

Las figuraciones de la subalternidad en las modalidades de periodismo gráfico tras la Revolución de 1868 en España

Representations of subalternity in the types of illustrated journalism after the Revolution of 1868 in Spain

María Eugenia GUTIÉRREZ JIMÉNEZ

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-1113-0447>

RESUMEN:

Este texto examina un conjunto de grabados informativos de semanarios con ilustraciones y de dibujos de actualidad insertos en la prensa satírica que representan figuras de la subalternidad – como formas de otredad – y que fueron publicados antes y después de la Revolución de 1868 en España. Para ello, se revisan las propuestas de reformas sociales desde el universo liberal en pro de mejorar la asistencia a los pobres y se evalúa la participación de las imágenes satíricas y *de actualidad* en la acción moralizadora confrontando dichas imágenes a casos extranjeros. Desde una perspectiva de estudio que combina la historia cultural con la historia de la comunicación, se busca analizar el uso político de la otredad –mendigos, mujeres pobres, delincuentes– en la articulación de una *nueva* identidad nacional entre 1869 y 1871 en España para comprobar si los periodismos gráficos *de actualidades*, consolidados en este período, habilitaron un espacio mediático en la esfera pública para discutir el pauperismo como amenaza real a la finalización de la revolución liberal.

PALABRAS CLAVE:

Subalternidad; pauperismo; periodismo gráfico; identidad nacional; Revolución de 1868.

ABSTRACT:

This article examines a corpus of informative engravings from weeklies with illustrations and current affairs cartoons published in the satirical press that depict figures of subalternity as forms of otherness, and which appeared before and after the 1868 Revolution in Spain. For that purpose, the paper reviews the social reforms proposed within the liberal sphere to improve the Spanish welfare system and analyses current affairs and satirical images featuring subaltern figures that contributed to the moralising effort of the middle classes, placing them in dialogue with several foreign examples. Combining approaches from cultural history and communication history, the article investigates the political use of otherness –beggars, poor women, and delinquents– in the rearticulation of a *new* national identity after 1868, to assess whether the illustrated journalism of *current affairs*, consolidated during this period, created a media space in the public sphere to debate pauperism as a threat to the fulfilment of the liberal revolution in Spain.

KEYWORDS:

Subalternity; pauperism; illustrated journalism; national identity; Spanish Revolution of 1868.



CÓMO CITAR/ HOW TO CITE: María Eugenia GUTIÉRREZ-JIMÉNEZ, “Las figuraciones de la subalternidad en las modalidades del periodismo gráfico tras la Revolución de 1868 en España”, *Rubrica Contemporanea*, vol. XIV, n. 31 (2025), pp. 53-76.

*. Este texto está dedicado al alumnado de “Fotoperiodisme i imatge digital” de la Universitat de València del curso 2023-2024 y a los grupos de mañana de “Fotoperiodismo” del curso 2024-2025 de la Universidad de Sevilla. Por todo lo que quise contarles y no pude por una cuestión de tiempo.



Artículo recibido el 8-9-2025 y admitido a publicación el 12-12-2025.

<https://doi.org/10.5565/rev/rubrica.512>

Rubrica Contemporanea, Vol. XIV, n. 31, 2025
ISSN. 2014-5748

La investigación que se desarrolla en las siguientes páginas es de carácter exploratorio y se centra en el rastreo de un conjunto de grabados informativos extraídos de semanarios de saberes universales con *ilustraciones* y de dibujos de actualidad insertos en la prensa satírica que fueron publicados entre la institucionalización de la Revolución de 1868 y la instauración de la monarquía democrática de Amadeo de Saboya, en coincidencia este último acontecimiento con la Comuna de París. Mediante el corpus seleccionado, se busca indagar, en primer lugar, en las representaciones de la *otredad* como ficciones verosímiles mediadas por el buril y la pluma –además de soportadas en las páginas de publicaciones periódicas– que aparecen ligadas a sucesos presentados bajo el marbete de “actualidades”. Estas figuraciones circularon por la esfera pública entre 1869 y 1871 y se inscribieron en el proceso nacionalizador reactivado tras la Revolución de 1868. En segundo lugar, cabe examinar los usos políticos dados a tales subjetividades –mendigos, delincuentes, mujeres pobres, huérfanos, etc.– en la configuración de la *nueva* identidad nacional, en tanto que son representativas del pauperismo como fenómeno paradójico que limitó el alcance de la perfectibilidad humana como base del modelo de sociedad liberal.

La hipótesis que se plantea profundiza en la acción informativa promovida desde los modelos de periodismo gráfico como actividad generadora de modos narrativos que no solo reconstruyen hechos, sino que reorganizan su significación cultural y muestran, en ocasiones, ciertas grietas gestadas en el orden social, dado que las subalternidades se visibilizan desde la aceptación de una contradicción: forman parte del mundo social compartido por los públicos lectores –los electores– y, al mismo tiempo, se presentan como testigos externos al *nosotros* nacional. En consecuencia, la configuración de la identidad nacional durante la institucionalización de la Gloriosa no estuvo exenta de fricciones.

El periodismo gráfico de actualidad a partir de la segunda mitad del siglo XIX¹ en España participaría del establecimiento de las condiciones históricas para enunciar la existencia social de las clases marginadas. Este hecho nos situaría, por un lado, ante la modernidad tecnocientífica aplicada a la producción cultural e informativa, y, por otro, en el proceso de modernización política que supuso profundizar en la revolución liberal *imaginada* por inacabada, que ubicaba a España en la primera ola de democratización en Europa². Durante este período, se ensayaron dos de los tres proyectos de construcción del Estado y la nación más significativos: la monarquía democrática bajo la Casa de Saboya, que sentaría el precedente de la monarquía parlamentaria actual, y la Primera República, que permitió la combinación histórica de la democracia como

1. En la forma de nombrar y concebir este fenómeno seguimos a Cecilio ALONSO, quien considera que en 1849 se hace efectiva la implantación del género de las “Ilustraciones” en España, fenómeno que denomina “periodismo gráfico de actualidad” (“Antecedentes de las *Ilustraciones*”, en Eliseo TRENC (dir.), *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones. 1850-1920. Coloquio internacional-Rennes. IRIS*, Montpellier, Université Paul Valery, 1996, p. 13). Desde los manuales de historia del periodismo en España, en cambio, se prescribe la llegada del periodismo gráfico ligado a la actualidad como noción de inmediatez en las últimas décadas del siglo XIX y tras la consolidación del proyecto editorial que dio vida al principal referente: *La Ilustración Española y Americana* (Madrid, 1869-1921) (Juan Francisco FUENTES y Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, *Historia del Periodismo español. Prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*, Madrid, Síntesis, 1998, p. 121).

2. Dicho proceso se inició en España con la Guerra de la Independencia en 1808 y finalizó con el golpe de Estado del general Pavía en 1874 (Kurt WEYLAND, *Making Waves. Democratic Contention in Europe and Latin America since the Revolutions of 1848*, Nueva York, Cambridge University Press, 2014; John MARKOFF, *Olas de democracia. Movimientos sociales y cambio político*, Granada, Comares, 2018).

sistema político, la República como forma de Estado y el federalismo como organización territorial y administrativa³. En cambio, las divergencias entre los actores políticos que dirigieron la Revolución de 1868 sobre cómo modernizar la nación –emancipada de los Borbones– debieron dificultar el consenso en el universo liberal en torno a uno de los límites más evidentes en la acción nacionalizadora⁴: el pauperismo.

Para el estudio de las figuraciones de la otredad en los sucesos de actualidad en el período antes demarcado, se adopta una mirada interdisciplinar que combina la historia cultural con la historia de la comunicación a partir de las nociones –conflictivas– de *representación* y de *formas de comunicación*⁵. Se asumen las tres dimensiones de la “representación colectiva” descrita por Chartier: a) la acción de clasificar y desglosar produce o fabrica las configuraciones sociales con las que se reconoce paradójicamente el mundo; b) dichas construcciones son generadoras de prácticas instituidas para la exhibición del estatus social en el plano simbólico, y c) tales representaciones y prácticas, como formas objetivadas, sedimentarían la normatividad⁶. Se declara que tal categoría se presenta útil para la valoración de las figuraciones de la subalternidad en la acción moralizadora que se retoma en este período, tanto por el Estado como por el asociacionismo filantrópico privado, además de contribuir a examinar si la prensa gráfica acabó reforzando, desde la reproducción de la subalternidad en dispositivos visuales normalizados, la comunidad política imaginada desde 1868.

Por otro lado, la noción “actualidad”, entendida como el relato que reconstruye un hecho, el cual tiende a irrumpir en el tiempo presente de forma inesperada, está mediada por una narración periódica que acoge las variadas formas verbo-visuales de la ilustración gráfica⁷, ya sea un grabado xilográfico o una lámina litografiada. Esa imagen de actualidad, que áuna materialidad y discurso, capta *el instante* mismo en el que el hecho rasga la trama de la cotidianidad y pone al alcance del ojo humano lo antes imperceptible para los públicos. Desde estas texturas, la presencia de la subalternidad se proyecta en la esfera pública en posiciones editoriales diferenciadas: en el periodismo satírico, la representación sirve a la crítica de los negocios públicos; por el contrario, en los semanarios de saberes universales, la imagen tiende a exaltar las *bondades* del progreso tecnocientífico.

3. Manuel SUÁREZ CORTINA, *El gorro frigio. Liberalismo, Democracia y Republicanismo en la Restauración*, Madrid, Sociedad Menéndez Pelayo, 2000, p. 19; ídem, *La Federal. La Primera República Española*, Madrid, Sílex, 2023, p. 14.

