentées dans la caricature.

Les mères étaient à la charge des ouvrières. C'est du moins ce qu'indiquent de nombreux textes. Dans « La modista », Roberto Robert fait une simple allusion à la présence de la mère qui partage avec sa fille les difficultés d'une vie misérable<sup>707</sup>. Dans notre corpus, la mère de l'ouvrière est aussi évoquée par T. Gascón dans « Sueños », « Realidades », (Fig. 143). La jeune femme qui pense à sa journée de travail commente ses conditions de vie et la précarité de sa mère dont elle a la charge. La mère de la *tiple ligera* est un personnage souvent évoqué, mais elle est peu représentée. La représentation de la vieille femme est chargée au XIX<sup>e</sup> de significations très ancrées :

La imagen de las mujeres viejas, con connotaciones de brujas o alcahuetas, fue extiéndose en la simbología popular española, especialmente tras el pesimismo antropológico que el barroco generó en relación con la caducidad del ser humano, y ese

<sup>706</sup> *Historia de las mujeres en España y América latina. II- El Mundo moderno*, M. Ortega, A. Lavrin, P. Pérez Cantó (Coord.), Madrid : Cátedra, 2006 [2005], pp. 342-349.

<sup>707</sup> *El Bazar*, n°46, janvier 1875, pp. 294-298, p. 295.



planteamiento se desarrolló hasta tal punto, que ser vieja podía llegar a representar no sólo una persona próxima al final de su vida, sino una persona depravada, usurera, lujuriosa o altamente sospechosa<sup>708</sup>.

Nombre de vieilles mendiante incarnent le funeste destin qui attend les femmes qui se laissent porter par le vice. La vieillesse sert d'avertissement dans la leçon de morale. Lorsque la vieillesse est évoquée, non plus comme un état de dégradation physique résultant d'une altération morale, mais comme un âge de la vie, la vieille femme est accompagnée de sa fille ou de sa protégée. L'ombre de la Célestine n'est pas loin.

L'assimilation entre le mariage et un marché vénal favorise la perception d'une mère qui cherche à placer ses filles et qui joue le rôle de médiatrice dans le passage entre la sphère privée et la sphère publique.

Les journaux satiriques ne manquent pas d'exploiter le personnage de la belle-mère. Alfredo González Pitt en donne sa version dans *Almanaque de la Risa* para 1870 et passe en revue les différents types. Il indique en parlant de la fiancée :

Si ésta es muy joven y bonita, la mamá se muestra displicente y se hará de rogar; pero si las condiciones son inversas o la mercancía está averiada, la mamá será complaciente hasta la pared de enfrente<sup>709</sup>.

Le comique résulte ici du vocabulaire employé pour décrire la promesse au mariage et les termes d'un contrat de vente. Le fiancé doit nourrir la mère de la douce. Il évoque aussi un autre personnage récurrent dans le corpus :

Los novios varían como las camisas; ella es generalmente mamá de actriz, puede llamarse también Celestina, y sus cualidades morales son en un todo pasivas<sup>710</sup>.

Tomás de Asensi, dans « Las mamás » précise le type de mères auquel est consacré son article et approfondit le même champ lexical que González Pitt. Ces mères sont prêtes à tout pour se débarrasser de leur marchandise :

A muchos medios recurren las citadas mamás [esas mamás que generalmente componen la gran mayoría que emplean mil artimañas para atraer a un hombre y darle el prosáico nombre de yerno] para el logro de este deseo, y así como el comerciante expone sus telas sobre el aparador de la tienda, deseosos de la venta, las mamás o bien dan reuniones en su casa, las hacen frecuentar paseos concurridos ridículamente ataviadas para que exciten la atención del público y a cada momento elogian las relevantes prendas de la niña, como si fuera una pesada carga de la que desean ardientemente verse libres<sup>711</sup>.

---

<sup>708</sup> Margarita Ortega, « Las edades de la mujer », *Historia de las mujeres en España y América latina. II- El Mundo moderno, op. cit.*, p. 345.

<sup>709</sup> « Las mamás », *Almanaque de la Risa para 1870*, pp. 131-136, p. 132.

<sup>710</sup> *Idem*, p. 135.

<sup>711</sup> *La Mesa Revuelta*, 23-08-1875, p. 150.

Dans « Las mamás », Pellicer dresse le portrait de la belle-mère à craindre, figure virilisée et femme-commandant qui édite un règlement strict à son futur gendre (Fig. 320). La mère des artistes de la compagnie d'Arderius sont évoquées par Ortego et Ricardo. Au lieu d'incarner la voix de la décence et protéger leurs filles d'une activité partout ailleurs décriée, elles revendiquent au contraire cette dernière (Fig. 321 et Fig. 322).

Le plus souvent la mère est une bénéficiaire des jeux de séduction dont la fille fait l'objet. Dans l'ensemble sur ce couple particulier, un certain nombre de représentations évoque donc la mère et la fille qui cherchent un repas à se faire offrir en échange de quelques faveurs (Fig. 323). Le dessin d'Ortego dans lequel un jeune homme crédule offre une collation à la mère et à la fille (Fig. 240) est repris dans *Almanaque de El Cascabel para 1869*, avec un commentaire qui désigne plus explicitement la mère comme indésirable :

Tome V. , don Pepe, una cuchara de mantecao. (Qué cursí tan desaborío.)  
Gracias. (¡Qué emoción!...La que no me gusta es la mamá.)<sup>712</sup>.

Smit représente une mère et sa fille qui attendent de se faire servir, en arrière plan deux ombres masculines suggèrent le marché à venir. La mère accompagne ou incite sa fille car elle partage la même nécessité (Fig. 323). Dans « En plena romería », la mère assoupie pendant la scène de séduction entre les jeunes gens, vient interrompre la poésie amoureuse par une prose de l'estomac et réclame son repas. Sa maladresse vient interrompre la représentation (Fig. 324). Absente de la représentation, la mère de la séductrice est mentionnée dans le commentaire qui reprend les propos de deux jeunes femmes du spectacle qui veulent bien céder aux avances masculines pour peu que l'homme invite aussi des camarades et la mère (Fig. 325)

Tous les autres exemples montrent la prostituée et sa souteneuse qui peut être la mère. Ce couple a d'abord été forgé par la littérature puis par l'iconographie. Dans son étude sur l'iconographie fin de siècle de la prostituée, María López Fernández souligne une caractéristique du commerce vénal : les mères sont les nouvelles *alcahuetas* qui associent laideur physique et laideur morale<sup>713</sup>.

La jeune femme et la vieille femme entremetteuse est un vieux couple de l'iconographie satirique et *costumbrista*. Goya transforme le personnage littéraire en motif iconographique à travers les *Caprichos*.

---

<sup>712</sup> p. 33.

<sup>713</sup> *Op. cit.*, p. 125.

Tous les types de *Celestinas* y sont évoqués. *Bellos Consejos* (Capricho 15) évoque la mère des classes moyennes qui devient *alcahueta* de ses propres filles en les présentant et en les promenant. *Bien tirada está* (Capricho 17), *Todos caerán* (Capricho 19), *Ya van desplumados* (Capricho 20), *Chitón* (Capricho 28), et *Ruega por ella* (Capricho 31) représentent la femme hideuse des classes populaires qui accompagne les prostituées. Cette même femme est présente dans *Maja y celestina al balcón* (1812). Dans son étude sur la représentation de la prostitution dans le roman madrilène, C. Simón Palmer souligne :

Abunda en la novela la prostituta no ocasional, cuya aspiración es llegar a alcanzar la posición más elevada, algo que consigue gracias a la corrupción de las clases poderosas: aristócratas, políticos y religiosos. Se inician siempre a la sombra de una Celestina, que puede a veces incluso ser familiar<sup>714</sup>.

Sous la figure de la *carabina*, la femme âgée qui accompagne les demoiselles lors de leurs sorties<sup>715</sup>, apparaît la Célestine, désignée par les commentaires des caricaturistes. Le couple est souvent représenté (Fig. 326 à 332). Les premières représentations jouent sur l'identité masquée de la vieille dame et sur le dévoilement du spectacle de la rencontre impromptue que prépare le couple de femmes, même si ce dévoilement est des plus convenus. Le terme *Celestina* apparaît à la fin des années 1880. Le caricaturiste livre les propos des femmes dans le commentaire pour montrer les coulisses ou les apartés de la représentation et démasquer le piège tendu (Fig. 326, 328, 329, 332). Cilla révèle directement l'identité des dames et assume de rompre les apparences pour le simple mortel (Fig. 330). Hueso Dulce représente une fixation du motif avec un avertissement directement adressé au lecteur et une dégradation de la figure de la Célestine, tandis que l'espace public est réduit à quelques reliefs qui stylisent la rue (Fig. 331). La stylisation montre l'évolution largement entamée de la scène en cliché.

## 2. Travail féminin et prostitution

Dans son étude sur les prostituées accueillies dans l'institution *Las Adoratrices Esclavas del Santísimo Sacramento y de la Caridad*, fondée en 1857, Aurora Gómez Rivière souligne l'origine paysanne de la main d'œuvre qui affluait dans la capitale et précise :

Esta mano de obra se orientó, en su mayor parte, hacia el sector de los servicios, dada la atrofia y el raquitismo del sector industrial de la capital. Sobre todo, hacia el servicio doméstico que precisaba de nula o escasa cualificación profesional. Se trata del sector

<sup>714</sup> *Op. cit.*, p. 367.

<sup>715</sup> Le sens est introduit dans l'édition du dictionnaire de la RAE de 1936.

laboral más numeroso, que ocupaba a unas 70.000 personas en los años 60, y que estaba, en su gran mayoría, integrado por mujeres<sup>716</sup>.

A. Gómez Rivière explique les facteurs qui poussaient les jeunes femmes vers la prostitution : salaire inexistant, très faible niveau de vie, demandes sexuelles de la famille employeuse, réclusion dans une chambre séparée de la demeure principale.

M.<sup>a</sup> del Carmen Sánchez Carrera indique que 58% des prostituées inscrites au Registre d'Hygiène de 1900 déclarent être devenues prostituées à la suite de la séduction de l'amant ou du maître<sup>717</sup>, ce que souligne aussi Muñoz López. Carmen Sarasúa rappelle que la relation entre les déplorables conditions de vie des domestiques et la prostitution est établie avant le XIX<sup>e</sup> siècle :

El *Diario* plantea el problema ya en el siglo XVIII. Una carta sobre la prostitución, en la línea ilustrada de reforma de las costumbres en lugar de la mera persecución policial del delito: "¿Cuántos habrá que claman, que señalan penas contra la prostitución, y son quizá causa de hallarse en ella diez infelices mugeres; y cuantos que hagan encerrar cruelmente sus mismas criadas a quienes han seducido algunos años antes?"<sup>718</sup>.

Même en pleine période d'explosion de la figure de la cocotte boulevardière, la caricature rappelle encore l'origine de ces jeunes femmes. Dans sa planche de six vignettes intitulée « Cocottes », Cilla dessine un couple de jeunes dames qui discutent. Il transcrit leurs propos : « Me carga la Amalia por el pisto que se da en el Retiro; por supuesto que conmigo no la vale, porque cuando ella vino a Madrid para ser niñera en casa del Marqués C., ya era yo ama de cría ¡conque figúrate tú!<sup>719</sup> ». Malgré la représentation amène des silhouettes et des visages, Cilla rapporte la carrière traditionnelle des prostituées venues de la province pour servir.

Dans sa planche en hommage à Luque, Mecachis reproduit quatre silhouettes ritualisées de la même façon (Fig. 333). Chaque personnage féminin est une gravure de mode. Même la *Manola* arbore une vêtue sophistiquée, signe de son passage dans la prostitution. Mecachis a pris soin d'ajouter une traîne à la robe et des détails de finition du châle pour distinguer la *Manola* ouvrière ou simple travailleuse de cette *Manola* qui vend ses charmes. Les quatre femmes isolées, mises en scène derrière une simple tache figurant l'ombre portée de l'extérieur, incarnent des versions achevées de la femme

---

<sup>716</sup> *Op. cit.*, p. 124.

<sup>717</sup> « Aproximación al estudio del trabajo de la mujer en el servicio doméstico en el Madrid de finales del siglo XIX », *El trabajo de las mujeres: siglos XVI-XX*, Margarita Ortega et María Jesús Matilla (Ed.), Madrid : UAM, 1996, pp. 219-229, p. 227.

<sup>718</sup> *Criados, nodrizas y amos. El servicio doméstico en la formación del mercado de trabajo madrileño, 1758-1868*, Madrid : Siglo Veintiuno de España, 1994, p. 254.

<sup>719</sup> *La Caricatura*, 28-10-1885.

entretenu, de la prostituée détachée de tout ancrage. Les commentaires utilisent des jeux de mots autour de l'activité licite et de l'activité illicite de chacune. Le premier rappelle les pseudonymes qu'utilisaient les *carreristas*, tandis que Mecachis utilise le jeu de mot galvaudé autour du « service ». Le deuxième évoque simplement la biographie et l'ascension par la séduction; le comique résulte cependant du nom burlesque. Le troisième évoque ironiquement la mauvaise mère artiste qui joue les rôles de mère au théâtre et le dernier utilise un jeu de mot que l'on rencontre aussi souvent au sujet des femmes serveuses dans les débits de boisson autour du terme « chicos ». Les commentaires assument encore un rôle de dévoilement des origines et de démythification des apparences que certaines planches n'ont déjà plus.

Dans les exemples étudiés en deuxième partie, les dessinateurs croquent les femmes au travail et évoquent, dans des narrations à valeur édifiante, les dangers qui guettent ces femmes aux conditions de vie précaires. Ces compositions sont supplantées par ces planches qui reproduisent les corps ritualisés, les vêtements sophistiqués qui ne doivent leur lecture satirique qu'aux commentaires qui établissent une narration des événements. Les caricaturistes montrent volontiers les dangers du travail féminin, mais ils exposent plus volontiers encore l'équivalence entre certaines professions et la prostitution. Cette équivalence est entendue, elle fait partie de la mythologie attachée au type évoqué. Danseuse, modèle de peintre et modiste sont des personnages qui par leur fonction s'exposent au regard masculin. Personnages de la modernité urbaine, sans cesse représentés dans la caricature européenne. Leur statut a tout à voir avec la marchandisation et la mise en spectacle du corps.

Le travail de la scène est particulièrement discriminant pour les femmes. Vicente García Valero rappelle que l'ignominie et le déshonneur qui marquent les professions du spectacle : « Los actores siempre hemos andando sedientos de justicia; se nos ha quitado la razón con la muletilla de “cosas de cómicos”; las mujeres de teatro han sido, sí, las más solicitadas, para después ser las más despreciadas. Cuán injustamente fueron algunas víctimas de la barbarie<sup>720</sup> ». Il évoque le cas d'une chanteuse assassinée en pleine rue, et multiplie les exemples d'assassinats de femmes non punis, « por ser las víctimas gente de la Farándula<sup>721</sup> ».

---

<sup>720</sup> *El sexto todo lo charla. Historia del teatro. Vida y hechos de comediantes*, Madrid : tip. Yagües, 1922, p. 71.

<sup>721</sup> *Idem.*

La cocotterie des Choristes, chanteuses, actrices est évoquée mais le nombre des dessins à ce sujet est sans commune mesure avec les représentations de la danseuse. Cilla compose une histoire illustrée dans *Madrid Cómico* intitulée « El eterno femenino<sup>722</sup> ». Il s'agit de la biographie de María de las Nieves couturière devenue choriste courtisée par de nombreux admirateurs. Dans la dernière vignette, tous les assauts masculins sont inutiles car María est amoureuse d'un charpentier du théâtre. La composition concourt à défendre la moralité de l'héroïne et constitue à ce titre une exception notable.

Les données statistiques de A. Gómez Rivière sur l'activité des pensionnaires de *Las Adoratrices* avant leur arrivée dans le centre entre 1845-1860<sup>723</sup> révèlent qu'une minorité provenait du milieu du spectacle et de la danse. La danseuse est pourtant l'une de figures les plus représentées. Le grand motif de la caricature de mœurs de l'époque, le foyer de l'opéra, devenu « Entre bastidores » en Espagne, exprime davantage que les scènes de séduction de rue, le marché dont fait l'objet le corps féminin.

### 1. Danseuses en coulisses

Dans *Seeing through clothes* Anne Hollander associe la charge érotique des acrobates et femmes de scène au fait que celles-ci portaient des pantalons :

Once the idea of male sexual definition became attached to the wearing of pants, any hint of this kind of secret travestism on the part of women became a sign of slight sexual perversion and consequently not only forbidden but somewhat erotically stimulating<sup>724</sup>.

Les caricaturistes exploitent en effet la charge érotique de la vêtue masculine portée par les femmes<sup>725</sup>. *El Mundo Cómico* présente volontiers des artistes et acrobates ainsi vêtues en couverture (Fig. 325).

Mais la monstration des proportions féminines est encadrée par un thème largement présent dans la caricature de mœurs depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle en France. Les caricaturistes légitiment la reproduction des corps féminins en dévoilant le contrat qui organise la scène de séduction dans les coulisses ou derrière le rideau.

Le chapitre III de la série de C. Frontaura, « Los enamorados. Colección ilustrada de figuras, figurillas, figurines y figurones »<sup>726</sup> traite de l'amour en coulisse. L'auteur

---

<sup>722</sup> 5-12-1891, pp. 4-5.

<sup>723</sup> *Op. cit.*, pp. 129-131.

<sup>724</sup> Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1993, p. 133.

<sup>725</sup> Christine Bard rappelle par ailleurs l'amalgame fait entre la transgression du code vestimentaire genré et les pratiques sexuelles déviantes et que les Archives de la Préfecture de police de Paris ont plusieurs dossiers de courtisanes du Second Empire dans lesquels apparaissent des photographies de femmes en culottes ou en pantalon : *Une Histoire politique du pantalon*, Paris : Seuil, 2010, pp. 75-76.

évoque la population féminine des théâtres, comédiennes et danseuses, qui attire les admirateurs. Il évoque les amours de la première danseuse et celles des danseuses du corps chorégraphique dont il dit des prétendants : « también quieren tener su *arreglito* en el teatro ». Il évoque à mi-mots la nature des relations et établit une liste des espaces propices aux amours illicites :

Sería interminable referir los mil lances de amor, que así los llamaremos por cortesía, que ocurren en un teatro entre bastidores, en los vestuarios, en los ensayos, en las funciones, en el telar, en el foso. La materia es, sin embargo, un poco escabrosa, y como dijo el otro, más vale callar<sup>727</sup>.

Ce texte est illustré par deux vignettes d'Ortego représentant une grande actrice et une danseuse qui conversent en coulisses avec un homme dont l'apparence connote la richesse. Par la suite seule la deuxième vignette est un motif iconographique récurrent et devient le cliché de l'amour en coulisse (Fig. 334).

Dans *Les politiques de la vision* Linda Nochlin commente le tableau de Manet, *Le Bal à l'opéra*, refusé par le jury du Salon en 1874. Il s'agit d'une scène de bal masqué au foyer de l'opéra, ou du moins dans un espace de passage réservé, à l'abri des regards. Elle conclut qu'il s'agit d'« un tableau subversif, d'autant plus audacieux d'ailleurs dans sa peinture brute de la disponibilité sexuelle des femmes et de l'identité des hommes qui en sont les consommateurs qu'il date d'une époque où l'Ordre moral était d'actualité<sup>728</sup> ».

Le marché vénal dans les coulisses de théâtre ou d'opéra, dans toutes les dimensions évoquées (sans évidemment les caractéristiques esthétiques de la composition particulière de Manet), est un thème dont se saisit la caricature française avant cette date. *La Vie Parisienne* y consacre une double page dans son numéro du 20-01-1866 (Fig. 335). La vignette centrale de la deuxième page porte le titre « Derrière le rideau » et représente le marché des jeunes femmes offertes aux spectateurs fortunés tandis que les décors sont démontés. Les commentaires révèlent ce que disent les personnages à la manière d'une bulle de bande dessinée. Les rendez-vous se prennent et quelques allusions sont faites au type de commerce qu'entretiennent les danseuses : la liaison chanceuse avec un confiseur, un rendez-vous pour manger des truffes. La scène se répète tout au long de la période avec les mêmes caractéristiques. Il s'agit essentiellement d'une scène de séduction commencée ou consommée, dont le caractère

---

<sup>726</sup> publiée de mai à juillet 1866 dans *El Cascabel*.

<sup>727</sup> 21-07-1866, p. 2.

<sup>728</sup> Nîmes : J. Chambon, 1995, p. 136.

clandestin est révélé aux spectateurs grâce au jeu de la vérité de la caricature qui pénètre des lieux invisibles pour le spectateur.

La représentation du foyer de l'opéra apparaît en France dans la première moitié du siècle. Dans *Looking into Degas*, Eunice Lipton évoque les gravures de Lami, Gavarni ou Morin sur le thème du foyer de l'Opéra dans les années 1830 et 1840. Elle souligne la difficulté pour documenter la vie professionnelle de ces artistes. Le foyer de l'opéra est avant tout un lieu de sociabilité bourgeoise et ses représentations un écran fantasmatique à plus d'un titre : « Sex, pleasure, and power are all subjects in these paintings<sup>729</sup> ». La danseuse apparaît aussi dans la caricature politique pour signifier la mesure d'un pouvoir. La prostitution de la danseuse et la scène de séduction au foyer sont donc des clichés fortement ancrés dans l'illustration et la caricature de mœurs, en France puis en Espagne :

The sexualization of their profession resulted from their being women on display ; the emphasis on poverty and low parentage derives from the notion of the dancer as artist<sup>730</sup>.

La scène est si souvent répétée que le décor qui suggère un dévoilement, un accès à ce qui se trame derrière et qui reste caché, parfois disparaît, comme dans le dessin de J. Castillejo dans *La España Cómica* à la fin de la période étudiée (Fig. 336).

La scène dévoile la prostitution de la danseuse, une prostitution « en nature », la débauche des bons bourgeois qui deviennent aussi la cible de la caricature, en particulier dans ce dessin de J. Castillejo. Eusebio Blasco signale dans son portrait de la *suripanta* : « El lujo de las suripantas consiste en las botas<sup>731</sup> ». Ce sont ces bottes qu'évoque Castillejo pour lesquelles l'artiste est prête à s'offrir en valeur d'échange.

A la fin de la période, certains dessinateurs stylisent le décor et utilisent des traits symboliques, qui évoquent un trou de serrure (Fig. 337). Le plus souvent, le décor joue néanmoins un rôle fondamental puisqu'il sert à légitimer l'approche satirique. Il suggère toujours un lieu de rencontre en marge de la scène et de la visibilité publiques.

Dans la vignette insérée dans *Almanaque de El Cascabel para 1873*, les coulisses sont simplement évoqués par un envers de décor à peine esquissé (Fig. 338). M. González choisit de montrer un couloir dans sa version en couverture de *La Avispa*, (Fig. 339). La

---

<sup>729</sup> *Looking into Degas. Uneasy images of women and modern life*, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1988, p. 89. Les exemples français sont très nombreux dans l'illustration : Paul Gavarni illustre *Les petits mystères de l'opéra* de Albéric Second avec une gravure sur le foyer de la danse, Paris : G. Kugelmann, Bernard-Latte, 1844, p. 134.

<sup>730</sup> *Idem*, p. 91.

<sup>731</sup> « La Suripanta », *Las españolas pintadas por los españoles, tomo II, op. cit.*, pp. 243-248, p. 245.



loge est l'apanage de actrices ou des artistes de haut-vol courtisées par des bourgeois âgés (Fig. 340 et Fig. 341). Tandis que les artistes de moindre distinction semblent converser dans un coin du local (Fig. 342).

La fréquence de ce motif s'explique par l'alibi qu'il fournit à la représentation sans frein de la prostitution associée à la monstration du corps-marchandise. Ces scènes sont en quelque sorte des substituts de scènes érotiques tarifées et représentent un scénario sans équivoque. Un bourgeois offre son cœur à une danseuse qui le lui refuse et préfère de l'argent (Fig. 337).

A la toute fin de la période étudiée, A. Pons évoque *El teatro por horas* et le même type de scénario que dans le motif « Entre bastidores ». Le décor a alors disparu. L'échange évoqué rappelle quantité d'autres dessins où une femme s'offre en échange d'un repas (Fig. 343). « Páginas modernas » reprend aussi un cliché sur la lorette puis sur la cocotte, autour de « ¿Cuál de los dos? » un scénario qui inverse les pouvoirs et place la femme dans la position de celle qui choisit (Fig. 344). Poitrine et jambes sont exagérément visibles tandis que les visages des bourgeois semblent abrutis de désir. Ce type de scène se situe dans le prolongement de la disponibilité sexuelle des danseuses. Il s'agit d'un avatar du motif des coulisses dans lequel la mise en scène du regard du caricaturiste, ne serait-ce que dans le titre, a disparu au profit de l'érotisation des corps féminins dont A. Pons souligne davantage les formes.

Le corps de la danseuse est exposé et dénudé, tout contribue donc à son succès dans l'espace fanstasmatique. Eusebio Blasco explique le succès et l'ascension sociale de la *suripanta* par son exposition dans le spectacle, il conclut son portrait du type par ces mots :

¿Qué tuvo que hacer la *suripanta* para adquirir sus *majencias* y su posición desahogada? Bien poca cosa. Acortar el vestido por arriba y por abajo, lo cual produce economía de tela y enseñanza libre de hombros y pantorrillas. ¡Oh tempora, oh mores<sup>732</sup>!

Comme nous l'avons souligné, le motif est largement emprunté à l'iconographie française, mais il connaît une très grande fortune dans la caricature espagnole, sans refléter la réalité des pratiques. Le caricaturiste dévoile le commerce des corps derrière le spectacle. Il s'agit d'une certaine façon de briser la fascination de la représentation pour en montrer les travers les plus triviaux. Les caricatures sur le modèle de peintre associent la femme qui vit directement des attraits de son corps au commerce de ce

---

<sup>732</sup> « La Suripanta », *Las españolas pintadas por los españoles, tomo II, op. cit.*, pp. 243-248, p. 248.

dernier. Mais ce n'est pas tant la figure prostitutionnelle qui intéressent les caricaturistes que le mensonge de la représentation du corps féminin dans l'art académique.

## 2. Modèles

Alejandra Val Cubero dans *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI –XIX). Pintura, mujer y sociedad* souligne l'ambivalence de la perception sociale du modèle :

A lo largo del siglo XIX, "las modelos" fueron vistas como seres depravados que asumían las características de las prostitutas. Su papel era ambivalente porque por un lado la sociedad burguesa las asociaba con la naturaleza, la sexualidad y la inmoralidad y, por otro, se las relacionaba con la pureza y la belleza, convirtiéndolas en verdaderas "musas" para los pintores<sup>733</sup>.

A.Val Cubero rappelle que certains modèles étaient issus des classes aisées, voire de l'aristocratie, et que quelques uns s'introduisirent dans les cercles artistiques et intellectuels. La plupart venaient cependant des classes populaires et exerçaient cette activité en complément. Anne Higonnet précise les caractéristiques du mythe autour du modèle :

Il était couramment admis que les modèles entretenaient des relations sexuelles avec les artistes pour lesquels elles travaillaient. Que ce fût vrai ou non dans la réalité, le mythe du modèle exprimait indirectement les relations imaginaires entre le regard masculin et le nu. Les images pornographiques offraient plus directement les corps féminins aux regards concupiscent. Les lithographies reproduites en séries, les gravures sur bois, et plus tard la photographie firent disparaître l'idéalisation des arts académiques et fournirent à un marché naissant l'étalage explicite de la sexualité<sup>734</sup>.

Toutes les représentations publiées dans notre corpus se réfèrent au travail en atelier et ont trait au questionnement de l'idéalisation du nu dans la peinture académique. Les études privées font leur apparition en Espagne dans la deuxième moitié du siècle<sup>735</sup>. Les artistes modernes représentent leur modèle en temps que tel dans l'atelier. C'est le cas de Eduardo Zamacois et de son tableau *La visita inoportuna* (vers 1870) ou de M. Fortuny dans *La elección del modelo* (1874).

Le thème du modèle dans notre corpus est sans doute inspiré de l'imaginaire français. La peinture de nu est en effet rare en Espagne pendant le siècle. Elle se développe surtout à partir de la fin du siècle. Alejandra Val Cubero indique : « La representación

---

<sup>733</sup> *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX). Pintura, mujer y sociedad*, Madrid : Minerva, 2003, p. 278.

<sup>734</sup> « Femmes et images », *Histoire des femmes en occident. IV. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., pp. 303-384, p. 322.

<sup>735</sup> Val Cubero, op. cit., p. 277.

realista de un cuerpo desnudo era rechazada no sólo por sus características pictóricas o técnicas, sino también por el atrevimiento de retratar a una mujer real<sup>736</sup> ». Jusqu'alors, le nu était médiatisé par le mythe, l'Histoire, la littérature ou l'Orient : « Estas pinturas fundían la voluptuosidad del cuerpo femenino en los moldes de la forma abstracta y del convencionalismo académico, dejando al espectador la oportunidad de proyectar su deseo sobre un ser lejano e impersonal<sup>737</sup> ».

La principale raison de cette relative absence est le poids des contraintes morales qui pèsent sur la visibilité du corps nu et les difficultés d'apprentissage. Dans sa chronique sur les Beaux-Arts en 1901, Antonio Cánovas y Vallejo insiste sur la rareté des modèles et la qualité des nus espagnols :

El desnudo, que tanto se cultiva en el extranjero, apenas si en España tiene devotos (me refiero a la práctica de la pintura). La razón es sencilla: hacer un buen desnudo es casi tan difícil como hacer un buen retrato; alguien, hoy retirado de las crónicas de Bellas Artes, lo llamó *el soneto de la pintura*. La absoluta carencia de modelos, además acrecienta en España la dificultad, haciéndola insuperable o poco menos<sup>738</sup>.

Le motif du modèle semble davantage inspiré par la mythologie française et la production de la caricature française sur le développement de la peinture de nus. Henri Zerner souligne que le modèle est un personnage caractéristique et familier du monde artistique parisien. La concentration des artistes dans la capitale a favorisé l'augmentation du nombre de modèles professionnels qui ont laissé leur empreinte dans les œuvres de fiction et dans l'imaginaire collectif en général<sup>739</sup>.

Le modèle en tant que motif iconographique est caractérisée par la légèreté de ses mœurs, inscrites dans les traités du XVI<sup>e</sup> siècle desquels s'inspiraient l'enseignement académique au XIX<sup>e</sup> siècle. L'assimilation entre le modèle et la prostituée était favorisée par les conditions de travail où le modèle, seul, s'offrait au regard concupiscent d'un homme. Cette légèreté est souvent évoquée par l'opposition modèle de peintre/modèle de vertu (Fig. 345 et Fig. 346). Il s'agit ici d'un cliché pour désigner d'une façon générale les femmes indécentes. Il apparaît dans l'ouvrage de P. Mahalin, *Les cocottes !!!!!* (1864), où le personnage évoqué est un « modèle mais pas de toutes les

---

<sup>736</sup> *Op. cit.*, p. 324.

<sup>737</sup> Amadeo Serra Desfilis, « La seducción en las artes figurativas: el desnudo, el escenario del amor; lo bello y lo siniestro », *El Arte de la seducción en los siglos XIX y XX*, Claude Benoit et Elena Real (Ed.), Valencia : Universitat de Valencia, 1998, pp. 271-280, p. 274.

<sup>738</sup> Antonio Cánovas y Vallejo, « Exposición de Bellas Artes », *La Época*, 03-05-1901, p. 1. Cité en partie par Estrella de Diego dans *La mujer en la pintura del XIX español*, Madrid : Cátedra, 1987, p. 284.

<sup>739</sup> Henri Zerner, « Le modèle », *Histoire du corps*, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), vol. 2, Paris : Seuil, 2005, pp. 97-99.

vertus<sup>740</sup> ». Ce cliché tisse les affinités du modèle avec la cocotte et constitue un premier ressort comique. Le commentaire est parfois absent. Le caricaturiste représente alors le modèle légèrement vêtu pour ce qu'il est, un corps dévêtu dont la condition n'est qu'un prétexte pour livrer un corps dénudé (Fig. 348). Les sous-entendus sexuels sont parfois explicités (Fig. 350).

Dans son article de *Las españolas pintadas por los españoles* (1871), Ángel del Palacio présente d'emblée l'activité du modèle comme un étalage impudique et une marchandisation du corps :

¡Dista tanto la modelo mujer de la mujer modelo! La que nosotros vamos a dibujar es la que atiende a su subsistencia por medio de la exhibición de su hermosura; la que convierte su cuerpo un manjar, y se sirve por raciones y a domicilio<sup>741</sup>.

Il évoque plus tard encore cette réification du corps féminin en comparant le salaire du modèle avec celui des voitures à louer. Il fait allusion aux rapports entre le modèle et la prostitution : « ¿Cuál es el término de la carrera de esta mujer?/ –Nadie lo sabe, pero quizás sea la *carrera* misma<sup>742</sup> ». La plupart des préjugés sur le modèle sont réunis. La jeune femme est fille de parents sans vertu et elle choisit la profession par vice. Il conte le parcours exemplaire d'Angelita, couturière séduite puis abandonnée, devenue modèle, et enfin épouse d'un riche Anglais.

La représentation du modèle offre aux caricaturistes une double perspective : celle de la représentation d'un corps féminin dont la charge sensuelle est explicite, et celle d'un discours sur la peinture de nu. Les caricatures du modèle des peintres, qui évoquent l'atelier et le peintre au travail, reprennent un motif qui apparaît dans la peinture et qui permet de montrer le nu sans prétexte. Il s'agit aussi de se saisir de la distance qu'offre la caricature pour élaborer un commentaire sur les transformations qui sont alors à l'œuvre dans la peinture de nu.

Les dessinateurs de notre corpus ont tous été formés dans des Ecoles ou des Académies de Beaux-Arts. Sur le motif en miroir du modèle dans l'atelier, ils ont un regard qui excède largement la grivoiserie. Les caricatures des années 1889 et 1890 questionnent le passage du nu académique au nu moderne. Les commentaires des caricatures de Valls et Pons se rient du nu académique et des oripeaux bibliques ou mythologiques dont il faut

---

<sup>740</sup> Paris : chez tous les libraires, p. 18.

<sup>741</sup> Ángel del Palacio, « La modelo », *Las españolas pintadas por los españoles*, Tomo II, op. cit., pp. 107-113, p. 107.

<sup>742</sup> *Idem*, p. 109.

l'affubler dans la peinture, activité toujours représentée par la toile (Fig. 350 et Fig. 351).

Le dialogue entre le modèle et le peintre apparaît alors comme un dialogue entre la modernité à l'œuvre (et représentée dans l'espace de la caricature par le corps du modèle) et les manies de l'art académique. Le dessin de Cilla semble être composé surtout autour de la charge érotique du modèle (Fig. 350). Mais la représentation de petits anges esquissés dans la toile permet d'établir une distance entre le modèle et sa représentation qui joue la distorsion comique. Cet ensemble rappelle le dessin de Cilla « En el museo » où l'ignorance d'un public populaire permet de mettre en scène un nu « réaliste », tel qu'il était exécuté par les peintres modernes au XIX<sup>e</sup>, dans le scandale et la polémique.

Il s'agit donc d'utiliser la charge sensuelle qui se prête à l'approche érotico-festive et de questionner le « maquillage de la réalité » alors pratiqué dans la peinture académique<sup>743</sup>. Kenneth Clark souligne le travail de sape du journal *La Vie Parisienne* dans la destruction de la Vénus académique :

Vers 1881 on pouvait croire que Vénus avait subi le sort d'Apollon, qu'elle avait été avilie, dénaturée, réduite en fragments, et qu'entre les froides machines académiques et les vulgaires provocations de *La Vie Parisienne* plus jamais elle ne saurait dominer l'imagination par l'éclat de sa perfection<sup>744</sup>.

La peinture de nu préoccupe le journal français qui publie en 1866 un article sur le Salon consacré aux nudités. Le journaliste remarque alors que le nombre de peintures de nu féminin est propre à choquer les jeunes gens :

Que pensera, je vous le demande, la vertueuse enfant, lorsque, au bras de sa mère, elle se trouvera face à face avec l'un de ces jeunes hommes sans vêtements, qui, sous tous les prétextes possibles, empoisonnent de leur présence l'exposition de peinture<sup>745</sup>?

Dans le numéro du 29-05-1880, paraît la double page illustrée « Halles centrales de la peinture – Grands arrivages!!! ». Plusieurs rangées de tableaux entassés occupent la grande halle. Deux rangées sont occupées par des peintures de nus dont les sujets dépassent du cadre. Les postures sont tout à la fois farfelues et académiques, et les commentaires annoncent : « Section de la boucherie », « charcuteries et salaisons », « Arlequins assortis ».

---

<sup>743</sup> K. Clark, *Le nu*, Tome 1, Paris : Hachette, [1969] 1998, p. 256.

<sup>744</sup> *op. cit.*, p. 259.

<sup>745</sup> « Le Salon de cette année – II les nudités », *La Vie Parisienne*, 12-05-1866, p. 263.

Cet élément de comparaison nous montre que l'approche des caricaturistes espagnols est bien différente. Il ne s'agit pas de jouer sur toutes les possibilités provocantes et outrées de l'exposition de la chair mais de confronter l'idéalisme et le réalisme en maintenant dans un même espace la peinture et son modèle et en donnant au modèle la possibilité de s'exprimer. La conversation du modèle signifie l'irruption de la réalité dans un idéalisme entretenu par le peintre (Fig. 349 et Fig. 351). Le procédé est largement en-deçà des provocations de *La Vie Parisienne* à la même époque.

L'iconographie satirique du journal français profite en quelque sorte du thème pour représenter des corps féminins nus et utiliser un attrait que les dessinateurs cherchent à critiquer. Les dessinateurs espagnols semblent s'en tenir à une analyse de la peinture. Les corps des modèles sont débarrassés de leurs mises en scène traditionnelles mais ils n'en sont pas pour autant plus « réalistes ». Une telle démarche n'appartient pas au support étudié qui reste toujours dans les limites d'une mise en scène du corps féminin voire d'une mise en spectacle qui cache le corps par la représentation de sa sublimation. La troisième profession la plus représentée en relation avec la prostitution est celle des modistes. Et contrairement aux deux figures précédentes, dont l'importance s'explique par le statut et la licence qu'elles incarnent sur la scène de la visibilité, la modiste reflète une réalité sociale. Mais, issue du *costumbrismo*, la représentation ne dépasse guère la fixité du type et le comique recompose le même jeu de mot licencieux autour du colis qu'elle livre en traversant les rues.

### 3. Modistes

A. Gómez Rivière dans son étude sur les pensionnaires de *Las Adoratrices*, indique que les ouvrières de l'aiguille représentent le deuxième plus gros contingent de la prostitution<sup>746</sup>. Les difficiles conditions de travail de la couturière sont connues. Dès 1851, dans le *Semanario Pintoresco Español*, Antolín Esperón évoque à demi-mots le déshonneur d'une grossesse pour les femmes célibataires :

Está una costurera, una modista trabajando día y noche, y acaso no gana sino para una subsistencia rodeada de privaciones y dificultades; sucede a una soltera un percance a consecuencia de una flaqueza o de una gordura, y la sociedad la señala con el dedo; la Pasiéga se ríe de todo por más que se halle soltera<sup>747</sup>.

---

<sup>746</sup> *Op. cit.* p. 127.

<sup>747</sup> Antolín Esperón, « El Pasiégo », *Semanario Pintoresco Español*, 07-12-1851, pp. 390-392, p. 392.

Le nombre des ouvrières augmenta considérablement à partir de la Restauration. Dans « Estado actual de la mujer española », Concepción Arenal insiste sur la concurrence des jeunes femmes en raison de leur grand nombre dont elle commente les conséquences :

Es tanta la afluencia de obreras a trabajos de aguja, que su precio descende a límites con frecuencia increíbles, y es siempre insuficiente para proveer a las necesidades fisiológicas de la trabajadora<sup>748</sup>.

En reprenant les éléments d'un rapport sur l'industrie dans la province de Madrid, Adela Núñez avance le chiffre de 23 939 ouvriers du secteur. Cette main d'œuvre était essentiellement féminine et ce chiffre n'incluait pas les travailleuses à domicile. Les ouvrières travaillaient en atelier, atelier domestique ou atelier d'usine, et à domicile. Quelque soit le cadre, les conditions de travail étaient pénibles, caractérisées par un salaire bas, de longues journées de travail et une exploitation constante. L'opinion de la société madrilène sur ces ouvrières s'appuyait sur des préjugés très ancrés, diffusés dans la littérature populaire :

El popular término *modistillas*, con que se las denominaba en Madrid, está reflejando la escasa consideración social de que gozaban. Este término despectivo, iba unido a la imagen de jóvenes bulliciosas, frecuentadoras de bailes y verbenas, de moralidad dudosa, aficionadas, algunas a la bebida ; muchas, a la lectura « dañina » ; y la mayor parte, a la búsqueda de marido<sup>749</sup>.

Malgré une première partie qui fait de la couturière un témoin des hypocrisies des élégantes, le roman sur la modiste publié dans *El Cascabel* en 1866 reprend les clichés du stéréotype de la grisette française, inconstante, qui aime rire, aller au bal, et multiplie les conquêtes éphémères<sup>750</sup>. L'auteur fait d'ailleurs référence à la littérature sur la modiste : « Y según varios autores/ que de modistas hablaron/ siempre las pobres pecaron/ de inconstancia en los amores<sup>751</sup> ». Frontaura, dans son article consacré aux amours populaires, parlent des étudiants qui attendent les modistes à la sortie de l'atelier. C'est ainsi qu'en France la modiste est appelée « l'étudiante », celle qui empêche l'étudiant d'étudier en le détournant par ses charmes.

---

<sup>748</sup> Concepción Arenal, « Estado actual de la mujer española », *La emancipación de la mujer en España*, Madrid : Biblioteca Jucar, 1974, pp. 27-57, p. 28.

<sup>749</sup> Adela Núñez Orgaz, « Las modistillas de Madrid, tradición y realidad (1884-1920) », *La Sociedad madrileña durante la Restauración 1876-1931*, Ángel Bahamonte Magro et Luis Enrique Otero Carvajal (Ed.), Madrid : Cidur, 1989, pp. 435-450, p. 439.

<sup>750</sup> « La modista », *El Cascabel*, 21-1-1866, p. 3.

<sup>751</sup> *Idem*.

Contrairement à d'autres personnages populaires de longue tradition, comme la *Manola*, la modiste est un personnage féminin qui apparaît plutôt avec la Restauration<sup>752</sup>. En effet l'iconographie ne recueille que quelques apparitions auparavant.

Dans la caricature anglaise, la représentation des modistes évoque souvent des prostituées. Cindy Mc Creery indique que l'association entre le monde de la mode et celui de la prostitution a pu favoriser la représentation de la prostituée comme une élégante. Ainsi la modiste peut en fait représenter une prostituée et la confusion jette l'anathème sur la figure de la modiste :

Milliners had the opportunity both to dress fashionably and to walk around London on their own to measure customers and deliver items. This provided a perfect cover for illicit activities, but it also drew unwanted attention to innocent women. Most prints assumed milliners were also (or indeed only) prostitutes. Prostitutes also dressed as milliners (by carrying the trade-mark band-box) in order to attract customers<sup>753</sup>.

La modiste hante la littérature française de la première moitié du siècle. Dans *Tableau de Paris*, L. S. Mercier aborde le portrait des marchandes de mode sous l'angle qui est développé dans le corpus étudié. C. Nesci relève une phrase de Mercier « Vous les regardez librement, et elle vous regarde de même » et elle indique :

La nouvelle culture commerciale de l'espace public urbain met en jeu non seulement une rencontre des sexes et des classes, mais aussi une nouvelle forme de liberté et d'action pour les femmes du peuple. La description de Mercier rapproche toutefois la consommation masculine des objets de celle des corps comme offerts en vitrine, ce qui atténue la marge d'action des jeunes femmes placées dans une position des plus vulnérables face au client et acheteur éventuel<sup>754</sup>.

Dans les *Français peints par eux-mêmes* (1843), le portrait de la modiste offre quelques nuances : seule la modiste des bas quartiers est une grisette. A. Lascar remarque sur la représentation de la grisette dans les romans et physiologies français :

Les romans disent allusivement, d'une phrase, que la grisette travaille dur. Voilà tout. Sue, au contraire, insiste, dans *Les Mystères de Paris*, dans *Le Juif errant*, et montre à nu la misère qui guette, il est bien le seul. Avec une indifférence fataliste on tient que dans leur existence la gaîté l'emporte sur la peine<sup>755</sup>.

L'illustration du type de Mercier exécutée par P. Gavarni représente la grisette dans la rue qui livre un paquet. C'est la représentation constamment reprise par la suite dans

---

<sup>752</sup> Adela Núniza Orgaz, *op. cit.*

<sup>753</sup> Cindy Mc Creery, *op. cit.* p. 59.

<sup>754</sup> *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes dans la ville à l'époque romantique*, Grenoble : Ellug, 2007, p. 284.

<sup>755</sup> Alex Lascar, « La grisette dans les romans et les physiologies (1825-1850). Une incarnation de Paris. Nuances et ambiguïtés d'un stéréotype », *La Vie parisienne, Actes du IIIe Congrès de la SERD*, 2008, pp. 3-4.



notre corpus. En Espagne, à partir de la Restauration, l'iconographie représente le type français du « trottin ». Il s'agit de l'apprentie chargée des livraisons. La mythologie française nourrit certainement l'iconographie et les compositions populaires. Le terme français « grisette » n'apparaît cependant pas. Une occurrence surgit dans le romance « La danza moderna. Can-can » : « A bailar el can-can/ Solo van las muchachas,/ que quieren imitar/ las grisetas gabachas<sup>756</sup> ». La référence aux grisettes françaises au début du romance sert sans doute à renforcer l'idée de l'origine française et donc peu recommandable de la danse évoquée. Le texte évoque la gaieté de la grisette aussi appliquée aux modistes espagnoles.

La littérature panoramique espagnole n'a de cesse en général de défendre la réputation des modistes mise à mal par ailleurs. Roberto Robert leur consacre un article dans lequel il évoque assez précisément les conditions de vie misérables dues au salaire peu élevé<sup>757</sup>. Il rappelle que c'est la nécessité qui pousse le prolétariat féminin dans les ateliers et précise : « El día en que tras la pena de una maternidad irregular puede conservar a su lado el testimonio de su falta, es un día de celestial consuelo<sup>758</sup> ». Mais il n'entre pas dans les détails de la relation clandestine et ne développe à aucun moment les vices communément attribués.

Dans son article « La modista », Josefa Pujol fait référence à cette perception sociale négative mais sans entrer dans les détails. Elle souligne que la modiste est calomniée<sup>759</sup>, et son article vise à rectifier la « lamentable opinion » de la société<sup>760</sup>. Elle évoque le modique salaire mais développe davantage les rapports difficiles que la modiste peut avoir avec les clientes capricieuses et exigeantes, qui disparaissent parfois avant de payer. Elle s'intéresse surtout à la couturière qui travaille en atelier. Les couturières ont une vertu majeure, l'abnégation, car elles consacrent leur vie à embellir les autres. J. Pujol commente les dangers auxquels peuvent être exposées les jeunes filles : « precisada de salir sola infinitas veces al día para cumplir con las numerosas parroquianas de la casa, se ve asediada por multitud de hombres, jóvenes y viejos<sup>761</sup> ». Certes, certaines finissent dans un lit d'hôpital mais la société a tendance à juger l'ensemble avec les défauts d'une minorité.

---

<sup>756</sup> Isabelle Segura (Ed.), *Romances de señoras*, Barcelona : AltaFulla, 1981, p. 63.

<sup>757</sup> *El Bazar*, n°46, janvier 1875, pp. 294-298.

<sup>758</sup> *Idem*, p. 295.

<sup>759</sup> Josefa Pujol de Collado, « La modista », *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, op. cit., pp. 422-435, p. 422.

<sup>760</sup> *Idem*, p. 435.

<sup>761</sup> *Idem*, p. 426.

Perea dans « Los tenorios de ogaño (La salida del taller) » représente une modiste qui part livrer sa marchandise, assaillie par un homme qui tente de la séduire (Fig. 252). La jeune femme, de dos, n'est pas la cible de la caricature. Elle repousse le gommeux qui est visé pour son ardeur exagérée. La caricature montre le décalage entre la femme au travail et le bourgeois oisif et verbeux.

L'iconographie de la modiste est figée. Lorsque le décor est présent, il s'agit de la rue. La modiste est celle qui va et qui vient, seule. L'atelier est rarement représenté, il est parfois évoqué dans son aspect extérieur (Fig. 352). Cette fréquentation de la rue en fait un personnage de moralité douteuse. Les dessinateurs évoquent presque toujours le paquet que porte la jeune femme et jouent avec les sens du terme « lío » qui renvoie le plus souvent à la relation sexuelle clandestine (Fig. 353). Le portrait de Luque joue avec d'autres sens équivoques, celui du verbe « entregar », et explicite le commerce véral (Fig. 354). Le dessin de Mecachis de 1885 réinvente en quelque sorte la disponibilité sexuelle du type dans une nouvelle mise en scène avec le double sens du mot « calentitas » (Fig. 351). Le dessin de Pellicer rappelle les nombreuses scènes de séduction de rue, l'identité de la modiste ne tient qu'à la précision du titre. Les dessins de Pellicer montrent que les différences entre l'iconographie *costumbrista* du type et la caricature sont très minces. La distance satirique ne tient qu'à la présence d'un commentaire répétitif (Fig. 355 à Fig. 357).

Une autre caractéristique de la modiste est le nombre de ces relations amoureuses et la recherche de nouveaux fiancés. A moins que la représentation de la modiste sans commentaire ne joue de l'ambiguïté de la nature de la jeune femme. En l'absence d'identification claire, il peut s'agir en effet d'une prostituée. Une modiste de Pellicer ne porte pas le paquet métonymique et seul le titre permet de l'identifier. Le commentaire insiste sur les mœurs légères du personnage qui se confond alors avec les jeunes cocottes boulevardières (Fig. 356). Enrique Sánchez Seña relève d'ailleurs l'existence de faux ateliers de couture ou corsetterie qui accueillait la prostitution dans son roman *Las ramerías de salón* (1886)<sup>762</sup>.

Par sa proximité avec le monde de la mode et du luxe, la grisette incarne un modèle de féminité exposée qui côtoie très facilement les deux autres incarnations d'un phantasme de possession, le modèle et la danseuse. C. Nesci souligne à propos de la grisette décrite dans l'article de Janin dans *Los franceses pintados por ellos mismos* : « Tout à la fois

---

<sup>762</sup> Jean-Louis Guereña, *La prostitución en la España contemporánea*, Madrid : Marcial Pons, 2003, p. 335.

acheteuses et productrices du luxe, elles incarnent une dé-hiérarchisation sociale par le marché des biens de consommation<sup>763</sup> ». Dans l'article des *Français peints par eux-mêmes* que lui consacre Janin, la grisette devient modèle de peintre. Modiste, modèle et danseuse sont dépositaires d'un modèle de beauté qui justifient leur existence. La modiste incarne le lien entre le désir d'achat et le désir érotique des hommes qu'elle suscite en se déplaçant dans l'espace urbain, espace de la consommation. Le modèle et la danseuse incarnent au premier degré la mise en spectacle du corps et sa fétichisation puisqu'en travaillant grâce à leur corps, elles vendent ce dernier et l'offrent en marchandise. La modiste sert à parer le corps. La danseuse et le modèle représentent un corps féminin réduit au statut d'image. Elles retiennent toute l'attention du caricaturiste qui les associe d'emblée au monde prostitutionnel en dépit de la réalité des conditions féminines.

Le premier spectacle du corps féminin est celui de la rue. Cette dernière, en tant que vitrine, transforme la femme en marchandise. Les séductions de rue où les personnages se livrent au badinage désigné par les expressions « *hacer el oso* », « *hacer el amor* », laissent place aux représentations des prémices d'un échange tarifé. La rue érotise les femmes et contribue à fétichiser le corps.

Le corpus s'inscrit pleinement dans la conception de la prostitution comme menace qui pèse sur des femmes fragilisées socialement. María López Fernández souligne la confusion iconographique entre les *cigarreras* et les prostituées dans les œuvres de Gonzalo Bilbao vers 1915, elle indique :

Dado que la mayor parte de los estudios que trataban el tema de la prostitución confirmaban el origen humilde de todas las prostitutas, se fija la creencia de que ciertas profesiones condicionan la caída en la prostitución, configurando una imagen de la mujer trabajadora como amenaza y como víctima<sup>764</sup>.

L'assimilation iconographique entre les travailleuses de la ville –domestiques, serveuses, ouvrières, couturières– et les prostituées dans les œuvres étudiées par María López Fernández à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle est largement visible dans tout le corpus dès le début de la période envisagée.

La reproduction de la cocotte boulevardière est un figure désirable à plusieurs égards. C'est aussi un double de la gravure de mode et en tant que telle une figure de pure séduction, une figure réduite au pouvoir de l'apparence. La gravure de mode est une

---

<sup>763</sup> *Op. cit.*, p. 290.

<sup>764</sup> *Op. cit.*, p. 114.

image particulière qui ne présuppose pas l'incarnation. Le corps féminin est un simple support, une apparence donc. Lorsque les caricaturistes se penchent sur les théâtres où s'exposent le corps féminin mis à nu, le théâtre pour la danse, la plage, l'atelier du peintre, ils livrent aussi un corps réduit à une pure apparence, un corps qui devient un format.

### 3. Spectacles du corps

Les caricaturistes suivent le discours normatif en dénonçant les leurre de la beauté féminine. Observateur des bouleversements à l'œuvre dans l'environnement urbain, ils voient les femmes qui déambulent dans les rues de la ville comme les consommatrices privilégiées de la féminité : toilettes, postiches, maquillage. Les femmes sont à l'avant-poste du nouveau commerce. Le marché de la féminité est le premier des marchés et l'équation qui sert de base à une dynamique économique plus générale.

Les scènes croquées dans le cabinet de toilette nous présentent des femmes débarrassées des artifices de la séduction. Les caricaturistes dénoncent alors la « frivolisation » de la femme selon l'expression de Christine Bard dans *Une histoire politique du pantalon*. L'historienne rappelle que la frivolité, terme inventé au XVIII<sup>e</sup> siècle, a d'abord désigné l'inconstance des relations amoureuses ou les choses futiles : « La désignation par ce mot des petits articles de mode, colifichets et fanfreluches, viendra un peu plus tard, ce qui permet de dater le dédain dont la mode, associée au féminin, fait alors l'objet. Futilité féminine. Gravité masculine. Grande renonciation<sup>765</sup> ».

Dans les caricatures, le dédain de la mode semble lié aux dépenses que les caprices de la mode impliquent pour l'homme. Les dessinateurs se font alors le relais de leurs lecteurs. Il ne s'agit pas pour autant de briser la séduction du corps féminin. Bien au contraire. Toujours au service du plaisir de leur lectorat, ils exposent des féminités incarnées, des formes pures, des apparences, surtout à partir des années 1880. L'image de couverture de *El Mundo Cómic* représente souvent une femme seule dans sa chambre sur le point de se dévêtir ou déjà dévêtue, une artiste dont le costume laisse voir les formes, un déguisement de carnaval ajusté.

Nous avons vu dans la première partie à quel point le corps féminin porte les discours de la nouvelle morale bourgeoise. Le siècle constitue ainsi, selon les termes de Ph. Perrot :

---

<sup>765</sup> Paris : Seuil, 2010, p. 47.

Une étape du vaste mouvement –analysé par N. Elias– qui refoule depuis la Renaissance la présence du corps pour l'enfermer peu à peu dans la sphère du privé et dans les rets de la décence, de la « correction »–, cette manière nouvelle de « se tenir » remplaçant la « pose », désormais prétentieuse. Une étape où les appâts du désir doivent se protéger en se cuirassant de la fureur qu'ils suscitent. Une étape où l'autocontrôle encore mal assuré du mâle à bout de nerfs doit s'aider d'obstacles physiques, même si ceux-ci évoquent, en les hypertrophiant, les formes qu'ils protègent<sup>766</sup>.

Face à cet empire du contrôle du corps, les dessinateurs du XIX<sup>e</sup> rendent compte des nouveaux spectacles des corps féminins et de leurs théâtres, la danse, la plage, les rues, dans la veine satirique du voyeur et de l'estampe grivoise.

Ils traquent la nouvelle liberté du spectacle des corps qui ne signifie pas pour autant une nouvelle liberté du corps. A partir des années 1880, le corps de la *Manola* se modifie et adopte la silhouette en S typique des cocottes. Le type popularisé par le *costumbrismo*, qui incarne encore l'intérêt des caricaturistes pour la femme du peuple, est absorbé par la ritualisation du corps féminin qui apparaît comme la transcription graphique de la généralisation de la séduction féminine. Le corps féminin est recomposé et perd sa référentialité directe.

A travers le prisme de la caricature, le corps est morcelé dans l'évocation des nouvelles danses. Dans un contexte qui préconise le recouvrement décent, les nouveaux dévoilements du corps favorisent la fétichisation. Le pied fait l'objet d'une fétichisation particulière, en étant l'unique partie du corps que les passantes anonymes peuvent laisser entrevoir. Les journaux satiriques qui s'éloignent de la caricature de mœurs, *La Caricatura*, *Madrid Alegre*, *La Vida Alegre*, organisent des concours de beauté qui manifestent une nouvelle vocation des publications.

Les Etats-Unis eurent à la fin du siècle, les Gibson Girls, les silhouettes féminines idéales dues à l'illustrateur Charles Dana Gibson. Les caricaturistes s'emparent d'un terrain de la représentation du corps féminin laissé vierge entre l'art académique et l'image pornographique dans un contexte où la curiosité pour le corps est stimulée par les interdictions qui pèsent sur sa visibilité et où la littérature sur la sexualité explose.

---

<sup>766</sup> Philippe Perrot, *Le Travail des apparences. Le corps féminin, XVIII<sup>e</sup>- XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris : Seuil, 1984, p. 176.

## 1. La nudité en spectacle

### 1. *Bufos* et cancan

Irene Vallejo et Pedro Ojeda soulignent « Los bailes, aparte de seguir provocando recelos morales, suponían también un reclamo, sobre todo si eran interpretados por determinadas bailarinas »<sup>767</sup>. C'est bien cet usage aussi qui semblent faire certains périodiques des gravures d'artistes, qui ne sont pas satiriques mais ornementales.

Le cancan et les nouvelles zarzuelas présentés par la compagnie d'Arderius fournissent les premiers prétextes pour montrer les corps féminins dénudés. E. Sepúlveda consacre un chapitre aux *Bufos* dans *La vida en Madrid en 1886*. Arderius y est présenté comme l'inventeur de la *suripanta* et du *género bufo*. Sur la première, il souligne : « *Suripanta*, engendro picante de mujer y de ninfa, como aquella, vestida de calico, porque los ingresos no daban principio para más, y como ésta semi-desnuda, es decir, poco vestida de piernas, y más que que poco de pecho y espalda »<sup>768</sup>. La *suripanta* dans les caricatures est essentiellement caractérisée par les dimensions de son costume (Fig. 358).

L'inventeur de la *Suripanta* est Eusebio Blasco, auteur du texte de *El joven Telémaco*, la première zarzuela présentée par Arderius. Dans son article consacré à la *Suripanta* de la collection dirigée par Roberto Robert, il rappelle les circonstances dans lesquelles fut inventé le terme<sup>769</sup>. Dans une imitation burlesque de la langue grecque, le chœur commençait par entonner l'expression, restée ensuite pour désigner les beautés des spectacles d'Arderius.

C'est lors d'un voyage à Paris qu'il découvre les Bouffes-Parisiens d'Offenbach et fonde à son retour à Madrid en 1866 *los Bufos Madrileños* en louant le Théâtre des Variétés. L'année suivante la compagnie se produit au Circo de Price. Elle est dissoute en 1872. Les Bouffes-Madrilènes connurent un succès retentissant si l'on en juge par le nombre d'occurrences sur le sujet durant la période d'activité de la compagnie.

Le chœur des femmes légèrement vêtues et les danses, comme le cancan, sont bien souvent la motivation principale du caricaturiste pour rendre compte du spectacle.

---

<sup>767</sup> *El Teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid : Universidad, 2001, p. 14.

<sup>768</sup> *La vida en Madrid en 1886*, p. 267.

<sup>769</sup> « La Suripanta », *Las españolas pintadas por los españoles, tomo II*, Roberto Robert (Ed.), *op. cit.*, pp. 243-248, p. 244. Voir Marie-Linda Ortega, « Révolution, sexe et néologie », *La fabrique des mots. La néologie ibérique*, Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport (Ed.), Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 2000, pp. 193-201.

E. Sepúlveda señala el declin del género por la suite : « Los revulsivos más fuertes, las exhibiciones más desnudas en grupos y líneas, no bastaban a contener la huida del público <sup>770</sup> ». Le regard satirique s'intéresse à un type de spectacle licencieux et le caricaturiste dénonce l'utilisation du corps féminin pour attirer les spectateurs. Mais dès les premières évocations des *Bufos*, le dessinateur prolonge la veine de la caricature grivoise pour re-présenter les corps dénudés. Dans le traitement même, les dessinateurs contribuent à produire des images de corps fétichisés. La représentation de la danseuse de cancan est aussi un événement pour l'image du corps féminin qui échappe aux proportions habituelles de la danseuse classique. Perea, de façon exceptionnelle, renverse la scène typique du spectacle des corps féminins des *Bufos*. Depuis les balcons, deux spectatrices de la bonne société commentent un numéro dans lequel un homme apparaît moulé dans son costume (Fig. 359). Ortego ne manque pas d'évoquer le spectacle et tous ses enjeux dès les premières représentations (Fig. 360). Il insiste sur l'effet produit sur les hommes devenus *aficionados* et *satélites*. Le motif de la cour en coulisses, abondamment développé par la suite, est déjà présent sous diverses formes. Le cancan suscite la polémique à la fin des années 1860. *Gil Blas* rapporte les plaintes du directeur du Teatro Español dans *La Correspondencia* au sujet des goûts du public qui va voir *los Bufos*. Le journal défend le cancan : « yo creo que no es el can-can el que engendra las malas costumbres, sino las malas costumbres las que han dado vida al can-can <sup>771</sup> ». L'article s'accompagne d'une planche d'Ortego (Fig. 361). Plusieurs vignettes présentent les différents lieux où sont représentés des spectacles, les sites précis et les scènes en général, *Circo de Paul*, *Bufos*, *Capellanes*, *café-cantante*, théâtre, bal masqué. Un passage de l'article de E. Rodríguez Solís « La bailarina » pourrait quasiment être illustré par la planche d'Ortego car il reprend presque tous les éléments :

No, no fueron españolas las bailarinas del famoso *Circo*, donde sin quererlo y quizás sin sospecharlo nadie se arrojaron los primeros granos de tan mala semilla, que fortalecieron después los cuerpos de bailarinas extranjeras del teatro de la Ópera, y hace muy poco las escandalosas *cuadrillas* de *L'œil Crevé*, ejecutadas por bailarinas francesas en los *Bufos Arderius*. Esto no basta, y un director de baile, extranjero también, hizo anunciar en los carteles del elegante coliseo de Jovellanos, *Gran can-can de loretas* (...) Y por si esto no era suficiente, la empresa del café-teatro de Capellanes nos obliga a contemplar diariamente unas famosas pinturas colocadas sobre el cartel de anuncio, que ofenden el pudor de la mujer y ultrajan la moral pública <sup>772</sup>.

<sup>770</sup> *Op. cit.*, p. 268.

<sup>771</sup> « Teatro español (por mal nombre) », *Gil Blas*, 28-03-1869, p. 2.

<sup>772</sup> E. Rodríguez Solís, « La bailarina (Antaño y ogaño) », *Las españolas pintadas por los españoles*, tomo II, *op. cit.*, pp. 21-27, p. 24.

Le cancan incarne ainsi des temps modernes marqués par le relâchement de la morale sexuelle. Un des clichés sur la nouvelle mode est la comparaison entre les danses anciennes locales et nationales, et cette danse importée. Dans l'ensemble des romances réunis par Isabelle Segura, « La danza antigua » s'oppose à « La danza moderna », le cancan, danse indécente qui attire les vieux hommes<sup>773</sup>. José Castro y Serrano livre une étude en trois parties dans *El Cascabel* intitulée « El Can-can (Estudio sobre el baile) »<sup>774</sup>. La nouvelle danse est assimilée à une prostitution. Elle est indécente, désordonnée et libidinale. Il insiste aussi sur l'origine française de la danse et lui oppose les danses régionales espagnoles et les danses européennes, comme la contredanse et la valse :

Cabalmente el can-can es el reverso de la medalla del zorzico: en el can-can no baila el hombre sino como acompañante; quien baila, y quien requiebra, y quien persigue, y quien con anhelosa procacidad excita al hombre, es la pobre mujer, que sin saberlo pulveriza su gracia y su belleza al calor del aplauso público, hasta tocar en los límites de la disolución (...) Digámoslo en una palabra: el baile del hombre con la mujer, es y puede ser un atrevimiento; pero no es ni puede ser una desvergüenza<sup>775</sup>.

La nouvelle danse est ici comparée à une danse traditionnelle basque. Castro y Serrano ne s'y trompe pas, le cancan met en scène un corps féminin dans un contexte plus général de marchandisation et de fétichisation qu'il contribue à forger.

Le cancan est la grande affaire de mœurs publiques de l'époque. Articles, compositions populaires et dessins sont innombrables. Eduard Fuchs caractérise la folie de la nouvelle danse, produit de la vie moderne :

El cancan es unos de los bailes más salvajes y desvergonzados jamás inventados. Los bailes nacionales españoles e italianos, el fandango y la tarantela, palidecen ante él hasta parecer auténticas naderías; por eso representan formas de danza más nobles. El cancan es la grosería bailada. Pero precisamente por eso es el producto auténtico de la época. Ésta vive en aquél, que la refleja en todo su salvajismo sin escrúpulos, que no conoce medida ni meta en sus apetitos ni sabe tampoco de ningún ideal, o, en todo caso, sólo es maestro en ofender y escarnecer cuanto sea noble, puro y distinguido. El cancan es la incarnación de todo esto. ¡Qué picardía, levantarle las faldas a una mujer! ¡Pero cuánto más picante resulta que una mujer bella lo haga por sí misma sin ningún reparo, para el placer no sólo de tus ojos sino de docenas y cientos de ojos a un mismo tiempo! Y eso sin que lo provoque alguna casualidad intencionada, sino con total propósito y de manera tan planificada que cualquier espectador lo vea todo y en detalle<sup>776</sup>.

E. Fuchs rappelle ici un thème cher à la caricature grivoise, la chute de la dame dans la rue qui laisse voir ses cuisses, ou plus, aux passants réjouis. Ortego consacre de

---

<sup>773</sup> Isabelle Segura (Ed.), *op. cit.*, p. 62 et p. 63.

<sup>774</sup> 3-07-1870; 7-07-1870; 10-07-1870.

<sup>775</sup> Dernière partie de l'étude, *El Cascabel*, 10-07-70, p. 3.

