
LA CONTRUCCIÓN DE DISCURSOS VISUALES EN LA ESPAÑA DECIMONÓNICA

THE CONSTRUCTION OF VISUAL DISCOURSES IN NINETEENTH-CENTURY SPAIN

CAPELLÁN, Gonzalo (ed.), *Dibujar discursos, construir imaginarios. Prensa y caricatura política en España (1836-1874)*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2022, 616 págs., ISBN: 978-84-17888-82-4

LUIS FERNÁNDEZ TORRES

Universidad de La Rioja

procustoll@hotmail.com

En las siguientes páginas me propongo ilustrar las principales contribuciones de una obra colectiva cuyo interés radica especialmente en el campo de estudio privilegiado. Nos encontramos ante un libro editado por Gonzalo Capellán enmarcado en un proyecto que aspira a tener un amplio recorrido: el estudio de la iconografía política en la historia contemporánea española, especialmente en su manifestación satírica.

En este primer eslabón editorial, el marco temporal escogido toma de modo aproximado el reinado de Isabel II y los años del Sexenio Revolucionario como etapas que delimitan el objeto de estudio. Sin embargo, como puede apreciarse en un rápido repaso de los veinte capítulos que componen las casi seiscientas páginas del libro, estos límites son orientativos. Algunos de los autores amplían el abanico temporal hasta abarcar buena parte del siglo XIX, llegando en algún caso a sobrepasarlo. Por otro lado, a la expansión fuera del perímetro cronológico inicialmente marcado se le opone en virtud de una suerte de movimiento sistólico la concentración en la etapa del Sexenio revolucionario que define buena parte de los capítulos. No en vano, la prensa republicana será la más activa en el uso de la sátira visual, contribuyendo a la formación de su perfil ideológico.

Desplazándonos a cuestiones de tipo formal, una obra de estas características requiere, además, si aspira a acercar exitosamente las fuentes visuales al lector, una reproducción selectiva de gran calidad de los vestigios iconográficos utilizados. De nuevo es fácil comprobar que este objetivo se logra a lo largo de sus páginas.

Las novedades no se limitan, en consecuencia, a la elección del tema y a la ambición de repensar los años en los que el liberalismo hispano se ve retado por el surgimiento de nuevas identidades políticas. A la calidad de las fuentes reproducidas, hay que añadir que los capítulos del libro vienen también acompañados de un llamativo índice “icononomástico”, permitiendo identificar visualmente a algunos de los actores políticos más relevantes de la época. El propio formato de presentación de la obra depara alguna sorpresa. El soporte en papel está acompañado de un segundo volumen digital en el que se reproduce medio centenar de cabeceras y el libre acceso a las fuentes citadas, pero no reproducidas en los artículos. Este material está alojado en la página web de la Editorial de la Universidad de Cantabria. Otra novedad es la inclusión de códigos QR en el libro físico, que permite visualizar de forma inmediata imágenes no impresas en el libro a las que se hace referencia. La combinación de lo digital y lo analógico hace accesible un número relevante de fuentes con gran calidad.

Prosiguiendo con la presentación individualizada de las distintas aportaciones, el primer capítulo se ocupa del que pasa por ser el primer periódico satírico que hizo uso de la caricatura política. Su autora, Laura Corrales Burjalés, destaca la feroz crítica que desde *El Sancho Gobernador* (1836-1837) se hizo, por un lado, al carlismo y a la Iglesia, pero también al calificado como justo medio –los pasteleros, con mandil, pala de hornero y, por supuesto, un pastel–, crítica que encontraba acomodo en las imágenes y que, en el último caso, implicó de forma novedosa la denuncia pública mediante caricaturas de las políticas gubernamentales. Las ilustraciones continuaban en parte, según la autora, la tradición de los pliegos de cordel del Trienio Liberal, a la que se sumaba una selección temática influida probablemente por Goya y con una clara influencia francesa, que se dejaba sentir especialmente en estos primeros compases de un género con escasa tradición vernácula. Otro de los rasgos destacados por Corrales permite dotar de unidad al periodo y su presencia se prolongará durante las siguientes décadas, decayendo lentamente. Se trata de la ya mencionada relación entre lo icónico y lo verbal. En *El Sancho Gobernador*, se manifiesta en forma de epígrafes que acompañan al pie todas las caricaturas y, en ocasiones, de textos que aclaran el sentido de las imágenes, ofrecidas al público en láminas.