4. Durante el Sexenio democrático, España no contó con un “movimiento político-cultural de fuerza y unanimidad comparables al *Risorgimento* italiano, al clima nacionalista bismarckiano o al republicanismo, laico e igualitario francés”. El impulso nacionalizador fue limitado, aunque presentó “un mínimo de rasgos aceptables” para cohesionar la comunidad política imaginada (José ÁLVAREZ JUNCO y Gregorio DE LA FUENTE MONGE, “El impulso nacionalizador de la Revolución de 1868”, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 55 (2020), <https://doi.org/10.4000/bhce.1637>).

5. Lynn HUNT (ed.), *The New Cultural History*, Berkeley etc., University of California Press, 1989; Roger CHARTIER, *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogos e intervenciones*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 124. En la Historia de la Comunicación, destacamos los trabajos de Raymond WILLIAMS (ed.), *Historia de la Comunicación. Vol. I. Del lenguaje a la escritura*, Barcelona, Bosch, [1981] 1992, p. 33, y Francesc A. MARTÍNEZ GALLEGO y Antonio LAGUNA, “El historiador de la comunicación, entre la teoría de la comunicación y la teoría de la Historia”, *Revista de Historiografía*, 20 (2015), pp. 217-238, <https://e-revistas.uv3m.es/index.php/REVHISTO/article/view/2356>

6. Roger CHARTIER, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1995 [1992], pp. 56-57.

7. Valeriano BOZAL, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón, 1979.

Por ello, además de la comparación con casos extranjeros, la revisión crítica de las imágenes seleccionadas se someterá a las siguientes variables: si la pobreza se asocia con la criminalidad; si tal asociación es recurrente; a quiénes van dirigidas las imágenes y qué funciones cumplen al activar dicha asociación en el imaginario reformista liberal. En otro orden, y respecto del significado, se evaluará bajo qué estéticas son presentadas y por qué; en relación con qué grupos, sujetos históricos y temáticas son representadas, y si tales figuraciones aparecen dotadas de agencia y/o voz propia o, sin embargo, se visualizan como amenazas para el orden social. Este planteamiento problematizaría la tensión que debió habitar las identidades sociales contemporáneas durante el Sexenio democrático, puesto que la producción periodística de actualidad empezó a visibilizar, desde posicionamientos editoriales divergentes, la subalternidad como parte del campo social, mientras que en el plano político, y a pesar de la politización de la esfera pública entre 1869 y 1871, el pauperismo y la miseria no parecieron concentrar la suficiente atención pública requerida como medio para contener la inestabilidad sociopolítica.

El reto de la promesa liberal: las reformas sociales

“¿Cómo disminuir las desdichas de la humanidad? ¿Cómo hacer que la sociedad fuera cada vez más perfecta, es decir, más justa? El enfoque estaba ya sugerido en 1858: armonizar los logros científicos, la razón ilustrada y la fraternidad cristiana”⁸. Así retrata María Cruz Romeo el desafío que asume la pensadora social Concepción Arenal⁹ al decidir orientar sus colaboraciones en prensa –primero en *La Iberia*, entre 1855 y 1857, y después con la fundación de *La Voz de la Caridad* (Madrid, 1870-1884)– hacia la creación de una opinión pública favorable a la reforma de la sociedad mostrando la situación de desamparo en la que vivían los marginados en la sociedad decimonónica. Situada en la década de 1850 en el entorno del liberalismo progresista, Arenal defendería la modernización de la asistencia social desde la descentralización estatal y sin descreer en las potencialidades del progreso económico para alcanzar el ideal de la perfectibilidad.

El reformismo social fue una cuestión que preocupó al liberalismo isabelino: ¿cómo incluir en el mito fundacional de la nación a los excluidos para hacer creíble la promesa emancipatoria del liberalismo? En diferentes espectros de esta cultura política –de forma minoritaria entre los moderados y con mayor importancia entre los progresistas y demócratas–, fueron apareciendo voces que diagnosticaban el necesario desarrollo de una política de reformas sociales que promoviese la regeneración del vínculo político en las capas populares.

El modelo social del primer liberalismo español se fundó en la nación como sujeto político; esto es, en términos constitucionales no aludía a “un universo de individuos-ciudadanos”, sino a “una comunidad de personas con las cualidades requeridas por la

8. En torno a 1861 se publicó *La beneficencia, la Filantropía y la Caridad*; obra premiada un año antes por la Academia de Ciencias Morales y Políticas: M^a Cruz ROMEO MATEO, “Concepción Arenal: reformar la sociedad desde los márgenes”, en Manuel PÉREZ LEDESMA e Isabel BURDIEL BUENO (coords.), *Liberales eminentes*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2008, p. 222.

9. La biografía más completa sobre la intelectual es la de Anna CABALLÉ, *Concepción Arenal. La caminante y su sombra*, Barcelona, Taurus, 2018.

misma en cuanto a su linaje, sexo, identidad cultural y confesión católica”¹⁰. En definitiva, la nación soberana se cimentó en una sociedad desigual¹¹. Por tanto, se imaginó “una sociedad donde la propiedad, la riqueza y la instrucción continuarían repartidas de un modo desigual, aunque ahora más justo –al ser el resultado de la libre iniciativa individual– [...] y más beneficioso –por el aumento de la riqueza consiguiente–”¹². Entre 1835 y 1837, el primer liberalismo se reformuló en el plano doctrinal, en el teórico y en la práctica, lo que dio lugar a dos concepciones diferenciadas de sociedad¹³, la moderada y la progresista, aun cuando se partía de un diagnóstico compartido: el incumplimiento de la promesa –en el plano político y económico de la matriz liberal– de que la derogación de la desigualdad legal, la libertad de acción y la eliminación de toda intervención estatal permitirían un mayor grado de bienestar que evitaría el conflicto social¹⁴.

En paralelo, en los años 1830 se gestó en Europa el denominado *paradigma de la suspicacia* en torno al complejo fenómeno del pauperismo¹⁵. La pobreza *cíclica* que padecían las clases trabajadoras evidenció que el acceso a un trabajo no siempre evitaba la pauperización o la caída en la indigencia y el vicio. La pobreza *cíclica* que padecían las clases trabajadoras evidenció en qué medida el acceso a un trabajo no siempre evitaba la pauperización o la tendencia a la indigencia y el vicio social. En este contexto, se ensayaron las primeras estrategias de disuasión, basadas en la restricción moral y la educación de la subalternidad, que contemplaban la remodelación del sistema de beneficencia en España desde la combinación de la acción estatal con la filantropía de entidades privadas. En este punto, sobresale en el Madrid posrevolucionario entre 1838 y 1843, el auge de las sociedades filantrópicas, que tiene su origen en los preceptos de la economía social asumidos por la cultura política progresista y que promovió la participación de mujeres de clase media, “como iguales y diferentes a los hombres”, en acciones relacionadas “con la infancia, la maternidad y la reforma moral de las clases pobres y/o trabajadoras que el asociacionismo ilustrado ya había delegado en gran parte en las mujeres desde finales del XVIII”¹⁶. No obstante, el reformismo social de matriz liberal, tanto español como europeo, reforzaría la separación de las dos

10. Pedro RUIZ TORRES, “Modelos sociales del liberalismo español”, en Ricardo ROBLEDO, Irene CASTELLS y María Cruz ROMEO (eds.), *Orígenes del liberalismo. Universidad, política, economía*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, pp. 186-187.

11. José María PORTILLO VALDÉS, “Entre la monarquía y la nación: Cortes y Constitución en el espacio imperial español”, en ídem, Xosé Ramón VEIGA ALONSO y María Jesús BAZ VICENTE (coords.), *A guerra da Independencia e o primeiro liberalismo en España e América*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2009, pp. 129-156.

12. RUIZ TORRES, “Modelos sociales del...”, p. 194.

13. Isabel BURDIEL y María Cruz ROMEO, “Viejo y nuevo liberalismo en el proceso revolucionario, 1808-1844”, en Paul PRESTON e Ismael SAZ (eds.), *De la revolución liberal a la democracia parlamentaria. Valencia (1808-1975)*, Valencia, Biblioteca Nueva / Universitat de València, 2001, pp. 75-91.

14. Miguel Ángel CABRERA ACOSTA, *El reformismo social en España (1870-1900). En torno a los orígenes del estado del bienestar*, Valencia, Publicacions Universitat de València, 2015, p. 23.

15. Fernando DÍEZ RODRÍGUEZ y Rafael ALIENA MIRALLES, “Pobreza, trabajo y asistencia. Consideración histórica de una relación polémica”, en María Belén CARDONA RUBERT (coord.), *Empleo y exclusión social: rentas mínimas y otros mecanismos de inserción sociolaboral*, Madrid, Bomarzo, 2008, pp. 31-33.

16. Mónica BURGUERA, “Las fronteras políticas de la mujer de ‘clase media’ en la cultura política del liberalismo respectable (Madrid, 1837-1843)”, *Ayer*, 78 (2), 2010, p. 118.

esferas, además de las diferencias por razón de clase y de género¹⁷. La actuación de las mujeres en la esfera pública no dejó de hacerse dentro del marco regulado sobre las funciones sociales que correspondía a su sexo para la perpetuación del orden social.

