



DE PASTELES CON O SIN PERA. MANJARES EN LA SÁTIRA POLÍTICA CONTRA EL MODERANTISMO LIBERAL (1820-1837)

Laura Corrales Burjalés 
Doctora en Historia del Arte
lcburjales@gmail.com

RESUMEN: Durante el Trienio Liberal (1820-1823), *El Zurriago*, junta a otros periódicos liberales de signo exaltado, institucionalizó a través de sus páginas una jerga amplia y compleja dirigida contra el moderantismo político. Se trataba de una sátira de temática culinaria que tenía como protagonistas pasteles, pastelones, potajes de todo tipo, así como verduras, frutas y hortalizas, entre otros manjares, con los que se intentaba rebajar el carácter y actuación de algunos políticos liberales, situados al mismo nivel que los serviles. Los pasteleros, solamente eran una variante más de los llamados emplastadores o pancistas, entre otros apelativos que circulaban por la prensa de la época, representados en muchas estampas anónimas. Con el restablecimiento de la Constitución doceañista el 1836, surgieron otros periódicos de talante exaltado, como *El Sancho Gobernador*, los cuales emplearon el mismo lenguaje para atacar lo que llamaron el justo medio español y francés. Con *El Sancho* los pasteleros y los pastelones compartieron protagonismo con el Luis Felipe-pera, consolidando y endulzando de esta forma el menú político contra los moderados.

Palabras clave: caricatura política, sátira culinaria, prensa liberal, liberalismo moderado, liberalismo progresista, Trienio Liberal, Primera Guerra Carlista, Luis Felipe I.

CAKES WITH OR WITHOUT PEARS. DELICACIES IN POLITICAL SATIRE AGAINST LIBERAL MODERATISM (1820-1837)

ABSTRACT: During the Constitutional Triennium in Spain (1820-1823), *El Zurriago*, along with other radical liberal newspapers, institutionalized a broad and complex jargon directed against moderate policy through its pages. It was a culinary-themed satire featuring pies, large meat pies, stews of all kinds, as well as fruits and

vegetables, which were used to belittle the character and actions of certain liberal politicians, placing them on the same level as the Serviles (royalist sympathizers). The Pastelero (as the progressives called moderate liberal politician) were just another variant of the so-called «emplastadores» (means «plasterers») or «pancistas» (means «pot-bellied man»), among other names that circulated in the press of the time, represented in many anonymous prints. With the reinstallation of the Spanish Constitution of Cádiz in 1836, other newspapers of an exalted nature emerged, such as *El Sancho Gobernador*, which used the same language to attack what they called the Spanish and French "golden mean" (*juste milieu*). With *El Sancho*, the Pasteleros (means «bakers» or «pastry chefs») and their "pies" shared the limelight with the King Pear (Louis-Philippe I of France), thus consolidating and sweetening the political menu against the moderates.

Keywords: political caricature, culinary satire, liberal press, moderate liberalism, progressive liberalism, Liberal Triennium, First Carlist War, Louis-Philippe I.

Recibido: 3 de octubre de 2025

Aceptado: 3 de diciembre de 2025

1. Breve introducción a las sátiras de temática culinaria

Los manjares de todo tipo tomaron protagonismo en la literatura y las artes de la antigüedad clásica y cristiana de la Europa occidental. Muchas pinturas murales, mosaicos u otros objectos se decoraron con imágenes de simposios griegos, *cenae* y *refrigerium* romanos y ágapes cristianos, siguiendo la estela de las representaciones de banquetes mesopotámicos y egipcios. Asimismo, el cristianismo les dio a los banquetes un sentido moralizante, desde el que ofreció Abraham a tres forasteros (Génesis 18, 1-8) hasta la última cena de Jesús. Los alimentos, especialmente los frugales, fueron un recurso alegórico de la mitología grecolatina —luego reavivada por la literatura humanística y el arte renacentista—, como la manzana dorada de Venus, la manzana de la discordia del Juicio de Paris, y la de las Sagradas Escrituras, como los frutos edénicos, cuya interpretación conllevó la sacralización de unos y la demonización de otros. En la Edad Moderna, el interés entre las clases acomodadas por los alimentos exóticos importados de las Indias, contribuyó, en parte, a convertir estos manjares en el objeto central de muchas pinturas, naturalezas muertas que les sirvieron para alardear de estatus. La observación de la naturaleza llegó a resultados sorprendentes, sobre todo cuando Giuseppe Arcimboldo pintó sus *teste composte*. Entre estos bustos, se encuentra el *Vertumno* (1590), que se dibujó a partir de la combinación de frutas y verduras recolectadas en el transcurso de las estaciones del

año para representar Rodolfo II de Habsburgo, emperador del Sacro Imperio romano germánico. Con esta pintura, el artista no pretendió chancearse del emperador. Al contrario, el pintor milanés intentó elogiar Rodolfo II mostrándolo como el que “encabeza” un mandato “fructífero”, artística e intelectualmente, y qué mejor para ello que representarlo como el dios romano de origen etrusco de las estaciones del año, vinculado a la agricultura y a la fruticultura.¹ La presencia de lo gastronómico en la obra pictórica europea y americana ha sido una constante a lo largo de la historia, de manera que algunos historiadores del arte han considerado la pintura de alimentos una categoría artística independiente. Así lo prueban estudios como *Food in Painting: From Prehistory to the Renaissance*, *Food in Painting: From the Renaissance to the Present*² y *Art and Appetite: American Painting, Culture, and Cuisine*.³

No obstante, desde la Antigüedad, lo gastronómico estuvo ligado al humor y a la sátira. Los griegos decoraron copas, vasijas y cráteras, entre otros objetos de cerámica, con imágenes cómicas, muchas de ellas protagonizadas por banquetes dionisíacos o escenas de vendimia con sátiro. De hecho, los sátiro (del griego *σάτυρος*,) eran semidioses agrestes y lascivos, mitad humanos y mitad chivos, compañeros de Dionisio, los cuales fueron utilizados «como expresión de un mundo juguetón y crítico con la realidad».⁴ En Atenas existió el «drama satírico», pieza dramatúrgica que combinaba el género patético y la comedia, y cuyo coro eran unos sátiro.⁵ Aun así, la palabra «sátira» no procedía de «sátiro», aunque ambos conceptos sonasen parecidos, sino que más bien se acercaba a otro tipo de drama, ya presente en la literatura griega, pero sobre todo en las poesías de contenidos gastronómicos de Juvenal y Horacio sobre las *cenae* romanas, que ridiculizaban el anfitrión por sus excesos culinarios en sus convites «no solo de cantidad, sino

¹ Giacomo BERRA: “Le teste ‘composte’ e ‘reversibili’ dell’Arcimboldo e la nascita della natura morta” en Sylvia FERINO-PAGDEN (comisaria): *Arcimboldo* (Roma, Gallerie Nazionale di Arte Antica; Palazzo Barberini, 20 de octubre de 2017-11 de febrero de 2018), Milano, Skira, 2017, p. 122; Edward BROOK-HITCHING: *Pinturas peculiares, esculturas extravagantes y otras curiosidades de la historia del arte*, Barcelona, Blume, 2023, pp. 98-100.

² Gillian RILEY: *Food in Painting: From Prehistory to the Renaissance*, London, Reaktion Books, 2015; Kenneth BENDINER: *Food in Painting: From the Renaissance to the Present*, London, Reaktion Books, 2004.

³ Judith A. BARTER, Annelise K. MADSEN, Sarah Kelly OEHLER: *Art and Appetite: American Painting, Culture, and Cuisine*, Yale University Press, 2013.

⁴ Manuel ÁLVAREZ: *Imágenes cómicas y festivas de la Grecia clásica*, Madrid, Machado Libros, 2023, p. 44.

⁵ René MARTIN (dir.): *Diccionario de la mitología griega y romana*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 391.

también de mal gusto», tema estudiado por Adolfo Egea.⁶ Estos autores romanos, entre otros como Lucilio y Persio, pusieron de moda las sátiras, composiciones literarias en prosa y verso que censuraban los vicios humanos.

El término sátira, cuyo origen ha sido disputado entre griegos y romanos, parece proceder del vocablo latín «*satura, -ae*»⁷, que también fue utilizado para denominar un tipo de macedonia de frutas y ensalada de frutos diversos. Por otra parte, la raíz del término *satura* es «*satur, -a, -rum*» que, en latín, significa estar «saciado» de comida. El dios romano Saturno nada tiene que ver con las *saturae*, ya que su raíz etimológica parece proceder de *satus* (semillas, siembra), si bien está conectado con lo gastronómico y sus excesos: era la deidad tutelar de los vinateros y los campesinos; el que protegía la siembra y los cultivos y, además, en su honor tuvieron lugar las *Saturnales*, que empezaban el 17 de diciembre, caracterizadas por banquetes y festines donde no había límites y las comidas eran muy abundantes. A todas estas ideas, cabe añadir que el humor formó parte implícita del ritual del banquete. Mary Beard nos cuenta el papel que desempeñaban las bromas y la risa en el régimen culinario de los banquetes romanos los cuales, por un lado, promovieron la igualdad, ya que en un banquete comían todos juntos, mientras que, por el otro, patentizaron las desigualdades sociales, porque los más desfavorecidos tenían que intercambiar bromas y adular al anfitrión a cambio de comida, cosa que también sucedió en la Grecia clásica y helenística. El escarnio hacia los *gorrones* (o parásitos) podía llegar hasta el punto que les fueran servidos alimentos incomibles.⁸

Es importante detenerse en el origen grecorromano de la sátira para comprender su relación con lo gastronómico a largo de la historia, la cual nunca dejó de emplearse como recurso para criticar las excentricidades y la voracidad de algunos. Excesivas fueron las comidas que ingirieron personajes gigantescos y glotones como *Gargantua* y su hijo *Pantagruel*, de la mano e imaginación del escritor francés François Rabelais en el siglo XVI, sátiras en las que lo culinario se mezclaba con lo escatológico. La lujuria, la glotonería y la ética en la alimentación han sido cuestiones muy presentes en la literatura a lo largo de la historia, como lo relevan Charlotte Boyce y Joan Fitzpatrick en *A History of Food in Literature: From the*

⁶ Adolfo EGEA: “Juvenal, Horacio y el uso de contenidos culinarios en la sátira; el tópico del *tenuis victus*”, *Ítaca, Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 34 (2019), p. 101; ID.: *Horacio y la poesía gastronómica antigua*, Huelva, Universidad de Huelva, 2019.

⁷ Henry CAMPOS: “Unde uenis, satyra? Sátira, ¿de dónde vienes?”, *Káñina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXXII, 2 (2008), pp. 51-56.

⁸ Mary BEARD: *La risa en la Antigua Roma. Sobre contar chistes, hacer cosquillas y reírse a carcajadas*, Madrid, Alianza Editorial, 2022, pp. 236-237. Como explica Beard, la misma palabra «parásito» en griego ya tiene implícita su relación con la comida: *para* significa «en» y *sitos*, «comida».

Fourteenth Century to the Present, en referencia a la literatura de habla inglesa⁹, y Piatti-Farnell y Donna Lee Brien, editoras de la obra *The Routledge Companion to Literature and Food*¹⁰.

En la Edad Moderna, el grabado fue utilizado para que este tipo de sátira, la literaria, se difundiera y permaneciera bien arraigada en el imaginario popular, reiterándose y transformándose con el decurso del tiempo. El banquete pantagruélico se representó una y otra vez en los grabados políticos de la Europa moderna, sobre todo tras la Revolución francesa y durante el Imperio napoleónico. Remedando el mito del Minotauro, el *Ogre corse* (Napoleón) presidió muchos convites y festines canibalescos en los que devoraba miles de hombres y los defecaba.¹¹ Si el canibalismo estuvo presente en la mitología y la literatura grecorromanas —sirva de ejemplo el dios Crono, identificado con Saturno, o el Polifemo de la *Odisea*— y fue denunciado en la Sátira XV de Juvenal, en los conflictos de la Europa moderna se consolidó como artimaña efectiva de los caricaturistas para enfatizar aquellos personajes y momentos históricos considerados execrables.

Caricaturistas ingleses, como William Hogarth, Thomas Rowlandson, George Cruikshank y James Gillray, entre otros, fueron los que mejor juzgaron y criticaron con sus sátiras el consumo excesivo de alcohol y de comida de algunos sectores de la sociedad británica. En 2007, la University of Virginia hizo una exposición virtual titulada *English Caricature: Excess and the Over-Consumption of Food & Alcohol* para tratar este tema.¹² En este sentido, cabe decir que Gillray acrecentó su repertorio, como ningún otro artista, con banquetes risibles, para criticar la gula (avaricia) de los ricos y de la realeza británica, y, al mismo tiempo, con escenas canibalescas (*orality*) y escatológicas (*anality*) para resaltar, entre otros temas, las transgresiones cometidas durante la Revolución francesa, como las masacres acaecidas del 2 al 6 de septiembre de 1792 en París, en *Un petit Souper à la Parisienne -or- a family of sans-culotts refreshing, after the fatigues of the day*¹³, editado por Hannah Humphrey en Londres el 20 de septiembre de 1792.

⁹ Charlotte BOYCE y Joan FITZPATRICK: *A History of Food in Literature: From the Fourteenth Century to the Present*, Abingdon & New York, Routledge, 2017, pp. 153-201.

¹⁰ Lorna PIATTI-FARNELL y Donna Lee BRIEN: *The Routledge Companion to Literature and Food*, Abingdon & New York, Routledge, 2018.

¹¹ Catherine CLERC: *La Caricature contre Napoléon*, Paris, Éditions Promodis, 1985, pp. 152, 182.

¹² Exposición virtual: *English Caricature: Excess and the Over-Consumption of Food & Alcohol*, University of Virginia, <https://exhibits.hsl.virginia.edu/caricatures/en7-excess/index.html> (consultado 22/11/2025)

¹³ Ronald PAULSON: *Representations of Revolution (1789-1820)*, New Haven, London, Yale University Press, 1983, pp. 198-200, fig. 48.

Las sátiras francesas que surgieron a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX también han suscitado estudios como los de Dorothy Johnson en los que se analiza el consumo y digestión de alimentos como metáfora política¹⁴. Durante la Restauración borbónica, Luis XVIII había reemplazado Napoleón, no solamente para liderar Francia, sino como anfitrión de banquetes grotescos y excrementosos, imagen perfectamente simbolizada en el aguafuerte *Le règne de vingt ans*, de 1815, en la que el monarca aparece coronado con un *l'éteignoir* (apagafuegos), emblema del *ordre des chevaliers de l'éteignoir*¹⁵, inventado por los editores-redactores de *Le Nain jaune, ou Journal des arts, des sciences et de la littérature*¹⁶ para satirizar los llamados ultras de la Restauración francesa.¹⁷ Su gordura y el hecho de llevar muletas para moverse inspiraron un arsenal de sátiras gráficas, algunas de las cuales contribuyeron a su fama de rey calabaza, puesto que algunos de sus coetáneos vieron en sus pies hinchados, a consecuencia de la gota y de la diabetes, semejanzas con este fruto.

Sin embargo, el Gargantúa de inspiración rabelesiana más célebre no cobró vida hasta 1830 de la mano del francés Honoré Daumier para representar el rey Luis Felipe I de Francia. Pero las escenas canibalescas presididas por *le roi du bourgeois* pronto terminaron ensombrecidas por el dulce sabor de un fruto.¹⁸ Primero, el rostro de Louis Philippe d'Orléans tomó forma de pera de la mano e imaginación de Charles Philipon, litógrafo y director de las revistas satíricas *La Caricature* y *Le Charivari*, y luego todo el cuerpo del monarca pasó a ser una pera, convirtiéndose en uno de los recursos iconográficos más imitados por otros dibujantes franceses, como Daumier, para atacar el *juste-milieu* y, a la vez, uno de los más perseguidos por la justicia francesa. A diferencia de otras sátiras alimenticias, el uso político de la pera no es una novedad, ya que ha sido tratado por John M. Merriman y Elisa K.