El recurso a un personaje que se convierte en protagonista del medio publicado, Sancho Panza en el anterior periódico, tuvo continuidad en los siguientes años. El caso de

Fray Gerundio manifiesta de forma paradigmática este modelo. En esta ocasión acompañado expresamente de una segunda figura, el lego Tirabeque. Un modelo que se repetirá en futuras ocasiones, como muestra el trabajo de María Eugenia Gutiérrez Jiménez (cap. 5), en el que los protagonistas serán el Padre Adam y su paje, Patricio. Como en el caso de *El Sancho Gobernador*, *Fray Gerundio* será uno de los primeros periódicos en incorporar ilustraciones satíricas, formato por el que apostó su director, Modesto Lafuente. A pesar de la ausencia de madurez visual en las caricaturas, plasmada en la dependencia del lenguaje escrito, Mónica Fuertes Arboix identifica rasgos que sientan las bases de su futura autonomía, de la creación de una “plástica joco-seria” (p. 93), especialmente en las láminas que se ocupan de temas electorales en torno al año 1840.

Raquel Irisarri Gutiérrez desplazará en su trabajo la investigación centrada en una cabecera por una problemática, de la que da cuenta su título: “La imagen de la mujer en la prensa satírica: de la *Posdata* a *Gil Blas*”. La ampliación de marco temporal permite en este caso identificar el desarrollo de un lenguaje visual a lo largo de un periodo que abarca desde los comienzos del género hasta llegar a una fase, el Sexenio, en la que se ya distingue una gramática iconográfica desarrollada. El objetivo es el análisis de los estereotipos femeninos en la construcción del imaginario político y social español. En el primer caso, las figuras femeninas tienden a representar realidades políticas abstractas (la nación) o a protagonistas de la escena política (Isabel II o Sor Patrocinio), mientras en el segundo se opera el paso de la esfera de los principios a la de realidad mundana, en la que predomina la crítica a los vicios sociales y la construcción de un ideal de feminidad.

La influencia de los modelos franceses vuelve a ser especialmente visible en el tema del que se ocupa Francisco de Paula Villatoro Sánchez en el cuarto capítulo. En este caso, la Guerra de África servirá de estímulo a la creación de un medio ligado a esa coyuntura concreta: *El cañón rayado* (1859-1860). De especial interés resulta la contribución de las imágenes de este periódico a la construcción del estereotipo de la población norteafricana. Se transmite así un “imagen de superioridad superlativa, combinada con una visión grotesca y racista del enemigo” (p. 136), el “moro” como ser displicente, falto de civilización, al que se enfrenta en el campo de batalla un ejército español nutrido por las capas más humildes de la sociedad. Rasgos que pervivirán, como expresa Villatoro, mucho más allá de este breve periodo.

Siguiendo un orden cronológico, el quinto capítulo privilegia una aproximación con interesantes reflexiones teóricas en torno a una cabecera de los primeros años del Sexenio revolucionario. *El Padre Adam* (1868-1870) formó parte de una etapa de aceleración de los cambios políticos, que se manifestó en la proliferación y consolidación de la prensa satírica y en su vinculación con la cultura política republicana. La autonomía de las imágenes respecto al texto alcanza aquí un mayor grado de desarrollo, a pesar de que, como indica María Eugenia Gutiérrez Jiménez, siguiese vinculado a él. En línea con la versión de Mitchell del *pictorial turn*, el resultado es un compuesto híbrido, como muestra *El Padre Adam*, que da forma a una forma discursiva particular, fruto de la intersección de lo lingüístico y lo visual.