En paralelo, y a pesar de que el espectro más conservador apostaría desde 1845 en adelante por una política de control del orden público azuzada por el miedo a la rebelión de las clases populares, se divulgaron propuestas como la expuesta desde *El Correo Nacional* (Madrid, 1838-1842) por Andrés Borrego –fundador de la cabecera antes referida y del proyecto periodístico que le antecede: *El Español* (Madrid, 1835-1837; 1845-1848)–. Sin cuestionar la creencia de que el bienestar que promovería la economía de mercado se acabaría extendiendo a todo el cuerpo social, declama sobre los desajustes sociales visibles, relacionados principalmente con el sistema de trabajo y redistribución y la mejora de la educación¹⁸. Este reformismo conservador dilucida el incumplimiento de uno de los principios básicos del paradigma de la Modernidad: la separación Iglesia-Estado, y hace pensar sobre el grado de concesiones y/o atribuciones que la primera institución tenía sobre la educación y la caridad pública. Además de quebrantar el precepto de la economía política que proyectaba el acceso al trabajo como medio de prevención contra la pobreza.

Si bien el posicionamiento mayoritario en la sociedad se tradujo en la satisfacción con las acciones privadas de asistencia social, la regulación de la beneficencia pública a través de la Ley del 20 de junio de 1849 y el Reglamento de 14 de mayo de 1852, que determinó su ejecución, transformaba la acción social en un servicio alejado, en teoría, de la caridad religiosa o particular¹⁹. Empero, persistía la idea en el imaginario colectivo de asociar al trabajador pobre con la inmoralidad²⁰ –incluso con la criminalidad– y el temor a que el subsidio o la limosna perpetuase a los pobres en la indigencia²¹. Un caso sintomático de esta concepción se revelaría en la denuncia interpuesta al semanario satírico-literario *El Tío Clarín* (Sevilla, 1864-1871) por la lámina litografiada 16, la cual apareció intitulada: “Asilo de Mendicidad de S. Fernando”²² (18-04-1864), y representó, bajo las formas estéticas del realismo costumbrista y enmarcada como actualidad, el “espectáculo del pauperismo”.

17. Mónica BURGUERA, *Las damas del liberalismo respetable. Los imaginarios sociales del feminismo liberal en España (1834-1850)*, Madrid, Ediciones Cátedra / Universitat de València, 2012, pp. 72-109.

18. María Cruz ROMEO MATEO, “¿Y éstos en medio de la nación soberana son por ventura esclavos? Liberalismo, nación y pueblo”, *Alcores*, 7 (2009), pp. 27-28, <https://doi.org/10.69791/rahc.211>.

19. Elena MAZA ZORRILLA, *Pobreza y beneficencia en la España contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1999.

20 Mariano ESTEBAN DE VEGA, “Introducción. Pobreza, beneficencia y política social”, *Ayer*, vol. 25, 1 (1997), pp. 11-13; Gonzalo CAPELLÁN DE MIGUEL, “Cambio conceptual y cambio histórico. Del pauperismo a la ‘cuestión social’”, *Historia Contemporánea*, 29 (2005), pp. 554-555, <https://doi.org/10.1387/hc.4971>

21. DÍEZ RODRÍGUEZ y ALIENA, “Pobreza, trabajo y asistencia...”, pp. 20-21. El paradigma de la confianza, que precedió al de la suspicacia, se basaba principalmente en la atención a los “pobres inválidos”, los incapacitados para el desempeño de profesiones útiles para la sociedad. Entre las causas se apuntan: “una infancia o vejez desamparadas, locura, enfermedad, minusvalías y viudedad femenina”.

22. Fundado en 1846, su función era acoger a los pobres y huérfanos desamparados naturales de Sevilla, o que llevasen más de seis años en la ciudad. En abril de 1863, el Asilo albergaba de forma a aproximada a 730 personas. Este caso de estudio fue analizado por María Eugenia GUTIÉRREZ JIMÉNEZ, “La prensa satírica en el mercado editorial sevillano. El caso de la primera denuncia contra *El Tío Clarín* (1864)”, *Trayectorias satíricas. Carnets de l'ASCIGE*, 1 (2018), pp. 13-35.

En un primer plano, se observa un grupo de ciegos, tullidos e indigentes que interpela a un señor, ataviado con levita y que porta en una de sus manos un garrote. Su persona está bloqueando la puerta de entrada del Asilo. En un segundo plano, se leen dos carteles con citas de reminiscencia bíblica que indican una desviación: el establecimiento debía servir para dar asistencia a los verdaderos pobres; sin embargo, las personas allí acogidas tenían la obligación de trabajar, según su estado de salud, además de aprender a leer, escribir, contar y un oficio.

Imagen 1. “El Asilo de Mendicidad de San Fernando”



F.: *El Tío Clarín*, 18-04-1864.

El semanario, posicionado en el ejercicio de la sátira literaria en su primer año y alejado de la adscripción al demo-republicanismo de su segunda etapa, critica en dicha lámina la *mercantilización* de la caridad, señalando en el caso particular del Asilo de San Fernando un déficit en la gestión de la institución, además de apelar a la obligación moral de los contribuyentes de atender al *verdadero* pobre, dejando entrever que los *falsos o fingidos* pobres son aquellas personas que usan el *disfraz* de la mendicidad para camuflar la vagancia o el vicio.

Estas dos posturas, la caridad circunscrita al terreno religioso o la regulación de la beneficencia social, coexistieron en España desde la década de 1840 hasta los años 1880 en España, período en el que se produciría una revisión conceptual de la pobreza y pasaría a nombrarse como “cuestión social”²³. Esta resignificación del término conllevó la identificación de las causas del pauperismo. En el marco de este debate, el discurso y pensamiento de Concepción Arenal, heredera de la cultura filantrópica del liberalismo respetable y quien ocupara el cargo de inspectora de la Casa de Corrección de Mujeres de Madrid entre 1868 y 1873 –habiendo ejercido de 1863 a 1865 como visitadora de prisiones de mujeres–, representaba una posición intermedia: desde el rechazo expreso a la intervención del Estado, decidió impulsar la beneficencia liberal siguiendo los

23. CAPELLÁN, “Cambio conceptual y cambio histórico...”, pp. 540-541. Se presenta relevante en los ochenta la propuesta de reformas sociales procedente del krausoinstitucionismo. Véase Manuel SUÁREZ CORTINA, “Democracia liberal y regeneración en la España de entre siglos”, *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, vol. 31, 92 (2016), pp. 93-95.

preceptos del krausismo²⁴, corriente de pensamiento por la que sintió simpatía, y asumiendo la concepción organicista del orden social y la idea del individuo como un ser ético –respecto de su autonomía y libertad de conciencia–, que en su vínculo con lo social debía practicar el deber moral para con los otros, los más necesitados y olvidados.

En el primer número de *La Voz de la Caridad*²⁵, Arenal manifestaba cierta esperanza al considerar que la indiferencia generalizada hacia los afligidos se puede revertir, dado que

La bondad es una condición de existencia. [...] Pero, ¿y tantos delitos, y tantos vicios y tantos crímenes? [...] No lisonjeemos a la humanidad, pero no la calumniemos tampoco; hagámosle comprender que los altos dones que ha recibido de Dios le imponen grandes deberes para con los hombres, y que no es prudente, sino cobarde, el que huye de una lucha en que tiene de su parte la fuerza y la justicia²⁶.

Esa lucha en favor de las personas excluidas se sustenta en una tensión de variables opuestas que Arenal observa compatibles: la fraternidad cristiana como expresión de una bondad “natural” que hará frente al egoísmo y la obligación moral para con los otros como forma de autorregulación de la sociedad comprometiendo a ricos y a pobres por igual. Porque la caridad, esgrime, puede ser un placer²⁷.

Si bien no se cuestiona el origen social de la desigualdad, la modernización de la beneficencia implicaba para Arenal crear una red asociativa descentralizada desde donde los individuos ejercieran la mediación en hospitales y prisiones, protegiesen a los menores y que se encargasen del socorro de los obreros, así como de la educación y el trabajo de las mujeres²⁸. Desde esta red de instituciones, debían llevarse a cabo dos acciones concretas: el fomento de la educación como vía para el acceso a la autonomía individual y la moralización como medio para hacer el bien y evitar acabar en los márgenes de lo social. Esta fue su propuesta para combatir los estigmas asentados en el imaginario social en torno al pauperismo:

La íntima satisfacción que proporciona el acto de socorrer a un pobre y de recibir las expansiones de su gratitud, expresada a veces más con lágrimas que con palabras, es uno de los sentimientos más puros que podemos experimentar. [...]

El ejercicio de la caridad, por una parte desahoga el sentimiento de compasión que reside más o menos en todos los corazones, y por otra nos constituye en una especie de providencia visible para el que sufre²⁹.

Sin duda, la peculiaridad de su reformismo social fue su empeño, mediado por la experiencia profesional, en pensar la “cuestión femenina” como parte fundamental de la

24. Las iniciativas del reformador social Ramón de La Sagra fueron inspiradoras para ella y su amistad con Fernando de Castro, Francisco Giner de los Ríos y Gumersindo de Azcárate está documentada. Compartía con ellos la creencia en la concepción organicista de la sociedad basada en el *self-government* que Azcárate teorizó en los años setenta (Gumersindo de AZCÁRATE, *El self-government y la Monarquía doctrinaria* (edición, estudio preliminar y notas de Gonzalo CAPELLÁN DE MIGUEL), Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008).

25. Intitulada *Revista quincenal de beneficencia y establecimientos penales*.

26. Concepción ARENAL, “Esperanza”, *La Voz de la Caridad*, 1, 15-3-1870, p. 5.

.27 Se destaca aquí el vínculo genealógico del discurso de Arenal con la cultura de la sensibilidad ilustrada y el placer de hacer el bien (ver Mónica BOLUFER, *Mujeres e ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1998).