<sup>776</sup> *Histoire illustrée de la morale sexuelle, op. cit.*, pp. 323-324.



nombreuses planches à l'évolution des mœurs par l'observation des danses. Dans une série de deux comparaisons entre le passé et le présent, il montre comment les corps se sont resserrés dans les danses modernes et comment les jambes des hommes et des femmes sont davantage visibles<sup>777</sup>. Les commentaires du journal sont quasiment identiques pour les deux séries: «La más provocativa/ lo era solo de medio cuerpo arriba » puis «Hoy, con igual trabajo, la gracia está de medio cuerpo abajo » et «Ayer con inocencia primitiva/ las beldades lucían sus primores,/ solamente de medio cuerpo arriba/ como niños que están en andadores » puis «Hoy las bellas, con grandes desparpajo,/ lucen sus gracias sin ningún apuro,/ solamente de medio cuerpo abajo;/ y parece que el éxito es seguro ». Les danses offrent une nouvelle vision du corps que les caricaturistes recueillent pour en censurer la licence. Le cancan offre une nouvelle perspective où la moitié inférieure du corps est exposée au regard.

La nouvelle danse suggère un effondrement de la distance des corps, une proximité douteuse, un rapprochement contestable des sexes et des classes qui confine au chaos total (Fig. 362). La danse dans les milieux populaires, en particulier lorsqu'elle est représentée pendant le carnaval, devient vers la fin de la période une mise en scène quasi orgiaque. Dans *Madrid Alegre*, Mecachis signe une double page intitulée «El último cotillón » (Fig. 363). *Manolas* et bourgeois, jambes dénudées, vieilles et vieux, l'ensemble est chaotique : deux couples sont tombés ou tombent, les dessous féminins sont visibles. Le commentaire suggère que la danse représentée est un chemin vers l'enfer. Avec des relents carnavalesques, Mecachis rappelle que la danse conduit à la confusion des identités sociales dans un mélange de sensualité et de chaos.

Le traitement plastique des corps du cancan participe à un large processus de fétichisation. Linda Nochlin dans *Les politiques de la vision* commente les jambes des femmes coupées dans la partie supérieure du tableau de Manet, *Le bal à l'opéra* :

L'image des jambes isolées a jusqu'à nos jours rempli dans l'œuvre artistique la fonction de synecdoque facilement compréhensible- et non transférable- de la séduction et de la disponibilité sexuelle des femmes<sup>778</sup>.

L'œuvre de Manet se démarque de toutes les représentations du même thème auparavant dans l'illustration et la caricature par un traitement de l'espace morcelé, reflet de l'esthétique du fragmentaire en cours d'élaboration. Au-delà de la traditionnelle scène de

---

<sup>777</sup> La série publiée auparavant reparait dans *El Museo Popular*, « El baile de antaño » n°41, 1887, p. 3 « El baile de ogaño », n°42, 1887, p. 3 puis « Como se bailaba antaño en los teatros », n°72, p. 79 et « Como se baila ogaño en los teatros », n°73, p. 83.

<sup>778</sup> *Op. cit.*, p. 134.

spectacle ou de coulisses, la danseuse du cancan focalise l'attention sur certaines parties du corps. Dans « Argumento de las zarzuelas Bufas », vers 1868, Ortego se moque des ressorts des spectacles d'Arderius (Fig. 364). Le traitement qu'il propose est exclusivement lié aux possibilités de l'iconographie satirique. Il est dans le sillage du style métonymique qu'Ortego a rendu populaire en Espagne. La réalité des corps et des identités est comprimée, réduite, résumée dans un détail.

Jambes court vêtues sous toutes les coutures, poitrine : le corps est divisé en objets et reflète la logique fétichiste de la marchandise à l'œuvre. Dans « Fétichisme et idéologie : la réduction sémiologique », Jean Baudrillard explore la réécriture de l'ordre culturel sur le corps, comme source de l'effet de beauté :

Et il suffit de penser à Baudelaire pour savoir combien la sophistication seule a du charme (au sens fort), et combien celle-ci s'attache toujours à la marque (parure, bijoux, parfums) ou au découpage du corps en objets partiels (pieds, cheveux, seins, fesses, etc.), ce qui est profondément la même chose : c'est toujours substituer au corps érogène, divisé dans la castration et source d'un désir toujours périlleux, un montage, un artefact de pièces phantasmiques, un arsenal ou une panoplie d'accessoires ou de morceaux de corps (mais le corps entier, dans la nudité fétichisée, peut jouer aussi comme objet partiel), d'objets-fétiches toujours pris dans un système d'assemblage et de découpage, dans un code, et par là circonscrits, objets possibles d'un culte sécurisant<sup>779</sup>.

Ortego ne recadre pas seulement une scène, comme il le fait ailleurs (Fig. 365). Dans son interprétation de la danse des Bouffes-Madrilènes, il donne à voir et participe ainsi à la production de ce nouvel investissement du corps féminin. Le même ressort est employé dans *Almanaque de la Risa para 1876* (Fig. 366). Il s'agit de se moquer de la qualité de la zarzuela qui n'a d'autres ingrédients que l'exposition des jambes féminines dessinées en vignette.

Cette nouvelle mise en scène du corps féminin rompt avec la représentation de la danseuse classique de la première moitié du siècle dont la plastique était conforme aux rôles incarnés dans le ballet romantique « damisela candorosa, pajarillo débil y espiritualmente sensible<sup>780</sup> ». Le corps droit de la danseuse classique était identifié grâce au « vestido sílfide ». Sa représentation suit la rectitude des gravures de mode et son corps est contraint par le corset.

Les danseuses de cancan sont caractérisées par leur mouvement qui se prête au morcellement puisque les « pièces phantasmiques » sont dévoilées comme telles sur scène. Ce morcellement participe de la logique générale de disparition du corps féminin

---

<sup>779</sup> *Op. cit.*, p. 105.

<sup>780</sup> Pablo Pena, « La bailarina, ideal femenino romántico », *Cairon: Revista de Ciencias de la Danza*, 6, 2000, pp. 57-70, p. 58.

dans le corps fétichisé. Dans la composition « En el teatro de verano », la vignette de gauche montre un corps morcelé réduit aux jambes découpées. Il est implicitement comparé à une nourriture (Fig. 365). Sur un jeu de mot *economizar/ sobrar*, Ortego représente une enfilade de postérieurs. Dans la ligne de corps de dos, le nombre brouille l'identité (Fig. 368).

La mise en lumière des arguments d'Arderius, le découpage, la présentation en liste, participent d'abord pleinement de l'intention satirique. Le démembrement du corps féminin est le moyen de dégrader le spectacle. Le traitement plastique qu'Ortego en fait dépasse l'intention satirique pour livrer un découpage particulier des territoires de fixation sexuelle propice à la fétichisation.

Nous avons croisé un type de représentation similaire dans *El Bazar* sous le titre « Una muestra original » (Fig. 367). Le dessin n'est pas satirique. On y retrouve néanmoins le traitement morcelé et la focalisation sur les pieds. La fétichisation est encore suggérée par les détails qui suggèrent la sophistication des bottines, le raffinement de la broderie des jupons. Cette image ne fait pas partie du corpus satirique mais sa lecture est plus aisée à la suite des visions morcelées d'Ortego. La fascination des parties du corps enfin découvertes contrastent avec les pans de tissus à n'en plus finir et les bottines qui semblent ne plus s'ouvrir. La caricature est le territoire privilégié de la représentation graphique des contradictions fécondes entre la pudeur dictée par le discours orthodoxe et les raffinements de la mode ou les nouveaux spectacles qui découvrent le corps.

Les représentations de la danseuse sur scène sont quasi exclusivement liées à la Compagnie d'Arderius. Mais les nouveautés scandaleuses qu'elles ont introduites laissent un empreinte durable. Elles permirent l'introduction d'un traitement plastique insolite découpant le corps féminin en autant de morceaux de choix. Le motif de l'indécence des œuvres d'art au musée, des sculptures et des peintures de nus, pour le regard féminin et le regard masculin aussi, n'offre pas de semblables attraits et reste dans le sillage de la censure de l'infraction aux codes de la décence. Il permet, comme dans le cas du modèle de peintre, de questionner l'art de la représentation.

## **2. Au musée**

Les références littéraires et les divers témoignages qui évoquent la présence des femmes dans le musée et leur pratique en tant qu'observatrices soulignent la réalité d'une sexualisation du regard sur l'œuvre d'art et la préoccupation d'orienter correctement le

regard féminin. C'est ce que montre Carlos Reyero dans son étude « Mujeres delante de los cuadros. El museo como espacio de la sensibilidad ». Il indique également que les femmes fréquentaient activement les musées<sup>781</sup>. La sexualisation du regard s'ajoute à la différenciation de classe : le regard féminin doit en effet adopter celui du connaisseur<sup>782</sup>. La visite au musée fait partie de l'éducation des jeunes filles notamment. Carlos Reyero étudie ainsi la construction et l'exploration de la « sensibilité féminine » devant les toiles. Il évoque le scandale que représentent certaines œuvres pour la pudeur féminine :

La prevención, aunque irónica, hacia que las mujeres pudieran mirar ciertas obras de arte, por considerarlas peligrosas o poco apropiadas para ellas, aparece tanto en la crítica artística y en la literatura como en las imágenes. Por ejemplo, con ocasión de la exhibición del grupo *Lujuria* en la exposición Nacional de 1904, el comentarista de *El Liberal* –que no parece hacer honor al nombre del periódico– advierte que « no se admiten menores ni doncellas<sup>783</sup> ».

Trois exemples iconographiques illustrent le propos : une caricature de Cham dans *Le Charivari* publiée en 1877, une autre de Daumier, un tableau de Luis Jiménez Aranda *En el Louvre (una revelación)* de 1881.

Le tableau représente une jeune femme et sa mère devant la statue d'un satyre dont on ne voit que la partie inférieure de dos. La mère détourne le regard tandis que la jeune fille observe la statue (Fig. 369) :

Es evidente que el artista recurre a una anécdota picaresca, propia de la pintura de casacón, pues los trajes remiten a fines del siglo XVIII, con objeto de dotar a una escena pretérita de un cierto argumento. No tiene, desde luego, ningún valor documental. Pero sí ejemplifica dos miradas, tanto la de la joven como la de su madre, que no están asociadas al goce estético. La de la joven, porque el objeto artístico se convierte en una *revelación* de la realidad; la de su madre, porque está contaminada de prejuicios, hasta el punto de no querer mirar y de no permitir la mirada<sup>784</sup>.

Les conditions dans lesquelles doit et peut s'exercer le regard féminin ne peuvent se réduire à une question de préjugés. Pudeur et décence de la femme, nous l'avons amplement souligné, sont au cœur de la définition de la nature féminine. La scène utilise un motif satirique bien installé dans la caricature en 1881. Le motif cherche à exposer les contradictions entre l'œuvre d'art et les limitations imposées par une morale reléguée au rang d'une hypocrisie superficielle. Il est aussi, et les caricatures sur le modèle du peintre le confirment, un discours sur l'œuvre d'art et l'exposition de la chair.

---

<sup>781</sup> *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Pura Fernández et Marie-Linda Ortega (Dir.), Madrid : CSIC, 2008, pp. 151-173.

<sup>782</sup> *Idem*, p. 159.

<sup>783</sup> *Idem*, p. 167.

<sup>784</sup> *Idem*.

Les caricatures espagnoles sur la contemplation de l'indécence des œuvres d'art au musée mettent en scène la révélation dont parle Carlos Reyero.

Les hommes représentés sont le plus souvent des hommes du peuple, ignorants des subtilités de l'allégorie ou des mouvements picturaux. Le premier exemple de ce type de caricature est d'Ortego en 1867. Elle met en scène des soldats identifiés par leurs vêtements et leurs parlars retranscrits dans le commentaire (Fig. 370). Le titre suggère qu'il s'agit d'une scène prise sur le vif.

Le soldat considère la peinture pour ce qu'elle est : la représentation d'un corps de femme nue. Son collègue corrige l'appréciation et Ortego prolonge le dispositif humoristique en évoquant le costume de Vénus. La scène constitue la révélation de l'identité du personnage représenté : il s'agit non pas d'une allégorie mais d'un corps de femme nue.

Vingt ans après, Cilla signe une caricature qui ressemble beaucoup à celle d'Ortego. Les deux soldats sont remplacés par deux hommes du peuple dont les visages dilatés et la mise traduisent la simplicité d'esprit (Fig. 371). A nouveau, il s'agit de railler l'ignorance du peuple qui n'est pas initié au plaisir esthétique et méconnaît les dernières évolutions de l'histoire de l'art. Le trait d'humour du commentaire insiste : il fait apparaître la révélation du corps féminin détaché des intentions esthétiques qui l'entourent et fournit un jeu de mot sur le terme *realista*.

Lorsque les femmes visitent le musée, le motif présente des invariants : la jeune fille est accompagnée de la mère et la caricature raille simplement l'infraction morale d'un spectacle indigne. La mère assume le rôle de censeur du regard et tente de détourner le regard de la jeune fille.

Cubas aborde le motif dans *El Mundo Cómico* en 1873 et en 1876 (Fig. 372 et Fig. 373). Dans le premier exemple, le père intervient pour couvrir les parties intimes des sculptures en pied en arrière-plan. Les visiteurs sont des bourgeois avec leur vêtue caractéristique. Au scandale évoqué dans le commentaire, Cubas ajoute la ridiculisation du bourgeois. « Quien se escandaliza o rechaza aquello que ve no es un verdadero observador » souligne Carlos Reyero<sup>785</sup>. Le chef de famille n'est pas en mesure d'apprécier les objets de sa visite. Il confond le musée avec n'importe quel espace public, et les statues avec des corps véritables. Dans sa version de 1876, Cubas met en scène une mère et sa fille devant un nu féminin esquissé. Tandis que le visage de la

---

<sup>785</sup> *Op. cit.*, p. 166.

première adopte une expression outrée avec les yeux révoltés, la jeune fille baisse les siens. Le commentaire assume le trait humoristique et les propos de la jeune fille introduisent un jeu de mot sur le verbe « voir », savoir et regarder. Le mal est fait, la censure est inutile.

Ces éléments sont repris dans une composition de Ernesto à la fin de la période étudiée (Fig. 374). Cette dernière ressemble beaucoup au tableau de Luis Jiménez Aranda. La caricature est plus osée puisque le regard de la jeune fille, de dos, semble s'être arrêté sur la partie la plus intime de la sculpture. Il s'agit d'une moquerie légère de l'infraction morale comme le suggère le titre. Le commentaire esthétique de la jeune fille s'oppose à la trivialité des considérations de la mère.

La visite au musée permet de donner une variation sur la fausse pudeur présente depuis les années 1860 ou de mettre en valeur, comme dans le cas du modèle de peintre, les relations de la peinture avec la réalité. Le caricaturiste reste en retrait et saisit les conditions d'un spectacle contradictoire où le corps nu est donné à voir dans un espace public régi par des codes qui interdisent sa contemplation.

Le corps dénudé des danseuses, ou les nus artistiques introduisent la distance d'un spectacle étranger au caricaturiste. La mise en scène des corps n'est pas au premier degré orchestrée par ce dernier. Le corps nu est donné à voir directement en première de certaines revues qui manifestent une orientation définitive vers l'érotico-festif.

### **3. Solitude d'alcôve**

Au seuil du propos de la caricature de mœurs se trouve le motif de la jeune femme au lit. Les exemples rencontrés sont placés couverture, ce qui souligne, s'il est besoin, la force de l'argument pour la vente du journal. Il s'agit de représenter une jeune femme des classes populaires dans un moment de désarroi dans sa chambre. On a vu que l'ouvrière était volontiers représentée au saut du lit rêvant à une vie meilleure.

Dans « Ausencia », Perea suggère la pesanteur de la chair par le poids et le volume des tissus (Fig. 375). La multiplicité des détails signifie l'intimité de l'alcôve : les pantoufles, les bottines, les jupons sur la chaise, les volants de l'oreiller, les broderies du rideau qui répondent au dessin des murs, le tissu posé sur les genoux, et enfin la chemise de nuit qui laisse voir un sein. L'alcôve est devenue un théâtre de l'érotisme dans lequel se tient la femme esseulée offerte en objet fantasmagorique aux lecteurs. Le dessin de Luque est plus sobre et confine à l'allégorie. Néanmoins, les lignes sont les

mêmes : la jeune femme désemparée se tient dans son lit sommairement esquissé par les plis du drap (Fig. 376). Prenant pour prétexte le thème de l'infortune conjugale, Luque dessine une jeune femme au bord d'un lit ou d'un sofa. Désarroi et solitude sont provoqués par une lettre qu'elle tient à la main (Fig. 377).

Cilla reprend les caractéristiques de la composition de Perea. La chemise est collée au corps et laisse apparaître les formes (Fig. 378). Ces femmes seules, sans protection, presque nues, dans leur intimité la plus stricte, attendent. Toute la mise en scène sert à créer l'investissement fantasmatique. Seul le dessin de Cilla n'identifie pas clairement l'origine sociale du personnage. Ces compositions font sens par leur proximité avec celles des ouvrières au lit, avec les scènes qui rappellent constamment la vulnérabilité des femmes du peuple, le risque ou la facilité pour elles de vendre leur corps. Ces images en première page insistent sur la solitude : l'appel ne peut être plus clair.

S'agit-il encore d'une caricature de mœurs? Par les résonances que ces images établissent, elles trouvent leur place dans l'ensemble des caricatures étudiées. Mais elles représentent sans nul doute un seuil, de l'érotisme pour l'érotisme, que les trois revues concernées, *El Mundo Cómico*, *Día de Moda*, *La Caricatura*, franchissent volontiers en réduisant les ressorts comiques à de simples prétextes. Le comique a disparu du motif de la solitude d'alcôve. Le lit devient la scène d'une mise en spectacle du corps propice à sa fétichisation. Le caricaturiste place le spectateur dans une position de voyeur qui à son tour crée le spectacle dans un dispositif circulaire.

## 2. Le corps fétichisé

Dans *El siglo de los caricaturistas*, V. Bozal souligne que le XVIII<sup>e</sup> siècle avait été le siècle du voyeur, du *mirón* caché derrière un rideau dans les gravures érotiques, et que le siècle suivant était celui du flâneur<sup>786</sup>. Le voyeurisme, dans ses diverses manifestations est encore un thème très présent entre les années 1860 et 1880. Cette qualité du caricaturiste voyeur est encore attestée dans les scènes en coulisses ou derrière le rideau. Le voyeurisme intervient à deux niveaux : comme thème dans les caricatures qui représentent des voyeurs en pleine action et comme dispositif en transformant l'espace de l'image en scène voyeuriste pour le spectateur, d'où le titre fréquent « Escenas íntimas ». La pudeur dicte les limites du visible et de l'invisible :

---

<sup>786</sup> *El siglo de los caricaturistas*, op. cit., p. 33.

l'image qui met en scène cette dialectique, qui raille les infractions impudiques, les voyeurismes masculins (et féminins), donne ainsi à voir ce qu'il est interdit de voir.

Le voyeur dissimulé regardant par un trou de serrure dévoile le dispositif et la raison d'être de la caricature grivoise qui permet au spectateur –double du voyeur représenté– d'avoir accès à une scène autrement interdite. Ce voyeur introduit une dynamique du point de vue, et donne la consistance de la caricature en tant que transgression de la représentation. Le pied découvert dans la rue ou le corps de la danseuse donne à voir une cristallisation fétichiste sur les parties du corps. Comme le souligne Baudrillard, la fétichisation peut aussi concerner le corps entier.

### 1. Voyeuristes

Les caricatures font émerger un nouveau rôle du voyeur qui semble s'éloigner du relais de l'estampe grivoise. Il est le personnage principal d'une vignette de Perea (Fig. 379). L'homme est représenté allongé et de dos, il porte un chapeau et tient des jumelles, tandis que deux silhouettes féminines dénudées sont esquissées. Ce ne sont pas les corps nus, dénoncée comme une infraction par la présence du voyeur, qui sont au cœur de cette image. Elle raille davantage les efforts de l'homme pour parvenir à ses fins.

Dans la même revue un an auparavant, Luque représente deux jeunes femmes en tenue de bain qui se précipitent vers la mer. Pourquoi représenter un voyeur qui tente de mieux voir des corps qui s'offrent sans difficulté au regard dans le décor caractéristique de la plage? Le voyeur n'est peut-être plus l'indice d'une transgression. Il est peut-être le signe d'une mise en spectacle : en figurant le spectateur, il instaure la scène.

Le corps féminin dénudé a ses environnements : la chambre, la plage, l'atelier, etc. La caricature de mœurs bascule peu à peu au cours de la période étudiée dans un genre particulier qui place au premier plan l'érotisme. Mais il s'agit de ne pas franchir les limites de l'obscène, étymologiquement, l'exhibition de ce que l'on doit cacher ou éviter, ce qui reste lorsqu'il n'y a plus de mise en scène<sup>787</sup>.

Dans « En los baños », la figuration de la scène de la nudité est claire (Fig. 380). Dans une cabine de bain sur la plage, une femme est sur le point d'ôter sa robe de chambre. Pris de l'intérieur de la cabine, le point de vue embrasse tout à la fois la femme et les voyeurs regroupés au loin, stylisés et caractérisés par leur chapeau melon et leurs jumelles. L'intérieur de la cabine rappelle la disposition du cabinet de toilette, sanctuaire

---

<sup>787</sup> Régis Debray précise cette étymologie dans *L'obscénité démocratique*, Paris : Flammarion, 2007, p. 231.



de la féminité que les caricaturistes s'amuse aussi à profaner<sup>788</sup>. L'espace figuré semble représenter deux scènes. La cabine apparaît comme une antichambre de la vaste scène de la plage à laquelle elle conduit par une rampe. Le cabinet de toilette sert de loge pour maquiller ou démaquiller la féminité qui se donne en spectacle à l'extérieur. La cabine de plage semble suggérer que le spectacle du corps dénudé est sur le point de commencer. Les « flanqueadores » apparaissent comme les spectateurs zélés et privilégiés de cette nudité à venir. Mais dans l'instant représenté, leurs regards se dirigent vers le spectateur de l'image.

La même image est reprise dans *El Museo Popular*<sup>789</sup> sous le titre « Baños de San Sebastián.—Liga de cazar ingleses » et le commentaire indique : « De lejos me comen de la vista.—De cerca todos me siguen la pista.—Como yo atrape al inglés...¡Chachipé!... En dos días lo dejo sin parné ». Nous avons déjà vu comment *El Museo Popular* reprend les caricatures de *El Mundo Cómico* en réduisant la portée érotique ou licencieuse. Dans le commentaire original, ce sont les hommes qui créent clandestinement le spectacle du corps, ce qui est aussi présent dans le commentaire de *El Museo Popular* qui ne peut évacuer le groupe de voyeurs, mais le rôle des voyeurs est complètement secondaire par rapport à la révélation de l'identité du personnage féminin et de son projet d'utilisation du corps prêt à être exhibé. Encore une fois, la nudité partielle ou le corps érotisé par la vêtue ajustée sont justifiés par le commerce que le personnage en fait tandis que *El Mundo Cómico* relevait une conduite masculine explicitement sexuelle.

Le cabinet de toilette révélait l'artifice du spectacle de la féminité, la cabine de plage nous renvoie finalement à un autre spectacle, celui du corps féminin qui ne cesse jamais d'être mis en spectacle dans les caricatures. La nudité est sans cesse différée, reléguée, placée dans un ailleurs, c'est le propre de l'érotisme. Mais ce qui intéresse les caricaturistes, ce qui institue et constitue la caricature en marge de la simple image érotique, c'est la façon dont le corps féminin pris dans un quotidien devient un spectacle.

---

<sup>788</sup> Voir *supra* partie II.

<sup>789</sup> N°86, 1888, p. 135.

## 2. Regarder son corps

En 1873, dans *El Mundo Cómico*, Pellicer représente une femme dans l'intimité de sa chambre (Fig. 381). Elle soulève sa chemise pour regarder son torse. La légende indique : « – !Ah, bribona... ! ». Le terme *bribona* dénonce l'infraction impudique et fait référence à l'interdiction de regarder son propre corps. Cette impudeur fonctionne doublement car elle est offerte au regard masculin. Ici le corps est caché, le spectacle de la nudité est suggéré. Le même dessin apparaît dans *El Museo Popular* en 1887, attribué à Luque, avec un titre et une légende différents (Fig. 382). La référence directe au tabou du corps nu a disparu, elle est remplacée, « masquée » par la chasse aux puces, que l'on trouve aussi dans une caricature de Urrutia en première page de *Día de Moda* en 1880 (Fig. 383).

La chasse aux puces est un motif de l'estampe grivoise. John Grand-Carteret, dans *Le décolleté et le retroussé*, commente *Les femmes taquinés par les puces*, estampe populaire et à tendance caricaturale publiée à Strasbourg au XVII<sup>e</sup> siècle. Il indique : « N'était-ce pas le meilleur prétexte pour passer subitement, sans préparatifs aucuns, du vêtement au déshabillé, pour amener le brusque retournage des jupes<sup>790</sup>? ». Les puces permettent ainsi de légitimer la scène dans *Le Museo Popular* et d'atténuer la portée érotique.

Dans la caricature d'Urrutia, le propos est ajusté à l'ère du temps, les puces sont comparées à des hommes et suggère que la jeune femme est une cocotte. En première page du périodique spécialisé dans le commerce de la cocotte, Urrutia ressert les ingrédients du dessin de Pellicer avec des modifications substantielles. Le plan se rapproche du personnage dont la chemise et la posture occupent le devant de la scène. La jeune femme se regarde ou se déshabille et l'obscurité suggère l'intimité de la nuit à venir.

De telles représentations sont assez rares. L'alibi des puces permet de détourner la nature de l'objet représenté, une femme qui contemple sa propre nudité. Baudrillard suggère de rapprocher la fascination du corps vidé de sa substance symbolique du personnage féminin décrit par Freud dans « Pour introduire le narcissisme ». Il indique :

Ce qui nous fascine, c'est toujours ce qui nous exclut radicalement de par sa logique ou sa perfection interne : une formule mathématique, un système paranoïaque, un désert de pierre, un objet inutile, ou encore un corps lisse et sans orifices, dédoublé et redoublé

---

<sup>790</sup> *Le décolleté et le retroussé, quatre siècles de gauloiserie, 1500-1900*, Paris : E. Bernard, 1902, p. 23.

par le miroir, voué à l'autosatisfaction perverse. C'est en ce caressant elle-même, c'est par la manœuvre autoérotique que la strip-teaseuse évoque au mieux le désir<sup>791</sup>.

Les dessins de Pellicer et d'Urrutia sont évidemment très éloignés d'un spectacle de strip-tease. Ils évoquent néanmoins un spectacle fermé. En soulevant leur chemise, les protagonistes commencent d'une certaine façon un effeuillage dont elles ne sont pas les seules spectatrices. Le texte de Freud auquel Baudrillard fait référence date de 1914. Il y décrit le type de femme narcissique « le plus authentique » :

Il s'installe, en particulier dans le cas d'un développement vers la beauté, un état où la femme se suffit à elle-même, ce qui la dédommage de la liberté de choix que lui conteste la société. De telles femmes n'aiment, à strictement parler, qu'elles-mêmes, à peu près aussi intensément que l'homme les aime (...) De telles femmes exercent le plus grand charme sur les hommes, non seulement pour des raisons esthétiques, car elles sont habituellement les plus belles, mais aussi en raison de constellations psychologiques intéressantes<sup>792</sup>.

Ce type de femme narcissique semble être représenté à loisir dans notre corpus à travers la figure de la cocotte dont l'abondante littérature souligne précisément les caractéristiques du portrait de Freud. Dans le commentaire de son dessin, Urrutia indique que le personnage est une courtisane. L'auto-contemplation est ainsi l'apanage de la courtisane et le voyeurisme dans lequel est placé le spectateur renforce sa nature narcissique et donc fascinante.

### **3. Le pied fétichisé « La libertad de enseñanza »**

La poitrine des décolletés généreux est peu à peu soulignée par quelques traits dans *La Caricatura*, à la fin de la période étudiée. Mais les jeux de pied sont présents dans diverses revues tout au long de la période. Ils se confondent avec le signe distinctif de la prostituée dans l'iconographie et constituent le premier des spectacles du corps féminin dans la rue.

Malgré le nombre de plus en plus important de représentations de femmes légèrement vêtues, le spectacle du pied découvert est un thème présent jusqu'à la fin de la période considérée. La répétition du motif indique amplement une cristallisation fétichiste autour du pied qui alimente durablement l'iconographie et les textes satiriques.

Eusebio Blasco remarque dans la section « Ecos de Madrid » de *Gil Blas* (4-10-1866) que la pluie est prévue pour les jours prochains, il ajoute : « Para las mujeres de Madrid, un tiempo como este es delicioso; da *pié* para todo y para todos ». Il joue ainsi du sens

---

<sup>791</sup> *Op. cit.*, p. 106.

<sup>792</sup> « Pour introduire le narcissisme », *La vie sexuelle*, Paris : PUF [1969], pp. 81-105, p. 94.

des diverses expressions avec le terme. Il compare Paris et Madrid. En France les femmes retroussent leur robe : « En Madrid el remango es más moderado. Apenas puede uno ver el pié y un *poquirritito* más de la *interesada* ». L'auteur s'étonne de la moralité changeante en indiquant que les Espagnoles sont plus intrépides que les Françaises lorsqu'elle sont à Paris. Dans son article sur la *Suripanta*, il semble désigner le pied exposé lors des jours de pluie comme un signe de l'impudeur de sa propriétaire<sup>793</sup>.

Dans *La Mesa Revuelta* en 1875, Ramón Conteras y Eyriz raconte sa fixation sur le pied et la main d'une femme masquée croisée dans un bal<sup>794</sup>. Dans *La Caricatura* (22-03-1886), Eduardo S. Hérnua lui consacre un texte et il indique :

En la mujer el pie es el todo, para unos un piececito pequeño es irresistible ; para otros, un pie del tamaño de una cama de matrimonio es arrebatador.

Un pie como una almendra siempre gusta, considerado como golosina ;

Un pie vapor *Pacific steam navigation compagny* atrae por el coste que representa.

Las mujeres son como las perdices. Cuando quieren atraer a un hombre aprovechan cualquier ocasión para *dar con el pie*.

Il ne s'agit plus de faire un hommage au pied désiré mais de rire du fétichisme dont il fait l'objet. Dans *La vida en Madrid* (1886), E. Sepúlveda blâme les jeunes femmes qui profitent de la pluie pour montrer leur pied :

Delante de ella un diluvio de miradas, y sabe, en fin, que *da golpe*, como se dice vulgarmente, y que con la sonrisa en los labios, el placer en los ojos y el orgullo satisfecho en todo su busto, va a dejarse decir requiebros y palabras muy dulces<sup>795</sup>.

Les compositions populaires ne cessent pas d'alimenter le fétichisme du pied. Les planches sur le sujet utilisent le plus souvent un cliché autour du jeu de mot, « la libertad de enseñanza », sur le double sens de *enseñar* et sur une liberté limitée par la décence (Fig. 384, Fig. 386, Fig. 387)

Le pan de la jupe relevé et le pied montré font partie des premiers signes de ritualisation de la prostituée, présent dans les gravures de Goya. Dans *Almanaque de la Risa para 1870* (Fig. 384), le commentaire désigne une prostituée accompagnée de sa Célestine. Le démonstratif en italique permet de confirmer et de mettre à distance le personnage

---

<sup>793</sup> « La Suripanta », *op. cit.*, p. 245.

<sup>794</sup> « Pies y manos », n°5, 7-05-1875, pp. 34-36.

<sup>795</sup> *Op. cit.*, p. 156.

infâme. De la même façon, le personnage de la vignette de *Almanaque de la Risa para 1876* semble attendre ses clients en montrant ses chevilles (Fig. 386).

Trois des exemples réunis représentent des jeunes femmes sous la pluie, obligées de relever leur jupe et de montrer par conséquent leurs chevilles et une partie des mollets (Fig. 385, Fig. 387, Fig. 388). La vignette de Cilla, dont le titre reprend le cliché « Libertad de enseñanza », présente un commentaire qui donne la mesure du motif (Fig. 387). La pluie est l'origine d'un scandale au sens étymologique, comme le rappelle l'invocation qui suit. La mise en spectacle est fugace et concerne des femmes anonymes. La limite du dessin érotique est nettement franchie avec le personnage de *La Caricatura* en 1893 (Fig. 389).

Contrairement aux trois autres jeunes femmes évoquées auparavant, le personnage est de face et regarde le spectateur avec un sourire malicieux. La jupe est très largement relevée et laisse voir les genoux. Les jupons sont figurés par une abondante broderie dont les formes renvoient sans équivoque au sexe féminin. Il ne s'agit plus d'échapper aux intempéries mais de montrer ses dessous. Ph. Perrot caractérise la fonction érotique de ces broderies qui agissent comme un vêtement-écran : « Dès lors c'est là où le vêtement bâille, là où il se trousse, là où il subsiste potentiellement comme frein, comme défense, comme obstacle, comme retardement, qu'il remplit le mieux sa fonction érotique, grâce à sa fonction de pudeur<sup>796</sup> ». La jeune femme convoque la figure scandaleuse de la danseuse de cancan. Cette version du pied renouvelle la charge érotique du pied dévoilé et signe peut-être aussi son essoufflement dans les années 1890. Le fétichisme du pied est un motif ancré dont la représentation peut excéder le domaine de la caricature comme le montrent les échantillons de pieds de *El Bazar* (Fig. 367). *A contrario*, le culte du visage est loin d'être un monopole de la caricature. Les portraits des concours de beauté n'ont aucune valeur caricaturale, mais ils font partie d'un processus de morcellement et de fétichisation du corps qui définit dans son ensemble l'orientation de la caricature vers l'érotico-festif.

#### 4. Visages effigies

*La Caricatura* offre dès 1884 des figures féminines sans légende, des « cadeaux » aux lecteurs, dans une technique qui n'est pas celle du traditionnelle *mono* utilisée par ailleurs. *La Vida Alegre* publie une collection de « caras bonitas » en 1885. *Madrid*

---

<sup>796</sup> *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, op. cit.*, p. 22.

*Alegre* lance à partir de novembre 1889 un concours de beauté pour lequel différents portraits sont offerts à l'appréciation des lecteurs. Rien de commun avec la collection d'Ortego dans *Almanaque de El Cascabel para 1868*. Les portraits d'Ortego relèvent de la physiognomonie. Le jeu entre le commentaire biographique et la réalité référentielle crée le comique. Dans cette série, Ortego tente de capter la vérité des visages des femmes du peuple (Fig. 107 à Fig. 110) telle que l'évoque David Le Breton au sujet du travail de Lavater :

Démasquer l'autre, trier de son visage l'accessoire de l'essentiel, repérer ses sentiments réels, dévoiler l'âme sous les artifices du corps, telle est l'entreprise ambiguë à laquelle se vouent les physiognomonistes. Forcer le visage à dénoncer la vérité de l'homme au-delà de ses œuvres ou des airs, peut-être trompeurs, qu'il donne à voir aux autres, traquer les signes là où il n'est plus possible de dissimuler car les choses sont clairement écrites à la surface de la figure<sup>797</sup>.

Lavater tentait de déceler les caractères, Ortego, dans le sillage du *costumbrismo* classe en type et évoque l'art du portrait classique pour évoquer des types de femmes du peuple différenciés par leur inscription et leurs relations sociales.

Les portraits d'Ortego visent à révéler l'identité des personnages. Les collections de visages proposées dans les années 1880 visent au contraire à occulter la personne. Les correspondances de Lavater sont totalement oubliées. Seule importe la beauté du visage en dehors de toute considération morale ou sociologique. La présentation d'un concours de beauté permet même de lever le doute qui plane sur la beauté, comme le rappelle David Le Breton :

La beauté exige des qualités d'âme, sinon elle est contestée par une sorte de morale naturelle qui s'insurge contre le privilège accordé à un individu qui en fait un si mauvais usage. La bonne fortune du visage doit se payer en retour d'une noblesse de comportement qui coupe court à toute ambiguïté<sup>798</sup>.

En 1865 *El Fisgón* donne un avant-goût de cette fixation sur la beauté du visage (Fig. 390). Les commentaires qui passent au crible les deux visages représentés remplacent les imperfections de l'iconographie et sont à la manière d'un blason, un hommage aux proportions du visage conforme aux critères intégrant les « trente beautés de la femme<sup>799</sup> ». Cet exemple est rare et tient réellement plus du poème illustré que de la caricature.

---

<sup>797</sup> David Le Breton, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris : Métailié 2003 [1992], pp. 76-77.

<sup>798</sup> *Idem*, p. 280.

<sup>799</sup> Voir partie I.

L'annonce du concours de beauté dans *Madrid Alegre* fait apparaître une des scènes les plus banales de la séduction de rue (Fig. 391). Les différents visages du concours de beauté sont reproduits en couverture du périodique. A cette place, ils servent de réclame. Les portraits sont présentés par le journal comme des dessins d'après photos. Aucun détail n'est ajouté aux éléments de vêture, rien ne permet de situer d'emblée le personnage, comme le montrent les quelques exemples réunis (Fig. 392 à Fig. 396). Le trait satirique revient avec le portrait de la Señora doña Javiera López « Fuera de concurso » (Fig. 397). Tous les autres visages sont inexpressifs, comme les supports des gravures de mode présentant des chapeaux (Fig. 11).

Parce que son regard est toujours multiple et son propos fondé sur un processus dynamique, le caricaturiste crée une image de la femme comme blason des formes, et peut aussi faire apparaître cette pratique. Ainsi Cilla propose une composition pour *Don Quijote* où des visages de femmes se juxtaposent et sont représentés à l'intérieur de cadres comme si Cilla commentait ici les représentations féminines qui ont cours dans les supports dans lesquels il s'exprime (Fig. 398). Comme des photographies pour un médaillon à porter, les visages effigies représentent trois jeunes femmes assez différentes. Deux visages sont couverts par une voilette et une mantille tandis que le visage central semble être davantage celui d'une toute jeune femme. Le commentaire fait référence à la pudeur des femmes dont le carmin aux joues, *el rubor*, est la manifestation visible. Mais s'agissant de simulations de photographies, il devient tout à fait ironique. La raison d'être du médaillon est d'être regardé : Cilla en réduction saisit l'utilisation du corps féminin qui s'impose dans la caricature à la fin des années 1880 : un espace de production d'images à contempler et à collectionner. La même année il signe une longue composition pour le même journal (Fig. 399 à Fig. 401). L'ensemble apparaît comme un montage collé où se retrouvent des images de femmes et d'enfants parmi lesquelles on reconnaît les personnages récurrents comme l'artiste de cabaret, la cocotte boulevardière ou la danseuse. La composition propose comme un catalogue d'images à choisir. La conversion du corps en apparence pure culmine dans la représentation de la baigneuse.

## 5. La plage : la désincarnation de la baigneuse

La mode des bains de mer offre un thème particulièrement riche pour la caricature érotico-festive. Dans la plupart des dessins, les personnages de cocottes urbaines sont transposés et les caricaturistes légitiment ainsi le spectacle de leur nudité par l'évocation *de facto* de leurs mœurs dissolues.

Pellicer propose sa vision des bains de mer dans une composition narrative qui met en scène les mêmes femmes en été à la plage, et en hiver en ville (Fig. 402). Ces images s'inscrivent dans le sillage des compositions d'Ortego –en particulier, la planche intitulée « Contraste » qui traite explicitement de la pudeur et compare le corps déshabillé du bal et le corps exagérément recouvert de la promenade en ville (Fig. 29). La pudeur est implicitement évoquée dans la composition de Pellicer. Le corps est dévoilé et visible dans des tenues ajustées en été. Les bains sont ainsi un nouveau théâtre de la coquetterie et il s'agit ici de moquer la fausse pudeur comme un élément de l'éternel féminin, c'est ce que suggère le titre.

Le plus souvent, le thème des femmes à la plage doit être légitimé dans les pages des revues par une référence plus ou moins explicite à l'indécence du personnage. Dans la dénonciation de la nature de l'exposition du corps réside le prétexte pour montrer un corps féminin mis à nu. La publication du dessin de Luque « El baño » dans *El Mundo Cómico* puis dans *El Museo Popular*, quatorze ans plus tard, est à cet égard significative (Fig. 403 et Fig. 404). La première revue s'est rapidement spécialisée dans la représentation de corps féminins dévêtus. Par conséquent le dessin de Pellicer prend naturellement place dans un support qui a construit depuis plusieurs mois un nouvel horizon d'attente érotique. Deux jeunes femmes se lancent à la mer en tenue de bain.

La représentation de ces beautés dénudées sans la médiatisation d'un discours moral est impossible pour la revue généraliste *El Museo Popular*. Le périodique reprend l'image mais change le commentaire. Ce dernier révèle l'identité des jeunes femmes qui se mettent ainsi en scène pour séduire. « Ondinas de moderno cuño » renvoie au nouveau personnage de la cocotte qui envahit l'iconographie satirique et incarne la nouvelle ère de consommation. Le commentaire sert à déchiffrer l'image et oriente sa réception. Le contenu est osé mais il est largement amoindri par la révélation des desseins des baigneuses. La composition de Pellicer dans *El Mundo Cómico* censure la fausse pudeur conformément à une vocation réformatrice de la caricature au cœur du travail d'Ortego.



La même année dans le même journal, Luque tente une représentation des corps en mouvement. Les vagues, les différents rubans qui flottent, les mouettes stylisées : tout suggère le mouvement. Jusqu'au titre qui reprend la mise à l'eau. La charge érotique de la représentation tient surtout à ce mouvement. Ce dernier signe aussi l'érotisme de la danseuse. Au corps immobile préconisé par le discours normatif s'oppose ces corps dénudés comme suspendus.

Les caricaturistes se moquent de la peinture académique qui entourent la nudité féminine de diverses excuses traditionnelles. Mais il ne s'agit pas pour eux de proposer une alternative car celle-ci ne peut advenir que dans la peinture. Les corps féminins qui apparaissent au cours des années 1880 sont unis à leur support. La caricature laisse apparaître des corps qui ne sont pas représentés ni représentables ailleurs. L'identification de la cocotte accompagne toujours plus ou moins explicitement la monstration du corps. Parfois seule la posture du corps indique sa nature. Lorsque Baudrillard évoque la sacralisation du corps dans la panoplie de la consommation, il ne manque pas de souligner la disparition de la chair :

Le corps du mannequin n'est plus objet de désir, mais objet fonctionnel, forum de signes où la mode est l'érotique se mêlent. Ce n'est plus une synthèse de gestes, même si la photographie de mode déploie tout son art à recréer du gestuel et du naturel par un processus de simulation, ce n'est pas à proprement parler un corps, mais une forme<sup>800</sup>.

La caricature peut aisément remplacer la photographie dont parle plus spécifiquement Baudrillard. Luque dans « El baño » simule le mouvement de ses personnages et fige l'envol de ses naïades dont les corps sont comme en apesanteur. Le dessin est propice à la réduction du corps à la forme. Le style de Luque ou de A. Pons réduit au maximum les conventions picturales pour suggérer le volume. Le corps devient lignes et contours. Le commentaire de Luque accompagnant sa représentation « !Al mar! » est explicite (Fig. 405). Le terme « modelo » peut être apprécié de différentes façons. Il s'agit de souligner le comportement archétypal de la femme de la capitale qui expose son corps aux bains de mer avec fierté. Le commentaire est alors ironique puisque ce modèle n'est pas recommandable. Le modèle est exemplaire. Il s'agit aussi d'un corps de mannequin moderne qui prend la pose. Luque transforme son sujet en mannequin. Il n'exagère pas les signes de l'érotisation comme le fait Pellicer par exemple dans la première vignette de « Las mujeres » dans laquelle le travail des ombres souligne la chair sous le vêtement qui sert alors à révéler les formes. L'attitude déterminée et dressée du corps de la

---

<sup>800</sup> Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris : Denoël, 1970, p. 208.

baigneuse madrilène de Luque exprime une part importante de la charge érotique. La silhouette a aussi beaucoup changé. Au corps lourd et épais des femmes de Pellicer succède la silhouette sportive et élancée de la figure de Luque qui frappe par son allure si contemporaine de pin-up, sept ans avant l'apparition des Gibson girls de Charles Dana Gibson.

Cilla représente une baigneuse dans une posture des plus artificielles (Fig. 406). Dans un cadre qui rappelle le bord de mer et ses rochers, il présente une silhouette composite. Elle réunit les courbes des femmes de Pellicer mais arbore une taille minuscule cerclée dans un corset qui est devenu le corps lui-même. Poitrine et hanches généreuses, taille de guêpe, visage réduit à un œil surdimensionné : Cilla livre un corps déformé par la focalisation érotique masculine. Le commentaire instaure une spécularité et une redondance. Il invite à regarder un corps qui sert à être regardé. Le deuxième commentaire entre parenthèse introduit une distance grivoise qui sert de prétexte à l'image, même si le périodique n'a pas besoin en général de justifier ce type de représentation. La couverture de 1889 signée par Mecachis représente cette silhouette sablier dans un vêtement qui peut être celui de la baigneuse ou celui de l'artiste de cabaret (Fig. 407). La charge érotique est accentuée par le dessin de la poitrine. La chevelure abondante et ébouriffée qui se déploie de part et d'autre du corps renvoie au sexe féminin<sup>801</sup>. Mecachis franchit le seuil de l'image érotique.

La silhouette en sablier s'impose dans ces dernières. Dans *Madrid Alegre*, V.Tour commente les tenues des baigneuses (Fig. 408). La tenue elle-même est beaucoup moins visible que dans le cas de la baigneuse de Cilla. Le costume de bain permet de focaliser l'attention sur les proportions buste-taille-hanche dont le rapport exagéré ici manifeste les caractéristiques contemporaines de la silhouette féminine idéale pour les hommes occidentaux<sup>802</sup>. Cilla met encore en scène un corps spectaculaire pour *Madrid Cómico* (Fig.409). A nouveau le mouvement simulé donne l'impression d'un envol suspendu. Les proportions de la taille sont prises en valeur par les rubans croisés de la tenue et le rapport buste-taille-hanche est accru. Cilla exagère le dessin de la poitrine et le volant en mouvement permet d'augmenter le volume des hanches. La présence du vêtement de bain dans tous les cas permet de justifier la taille prise. La sophistication de la tenue, le

---

<sup>801</sup> Dans l'exemplaire consultée à la B.N.E., des seins stylisés et des poils pubiens ont été ajoutés. Cette vandalisation semble être le signe de la sur-érotisation de la silhouette dont l'ajout des attributs visibles n'épuise pas la charge érotique.

<sup>802</sup> Jean-François Amadiou, *Le poids des apparences. Beauté, amour, et gloire*, Paris : Odile Jacob, 2005 [2002], p. 23.

laçage des chaussures, de la robe, les volants et les rubans de celle-ci renvoie à la lingerie féminine dont A. Corbin souligne l'importance :

A la fin du siècle, la richesse, jusqu'alors inconnue, de la dentelle et des broderies accompagne l'hypertrophie de la lingerie intime (...) Cette accumulation érotique, qui contribue au renouvellement de la mythologie paillardes et dont la représentation graphique demeure taboue, excepté dans la caricature, se diffuse avec une extrême rapidité –plus vite que l'hygiène– dans toutes les classes de la société<sup>803</sup>.

Le raffinement des broderies n'est qu'exceptionnellement représentée. La charge érotique d'un corps féminin en sous-vêtement, dans l'intimité de la chambre ou du *tocador*, est certainement trop importante pour ce corpus publié dans la presse périodique<sup>804</sup>. La tenue de bain, dont la présence est légitimée par l'observation des nouveaux usages et des nouvelles infractions à la pudeur sur une scène publique, remplace le sous-vêtement. A. Pons utilise d'ailleurs le vêtement de mer comme substitut du sous-vêtement dans l'une des vignettes consacrées à des scènes de plage (Fig. 410). Le trait est simplifié à l'extrême. Une femme fait le guet pour indiquer à sa camarade le départ de l'effeuillage. Il convient de faire un bon usage du spectacle du corps. A. Pons désigne ses personnages dans les trois vignettes comme des séductrices dont la nudité partielle est intentionnelle. Le marché vénal est suggéré pour toutes les situations. Le personnage principal adopte une pose qui met en valeur la silhouette sablier, comme dans le cas de la madrilène de Luque.

Dans « La mise en scène des corps dans la presse espagnole au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », Catherine Sablonnière remarque : « La représentation de la nudité ou d'une robuste musculature est bannie des revues, sauf s'il s'agit du corps des enfants<sup>805</sup> ». Ce n'est pas le cas des revues satiriques illustrées, qui non seulement proposent des caricatures de femmes dénudées mais reproduisent aussi dans leurs pages des tableaux de nus.

La simplification du croquis permet de proposer un corps réduit à ses lignes, un corps découpé, conforme aux attentes des lecteurs. Dans les caricatures sur l'atelier du peintre, les dessinateurs se livrent à une critique de la peinture de nu. Pour autant leur rôle n'est pas de se substituer aux peintres modernes et les corps représentés ne cherchent pas à rivaliser avec la peinture. La peinture et la sculpture de nus apparaissent encore dans la dénonciation de l'indécence présentée aux yeux du public dans le musée.

---

<sup>803</sup> Alain Corbin, « Couloisses », *Histoire de la vie privée 4 : de la Révolution à la grande guerre*, Paris : Seuil, 1999 [1987], pp. 383-556, p. 412.

<sup>804</sup> Quelques vignettes représentent des cocottes dans le cabinet de toilette vêtues de leur tournure.

<sup>805</sup> *Image et corps*, Jean-Claude Seguin (Conception), Lyon : Le Grimoire-LCE, 2007, pp. 85-95, p. 89.

La représentation du corps nu est très rare. Elle est alors dissimulée par la simplicité du trait. C'est le cas du personnage de Cilla en 1881 dans « Estrella con satélites » (Fig. 411). Les contours du corps sont juste esquissés tandis que la transparence d'un voile vient créer la seule charge érotique. Certains journaux reproduisent des nus artistiques, même si ces propositions sont assez rares et caractéristiques de revues qui présentent un matériel graphique hétérogène comme *Don Quijote*. Le modelé de la chair est capital (Fig. 412 et Fig. 413).

Le corps de la baigneuse est bien différent. Il rappelle la représentation de la danseuse ou de la cocotte boulevardière. *La Caricatura* seconde génération, décidément tournée vers l'érotique, orne sa couverture d'une silhouette de femme sablier (Fig. 245). Baudrillard analyse le corps nu dans la mode et dans la publicité<sup>806</sup>. Ses remarques sur le XX<sup>e</sup> siècle s'appliquent pleinement à la silhouette sablier des baigneuses :

Le corps nu (de la femme ou de l'homme) se refuse comme chair, comme sexe, comme finalité du désir, instrumentalisant au contraire les parties morcelées du corps dans un gigantesque processus de *sublimation*, de conjuration du corps dans son évocation même<sup>807</sup>.

Les baigneuses de Pellicer semblent regarder la mer et leur corps est pris dans une matérialité, l'eau qui caresse les pieds. Le personnage du premier plan hésite avant de se lancer et la femme au second plan paraît goûter l'eau du bout du pied tandis qu'elle croise les bras dubitative, peut-être pour se réchauffer (Fig. 402). Les proportions du corps ne sont pas déformées. La représentation est bien éloignée des autres figures de baigneuses suspendues en l'air et pour lesquelles la plage n'est qu'un décor sur lequel elles sont posées (Fig. 403, Fig. 405 et Fig. 409). Ce type de représentation constitue une limite. Oter le seul vêtement est impossible sans verser dans la pornographie. La tenue de bain permet de conserver l'improbable contour d'un corps corseté. Cette représentation du corps sablier détaché de sa matérialité se rencontre aussi dans d'autres types de contexte.

A. Abreu dessine une jeune femme allongée (Fig. 414). La robe étreint son postérieur et laisse apparaître le sablier mis en valeur par une large ceinture plus foncée. La focalisation sur une des parties érotiques est renforcée par le commentaire qui renvoie à la nudité d'Eve. Le corps semble posé sur le sol, éloigné des pesanteurs des prostituées au divan représentées à la même époque.

---

<sup>806</sup> Jean Baudrillard, « Le plus bel objet de consommation : Le corps », *La société de consommation*, Paris : Denoël, 1986, pp. 199-338.

<sup>807</sup> *Idem*, p. 209.

Les caricaturistes en chemin vers l'érotico-festif donnent volontiers les mêmes versions d'un corps stylisé. Ils offrent plus rarement des compositions métaphoriques sur le dispositif de la séduction du point de vue masculin. Le motif de la femme fatale est abordé par les caricaturistes dans quelques rares compositions fantaisistes qui livrent une version festive du piège de la séduction féminine.

La « femme fatale » est un type récurrent des analyses sur les images plastiques et littéraires de la femme fin de siècle. Mario Praz lui consacre un chapitre et note que les femmes fatales ont toujours existé dans le mythe et dans la littérature, même s'il indique ensuite que le type apparaît dans la deuxième moitié du siècle<sup>808</sup>. Cette figure est souvent appréhendée de façon générale sans limitation géographique. Rares sont les études qui abordent le cas particulier de l'Espagne et pour cause. Dans sa thèse, Alejandra Val Cubero fait un point sur l'absence des femmes fatales dans la peinture en Espagne à la fin du siècle :

Si la corriente simbolista fue rápidamente absorbida por los escritores españoles, este prototipo iconográfico no tuvo el mismo desarrollo en la pintura, pese a que las exposiciones universales de 1889 y 1900 facilitarían la introducción de la pintura simbolista alemana y francesa, así como el prerrafaelismo inglés. La moral y la estética burguesa española adulteró esta imagen en la cual "la mujer" seductora y perversa se transformó en gitana o bailadora, figuras que tanto en España como en el extranjero, gozaron de un gran prestigio, lo que provocó que muchos pintores españoles reprodujeran esta imagen ya que encontraban compradores con facilidad<sup>809</sup>.

Il n'est pas temps de s'interroger sur l'absence plastique de la femme fatale en Espagne. Notons néanmoins que le discours moral qui émerge au XIX<sup>e</sup> tend à désigner l'homme et non la femme comme incarnation du péché, malgré ici et là la résurgence de la figure d'Eve pécheresse. La vulnérabilité des femmes, dans le cas de l'épouse bourgeoise ou de la femme du peuple, est tout à fait claire dans le corpus satirique. Le modèle de la femme incarnation de la chair coupable ressurgit avec force à la fin du siècle. Pour A.

---

<sup>808</sup> *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, le romantisme noir*, Paris : Denoël, 1977 (1966). Le type est d'abord littéraire avant de devenir pictural. L'étude iconographique la plus connue est celle de Bram Dijkstra, *Idols of perversity, Fantasies of the Feminine Evil in Fin-de-Siècle culture*, New-York : Oxford University Press, 1986. Citons aussi : Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid : Cátedra, 1990 ; Pilar Pedraza, *La Bella, Enigma y pesadilla (esfinge, medusa, pantera)*, Barcelona: Tusquets, 1991 ; « Las últimas ogresas : histéricas, vampiras y muñecas », *Historia del arte y mujeres*, T. Sauret Guerrero (Coord.), Málaga : Universidad de Málaga, 1996, pp. 155-174 ; Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris : Grasset & Fasquelle, 1993.

<sup>809</sup> Alejandra Val Cubero, *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX) : pintura, mujer y sociedad*, Thèse de Doctorat sous la direction de Julia Varela Fernández de l'Université Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Sociología VI, soutenue le 22-02-2002, p. 360.

Sarrión, la tradition augustinienne de la chair coupable s'est maintenue avec vigueur tardivement :

La autoridad de Agustín de Hipona y Tomás de Aquino no será discutida dentro de la teología católica ni en éste ni en otros temas hasta prácticamente alcanzado el siglo XX (...) Las referencias a la mujer fueron adquiriendo un tono cada vez más denigrante. Al mismo tiempo, su negación como individuo, como sujeto personal y su designación como mero instrumento y objeto se convirtieron en el fundamento último de las afirmaciones sobre la naturaleza de la mujer<sup>810</sup>.

Trois exemples de la fin de la période étudiée rappellent la figure d'Eve pécheresse. Elles illustrent toutes les trois les états de prédilection de la femme marchandise érotique : une cocotte, une danseuse ou une femme au bal, et une baigneuse (Fig. 415 à Fig. 417). « Las prostitutas "salpicadas por el lodo de la lujuria", eran la representación más contundente de la imagen de las mujeres caídas en el pecado original » rappelle A. Rivière Gómez<sup>811</sup>. La volonté divine et l'inclination vers le vice conduisaient à la prostitution.

Cilla et A. Pons en 1887 et 1893 reprennent le poème de R. Campoamor « Las tres Rosas » publié dans les *Petits poèmes* entre 1872 et 1874. La chute est présente dans *La Caricatura* deuxième époque, de la main de A. Pons qui dessine en couverture une jeune femme, aux formes généreuses vêtue d'un costume de bain, assise sur le dossier d'une énorme chaise (Fig. 417). Souriant largement en direction du lecteur, la femme annonce tomber d'elle même. Pas de danger donc, de déranger le lecteur. La chute est contournée en représentant une femme consentante, libérée de toute contrainte, même de celles qui ont trait à ses propres passions.

Goya représente avec quelques décennies d'avance des figures de femmes fatales dans leur dimension la plus tragique, dans les *Caprichos*, les *Disparates*, et aussi dans une des peintures noires qui représente Judith et Holopherne. Si la femme fatale est absente de la peinture académique, on peut supposer qu'elle l'est *a fortiori* de la caricature qui, dans son tournant vers le festif, interdit de se détourner du corps féminin offert.

Pourtant la satire du mariage et des femmes se nourrit, comme nous l'avons vu, de figures d'épouses qui dominant leur mari, d'épouses volages qui dépensent à mauvais escient l'argent du ménage ou d'épouses frivoles, autant de personnages de femme qui attendent au capital masculin. Dans ce corpus il n'y a pas de femme fatale telle qu'elle apparaît dans d'autres pays. Cependant, la figure est ébauchée et reste dans la tradition

---

<sup>810</sup> Adelina Sarrión, *Beatas y endemoniadas*, Madrid : Alianza, 2003, p. 35.

<sup>811</sup> *Op. cit.*, p. 25.

satirique de la femme et du pantin. La cocotte est sur-représentée, les situations où la femme se sert de l'argent de l'homme aussi, il faut donc que les caricaturistes forcent le trait pour évoquer une lointaine femme fatale festive. Ils le font à travers les compositions symboliques, le recours à l'absurde, à la métaphore, l'animalisation ou la végétalisation.

Ortego livrait une allégorie de la mode dans *Gil Blas* en 1867 (Fig. 44)<sup>812</sup>. La femme qui détrouse l'homme est un bien étrange volatile qui rappelle l'aigle venant picorer le foie de Prométhée. Dans ce dessin l'attitude quelque peu lascive de l'homme enchaîné ainsi que les traits délicats de la harpie permettent d'éloigner la figuration de la douleur et le drame. Cette image de la femme vorace n'apparaît plus par la suite. Plus tard, ça et là, certainement à la faveur d'une mode littéraire que les principaux journaux satiriques ne pouvaient ignorer et dans le sillage de la tradition satirique, surgissent des ébauches de femmes fatales, des femmes fatales festives.

La planche en double page de Cilla est sans doute l'une des compositions les plus abouties sur la cocotte comme valeur d'échange entre le désir sexuel et le désir d'achat (Fig. 418 et Fig. 419). Notons que la figure de la femme fatale pourvoyeuse de mort ne parvient jamais à se concrétiser véritablement. Seul apparaît ce stade d'ébauche caractéristique d'une représentation ludique et vitale. La femme qui domine ses pantins est l'un des clichés de la représentation satirique.

Au premier plan, le buste d'une femme endormie. Tout autour, des images de rêve qui mêlent des situations réalistes où la dame est l'objet courtoisé, et des motifs plus symboliques, où le caricaturiste semble donner l'interprétation des rêves. Les scènes réalistes rappellent d'autres scènes de séduction dans la rue, sur le thème « hacer el oso ». Les onze personnages masculins principaux représentent des types variés du gommeux au gros bourgeois en passant par le valet et sa livrée, et suggèrent que les charmes de la dame font l'unanimité. Deux représentations symboliques encadrent la jeune femme. Sur la deuxième page, celle-ci, en pied, incarnation de la cocotte, est au centre d'une roue stylisée sur laquelle sont accrochés plusieurs hommes, que l'on identifie par leur costume. Ces bourgeois gesticulent comme des insectes autour de la lumière. Cette roue résume dans une économie de moyens la domination de la femme par ses charmes, la femme araignée, la femme qui transforme l'homme en pantin (Fig. 420 à Fig. 422).

---

<sup>812</sup> Voir *supra* partie I., Luxe et toilettes dispendieuses.

La représentation reste joyeuse. La scène de soumission s'adresse à des hommes qui goûtent le plaisir de voir railler leur faiblesse. Le buste masculin de la première page s'inscrit pleinement dans la représentation de la relation désir sexuel-désir de consommation. Il s'accompagne de détails ornementaux qui renvoient à une tradition picturale classique : l'angelot rappelle Cupidon. Le vase avec le feuillage est un élément qui figure un intérieur bourgeois et un motif pictural de la vanité renvoyant à l'éphémère beauté de la jeune femme. « Vanité » est l'un des mots qui figurent sur la stylisation des trois balanciers d'une horloge en forme de cœur à la page suivante, avec « coquetterie » et « intérêt ». Cette horloge, plus originale, redouble, synthétise et actualise la vanité simplement suggérée dans la première page : elle évoque le temps qui passe et représente aussi le cœur sorti de sa cage, le fameux cœur dont est dépourvu la cocotte.

Le buste masculin crachant des pièces d'or renvoie aux représentations du mythe de Danaé et au thème de la pluie d'or. Le buste est celui d'un homme dont la position sociale est diversement signifiée par le costume, l'âge, et le blason surmonté d'une couronne. Ces multiples signes invitent à penser que c'est le plus riche et le plus puissant.

La figure de Danaé permet de convoquer la cupidité de la femme fatale. Bram Dijkstra consacre le dernier chapitre de son étude sur les *Idoles de perversité* aux figures mythologiques et bibliques et à leur relation à l'or. Il cite ainsi la peinture de Carolus-Duran de 1891, celle de Chantron la même année, de Antoine-Auguste Thivet de 1896, etc.<sup>813</sup>. En reprenant ces exemples, Lou Charon-Deutsch souligne :

Artists in turn translated and idealised the novelists'vampiric images of the consuming woman as the mythical Danae, Delilah, Judith, and the ever-popular Salome. What the undisciplined woman consumer (and the much studied, greed-driven kleptomaniac) of the nineteenth-century literature shared with the head-hunting priestesses of fin-de-siècle decadent art was a voracious drive to destroy men's fortune. Dijkstra's interpretation of this trend as an allegory for an exorcism of woman in art that participated in a "war against woman" may seem far-fetched, but there is ample evidence in medical, juridical, religious, and philosophical discourses that misogynistic minds were targeting women's vanity and frivolity just as capitalism was revolutionising the relationship between feminine beauty and material goods<sup>814</sup>.

Dans les diverses représentations de Danaé<sup>815</sup>, le corps du personnage féminin est nu ou partiellement dénudé. Dans les peintures citées par B. Dijkstra, comme le veut une longue tradition picturale, le corps de Danaé est offert, conformément à la narration du

---

<sup>813</sup> *Op. cit.*, p. 369.

<sup>814</sup> *Hold that pose, Visual culture in the late-nineteenth-century spanish periodical, op. cit.*, p. 10.

<sup>815</sup> Dont le célèbre tableau du Titien commandé par Philippe II et conservé au Musée du Prado depuis 1827. <http://www.museodelprado.es>.



mythe et à sa dimension érotique. Cilla se contente de montrer une épaule et un morceau de chemise de nuit. Danaé n'est pas par nature semblable aux figures bibliques, Judith, Salomé, Dalila, qui condamnent directement ou indirectement leur victime masculine. Carlos Reyero s'interroge sur la féminité des femmes fatales et il souligne :

El prototipo de histérica narcisista, cuya incapacidad para el amor lleva consigo la muerte del varón, como Salomé, la Salambô flaubertiana o, hasta cierto punto, Judit, encierran, cuando menos, una buena dosis de androginia. En estas imágenes, la mujer ha perdido una dimensión esencial de la feminidad que es su posibilidad de tener una relación sexual con el hombre: cuando ésta queda frustrada como algo inherente a su propia naturaleza de mujer es porque no es verdaderamente una mujer<sup>816</sup>.

Même si la relation physique n'est pas consommée au sens strict, Danaé représente au contraire la disponibilité sexuelle. Elle se prête de façon idoine à la mise en scène du corps féminin comme vecteur entre le désir érotique masculin et désir d'argent. Vanité, frivolité, désir sexuel et désir d'achat sont bel et bien intimement liés.

Néanmoins, dans ce corpus en particulier, le corps féminin est un support symbolique en tant que corps fétichisé. Par conséquent l'évocation de la misogynie motrice d'une guerre contre les femmes pour le cas de l'Espagne apparaît comme une interprétation quelque peu décalée<sup>817</sup>. La frivolité et la vanité motivent le désir d'achat qui est rendu symboliquement possible par le désir sexuel. Pour représenter cette équivalence, il faut un corps féminin désirable, l'intericonicité renvoyant à la figure de Danaé permet cette équivalence.

Les autres représentations de la femme fatale festive rassemblent plus ou moins les mêmes caractéristiques. La femme est représentée en chasseresse pourvue d'un instrument servant à attraper les hommes. L'artiste du Circo de Rivas tient avec la fierté d'une Diane son arc tandis qu'elle brandit un cœur à offrir (Fig. 420). Le commentaire porte sur la tenue légère de la protagoniste. Son identité est un prétexte pour montrer un corps érotisé par une vêtue étroite et peut-être transparente. Elle est au centre d'une roue et les hommes sont figurés par des pantins démembrés, comme dans la planche de Cilla. La roue est aussi ébauchée dans « De verano » où la femme porte une tenue de mer et commente sa pêche (Fig. 422).

---

<sup>816</sup> Carlos Reyero, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid : Cátedra , 1999, p. 251.

<sup>817</sup> La misogynie ne saurait d'ailleurs rendre compte de la complexité des discours autour de la femme, particulièrement en Espagne. Anachronique et plaquée, elle fait disparaître un ensemble de revendications et de pratiques dans le sens d'un féminisme social, comme le montrent les différents travaux de Mary Nash.

D'une certaine manière, la femme-araignée de Luque est encore au centre d'un cercle formé par la toile où volettent des insectes hommes (Fig. 421). Rien d'inquiétant dans cette figure de la femme-araignée dont on peut voir les jambes danser, malgré la coupe de la double page. Cilla met en scène une pêche au papillon où la protagoniste utilise l'arc de Cupidon dans « A caza de gangas » (Fig. 423). Le commentaire explicite l'évidence, c'est la bourse de ces messieurs que la dame vise. Potosky livre des représentations plus fantaisistes. Les ressorts sont les mêmes : il s'agit d'une pêche et d'une chasse aux papillons agrémentées d'éléments de décor dans une esthétique fin-de-siècle (Fig. 424 et Fig. 425). Les femmes fatales festives rappellent sans équivoque la valeur d'échange du corps de la séductrice mais leur mise en scène utilise des ressorts qui amoindrissent très largement les conséquences de leur voracité pour les hommes.

