

La imagen antes de la fotografía: grabado, pintura y caricatura de prensa en el siglo XIX

Fernando Arcas Cubero

El interés creciente de la historia por investigar el mundo de la imagen tiene mucho que ver con la configuración de las sociedades occidentales en el siglo XX como sociedades de una densidad informativa e iconográfica extraordinarias, y, por tanto, con una presencia masiva de la imagen unida a los medios de comunicación. Puede afirmarse así que la historia ha experimentado un proceso de «re-descubrimiento» de la imagen como fuente susceptible de ser analizada y de la que obtener datos sobre la realidad no aprovechados hasta ahora. El reto de un presente condicionado por los medios de comunicación audiovisuales ha sido determinante para que la historia busque en el pasado los orígenes de esta progresiva expansión de lo visual, tratando de desvelar no sólo los mecanismos de ese proceso, sino también la manera en que la imagen contribuyó a conformar la mentalidad social del pasado.

Para ello la historia ha debido apoyarse en los enfoques de otras disciplinas, como la semiología o la historia del arte, e iniciar un diálogo necesario con ellas que se ha materializado en los ya numerosos encuentros científicos realizados en torno a unos temas que para ellas resultaban familiares. El diálogo no por reciente ha sido menos fructífero y los resultados pueden apreciarse ya en publicaciones y coloquios caracterizados por una interdisciplinariedad imprescindible ¹.

¹ Véase al respecto *Image et histoire. Actes du colloque Paris-Censier*, 1986; *Les images de la Révolution Française*, París, 1988, y el reciente *Las edades de la mirada*, Universidad de Extremadura, 1996.

Este interés hace justicia a una fuente histórica esencial, porque, como escribe Román Gubern, el ser humano es fundamentalmente un animal visual, que recibe una gran parte de la información del mundo circundante por vía óptica². Así se entiende cuán relevante es para nuestro trabajo de historiadores prestar atención al influjo que las imágenes han ejercido sobre las sociedades del pasado.

Bien es verdad que desde la aparición del libro impreso, los libros de historia incorporaron interpretaciones gráficas de personajes, lugares o acontecimientos relacionados con los hechos que se narraban. Pero dichas representaciones tuvieron generalmente un valor accesorio y desde luego escasamente crítico. En cualquier caso no erramos mucho si afirmamos que el conjunto de la historiografía hasta fechas relativamente recientes estuvo dominado por la preocupación por las fuentes escritas, y el avance en su análisis y tratamiento no tuvo parangón con el referido a las fuentes iconográficas.

El estudio histórico de la imagen vino muy unido al despliegue de los trabajos sobre las mentalidades colectivas impulsados por la historiografía francesa. Como ha escrito Vovelle, «el campo abordable a partir de las fuentes iconográficas, con esenciales modulaciones según la época, el lugar y los medios sociales, constituye el centro de las preocupaciones de la historia de las mentalidades»³. Lo que ha ocurrido desde entonces es que ha cambiado el enfoque de los análisis iconográficos, buscando una nueva forma de mirar que no atiende solamente a los aspectos formales, sino que se adentre en la búsqueda de significados y símbolos, y en los mecanismos de difusión de los mismos en el tejido social de las distintas épocas históricas. Haber llegado a «redescubrir» la imagen no como ilustración, sino «como una fuente de una excepcional riqueza» ha llegado a considerarse como una verdadera revolución en el ámbito de la historiografía (Vovelle).

La producción iconográfica de una sociedad determinada no sólo responde a los gustos estéticos predominantes. Como escribe Frédéric Lambert, debemos considerar las imágenes como actos de lenguaje

² GUBERN, R., *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, 1994, p. 1.