28. ROMEO, “Concepción Arenal: ...”, p. 226.

29. Concepción ARENAL, “La Caridad como placer”, *La Voz de la Caridad*, 1, 15-3-1870, p. 8.

problemática del pauperismo³⁰. Pese a que Arenal partía de la aceptación del orden sexual doméstico y el lugar social asignado a las mujeres desde la complementariedad entre sexos³¹, retomó, partiendo de las obras de los científicos sociales de los años 1840, el ensanchamiento de los roles socialmente asignados al situar a las mujeres como ejes vertebradores la acción moralizadora –esto es, de la acción pública– sobre las clases más desfavorecidas. La tensión dialógica de su pensamiento y su discurso permite observar un evidente cuestionamiento del carácter universal del progreso y la civilidad, en tanto que ser individuo autónomo –por la acción educativa– y formar parte de la otredad –ser mujer– revestida de alteridad –ser mujer pobre– debió de abrir grietas en la conversación pública en torno a la deriva del proyecto nacionalizador desarrollado tras la Revolución de 1868.

Mutaciones en el orden visual. Ensayos del periodismo gráfico con la actualidad

La denuncia del inacabamiento de la revolución liberal desde 1808 se sustentó en la crítica al carácter oligárquico, centralista y corrupto de la monarquía constitucional representada por Isabel II. Este hecho motivó una profunda reflexión entre los dirigentes de la Gloriosa a partir de 1869 sobre cómo articular el proyecto nacional³² desde una doble dimensión: en comparación con otras naciones modernas europeas, y, desde el interior, en relación con la inestabilidad política y la polarización partidista que cohabitó en los sucesivos gobiernos de 1869 a 1871. Del mismo modo que la corrupción política o la disfunción administrativa, el pauperismo, como problemática social, tenía que obstaculizar el proceso de modernización de la nación prometido con la Septembrina, entre otras razones porque impugnaba la relación entre la concepción moderna del trabajo como fuente de riqueza –esto es, como principio que ordena la estructura social, además de reforzar el eje diferenciador por razón de la clase o del género– y la implementación del sistema de beneficencia liberal para atender a las personas no ocupadas.

La prensa periódica y la ilustración gráfica, como dispositivos que reproducen la trama de prácticas que legitima a la sociedad moderna, fueron medios constitutivos de la cultura gráfico-informativa que se gesta en las postrimerías del reinado de Isabel II y se consolida durante el Sexenio democrático, a pesar de la capitalización limitada de las empresas periodísticas y de la rémora del analfabetismo³³. La socialización de tal cultura facilitó el acceso a la discusión pública sobre asuntos de interés general de

30. ROMEO, “Concepción Arenal: ...”, p. 234.

31. Gloria NIELFA CRISTÓBAL, “La revolución liberal desde la perspectiva del género”, *Ayer*, vol. 17-1 (1995), p. 105.

32. En referencia al uso de mecanismos informales que desde su inscripción en la vida cotidiana permitieron la experimentación de la identidad nacional. Véase Michael BILLIG, *Banal nationalism*, Londres etc., Sage, 1977. Esta noción contraviene la tesis de la débil nacionalización del Estado español, que fue refrendada por José ÁLVAREZ JUNCO, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, y discutida, entre otros, por Salvador CALATAYUD, Jesús MILLÁN y María Cruz ROMEO (eds.), *Estado y periferias en la España del siglo XIX. Nuevos enfoques*, Valencia, Publicacions Universitat València, 2009.

33. Jean-François BOTREL, “Imágenes sin fronteras: el comercio europeo de las ilustraciones, en Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ y Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas*, Santander, Publican, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2011, pp. 129-144; Jean-François BOTREL, *Libros e impresos sin fronteras: estudios sobre historia de la edición y la lectura en España (1833-1936)*, Gijón, Trea, 2024.

públicos lectores muy heterogéneos desde el punto de vista de su procedencia social y su nivel de alfabetización. Las figuraciones de la subalternidad habían sido expuestas en la esfera pública a través del realismo costumbrista por la obra *Los españoles pintados por sí mismos*, ilustrada con cien grabados y reeditada en 1851 por el negocio de Gaspar y Roig. En este volumen se hacen visibles algunos tipos sociales, como la castañera, la criada o la coqueta, entre otros, que son enmarcados a través de artículos de costumbres que recrean las funciones de tales arquetipos desde la cotidaneidad del mundo social de las clases medias. Un trasfondo social más tenebroso se percibe en la novela popular del republicano Wenceslao Ayguals de Izco *Los pobres de Madrid* (1857)³⁴, sin olvidar la presencia involuntaria, apenas perceptible, del limpiabotas en la fotografía el “Boulevard du Temple” de Louis Daguerre (1838).

En este marco con tendencia a la densificación iconográfica, se sitúan las dos modalidades periodísticas seleccionadas para el análisis de las representaciones de la subalternidad, nacidas ambas del periódico ilustrado³⁵: las *Ilustraciones*, que señalan el inicio de su fase de industrialización con la difusión de los grabados informativos; y la prensa satírica, que en los años 1860 popularizaría su discurso de oposición mediante la inserción o bien de caricaturas de costumbres o bien de dibujos satíricos de actualidad. Los posicionamientos editoriales de estas modalidades, aunque divergentes en sus fines, superan la concepción de los magacines pintorescos y enciclopédicos de la década anterior en relación con el tratamiento gráfico de la actualidad, un claro síntoma, por otro lado, de la sociedad de masas en ciernes y de sus modos de aprehensión del mundo externo, centrados en una apelación directa al lenguaje de los sentidos.

62

Respecto de los semanarios pintorescos y los grabados que estos contenían sobre sucesos, Alonso señaló que fueron “una copia tosca y restrictiva del referente histórico; copia que, sin embargo, acaba imponiéndose como medio fetichista de acceso a los objetos [...] que acaban sustituidos por su reproducción a plena satisfacción del consumidor”³⁶. Esa copia, convertida en mercancía, forja la percepción sensorial del público sobre su época, lo que por un lado es reflejo del progreso técnico alcanzado con la xilografía y, por otro, una muestra de las potencialidades de dicha técnica al permitir ver parte del patrimonio arquitectónico e histórico de la humanidad. La contemplación de tal obra llevaría a los públicos de esta modalidad periodística a la autocontemplación de sí mismos como parte de esa civilización moderna, sensación esta que debió participar de la definición de *lo nacional* desde una perspectiva elitista y equidistante.

Empero, en 1849 se marca un punto de inflexión con la fundación del proyecto periodístico de *La Ilustración. Periódico Universal* (Madrid, 1849-1857), gestado por el

34. Desde el cuestionamiento de los efectos alienantes de las novelas populares en las clases subalternas, Xavier ANDREU MIRALLES ha analizado la aportación de estas producciones a la institución del imaginario colectivo del republicanismo mediante el uso de la imaginación melodramática en sus estructuras narrativas. Los personajes solían encarnar principios morales absolutos en la resolución de sus conflictos internos y la conversión en personas virtuosas (“Nación, emoción y fantasía. La España melodramática de Ayguals de Izco”, *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, 29, (2017), pp. 65-92, <https://doi.org/10.5944/etfv.29.2017.19068>).

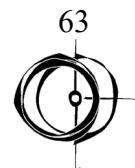
35 En los años 1830 predominaba el semanario pintoresco con grabados, en los 1860, la prensa satírica con caricaturas, y en las primeras décadas del siglo XX la revista gráfica, considerada una síntesis de las dos tendencias anteriores, con su principal referente en *Blanco y Negro* (Madrid, 1891-1932) (Antonio LAGUNA PLATERO, “El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social”, *IC Revista científica de Información y Comunicación*, 1 (2003), pp. 112-113).

36. ALONSO, “Antecedentes de las Ilustraciones”, pp. 18 y 19.

empresario progresista Ángel Fernández de los Ríos. Fue el primer periódico español de *actualidades*, en la medida en que pretendía “poner ante los ojos”³⁷ evidencias de los hechos, ahora ya inscritos en el campo social y en el devenir del tiempo presente. Cobraría fuerza el análisis de los modos de ver lo real a través del tránsito del “estatismo intemporal de lo pintoresco” al “dinamismo instantáneo de las actualidades ilustradas”³⁸. El desarrollo de la Guerra de África (1859-1860), entendida como la primera guerra mediática en España, brindó la oportunidad de explorar esta fórmula, aunque se vería en cierto modo eclipsada por el despliegue de medios que el Gobierno de la Unión Liberal promovió para la difusión de un discurso nacionalista de tintes racistas³⁹, que tuvo como fin una operación propagandística amparada en la misión civilizadora⁴⁰ y orquestada en favor de Isabel II.

En otro orden, se articuló un discurso visual contrahegemónico reproducido en las cabeceras satíricas críticas con la posición oficial. A diferencia de *La Ilustración* o *El Museo Universal*⁴¹ (Madrid, 1857-1869), que combinaban la información sobre hechos con informaciones sobre ciencias, artes o literatura, la modalidad que representa la prensa satírica, aun ofreciendo contenidos misceláneos, reviste los dibujos de actualidad de una nueva función, puesto que su naturaleza satírica transmuta la función descriptiva: de dar testimonio de lo sucedido, pasaría a la expresión de una censura, aunque sin trascender a la denuncia. Se busca, con ello, señalar para transformar la actitud pública objeto de la crítica.

En consecuencia, la inserción de la imagen en la narración temporal de la prensa satírica que se produce entre 1840 y 1860 capacitó a los lectores con cierta instrucción de “una especialización politizada de la lectura visual de imágenes pintorescas”⁴², que en comunión con el uso de los contenidos tópicos y el realismo costumbrista popularizó un discurso de oposición. Estos marcos perceptivos trascendieron de la prensa satírica a la prensa con ilustraciones, e hicieron que mutaran las funciones de esta última modalidad. En 1869, la contraportada, espacio destinado al folletín, las charadas y los epigramas, de *El Museo Universal*, por entonces dirigida por el empresario Abelardo de



37. En este punto se asemeja a los objetivos propuestos por sus referentes extranjeros: *The Illustrated London News* (14-5-1842) y *L'Illustration* (04-3-1843).