Utilisant la traque des infractions à la décence, les caricaturistes multiplient la scène du commerce de l'amour entendue comme scène paradigmatique des nouveaux usages de l'échange : « The streetwalker literalised the new lideminised spectacularisation of commodities<sup>818</sup> ». La composition de Cilla qui convoque la figure de Danaé est une caricature sur la caricature qui explique la valeur de la cocotte.

Les femmes qui enfreignent les codes de respectabilité suscitent la convoitise des spectateurs. Le corps féminin fait vendre. Les caricaturistes fournissent des images de femmes pour mieux vendre les revues. Cette tendance s'accroît à partir des années 1880. Luque présente une double page dans *Día de Moda* en 1880 (Fig. 426). Le personnage se détache sur un fond animé seulement par le contraste de la tache et le fond sombre. Pas de rue ou de chambre, l'espace de la représentation permet de saisir un temps suspendu. La silhouette est celle du sablier; la femme adopte la pose de la prostituée, elle montre le bout de son pied et tient un éventail. Un parapluie est aussi représenté à son côté et la femme ouvre un pan de sa robe comme pour dévoiler son corps : la posture approfondit la ritualisation. Le décolleté est très large. Avec le pan de la jupe et l'éventail, la femme semble découvrir plus que le décolleté ne laisse paraître. La figure s'offre comme une marchandise et le commentaire mis dans sa bouche renvoie précisément à la dialectique du désir qui n'existe que dans la frustration qui résulte de l'insatisfaction de la possession de l'objet. Ses propos se réfèrent aux conquêtes masculines vite séduites. A un autre niveau, le commentaire s'applique à cette image en tant que mécanisme érotique irrésistible. Il s'agit très précisément d'un exemple limite –

---

<sup>818</sup> J. Stratton, *op. cit.*, p. 91.

pour le corpus considéré– de femme-marchandise, dont le commerce n'est pas saisi dans une scène avec d'autres hommes mais directement proposé au lecteur. Elle a les yeux fermés ou à demi-fermés. Nul besoin de regarder des clients potentiels qui la suivent. Les siens sont bien devant elle, déjà conquis.

Pensons aux dimensions de cette composition et à l'impact de sa construction qui fait disparaître tout élément contextuel. Il s'agit d'un véritable « poster » à accrocher aux murs. La jeune femme semble s'effeuiller ou bien, tel un mannequin, elle pose en montrant l'étendue de ses attributs. Ce sont ici les détails graphiques et évidemment le large décolleté qui identifie la jeune femme et sert d'alibi à sa présence. Au-delà, il n'y a plus que l'illustration érotique. En évoquant le corps du mannequin, Jean Baudrillard souligne : « c'est la vérité du corps qui s'abolit dans un processus hypnotique<sup>819</sup> ». C'est exactement ce qui se produit avec la silhouette de Cilla pour *Día de Moda*.

La pin-up est la figure féminine qui n'existe que par sa nature graphique d'image à accrocher. La représentation de la prostituée dans la rue devient une gravure de mode. Tout concourt à donner en spectacle le corps et tout spectacle fait disparaître le corps social et biologique sous le poids de son apparence en tant que vêtue, artifice, mouvement codifié, proportions.

Les caricaturistes des années 1860 se moquaient des incessants changements de parures de la grande bourgeoise. Cette dernière change son costume pour les différents spectacles sociaux dans lesquels elle apparaît. Dans les années 1880, rien au fond ne sépare cette grande bourgeoise des cocottes boulevardières au même port altier. Sauf cas extrêmes, les figures féminines réduites aux proportions du corps, deviennent interchangeables. Dans « Fétichisme et idéologie : la réduction sémiologique<sup>820</sup> », Baudrillard revient sur le fétichisme de la marchandise introduit dans l'essai de Marx. Il analyse le fétichisme de la marchandise dans le procès de travail idéologique. Le domaine où ce fétichisme se repère magistralement est le corps et la beauté :

Cette beauté-fétiche n'a plus rien d'un effet de l'âme (vision spiritualiste), d'une grâce naturelle des mouvements ou du visage, transparence de la vérité (vision idéaliste), ou d'une "génialité" du corps qui pouvait se traduire aussi bien par la laideur expressive (vision romantique). Elle est l'Anti-Nature même, liée à la stéréotypie générale des *modèles de beauté*, au vertige perfectionniste et au narcissisme dirigé. C'est la règle absolue en matière de visage et de corps. C'est la généralisation de la valeur d'échange/signe aux effets de corps et de visage. C'est le corps enfin distancé et soumis à une discipline, à une circulation totale de signes. C'est la sauvagerie du corps enfin voilée par le maquillage, ce sont les pulsions assignées à un cycle de mode. Derrière

---

<sup>819</sup> *Op. cit.*, p. 209.

<sup>820</sup> *Pour une critique de l'économie du signe*, Paris : Gallimard, 1972, pp. 93-113.

cette perfection *morale* mettant en jeu un travail de faire-valoir en extériorité (et non plus, comme dans la morale traditionnelle, un travail de sublimation en intériorité), c'est l'assurance prise contre les pulsions. Cela ne va pas pourtant sans désir, puisqu'on sait que cette beauté est fascinante, et fascinante précisément parce qu'elle est prise dans des modèles, parce qu'elle est close, systématique, ritualisée dans l'éphémère, sans valeur symbolique. C'est le signe en elle, la marque, maquillage, symétrie ou dissymétrie calculée, etc.) qui fascine, *c'est l'artefact qui est objet de désir*. Or, les signes sont là pour faire du corps, selon un long travail spécifique de *sophistication*, un objet parfait où ne transparaisse plus rien du travail réel du corps (travail de l'inconscient ou travail physique et social) : c'est ce long travail d'abstraction, c'est ce qu'elle nie et censure dans sa systématité, qui fait la fascination de cette beauté fétichisée<sup>821</sup>.

La beauté telle que la dépeint Baudrillard, fascinante en tant qu'incarnation du modèle de beauté, est d'abord une beauté représentée. C'est cette beauté représentée qui émerge dans les caricatures étudiées. Sa construction se met en place dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> grâce à la convergence des savoir faire du caricaturiste-illustrateur. Observateur du travail des apparences dont il dénonce les artefacts, le caricaturiste produit des corps conformes, des corps désincarnés dans les revues de modes. Ce sont ces mêmes corps qu'il reproduit dans la rue pour désigner la cocotte boulevardière. A l'affût du spectacle illicite des corps dénudés sur la plage, il dessine des mesures standardisées et improbables. Et au seuil de son activité, il offre, au-delà de la séduction du corps féminin, un blason des formes, une image à collectionner. Aux scènes de séduction où le caricaturiste déjoue le jeu hypocrite du marché de la chair, succède une représentation de la séduction de l'image. L'épaisseur sociale du corps féminin a disparu.

Angela Grassi dénonçait la coquette comme un être criminel trahissant la nature féminine. Tout l'article qu'elle consacre à la coquette dans *Almanaque de El Cascabel para 1866* dresse le portrait de la coquette comme une pure image : « La coqueta necesita labrarse un pedestal (...) Es como aquel ídolo de los indios, cuyo cetro es más respetado en cuanto ha triturado más miembros de sus fanáticos adoradores<sup>822</sup> ».

La coquette est la cocotte : c'est une idole, c'est à dire l'image d'une beauté fétiche. La cocotte représentée dans la caricature est essentiellement une image de la femme qui se donne comme telle. En multipliant les représentations de l'apparence pure de la cocotte, et de tous ses avatars, les caricaturistes montrent que la marchandise dont il est question est essentiellement une image. Au cours du dernier tiers du siècle, les caricaturistes observent et participent à la construction de la femme-image.

---

<sup>821</sup> *Idem*, pp. 103-104.

<sup>822</sup> Angela Grassi, « La coqueta », *Almanaque de El Cascabel para 1866*, pp. 33-37, p. 34.

## CONCLUSION

A maints égards, le corpus étudié délimite un champ de visibilité singulier qui tient aux conditions dans lesquelles sont produites et vues les images. L'usage de l'image est en effet capital. Prise dans une communication à usage domestique où émetteur et récepteur sont complices, la caricature de mœurs, renvoie à une solidarité et à une identité masculines dans un contexte économique parfois menaçant pour les hommes des classes moyennes. Prise dans le *continuum* de son histoire, la caricature suit le fil de la satire et fait du neuf avec de l'ancien en adaptant des motifs préexistants pour saisir les contours de la nouvelle vie urbaine, exprimer les nouvelles circonstances et les nouveaux défis.

En vertu d'un paradoxe au cœur de la nature de l'image satirique, la caricature raille les changements et les donne à voir. C'est ce que souligne Ségolène Le Men à propos de la série *Les Bas-Bleus* de Daumier :

L'artiste met en évidence –fût-ce pour s'en moquer–, de nouvelles façons d'être féminines, symptômes d'une condition qui change et qui affecte particulièrement le monde de la presse, y compris le lectorat du *Charivari* : c'est là toute l'ambivalence de la caricature au XIX<sup>e</sup> siècle, dont la fonction n'est pas seulement de rabrouer, mais aussi, par le rire, de focaliser l'attention sur certains domaines en débat<sup>823</sup>.

Certes, le contexte politique et social en Espagne est différent, mais les potentialités de la caricature énoncées sont les mêmes. Elles se déploient pleinement tout au long du siècle et culminent avec l'évocation de la femme politique. Tandis qu'ailleurs l'iconographie sert l'axiologie de la domesticité, la caricature donne un corps, un visage, une histoire aux femmes anonymes de la capitale.

Le discours normatif construit la féminité à partir de différents horizons qui reflètent la prégnance du biologique, les caricaturistes observent la capitale en tant que « *fábrica de refinar mujeres*<sup>824</sup> », expression utilisée par José Castro y Serrano dans « *La mujer de Madrid* ». Ils sont aussi les artisans de cette entreprise. J. Baudrillard rappelle que le terme « fétichisme » partage la même étymologie que le terme *afeitar*, farder, parer<sup>825</sup>.

---

<sup>823</sup> *Op. cit.*, p. 149.

<sup>824</sup> José Castro Serrano, « *La mujer de Madrid* », *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en la ciudad, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones*, Madrid : Miguel Guijarro, 1873, pp. 143-164, p. 145.

<sup>825</sup> *Pour une critique de l'économie politique du signe*, *op. cit.*, p. 99.

Les caricaturistes espagnols soulèvent le voile des apparences et produisent des beautés fétiches.

L'inflation érotique qui caractérise l'évolution de la caricature de mœurs est le pendant d'une autre inflation, celle de la littérature prescriptive et proscriptive sur les femmes et sur la sexualité. M.<sup>a</sup> del Carmen Liñán Maza rappelle que les traités médico-hygiénistes évitaient soigneusement certains thèmes :

Se critican en general el desenfreno de las pasiones, y el abandono en la promiscuidad, pero se evitan las alusiones a las conductas implícitamente rechazadas por la sociedad (prostitución, homosexualidad, adulterio). Es quizás la culminación de un pacto no escrito, de una actitud que subordina los postulados científicos al dictado social, y que precisamente por este carácter científico resultará el medio más eficaz de consolidación de un lugar *adecuado* para los más débiles de la sociedad<sup>826</sup>.

Les écarts de la norme constituent par nature un creuset pour la caricature de mœurs, leur visibilité est bornée par la vocation des périodiques et les attentes d'un lectorat qu'il convient de ne pas choquer. L'adultère et la prostitution dissimulée de la cocotte constituent les grands sujets de la caricature de mœurs. A côté des ouvrages qui consacrent et idéalisent la figure de la fille-mère-épouse, la caricature de mœurs offre son intention transgressive pour faire apparaître une contre-figure du projet domestique : la cocotte.

Toutes les contre-figures du projet domestique apparaissent dans les caricatures avec des traits empruntés aux avertissements du discours normatif et de l'idéologie de la domesticité, c'est le cas en particulier de la femme politique. Toutes, sauf une : la coquette-cocotte qui n'est jamais fustigée en tant que dissidente dans un discours normatif qui la considère comme une « anti-femme ». *El Cascabel* publie des caricatures qui soulignent les dangers de la coquetterie mais ces avertissements disparaissent totalement par la suite. La cocotte apparaît comme une version idéalisée de la prostituée, une effigie de la séductrice entièrement investie dans la stratégie de la parure<sup>827</sup>. Si prostituée et cocotte vivent des mêmes expédients, le corpus étudié propose une mise en scène graphique qui distingue nettement la figure idéalisée de la figure stigmatisée.

Dans la caricature se construit alors un espace fantasmatique de l'intime masculin. Les représentations monolithiques de l'odalisque-cocotte et de la femme-sablier de la

---

<sup>826</sup> « La imagen de la mujer en la España del siglo XIX: Los tratados médico-higienistas », *Ciencia y género*, Eulalia Pérez Sedeño et Paloma Alcalá Cortijo (Coord.), Madrid : Universidad Complutense, 2001, pp. 273-297, p. 295.

<sup>827</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris : Galilée, 1979, p. 124.

caricature apparaissent comme des alternatives à l'épouse respectée qui implique résolument de lourds devoirs pour les hommes. Le terrain de l'érotico-festif et celui de la pornographie ne sont pas les différents degrés d'un même phénomène. L'érotico-festif n'est pas le « moins visible » de la pornographie. Le corpus érotico-festif se focalise sur un scénario de séduction dans lequel le lecteur-spectateur peut se rêver en libertin, affranchi des devoirs de la vie conjugale et d'un « modèle de virilité guerrière<sup>828</sup> ». Le règne de la séduction dans la caricature semble marquer l'appropriation masculine des formes d'une altérité définie par le pouvoir érotique. Codifier, répertorier et répéter les scènes de séduction et ses protagonistes, c'est aussi conserver la marge de la sublimation du corps féminin et des rapports entre les hommes et les femmes.

Ces représentations semblent être aussi les derniers bastions plastiques à une époque où s'amorcent de nouveaux rapports au corps, à travers les vêtements, la pratique du sport, l'émergence lente mais inéluctable des femmes dans la visibilité publique. La ritualisation et la sublimation du corps féminin répétées à l'envi occultent en effet le brouillage des identités présent par ailleurs dans la caricature sous la forme de la dénonciation des « femmes viriles » de tout poil<sup>829</sup>. Carlos Reyero s'interroge :

La fascinación que, a lo largo del último siglo, han ejercido sobre algunos homosexuales las mujeres de arrolladora presencia permite cuestionar hasta qué punto los valores que encarna son femeninos: ¿se la teme porque no es, en realidad, una mujer?; ¿es verdad que se la teme tanto o hay hombres que lo que desean es ser como ella?; ¿es el eterno femenino verdaderamente femenino<sup>830</sup>?

Ce n'est donc pas un hasard si la seule figure mythologique convoquée pour construire l'abstraction généralisante de la femme fatale dans notre corpus soit Danaé, figure qui ne suppose pas de renversement sexuel ou symbolique, bien au contraire, puisqu'elle est liée à la passivité totale. Rien ne vient troubler le scénario de la conquête féminine. Notons que *La Caricatura* annonce clairement le passage vers l'illustration érotique dès sa première version. Une planche de Moya et de Mecachis publiée en 1885 réunit plusieurs vignettes hétéroclites sur le thème de l'été. Parmi elles, figure un couple de dames qui s'enlacent dans une posture ambiguë, et dont les silhouettes de profil sont exagérément polarisées (Fig. 427). Il s'agit d'une exception notable qui introduit

---

<sup>828</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>829</sup> Dans « La moda », Miguel Bolea y Sintas souligne à propos de l'introduction des bloomers : « No hay mujer que sufra que le llamen mari-macho, y la moda ha hecho más, las ha vestido los trajes de los hombres », *El Cascabel*, 24-01-1867.

<sup>830</sup> Carlos Reyero, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid : Cátedra, 1999, p. 251.

l'évocation de l'homosexualité féminine, par ailleurs aiguillon de l'imaginaire sexuel masculin dans la peinture à la même époque.

Dans le contexte général de l'étude et de la mesure de la sexualité normative, l'image de la cocotte participe d'une volonté de ne pas savoir. Pura Fernández souligne le rôle de la presse érotico-festive dans la promotion des publications sur la sexualité des dernières décennies du siècle :

A medida que avanza el fin de siglo se documenta una proliferación de la bibliografía pseudo-sexológica, auspiciada por la prensa erótico-festiva, donde se promocionan obras como la de S. López de Arrojo, *Las relaciones amorosas al desnudo*, anunciada durante 1889 y 1890 en la revista *Madrid Alegre*<sup>831</sup>.

Parallèlement à ces textes de vulgarisation, les images érotico-festives de la femme semblent vouloir garder intacte la fascination de la séduction dans la construction d'un simulacre de corps féminin largement destiné au *pater familias*.

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, les individus font l'expérience de l'Etat-Nation qui s'immisce dans leur vie et la régule. Cette expérience constitue la base du fétichisme culturel proposé et défini par Jon Stratton :

As the performance of a paternal and patriarchal power which was qualitatively greater than any actual father's power. It was this experience which formed the basis for what I have called cultural fetishism. The expression of male power lies in the penis, and no man's penis is ever big as the mythic phallus of the state (...) this preoccupation with the penis and its mythic analogue was translated into a male fetishisation of the body of the pubescent girl. It was this fetishisation which began the general eroticisation of the life-world and led to a cultural, male-determined, reconstruction of the preferred female body as phallicised. Although the individual fetishism outlined by Freud and based in the male's fear of castration inflects it, cultural fetishism refers to the effect of the institutionalisation of the difference between the individual man's penis and the cultural phallus which, in the light of his experience of the modern state, he comes to feel he should have<sup>832</sup>.

Le corps féminin est simultanément sexualisé comme objet de désir et fétichisé comme phallus qui manque au mâle. Jon Stratton indique qu'une des conséquences du fétichisme culturel est le désir transgressif du père pour la jeune fille :

In his desire for his daughter the father seeks the phallus that will transform him from father to Father, a fantastic enterprise that would translate him from being a 'weak' individual father, patriarch of the family only to the extent of his subordination to the state, to being the patriarchal embodiment of the state, the possessor of the phallus. Possession of the daughter can be read, then, as an attempt both to gain the phallus and

---

<sup>831</sup> Pura Fernández, « Moral y *scientia sexualis* en el siglo XIX. El eros negro de la novela naturalista », *El Cortejo de Afrodita: ensayos sobre la literatura hispánica y erotismo*, Antonio Cruz Casado (Coord.), Málaga : Universidad de Málaga, 1997, pp. 187-208, p. 190.

<sup>832</sup> *Op. cit.*, p. 25.



to secure the patriarchal role in the family in its contextual relation with the state, through an empirical demonstration of male sexual power<sup>833</sup>.

L'approche de Stratton, qui croise l'histoire culturelle et la psychanalyse, permet de mettre en relation dans notre corpus le regard sur la famille dans laquelle l'homme est souvent réduit sous l'effet d'une progéniture (nombreuse mais symbolique) à s'amoinrir, et un scénario où le désir d'une autre femme, la cocotte, lui permet de regagner un pouvoir sexuel masculin. Le passage vers l'érotico-festif est lié à la revendication d'une sexualité sans conséquence pratiquée en dehors de la famille. Si le mariage est un investissement à long terme, la séduction est au contraire un jeu qui n'engage pas.

Les significations de l'explosion graphique de la cocotte excèdent le champ de la morale sexuelle pour embrasser toute la société aux prises avec l'un des bouleversements majeurs du siècle :

Women on streets are associated with prostitution; as the fetishistic viewing of commodities spreads, so the streetwalker, whose body is commodified and who attracts the gaze of men, is associated with the middle-class women who are shopping. As the fetishistic order spreads, so all women become eroticised –not only those who set out to attract men but also those whose concern is shopping, for whom there develops the preoccupation with 'looking good' (for whom?) when they go out<sup>834</sup>.

L'ère de la marchandise, qui prend son essor en France sous le Second Empire, advient en Espagne avec la Restauration et se prépare dans les décennies précédentes. La visibilité du processus est l'affaire exclusive des caricaturistes. Raimund Rütten et Ruth Jung indiquent à propos de l'artifice moqué par les caricaturistes français de la première moitié du siècle : « Sous le Second Empire, la crinoline devient ainsi l'expression privilégiée de l'esthétique marchande, et la *cocotte* la représentante patentée d'une conception qui fait de la femme une marchandise<sup>835</sup> ».

Jon Stratton cite une illustration reproduite par Rachel Bowlby dans *Just Looking: Consumer Culture in the Age of Dreiser, Gissing and Zola*<sup>836</sup>. Il s'agit d'une gravure de Mars (le pseudonyme de Maurice Bonvoisin), célèbre illustrateur français connu aussi en Angleterre, tirée d'un album intitulé *La Vie de Londres, Côtés rians*, paru en 1890. Elle représente la foule épaisse de Regent Street. Dans cette foule, on reconnaît une

---

<sup>833</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>834</sup> J. Stratton, *op. cit.*, p. 92.

<sup>835</sup> Raimund Rütten & Ruth Jung, « L'embellissement stratégique », *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance?*, Roger Bellet et Philippe Régnier (Dir.), Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1996, pp. 327-337, p. 334.

<sup>836</sup> New-York : Methuen, p. 81. Cité dans J. Stratton, *op. cit.*, p. 91. Ni Bowlby ni Stratton ne donnent les références précises de la gravure.

femme qui regarde une vitrine au second plan et quelques bourgeois affairés armés de leurs attributs, chapeaux et cannes. Au premier plan se tiennent une femme, portant voilette et manchons, et sa fille. Le commentaire donne le ton satirique: « *Shopping* c'est courir les magasins: voilà pour les dames ; mais pour les messieurs, c'est courre les *shoppingeuses!* *Shop* qui peut<sup>837</sup>! ». Rien n'est dit sur la nature de l'illustration qui sert d'exemple. Ce sont encore majoritairement des caricatures qui illustrent le chapitre « The economy of the Image, the Imaging of the Economy » de Lou Charnon-Deutsch<sup>838</sup>. Le rôle privilégié du caricaturiste dans l'observation de l'avènement de l'ère de la marchandise dans la capitale tient au regard du flâneur.

Walter Benjamin rappelle que le flâneur est un homme de la foule qui regarde, connaît et reconnaît les individus par leur vêtue et leur comportement. Il déambule dans la capitale française livrée à d'importants bouleversements architecturaux<sup>839</sup>. Le caricaturiste espagnol du XIX<sup>e</sup> est sans nul doute un flâneur. Cette identification est reprise dans les analyses sur l'illustration<sup>840</sup>. Pellicer semble lever le nez pour croquer les prostituées au balcon. Néanmoins, et contrairement au dessin de Mars pour sa version de Regent Street par exemple, les caricaturistes espagnols ne représentent que de façon exceptionnelle leur personnage féminin entouré de la foule ou des passants. Souvent même le décor urbain surprend par ses rues désertes.

Car le caricaturiste n'est pas qu'un flâneur, il s'introduit derrière le miroir des apparences, dans la scène de ménage des bourgeois en robe de chambre, dans le cabinet de toilette, derrière les coulisses. Il cherche dans un au-delà ou dans un en-deçà des codes de la représentation publique. Il participe au grand questionnement de la représentation au cœur de toutes les mutations herméneutiques du siècle en tant qu'opérateur du dévoilement des apparences. Il signe lui aussi la suprématie de la représentation sur le réel.

Les images de la caricature sont tout à fait en décalage par rapport à d'autres images de la femme diffusées à la fin du siècle. Car ailleurs de nouvelles représentations se font jour : femmes endormies, mortes, malades, largement étudiées par L. Charnon Deutsch dans *Fictions of the feminine*, émanations de *l'éros noir* et des inquiétudes fin de siècle

---

<sup>837</sup> Le jeu de mot ente *to shop* et l'argot *choper*, qui émerge au XIX<sup>e</sup> siècle, n'est pas mentionné mais l'analyse de J. Stratton le suggère.

<sup>838</sup> *Fictions of the feminine*, op. cit., pp. 127-173.

<sup>839</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Payot, 1990.

<sup>840</sup> Valeriano Bozal, *El siglo de los caricaturistas*, op. cit. ; Vicente Pla Vivas, *La ilustración del siglo XIX*, Valencia : Servicio de Publicaciones Universitat de València, 2010.

concernant la dégénération, ou, comme l'indique L. Charnon-Deutsch, illustrations de l'idéologie de la domesticité. E. Ríos Lloret évoque le scénario de la domination de la femme passive comme l'un des principaux fantasmes masculins sous la Restauration :

La indefensión, el absoluto desvalimiento femenino, la seguridad de poder hacer con ella lo que quiera sin que proteste, ejercen una poderosa atracción sexual para determinados varones. Esa fantasía de dominio aparece en la representación de la mujer dormida. La consideración de las relaciones entre hombre y mujer como las de dominación y sumisión se estimulan con esta imagen. La feminidad pasiva espolea fantasías eróticas masculinas de conquistas sin batallas, de poder sin restricciones<sup>841</sup>.

Cette image de la femme est absente du corpus étudié. Certes le schéma principal proposé par la caricature évoque aussi un rapport de domination, mais, poussant à son paroxysme la volonté de prolonger la séduction, la caricature met en avant la cocotte boulevardière qui suppose des batailles, de la résistance, des déconvenues.

Les motifs de la caricature de mœurs circulent. L'image satirique côtoie et parfois se confond avec les tableaux reproduits par ailleurs dans les revues illustrées, ou dans les revues au matériel hétérogène, comme *Blanco y Negro*. A la fin de la période, Cecilio Pla, Narciso Méndez Bringa ou Rafael Huertas emploient des techniques qui s'éloignent du croquis caricatural dans leur production de dessins humoristiques, et avec la disparition de la technique, se dilue totalement la portée satirique. Leur travail se situe davantage dans le sillage de la peinture ou de l'illustration généraliste.

Cecilio Pla collaborateur de *La Risa*, Narciso Méndez Bringa, collaborateur de *Blanco y Negro* et illustrateur prolifique des vertus et missions féminines, et Rafael Huertas exploitent les motifs de la caricature : une jeune femme dans la rue dont le vent soulève légèrement la robe est observée par un vieux bourgeois dans « Tarde de abril » (*Blanco y Negro*, 25-04-1896) ; un bourgeois est attablé, entouré de deux *manolas* prostituées dans « Casta y Susana » (*La Ilustración Española y Americana*, 15-10-1895) ; une fleuriste accroche une fleur à la boutonnière d'un bourgeois dans « En el vestíbulo de la comedia » (*Blanco y Negro*, 21-03-1896)<sup>842</sup>.

---

<sup>841</sup> « Obedientes y sumisas. Sexualidad femenina en el imaginario masculino de la España de la Restauración », *op. cit.*, pp. 196-197. En parlant de la théorie des correspondances entre les maladies et l'état des organes reproducteurs féminins, Eva M.<sup>a</sup> Ramos Frenco définit les caractéristiques du modèle de la femme malade : « El único remedio a esta enfermedad era el matrimonio, por lo que, mientras éste no llegaba, se debía mantener a la joven alejada de todo aquello que pudiera despertar su pasión. De este modo, la mujer frágil y enfermiza se va a convertir en un modelo que va a estar de moda, tendiendo dicha fragilidad a ser considerada signo de feminidad. La mujer lánguida y recostada, de piel pálida, débil, con una salud que se puede ver quebrantada en cualquier momento, siempre a punto del desmayo, será el modelo a seguir por toda la mujer de alta sociedad ». *Apud* « El modelo burgués femenino visto a través del arte », *op. cit.*, p. 222.

<sup>842</sup> Ces exemples sont reproduits par Lou Charnon-Deutsch, *op. cit.*, pp. 144-145.

Cecilio Pla peint la discorde conjugale dans un tableau de 1895, *Lazo de Unión*, qualifié par Carlos Reyero de « vertiente dulcificada del realismo social<sup>843</sup> ». Le thème de la mésentente du couple, souvent au retour de la lune de miel, est un motif de la peinture de la fin du siècle. Les exemples regroupés dans l'ouvrage *Mujeres pintadas*<sup>844</sup> montrent la prégnance des motifs de la caricature dans la peinture des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Les supports étudiés entretiennent de multiples affinités avec l'illustration et la peinture.

L'analyse de la caricature de mœurs augmente ainsi les possibilités d'un dialogue entre les représentations de la femme jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ces dernières ne peuvent pas se résumer aux mères occupées à leurs tâches domestiques, aux femmes fatales qui d'ailleurs n'existent pas en tant que telles en Espagne, aux femmes endormies ou alanguies qui hantent aussi la peinture de la fin du siècle. La cocotte boulevardière détonne par sa vitalité. Nous souhaitons illustrer les possibilités de ce dialogue par un exemple.

Le tableau de Enrique Simonet Lombardo, « Autopsia del corazón », connu sous le titre « ¡Y tenía corazón ! » réalisé en 1890, est reproduit (et recadré) dans *La Ilustración Ibérica* en 1895 avec un nouveau titre pour la circonstance, « El anatómico » (Fig. 428). Il donne lieu à plusieurs interprétations. Lou Charnon-Deutsch l'analyse en soulignant la contradiction entre un corps dont les proportions sont magnifiées par le savoir faire du peintre qui idéalise les contours, et la scène de dissection censée épuiser définitivement la beauté de la femme par l'exhibition du cadavre :

The corpse is both beautiful and disconcertingly whole in view of the fact that the anatomist is examining the woman's heart, which has been cut from her chest in a procedure that seems not to have marred the illusion of the woman's wholeness. The illusion provides one of the haunting paradoxes of the painting. Are we to interpret the woman's body as inviolate, evidence of the artist's illusionary prowess that triumphs even over the anatomist's scalpel<sup>845</sup>?

Rappelons que ce tableau est le premier envoi du peintre à l'Académie de San Fernando et fait partie des figures imposées aux pensionnaires de l'Académie Espagnole des

---

<sup>843</sup> *Pintura y escultura en España : 1800-1910*, Madrid : Cátedra, 1999, p. 244.

<sup>844</sup> *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España, 1890-1914*. Madrid : Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003.

<sup>845</sup> *Op. cit.*, p. 243.

Beaux arts de Rome<sup>846</sup>. Il s'agit donc d'un exercice où le peintre doit montrer sa maîtrise de la peinture de nu.

Dans « De olympia a las Majas. El desnudo en la pintura española 1865-1930 », Lily Litvak propose une autre interprétation du tableau :

El poder ideológico del montaje se comunica a través de una dialéctica visual, que nos persuade del argumento. Los dos protagonistas localizan los paradigmas polarizadores de la cultura masculina y la naturaleza femenina. Verticalmente, el hombre, como severo juez moral examinando clínicamente el corazón; la mujer horizontal, extendida desnuda ante él. Si ella es un sacrificio humano en el altar de la ciencia moderna, él es el sumo sacerdote, frío, severo. Es el aspecto peligroso y sexual de la mujer, estudiado por el hombre de ciencia. La relación entre las ideas científicas y la ideología social y moral con que los médicos del siglo XIX diagnosticaban el cuerpo femenino no puede ser más obvia<sup>847</sup>.

Elle y voit donc une manifestation du discours normatif à l'œuvre où l'anatomiste incarne la geste scientifique de tout le siècle tentant de découvrir les fondements de la nature féminine dans un rapport où le masculin représente la culture et le féminin la nature. Notons néanmoins que le vieil homme n'observe pas le corps nu de la jeune femme. Le médecin regarde, absorbé, le cœur qu'il vient d'extraire, moment insolite dans l'examen auquel il procède. Brigitte Duplâtre-Debes indique : « Le médecin, tenant le cœur dans sa main, semble plutôt s'étonner de l'existence de cet organe dans le corps de cette femme, exprimant ainsi les doutes de l'homme sur la nature féminine et ses convictions selon lesquelles la femme est un être maléfique, sans cœur, qui cause la souffrance de l'homme<sup>848</sup> ». Elle s'interroge aussi sur le changement de titre de l'œuvre : « En outre, pourquoi le titre *Autopsia del corazón* est-il devenu... *Y tenía corazón* qui, à notre avis, n'est pas très "poétique"<sup>849</sup>? ». Il serait en effet intéressant de déterminer les circonstances dans lesquelles est apparu l'exclamation qui s'est substituée au titre original.

Le nouveau titre qui s'est imposé par la suite renvoie au cliché le plus répandu sur la coquette puis sur la cocotte qui, incapable d'aimer, « n'a pas de cœur ». Il permet d'identifier d'emblée le personnage féminin, qui n'est donc pas la femme, ni d'ailleurs n'importe quelle prostituée, mais une incarnation largement idéalisée, une idée en somme de la féminité que peut représenter la cocotte boulevardière dans la caricature.

---

<sup>846</sup> Carlos Reyero et Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España : 1800-1910*, Madrid : Cátedra, 1999, p. 236.

<sup>847</sup> *El Cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Antonio Cruz Casado (Ed.), Málaga : Analecta Malacitana, 1997, pp. 89-91, p. 93.

<sup>848</sup> « Le nu féminin espagnol : entre cosmopolitisme et hispanisme », *Image et corps*, Jean-Claude Seguin (conception), Lyon : Le Grimoire-LCE, 2007, pp. 327-341, p. 334.

<sup>849</sup> *Op. cit.*, p. 333.

Le thème réaliste de l'autopsie rencontre la métaphorisation éculée de l'un des principaux clichés sur la coquette puis la cocotte.

Ce nouveau titre donne une dimension au tableau qui va à l'encontre d'une lecture qui y voit la femme comme un être maléfique. L'anatomiste fait une découverte, plus métaphorique que réelle, et vient contrecarrer les clichés populaires sur la cocotte sans cœur, la cocotte érigée en conquérante puis en effigie de la séductrice dans la caricature. Certainement le médecin signe la victoire définitive sur l'idole gisante. La peinture, depuis le rationalisme de l'anatomie, semble vouloir briser la fascination de l'image, en exhibant la chair extraite, un petit détail mis en valeur par l'immensité de l'espace de la salle.

Les représentations du corps féminin sont plurielles et obéissent à des impératifs différents selon leurs conditions de création et leur destination. Cet exemple nous montre à quel point les images de la femme dans la deuxième moitié du siècle concentrent des significations qu'il convient de resituer dans l'ensemble de la culture visuelle constituée en réseau, en correspondance, en résonance. La caricature, par sa diffusion massive et les relations qu'elle entretient avec la culture populaire, le discours normatif et l'imaginaire masculin, en est un élément décisif.

## BIBLIOGRAPHIE GENERALE

### Corpus des périodiques

- Almanaque de los chistes para 1870, 1874*  
*La Avispa* 1883-1891  
*El Bazar* 1871-1875  
*Blanco y Negro* 1891-1892  
*La Caricatura* 1884-1887  
*La Caricatura* 1892-1893  
*El Cascabel* 1863-1872  
*Almanaque de El Cascabel para 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1869, 1871, 1873, 1878*  
*El Curioso Parlante* 1888  
*Día de Moda* 1880  
*Don Diego de Noche* 1868-1869  
*Don Quijote* 1887  
*Almanaque de Don Quijote para 1893*  
*La España Cómica* 1889  
*El Fisgón* 1865  
*Gil Blas* 1864-1872  
*Almanaque de Gil Blas para 1866, 1867, 1868, 1869, 1870*  
*La Gran Vía* 1893-1895  
*Jaque Mate* 1872-73  
*Almanaque de Jaque Mate para 1873*  
*La Jeringa* 1887  
*Madrid Alegre* 1889-1890  
*Madrid Cómico* 1880-1894  
*Madrid Político* 1885-86  
*Menestra Albums por Ortego* (vers 1868)  
*La Mesa Revuelta* 1875-76  
*El Mundo Alegre* 1889  
*El Mundo Cómico* 1872-76  
*Almanaque de El Mundo Cómico para 1875*  
*El Museo Popular* 1867  
*El Papelito*, 1868-1869  
*La Risa* 1888  
*Almanaque de La Risa para 1867, 1870, 1871, 1874, 1876*  
*El Sainete* 1867  
*El Solfeo* 1875-1878  
*La Vida Alegre* 1884-1885

## **Autres périodiques consultés**

### **Périodiques espagnols**

*Almanaque de El Garbanzo para 1873*  
*El Artista*, 1835  
*El Censor* 1820  
*El Clamor público* 1860  
*Demi-Monde* 1889-1890  
*El Fandango* 1844-1846  
*La Ilustración Española y Americana*, 1887, 1889  
*La Ilustración de la Mujer*, 1875, 1876  
*La Ilustración Republicana Federal*, 1872  
*El Jorobado* 1836  
*La Moda Elegante Ilustrada* 1869-1874  
*Almanaque literario de El Museo Universal* 1854  
*El Museo Universal* 1857-1869  
*Semanario Pintoresco Español* 1851  
*El Último, Almanaque festivo-literario para 1878*, Madrid : Librería de M. Rosado

### **Périodiques français**

*Le Charivari* 1840-1848, 1856  
*La Vie Parisienne* 1866  
*Le Journal pour Rire* 1852

### **Dictionnaires et répertoires bibliographiques**

BARRAL I ALTET Xavier. *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.

BÉNÉZIT Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, 8 tomes. Paris : Gründ, 1960-1964.

CASADO CIMIANO Pedro. *Diccionario biográfico de ilustradores del siglo XIX*. Madrid : Ollero y Ramos, 2006.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN Javier, FUENTES Juan Francisco (Dir.). *Diccionario político y social del siglo XIX*. Madrid : Alianza, 2002.

LÓPEZ PIÑERO José M.<sup>a</sup> et al. *Bibliographia Médica Hispánica 1475-1950. Vol IV : Libros y folletos 1801-1850*. Cuadernos valencianos de historia de la medicina. Valencia : Universitat de Valencia, CSIC, 1991.



LÓPEZ PIÑERO José M.<sup>a</sup> et al. *Bibliographia Médica Hispánica 1475-1950. Vol V : Libros y folletos 1851-1900*. Cuadernos valencianos de historia de la medicina. Valencia : Universitat de Valencia, CSIC, 1996.

NAVARRO DURÁN Rosa. *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*. Barcelona : Planeta, 2000.

RUIZ CORTÉS Francisco et SÁNCHEZ COBOS Francisco. *Diccionario biográfico de personajes históricos del siglo XIX español*. Madrid : Rubiños-1860, S.A, 1998.

SIMÓN PALMER M.<sup>a</sup> Carmen. « La mujer en el siglo XIX: notas bibliográficas ». *Cuadernos Bibliográficos*, XXXI, 1974, pp.189-247; XXXII, 1975, pp. 109-150; XXXII, 1978, pp.163-206; XXXII, 1979, pp.181-211). Madrid : CSIC.

SIMÓN PALMER M.<sup>a</sup> Carmen. *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia, 1991.

### **Ouvrages généraux**

ARDENNE Paul. *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*. Paris : Flammarion, 2006.

ARIÈS Philippe, DUBY Georges (Dir.). *Histoire de la vie privée 4 : de la Révolution à la grande guerre*. Paris : Seuil, 1999 [1987]. Traduction espagnole : *Historia de la vida privada. Tomo 8 : Sociedad burguesa : aspectos concretos de la vida privada*, Madrid : Taurus, 1991.

BENJAMIN Walter. *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Payot, 1990.

BENJAMIN Walter. « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle ». *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000. pp. 44-66.

CARRETE PARRONDO Juan, VEGA Jesusa, BOZAL Valeriano, FONTBONA Francesc. *El grabado en España, siglos XIX y XX. Summa Artis XXXII*. Madrid : Espasa Calpe, 2000 [1988].

CORBIN Alain. *Le Temps, le désir et l'horreur, essais sur le XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Flammarion, 1991.

DUPRAT Annie. *Images et Histoire : Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*. Paris : Belin, 2007.

FARGE Arlette. *Effusion et tourment. Le récit des corps. Histoire du peuple au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Odile Jacob, 2007.

FREUD S. « Pour introduire le narcissisme ». *La vie sexuelle*. Paris : PUF, 2002 [1969], pp. 81-105.

HABERMAS Jürgen. *L'espace public*. Paris : Payot-Rivages, 2008 [1997].

MORANT DEUSA Isabel, BOLUFER PERUGA Mónica. *Amor, matrimonio y familia: la construcción histórica de la familia moderna*. Madrid : Síntesis, 1998.

MUÑOZ LÓPEZ Pilar. *Sangre, amor e interés. La familia en la España de la Restauración*. Madrid : Marcial Pons, 2001.

PALACIO ATARD Vicente. *La España del siglo XIX: introducción a la España contemporánea (1808-1898)*. Madrid : Espasa-Calpe, 1978.

PÉREZ ROLDÁN Carmen. *El Partido Republicano Federal (1868-1874)*. Madrid : Endymion, 2001.

REYERO Carlos y FREIXA Mireia. *Pintura y escultura en España : 1800-1910*. Madrid : Cátedra, 1999.

RICHARDS Thomas. *The Commodity Culture in Victorian England, advertising and Spectacle, 1851-1914*. Stanford California : Stanford University Press, 1990.

SIMÓN PALMER M.<sup>a</sup>. « La publicidad y la imagen en Madrid (1840-1874) ». *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina*, Marie-Linda Ortega (Ed.). Madrid : Visor, 2004. pp. 13-38.

### **Sites Internet**

Dictionnaire de la real Academia Española  
[www.rae.es](http://www.rae.es)

Museo del Prado  
[www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

Museo del traje de Madrid  
[www.museodeltraje.mcu.es](http://www.museodeltraje.mcu.es)

**Ouvrages sur les femmes (manuels, littérature panoramique et prescriptive, études)**

*Album del bello secso o las mujeres pintadas por sí mismas.* Madrid : Imprenta del Panorama español, 1843.

*Escritoras españolas contemporáneas.* Biblioteca universal, colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros. Madrid : Biblioteca universal, 1880.

AA.VV. *Los españoles pintados por sí mismos.* Madrid : Visor Libros, 2002 [1843].

D.L.R. *Cuadro de las mugeres en los diferentes estados de su vida y consejos al bello sexo para hacerlo más digno del aprecio de los hombres.* Madrid : [s.n.] Imprenta de Cruz Gonzalez, 1836.

*El Tocador higiénico. Arte de conservar la salud y la belleza. Consejos higiénicos; preocupaciones; belleza perfecta; apología de los perfumes; ventajas de su uso, y utilidad de los cuidados y el aseo de la persona. Obra basada sobre la de M. Coudray; pero notablemente modificada y arreglada a nuestro caracter, a nuestras necesidades y costumbres, y dedicada al bello sexo español por un admirador de su hermosura.* Madrid : Oficina tipográfica del Hospicio, 1867.

ALONSO Y RUBIO Francisco. *La mujer bajo el punto de vista filosófico, social y moral: sus deberes en relación con la familia y la sociedad.* Madrid : D.F. Gamayo, 1863.

ARENAL Concepción. « Estado actual de la mujer española ». *La emancipación de la mujer en España*, Madrid : Biblioteca Jucar, 1974. pp. 27-57.

ARENAL Concepción. *La mujer del porvenir. La mujer de su casa.* Barcelona : Orbis, 1989.

BAYLE-MOULLARD Élisabeth-Félicie (Mme Celnart). *Manuel des dames, ou L'art de l'élégance, sous le rapport de la toilette, des honneurs de la maison, des plaisirs, des occupations agréables par Mme Celnart.* Paris : Roret, 1833.

BERNALDO DE QUIRÓS Constancio & LLANAS AGUILANIEDO José M.<sup>a</sup>. *La mala vida en Madrid.* Huesca : Instituto de Estudios Altoaragoneses; Zaragoza : Egido, 1998 [1901].

CÁNOVAS DEL CASTILLO Antonio. Prologue de *Las mujeres españolas portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones, tomo primero.* Madrid : Miguel Guijarro, 1873.

CARREÑO Manuel Antonio. *Compendio del manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño.* NY : D. Appleton y compañía, 1860.

CATALINA Severo. *La mujer*. Madrid : Espasa-Calpe, 1968.

CORTEJARENA Y ALDEVÓ Francisco de. *Discurso leído en la sesión inaugural de la Sociedad ginecológica española celebrada el domingo 5 de Diciembre de 1875 por el doctor D. Francisco de Cortejarena y Aldevó, vicepresidente de la misma*. Madrid : Imprenta de Alejandro Gómez Fuentesnebro, 1876.

DEBAY Auguste. *Hygiène des plaisirs selon les âges, les tempéraments et les saisons*. Paris : E. Dentu, 1863.

DEBAY Auguste. *Enciclopedia higiénica de la belleza : Fisiología descriptiva de las treinta bellezas de la mujer*. Barcelona : Imp. de la Viuda de Miró y Compañía, 1875.

DEBAY Auguste. *Higiene y perfeccionamiento de la belleza humana en sus líneas, formas y color: Teoría nueva de los alimentos y bebidas... Arte de desarrollar las formas reducidas y de disminuir las abultadas. Ortopedia.- Gimnasia Educación física –higiene de los sentidos, etc.* Barcelona : J. Oliveres, 1875.

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

GARCÍA LLANSÓ Antonio. *Historia de la mujer contemporánea*. Barcelona : Librería de Antonio J. Bastinos editor, 1899.

GASSÓ Y VIDAL Leopolda. *Colección de sus trabajos literarios*. Madrid : Escuela tipográfica del Hospicio, 1891.

GINÉS Y ORTIZ Adela. *Apuntes para un álbum del bello sexo. Tipos y caracteres de la mujer*. San Agustín de Guadalix : Ayuntamiento de San Agustín de Guadalix, 1995.

JIMENO Ambrosio. *La mujer ante el hombre. Estudio social*. Zaragoza : Establecimiento tipográfico de C. Ariño, 1882.

LEGOUVÉ Ernest. *Historia Moral de las Mujeres traducida del francés por D. Narciso Gay*. Madrid ; Barcelona : Luis Tasso, 1860.

LLANOS Y ALCARAZ Adolfo. *La mujer en el siglo diez y nueve: hojas de un libro*. México : [s.n.] (Imp. de "La Colonia Española" de A. Llanos), 1876 [1864].

LLANOS Y ALCARAZ Adolfo. *Novísimo diccionario del amor y de otras cosas, tan útil para los feos como para las hermosas*. Madrid : [s.n.] (Estab. tip. de M.P. Montoya y Cia.) , 1884.

MARISCAL N.. *La ciencia de la belleza*. Madrid : Imprenta de Ricardo Rojas, 1899.

MARTIN Louis-Aimé. *De L'éducation des mères de famille, ou de la civilisation du genre humain par les femmes*. Paris : Charpentier, 1847.

MONLAU Pedro Felipe. *Higiene del matrimonio o el libro de los casados en el cual se dan las reglas e instrucciones necesarias para conservar la salud de los esposos, asegurar la paz conyugal y educar bien a la familia*. Paris : Librería de Garnier hermanos editores, 1879.

NACAR J. M. *Guía higiénico-cosmética de la mujer en el tocador o colección ordenada y completa de cuantas reglas, operaciones y fórmulas higiénicas reclaman la salud, la belleza y la educación física de la mujer*. Madrid : Establecimiento tipográfico a cargo de F. Quesada, 1886.

NACENTE Francisco. *El bello sexo vindicado: historia moral de las mujeres. Influencia de la mujer en el progreso y cultura de las naciones. Estudio filosófico recreativo*. Barcelona : Francisco Nacente, (1890?).

PRAZ Mario. *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, le romantisme noir*. Paris : Denoël, 1977 (1966).°

PARDO BAZÁN Emilia. « La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias -Memoria del día 16 de octubre de 1892 leída en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano ». *La mujer española y otros artículos feministas*. Madrid : Editora Nacional, 1976. pp. 71-97.

PARDO BAZÁN Emilia.« La mujer española ». *La mujer española y otros artículos feministas*. Madrid : Editora Nacional, 1976. pp. 25-70.

PERATONER Amancio. *Los órganos de la generación: sus funciones y desórdenes en el niño, en el adolescente, en el adulto, en el anciano*. Barcelona : Felipe N. Curriols, 1892.

PERATONER Amancio. *La mujer en la alcoba: estudio higiénico-fisiológico*. Barcelona : Est. edit. de Felipe N. Curriols, La Enciclopedia, 1893.

PI Y MARGALL Fransisco. « La misión de la mujer en la sociedad ». *La revolución Gloriosa. Un ensayo de regeneración nacional (1868-1874)*. Antología de textos, Gregorio de la Fuente Monge et Rafael Serrano García (Ed.). Madrid : Biblioteca nueva, 2005. pp. 106-107.

POSADA Adolfo. *Feminismo*. Madrid : Cátedra, 1994.

PULIDO FERNÁNDEZ Ángel. *Bosquejos médico-sociales para la mujer*. Madrid : Víctor Saiz, 1876

ROBERT Roberto (Ed.). *Las españolas pintadas por los españoles*. Madrid : J.J. Morete, 1871.

RODRÍGUEZ SOLÍS E. *La mujer defendida por la historia, la ciencia y la moral*. Madrid : Imprenta de El Imparcial, 1877.

RODRÍGUEZ SOLÍS E. *Las extraviadas*. Madrid : Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val, 1882.

ROUSSEL Pierre. *Système physique et moral de la femme ou Tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, du tempérament, des mœurs, & des fonctions propres au sexe*. Paris : Vincent, 1775.

ROYO VILLANOVA Ricardo. *El pecado, la salud y la belleza*. Madrid : Imp. Nicolás Moya, 1897.

SÁEZ DE MELGAR Faustina (Dir.). *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*. Barcelona : Juan Pons, 1881.

SAN MARTÍN Antonio. *Las mujeres que pegan y las mujeres que pagan*. Madrid : Gaspar, 1881.

SEGURA Isabelle (Ed.). *Romances de señoras*. Barcelona : AltaFulla, 1981.

SEPÚLVEDA Enrique. *La vida en Madrid en 1886*. Madrid : Asociación de librerías de lance de Madrid, 1994.

SINUÉS DE MARCO Pilar. *Un libro para las damas. Estudios acerca de la educación de la mujer*. Madrid : Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1878, 3ª ed (1877).

VALERO DE TORNOS Juan. « Discurso que yo pronunciaría si fuese invitado a una academia en que hablasen señoras », *La Ilustración Española y Americana*, 1889, nºXVI, p. 259

VIVES Juan Luis. *Instrucción de la mujer cristiana*. Madrid : Fundación Universitaria española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1995.

### **Costumbrismo et images de la femme**

AYALA M.<sup>a</sup> de los Ángeles. *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*. Alicante : Universidad de Alicante, 1993.

AYALA M.<sup>a</sup> de los Ángeles. « Costumbrismo y reivindicación feminista ». *España Contemporánea*, VIII, otoño 1995. pp. 11-209.

AYALA M.<sup>a</sup> de los Ángeles. « Las colecciones costumbristas en la segunda mitad del siglo XIX: entre la nostalgia y la crítica ». *Insula* nº637, Enero 2000. pp. 16-18.

ORTEGA Marie-Linda. « Révolution, sexe et néologie », *La fabrique des mots. La néologie ibérique*, Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delpont (Ed.), Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 2000. pp. 193-201.

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

RABATÉ Colette. « Les types féminins dans *Los Españoles pintados por sí mismos* ». *Images et mémoires, Les Cahiers du GRIMH*, n°3. Lyon : Université Lumière-Lyon2, 2003. pp. 401-419.

RUBIO CREMADES Enrique. « El artículo de costumbres o "Satyra quae ridendo corrigit mores" », *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año 70, Enero-Diciembre 1994, Santander, Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo. pp. 147-167.

SEGUÍ COLLAR Virginia. « Análisis de la tipología femenina a través del género costumbrista ». *Frasquita Larrea y Aherán: Europeas y españolas entre la Ilustración y el Romanticismo*. (Actas del Congreso celebrado los días, 23, 24 y 25 de noviembre de 2000), Gloria Espigado Tocino et María José de la Pascua Sánchez (Ed.), 2003.  
<http://seguicollar.wordpress.com/2007/12/15/analisis-de-la-tipologia-femenina-a-traves-del-constumbrismo/>  
Pages consultées le 3-03-2009

UCELAY DA CAL Margarita. *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844) : Estudio de un género costumbrista*. México : Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1951

### **Presse au XIX<sup>e</sup> siècle en Espagne : aspects généraux et répertoires**

AGUINAGA Enrique de. *Periodismo y periodistas en el Madrid de la primera restauración*. Madrid : Artes gráficas municipales, 1996.

ÁLVAREZ Jesús Timoteo. *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema (1875-1883)*. Pamplona : Universidad de Navarra, 1981.

ASENJO A. *Catálogo de las publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid (1661-1930)*. Madrid : Artes Gráficas Municipales, 1933.

ASENJO, A. *La prensa madrileña a través de los siglos. Apuntes para su historia desde el año 1661 al de 1925*. Madrid : Artes Gráficas Municipales, 1933.

AUBERT Paul, BOTREL Jean-François, DESVOIS Jean-Michel. « Prensa e historia. Para una historia de la prensa ». *Estudios de historia de España, Homenaje a Manuel Tuñón de Lara, Tome II*, CASTILLO Santiago (Coord.). Madrid : Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1981. pp. 501-520.

BASTIDA DE LA CALLE M.<sup>a</sup> Dolores. « El periodismo ilustrado: del dibujo a la fotografía ». *A Distancia, Revista de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*, Madrid, enero 1991. pp. 17-23.

BOTREL Jean-François. *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Madrid : Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.

BOTREL Jean-François, CAZOTTES Gisèle, GUEREÑA José Luis y RUBIO CREMADES, Enrique. «El auge de la prensa periódica». *Historia de la Literatura Española, Siglo XIX, (I)*, G. Carnero (Coord.). Madrid : Espasa Calpe, 1997. pp. 43-60.

CASTRO ALFÍN Demetrio. *Los males de la imprenta*. Madrid : Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, 1998.

CAZOTTES Gizèle. *La presse périodique madrilène entre 1871 et 1885*. Montpellier : Centre de recherches sur les littératures ibériques et ibéro-américaines modernes, Université Paul Valéry, 1982.

CHARNON-DEUTSCH Lou. *Hold that pose, Visual culture in the late-nineteenth-century spanish periodical*. Pennsylvania : University Park, 2008.

DOMINGO Javier, MORENO Teresa (Coord.). *150 años de prensa satírica española : [exposición]*, febrero 1991, Centro Cultural de la Villa Madrid. Madrid : Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, 1991.

ELORZA Antonio, PÉREZ LEDESMA Manuel, TUÑÓN DE LARA Manuel (Ed.). *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*. Madrid : Cuadernos para el Diálogo, 1975.

ESPINA A. *El cuarto poder. Cien años de Periodismo español*. Madrid : Aguilar, 1960.

FUENTES Juan Francisco, FERNÁNDEZ, Javier. *Historia del periodismo español*. Madrid : Síntesis, 1997.

GIL NOVALES A. (Ed.). *La prensa en la revolución liberal. España, Portugal y América Latina*. Madrid : UCM, 1983.

GÓMEZ ALONSO Rafael. «Apoyo iconográfico en la prensa española siglo XIX». *Icono 14* [en ligne], *Iconos*. Junio 2003, n°1, pp. 150-168.  
<http://www.icono14.net/revista/rn1/articulos/rga.pdf>  
Pages consultées le 15.07.2007

GÓMEZ APARICIO Pedro. *Historia del periodismo español : desde la Gaceta de Madrid (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*. Madrid : Editorial Nacional, 1967.

GÓMEZ APARICIO Pedro. *Historia del periodismo español : De la Revolución de Septiembre al desastre*. Madrid : Editorial Nacional, 1971.

GUEREÑA José Luis. «Las estadísticas oficiales de la prensa (1867-1927)». *Metodología de la historia de la prensa española*, Bernard Barrère (Ed.). Madrid : Siglo XXI, 1982. pp.81-118

HARTZENBUSCH Eugenio. *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*. Madrid : Impresores de la Real Casa, 1894.

ORTEGA Marie-Linda. *La tarea conjunta de los hermanos Bécquer en El Museo Universal (1862-1869)*. Bern, New-York : Peter Lang, 2003.



SÁNCHEZ ARANDA José Javier, BARRERA Carlos. *Historia del periodismo español. Desde sus orígenes hasta 1975*. Pamplona : Eunsa, 1992.

SEOANE M.<sup>a</sup> Cruz. *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*. Madrid : Castalia, 1977.

SEOANE M.<sup>a</sup> Cruz. *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*. Madrid : Alianza, 1983.

VALLS Josep-Francesc. *Prensa y burguesía en el XIX español*. Barcelona : Anthropos, 1988.

TOBAJAS, M. *El periodismo español (notas para su historia)*; Madrid : Fraguas, 1984.

ZAVALA I. M. *Románticos y socialista. Prensa española del siglo XI*. Madrid : Siglo XXI, 1972.

### **Humour graphique, presse satirique et caricature**

En France, en Europe :

ADHÉMAR Jean (Dir.). *Le dessin d'humour du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours*. Paris : Bibliothèque Nationale, 1971.

BARIDON Laurent, GUÉDRON Martial. *L'art et l'histoire de la caricature*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2006.

BELLET Roger, Philippe REGNIER (Dir.). *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance?* Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1996 (1991).

EVERITT Graham. *English caricaturists and graphic humourists of the nineteenth century*. London : S. Sonnenschein, 1888.

GRAND-CARTERET John. *L'histoire, la vie, les mœurs et la curiosité par l'image, le pamphlet et le document (1450-1900)*. Paris : Librairie de la Curiosité et des Beaux-Arts, 1928.

GRAND CARTERET John. *Les Mœurs et la caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse*. Paris : L. Westhauser, 1885.

GRAND CARTERET John. *Les Mœurs et la caricature en France*. Paris: La librairie Illustrée, 1888.

GRAND CARTERET John. *La femme en culotte : 1899*. Paris : Côté-femmes, 1993.

HÉBERT Michèle, ADHÉMAR Jean, LETHÈVE Jacques. *Les estampes*. Paris : Gründ, 1973.

LE MEN Ségolène. *Daumier et la caricature*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2008.

Mc PHERSON Heather. *Les Femmes de Gavarni : Gavarni's Images of Women. 17 February - 15 March 1985, The Visual Arts Gallery*. The Birmingham, Ala. : University of Alabama at Birmingham, 1985.

PALENQUE Marta. « Carlos Frontaura, escritor y periodista: *El Cascabel* ». *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Marie-Linda Ortega (Ed.). Madrid : Visor Libros, 2002. pp. 163-200.

PAULSON Ronald. *Hogarth's graphic works Volume 1, introduction and catalogue, Volume 2, The engravings*, N.p. New Haven (Conn.) ; London : Yale University Press, 1965.

PERTUIS Bruno de (Coord.). *Les Procédés de déconstruction de l'adversaire. Ridiculosa n°8*. Brest : Université de Bretagne Occidentale, 2001.

RASCHE Adelheid & WOLTER Gundula. *Ridikül! Mode in der Karikatur 1600 bis 1900*. Berlin, Köln : SMB DuMont, 2003.

ROBERTS-JONES Philippe. *La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*. Paris : Institut Français de Presse, 1956.

ROBERTS-JONES Philippe. *La Caricature du Second Empire à la Belle Epoque, 1850-1900*. Paris : Club français du livre, 1963.

ROBERTS-JONES Philippe. *Daumier, mœurs conjugales*. Paris : Vilo ; Monte-Carlo : A. Sauret, 1967.

TILLIER Bertrand. *A la charge! La caricature en France de 1789 à 2000*. Paris : Les Editions de l'Amateur, 2005.

En Espagne :

BOTREL Jean-François. « La diffusion de *Madrid Cómico* (1886-1897) ». *Presse et public*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2, 1984. pp. 21-40.

BOTREL Jean-François. « Le parti-pris d'en rire, l'exemple de *Madrid Cómico* ». *Le Discours de la presse : actes. Etudes sur le monde hispanophone n°22*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2, 1989. pp. 85-92

BOZAL Valeriano. *La ilustración gráfica del s. XIX en España*. Madrid : Comunicación, 1979.

BOZAL Valeriano. *El siglo de los caricaturistas*. Madrid : Historia viva, 2000.

BOZAL Valeriano. « Dibujos grotescos de Goya ». *Anales de Historia del Arte, Volumen Extraordinario*, 2008, pp. 407-426.

BUSSY GENEVOIS Danièle (Dir.). *Le projet national de Blanco y Negro (1891-1917). Travaux et Documents* (13-2001), Paris : ERESCEC-Paris 8, 2001.

CONDE MARTÍN Luis. *Historia del humor gráfico en España*. Lleida : Milenio, 2002.

CONDE MARTÍN Luis. *El humor gráfico en España, la distorsión intencional*. Madrid : Asociación de la Prensa de Madrid, 2005.

FERNÁNDEZ Pura. « Erotismo vital ante la crisis de fin de siglo: la revista *Demi-Monde* ». *Álbum Letras-Artes*, nº32, 1991-92. pp. 74-80.

GRANÉS Salvador María. *Calabazas y cabezas: semblanzas de personajes, personas y personillas que figuran o quieren figurar en política, literatura, armas, ciencias o tauromaquía*. Madrid : M. Romero, 1880.

LÓPEZ RUIZ José M.<sup>a</sup> *La vida alegre : historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid*. Madrid : Compañía Literaria, 1995.

MARTÍN Antonio. *Historia del cómic español, 1875-1939*. Barcelona : Gustavo Gili, 1978.

ORTEGA Marie-Linda. « Ortego, dessine-moi les Espagnols ». *Image et Hispanité*, Jean-Claude Seguin (Réalisation). Lyon : GRIMH/GRIMIA, Université Lumière-Lyon2, 1999. pp. 327-346.

PLA VIVAS, Vicente. *La ilustración gráfica del siglo XIX*. Valencia : Servicio de Publicaciones Universitat de València, 2010.

RUBIO CREMADES Enrique. « La publicación de *La Risa* en el contexto de la prensa satírica y festiva de la primera mitad del siglo XIX ». *Literatura y periodismo, la prensa como espacio creativo*, Salvador Montesa (Ed.). Málaga : Aedile, 2003. pp. 93-115.

VICTORIA Marcos. *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Buenos Aires : Losada, 1958.

### **Les femmes et la presse au XIX<sup>e</sup> siècle**

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

JIMÉNEZ MORELL Inmaculada. *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*. Madrid : Ediciones de la Torre, 1992.

PERINAT Adolfo, MARRADES M.<sup>a</sup> Isabel. « El cambio de imagen del rol político de la mujer a través de un siglo de prensa femenina española ». *Papers: Revista de Sociología*, n°11, Universidad Autónoma de Barcelona, 1979. pp. 145-167.

PERINAT Adolfo, MARRADES M.<sup>a</sup> Isabel. *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*. Madrid : Centro de investigaciones sociológicas, 1980.

ROIG CASTELLANOS Mercedes. *A través de la prensa. La Mujer en la Historia. Francia, Italia, España*. Madrid : Ministerio de cultura, Instituto de la mujer, 1982.

SÁNCHEZ LLAMA Iñigo. *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Col. Feminismos, 61 Madrid: Cátedra, 2000.

SÁNCHEZ LLAMA Iñigo. *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*. Cádiz : Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001.

SHEVELOW Kathryn. *Women and print culture, The construction of femininity in the early periodical*. London, New-York : Routledge, 1989.

SIMÓN PALMER M.<sup>a</sup> Carmen. « Revistas españolas femeninas en el siglo XIX ». *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, Simón Díaz J. (Ed.). Tomo I. Las Palmas : Cajas de Ahorro, 1975. pp. 401-445.

SIMÓN PALMER M.<sup>a</sup> Carmen. *Revistas femeninas madrileñas*. Madrid : Ayuntamiento. Instituto de Estudios Madrileños (Aula de Cultura.Ciclo de conferencias: El Madrid de Isabel II) , 1993.

### **Histoire des femmes aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles**

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

AGUADO Ana. « Género y ciudadanía en la formación de la sociedad burguesa ». *Arenal*, vol. 10, n°1, enero-junio 2003. pp. 61-79.

ALDARACA Bridget. « El ángel del hogar : the cult of domesticity in nineteenth-Century Spain ». *Theory and practice of Feminist literary criticism*, Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft (Ed.). Ypsilanti, Michigan : Bilingual Press, 1982. pp. 62-87.

ALDARACA Bridget. *El ángel del hogar : Galdós y la ideología de la domesticidad*. Madrid : Visor, 1992.

ÁLVAREZ RICART M.<sup>a</sup> Carmen. *La mujer como profesional de la medicina en la España del siglo XIX*. Madrid : Anthropos, 1988.

ARBAIZA VILALLONGA Mercedes. « La construcción social del empleo femenino en España (1850-1935) ». *Arenal*, Vol. 9, n°2, julio-diciembre 2002. pp. 215-239.

AYMES Jean-René. «L'image de Georges Sand en Espagne (1835-1850)». *La imagen de Francia en España*, Jean-René Aymes et Javier Fernández Sebastián (Coord.). Paris : Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1997. pp. 243-262.

BASTIDA DE LA CALLE M.<sup>a</sup> Dolores. «La imagen de la mujer pintora en la ilustración popular del siglo XIX». *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 7., 1994. pp. 265-273.

BOLAÑOS MEJÍAS Carmen. «La imagen de la mujer española durante el sexenio: entre el cambio social y el reconocimiento jurídico». *Feminismo/s*, n<sup>o</sup>2, 2003, pp. 25-40.

BORDERÍAS Cristina. «El trabajo de las mujeres: discursos y prácticas». *Historia de las mujeres en España y América latina. Volumen III, Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Isabel Morant (Dir.). Madrid : Cátedra, 2006 (2005). pp. 353-379.

BORDERIES GUEREÑA Josette. «El discurso higiénico como conformador de la mentalidad femenina (1865-1915)». *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, Vol. II, Virginia Maquieira d'Angelo (Ed.). Madrid : UAM, 1989. pp. 299-309.

BORDERIES GUEREÑA Josette. «Traité d'hygiène domestique pour les jeunes filles dans l'Espagne de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle». *Les traités de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Age à nos jours*, Rose Duroux (Ed.). Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995. pp. 305-314.

CANDELA SOTO Paloma. *Cigarreras madrileñas: trabajo y vida (1888-1927)*. Madrid : Tecnos, 1997.

CAPEL MARTÍNEZ Rosa M.<sup>a</sup>, 2006. «La mujer española en el siglo XIX: coordenadas históricas». *Con voz propia. La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*, M.<sup>a</sup> Celma Valero et Carmen Morán Rodríguez (Ed.). Valladolid : Fundación Instituto castellano leonés de la lengua. pp. 17-28.

CASTELLS OLIVÁN Irene, FERNÁNDEZ GARCÍA Elena. «Las mujeres y el primer constitucionalismo español (1810-1823)». *Historia Constitucional* (revista electrónica), n. 9, 2008.

<http://hc.rediris.es/09/index.html>

Pages consultées le 01-12-2008

CEPEDA GÓMEZ Paloma. «La situación jurídica de la mujer en España durante el Antiguo Régimen y régimen liberal». *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres, siglos XVI a XX*, M.<sup>a</sup> Carmen García-Nieto París(Ed.). Madrid : Ediciones de la U.A.M, 1986. pp. 181-193.