La primera sección termina con una aportación del editor del libro. Gonzalo Capellán aborda un caso anómalo en el que el lenguaje de la caricatura se pone en esta ocasión al servicio de la contrarrevolución (cap. 6). Con *El Ermitaño* (1868-1873), Capellán nos ofrece una suerte de verso suelto en el mundo de la prensa satírica que sirve para contraponerlo al resto de las cabeceras, con un sesgo generalmente republicano. Su evolución sirve para comprobar la posición hegemónica que había alcanzado el lenguaje plástico republicano, que llegó a impregnar la estética de este periódico reaccionario en su última etapa. Inicialmente, como señala Capellán, su diseño estaba más conectado con las anteriores décadas que con su propia época. Otro de sus rasgos era, en cambio, plenamente actual. Guiado por la figura de un ermitaño, las imágenes representaban la oposición de dos modelos incompatibles con cargas valorativas profundamente asimétricas. El bien y el mal se contraponían en plasmaciones verbo-visuales en las que la cosmovisión revolucionaria era combatida por un imaginario contrarrevolucionario, que terminará apoyando al carlismo tras el inicio de la tercera guerra civil. Precisamente la modernización de su lenguaje iconográfico (Sagasta y el tupé, alegoría de la república, la boina como sinécdoque del carlismo) coincidirá con el estallido del conflicto bélico.

La segunda sección comienza con un texto de Blanca Redondo dedicado a la construcción de las representaciones satíricas del aspirante carlista al trono, el autoproclamado Carlos VII, y de Amadeo De Saboya. Ridiculizados como el nene terso y el macarroni respectivamente por la prensa del Sexenio. En el tratamiento visual del segundo, destaca, en un marco irreverente y de crítica feroz a la figura real (su origen extranjero, su

carácter débil) un relativo freno a la caricaturización de su imagen. Si bien su personaje es construido mediante la exageración de algunos rasgos físicos (orejas grandes, silueta alargada, bigote serpentino) y su vinculación con atributos como el número 191 (número de votos por el que fue elegido en el congreso como candidato a rey), la degradación zoomorfa de sus ministros encuentra un freno en su persona, que en ocasiones aparece interactuando con la alegoría femenina que representa España. Un límite que no operará en el segundo de los casos analizados. Comenzada la guerra, la figura de Carlos VII mostrará una rápida evolución en la que su representación enfatizará rasgos moralmente reprobables. Rasgos propios de un enajenado en ocasiones, y animalización de su imagen en otras, será representado en diferentes medios republicanos como un asno, un cangrejo, mosca o jefe de una jauría. Como subraya Redondo, la burla a la que era sometido Amadeo se transformó en odio en Carlos.

Continuando con la representación satírica de figuras políticas, Eduardo Higuera Castañeda aborda al político radical Ruiz Zorrilla y su rápida inclusión en el abanico de políticos relevantes del Sexenio, lo que pasaba inevitablemente por la creación de su avatar caricaturizado en los medios republicanos (cap. 8). El desconocimiento que rodeaba su figura cuando irrumpe como joven ministro de Fomento revela la importancia de las fotografías como modelo para su posterior reproducción en la prensa satírica. Higuera muestra la productividad de poner el foco en personajes concretos como vía de acceso a realidades políticas más amplias, como el diferente tratamiento del que fue objeto Ruiz Zorrilla por las diferentes sensibilidades republicanas a lo largo del tiempo. Por otro lado, Higuera refleja también la estrecha conexión entre la evolución de su representación satírica y las cambiantes coyunturas políticas que, no obstante, termina por coagular en un lenguaje visual compartido, asumiendo una mayor complejidad y espesor simbólico en el que los famosos puntos negros constituyeron uno de sus rasgos más característicos. Causa de esta consolidación dinámica fue la presencia de un escaso número de ilustradores, que trabajaron asimismo para diferentes periódicos. Una interesante observación de Higuera señala la emancipación de la representación iconográfica de Ruiz Zorrilla de su modelo real, transformándose en parte de un discurso narrativo.

El mismo ejercicio analítico centrado en un personaje político relevante lo encontramos de la mano de José Luis Ollero Vallés. De nuevo, este ejemplo es una muestra

de lo que Ollero califica como “paralipsis gráfica”, sustituyendo la caricatura al individuo real. En este caso, es el Sagasta del Sexenio, quizá el político más representado en los medios satíricos, el objeto de atención (cap. 9). Pronto adquirió una forma reconocible en la que una serie de elementos fueron añadiéndose sucesivamente hasta configurar una imagen compartida. El tupé (al parecer inexistente en el personaje real) mostraba un carácter fogoso; la porra, su labor represora; y una bolsa o caja de dinero con dos millones escritos (los dos apóstoles), la corrupción del protagonista.