38. ALONSO, “Antecedentes de las Ilustraciones”, p. 30.

39. Francesc-Andreu MARTÍNEZ GALLEGÓ, “Entre el Himno de Riego y la Marcha Real. La Nación en el proceso revolucionario español”, en Manuel CHUST CALERO (ed.), *Revoluciones y revolucionarios en el mundo hispánico*, Castellón, Universitat Jaume I, 2000, pp. 122-123.

40. Javier PÉREZ NÚÑEZ, “La política nacionalizadora de la Unión Liberal: la guerra de África (1859-1860)”, *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 36 (2024), pp. 161-196, <https://doi.org/10.5944/etfv.36.2024.39892>.

41. Intitulado *Periódico de Ciencias, Literatura, Industria, Artes y Conocimiento útiles. Ilustrado con multitud de láminas y grabados por los mejores artistas españoles*. Vio la luz el 15 de enero de 1857 y fue fundado por el grabador catalán José Gaspar y Maritany y el impresor y librero también catalán José Roig Oliveras. Ambos habían constituido en 1845 en Madrid una de las casas editoriales más relevantes en el mercado informativo nacional y transnacional. En 1868, el impresor y editor gaditano Abelardo de Carlos y Almansa compró la revista y en 1869, refundada, se convirtió en el referente del periodismo gráfico en España: *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921) (véanse Marta PALENQUE, *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español: La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*, Sevilla, Alfar, 1990, y Alicia MORENO DE CARLOS y Luis DE CARLOS BERTRÁN, *Abelardo de Carlos. El editor ilustrado*, Córdoba, Almuzara, 2022).

42. Cecilio ALONSO, “Notas sobre prensa satírica e ilustración gráfica entre 1832 y 1843”, *IC Revista científica de Información y Comunicación*, 12 (2015), p. 40.

Carlos, incluía escenas de costumbres de halo costumbrista para divulgar de un modo cómico los derechos conquistados tras la Gloriosa. Así, la igualdad jurídica y el matrimonio civil aparecían enmarcados como “actualidades”.

Imagen 2. Lo nuevo en escenas de costumbres. “Actualidades”



F.: *El Museo Universal*, 3-1-1869.

Ese mismo número se presenta especialmente significativo para nuestro propósito, ya que no solo inaugura un nuevo año, 1869, también el decimotercero en la trayectoria de la publicación, con Abelardo de Carlos como director y editor, y el periodista Nicolás Díaz Benjumea como director literario. Recapitulando sus logros, destaca que siendo un “periódico ilustrado” ha procurado:

satisfacer en la prensa española una de las necesidades imperiosas de todo pueblo civilizado, cual es la de ofrecer a las familias un medio de asistir, desde el pacífico retiro del hogar doméstico, a todas las escenas que tienen lugar en el gran teatro del mundo, poniendo ante sus ojos actores y sucesos con toda fidelidad, por medio del buril y de la pluma; [...] En resumidas cuentas, [...] ha hecho lo posible para procurar honesto recreo, instrucción, variedad y conocimientos útiles a los suscriptores⁴³.

Primero, da cuenta de a qué grupo social se dirige: la clase acomodada, y cuál es la práctica habitual de lectura de sus suscriptores: individual, en silencio y en el espacio privado del hogar doméstico. Segundo, los lectores creen poder “ver” mediante las ilustraciones “el gran teatro del mundo” –lugar heterotópico e imaginado–, al ser tales imágenes representativas del progreso técnico alcanzado (mediación de una técnica: la xilográfia o la litografía) e interpretadas como conocimiento –instrucción y recreo–; lo que encubre, en cierto modo, que la imagen –copia– es una mercancía mediada por las lógicas del mercado. La aspiración futura del proyecto editorial sería contribuir a ensanchar la mirada del “observador experimentado”⁴⁴, a pesar de que allá por donde mire solo encontrará “puntos negros”, admite con pesadumbre Díaz Benjumea.

En efecto, se subraya la consideración del lector como “observador”, estatus este que se caracteriza por la práctica de la distancia en la interpretación de lo visto. Sin embargo, el lector se presupone inscrito en el mismo tiempo en el que se produce el acontecimiento; luego, probablemente la lectura de lo real que potencia el periódico *ilustrado* se sustente en la contemplación equidistante, sin interrupción directa al compromiso, porque el tiempo del relato sobre el acontecimiento es otro. Sin embargo, no debe obviarse que el director literario no renuncia a comentar el presente desde el lugar social en el que se inscribe, un presente algo crispado por la alusión a los “puntos negros”⁴⁵, expresión y valoración, al parecer, compartidas con los lectores.

También se hace referencia a la “fidelidad” de la representación en alusión directa al valor ontológico que comporta, en la medida en la que se otorga verosimilitud a la trama visual presentada al declararse que la reproducción está sacada de un croquis realizado por un artista testigo de vista⁴⁶, que pudo captar el movimiento de los actores implicados “tal y como” se dio. La fijación del presente y el grado de precisión respecto de lo real en la representación son dos de las virtualidades más destacadas, que se sumarían a la posibilidad de producir masivamente y en formas variadas las copias de lo real. El mecanismo que otorgó credibilidad a lo representado pasaba por declarar las

43. Nicolás DÍAZ BENJUMEA, “Revista de la semana”, *El Museo Universal*, 3-1-1869, p. 1.

44. Sobre el origen del modelo de visión decimonónica y el estatus del observador, Jonathan CRARY, *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008.

45. En este caso, denota un posicionamiento de desengaño con lo real y, en concreto, con el rumbo político. Esta expresión sería usada en 1870 por Manuel Ruiz Zorrilla, representante del progresismo radical –durante el Gobierno provisional, ocupó la cartera de Fomento; luego asumió la cartera de Gracia y Justicia–, para advertir de la urgencia que requería acabar con la corrupción política y llevar a buen término la obra iniciada con la Septembrina. En los años 1880, esta expresión se seguiría asociando a su persona (Eduardo HIGUERAS CASTAÑEDA, “Ruiz Zorrilla y el radicalismo: puntos negros y claroscuros en las representaciones satíricas del Sexenio Democrático, en Gonzalo CAPELLÁN (ed.), *Dibujar discursos, construir imaginarios. Prensa y caricatura política en España (1836-1874)*, Santander, Universidad de Cantabria, 2022, pp. 225-243).

46. “Combate en una de las calles de Málaga”, *El Museo Universal*, 24-1-1869, p. 27. Sobre este mismo suceso -considérese el alto grado de conflictividad social por el desarme de las milicias y las insurrecciones populares en noviembre y diciembre de 1868-, se hizo constar en el pie de la ilustración publicada el 7 de febrero de 1869 lo siguiente: “Firmado por D. Urrabieta y [Bernardo] Rico”, artista y grabador.

subjetividades que habían contribuido a “fabricar” ese fragmento de mundo⁴⁷. Fue el caso de *La Ilustración*, que hizo advenir la guerra de Crimea (1853-1856) para sus lectores con la reproducción de una copia de la fotografía de Fenton, que representaba al general Bosquet⁴⁸. En otros casos, suele indicarse el nombre del realizador del croquis, del dibujante y del grabador.

Este modo de proceder debe leerse en el marco de un mercado editorial donde los grabados informativos cohabitaban con la fase de industrialización de la fotografía, con la creación de cartas postales que exhibían las reformas urbanas de las ciudades europeas y el uso por parte del Estado de tal técnica para la fabricación de álbumes que mostraban los viajes oficiales de Isabell II por España. Charles Clifford fue el encargado de documentar la geografía monumental y humana de las provincias por donde pasaban. Esta nueva “técnica reductiva”, que hacía advenir lo minúsculo con una nitidez desconcertante⁴⁹, se imbrica en la industria tipográfica para hacer real la promesa de democratizar el acceso al conocimiento. En tanto que el valor de culto de la obra, ahora reproducida mecánicamente, se disuelve en el valor de exhibición, la imagen –copia– empieza a llegar a lugares sociales inesperados y a ser aprehendida de múltiples formas⁵⁰. *La Ilustración*, en homenaje a Daguerre por su fallecimiento, elogia que los descubrimientos de este hayan resuelto “el problema de la alianza del arte y de la industria”, pronosticando que “se acerca el momento en que la fotografía rivalizará con la imprenta y la litografía”⁵¹.

Ahora bien, el desarrollo de las técnicas de reproducción de la imagen contiene una tensión irresoluble e histórica entre el referente y el grado de fidelidad que alcanzan en su traducción de lo real. La trama de facticidad con la que se divulgó la noticia del asesinato del gobernador de Burgos en *El Museo Universal* se presenta reveladora en este aspecto. Su tratamiento informativo fue aplaudido por el satírico republicano *Gil Blas*⁵² (Madrid, 1864-1872), dado que situaba en el centro de la discusión pública el sentido de la Modernidad: la secularización del Estado mediante el reconocimiento de la libertad de cultos como paso previo a la materialización de la separación Iglesia-Estado. En un contexto de máxima polarización del orden público por las primeras acciones

47. Bernardo RIEGO, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001.

48. “Anales de la Guerra de Oriente”, *La Ilustración. Periódico Universal*, 3-12-1855, p. 478. Con anterioridad, se había publicado el grabado de James Simpson, “general en jefe del ejército inglés en la Crimea”. “Revista Universal”, *La Ilustración*, 26-11-1855. Sobre el modo de documentar el conflicto por el primer fotógrafo oficial de guerra, Roger Fenton, que configuró las bases del tratamiento amable del devenir de la guerra para evitar la desmoralización del pueblo. Véanse Susan SONTAG, *On photography*, Nueva York, Dell Publishing Co., 1979 [1977], y Jorge Pedro SOUSA, *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*, Sevilla, Comunicación social, 2011 [2003]

49. Walter BENJAMIN, *Sobre la fotografía* (ed. y trad. de José MUÑOZ MILLANES), Valencia, Pre-Textos, 2021 [2008], p. 49.