CONNELY DE ULLMAN Joan. «La protagonista ausente. La mujer como objeto y sujeto de la historia de España. *La mujer en el mundo contemporáneo*, M.<sup>a</sup> Ángeles Durán (Ed.). Madrid : UAM, 1981. pp. 11-44.

- CORBIN Alain. *Les Filles de Noces*. Paris : Flammarion, 1982 (1978).
- CRUZ Jesús. « De cortejadas a ángeles del hogar. Algunas reflexiones sobre la posición de la mujer en le élite madrileña, 1750-1850 ». *Historia silenciada de la mujer*, Alain Saint-Saëns (Dir.). Madrid : Editorial complutense, 1996. pp. 135-160.
- DE GIORGIO Michela. « La bonne catholique ». *Histoire des femmes en occident. IV. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (Dir.). Paris : Perrin , 2002 (1991). pp. 203-239.
- DIEGO Estrella de. « Profesión, coqueta: decimonónicas madrileñas ante el tocador ». *Villa de Madrid*, Año 25, n° 92, 1987, Madrid : Ayuntamiento. pp. 24-48.
- ESPIGADO TOCINO Gloria. « Experiencia e identidad de una internacionalista: trazos biográficos de Guillermina Rojas Orgis ». *Arenal*, 12:2, julio-diciembre 2005. pp. 255-280.
- ESPIGADO TOCINO Gloria. « Mujeres "radicales": utópicas, republicanas e internacionalistas en España (1848-1874). *Ayer, Revista de Historia Contemporánea*, n°60, 2005, Madrid, Asociación de Historia contemporánea, Marcial Pons. pp. 15-43
- ESPIGADO TOCINO Gloria. « Las mujeres en el nuevo marco político ». *Historia de las mujeres en España y América latina. Volumen III, Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Isabel Morant (Dir.). Madrid : Cátedra, 2006 (2005). pp. 27-60.
- FAGOAGA Concha. *La voz y el voto de las mujeres 1877-1931*. Barcelone : Icaria Antrazyt, 1985.
- FERNÁNDEZ Pura. *Mujer pública y vida privada: Del arte eunuco a la novela lupanaria*. London : Tamesis Book, 2008.
- FRAISSE Geneviève. *Les femmes et leur histoire*. Paris : Gallimard, 2010 (1998).
- GABINO Juan Pedro. « *In principio erat verbum*: el léxico caracterizador de la letraherida o la mujer anda en lenguas ». *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Pura Fernández et Marie-Linda Ortega (Dir.). Madrid : CSIC, 2008. pp. 17-32.
- GAZTELUMENDI María. « Les notions d'ocio et d'ociosidad appliquées aux femmes dans l'Espagne du XIX<sup>e</sup> siècle ». *Du loisir aux loisirs (XVIIIe-XIXe siècles)*. Serge Salaün et F. Etienvre (Coord.). Collection *les travaux du CREC en ligne* CREC Paris III, n°2, 2006. pp. 341-357.  
<http://crec.univ-paris3.fr/loisirs/17-gaztelumendi.pdf>  
 Pages consultées le 03-04-2008
- GILBERT Sandra M. & GUBAR Susan. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid : Cátedra, 1998 (1979).

GODINEAU Dominique. « Filles de la liberté et citoyennes révolutionnaires ». *Histoire des femmes en occident. IV. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (Dir.). Paris : Perrin, 1991. pp. 25-44.

GÓMEZ-FERRER MORANT Guadalupe. « La imagen de la mujer en la novela de la Restauración: ocio social y trabajo doméstico (I) », « La imagen de la mujer en la novela de la Restauración: hacia el mundo del trabajo (II) ». *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Rosa M.<sup>a</sup> Capel Martínez (Coord.). Madrid : Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, 1986. pp. 147-174 et pp. 175-206.

GÓMEZ-FERRER Guadalupe. « Las limitaciones del liberalismo en España: *el ángel del hogar* ». *Antiguo régimen y liberalismo: Homenaje a Migual Artola*, vol 3, Pablo Fernández Albaladejo y Margarita Ortega (Ed.). Madrid : Alianza editorial, UAM, 1995. pp. 515-532.

GÓMEZ-FERRER MORANT Guadalupe. « La vida privada en la España de la Restauración. ¿Es posible el ocio de las mujeres? ». *Fiesta, juego y ocio en la Historia*, Ángel Vaca Lorenzo (Coord.). Salamanca : Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2003. pp. 321-341.

GÓMEZ RIVIÈRE Aurora. *Caídas, miserables, degeneradas : Estudio sobre la prostitución en siglo XIX*. Madrid : Dirección General de la Mujer, 1994.

GOMIS COLOMA Juan. « La sátira del matrimonio en pliegos sueltos y *col-loquis* del siglo XVIII », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Coloquios, 2008, [En línea], Puesto en línea el 09 mars 2008. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index26403.html>. Pages consultées le 30-03-2009.

GUEREÑA Jean-Louis. « Los manuales de urbanidad ». *Historia ilustrada del libro escolar en España del Antiguo Régimen a la Segunda República*, Agustín Escolano Benito (Dir.). Madrid : Fundación Garmán Sánchez Ruipérez, 1997. pp. 467-499.

GUEREÑA Jean-Louis. « De erotica hispanica ». *Cahiers d'Histoire culturelle [De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études]*, n° 5, 1999, Tours. pp. 19-32.

GUEREÑA Jean-Louis. « Literatura y prostitución en el s.XIX. De la novela folletinesca a la literatura clandestina ». *Historia social y literatura: familia y clases populares en España (siglo XVIII-XIX)*, Roberto Fernández et Jacques Soubeyroux (Ed.). Saint-Etienne : Université Jean Monnet, Lleida : Milenio, 2001. pp. 157-176.

GUEREÑA Jean-Louis. *La prostitución en la España contemporánea*. Madrid : Marcial Pons, 2003.

GUEREÑA Josette. « Prostitution et domesticité en Espagne dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ». *La prostitution en Espagne de l'époque des Rois Catholiques à la II<sup>e</sup> République*, Raphaël Carrasco (Ed.). Besançon : Université de Besançon, 1994. pp. 308-314.

GUY Alain. « La femme, selon Fray Luis de León », *La Femme dans la pensée espagnole*, équipe de philosophie ibérique et ibéro-américaine (Toulouse). Paris : CNRS, 1984. pp. 63-77.

HIBBS Solange. « Educación e imágenes de la Mujer Cristiana en el siglo XIX ». *Hommage à Nelly Clemessy*, Jean-Louis Brau et Gérard Lavergne (Coord.). Nice : Association des publications de la Faculté des Lettres de Nice ; [Paris] : diff. Les Belles Lettres, 1993. pp. 277-291.

JAGOE Catherine, BLANCO, Alda, ENRÍQUEZ DE SALAMANCA Cristina. *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona : Icaria, 1998.

KIRKPATRICK Susan. *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*. Madrid : Cátedra, 1991 (1989).

KIRKPATRICK Susan. « Liberales y románticas ». *Historia de las mujeres en España y América Latina. II. El mundo moderno*, Isabel Morant (Dir.). Madrid : Cátedra, 2006 (2005). pp. 119-141.

KNIBIEHLER Yvonne. « Corps et cœur ». *Histoire des femmes en occident. IV. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (Dir.). Paris : Perrin, 2002 (1991). pp. 391-438

LAFFITE María (Condesa de Campo Alange). *La mujer en España, cien años de su historia 1860-1960*. Madrid : Aguilar, 1964.

LASCAR Alex. « La grisette dans les romans et les physiologies (1825-1850). Une incarnation de Paris. Nuances et ambiguïtés d'un stéréotype ». *La Vie parisienne, Actes du IIIe Congrès de la SERD, 2008*, Aude Déruelle et José-Luis Diaz (Ed.). [http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/cariboost\\_files/Lascar.pdf](http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/cariboost_files/Lascar.pdf)  
Pages consultées le 28-03-2010

LINARES GALINDO M.<sup>a</sup> Ángeles de. « La soltera: el reflejo de la no seducción ». *Mujer y deseo: representaciones y prácticas de vida*, M.<sup>a</sup> José de la Pascua, M.<sup>a</sup> del Rosario García Doncel, Gloria Espigado (Ed.). Cádiz : Universidad de Cádiz, 2004. pp. 129-141.

LIÑÁN MAZA M.<sup>a</sup> del Carmen. « La imagen de la mujer en la España del siglo XIX: Los tratados médico-higienistas ». *Ciencia y género*, Eulalia Pérez Sedeño et Paloma Alcalá Cortijo (Coord.). Madrid : Universidad Complutense, 2001. pp. 273- 297.

LÓPEZ CORDÓN Victoria. « La literatura religiosa y moral como conformadora de la mentalidad femenina (1760-1860) ». *La mujer en la historia de España, Actas de las II jornadas de investigación interdisciplinaria*, Seminario de estudios de la mujer Universidad autónoma de Madrid. Madrid : Servicio de publicación de la UAM, 1984. pp. 59-69.



LÓPEZ-CORDÓN M.<sup>a</sup> Victoria. «La situación de la mujer a finales del antiguo régimen (1760-1860)». *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Rosa M.<sup>a</sup> Capel (Coord.). Madrid : Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, 1986. pp. 47-108.

LORENZO ARRIBAS Josemi. «Fray Luis de León. Un misógino progresista en la "querrela de las mujeres". Relectura de *La perfecta casada*», *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Cristina Segura (Coord.). Madrid : Narcea, 2001. pp. 59-79.

MATILLA Jesús, FRAX Esperanza. «El siglo XIX». *Las mujeres de Madrid como agentes de cambio social*, Margarita Ortega López (Dir.). Madrid : Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, UAM, 1995. pp. 57-176.

MAYORAL Marina. «Emilia Pardo Bazán ante la condición femenina». *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Ana María López Freire (Ed.). La Coruña : Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003. pp. 103-114.

MÉNDEZ-VÁZQUEZ Josefina. «La educación de la mujer para el matrimonio según los tratadistas del siglo XVIII». *Historia de la mujer e historia del matrimonio*, M.<sup>a</sup> Victoria López-Cordón Cortezo et Montserrat Carbonell i Esteller (Coord.). Murcia : Universidad de Murcia, 1997. pp. 219-232.

MORALES MUÑOZ Manuel. «Las enseñanzas de la virtud: reglas cívico-morales en los catecismos del siglo XIX». *Les traités de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen-Age à nos jours*. Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995. pp. 277-285.

MUÑOZ LÓPEZ Pilar. *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura*. Madrid : Síntesis, 2003.

NASH Mary. *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*. Barcelona : Anthropos, 1983.

NASH Mary. «Control social y trayectoria histórica de la mujer en España». *Historia ideológica del control social: España-Argentina, siglos XIX y XX*, Roberto Bergalli et Enrique E. Mari (Coord.), Barcelona : PPU, 1989. pp. 151-173.

NASH Mary. «Experiencia y aprendizaje: formación histórica de los feminismos en España». *Historia Social*, n°20, otoño 1994. pp. 151-172.

NASH Mary. «Identidades, representación cultural y discurso de género en la España contemporánea». *Cultura y culturas en la historia, quintas jornadas de estudios históricos*, Pedro Chalmeta et al. (Ed.). Salamanca : Universidad de Salamanca, 1995. pp. 191-203.

NESCI Catherine. *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes dans la ville à l'époque romantique*. Grenoble : Ellug, 2007.

ÑÚÑEZ ORGAZ Adela. «Las modistillas de Madrid, tradición y realidad (1884-1920)». *La Sociedad madrileña durante la restauración 1876-1931*, Ángel Bahamonte Magro et Luis Enrique Otero Carvajal(Ed.). Madrid : Cidur, 1989. pp. 435-450.

PENA Pablo. «La bailarina, ideal femenino romántico». *Cairon: Revista de Ciencias de la Danza*, 6, 2000. pp. 57-70.

PÉREZ BALTASAR M.<sup>a</sup> Dolores. «La imagen cultural de la mujer en los moralistas de la edad moderna». *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, Tomo III, Teresa Sauret Guerrero et Amparo Quiles Faz (Ed.). Málaga : Centro de Ediciones de Diputación de Málaga, 2002. pp. 99-116.

PÉREZ GONZÁLEZ Fernando, FERNÁNDEZ BLASCO Asunción. «Reivindicaciones políticas de la mujer en los orígenes de la revolución liberal española». *La Revolución liberal*, Alberto Gil Novales (Ed.). Madrid : Ediciones del Orto, 2001. pp. 433-441.

PERROT Michelle. «La mujer en el discurso europeo del siglo XIX». *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, Vol. II, Virginia Maquieira D'Angelo (Ed.). Madrid : UAM, 1989. pp. 115-127.

RABATE Colette. *La femme espagnole et le mariage dans les écrits du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. (1833-1863)*. Paris, Université de Paris III- Sorbonne Nouvelle, 1993. Thèse de Doctorat.

RABATE Colette. *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*. Salamanca : Ediciones Universidad, 2007.

RAMOS M.<sup>a</sup> Dolores. *Discurso, realidad, utopías. La construcción del sujeto femenino en los siglos XIX y XX*. Barcelona : Anthropos, 2001.

RAMOS M.<sup>a</sup> Dolores. «La cultura societaria del feminismo librepensador (1895-1918)». *Les Espagnoles dans l'histoire : une sociabilité démocratique XIX-XX<sup>e</sup> siècles*, Danièle Bussy-Genevois (Coord.). Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002. pp. 103-123.

RAMOS, M.<sup>a</sup> Dolores. «Isabel II y las mujeres isabelinas en el juego de poderes del liberalismo». *Isabel II. Los espejos de la reina*, Juan Sisinio Pérez Garzón (Ed.). Madrid : Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2004. pp. 141-156.

RIVIÈRE GÓMEZ Aurora. *La educación de la mujer en el Madrid de Isabel II*. Madrid : Horas y horas, 1993.

RIVIÈRE GÓMEZ Aurora. *Caídas, miserables, degeneradas : Estudio sobre la prostitución en siglo XIX*. Madrid : Dirección general de la mujer, 1994.

SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña. « Críticos, críticas y criticadas: el discurso crítico ante la mujer de Letras ». *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Pura Fernández et Marie-Linda Ortega (Dir.). Madrid : CSIC, 2008. pp. 33-52.

SÁNCHEZ CARRERA M.<sup>a</sup> Carmen. « Aproximación el estudio del trabajo de la mujer en el servicio doméstico en el Madrid de finales del siglo XIX ». *El trabajo de las mujeres: siglos XVI-XX*, Margarita Ortega et María Jesús Matilla (Ed.). Madrid : UAM, 1996. pp. 219-229.

SARASUA Carmen. *Criados, nodrizas y amos. El servicio doméstico en la formación del mercado de trabajo madrileño, 1758-1868*. Madrid : Siglo Veintiuno de España, 1994.

SARRIÓN Adelina. *Beatas y endemoniadas*. Madrid : Alianza, 2003.

SCOTT Joan W. « Fantasy of echo: History and the construction of identity ». *Critical Inquiry*, winter 2001, vol. 27, n<sup>o</sup>2. pp. 284-304.

SERRANO Carlos. « Mariana Pineda (1804-1831). Mujer, sexo y heroísmo ». *Liberales, agitadores y conspiradores*, Isabel Burdiel et Manuel Pérez (Coord.). Madrid : Espasa Calpe, 2000. pp. 99-126.

SOTO CARMONA Álvaro. « La condición de la mujer trabajadora al final del siglo XIX ». *El trabajo de las mujeres: siglos XVI-XX*, Margarita Ortega et M.<sup>a</sup> Jesús Matilla (Ed.). Madrid : UAM, 1996. pp. 345-353.

SCANLON Geraldine. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid : Siglo XXI, 1976.

SIMÓN PALMER M.<sup>a</sup> Carmen. « Libros de religión y moral para la mujer española del siglo XIX ». *Primeras Jornadas de Bibliografía*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 1977. pp. 355-86.

SIMÓN PALMER M.<sup>a</sup> Carmen. *La mujer madrileña del siglo XIX*. Madrid : Ayuntamiento, Instituto de Estudios Madrileños (Ciclo de conferencias: Madrid en el siglo XIX), 1982.

SIMÓN PALMER M.<sup>a</sup> Carmen. « La higiene y la medicina de la mujer española a través de los libros (s. XVI a XIX) ». *La mujer en la historia de España. Actas de las II jornadas de investigación interdisciplinaria*. Seminario de Estudios de la Mujer. Madrid : Servicio de publicación de la UAM, 1984. pp. 71-84.

SIMÓN PALMER M.<sup>a</sup> Carmen. « La mujer y la literatura en la España del siglo XIX ». *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*. Brown University, 22-27 agosto 1983. Madrid : Ediciones Istmo, 1986. pp. 591-96.

SIMÓN PALMER M.<sup>a</sup> Carmen. « Mujeres rebeldes ». *Historia de las mujeres en occidente, vol. 4, el siglo XIX*. Traduction espagnole et adaptation de *Histoire des femmes en occident*, Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (Dir.). Madrid : Taurus, 2001 (2000). pp. 659-672.

SIMÓN PALMER M.<sup>a</sup> Carmen. *Actividades públicas de las madrileñas en la I República*. Madrid : Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 2002.

SOUBEYROUX Jacques. « Les Espagnoles à l'Académie des Beaux Arts de San Fernando dans le seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Regards sur les Espagnoles créatrices XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Françoise Etienvre (Ed.), Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2006. pp. 75-89.

TONE John Lawrence. « Spanish Women in the Resistance to Napoleon, 1808-1814 ». *Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain*, Pamela Beth Radcliff et Victoria Lorée Enders (Ed.). New-York : State University of New York Press, 1999. pp. 259-282.

VÁZQUEZ RAMIL Raquel. *La Institución Libre de Enseñanza y la Educación de la Mujer en España: La Residencia de Señoritas (1915-1936)*, thèse sous la direction de Ramón Villares Paz [Ressource électronique]. 353p. Santiago de Compostela : Universidad de Santiago de Compostela-España, 1989.

[http://webs.uvigo.es/pmayobre/colaboraciones.htm#raquel\\_vazquez\\_ramil](http://webs.uvigo.es/pmayobre/colaboraciones.htm#raquel_vazquez_ramil)  
Pages consultées le 5-07-2007

### **Corps, morale sexuelle, sexualité, mode**

AMADIEU Jean-François. *Le Poids des apparences. Beauté, amour et gloire*. Paris : Odile Jacob, 2005.

ARANGUREN José Luis. *Moral y sociedad : introducción a la moral social española del siglo XIX*. Madrid : Cuadernos para el Diálogo, Edicusa , 1974 (5e éd.).

BARD Christine. *Une histoire politique du pantalon*. Paris : Seuil, 2010.

BARIDON Laurent, GUÉDRON Martial. *Corps et arts : physionomies et physiologies dans les arts visuels*. Paris, Montréal (Québec) : L'Harmattan, 1999.

BAUDRILLARD Jean. « Fétichisme et idéologie : la réduction sémiologique ». *Pour une critique de l'économie du signe*. Paris : Gallimard, 1972. pp. 93-113.

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

BAUDRILLARD Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981.

BAUDRILLARD Jean. « Le plus bel objet de consommation : Le corps ». *La société de consommation*. Paris : Denoël, 1986. pp. 199-338.

BERNARD Michel. *Le corps*. Paris : Seuil, 1995.

BOLOGNE Jean-Claude. *Histoire de la pudeur*. Paris : Hachette-Littératures, 1997 (1986).

BOREL France. *Le vêtement incarné : les métamorphoses Du corps*. Paris : Calmann-Lévy, 1992.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges. *Histoire du corps. Tomes 1- De la Renaissance aux Lumières et tome2- De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris : Seuil, 2005.

COURTINE Jean-Jacques, HAROCHE Claudine. *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI<sup>e</sup>-début XIX<sup>e</sup> siècle)*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2007 (1988).

CRUZ Anne J. « La prostitución legal como estrategia antifeminista en las novelas picarescas femeninas ». *El trabajo de las mujeres: siglos XVI-XX*, Margarita Ortega et María Jesús Matilla (Ed.). Madrid : UAM, 1996. pp. 31-41.

DEBAY Auguste. *Hygiène et physiologie de l'amour chez les deux sexes*. Paris : les principaux libraires, 1879.

DÍAZ MARCOS Ana María. « Colibríes deslumbrantes: cuerpos disciplinados en los manuales de etiqueta ». *Sin Carne: representaciones y simulacro del cuerpo femenino. Tecnología, comunicación y poder*, Mercedes Arriagada Flórez (Ed.). Sevilla : Arcibel, 2006. pp. 222-234.

CEREZO José Antonio. *Literatura erótica : repertorio de obras 1519-1936*. Madrid : Ollero y Ramos, 2001.

DETREZ Christine. *La Construction sociale du corps*. Paris : Seuil, 2002.

DUERR Hans Peter. *Nudité et pudeur : le mythe de processus de civilisation*. Paris : Maison des sciences de l'homme, 1998 (1988).

FERNÁNDEZ Pura. « Moral y *scientia sexualis* en el siglo XIX. El eros negro de la novela naturalista ». *El Cortejo de Afrodita: ensayos sobre la literatura hispánica y erotismo*, Antonio Cruz Casado (Coord.). Málaga : Universidad de Málaga, 1997. pp. 187-208.

FOUCAULT Michel. *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.

FUCHS Edouard. *Historia ilustrada de la moral sexual. Vol. 3 : La época burguesa*. Madrid : Alianza Editorial, 1996.

GOFFMAN Erwing. « La ritualisation de la féminité ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, avril, n°14, 1977, Paris. pp. 34-50.

GRAND-CARTERET John. *Le décolleté et le retroussé, quatre siècles de gauloiserie, 1500-1900*. Paris : E. Bernard, 1902.

GUEREÑA Jean-Louis. *La prostitución en la España contemporánea*. Madrid : Marcial Pons, 2003.

GUEREÑA Jean-Louis. « La chasse à l'obscène. Politiques et mouvements anti-pornographiques en Espagne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> ». *L'Obscène*. Lyon : Bron, Publication du GRIMH-GRIMIA, 2006. pp. 15-30.

GUEREÑA Jean-Louis. « *Sous le manteau. Les publications pornographiques en Espagne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>. Marques et circuits de la clandestinité* ». Communication au Séminaire du CIREMIA sur la notion de censure, 4 février 2006, publiée sur le site Internet du CIREMIA <http://ciremia.univ-tours.fr/GUERENA-04-02-2006.pdf>  
Pages consultées le 01-01-2009

GUEREÑA Jean-Louis. « Le sexe en image. L'érotisme graphique en Espagne dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ». *Image et Corps*, Jean-Claude Seguin (Conception). Lyon : Le GRIMH-LCE, 2007. pp. 97-108.

GUEREÑA Jean-Louis. « *Ce pays malheureux. La production érotique clandestine en Espagne sous la Restauration (1874-1900)* ». *L'espace de l'eros. Représentations textuelles et iconiques*, Eduardo Ramos-Izquierdo, Angelika Schober (Dir.). Limoges : Presses Universitaires de Limoges (Pulim), 2007. pp. 111-134.

HOLLANDER Anne. *Seeing through clothes*. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California press, 1993.

HUNT Lynn. *The invention of pornography : obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*. New York : Zone books ; Cambridge (Mass.) ; London : Distr. by MIT press, 1993.

JEUDY Henri-Pierre. *Le corps et ses stéréotypes*. Paris : Circé, 2001.

LAQUEUR Thomas. *La Fabrique du sexe, Essai sur le corps et le genre en occident*. Paris : Gallimard, 1990.

LAQUEUR Thomas. « Sexual desire and the market economy ». *Discourses of sexuality from aristotle to AIDS*, Donna C. Stanton (Ed.). Anna Arbor : University of Michigan Press, 1992. pp. 185-215

LAQUEUR Thomas. « Sex and desire in the Industrial revolution ». *The Industrial revolution and British society*, Patrick O'Brien et Roland Quinault (Ed.). Cambridge : Cambridge University Press, 1998 (1993). pp. 100-123.

LE BRETON David. *Des visages. Essai d'anthropologie*. Paris : Métailié, 2003 (1992).

LE BRETON David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF, 2008 (1990).

LE BRETON David. *La sociologie du corps*. Paris : PUF, 2010 (1992).

MORENO MENGÍBAR Andrés & VÁZQUEZ GARCÍA Francisco. « La realidad cotidiana y el imaginario masculino de la prostitución andaluza, 1840-1950. *Discursos, realidades, utopías. La construcción del sujeto femenino en los siglos XIX y XX*, María Dolores Ramos et María Teresa Vera (Coord.). Barcelona : Anthropos, 2002. pp. 214-251.

NOCHLIN Linda. *Bathers, bodies, beauty*. Harvard : Harvard University Press, 2006.

PERROT Philippe. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Fayard, 1981.

PERROT Philippe. *Le Travail des apparences. Le corps féminin, XVIII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> siècles*. Paris : Seuil, 1984.

RÍOS LLORET Rosa Elena. « Obedientes y sumisas. Sexualidad femenina en el imaginario masculino de la España de la Restauración ». *Ayer, Revista de Historia Contemporánea*, n<sup>o</sup>63, 2006, Madrid, Asociación de Historia contemporánea, Marcial Pons. pp. 187-299.

RIVIERE Margarita. *Lo cursi y el poder de la moda*. Madrid : Espasa Calpe, 1992.

SABLONNIÈRE Catherine. « La mise en scène des corps dans la presse espagnole du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ». *Image et corps*, Jean-Claude Seguin (Conception). Lyon : Le Grimoire-LCE, 2007. pp. 85-95.

SIMÓN PALMER María del Carmen. « La prostitución en la novela madrileña del siglo XIX (realidad social y representación novelística). *La prostitution en Espagne de l'époque des Rois Catholiques à la II<sup>e</sup> République*, Raphaël Carrasco (Ed.). Besançon : Université de Besançon, 1994. pp. 359-371.

SIMÓN PALMER M.<sup>a</sup> Carmen. « Cuerpo pensado, cuerpo vivido. Normas y transgresiones en la España del siglo XIX ». *Arenal*, vol. 4, 1997, n<sup>o</sup>1. pp. 39-57.

SMITH Jennifer. « Women and the Deployment of Sexuality in Nineteenth-Century Spain ». *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XL, n<sup>o</sup>1, enero 2006. pp. 145-170.

STRBÁKOVÁ Radana. *Procesos de cambio léxico en el español del siglo XIX: el vocabulario de la indumentaria*. Thèse doctorale sous la direction de Teresa García Godoy, Université de Grenade, 2007.

<http://hera.ugr.es/tesisugr/16920600.pdf>

Pages consultées le 5-05-2007

STRATTON Jon. *The desirable body: cultural fetishism and the erotics of consumption*. Champaign : The University of Illinois Press, 2001 (1996).

TATAY Helena. « Sobre las dificultades de elaborar representaciones que hagan visible la experiencia femenina. Dos ejemplos de finales del siglo XIX », *Encarnaciones, Teoría(s) de los cuerpos*, Meri Torras y Noemí Acedo (Ed.). Barcelona : Voc, 2008. pp. 147-152.

VÁZQUEZ GARCÍA Francisco & MORENO MENGÍBAR Andrés. *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*. Madrid : Akal, 1997.

### **Les femmes dans l'iconographie au XIX<sup>e</sup> siècle**

AA.VV.. *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España, 1890-1914*. Madrid : Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003.

BEAUMONT-MAILLET Laurence. *La guerre des sexes, XV-XIX<sup>e</sup> siècles*. Paris : Albin Michel, 1984.

BIEDER Maryellen. « Picturing the author : The Private Woman Meets the Public Gaze ». *Revista de Estudios Hispánicos*, Mayo 2005, n°2, tomo XXXIX, Washington University. pp. 301-329

BONNET Jacques. *Femmes au bain : du voyeurisme dans la peinture occidentale*. Paris : Hazan, 2006.

BORNAY Erika. *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*. Barcelona : AUSA, 1992.

BORNAY Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid : Cátedra, 2004 (1990).

CARCO Francis. *Le nu dans la peinture moderne (1863-1920)*. Paris : G.Crès et Cie, 1924.

CLARK Kenneth. *Le nu*. Tome 1. Paris : Hachette, 1998 (1956).

DE DIEGO Estrella. *La mujer y la pintura del XIX (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid : Cátedra, 1987.

DIJKSTRA Bram. *Idols of perversity, Fantasies of the Feminine Evil in Fin-de-Siècle culture*. New-York : Oxford University Press, 1986. Traduction espagnole : *Idolos de perversidad*, Madrid : Debate ; Barcelona : Círculo de lectores, 1994.

DOTTIN-ORSINI Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1993.

DUBY Georges (Dir.). *Images de femmes*. Paris : Plon, 1992.

DUPLÂTRE-DEBES Brigitte. « Le nu féminin espagnol : entre cosmopolitisme et hispanisme ». *Image et corps*, Jean-Claude Seguin (conception). Lyon : Le Grimoire, 2007. pp. 327-341.

GÓMEZ DE LA SERNA Gaspar. *Goya y su España*. Madrid : Alianza, 1969.

HESS Thomas B., NOCHLIN Linda (Ed.). *Woman as sex object : studies in erotic art, 1730-1970*. London : A. Lane, a division of Penguin books, 1973.



HIGONNET Anne. « Femmes et images ». *Histoire des femmes en occident. IV. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (Dir.). Paris : Perrin, 2002 (1991). pp. 303-384.

LIPTON Eunice. *Looking into Degas. Uneasy images of women and modern life* Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1988.

LITVAK Lily. « De *Olympia* a las *Majas*. El desnudo en la pintura española 1865-1930 ». *El Cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Antonio Cruz Casado (Ed.). Málaga : Analecta Malacitana, 1997. pp. 89-91.

LITVAK Lily. « De la maja a las majas. El desnudo desde el siglo XIX al siglo XX ». *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*. Amsterdam : Rodopi B.V., 1998. pp. 149-168.

LÓPEZ FERNÁNDEZ María. « La marginación de Venus: imagen de la prostituta en las artes plásticas españolas de fin de siglo ». *Boletín Museo e Instituto « Camón Aznar » de Ibercaja*, LXXXVIII, 2002. pp. 103-135.

Mc CREERY Cindy. *The Satirical Gaze. Prints of Women in Late Eighteenth – Century-England*. Oxford : Clarendon Press, 2004.

MALRAUX André. *Goya*. Gallimard, 1978 (1950).

MARTÍN ROBLES Juan Manuel, PEREGRINA PALOMARES Manuel L. « La mujer como elemento icónico/simbólico en la pintura española del siglo XIX. Aproximación a su estudio ». *Lucha de género en la Historia a través de la imagen, Tomo II*, T. Sauret Guerrero et A. Quiles Faz (Ed.). Málaga : Centro de ediciones de Diputación de Málaga, 2002. pp. 31-42.

MAYAYO Patricia. *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid : Cátedra, 2003.

NEAD Lynda. *The female nude : art, obscenity and sexuality*. London ; New York : Routledge, 1992.

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

NOCHLIN Linda. *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIX<sup>e</sup> siècle*. Nîmes : J. Chambon, 1995.

PEARL Lydie. *Corps, sexe et art : dimension symbolique*. Paris ; Montréal (Québec) ; Budapest [etc.] : l'Harmattan, 2001.

PEDRAZA Pilar. *La Bella, Enigma y pesadilla (esfinge, medusa, pantera)*. Barcelona: Tusquets, 1991.

PEDRAZA Pilar. « Las últimas ogresas : histéricas, vampiras y muñecas ». *Historia del arte y mujeres*, T. Sauret Guerrero (Coord.). Málaga : Universidad de Málaga, 1996. pp. 155-174.

RAMOS FRENDON Eva M.<sup>a</sup> « El modelo burgués femenino visto a través del arte ». *Lucha de género en la historia a través de la imagen, tomo II.*, T. Sauret Guerrero et A. Quiles Faz (Ed.). Málaga : Centro de Investigaciones de Diputación de Málaga, 2002. pp. 217-237.

REYERO Carlos. « Mujeres delante de los cuadros. El museo como espacio de la sensibilidad ». *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Pura Fernández et Marie-Linda Ortega (Dir.). Madrid : CSIC, 2008. pp. 151-173.

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

TRISTAN Frédérick & LEVER Maurice. *Le monde à l'envers*. Paris : Atelier Hachette/Massin, 1980.

VAL CUBERO Alejandra. *Mujer, pintura y sociedad en el siglo XIX, la construcción de la feminidad a través de la pintura*. Valladolid : Ayuntamiento de Valladolid, 2002.

VAL CUBERO Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX) : pintura, mujer y sociedad*. Thèse de Doctoaat sous la direction de Julia Varela Fernández de l'Université Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Sociología VI, soutenue le 22-02-2002  
<http://eprints.ucm.es/tesis/inf/ucm-t25605.pdf>  
Pages consultées le 1-2-2006

VAL CUBERO Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX) : pintura, mujer y sociedad*. Madrid : Minerva, 2003.

VIVES CASAS Francisca. « La imagen de la mujer a través del arte. El ideal de la mujer en los siglos XVIII y XIX ». *Vasconia: Cuadernos de historia-geografía*, n°35, 2006. pp. 103-117.

ULIERTE VÁZQUEZ Luz de. « El arte es género ambiguo. Consideraciones metodológicas acerca de la historia del arte y las mujeres ». *Historia del arte y mujeres*, T. Sauret Guerrero (Coord.). Málaga : Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996. pp. 23-38.

## **ANNEXE- Journaux consultés**

B : Bibliothèque Nationale de Madrid

H : Hémérothèque Municipale de Madrid

## JOURNAUX SATIRIQUES ET HUMORISTIQUES

Titre	Publication	Périodes consultées et localisation (1)	Dessinateurs pour les périodes consultées	Caractéristiques
<i>Almanaque de los Chistes</i>	Composée par Carlos de Palomera y Ferrer	1870, 1874 B	Mariani	Peu d'illustrations, tableaux de mœurs.
<i>Almanaque Festivo</i>	Editée par Murcia y Martí.	Para 1877, 1878 B	Cubas, Pellicer, Luque, Urrutia	Vignettes insérées dans le texte et illustrations indépendantes, reprend parfois des dessins publiés dans d'autres périodiques. Caricature de mœurs exclusivement.
<i>Almanaque de La Risa</i>		Para 1865 (pas illustré) 1867, 1870, 1871, 1874, 1876 B	Urrutia, Luque (pour 1876)	Caricature de mœurs. Créé en 1864, se poursuit jusqu'en 1882 au moins. Illustré à partir de <i>Almanaque para 1867</i> . Les illustrations se présentent sous forme d'une gravure accompagnée d'un commentaire en vers.
<i>La Avispa</i>	1883-1891 Hebdomadaire	1883-1891 H : 1883-1888 B : 1888-1891	Potosky, Perea, Mecachis Moya	Caricature de mœurs et caricature politique. Journal apolitique qui cependant souhaite censurer les extrêmes. En première page figure souvent un portrait charge de personnages du monde des Lettres et du spectacle.
<i>Blanco y Negro</i>	1891- Hebdomadaire Directeur : T. Luca de Tena	1891-1892 B	Cilla pour la caricature traditionnelle	Journal d'information générale. Le matériel graphique est varié, il inclut la caricature.
<i>La Caricatura</i>	1884-1887 Hebdomadaire Directeur : Eduardo S. Hermúa (Mecachis)	1884-1887 B	Mecachis, Cilla, Domingo Muñoz, Font, Mariano Urrutia, Arteché, Cubas Curro A. Pons, L. Calvo y Lanjarón, Lutero, Moya Adofont, Muriedas Redondo, Souto	Périodique composé exclusivement de caricatures de mœurs. Un dessin unique en couverture. Série de vignettes commentées. Inclut une page de caricature personnelle dans la section « Celebidades »

Titre	Publication	Périodes consultées et localisation (1)	Dessinateurs pour les périodes consultées	Caractéristiques
<i>La Caricatura</i>	1892-1893 Hebdomadaire Directeurs : Ángel Gutiérrez Pons et Francisco Serrano de la Pedrosa	1892-1893 B	A. G. Pons, Rojas, Cilla	L'orientation vers la presse érotico-festive est perceptible dans les thèmes abordés : scènes de séduction, cocottes, commerce vénal, adultère. Banalisation de la danseuse, qui se laisse séduire pour un repas dans une section « Del teatro por horas ». La vénalité des hommes apparaît aussi. Décolletés, formes féminines et jeux de mots licencieux sur les relations sexuelles situent la revue dans le sillage de la presse érotico-festive.
<i>El Cascabel</i>	1863-1881; 1891 Périodicité variable Quotidien en 1866 bihebdomadaire entre 1866 et 1873 hebdomadaire à partir de 1873. Suspension entre 1881 et 1891 Directeur : Carlos Frontaura	1863-1872 B	Ortego	Journal d'information générale et satirique. Apolitique Caricature de mœurs et caricature politique.
<i>Almanaque de El Cascabel</i>		Para 1864, 1865 1866, 1867, 1868 1869, 1871, 1873 1878 B	Ortego	Caricature politique essentiellement
<i>El Curioso Parlante</i>	1888 Hebdomadaire Madrid : E Gutiérrez y Cía Directeur : R Sánchez Pérez	1888 B	Lalenda, Fígaro	Caricature politique et caricature de mœurs. Les contenus ressemblent à <i>Don Quijote</i> . Peu de représentations de femmes.

Titre	Publication	Périodes consultées et localisation (1)	Dessinateurs pour les périodes consultées	Caractéristiques
<i>Día de Moda</i>	1880 Directeur : Eusebio Blasco Imp. de Enrique Rubiños	1880 B	Manuel Luque, Urrutia Perea	Caricature de mœurs exclusivement. Univers de la cocotte et scènes de séduction sont les principaux thèmes abordés.
<i>Don Diego de Noche</i>	1868-1869 hebdomadaire Directeur : José de Campo Imp. de T. Núñez Amor	1868-69 B	Gustavo Alonso, Ortego	Caricature politique et caricature de mœurs prédominance de la caricature politique
<i>Don Quijote</i>	1887 Directeur littéraire : José María Esteban directeur artistique : E.Sáenz Hermúa (Mecachis)  Tipografía de Alfredo Alonso	1887-1888 B	Mecachis, Velasco Tornero, Cilla	Caricature de mœurs essentiellement. Bandes dessinées suivies de Mecachis. Spécialisation dans le licencieux Assez peu de représentations des femmes.
<i>Almanaque de Don Quijote para 1893</i>		B	Carrasco, Godefroy, Mars.	Caricatures de mœurs et caricatures d'hommes politiques, reproductions de tableaux. La première page du premier numéro annonce « Obra escrita a punta de lanza y lápiz en ristre con rabia y mala intención por Demócrito y sus apóstoles desde el arsenal revolucionario de la santa causa de la república »

Titre	Publication	Périodes consultées et localisation (1)	Dessinateurs pour les périodes consultées	Caractéristiques
<i>La España Cómica</i>	1889 Hebdomadaire Directeur artistique : Pedro de Rojas Félix de Silva y Solá, imprimeur	1889 B	Córcholis, Rojas, Alfredo P. Roman, Valls, J. Castillejo, Navarrete <i>Hueso dulce</i> . Quelques dessins de A. Perea	Caricatures de mœurs exclusivement. Portraits- charges des personnalités du monde du spectacle. Univers de la cocotte.
<i>El Fandango</i>	1844-1846 directeurs : Ayguals de Izco y de Martínez Villergas	1844-1846 B		Ce journal a été exploité comme antécédent significatif des journaux satiriques illustrés des années 1860. En effet, les illustrations apparaissent parfois de façon autonome. La caricature de mœurs occupe une place importante. Veine <i>costumbrista</i> .
<i>El Fisgón</i>	1865 Hebdomadaire Imprenta: C. Moliner y Cía, Cervantes, 17, Madrid.	1865 B	Ortego	Caricature politique et caricature de mœurs
<i>Gil Blas</i>	1864-1872 Hebdomadaire (1864-1866) puis bihebdomadaire (1866-1872) Directeur : Luis Rivera	1864-1872 B	Ortego, Alfredo et Daniel Perea, Urrabieta, J. Llovera, E. Giménez, José Luis Pellicer	Caricature politique et caricature de mœurs
<i>Almanaque de Gil Blas</i>		<i>para 1866, 1867, 1868, 1869, 1870</i> B	Ortego	Reprend des gravures du périodique avec des changements dans les légendes parfois.
<i>La Gran Vía</i>	1893-1895 Hebdomadaire Directeur : Felipe Pérez y González, puis à partir du 20-08-1893 : Carlos Frontaura.	1893-1894 B	Cecilio Pla, Díaz Huertas, Rojas, Navarrete, Cilla	Caricature de mœurs exclusivement. Revue d'information générale. Propose des reproductions de tableaux, des illustrations à mi-chemin entre la caricature et l'illustration sérieuse et les caricatures traditionnelles de Cilla.

Titre	Publication	Périodes consultées et localisation (1)	Dessinateurs pour les périodes consultées	Caractéristiques
<i>Jaque Mate</i>	1872-73	1872-73 B	Daniel Perea	Sa maquette fait penser à celle de <i>Gil Blas</i> . Une illustration indépendante par numéro apparaît. Selon Giselle Cazotte (1982), c'est un périodique sans opinion politique. Il s'agit surtout d'un journal de caricatures politiques –on trouve de nombreuses caricatures d'Amédée– mais qui utilise l'horizon de la caricature de mœurs.
<i>Almanaque de Jaque Mate para 1873</i>	1872	B	D. Perea et Luque; Petites vignettes	Jeux de mots licencieux et vénalité des femmes.
<i>La Jeringa</i>	1887 Hebdomadaire Tip. de Alfredo Alonso	1887 B	Mecachis, Cilla, et Velasco	Caricature politique et caricature de mœurs Représentation des classes populaires fréquente. Tor parfois moralisateur dans le sillage de <i>El Cascabel</i> .
<i>Madrid Alegre</i>	1889-1890 Hebdomadaire Directeur : F. Jiménez Moya	1889-90 B	Cilla, Mecachis, Pando, V. Tour	Contenus variés, festifs dans la veine <i>costumbrista</i> , humour très léger à partir de jeux de mots. Nombreuses illustrations. Représentation fréquente de scènes de séduction mais sans sous-entendus licencieux. Un portrait de femme en couverture à la faveur d'un « concours de beauté »
<i>Madrid Cómico</i>	1880-1923 Hebdomadaire Directeur: Sinesio Delgado	1880-1894 B	Manuel Luque, Francico Ramón Cilla, Daniel Perea, Mecachis, Ángel Pons, M. González très ponctuellement à partir de 1890.	Caricatures de mœurs prédominante.
<i>Madrid Político</i>	1885-86	1885-1886 B	Cilla	Caricature d'hommes politiques. Commentaires sur la politique par des anonymes (en dernière page). Utilisation des clichés ou types de la caricature de mœurs. Le journal est cité ici pour deux caricatures sur la femme politique.



Titre	Publication	Périodes consultées et localisation (1)	Dessinateurs pour les périodes consultées	Caractéristiques
<i>La Mesa Revuelta</i>	1875-76 Directeurs : Tomás de Asensi et Eduardo del Solar Imp. Quirós	1875-76 B	Eduardo del Solar, Casanovas et Astorza	Caricature politique et caricature de mœurs de type <i>costumbrista</i> , représentations de la bourgeoisie et des classes populaires. Jeu de mots parfois licencieux dans les commentaires.
<i>Mundo Alegre</i>	1889 Petit journal qui apparaît tous les quinze jours. Directeur : Vicente Llorens Asensio. A partir du n°2, Julián Rodríguez est administrateur et propriétaire.	1889 B	Miquis, Mecachis et Cilla	Scènes de rue et caricatures d'hommes de Lettres. Ce périodique relève davantage de la presse érotico-festive
<i>El Mundo Cómico</i>	1872-76 Hebdomadaire Directeurs : M. Matoses et J.L.Pellicer. Puis A. Cotarelo, Ricardo Sepúlveda, Juan J. Villanueva	1872-1876 B	Pellicer, Arnoldo, Bordallo Pinheiro, Cubas, Eriz, Gimenez, Jorroto, Luque, Martinez, Pellicer, Perea, Ponzano, Rávena, Sojo, Urrabieta, Urrutia, etc	Caricature de mœurs exclusivement. Types de Madrid et vie madrilène. Une femme légèrement vêtue très fréquemment en couverture.
<i>Almanaque de el Mundo Cómico para 1875</i>	Rédigé par Ricardo Sepúlveda	B	Cilla, Cuesta, Gimenez, Luque, Pellicer, Perea, Rivera , Salcedo, Smit, Sojo, Teruel	
<i>La Risa</i>	1888 Directeur artistique : Daniel Perea, directeur littéraire : Carlos Frontaura	1888 B	Ceclio Plá; D. Perea, A. Perea, L. Bori, Ignotus, Urrutia, Rojas, Diaque	<i>La Risa</i> introduit de nouvelles orientations dans la traditionnelle caricature avec l'illustration humoristique. Caricature de mœurs exclusivement.

Titre	Publication	Périodes consultées et localisation (1)	Dessinateurs pour les périodes consultées	Caractéristiques
<i>El Sainete</i>	1867 Hebdomadaire	1867 B	Ortego	Caricature politique et quelques caricatures de mœurs.
<i>El Solfeo</i>	1875-1878 Hebdomadaire Directeur : Antonio Sánchez Pérez	1875-1878 B	Cubas, Ricardo, Luque, Meléndez, Urrutia.	Journal cryptorépublicain. La caricature de mœurs est souvent un détour pour évoquer la politique.
<i>La Vida Alegre</i>	1884-1885 Publié par <i>El Bazar</i>	1884-1885 B	Cilla, Pons, T. Gascón	Caricature de mœurs exclusivement. Photogravures de F. Valdés. Reproduction de tableaux et collections de « caras bonitas ». Veine <i>costumbrista</i> .

#### ALBUMS DE CARICATURES

Titre	Publication	Périodes consultées et localisation (1)	Dessinateur	Caractéristiques
<i>Menestra Albums por Ortego</i>	s.d. Tous les 15 jours Lit de N. González	B Douze albums. Ces albums ont vraisemblablement été publiés entre 1868 et 1871 d'après l'actualité politique qui y est représentée et la publicité faite dans d'autres périodiques.	Ortego	Caricature politique et caricature de mœurs.

### JOURNAUX NON SATIRIQUES

Titre	Publication	Périodes consultées et localisation	Dessinateurs	Caractéristiques
<i>El Bazar</i>	1871-1875 Hebdomadaire Imp. Aribau	1871-1875 B	Ortego, Smit	Il s'agit d'un journal culturel catholique et conservateur. Les illustrations sérieuses sont signées par Pellicer Urrabieta et V. Bécquer. Il reprend des caricatures publiées auparavant avec des changements dans le légendage.
<i>Blanco y Negro</i>	1891- Hebdomadaire	1891-1892 B	Cilla pour la caricature traditionnelle	Journal d'information générale. Le matériel graphique est varié, il inclut la caricature.
<i>El Museo Popular</i>	1887 Hebdomadaire	1887 B	Ortego, Urrutia, Martínez, Pellicer, Luque.	« periódico-biblioteca ». Reprend des caricatures publiées auparavant dans d'autres journaux. Rappelle <i>El Bazar</i> .
<i>El Museo Universal</i>	1857-1869 Paraît tous les quinze jours puis hebdomadaire à partir de 1861. Fondée par José Gaspar et Gaspar Roig	1864-1869 B	V. Bécquer, Ortego	Généraliste. Les deux dessinateurs signent à la fois les illustrations sérieuses et les caricatures.
<i>El Papelito</i>	1868-71 Directeur : Francisco Hernández	1868-1871 B	Ortego	Journal carliste qui publie des articles sur les femmes ou destinés aux femmes dans « Artículo para damas » (signés <i>Pepita</i> ). Certains de ces articles apparaissent aussi dans <i>El Cascabel</i> . Le pseudonyme <i>El Colegial</i> d'un rédacteur apparaît aussi dans <i>El Cascabel</i> . <i>Pepita</i> et <i>El Colegial</i> semblent être la même personne. Défense de la femme catholique espagnole. La caricature est très marginale.
<i>Los Sucesos</i>	1866-1869	1866-1869 B	Ortego et Giménez	Généraliste avec des caricatures de mœurs

## JOURNAUX CONSULTÉS NON RETENUS POUR LE CORPUS

Titre	Publication	Localisation	Dessinateurs	Caractéristiques
<i>Ángel primero</i>	1872-1874	B	Luque	Caricatures de mœurs très marginales. Caricature politique essentiellement (allégories féminines)
<i>El Apagador</i>	1871-73	B	N'est pas illustré	Maquette qui rappelle <i>El Cascabel</i> , carliste.
<i>La Broma</i>	1881-85 Directeur fondateur : Eloy P. Buxó. « órgano política liberala » à partir de décembre 1882 le sous-titre change : « órgano política democrática »	B	Heráclito, Demócrito, Mecáchis, Cilla, Alaminos, Bordanova, Garabito	Caricature politique exclusivement
<i>El Buñuelo « sainete político »</i>	1880-81	B	Demócrito	Caricature politique exclusivement
<i>Almanaque de Buñuelo para 1881</i>	«Almanaque político, satírico y literario para 1881, con cromos de Demócrito », imprenta de Fortanet.	B	Demócrito	Caricature politique exclusivement
<i>La Brújula</i>	1874 « La Brújula : revista de la opinión y de la prensa ». Imp. T. Fortanet	B	N'est pas illustré	
<i>El Clarín</i>	1883	B		Caricature politique et anticléricale exclusivement
<i>El Cohete</i>	1872-73	B	J. Luis Pellicer,	Caricature politique essentiellement
<i>Las Cosquillas</i>	1871	B	N'est pas illustré	
<i>El Diablo Azul</i>	1872	B	Luque	Caricature politique essentiellement
<i>Don Quijote</i>	1869	B	N'est pas illustré	

Titre	Publication	Localisation	Dessinateurs	Caractéristiques
<i>Doña Manuela</i>	1865	B	N'est pas illustré	
<i>El Doctor Sangredo</i>	1883-1884 « Revista satírica quicenal dedicada a los hijos de Esculapio »	B	Cilla	Journal destiné aux médecins et étudiants en médecine
<i>La Farsa</i>	1867	B	Daniel Perea	Caricature politique exclusivement
<i>La Filoxera</i> <i>Almanaque político-satírico de La Filoxera para 1879</i>	1878	B	Luque	Caricatures d'hommes politiques et de femmes connues, artistes lyriques. Aucune représentation de femmes anonymes
<i>El Garbanzo</i> <i>Almanaque de El Garbanzo para 1873</i>	1872-73	B	Pellicer. Illustrations marginales : petites vignettes insérées dans les colonnes de texte.	Dans <i>Almanaque de El Garbanzo para 1873</i> , représentation des rapports de séduction.
<i>El Gato</i>	1866 et 1969	B	N'est pas illustré	
<i>Gil Blas</i>	1882	B	Selon D. Cazottes <i>Gil Blas</i> reprend en 1882 avec les dessinateurs, Luque, Meléndez et Urrutia mais la consultation de l'année 1882 fait seulement apparaître des caricatures politiques signées Demócrito	Caricature politique exclusivement
<i>Jeremías</i>	1866-1869 Bihebdomadaire et trihebdomadaire Imp. de Villergas/ F. Beltrán, Sacramento, 10, Madrid.	B	N'est pas illustré	
<i>La Mano Oculta</i>	1869	B	N'est pas illustré	
<i>El Motín</i>	1882-1926	B	Demócrito	Caricature politique exclusivement

Titre	Publication	Localisation	Dessinateurs	Caractéristiques
<i>El Océano</i>	1879 « Periódico político ilustrado »	B		Généraliste dans lequel apparaissent quelques illustrations satiriques.
<i>El Padre Cobos</i>	1864	B	N'est pas illustré	
<i>La Pollita</i>	1868 Numéro inclus dans le n°1-07-1868 de <i>Don Diego de Noche</i> « periódico semanal literario y satírico »	B	Ortego et Gustavo	Un seul numéro consulté
<i>Rigoleta</i>	1869-83	B	N'est pas illustré	
<i>La Tarántula</i>	1865 Hebdomadaire	B	N'est pas illustré	
<i>Tirabeque</i>	1865	B	Illustration marginale	
<i>Verán Ustedes</i>	1885-86	B		Caricature politique exclusivement
<i>La Viña</i>	1880-84 Directeur : Salvador María Granés	H	Daniel Perea	Caricature politique exclusivement
<i>Vistazos</i>	1876	H Trois numéros sont consultables	Luque	Album de caricatures de mœurs. Pas de représentation de femme retenue

ANNEXE- Corpus iconographique

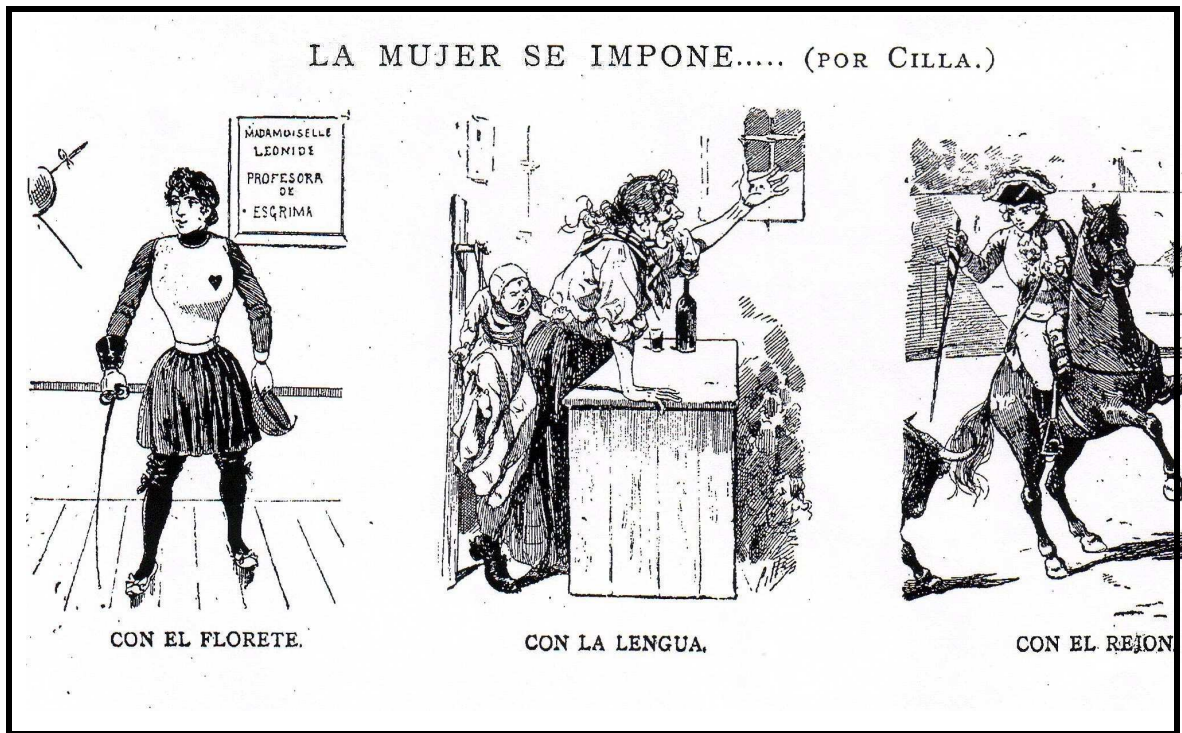




Fig. 1- Cilla, « Nocturno », détail vignette, *Madrid Cómico*, 29-06-1889, p. 5

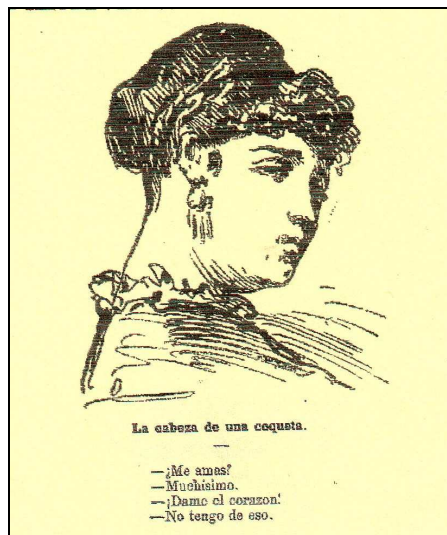


Fig. 2- Ortego, « Las cabezas parlantes », *Gil Blas*, 30-01-1867, p. 3





**Fig. 3– Giménez, « La Político-Mana »,**  
*Los españoles pintados por sí mismos, 1844*

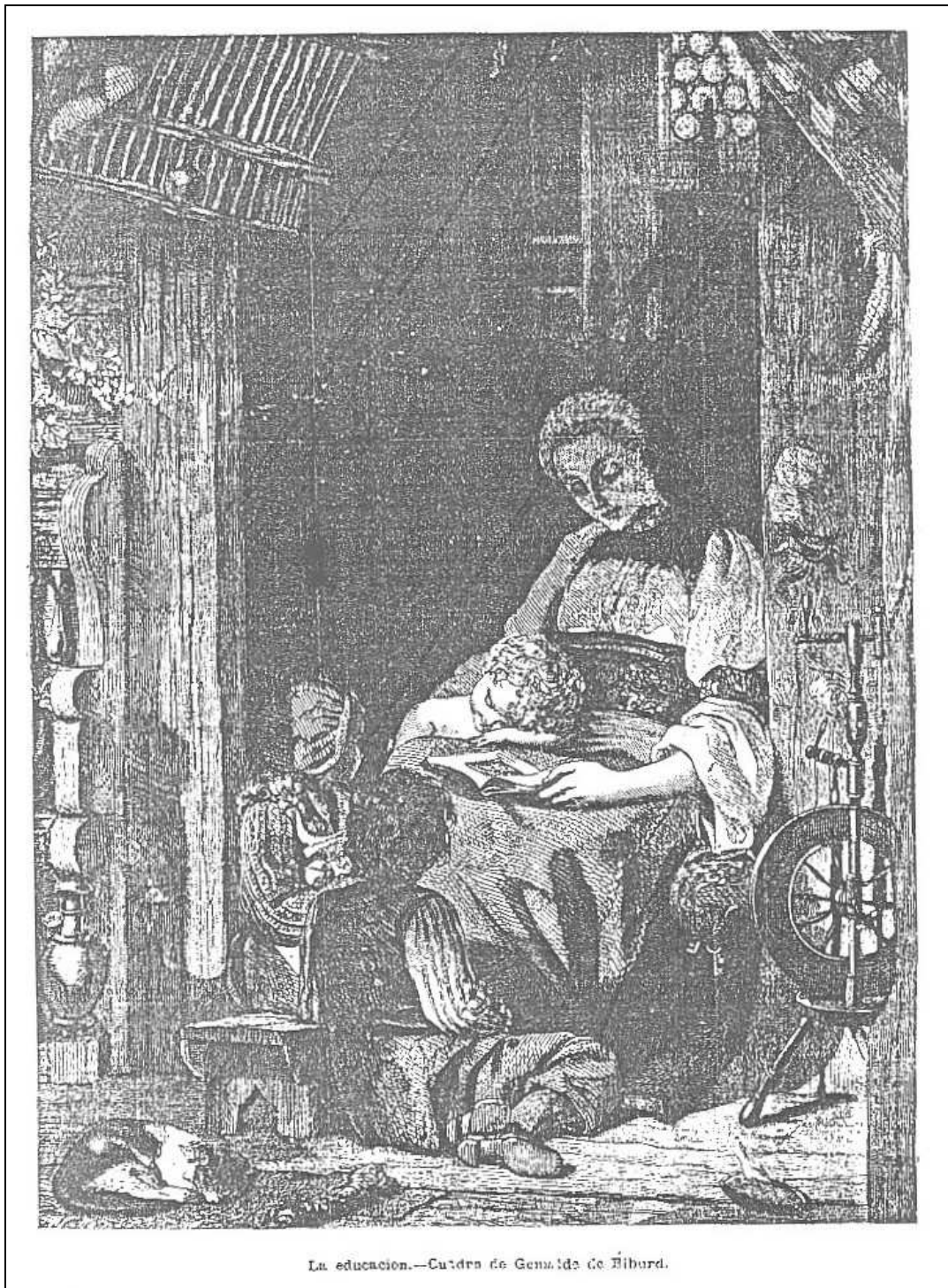


Fig. 4- Gemälde de Biburd, « La educación », *Los Sucesos*, 15-12-1866, p. 1



Fig. 5- « La comida del niño », *El Bazar*, n°3, mars 1874, p. 40



Fig. 6- « Caras alegres. El primer hijo », *La Vida Alegre*, n°5, janvier 1885, p. 1

HIGH LIFE



Durante la Cuaresma cesan los bailes, se cierran los salones, y sólo permanecen abiertos los gabinetes. ¿Qué hacer para no aburrirse? Lo que los condes de H., que están presentes. La condesa toca, su primo el capitán de húsares canta en traje de paisano, y el conde se aburre. ¡Oh! Pero se divierten... ¡vaya si se divierten!



—Con que quedamos, baronessa, en que V. pedirá en San Luis de dos á tres, y yo de tres á cuatro.  
 —¡Eso es! Y en que V. me dará la lista de sus amigos, y yo la de los míos para enviar á todos tarjetas.  
 —¡Pobrecitos! Lo que es este año, los hemos saqueado de lo lindo.  
 —Para eso son nuestros amigos.



—Puede V. sentarse sin cuidado, Lolita. ¿No ve V. mi costilla qué á gusto está? Teniendo presente el aumento de volúmen que han adoptado ustedes, he mandado construir esas sillas, y estoy seguro de que dentro de poco se multiplicarán.  
 —¡Calle! pues es verdad... ¿Sabe V. que ha estado V. inspirado?  
 —Mi marido es un genio.

Fig. 7- « High Life », *La Vida Alegre*, n°13, mars 1885, p. 4



Fig. 8- Velasco, « Croquis de salón », *Don Quijote*, n°1, 1887, p. 12



**Fig. 9- « Modas », *El Museo Universal*, 26-02-1865, p. 8**



1<sup>er</sup> Janvier 1883

Lith. TH. DUPUY et fils, der Petite-Hôtels 22, Paris.

4397

# Journal des Demoiselles

Modes de Paris, Rue Orouot 2.

Étoilettes de bal de M<sup>lle</sup> VIDAL, 104, r. Richelieu - Parfumerie de la M<sup>me</sup> GUERLAIN  
15, r. de la Paix - Éventails de la M<sup>me</sup> KEES 28, r. du 4 Septembre.

Fig. 10- Journal des Demoiselles, 1-01-1883





Fig. 11- Le Journal Des Demoiselles, s.d. [1883 ou 1884]

Tiesa, de terrible aspecto,  
y con su facha de hulano,



es la flor, la nata y gloria  
de las prenderas del Rastro.

**Fig. 12-** *Almanaque de la Risa para 1871*, p. 74

EL DESEO.—POR LUQUE.



—¡Y luego dicen que nunca falta un roto para un descosido. ¿Dónde estará el mio?...

Fig. 13- Luque, « El deseo », *El Mundo Cómico*, n°72, 1874, p. 5



Fig. 14- « El tabaco », parties 1 et 2, *Almanaque de El Mundo Cómico para 1875*, pp. 71-72



Fig. 15- Ortego, *El Cascabel*, 8-07-1866, p. 1



Fig. 16- Mecachis, « Chucherías », détail vignette, *Madrid Alegre*, 23-11-1889, p. 5



Fig. 17- J. Pando, « Esperando », détail vignette, *Don Quijote*, 27-07-1888, p. 8



Fig. 18- *Almanaque de El Cascabel para 1868*, p. 49



*Dib. de N. González Magdaleno 17*

### EN UNA FOTOGRAFIA.

— *Hé oído decir siempre que es muy difícil sacar el parecido de una mujer.*

— *Si, Señora, cuanto mas bella más difícil es.....*

— *En ese caso, el mio no se me parecerá en nada.*

Fig. 19- Ortego, « En una fotografía », *Gil Blas*, 20-12-1866, p. 3





Fig. 20- Mecachis, « Imposibles », *La Caricatura*, 6-01-1887, p. 1

EN LOS BAÑOS. — POR PEREA.



Míradla, es de la casta — de la alcachofa! — una nada de carnes, — con muchas hojas.

Fig. 21- Perea, « En los baños », *El Mundo Cómico*, n°90, 1874, p. 6



Fig. 22- Velasco, « Coincidencias », *La Caricatura*, 26-03-1887, p. 1



Fig. 23- Cilla, « La colonia veraniega de X », détail vignette, *Madrid Cómico*, 9-08-1890, p. 5



– Hombre, es una grosería acercarse aquí a esta hora.  
 – ¡Si yo soy una señora!  
 – Pues ninguno lo diría.