¹⁴ Dorothy JOHNSON: "Food for Thought: Consuming and Digesting as Political Metaphor in French Satirical Prints" en Manon MATHIAS y Alison M. MOORE (eds.), *Gut Feeling and Digestive Health in Nineteenth-Century Literature, History and Culture*, London, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 85-108.

¹⁵ Larra la menciona en el artículo "Casarse pronto y mal" para hacer una crítica velada a los moderados (Alejandro PÉREZ: "El liberalismo de Larra: algunas inspiraciones francesas", en Enrique RUBIO et al. (coord.): *Larra en el mundo: la misión de un escritor moderno*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011, pp. 52-55).

¹⁶ Diario satírico publicado entre diciembre de 1814 y julio de 1815.

¹⁷ Quizá se inspiraron en una sociedad secreta francesa de realistas, llamada *chevaliers de la Foi*, constituida según los modelos de la francmasonería y las órdenes de caballería medievales. Ver Jean-Paul CLÉMENT (coord.): *Caricatures politiques (1829-1848): De l'éteignoir à la poire*, Conseil général des Hauts-de-Seine; Maison de Chateaubriand, 1994, p. 43.

¹⁸ La utilización del personaje de Gargantúa para ridiculizar Louis-Philippe, su significado y sus precedentes visuales fueron expuestos en Elizabeth C. CHILDS, "Big Trouble: Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature", *Art Journal*, Vol. 51, 1 (1992), pp. 26-37.

Kenney¹⁹, Sandy Petrey²⁰, Ségolène Le Men²¹ y Fabrice Erre²², entre muchos otros historiadores. Por otra parte, la historia política y cultural de las frutas ha sido objeto de interés en el ámbito de la ciencia, como lo demuestra un reciente estudio de Federico Kukso, *Frutologías*²³, quien hace un análisis transversal del prestigio y desprecio de las frutas a lo largo del tiempo, y de sus connotaciones políticas, sociales y culturales, entre otros aspectos.

En este nuevo escenario, el de las estampas contra el *rey de los franceses*, lo frugal terminó por someter lo escatológico sin que el humor renunciara a esta última estrategia. Asimismo, la pera acabó por ser la guinda del pastel, ya que el *juste-milieu* trascendió la frontera francoespañola, según el periódico *El Sancho Gobernador*, convirtiendo la España constitucional de 1836 en un territorio repleto de grandes pasteles y pasteleros, como ya sucedió en el Trienio Liberal. La sátira culinaria contra el *justo medio* persistió en las pugnas entre progresistas y moderados de décadas posteriores, llegando a su punto álgido en el Sexenio Democrático, con revistas como el *Gil Blas*, en la que Francisco Ortego caricaturizó Amadeo de Saboya con la cabeza de calabaza²⁴, tratando así el pretendiente extranjero al trono español, de cabeza hueca, o *La Flaca*, que popularizó el turron como el manjar que mejor simbolizaba la corrupción política tras la revolución²⁵, recurso que se extendería en los primeros decenios del siglo XX²⁶. En los albores de la Segunda Guerra Mundial, en todo el mundo circularon tantas revistas humorísticas que la sátira culinaria llegó

¹⁹ John M. MERRIMAN y Elise K. KENNEY: *The Pear: French Graphic Arts in the Golden Age of Caricature*, South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum, 1991.

²⁰ Sandy PETREY: "Pears in history", *Representations*, 35 (Summer 1991), pp. 52-71; Íd.: *In the Court of the Pear King: French Culture and the Rise of Realism*, Ithaca NY, Cornell University Press, 2005.

²¹ Ségolène LE MEN: "Gravures, caricatures et images cachées: la genèse du signe du roi en Poire", *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 24, 2004, pp. 42-69.

²² Fabrice ERRE: *Le règne de la Poire. Caricatures de l'esprit bourgeois de Louis-Philippe à nos jours*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.

²³ Federico KUKSO, *Frutologías. Historia política y cultural de las frutas*, [Barcelonala], Taurus, 2025.

²⁴ Blanca REDONDO: "Las penas del nene terso y macarroni o las campañas gráficas contra Carlos VII y Amadeo I en la prensa del Sexenio", en Gonzalo CAPELLÁN (coord.), *Dibujar discursos, construir imaginarios: prensa y caricatura política en España (1836-1874)*, Santander, Universidad de Cantabria, pp. 188-189, ilustración 2.

²⁵ Gonzalo CAPELLÁN: "El nuevo lenguaje de la corrupción política en la España del siglo XIX. Neologismos, semántica y metáforas visuales", en *Dibujar discursos, construir imaginarios: prensa y caricatura política en España (1836-1874)*, ..., pp. 445-449.

²⁶ Joan TORRENTS y Raúl CUENCA: "De piedras, hedores y turrones. Una aproximación a las imágenes y metáforas visuales de la corrupción política a través de los escándalos lerrouxistas del primer tercio del siglo XX" en Gemma RUBÍ, Lluís Ferran TOLEDANO y Adrià FORTET (eds.), *Metáforas del poder. Representaciones e imágenes de la corrupción, siglos XIX y XX*, Dykinson, 2022.

a ser utilizada en comedias cinematográficas. En el film *Ser o no ser* de Ernst Lubistch se ironizaba sobre ello cuando el personaje del coronel Ehrhardt explicaba el siguiente chiste: «Le pusieron a un brandy el nombre de Napoleón. Hicieron un arenque de Bismarck... y el Führer acabará convertido en un trozo de queso».²⁷

2. Emplastos, pasteles y menestras

Un día antes que se firmara el Convenio de Vergara en 1839, con el que se ponía casi fin a la Primera Guerra Carlista, Abu Abulema, alias de Juan Cortada, describía la Nación como un teatro de primer orden, un drama romántico que se llevaba representando desde hacía seis años, con sus actores, bailarines y cantores, sin faltar los periodistas con sus laudatorias. Este teatro estaba formado por un elenco de actores numeroso y variopinto (absolutistas, anarquistas, apostólicos, aristocráticos, bullangueros, cangrejos, carlistas, cea-bermuditas, clubistas, ...), cosa sorprendente para Cortada, puesto que la pieza dramatúrgica se asentaba en la disputa de dos rivales, los aspirantes al trono de España: Isabel II y su tío, el infante Carlos María Isidro de Borbón. Entre los actores que enumeraba, se encontraban los pasteleros, la actuación de los cuales se limitaba a sacar y poner sillas, según Cortada, porque «es gente que sirve á todo el mundo, aunque de poquísimas cosas, como es público y notorio».²⁸ Ahora bien, todos estos actores ya desfilaban por el territorio español mucho antes de la contienda dinástica, entre isabelinos y carlistas, y, al mismo tiempo, política, entre liberales y realistas, que se principió en 1833. En agosto de 1821, en su sección de política, el periódico madrileño *El Eco de Padilla* publicaba una reflexión acerca de las sociedades patrióticas, la cual se encabezaba con el sexteto siguiente²⁹:

Ni rábano picante es mi sustento,
Ni insulsa col, ni calabaza fría.
Ni de la acelga verde me alimento.
Ni el apio sirve en la comida mía.
Los emplastos, pasteles y menestras,
De sobra se hallan en las tiendas vuestras.

²⁷ Cito un diálogo del film *To be or not to be*, dirigido por Ernst Lubistch en 1942: «Colonel Ehrhardt: —That make me think of a funny story going on in Warsaw. A story about our Führer. How does it go? Oh, yes. They named a brandy after Napoleon. They made a herring out of Bismarck...and the Führer will end up as a piece of cheese. Don't you think it's funny? / Joseph Tura [as Alexander Siletsky]: —No. Neither would the Führer. And Adolf Hitler will not go down in history as a delicatessen».

²⁸ *Diario de Barcelona*, 242 (30 de agosto de 1839), pp. 3734-3737.

²⁹ *El Eco de Padilla*, 16 (16 de agosto de 1821), pp. 122-124.

Con esta sexta rima, *El Eco de Padilla* criticaba el moderantismo político, pero lo hacía plagiando unos versos publicados en 1786 por *El Apologista Universal*, de Pedro Centeno, y que sirvieron a este último periódico para criticar las contradicciones, errores y defectos de la *Oración apologética por la España y su mérito literario* (1786) de Juan Pablo Forner.³⁰ A su vez, *El Apologista Universal* imitaba unos versos de la *Batracomioquia* (o *Batalla de los ratones y las ranas*), poema burlesco en hexámetros, análogo a las fábulas esópicas, atribuido por los romanos a Homero. *El Eco de Padilla* adaptó ligeramente la traducción castellana de los versos griegos, que publicó *El Apologista Universal*, sustituyendo la palabra “postres” por la de “pasteles”, y la de “charcas” por la de “tiendas”³¹, a fin de adaptarla a las disputas entre liberales moderados y progresistas de 1821. De esta manera, y quizás sin conocimiento de ello, un periódico liberal reciclaba un fragmento de sátira clásica a los pormenores de la política de su tiempo.

Los grabados y las estampas fueron empleados en las disputas ideológicas entre constitucionalistas y serviles durante el Trienio Liberal.³² Al mismo tiempo, la caricatura y la sátira gráfica pusieron en evidencia las divergencias existentes en el lado constitucionalista, entre moderados y progresistas —persistentes con el paso de los años—³³, como las que promovió *El Zurriago*, periódico liberal exaltado, valedor de la comunería, editado por Félix Mejía y Benigno Morales en Madrid de 1821 a 1823.³⁴ Entre los grabados que ofreció *El Zurriago* para ilustrar algunos de sus contenidos, se encuentra una talla dulce anónima, titulada «El Emplastador» (ilustración 1) que se anunciaba y describía en el mismo periódico con las siguientes palabras:

³⁰ *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, núm. XLI, tomo XI, Madrid, Imprenta Real, mayo de 1787, pp. 240-241.

³¹ Versos citados en *El Apologista Universal*, XIII (1786), p. 219: «*Homeri Batrachom. v. 53. / Ni rabano picante es mi sustento, / Ni insulsa col, ni calabaza fria / Ni de la acalga verde me alimento, / Ni el apio sirve en la comida mia: / Que estos potages, postres y menestras / De sobra se hallan en las charcas vuestras.*».

³² Jesusa VEGA: “Estantas del Trienio Liberal”, *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, 94 (1987), pp. 28-52; e ID: “Imágenes para un cambio de siglo”, en Joaquín ÁLVAREZ (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*. Madrid; Cádiz, Biblioteca Nueva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, pp. 107-115.

³³ Sobre progresistas contra moderados y otros imaginarios incómodos, ver Carlos REYERO: “No es posible gobierno alguno que nos dé gusto. El ataque visual a los políticos en la prensa isabelina” en Mónica RODRÍGUEZ (ed.), *Por una sonrisa un mundo: Caricatura, sátira y humor en el Romanticismo*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura y Deporte, 2023, pp. 94-110.

³⁴ La inventiva zurriaguista ha sido estudiada exhaustivamente por Ángel ROMERA: *El Zurriago (1821-1823). Un Periódico Revolucionario*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Cádiz, 2005.

Bellas artes / Se vende un cuadro de buena mano que representa un gran personage vestido con un excelente carrick que le han traído de Francia: y por señas que le ha costado cuarenta duros y la propina de tabla al conductor. Dicho personage es tan eminentemente moderado, que sin cargo de conciencia se le puede llamar servil. Tiene debajo del brazo izquierdo un puchero lleno de engrudo y en la mano derecha una brocha. Con ella vá poniendo tantos parches; que es una bendicion de Dios. Debajo hay un letrero que dice "defendiendo al Gobierno, se defiende la libertad". En la calle de Foncarral darán razon.³⁵



Ilustración 1. *El Emplastador*. Calcografía anónima, 1821. Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

³⁵ *El Zurriago*, 15 (1821), p. 16.

Con respecto a los emplastos, si bien no son comestibles, mantienen una estrecha relación con varios manjares políticos. Bozal apuntaba que la palabra «emplasto» era un recurso de los liberales progresistas para referirse a los negocios y a la corrupción que se imputaba a los moderados, empleado no sólo durante el Trienio, sino a lo largo del siglo.³⁶ De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española (RAE en adelante) de aquella época, «emplastar» significaba «poner emplastos», es decir, cubrir con paños una herida o superficie enferma, a la vez que «detener o embarazar el curso de algún negocio» (RAE, 1822, 6^a ed., p. 323). Muchos años después, otro diccionario recogería la expresión «ser un emplasto» para referirse a la «persona enteramente inútil, incómoda, y que solo sirve de estorbo en los asuntos donde se mete».³⁷ Esta última acepción podría valer para definir los pasteleros en la misma línea que lo haría Juan Cortada en 1839, cuando les adjudicó el papel de sacasillas, porque no les veía otra utilidad. De todas maneras, los que emplastaban eran los emplastadores. *El Zurriago* los juzgaba como aquellos que sobresalían por sus buenos modales y ocultaban sus verdaderas intenciones. Un diario constitucional de la Coruña aportó una definición más distendida en 1821, cuyo extracto fue reproducido en un diario barcelonés:

Emplastador, es aquel que paraliza la ejecución de todo proyecto útil; emplastador, el que cuando se trata de hacer una ley, ventajosa al público y conforme al espíritu de la Constitución, es de voto que se pacte con los abusos, y ni se ejecute, ni se adapte la opinión pública: emplastador, es el que receta paliativos en vez de amputaciones: emplastador es el que trata de extinguir y amortiguar el entusiasmo de los amantes de la libertad: emplastador, el que desaprueba verdades útiles, y que llama invenciones de exaltados la existencia de los enemigos de la Constitución: emplastadores los que proponen para empleos hombres sospechosos sobre adhesión al sistema, y prefieren los indiferentes a los decididos: emplastadores, los que usan los serviles de compasión y consideración, y persiguen a los liberales y constitucionales: emplastadores, los que huyen de comprometerse, y aconsejan a los demás lo mismo: emplastadores, los que trabajan todo lo posible para desacreditar a los amantes del sistema llamándolos exaltados: emplastadores.... hay tantos y tantos, que !!!³⁸

Los grabados de *El Zurriago* sirvieron para construir un lenguaje iconográfico que expresara el descontento de los sectores exaltados del liberalismo hacia la actitud

³⁶ Valeriano BOZAL: *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979, p. 50.

³⁷ Ramón Joaquín DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1846-47)*, 5^a ed., Madrid-París, Establecimiento de Mellado, 1853, p. 665.

³⁸ *Diario constitucional, político y mercantil de Barcelona*, 257 (14 de septiembre de 1821), p. 3.