³ VOVELLE, M., *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, 1982, p. 71.

de la sociedad que encierran una mitografía, es decir, que nos permiten averiguar los mitos, las creencias, la cultura y su manera de entender la realidad. Porque el valor de la imagen procede precisamente de su carácter de «representación» de lo real, de su poder analógico. Por encima de la descripción textual o literaria, el dibujo, la pintura, la fotografía o el cine nos ofrecen la plasmación concreta y simbólica del acontecimiento narrado. A los historiadores toca la labor de descodificación, de análisis de las convenciones que en cada momento de la historia están presentes en la producción iconográfica. Este análisis viene a llenar una laguna más del conocimiento del pasado, que los documentos escritos no pueden ofrecer. La imagen, pues, con toda su complejidad, nos introduce de lleno en el mundo de mitos y creencias de la sociedad que la produjo 4.

La aparición de la fotografía marcó un hito decisivo en la conversión de la imagen en un fenómeno socialmente masivo y cambió radicalmente también su propia naturaleza. De ahí que podamos hablar de eras pre y posfotográficas. Los descubrimientos de Talbot y Daguerre supusieron un avance en el distanciamiento del artista y su representación de la realidad, porque la técnica permitía ya la reproducción casi exacta de la misma. Ello nos lleva al primer problema que como historiadores debemos abordar en el estudio de la imagen: su crítica como fuente histórica, tras la cual se encuentra la intencionalidad del autor o autores de la misma y su pertenencia al conjunto de ideas, creencias y mitos vigentes en la época.

Antes de la aparición y difusión de la fotografía, como ha escrito Ivins,

lo más que se podía pedir era una manifestación de primera mano hecha por un observador competente y honesto. Sin embargo, este observador estaba sometido a limitaciones muy duras. En primer lugar, sólo podía dibujar una parte seleccionada y muy pequeña de las cosas que observaba. y además, por muy animoso que fuera, por muy aguda que fuese su vista, habría aprendido a ver de un modo particular y a trazar sus líneas de acuerdo con las exigencias de una convención () un sistema particular

1 LAMBERT, F., «L'histoire dans l'image», en *Image et histoire*, op. cit., pp. 308 y ss.

de estructuras lineales, por lo que en su declaración faltaba siempre todo aquello cuya captación no estuviese prevista en ese modo de ver y en esa convención⁵.

Hay, pues, lo que este autor denomina una sintaxis en la realización de la imagen que posteriormente el descubrimiento de las técnicas fotográficas vino a revolucionar.

Sin embargo, aun aceptando la tesis de Ivins, no es menos cierto que los medios icónicos posteriores a los de ejecución manual tienen también su propia sintaxis y requieren por consiguiente una crítica adecuada. En la propia fotografía hay ciertas convenciones también que contradicen su identificación apresurada con la realidad. Como ha escrito J. A. Ramírez, «la fotografía *no es* "la realidad", sino sólo uno de los muchos modos, todos convencionales, de representarla»⁶. Ni siquiera los medios icónicos técnicamente más avanzados -cine y televisión- están exentos del carácter de representaciones -eso sí, cada vez más perfectas- de la realidad y, por tanto, no dejan de estar sujetos a la necesidad de investigar su intencionalidad.

I. La imagen antes de la fotografía

Autores, artistas, recursos técnicos, soportes, empresas y empresarios, mercados públicos, mensajes, convenciones, etc., son los temas que los historiadores deben abordar para acercarse al desarrollo de la iconosfera anterior a la aparición de la fotografía. Todos ellos pueden resumirse en tres: el artista, los medios y su público. Es decir, la formación intelectual y las habilidades técnicas del artista para representar la realidad, los instrumentos a su alcance para realizar su obra y los efectos que dichas representaciones producían en los sectores sociales que debían recibir los mensajes iconográficos. Ese diálogo es de ida y vuelta, es decir, que son mutuas y vivas las relaciones de influencia que se producen entre los artistas y

⁵ Ivins, W. M., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, 1975, pp. 88-89.