Fig. 24- Cilla, « Pelos y Señales », *Madrid Cómico*, 22-08-1880, p. 5



Fig. 25- Moya, « Baños de mar », *La Caricatura*, détail vignette, 29-06-1885

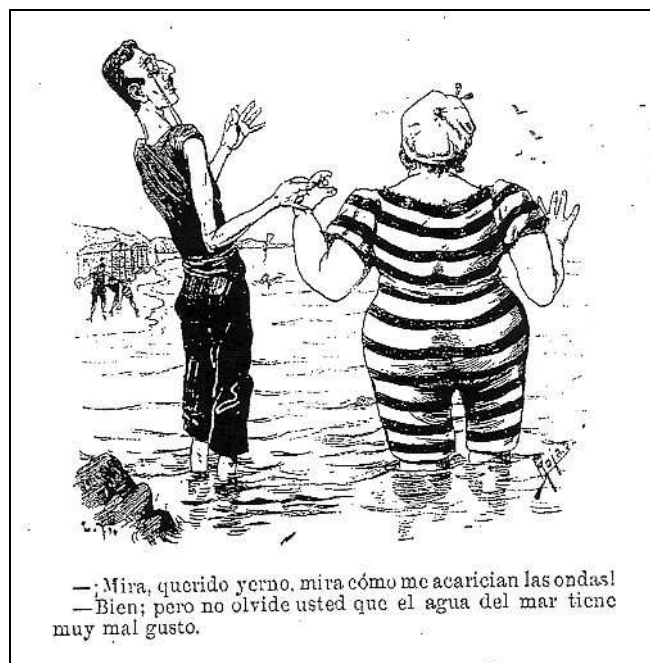
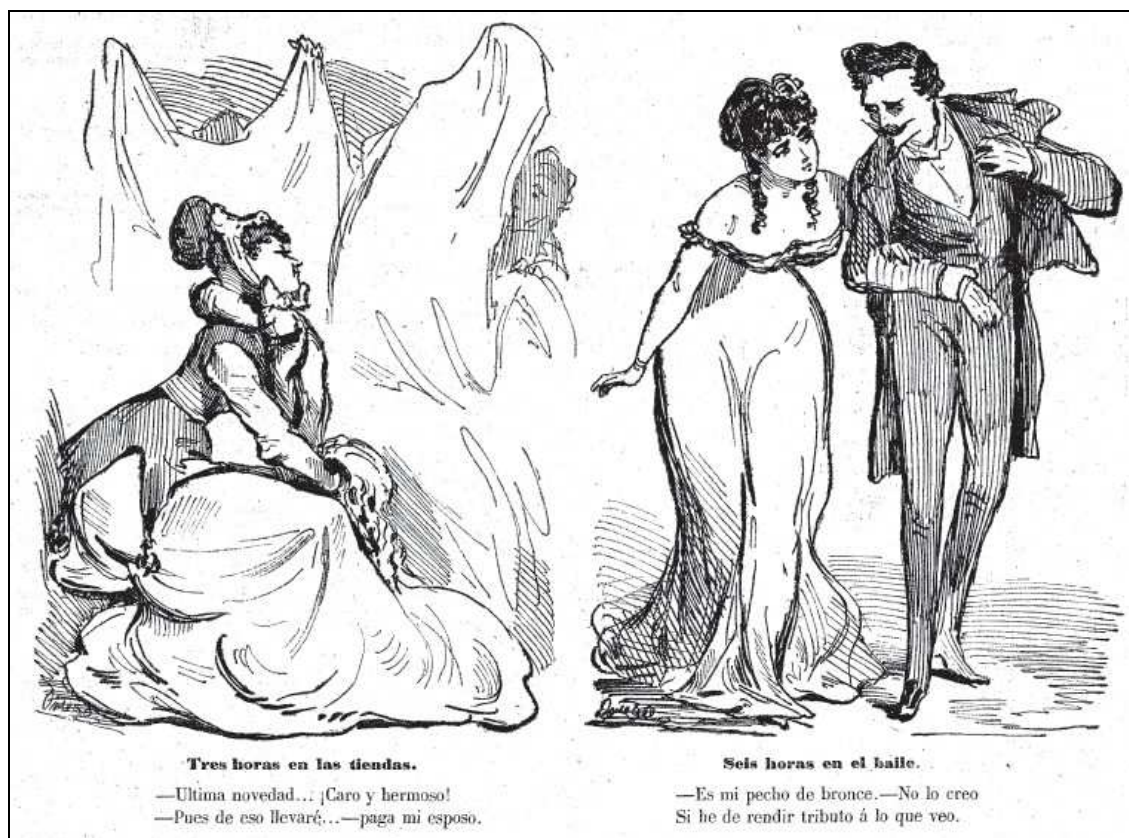


Fig. 26- Rojas, *Blanco y Negro*, 6-09-1891, p. 13



Fig. 27- Ortegó, « La jornada de una mujer elegante – ( primera parte ) », *Gil Blas*, 27-01-1867, p. 3



**Fig. 28- Ortego, « La jornada de una mujer elegante –  
( segunda parte) », *Gil Blas*, 31-01-1867, p. 3**

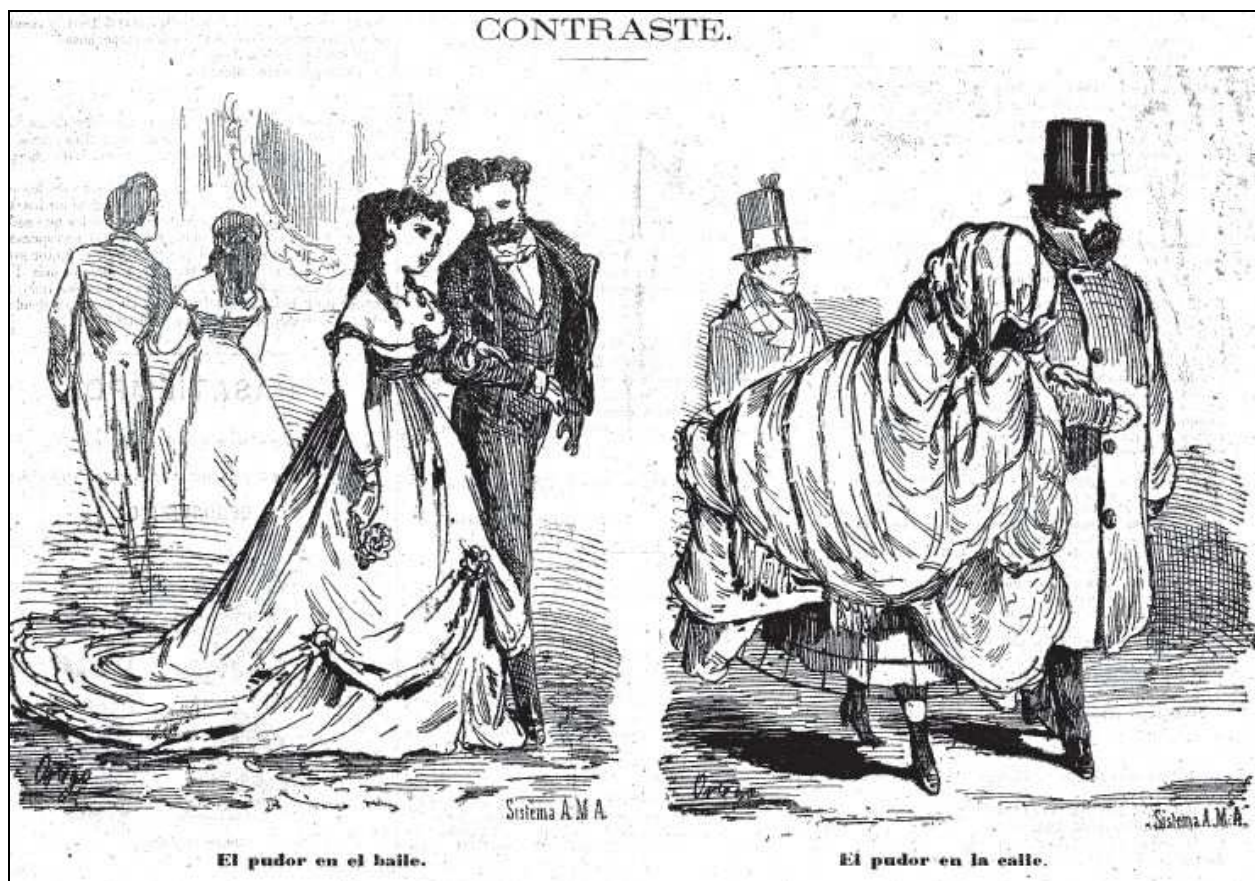


Fig. 29- Ortego, « Contraste », *Gil Blas*, 3-01-1867, p. 3



TRAJES DE MAÑANA.—MODAS HASTA EL MEDIODÍA.



Salen de misa y cruzan la ciudad  
con la modestia propia de su edad.



La cola en casa oculta hasta los pies  
y en la calle se enseña lo que ves.

Fig. 30- Ortego, « Trajes de mañana. —Modas hasta el mediodía », *Gil Blas*, 10-03-1867, p. 3



Fig. 31- Giménez, « Horario de una mujer del gran mundo en verano », détail vignettes 1 à 4  
*Gil Blas*, 24-08-1867, p. 3



Fig. 32- Giménez, « Horario de una mujer del gran mundo en verano », détail vignettes 5 à 8  
*Gil Blas*, 24-08-1867, p. 3



Fig. 33- « El veraneo », *El Figón*, n°19, août 1865



Fig. 34- Ortego, « La coquetería de la mujer », *Gil Blas*, 20-02-1868, p. 3



Fig. 35- Luque, *Día de Moda*, 10-01-1881, p. 1

**LAS MUJERES DETRAS DE LA CORTINA.**



1. La que es delgada se hace gorda.



2. La gorda se hace delgada.



3. La morena se blanquea.



4. La pelona se echa postizo.



1. 2. 3. 4.  
**UNA VEZ VESTIDAS Y PINTADAS TODAS SON IGUALES.**

Fig. 36- Ortego, « Las mujeres detrás de la cortina », *Gil Blas*, 28-10-1866, p. 3

**UNE BEAUTÉ ARTIFICIELLE — ET ARTIFICIEUSE, — par LEFILS.**



Madame n'est pas jolie, mais elle est toute mignonne... le matin.



Elle ne manque pas de tournure... crinoline.



Ses dents sont des perles enchâssées par William Rogers.



Elle a un teint de roses.



Et des cheveux abondants.



Aussi fait-elle beaucoup d'effet, le soir, dans un salon.

**Fig. 37- Lefils, « Une beauté artificielle – et artificieuse »,  
Le Journal Pour Rire, 9-04-1852, p. 6**





Estudios femeninos I- La mujer, tal como la ha hecho la naturaleza, los vicios, las pesadumbres, etc., etc. etc.



Estudios femeninos II- La mujer, tal como la hacen los peluqueros, los pintores, la química, las modistas y los aficionados a lo bueno.

Fig. 38- Mariani, « Estudios femeninos », *Almanaque de los chistes para 1870*, pp. 118 et 119



Fig. 39- Ortego, « Antes del baile, después del baile », *Menestra*, vers 1868



Fig. 40- *Almanaque de El Cascabel para 1868*, p. 40

Los *artistas en cabello*  
han sobornado á la Moda,



que muestra con su capricho  
ley que el mal gusto sanciona,  
que hasta las mujeres calvas  
tienen hoy pelo... *de tontas*.

Fig. 41- *Almanaque de la Risa para 1871*, p. 160

EL TOCADOR,—por RODRIGUEZ.



—Estoy convencida, esta sencilla operacion surte mejor efecto que el aceite de bellotas.

Fig. 42- Rodríguez, « El tocador », *El Mundo Cómico*, n°62, 1874, p. 7



## ¡QUE DESENGAÑO!

Y hubo de hacerse asesino  
 Para alcanzarla, lector ;  
 ¡Solteros, guerra al amor  
 Cubierto de estera y lino !  
 No hay que culpar al destino,  
 Si en lugar de una matrona  
 Bien fornida y regordona  
 Un espárrago os hallais,  
 ¡Ojo al Cristo! no admitais  
 Mujer que bolumba abona.

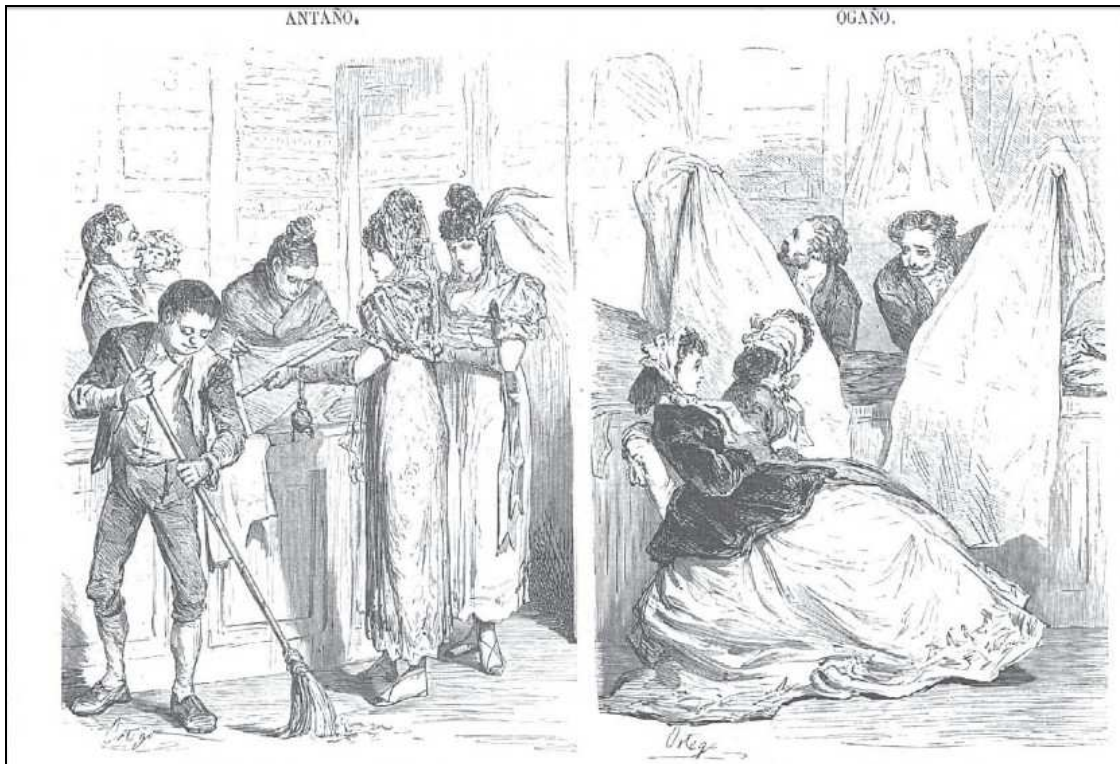
Ved ese pobre marido  
 Que casó con esa anguila,  
 Hoy la pena le aniquila  
 Porque ya se vé perdido :  
 Pensaba haber adquirido  
 Una arrogante beldad,  
 Y en buscar la realidad  
 Halló de modista maña  
 Topando con esa caña.  
 ¡ Celibes, escarmentad !

Barcelona.—Imp. del H. de J. Gorgas —1865.

Fig. 43- « ¡Qué desengaño! », 1865  
*Romances de señoras*, Isabelle Segura (Ed.), Barcelona : Alta Fulla, 1981, p. 64



Fig. 44- Ortegó, « El Prometeo del siglo XIX », *Gil Blas*, 5-12-1867, p. 3



¡Medio duro la cúbica  
 ¡Qué disparate!  
 ¡Las tres varas del corte  
 treinta reales  
 Ay hija mía  
 no está este gasto para  
 todos los días

- Este *moaré* es barato.  
 Se da por seis duros.  
 - Bien yo no soy amiga  
 del mucho lujo  
 -¿Y Cuántos varas?  
 Con kilómetro y medio creo que basta.

**Fig. 45- Ortega, « Antaño, ogaño »,  
 El Museo Universal, 7-01-1866, p. 12**





Fig. 46- Llovera, « Lo necesario de la mujer, lo superfluo », *Gil Blas*, 21-06-1868, p. 3

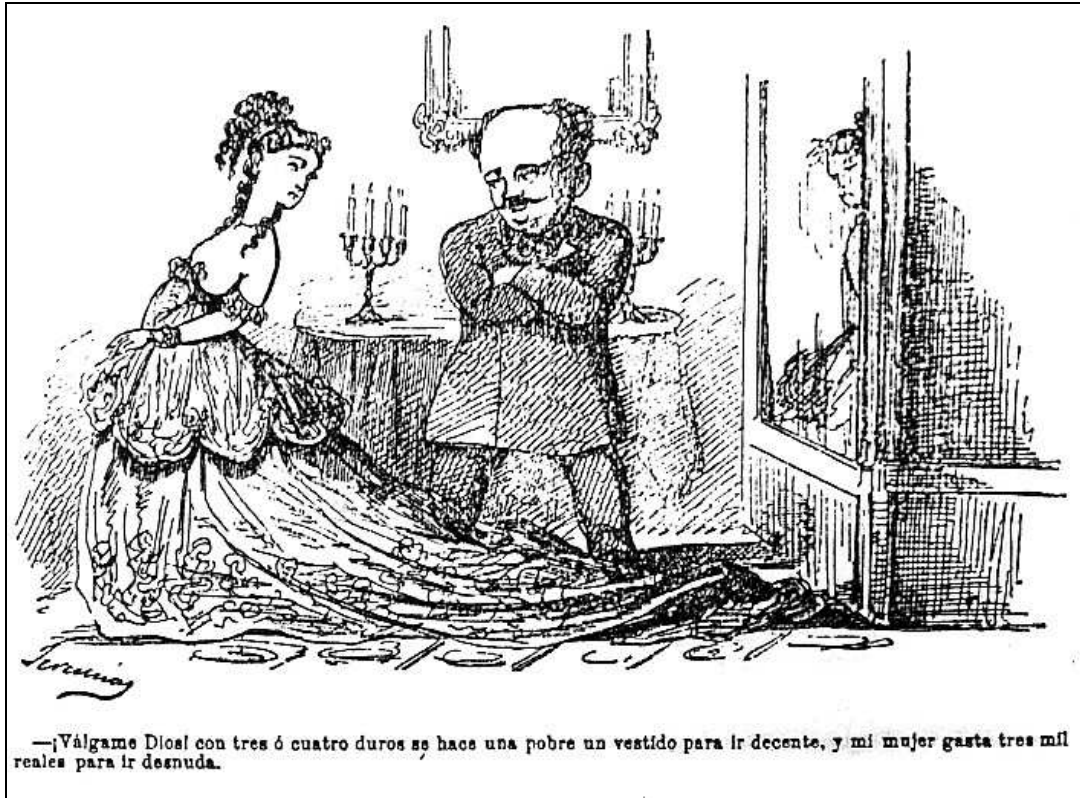


Fig. 47- Jeremias [?], « Escenas conyugales », *El Cascabel*, 27-08-1865, p. 1



**Fig. 48- Ortega, « El exceso de la mujer o las colas incomensurables », *Los Sucesos*, 24-02-1867, p. 192**

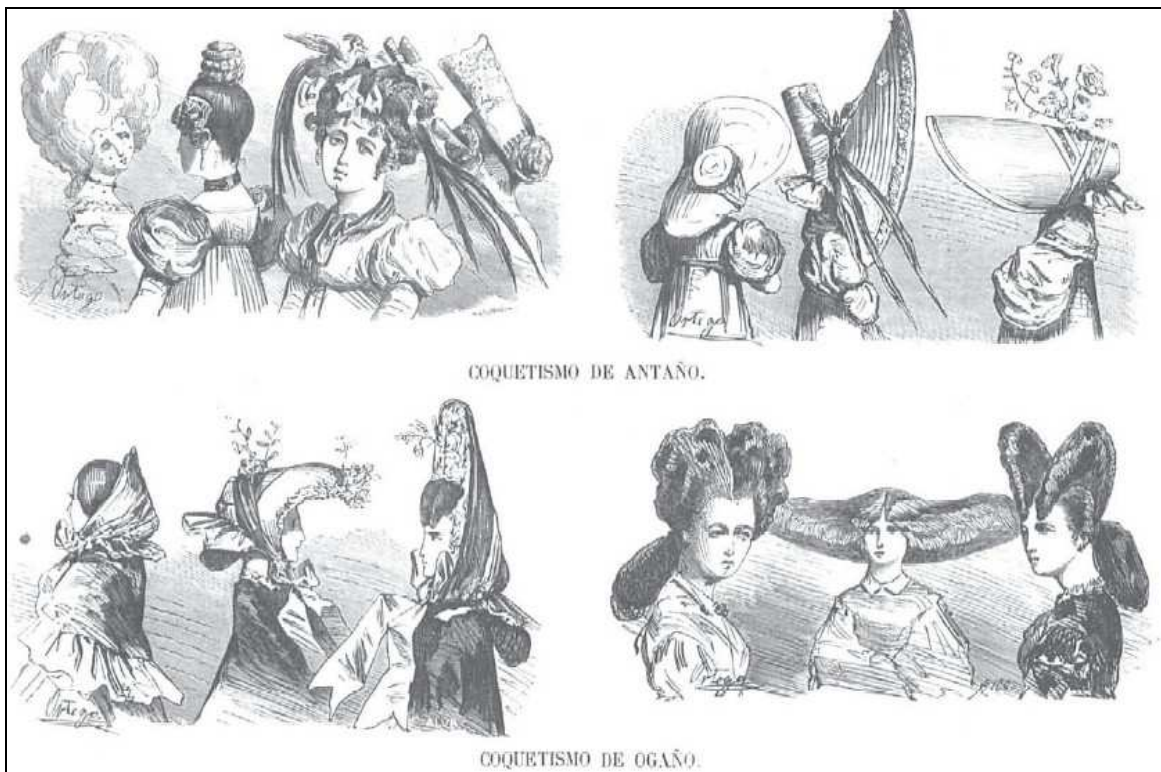


Fig. 49- Ortego, *Almanaque de El Cascabel para 1871*, p. 28



(El papá.) – Si a este paso progresamos,  
el vestir a una mujer va a ser obra de romanos.

**Fig. 50-** Perea, « La mujer del porvenir »,  
*El Mundo Cómico*, 10-01-1875, p. 1



**Fig. 51- Ortego, « Coquetismo de antaño, coquetismo de ogaño », *El Museo Universal*, 17-01-1864, p. 8**

MODAS DE SEÑORA.

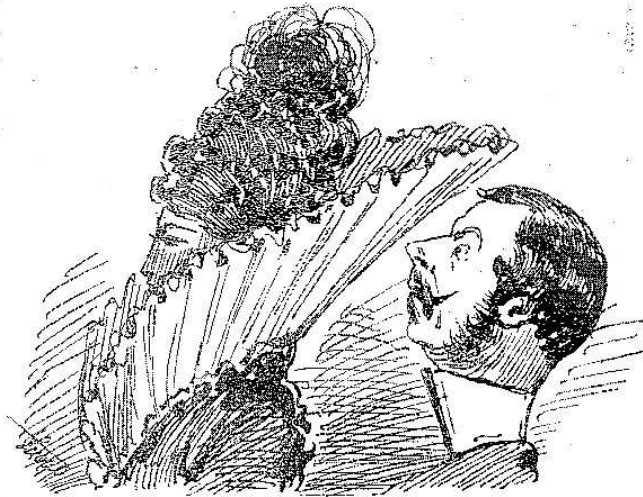


Utilidad de los sombreros de platillo, en su aplicación á la economía doméstica.  
Además del brasero y el plato de dulce, las señoras podrán llevar un lintero. Así se facilitará el medio de hacer una declaración amorosa.

Fig. 52- Ortego, « Modas de señora », *Gil Blas*, 15-11-1865, p. 3



Por más variaciones que introduzcan en sus trajes, ¡qué bonitas son siempre!



Inconvenientes.

--Pero, Adela mía, ¿cómo quieres que te hable al oído con ese blindaje que te has puesto?



Aspecto del paseo de Recoletos los domingos por la tarde.

¡Las cabezas parlantes!

Fig. 53- Luque, « Las golas », *El Mundo Cómico*, n°15, 1873, p. 4





Fig. 54- Ponzano, « La última moda », *El Mundo Cómico*, n°14, 1873, p. 5



Fig. 55- « Del miriñaque al polisón », Museo del traje, Madrid, Abril 2008



¡Con las guarda-malletas de los balcones, se pone una mujer que da gusto verla!

Aquí tienen Vds el gracioso efecto del polisón, importante reforma, vista por la espalda

Fig. 56- Ortega, « Modas de señoras », *Gil Blas*, 20-08-1868, p. 3



Fig. 57- Ortego, « En la playa », *Gil Blas*, 27-08-1868, p. 3

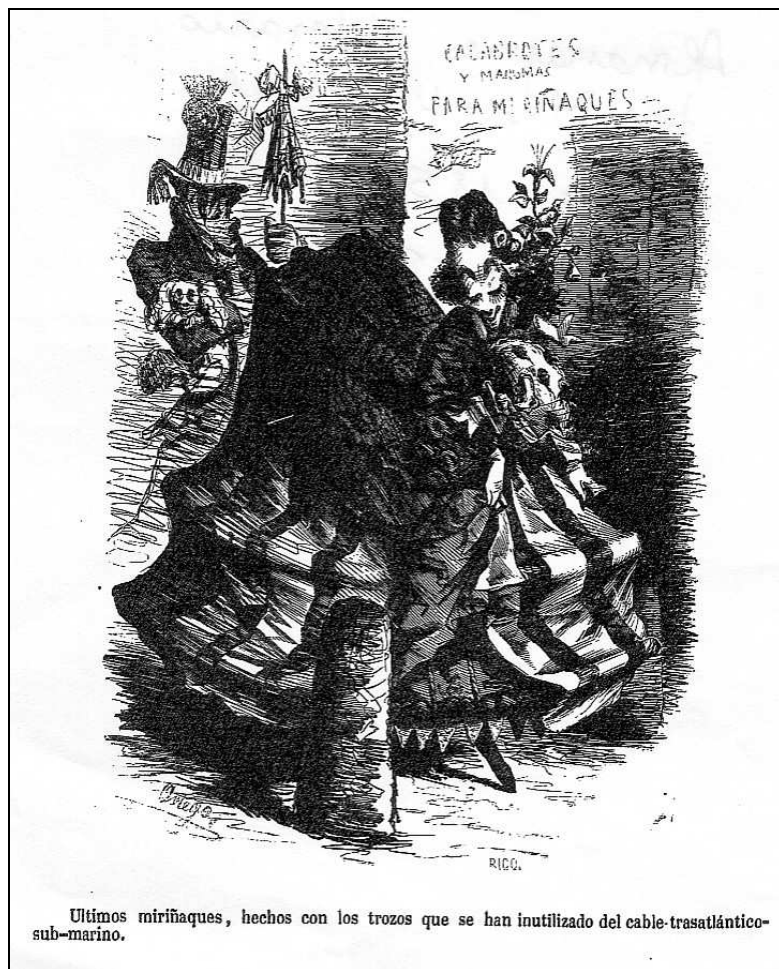


Fig. 58- Ortego, *Almanaque literario de El Museo Universal para 1859*, p. 48

LA CARICATURA  
VENTAJAS É INCONVENIENTES DEL POLISÓN (Estilo Cilla).—Por  
MECACHIS

INCONVENIENTES

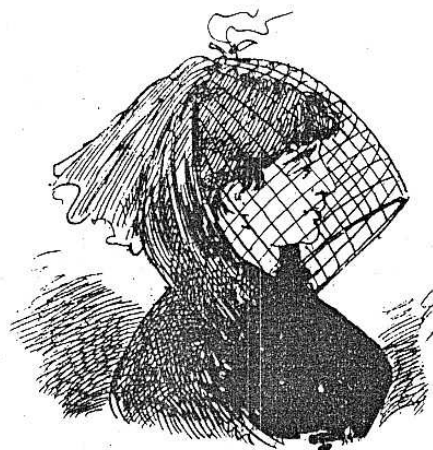


¡Qué incómodo!



¡Qué feo!

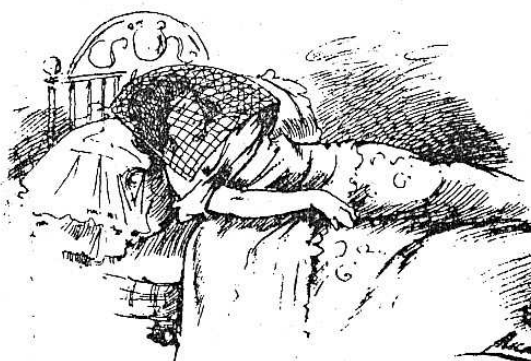
VENTAJAS



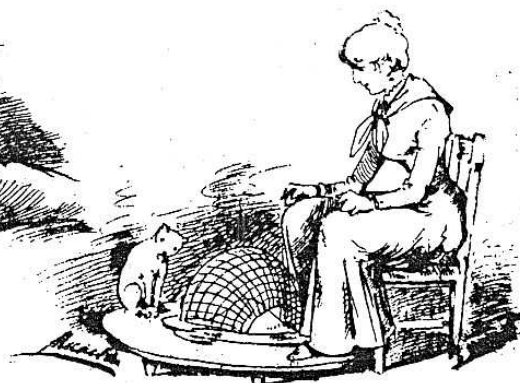
Para dar sablazos.



¡Pues dígo!



Para librarse de los mosquitos



Para un caso de apuro.

Fig. 59- Mecachis, « Ventajas e inconvenientes del polisón (Estilo Cilla) », *La Caricatura*, 19-08-1885



Fig. 60- A. Pons, « El miriñaque vuelve », *La Caricatura*, 21-05-1893, p. 12

MODAS, — por PELLICER.



El último figurin.

¿No es verdad que los sexos se van aproximando en el modo de vestir? Dentro de poco no sabremos quién es él, ni quién es ella. ¡Caprichos de la moda!

Fig. 61- Pellicer, « El último figurín », *El Mundo Cómico*, n.º 21, 1873, p. 3

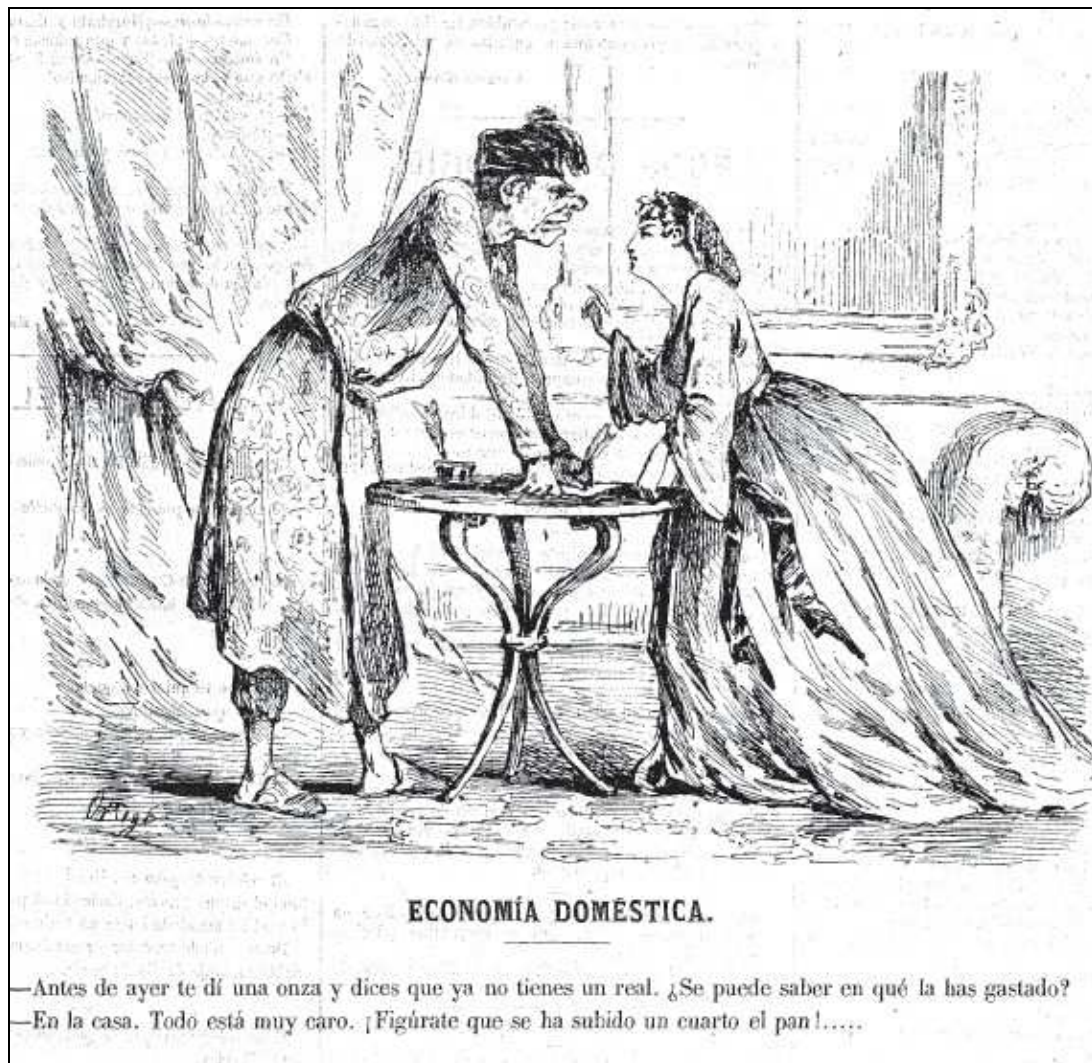


Fig. 62- Ortega, « Economía doméstica », *Gil Blas*, 11-10-1866, p. 3





En vista de la carestía del pan, Gil Blas propone á los pollos este medio para hacer que les sigan las mujeres.

**Fig. 63- Ortego, « Actualidad », *Gil Blas*, 15-12-1867, p. 3**



Fig. 64- Ortego, « Las mujeres pintadas por ellas mismas », *Gil Blas*, 6-12-1866, p. 3

EL CONSEJO, — por PELLICER.



OPINION PRIMERA.—Es preciso averiguar si ese Luis es jóven y guapo; si tiene trapicheos, si...  
OPINION SEGUNDA.—No, lo que hay que averiguar es las condiciones de su carácter, saber si te dará buen trato, si te llevará á teatros y paseos, si...  
OPINION DE LA INTERESADA.—¿Pero no hay que averiguar antes que todo eso si tiene rentas, ó fincas, ó cosa así?  
OPINION GENERAL.—¡Na...tu...ral...men...te...!

Fig. 65- Pellicer, « El Consejo », *El Mundo Cómico*, n°28, 1873, p. 2

## Problema.



Si llegase á ser un hecho  
el reparto socialista, . . . . .  
las fincas de que éstas comen,  
¿cómo se repartirían?

Fig. 66- « Problema », *Almanaque de don Quijote para 1893*, p. 46

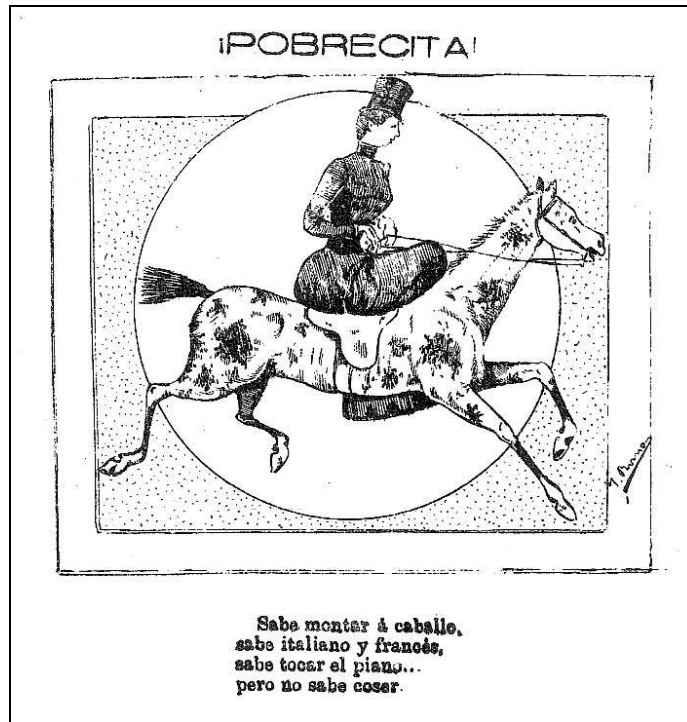
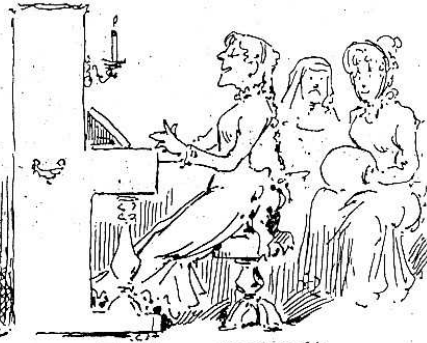


Fig. 67- « ¡Pobrecita! », *La España Cómica*, 9-02-1890, p. 8

LA CARICATURA.  
PENSION DE DEMOISELLES.—Por MECACHIS.



Así me gusta, estudiando durante recreación... será algún libro piadoso... ¡El Cornu... de Paul de Kock!



—Toca de un modo admirable. —Su disposición es tal, que solamente en tres años ¡ya toca la Marcha Real!



—¿Y qué estudias?—El francés.  
—¿Y qué más?—La lengua china.  
—¿Y el castellano?—Eso no, ¡Jesús que cursilería!



—Dí, primo. ¿Qué tal el traje  
—Me parece muy vistoso, pero aún tendría más vista si fuera un poco más corto.



Pensionista que paga 1000 ptas.



Pensionista que paga 1500 ptas.



Pensionista que paga 2000 ptas.

Fig. 68- Mecachis, « Pensión de demoiselles », La Caricatura, 16-03-1885



Fig. 69- Moya, « Fruta del tiempo », détail vignette, *La Caricatura*, 8-06-1885



**Fig. 70-** Ortego, « Contrastes de la edad », *Gil Blas*, 28-10-1865, p. 3



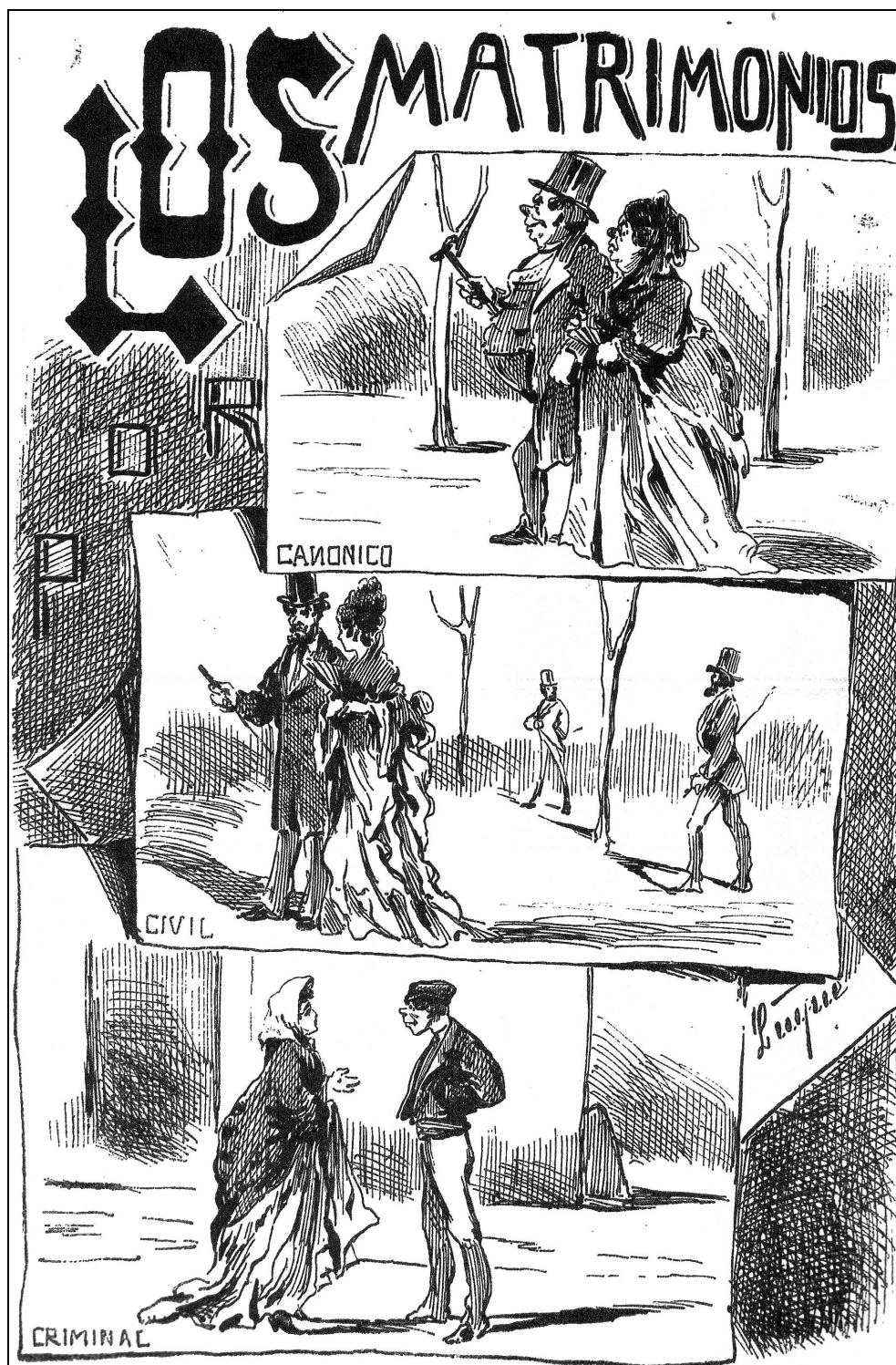


Fig. 71- Luque, « Los matrimonios », *El Mundo Cómico*, n°108, 1876, p. 5



Fig. 72-Mecachis, *Don Quijote*, 19-10-1888, p. 5



- Pues...yo quería casarme con ésta por el sistema es que dicen *Las Dominicales*.  
 - Bueno; pero te advierto que por ese sistema la chica ya es viuda.

Fig. 73- Cilla, «*Variedades*», détail vignette, *Madrid Cómico*, 25-02-1888, p. 8



Fig. 74- D. Perea, « Filosofía al uso », *La Risa*, 1-04-1888, p. 5



Esta niña angelical  
 No lleva un mes de casada  
 Y asegura que es *pesada*  
 La *carga* matrimonial

**Fig. 75-** E. del Solar, *La Mesa Revuelta*,  
 7-04-1875, p. 5



**Fig. 76-** A. Pons, « Reflexión » *La Caricatura*,  
 19-03-1893, p. 11.



Fig. 77- Anonyme, « A Man Loaded with Mischief, or Matrimony », c. 1751, British Museum, Londres.

# LOS ENAMORADOS.



El novio declarado, consentido, convicto y confeso, y condenado ya á cadena perpétua.

Fig. 78- Ortego, « Los enamorados », *El Cascabel*, 14-07-1866, p. 1



Él se la regala como prenda de amor, y ella la recibe porque será con el tiempo la cadena del cautivo.

**Fig. 79-** D. Perea, *Gil Blas*, 10-09-1868, p. 3



Familias a la moda el año diez,  
Y que se encuentran hoy muy rara vez

Familias que en Madrid están de moda,  
Y hacen aborrecer el pan de boda.

**Fig. 80- Ortego, « Antaño y hogaño », *El Museo Universal*, 21-02-1864, p. 5**





Fig. 81- Ortego, détail vignette, *El Fisgón*, 15-04-1865



Fig. 82- Ortego, « Aleluya del mes de mayo », détail première vignette, *El Papelito*, 31-05-1868, p. 2



Fig. 83- « Los casados », *La Avispa*, 19-01-1887, p. 8



Fig. 84- « Curso de derecho », *La Jeringa*, 20-04-1887



Fig. 85- Ortego, « Delicias matrimoniales », *El Museo Popular*, n°7, 1887, p. 3

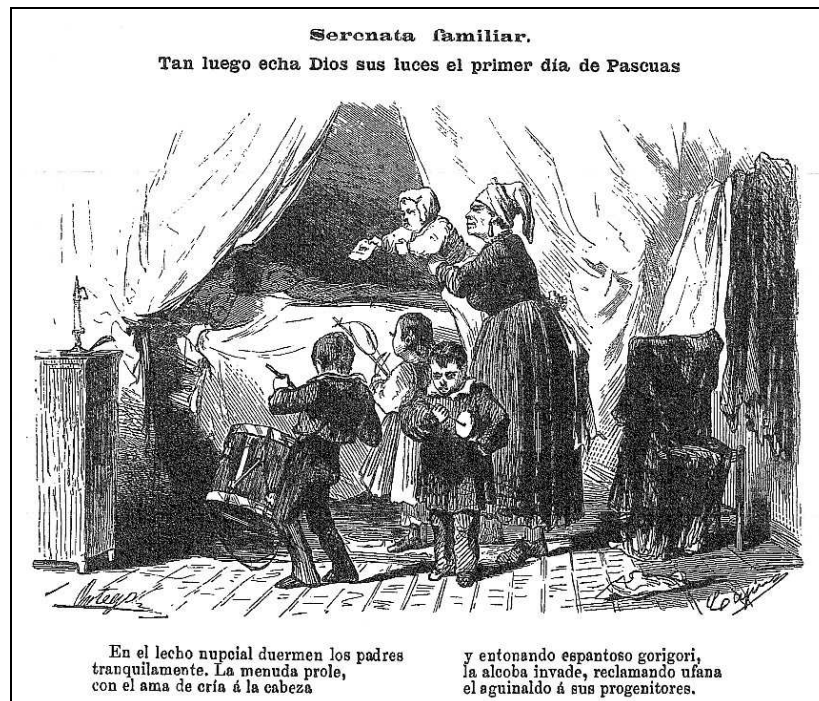


Fig. 86- Ortego, « Serenata familiar », *El Museo Popular*, n°103, 1888, p. 203



Fig. 87- Cilla, « En el interior », détail vignette,  
*Madrid Cómico*, 22-06-1889, p. 5



Fig. 88- Cilla, « Los días solemnes », détail vignette,  
*Madrid Cómico*, 11-04-1891, p. 4

ESTADOS CIVILES DEL HOMBRE.—EL CASADO, POR ORTEGO.



Luna de miel.—Estos prójimos inseparables dejan muy atrás á los amantes de Teruel, que, según es fama, fueron tanta ella y tanto él.



Luna llena.—Las cosas varían de aspecto; la mujer se halla en estado interesante, y el marido tiene que apresurarse á satisfacer todos sus anhelos.



Cuarto menguante.—El bolillo del marido entra en esta faz, si tener que contentarse con ese rebollo de burras de leche, procedente de las montañas de Castilla.



Cuarto creciente.—De solo pasar á tener compañera, la compañera le proporciona el gusto de salir de la cama, en incógnita una noche de Diciembre, para lavar á ese ángelito, hecho equivocadamente con una impaciencia de mayordomo.



Mala era la vida de soltero, pero, lector, mirate en ese espejo y reflexiona hasta dónde puede descender un prójimo.



Y si eso no le satisface, contempla á ese pobre marido que, viendo dividirse su bolsa por efecto de tan rápida multiplicación, tiene que ir á comprar para que no le sile la crisis.



Pero la más negra es cuando, no quedándole ni criada que le sirva, tiene que apachugar con lareas como es para olvidar de la mujer y el coro de serafines que pueblan su casa.



Epilogo.—De la luna de miel pasa á pretendiente de una hija para sus hijas. Si no las salen candidatos ¡qué apuro! Si las chicas llaman la atención por su palmito, ¡qué cosa tan divertida es la procesion que Vds. están viendo!

Fig. 89- Ortego, « Estados civiles del hombre.- El casado », *Los Sucesos*, 2-12-1866, p. 216



—¿Qué tienes, esposo amante?  
—Que me han dejado cesante.  
Y ya que estoy sin dos cuartos,  
te pido que en adelante  
no me partas con más partos.

Fig. 90- Ortego, *Almanaque de El Cascabel para 1867*, p. 62

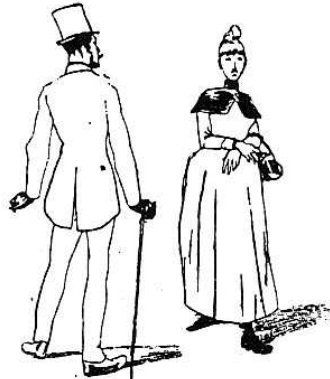


Fig. 91- Ortego, *Almanaque de El Cascabel para 1871*, p. 19

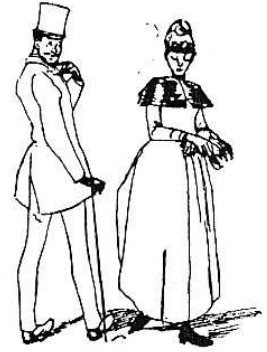
## LO SUBLIME EN LO VULGAR



1. El amor, con sus bramas inclementes, repeticia á don Juan: —La tienes loca. Y le hablaba de senos papilintus, de virgenes casantes... y al hombre se le hacia agua la boca.



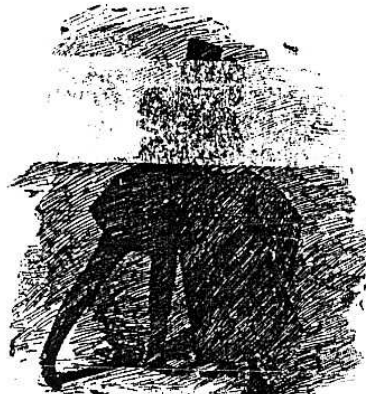
2. El amor se la puso frente á frente: era una chica de familia honrada; sensible, hermosa, dulce, inteligente, y además inocente... como nacida para ser amada.



3. Es siempre para un hombre un compromiso hablar á una mujer desconocida; que se puede pecar por indeciso igual que por conciso, al abordar... asuntos de la vida.



4. Hermosa la llamó, la fué siguiendo, recordando tal vez el *guarda e passo*; y ella, tanta fineza agradeciendo, volvió, como diciendo: —Adiós; ya sabes dónde está tu casa.



5. Celebraron más tarde con locuras de mutuo amor las dulces relaciones, y una noche feliz, solos y á oscuras, cosas de criaturas hicieron en sus cortas oraciones.



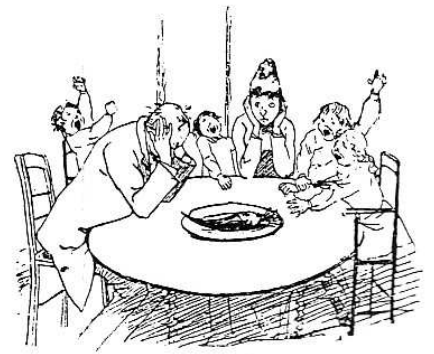
6. —Lo sé, lo sé, la dijo arrepentido, viendo aquel fruto de su amor ligero. No flores, no te afijas, bien querido, yo seré tu marido, que... aunque padre, también soy caballero.



7. Pasaron el momento embarazoso, y fueron á la iglesia al fin y al cabo, ella dichosa y él aún más di-hoso, y el niño tan hermoso: llamaba á papa y devoraba un pav.



8. —Dicen que trae un par cada chiquillo cuando viene á este mundo, y yo lo creí. Y se la añadió, como estribillo, el esposo sencello: —(Los chicos, sí; los panes no los veo).



9. —¿Son éstas las placeras conyugales? ¡Cuatro boquerías, sin contar mi esposa! ¿Son éstas las delicias paternales? Poetas criminales, veid aquí, veréis la vida en unos.

Fig. 92- « Lo sublime en lo vulgar », *Demi-Monde*, 9-01-1889, p. 1





Fig. 93- Ortego, « Astronomía », *Gil Blas*, 2-05-1867, p. 3

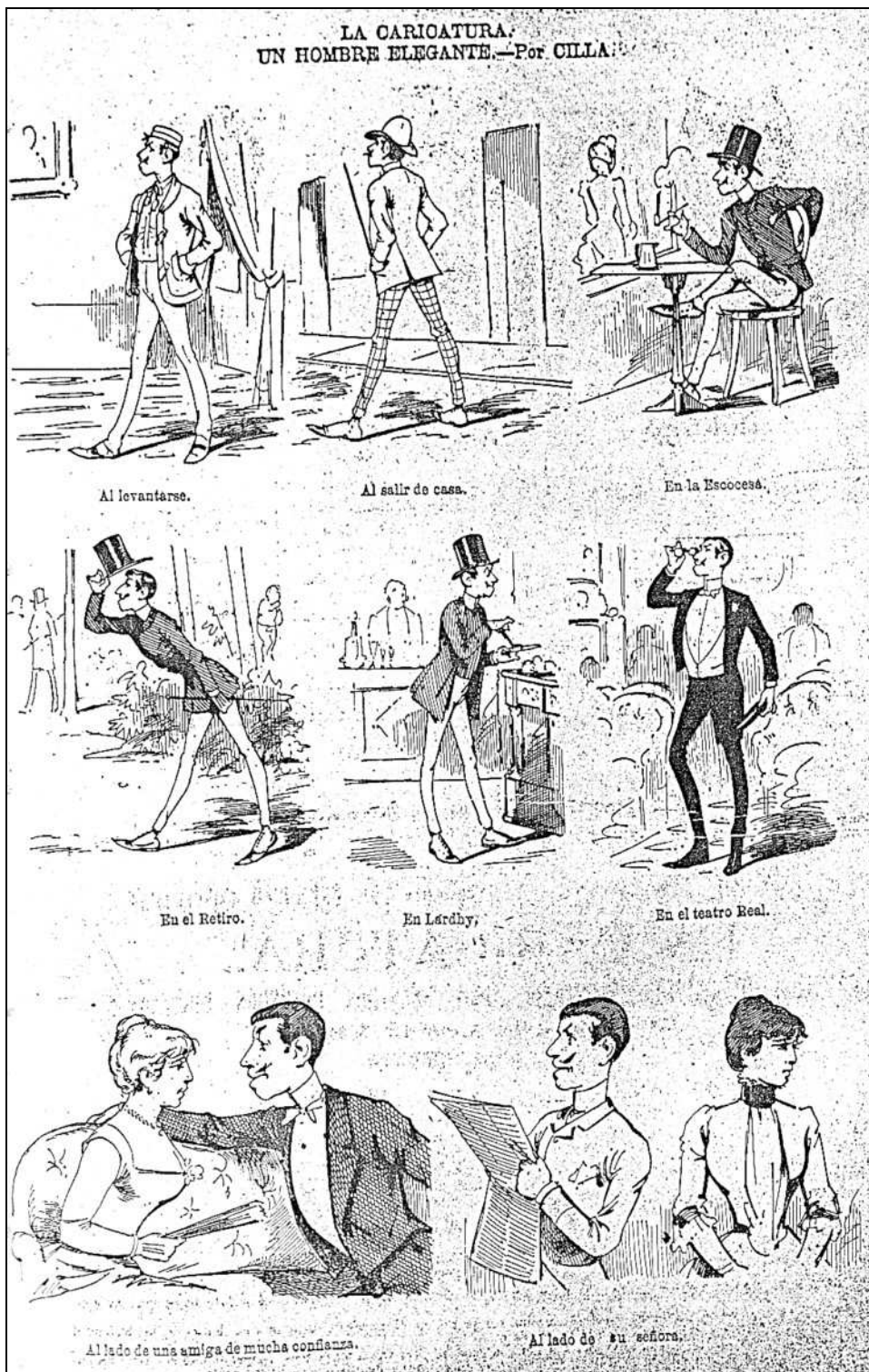


Fig. 94- Cilla, « Un hombre elegante », *La Caricatura*, 2-02-1885



Fig. 95- Ortego, « Delicias matrimoniales », *Gil Blas*, 1-11-1866, p. 3



- Llévame a la exposición de París; mañana sale el tren de recreo; ida y vuelta diez y nueve duros.
- Ya irás, mujer, cuando pongan el tren de recreo para los maridos.
- ¿Qué tren es ese?
- Un tren de ida SIN vuelta

**Fig. 96-** Ortegó, « Reyertas matrimoniales », *Gil Blas*, 17-08-1867, p. 3



Fig. 97- A. Pons, *La Caricatura*, n°64, 8-10-1893

BARÓMETRO DEL MATRIMONIO—Por Mecachis



Buen tiempo



Variable



Lluvia



Tempestad

Fig. 98- Mecachis-, « Barómetro del matrimonio », *Don Quijote*, n°27, 4-05-1888



Fig. 99- Perea, « Escenas conyugales », *El Mundo Cómico*, n°76, 1874, p. 2

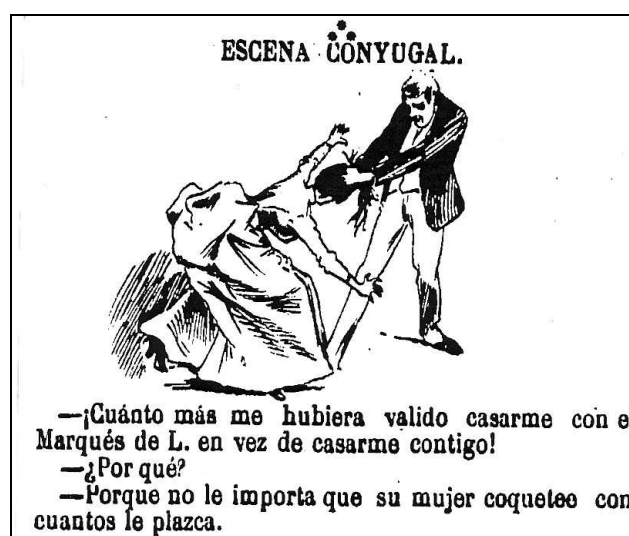


Fig. 100- « Escena conyugal », *La Avispa*, 08-05-1889, p. 7

## ESPECTÁCULOS



Fig. 101- Urrabieta, « Espectáculos », *Gil Blas*, 4-09-1867, p. 3





Una aproximación

Fig. 102- Cuchy, « La lotería nacional », *Madrid Cómico*, 25-01-1880, p. 4



1. Mi marido no viene  
ya en todo el día  
porque tiene su amigo  
con pulmonía
2. Hoy puedo todo el día  
pasar contigo  
¡Mi mujer cree que velo  
junto a un amigo!

**Fig. 103-** Cilla, « Fidelidad conyugal », *Madrid Cómico*, 21-02-1891, p. 1

ENTRE AMIGAS , — por URRUTIA.



—Te digo que ese niño debe tener ya más de cinco años.  
—¡Imposible! Si solo hace tres que me casé.

Fig. 104- Urrutia, « Entre amigas », *El Mundo Cómico*, n°43, 1873, p. 4



Fig. 105- Luque, *Día de Moda*, 6-12-1880, p. 1



Fig. 106- Velasco, « Cumplidos », *La Jeringa*, 20-09-1887, p. 1

## TIPOS DE MADRID.



Empezó siendó modista,  
luego cantó en un café,  
y hoy el público la vé  
en los Bufos de corista.



Treinta novios ha tenido,  
y ya no tiene ninguno,  
esperando tener uno  
que se avenga á ser marido.



Reina de las peinadoras,  
tiene unas manos, ¡qué manos!  
y ella peina á las señoras  
de la calle de Gitanos.



De la milicia cautiva  
ahí tienes una beldad,  
que ama á la oficialidad  
de teniente para arriba.

Fig. 107- Ortego, « Tipos de Madrid », *Almanaque de El Cascabel para 1868*, p. 25

## TIPOS DE MADRID.



Si tienes algun apuro,  
ahi tienes una empeñista,  
que te prestará á la vista  
muy barato, á real por duro.



Naranjera acreditada,  
moza de garbo y trapío,  
que pega una bofetada  
al hombre de mayor brío.



Es natural de Alcorcon,  
y criada sin cartilla,  
y novia la pobrecilla  
de toda la guarnicion.



En los cafés representa  
por medio duro, y su esposo  
vive contento y dichoso  
al lado de su parienta.

Fig. 108- Ortego, « Tipos de Madrid », *Almanaque de El Cascabel para 1868*, p. 26

## TIPOS DE MADRID.



Esta es una vieja verde  
que juega á la lotería,  
y lo mismo que una harpía  
se suele poner si pierde.



Tan aficionada es  
á las novelas de ahora  
ésta cuitada señora,  
que acabará en Leganés.



Del zapatero Tomiza  
es mujer, y él la mantiene  
dándola, siempre que viene  
del trabajo, una paliza.



Huérfana de un intendente  
está sin una peseta....  
y la enamora un poeta.  
¡Qué futuro y que presentel

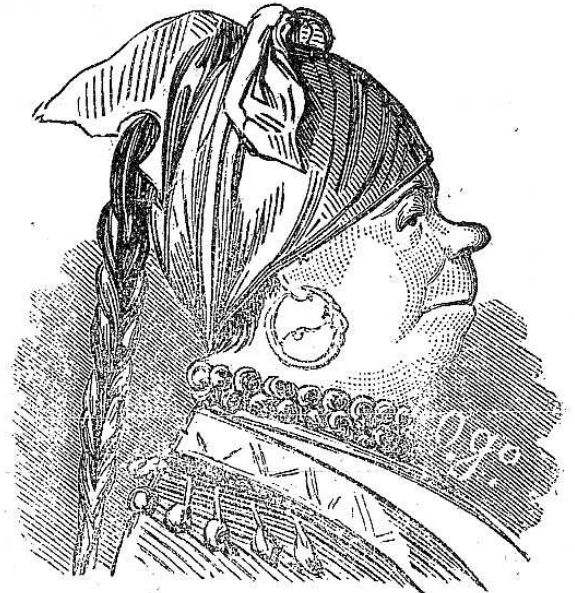
Fig. 109- Ortego, « Tipos de Madrid », *Almanaque de El Cascabel para 1868*, p. 27



## TIPOS DE MADRID.



Aun tiene quien la enamora,  
jóven, y apuestoy doncel,  
porque tiene esta señora  
dos millones en papel.  
(del Estado.)



Si das á criar los hijos  
á esta madre de alquiler,  
te los criará canijos  
la maldita de cocer.



Esta devota maldita,  
pasa la vida pidiendo,  
y mil y mil honras quita,  
santidad y amor fingiendo.



Con un jugador casada  
que le gastó su caudal,  
la tiene usted enamorada  
de aque!, que es un animal.

Fig. 110- Ortego, « Tipos de Madrid », *Almanaque de El Cascabel para 1868*, p. 28



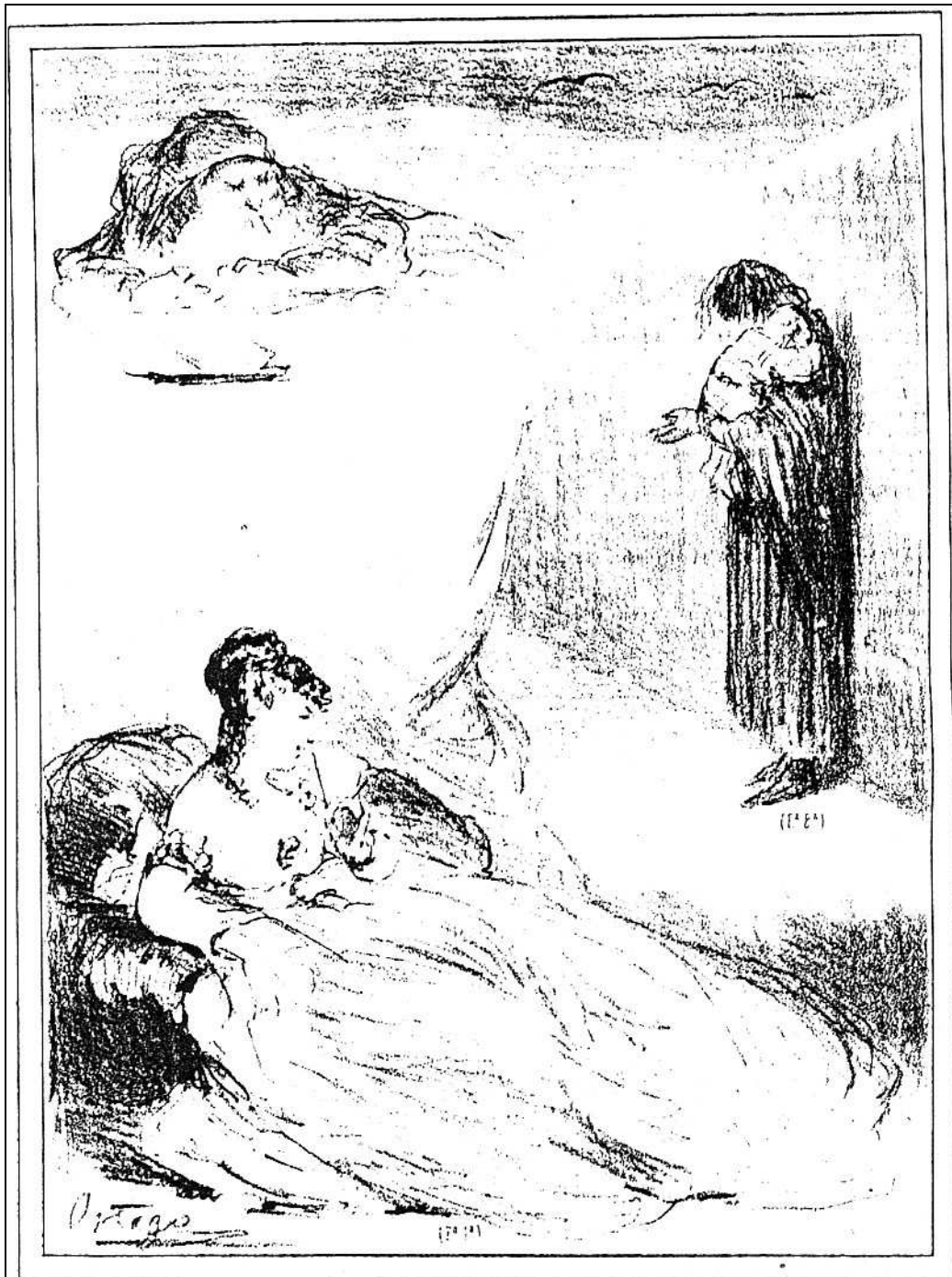
Fig. 111- Cilla, « Tipos », *Don Quijote*, 5-10-1888, p. 8



Fig. 112- A. Puentes, « Tipos » *Don Quijote*, 14-12-1888, p. 8



Fig. 113- Cilla, « ¡Año nuevo! », détail, *La Viña*, 1-01-1882



Int. de N. González Sarmiento, 44, Madrid.

## EL TERMÓMETRO.

(Figura 1.ª) - Jesús que calor ! Dios mio !

(Figura 2.ª) - Ay, Jesús ! que horrible frío !

Fig. 114- Ortegó « El termómetro », *El Sainete*, 27-11-1867



Fig. 115- Cilla, « Progresiones », *Madrid Cómico*, 21-12-1889, pp. 4-5



Fig. 116- Ignotus, « Ayer, hoy y mañana », *La Risa*, 15-01-1888, p. 9



Fig. 117- Igotus, « Ayer, hoy y mañana » (suite), *La Risa*, 15-01-1888, p. 10



Fig. 118- Ortego, « Antaño y ogaño », *El Fisgón*, 15-04-1865



Fig. 119- Ortego, « Las manolas de antaño y las de ogaño », *El Cascabel*, 16-02-1871, p. 3



LAS CHULAS, — por PELLICER.



—Si señor; le quiero y le requiero porque me hace tilin; ¿y á Vd. qué...?

