

Cuando el republicanismo se encuentra con la caricatura

El Tío Clarín (Sevilla, 1864-1871), un modelo de
prensa popular divergente a mediados del siglo XIX

María Eugenia Gutiérrez-Jiménez

04



Biblioteca de
Investigación
CENTRA
Ciencias Sociales

Cuando el republicanismo se encuentra con la caricatura

El Tío Clarín (Sevilla, 1864-1871),
un modelo de prensa popular
divergente a mediados del siglo XIX

Biblioteca de Investigación

CENTRA

Ciencias Sociales

Colección Biblioteca de Investigación, número 4

Gutiérrez-Jiménez, María Eugenia

Cuando el republicanismo se encuentra con la caricatura. El Tío Clarín (Sevilla, 1864-1871), un modelo de prensa popular divergente a mediados del siglo XIX / María Eugenia Gutiérrez-Jiménez. - Sevilla : Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2024 (Biblioteca de Investigación; 4)

306 páginas ; 22,5 cm

ISBN: 978-84-10064-13-3. - ISSN: 3020-7053.

DOI: <https://doi.org/10.54790/fcentracs.17>

1. Medios de comunicación social. 2. Andalucía — Historia. 3. Prensa — Historia
070(460.354)

Edita

Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces,
Consejería de la Presidencia, Interior, Diálogo Social y Simplificación Administrativa,
Junta de Andalucía

© Del texto: María Eugenia Gutiérrez-Jiménez, 2024

© De la edición:

Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces

Avda. Blas Infante s/n — Coria del Río. 41100 Sevilla

Tel.: 955 055 210 - Fax: 955 055 211

www.centrodeestudiosandaluces.es

Primera edición, diciembre de 2024

ISBN: 978-84-10064-13-3

ISSN: 3020-7053 (papel); 3020-7134 (online)

DL: SE 3045-2024

DOI: <https://doi.org/10.54790/fcentracs.17>

Cuando el republicanismo se encuentra con la caricatura

El Tío Clarín (Sevilla, 1864-1871),
un modelo de prensa popular
divergente a mediados del siglo XIX

María Eugenia Gutiérrez-Jiménez



Biblioteca de
Investigación
CENTRA
Ciencias Sociales

04

CENTRA

Ciencias Sociales

Consejo Editorial

Presidente:	<i>Tristán Pertññez Blasco</i> Director-Gerente Fundación Centro de Estudios Andaluces (CENTRA)
Director:	<i>Félix Requena Santos</i> Catedrático de sociología Universidad de Málaga y Patrono CENTRA
Editor:	<i>Luis Ayuso Sánchez</i> Catedrático de sociología Universidad de Málaga
Coordinador:	<i>Cristóbal Torres Albero</i> Catedrático de sociología Universidad Autónoma de Madrid

Inmaculada Aznar Díaz

Profesora titular de didáctica y organización escolar de la Universidad de Granada

Marialva Carlos Barbosa

Profesora titular de periodismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)

Carin Björngren Cuadra

Catedrática de trabajo social, Malmö University (Suecia)

Carmen Espejo Cala

Catedrática de periodismo de la Universidad de Sevilla

Manuel Fernández Esquinas

Científico titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en el Instituto de Estudios Sociales Avanzados (IESA)

Juan Sebastián Fernández Prados

Catedrático de sociología de la Universidad de Almería

Yolanda García Calvente

Catedrática de derecho financiero y tributario de la Universidad de Granada

José Manuel García Moreno

Profesor titular de sociología de la Universidad de Málaga

Estrella Gualda Caballero

Catedrática de sociología de la Universidad de Huelva

Flor M.ª Guerrero Casas

Catedrática de métodos cuantitativos en economía y empresa de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

Gonzalo Vicente Herranz de Rafael

Catedrático de sociología de la Universidad de Málaga

Celeste Jiménez de Madariaga

Catedrática de antropología social de la Universidad de Huelva

Francisco José Llera Ramos

Catedrático emérito de ciencia política y de la administración de la Universidad del País Vasco

M.ª Dolores Martín-Lagos López

Profesora titular de sociología de la Universidad de Granada

Natascia Mattuci

Catedrática de filosofía política, Università de Macerata (Italia)

Felipe Morente Mejías

Catedrático emérito de sociología de la Universidad de Jaén

José Antonio Peña Ramos

Profesor titular de ciencia política y de la administración de la Universidad de Granada

Alejandro Portes

Catedrático emérito de sociología, Princeton University (EE. UU.)

María Soledad Ramírez Montoya

Profesora titular de educación, Instituto Tecnológico de Monterrey (México)

Manuel Ricardo Torres Soriano

Catedrático de ciencia política y de la administración de la Universidad Pablo de Olavide

Karina Villalba

Profesora de salud pública, University of Central Florida (EE. UU.)

A mi abuela Carmela, mi guía...

A Lucía. ¡Bendita tu luz! Y eso que no soy mujer de fe.

A mi madre, por quererme libre de miedos.

A mi padre, por enseñarme a reír.

A mi hermano, que siempre sabe cómo acompañarme.

Índice

AGRADECIMIENTOS.....	11
NOTAS PRELIMINARES.....	13
1. UN MODELO DE PRENSA POPULAR POR RELEER.....	19
1.1. Lo divergente como principio adaptativo.....	26
1.2. ¿De dónde venimos? De la historia de la comunicación social.....	28
1.3. ¿Hacia dónde vamos? La potencia política de la mirada periférica.....	34
1.4. Un contexto poco propicio para la sátira política.....	36
2. LA FÓRMULA EDITORIAL DE LA PRENSA SATÍRICA CON CARICATURAS.....	43
2.1. La participación del discurso satírico periódico en la poética dialógica.....	47
2.1.1. La complementariedad entre sus formas verbo-visuales.....	54
2.2. El progreso técnico y la legitimación de la visión «doble».....	59
2.3. La mirada fronteriza del ilustrador de prensa en tiempos modernos.....	65
2.4. Los lectores como espectadores del teatro-mundo.....	71
3. ANDALUCÍA EN EL ESTADIO CULTURAL (PRE)MASIVO. LA POPULARIZACIÓN DE LO POLÍTICO.....	79
3.1. Los proyectos periodísticos de Luis Mariani Jiménez.....	94
3.1.1. Notas biográficas. Sus descendientes en la vida cultural local.....	97
3.1.2. Tejiendo redes desde la producción periférica.....	104
3.2. Un tipo satírico, chismoso, entremetido y pendenciero. Las tres épocas de <i>El Tío Clarín</i>	114
3.3. La posición editorial de <i>El Tío Clarín</i> : entre <i>El Cascabel</i> (1863) y <i>Gil Blas</i> (1864).....	123
3.4. De pendenciero a político. La utilidad de la virtud cívica.....	134
3.4.1. Ser «político» en 1865. Hacia una agenda informativa radical.....	140

4.	LA CONFIGURACIÓN DE UNA GRAMÁTICA FIGURATIVA PARA «TODOS»	147
4.1.	De la caricatura de costumbres al dibujo de actualidad. La diversificación de la imagen satírica	152
4.2.	La actualidad bajo formas periodísticas intermedias. Construyendo lo noticioso	163
4.2.1.	La razón emocional. Los casos de la Sociedad literaria (1841) y el escenario de la guerra de África (1859-1860).....	172
4.3.	La socialización de lo gráfico-informativo. Mimbres del periodismo visual	176
5.	LOS MODOS DE VER DE <i>EL TÍO CLARÍN</i> EN 1864	183
5.1.	La mascarada local. Un contexto de producción singular.....	185
5.1.1.	La visibilidad del «cuarto estado». Figuras de la subalternidad.....	196
5.2.	Entre tradición y modernidad. Crítica a las derivas negativas del progreso.....	209
5.3.	La denuncia contra el editor de <i>El Tío Clarín</i> . En torno a la caridad pública	226
5.3.1.	Polémica con el vecino del cuarto piso de <i>Las Novedades</i> . Contra los toros.....	239
5.4.	La pluralidad de lectores de <i>El Tío Clarín</i>	248
	CONCLUSIONES. UNA MODALIDAD DE PRENSA DIVERGENTE ...	255
	BIBLIOGRAFÍA	267
	ÍNDICE ONOMÁSTICO	295
	ÍNDICE DE PUBLICACIONES	299
	ÍNDICE DE IMÁGENES	302

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera ofrecer mi más sincero reconocimiento a la red familiar y de amigas que me han sostenido, muy especialmente, durante este último año. Lucía (que siempre sabe cómo disipar mis dudas), mi madre, mi hermano (que siempre supo aconsejar...), Luci, Pilar, Carmen, Concha... Y un sinfín de nombres propios que guardo en mi memoria emocional. Gracias por ofrecerme aliento y hacer de mi vida un proyecto vivible.

En segundo lugar, y de forma particular, dirijo mi agradecimiento a la persona que me ha sabido esperar, a pesar de los sucesivos retrasos, y sugerir modos de ver divergentes sobre lo que ya creía aprendido. Muchas gracias por impulsarme a cerrar este ciclo, Carmen.

Por último, quisiera agradecer a mis padres su apoyo incondicional en estos años tan marcados por la precariedad laboral y su amor, siempre inconmensurable, al respetar todas y cada una de mis decisiones. A ellos, que apostaron por mi educación y la de mi hermano como el mayor legado que nos podían dejar, les debo gran parte de las convicciones que me guían en el día a día. Este cierre y nuevo inicio, que aún hoy se dibuja difuso, no habría sido posible sin vosotros. ¡Gracias de forma infinita!

Notas preliminares

El origen de gran parte del material analítico que conforma este libro se halla en la tesis doctoral titulada *Del romance vulgar a la prensa de masas. El dibujo satírico en la prensa sevillana. Los modos de ver de El Tío Clarín (1864-1871)*, defendida el 25 de enero de 2016 en la Universidad de Sevilla¹. La tesis doctoral se centró en el estudio del primer año económico —del 4 de enero de 1864 al 26 de diciembre de 1864— de una de las publicaciones satíricas andaluzas con caricaturas de costumbres y dibujos de actualidad más duraderas en un contexto histórico convulso desde una doble dimensión socioeconómica y política. Se trata del semanario satírico *El Tío Clarín* (Sevilla, 1864-1871), de «ideología republicana emboscada» (Checa Godoy, 2011 [1991], p. 131), aunque adscrito en su primer año de vida al posicionamiento satírico-literario. Fue, además, ilustrado por Luis Mariani Jiménez (Sevilla, 1825-¿1881?) y se imprimieron los 52 primeros números en el establecimiento de Eduardo Hidalgo y Compañía, una imprenta clave en el tránsito hacia el nuevo orden tipográfico desde un nivel glocal. En

1 El tribunal estaba constituido por Antonio Checa Godoy (presidente), Gonzalo Abril Curto (secretario) y Francesc-Andreu Martínez Gallego, Miguel Vázquez Liñán y Antonio Laguna Platero como vocales. Agradezco todas y cada una de sus consideraciones, las cuales han sido guía en la reescritura de este texto.

1865 el semanario sevillano se convirtió en satírico-político, pasando a estamparse en el negocio tipográfico de Carlos Santigosa (Barcelona, 1815-Sevilla, 1899), impresor y editor que desde los cuarenta se había asentado en la capital andaluza.

La andadura del semanario satírico se inicia en plena crisis del reinado de Isabel II, que fijamos en 1863, periodo caracterizado, entre otras variables, por una dura represión a los periódicos progresistas y demócratas tras la vuelta de Narváez al poder en 1864. No obstante, esta publicación logró mantenerse, introduciendo cambios en el nombre de su cabecera y con el padecimiento de sus responsables por sucesivas denuncias y suspensiones en el contexto de radicalización política que se vivió a nivel local y nacional a partir de 1866. Tras el triunfo de la Septembrina y, en concreto, a partir de 1870, *El Tío Clarín* reapareció en la esfera pública sevillana.