⁶ RAMÍREZ, J. A., *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, 1981, p. 158.

la sociedad para la que trabajan y de la que viven, existiendo un gran número de condicionantes ideológicos, políticos, legales, económicos que actúan en el proceso de producción y consumo de las imágenes.

La invención de la imprenta fue el punto de partida para la densificación iconográfica de los siglos XIX y XX. El progreso de las técnicas de realización de imágenes y multiplicación de las mismas trajo consigo la posibilidad de traspasar los cerrados círculos a los que estaban reservadas en las Edades Media y Moderna, y llegar así a grupos sociales cada vez más amplios, que se beneficiaban paralelamente de los progresos en materia educativa del Estado liberal. Las imágenes, pues, nos permiten acercarnos a la nueva sociedad contemporánea, a sus gustos y a las ideas y valores predominantes que aquéllas reflejan de manera muy distinta a como lo hacen los documentos escritos.

2. El grabado y la litografía clásicos

La revalorización de las fuentes iconográficas ha contribuido a mejorar la consideración de la obra gráfica y elevarla del rango de obra menor que tradicionalmente se le reservaba. Ello ha ocurrido no sólo con la estampa culta, sino también con la estampa popular de gran tirada o la ilustración gráfica unida a la prensa. La historia ha empezado a dejar de preocuparse exclusivamente por la calidad de la obra gráfica, de la misma manera que en los estudios de historia de la literatura se ha dado cabida a la novela popular. Además, el inicio de la contemporaneidad coincidió precisamente con la decadencia del grabado, porque los grandes artistas, con la excepción de Coya en España, abandonaron su ejecución⁷. Sin embargo durante el siglo XIX se asiste a un extraordinario incremento en la producción de imágenes gráficas, paralelo a la aparición de nuevas técnicas y al incremento de la demanda. Si la invención de la imprenta permitió que las imágenes llegasen al pequeño círculo de las cortes y las universidades, la invención de la prensa de hierro

⁷ IVINS, W. M., *Imagen impresa y...*, *op. cit.*, p. 13.

(Stanhope, 1798), la aplicación del vapor a la imprenta (Koenig, 1811) Y el desarrollo del periodismo unidos a los avances en la educación permitieron abastecer a sectores sociales más amplios de los pueblos y las ciudades. El siglo XIX supone así la culminación de los cambios iniciados en el Renacimiento. La invención de la litografía por Senefelder y la del fotograbado dejaron obsoleto el sistema de reproducción del grabado, aunque éste persistiría como «grabado original» 8.

Convencionalmente se distingue entre la estampa culta y la estampa popular, atendiendo a criterios de calidad que vienen marcados por el carácter académico de las primeras. El grabado clásico fue aquel que continuó en el siglo XIX atrayendo el interés de las autoridades académicas, de instituciones estatales como la Calcografía Nacional y que recibía los premios de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes 9. La invención de la litografía y el éxito de la ilustración de nuevos soportes fueron las causas que provocaron el declive progresivo de esta especialidad. En buena medida, la impresión de grabados clásicos se debió al patrocinio estatal y su consumo siguió estando circunscrito a la aristocracia y la burguesía ilustrada. De ahí que a través del grabado puedan deducirse los gustos estéticos de las clases altas en el siglo XIX. Los cambios en la modalidad del grabado en madera, utilizándose maderas duras y sistema de talla transversal, aumentaron sus posibilidades expresivas porque el artista podía dibujar directamente sobre el taco, ampliándose también las tiradas. Los libros y la prensa se beneficiarían asimismo de esta nueva técnica, desarrollada por Bewick en 1771 e introducida en España hacia 1836 10.

La decadencia del grabado fue paralela a la expansión de la litografía, basada en principios químicos que permitían los sistemas de impresión planos. Para Jesusa Vega «estamos ante una revolución

⁸ CARRETE PARRONDO, J., «El nuevo arte gráfico. Del grabado de reproducción al grabado libre», en *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, Summa Artis, *Historia General del Arte*, XXXII, Madrid, 1988, p. 9.