50. Ibidem, pp. 50-51.

51. “Del Daguerrotipo y de la Fotografía”, *La Ilustración. Periódico Universal*, 10-01-1852, p. 23.

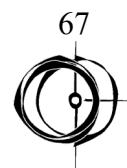
52. “Cabos sueltos”, *Gil Blas*, 11-2-1869, p. 4. Dice así: “*El Museo Universal* trae en su último número tres grabados de actualidad: *Un episodio del combate en Málaga*, *La demostración en Madrid contra el nuncio*, y *El retrato de Castro, gobernador asesinado en Burgos*. Doy la enhorabuena a la nueva empresa de este periódico”.

tomadas por el Gobierno provisional, el grabado de actualidad antecede a la información escrita sobre el suceso, que se titula: “Demostración contra el nuncio”⁵³:

Así ha llamado la prensa al suceso ocurrido en esta capital en la noche del 26 de enero próximo pasado, y del cual verán nuestros lectores un exacto apunte tomado por nuestro artista. Con ocasión de las dificultades que encontró en Roma la recepción del señor Posadas Herrera⁵⁴, se habló a primeras horas del día de una manifestación pacífica que se proponían hacer algunos partidarios de la libertad de cultos delante del palacio de la nunciatura; pero, como en tales casos sucede, fue creciendo la excitación, que vino desgraciadamente a aumentar la noticia del asesinato del gobernador de Burgos. Varios grupos se dirigieron a la casa contigua a la iglesia de Italianos, donde se ostentaba un escudo pontificio, que descolgaron y llevaron hasta la calle Ancha de San Bernardo, en cuyo lugar, y frente al ministerio de Gracia y Justicia, fue reducido a cenizas.

La copia fue reproducida a partir de los apuntes de “su artista”, Daniel Urrabieta. Lo visual, en este caso, adelanta a la narración escrita del hecho. En un plano general, se muestra a una masa homogénea protestando ante el ministerio de Gracia y Justicia⁵⁵; de forma particular, entre la masa que se manifiesta llama la atención un fuego, infiriéndose que ese ícono guarda las claves sobre el instante decisivo del hecho. Tras la lectura del texto, se reconoce la asociación del fuego con la destrucción y la posterior quema del escudo pontificio. La estética realista determinaría, aquí, el marco cognitivo que otorga fidelidad respecto del referente histórico o de la experiencia vívida.

El trasfondo social fue enunciado, entre otras cabeceras, el día 21 de febrero por la caricatura de *El Padre Adam*⁵⁶, un satírico sevillano demoliberal editado e ilustrado, al igual que *El Tío Clarín*, por Luis Mariani Jiménez⁵⁷. Ruiz Zorrilla, entonces ministro de Fomento, había publicado un polémico decreto el 1 de enero de 1869 que ordenaba hacer inventario del patrimonio histórico y artístico hasta el momento conservado en catedrales, cabildos, iglesias, monasterios y órdenes militares para la reorganización de los museos y archivos, así como la protección de tal tesoro nacional. El gobernador de Burgos, Isidoro Gutiérrez de Castro⁵⁸, se disponía a cumplir la orden ministerial. El resultado de la movilización contraria a la libertad religiosa, que sorprendió a Gutiérrez de Castro en el interior de la catedral de Burgos, se dio a conocer mediante otro grabado realizado por Urrabieta y publicado el 21 de ese mismo mes.



53. “Demostración contra el nuncio”, *El Museo Universal*, 7-2-1869, p. 46. El pie de texto, que enmarca el grabado de la página precedente, es homónimo.

54. Fue nombrado en diciembre de 1868 embajador de la Santa Sede

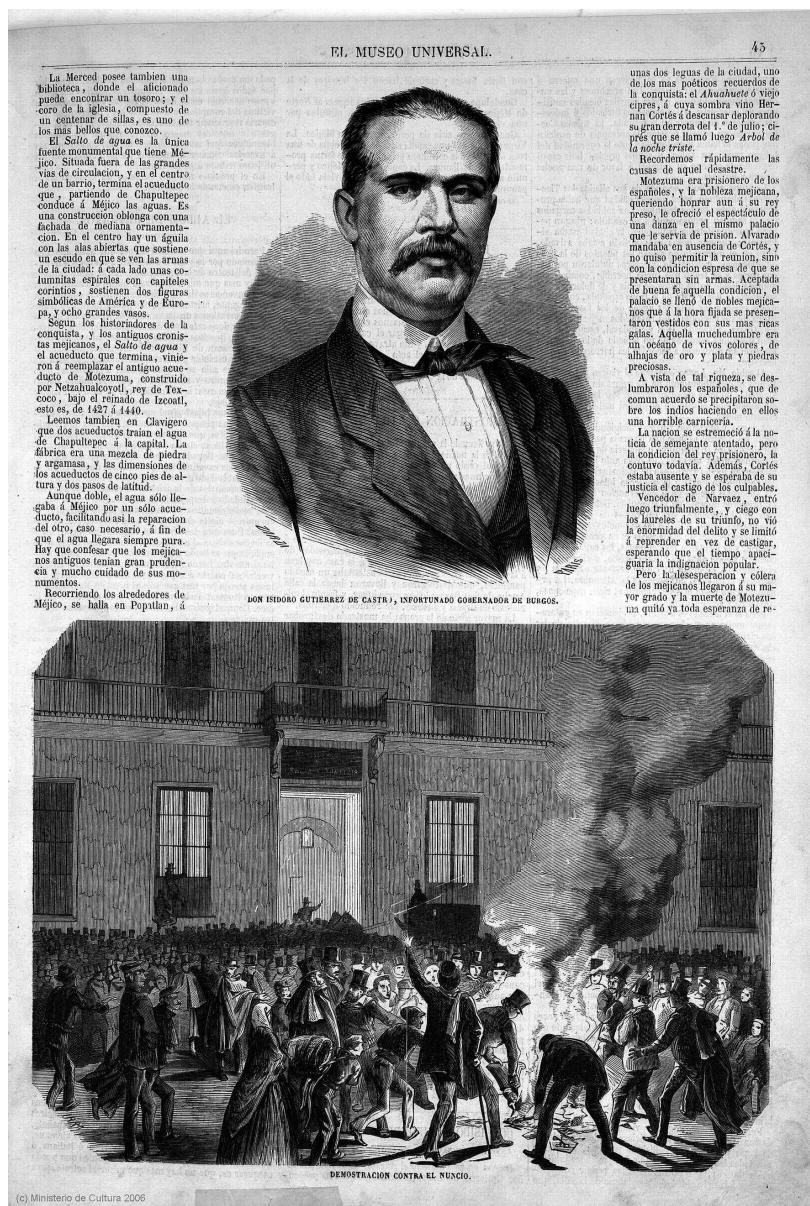
55. Entre octubre de 1868 y junio de 1869, la cartera del ministerio de Gracia y Justicia fue ostentada por Antonio Romero Ortiz. Su sucesor en el cargo a partir de julio de 1869 sería Ruiz Zorrilla.

56. HIGUERAS, “Ruiz Zorrilla y el radicalismo”, pp. 229-230.

57. Luis Mariani Jiménez nació en Sevilla en 1825 y pudo haber fallecido en la misma ciudad en torno al año 1881. Probablemente, trabajó primero como asalariado en la imprenta de Eduardo Hidalgo y, más tarde, constituyó con Carlos Santigosa, propietario de la imprenta y litografía de la edición local de *Las Novedades*, un tandem editorial por historiar en torno a la producción de prensa satírica en Sevilla. Fue el ilustrador de los satíricos sevillanos *El Tío Clarín* (1864-1867), *El Clarín* (1867), *La Campana* (1867-1868), *El Clarín* (1868-1869), *El Padre Adam* (1868-1870) y, de nuevo, *El Tío Clarín* (1870-1871). Entre 1870 y 1872 colaboró en la ilustración del satírico *El Cencerro* (Madrid, 1870-1875), refundado por Luis Maraver y Alfaro (Fuente Obejuna, Córdoba, 1815-Madrid, 1886), que por entonces vivía su tercera época y se editaba en Madrid.

58. Su semblanza se publicó en *El Museo Universal*, 7-2-1869, pp. 46-47.

Imagen 3. “Demostración contra el nuncio”



F.: *El Museo Universal*, 7-2-1869.

El titular con el que se contó dicho asesinato, y el hecho de que el primer grabado publicado se centrara en la masa que se manifestó en favor de la libertad de culto, señalaba al presunto actor social –arzobispado– que promovió el desafortunado suceso. Ni la estética costumbrista ni la equidistancia que connota la panorámica pueden calificarse de recursos neutrales. Esta forma de inscribir las actualidades se expone como un rasgo sustancial de las mutaciones que transformaron el modelo de percepción social, en la medida en que las técnicas posibilitaron que la sociedad experimentara el acceso a lo antes imperceptible al ojo humano desde formas “iguales”. El precepto básico de esta percepción se traduce en la acción de “traer más cerca”⁵⁹ el acontecer.