Así, especulando sobre su aparición en un contexto histórico incierto, o quizás a pesar de —o por— ello, y su conversión en satírico-político en 1865, este trabajo de investigación nace de tres circunstancias o influencias que, valoradas desde la distancia que proporciona el paso del tiempo —han pasado ocho años desde la defensa de la tesis doctoral—, determinaron mi forma de abordar el análisis de la publicación. Dieciséis años antes de la elección del tema para optar al título de doctora, se defendió una tesis doctoral sobre esta misma publicación satírica en la Universidad Complutense de Madrid². Tuve acceso a dicho trabajo en mitad del proceso de elaboración de la investigación. Con posterioridad, desde la historia de la prensa se llevaron a cabo esfuerzos muy loables como los que representaron las obras del periodista e historiador andaluz Antonio Checa Godoy: primero, la comunicación «Un censo de la prensa republicana española durante el Sexenio Revolucionario (1868-1874)» (2006a)³ y, segundo, el libro *El ejercicio de la libertad. La prensa española en el Sexenio*

2 María Teresa Garrido Conde defendió en 1999 la tesis doctoral *La prensa satírica en Sevilla durante el siglo XIX: estudio monográfico del periódico «El Tío Clarín»*. En la biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla se conserva un ejemplar en depósito. La signatura con la que puede localizarse es P.T.D. 0119. Este trabajo de investigación fue dirigido por Ángel Benito Jaén.

3 En 2016 se publicó con el título *Censo de la prensa española del Sexenio democrático, 1868-1874* por la editorial Padilla, y recoge el material excluido de *El ejercicio de la libertad*.

nio Revolucionario (1868-1874) (2006b). Estos trabajos son un reflejo del interés despertado por el periodo, hasta ese momento poco tratado por la historiografía de la prensa. Sin embargo, seguía sin instituirse en este campo una mirada crítica que reinterpretase las virtualidades de la prensa satírica —más allá de su concepción como un subgénero de la prensa partidista y de opinión política— para hacer llegar un mensaje de oposición a grupos sociales heterogéneos mediante el uso de la ilustración gráfica, desarrollada a partir de los años treinta en España, y los géneros populares de carácter misceláneo masivamente consumidos desde mediados del siglo XVIII.

Quedaba, pues, pendiente el estudio de la contribución de esta modalidad periodística a la modernización de la prensa en España. En este periodo, el sistema de medios mostraba una tendencia a la hibridez por la pervivencia de modelos de prensa que en otros sistemas occidentales habían dejado de ser hegemónicos como paso previo al desarrollo de la fase monopolística del periodismo industrial en las últimas décadas del siglo XIX. Esta realidad planteaba como necesaria la articulación de una perspectiva de estudio que, lejos de discriminar los ritmos divergentes con los que se debió dar el proceso de industrialización de la prensa en los diferentes contextos locales y regionales en España, asumiera tales ritmos para cuestionar los esquemas interpretativos mediante los cuales se ha generalizado la lectura, por ejemplo, de la prensa satírica como expresión o bien de una «prensa menor», por su asociación con recursos estilísticos propios de los géneros populares, o bien de un subgénero de la prensa de partidos caracterizado por la práctica del «guerrillerismo» (Gómez Aparicio, 1981, p. 61; Seoane, 1992, p. 213). Esta prensa, en cambio, representaba un punto medio en el desarrollo de un periodismo popular ligado a la estrategia de popularización de un proyecto, el del demo-republicanismo, que perseguía la politización de las bases sociales excluidas del sistema liberal.

En segundo lugar, una intuición ajena —pero amiga— a mi propio juicio supo reorientar este trabajo hacia un aspecto aún no pensado, o estudiado, de esta modalidad de prensa y, de forma particular, de su discurso narrativo. Carmen Espejo-Cala, mi directora de tesis⁴, dirigía *IC Revista científica de Información y Comunicación* en 2003, año en el

4 Sus juicios y opiniones han sido guía en el proceso de búsqueda de mi voz como investigadora. Le debo mi concepción del conocimiento como obra compartida.

que se publicó el artículo «El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social», del historiador Antonio Laguna Platero. La recomendación de esta lectura convirtió la imagen satírica, ya fuese bajo las formas de la caricatura o las del dibujo de actualidad, en uno de los elementos fundamentales en torno al cual analizar la eficacia comunicativa del semanario satírico objeto de estudio.

De este modo, se presentó inevitable afrontar la creación de un método de análisis que acogiese, primero, la relación de complementariedad y, segundo, su historicidad, entre los contenidos misceláneos impresos y las formas verbo-visuales que fundan el tejido narrativo de la prensa satírica con caricaturas. En la consecución de este objetivo concentré todos mis esfuerzos en los últimos años de desarrollo de la tesis, yendo y viniendo de la historia social a la historia cultural y deteniéndome especialmente en las aportaciones del historiador francés Roger Chartier (1995a [1992]) sobre la historia de las representaciones y las prácticas culturales.

En este punto fue clave encontrarme durante un curso de verano en la Universidad de Málaga con la diagnosis de la circularidad cultural de Mijaíl Bajtín (2005 [1987]) y el manejo del concepto de texto dialógico para definir cómo abordar, primero, la naturaleza satírica del discurso periodístico y, segundo, la complementariedad entre los textos y la lámina litográfica en la narración de la vida pública desde el acontecer local. Este fenómeno se presentaba como el elemento clave y de novedad respecto del estudio de la prensa satírica. Dar cabida a esta cuestión nos situaba frente al plano de la recepción, dado que dicha organización editorial proyectaba unos potenciales lectores y unas formas determinadas de manejar y leer el periódico, además de referir ciertos espacios en los que el semanario pudo ser usado de forma individual y colectiva. En la actualidad estoy centrada en esta línea de investigación que en el trabajo de la tesis solo fue esbozada.

La tercera influencia llegó demasiado tarde, en los seis meses previos al depósito de la tesis. Por el contrario, sembró algo de certidumbre, ya que me ayudó a confirmar la hipótesis de partida. Buscando las aportaciones realizadas sobre la literatura ilustrada decimonónica hallé el libro editado por Marie-Linda Ortega, de la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, experta en literatura, iconografía y civilización en los siglos XIX y XX en España, titulado: *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina* (2004). A partir de las obras de Georg Simmel (2002) y

Max Milner (1990), el volumen analizaba desde diferentes aportaciones el significado cultural de los objetos que facilitaron la visibilidad —o lectura— de un mundo antes imperceptible a los ojos, proyectando las bondades del progreso científico y técnico y sus contradicciones en un contexto de densificación iconográfica connotado tanto por la variedad de las formas materiales que permitía la tecnología como por la diversidad de modos discursivos —teatro, espectáculos ópticos, carteles, pliegos de aleluyas, tarjetas de visita, etc.— mediante los cuales se «educó» la mirada.

Empero, estos objetos culturales desvelaban la emergencia de nuevas prácticas políticas y culturales que, desde el redescubrimiento del sentido de la vista, contribuían a erigir nuevos espacios para el control social. Desde este sentido ha de ser leído el rol del ilustrador de prensa, que, concebido como un agente sociocultural, se convierte en síntoma para indagar en una visibilidad crítica; esto es, en la aceptación de un periodismo visual que no renuncia a la representación cómico-crítica de la actualidad, sino que, por el contrario, convierte este modo de narrar en el elemento clave de un discurso periodístico accesible para públicos muy diversos entre sí.

Reconocidas mis «herencias académicas» como un modo de legitimar mi forma de mirar la prensa satírica andaluza con caricaturas ante los lectores y las lectoras de este libro, solo cabe admitir que el único propósito que perseguía entonces, y que persigo hoy, es la búsqueda del matiz en el análisis histórico y sociocultural de la producción, circulación y apropiación de esta modalidad de prensa a partir de la reconstrucción de las intervenciones que los agentes culturales realizaron sobre el periódico buscando su operatividad. El modo en que se combina la utilidad social con la transmisión de valores democráticos a mediados del siglo XIX, apuntando hacia una racionalidad alternativa, plantea el principal desafío en el estudio de la significación de esta modalidad periodística. Porque este texto no comprende la historia del periódico —esa historia ya se contó en 1999—, sino el análisis de las potencialidades de este tipo de prensa para incluir, mediante la aprehensión de la vida pública, a grupos sociales marginados de los espacios políticos en su experimentación de la ciudadanía. Sin la particular historia de esta prensa no se entiende la consolidación de esta fórmula durante el Sexenio democrático (1868-1874), ni la diversificación de su tejido narrativo entre lo festivo y lo satírico en la primera década de la Restauración borbónica (1875-1885), en paralelo a la denominada «etapa de madurez» del lenguaje de la caricatura.

1. Un modelo de prensa popular por releer

No son pocos los testimonios de contemporáneos sevillanos que citan a *El Tío Clarín* (1864-1871) como uno de los semanarios más populares tanto en los últimos años del reinado de Isabel II como bajo el gobierno provisional (1868-1871) y el inicio de la monarquía democrática de Amadeo de Saboya (1871-1873) durante el Sexenio democrático. El cronista de Sevilla Manuel Chaves Rey (Sevilla, 1870-1914), además investigador del archivo municipal de la ciudad, redactor de *El Liberal* y padre del periodista Manuel Chaves Nogales (Sevilla, 1897-Londres, 1944), refiere en su obra *Historia y bibliografía de la prensa sevillana* (1995 [1896]) la popularidad alcanzada por el semanario satírico en Sevilla y señala el origen posible de su éxito: «Los trabajos de redacción [...] son intencionados y en extremo chistosos, así como sus caricaturas, que aunque no muy buenas, tenían intención y chispa: muchas de ellas fueron denunciadas» (Chaves Rey, 1995, pp. 162-163).

Aunque las apreciaciones sobre los dibujos satíricos de Mariani Jiménez se podrían rebatir, considerando la participación de las láminas litografiadas en la función pragmática que persigue el semanario, tal como se verá en epígrafes posteriores, su testimonio se muestra revelador respecto del lugar que ocupa la imagen satírica junto a los contenidos misceláneos en

el tejido narrativo de *El Tío Clarín*. La hibridación como clave sustancial de su estrategia editorial debió facilitar que los contenidos del semanario satírico fuesen usados por públicos muy diferentes, desde el potencial lector suscriptor hasta los lectores indirectos, que debieron frecuentar la publicación mediante lecturas oblicuas y fragmentarias. En este segundo grupo también situamos a los niños y, a través de ellos, a quienes ejercen de guía en su educación, las mujeres madres, siguiendo los preceptos del modelo de domesticidad, el ideal de familia y la función de complementariedad entre los sexos propios de la época.

Chaves Rey, en un cuaderno de notas biográficas, sacado a la luz por Luis Montoto y conservado en el Fondo Hazañas de la Universidad de Sevilla⁵, reconstruye sus recuerdos de infancia, describiendo el ambiente en el que creció —su padre fue José Chaves Ortiz, «pintor de historia» e ilustrador del periódico satírico *La Zurra* (1869) (véase Cintas Guillén, 2021, pp. 21-27)— como propicio para su afición «a los papeles»; en concreto, recrea su experiencia lectora en relación con varios semanarios satíricos de la época, entre ellos nuestro objeto de estudio:

Llamaban poderosamente mi atención los dibujos en colores que publicaban los periódicos satíricos, como *El Loro* y *El Buñuelo*; naciendo de aquí mi afición a los papeles. [...] Mi creciente afición a los papeles [en 1880, cuando el biógrafo de sí mismo contaba con diez años de vida] me hizo dar en escribir un periódico, quizá por haber venido a mis manos porción de números del periódico político *El Tío Clarín*, que se publicaba en Sevilla cuando la revolución... Escribía el periódico en medio pliego de papel de barbas, que ilustraba con muñecos, y lo llevaba al colegio. Allí, entre otros muchos, eran también condiscípulos míos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero... (Luis Montoto y Rautenstrauch, 1917, p. 11).

La lámina se presenta, de este modo, como el principal elemento de estímulo para la lectura oblicua de *El Tío Clarín*, según el testimonio de Chaves Rey como lector infante. El semanario satírico, desde la combinación de géneros y recursos narrativos, participa de un lenguaje público caracterizado por la síntesis y crea su operatividad social en la po-

5 Este documento fue hallado en la caja 24 del Fondo Hazañas, de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla. *Don Manuel Chaves y Rey. Necrología, escrita en cumplimiento del acuerdo de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Por el secretario 1º de la misma D. Luis Montoto y Rautenstrauch*. Impreso en Sevilla, en la tipografía «La Exposición» en el año 1917.