Fig. 120- Pellicer, « Las chulas », *El Mundo Cómico*, n°4, 1873, p. 1



Fig. 121- Ortego, « Lo que fue, lo que es y lo que será », *El Fisgón*, 29-04-1865



Dos meses y medio lleva  
cosiendo, sin ganar nada,  
es hermosa y es honrada...  
*Luna nueva*

Sueños de amor y  
conquistas,  
luego un amante  
imprudente...  
¡Lo de todas las  
modistas!...  
Pues Señor, *cuarto  
creciente*

¡Qué buena vida, qué  
buena!  
El mundo entero la  
halaga  
[texte manquant]

Llevó el diablo la opulencia  
y esa es la chica elegante.  
Por hoy *La  
Correspondencia*  
y luego ... *cuarto  
menguante*

Fig. 122- Cilla, « Fases de la luna », *Madrid Cómico*, 12-07-1885, pp. 4-5



Fig. 123- Cilla, « Dolora », *Madrid Cómico*, 8-02-1890, pp. 4-5

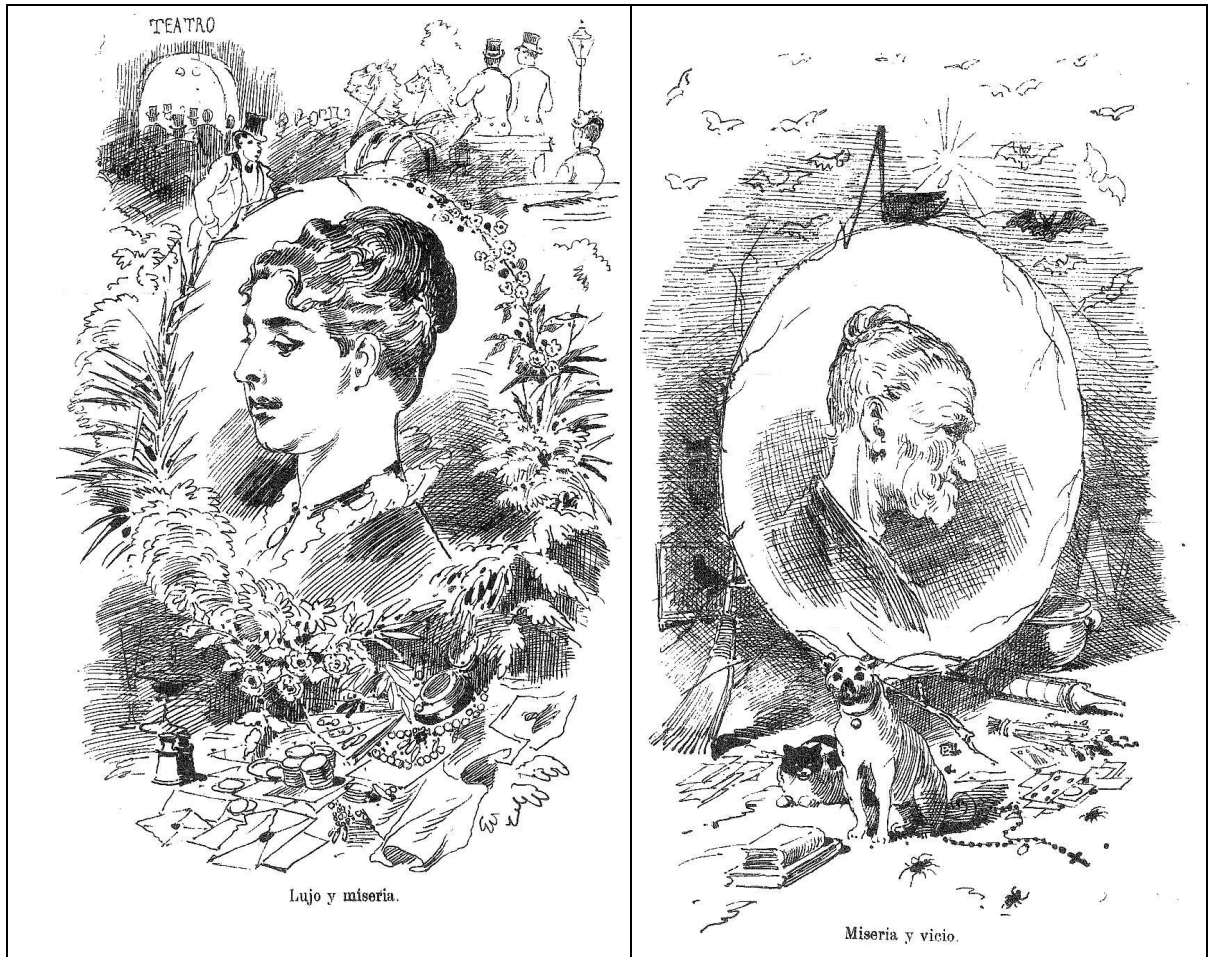


Fig. 124- « Lujo y miseria », « Miseria y vicio », *Día de Moda*, 13-09-1880, p. 5 et p. 12



**Fig. 125- Llovera, « Las metamorfosis del día », détail,  
Gil Blas, 28-05-1868, p. 3**



**Fig. 126- Cilla, « Metamorfosis », Madrid Cómico, 11-03-1893, p. 1**



– Lo que es yo, amiga Ambrosia, allá en mis mocedades tuve coche, palco y...  
 – Pero entonces no teníamos estas caras.

Fig. 127- Perea, « El pasado », *El Mundo Cómico*, 16-03-1873, p. 3



Una buena moza del año 50.

Fig. 128- Ortego, « Una buena moza del año 30 », *Almanaque de El Cascabel para 1869*, p. 25



– De dónde vienes, Pepa?  
 – De las Vistillas;  
 de llevar á mi chulo  
 dos cajetillas.  
 – ¡Redios con Paco!  
 No ganas en la frábica  
 para tabaco!...

Fig. 129- *Almanaque de la Risa para 1876*, p. 53

EN EL RIO , — por PELLICER.



—¡Tener que lavar hoy lo que ha de ensuciarse mañana!

Fig. 130- Pellicer, « En el río », *El Mundo Cómico*, 20-04-1873, p. 2





- ¿Es una así, regordeta, morena, con una caída de ojos...?
- ¿Qué lleva polisón?
- La misma.
- Pues, hija, ¡si es la del capitán de lanceros!

**Fig. 131-** Pellicer, « En el río », *El Mundo Cómico*, 3-08-1873, p. 4



Fig. 132- Cilla, « Modos de vivir », *Madrid Cómico*, partie 1, 19-09-1891, p. 4



Fig. 133- Cilla, « Modos de vivir », *Madrid Cómico*, partie 2, 19-09-1891, p. 5

IN.....DOMÉSTICAS, POR MECACHIS



Le dan para la compra diez pesetas  
Y no sale de sesos y croquetas.



De Torrejón de Ardoz.  
Cada cuatro palabras, una coz.



El ama de llaves parece una urraca.  
¿Sabe lo que esconde? ¿Sabe lo que saca?



Agobiada por miles de desengaños,  
Sólo piensa en los chicos..... de veinte años.



Siempre he servido  
Para un fregado como  
Para un barrido.



De mis finos modales,  
De mi palmito  
Se preocupa bastante  
El señorito.

Fig. 134- Mecachis, « In...Domésticas », *Blanco y Negro*, 25-09-1892, p. 10



Fig. 135- « Confidencias », *La Jeringa*, 18-10-1887, p. 1



Fig. 136- Martínez, « Las mamás », *El Mundo Cómico*, 2-11-1873, p. 4



### CUADRO DOMÉSTICO

(El señorito, la cocinera y la mamá atisbando.)

*El señorito.*—Ay, Juanita, Juanita, ¡Juanita!

Yo me muero, ¡me muero por tí!

*La cocinera.*—Pues ya está la merluza bien frita...

Mire usted para allí, ¡para allí!

*La mamá.*—Este niño me irrita, ¡me irrita!

Qué Tenorio ha salido ¡ay de mí!

Fig. 137- Martínez, « Cuadro doméstico », *El Museo Popular*, n°46, 1887, p. 3



El señorito es alegre de cascos y se ha prendado de la doncella de su cara mitad. La esposa, que sospecha, se ha escondido en el baul-mundo de su doméstica...y ¡claro!...suponiendo el infiel que no está en casa, persigue a la muchacha hasta su cuarto; la consorte ultrajada ve y escucha... el final de la escena ya puede figurárselo el lector. Es un sistema como otro cualquiera de cazar a los maridos blandos de corazón.

**Fig. 138- « La Ratonera », *La Vida Alegre*, 5-01-1885, p. 3**



COSAS DE CRIADAS.—Por Mecachis.



— ¡Pero ve usted seña Sidora! Pues no dice la señorita que si tengo ó no tengo que ver con el señorito. ¡La muy cochina! ¿Quién es ella pa meterse en mi vida privada?

— Ya te he dicho que te salgas de esa casa, por que tu señorito me tiene mu escamao. ¿Estás?

— Que te hubieras escamado al principio lo comprendo; pero ahora, ¿de qué te vas á escamar ya.



— ¿Y qué tal te va con esos señores solos?  
— Ay, chica, estoy tan harta del servicio, que todo me es igual, así es que ni me va ni me viene.

— Pues dejé la casa donde estaba porque ¡hi ja! el señorito no me dejaba en paz ni un momento.—Tomasa, esto.—Tomasa, lo otro; —Tomasa, lo de más allá; en fin, te digo que en los pocos días que le he servido, bien me ha sobado el hombre.

Fig. 139- Mecachis, « Cosas de criadas », *Don Quijote*, 25-05-1888, p. 4



Fig. 140- *Almanaque de El Cascabel para 1868*, p. 31

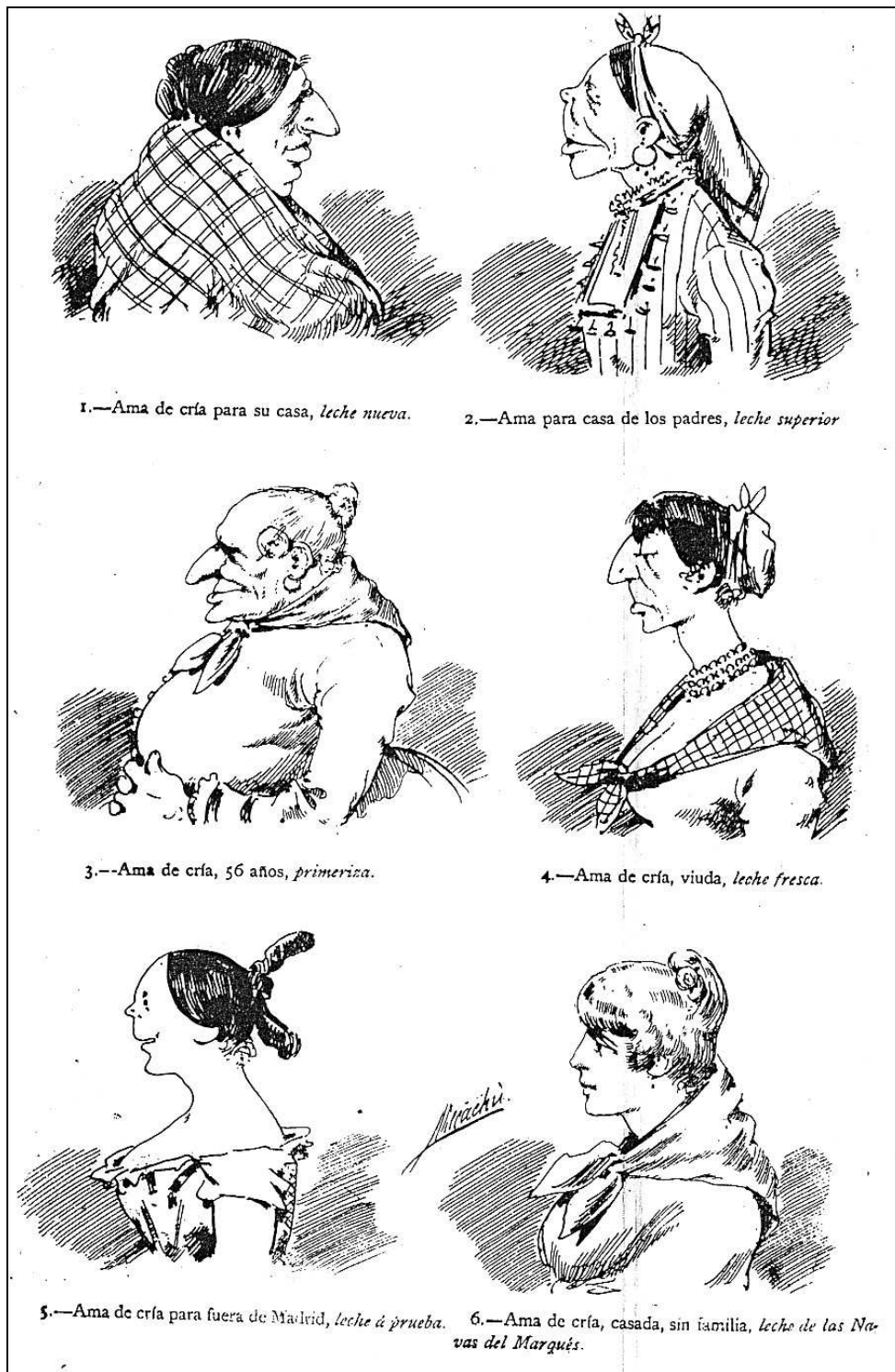
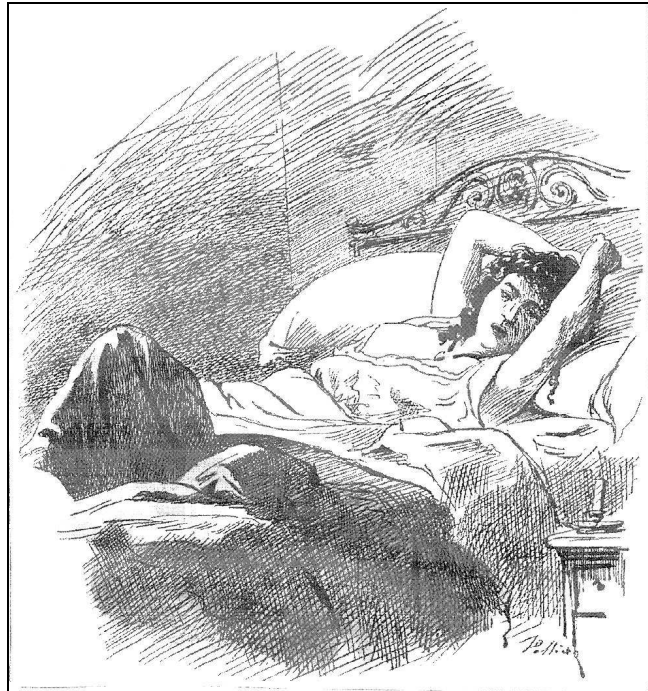
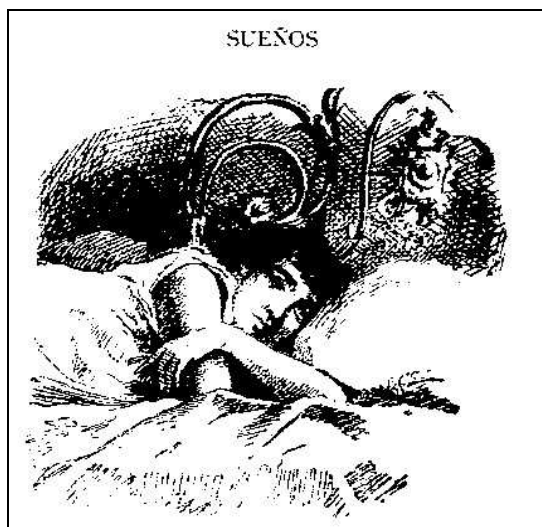


Fig. 141- Mecachis, « Burras de leche (siempre disponibles, en la cuarta plana de "La Correspondencia" informarán) », *La Caricatura*, 26-11-1885



-¡Ganar seis duros al mes  
y siempre en el obrador!...  
¡Vamos!...¡Si no fuera por  
lo que me pasa Ginés!...

Fig. 142- Pellicer, « Al despertar », *El Mundo Cómico*, 15-03-1874, p. 1



- Muchas joyas, un carruaje abierto para pasear  
en el retiro...palco en el  
Real...trajes...blondas...un  
lacayito negro...un  
hombre apasionado que me entrega su amor y su  
fortuna... Mamá convertida en una gran señora,  
con abrigo de pieles... Un hotel en San Sebastián  
para pasar el verano... ¡Qué placer!



- ¡Las siete y yo en la cama todavía!... La maestra  
gruñirá, como de costumbre... ¡Qué genio tiene más  
atroz!...¡Oh qué cosa tan aburrida es la existencia del  
taller!... ¡Y mamá que está sin botas! ¡Y yo que  
necesito un vestido!...¡Qué aburrida estoy!

Fig. 143- T. Gascón, « Sueños », « Realidades », *La Vida Alegre*, n°24, juin 1885, p. 2 et p. 3

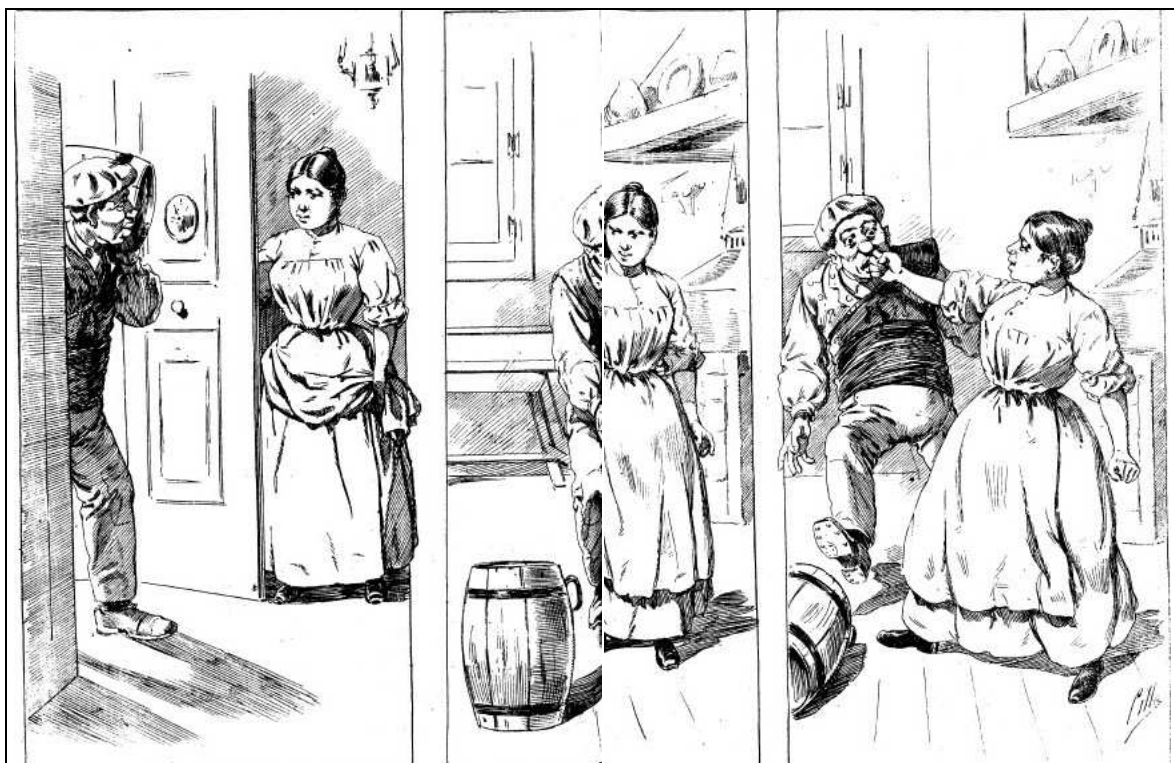


Fig. 144- Cilla, *Madrid Cómico*, détail vignette, 5-12-1885, p. 4



- ¿Tú debes ganar muy poco con tu trabajo, muchacha?  
- Si tal, pero en mi comercio lo de menos es el agua.

**Fig. 145-** E. Casanovas, *La Mesa Revuelta*, 15-06-1875, p. 77



Si buscas los placeres  
ten cuidado, Damián, con las mujeres  
[texte manquant]  
y, a la postre, resultan tan honradas  
que defienden su honor a bofetadas.

**Fig. 146-** Cilla, « Dolora » [partie de l'image centrale manquante],  
*Madrid Cómico*, 3-06-1893, pp. 4-5

EN EL PRADO — POR LUQUE.



¡Tanto amor es un dolor!—¡Catorce vasos al día!  
¡Jesús, qué pobre señor!—¡Va á morir de hidropesía.....—de amor!

Fig. 147- Luque, « En el prado », *Madrid Cómico*, 21-03-1880, p. 5





Déjeme en paz, no me siga,  
guarde su estuche y su afan;  
pues sé que dice un refran  
que el que toma á dar se obliga.

Fig. 148- Cilla, « Donde las dan », *Madrid Cómico*, 18-07-1880, p. 1



Fig. 149- Ortego, série « Los enamorados », [« El aguador y la fregona, El sordado de a caballo y la niñera »] *El Cascabel*, 24-05-1866

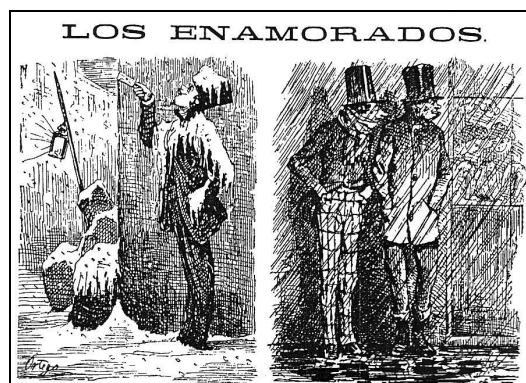


Fig. 150- Ortego, « Los enamorados » [« Los que no entran en la casa, los novios a la intemperie »], *El Cascabel*, 7-06-1866



Fig. 151- Ortego, « Los enamorados » [« El gaché y la Pepa, el reenganchao y la criada que va al río »], *El Cascabel*, 27-05-1866



Fig. 152- Ortego, « Los enamorados », « El amor entre bastidores », *El Cascabel*, 14-06-1866



Fig. 153- Ortego, « Los enamorados » [« Los que no entran en la casa »], *El Cascabel*, 31-05-1866



Fig. 154- Ortego, « Los enamorados », *El Cascabel*, 14-07-1866



Fig. 155- Ortego, « Los enamorados » [« el reenganchao y la criada que va al río »],  
*El Cascabel*, 27-05-1866, p. 1



Fig. 156- *El Mundo Alegre*, 1890, p. 177



**Fig. 157- Ortego, série « Los enamorados »,**  
[« El soldado de a caballo y la niñera »] *El Cascabel*, 24-05-1866, p. 1



¡¡Mentira!!... Tan cierto como eze  
churumbel, cagora ez chequetín y luego  
zerá persona.

**Fig. 158- Urrutia, *Día de Moda*, 13-09-1880, p. 1**



Fig. 159- *La Risa*, 29-01-1888, p. 14



Fig. 160- Ortego, « Los enamorados » [« El gaché y la Pepa »],  
*El Cascabel*, 27-05-1866



Tú ya sabes que soy un cabayero, y que si te pego alguna vez es porque no digan... pero ahora...¿estás tú?... me he salido sin dinero de casa, y me vas a emprestar dos pesetas... por si me piden algo los estudiantes del tirrimoto... o el gobierno.  
 ¡Mal temblor de tierra te coja, arrastrao!

Fig. 161- Cilla, « Los barrios bajos », *La Vida Alegre*, 9-01-1885, p. 1

TIPOS DE MADRID, POR PONS  
EN EL RAMILLETE



—*Pus eya dice que eres un mendigo, y que te quitao muchas hambres.*  
—*Dila que la voy á dar dos bofetás por habladora. ¿Qué ma dao eya á mi? El que me haiga mantenido miéntras estuve cesante del Matadero, no es una razon.*  
—*¿Sabes que paece que me amareo?*  
—*En cuanto se acabe la habanera iremos al ambigú, siempre y cuando que tengas dinero encima. Yo soy asi.*

Fig. 162- A.Pons, « Tipos de Madrid », *La Vida Alegre*, juin 1885, n°23, p. 1





- Dame un duro, Manolita,  
Sé conmigo generosa.  
- Y tú ¿Qué me das a mí?  
Yo...ya te doy...otras cosas.

Fig. 163- Laferda, « Las que son primas por partida doble »,  
*El Curioso Parlante*, 14-06-1888, p. 1



Fig. 164- Mecachis, *Don Quijote*, 2-11-1888



Fig. 165- Cilla, « ¡Oh, el amor! », *Madrid Cómico*, 21-08-1886, p. 8



Fig. 166- Cilla, « Los maridos », détail vignette, *Madrid Cómico*, 16-03-1889, p. 5

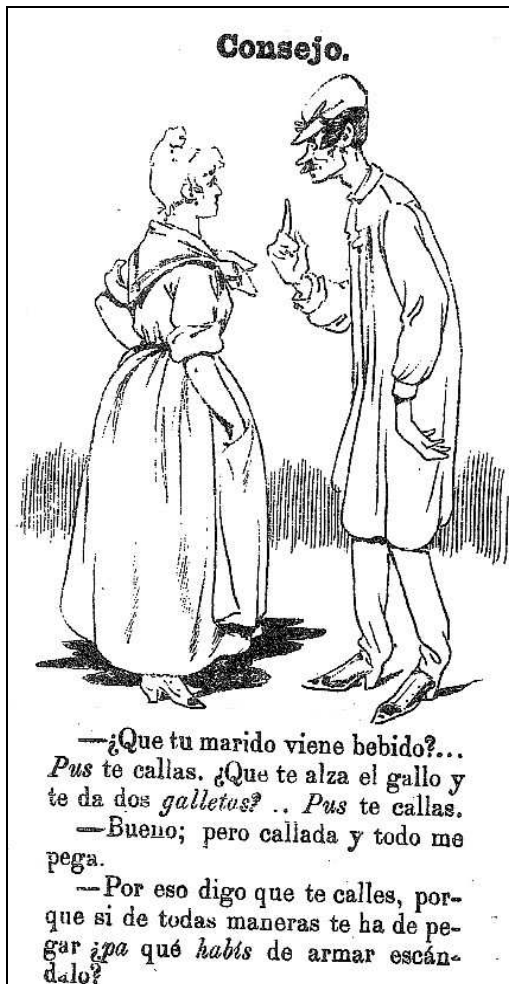


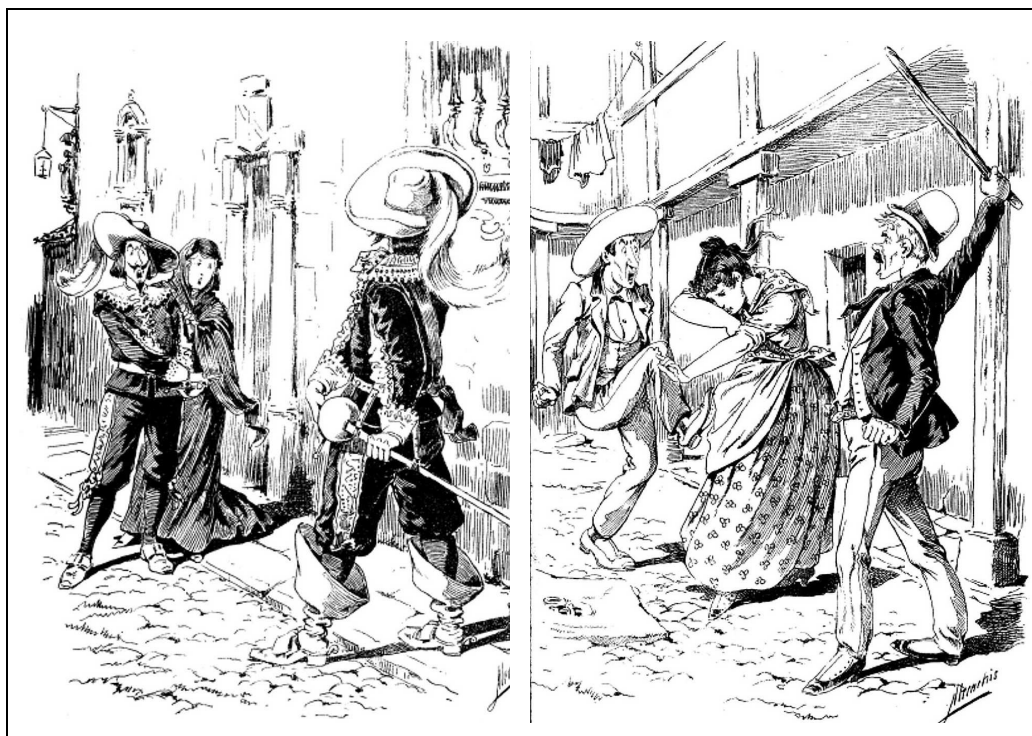
Fig. 167- Cilla, « Consejo »,  
*Madrid Alegre*, 21-12-1889, p. 4



Fig. 168- Cilla, « Pascuas », détail vignette,  
*Madrid Cómico*, 24-12-1892, p. 5



Fig. 169- Mecachis, « La chulería », *Madrid Alegre*, 23-11-1889, p. 5



Así se arreglaban antes las cuestiones de celo

Y así se arreglan ahora

Fig. 170- Mecachis, « Los caballeros », *Madrid Cómico*, 15-08-1891, pp. 4-5

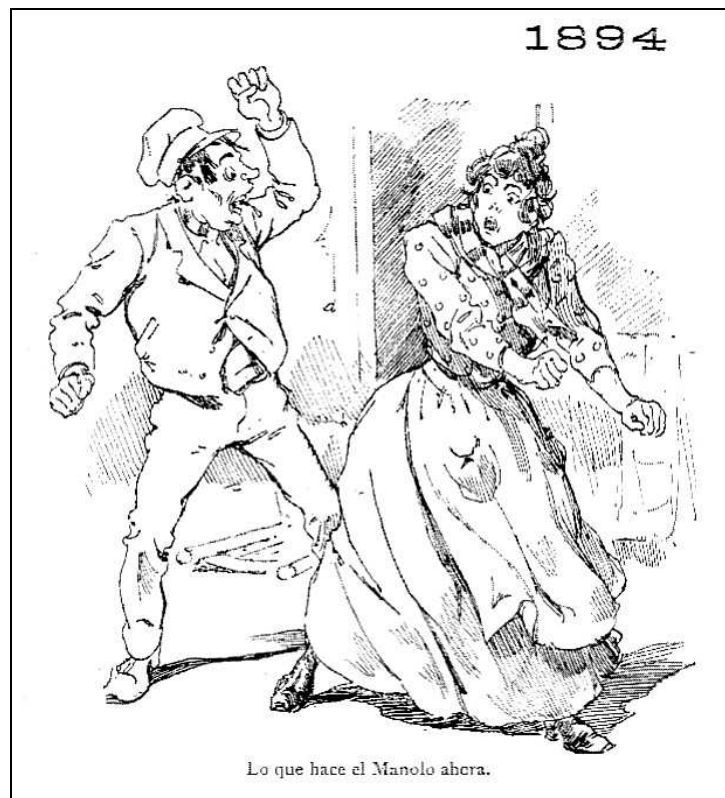


Fig. 171- Cilla, « El pueblo el 2 de Mayo », *La Gran Vía*, 24-04-1894



–Mire V., doctor, hace una temporada que siento mareos, vértigos, nauseas...  
 –Malo, malo, ¿Es V. casada?  
 –No señor.  
 –Peor que peor.

**Fig. 172-** « Consulta », *Madrid Cómico*, 21-04-1888, p. 8



Si V. el bulto no escapa todo tiene arreglo aún. Suya G.  
*Post sriptum:* El nene ya dice papá.

**Fig. 173-** Mecachis, « Las cartas », détail vignette, *La Caricatura*, 20-04-1885

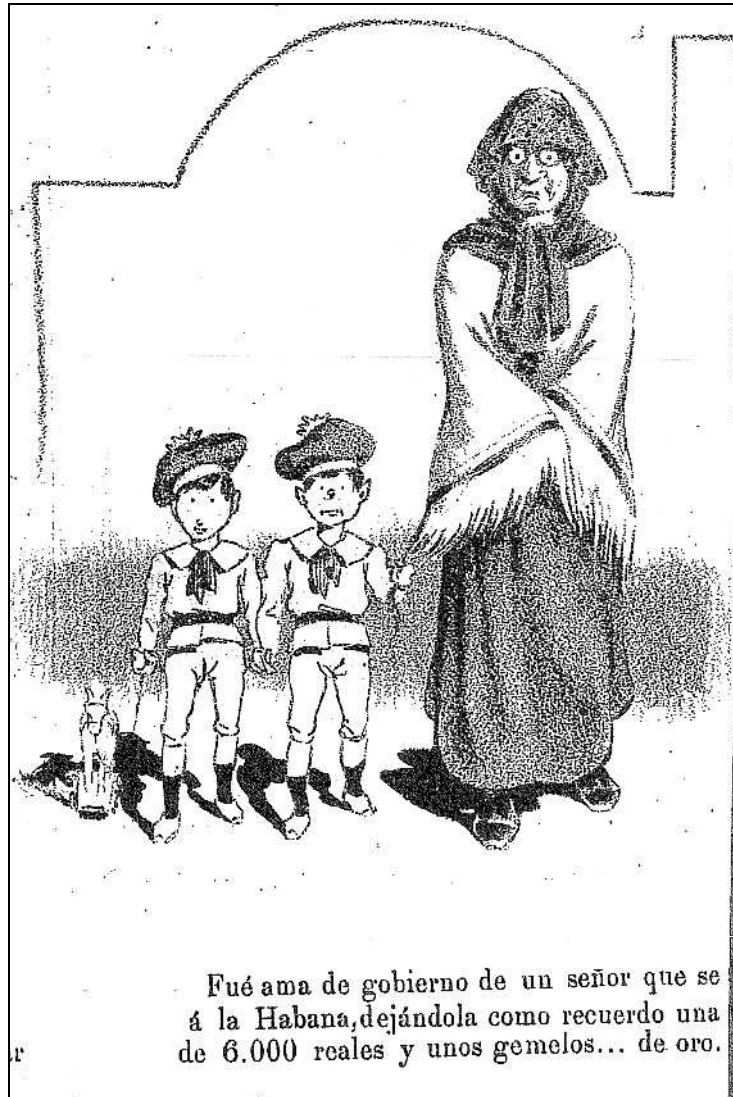


Fig. 174- Détail vignette, [Texte manquant], *Madrid Alegre*, 7-12-1889, p. 4





Fig. 175- *La Avispa*, 04-07-1888, p. 4

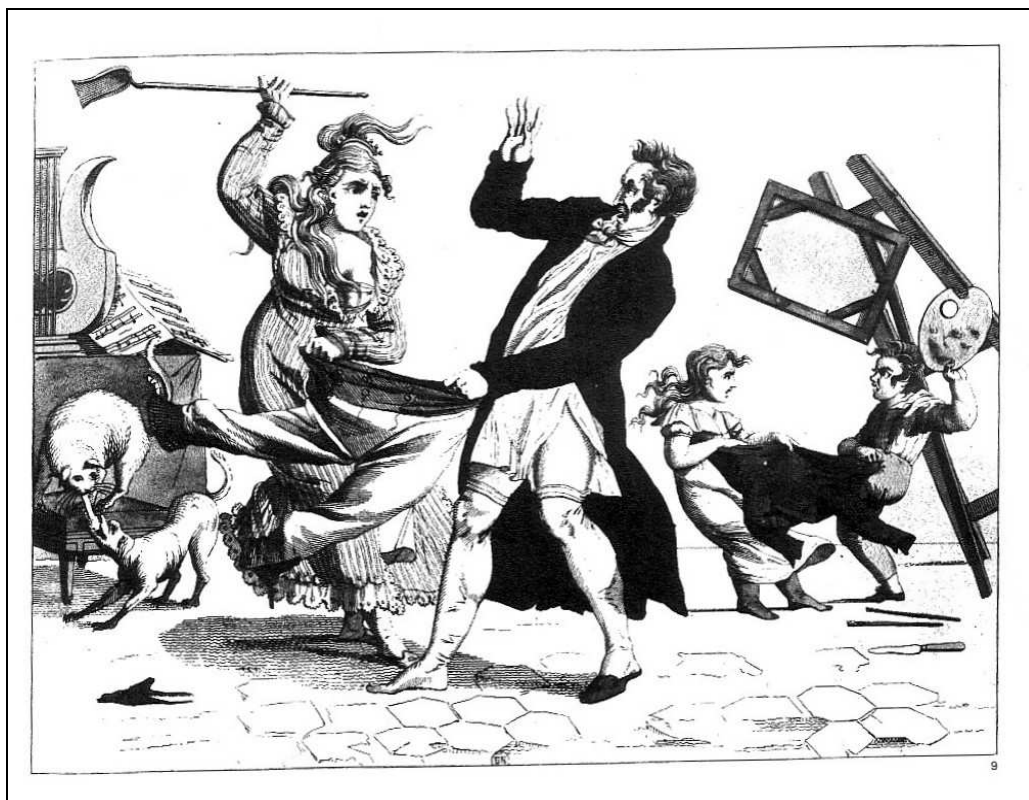


– ¿Tiene usted *Criaturas*? (1)  
– No, señor; se me han muerto, pero  
dentro de poco tendré  
(1) Se refiere a unos álbumes de  
caricaturas que publicó el conocido  
dibujante Ortego.

**Fig. 176-** Urrutia, « En las ferias », *El Mundo Cómico*, 11-10-1874, p. 3



Fig. 177- Cilla, « ¡Gran liquidación », *Madrid Cómico*, 3-04-1881, p. 4



**Fig. 178-** *La femme maîtresse de la culotte.* Eau-forte en couleurs de Genty. Début XIXe siècle. 21x30 cm. Laure Beaumont-Maillet. *La guerre des sexes, XV- XIXe siècles.* Paris : Albin Michel, 1984, p. 17



Fig. 179 – Pellicer, « Trajes patrióticos, ayer, hoy », *El Mundo Cómico*, nº17, 1873

TRAJES FUTUROS, — por PONZANO.



Caballería ligera.

Fig. 180- Ponzano, « Trajes futuros », *El Mundo Cómico*, 2-03-1873, p. 5



Fig. 181- Images populaires chez Dechkerr à Montbéliard vers 1820, détail vignette. F. Tristan et M. Lever, *Le monde à l'envers*. Paris : Atelier Hachette/Massin, 1980. p. 133



Fig. 182- Images chez Dembour et Gangel à Metz vers 1840, détail vignette. F. Tristan et M. Lever, *Le monde à l'envers*. Paris : Atelier Hachette/Massin, 1980. p. 146



Fig. 183- Images chez Dembour et Gangel à Metz vers 1840, détail vignette. F. Tristan et M. Lever, *Le monde à l'envers*. Paris : Atelier Hachette/Massin, 1980. p. 147

# EL MUNDO DEL REVÉS

PARA QUE SE ENTRETENGAN LOS NIÑOS MENORES DE DIEZ AÑOS

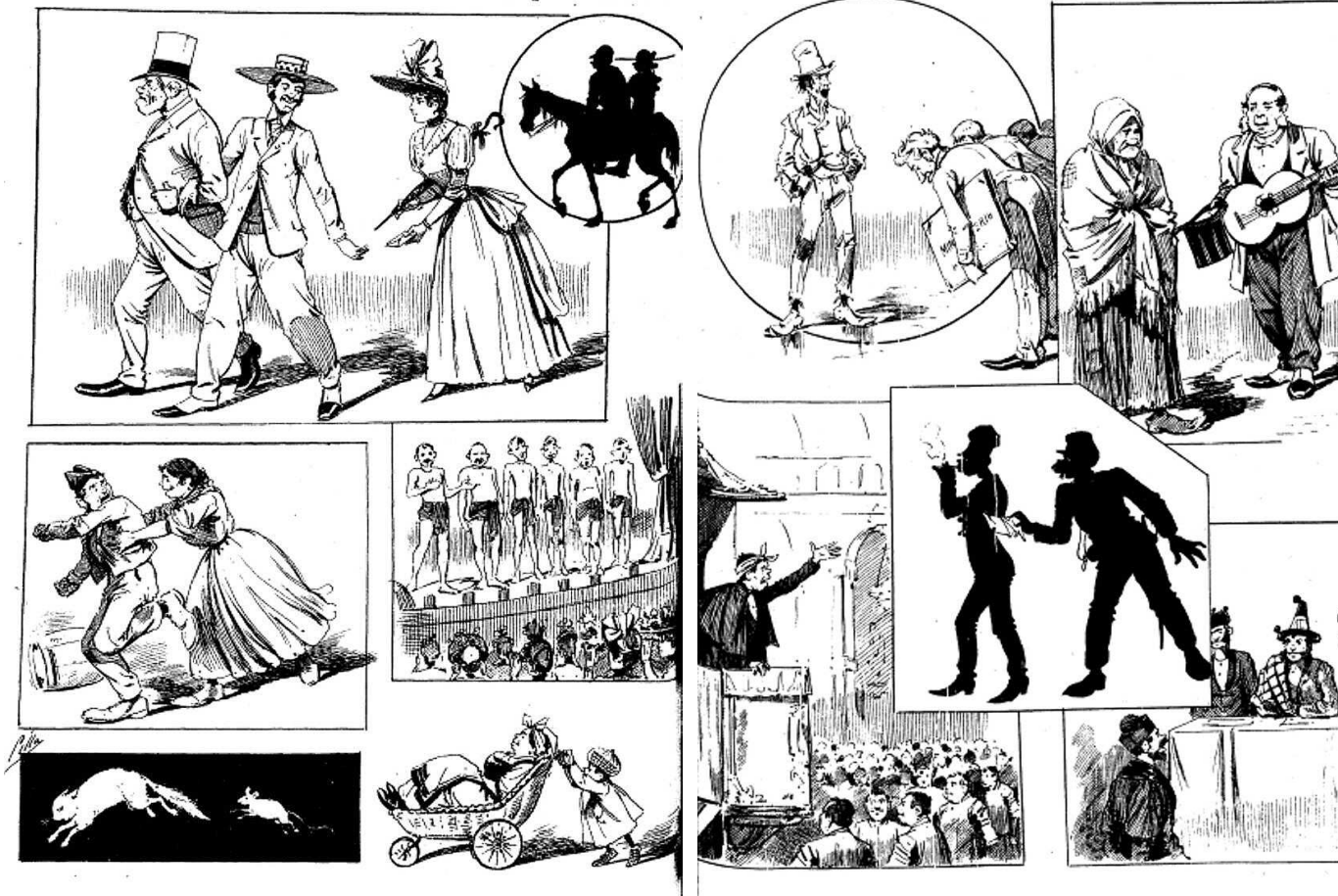


Fig. 184- Cilla, « El mundo del revés – Para que entretengamos a los niños menores de diez años », *Madrid Cómico*, 31-08-1889, pp. 4-5



EL MUNDO AL REVÉS.

Num. 7.



Barcelona: Imprenta de Llorens, Palma de Sta. Catalina, 6.

Fig. 185- « El mundo al revés», image espagnole du début du XIX<sup>e</sup>, F. Tristan et M. Lever, *Le monde à l'envers*, Paris : Atelier Hachette/Massin, 1980, p. 118



Fig. 186- « El mundo al revés » image espagnole du début du XIXe, détail vignettes, F. Tristan et M. Lever, *Le monde à l'envers*, Paris : Atelier Hachette/Massin, 1980, p. 118



Fig. 187- *La Avispa*, 25-09-1988, p. 4



Ya se sabe que en la vejez no hay más que achaques... de todos géneros.

**Fig. 188-** Cilla, « Invierno », *Madrid Cómico*, 7-01-1893, p. 16

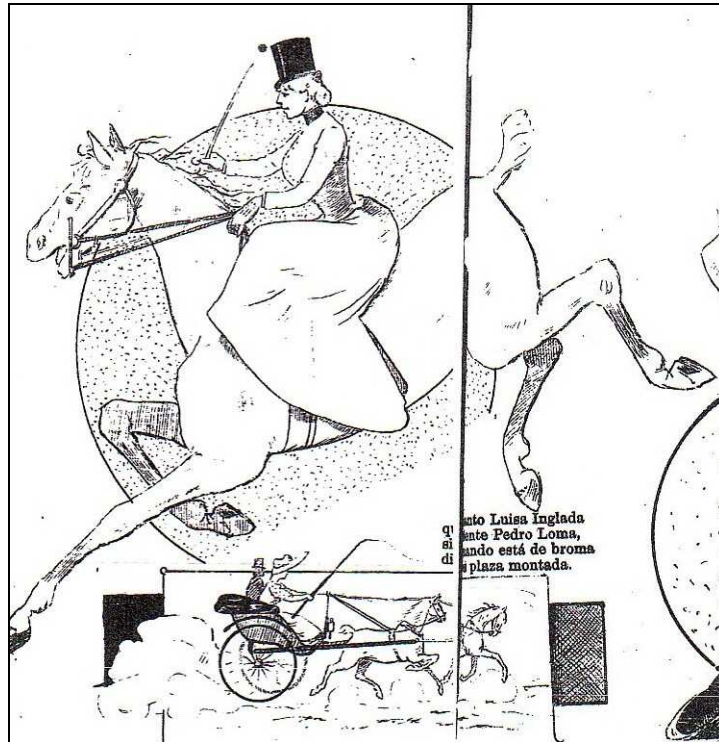


Fig. 189- V. Tour- « Eva fin de siècle » détail vignette, *Madrid Alegre*, 31-05-1890, p. 4



Fig. 190- « Soneto », *El Fandango*, 15-07-1845, p. 5



Fig. 191- « Sublevación mugeril », *El Fandango*, 15-07-1845, p 6 et p. 7



Fig. 192- « Una poetisa inspirada », *Almanaque de El Cascabel para 1867*, p. 42



Es en la novela ahora  
una figura importante  
la célebre ilustre autora  
de *La cuestión palpitante*.

Fig. 193- Cilla, « Nuestras escritoras. Emilia Pardo Bazán », *Madrid Cómico*, 10-05-1885, p. 1



**DOÑA EMILIA PARDO BAZAN**  
LA SAFO CARCUNDA



Demandan á doña Emilia  
unos oficiales dignos  
por las calumnias é insultos  
que les dirige en un libro;  
pero á mi entender, no deben  
mostrarse tan ofendidos,  
pues no debe hacerse caso  
de carcundas histerismos.

LIT A FORNIT 8º EMERAZIA 12 MADRID

Fig. 194- M. González, « Doña Emilia Pardo Bazán, la Safo Carcunda »,  
*La Avispa*, 20-11-1889, p. 1

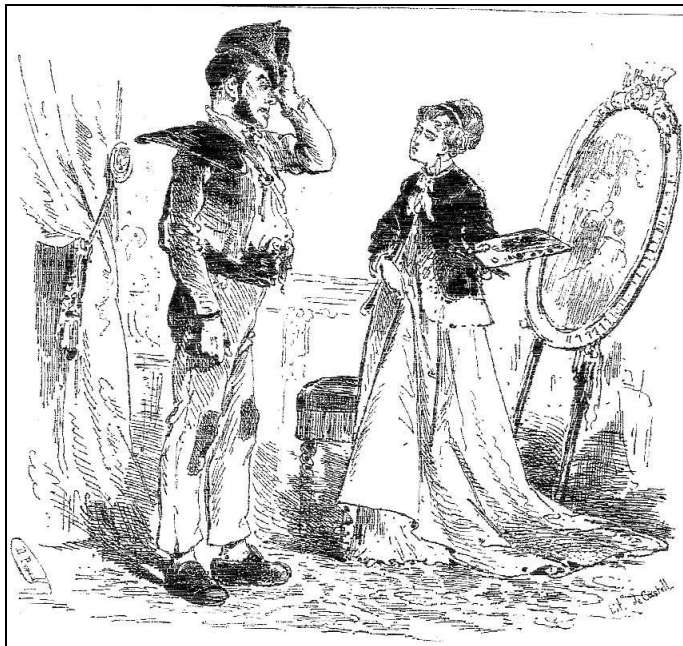


Fig. 195- M. González, « Exposición de Blanco y Negro, Don Emilia y Doña Emilio », *La Avispa*, 19-03-1890, p. 1



- Estoy por hacer un cuentecito basado en la borrachera de Noé. Pero ¿y si luego sale *El Siglo Futuro* diciendo que es faltar al respeto al patriarca, o se arranca un maestro de primeras letras asegurando, bajo palabra de honor, que las uvas no se descubrieron hasta el siglo IX, en un pueblo de Andalucía que por eso se llamó Ubeda (*Uvas da*, de los romanos)?

**Fig. 196-** Cilla, « Instantáneas (Emilia Pardo Bazán) », *Madrid Cómico*, 27-04-1895, p. 1



Ah!, señorita, si yo tuviese las manos de Vd!...  
 Pero, hombre, con esos pies!

Fig. 197- D. Perea, « Entre aficionados », *Gil Blas*, 7-06-1868, p. 3



Fig. 198- *La Avispa*, 13-05-1886, p. 4



Fig. 199- Cilla, « Granada », détail vignette, *Madrid Cómico*, 21-07-1888, p. 5



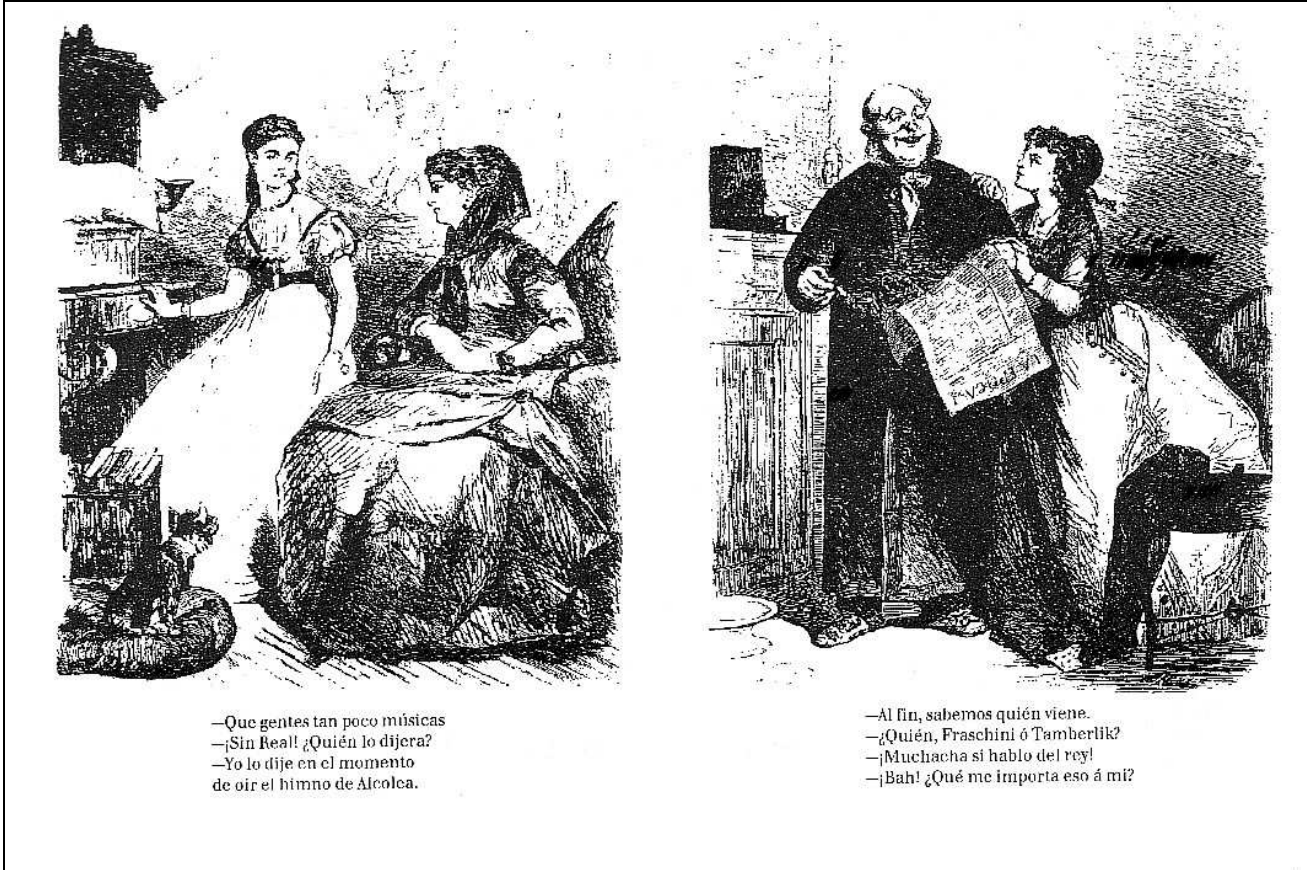
Fig. 200- M. González, « Los pintores », vignette, *La Avispa*, 20-04-1887, p. 5



**Fig. 201- « Memorable manifestación libre-cultista en la ciudad de Sevilla », *El Museo Universal*, 21-03-1869, p. 93**



**Fig. 202- « Club de la emancipación », *La Ilustración Republicana Federal*, vol. II, 15-01-1872, entre p. 16 et p. 17**



**Fig. 203- « La política bajo el punto de vista de las mujeres »,  
 El Museo Universal, 21-03-1869, p. 96**

## ACTUALIDADES.



—Pero, mujer, ¿á dónde vas?  
 —Al club: hoy se nombra presidenta.  
 —Haz el favor de volverte á casa á presidir la educacion de nuestros hijos.



**República conyugal.**

—¡Aprovechemos el tiempo, que mamá está en el club!



—¿Y mi mujer?  
 —En el Ateneo de señoras, hablando sobre los males de la patria.  
 —¡Y por ellos se olvidan los míos!



—Yo me voy al club de señoras, con que cuida tú de la cena.  
 —Yo entro hoy de guardia.  
 —Pues entonces que venga el gobierno á cuidar el puchero.



—Man dadu un recaditu para justé.  
 —¿Qué es ello?  
 —La señora presidenta se ha hechu dos.  
 —¿Cómo?  
 —¡Estaba en cinta!



—¿No es este el club?  
 —Sí, pero es de señoras.  
 —Por eso vengo. ¡Estoy ya cansado del trato de los hombres.

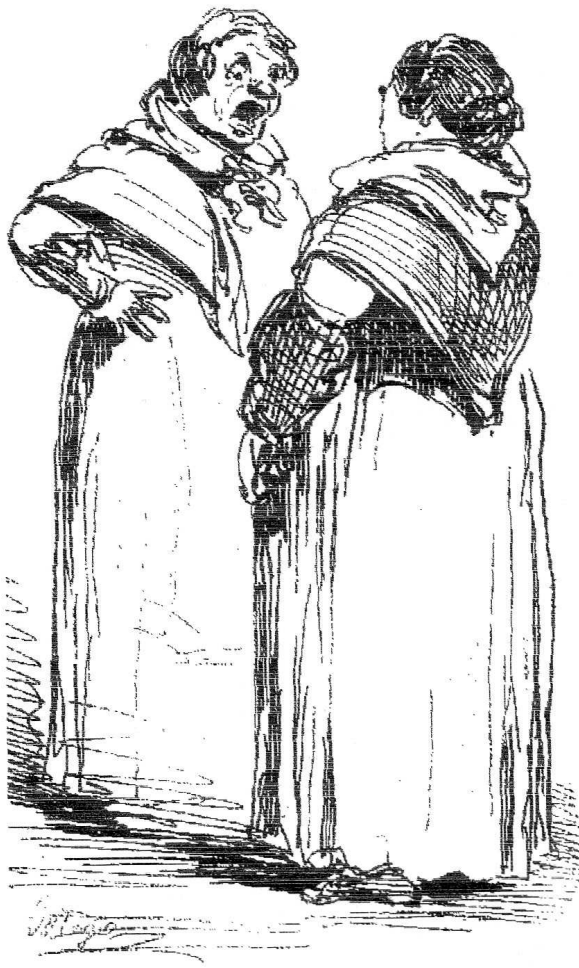
Fig. 204- Perea, « Actualidades », *Gil Blas*, 10-01-1869, p. 3





**Fig. 205- « La mujer norteamericana », Eusebio Planas,  
*Las mujeres españolas pintadas por sí mismas*, p. 707**

# ACTUALIDADES.



—¿A dónde va usted, señá María?  
—Voy á hacerme republicana para alborotar el cotarro.  
—¿Quién se lo ha mundo á usted?  
—Las que usted sabe, y me dan seis reales todos los días.



—Voy al club, á probar que el que un asesino salga de las filas de un partido, no por eso el partido es malo; entre los discípulos de Cristo hubo un Jédas.

Fig. 206 – Ortego, « Actualidades », *Gil Blas*, 26-09-1869, p. 3



Fig. 207- Perea, « Actualidades », *Gil Blas*, 10-01-1869, détail vignette 2



**Fig. 208- Daumier, « La mère est dans le feu de la composition, l'enfant est dans l'eau de la baignoire », *Le Charivari*, 26-02-1844**



Fig. 209- George Cruikshank, « My wife is a Woman of Mind »,  
*The Comic Almanack*, 1847



**Fig. 210 – Ortego, Menestra, Album de caricaturas, vers 1869**

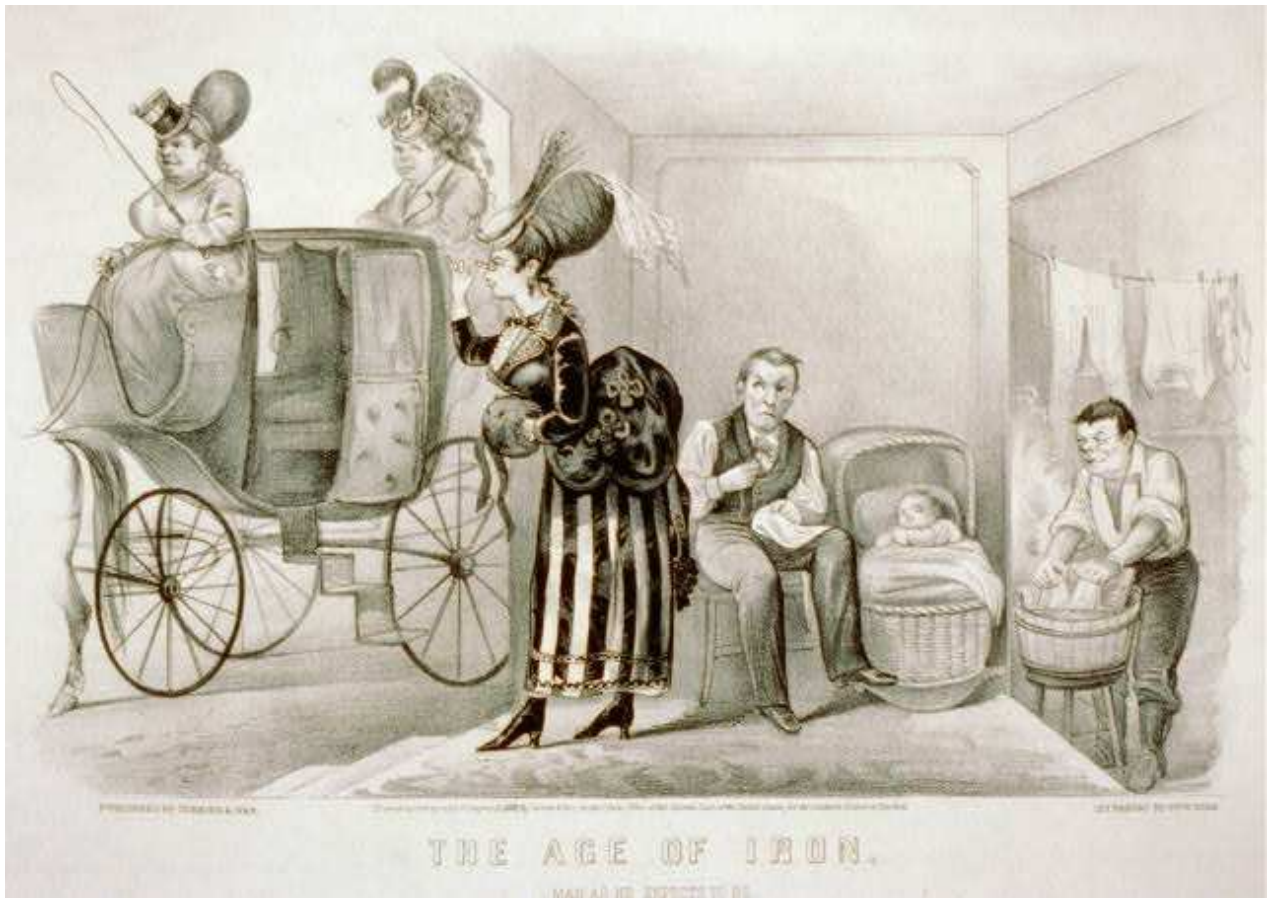


Fig. 211 – Currier et Ives, « Age of Iron. Man as he expects to be », Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C, 1869



Los domésticos quehaceres  
 Dejan al fin las mujeres,  
 Y, en los clubs republicanos  
 Buscando *honestos* placeres,  
 Mueven la lengua y las manos.  
 Y el espectáculo al ver  
 De los femeniles fueros,  
 Dice don Pedro Alcocer:  
 « ¡Cómo hervirán los pucheros  
 con tus discursos, mujer! »



Por mujeres defendidos  
 los políticos derechos,  
 Han dejado a los maridos  
 En casa ¡tan *satisfechos!*  
 Mientras, en plena sesión,  
*ellas* conquistan laureles,  
 cuidan *ellos* del fogón  
 o lidian con los peleles.

**Fig. 212-** Urrutia, *Almanaque de la Risa para 1870*, p. 57 et p. 71





Fig. 213- T. Gascón, « Escenas conyugales », *La Risa*, 15-04-1888, p. 16



Citoyenne... On fait courir le bruit que le divorce est sur le point de nous être refusé... constituons-nous ici en permanence et déclarons que la patrie est en danger !... »

**Fig. 214-** Daumier, série *Les Divorceuses*, n°1, *Le Charivari*, 04-08-1848

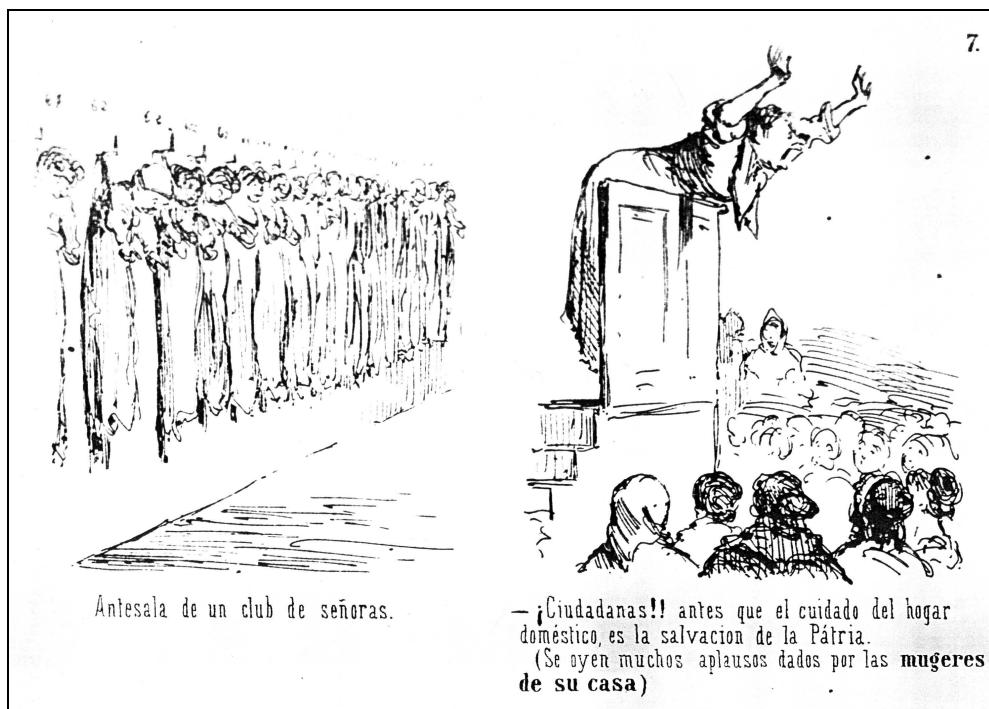


Fig. 215 – Ortego, Menestra, *Album de caricaturas*, vers 1869

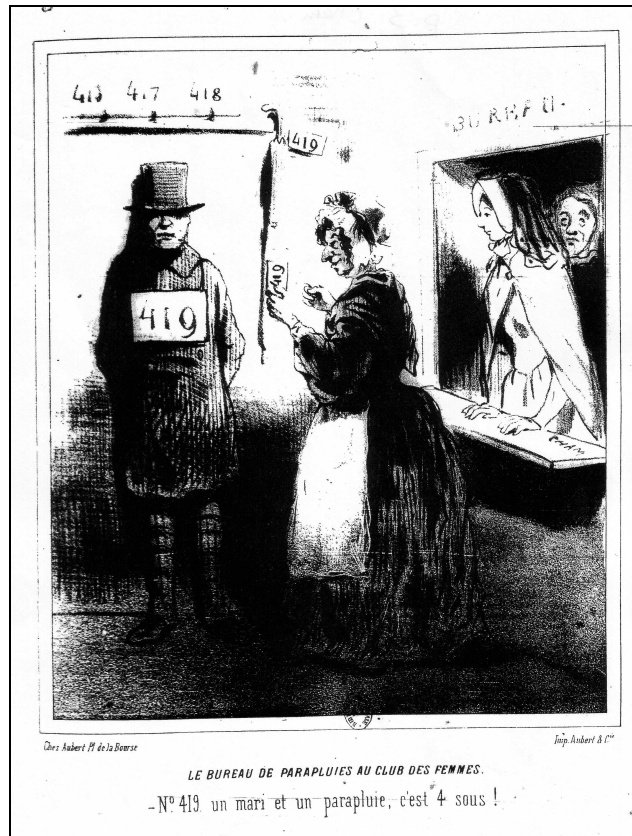


Fig. 216 – Cham, « Le bureau des parapluies au club des femmes », *Le Charivari*, 17-06-1848



Fig. 217 – Urrutia, *Almanaque de la Risa para 1871*, p. 62

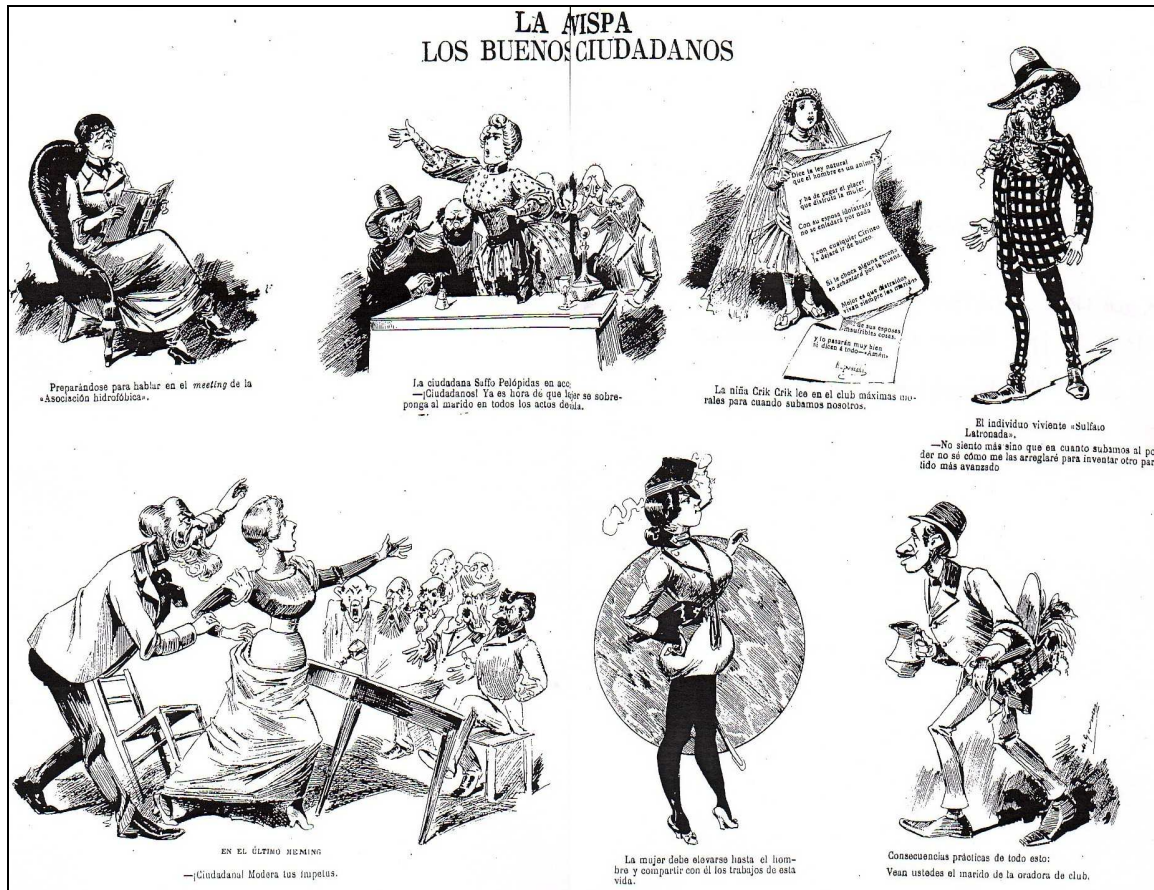


Fig. 218- M. González, « Los buenos ciudadanos », *La Avispa*, 02-10-1889, pp. 4-5

He podido, sin embargo, tomar estos apuntes, de unos idem socialistas



que, saliendo de cierta taberna del Friedrichswerder en estado de curdas automáticos, se dirigian á la prevención del distrito.