Por consiguiente, tales técnicas son productivas y reproductivas, dado que son el resultado de variables históricas –desarrollo científico y técnico– que, al mismo tiempo,

59. BENJAMÍN, *Sobre la fotografía*, p. 42.

producen las condiciones para experimentar esa misma modernidad⁶⁰. Así, el efecto de neutralidad de los grabados de actualidad antes analizados se basan en el encubrimiento de que la representación puede asemejarse a lo real, pero no será la realidad misma. De modo que el pueblo puede verse en acción. Mas esta imagen solo pudo ser consumida por los suscriptores de tales modalidades, que probablemente supieron leer los riesgos, aun cuando no se enunciaron de forma directa, que la alteración del orden público podría suponer para la perpetuación del orden social.

Imagen 4. “Escena del drama de la catedral de Burgos”, D. URRABIETA.



F.: *El Museo Universal*, 21-2-1869.

60. André ROUILLÉ (*La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*, ed. y trad. de Laura GONZÁLEZ FLORES, México, Herder, 2017 [2005], pp. 24-25) aboga por entender la fotografía como una técnica mecánica en constante transformación –por los usos sociales dados en un contexto concreto– y ligada a la lógica capitalista de la sociedad industrial y de masas en la que germinó y se transforma al incidir en su condición mediática y conectiva, esto es, que no solo reproduce lo social, también lo produce de un modo performativo. Por ello se muestra en desacuerdo con la tesis de Roland BARTHES en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (1980), ya que la operación mecánica no debe confundirse con expresar la huella o dejar registro de la cosa en sí. El dogma de la huella enmascara que la fotografía *fabrica* el mundo.

Mirar lo no pensado. La subalternidad como testigo mudo

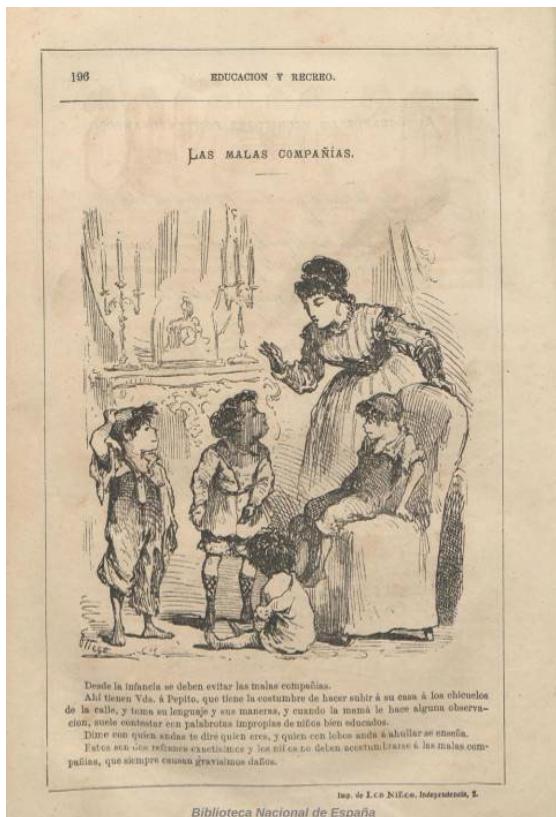
Si bien en los epígrafes anteriores se han valorado las virtualidades de las técnicas de reproducción de las imágenes en la representación de lo excepcional, reflexionamos, en un segundo orden, sobre los usos políticos de las figuraciones que, enmarcadas en sucesos de actualidad, visibilizaron las figuras de la subalternidad como otredad, esto es, como parte del cuerpo social que queda excluida de la nación como sujeto político, según el artículo 2, punto 4, de la Ley Electoral de 23 de junio de 1970. Al usar el término otredad, se hace referencia a la condición de ser otro, un no sujeto político, pero necesario para definir en el plano simbólico y discurso los grupos sociales que quedan incluidos en la comunidad política: los electores. Son aquellas existencias que encarnan el *afuera*, y se entienden como *subalternidad* porque son definidas socialmente desde criterios discriminatorios como la diferencia sexual o la de clase social.

Paradójicamente, las imágenes, satíricas o ilustraciones de actualidad, les captaron como parte constitutiva del mundo social donde se representaba a la clase media, utilizando sus figuraciones para reforzar, por negación, el estatus de los grupos sociales respetables. En la *Imagen 4*, titulada: “Escena del drama de la catedral de Burgos”, se identifica a diferentes mujeres, no solo por su ropaje, sino por las actitudes adoptadas. Más aún, ambos tipos participan del acto de *crucifixión* del gobernador de Burgos: la mujer con velo, con gestos de alteración anímica aparece excluida del grupo por el desbordamiento de la violencia; en oposición, la mujer con vestimenta común, que lleva delantal, participa activamente –junto a los hombres– de los golpes que propinan al cuerpo aún moribundo de Gutiérrez de Castro en la escalinata de la catedral de Burgos. La confesión religiosa y sus posturas contrarias a la libertad de culto parecen ser el punto de unión entre ambas. Sin embargo, los atributos iconográficos connotan una diferenciación por razón de clase social.

En ocasiones, las figuras de la subalternidad se transfiguran en la proyección de miedos por la posible mutación del orden social que conllevaría su proximidad, sobre todo, en relación con la infancia; todo ello, convoca el rol de las mujeres como madres y educadoras. Desde la complementariedad entre sexos⁶¹, ellas deben proteger con celo los valores educativos de sus hijos frente a “las malas compañías”. Así se titulaba el dibujo de Francisco Ortego para el número diez de *Los Niños* (Madrid, 1870-1877), una revista dirigida por Carlos Frontaura, quien también gestionaba la empresa periodística del título satírico *El Cascabel* desde 1863. En la *Imagen 5*, la madre de Pepito, el niño protagonista de la escena, vigila las consecuencias de la “costumbre” adquirida por su hijo: tras salir de la escuela, suele “hacer subir a casa a los chicuelos de la calle” para jugar. Estos segundos aparecen retratados por su ropa harapienta. El peligro que comprende esta acción es que Pepito podría tomar las maneras y el lenguaje impropios de los “niños bien educados” y adoptar una actitud de insubordinación frente a su madre. Así, la presencia fantasmal de la desviación moral de los niños es descodificada por un público adulto, en este caso la madre, aunque en la prensa satírica los lectores también expresan su preocupación por el contenido de la lámina y su afectación a la moral de los niños.

61. Gloria ESPIGADO TOCINO, “Orden legal y orden sexual en los comienzos de la Revolución Septembrina (1868-1870)”, *Memoria y civilización. Anuario de historia*, 23 (2020), pp. 167-190, <https://doi.org/10.15581/001.23.003>.

Imagen 5. “Las malas compañías”, dibujo de Francisco ORTEGO.



F.: *Los niños. Revista de educación y recreo*, n. 10, (1870)

En otro orden de cosas, el artificio realista como vehículo conductor de los miedos ante la radicalización de la esfera pública también se activaría con la representación de las mujeres pobres trabajadoras, ya desempeñaran su rol en las fábricas o como criadas, entendiendo que tal figuración expresaba cambios desestabilizadores en el orden social y moral⁶². También se temió la exposición pública de las mujeres respetables como ejes de la acción filantrópica, y de ahí el afán regulador de los científicos sociales respecto de sus funciones en la sociedad como esposas y madres. A este respecto, en 1869, *El Museo Universal* participaba de la divulgación de un discurso reformista que ligaba la cuestión femenina –dentro del marco que regula su rol en el ámbito de la reproducción social– a la “cuestión social” mediante el símil del estado de esclavitud. Anunció la creación del Ateneo de señoras como un hecho representativo de los “nuevos progresos de nuestra cultura”⁶³ y publicó varios artículos de fondo como el titulado: “Revolución moral”, y firmado por “C. Brunet”.

Quizá no haya un país en toda Europa donde más olvidada se encuentre la mujer, ni más indiferente sea su porvenir, que España. Aquí la mujer tiene por todo destino el matrimonio. No hay para ella carrera, ocupación, arte, oficio ni empleo de su inteligencia. La que no obtiene, como un favor de la suerte, la conquista de un marido

62. BURGUERA, *Las damas del liberalismo respetable*, p. 92.

63. La institución fue creada el 2 de febrero de 1869. No obstante, el suceso se relata en el número de *El Museo Universal* de 21-2-1869.

languidece en la soledad y consume el resto de su existencia en el ocio de forzado celibato⁶⁴.

Sin cuestionar el ideal del *ángel del hogar*, creer en extender la experimentación de la modernidad pasaba por permitir que las mujeres accediesen a una educación y desempeñasen una ocupación –en el comercio, las artes y la medicina–, porque: “son compatibles con la natural debilidad de sus fuerzas, y porque a la vez no perjudican a esa atmósfera de pudor que debe rodear a una joven como uno de los más delicados atractivos de su sexo”. Se cuestionaba, también, el salario que recibían las mujeres pobres trabajadoras respecto del jornal de un hombre y se apuntaba el eco que estas reformas podrían tener en el mundo del trabajo:

¿Qué representa el jornal de una costurera, de una guantera? Hay algunas otras labores de aguja con las que una pobre mujer [...] difícilmente obtiene cuatro o cinco reales al cabo del día; en tanto que el hombre, en cualquiera de las ocupaciones que tiene usurpadas a la mujer duplica y triplica el precio del jornal; sin que por eso entremos a discutir sobre la cuestión magna de la relación entre el trabajo y su recompensa⁶⁵.