1. Un modelo de prensa popular por releer

sibilidad de trasladar la actualidad referida en el espacio tipográfico al reconocimiento de los hechos en la cotidianidad. Esta potencia se asocia con la matriz mediática (Thérenty, 2007) de la prensa decimonónica, que experimenta su vocación popular mediante las literaturas periódicas. Estas hacen referencia a las modalidades textuales que surgen de prácticas de escritura que mezclan lo actual con lo inactual o lo cíclico con lo único, y de prácticas de producción que combinan lo fragmentario, lo serial y lo periódico en la representación de la actualidad (Díaz Lage, 2020, pp. 12 y 22-23); requieren, por tanto, de la activación de la memoria y los saberes compartidos por parte de los lectores para el reconocimiento de lo real.

En este tejido narrativo de temporalidades diversas se inserta la caricatura litografiada, que comprende una hoja suelta en papel folio encartada entre las páginas segunda y tercera de las cuatro que componen el semanario. La lámina parece guiar el tránsito entre la parte seria, compuesta por artículos de tono moralizante que ocupan las primeras páginas, y la parte festiva, conformada por charadas, epigramas, romances, poemas, gacetillas, anuncios jocosos, etc., y ubicada en las últimas páginas; todos estos géneros están mediados por la comicidad. Se observa, además, una relación de complementariedad entre la lámina, que representa de forma cómica un evento —o instante— cotidiano, y el contenido misceláneo del periódico. Dicha complementariedad parece estar pensada para permitir la comprensión del contexto inferido mediante el desciframiento tanto de las formas gráfico-textuales como del lenguaje plástico y figurativo de la caricatura.

Por consiguiente, esta organización, que otorga coherencia discursiva a un modo de narrar originado en lo híbrido y lo fragmentario, debió posibilitar una variedad de formas de apropiación no solo por la diversidad de contenidos —lo informativo, lo literario y lo cómico— y temporalidades —diacrónicas y anacrónicas—, sino también por la concepción flexible del continente, ya que el periódico parece estar pensado para ser leído por partes; es decir, de forma desgajada.

Sea como fuere, pasado el tiempo, *El Tío Clarín* siguió siendo recordado. En esta ocasión, en un artículo titulado «La prensa sevillana en el pasado siglo» (*El Liberal*, 30-6-1936) y firmado por «Galerín», seudónimo del periodista Agustín López Macías (véase Langa Nuño y López Romero, 2023, pp. 202-204). Galerín recomienda al público consultar la colección que la Hemeroteca Municipal conserva de *El Tío Clarín*, destacando su éxito, siguiendo la descripción realizada por Chaves Rey (1981), tras el

triunfo de la Septembrina, y la labor del «director artístico y literario y el administrador — ¡el amo! — [...] don Luis Mariani y Jiménez, el abuelo de nuestro querido compañero en la Prensa Luis Claudio Mariani» («Galerín», *El Liberal*, 30-6-1936, pp. 1-2).

Santiago Montoto, el hijo de uno de los colaboradores de *El Tío Clarín*, el escritor y cronista Luis Montoto y Rautenstrauch (Sevilla, 1851-1929), buscando los versos que había publicado su padre en las páginas del semanario aún siendo un niño, encontró la publicación e hizo del hallazgo el motivo de su artículo publicado en *ABC de Sevilla*. En el texto contaba que «los números de *El Tío Clarín* se agotaban rápidamente y la popularidad del periódico aumentaba de día en día [...] tanto fue el éxito que su dueño, don Carlos Santigosa [desde 1865], lo convirtió durante algún tiempo en diario...». Sin embargo, reconoce que el alma del periódico fue Luis Mariani, que no sólo ejerció como director, sino que «hacía los dibujos y caricaturas, que eran las delicias del público y el terror de los políticos de la cáscara amarga» (Santiago Montoto, *ABC de Sevilla*, 9-3-1951).

En efecto, en su primer año de vida *El Tío Clarín* se presentaba en la esfera pública sevillana, según el prospecto lanzado en 1864, como un tipo «satírico, chismoso, entremetido y pendenciero» que ofrece, por un lado, aliviar la enfermedad social que padecen las almas con «sustancias salitrosas y epigramáticas», queriendo convertirse en un «antídoto infalible contra la melancolía; [...] Un sánalo todo, ó especie de *Revalenta arabiga*⁶, con el que todo triste y afligido logrará saltar de gozo, disfrutar la salud del pícaro». Por otro lado, presenta las armas con las que ejercitará la crítica que, durante 1864, se ve circunscrita a los hechos de índole sociopolítica y literaria.

Tal y como se contempla en la figura 1, se valdrá del clarín y el garrote para articular el grado de carga crítica con el que informará sobre y comentará los negocios públicos y la actualidad local, y defenderá su independencia de los poderes políticos. Por ello, *El Tío Clarín* manifiesta ofrecer, desde un lenguaje público que combina la retórica política con la publicitaria, una gran variedad de melodías que a veces sonará a «pitaera inofensiva» y en otras ocasiones se sentirá como un ruido ensordecedor.

6 Fabricadas por Matías López, *Revalenta arabiga* es la marca de unas pastillas de viaje que facilitan la recuperación de las «flaquezas del estómago» y «calman la tos, suavizan la garganta del polvo y miasmas que se aspiran en los viajes», según se indica en *El Anunciador de Madrid* (Simón Palmer, 2004, pp. 35 y 37).

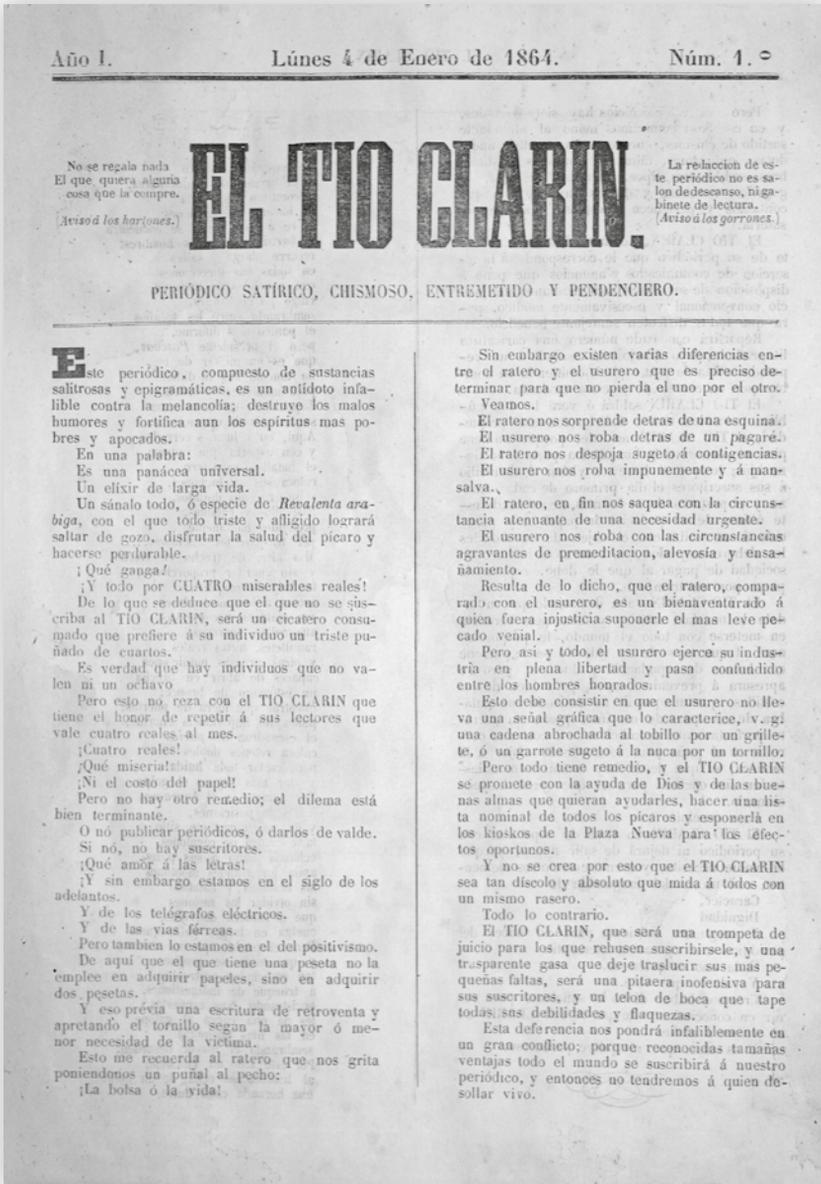
1. Un modelo de prensa popular por releer

Figura 1a



Presentación de la máscara narradora de *El Tío Clarín*, 4-1-1864.
Biblioteca Universitaria de Sevilla.

Figura 1b



Año I.

Lunes 4 de Enero de 1864.

Núm. 1.º

No se regala nada
El que quiera alguna
cosa que la compre.

[Aviso á los hartones.]

EL TIO CLARIN.

La relación de este periódico no es galon de descanso, ni gabinete de lectura.
[Aviso á los gorrinos.]

PERIÓDICO SATÍRICO, CHISMOSO, ENTREMETIDO Y PENDECIERO.

Este periódico, compuesto de sustancias salitrosas y epigramáticas, es un antídoto infalible contra la melancolía; destruye los malos humores y fortifica aun los espíritus mas pobres y apocados.

En una palabra:

Es una panacea universal.

Un elixir de larga vida.

Un sánalo todo, ó especie de *Revalenta arábica*, con el que todo triste y afligido logrará saltar de gozo, disfrutar la salud del picaro y hacerse perdurable.

¡Qué ganga!

¡Y todo por CUATRO miserables reales!

De lo que se deduce que el que no se suscriba al TIO CLARIN, será un cicatero consumado que prefiere á su individuo un triste puñado de cuartos.

Es verdad que hay individuos que no valen ni un ochavo.

Pero esto no reza con el TIO CLARIN que tiene el honor de repetir á sus lectores que vale cuatro reales al mes.

¡Cuatro reales!

¡Qué miseria!

¡Ni el costo del papel!

Pero no hay otro remedio; el dilema está bien terminante.

O no publicar periódicos, ó darlos de valde.

Si nó, no hay suscritores.

¡Qué amor á las letras!

¡Y sin embargo estamos en el siglo de los adelantos.

Y de los telegrafos eléctricos.

Y de las vias férreas.

Pero tambien lo estamos en el del positivismo.

De aqui que el que tiene una peseta no la emplee en adquirir papeles, sino en adquirir dos pesetas.

Y eso previa una escritura de retroventa y apretando el tornillo segun la mayor ó menor necesidad de la victima.

Esto me recuerda al ratero que nos grita poniendonos un puñal al pecho:

¡La bolsa ó la vida!

— Sin embargo existen varias diferencias entre el ratero y el usurero que es preciso determinar para que no pierda el uno por el otro.
— Veamos.

— El ratero nos sorprende detras de una esquina.

— El usurero nos roba detras de un pagaré.

— El ratero nos despoja sugeto á contingencias.

— El usurero nos roba impunemente y á mansalva.

— El ratero, en fin nos saquea con la circunstancia atenuante de una necesidad urgente.

— El usurero nos roba con las circunstancias agravantes de premeditacion, alevosia y ensañamiento.

Resulta de lo dicho, que el ratero, comparado con el usurero, es un bienaventurado á quien fuera injusticia suponerle el mas leve pecado venial.

Pero asi y todo, el usurero ejerce su industria en plena libertad y pasa confundido entre los hombres honrados.

— Esto debe consistir en que el usurero no lleva una señal gráfica que lo caracterice, ni una cadena abrochada al tobillo por un grillete, ó un garrote sugeto á la nuca por un tornillo.

— Pero todo tiene remedio, y el TIO CLARIN se promete con la ayuda de Dios y de las buenas almas que quieran ayudarles, hacer una lista nominal de todos los picaros y esponerla en los kioscos de la Plaza Nueva para los efectos oportunos.

— Y no se crea por esto que el TIO CLARIN sea tan discoloro y absoluto que mida á todos con un mismo rasero.

Todo lo contrario.

El TIO CLARIN, que será una trompeta de juicio para los que rehusen suscribirse, y una trasparente gasa que deje traslucir sus mas pequeñas faltas, será una pitaera inofensiva para sus suscritores, y un telon de boca que tape todas sus debilidades y flaquezas.