Personajes e ideas o culturas políticas llegan a confundirse en ocasiones. Es el caso de Pi y Margall, al que Lara Campos Pérez dedica su aportación al volumen (cap. 10). Como se ha mencionado anteriormente, el desarrollo de las ilustraciones satíricas coincidió con el auge del republicanismo, llegando ambos a presentar una estrecha vinculación. Con la creciente importancia de Pi y Margall en el seno de la tendencia federalista, su figura llegará a encarnar toda esa cultura política. La razón radica en parte en la dificultad para traducir visualmente las diferencias entre las variantes unitaria y federalista al margen de sus representantes políticos más caracterizados. De ese modo, el ceño fruncido y el hieratismo que transmite el lenguaje gestual de Pi y Margall se convirtieron en rasgos que indirectamente llegaron a representar una corriente política, sobre todo una vez materializada la república el 11 de febrero de 1873. Por otro lado, su figura oscilaba, como era habitual, entre representaciones críticas, incidiendo en su frialdad y falta de empatía, y positivas, como esperanza para salvar una república representada con una alegoría femenina tocada con gorro frigio.

Precisamente el análisis de esta última representación constituye el objetivo del artículo de Marie-Angèle Orobon, específicamente el movimiento pendular durante el Sexenio de esta Marianne desde la dimensión de lo ideal a la realidad política para terminar volviendo al ideal (cap. 11). Su consolidación iconográfica como alegoría de la república se produce en esta época con bastante rapidez. En buena medida gracias a las representaciones, que devendrían canónicas, de Tomás Padró y José Luis Pellicer, que muestran una Marianne con el gorro frigio, que representa la libertad; la escuadra masónica, la igualdad; la balanza de platos y la espada, la justicia; y acompañada al fondo por trenes y chimeneas, que representan el progreso. La forma de dibujar la alegoría respondió, sin embargo, a los avatares políticos. El hieratismo inicial daría paso a una figura

cargada de movimiento al cambiar la forma de gobierno, pasando a ser representada con gesto agresivo o como *mater dolorosa*. Con la Restauración, en cambio, la alegoría recuperó su semblante reposado. Dos modos de representar una alegoría, incide Orobon, que se corresponden respectivamente con lo atemporal y lo histórico.

La riqueza simbólica que acompaña a esta representación de la república contribuye a concretar su sentido mediante la atribución de valores con un alto grado de abstracción como son los conceptos de igualdad, libertad o justicia. Esta operación de definición de un contenido ideológico recuerda a la distinción funcional establecida por Michael Freeden entre conceptos nucleares y adyacentes. Su planteamiento otorga a los segundos la función de dar consistencia semántica al significado de un concepto abstracto, susceptible de múltiples interpretaciones¹. En parte, el interés del siguiente artículo, de Sergio Sánchez Collantes, reside precisamente en tirar de este hilo y ahondar en el análisis de algunos de estos símbolos asociados al republicanismo, prestando especial atención al gorro frigio (cap. 12). En este artículo se destaca su notable variedad morfológica, que permite republicanizar figuras o funcionar de forma aislada como sinécdoque de una república, que podía ser federal si se cosían en sus pliegues R. F.

Otro concepto fundamental en la tradición liberal decimonónica española es el estado. Su carácter inherentemente polémico es corroborado en la aportación de Ainhoa Gilarranz-Ibáñez, que rastrea el lenguaje visual utilizado para representar modelos de estado concurrentes (cap. 13). Se observa especialmente esta querencia a contraponer las alternativas entre los años que median entre la fase inmediatamente anterior a la Revolución Gloriosa y la proclamación de la república. No sorprende que las simpatías republicanas de los ilustradores los llevaran a atribuir rasgos negativos al modelo de estado administrativo de impronta moderada. Para ello se sirvieron, como apunta Gilarranz-Ibáñez, de su asociación con figuras como el empleado público y el cesante, vicios político-sociales como la empleomanía y el *camaleonismo*, o del proceso de centralización política. La alternativa ofrecida en algunas ilustraciones consistía, por oposición, en un estado republicano descentralizado.