⁹ VEGA, I., «La estampa culta en el siglo XIX», en *El grabado en España. op. cit.*, p.157.

¹⁰ RAMÍREZ, J. A., *Medios icónicos...* op. cit., p. 42; VEGA, I., «La estampa culta...», op. cit., pp. 146 Y ss.

similar a la que supuso cuatro siglos antes la impresión con tipos móviles que inventó Gutenberg» 11. La ventaja de la litografía era que el dibujo del artista y el impreso eran casi idénticos. El Estado fue el primer impulsor de este nuevo arte a través del Establecimiento Litográfico del Depósito Hidrográfico (1818-1825) y del Real Establecimiento Litográfico de Madrid (1825-1837), seguramente llevado por el convencimiento de «la capacidad que estos simples papeles tenían de difundir los tesoros culturales de un reino que a su vez dan prestigio al monarca» 12. La producción de estas instituciones siguió las pautas de la costumbre del XVIII de publicar por suscripción, de modo que además de continuar difundiendo los gustos artísticos academicistas, sus ediciones fueron de lujo y caras, por lo que «sólo un reducido grupo social podía acceder económicamente a este tipo de obras» 13. La liberalización de la monarquía tras la muerte de Fernando VII puso fin al monopolio que disfrutó el Real Establecimiento Litográfico y permitió la generalización de la técnica litográfica. La expansión de la prensa en el XIX se acompañó de la edición de litografías que se vendían separadas de periódicos y revistas. Una de las dedicaciones habituales de los litógrafos fueron los retratos de personajes ilustres que resultaban baratos y accesibles al público. Pero ello no hacía sino empeorar las perspectivas de la estampa culta. El grabado entraba así en una crisis que, sin embargo, traería consigo en el siglo XX su recuperación para nuevas posibilidades creativas y expresivas de los artistas.

3. La pintura de historia

El siglo XIX fue, además del siglo de la expansión del grabado y de la estampa popular, el momento estelar de la denominada «pintura de historia». En realidad, como ocurre con los otros géneros, el XIX no estaba sino continuando una tradición anterior, más concretamente del XVIII, que consideraba este tipo de pintura como un

11 VEGA, J., «La estampa culta », *Op. cit.*, p. 24.

12 VEGA, J., «La estampa culta », *Op. cit.*, p. 79.

13 VEGA, J., «La estampa culta », *Op. cit.*, p. 89.

ejercicio académico. Así, tanto la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como las distintas Academias Provinciales señalaban a los alumnos en cada curso el tema que deberían ejecutar. Carlos Reyero escribe que la pintura de historia «resulta ser aquella que representa hechos trascendentales del pasado figurados con verismo académico»¹⁴. De nuevo hemos de hacer referencia a la complejidad del proceso de elaboración de esta iconografía. Por una parte, las instituciones académicas que impulsan temas y estilos; por otra, las instituciones o particulares que demandan obras de este tipo, y, en tercer lugar, el público que recibe los mensajes contenidos en ellas. El crítico de *La Epoca* José Carcía lo explicaba en 1862:

La idea, para penetrar en la muchedumbre necesita vestir la forma concreta y determinada de un hecho, y para arraigarse honda e inmediatamente en su memoria, otro medio aparente y plástico que la palabra escrita. A todos estos extremos alcanza la pintura y los satisface. Un cuadro consagra una acción famosa y la populariza y extiende con mayor facilidad que otro género... Alta y noble empresa sería la de perpetuar en grandes lienzos la historia patria. Ella inspiraría emulación y aliento a los artistas y, llevada a cabo, sería digna escuela donde nuestro pueblo recibiese al par estímulos de la virtud y gloria y lecciones del escarmiento¹⁵.