Esta deferencia nos pondrá infaliblemente en un gran conflicto; porque reconocidas tamañas ventajas todo el mundo se suscribirá á nuestro periódico, y entonces no tendremos á quien desollar vivo.

El prospecto de *El Tío Clarín*, 4-1-1864.
Biblioteca Universitaria de Sevilla.

1. Un modelo de prensa popular por releer

Se compromete, además, a «hacer una lista nominal de todos los pícaros y exponerla en los kioscos de la Plaza Nueva»⁷, desvelando que la finalidad que rige su crítica se centra en la fiscalización de los actos políticos como vía para denunciar los posibles abusos que se cometan. Para ello, se vale de la combinación de la palabra impresa con los trazos del lápiz litográfico, siguiendo el ejemplo de *Le Charivari* (París, 1832-1882)⁸, publicación francesa que, tal como reza en la mancheta de los cuatros primeros números, se toma de referencia, aunque sus rasgos en el modo de narrar lo actual no puedan considerarse equivalentes.

Así, el semanario satírico desvela su participación en la prensa de oposición local, aun definiéndose como un título «satírico-literario» en 1864. Reconoce, pues, que su posición le obligará a demostrar sus avances en el arte de la esgrima a sus posibles adversarios, para lo cual usará el garrote, si fuese necesario. Es el precio que se ha de pagar, según manifiesta la máscara narradora de *El Tío Clarín*, por ser independiente de todo órgano político y poder, y, así, juzgar sin mercadear con las informaciones u opiniones.

EL TIO CLARIN no trata de especular con su periódico ni dejará de salir nunca, porque de nadie necesita, y cuenta entre otros elementos, con un caudal inagotable de Carácter, Dignidad. Y vergüenza suficiente para no hacer del periódico una operación mercantil. Cada uno es quien es. Y vale lo que vale. Creemos haber dicho lo suficiente para venir en conocimiento de que el TIO CLARIN no se parece a nadie. Y, es más: que ni quiere parecerse (prospecto de *El Tío Clarín*, 4-1-1864).

7 Esta plaza acogía la fachada principal del Ayuntamiento de Sevilla y la popular Fonda de Londres (1857-1873). Constaba, asimismo, de quioscos para colgar los avisos oficiales.

8 *Le Charivari* es un semanario satírico francés dirigido por Charles Philipon e ilustrado por el litógrafo marsellés Honoré Daumier, entre otros artistas. Philipon fundó *La Caricature* (1830), *Le Charivari* (1832) y *Le Journal pour rire* (1849), que posteriormente pasó a llamarse *Journal amusant* (1857).

1.1. Lo divergente como principio adaptativo

Presentada la máscara narradora, cabe declarar que el principal objetivo de este trabajo de investigación es analizar las formas textuales y las láminas litografiadas que componen los 52 números publicados durante el primer año económico de *El Tío Clarín*, del 4 de enero de 1864 al 26 de diciembre de 1864, para, primero, a través de los indicios dejados por Mariani Jiménez, principal dibujante, redactor y editor responsable del semanario, profundizar en la articulación de la estrategia de reconversión que, basada en la reutilización de géneros literarios e informativos y la popularización de los ideales democráticos —sufragio universal, igualdad política y libertades y derechos individuales—, otorgó utilidad productiva (García Canclini, 2001 [1990], pp. 17 y 19) y social a una prensa política que, entre otros fines, perseguía educar a los públicos para su transformación en ciudadanía.

Y para, segundo, reconstruir, desde la consideración de su trama discursiva formada por la estrategia de reconversión arriba descrita, su aportación a la extensión y consolidación de una cultura gráfico-informativa que, de forma previa a la cultura audiovisual del siglo XX, posibilitó la socialización, desde la diversidad que acogía la producción impresa de mediados del siglo XIX, en una visibilidad crítica que inicia el desvelamiento de las contradicciones del proceso de industrialización y de modernización. Dicha trama, a su vez, pudo ser aprehendida de múltiples formas y por grupos sociales con grados de alfabetización muy diferentes. En consecuencia, este planteamiento nos sitúa en el camino de ida y de vuelta entre la historia cultural y la historia social con el fin de materializar el cruce entre el contexto de producción y el de recepción que da lugar a la transfiguración de la acción comunicativa en una acción política o pública.

De modo que la hipótesis de partida en este trabajo se manifiesta en la consideración de la prensa satírica con caricaturas como una modalidad divergente de prensa popular en el estadio (pre)masivo del desarrollo periodístico en Andalucía; esto es, en el periodo que antecede a la llegada del periodismo de empresa a España en la primera década del siglo XX, un modelo canonizado como universal en el acceso de las sociedades al progreso social que conllevaría el desarrollo del capitalismo. El análisis de sus rasgos de divergencia, entendida como una cualidad singular adquirida por el producto en su adaptación a las condiciones de producción impuestas por los diferentes contextos históricos, se sus-
tenta en las siguientes premisas:

1. Un modelo de prensa popular por releer

- a. el cuestionamiento del tópico, enraizado en una mirada extemporánea, de que la sustantivación de lo político es incompatible con lo popular;
- b. la participación de su organización editorial y estructura narrativa en la hibridación cultural obliga a reflexionar sobre las potencialidades que adquiere para la democratización del mensaje entre públicos diversos;
- c. su posicionamiento editorial se presenta clave en la configuración de una gramática popular que se proyecta en la acción de imaginar, más allá del espacio tipográfico, un orden social alternativo donde el lector/espectador experimenta el estatus de ciudadanía;
- d. la democratización en el acceso al mensaje de oposición se produce mediante los usos variados y simultáneos de lecturas que potencia la textura narrativa del semanario;
- e. la representación de esta modalidad periodística como un estadio intermedio en la gestación y producción del discurso periodístico dirigido a las masas implicaría cuestionar el modelo hegemónico originado en la asociación del progreso con el desarrollo de un sistema capitalista en el marco del liberalismo político.

En los números que componen la primera época de *El Tío Clarín* se reconoce una serie de indicios que ofrece información sobre la estrategia de reconversión que ha facilitado la diversidad de usos de un discurso de oposición inserto en un tejido narrativo verbo-visual de vocación popular. El rastreo de tales señales se ejecutará considerando tres variables en el análisis:

- Los fines comprometidos en el prospecto de 1864 de *El Tío Clarín* en relación con los de 1865 y 1866, años en los que ya se define como satírico-político, para identificar las discontinuidades y continuidades en la estrategia editorial y los objetivos perseguidos con una determinada estructuración de los contenidos.
- Las alusiones por parte del editor y los redactores sobre la complementariedad que se produce entre las formas textuales y la imagen satírica en la comprensión de los contenidos por parte de los lectores tanto directos como indirectos.

- Los comentarios referidos por el editor responsable de *El Tío Clarín* aprobando o censurando ciertas prácticas y usos por parte de su potencial público lector en el transcurso de su primer año económico (1864-1865).

Para llevar a cabo tal rastreo se optará por la aplicación del paradigma indiciario en el desciframiento de los síntomas hallados. Este paradigma interpretativo se hizo visible entre las décadas de 1870 a 1880 en el ámbito de las ciencias humanas mediante los ensayos de Giovanni Morelli y Sigmund Freud, entre otros, y tiene su base en el modelo epistemológico de la sintomatología, es decir, en el reconocimiento de la capacidad de los sujetos para identificar hechos no visibles en la observación directa a partir de huellas superficiales interpretables (Ginzburg, 2003, pp. 106-107). En el caso concreto que nos ocupa, los síntomas serán interpretados desde una doble dimensión: como formas de intervención por parte del productor, determinantes, por otro lado, en la lectura que se haga del presente, y como modo de evocar episodios del pasado en la trama que articula la visión de ese presente.

Desde esta perspectiva, *El Tío Clarín* comprende un proyecto periodístico divergente hasta hoy no considerado en la reconstrucción del proceso de modernización de la prensa en España por las razones siguientes: en primer lugar, funda su textura narrativa en la mixtura de lenguajes (lo normativo y lo coloquial), modos narrativos (lo impreso y lo visual) y recursos estilísticos (lo informativo y lo ensayístico conviven con lo cómico) para experimentar su vocación de prensa popular dirigida a amplias bases sociales. En segundo lugar, dicha textura narrativa adquiere una dimensión política en la lectura del presente por la confluencia de dos fenómenos: de un lado, participa en la extensión de la cultura política democrática, que debió estar en el origen de la beligerancia contra Isabel II (Serrano García, 2001); y, de otro lado, el uso de la técnica litográfica en la reproducción de la imagen proporcionó al argot plástico de la caricatura la posibilidad de ser fácilmente comprendido y apropiado desde múltiples usos y manejos.

1.2. ¿De dónde venimos? De la historia de la comunicación social

Saber leer la prensa satírica con caricaturas o dibujos de actualidad desde la Historia de la Comunicación implica asumir la premisa según la cual toda modalidad periodística ha de ser concebida como una forma

1. Un modelo de prensa popular por releer

cultural —o producto— que tiene su origen en los modos históricos de producción, circulación y apropiación de la prensa periódica moderna. Esta concepción está ligada a la definición de la historia de la comunicación social como aquella disciplina que se ocupa de «la organización de la producción social de la comunicación», en tanto que la comunicación social aglutinaría toda actividad humana, e histórica, generadora de «procesos de producción de significación» (Gómez Mompert, 2015, p. 12). Por tanto, la historia de la comunicación se centra en indagar las configuraciones históricas de las sociedades a partir de la identificación de las prácticas de mediación —como prácticas culturales— que intervienen en la experiencia colectiva del mundo y la conciencia individual (Marín y Tresserras, 1994, p. 45).

En esta descripción de la disciplina fue determinante la articulación de los estudios en comunicación con la historia científica en los ochenta. En particular, las herencias más reconocibles en este campo se hallan en las aportaciones de la historiografía británica a través de la práctica de la *history from below* —la noción, por ejemplo, de «relación histórica» vinculada a la experiencia y la agencia de los sujetos (Thompson, 2012 [1963], pp. 27-28)— y los estudios culturales de la escuela de Birmingham, en el seno de la cual se enuncia la tesis sobre los medios de comunicación como medios materiales de producción cultural que deben analizarse como parte de la organización social de una colectividad (Williams, 1981).

Sobre el desplazamiento de la historia de la comunicación social hacia el estudio de la dinámica social, sobresalen dos obras: el libro de Schudson *Discovering the news* (1978), en el que se indaga en los modos de producción y los cambios en las formas de narración de la prensa norteamericana de las dos primeras décadas del siglo XX, y el de Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change* (1979), donde se describen los orígenes de la imprenta como tecnología en relación con la historia política, económica y cultural para profundizar en la revolución social que supuso.

En España, a lo largo de los ochenta, se produjo un viraje en el abordaje metodológico y analítico de la disciplina, ya que se pasó de la historia de la comunicación narrada desde «modelos de comunicación para el siglo XX» (Álvarez, 1985; 1987) al libro *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)* (1989), desde el cual se apostaba por una perspectiva sistémica y estructural (Rubio-Moraga *et al.*, 2020). Los noventa marcarían un punto de inflexión en el

debate sobre la práctica de la historia de la comunicación con la edición del manual *Historia de la comunicación social. Voces, registros y conciencias* (Bordería Ortiz *et al.*, 1996), que partía de la concepción de la comunicación como formas culturales originadas en los procesos de intercambio simbólico en grupos sociales históricamente dados, desplazándose así el estudio de los medios de comunicación de masas como objetos descontextualizados hacia su inserción en la estructura sociopolítica y socioeconómica en la que nacen y se desarrollan.

En el ámbito de este debate se hallan voces que reivindican la creación de un marco historiográfico-metodológico conceptual para abordar la historia de la comunicación desde la historia cultural (Gracia Cárcamo, 2012, p. 642). Por su parte, Martínez Gallego y Laguna, casi una década después de la edición del manual anteriormente referido, emplazan la *Historia de la Comunicación social* «en el campo sustantivo de la historia» para profundizar desde la causalidad, o historia-problema (Bloch, 1949), en las formas de comunicación y establecer una agenda que desde «las tecnologías de mediación (y no solo medios de comunicación), [...] desemboque en una verdadera teoría de la acción individual y colectiva» (Martínez Gallego y Laguna, 2014, pp. 228 y 231-232). Asimismo, delimitan tres campos de investigación para el desarrollo del objeto de la disciplina (*ibid.*, pp. 232-234): a) el estudio de las mediaciones (Martín-Barbero, 1991 [1987]) y las conexiones culturales en comunicación (Barbosa y Gutiérrez, 2022); b) el análisis del impacto sobre la estructura social; y c) el modo en el que se integran las formas de mediación en la dinámica de la transmisión de ideas.