La idea de España constituyó asimismo otro de los motivos representados. Su

¹ Michael Freeden, *Ideología. Una breve introducción*, Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2013.

encarnación en una figura femenina, sobre todo una matrona, se inserta en un patrón de representación común, como apunta Gregorio de la Fuente Monge, a otros conceptos políticos abstractos (cap. 14). Durante el Sexenio, se produjo un proceso de convergencia y divergencia al hilo de las coyunturas políticas entre la representación alegórica de la república y la nación española, respondiendo a un marco más amplio de apropiación por el republicanismo de símbolos liberales de filiación monárquico radical. Su acercamiento coincidió, especialmente entre los republicanos, con el Sexenio Revolucionario solo para distanciarse, siguiendo un patrón de desplazamiento paralelo al mostrado por Orobon, de nuevo durante la Restauración. Ese periplo se inició con la expansión a partir de 1868 en los círculos republicanos de la figura de la matrona tocada con una corona mural o en ocasiones una diadema como símbolos de la soberanía, acompañada de un león. La alegoría aparece en este periodo con actitudes activas, barriendo a los monárquicos, siendo maltratada por políticos e incluso llegando a ser mostrada cargando la cruz o directamente crucificada, como puede observarse en *Gil Blas* en marzo de 1871.

La abstracción presente en los conceptos que expresan la comunidad política da paso en el capítulo escrito por Andrés Hoyo Aparicio al seguimiento de las ilustraciones que tematizan la hacienda pública durante el Sexenio. Su análisis ha sido, como apunta Hoyo Aparicio, marginal en comparación con la sátira de corte político. Sin embargo, su presencia en las escenas dibujadas no es solamente periférica, como parte del fondo sobre el que se despliega el tema principal, sino que en ocasiones pasaron a ocupar el centro de la representación. Los periodos de crisis económica, que en los años sesenta del siglo XIX afectaron intensamente a la política fiscal y presupuestaria, favorecieron este desplazamiento a la centralidad. Los ministros de hacienda, la losa que representaba la quiebra fiscal, la corrupción, que alimentaba a los políticos, devorando una olla en la que se cocía el presupuesto, son hitos iconográficos que representaron el desencanto y desafección de la prensa satírica republicana con el manejo de una política hacendística golpeada además por la crisis carlista, la guerra de Cuba y el cantonalismo.

Finalmente, la sección que cierra el libro comienza con un artículo de nuevo a cargo de Gonzalo Capellán, que continúa el tema de la corrupción política tratado antes. No obstante, frente a la restricción temporal al Sexenio, en este caso, Capellán aborda un marco más amplio con el objetivo de delinear desde una perspectiva diacrónica la evolución

de la representación iconográfica de algunos neologismos que remiten a la corrupción, como la ya mencionada empleomanía y conceptos asociados (“prensa alquilona”, referencias que forman parte de “la gastronomización del lenguaje de la corrupción”: turrón, buñuelos tarta, pasteles, pollo asado, presupuestívoros). El uso de fuentes abarca desde las ilustraciones de la prensa satírica a las etiquetas de las cajas de cerillas. La importancia de la dimensión moral en el imaginario republicano se manifiesta en este caso de forma clara mediante la representación (rotulada) de la moralidad, simbolizada en ocasiones con una escoba que barre las diversas formas que adquiere la corrupción (*La Campana de Gracia*, abril de 1889), o como un carro que representa la revolución y que se encuentra atascado en el camino (*El Padre Adam*, abril de 1869). De entre la variedad de símbolos analizados por Capellán, la metáfora del turrón constituye uno de los elementos más significativos. Esta metáfora fue una de las más recurrentes en la prensa del periodo, apareciendo en los años cuarenta y expandiéndose tras la revolución de 1868. De este modo, la crítica a determinados políticos pasaba frecuentemente por asociarlos a este y otros objetos, como sucedía con Prim u Olózaga. La proclamación de la república produjo un punto de inflexión en la sátira ilustrada. El turrón, antes un elemento integrante, casi estructural del sistema liberal, pasó a ser representado como extirpable bajo la nueva forma de gobierno.