«templada» que se atribuía al gobierno de 1821, el cual daba por terminada la revolución y priorizaba el orden y la estabilidad del régimen constitucional, contando con el apoyo de las antiguas clases dominantes. Se trataba de poner imagen a muchas de las obras de teatro y versos con los que *El Zurriago* colmaba sus páginas, como *Los emplastadores ó la Pastelería Imperial*, obra de Benigno Morales, alias el poeta chino, que le sirvió para comparar el gobierno liberal de entonces con una «Junta de emplastadores» constituida por los siguientes hombres:

«[...]. De grandes señorones,
Gente grave, sapiente y venerable
Con muchos *pelucones*.
Entre ellos hay gordos empleados,
Mandarines brillantes,
Muchos Bonzos, Bracmanes y Letrados,
Y aguerridos mandantes. [...]».³⁹

La obra de Morales evidenciaba la correlación entre los emplastadores y la pastelería. El político Francisco Martínez de la Rosa fue bautizado como Rosita la Pastelera, según los de *El Zurriago*, por la destreza con que pasteaba y por la masa empalagosa de sus pasteles.⁴⁰ De hecho, «El Emplastador» era una sátira dirigida contra su persona, aunque fue publicada cuando aún no había sido nombrado ministro de Estado, ya que lo sería de febrero a agosto de 1822. No obstante, sus posturas políticas eran públicas y conocidas por los exaltados, como su defensa del bicameralismo, su intención de reforzar la posición política de Fernando VII, y su inclinación por reformar la Carta magna, entre otras cuestiones que podían acercar el régimen español al británico y al francés.⁴¹ Por todo ello, Martínez de la Rosa fue representado con un abrigo de *carrick* y pegando dos carteles con una brocha y un engrudo o, según *El Zurriago*, «poniendo parches», de aquí que la estampa se titulara «El Emplastador». En uno de los carteles se lee *El Ymparcial* y en el otro, *Triunfo de Tintín*. Por una parte, *El Imparcial* (1821-1822) era un periódico liberal conservador madrileño dirigido por Francisco Javier de Burgos que contaba, entre sus redactores, con el marqués de Almenara, José Mamerto Gómez Hermosilla, Alberto Lista y Sebastián Miñano, todos ellos de talante afrancesado, particularidad que los convertía automáticamente en pasteleros a ojos de sus opositores liberales. Por otra parte, el «Triunfo de Tintín» hacía alusión a otra caricatura anónima, un aguafuerte

³⁹ *Diario constitucional, político y mercantil de Barcelona*, 257 ..., p. 6.

⁴⁰ Ángel ROMERA: *El Zurriago (1821-1823)*, ..., p. 230.

⁴¹ Gonzalo BUTRÓN: «Revolución, moderación, reacción: los mundos (im)posibles de la monarquía española en el Trienio Liberal», *Signos Históricos*, vol. XXIII, 46 (julio-diciembre de 2021), pp. 71-72.

promovido por *El Zurriago* ese mismo año (ilustración 2)⁴², que parodia una entrada triunfal de José Martínez de San Martín, jefe político de Madrid de 1821 a 1822, apodado por los exaltados «Tintín» o «Tintín de Navarra». Martínez de San Martín constantemente fue vilipendiado por los de *El Zurriago*, entre otras cuestiones, por haber cerrado la tertulia patriótica de La Fontana de Oro y disuelto el 18 de septiembre de 1821 una procesión con el retrato de Rafael del Riego que tuvo lugar en la calle Mayor de Madrid, en el tramo conocido como las Platerías.

Empieza á pasar el triunfo en estos términos: Abre la marcha un gorro colorado que conduce un estandarte, en el cual se ven las armas del héroe que tienen por timbre un burro, y por orla un letrero que dice, Platerías. Los moderados y serviles marchan mezclados en dos filas; llevan su cencerra al cuello, las orejas gachas y un gran pepino en la mano; los bonetes son de calabazas de Rota. —Sigue después Poncio Pinetti, vestido de negro con las pistolas colgadas al cuello con una soga de esparto: cala sombrero gacho blanco, y lleva una escoba en la mano. —Luego va el tren de la artillería nocturna de Roma. Y por último marcha lentamente el magnífico carro en que se ve á Tintín sentado sobre una gran Pipa, y abrazado con una cubeta pequeña. Seis Gorros verdes sacan caldo de la pipa incesantemente con grandes cucharones y lo derraman sobre la cabeza del glorioso Tintín. — Dos burros de Yesero tiran del carro con la gallardía que se puede imaginar. [...]. Al final de este último verso es precisamente cuando el carro entra en la Plaza. Mil gritos de alegría resuenan por todas partes. A todos los circunstantes se les ve la última muela. Llueven sobre el héroe guirnaldas de nabos, chiribias y escarolas. Las voces, los aplausos, el ruido de los cencerros, sonajas y demás instrumentos bélicos, forma la mas hermosa armonía. Tintín se demostrará grave y sentencioso hasta que por último, una naranja agria le da en las narices, hace veinte y dos visages, estiende la mano en señal de que quiere hablar, todo el mundo calla, y él esclama: ¡O gloria! ¡Cuánto cuestas! ¡O botijos! Bien merecida tengo tanta gresca, Pues, olvidado de que soy un Bruto, Dejé los pulsos por coger pesetas.⁴³

⁴² Jesusa Vega anotaba que la caricatura se vendía a tres reales en negro y a cinco, iluminada (Jesusa VEGA: “Estampas del Trienio Liberal”, ..., p. 45).

⁴³ *El Zurriago*, núm. 14 (1821), pp. 14-16.



Ilustración 2. *Triunfo de Tintín*. Calcografía anónima, 1821. Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

En primer lugar, esta sátira acomete contra José Martínez de San Martín por el incidente de las Platerías, como nos indica el estandarte del asno, y contra el fiscal Martín Pineda y Lara, descrito como Poncio Pinetti, el de la escoba a la mano, por perseguir judicialmente los de *El Zurriago*. No hay duda que ambos son vistos por los exaltados como paradigma de «emplasto» por obstaculizar, supuestamente, el discurrir de la revolución. La estampa de *El triunfo del Tintín* encaja más bien dentro de las sátiras de contenido culinario contra el *justo-medio*, concretamente aquellas que dibujan los liberales templados como artífices de menestras políticas. Por un lado, tanto los moderados como los serviles se entremezclan —los liberales exaltados consideran que unos y otros son lo mismo— y se dibujan como asnos, ya que llevan un cencerro al cuello y las orejas gachas, tachándolos de esta forma de poco entendimiento, igual que, en la mitología clásica, haría Apolo con el rey Midas por su mal juicio. No hay suficiente con animalizarlos, razón por la que sostienen pepinos, fruto empleado como sinónimo de cosa insignificante o de poco o ningún valor que, a la vez, se relacionó con los *josefinos* o afrancesados por José Bonaparte.

Los bonetes que llevan en la cabeza son de calabaza de Rota, en alusión a los cascos de calabaza, expresión muy utilizada en aquella época para referirse a los

que tienen poco juicio.⁴⁴ Para más deshorna de Tintín, éste entra en la plaza con un carro triunfal montado encima de una pipa de caldo, empujado por dos asnos. La explicación de *El Zurriago* detalla que unos gorros verdes, con unos grandes cucharones, le derraman el caldo por encima. Sin embargo, en la estampa, éstos últimos son dibujados con un gorro idéntico al del personaje portador del estandarte, quien representa un gorro colorado (es decir, de color encarnado). En la versión iluminada de la misma estampa, los que llevan los cucharones, aparecen con el gorro de color encarnado en vez de verde, clara incongruencia con respecto a la descripción que da *El Zurriago*. Por otro lado, sobre Tintín llueven guirnaldas de nabos, chirivías y escarolas, verduras que, como apunta Romera, junto a los huevos, no solamente poseen un poder astringente, sino que sirven a los exaltados para connotar la cobardía y la pusilanimidad atribuida a los moderados. El mismo autor, analizando el lenguaje gastronómico de *El Zurriago*, concluye que «el potaje, la salsa, la sopa, el bacalao son sinónimos de monotonía, inmovilismo, estolidez; los huevos, los pasteles, la ensalada de la decepción, y los productos picantes del interés».⁴⁵

Los pasteleros estaban estrechamente relacionados con los moderados, pancistas, emplastadores, justos-medios, anilleros y estatutistas, entre otros. El año 1842, un diccionario de la academia francesa situaba el uso de pastelero, en su acepción política, al territorio español: «*Nom qui signifie Boulanger ou Patissier, et que l'on a donné, en Espagne, à ceux qui professraient une opinion modérée, qui voulaient modifier la constitution de 1812*».⁴⁶ Los franceses situaban el origen del uso de dicho vocablo en España y vinculaban la actitud moderada con el propósito de algunos liberales —los «doceañistas» como Martínez de la Rosa— de reformar la Pepa y adaptarla a la constitución inglesa o francesa. *El Vapor* situaba la creación del epíteto «pastelero» en 1822 y lo atribuía a la academia de *El Zurriago*⁴⁷, pero el periódico madrileño ya lo usaba en las páginas de sus primeros números de 1821, aunque su uso político tiene un origen más remoto. Los zurriaguistas⁴⁸ más bien abusaron del término para vapulear con vehemencia la inacción de la administración liberal, forjando una sátira antigubernamental adaptada una década más tarde por *El Sancho Gobernador* (1836-1837), el *Mata-moscas* (1836-1837) y el *Fray Gerundio* (1837-1842), entre otros periódicos publicados en España tras el restablecimiento de la Constitución de Cádiz el 1836, en el contexto de la Primera Guerra Carlista.

⁴⁴ Manuel de VALBUENA: *Diccionario universal latino-español*, 5^a ed., t. 2, Madrid: Imprenta Real, 1826, p. 202.

⁴⁵ Ángel ROMERA: *El Zurriago (1821-1823)* ..., pp. 231, 233.

⁴⁶ J. DROZ (dir.): *Complément du dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot Frères, 1842, p. 905.

⁴⁷ *El Vapor. Periódico político, literario y mercantil de Cataluña*, 159 (14 de noviembre de 1834), p. 1.

⁴⁸ *El Zurriago*, 41 (1822), pp. 3-4.

Ciertamente, los diálogos de las obras dramatúrgicas aparecidas en las páginas de *El Zurriago* jugaron un papel crucial en la ramificación de este vocablo como insulto político. Una de ellas es *La Pastelería*, drama en un acto, que tenía como protagonistas a Rosita, el Divino, el Aprendiz, el Trabuco, el Tintín, el Gorrete (sucesor de Rosita), Yncinillas (gorro descamisado), entre otros gorros y diferentes pasteleros que no hablaban.⁴⁹ Otra comedia era la del *Gorrete ó el Príncipe pastelero*, esta última escrita por Benigno Morales.⁵⁰ Al margen de la prensa periódica, los pliegos u hojas de cordel que vendían los libreros, vendedores ambulantes y ciegos fue el mecanismo de mayor difusión de los liberales y sus opositores, los realistas, pero igualmente fue el escenario donde quedaron reflejadas las afrentas entre liberales conservadores y progresistas.

Durante el Trienio Liberal, el ataque a los pasteleros estuvo muy ligado a las arremetidas contra los anilleros, llamados así por pertenecer a la Sociedad Constitucional o del Anillo. Jordi Roca nos explica el caso de Joaquim Jordi, impresor y librero barcelonés que participó en el asalto del Palacio de la Virreina en abril de 1822, junto a un grupo de partidarios del coronel Costa, conocido como *l'avi*, buscando una vinculación entre el gabinete de lectura barcelonés y la Sociedad del Anillo. Por entonces, la librería de Joaquim Jordi era el punto de suscripción de *El Zurriago* y *La Tercerola*, entre otros periódicos madrileños de talante exaltado, que se dedicaban a jactarse de los anilleros. El contenido de estos periódicos molestaba tanto a las autoridades políticas, que Joaquim Jordi no fue encarcelado por el incidente en la Virreina pero sí por distribuir *La Tercerola*.⁵¹ En efecto, la persecución de todo aquello considerado subversivo, por atacar la figura del Rey, la Constitución u otras doctrinas inviolables, hizo indispensable un lenguaje polisémico y críptico en el terreno de la sátira política, escrita o gráfica que, a medida que era desenmascarado por las autoridades, debía ser modificado. De lo contrario, sus autores se exponían a penas de prisión como les ocurrió a los editores de *El Zurriago* y *La Tercerola*.⁵² Así pues, el 12 de febrero de 1822, se acordó una ley adicional a la de octubre de 1820, planteada en un sentido restrictivo, atendiendo a las instancias de Fernando VII, quien estaba siendo objeto de acometidas reiteradas en

⁴⁹ *El Zurriago*, 67, 68 y 69 (1822), pp. 19-37. Esta comedia ha sido transcrita en Ángel ROMERA: *El Zurriago (1821-1823)* ..., pp. 572-589. Rosita es Martínez de la Rosa; Tintín, José Martínez de San Martín; el Divino, Argüelles; el Aprendiz, José María Moscoso de Altamira; el Trabuco, el general Pablo Morillo; el Gorrete, Evaristo de San Miguel, e Yncinillas, Antonino Fernández de Incinillas.

⁵⁰ *El Zurriago*, 81 y 82 (1822), pp. 13-34.

⁵¹ Jordi ROCA: *La Barcelona revolucionària i liberal: exaltats, milicians i conspiradors*, Barcelona, Fundació Noguera, 2011, pp. 140-141.

⁵² Alberto GIL NOVALES: "Los colaboradores del «Zurriago» y de «La Tercerola», *Bulletin hispanique Année*, tomo 74, 1-2 (1972), pp. 165-184.

la prensa exaltada, a la vez que en hojas sueltas, caricaturas y alegorías.⁵³ A todo ello cabe sumar las querellas entre liberales por el uso y abuso del término «pastelero» hacia 1822. A pesar de ser empleado por los liberales más exaltados como escarnio contra los moderados desde los años veinte, no es hasta el año 1843 que se recoge el término pastelero en su sentido metafórico, es decir, para referirse al «que emplea medios paliativos en lugar de otros más vigorosos y directos» (RAE, 1843, 9^a ed., p. 539). Años más tarde, se recoge una nueva acepción, en la que el pastelero es la persona que «representa dos ó mas papeles, adhiriéndose á todas las opiniones ó a todos los partidos»⁵⁴, condición que se asemeja a la del pancista.

3. Panzas y pancistas

El 8 de junio de 1820 fue representada una comedia en tres actos en el Coliseo de la Cruz en Madrid, titulada *El hipócrita pancista ó Acontecimientos de Madrid en los días 7 y 8 de marzo del año de 1820*, escrita por Francisco de Paula Martín (1761-1827) e impresa ese mismo año por Alejandro Fuentenebro. La obra era una crítica a los serviles, concretamente a los que se cambiaban de chaqueta cuando el contexto no les era favorable. La comedia se ambienta en el momento que triunfa en Madrid la Revolución iniciada por Rafael del Riego en Las Cabezas de San Juan, y en la decisión del rey, Fernando VII, de jurar la Constitución doceañista el 7 de marzo de 1820. A imitación del monarca, otros serviles se subieron al carro del constitucionalismo, el cual habían abominado, actitud que hizo nacer el epíteto de «hipócrita pancista». En palabras del personaje de Agustín, el pancista es aquel «que no tiene mas opinion, mas Dios, ni mas ley que su propia conveniencia !»⁵⁵ Pero el vocablo «pancista» también hacía alusión al que poseía una panza grande por tratar los asuntos de estado en la mesa, y, a lo largo del Trienio Liberal, ya no se empleó solamente para referirse a los serviles, incluidos los clérigos regulares, sino a los moderados, los cuales, a ojos de los progresistas, nadaban entre dos aguas. La acepción metafórica de dicho epíteto no quedó recogida en un diccionario español hasta finales del siglo XIX, cuando fue definido como el que «[...] mirando solamente á su interés personal, procura no pertenecer á ningún partido político ó de otra clase, para poder medrar ó estar en paz con todos» (RAE, 1884, 12^a ed., p. 783). La sátira contra el pancista vino de la mano de otros escritos anónimos, algunos publicados en la Nueva España, como *La empanada y el arroz* o *La respuesta al Empanadero*,

⁵³ José Eugenio de EGÚÍZABAL: *Apuntes para una historia de la Legislación española sobre imprenta desde el año 1480 al presente*, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1873, p. 76-81.

⁵⁴ Ramón Joaquín DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, ..., p. 1323.