Ahora bien, a menudo la práctica historiográfica de la historia de la comunicación se ha reducido al estudio de los medios de comunicación y las instituciones mediáticas desde una dimensión global de la historia. Para desplazar su análisis a la dinámica social, de nuevo la estela renovadora de la historia social revela indicios respecto de los caminos que se pueden seguir. Uno de ellos conllevaría centrar el análisis de las formas de comunicación en las trayectorias de los agentes culturales de la comunicación para la reconstrucción de las mediaciones a través de sus intervenciones en la organización editorial y la estructuración de los contenidos, que tienen a su vez una proyección refractante en los modos de uso y apropiación de dicha forma u objeto por parte de las comunidades lectoras y/o espectadoras.

En un sentido similar interpretamos las intervenciones de Martínez Gallego y Laguna Platero en el II Foro «Comunicar [en] la Historia»

1. Un modelo de prensa popular por releer

(2022)⁹, trasladadas a un artículo de título sugestivo: «Who? Para un protagonismo del sujeto en la historia de la comunicación» (2023). En este ensayo se plantea cómo proceder a la conversión de la historia de la comunicación social en historia social de la comunicación, sumando a los estudios de los procesos simbólicos, hasta ahora centrados en dilucidar el *why*, la partícula del *who*, en la medida en que el sujeto que experimenta el mundo desde y a través de las configuraciones mediáticas trasciende el rol de receptor para transformarse en productor de la comunicación (Martínez Gallego y Laguna Platero, 2023, p. 83). Por tanto, el agente de la comunicación ha de ser comprendido desde la encrucijada derivada de su doble rol como lector del mundo y, a su vez, como productor de representaciones sobre este.

En resumen, se intentaría historiar la producción de significación mediante el análisis de las intervenciones de los agentes, traducidas, a su vez, en prácticas de mediación desde las cuales se construye la funcionalidad de las formas comunicativas que sirven a las sociedades para la aprehensión del mundo. La agencia del sujeto, por tanto, debe entenderse como matriz cultural de las intervenciones que dan forma a los objetos culturales o nuevas modalidades de comunicación y que, desde un punto de vista sociológico, estaría aludiendo a la capacidad de todo sujeto para responder a los retos de su presente activando su capital simbólico (Bourdieu, 1979) o los saberes de la economía moral de la multitud (Thompson, 1991).

Por tal razón, en este estudio la agencia del editor/dibujante se convierte en el lugar social desde el cual se ejecuta el doble rol del agente de la comunicación (lector/productor). Sin embargo, esta forma de plantear la práctica historiográfica de la historia de la comunicación no estaría exenta de conflicto, porque fijar la mirada en los agentes, o artífices de la comunicación, es un modo de preguntarse por el lugar de la experimentación, por el lugar desde donde la práctica cultural se enraíza en un cuerpo, en un lenguaje y un tiempo, y otorga relevancia a una variable hasta el momento poco considerada: la pertenencia o territorialidad.

9 Celebrado en marzo de 2022, el II Foro internacional de Asociaciones, Redes y Secciones de Investigación en Historia de la Comunicación Social «Comunicar [en] la Historia» estuvo organizado por la Asociación de Historiadores de la Comunicación (AsHisCom) y la Sección de Historia de la Comunicación Social de la AE-IC.

A este respecto, y considerando que el semanario satírico objeto de estudio se produce en Sevilla (Andalucía) —un lugar social periférico desde un punto de vista geopolítico y económico—, cabe repensar cómo perseguir la conciliación entre la dimensión micro y la macro en el abordaje de un producto periodístico originado desde las intervenciones de su principal agente: el dibujante y editor responsable Luis Mariani Jiménez. En *Société féodale* (1982 [1939]), Marc Bloch expresó una posible solución: asumir el movimiento de ir y venir entre lo micro y lo macro con el fin de poner en cuestión la visión de conjunto del proceso histórico estudiado. Este movimiento de ida y vuelta (véase De Vivo, 2019, para la producción informativa en la Edad Moderna) se presenta clave en la apuesta cognoscitiva que se enuncia desde la microhistoria italiana a mediados de los setenta, fundada en la reducción de la escala de observación para identificar lo excepcional-normal (Grendi, 1977); esto es, convertir en objeto de indagación todas las realidades excluidas por la práctica de la *histoire sérielle*, que solo considera aquellos hechos nacidos de lo repetitivo por ser susceptibles de serialización y, por ende, de comparación (Ginzburg, 1994, p. 26).

Esta práctica historiográfica, que ha conllevado el sacrificio de lo heterogéneo por su asociación con una materialidad no homologable ni comparable con lo universal, también ha sido habitual en la historiografía española en torno al desarrollo histórico de la prensa y del periodismo en detrimento de las particularidades que presentaban los productos y modelos periodísticos locales y/o regionales. En efecto, la narrativa sobre la historia del periodismo, en confluencia con la historia de la comunicación social, es heredera, primero, de un orden conceptual que se sustenta en el sistema-mundo moderno occidental, implicando la asunción, de un modo acrítico, del androcentrismo y etnocentrismo; y, segundo, de un orden narrativo teleológico que tiende a desdibujar la discontinuidad en la que se producen los hechos históricos, así como el carácter fragmentario que estos presentan al ser aprehendidos. Ante esta herencia, Ginzburg (2003) plantea el paradigma indiciario, que seguiría el modelo de interpretación conjetural de Pierce, basado en la inferencia abductiva (Serna y Pons, 1993, p. 98) de lo real analizado.

En consecuencia, perseguir la conciliación entre lo micro y lo macro nos sitúa ante la acción de «descentralizar» el relato histórico sobre la producción periodística de un lugar periférico —como es el caso de Andalucía— en un tiempo histórico concreto, en tanto que se pretende convertir en objeto de conocimiento todo lo antes excluido o discriminado por no replicar con exactitud el modelo de prensa capitalino, ele-

1. Un modelo de prensa popular por releer

vado, casi siempre, a la categoría de generalista o hegemónico para ese periodo. La descentralización del relato histórico pasaría por acoger lo heterogéneo como materia propia de todo orden cultural y profundizar en el contexto de producción, circulación y recepción de la modalidad periodística objeto de estudio. Todo ello se realizaría desde la noción acuñada por Martín-Barbero (1991 [1987], pp. 164-165) en su reflexión sobre el proceso de construcción histórica de la mass-mediación en América Latina: se trata de valorar la «discontinuidad simultánea» desde la que se experimentó el proceso de modernización, evitando que dicha realidad se vea reducida a una diferencia cultural que justifique o bien su «originalidad» o bien su «atraso constitutivo»:

La discontinuidad que intentamos pensar se sitúa en otra clave, que nos permite romper tanto con un modelo ahistórico y culturalista como con el paradigma de la racionalidad acumulativa en su pretensión de unificar y subsumir en un solo tiempo las diferentes temporalidades sociohistóricas (Martín-Barbero, 1991 [1987], p. 165).

Por consiguiente, el traslado de la noción de discontinuidad simultánea al análisis histórico de los modos divergentes de producción y recepción del modelo de periodismo satírico en Andalucía desde mediados del siglo XIX ha de ser ejecutado desde un plano triádico que contemple, primero, el *papel silente* —y de subordinación a partir de 1898— que jugó lo andaluz en la formación histórica del Estado español (Arenas Posadas, 2022) desde la primera modernidad hasta la Transición política¹⁰; segundo, los modos oblicuos de acceso y apropiación por parte de las clases populares (Lida, 1997) al conocimiento sobre la vida en común; tercero, el desempeño político, que no ideológico, de la prensa satírica con dibujos de actualidad en favor de la educación de la ciudadanía como vía para la democratización del sistema político español en las postrimerías del reinado de Isabel II.

10 Todo ello a pesar del papel relevante que representaron los enclaves portuarios de Sevilla, Cádiz y Málaga en la canalización del comercio con América, la importancia de Andalucía en las revoluciones liberales de 1808, 1854 y 1868, así como su importancia en la materialización histórica de la vía democrática desde el federalismo andaluz.

1.3. ¿Hacia dónde vamos? La potencia política de la mirada periférica

Lejos de querer participar en la práctica de la historia local —lo local se transfigura en una noción artificial si se vincula a fronteras administrativas y culturales (Serna y Pons, 2001, p. 76)—, asumimos la práctica del microanálisis como método que permite, desde la aplicación de la reducción de la escala de observación, estudiar la singularidad de ciertos productos periodísticos no como diferencias que señalan el «atraso» o unas condiciones de producción diferenciadas respecto de otros lugares con ritmos diferentes, con ritmos otros, en el acceso al proceso de industrialización de la prensa, sino como modos de articular su funcionalidad social u operatividad económica en un tiempo concreto y para una colectividad. ¿Cómo lograron ser operativos desde un punto de vista económico los semanarios satíricos? ¿Para quiénes fueron útiles desde un punto de vista social y por qué?

Estas cuestiones pueden contribuir a erigir nuevos objetos de estudio antes excluidos por no replicar los modelos de periodismo canónicos y sin que nos hayamos preguntado por las causas de tales diferencias o exclusiones; cuando sus diferencias con toda probabilidad representen respuestas singulares a ciertas problemáticas estructurales glocales. Espejo-Cala (2023) describe el objeto de estudio de la historia crítica del periodismo andaluz desde la dimensión social en la que se producen los productos periodísticos como objetos culturales y en la que han de ser estudiados:

[...] nos interesa aquello que hay en la historia del periodismo andaluz de «contramodelo» respecto del discurso liberal que alinea necesariamente periodismo y progreso: en Andalucía, las prácticas periodísticas y los contextos en muchas ocasiones han comprendido prácticas de resistencia, ancladas en fórmulas populares y/o satíricas. [...] Por consiguiente, nos marcamos el reto de estudiar toda aquella manifestación cultural, objeto o práctica, relacionada con el periodismo andaluz que matiza, contradice o reinventa los modelos periodísticos canónicos para conocer las razones de su funcionalidad (Espejo-Cala, 2023, p. 248).

Así, la práctica de la historia crítica del periodismo comprende entre sus principales objetivos la acción de completar el relato histórico sobre la producción periodística en España, otorgando un lugar al conocimiento desechado en el marco de la literatura científica generada desde los años ochenta. Para ello, la mirada periférica se presenta como una herra-

1. Un modelo de prensa popular por releer

mienta útil en la identificación de los modelos y las prácticas periodísticas excluidas o desechadas, en la medida en que esta forma de mirar, o de posicionarse, tiene su origen en la actitud crítica que, enraizada en el proyecto de la modernidad (Foucault, 2017, p. 73)¹¹, facilita el vínculo con la noción de territorialidad de los agentes y los públicos; luego lo periférico se circunscribe aquí al lugar de la experimentación histórica por parte de los productores y receptores, al lugar social donde se hace cuerpo el acto de descifrar el mundo (De Certeau, 2010 [1985], p. 81) y de comunicarlo. Dicha experimentación se produce de forma diversa en cada agente, señalando así el interés por los modos de apropiación desde el campo de la afectación y los márgenes del sentido común —como centro— en la generación de respuestas.

La potencia de la mirada periférica, por tanto, se manifiesta en su capacidad para desvelar desde el plano de la enunciación todo lo que aún no se ha dicho, narrado o historiado. En el caso de la prensa satírica con caricaturas, se muestra relevante en la identificación de los modos simultáneos de apropiación de esta prensa, lo cual obliga al estudio combinado de los modos de producción y recepción para reconstruir su funcionalidad en la producción de respuestas —de oposición, aceptación o resistencia— por parte de los lectores/espectadores. Así, esta forma de historiar el periodismo satírico andaluz se enfocaría hacia la valoración de sus discontinuidades, principalmente, como rasgos contrahegemónicos originados en la necesaria adaptación al contexto político y a las condiciones materiales de producción, desterrándose la hipótesis del atraso respecto de otros sistemas de información.