Fig. 219- *La Avispa*, 18-05-1887, p. 6, vignette



--Desengáñate, Rómulo, el socialismo se impone, el reparto de bienes es una cosa muy próxima, ya ves que hasta el mismo emperador de Alemania se ha convertido en uno de sus defensores.  
--Hombre, pues lo único que siento es una cosa. Que esté tan lejos ese emperador, y no poder pedirle un par de pesetas á cuenta de la parte que me toque cuando llegue ese día

Fig. 220- Mecachis, *El Mundo Alegre*, 1889, p. 48



[La ciudadana Saffo Pelópidas en acción:  
- ¡Ciudadanos! Ya es hora de que la mujer se sobreponga al marido en todos los actos de la vida]

**Fig. 221-** M. González, « Los buenos ciudadanos »,  
*La Avispa*, 02-10-1889, pp. 4-5, détail

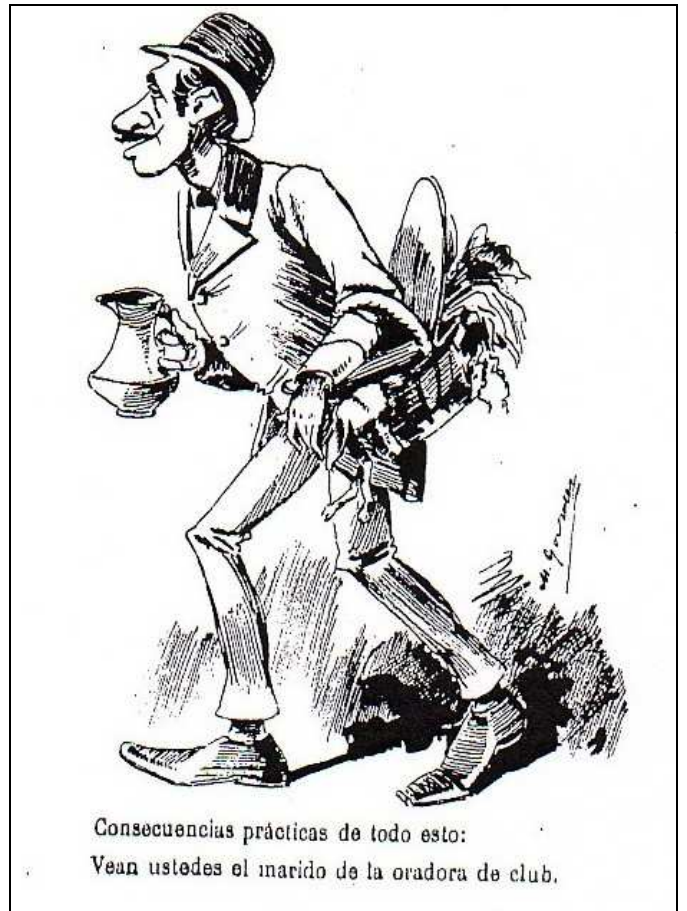


Fig. 222- M. González, « Los buenos ciudadanos », détails, *La Avispa*, 02-10-1889, pp. 4-5





Fig. 223- V. Tour, « Eva fin de siècle », *Madrid Alegre*, 31-05-1890, pp. 4-5



Fig. 224- V. Tour, « Eva fin de siècle », détail vignette, *Madrid Alegre*, 31-05-1890, pp. 2-3

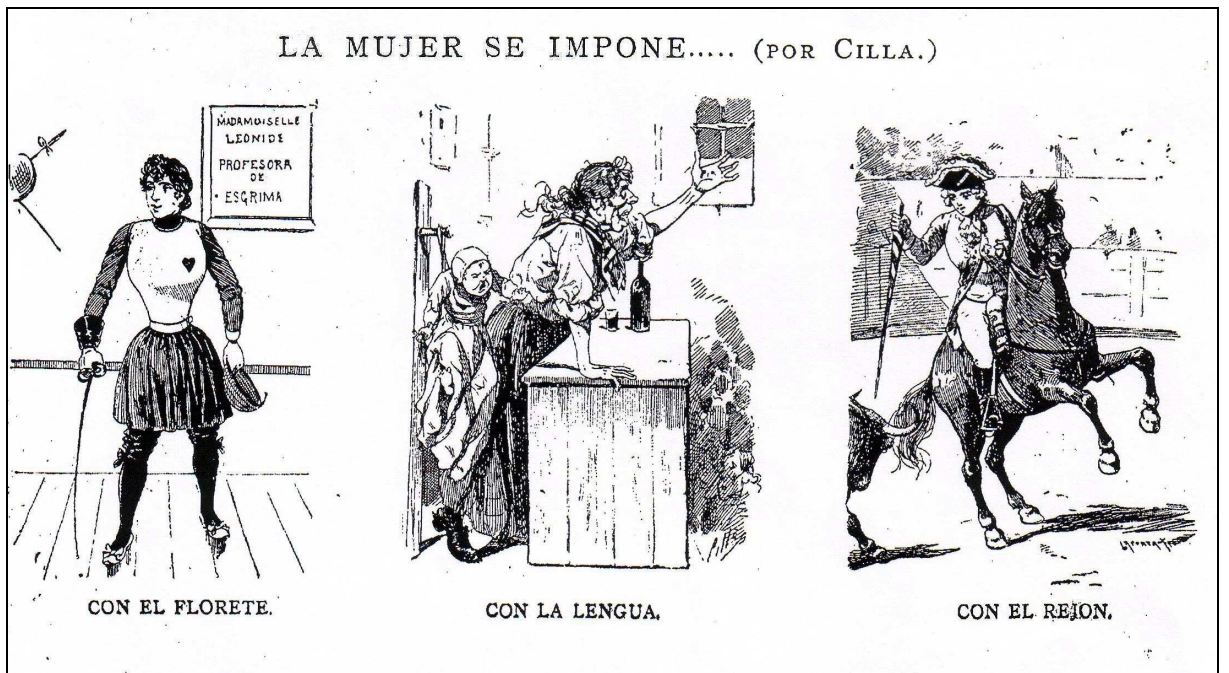


Fig. 225 – Cilla, « La mujer se impone », *Blanco y Negro*, 21-02-1892



Fig. 226- Cilla, « El sexo débil », *Madrid Cómico*, 16-10-1886, p. 8



Esta muchacha de buten  
Que ante ustedes se presenta,  
En una mano la espada  
Y en la otra la muleta,  
Nació en la propia Sevilla  
Y es una buena torera,  
Que recibe  
A todo bicho  
Por muy marrajo que sea

Fig. 227- V. Tour, [Titre illisible], détail vignette, *Madrid Alegre*, 6-06-1890, p. 5

LAS MUJERES POLÍTICAS.



—¡Chicos, la verdad; bueno es que se haiga concluido la guerra, pero mientras queden pedri-  
caores y beatas, como sínó!

Fig. 228 – Ricardo, « Las mujeres políticas », *El Solfeo*, 10-03-1876

LAS MUJERES POLÍTICAS.



—¡Chica, que gran petardo! Me ha traído mi marido á Madrid para que admire á Cánovas; vengo del Congreso y..... soy castelarista acér-  
rima; ¡preveo una disidencia conyugal en mi casa!

Fig. 229 – Ricardo, « Las mujeres políticas », *El Solfeo*, 29-03-1876

LAS TARDES DE LA CÁMARA.



—Hija, traigo provisiones; es claro, ni sabemos lo que puede durar la sesion, ni si habremos de precavernos contra emociones demasiado fuertes... Ya ves, pudiera hablar Candau ó Pavia.

—Yo, francamente, si no se levanta Moyano...

Fig. 230 – Cubas, « Las tardes de la Cámara », *El Solfeo*, 20-04-1876

LAS TARDES DE LA CÁMARA.



-Pero, señoras, más que á la tribuna parece que venian Vds. al Vivero.  
-Calle Vd. buen hombre, si traemos provisiones es porque pudiera prorogarse la sesion, ó hablar Pidal, ó mirarnos Moyano...  
-Quiera Dios que no las arroje el presidente.

Fig. 231 - Cubas, « Las Tardes de la Cámara », *El solfeo*, 27-05-1876



LAS MUJERES QUE VOTAN.



—Por más que haya discusiones,  
ninguna razón encuentro  
para tan ágras cuestiones.  
En las próximas sesiones  
yo votaré con el centro.



—¡Qué puro! No hay quien lo encienda.  
Si el ministro no se enmienda,  
en la próxima sesión  
voy á darle un revolcon  
al tal ministro de Hacienda.

Fig. 232- Cilla, « Las mujeres que votan », *Madrid Cómico*, 19-12-1880, pp. 4-5



Fig. 233 – Cilla, « Las mujeres políticas », *Madrid Político*, 09-04-1885

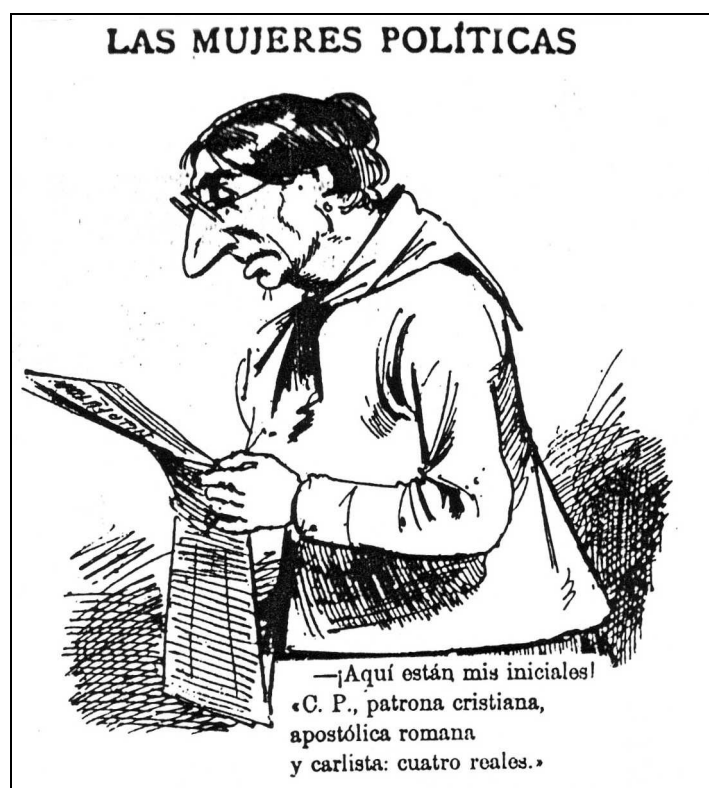


Fig. 234 – Cilla, « Las mujeres políticas », *Madrid Político*, 16-04-1885



Fig. 235- Moya- « Suscripción para la compra del buque "Vitigudino" », détail vignette, *La Caricatura*, 28-10-1885



Impropias de su sexo



Propias de su sexo

Fig. 236- Cilla, « Aspiraciones », détails vignettes, *Madrid Cómico*, 17-12-1887, p. 4-5



Fig. 237- Ortega, « Estado de Madrid », *Gil Blas*, 27-10-1870, p. 3



Fig. 238- Cilla, *Don Quijote*, 9-11-1888, p. 5



Fig. 239-« La aurora nupcial agencia de matrimonios »,  
détail vignette, *La Avispa*, 5-01-1888, p. 4



Este señorito es el novio que convida a la niña y a la mamá. Ya se sabe: la mamá toma café con tostada con mucha manteca, y así se ahorra la cena. La niña toma *solbete*, como dice la mamá, de mantecado, *arbaricoque*, fresa y coco; es decir , un *solbete* de todo lo que hay. El novio toma una copa de ron en el mes de julio, para probar que es muy hombre y en efecto, es un hombre muy majadero.

**Fig. 240-** Ortego, *El Cascabel*, 25-07-1866, p. 4



Si se oculta en la enramada  
Y si el guarda no nos ve,  
Es conquista asegurada;  
Todo estriba en un café  
Y en una media tostada.

Fig. 241- E. Casanovas, *La Mesa Revuelta*, 30-05-1875, p. 61



LA MORAL: SU PASADO, SU PRESENTE Y SU PORVENIR, POR VELASCO



Fig. 242- Velasco, « La moral: su pasado, su presente y su porvenir »,  
*Don Quijote*, 20-01-1888, p. 12



Fig. 243- Cilla, « Por todo lo bajo, por todo lo alto », *Madrid Cómico*, 30-01-1881, pp. 4-5

CONTRASTE

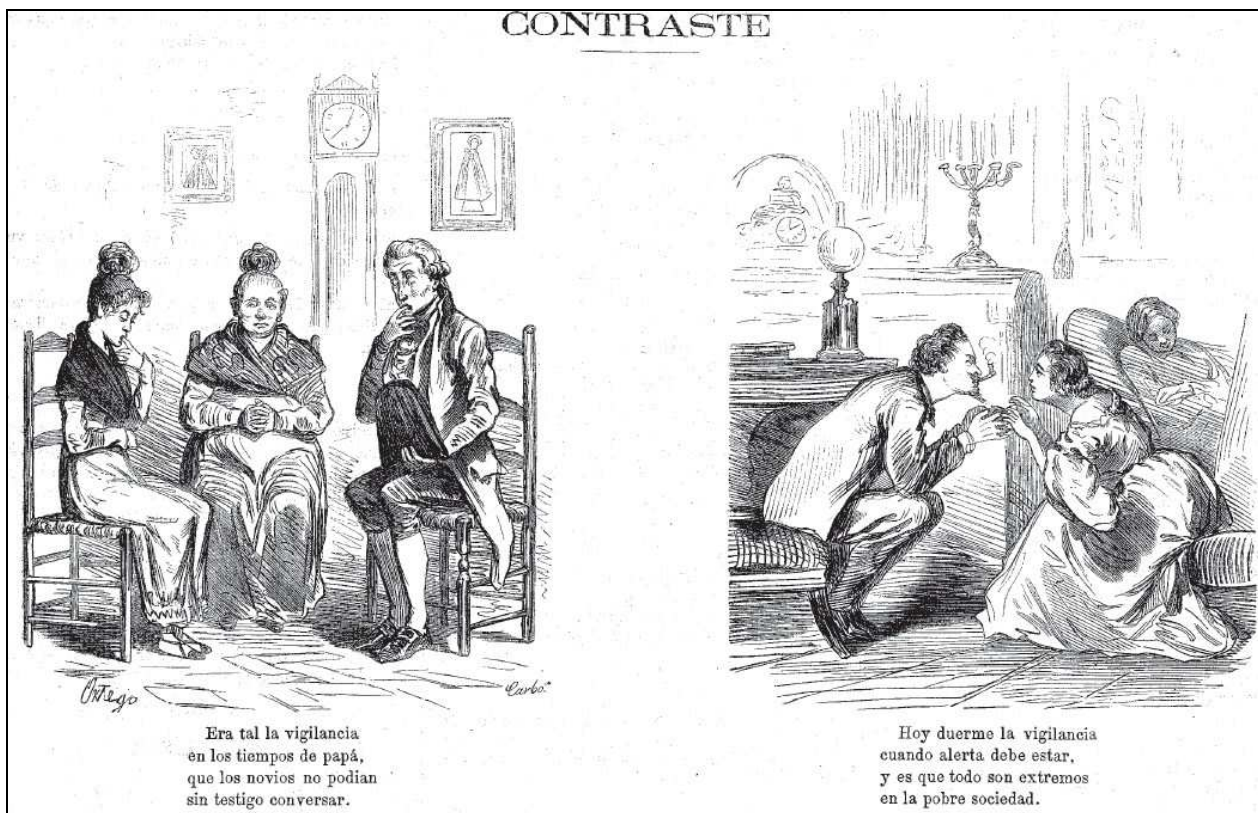


Fig. 244- Ortego, « Contraste », *Gil Blas*, 9-03-1868, p. 3



Fig. 245- A. Pons, « Fin de siglo », *La Caricatura*, 28-05-1893, p. 1



En tocando el amor llamada y tropa,  
Las jóvenes, las viejas y caducas,  
Acuden como moscas.



Mas si amor se presenta,  
Roto y sin una mota,  
Huyen de él cual el diablo  
Las viejas y las mozas

**Fig. 246- Mariàni, « El amor- idilio », primera y segunda parte,**  
*Almanaque de los chistes para 1870, pp. 82-83*



Fig. 247- « Los tiempos que alcanzamos », *Los Sucesos*, 22-07-1867, p. 584



Fig. 248- Cubas, « ¡Escuela realista! », *El Solfeo*, 7-10-1875, p. 3

LA VEHEMENCIA DEL AMOR,—por LUQUE.



—Me pareces cada día más digno de ser amado, más simpático, más elegante...  
—Amiga mía, ¿cuánto valen esas palabras?

Fig. 249- Luque, « La vehemencia del amor », *El Mundo Cómico*,  
n°58, 1873, p. 6

A CAZA DE GANGAS.—POR TERUEL.



--¡Te adoro! no por tus casas, fincas de campo y carruajes, nó; tu corazon y una cabaña bastan para mi felicidad.

Fig. 250- Teruel, « A caza de gangas », *El Mundo Cómico*, n°125, 1876, p. 7



PRUEBAS DE AMOR.

---



—Yo te daré, Arturo mio,  
todas las pruebas de amor.  
—Entonces dame tres duros,  
y desemeño el reloj.

Fig. 251- « Pruebas de amor », *Almanaque Festivo para 1877*, p. 60



- Quisiera entregarte todo mi corazón
- ¡Bah! Precisamente yo voy a entregar algo que vale más que eso.

**Fig. 252-** Perea, « Los tenorios de ogaño (La salida del taller) », *Jaque Mate*, 26-01-1873, p. 3



El (declamando).—Encantadora sirena, —ángel bajado del cielo, —bálsamo de mi consuelo—mitigador de mi pena.—Blanca y cándida azucena—que brilla en la inmensidad...—Permite, cara beldad, —que llegue a tus pies amante—un trovador trashumante...—Ella (al paño).—¡Jesús, qué barbaridad!

**Fig. 253-** Luque, « El irresistible », *El Mundo Cómico*, 20-04-1873, p. 5

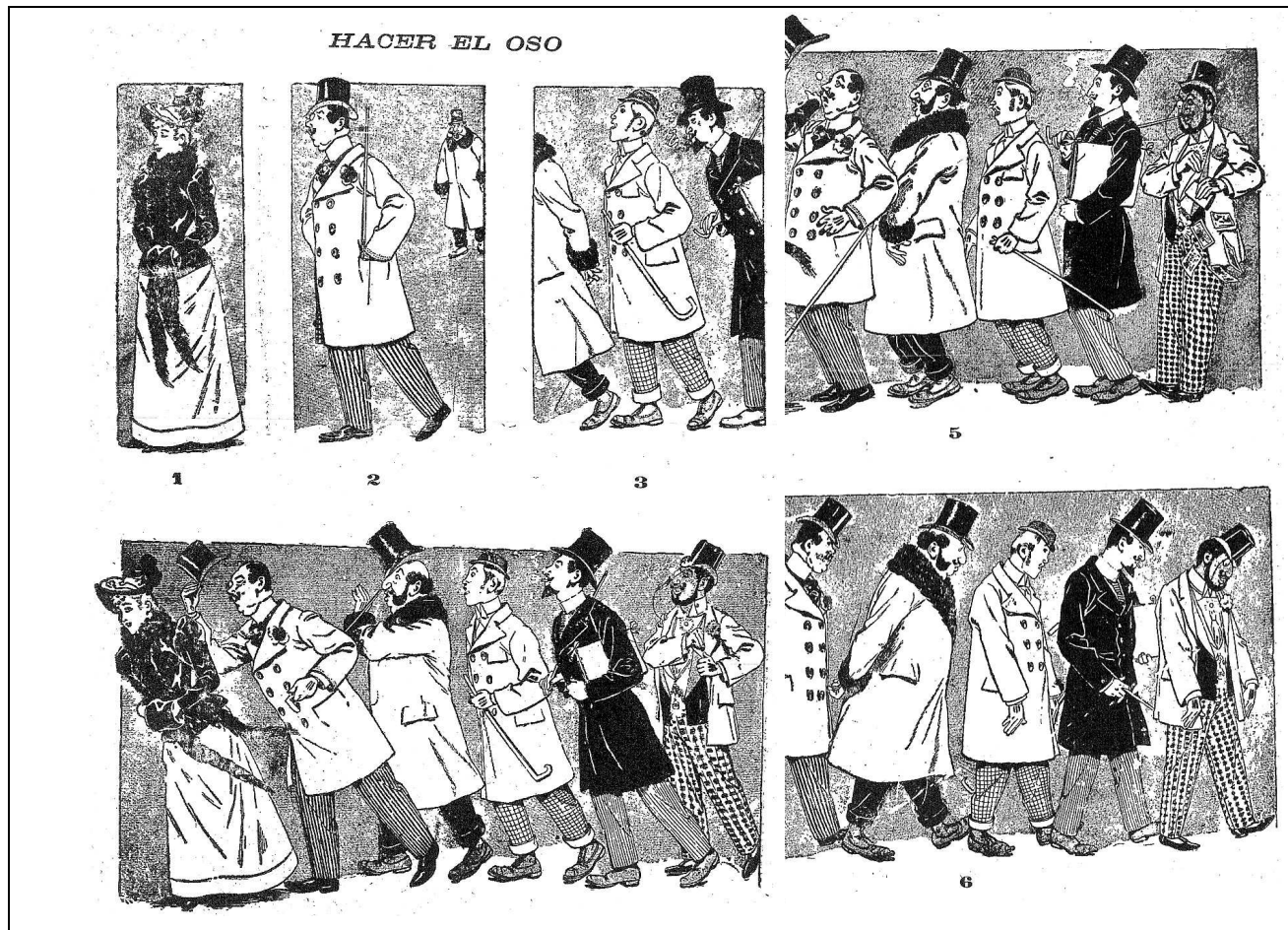


Fig. 254- Mecachis, « Hacer el oso », *Almanaque de Don Quijote para 1893*, pp. 88-89

EN LA CALLE. — POR PELLICER.



—¡U! Cuando una es bonita, no puede salir sola... ¡qué fastidio!...

Fig. 255- Pellicer, « En la calle », *El Mundo Cómico*, n°64, 1874, p. 4

PELIGROS DE IR Á PIÉ, por D. Perea.



—¡Jesús! No se puede andar por estas calles sin peligro de que la atropellen á una. No he de parar hasta tener coche. Es el mejor medio de no verse atropellada una mujer. Y me parece que lo que es coche con media palabra que yo diga...

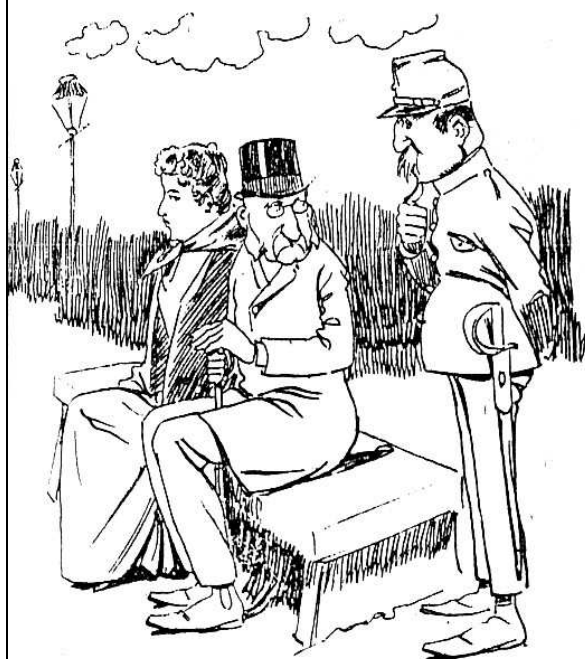
Fig. 256-D. Perea, « Peligros de ir a pie », *La Risa*, 22-01-1888, p. 5



Cuando sale, a cada paso  
Encuentra las proporciones  
Pero en muchas ocasiones  
Es el caso  
Que traen malas intenciones.

**Fig. 257-** Cilla, « Variedades », détail, *Madrid Alegre*, 9-11-1889, p. 4

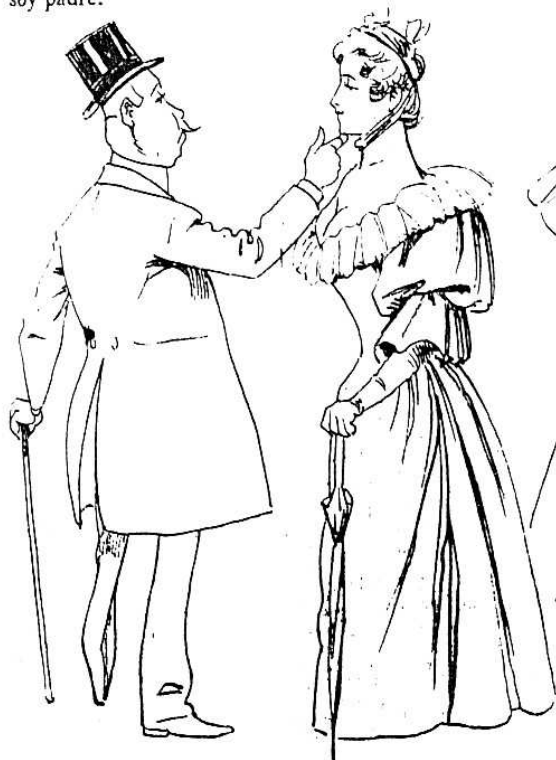
¡OH, LOS PADRES DE FAMILIA!



—Caballero, no está permitido á estas horas...  
 —Estoy enseñando á esta joven el buen camino: soy padre.



—Si, te han visto entrar en la casa de una mujer poco católica.  
 —Querida cónyuge ¿ignoras que soy padre? Voy todas las tardes de dos á cinco á convertirla.



—En fin, que lo que tu necesitas es un padre flamenco, como yo.



—¡Qué caramba! De algo me ha de servir ser padre.

Fig. 258- A. Pons, « ¡Oh, los padres de familia! », *La Caricatura*, 18-06-1893, p. 5





¡Si yo no hubiera ido al baile...!  
Pero ¿qué le vamos a hacer,  
si ya no tiene remedio? ¡Ah, los hombres todos son  
unos!

Fig. 259- Pellicer, « Remordimientos », *El Mundo Cómico*, 23-02-1873, p. 5





Fig. 260- Pellicer, « Después de Carnaval », *El Mundo Cómico*, 22-02-1874, p. 1



Fig. 261- Moya, « La Cuaresma », détail vignette, *La Caricatura*, 26-03-1887

UNA BROMA PESADA — POR LUQUE.



— ¡Pues señor, me he divertido!  
¿Cómo salir de este apuro?  
No le había conocido,  
Y he estado llamando Arturo,  
¡A mi marido!

Fig. 262- Luque, « Una broma pesada », *Día de Moda*, 8-02-1880, p. 5



Fig. 263- Pando, « Una conquista », *Madrid Alegre*, 15-02-1890, p. 7



Y ahora, ¿me conoces?

**Fig. 264-** Luque, « En el baile », *El Mundo Cómico*, 2-02-1873, p. 1



Fig. 265- Ortego, « Diálogo de actualidad », *El Bazar*, n°50, février 1875, p. 1



LO IDEAL Y LO REAL .



—Quiero pintarte mi pena  
y mi ardiente frenesí,  
y mi pasión... —Bueno, sí;  
pero después de la cena.

Fig. 266- Cilla, « Lo ideal y lo real », *Madrid Cómico*, 30-01-1881, p. 5



Fig. 267- Luque, « Apodos », *Madrid Cómico*, 15-02-1880, p. 5

POSITIVISMO PURO.



..... yo me eché á perder, ella tambien. y sin embargo ¡qué diferencia!

Fig. 268- Ricardo, « Positivismo puro », *El Solfeo*, 4-01-1876



Fig. 269- Cilla, « Las mujeres del porvenir » (première partie),  
*Madrid Cómico*, 16-01-1886, p. 4

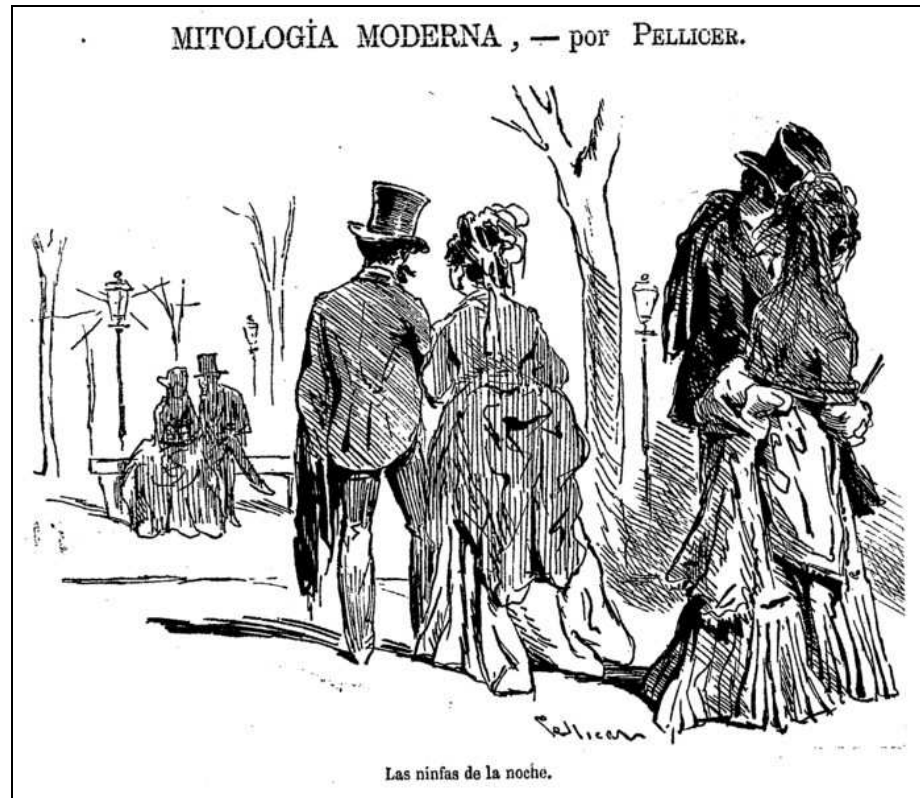


Fig. 270- Pellicer, « Mitología moderna », *El Mundo Cómico*, n°32, 1873, p. 4

TIPOS DE MADRID, — por PELLICER.



Recien llegada.

A los doce meses.

Fig. 271- Pellicer, « Tipos de Madrid », *El Mundo Cómico*, n°44, 1873, p. 6

CRISÁLIDA Y MARIPOSA.—(POR CUBAS.)



Viene del pueblo á servir.



Continúa sirviendo.

Fig. 272- Cubas, « Crisálida y mariposa », *El Mundo Cómico*, n°152, 1876, p. 4

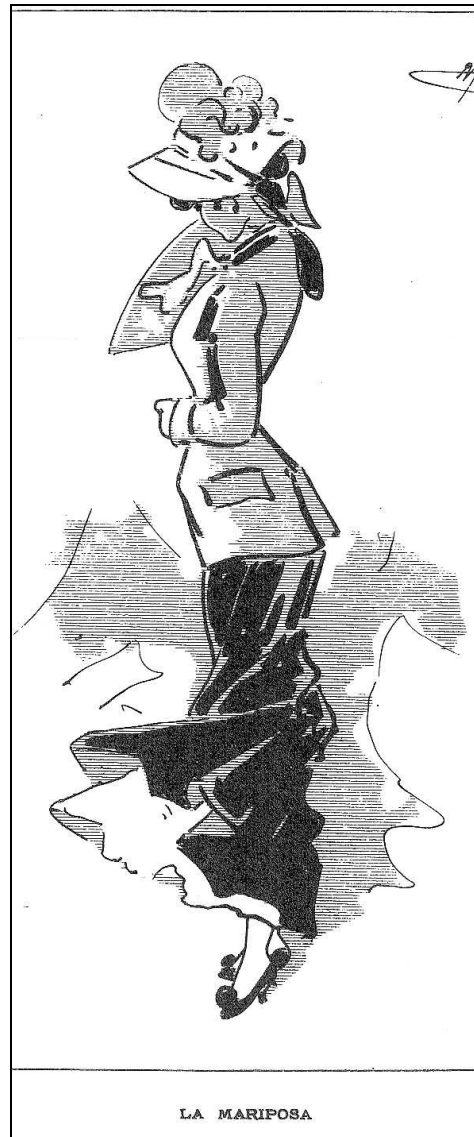


Fig. 273- Luque, « La crisálida, la mariposa », *Día de Moda*, 14-06-1880, pp. 8-9





Fig. 274- Giménez, « La coqueta », *Los españoles pintados por sí mismos*



Fig. 275- Giménez, « La muger del mundo », *Los españoles pintados por sí mismos*

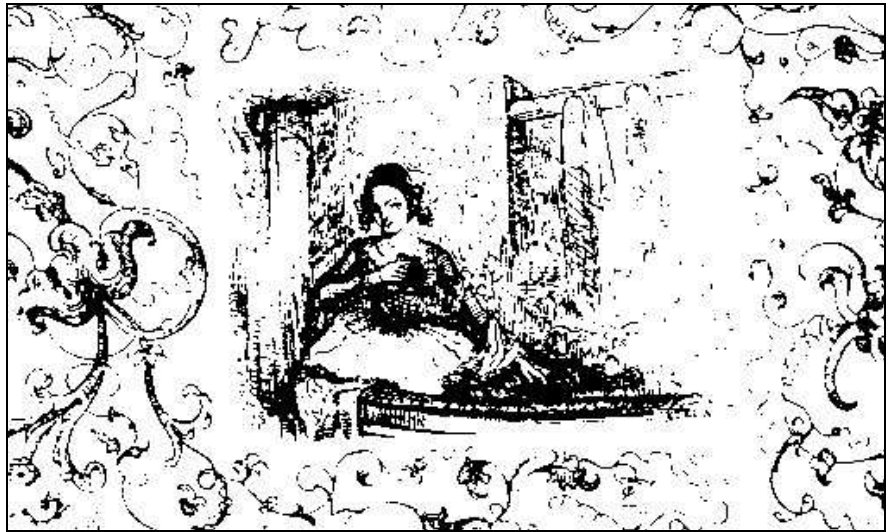


Fig. 276- Giménez, « La coqueta »,  
tête de page, *Los españoles pintados por sí mismos*, p. 69



Fig. 277- Giménez, « La muger del mundo »,  
tête de page, *Los españoles pintados por sí mismos*, p. 238



Fig. 278- Ortego, « Los dioses mitológicos contemporáneos », détail vignette, *El Bazar*, n°19, juillet 1874, p. 301



Fig. 279- Valls, « De espera », *La España Cómica*, 23-03-1890, p. 8



Fig. 280- Cilla, « Soñando », détail vignette, *Madrid Cómico*, 19-04-1890, p. 5



Fig. 281- Cilla, « ¿Dónde están ustedes? », détail vignette, *Madrid Cómico*, 11-01-1890, p. 4



Fig. 282- Cilla, « Cosas », *Madrid Cómico*, 15-02-1885, p. 8



¿Cómo os llamáis, serafines?  
– Yo, Virginia, y ésta, Casta.  
– ¿Y donde vivís?  
– Jardines,  
Número sesenta.  
– ¡Basta!

Fig. 283- Luque, « Nocturnos », *Madrid Cómico*, 7-03-1880, p. 4



Fig. 284- Ortego, « Libertades puestas en prácticas », détail vignette, *Menestra* (Album 1, p. 15), vers 1868

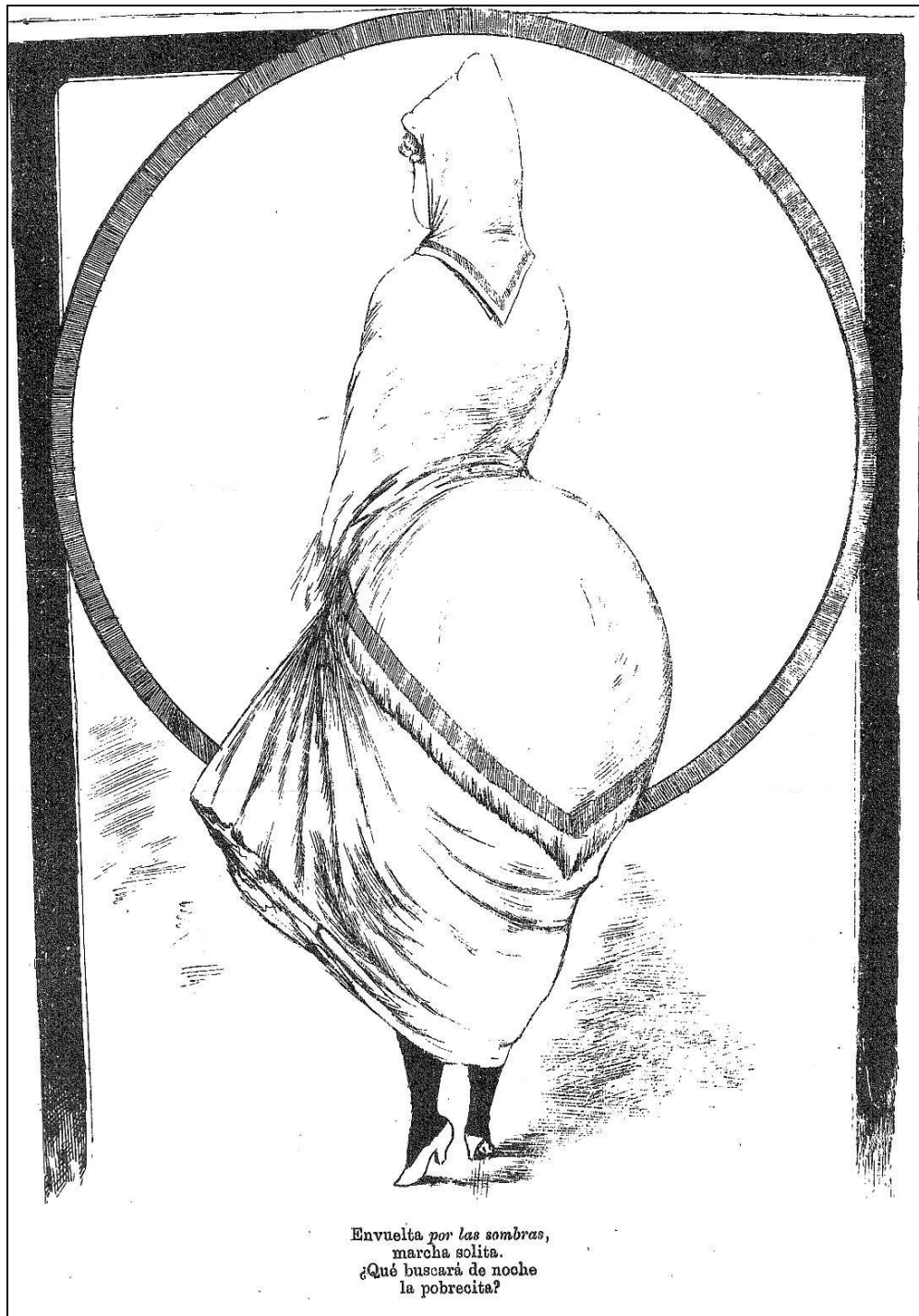


Fig. 285- « Una duda », *La España Cómica*, 26-01-1890, p. 5



Fig. 286- Cilla, « ¡Chist!», *Madrid Cómico*, 1-11-1890, p. 8



Fig. 287- Ortego, *El Cascabel*, 2-02-1871, p. 3



## EXPOSICION DE PARIS.



Don Fermin, el escribano del crimen en provincia, se ha casado en París con esta señora, *cocotte* muy acreditada.

Fig. 288- « Exposición de París », *Almanaque de El Cascabel para 1868*, p. 51

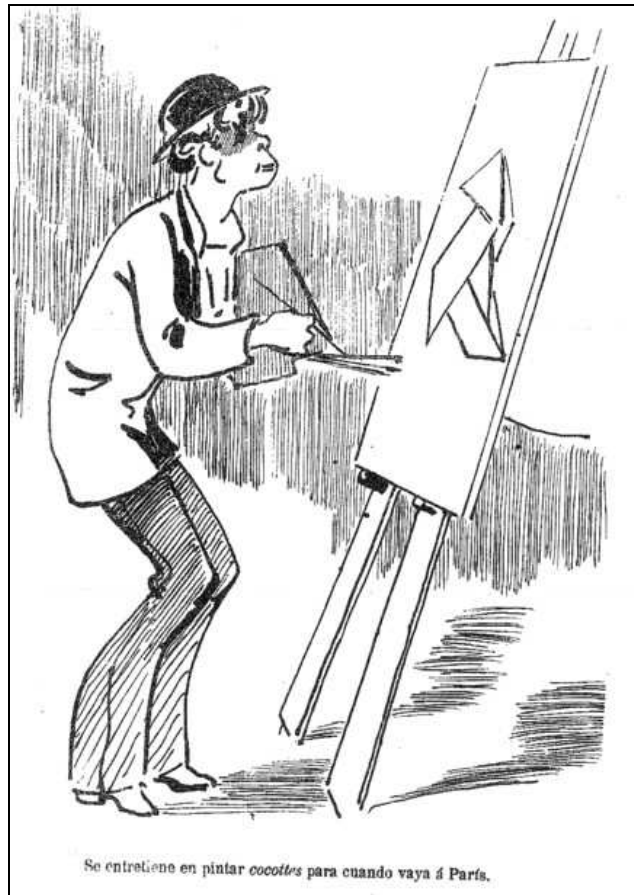


Fig. 289- Luque, *Día de Moda*, 9-08-1880, p. 8



Fig. 290- Luque, « Caballo de batalla », *Día de Moda*, 22-11-1880, p. 1



De la calle del Lobo a la *bola verde*, y vice-versa.

Fig. 291- Pellicer, « En busca de lo desconocido », *El Mundo Cómico*, 3-11-1872, p. 1



Fig. 292- Pellicer, « Tipos de Madrid », *El Mundo Cómico*, 3-11-1872, p. 3



Fig. 293- « Acertijo », *Almanaque Festivo para 1878*, p. 194



Con tal de llegar al fin  
los medios no la detienen:  
si se casa, es que la compran;  
si se entrega, es que se vende.

**Fig. 294- Mecachis, « Tipos », *Don Quijote*, 9-03-1888, p. 1**



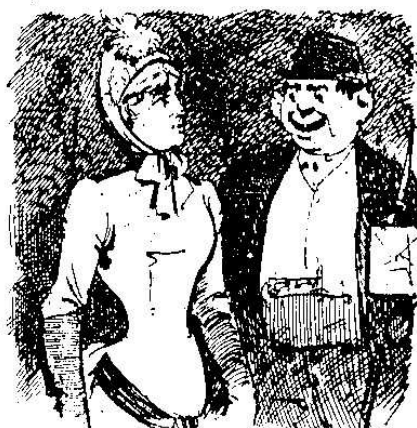
Fig. 295- Cilla, « Carreras », détail vignette, *Madrid Cómico*, 18-05-1889, p. 5

LA CARICATURA  
MADRID-COCOTTE.—Por Cilla.



—Mi papá era magistrado y mi mamá era dama de honor.

—¡Qué lástima que no hayas salido á tu mamá!



(Influencia de las doctrinas democráticas en la vida moderna, sobre todo á las altas horas de la noche.)

—Mia tú, no seas pelma, convídame á nuestra copa.



—Vamos, chica, no presumas tanto porque lleves chapiri, y menos conmigo que te he conocido ciruelo.

—Yo tan siquiera he mejorao, pero tú sigues tan alcornoque como antes.



—¡Válgame Dios, qué perfil!

—Oiga V., so *cursiti*, á mi niña no la llame V. *perfil*, porque aunque vamos vestidas de lana, no somos bo-  
rrigos.



Dicen que se llama Lola  
y tiene lujosos coches.  
Pasa todo el día sola,  
y sólo recibe... ¡holal  
por las noches.



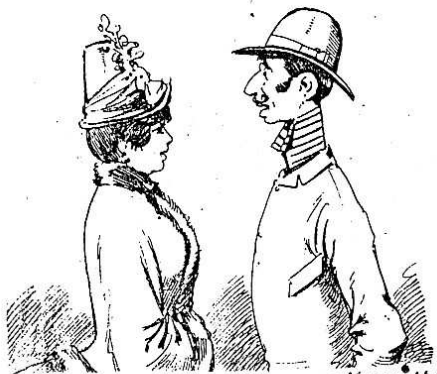
—Aquí, donde V. nos ve, somos sobrinas del general X de la Q.

—¡¡Canastos! ¿Quién les habrá dicho á estos serafines que yo soy su tío?

Fig. 296- Cilla, « Madrid Cocotte », *La Caricatura*, 12-08-1885



LA CARICATURA  
COCOTTES.—Por CILLA



—Todo Madrid sabe ya quién soy yo, quién eres tú y los líos que tenemos, y todo el mundo te empieza á criticar porque yo no tengo más que un par de pendientes de brillantes. Esto te lo advierto únicamente para que no hagas un mal papel.



—¿Tú sabes lo que es Intendente?  
—No, ¿por qué lo dices?  
—Porque me han aconsejado que diga que soy huérfana de un Intendente y no sé lo que es eso.



—Miuste, mamá, cuando esté aquí el Barón no me *yam e* ustedz hija, porque yo le he dicho que era *ustedz* la por tera.



—Pues no estás tú poco enfadado porque te la pega tu mujer. Comprendo que te pusieras así si te la pegase yo; ¡pero por élla!



—Cuando venga el Marqués dile que he ido á probar-me unos vestidos á casa de la modista.  
—¿Y si se queda á esperarla á V. como otras veces?  
—Le dices que no volveré á casa hasta... mañana á medio día.



—Me carga la Amalia por el pisto que se da en el Ró-tiro; por supuesto que conmigo no la vale, porque cuando ella vino á Madrid para ser niñera en casa del Marqués C., ya era yo ama de cría ¡conque figúrate tú!

Fig. 297- Cilla, « Cocottes », *La Caricatura*, 28-10-1885

LA CARICATURA  
DEMI-MONDE.—Por MOYA.



—¿Pero cómo te disculpas con tu mujer del tiempo que pasas á mi lado?  
—Te diré, como soy bolsista, se creará que estoy jugando á la alza... pilili.



—Necesito hoy mismo seis mil reales, y con el tronado Luis conmigo, no tengo á quien dar el sacapuntas. ¡Ingrato, yo que le quería tanto! Si al menos lo hubiese aplazado para mañana...



—¿A qué hora te podré ver esta noche?  
—A ninguna, chico, porque no te puedo ver ni en pintura.



—Si en mi ausencia te hace falta algo, puedes irte solo á tu primo Antón.  
—Bueno, quiere decir que él quedará haciéndome las veces.



—Señor, ¿cómo se le cae á V. el cabello?  
—Pues, chico, eres la única que lo dices, porque mis amigas dicen que voy echando buen pelo...

Fig. 298- Moya, « Demi-Monde », La Caricatura, 19-11-1885

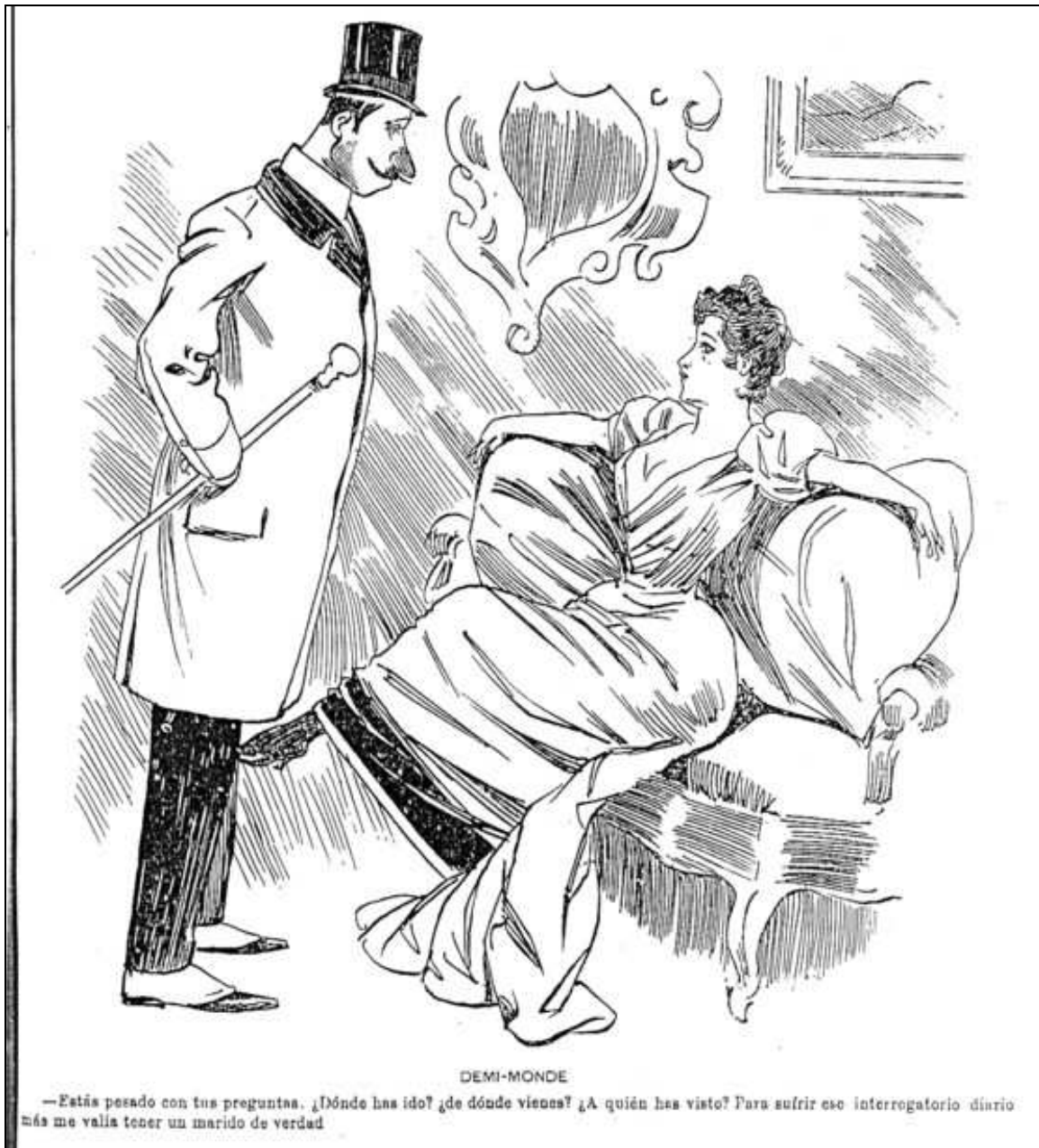


Fig. 299- A. Pons, « Demi-Monde », *La Caricatura*, 5-03-1893, p. 1



Fig. 300- Cilla, « Fin de siglo », détail vignette, *Madrid Cómico*, 14-11-1891, p. 4



¡Qué bobas! ¡A cualquier cosa llaman conquistas!  
Bien se ve que desconocen las que he conseguido  
con esta sonrisa y este pié.

**Fig. 301-** Urrutia, « En la carrera de San Jerónimo », *Día de Moda*,  
4-10-1880, p. 1



Fig. 302- Luque, « Cuestión de parentesco », *Día de Moda*, 28-06-1880, p. 1



—Miren la presumida; se figura que nadie más que ella va barriendo la calle.

Fig. 303- Valls, « Entre ellas », *La España Cómica*, 20-04-1890, p. 5



Fig. 304- Cilla, « Cuchicheos », *Madrid Cómico*, 7-09-1884, p. 4



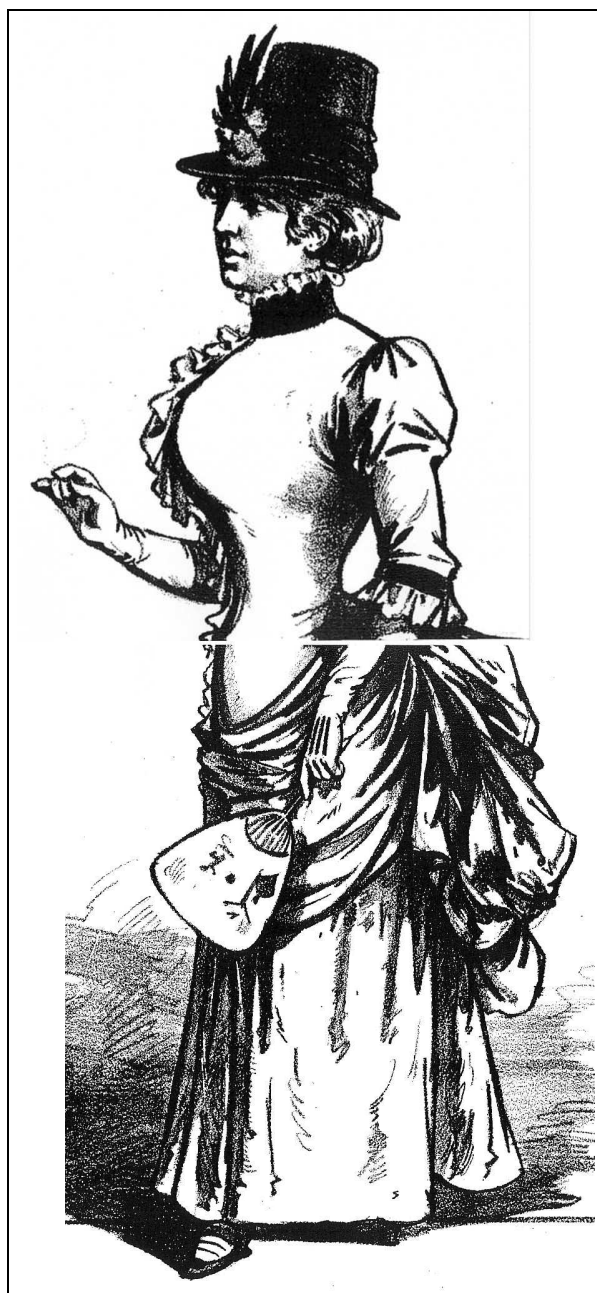


Fig. 305- Cilla, « Para ustedes », *Madrid Cómico*, 4-05-1884, p. 4-5

# PUBLICACIÓN DE GRAN LUJO

Para conocer las verdaderas novedades en trajes, abrigos, sombreros y adornos de señoras, señoritas y niñas, es indispensable

# LA ÚLTIMA MODA

Revista semanal de ocho grandes páginas con numerosos grabados de modelos para vestir, de dibujos para bordar y de primorosas labores, por el estilo de los que pueden verse á continuación.



Cada número se reparte con una cubierta de color que contiene un figurin, una plancha de dibujos para bordar, y una animada sección recreativa. Además, un regalo, que es un figurin acuarela, ó un cromó, ó una gran hoja de patrones y de dibujos, ó cuatro páginas del Album de la Bordadora Artística, ó piezas de música, etc.



FIGURIN ACUARELA DE LA ÚLTIMA MODA

Muestra de los figurines que se reparten.

## PRECIOS

Número servido á domicilio y pagado al recibirlo:

**25** CENTIMOS

### POR SUSCRICIÓN DIRECTA

Tres meses — **3** pesetas.  
Seis meses — **6** —  
Un año — **12** —

### POR COMISIONADO

Tres meses — **3,50**  
Seis meses — **7** —  
Un año — **14** —

REGALO A LAS SRAS SUSCRITORAS DE LA ÚLTIMA MODA



Muestra de los regalos que se reparten.

Administración, Madrid, calle de Claudio Coello, 13. Sucursal, Jacometrezo, 45, tienda.  
Centro de suscripciones: Ancha de San Bernardo, 75, principal.

Fig. 306- Manuel Salvi, « La Última Moda », affiche publicitaire, Imprenta de Enrique Rubiños, 1889, <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>



Bien            puedo            decir            ahora  
Que      no      hay      hombres      para      mí...  
¡Con      quince      luché      en      Zamora,  
y los quince los vencí!

Fig. 307- Cilla, « Variedades », *Madrid Cómico*, 2-04-1892, p. 5



Fig. 308- Ortego, *El Cascabel*, 5-02-1871



¿Niña, que te vas a helar ¿Helarme yo...? Pero qué bien le cae el gabán!

Fig. 309- Pellicer, « En la calle de ... », *El Mundo Cómico*, 29-12-1872, p. 3



En varias calles y a todas horas.

Fig. 310- Pellicer, « Tipos de Madrid », *El Mundo Cómico*, 4-05-1873, p. 7



Es una ganga esta señorita. Escribe diariamente, y aún es menor el número de sus cartas que el de los novios que ha tenido. ¿Quién se embarca?

Fig. 311- Luque, « La mujer constante », *El Mundo Cómico*, 17-05-1874, p. 4



Guapo, sí es, -pero...¡Lástima que no sea militar!

**Fig. 312-** Urrutia, « Inclinaciones », *Día de Moda*, 20-09-1880, p. 1



Esta pereza traidora  
que no me deja hacer nada...  
Qué atmósfera tan pesada...  
Si viniera aquél ahora...

Fig. 313- Cilla, « Variedades », détail vignette, *Madrid Cómico*, 2-06-1888, p. 5



Fig. 314- Córcholis, « Anden Ustedes », *La España Cómica*, 20-10-1889, p. 5





Fig. 315- Cilla, « Malas ideas », détail vignette, *Madrid Cómico*, 8-03-1890, p. 4



Fig. 316- Cilla, « Miscelánea », détail vignette, *Madrid Cómico*, 18-02-1893, p. 4



Fig. 317- Cilla, « Actualidades », détail vignette, *La Gran Vía*, 17-06-1894, p. 9



– Mais voyons! Si Paul et Henri s'entendent, il faudra que tu choisisses : lequel des deux garderas-tu?

– Celui qui me quittera.

Fig. 318- Gavarni, « Fourberies de femmes en matière de sentiments », *Le Charivari*, 7-06-1841, p.



– On aime donc un peu sa biche?

– Trop, mauvais sujet!

**Fig. 319-** Gavarni, « Fourberies de femmes en matière de sentiments », *Le Charivari*, 18-07-1841, p. 3

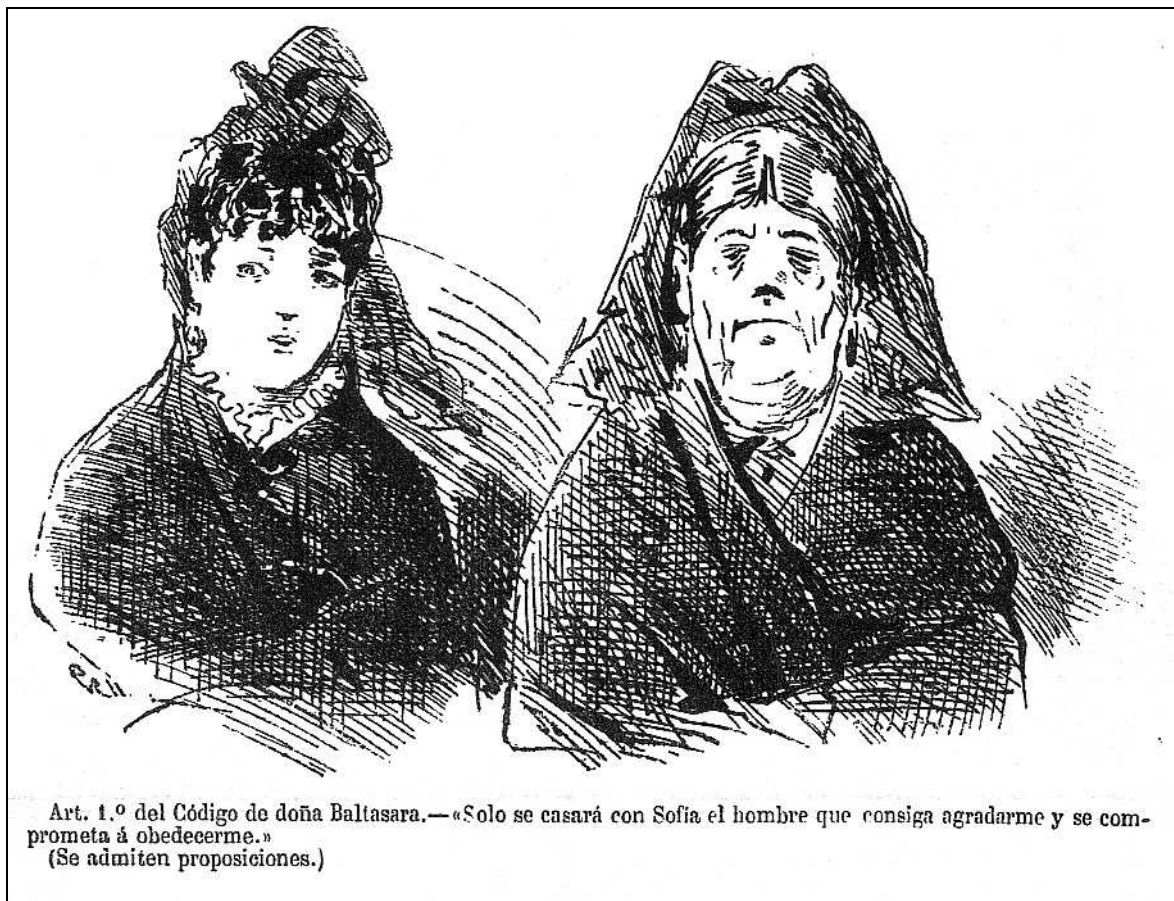


Fig. 320- Pellicer, « Las mamás », *El Mundo Cómico*, nº23, 1873,  
p. 5



Fig. 321- Ortego, *Almanaque de El Casacabel para 1871*, p. 41



—¡Ay! hija mia, si en mis tiempos hubiera habido estas carreras, no te verias tú así. Preferiria mil veces haberlo yo pasado. (*Pláticas de familia.*)

Fig. 322- Ricardo, « En los Bufos », *El Solfeo*, 12-10-1875, p. 3



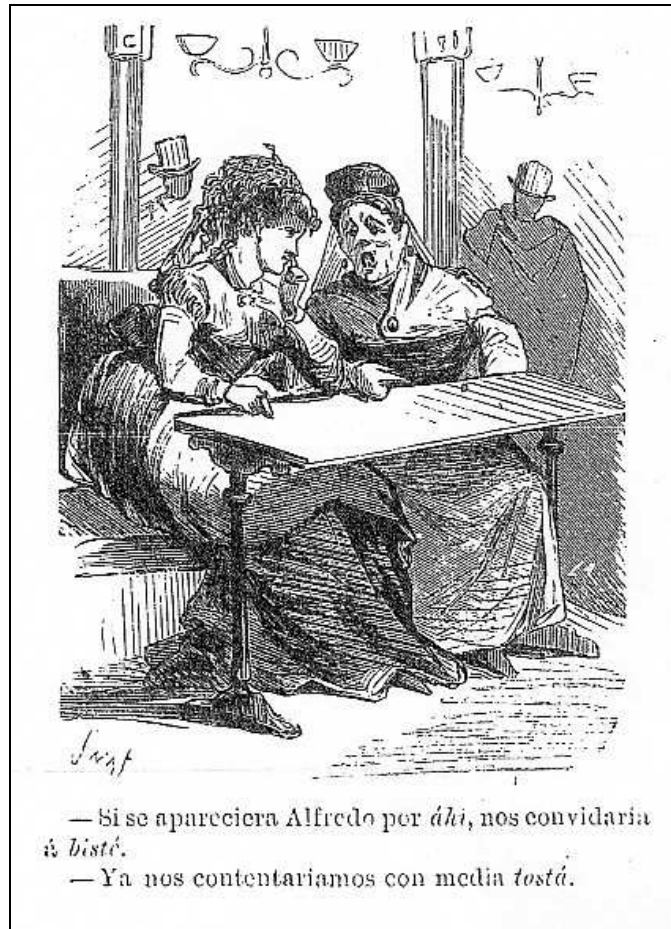


Fig. 323- Smit, « La comedia de la vida », détail vignette,  
*El Bazar*, n°54, février 1875, p. 428



*El* .-¿Me quieres?

*Ella*.- ¡Más que a mi vida!

*El*.-Esto no puede seguir así. Tomemos una resolución.

*Ella*.- Sí, tomemos.

*La mamá* (entre sueños).-A mí, un bisté con patatas.

**Fig. 324-** « En plena romería », *La Vida Alegre*, n°20, Mai 1885, p. 5



– No vuelvas a saludarme en tu vida, si después de la función no nos llevas a cenar al brillante a ésta, a la Emilia, a la Carolina, a mi mamá, a mi hermanita y a mí.

**Fig. 325-** Cubas, « Detrás del telón », *El Mundo Cómico*, 18-05-1873, p. 1



Fig. 326- Cubas, « Ganchos y anzuelos », *El Mundo Cómico*, 5-09-1875, p. 1



Ella, le llama mamá.  
Esta responde: ¡hija mía!  
Pero hay quien dice, que ya  
se ha averiguado, que es tía,  
¡Sabe Dios lo que será!

**Fig. 327-** Luque, « Parentescos », *Madrid Cómico*, 15-02-1880, p. 1



Fig. 328- Cilla, «Caza mayor», *Madrid Cómico*, 3-10-1880, p. 4

LAS NIÑAS DE AHORA.—Por MECACHIS



- Aquel que está de plantón te convenía  
— ¿Es Marqués?  
— ¡Es Barón!  
— Para mí es muy poco sólo un Barón

Fig. 329- Mecachis, « Las niñas de ahora », *La Caricatura*, 28-06-1886, p. 1

PICADILLO



Así, á primera vista, ni uno solo  
de los pobres mortales adivina  
que la chica es corista, está en Apolo  
y la madre se llama Celestina.