⁵⁵ Francisco de Paula MARTÍN: *El hipócrita pancista ó Acontecimientos de Madrid en los días 7 y 8 de marzo del año de 1820*, Madrid, Imprenta de Alejandro Fuentenebro, 1820, pp. 78-79.

ambos folletos impresos en México por Alejandro Valdés el 1820. En ellos se ironizaba sobre la aceptación del constitucionalismo por parte de algunas élites políticas y eclesiásticas, apoyo que muchos liberales vieron como un mero formalismo y una verdadera impostura. Las letras de estos folletos rehusaron dirigirse contra jerarcas civiles y eclesiásticos para eludir la censura de los comités de libertad de imprenta.⁵⁶

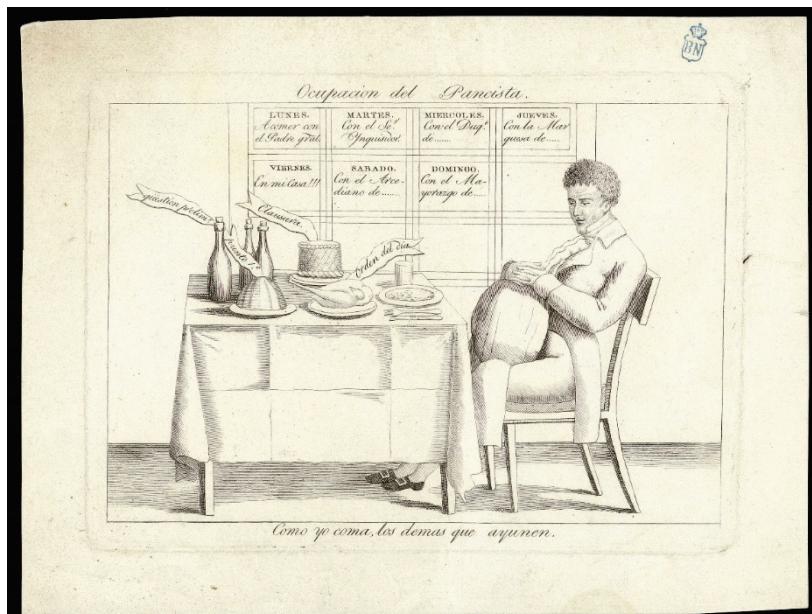


Ilustración 3. *Ocupación del Pancista*. Calcografía anónima, 1821. Biblioteca Nacional de España.

La sátira al moderantismo francés durante el reinado de Luis XVIII fue fuente de inspiración de muchos artistas anónimos que atacaron el moderantismo español, igual que sucedió en la tercera década del siglo XIX, como veremos más adelante. Un año después de estrenarse la comedia de Martín, en abril de 1821 se publicaba una caricatura anónima titulada la *Ocupación del Pancista* (ilustración 3), que posibilitaba hacerse una imagen de las cualidades físicas que se le imputaban. El pancista era representado como un alto cargo, vestido con frac, sujetándose una barriga generosa y curvilínea, y sentado ante una mesa repleta de platos. El caricaturista justificaba el tamaño de su panza, fingiendo su agenda de trabajo: como

⁵⁶ Miguel Ángel HERNÁNDEZ: "El Constitucionalismo liberal en la Nueva España, 1820: figuras de autoridad y opinión pública", *Fuentes humanísticas*, vol. 22, 40, 2010, p. 43.

orden del día tenía pollo; vino, para la cuestión preliminar; pastel, como punto primero y otro pastel, para la clausura. En la estampa también se nos dibuja de fondo un calendario sobre sus tareas semanales: los lunes, tiene comida con el Padre general; el martes, con el señor inquisidor; el miércoles, con el señor duque; el jueves, con la marquesa; el viernes, se come en su casa; el sábado, con el Arcediano y el domingo, con el mayorazgo. Como anunciable el *Nuevo Diario de Madrid*, esta estampa no era una caricatura nueva, ya que se basaba en una de francesa.⁵⁷ La estampa original se titula *Le Ventru* (ilustración 4), publicada por la casa Martinet de París en 1819, la cual escenificaba las palabras del *Credo des ministériels, ou ventrus, soi-disant modérés*, publicado en el *Constitutionnel* de 23 de agosto de ese mismo año:

Je crois au ministère, quel qu'il soit, quoi qu'il propose, et quoi qu'il fasse.

Je crois que, pour être placé au rang de ses élus, on n'a besoin ni d'yeux, ni d'oreilles, ni de jugement ; il ne faut qu'une foi robuste et un estomac vigoureux.

Je crois que, pour diminuer les impôts, il faut augmenter les dépenses.

Je crois que des économies occasionnent des déficits, et que, plus on prodigue l'argent, plus on en reçoit.

Los pancistas continuaron siendo objeto del retintín de dibujantes franceses durante el reinado de Luis Felipe I, como lo muestran muchas sátiras de tema culinario, entre ellas *Le Ventre législatif. Aspects des bancs ministériels de la chambre prostituée de 1834*, d'Honoré Daumier, publicada en enero de 1834, en el número 18 de *L'Association mensuelle lithographique*, tablero mensual editado por Charles Philipon de 1832 a 1834, para costear las multas impuestas a *La Caricature*.⁵⁸

⁵⁷ *Nuevo Diario de Madrid*, 80 (21 de abril de 1821, p. 334.

⁵⁸ Lauren BARIDON: "La Carte vivante du Restaurateur de Grandville: les appétits d'une période de crise", en Bertrand MARQUER y Éléonore REVERZY (dir.), *La cuisine de l'œuvre au XIXe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2019, pp. 107-128; Martial GUÉDRON: "Physiognomonie du ventre: La ploutocratie juste-milieu", en Bertrand MARQUER (ed.), *Allégories de l'estomac au XIXe siècle: Littérature, art, philosophie*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2020, pp. 41-58.



Ilustración 4. *Le Ventru*. Calcografía anónima, 1819. Biblioteca Nacional de Francia.

4. Entorno a los «pasteleros» y sus artilugios

La figura del pastelero fue un recurso que nada tenía de novedoso visto el repertorio iconográfico de las sátiras políticas en torno a la Revolución francesa y el Imperio napoleónico. El mandil, la pala de hornero, el fuelle, el horno, el gorrete, entre otros elementos, ya fueron explotados como recurso iconográfico por caricaturistas de otros países europeos. De todas las sátiras que se produjeron, cabe destacar la titulada *Tiddy-Doll the great French-Ginger-bread-Baker*, de James Gillray, publicada en Londres el 23 de enero de 1806. El caricaturista inglés dibujó Napoleón como un panadero (*baker*), que lleva su mandil y saca con su pala tres reyes (con su corona, cetro y orbe real) calentados en su horno francés para pan de jengibre imperial.⁵⁹ Según Hill, esta sátira de Gillray hace referencia a la derrota de los aliados en Austerlitz y es una clara advertencia a los opositores de Napoleón del final culinario que les puede acontecer.⁶⁰ El artista inglés tenía como precedente un patriota suyo, Thomas Rowlandson, quien representó un tema similar en *High fun*

⁵⁹ Tim CLAYTON y Sheila O'CONNELL, *Bonaparte and the British: prints and propaganda in the age of Napoleon*, London, The British Museum Press, 2015, p. 162.

⁶⁰ Draper HILL: *Mr. Gillray: The Caricaturist*, Leicester, Phaidon, 1965, p. 131, fig. 105.

*for John Bull*⁶¹ or the republicans put to their last shift, sátira publicada en Londres en 1798 para celebrar el triunfo de Nelson bajo el mismo concepto del horno como metáfora de la victoria. La Santa Alianza también pastelearía a raíz de la caída del emperador francés, como se observa en *The Allied Bakers or, The Corsican Toad in the Hole*, estampa de George Cruikshank, publicada en Londres en abril de 1814. Toda caricatura tiene su réplica, y la obra de Cruikshank lo era de la de *Tiddy-Doll* de Gillray. En la estampa, el pastelero ya no es Napoleón, lo son sus opositores, Blücher y Wellington, representantes de la Santa Alianza. Blücher es quien lleva el mandil de repostero e introduce a Napoleón con su pala en el horno de los aliados, con la ayuda de Woronzoff y Karl XIV, rey de Suecia. Al otro lado, el general Soult es el responsable de abrir y sostener la puerta del horno, mientras a su lado, Wellington, con mandil, lleva más pasteles a calentar.

En el ámbito de la sátira gráfica, sería un cocinero quien pondría fin al Trienio Liberal, de resultas de un plato que se estaba cocinando en un horno italiano, en Verona, desde el 20 de octubre de 1822, momento en que empezaron las sesiones de un congreso que reuniría los representantes principales de las potencias europeas integrantes de la Santa Alianza. Inicialmente, el problema de España no era uno de los temas importantes a discutir. Sin embargo, terminó siendo la causa de desavenencias entre muchos de los participantes en el encuentro, tal y como se dibuja en la estampa titulada *El congreso imperial y real de Verona* (ilustración 5) que circulaba por Madrid el mes de diciembre del mismo año. Se anunciaba que la estampa era una idea original y que estrenaba el género de la caricatura en España, emulando la supremacía de los ingleses, «clásica y profunda», en el arte de la caricatura, y a la de los franceses, «más fugitiva, pero no menos picante». Se aludía de esta forma a la creación de caricaturas liberales en territorio español, a sabiendas de que se trataba de un género que podía llegar a aterrorizar el enemigo con un efecto parecido al que producía un ejército:

El genio de la critica es temible bajo cualquier aspecto que se presente. Si se calza el zueco es capaz de poner en ridículo hasta los mismos héroes, y si coge por su cuenta á los farsantes políticos mejor los pone en derrota que cuando pierden una batalla, cosa que les sucede con la mayor frecuencia. Y sino, apelo á *Coletilla y el Trapense*. La critica, ejercitada por la pluma, aterra á sus adversarios; pero el pincel ó el buril hace en ellos igualmente los mayores estragos.⁶²

⁶¹ Christiane BANERJI y Diana DONALD, *Gillray observed: The Earliest Account of Caricatures in Londo und Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 68-74.

⁶² *El Indicador de los espectáculos y del buen gusto*, 224 (14 de diciembre de 1822), p. 1038.



Ilustración 5. *Congreso Imperial y Real de Verona*. Calcografía anónima, 1822. Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

La caricatura en cuestión reúne en un mismo escenario a diez personajes representativos de los países que participaron en el Congreso de Verona. Los representantes de Rusia, Prusia y Alemania, sujetando cada uno un cuchillo, aparecen arrodillados intentándose repartir el mapa de Europa, como si de un pastel se tratara. El rey de Francia, Luis XVIII, sentado en una especie de tacatá, aparece bloqueando el paso a los rusos para evitar que intervengan en España, ya que no quiere que pasen por su territorio. El rey sardo teme que la revolución se apodere de España y Portugal, así que solicita que se dirijan doscientos mil rusos en globo aerostático. El turco los desafía a todos al vociferar: «Alejandro, nada temo...ni á la Europa toda junta». Lord Wellington, como representante de Inglaterra, se mantiene tranquilo y pasivo pensando «¡Ah bestias! Cortar y charlar, que al fin será lo que yo quiera, protejo la causa de España». De hecho, Inglaterra fue uno de los principales opositores a una injerencia en los asuntos internos de España. En el extremo izquierdo de la escena, un granadero nacional representa la España liberal, quien contempla el panorama tranquilo y cantante: «Ay que risa! ¡Ah, ah, ah! Dicen que vienen los rusos por las ventas de Alcorcon, Laison...Laison». Aquí, el personaje a destacar es el cocinero (equivalente al pastelero), un napolitano con mandil y gorrete, que reclama la atención del resto: «Signoras dueños, no me olvides de que ya están los macarrones». Sin duda, no hay comida que simbolice mejor este embrollo entre estados que los macarrones, considerando que los encuentros en Verona tuvieron que ser lo más parecido a una

macarrónea, «composición burlesca en que se mezclan y entrelazan palabras de diferentes lenguas alterando su genuina significación» (RAE, 1822, 6^a ed., p. 504). El plato de macarrones, en alusión a lo macarrónico, es decir, a la mezcla forzada o natural de culturas y de lenguas, no divergía de la ya expuesta por el autor anónimo de *Le Carnaval de 1814 ou Le macaroni Impérial*, de 1814, donde los macarrones simbolizaban los múltiples reclutamientos que impuso Napoleón debido a las sucesivas guerras que entabló por Europa.⁶³

Entre los que jugaban con la ambigüedad de las palabras, se encuentra el dramaturgo y actor barcelonés José Robreño, autor de los versos —y quizás del grabado— del abanico popular titulado *El pastelero y su amigo* (ilustración 6), que aparentemente formaba parte de su género social. Robreño, que había sido encarcelado la primavera de 1822 por su conducta política, era bien conocedor del uso de este término para designar a los liberales que condenaban los extravíos de la exaltación. Sin duda, el pastelero de Robreño no era un pastelero común, pues llegó a vender hasta platos y pucheros porque, según le confesaba a su amigo Ramón, hay «tantos pasteleros que no tengo que comer». Cabe la posibilidad que esta composición se elaborara en el contexto de la Amnistía General de 1832, cuando muchos expatriados liberales regresaron a España de su exilio⁶⁴ y el país se vio colmado de liberales proclives a «pastelar». Según el pastelero de Robreño: «Amigo, es tanto el enjambre / De gentes que me imitaron / Que, como ves, me arruinaron / Y estoy pereciendo de hambre». El año 1834, los de *El Vapor* ya estaban hartos de la arbitrariedad con que se utilizaba esta palabra, que adjetivaban como «insolente, plebeya, significativa», la cual, según el periódico barcelonés, se hizo «usurpadora, y no ciñéndose ya en los límites de su acepción primitiva, sirvió para designar á cualquiera hombre de razón que se declarase contra el vandalismo anárquico».⁶⁵ Pese a todo, con la restauración de la Constitución doceña el 1836, la sátira antigubernamental promovida por periódicos liberales, de cariz populista, hizo resurgir el abuso de este epíteto hasta el punto que se aventuraron a definir las peculiaridades físicas del «pastelero»: un hombre de «mucha tripa, poca frente, ojos pequeños, pies ágiles, crasa y larga lengua, menudos y espesos los dientes, lacinio ó el cabello tosco; tiene en la mano un bolsón, habla con compás, mira algo vizco y siempre se le oye murmurando entre dientes las palabras de: orden, libertad legal, moderación. [...]».⁶⁶ En las sátiras políticas, la representación iconográfica del «pastelero» liberal se asemeja bastante a la del

⁶³ Catherine CLERC: *La Caricature contre Napoléon*, ..., p. 155, fig. 26.

⁶⁴ Jesús María MARTÍNEZ: «Impresos populares del siglo XIX. Ventalls. III. Liberalismo y pedagogía social en las hojas para abanicos de José Lluch y José Robreño», *Revista de folklore. Fundación Joaquín Díaz*, Extra 1 (2015), p. 372.

⁶⁵ *El Vapor. Periódico político, literario y mercantil de Cataluña*, 159 (14 de noviembre de 1834), p. 1.

⁶⁶ *El Guardia Nacional*, 358 (27 de noviembre de 1836), [p.1]; *El Sancho Gobernador*, 44 (28 de noviembre de 1836), p. 2.

pastelero convencional: por una parte, se dibujará con un gorrete en la cabeza (gorro de tela ajustado en la cabeza, sin alas ni visera), junto a un horno de cocina, rodeado de palas y cacerolas, como en el grabado que ilustra las décimas de Robreño; por otra, se dibujará como un político corrupto, quien además de mandil y palas de hornero, acarreará sacos de dinero o se representará junto a grandes pasteles, como se observa en algunas litografías de *El Sancho Gobernador*, periódico editado entre octubre de 1836 y enero de 1837.⁶⁷

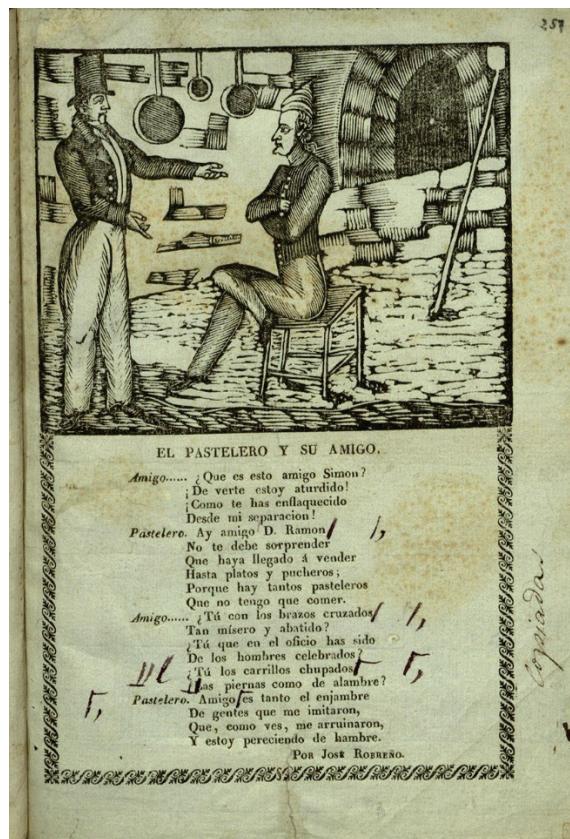


Ilustración 6. *El pastelero y su amigo*, José Robreño, ca. 1832-1833. Biblioteca de Cataluña.