En segundo lugar, esta forma de mirar/historiar la prensa satírica de los años sesenta del siglo XIX contribuye a fijar como objetivo prioritario el análisis de sus particularidades como parte de una estrategia de reconversión y sus divergencias respecto de los modelos de prensa hegemónicos como respuestas adaptativas al contexto; para «de este modo» trazar el origen de su operatividad, en términos económicos y sociales, situando dicha modalidad periodística en la discontinuidad si-

11 Se parte del «*sapere aude*» kantiano, enunciado en un opúsculo, *Was ist Aufklärung?*, publicado en un periódico alemán en 1874. Esta noción aludiría al necesario coraje de los sujetos para valerse de su propio entendimiento sin la guía de una autoridad. La actitud crítica, por consiguiente, estaría imbricada en el *sapere aude*, actitud que, según Foucault (2017), revelaría los vínculos entre las formas de poder y las formas de saber canonizadas.

multánea que sustenta la formación de lo andaluz desde «el paradigma de una sociedad polarizada entre una élite acaparadora de recursos y una masa ingente de desposeídos [...], entre los que se generaron desiguales relaciones sociales y de poder» (Arenas Posadas, 2016 [2015], p. 19). En definitiva, se caminaría hacia el planteamiento de la historia del periodismo andaluz como parte de la historia sociocultural de una colectividad históricamente determinada.

1.4. Un contexto poco propicio para la sátira política

El Tío Clarín vio la luz el mismo año que *Gil Blas* (Madrid, noviembre de 1864), el semanario satírico político de adscripción republicana convertido en iniciador y referente del humor gráfico en España (Seoane, 1992). Por su parte, Bozal argumenta que las caricaturas de Daniel Perea y Francisco Ortego, dos de los dibujantes más destacados de *Gil Blas*, adelantaron «los rasgos generales de lo que va a ser la ilustración satírica inmediatamente posterior a la Gloriosa, el género joco-serio» (1979, p. 104); entendiéndose por este una forma narrativa que se origina en la unión paradójica de lo jocoso y lo serio según la fórmula típica de «reír por no llorar» (Bozal, 1988, p. 320), y que se consolida durante la Restauración borbónica. Por otro lado, en octubre de 1863 había aparecido, también en Madrid, *El Cascabel*, un satírico literario fundado, dirigido y redactado por Carlos Frontaura. Esta publicación desvela su propósito en el subtítulo, puesto que se presentó como un «periódico para reír» y apolítico, en tanto que «la política no le importa un rábano ni un pito, mientras la política sea una feria, de la que cada cual habla según le va en ella» (*El Cascabel*, núm. 1, octubre de 1863, p. 1). *El Tío Clarín*, sin embargo, representaba un punto intermedio entre sendos colegas satíricos.

El contexto no parecía ser propicio para el advenimiento del periodismo satírico como un tipo de prensa de oposición. Solo en teoría. En junio de 1864 se aprobó la conocida como Ley de imprenta de Cánovas, norma que no introducía cambios trascendentales respecto del «armazón» jurídico que recogía la Ley Nocedal¹², en vigencia hasta 1863. En cam-

12 La Ley Nocedal, que entró en vigor en 1857 y cubrió gran parte del reinado de Isabel II hasta 1863, imponía altas fianzas, para los periódicos de la capital del reino 300.000 reales y 200.000 en provincias; la entrega de dos ejemplares

1. Un modelo de prensa popular por releer

bio, esta ley representaba la actitud conciliadora de Alejandro Mon y Menéndez, moderado, y Antonio Cánovas del Castillo, en esta época conservador unionista, quienes gobernaron entre marzo y septiembre de 1864. No obstante, el gobierno de Mon y Cánovas fracasaría por la oposición del moderantismo a esa «apertura moderada, que muchos tuvieron por una peligrosa desviación hacia la izquierda», además de «la falta de entendimiento entre los moderados aperturistas y el grupo de Cánovas» (Gómez Ochoa, 2003, pp. 165 y 167). Narváez, al sucederles, acabaría con esta actitud de benevolencia.

En el plano comunicativo y político locales, se produjo un ensombrecimiento (Checa Godoy, 2011, p. 124) debido, entre otros factores, al estancamiento de la demanda informativa. En Andalucía, Sevilla había sido una de las ciudades más relevantes en la consolidación de la prensa liberal junto a Cádiz, ciudad y provincia, siendo esta última el primer nodo productor andaluz en este periodo. Por otro lado, Sevilla fue una de esas ciudades en la que la ley «de Cánovas» no tuvo efectos perceptibles en relación con la dinámica editorial anteriormente identificada. En 1864 solo «surgieron seis publicaciones nuevas, mientras que en 1863 habían salido siete y en 1866 lo harían trece» (Castro Alfín, 1998, pp. 147-148).

En 1864 aparece el *Diario de Sevilla*, de intereses materiales y noticias, que tuvo como editor a Daniel Saña. Se mantiene *Las Novedades* de Sevilla (1859), versión local de *Las Novedades* de Madrid (1850-1872), periódico ideado por Ángel Fernández de los Ríos e impreso en el negocio de Carlos Santigosa en Sevilla. En 1865 llegaría la edición local de *La Correspondencia de España*, periódico editado en Madrid y creado por Manuel María de Santa Ana (Chaves Rey, 1995, p. 167; Laguna Platero y Martínez Gallego, 2015, pp. 9-14). Los diarios de carácter informativo antes referidos conviven con los próximos a los partidos políticos: *El Porvenir* (1848-1909), representante del ala moderada del progresismo

al gobernador, al juez y al fiscal de imprenta de forma previa a su circulación; endurecimiento de las multas para el editor responsable y la vigencia del jurado de prensa. La Ley Cánovas, sin embargo, rebajó las multas y el depósito previo: 25.000 en Madrid y 15.000 en el resto; y estableció las condiciones para que los delitos de imprenta se juzgasen por un tribunal ordinario y no por uno específico. Pero tras la sublevación del cuartel de San Gil en junio de 1866, que tenía como objetivo derrocar la monarquía de Isabel II, la situación de calma —en relación con la represión contra la prensa— desaparece y se declara el estado de sitio.

en estos años (Ruiz Acosta, 1998), y *La Andalucía* (1857-1899)¹³, que a pesar de que en sus inicios fuese cercana al unionismo, se transformó en el principal representante del republicanismo federal de tono conservador al aproximarse 1868 (Arias Castañón, 1995, p. 45).

Como publicación estrictamente literaria hallamos *El Talismán*, aparecida en Madrid en 1863 y en Sevilla en 1864. Por último, nuestro objeto de estudio, el satírico-literario *El Tío Clarín*, que se convirtió en «el gran periódico satírico, no sólo sevillano, también andaluz, y uno de los más relevantes entre todos los publicados durante el mismo periodo en territorio peninsular» (Garrido Conde, 1999, p. 8). En un contexto editorial calificado de «anodino», *El Tío Clarín* representó la única «novedad» destacable, en la medida en que se presentaba como el «verdadero» periódico político, a pesar de su adscripción a la fórmula eufemística de lo satírico-literario. Su independencia de órganos políticos permite la recreación de los hechos de actualidad sin la mediación del componente ideológico que lastra el ejercicio de la crítica entre las cabeceras partidistas. Logra, mediante esta fórmula, diferenciarse de las cabeceras ya existentes (prospecto de *El Tío Clarín*, 4-1-1864).

Se ha de considerar también la posición estratégica de los unionistas locales, liderados por el comerciante y banquero Tomás de La Calzada —seguidor, más tarde, del posibilismo de Emilio Castelar— y próximos a los duques de Montpensier, quienes decidieron distanciarse en la práctica política de Narváez, siendo un poco más permisivos en la esfera local con los progresistas y demócratas (Arias Castañón, 2010, p. 89). Mientras tanto, el Partido Progresista local optó por el retraimiento, siguiendo los pasos del nacional, y el Partido Demócrata sevillano se enrocó en su apuesta por la no colaboración con los progresistas.

13 El periódico fue fundado el 31 de diciembre de 1857 por una sociedad dirigida por Ángel María de Luna, responsable asimismo del diario gaditano *La Palma*, que sacó una edición local, *La Palma de Sevilla*, en junio de 1857. La sociedad estuvo formada por hombres de capital vinculados al comercio e industria de la ciudad, entre ellos el líder de los unionistas en los años previos a la Septembrina, comerciante y banquero, Tomás de La Calzada. Un tiempo después el periódico fue adquirido por Francisco María Tubino, quien lo convirtió en uno de los diarios más importantes durante el Sexenio democrático. Entre los redactores destacan José Velázquez y Sánchez, Teodomiro Fernández Aveño y Joaquín Guichot y Parody, entre otros; y como secretario de redacción encontramos a Daniel Saña, quien fuera editor responsable de *La Palma de Sevilla*.

1. Un modelo de prensa popular por releer

En este contexto, la iniciativa editorial que dio lugar a *El Tío Clarín*, aun siendo la principal novedad en una escala local, no podría calificarse de innovadora desde el punto de vista de la producción periodística, porque *El Mata-Moscas* en torno a 1837, *Fray Gerundio* entre 1838-1840 y *Guindilla* alrededor de 1842 y 1843, situados en la secuencia temporal en la que se produce la «conservadurización» del liberalismo mayoritario por el contacto con las formulaciones del liberalismo europeo (Peyrou, 2023, pp. 36-38), ensayan la acomodación de la ilustración gráfica a su inicial forma literaria (Alonso, 2015, pp. 40-49). Además, desde 1863 existía un periódico satírico «para hacer reír», *El Cascabel*, que renunció al tratamiento de los negocios públicos mientras estos siguieran condicionados por la práctica del «pasteleo», tal y como se señalaba en líneas precedentes.

En Andalucía, la suerte que corrió *El Cencerro* (Córdoba, 1861), siendo suspendido por orden gubernamental en junio de 1861 (*Diario de Córdoba*, 30-6-1861, p. 4) tras publicar cinco números, debió determinar el tránsito del periódico satírico de costumbres y literario al posicionamiento satírico-político. Con toda probabilidad, la vía intermedia representada por *El Tío Clarín* entre 1864 y 1865 ejemplifique un modo singular de adaptación a las condiciones que imponen tanto la vida política local y nacional como el proceso de industrialización de la prensa española, que se desarrolló con lentitud y de forma desigual en las diferentes provincias españolas.

A ello se suma la alineación de este semanario con el proyecto demorepublicano, que perseguía, desde los años cuarenta en España, la democratización del sistema político liberal asociado, en este tiempo, a un rígido régimen oligárquico, censitario y centralista, y «concebido como un muro de contención frente a las demandas sociales y políticas de *los otros liberales*» (Burdíel, 2018a [2010], p. 19). En este marco, el periodista Ángel Fernández de los Ríos, ubicado en el ala izquierda del progresismo y editor responsable de dos periódicos indiciarios del grado de modernización de la prensa española: *La Ilustración* (1849-1857) y *Las Novedades* (1850-1872), afirmó en un artículo titulado «La prensa», publicado en 1861 en *La Iberia*¹⁴, que la principal labor de la prensa en un

14 *La Iberia* se considera el órgano portavoz del partido progresista en este periodo. En otro orden de cosas, el artículo referido como fuente se incluyó, con posterioridad, en la colección *O todo o nada* (1864), compuesta por una selección de los artículos publicados por Fernández de los Ríos en *La Iberia* entre los años 1860-1863.

sistema liberal se vincula al señalamiento de los males sociales e indicación de los remedios (Alonso, 2002, p. 154). Interpretamos por analogía que los satíricos también participaron de dicha acción, dado que señalan los abusos del poder mediante la ridiculización. Fernández de los Ríos concretó tal desempeño a través de la argumentación siguiente:

El país interviene, en efecto, de dos maneras en la conducta del Gobierno; en ciertas épocas, por la acción; todos los días por la opinión. [...] Para que esta participación en las luchas sea útil al bien general, para que lleve consigo el carácter de utilidad pública [...] es preciso que esa intervención sea preparada por la discusión; que el estado de la opinión, la situación política, la dirección del Gobierno, sean conocidas; que la fiscalización de los periódicos se aplique a todos los acontecimientos, a todos los actos, a las mismas leyes (*La Iberia*, 16-6-1861).