La estructuración del volumen colectivo hace que la siguiente aportación engarce con facilidad con la previa. En este caso, las imágenes de la prensa en la caricatura política, de Rebeca Viguera Ruiz, prosigue con un enfoque más global uno de los hitos representados en torno al tema de la corrupción (cap. 17). Como es habitual en el proceso de representación de varios de conceptos e ideas abordados a lo largo de esta obra, la prensa no resultaba a priori un concepto sencillo de reducir a una imagen. Las referencias se elaboraron recurriendo a metáforas de conceptos vinculados, como las representaciones antropomorfas de asnos y burros, que visibilizaban la tensión derivada de la libertad de imprenta y su opuesto, la censura. Otro modo de aludir a la prensa, según señala Viguera, consistió en servirse de una figura femenina, cuya interpretación venía facilitada por encontrarse junto a una prensa de madera (*Guindilla*, 1843). Al menos durante varias décadas, entre los años cuarenta y sesenta del siglo XIX, esta representación iconográfica de la prensa sería habitual. La complejidad de la imagen de la prensa iba a aumentar en los

años siguientes. La prensa, los utensilios de impresión o los periodistas encadenados se convirtieron en un modelo utilizado hasta la llegada de la Restauración, estilizándose progresivamente la imagen de modo que a finales de siglo, la mera representación de las cadenas reflejaría la coacción de la libertad de prensa. En este proceso, la figuración femenina desaparecería de la mano de una desmaterialización y abstracción relativas de la composición. La autonomía de esta imagen no fue, en definitiva, ajena a un proceso más general observable en el lenguaje visual satírico, cuyos códigos, como se desprende de la lectura de las diferentes colaboraciones, se fueron perfeccionando al tiempo que permeaban el imaginario social. Una evolución apreciable de modo especialmente claro en el caso de los neologismos, tanto en los estrictos como en los de sentido, con una escasa o inexistente tradición iconográfica previa.

Juan Francisco Fuentes presenta un interesante trabajo sobre las representaciones del pueblo en el Sexenio revolucionario en el que, como apunta, el abordaje de su representación iconográfica contribuye a aquilatar el grado de una penetración, comparativamente escasa, de ese sujeto colectivo en el discurso político del marco temporal escogido (cap. 18). La causa podría residir, según afirma Fuentes, en el éxito en el imaginario social de las representaciones de imágenes que aluden a la comunidad política con más éxito: matrona y león, bandera rojigualda, personajes políticos. Las imágenes oscilaban, en todo caso, entre lo alegórico (figuración femenina acompañada de un león) y lo realista (representación de clases sociales o tipos populares). Esta doble faz se ve reflejada de modo paradigmático en dos cabeceras republicanas, *La Flaca* y *La Campana de Gracia*, constituyendo un indicio del proceso parcial de mutación en el seno las capas populares de una cultura política liberal en otra proletaria, en la que el republicanismo ejercía de vector de transformación. No es este un concepto, a pesar de su centralidad, sencillo de encontrar representado de forma directa. El recurso a lo textual como apoyo para identificar al pueblo en la imagen apunta en ese sentido (pueblo como burro o pollo guisado). En todo caso, parece incidirse, como señala Fuentes, en la elaboración de una relación de oposición entre el pueblo y la clase política, primando la explotación política en el imaginario colectivo a la económica. Sobre esta base se produjo un cambio hacia la regionalización de las imágenes del pueblo. Una evolución del “pueblo-amalgama” de corte liberal, con su representación de clases sociales, hacia una composición que recogía tipos

regionales de trazos goyescos. Para Fuentes, el pueblo parece en estas composiciones a la vez *federalizarse* y popularizarse iconográficamente con ayuda de la indumentaria en oposición al republicanismo unitario.