⁶⁷ Laura CORRALES: “Pedro Martínez López i Antonio de Brugada, artífexs de la sàtira gràfica d’ “El Sancho Gobernador” (1836-1837)”, *Locus Amoenus*, 15 (2017), pp. 159-191, e ÍD: “Las caricaturas de *El Sancho Gobernador* (1836-1837), periódico precursor de la sátira política en la España liberal” en Gonzalo CAPELLÁN (coord.), *Dibujar discursos, construir imaginarios: prensa y caricatura política en España (1836-1874)*, ..., pp. 57-78.

El primer artificio del pastelero, que cabe destacar, es el mandil, un «delantal tosco de que usan algunos hombres y mujeres para hacer sus oficios con aseo y limpieza» (RAE, 1822, 6^a ed., p. 511). En la litografía 13 de *El Sancho Gobernador*, la *Historia de los grandes hombres* (ilustración 7), los pasteleros aparecen con mandil, palas de hornero y sacos de dinero.⁶⁸ No sería disparatado pensar que la presencia del mandil pudiera aludir a la masonería, ya que el mandil blanco formaba parte del atuendo que llevaban en sus rituales.



Ilustración 7. *Historia de los grandes hombres*. Litografía número 13, atribuida a Antonio de Brugada. *El Sancho Gobernador*, 30-11-1836. Biblioteca de Cataluña.

Ahora bien, de acuerdo con Gil Novales, los términos «masón» y «pastelero» no se deben entender como sinónimos. Este mismo autor nos señala como Morales «da un valor moral de antipatriotismo activo por egoísmo a la pastelería, no la identifica

⁶⁸ *El Sancho Gobernador*, 46, 30 de noviembre de 1836.

sin más a una determinada institución secreta». ⁶⁹ Es cierto que resulta fácil caer en la sospecha de considerar el mandil una señal de masonería, ya que muchos de los que eran acusados de pasteleros, como Martínez de la Rosa o el conde de Toreno, también eran masones. Rafael del Riego, Antonio Quiroga o Francisco Espoz y Mina, a diferencia de otros masones, no eran pasteleros. Pero, a raíz de las disputas entre masones y comuneros —los de *El Zurriago* representaban el ala radical de éstos últimos— todos quisieron apropiarse de la figura de Riego y abanderarla. Los comuneros no perdonaban que el militar se decantara por la masonería, a pesar de participar por diplomacia en las sesiones de la Sociedad patriótica Landaburiana. El tono conciliador de Riego con todas las tendencias políticas dentro del liberalismo, a fin de evitar la debilitación del gobierno constitucional, así como su acercamiento al rey Fernando VII, hizo crecer las misivas en que se le acusaba de ser camarada de pasteles. ⁷⁰ Como informaba el *Diario constitucional, político y mercantil de Barcelona*, el 9 de marzo de 1822, Riego, entonces presidente de las Cortes, cenó con la familia real, «motivo por el cual se le acusa de pastelero». ⁷¹



Ilustración 8. *Eteignons les lumières et rallumons le feu*. Litografía de J.J. Grandville. *La Silhouette*, 7-8-1830. Biblioteca Nacional de Francia.

⁶⁹ Alberto GIL NOVALES: *Las sociedades patrióticas (1820-1823): las libertades de expresión y de reunión en el origen de los partidos políticos*, Vol. 1, Madrid, Tecnos, 1975, p. 705.

⁷⁰ Este tema ha sido tratado en Víctor SÁNCHEZ: "De la exaltación virtuosa y los verdaderos liberales: Riego ante la fractura del liberalismo exaltado durante el Trienio Constitucional (1822-1823)", *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 22 (2021), pp. 129-154.

⁷¹ *Diario constitucional, político y mercantil de Barcelona*, 69, 10 de marzo de 1822, p.2.

Otros artilugios fueron el fuelle y el horno de cocina, indispensables para preparar pasteles, entre otros manjares. En la litografía 12 de *El Sancho*, titulada *Ay j'ot flich! y aixó es l'Estatut...* (ilustración 11), se representa un pastelero animalizado, que corona la picota de un pastel, vestido con mandil y sujetando una pala y un fuelle.⁷² Este último elemento, atributo del dios Vulcano en la mitología clásica, relacionado con el fuego, ha tenido desde la cristiandad una connotación negativa por su vinculación con el diablo, cuyo aliento, según el libro de Job (41: 12), enciende carbones y una llama sale de su boca (*halitus eius prunas ardere facit et flamma de ore eius egreditur*). Esta expresión latina, simbolizada en grabados por la imagen de un fuelle, fue divulgada por la emblemática moderna para referirse a los ministros del diablo, hombres perversos que siembran zizaña y falsa doctrina entre sus hermanos, y mueven cuestiones y alborotos.⁷³ Además, el fuelle fue un elemento vinculado a los ultras franceses a raíz de los reinados de Luis XVIII y de Carlos X. Grandville, a imitación de varias caricaturas anónimas surgidas durante la Restauración borbónica francesa, lo utilizó, juntamente con *l'Eteignoir*, en *Eteignons les lumières et rallumons le feu* (Ilustración 8) litografía publicada el 7 de agosto de 1830 a *La Silhouette*, cuyo título hacía referencia al estribillo del poema *Les missionnaires*, de Pierre Jean de Béranger, que dice «*Vite soufflons, soufflons morbleu! / Éteignons les lumières, / Et rallumons le feu*».⁷⁴

Por otra parte, el horno está presente en la estampa número 18 de *El Sancho*, titulada *A buen bocado buen grito* (ilustración 9), en la que un pastelero, de constitución delgada, saca de él un exquisito pastel hecho de tijeras abiertas y de Carta Magna envuelta en cadenas, alusivo al veto absoluto, a la apostasía, y a la deportación, que se expone ante la mirada famélica de un grupo de pancistas (diputados o ministros) que esperan impacientes degustarlo. Toda esta recreación sirve a sus ideólogos de ataque al moderantismo liberal y a los continuos recortes del Gobierno, que, en opinión de ciertos sectores liberales, estaba afectando el espíritu político del código constitucional.⁷⁵

⁷² *El Sancho Gobernador*, 41 (25 de noviembre de 1836).

⁷³ Antonio BERNAL y John T. CULL: *Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, pp. 356-357.

⁷⁴ Los militantes de *l'Ordre de l'éteignoir* extinguen figurativamente la luz de la libertad, y además queman todas las ideas iluminadoras y progresistas junto con los libros (Hatje CANTZ: J.J. Grandville: *Karikatur und Zeichnung. Ein Visionär der französischen Romantik*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, pp. 195-196, fig. 83).

⁷⁵ Laura CORRALES: “Pedro Martínez López i Antonio de Brugada”, ..., pp. 183-184, y fig. 29.



Ilustración 9. *A buen bocado buen grito*. Litografía número 18, atribuida a Antonio de Brugada. *El Sancho Gobernador*, 20-12-1836. Biblioteca de Cataluña.

5. «Pastelero a tus pasteles»

El pastel adquiere tanto o más protagonismo que el pastelero o el *baker*. Fue un elemento iconográfico habitual en las sátiras del siglo XVIII para representar el reparto de tierras, reinos y poderes. En *The Polish plumb cake*, estampa impresa por John Lodge el 1774, se escenifica muy claramente esta concepción del pastel como símbolo de partición entre diferentes estados. Sin abandonar esta función, el pastel también sirvió para representar las desigualdades entre potencias, como en *Twelfth night or, what you will!*, de George Cruikshank, publicada en enero de 1815, con la finalidad de parodiar el Congreso de Viena, donde las conferencias diplomáticas se llevaron a cabo principalmente en cenas, banquetes o bailes de gala. Cruikshank describía este Congreso como el «Teatro Real de Europa», en el que participaron los principales gobernantes y estadistas europeos, encabezados por los británicos, repartiéndose el pastel, es decir, los territorios ocupados por Napoleón. Quedaban excluidas las naciones menores, como Sicilia, Sajonia, Baviera y Wurtemberg, cuyos representantes se figuraban como mendigos. El mensaje era claro: las naciones fuertes se quedan una parte del pastel, mientras que las más pequeñas, las migajas. El mismo Cruikshank elaboró la segunda parte de la estampa mencionada, en abril de 1815, con *The Congress Dissolved Before the Cake was Cut Up*, después que Napoleón hubiera huido de Elba. En la pastelería política, el escarnio se focaliza tanto para los que toman el pastel (los abusones), como para los que se quedan con

los restos (los débiles). Esta idea está muy bien representada en *Le paté indigeste*, grabado anónimo publicado en Francia en junio de 1815, inspirado en las imágenes de Cruikshank.⁷⁶ El pastel simboliza la victoria de un bando político y, a la vez, la derrota del opuesto, como se aprecia en *The Allied Bakers or, The Corsican Toad in the Hole*, caricatura de Cruikshank comentada anteriormente. Tras Soult, Wellington aparece llevando el *Soult Pie* y el *Bordeaux* al horno de los aliados. Con estos dos pasteles, el artista escenifica la derrota de Napoleón, después que Wellington venciera a Soult en Orthez el 27 de febrero de 1814 y entrara sin oposición en Burdeos el 12 de marzo de ese mismo año, noticia que llegó a Londres el 22 de marzo. Poco tiempo después, los franceses hicieron sus propias versiones de la estampa de Gillray, como la titulada *Le four des alliés ou le corse près à être cuit*, en la que no aparece el *Soult Pie*, omisión intencionada por la presencia de Soult en el gobierno de Luis XVIII como ministro de la Guerra. Sin duda, el caricaturista quiere prevenirse de cualquier reprimenda.⁷⁷

El pastel fue importante en la política europea antes y después de la Revolución francesa, pero adquirió un nuevo cariz en las disputas entre liberales durante el Trienio Liberal y la posterior contienda carlista. En un artículo firmado por el anónimo *Catalán Sarrallonga*, en junio de 1821, se anunciaba que «tal pastelería se ha ido conociendo á proporción que los patriotas han llevado sus panes á cocer en el horno, y se han encontrado con que el que parecía preparado para panes de flor, no cuece mas que pastelillos á la Italiana, ó a la Francesa».⁷⁸ A diferencia del término pastelero, el vocablo pastel tiene más de una acepción metafórica y negativa recogida en el diccionario desde el siglo XVIII: en una de las acepciones se toma el pastel por el «convenio de algunos, secreto o encubierto, para algun intento, regularmente no bueno» (RAE, 1737, t. 5, p. 158). En 1817, se añade una nueva expresión, que ya era utilizada coloquialmente mucho antes: descubrirse el pastel, es decir «Hacerse pública y manifiesta alguna cosa que se procuraba ocultar ó disimular con cautela» (RAE, 1817, 5^a ed., p. 647). En *Observaciones sobre la palabra pastel*, los de la academia de *El Zurriago* lo definieron como «un bodrio en que entran todos los sobrantes que han acumulado los fondistas durante ocho días de poco despacho. Así es que se ven en su hondo recinto el ala de un pichón y la pata de gallo, la cresta de un pollo y el rabo de un conejo».⁷⁹ Esta última definición se acerca más a la del término pastelón: pastel grande «en que se ponen otros ingredientes ademas de la carne picada: como pichones, pollos, despojos de aves, etc.» (RAE, 1737, t. 5, p. 158).

⁷⁶ Wolfgang CILLEBSEN y Rolf REICHARDT (Hrsg.), *Révolution et contre-révolution dans la gravure en Europe de 1789 à 1889*, Hildesheim, Zürich, New York, G. Olms, 2010, pp. 216-217.

⁷⁷ Catherine CLERC: *La Caricature contre Napoléon*, ..., pp. 48-49 (fig. 119 en la p. 247).

⁷⁸ *Diario constitucional, político y mercantil de Palma*, 73 (12 de junio 1821), p. 3

⁷⁹ *El Zurriago*, 41 (1822), pp. 12-16. Transcrito en Ángel ROMERA: *El Zurriago (1821-1823)*, ...p. 230.

Los mejores pastelones políticos no se relataron y dibujaron hasta los años treinta del siglo XIX y fue en las obras promovidas por un liberal progresista exiliado en Burdeos: el burgalés Pedro Martínez López. La primera es *Una noche en el infierno vista entre sueños*, publicada en Burdeos en 1834 —la segunda edición apareció en 1836— novela que le sirvió para satirizar sobre la política servil y la moderada, relatando en el capítulo *Moral sin moral* que los que siguen la ley de Cristo, en vez de llamarse cristianos, deberían llamarse cristinos. Según Martínez López, en caso que por Pascua se quisiera recrear la Última Cena, «[...] tendríamos bajo los auspicios del nombre Cristino un pueblo representando el cordero, un ministro el papel de apóstol, y dispuesto á recibir no solo treinta dineros, sino treinta mil Torenos; una sopa de macarrones con queso rallado, y para postres un pastelón á la rosa, y cuantos pavos y gallinas quisieramos [...].»⁸⁰ El pastelón a la rosa lo hallamos en otra obra de Martínez López, *Las Brujas en Zugarramurdi*, publicada en Burdeos en 1835, la cual surge contra los querellantes de *Una Noche*, hombres, según él, de «chicha y nabo», es decir, insignificantes. Se trata de una novela más autobiográfica que la anterior, ilustrada con dos litografías excepcionales. Una de ellas se titula *Moisés dando la ley al pueblo* (ilustración 10), dibujada por Antonio de Brugada, en la que se representa un pastelón (el Estatuto Real de 1834) junto a un baile de obispos y ministros con cabeza de asno simulando un aquelarre.

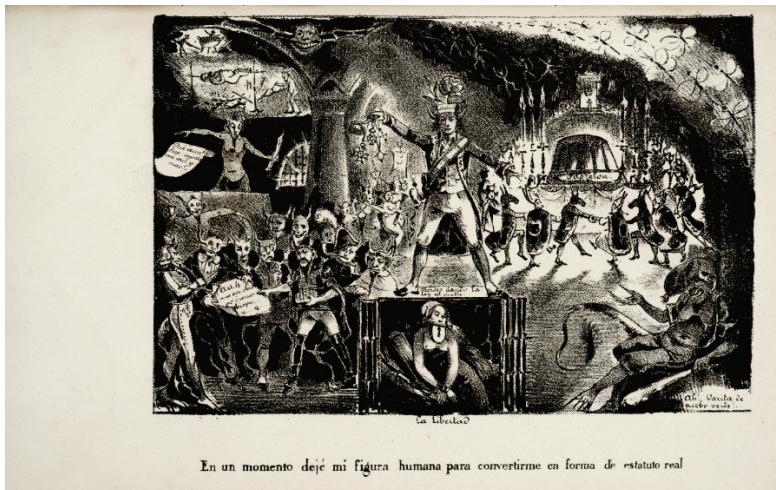


Ilustración 10. *Moisés dando la ley al pueblo*. Litografía de Antonio de Brugada, publicada en *Las Brujas de Zugarramurdi*, Burdeos, Cl. Dulac, 1835. Colección particular.