Se constata, así, que la prensa ha de servir a la fiscalización de los asuntos de interés general y la canalización de las diferentes opiniones sobre tales asuntos para contribuir a la discusión pública, como fenómeno regulador de la vida en común, y generar un vínculo entre los representantes políticos y el pueblo, aquí circunscrito a su condición de públicos lectores y/o espectadores. Asimismo, en 1870 el escritor Roda Rivas, en su *Ensayo sobre la opinión pública*, reflexiona sobre el dilema en el que se halla la prensa liberal para conciliar, por un lado, su rol como vehículo de la opinión pública y, por otro lado, la obtención de beneficios; considerando, además, que esta última función puede derivar en dos tipos de prácticas: una, fundada en hacer rentable el periódico como vía para alcanzar la independencia y, por ende, distanciarse de las injerencias partidistas. Es el caso de Émile de Girardin con su periódico *La Presse* (París, 1836). Y, otra, basada en la búsqueda de la rentabilidad como un fin en sí mismo, reduciendo la acción informativa al afán de lucro.

Esta última práctica es rechazada por *El Tío Clarín* cuando refiere en su prospecto que no convertirá el semanario en objeto de especulación mercantil. En este sentido, Roda Rivas (1870, p. 296) valora el periodismo satírico como una excepción en la esfera pública: «[...] porque si es útil [...] defender la conveniencia pública con las armas de la dialéctica, ¿cuánto no lo será igualmente el atacar el error y los designios bastardos [...] del poder con los dardos irresistibles de la sátira?». La posición representada por los satíricos aparece ligada a su carácter independiente, que en esta secuencia histórica se presenta como una vía legítima para reformular el periodismo político, de tal modo que esta modalidad pueda servir al reconocimiento de los hechos públicos desde el alejamiento

1. Un modelo de prensa popular por releer

tanto de los fines ideológicos que asume la prensa partidista como de la especulación con la información asociada al periódico de empresa. Así, el carácter independiente se ofrece a los ojos de la investigadora como un rasgo clave de su popularidad y, en consecuencia, de su sostenibilidad económica, puesto que en sus páginas los lectores encuentran la crítica sobre asuntos públicos que otros periódicos silencian por su servidumbre a una ideología o al lucro.

Por otro lado, muchos de estos semanarios satíricos, por paradójico que parezca, no observan incompatibilidad alguna entre la apelación a su carácter independiente y su grado de alineación con los ideales del demo-republicanismo, movimiento popular interclasista que en estos años encuentra en la prensa satírica con caricaturas un modo de ampliar su estrategia de popularización (Duarte y Gabriel, 2000; Peyrou, 2008) y extender su eficacia comunicativa. Si bien es cierto que la expansión de esta modalidad periodística se produce durante el Sexenio democrático (Checa Godoy, 2006b), es a partir de la confluencia entre los artífices de esta prensa y los ideales democráticos que se produce en 1860, cuando el ejercicio de la crítica redescubre el presente desde su dimensión política, desde lo común, divulgando los valores de la autonomía individual y la igualdad política.

En consecuencia, todas las modalidades verbo-visuales que construyen la actualidad sirven a la máxima de democratizar la discusión pública en un sentido cuantitativo (cuanto mayor sea la variedad de formas, mayor será el número de participantes que accedan al mensaje) y cualitativo (esa variedad en los modos narrativos permitiría diferentes apropiaciones por parte de grupos sociales muy diversos entre sí). La prensa satírica con caricatura o dibujos de actualidad inicia, desde el ámbito de la cultura, su particular modo de actuar en la vida pública.

2. La fórmula editorial de la prensa satírica con caricaturas

Puesto que el principal objetivo de este trabajo de investigación es analizar las virtualidades de la fórmula narrativa que funda la prensa satírica con caricaturas a partir del caso particular que representa el semanario satírico sevillano *El Tío Clarín* (1864-1871) en su primer año de vida, hemos de profundizar en la operatividad de su organización editorial, ligada al proceso de hibridación que permite la combinación de formas textuales con la imagen satírica en la narración temporal de los hechos de actualidad. Según García Canclini (2001, p. 14), aunque su estudio se refiere a la construcción de las identidades, los procesos de hibridación cultural son «procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas [como resultado también de otras hibridaciones], que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas». Por esta razón, las estrategias de reconversión de las formas narrativas se muestran clave en el análisis sobre la forma en que dichas estructuras discretas se reinsertan en nuevas condiciones de producción y de mercado (*ibid.*, p. 16) a raíz de los modos de apropiación de ciertos bienes simbólicos y discursos por parte de los sectores tanto hegemónicos como populares.

Los procesos de hibridación nos emplazan a considerar la circularidad cultural como fenómeno sociológico de gran relevancia en la organización editorial del objeto de estudio. Ginzburg ofrece dos ejemplos significativos. Desde su estudio «Tiziano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI» (1989a), mediante el cual indagó en la cultura visual del Renacimiento tardío, desveló que Tiziano no encajaba en el marbete de «pintor humanista», puesto que sus innovaciones en la tradición iconográfica remitían no al texto de Ovidio [Tiziano no sabía latín], sino a sus vulgarizaciones. Por tanto, se debe considerar como «un pintor estrechamente vinculado con la cultura contemporánea en lengua vulgar: la de los polígrafos» (Ginzburg, 1989a, p. 123), que remite, en otro orden de cosas, a los modos de circulación y apropiación de la cultura impresa que permitieron dar a conocer textos «cultos» en formas impresas acompañadas de grabados y al grado de enriquecimiento del acervo común con palabras e imágenes que debieron activar la imaginación del artista.

El segundo caso se encarna en la figura de Domenico Scandella, alias «Menocchio», el molinero protagonista de la obra *Il formaggio e I vermi* (1976) de Ginzburg. En este caso, se apunta la irreductibilidad de los modos de lectura que en ocasiones comportan desviaciones de la norma, incluso invenciones apegadas a la necesidad de comprender el mundo social. Menocchio se sirvió de su experiencia para trazar una analogía sobre el origen del mundo: «De la más perfecta sustancia del mundo fueron producidos [Dios y los seres vivos] por la naturaleza, a semejanza de un queso en el que se producen gusanos». Tomando de referencia dicho conocimiento, pudo explicarse «el nacimiento de seres vivos [...] a partir del caos, de la materia espesa e indigesta, sin recurrir a la intervención divina» (Ginzburg, 2009, pp. 119 y 122). El fenómeno de la circularidad cultural en la apropiación de los bienes simbólicos y discursos remite a la propuesta realizada por el historiador francés Roger Chartier en torno a la sociología cultural, articulada en la tensión entre las capacidades inventivas de los individuos y las restricciones, normas y convenciones que limitan lo que es posible pensar, enunciar, hacer (Chartier, 1995b, p. 137) en un determinado contexto.

Para rastrear tal tensión en las estrategias de reconversión que produce el objeto, en nuestro caso el periódico satírico, se han de considerar las continuidades —identificadas con las formas textuales que sobreviven— en un tejido narrativo diferente que persigue hacer llegar su mensaje cómico-crítico a estratos sociales muy diversos. Tales permanencias introducen en el análisis de la hibridación otra variable, la de la

multiplicidad de temporalidades, que ha de ser analizada en términos de operatividad. Esto significa que la serialización de contenidos puede darse en un relato periódico que, sin embargo, se consume de forma fragmentaria desde un presente y contiene formas textuales de otros pasados históricos. Este hecho hace referencia a la disrupción cronológica que «anacroniza» el relato histórico (Didi-Huberman, 2009, p. 76) al evidenciar la no coincidencia del tiempo del periodismo, y/o el de la lectura, con el tiempo del acontecer histórico. Porque la construcción de la actualidad periodística permite ver lo real desde representaciones —supeditadas a la ficción— que se proyectan en el plano discursivo.

Sin embargo, los trabajos académicos precedentes, anteriormente mencionados, en torno a la prensa satírica, en general, y la publicación satírica objeto de estudio, en particular, no asumieron como variable de relevancia el estudio de las continuidades y las discontinuidades en la valoración de su operatividad en 1864. De hecho, tales trabajos participan, en parte, de la tendencia basada en analizar esta prensa desde la disociación de sus elementos narrativos y sin indagar, especialmente, en el hecho de que la imagen satírica suele remitir a los contextos evocados por las formas textuales y que tales formas textuales también contribuyen a anclar la significación de la lámina litografiada. Desde la mirada periférica asumida se considera que el rasgo que afirma o construye la vocación popular de la prensa satírica con caricaturas es, precisamente, la relación de complementariedad entre las formas textuales y la imagen.

En la última década el estudio de la prensa satírica ilustrada con caricaturas ha experimentado un salto cualitativo, asumiéndose la interdisciplinariedad como enfoque de partida. La obra *La risa periodística. Teoría, metodología e investigación en comunicación satírica* (Bordería Ortiz et al., 2010) inauguraba el estudio sistemático del periodismo satírico como expresión de la prensa moderna en España que, de forma paradójica, había sido poco atendida por la historiografía española, a pesar de su potencialidad para la transmisión de ideas contrahegemónicas y su consumo masivo entre sectores sociales populares y urbanos. Martínez Gallego, por su parte, propuso «establecer una periodización que vincule el periodismo satírico con el discurso hegemónico» (2010, p. 23). Este tipo de periodismo, desde los cuarenta hasta los ochenta del siglo XIX, encontraría una vía de canalización a través de la comicidad, entendida como medio legítimo para aceptar el boicot a las sucesivas tentativas de cambio durante la consolidación del Estado liberal, y la contraposición de dos tradiciones de humor (*ibid.*, p. 24): la sátira crítica, representada en este tiempo por *Gil Blas*, y la risa menor, identificada en la posición de *El Cascabel*.

En una segunda obra, titulada *Hablar a los ojos: caricatura y vida política en España (1830-1918)* (Orobon y Lafuente, 2021a), se parte de la consideración de la prensa satírica con caricaturas como expresión de una contracultura incardinada principalmente en el liberalismo político de corte radical. Por ello, la caricatura es pensada como un arma de combate (Orobon, 2021, pp. 293-294) desde el discurso ideológico y propagandístico. Se refiere, además, como una posibilidad, aún poco explorada, indagar en la participación de este tipo de prensa en la popularización del republicanismo a partir del entrecruzamiento de la imagen satírica con las formas populares vinculadas históricamente a la «tradición que la comunicación popular en clave de humor tiene en España» (Laguna Platero, 2003, p. 113). Por otro lado, la obra contribuye a despejar uno de los errores más reproducido en la clasificación de esta prensa, basado en señalar como su origen histórico a *El Duende Crítico de Madrid* (Madrid, 1735-1736) (Llera Ruiz, 2003, p. 204). Esta aseveración genera un vínculo inexacto entre el uso de la sátira por la tradición libelística del siglo XVIII y la prensa satírica con caricaturas de mediados del siglo XIX, en tanto que su estrategia editorial se articula como expresión de un discurso de oposición.

Si bien en *Hablar a los ojos* la caricatura se considera un arma política, en la tercera obra colectiva reseñable en este campo se explora la imagen satírica como matriz productora de imaginarios políticos. Se trata del libro *Dibujar discursos, construir imaginarios. Prensa y caricatura política en España (1836-1874)* (Capellán, 2022), que nace en el desarrollo de un proyecto que historia los espacios de encuentro entre el análisis de la imagen satírica como fuente para la reconstrucción de las fases de democratización de la vida política del siglo XIX y las aportaciones de los estudios visuales (Mitchell, 1986) a los procesos de construcción de los imaginarios políticos que determinan el modo de ver una época.

Para emprender tal abordaje, se parte de la combinación del método del historiador del arte Reyero (2015, pp. 8-10) con las premisas de la historia conceptual (Fernández Sebastián, 2011; Steinmetz *et al.*, 2017) para indagar en las cualidades que adquiere la caricatura al insertarse en una multiplicidad de soportes: desde una baraja de naipes, pasando por los pliegos de aleluyas, hasta una caja de cerillas. En concreto, se estudia su potencia para la síntesis mediante dos mecanismos: las dicotomías visuales, basadas en la escenificación de oposiciones temporales, y los momentos visuales, que se identifican con las representaciones que condensan estratos semánticos definitorios de un hecho histórico (Capellán, 2022, pp. 18-45, 48-49).