Por consiguiente, el cuadro de historia está influido por una peculiar visión de los hechos representados que poco tiene que ver con lo que realmente aconteció. Al igual que en el grabado, existe en la pintura de historia una sumisión al gusto y la cultura histórica imperante que las instituciones académicas se encargaban de mantener mediante los Reglamentos de las Exposiciones Nacionales y la concesión de los premios.

Ahora bien, aunque la pintura de historia manipule la realidad, y nos ofrezca una imagen ilusoria de la misma, constituye un valioso elemento para acercarse a las ideas predominantes en una época determinada. Porque el rescate de temas históricos no es una operación exclusivamente académica, sino que responde en cada momento a los gustos y el interés del grupo o los grupos sociales pre-

¹⁴ REYERO, C., *La pintura de historia en España*, Barcelona, p. 83.

¹⁵ REYERO, C., *La pintura de historia...*, op. cit., p. 92.

dominantes, y también tiene que ver con la cultura histórica de cada momento. Los temas representados, por muy lejanos que se encontrasen en el tiempo, en realidad estaban introduciendo ideas presentes. Como escribe Julián Gállego,

el cuadro de historia tiene los valores que la sociedad de su tiempo ha entresacado de todas las crónicas nacionales, precisamente con ese narcisista afán de verse reflejada y mejorada con la garantía del pasado, ilusoriamente tomada por seguro del futuro. Esa pintura refleja la sociedad de su tiempo en el espejo de lo pretérito.

De hecho, esta función conmemorativa y evocadora del cuadro de Historia no ha dejado de estar vigente nunca. Los encargos de las Instituciones parlamentarias españolas -Congreso de los Diputados y Senado- fueron determinantes para el impulso del género, extendiéndose la iniciativa al resto de las instituciones -Diputaciones, Ayuntamientos y Universidades- o se buscaba con ello situar en las distintas sedes institucionales obras «alusivas a la función del edificio y a la exaltación a través de la memoria de lo que el lugar representa para una comunidad de individuos»¹⁶. También la Corona hacía encargos, o el propio Gobierno de la nación, como ocurrió con el del liberal Montero Ríos a Gisbell para pintar «El fusilamiento de Torrijos» en 1886.

El género, pues, nos permite hacer una verdadera reconstrucción de las ideas predominantes en el XIX evocadas generalmente mediante el recurso a hechos señalados de la historia próxima o remota. Carlos Reyero señala por un lado cómo se articulan las obras en torno a tres grandes ideas-valores del siglo: la Libertad, la Monarquía liberal y la Religión. Con respecto a la primera destacan los episodios de Sagunto, Numancia o Don Pelayo, la tolerancia (Abd al-Rahman III), la intolerancia (Expulsión de los judíos), el liberalismo (jura de Santa Gadea, Mariana Pineda, Comuneros), la soberanía popular (Concilios visigodos, Cortes medievales y Cortes de Cádiz). La Monarquía está ampliamente representada en los cuadros

¹⁶ GÁLLEGO, I, Prólogo a la obra de C. REYERO *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, p. 12.

de los reyes como protagonistas de los momentos gloriosos de la patria, o en los temas alusivos a la legitimidad sucesoria y la presencia de mujeres en el trono para apoyar el reinado de Isabel II (Doña Berenguela, María de Molina y sobre todo Isabel la Católica). En cuanto a la Religión, se la trata como idea ligada a la constitución de la nación española (Recaredo, Hermenegildo, Santiago, evangelización de América), y de acuerdo con los nuevos tiempos políticos, inserta en el Estado liberal o incluso presente en los episodios dramáticos de la lucha por las libertades (Comuneros, Guerra de Independencia, Torrijos).