Fig. 330- Cilla, « Picadillo », détail, *Madrid Alegre*, 16-11-1889, p. 4





Fig. 331- *Hueso dulce*, « Cabos sueltos » détail,  
*La España Cómica*, 15-09-1889, p. 4

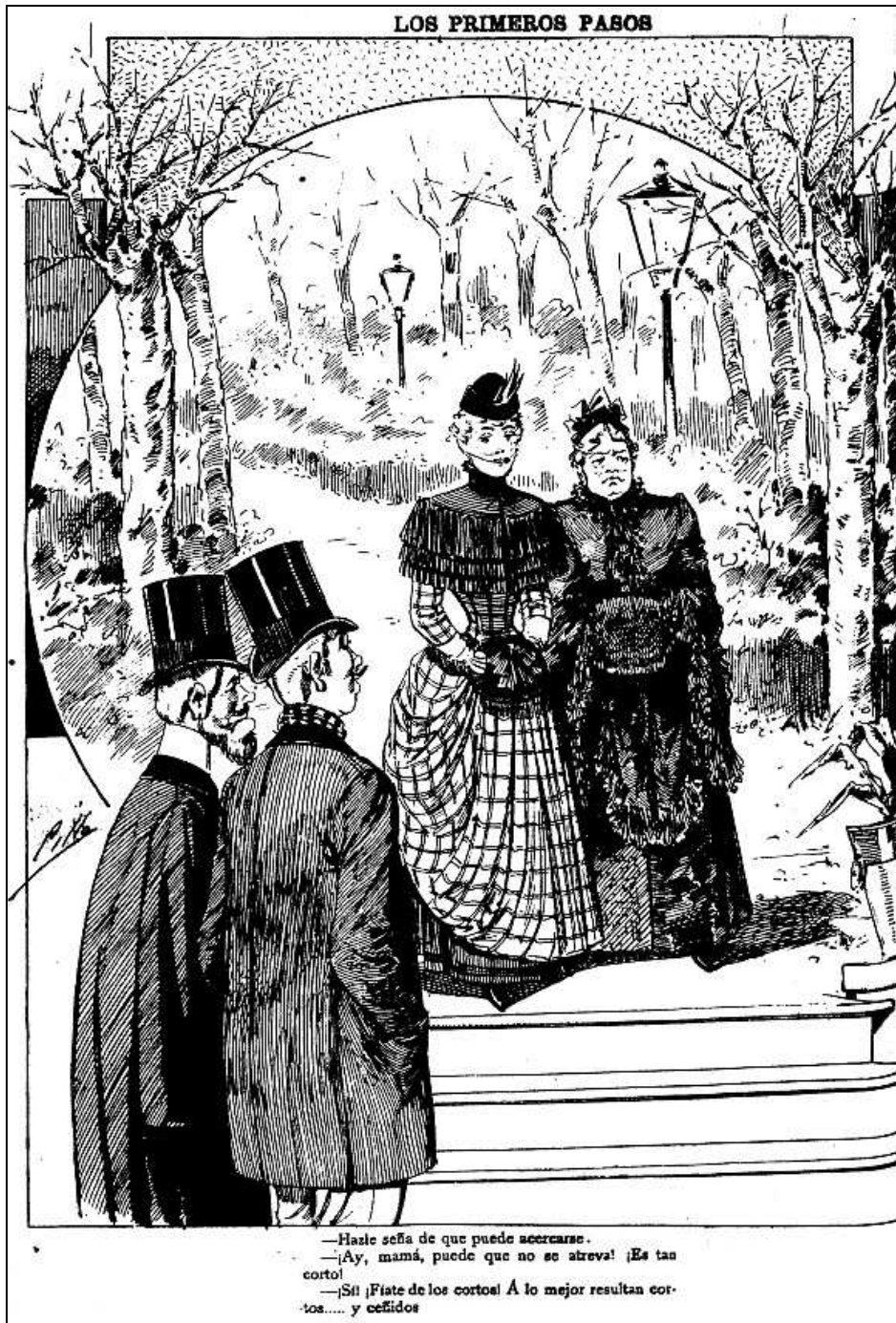


Fig. 332- Cilla, « Los primeros pasos », *Madrid Cómico*, 1-03-1890, p. 4

LA CARICATURA  
**ELLAS (estilo Luque). — Por MECACHIS**

No sé el nombre de ésta,  
 peca en tres meses  
 se ha llamado Consuelo,  
 Pura y Mercedes.  
 Sé de qué vive,  
 y sé otras muchas cosas  
 para que sirva.



Petronila Chaschulle,  
 de Polvoranca.  
 Est a trabajaba antes  
 en ropa blanca.  
 Se hizo corista,  
 y echó el gancho á un vejete  
 capitalista.



Asunción Zaragata,  
 damita joven  
 de teatros caseros  
 de tercer orden.  
 Dice la gente  
 que hace el papel de madre  
 divinamente.

*Mecachis*



Esta es Pepa Soponcio,  
 pantalonera,  
 conocida en el barrio  
 por la *Horchatera*,  
 porque en verano,  
 para despachar chicos,  
 deja el trabajo.

Fig. 333- Mecachis, « Ellas (estilo Luque) », *La Caricatura*, 19-08-1885



Fig. 334- Ortego, « Los enamorados », « El amor entre bastidores », détail vignette 2, *El Cascabel*, 14-06-1866, p. 1



Fig. 335- Bertall, « Les coulisses (scènes parisiennes) », *La Vie Parisienne*, 20-01-1866



Fig. 336- J. Castillejo, « Entre bastidores », *La España Cómica*, 4-05-1890, p. 5



Fig. 337- Cilla, *Don Quijote*, 2-11-1888, p. 4



Fig. 338- *Almanaque de El Cascabel para 1873*, p. 56

ENTRE BASTIDORES  
por M. González.



—Anda, anda con esa del palco con quien estás tan baboso.

—Te advierto que es la esposa de un amigo á quien respeto.....

—No tuviste esas consideraciones con mi marido.

—No quise ser el último en tenerlas.

EST. A. FERRER Y C.º S.º

Fig. 339- M. González, « Entre bastidores », *La Avispa*, 12-01-1888, p. 1





**Fig. 340- Mecachis, « Cosas de bastidores »,  
*Don Quijote*, 15-03-1888, p. 1**



**Fig. 341- Mecachis, « Entre bastidores »,  
*Don Quijote*, 29-06-1888, p. 1**



Fig. 342- Cilla, « Variedades », détail vignette, *Madrid Cómico*, 26-07-1890, p. 4

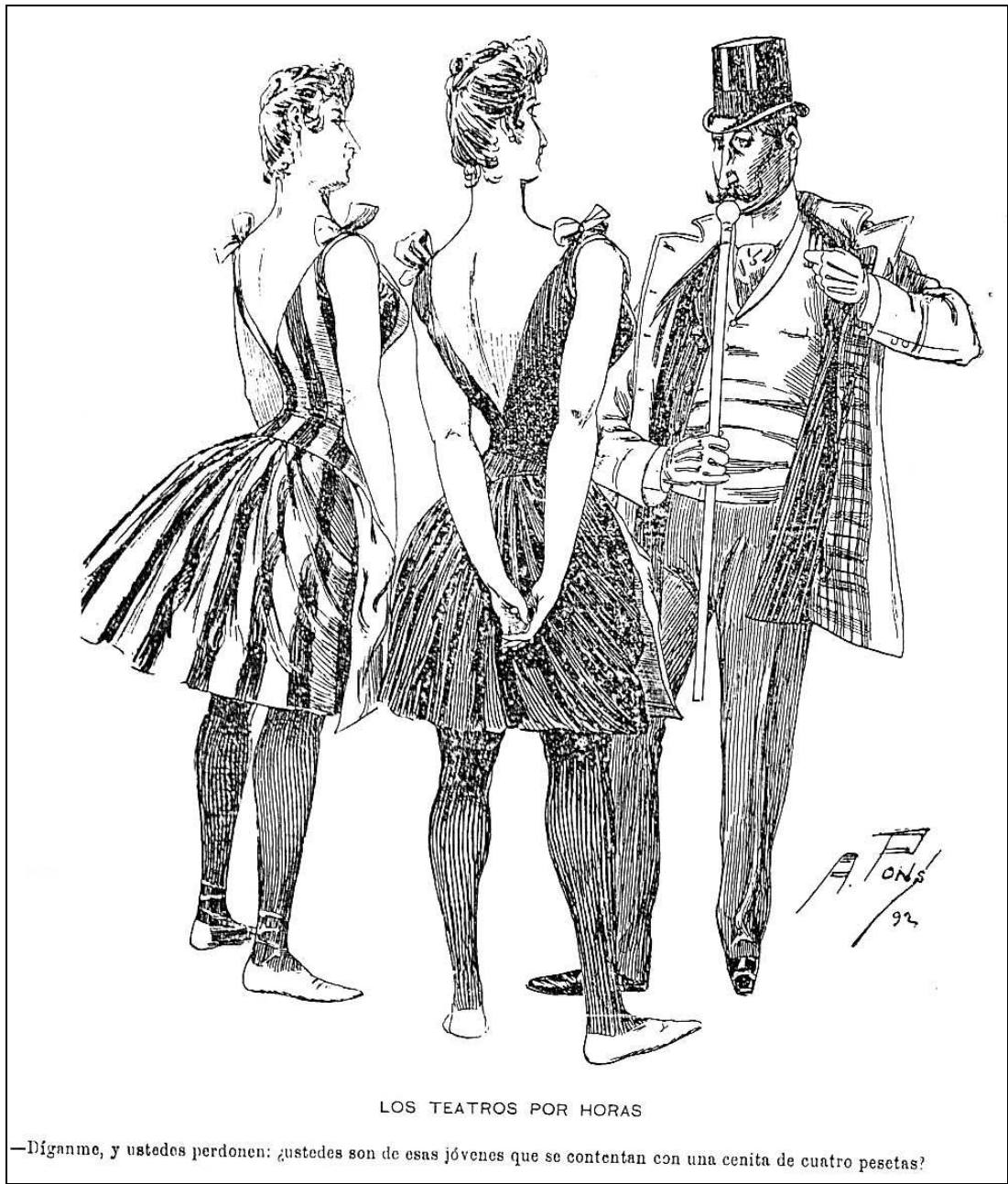


Fig. 343- A. Pons, « Los teatros por horas », *La Caricatura*, 10-11-1892, p. 1



**Fig. 344-** A. Pons, « Páginas modernas », *La Caricatura*, 5-03-1893, p. 9

EN EL PASAJE DEL CAFÉ DE FRANCIA, — por CUBAS.



- ¡Hola, hola! ¿Con que tú la conoces?
- Sí, querido tío; y ¡si viera Vd. qué buen modelo es esa muchacha!
- ¿Modelo... de virtudes?!
- ¡Quiá! No señor, ¡de pintores!

Fig. 345- Cubas, « En el pasaje del café de Francia », *El Mundo Cómico*, 6-04-1873, p. 1

EN EL ESTUDIO DE UN PINTOR. — POR PELLICER.



Una mujer-modelo... no sé si de virtudes.

Fig. 346- Pellicer, « En el estudio de un pintor », *El Mundo Cómico*, 3-05-1874, p. 1



Fig. 347- D. Perea, « En el estudio », *Día de Moda*, 8-11-1880, p. 5



Fig. 348- Luque, « En el estudio », *Día de Moda*, 20-12-1880, p. 1



– ¿Ves? Esta que está aquí eres tú, y el que te tiene en brazos y te acaricia es Céfito.

– Celipe querrá usté descir, señorito; se llama Celipe.

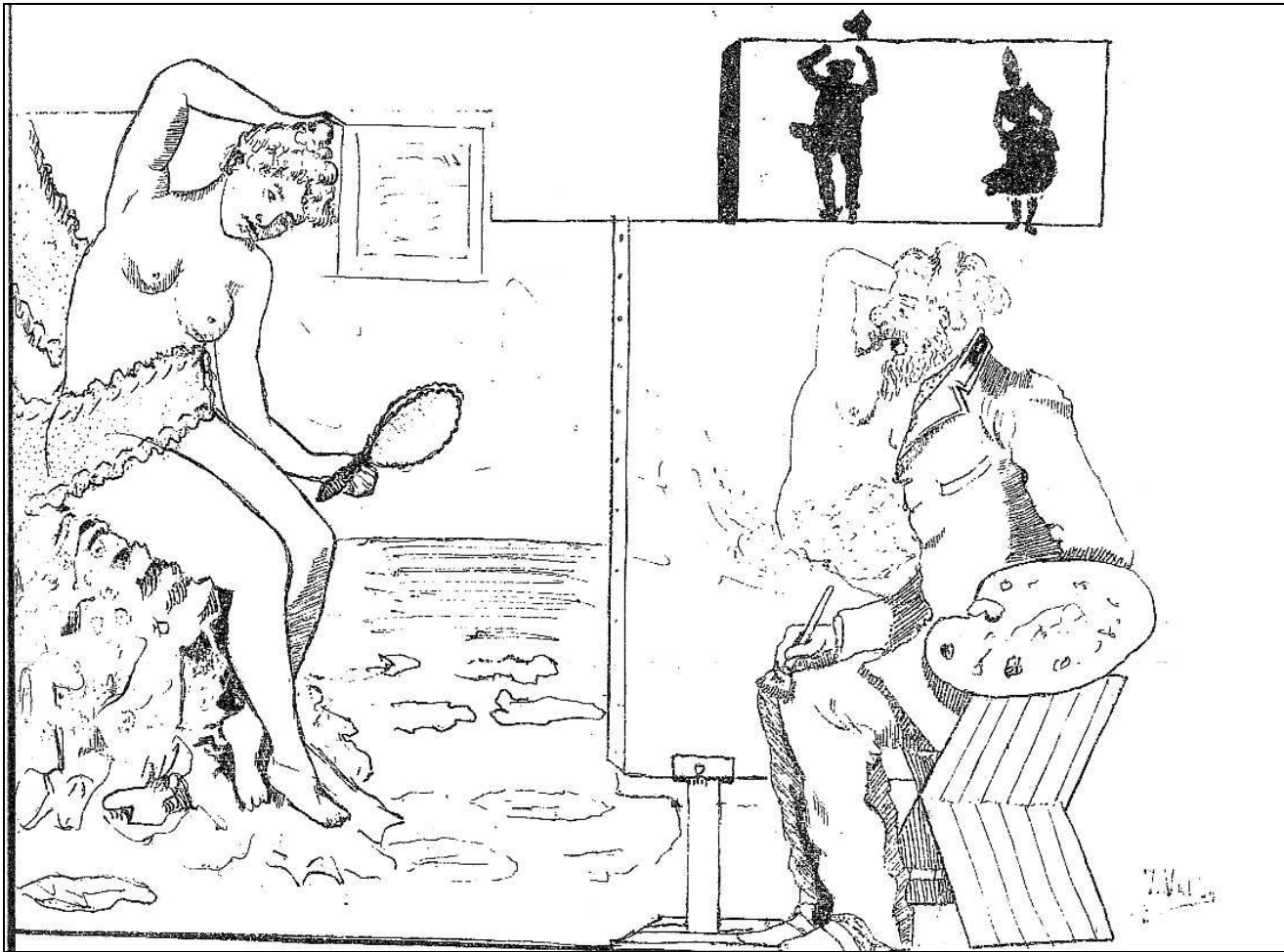
Fig. 349- A. Pons, « Revelación », *Madrid Cómico, Almanaque para 1889*, p. 4



EN EL ESTUDIO



Fig. 350- Cilla, « En el estudio », *Madrid Cómico*, 2-02-1889, p. 1



– Me parece que mi cuadro alcanza el primer premio. « Eva haciéndose la toilette ».

– Diga Vd. Maestro: ¿y Adán?

Fig. 351- Valls, « Chirigotas », détail, *La España Cómica*, 2-02-1890, p.4



¡Ahora salen las calentitas! ¡Cuántas que queman!

Fig. 352- Mecachis, « Coincidencias », *La Caricatura*, 24-12-1885, p. 1



Fig. 353- Mecachis, « Tipos », *Don Quijote*, 27-01-1888, p. 1



Corriendo a todo correr,  
Siempre la vereis pasar  
Cargada a más no poder.  
Porque está... para entregar,  
pero no para coser.

**Fig. 354-** Luque, « Las modistas », *Madrid Cómico*, 21-03-1880, p. 1



Fig. 355- Pellicer, « Las modistas », *El Mundo Cómico*, 10-11-1872, p.4



-¡Qué torpes son algunos! ¿A qué no se le ocurre ofrecerme un coche para averiguar las señas de mi casa...?

Fig. 356- Pellicer, « Las modistas », *El Mundo Cómico*, 17-11-1872, p.4



**Fig. 357- Pellicer, « Tipos de Madrid. –la modista », *El Bazar*, n°46, janvier 1875, p. 300**



**Fig. 358-** Ortega, « Actualidades-En el saloncillo de los Bufos », *Gil Blas*, 7-11-1867, p. 3





Fig. 359- D. Perea, *Gil Blas*, 14-06-1868, p. 3

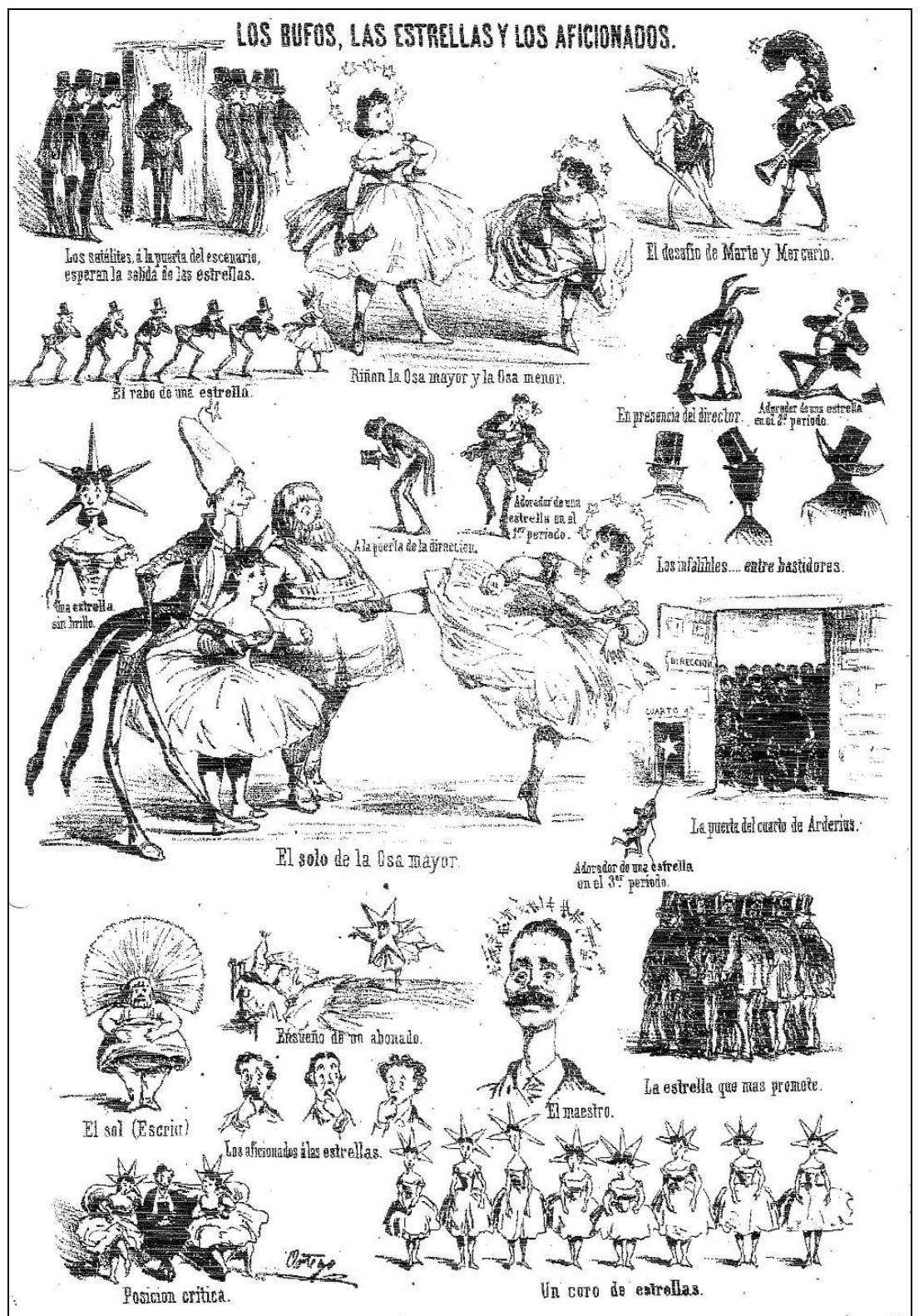


Fig. 360- Ortegó, « Los Bufos, las estrellas y los aficionados », *Gil Blas*, 2-12-1866, p. 3



Para bailar el can-can  
se saca el vestido largo;  
de este modo nos propinan  
el placer de levantarlo.

**Fig. 361-** Ortego, « Actualidades. –El can-can. », détails vignettes, *Gil Blas*, 28-03-1869, p. 3

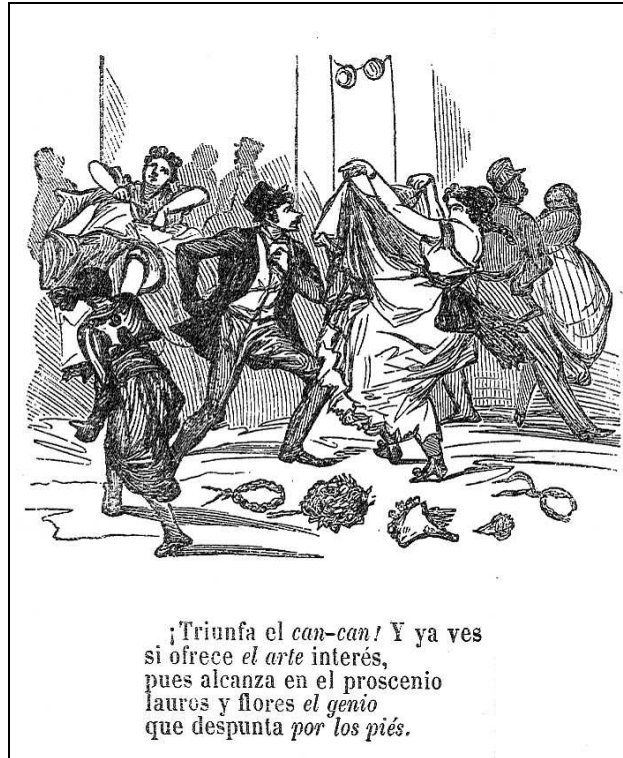


Fig. 362- *Almanaque de la Risa para 1870*, p. 148



Fig. 363- Mecachis, « El último cotillón », *Madrid Alegre*, 22-02-1890, pp. 4-5

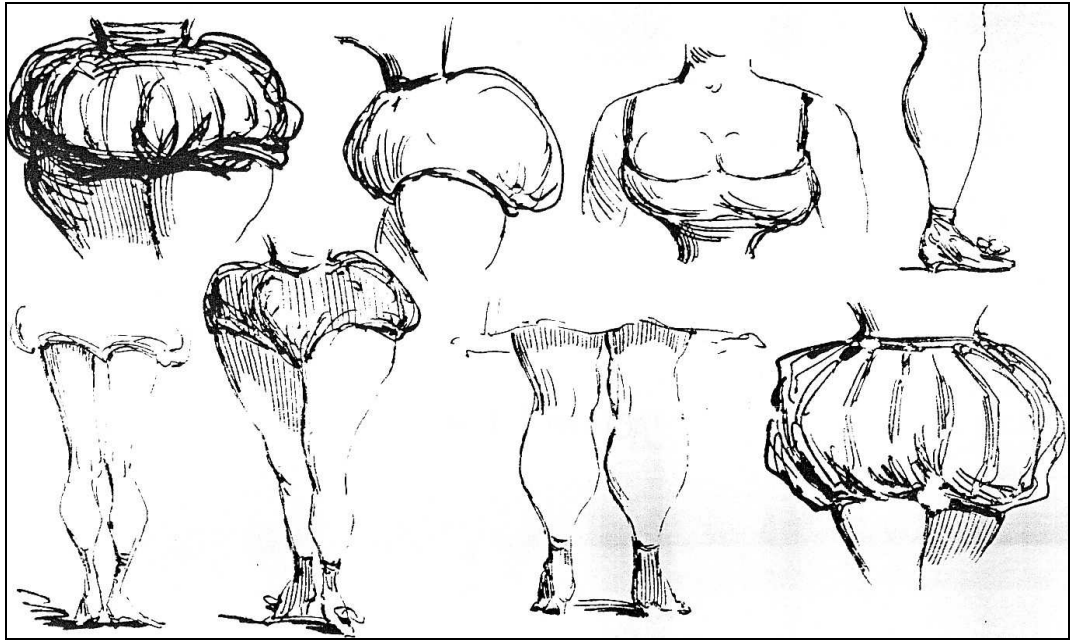


Fig. 364- Ortego, « Argumento de las zarzuelas Bufas », *Menestra* (Album 7 p. 5), vers 1868



Fig. 365- Ortego, « En el teatro de verano », *Gil Blas*, 4-06-1868, p. 3

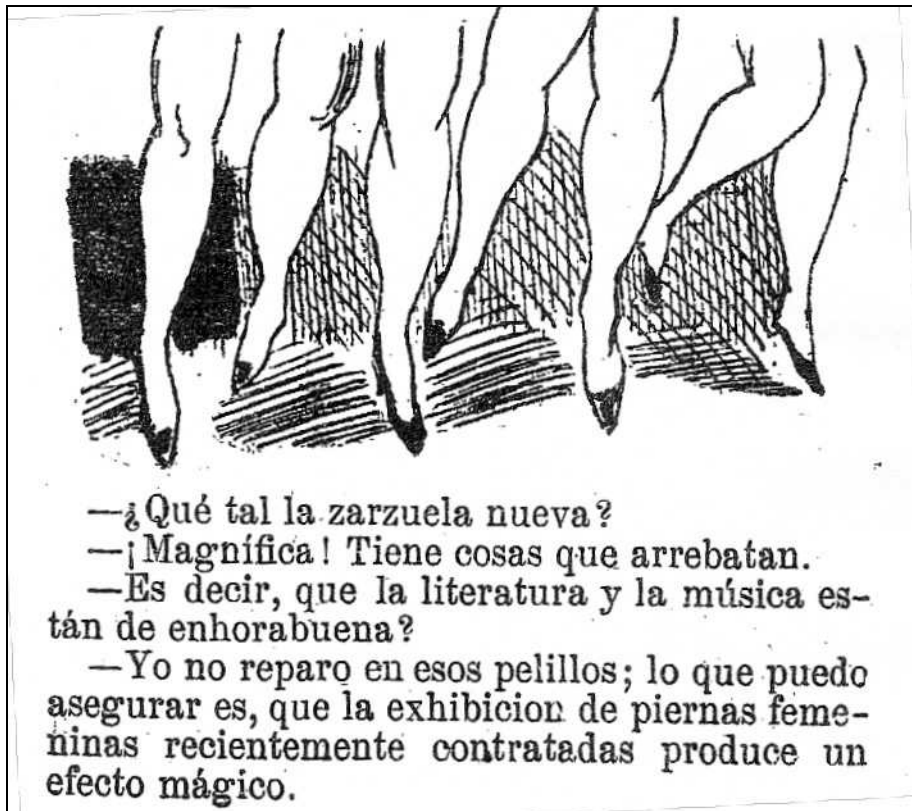


Fig. 366- *Almanaque de la Risa para 1876*, p. 139



Fig. 367- « Una muestra original », *El Bazar*, n°50, février 1875, p. 364



Fig. 368- Ortego, « Teatro de los Bufos », *Gil Blas*, 25-04-1867, p. 3



**Fig. 369- Luis Jiménez Aranda, « En el Louvre (una revelación) » (1881), The Frick Art & Historical Center, Pittsburgh, Pennsylvania**





Fig. 370- Ortego, « Últimos croquis de la Exposición de 1867 », détail vignette, *Gil Blas*, 21-02-1867, p. 3



– Me parece que es esto lo que llaman escuela realista.  
 –¿Sí? ¡pus viva el Rey asolutamente asoluto!

Fig. 371- Cilla, « En el museo », *Madrid Cómico*, 18-06-1887, p. 8



– ¡No miréis! ¡Salgámonos de aquí! No sé por qué dejan entrar al público sin vestir antes estas figuras. ¡Qué escándalo!

**Fig. 372-** Cubas, « En el museo », *El Mundo Cómico*, 22-06-1873, p. 3



Fig. 373- Cubas, «En el museo de pinturas », *El Mundo Cómico*, n°138, 1876, p. 3



MORALICEMOS

— Mira, mamá, qué escultura;  
de hijo la premiarán.  
— Bien; pero se me figura  
que necesita un gabán.

Fig. 374- Ernesto, « Moralicemos », *La Caricatura*, 25-12-1892, p. 9



¡Pobre Luis! Yo aquí sola, desamparada, y él persiguiendo insurrectos por esas montañas...¿Se acordará de mí? ¿Qué hará ahora?

**Fig. 375-** Perea, « La ausencia », *El Mundo Cómico*, 23-03-1873, p. 1



Fig. 376- Luque, « Musa popular », *Día de Moda*, 21-06-1880, p. 1



Fig. 377- Luque, « Primer eclipse de luna... de miel », *Día de Moda*, 13-12-1880, p. 1



¡ Qué espantosa soledad!

Fig. 378- Cilla, « Consuelo », *La Caricatura*, 19-01-1885, p. 1





Fig. 379- Perea, « En la playa », *El Mundo Cómico*, n°89, 1874, p. 2



Fig. 380- Luque, « En los baños », *El Mundo Cómico*, n°44, 1873, p. 5

ESCENAS ÍNTIMAS , — por PELLICER.



—¡Ah, bribona...!

Fig. 381- Pellicer, « Escenas íntimas », *El Mundo Cómico*, n° 42, 1873

CUESTIÓN DE CAZA



— ¡Por qué á bicho tan extraño,  
Dios del cielo, no excomulgas?  
Salgo ahora mismo del baño  
y advierto, para mi daño;  
que ya estoy llena de pulgas.

Fig. 382- Luque, « Cuestión de caza », *El Museo Popular*, 1887, n° 32



Lo mismo me pasa con los hombres que con estos animalitos, nunca puedo atrapar uno.

Fig. 383- Urrutia, *Día de Moda*, 11-10-1880, p. 1



Ahí verás, lector, si quieres,  
Cuánto en lo moral se avanza,  
Practicando *esas* mujeres  
La libertad de *enseñanza*.

**Fig. 384-** *Almanaque de la Risa para 1870*, p. 104



**Fig. 385-** Luque, « El invierno », *El Mundo Cómico*, n°57, 1873, p. 4





Por más que muchos lo nieguen,  
yo afirmo que aquí y en Austria,  
y en Pekin y en Stokolmo,  
como en Rusia y en la Arabia,  
son y han sido las mujeres  
acérrimas partidarias,  
digan lo que quieran, de  
la libertad de enseñanza.

Fig. 386- *Almanaque de la Risa para 1876*, p. 40

## LIBERTAD DE ENSEÑANZA



Fig. 387- Cilla, « Libertad de enseñanza », *Madrid Cómico*, 20-02-1881, p. 5





Fig. 388- Cilla, « Observaciones », *La Caricatura*, 30-07-1885, p. 1



Fig. 389- A. Pons?, *La Caricatura*, 27-08-1893, p. 10

ELLAS.

La una, es trigueña; la otra rubia.

La trigueña, tiene el talle esbelto, cabello negro y rizado, peinado en bucles y adornado con tres cintas color de fuego, coronan una hermosa frente.

Sus ojos negros y rasgados, velados por largas pestañas, lanzan destellos de fuego. El fluido magnético de su mirada, es imposible resistirlo sin rendirla el corazón.

La boca... ¡ay! la boca... es pequeña, de labios gruesos y rojos como el mas fino coral; cuando se sonríe, deja ver unos dientes como unas perlas y en cada mejilla se forma un hoyito, que con otro hoyito que tiene en la barba, son tres hoyitos que hacen perder la chaveta á cualquier cristiano.



Manos pequeñas de niñas sonrosadas.

El borde de su vestido descubre á veces un coque-ton y diminuto pié, calzado con una botita que ciñe el fino tobillo.

La rubia, tiene cabellos de oro; ojos de cielo; tez de azucena; boca de quezarin y cuello de cisne.



Se llama Aurora.

La trigueña, Soledad.

Son los retratos de dos muchachas, que le gustan mucho al Fisgon.

Fig. 390- *El Fisgón*, 29-04-1865



Fig. 391- Cilla, « El piropo de moda », *Madrid Alegre*, 12-10-1889, p. 1



Fig. 392- « Primer concurso español de belleza », *Madrid Alegre*, 9-11-1889, p. 1



Fig. 393- Mecachis, « Primer concurso español de belleza », *Madrid Alegre*, 23-11-1889, p. 1



Fig. 394- Mecachis, « Primer concurso español de belleza », *Madrid Alegre*, 30-11-1889, p. 1

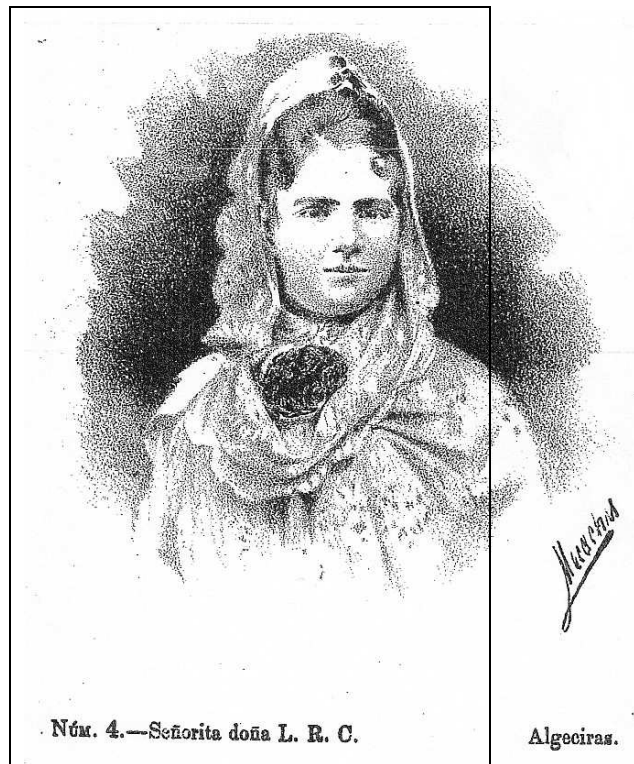


Fig. 395- Mecachis, « Primer concurso español de belleza », *Madrid Alegre*, 21-12-1889, p. 1



Fig. 396- Mecachis, « Primer concurso español de belleza », *Madrid Alegre*, 18-01-1890, p.1

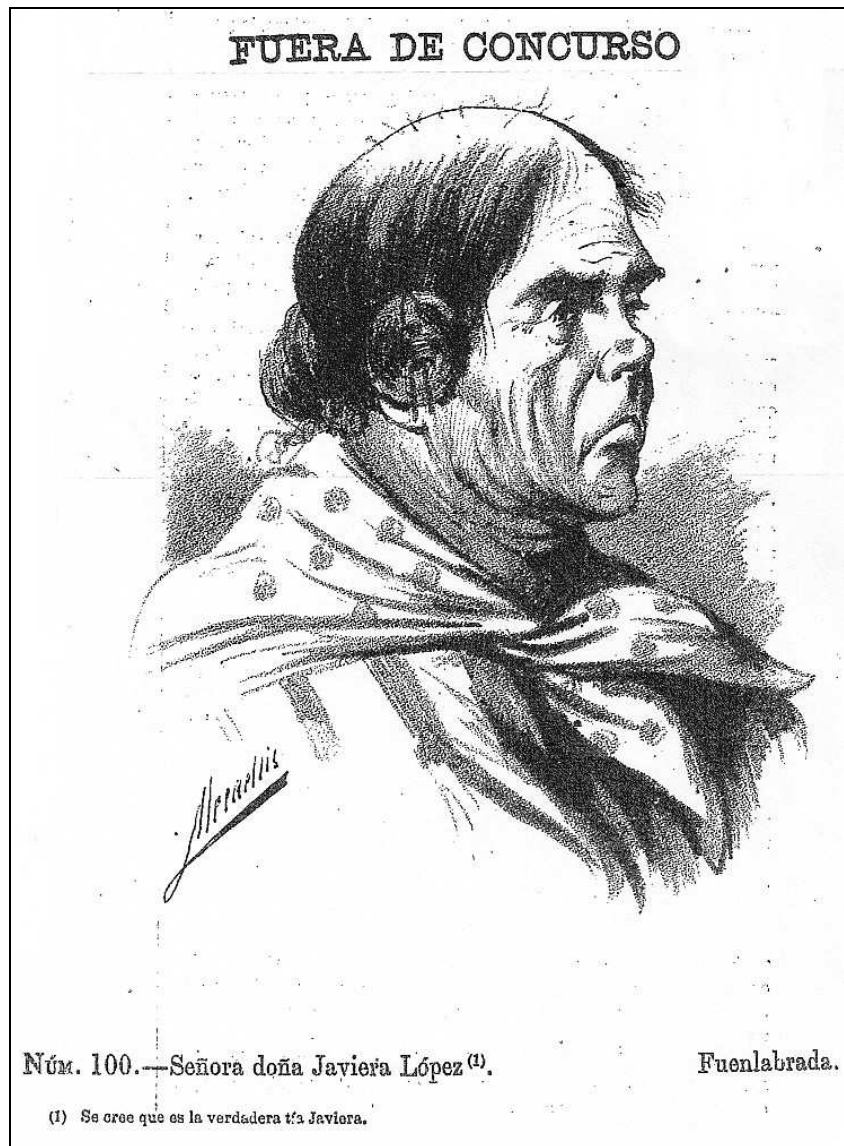


Fig. 397- Mecachis, « Fuera de concurso », *Madrid Alegre*, 8-02-1889, p. 1





Fig. 398- Cilla, *Don Quijote*, 30-11-1888, p. 8

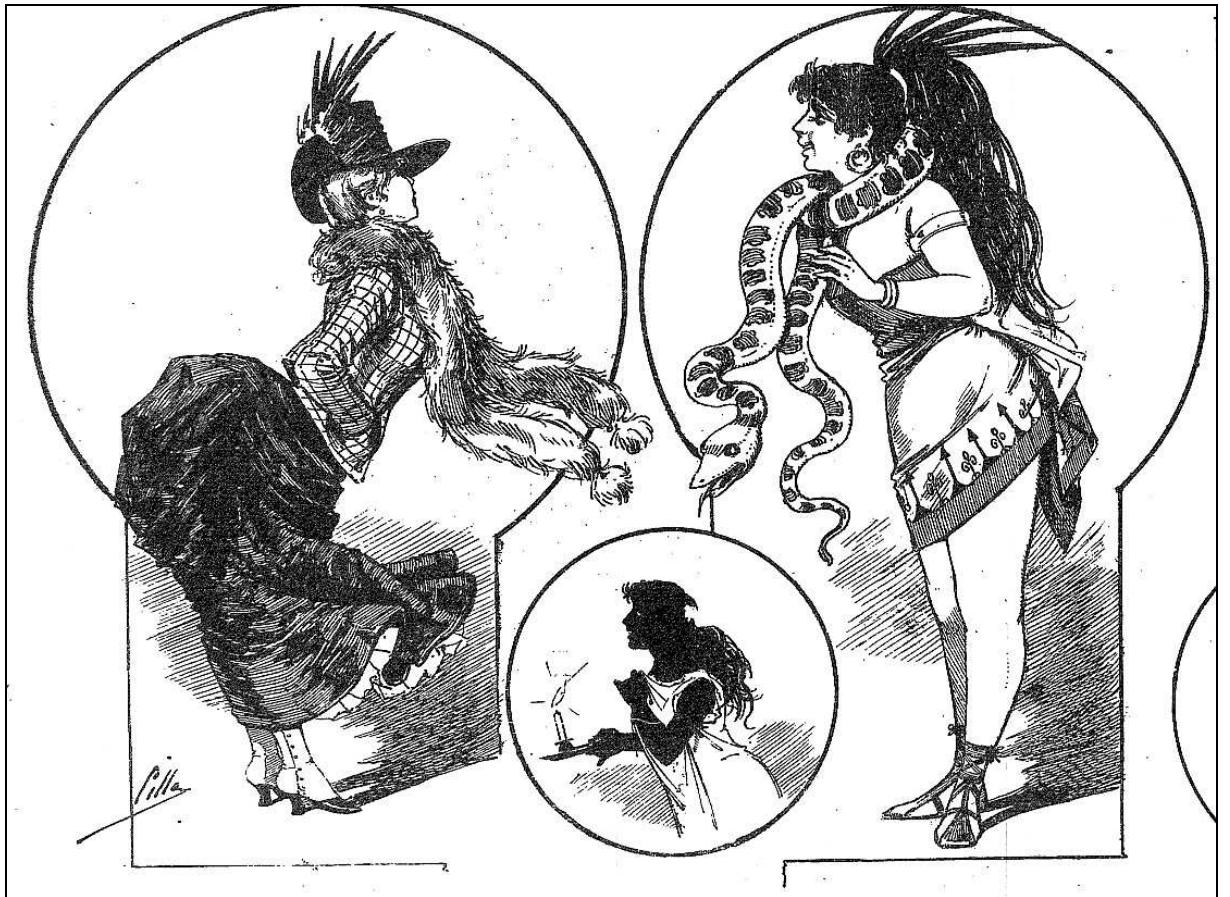


Fig. 399- Cilla, « Para todos los gustos », partie 1, *Don Quijote*, 30-11-1888, p. 4



Fig. 400- Cilla, « Para todos los gustos », partie 2, *Don Quijote*, 30-11-1888, p. 4-5



Fig. 401- Cilla, « Para todos los gustos », partie 3, *Don Quijote*, 30-11-1888, p. 5



Fig. 402- Pellicer, « Las mujeres », *El Mundo Cómico*, 28-09-1873, p.6 et p. 7



Fig. 403- Luque, « El baño », *El Mundo Cómico*, 7-09-1873, p. 1



Fig. 404- Luque, « Ondinas qu se ven en la playa », *El Museo Popular*,  
nº33, 1887, p. 3



Fig. 405- Luque, « ¡Al mar! », *Día de Moda*, 5-07-1880, p. 1





Fig. 406- Cilla, *El Mundo Alegre*, 1889, p. 139



Fig. 407- Mecachis, *El Mundo Alegre*, cahier 1, couverture, 1889

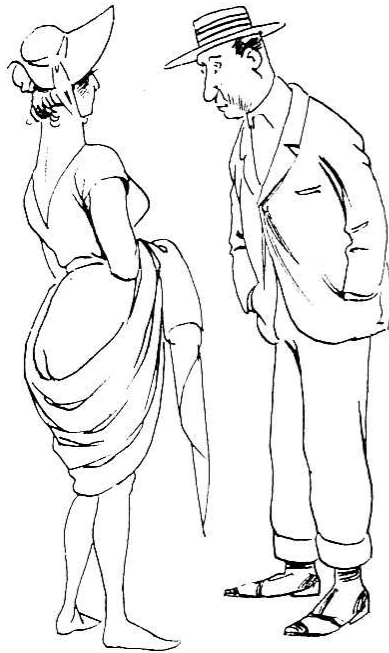


Fig. 408- V. Tour, Détail vignette, *Madrid Alegre*, 18-06-1890, p. 4



Fig. 409- Cilla, « El submarino », détail vignette, *Madrid Cómico*, 19-07-1890, p. 4

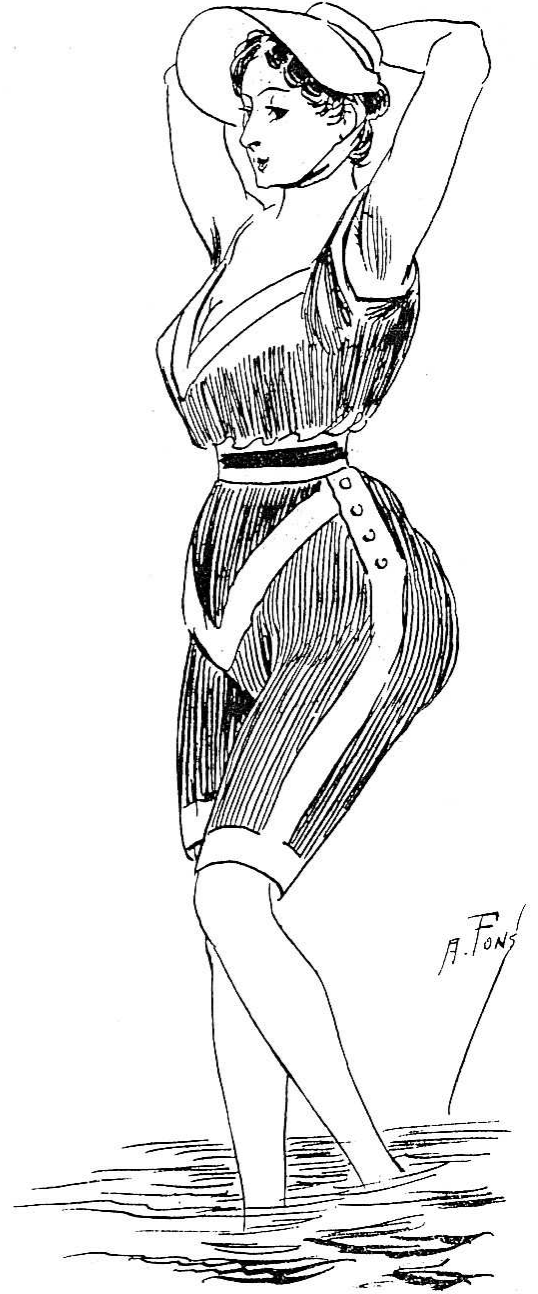
EN LA PLAYA



—¿Extranjera?  
—Oui: de Medine du Champ.



—¿Uno rubio con lentes? Pues deja caer la sábana que ahora está mirando.



—Hay mujeres avariciosas que esperan encontrar un tesoro en el fondo del agua; yo me contento con encontrar un hombre que me saque á flote.

Fig. 410- A. Pons, « En la playa », *La Caricatura*, 25-06-1893, p. 8

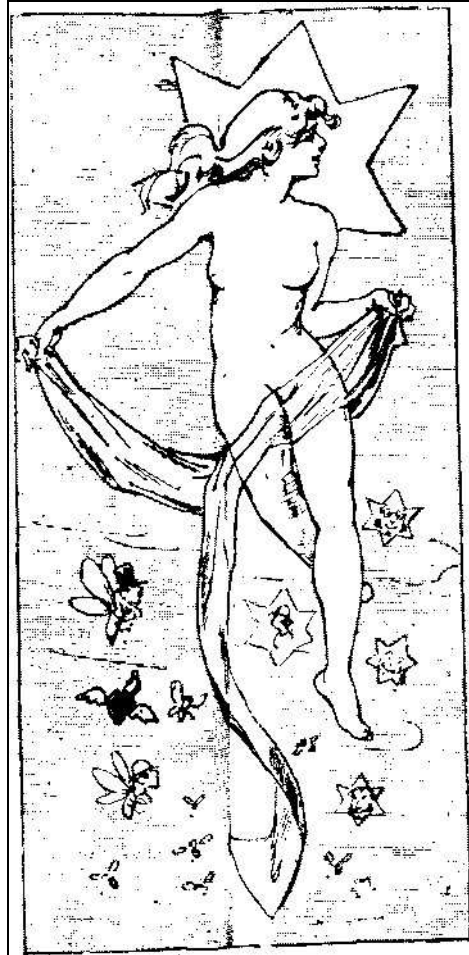


Fig. 411- « Estrella con satélites », *Madrid Cómico*, 9-07-1881, pp. 4-5.  
[commentaire illisible]

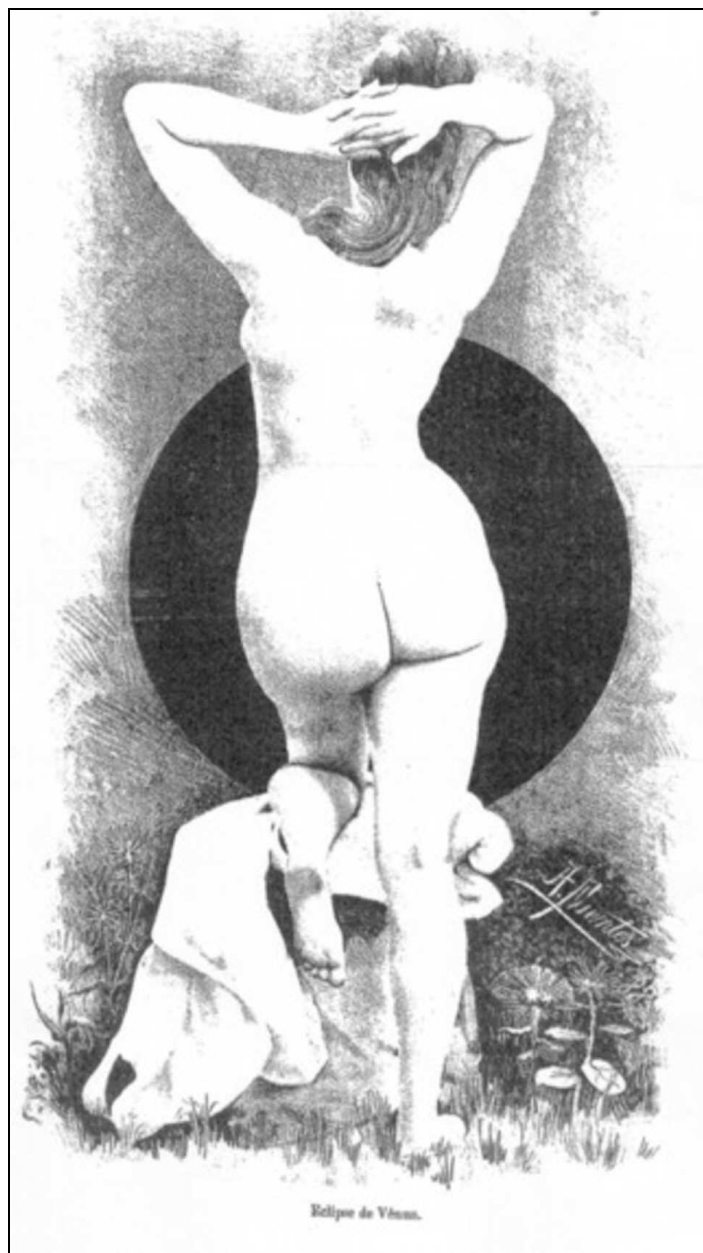


Fig. 412- « Eclipse de Venus », *Don Quijote*, 21-12-1888, p. 9



Fig. 413- E. Palacio, *Don Quijote*, 23-11-1888, p. 8



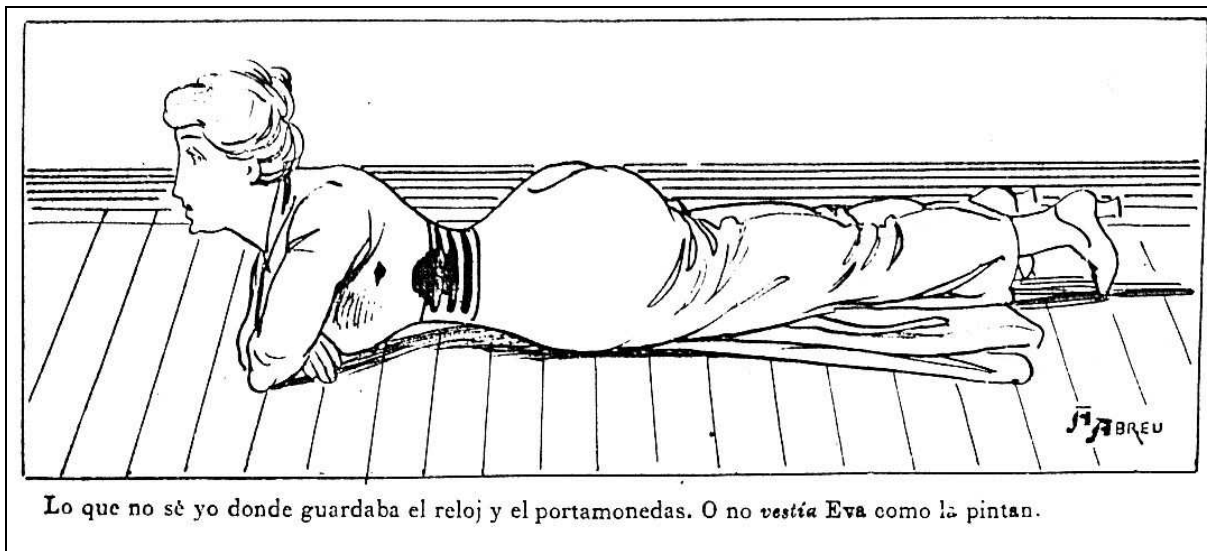


Fig. 414- A. Abreu, *La Caricatura*, 24-09-1893, p. 12



Fig. 415- Cilla, « Variedades », détail vignette, *Madrid Cómico*, 24-09-1887, p. 4



Fig. 416- A. Pons, « Memento homo », *La Caricatura*, 12-02-1893, p. 9

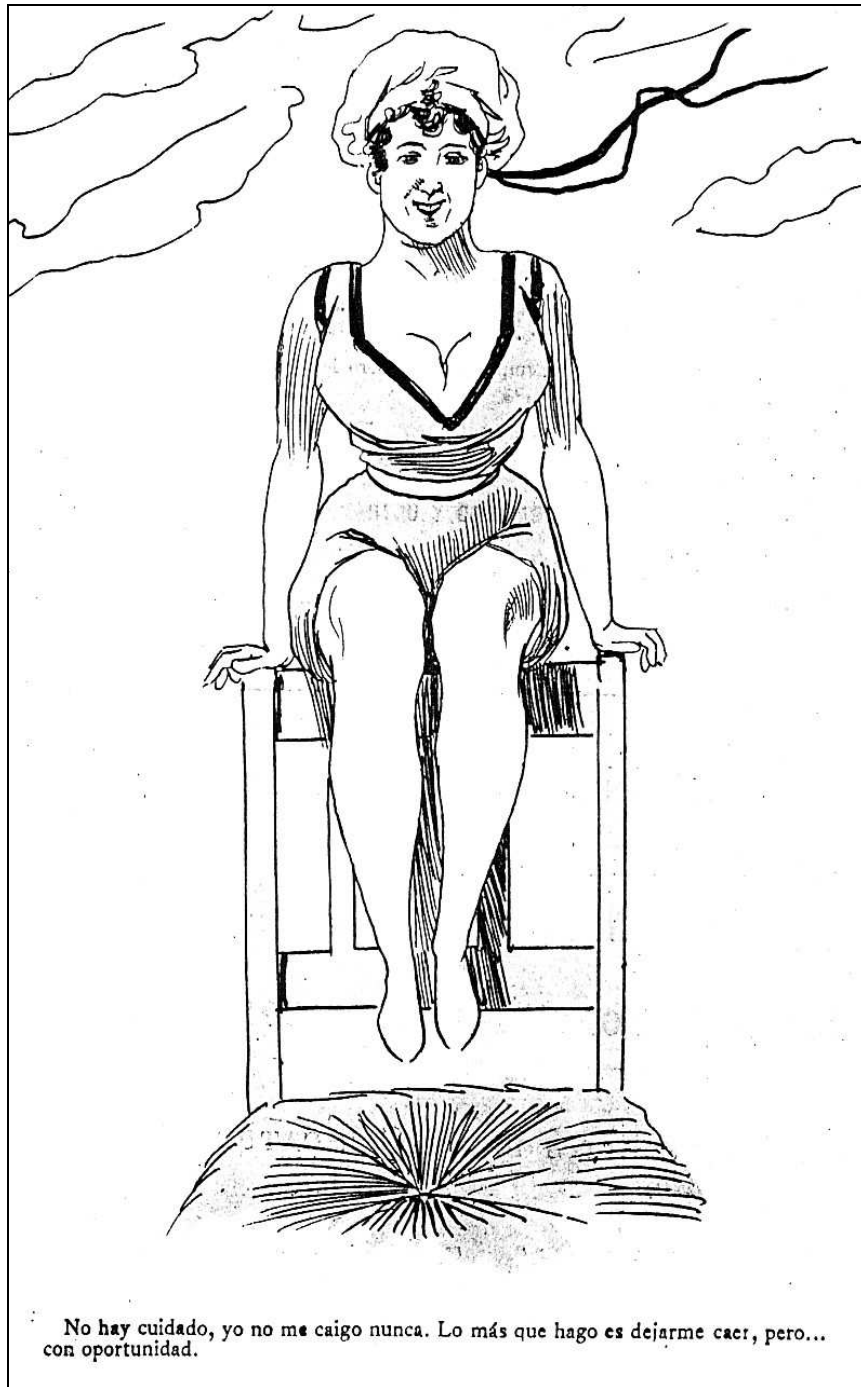


Fig. 417- A. Pons, *La Caricatura*, 6-08-1893, p. 1

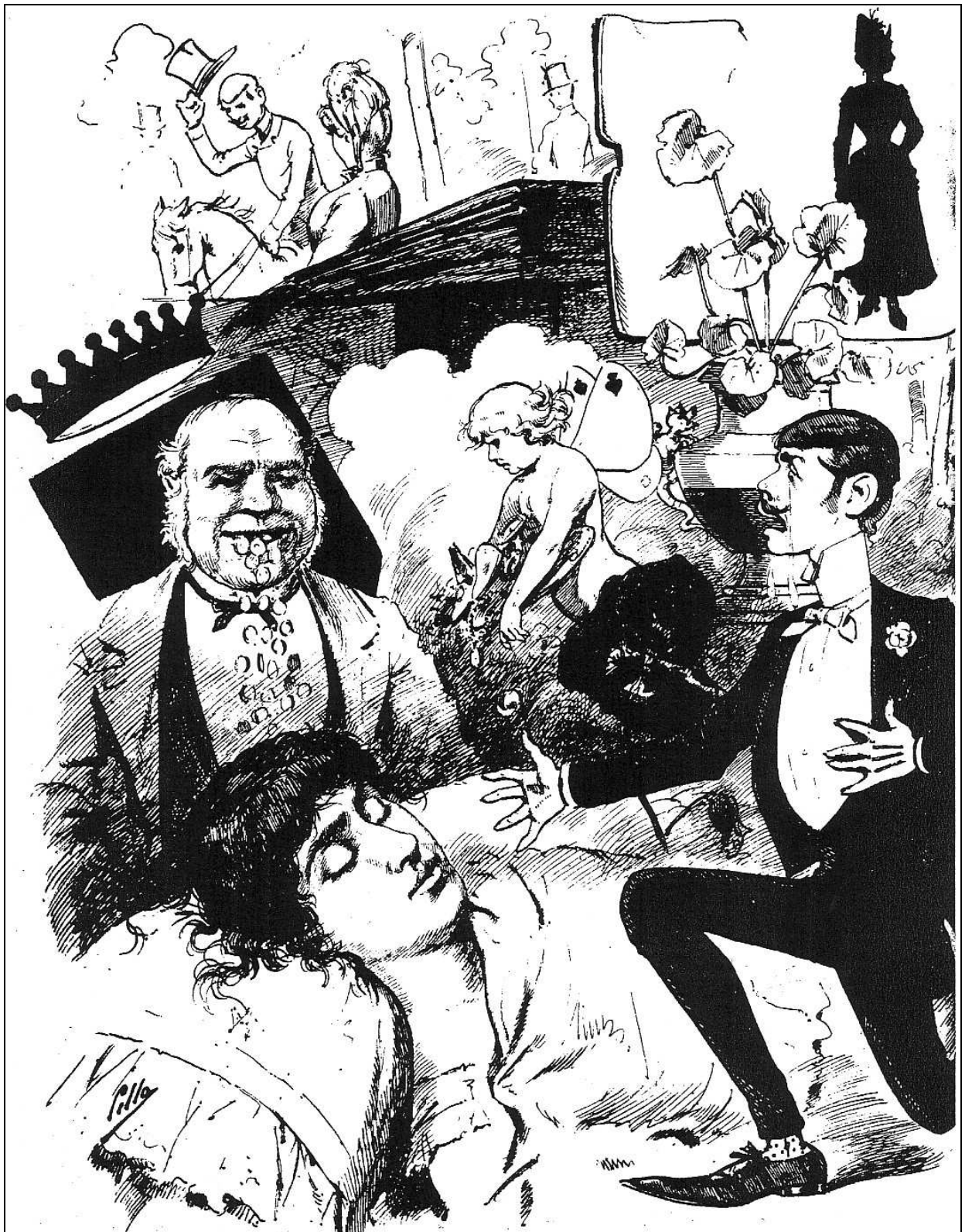


Fig. 418- Cilla, « Lo que sueñan las muchachas », *Madrid Cómico*, 29-08-1885, p. 4

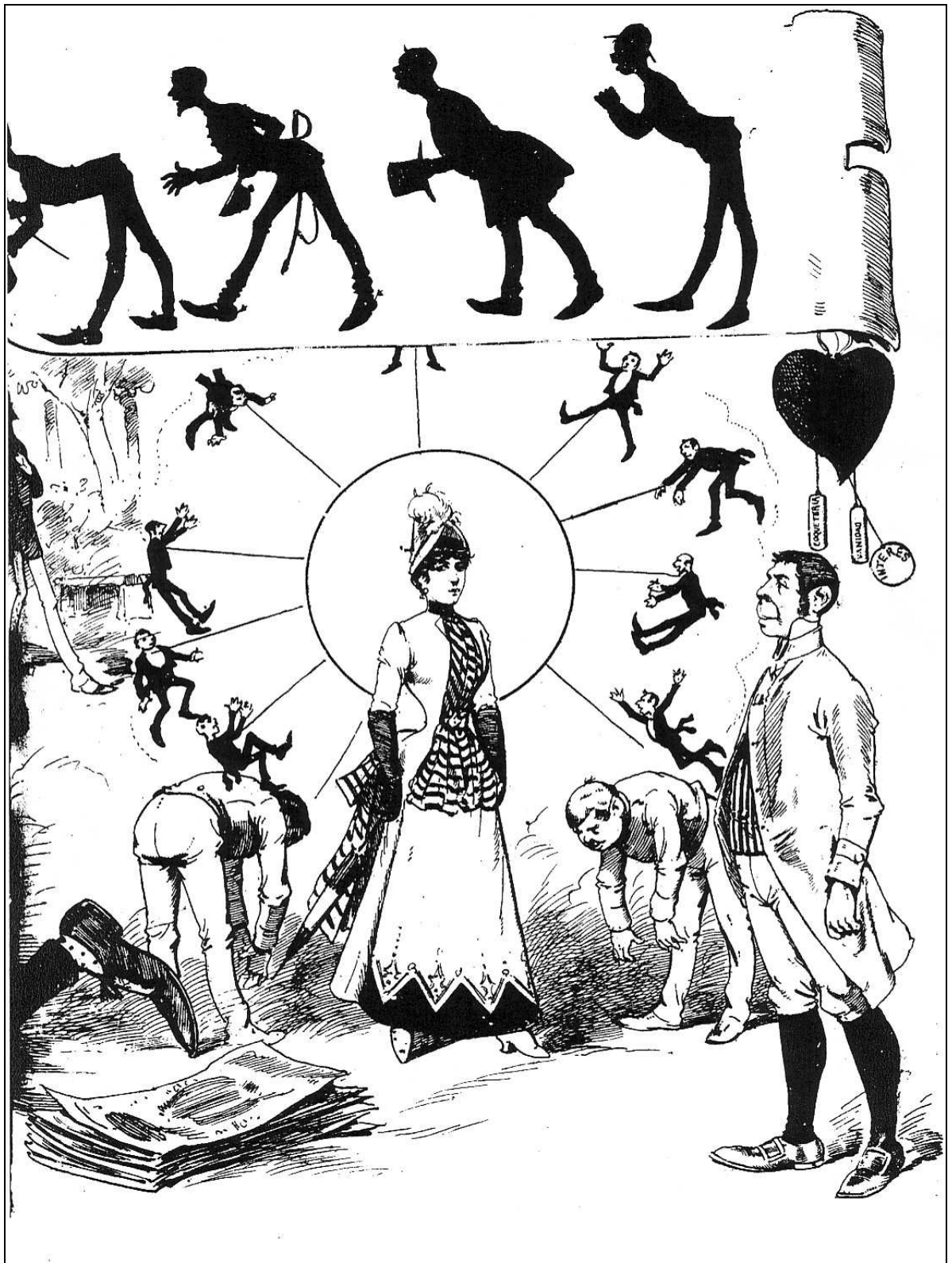
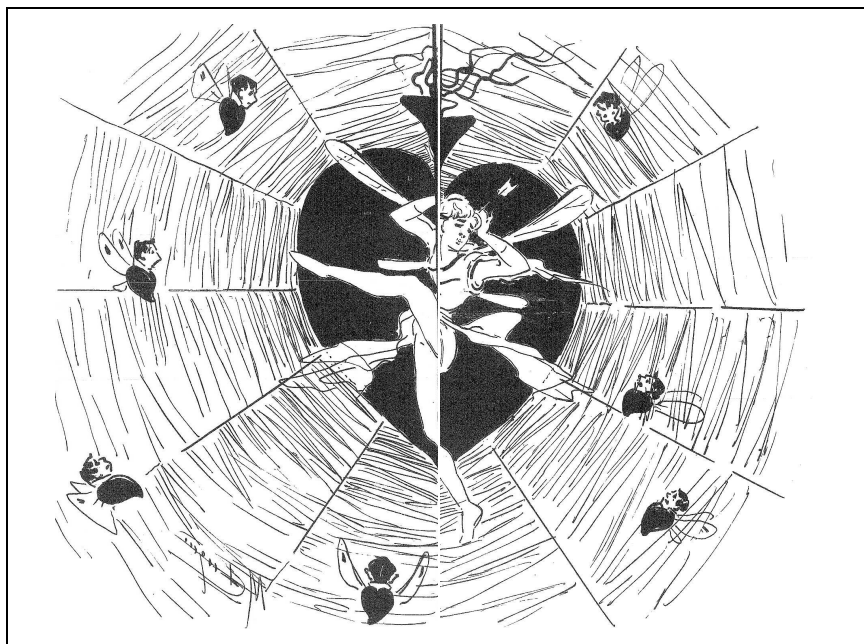


Fig. 419- Cilla, « Lo que sueñan las muchachas », *Madrid Cómico*, 29-08-1885, p. 5



Sílfide cuyas prendas personales  
Le cuestan a la empresa cuatro reales.

Fig. 420- Luque, « Un astro del circo de Rivas », *El Mundo Cómico*, 11-05-1873, p. 1



**Fig. 421-** Luque, « Dama de pique »,  
*Día de Moda*, 15-11-1880, pp. 8-9



**Fig. 422-** Cilla, « De verano », détail vignette,  
*Madrid Cómico*, 2-07-1887, p. 5



À CAZA DE GANGAS.



Fig. 423- Cilla, « A caza de gangas », *MadridCómico*, 25-06-1881, p. 5



Fig. 424- T. Potosky, « Pesca », *La Avispa*, 04-04-1888, p. 1



Fig. 425- T. Potosky, « Baraja femenina », *La Avispa*, 18-04-1888, p. 1



¡No hay quien se me resista!

Fig. 426- Luque, *Día de Moda*, 2-08-1880, pp. 8-9



Fig. 427- Moya et Mecachis, « El estío », *La Caricatura*, 9-07-1885



**Fig. 428-** Enrique Simonet : *¡Y tenía corazón!*, 1890, 177 x 291 cm, Málaga, Museo de Bellas Artes