El penúltimo trabajo se debe a la pluma de Javier Fernández Sebastián, cuya amplia trayectoria en el campo de la historia de conceptos en el espacio iberoamericano aflora en las páginas que dedica a bosquejar a lo largo de seis epígrafes una valiosa presentación del decurso histórico del concepto de constitución a través de su representación visual. Como expresamente señala su autor, las imágenes ayudan a descubrir rasgos que en un enfoque meramente textual pueden pasar inadvertidos. En este caso, el recorrido que nos ofrece parte de una comparación entre las representaciones de la constitución en los principales centros de las revoluciones atlánticas, comenzando por los Estados Unidos y Francia, para continuar con Gran Bretaña, antes de abordar lo que constituye el corazón del capítulo, su plasmación iconográfica en los mundos ibéricos. En este punto, el autor hace una observación relativa al particular contexto iberoamericano, descrito en otras de sus publicaciones como un laboratorio constitucional. No en vano, nos recuerda, en las primeras décadas del siglo XIX se escribió y promulgó en los antiguos territorios americanos de la monarquía hispana un gran número de leyes fundamentales. En esta fase inicial, la identificación con una matrona, los detalles plásticos que impregnaban las imágenes de una atmósfera religiosa, la vinculación de lo militar y lo constitucional serían una constante. El recurso al lenguaje visual religioso serviría, entre otras cosas, para expresar gráficamente el “*fiat* constitucional”. Solo más adelante se producirá una desacralización del texto constitucional de la mano de una apropiación partidista cada vez más descarada, que tuvo su reflejo en su trasunto visual. La aportación de Fernández Sebastián termina con una reflexión sobre la naturaleza de la plasmación visual de la Constitución de 1978, que muestra una incorporación del pluralismo y la concordia.

El último capítulo posee, como señalábamos al principio, un cariz particular que lo distingue, exceptuando la introducción, del resto. En cierto modo, los textos que abren y cierran el presente volumen constituyen un tándem que enmarca y reflexiona teóricamente sobre los rasgos básicos y el potencial para la investigación histórica de las representaciones iconográficas. Contribución que se debe, por un lado, a la mano de Gonzalo Capellán; y por otro, ocupándose de la naturaleza del humor, a Carmelo Moreno

(cap. 20), que aborda un tema sobre el que ha reflexionado en otras ocasiones². De este modo, ambos aportan al lector un *mapa* que le permite ubicarse y aquilatar el valor del lenguaje visual satírico.

El humor es, entre otros aspectos, según detalla Moreno, democrático, incómodo para poder, presenta una fuerte historicidad, que lo ancla al contexto en el que es formulado, y atribuye un relevante papel en el intercambio comunicativo al receptor. En este sentido, Moreno nos presenta diferentes teorías que abordan el humor desde perspectivas hasta cierto punto complementarias. Hobbes, la ilustración escocesa y, más cercanos en el tiempo, Spencer y Freud aportan enfoques que pueden encajarse en una aproximación integradora susceptible de refinar una hermenéutica de la sátira visual. La parte teórica del capítulo de Moreno se ve completada con su aplicación tentativa al humor satírico ilustrado del siglo XIX español, buscando un marco que permita establecer los límites de lo que podía o no dibujarse.

Esta obra ofrece, en definitiva, un primer acercamiento a un campo que se ha resistido a su exploración sistemática, lo que le da un aura en cierto modo de trabajo pionero en la historiografía española, al menos por su ambición y voluntad de continuidad en el tiempo. Resta esperar que en el futuro la ya de por sí interesante publicación comentada encuentre, como así se promete, su correlato en posteriores trabajos que amplíen el recorrido histórico de la iconografía política hasta la II República y la Guerra Civil.

² Carmelo Moreno del Río, “El 'Zejas' y la 'niña de Rajoy'. Análisis sobre el papel del humor en las elecciones generales españolas de 2008”, *Revista española de ciencia política*, N° 22, 2010, pp. 71-95; “Humor satírico e ironía costumbrista en la televisión pública vasca del siglo XXI. El fenómeno “Vaya Semanita”, en Béatrice Bottin, Bénédicte de Buron-Brun (coords.), *El humor y la ironía como armas de combate: literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)*, 2015, pp. 607-629.