Los cuadros de historia están influidos fuertemente por la idea que la colectividad tiene de España. Una idea extraída de los libros de Historia más leídos en la época que la pintura ayuda a simplificar aún más adquiriendo un sentido ejemplificador y propagandístico. La idea de independencia de España, que dominó la entrada en el siglo XIX, será recurrente en los hechos ya citados de Sagunto, Numancia, la Reconquista o Viriato. La unidad nacional trae a los lienzos las figuras de Fernando III, Jaime I, María de Molina y los Reyes Católicos, o los episodios de las Navas de Tolosa, el Compromiso de Caspe y la conversión de Recaredo. Los momentos gloriosos traen los temas de Trafalgar, América, el Imperio, Lepanto, Roger de Flor, Abd al-Rahman III, Alfonso X, y alguna derrota como La Invencible. Los tópicos sobre el «carácter nacional» aparecen también reflejados: el guerrero despechado y rebelde (El Cid, Viriato), la hidalguía española (Guzmán el Bueno, Spínola en Breda, Castaños en Bailén), o el sentido trágico de la vida en Juana la Loca 17.

Como ocurre con el cine de Historia, la pintura ofrece a los historiadores muchas posibilidades de análisis. El más simple, sin duda, es la evocación de temas sobre los hechos históricos significativos. Se trata, evidentemente, de una ilusión, de un cúmulo de convenciones que incita más a un estudio de las falsedades acumuladas que a otra cosa. Ni siquiera en el caso de los retratos de personajes importantes podemos tener certeza de que estemos

17 REYERO, C., *La pintura de historia...*, op. cit., p. 27.

viendo en realidad a quien creemos. Sólo es ello posible cuando el artista fuese de conocida solvencia y contase con la presencia física del protagonista. Pero aun así, siempre se tratará de una interpretación y, por tanto, no nos eximirá de realizar siempre una crítica adecuada.

Aunque la pintura de historia tuvo su edad dorada en el período indicado, el uso de este soporte icónico ha superado el paso del tiempo y siguió utilizándose en el siglo XX hasta nuestros días. Han desaparecido los grandes temas referidos a las historias nacionales. Sin embargo esto es sólo una verdad a medias si pensamos en algunos ejemplos del arte en la Unión Soviética, o de los regímenes fascistas. La propia «estética» del franquismo nos ofrece numerosos ejemplos: algunos retratos de Franco presentan una fuerte carga simbólica y son un buen espejo de las ideas que sostuvieron al régimen en sus primeros años. La II Guerra Mundial, en la que la fotografía y el cine mostraban ya una hegemonía indiscutida, ha dejado unos testimonios en la pintura que Juan Pablo Fusi y Raymond Carr nos han mostrado en un reciente trabajo¹⁸. Por último, la tradición que llevó a las instituciones a encargar a los artistas obras alusivas se han seguido manteniendo hasta hoy, como lo demuestran las galerías de retratos de Universidades, Ayuntamientos, Diputaciones o Cámaras de Comercio.

4. La estampa popular. La ilustración satírica y la ('at')('atlll")a

Si en la estampa culta del XIX se aprecia una continuidad con las técnicas y gustos del antiguo régimen, los cambios experimentados en la estampa popular fueron espectaculares. En un siglo que comenzó en España y Europa con conflictos en los que luchaban los ejércitos y las ideas, el grabado cumplió su papel de instrumento propagandístico y movilizador de ambos bandos. Pero hacia 1830, el grabado popular había desaparecido prácticamente, aunque siguieran

¹⁸ Véanse los trabajos citados en REYERO, a quien he seguido para la elaboración de este epígrafe.

editándose pliegos con romances y aleruyas ¹⁹. En su lugar, la ilustración gráfica vino a satisfacer la creciente demanda de imágenes generada por la sociedad. Para Valeriano Bozal, la ilustración gráfica es un género nuevo, y el ilustrador deja de ser el traductor de imágenes en que se habían convertido los grabadores. La ilustración es, así, «una mirada diferente», y cambió «la concepción misma de la imagen», desplazando en el segundo tercio del siglo al grabado popular gracias a su mayor originalidad e independencia y a su mayor difusión a través de nuevos medios de comunicación ²⁰.