⁸⁰ Pedro MARTÍNEZ: *Una noche en el infierno vista entre sueños*, 2a ed., Burdeos, Imprenta de la Va. Laplace y Beaume, 1836, p. 201.

Perico, la víctima de esta tragicomedia, después de ser secuestrado por más de cien brujas que lo transportan hasta Zugarramurdi, acaba presenciando una reunión en los infiernos en un salón «guarnecido de cacerolas, cafeteras, marmitas, calderos, sartenes, y un sinúmero de espumaderas; [...]». En la novela, se nos cuenta que los demonios, que circulaban por el salón con su hornilla portátil, se afanaban «en fabricar frutas de sarten, pasteles y empanadas de especies nuevas y diferentes, y ponían un rótulo en cada pieza para que los aficionados no se equivocaran en la elección». En la litografía, dibujada por Brugada, se representa un encuentro de diablos y de brujos —en alusión a los procuradores y los próceres españoles— presididos por Moisés —Francisco Martínez de la Rosa, cómo nos lo revela la rosa que florece de su cabeza—. En el lado superior izquierdo del dibujo, aparece una escena de canibalismo, un hombre asado, como un pollo, ante un diablo con su fuelle. La estampa de Brugada resume muy bien algunos pasajes de la novela, como el momento en que el protagonista es acercado a unos estantes con pasteles, algunos de los cuales, por su contenido, más bien parecen auténticos pastelones:

1º: Pasta de Jesuita rellena de empréstitos liberticidas... En el 2º: Pastel confeccionado á la italiana, guarnecido de títulos y amasado con esencias, primera calidad; los hay en verso y en prosa. En el 3º: Merengue de nueva invención; las entrañas son todas acciones é inscripciones, y la cubierta de la mas esquisita traicion...En el 4º: Pabo relleno con hojas de naranjo embutidas á martillazos, descañonado y sin huesos, y forrado con mitras, estolas, sotanas y escapularios...⁸¹

Pedro Martínez siguió arremetiendo contra el moderantismo a través de *El Sancho Gobernador*, periódico que editó, con la ayuda del madrileño Antonio de Brugada, en la ciudad de Barcelona, donde se estableció el otoño de 1836, después de un largo exilio en Francia. Sus pasteles siguieron siendo los protagonistas de este nuevo proyecto, que ya intentó sacar adelante en Burdeos, pero fracasó. Un gran pastel es protagonista de la caricatura 12 de *El Sancho*, con el epígrafe *¡Ay j'ot flich! Y això es l'Estatut* (ilustración 11). Otra vez el Estatuto se convierte en un pastel, razón por la cual Juan Rico Amat lo definiría en su diccionario de los políticos como «un pastel de liebre amasado por las delicadas manos de una famosa pastelera»⁸² En la litografía de *El Sancho*, aparece sobado y manoseado por unos gusanos con cuerpo humano y cabeza de animal, que representan Javier de Burgos, Francisco Martínez de la Rosa, José María Queipo de Llano, conde de Toreno, y Antonio Alcalá Galiano:

⁸¹ Pedro MARTÍNEZ: *Las brujas en Zugarramurdi*, Burdeos, Cl. Dulac, 1835, pp. 39-40.

⁸² Juan RICO: *Diccionario de los políticos ó verdadero sentido de las voces y frases mas usuales entre los mismos*, 2a ed., Madrid, Imprenta de F. Andrés y Compañía, 1855, pp. 194-195.

Viernes: dia de ayuno, y por gracia particular del Sancho pueden sus lectores comer cuanto pastel quisieren del trozo que hoy les regalamos. El tal pastel á fuerza de tanto sobado y manoseado, se abre y desmorona como las tortas mantecados de las payas de Castilla. Salen del centro varios gusanos así como en forma humana, y si las buenas almas no nos tuvieran por maldicientes dijéramos, que se parecen mucho el que saca cabeza de pato á Burgos, el de la rosa á Martínez, el ganso á Toreno, el cabeza embudo con dos botellas en las manos á Galiano, el semi-cur d... en CONFIANZA se lo diríamos á los amigos, pero y por ultimo á la picota del pastel nos ha puesto el artista uno como cerpicalo de cuyo pico se evapora un VETO que al cabo si Dios no lo remedia habrá de reducirse á humo, por mas que nuestros rejemadores se mortifiquen. Dios les de tino y acierto!...⁸³



Ilustración 11. *Ay j'ot flich! y aixó es l'Estatut...* Litografía número 12, atribuida a Antonio de Brugada. *El Sancho Gobernador*, 25-11-1836. Biblioteca de Cataluña.

⁸³ *El Sancho Gobernador*, 41 (25 de noviembre de 1836), p. 4.

El objetivo de Pedro Martínez era ridiculizar a los tecnócratas del primer gobierno reformista de Francisco Cea Bermúdez y Javier de Burgos y del gobierno estatutario de 1834, como Francisco Martínez de la Rosa. En este punto, cabe recordar que, a raíz del Real decreto de Indulto General de 1820, algunos afrancesados o «josefinos», hasta entonces exiliados, se unieron a las filas de los liberales más conservadores. Entre ellos, se encontraba Javier de Burgos y muchos otros que adquirieron cargos importantes durante la Regencia de María Cristina de Borbón. Francisco Javier de Istúriz o Antonio Alcalá Galiano, representantes del gobierno preconstitucional de 1836, también fueron atacados por *El Sancho* por haber abandonado sus ideales progresistas.⁸⁴ En las novelas de Pedro Martínez López y en las caricaturas de *El Sancho*, no solamente se les atribuye una actitud afrancesada y corrompida por el poder, sino que se remarcaba su proximidad a la iglesia. El embudo, que El Bosco ya popularizó en sus pinturas y utilizó como bonete de algunos personajes, para simbolizar el pecado de la embriaguez, está presente en otras caricaturas antigubernamentales de la época de *El Sancho*. Por ejemplo, en la capillada 231-232, *El Fray Gerundio* ofreció una xilografía con la imagen de un embudo, aunque los del periódico puntualizaron que no se trataba de una caricatura, sino de una «embuditura», para evitarse la persecución que ya estaba padeciendo por otras de sus caricaturas. A parecer de Mónica Fuertes, simbolizaba las grandes tragaderas de los ministros⁸⁵, descripción que encaja con la representación de Galiano y las dos botellas en su mano. El embudo era un elemento recurrente en las sátiras porque, al margen de la embriaguez, tenía otras significaciones negativas, recogidas en los diccionarios de lengua castellana desde el siglo XVIII: la de trampa, engaño artificio, enredo, es decir, todo lo equivalente a embuste (RAE, 1732, t.3, p. 396).

Otro elemento intrínseco de los pasteles políticos fue la masa. Sus acepciones metafóricas son varias y están recogidas en los diccionarios castellanos desde el siglo XVII. La masa podía aludir «al cuerpo ó el todo de una hacienda ú otra cosa tomada en grueso», a «El conjunto ó la concurrencia de algunas cosas» o a «El natural dócil ó genio blando de alguno» (RAE, 1822, 6^a ed., p. 522). La primera definición está relacionada con la acepción metafórica de amasar, es decir, «disponer bien las cosas para el logro de lo que se intenta» (RAE, 1822, 6^a ed., p. 49). De aquí, la expresión que te pillen «con las manos en la masa». Respeto a la segunda acepción citada, la masa se refiere al populacho –según Romera, al pueblo fácilmente influenciable–⁸⁶,

⁸⁴ Laura CORRALES: «Pedro Martínez López i Antonio de Brugada», ..., pp. 179-180, e ÍD: «Las caricaturas de *El Sancho Gobernador* (1836-1837)», ..., pp. 70-71.

⁸⁵ Mónica FUERTES: *La sátira política en la primera mitad del siglo XIX: Fray Gerundio (1837-1842) de Modesto Lafuente*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014, p. 164.

⁸⁶ Ángel ROMERA: *El Zurriago (1821-1823)* ..., pp. 231-232.

mientras que la última definición, permitía relacionar la masa, así como sucede con la «pasta», con los hombres de naturaleza «templada» por su materia blanda.

6. La guinda del pastel: *Louis-Philippe, le roi poire*

En la gastronomía romana de época imperial, la fruta no solamente formaba parte de la primera comida, equiparable al desayuno. Se utilizaba para algunos guisados que constituyeron platos principales del *symposium* o banquete y podía servir para la elaboración de las salsas y los guisados que acompañaban el plato de carne o pescado. Asimismo, fue empleada para algunos postres.⁸⁷ En *Frutologías*, Kusko nos cuenta que la pera aparecía representada en frescos y mosaicos de Pompeya como símbolo de hospitalidad y que Plinio el Viejo la mencionaba como el «fruto de Venus», aconsejando que se guisara con miel.⁸⁸ Desde entonces y, a lo largo de la historia, la pera fue una fruta que gozó de cierta popularidad. En la Edad Media, el peral se convirtió en símbolo de María, probablemente por la blancura de los pétalos de sus flores, mientras que la pera también fue empleada para representar Cristo encarnado y su amor por la humanidad.⁸⁹ Por esta razón, estuvieron presentes en pinturas góticas y renacentistas como símbolo de fe marital y paz interior, mientras que, en la Edad Moderna, pasó a ser reconocida como uno de los productos más nobles para comer.⁹⁰

Pese a todo, la pera, como otras frutas, tuvo un trasfondo negativo: pueden estar demasiado verdes o maduras, como se aprecia en el grabado anónimo titulado *La Poire commence à morir*, publicado en 1834. Casi veinte años antes, en 1815, se publicaba un grabado titulado *La poire était mûre*, en el que se dibuja el contorno carcomido de una hoja de peral que traza el perfil de Napoleón. El autor de esta estampa no escogió una hoja de peral de manera aleatoria. Al contrario, quiso representar la caída de Napoleón, coincidiendo con la época de su llegada a Torbay, haciendo alusión al proverbio francés «quand la poire est mûre, il faut qu'elle tombe».⁹¹

Con la instauración de la «Monarquía de Julio», la popularidad de la pera dio un giro copernicano. Se restableció la libertad de prensa, con anterioridad refrendada por Luis XVIII, y se produjo un aumento significativo de la circulación de litografías, muchas de ellas de cariz satírico y centradas en la figura del *Roi bourgeois*.⁹² La

⁸⁷ Amalia LEJAVITZER: «El papel de la fruta en la gastronomía romana de la época imperial», *Estudios Avanzados*, 16 (diciembre de 2011), pp. 42, 46.

⁸⁸ Federico KUSKO, *Frutologías*, ..., p. 226

⁸⁹ Teodoro ÚRQUIZA: *Símbolos en el arte cristiano*, Burgos, Sembrar, 2012, p. 216.

⁹⁰ Federico KUSKO, *Frutologías*, ..., pp. 226-227.

⁹¹ Catherine CLERC: *La Caricature contre Napoléon*, ..., p. 283.

⁹² Sobre este periodo, ver H.A.C COLLINGHAM: *The July Monarchy: A political history of France 1830-1848*, London and New York, Longman, 1988.

fisionomía de Luis Felipe suscitó imágenes mordaces en las que su rostro y su cuerpo se trocaron en una dulce fruta. Si muchos caricaturistas vieron similitudes entre el pie de Luis XVIII y una calabaza, el dibujante e ilustrador Charles Philipon observó semejanzas entre la forma de la pera y el rostro del Luis Felipe I, por su tupé y por la voluptuosidad de sus patillas. Para respaldar su inocencia en uno de los tantos juicios en los que fue citado, Philipon dibujó cuatro bocetos con pluma a la tinta en los que la cabeza del monarca francés se transfiguraba gradualmente en una pera en el Tribunal Penal el 14 de noviembre de 1831. El editor de *La Caricature* quería demostrar que era posible ver semejanzas entre el rostro del rey y cualquier tema caricaturizado siempre y cuando el observador se lo propusiera. Philipon convirtió su boceto en una litografía titulada *Croquades*, publicada el 24 noviembre de 1831. Honoré Daumier recogió el testimonio de Philipon, y dibujó una litografía de inspiración rabelesiana para *La Caricature*, publicada en diciembre de 1831: un Gargantúa grotesco, glotón y con una cabeza en forma de pera, presidiendo una escena canibalesca y escatológica parecida a las que ya presidió Napoleón de la mano de sus detractores. La libertad que imperaba no eximía la imaginación de algunos artistas, y aún menos cuando se atacaba a la figura regia. El Luis Felipe-Gargantúa supuso un proceso penal contra los autores de la litografía (Daumier, el dibujante litógrafo; Delaporte, el impresor, y Aubert, el editor), que tuvo lugar en febrero de 1832.⁹³ Daumier fue condenado a seis meses de prisión y a una multa de quinientos francos por «excitation à la haine et au mépris du gouvernement du Roi».⁹⁴

Algunos historiadores han indagado en las posibles acepciones negativas del término pera para entender más ampliamente las caricaturas de Philipon, Daumier y otros propagadores del Luis Felipe-pera. Según Gombrich, se tiene que buscar la eficacia de la pera en su doble sentido, es decir en la jerga coloquial parisiense, en la que *poire* significaba «imbécil»⁹⁵ o se empleaba como calificativo de «simplón».⁹⁶ Otros historiadores han desmerecido estas observaciones, dado que las acepciones coloquiales del vocablo «pera» no aparecen recogidas en un diccionario francés hasta mucho después.⁹⁷ Sin embargo, es importante tener en cuenta que pueden

⁹³ Elizabeth C. CHILDS: "Big Trouble: Daumier, Gargantua, ...", p. 27; Luis PUELLES: *Honoré Daumier. La Risa republicana*, Madrid, Abada Editores, 2014, pp. 112-115.

⁹⁴ Henri LOYRETTE et al (comisarios): *Daumier: 1808-1879*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, pp. 76-77.

⁹⁵ Ernst H. GOMBRICH y Ernst KRIS: "The Principles of Caricature", *British Journal of Medical Psychology*, 17 (1938), pp. 337-338; Ernst H. GOMBRICH: *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, London, Phaidon Press, 1989, p. 290.

⁹⁶ Gloria MOURE (comisaria): *Honoré Daumier: Colección Armand Hammer*, Santander, Fundación Santander Central Hispano, 2008, p. 92.

⁹⁷ Gabriel WEISBERG: "The Coded Image: Agitation in Aspects of Political and Social Caricature", en *The Art of The July Monarchy, France, 1830-1848*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, pp. 148-191.

pasar muchos años entre el uso coloquial que haga un colectivo de un concepto y su admisión por los académicos de la lengua. Así sucede con la acepción metafórica del término «pastelero», especialmente esgrimida por la prensa en la segunda década del siglo XIX, pero que no aparece recogida en un diccionario hasta veinte años después. No hay duda que convertir la cabeza de una persona en un vegetal no siempre fue un elogio como el que hizo Arcimboldo a Rodolfo II.