Contrariamente a la percepción que dibuja este discurso sobre el estatus social de las mujeres, los sucesos acontecidos en París en marzo de 1871 se convertirían en el espacio para configurar una contraofensiva, una representación iconográfica sobre los peligros de la agencia femenina. En el marco narrativo articulado por la prensa ilustrada española, se halla un tratamiento diferente en *La Ilustración de Madrid* (Madrid, 1870-1872)⁶⁶, por el modo de representar a las mujeres desde la pluralidad y diferenciación de clases sociales. Del conjunto formado por tres grabados, la imagen titulada: “Sucesos de París. Barricada defendida por mujeres”, realizado por el dibujante Pellicer, contribuyó a ilustrar la defensa del autogobierno popular y la imbricación de la otredad femenina como parte del sujeto colectivo en armas⁶⁷. Por el contrario, la interpretación futura de esta iconografía se sustentó en la de la identificación de una amenaza social para el orden social y moral. En España, este discurso se reactualizaría en la Semana Trágica de Barcelona en 1909⁶⁸.

64. *El Museo Universal*, 24-1-1869, p. 26.

65. Es la continuación del texto “Revolución moral”, de C. BRUNET, *El Museo Universal*, 24-1-1869, p. 26.

66. Intitulada *Revista de política, ciencias, artes y literatura*, se publicó desde el 12 de enero de 1870 y nació de la escisión del equipo literario y artístico de *El Museo Universal*, ya por entonces convertida en *La Ilustración Española y Americana*. El mecenas del proyecto editorial fue Eduardo Gasset y Artíme, que ejerció de director general y ofreció su imprenta, donde se editaba *El Imparcial*. La dirección literaria recayó sobre Gustavo Adolfo Bécquer; el redactor fue Isidoro Fernández Flórez; el director artístico, José Vallejo Galeazo; el grabador, Bernardo Rico, y el dibujante, Valeriano Bécquer.

67. *La Ilustración de Madrid*, 30-6-1870, pp. 181; 188 y 189.

68. Para la historia del periodismo, el tratamiento de este acontecimiento marcó el momento fundacional del fotoperiodismo en España. Respecto de la gramática contrarrevolucionaria extendida, véase Paul LIDKSY, *Les écrivains contre la Commune*, París, Éditions Maspero, 1970.

Imagen 6. Sucesos de París. Barricada defendida por mujeres. Croquis de Mr. Raoul LETENDRE. Dibujo de D. J. L. PELLICER.



F.: *La Ilustración de Madrid*, 30-6-1871.

Otra subalternidad que escenifica un peligro evitable es la que aúna pobreza con criminalidad, aunque de forma paradójica suelen convertirse en “noticias” vendibles y, por tanto, rentables por el gran interés que despiertan entre los públicos, incluso para los periódicos que, en un principio, se niegan a lucrarse acrecentando la celebridad de personas con comportamientos reprochables desde un punto de vista moral. En este caso particular, la figuración de la subalternidad se vuelve mercancía. Este es el caso del texto y el grabado que centran la contraportada del primer número de *La Ilustración de Madrid*, una historia protagonizada por un mecánico textil empobrecido que asesina de forma premeditada a casi toda la familia Kinck. El móvil de los asesinatos sería apoderarse de la fortuna acumulada por el cabeza de familia, Jean Kinck, con quien se había asociado en la falsificación de dinero.

El grabado, sacado de una fotografía, es obra de Bernardo Rico y el texto que acompaña a la imagen está firmado en París por Eusebio Blasco⁶⁹, quien fuera colaborador asiduo del satírico madrileño *Gil Blas* y de *La Discusión*. Admitiendo que se reproduce el retrato del criminal parisino, “el primero auténtico que ha llegado a Madrid” –¿hubo copias falsas?–, el texto comprende una crónica que combina la reflexión sobre la curiosidad humana con la causa que ha motivado a un joven de veinte años –un momento vital dulce, se apunta– a cometer ocho crímenes. ¿La mala educación? ¿Una imaginación extraviada? Sea cual fuere la causa, el joven ha asistido al anuncio de su sentencia de muerte con tranquilidad y sin perturbación, destaca Blasco. En paralelo, reflexiona sobre la popularidad del caso:

El pueblo parisén es muy curioso; [...] Troppmann es, hace cuatro meses, el objeto de todas las conversaciones. Su crimen no tiene parecido en los anales del foro francés. Un grito general se ha levantado contra el asesino, y a todo el mundo interesa conocer los rasgos de su fisonomía⁷⁰.

69. En ese año fue nombrado secretario de Nicolás María Rivero, ministro de Gobernación.

70. “Troppmann”, *La Ilustración de Madrid*, 12-1-1870. Escrito por Eusebio Blasco desde París.

De modo que a través de los rasgos fisonómicos el público cree adivinar el perfil psicológico del individuo, un juego que se ofrece al alcance de “todos” –iguala–, siempre y cuando se adquiera la tarjeta postal. “La estupidez y la solapería se adivinan en el rostro de este hombre a quien nada commueve”, enuncia Blasco.

Los lectores de *La Ilustración* desearán sin duda conocer este siniestro personaje, y yo me he apresurado a enviarles la fotografía, comprada a los pocos momentos de ponerse a la venta. Hoy es un día en que todo el mundo lleva su cartón en el bolsillo. Cada persona hace una observación.

El grabado, basado en una fotografía y capaz de aproximar a Troppmann, permite al público juzgar uno de los rostros de la subalternidad a partir de los temores que despierta su apariencia al constatar el valor de exhibición de la imagen como medio que enmascara la discusión sobre los orígenes del pauperismo.

Imagen 7. El retrato de Troppmann. Realizado por el grabador Bernardo Rico



F.: *La Ilustración de Madrid*, 12-1-1870.

La visibilidad de estas figuraciones en la prensa gráfica de actualidad comportaría una *fetichización* de la pobreza, porque su valor cognitivo se disuelve en la compra del grabado –imagen en cartón–, que escenifica la mercantilización de la pobreza. Tanto si es una estrategia como un modo de control social, ambas hipótesis condicionan la significación del régimen visual decimonónico para aproximar el mundo desde la reproducción de los sesgos ideológicos hegemónicos. Así, las representaciones de la subalternidad aparecen como testigos mudos insertos en el ambiente social recreado, pero son totalmente necesarias para afirmar qué comportamientos quedan dentro del

nosotros. En consecuencia, estas figuraciones son exhibidas desde la prensa gráfica como modos controlados de hacer confrontar al público lector –los electores– con los fantasmas que despiertan las clases marginadas como expresiones de las disfunciones del sistema liberal que, a su vez, están en el origen de los obstáculos para reconfigurar la identidad nacional sin fricciones.

Conclusiones

Puesto que el principal cometido de este artículo, de carácter exploratorio, era analizar las representaciones de la subalternidad en los grabados informativos y dibujos satíricos que permiten a los públicos acceder a los sucesos de actualidad, se observa el uso generalizado de la estética realista para traducir de forma legible hechos inscritos en lo social. Además de la serialización de ciertos hechos, la trama iconográfica en la que se asientan los distintos modelos de periodismo gráfico de actualidad cobra credibilidad por la mostración del procedimiento de elaboración de la imagen, esto es, se declara el modo de proceder en la elaboración del grabado –basado en una fotografía o en los apuntes de un artista testigo de vista– o del dibujo satírico para que los lectores juzguen el grado de fidelidad, lo que refuerza la función referencial de la ilustración gráfica. Por consiguiente, la nitidez en la reconstrucción de lo real-cotidiano y la captación del presente son los propósitos articuladores de la función pragmática de estos modelos periodísticos; modelos que, en paralelo, permitieron visibilizar a las clases marginadas.

Ahora bien, el periodismo gráfico en sus diferentes modalidades parece servir a la expresión de la civilización moderna, dado que refleja el desarrollo del progreso técnico alcanzado: xilografía, litografía y la fotografía, y permite experimentar lo real desde una emancipación controlada mediante la visión. Luego, el rasgo sustancial del modelo de visión de la sociedad decimonónica es acercar al ojo humano todo lo anteriormente imperceptible. Empero, en las representaciones de lo real aparecen los grupos sociales subalternos, entendidos como ejes que impugnan la supuesta armonía del cuerpo social o como elementos necesarios para reforzar la estructura de clases sociales. En las teorías sobre la genealogía de la función documental de la fotografía, los *otros* se hacen presentes como presencias involuntarias, tal y como se observa en el “Boulevard du Temple” (1838), de Louis Daguerre. En el interior de la vista panorámica de la plaza de la República en París se halla un limpiabotas. Sin embargo, la otredad representada en los grabados informativos, así como en los dibujos satíricos, son presencias necesarias para reforzar o legitimar la desigualdad como base del ideal liberal de nación soberana.

Entre 1869 y 1870, se reutilizaron las figuraciones de las clases subalternas, que circulaban de forma masiva desde los años 1840, para proyectar miedos en torno a la desestabilización que implicaba la asimilación de los *otros*, así como para cohesionar –por temor, que no por convicción– una comunidad política con fricciones exponiendo en el plano simbólico y discursivo las vidas que quedaban fuera del *nosotros* nacional. Por otro lado, cabe resolver en el análisis si la representación consciente de la otredad como testigo mudo no llegó a impugnar el orden social y moral y abrió grietas sobre la necesaria discusión de las reformas sociales para pensar las vidas de los marginados en el plano del reconocimiento social. Lo cierto es que estas figuraciones generaron curiosidad en el plano informativo: la venta de sus imágenes no fue un proceso inocuo, ya que el cartón que soportaba su representación encubría, en primer lugar, la práctica de consumo que comportaba, y en segundo lugar, la significación cultural de la otredad en la articulación de una visibilidad crítica. Si sirvió o no al cuestionamiento de la inacción estatal sobre las reformas sociales como medio para el fortalecimiento del

vínculo político –e identitario–, requerirá de una segunda fase de investigación. Sí queda claro, por el contrario, que fueron usadas desde el plano político para reforzar la visión hegemónica del mundo ante el horizonte de cambios presentes.