El folletín, los *magazines* o el libro fueron estos nuevos vehículos icónicos. El libro ilustrado fue, para Í. A. Ramírez, el instrumento de lo que denomina «densificación iconográfica»: «el libro fue el principal vehículo de difusión de "otras imágenes", el motor de una verdadera democratización icónica y el antecesor de todos los modernos medios de masas» ²¹. Y la prensa, convendría añadir, especialmente para lo que se refiere a la contemporaneidad. En 1823 comenzó a publicarse el *New York Mirror* con la inclusión de imágenes grabadas. Los *magazines*, publicaciones nacidas en el siglo XVIII de contenido misceláneo y costumbrista, alcanzaron una gran difusión y dieron un papel relevante a las imágenes. Ejemplos de ellas fueron la *Penny Magazine* en Inglaterra, o el *Magazine Pittoresque* en Francia, y en España *El Semanario Pintoresco* o *El Museo de las Familias*. Con ellas se produjo un salto cuantitativo en la difusión de la imagen, pues la *Penny Magazine* editaba 200.000 ejemplares en 1833. Como ha escrito Ivins, en el siglo XIX se produjeron más imágenes que en toda la etapa histórica anterior a 1800. Las revistas de contenidos más serios y cultos también se poblaron de imágenes, como *The Illustrated London News* (1842), *L'Illustration* (1843), *La Ilustración Periódico Universal* (1849), *El Museo Universal* (1857) o *La Ilustración Española y Americana* (1869). La historia no fue ajena a la irrupción de la imagen en los gustos de una población ávida de noticias y cada vez más acostumbrada a verlas representadas.

¹⁹ FUSL, J. P., *Memoria de la II Guerra Mundial, 1939-1945*, Madrid, 1995.

²⁰ BOZAL, V., «El grabado popular en el siglo XIX», en *El grabado en España*, *op. cit.*, p. 284.

²¹ BOZAL, V., «El grabado popular...», *op. cit.*, p. 248.

A partir de la segunda mitad del siglo los libros de historia empezaron a ser ilustrados en Europa como ha escrito Remi Mallet, elaborándose en ellos un discurso histórico gráfico paralelo al texto ²².

Bozal propone cuatro etapas de la estampa popular en el siglo XIX, aunque advierte de la dificultad que impone un género en el que persisten técnicas y convenciones desde épocas anteriores: la estampa durante la Guerra de la Independencia, el período romántico, la época del costumbrismo y el naturalismo y, finalmente, la época del apogeo de la imagen satírica y el esperpento.

La utilización de la imagen durante la Guerra de la Independencia es un buen ejemplo del aprovechamiento de todos los recursos en un momento de enfrentamiento bélico. Salvando las distancias, en la Europa del momento se ensayaban los mecanismos de propaganda total típico de los grandes conflictos del siglo XX. La prensa, la literatura y la imagen cumplieron la función de cohesionar las voluntades propias para el tremendo esfuerzo de la guerra, y desacreditar al enemigo. Todos parecían compartir el convencimiento de Napoleón de que una moral fuerte significaba las tres cuartas partes de la victoria ²¹.

La estampa popular de la Guerra de España se encargó de resaltar los acontecimientos notables y difundir ampliamente los retratos de los héroes patriotas, y de escarnecer y satirizar a los enemigos de dentro y de fuera. El género satírico cobraba así una importancia política y periodística que no haría sino incrementarse en el accidentado siglo.

Aunque las estampas populares siguieran haciéndose en la época romántica, se aprecia ya su decadencia frente al periodismo ilustrado. No obstante, el género satírico prolifera en ejemplos durante el Trienio y la Década Ominosa, así como las *aleluyas* de todo tipo. Las series de estampas costumbristas permiten acercarse a los tipos sociales de la época, como en *Los niños pintados por sí mismos (1841)*, *Los españoles pintados por sí mismos (1843)* o las *Escenas matritenses (1845)*.