La equivalencia de una cabeza y una fruta era algo banal, ya fuera una pera, una manzana, un limón o una fresa.⁹⁸ En las sátiras se animalizan las personas para idiotizarlas, y se convierten en vegetales para mayor humillación. El poco valor que se la da a lo vegetal da origen a expresiones como «no valer un comino», «no dársele un pepino» o «no importar un bledo», entre muchas otras. Cruikshank explotó este tipo de degradación en su sátira antinapoleónica, cuando en *The pedigree of Corporal Violet*, representó los siguientes elementos vegetales: «First as a *Consultar Toadstool, rising from a Corsican Dunghill, then changing to an Imperial Sun Flower*». ⁹⁹ Cruikshank también sintió predilección por la pera y se anticipó a las imágenes de Philipon. El caricaturista inglés convirtió los reyes del Reino Unido, George IV y Carolina de Brunswick, en dos cabezas que emergen de dos sacos verdes enormes con forma de pera. La caricatura fue publicada en Londres el junio de 1820, con el siguiente epígrafe: «Ah! sure such a pair was never seen so justly form'd to meet by nature». En la estampa titulada *Exhibition extraordinary in the horticultural room*, grabada por Cruikshank y publicada en Londres el 1826, se repite la referencia a las dos peras, entre otras frutas y platos exóticos que esconden connotaciones políticas y de otro tipo. En el plato en que se exhiben las peras se inscribe: «sure such a pear was never seen».¹⁰⁰

⁹⁸ Alain REY (dir.): *Dictionnaire historique de la langue française*, tomo 2, Paris, Le Robert, 1998, p. 2818.

⁹⁹ Tim CLAYTON y Sheila O'CONNELL: *Bonaparte and the British*, ..., p. 209.

¹⁰⁰ Robert L. PATTEN: «Signifying Shape in Pan-European Caricature» en Todd PORTERFIELD (ed.), *The Efflorescence of Caricature, 1759-1838*, Great Britain, Ashgate, 2011, pp. 147-150.

DE PASTELES CON O SIN PERA. MANJARES EN LA SÁTIRAS POLÍTICA CONTRA EL MODERANTISMO LIBERAL (1820-1837)

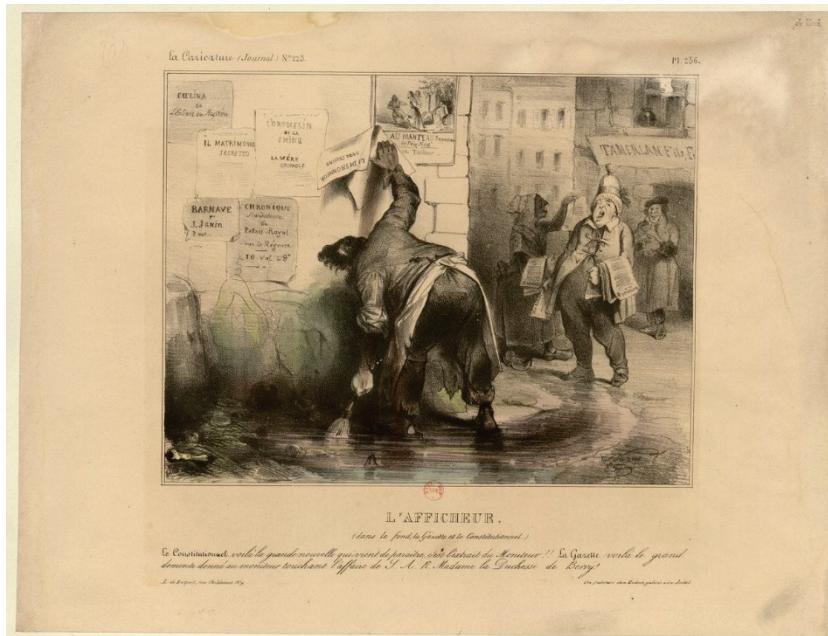


Ilustración 12. *L'afficheur*. Litografía de J.J. Grandville (Plancha núm. 252). *La Caricature*, 14-3-1833. Biblioteca Nacional de Francia.

Como curiosidad, *La Caricature* de Philipon publicó litografías contra Luis-Philippe cuyo parecido a la del «El Emplastador» de *El Zurriago* es claramente ostensible. Una de ellas es *L'afficheur* (ilustración 12), litografía de J.J. Grandville, coloreada a mano y publicada el 14 de marzo de 1833, en la que el monarca francés aparece pegando carteles en una pared, idénticamente a como lo hizo Francisco Martínez de la Rosa en el grabado de *El Zurriago*. Si Rosita la pastelera pegó un cartel sobre *El Imparcial*, portavoz de las ideas que sostenía, y otro sobre el *Triunfo de Tintín* en la pared de una calle de Madrid, en el muro parisense hay dibujada una pera y una caricatura de un hombre con una nariz larga, que representa Antoine Maurice Apollinaire, comte d'Argout, encargado de la regulación de la prensa en Francia. A la derecha del monarca, se figura un hombre con gorro de dormir, que personifica el *Constitutionnel* —lo definen como gordo, estúpido y charlatán—, periódico oficial del gobierno, el cual pregonaba las famosas noticias del *Moniteur* y tras él, una anciana que vende folletos y periódicos, encarnación de la *Gazette de France*, la cual vocifera la desmentida que le da al *Moniteur*, al *Constitutionnel*, y a todos.¹⁰¹

¹⁰¹ *La Caricature*, 123 (14 de marzo de 1833), [p. 980]. Plancha núm. 252.

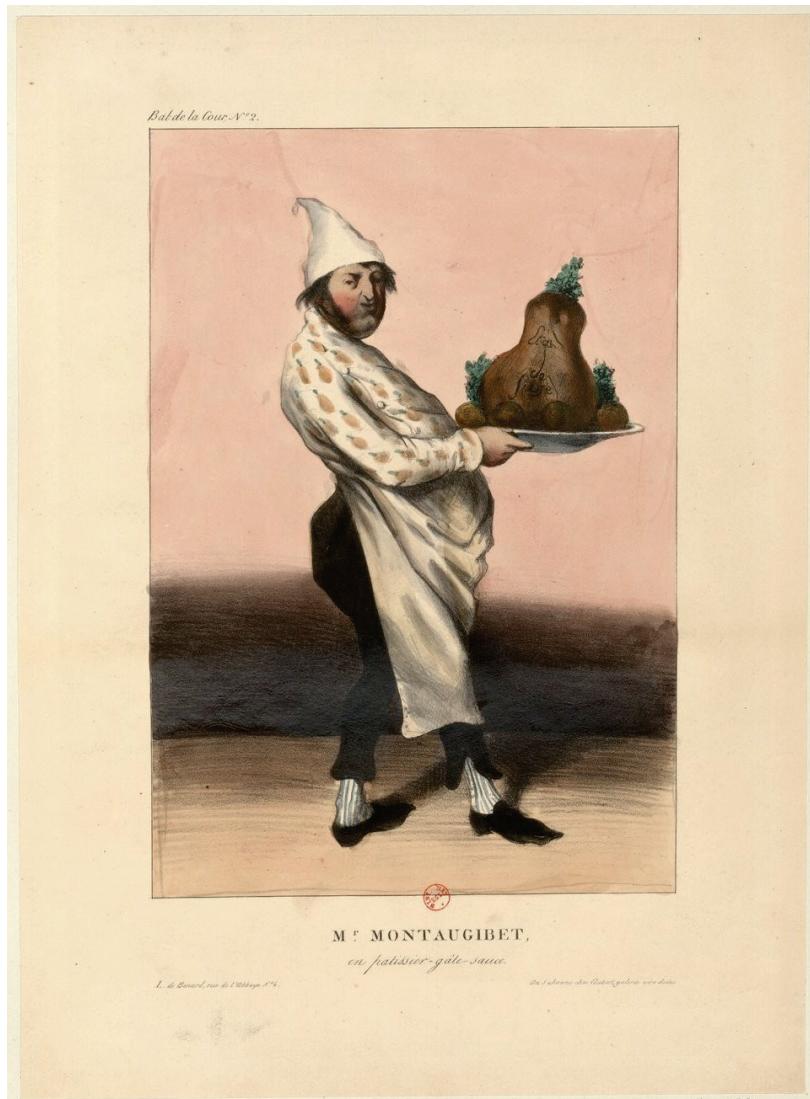


Ilustración 13. *Mr. Montaugibet en pâtissier gâte-sauce*. Litografía d'Honoré Daumier (núm. 2). *Le Charivari*, 5-2-1833. Biblioteca Nacional de Francia.

La metáfora del pastelero, el horno y los pasteles, extendida a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, sirvió de inspiración para atacar el *juste milieu* francés antes que lo hiciera *El Sancho Gobernador* a través de su colección de litografías. Un ejemplo de pastelero francés se dibuja en la estampa d'Honoré Daumier, titulada *Mr. Montaugibet en pâtissier gâte-sauce* (ilustración 13), publicada en *Le Charivari* el mes de febrero 1833. En ella, el ministro Camille de Montalivet es representado

DE PASTELES CON O SIN PERA. MANJARES EN LA SÁTIRAS POLÍTICA CONTRA EL MODERANTISMO LIBERAL (1820-1837)

como un pastelero con cara de pera, una gorra en forma de pera y una camisa decorada con peras, que sirve una pera con la inscripción “estado de sitio” en referencia a los disturbios de junio de 1832. La pera que lleva es aderezada con una salsa de ciruelas pasas, en referencia a Victor Prunelle, alcalde de Lyon, y un perejil, en referencia a Jean-Charles Persil, fiscal general.¹⁰²



Ilustración 14. *A quelle sauce la voulez-vous?* Litografía de Auguste Bouquet (Plancha núm. 339), *La Caricature*, 13-12-1833. Biblioteca Nacional de Francia.

El 13 de diciembre de 1833, *La Caricature* ofreció una litografía, titulada *A quelle sauce la voulez-vous?* (ilustración 14), que recreaba la cocina de la misma revista satírica, con el chef Philipon en un primer plano, llevando mandil y gorrete con plumas en la cabeza, y sosteniendo un gran cucharon con una pera. Philipon preguntaba a sus colaboradores (Grandville, Forest, Traviès, Daumier, Benjamin, el niño Jean-Paul y Auguste Bouquet, autor de la litografía), con qué salsa cocinar la pera, y todos les respondían «*A toutes sauces, Pon-pon!*». Todos ellos aparecen dibujando, estampando, amasando, lavando y cortando la pera, mientras unos aprendices se instruyen en el arte de dibujarlas.¹⁰³

¹⁰² *Le Charivari*, 66 (5 de febrero de 1833), núm. 2

¹⁰³ *La Caricature*, 162 (13 de diciembre de 1833), p. 1291. Plancha núm. 339.

Las imágenes de *La Caricature* y *Le Charivari* fueron un referente importante para al editor y para el dibujante de *El Sancho*, hasta el punto que la pera francesa trascendió el pirineo y pisó el territorio español a través de una litografía titulada *Espera, y veremos si esta pera la vence* (ilustración 15), publicada el 10 de noviembre de 1836 por el mismo periódico barcelonés. El artífice de esta imagen dibujó una balanza con unas cadenas en uno de los platos, mientras que en el otro plato había la Constitución española. La balanza no se decanta a favor de esta última, razón por la cual un diplomático extranjero pone unos protocolos y una pera con forma humana en el plato de las cadenas, para así hacer más peso y vencer la Pepa. La pera se dibuja con botas, banda, paraguas y sombrero de copa con escarapela tricolor, si bien el periódico no revela de quien se trata. La presencia del Luis Felipe I en esta sátira es una denuncia de sus artífices a la escasa ayuda que el rey francés ofrece a los bandos isabelino y liberal en su lucha contra el carlismo, a su política aburguesada lejana de los ideales revolucionarios, a su inmovilidad hacia los carlistas refugiados en Francia y a su política restrictiva en materia de la libertad de imprenta.



Ilustración 15. *Espera, y veremos si esta pera la vence*. Litografía número 8, atribuida a Antonio de Brugada. *El Sancho Gobernador*, 10-11-1836. Biblioteca de Cataluña.

Como consecuencia de las leyes de censura que impuso el gobierno de Louis-Philippe en 1835, para aplacar la crítica cada vez más mordaz a su *juste milieu*, *La Caricature* tuvo que dejarse de publicar. Philipon siguió ofreciendo, a través de las estampas de *Le Charivari*, su oposición a la situación política de Francia, aunque camuflada de sátira social o costumbrista. Dos años después, *El Sancho* tuvo que hacer lo mismo, ya que, como era de prever, sus caricaturas políticas tuvieron que llegar tarde o temprano a su fin por razón de algún menú significativo que molestara a sus opositores. Y que más sustancial que el plato navideño del pavo, guarnecido con otros manjares: el 22 de diciembre de 1836, el periódico ofreció una litografía titulada «Engordan para la matanza», aparentemente referida a la tradición de las clases aposentadas de proveerse de pavos por Navidad, otra sátira culinaria que no gustó a los moderados, especialmente a *El Vapor*, que divisaban una presunta relación entre los animales y algunos ministros del gobierno de aquel momento.¹⁰⁴

7. Conclusiones

En el decurso de la historia, el mundo animal fue sacado a colación en las sátiras escritas y gráficas con el fin de rebajar las pretensiones del hombre. En ocasiones, esta reducción llegó a un nivel inferior al mundo animal: el vegetal o mineral.¹⁰⁵ Los banquetes formaron parte del humor y la crítica popularizada por algunos escritores grecorromanos y, durante siglos y siglos, continuaron siendo el recurso habitual de artistas, novelistas y dramaturgos. En cada época, los distintos bandos ideológicos se apropiaron de los recursos literarios y visuales del pasado y los ajustaron al lenguaje imperante. Los grabados y las estampas que se produjeron de los siglos XVI al XIX son un testimonio de esta adaptación constante del pasado al presente. Las sátiras de tema culinario fueron un as en la manga de los caricaturistas. No obstante, cada época, región, artista e ideólogo añadió su propia salsa a cada manjar, con más o menos picante. Por ejemplo, el año 1836, *El Sancho Gobernador* cimentó una pastelería ajustada a su momento, que ya patentizó *El Zurriago* quince años antes, el 1821, aunque los pasteleros y los pasteles ya fueron explotados a lo largo de la Revolución francesa y de las guerras napoleónicas por muchos artistas anónimos y de renombre, como Gillray, Cruikshank y Rowlandson, para mencionar unos pocos. Sin embargo, en la España liberal adquirieron un nuevo significado, resultante de las tensiones políticas existentes en el bando constitucionalista.

Durante el Trienio Liberal, el periódico de Morales y Mejía, junta a otros periódicos liberales, de signo exaltado, institucionalizaron a través de sus páginas una jerga amplia y compleja dirigida contra el moderantismo político, la cual incluía pasteles, pastelones, potajes de todo tipo, así como verduras, frutas y hortalizas, con

¹⁰⁴ Laura CORRALES: “Pedro Martínez López i Antonio de Brugada”, ..., p. 185 y fig. 32.

¹⁰⁵ Matthew HODGART: *La sátira*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, pp. 118-199.

las que se intentaba rebajar su carácter y actuación como políticos. Los pasteleros, solamente eran una variante más de los llamados emplastadores o pancistas, entre otros apelativos que circulaban por la prensa de la época para referirse a los moderados, situados al mismo nivel de los serviles. Todos estos políticos eran acusados de pusilánimes, hipócritas, usureros e insidiosos. Entre ellos, Martínez de la Rosa fue el más vilipendiado: era la reina de los pasteles, Rosita la pastelera. Existen grabados publicados durante el Trienio que evidencian este uso de lo culinario en la sátira política, como los promovidos por *El Zurriago*, en que los moderados llevan gorretes de calabaza, sostienen pepinos y lanzan nabos para recibir a su héroe, alimentos relativos a la menudencia.

En aquel momento, circularon más caricaturas antigubernamentales de las que se han estudiado, pero es cierto que no se consiguió un repertorio iconográfico copioso, porque las restricciones en materia de imprenta en 1822 y las diferentes querellas contra periódicos exaltados no lo propiciaron. Además, el gobierno constitucional peligraba ante las insurrecciones de los realistas en ese momento, hecho que hizo redirigir parte de la sátira gráfica producida por los liberales contra los defensores del absolutismo. Sin duda, las disputas surgidas entre los grupos liberales a lo largo del Trienio Liberal apuntalaron una nueva jerga política y tabernaria que, sugestionada por metáforas y expresiones populares anteriores, se consolidó más allá de las conversaciones en cafés y sociedades patrióticas, registrándose en el vocabulario romancesco y periodístico de los años treinta del siglo XIX.