²² RAMÍREZ, J. A., *Medios de masas...*, *op. cit.*, p. 248.

²³ MALLET, R., «L'Iconographie de la Révolution Française dans les livres d'histoire du XIX siècle», en VOVELU, M., *Les images...*, *op. cit.*, pp. 339 y ss.

El tercer período se define, según Bozal, por el carácter marcadamente costumbrista de los *magazines*, que desembocará en el naturalismo de la Restauración, la desaparición casi total de la estampa popular y la consolidación de la prensa satírica que entra en su período de esplendor.

La ilustración satírica refleja la crítica de los artistas y dibujantes sobre la sociedad circundante y sus injusticias. En el fondo de esta postura inconformista subyace la frustración temprana de las esperanzas que la revolución liberal había despertado en amplios sectores de las clases medias y obreras europeas. La prensa progresista, republicana y obrera albergó los dibujos que denunciaban la existencia en la nueva sociedad burguesa de situaciones de fuerte desigualdad, falta de libertades y corrupción política y electoral.

La caricatura adquirió entonces relevancia como instrumento para transmitir la crítica de la realidad política y social. Su eficacia residía en la capacidad de modificar jocosa o amargamente la realidad representada en el dibujo y obtener la mayor simplificación en el mensaje transmitido. Esa modificación es la *carga* que originariamente dio nombre al género y supone evidentemente un grado de agresión hacia lo caricaturizado. Como escribe Lethéve, «se hacen difícilmente caricaturas con buenos sentimientos, y la violencia, signo visible del temperamento de los artistas, lo es también de ciertas tendencias de la opinión»²⁴. Por su carga de violencia e inconformismo y su falta de respeto a las convenciones y al sistema establecido, la caricatura, como escribió Baudelaire, fue la antítesis de las artes burguesas y al mismo tiempo un instrumento moral²⁵. Porque es cierto que la sátira de lo establecido tenía una fuerte componente destructiva, pero como se ha señalado en el caso de Daumier, en el fondo subyace también una posición idealista, lo mismo que en los dibujos de la prensa anarquista analizados por Litvak y en la serie interminable de simbolizaciones idealizadas de la Libertad, el Pueblo o la República de la caricatura republicana española²⁶.

²⁴ TAYLOR, P. M., *Munitions of the Mind*, Manchester, 1995, p. 154.

²⁵ LETHÉVE, J., *La caricature sous la III^e République*, París, 1986, p. 7.

²⁶ BAUDELAIRE, Ch., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, 1989.

El despliegue del género que Bozal denomina *joco-serio* hubiese sido impensable paradójicamente sin el avance que en materia de libertades supuso la instauración del liberalismo. *Gil Bias*, que marcaría el modelo de este tipo de publicaciones ilustradas, comenzó a editarse en 1865, contando entre sus colaboradores a Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, autores de la más incendiaria colección de caricaturas sobre la vida privada de Isabel II ²⁷. Durante el sexenio revolucionario se ampliaron los márgenes de libertad y la prensa satírica alcanzó un esplendor que la Restauración no impidió, salvo en sus primeros momentos, gracias a las leyes liberalizadoras de Sagasta. El género satírico y la caricatura de periódicos como *El Motín*, *El Loro* o *El País de la Olla* forman parte del conjunto de fuerzas que contribuirían al debilitamiento del régimen de la Restauración y al desarrollo de ideas de cambio.

²⁷ DAUMIER, H., *Moeurs politiques*, París, 1982, p. 5; BOZAL, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, 1979; LITVAK, L., *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, 1988; GARMONAL TORRES, M. A., *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX*, Granada, 1983; ARCAS CUBERO, F., *El País de la Olla. La imagen de España en la prensa satírica malagueña de la Restauración*, Málaga, 1990; GARCÍA QUIRÓS, R. M., *El humorismo gráfico en Asturias*, Principado de Asturias, 1990.