La Amnistía General de 1832 llevó de nuevo la pastelería en el circuito de los pliegos de cordel y las obras de teatro, aunque siempre con sutilidad y jugando con la ambigüedad. Con la llegada de algunos exiliados, versistas como José Robreño y otros de anónimos, nos anuncianan como España estaba siendo colmada de pasteleros con sus cacerolas. En sus novelas de los años treinta, Pedro Martínez López no solo arremetió contra Ferrando VII y el absolutismo, sino que, después de la muerte del monarca y la Regencia de María Cristina de Borbón, decidió retomar la jerga gastronómica contra el moderantismo liberal que explotaron *El Zurriago* y otros periódicos del mismo talante. Dolido por la demora de su amnistía, por la aprobación del Estatuto Real de 1834 y por los nuevos cargos y ascensos de sus compatriotas y compañeros de exilio, mandó ilustrar *Las Brujas de Zugarramurdi* con un pastelón protagonista de una escena políticamente diabólica. Fue con *El Sancho Gobernador* que el burgalés pudo ofrecer un repertorio gráfico inusual hasta entonces, inspirado en las caricaturas aparecidas en revistas satíricas francesas contra el *juste-milieu* de Luis Felipe I.

La restitución de la Constitución doceña y el contexto de libertad de imprenta facilitó la aparición de *El Sancho* el otoño de 1836, y que su editor se atreviera a ofrecer litografías contra clérigos y carlistas, pero también contra ministros, militares y políticos del gobierno liberal, dibujados más claramente como pasteleros, con su

mandil, su horno, su pala de hornero y su fuelle. Con el mismo arrojo que Charles Philipon en *La Caricature*, *El Sancho* se atrevió a añadir una fruta extranjera al menú político expuesto en sus sátiras: el Luis Felipe-pera, todo un ícono en las calles de París desde 1831, y todo un atrevimiento por parte del periódico barcelonés, ya que con ella arremetía contra el moderantismo del gobierno español, a la vez que criticaba el pasotismo que los exaltados imputaban a uno de sus aliados: el monarca francés, quien no cumplía con lo pactado en la Cuádruple Alianza. Pero no había finalizado el año, que una querella de los moderados contra *El Sancho* por el dibujo de un pastelón acabó con el repertorio de sátiras políticas, las cuales pasaron a temas costumbristas. El pepino y el águila imperial (por afrancesados), el vino y el embudo (por josefinos y por sus tragaderas) y el mandil y el fuelle (por pasteleros) fueron algunos de los atributos concernientes a la conjunción servil-moderada. Tampoco hemos de olvidar los potajes, los pollos, las sopas y una gran variedad de frutas y vegetales que formaron parte del imaginario liberal de los años veinte y treinta del siglo XIX, y que fueron la herencia de la sátira política venidera.

Bibliografía

- ÁLVAREZ JUNCO, Manuel: *Imágenes cómicas y festivas de la Grecia clásica*, Madrid, Machado Libros, 2023.
- BANERJI, Christiane y DONALD, Diana: *Gillray observed: The Earliest Account of Caricatures in Londo und Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- BARIDON, Lauren: “La Carte vivante du Restaurateur de Grandville: les appétits d'une période de crise” en MARQUER, Bertrand y REVERZY, Éléonore (dir.), *La cuisine de l'œuvre au xixe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2019, pp. 107-128.
- BARTER, Judith A., MADSEN, Annelise K., OEHLER, Sarah Kelly: *Art and Appetite: American Painting, Culture, and Cuisine*, Yale University Press, 2013.
- BEARD, Mary: *La risa en la Antigua Roma. Sobre contar chistes, hacer cosquillas y reírse a carcajadas*, Madrid, Alianza Editorial, 2022.
- BENDINER, Kenneth: *Food in Painting: From the Renaissance to the Present*, London, Reaktion Books, 2004.
- BERNAL, Antonio y CULL, John T.: *Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- BERRA, Giacomo: “Le teste ‘composte’ e ‘reversibili’ dell’Arcimboldo e la nascita della natura morta” en FERINO-PAGDEN, Sylvia (comisaria), *Arcimboldo* (Roma, Gallerie Nazionale di Arte Antica; Palazzo Barberini, 20 de octubre de 2017-11 de febrero de 2018), Milano, Skira, 2017, pp. 120-127.

- BOYCE, Charlotte y FITZPATRICK, Joan: *A History of Food in Literature: From the Fourteenth Century to the Present*, Abingdon & New York, Routledge, 2017, pp. 153-201.
- BOZAL, Valeriano: *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979.
- BROOK-HITCHING, Edward: *Pinturas peculiares, esculturas extravagantes y otras curiosidades de la historia del arte*, Barcelona, Blume, 2023.
- BUTRÓN PRIDA, Gonzalo: "Revolución, moderación, reacción: los mundos (im)posibles de la monarquía española en el Trienio Liberal", *Signos Históricos*, vol. 23, 46 (julio-diciembre de 2021), pp. 60-87.
- CAMPOS VARGAS, Henry: "Unde uenis, satyra? Sátira, ¿de dónde vienes?", *Káñina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, vol. 32, 2 (2008), pp. 51-56.
- CANTZ, Hatje: *J.J. Grandville: Karikatur und Zeichnung. Ein Visionär der französischen Romantik*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000.
- CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo: "El nuevo lenguaje de la corrupción política en la España del siglo XIX. Neologismos, semántica y metáforas visuales", en CAPELLÁN, Gonzalo (coord.), *Dibujar discursos, construir imaginarios: prensa y caricatura política en España (1836-1874)*, Santander, Universidad de Cantabria, 2022, pp. 422-468.
- CHILDS, Elizabeth C.: "Big Trouble: Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature", *Art Journal*, Vol. 51, 1 (1992), pp. 26-37.
- CILLEBEN, Wolfgang y REICHARDT, Rolf (Hrsg.): *Révolution et contre-révolution dans la gravure en Europe de 1789 à 1889*, Hildesheim, Zürich, New York, G. Olms, 2010.
- CLAYTON, Tim y O'CONNELL, Sheila: *Bonaparte and the British: prints and propaganda in the age of Napoleon*, London, The British Museum Press, 2015.
- CLÉMENT, Jean-Paul (coord.): *Caricatures politiques (1829-1848): De l'éteignoir à la poire*, Conseil général des Hauts-de-Seine; Maison de Chateaubriand, 1994.
- CLERC, Catherine: *La Caricature contre Napoléon*, Paris, Éditions Promodis, 1985.
- COLLINGHAM, H.A.C: *The July Monarchy: A political history of France 1830-1848*, London and New York, Longman, 1988.
- CORRALES BURJALÉS, Laura: "Las caricaturas de El Sancho Gobernador (1836-1837), periódico precursor de la sátira política en la España liberal" en CAPELLÁN, Gonzalo (coord.), *Dibujar discursos, construir imaginarios: prensa y*

caricatura política en España (1836-1874), Santander, Universidad de Cantabria, 2022, pp. 57-78.

CORRALES BURJALÉS, Laura: "Pedro Martínez López i Antonio de Brugada, artífexs de la sàtira gràfica d' 'El Sancho Gobernador' (1836-1837)", *Locus Amoenus*, 15 (2017), pp. 159-191.

DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín: *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1846-47)*, 5^a ed., Madrid-París, Establecimiento de Mellado, 1853.

DROZ, J. (dir.): *Complément du dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot Frères, 1842.

EGEA, Adolfo: "Juvenal, Horacio y el uso de contenidos culinarios en la sátira; el tópico del tenuis *victus*", *Ítaca, Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 34 (2019), pp. 99-115.

EGEA, Adolfo: *Horacio y la poesía gastronómica antigua*, Huelva, Universidad de Huelva, 2019.

EGUÍZABAL, José Eugenio de: *Apuntes para una historia de la Legislación española sobre imprenta desde el año 1480 al presente*, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1873.

English Caricature: Excess and the Over-Consumption of Food & Alcohol, University of Virginia, <https://exhibits.hsl.virginia.edu/caricatures/en7-excess/index.html>, (consultado: 22/11/2025)

ERRE, Fabrice: *Le règne de la Poire. Caricatures de l'esprit bourgeois de Louis-Philippe à nos jours*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.

FUERTES ARBOIX, Mónica: *La sátira política en la primera mitad del siglo XIX: Fray Gerundio (1837-1842) de Modesto Lafuente*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014.

GIL NOVALES, Alberto: "Los colaboradores del «Zurriago» y de «La Tercerola», *Bulletin hispanique Année*, tomo 74, 1-2 (1972), pp. 165-184.

GIL NOVALES, Alberto: *Las sociedades patrióticas (1820-1823): las libertades de expresión y de reunión en el origen de los partidos políticos*, Vol. 1, Madrid, Tecnos, 1975.

GOMBRICH, Ernst H. y KRIS, Ernst: "The Principles of Caricature", *British Journal of Medical Psychology*, 17 (1938), pp. 319-342.

GOMBRICH, Ernst H.: *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, London, Phaidon Press, 1989.

- GUÉDRON, Martial: "Physiognomonie du ventre: La ploutocratie juste-milieu", en MARQUER, Bertrand (ed.), *Allégories de l'estomac au XIXe siècle: Littérature, art, philosophie*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2020, pp. 41-58.
- HERNÁNDEZ FUENTES, Miguel Ángel: "El Constitucionalismo liberal en la Nueva España, 1820: figuras de autoridad y opinión pública", *Fuentes humanísticas*, vol. 22, 40, 2010, pp. 39-54.
- HILL, Draper: *Mr. Gillray: The Caricaturist*, Leicester, Phaidon, 1965.
- HODGART, Matthew: *La sátira*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- JOHNSON, Dorothy, "Food for Thought: Consuming and Digesting as Political Metaphor in French Satirical Prints" en MATHIAS, Manon y MOORE, Alison M., *Gut Feeling and Digestive Health in Nineteenth-Century Literature, History and Culture*, London, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 85-108.
- KUKSO, Federico: *Frutologías. Historia política y cultural de las frutas*, [Barcelona], Taurus, 2025.
- LEJAVITZER, Amalia: "El papel de la fruta en la gastronomía romana de la época imperial", *Estudios Avanzados*, 16 (diciembre de 2011), pp. 37-50.
- LOYRETTE, Henri et al. (comisarios): *Daumier: 1808-1879*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.
- MARTÍN, Francisco de Paula: *El hipócrita pancista ó Acontecimientos de Madrid en los días 7 y 8 de marzo del año de 1820*, Madrid, Imprenta de Alejandro Fuentenebro, 1820.
- MARTÍN, René (dir.): *Diccionario de la mitología griega y romana*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Jesús María: "Impresos populares del siglo XIX. Ventalls. III. Liberalismo y pedagogía social en las hojas para abanicos de José Lluch y José Robreño", *Revista de folklore. Fundación Joaquín Díaz*, Extra 1 (2015), pp. 196-404.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Pedro: *Las Brujas en Zugarramurdi*, Burdeos, Cl. Dulac, 1835.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Pedro: *Una noche en el infierno vista entre sueños*, 2a ed., Burdeos, Imprenta de la Va. Laplace y Beaume, 1836.
- Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, núm. XLI, tomo XI, Madrid, Imprenta Real, mayo de 1787.
- MEN, Sérgolène le: "Gravures, caricatures et images cachées: la genèse du signe du roi en Poire", *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 24, 2004, pp. 42-69.

DE PASTELES CON O SIN PERA. MANJARES EN LA SÁTIRA POLÍTICA CONTRA EL MODERANTISMO LIBERAL (1820-1837)

- MERRIMAN, John M. y KENNEY, Elise K.: *The Pear: French Graphic Arts in the Golden Age of Caricature*, South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum, 1991.
- MOURE, Gloria (comisaria): *Honoré Daumier: Colección Armand Hammer*, Santander, Fundación Santander Central Hispano, 2008.
- PATTEN, Robert L.: "Signifying Shape in Pan-European Caricature" en PORTERFIELD, Todd (ed.), *The Efflorescence of Caricature, 1759-1838*, Great Britain, Ashgate, 2011, pp. 138-157.
- PAULSON, Ronald: *Representations of Revolution (1789-1820)*, New Haven, London, Yale University Press, 1983.
- PÉREZ VIDAL, Alejandro: "El liberalismo de Larra: algunas inspiraciones francesas", en RUBIO, Enrique et al. (coord.), *Larra en el mundo: la misión de un escritor moderno*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011, pp. 51-72.
- PETREY, Sandy: "Pears in history", *Representations*, 35 (Summer 1991), pp. 52-71.
- PETREY, Sandy: *In the Court of the Pear King: French Culture and the Rise of Realism*, Ithaca NY, Cornell University Press, 2005.
- PIATTI-FARNELL, Lorna y BRIEN, Donna Lee: *The Routledge Companion to Literature and Food*, Abingdon & New York, Routledge, 2018.
- PUELLES ROMERO, Luis: *Honoré Daumier. La Risa republicana*, Madrid, Abada Editores, 2014.
- REDONDO, Blanca: "Las penas del nene terso y macarroni o las campañas gráficas contra Carlos VII y Amadeo I en la prensa del Sexenio", en CAPELLÁN, Gonzalo (coord.), *Dibujar discursos, construir imaginarios: prensa y caricatura política en España (1836-1874)*, Santander, Universidad de Cantabria, 2022, pp. 185-223.
- REY, Alain (dir.): *Dictionnaire historique de la langue française*, tomo 2, Paris, Le Robert, 1998.
- REYERO, Carlos: "No es posible gobierno alguno que nos dé gusto. El ataque visual a los políticos en la prensa isabelina" en RODRÍGUEZ, Mónica (ed.), *Por una sonrisa un mundo: Caricatura, sátira y humor en el Romanticismo*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura y Deporte, 2023, pp. 85-111.
- RICO, Juan: *Diccionario de los políticos ó verdadero sentido de las voces y frases mas usuales entre los mismos*, 2a ed., Madrid, Imprenta de F. Andrés y Compañía, 1855.

- RILEY, Gillian: *Food in Painting: From Prehistory to the Renaissance*, London, Reaktion Books, 2015.
- ROCA VERNET, Jordi: *La Barcelona revolucionària i liberal: exaltats, milicians i conspiradors*, Barcelona, Fundació Noguera, 2011.
- ROMERA, Ángel: *El Zurriago (1821-1823). Un Periódico Revolucionario*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Cádiz, 2005.
- SÁNCHEZ MARTÍN, Víctor: "De la exaltación virtuosa y los verdaderos liberales: Riego ante la fractura del liberalismo exaltado durante el Trienio Constitucional (1822-1823)", *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 22, 2021, pp. 129-154.
- TORRENTS, Joan y CUENCA, Raúl: "De piedras, hedores y turrones. Una aproximación a las imágenes y metáforas visuales de la corrupción política a través de los escándalos lerrouxistas del primer tercio del siglo XX" en RUBÍ, Gemma; TOLEDANO, Lluís Ferran y Adrià FORTET (eds.), *Metáforas del poder. Representaciones e imágenes de la corrupción, siglos XIX y XX*, Dykinson, 2022.
- ÚRQUIZA RUIZ, Teodoro: *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*, Burgos, Sembrar, 2012.
- VALBUENA, Manuel de: *Diccionario universal latino-español*, 5a ed. Tomo 2, Madrid: Imprenta Real, 1826.
- VEGA, Jesusa: "Estampas del Trienio Liberal", *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, 94 (1987), pp. 28-52.
- VEGA, Jesusa: "Imágenes para un cambio de siglo", en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Madrid, Cádiz, Biblioteca Nueva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, pp. 107-115.
- WEISBERG, Gabriel: "The Coded Image: Agitation in Aspects of Political and Social Caricature", en *The Art of The July Monarchy, France, 1830-1848*, Columbia, University of Missouri Press, 1989.