El valor de estas obras colectivas es incalculable para el ámbito de especialización y la historia del periodismo. No obstante, sus planteamientos se reducen al estudio de los modos de ver como representación de lo real-cotidiano desde lo simbólico (visualizar), sin incluir el estudio de la recepción de esos modos de ver (visibilizar), circunscrita a la acción de hacer visible algo oculto, y hacerlo desde la actitud crítica que conlleva el ejercicio de la sátira. En este punto, nos alineamos con Martín-Barbero (1991, p. 56) respecto de la atención que se debe prestar no solo a la tecnología que permite la reproducción de la imagen y la representación de lo real en figuraciones cada vez más variadas, sino también a las transformaciones que esas formas de producción provocan en los modos de percepción, es decir, en la experiencia social.

Por consiguiente, esta investigación participa de la concepción de la imagen satírica como un testimonio impreso e inserto en una materialidad que, a su vez, se vincula con otras formas discursivas en la configuración del tejido narrativo verbo-visual. Mitchell (1995), uno de los autores más representativos del *pictorial turn* en el ámbito anglosajón, concibe la imagen como «picture», en referencia al «complejo ensamblaje de elementos virtuales [ideas], materiales [tecnologías y soportes] y simbólicos [representación, discurso y significación]» (Mitchell, 2020 [2017], pp. 13 y 15), ya que se refleja el mundo al mismo tiempo que se (re)crea —*poiesis*—, generando formas de hacer y ver esa parte de lo real.

Esta concepción de la imagen podría relacionarse, en parte, con la importancia que desde la semiótica discursiva se da no tanto a lo que representan los signos —en referencia a la imagen como un entramado secuencial de signos desde donde se produce el sentido—, sino a lo que los signos producen en los intérpretes en términos de afectación (Lozano *et al.*, 1986, p. 16). Por tanto, escribir y dibujar la cotidianidad para la página de un semanario satírico con caricaturas obliga a (re)pensar la escritura periódica como un testimonio verbo-visual que se imbrica en la experimentación de lo social desde una actitud crítica.

2.1. La participación del discurso satírico periódico en la poética dialógica

La especificidad del tejido narrativo de un periódico como *El Tío Clarín*, basada en la mezcla de formas textuales y dibujos satíricos para participar de una visibilidad crítica, nos lleva a auscultar las estrategias de

reutilización que hicieron operativo el discurso periodístico de oposición en una determinada época. Para ello, cada número del semanario es pensado como una *textura*, término derivado etimológicamente del vocablo latino «textus», participio de «texo», del verbo «texere», que significa tejer o entrelazar. En el plano discursivo, ese tejido comprendería una «realización» de un discurso social. Por discurso entendemos una forma particular de práctica sociocultural (Ainsworth y Hardy, 2004, p. 236; Fairclough, 1995, pp. 54 y 56) ligada a la interpretación de lo real por parte del intérprete-productor, ya sea redactor, ilustrador o editor, como es el caso de Luis Mariani Jiménez. Desde la semiótica discursiva, el texto se concibe como un artefacto dialógico y polémico que produce transformaciones en los sujetos actuantes, en tanto que se fija la atención no tanto en la capacidad del texto para representar ideas, sino en lo que los signos —que tejen el discurso— «hacen» (Lozano *et al.*, 1986, pp. 247-248) en los otros; de ahí que se produzca una revalorización de la pragmática que tiende a analizar de forma indiciaria los modos de afectación, así como las situaciones comunicativas y las acciones que están en el origen de la producción del sentido.

Por lo que atañe a nuestro objeto de estudio, su productor debió ser un sujeto actuante previamente afectado por los discursos que median la realidad global en la que se inserta y, de forma simultánea, transformado en un sujeto que hace algo —teje los números con dibujos— para afectar a otros. Así se revela la dimensión discursiva del tejido narrativo que configura el semanario satírico y que nos proyecta ante las condiciones de recepción, ante los modos de lectura y de apropiación de tal objeto, que pueden divergir radicalmente de lo esperado por el productor-ilustrador. En consonancia, seguimos la perspectiva que sitúa a tales agentes e intérpretes en el centro del proceso interpretativo del mundo, la cual nos obliga a asumir el siguiente supuesto: ni el significado ni los modos de lectura están inscritos de forma absoluta en las formas textuales. La significación del texto, como realización particular de un discurso, en nuestro caso, crítico o de oposición, se construye en el punto de encuentro entre dos clases de «esperas» combinadas: la del sujeto que hace legible una forma textual mediante una textura narrativa verbo-visual y la de otro sujeto que hace efectivo dicho tejido como forma de acceso al mundo (De Certeau, 1990 [1980], p. 247).

No obstante, la *efectuación* de la forma textual se realiza desde la red de una indisciplina. Siguiendo a Chartier, el sentido que se construya en esa efectuación es siempre, paradójicamente, dependiente e inventivo (1995a, p. VI), aceptando como condicionantes tanto la materialidad

2. La fórmula editorial de la prensa satírica con caricaturas

como las normas y competencias asimiladas y adquiridas, sin olvidar la imaginación. Por su parte, Gonzalo Abril, desde la sociosemiótica, asevera que el núcleo de la significación de los textos concierne «a la experiencia del lector [...] y a sus condiciones de coherencia y temporalidad»; por consiguiente, «el texto es sólo objetivable en su proceso interpretativo, en la experiencia de su lectura y de sus condiciones socioculturales», concibiéndose este proceso como «un momento parcial de un tejido más amplio [red de textos convertidos en acervo común] espacial, temporal y culturalmente reconocible» (2012, pp. 16-17).

De modo que el acto de lectura, como un acto de interpretación, no puede concebirse solo como una operación intelectual abstracta, porque en su ejecución se pone el cuerpo, que se inscribe en un espacio-temporal, y se proyecta la relación que tiene el sujeto con el mundo social (Cavallo y Chartier, 1997, pp. 7-11). Tampoco se produce de forma aislada respecto de las condiciones materiales de producción ni de las condiciones sociales de recepción. Sabemos que las formas materiales determinan la producción del sentido (McKenzie, 1986), que los lectores pueden formar parte de forma simultánea de varias comunidades interpretativas (Fish, 1980) y que, en ocasiones, se establece un determinado consumo de ciertos objetos impresos buscando una diferenciación social respecto de otros grupos (Bourdieu, 1979). En definitiva, la construcción del significado es una actividad social (Darnton, 1996) y los sentidos otorgados a ciertos objetos impresos son cambiantes y plurales dependiendo del contexto en que son leídos e interpretados.

Ahora bien, el tejido narrativo de *El Tío Clarín* participa de un discurso de oposición fundado, de forma general, en la enunciación de las contradicciones de la modernidad y, de forma particular, en la idea fundamental para el demo-republicanismo de que la revolución liberal iniciada en 1808 no se había completado, «ni había posibilidad de completarla bajo un régimen monárquico, confesional, oligárquico y centralista» (García Moscardó, 2016, p. 27) como el auspiciado por la reina Isabel II. Este diagnóstico, defendido desde los años cuarenta por el demo-republicanismo, implicaba repensar la relación de los individuos con el sistema político y organizar dicho orden de tal modo que se garantizará la participación popular, la igualdad jurídica y las libertades (Peyrou, 2010, p. 257).

El encuentro del demo-republicanismo con la prensa satírica no supuso, por tanto, ningún conflicto entre la independencia necesaria para el ejercicio de la crítica y la defensa de unos determinados valores políticos, puesto que se consideraban valores «universales» e imprescindibles para

la regeneración del pueblo y la conversión de los sujetos en parte de la humanidad virtuosa. Es así como la denuncia sociopolítica que emprende esta modalidad se centra en el redescubrimiento de la actualidad mediante la comicidad, como vía de canalización del descontento, y la ridiculización, como instrumento para reducir en imagen las conductas de la clase política que no encajan con la virtud cívica o el respeto al interés general que debieran representar quienes han de reforzar el vínculo político.

En su estudio «Dibujos grotescos de Goya», Bozal (2008, p. 408) distingue lo grotesco de lo satírico apuntando que «satíricos son aquellos dibujos que tratan de corregir los vicios y los errores humanos, ya sea ridiculizándolos o censurándolos, casi siempre con carácter cómico. [...] son las imágenes que ponen de manifiesto desviaciones en la conducta y la naturaleza humana, pero cuidando de precisar cuáles serían la conducta y la naturaleza correctas». Es decir, que son representaciones que acogen la posibilidad de transformación de las conductas censuradas, a diferencia del mundo cerrado que caracteriza lo grotesco. Durante el clasicismo barroco lo real se consideró deforme, cualidad que contribuía a ocultar la «verdad»; por ello, la labor del artista comprendía eliminar sus imperfecciones, mejorarla. El resultado fue la representación de una belleza perfecta pero intemporal. Lo deforme, caricaturesco o cómico quedaba relegado a la cultura popular (Bozal, 2000, p. 14). Esta concepción, extendida durante el siglo XVIII, demarcaría la separación entre la invectiva y la comicidad en el ejercicio de la sátira, quedando esta desacreditada como una modalidad discursiva inmoral centrada solo en el ataque. Este es el origen del debate sobre si la comicidad debe ser considerada o no un elemento constitutivo de la modalidad discursiva satírica (Llera Ruiz, 1998-1999).

Desde mediados del siglo XIX la comicidad no solo se proyecta como un antídoto ante la melancolía que provoca la consciencia sobre la conducta humana y, en concreto, sobre la conducta de la clase política, sino que se convierte en eje configurador de la visión crítica del mundo que promueve el demo-republicanismo, con origen en el liberalismo avanzado o de corte radical. Bozal (1979, p. 11) señala que esta imagen del mundo se concreta tanto en la plasmación gráfica de nuevos tipos sociales como «en la configuración de un nuevo lenguaje, nuevos medios y técnicas que se apartan de los tradicionales»; porque en la esfera pública liberal, más allá del mermado reconocimiento que impone el sufragio censitario en la vida política oficial, la existencia social del individuo depende de su exhibición como parte del «cuerpo público» (Habermas, 1998, p. 446). Así, «cuando la apariencia es fundamento de la vida cotidiana, la caricatura tiene la obligación de estar presente» (Bozal, 2000, p. 13).

2. La fórmula editorial de la prensa satírica con caricaturas

La comicidad en *El Tío Clarín* aparece soportada en diferentes formas editoriales y modos narrativos —lo verbo-visual— para hacer partícipes a los excluidos de la vida política mediante una narración periódica de componente figurativo, con diversas temporalidades y asociada a la reutilización de los géneros populares de la literatura de cordel. Estos elementos aparecen mediados por las fórmulas expresivas de lo cómico, el *pathosformel*, que siguiendo la definición que Burucúa (2007, pp. 15-16) sugiere del concepto warburguiano¹⁵, permitiría la creación de un tejido discursivo que facilitó múltiples y simultáneas formas de aprehender —y socializar a partir de— un mensaje crítico que proyecta un nuevo horizonte de civilización.

El teórico y crítico literario ruso Mijaíl Bajtín reflexionó sobre el plano discursivo de manifestaciones de tal índole desde la poética dialógica que, junto a la noción epistemológica del «carnaval»¹⁶, articulan un

15 A partir de lo sugerido por Warburg, Burucúa describe el *pathosformel* como un «conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social» (2007, p. 15). Para Bing (2005), la importancia de los trabajos de Warburg sobre la historia cultural del Renacimiento se debe al planteamiento de un método de investigación que coteja los documentos figurativos con otros literarios. Didi-Huberman (2009) destaca que su método representa una propuesta para descomponer los modelos epistemológicos de la historia del arte. Ginzburg, por su parte, también reflexiona sobre el método de Warburg basado en «la utilización de los testimonios figurativos (pinturas) como fuentes históricas» para reconstruir el vínculo entre la obra de arte, el contexto de producción y su función social (1989b, pp. 39 y 41); de tal modo que la morfología —como las fórmulas de lo patético— lleve de forma indiciaria al descubrimiento de problemas generales de la historia cultural de Occidente.

16 La obra que principalmente trata el carnaval es *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, publicada en 1965, tras la rehabilitación política de Bajtín en 1960. El texto original fue escrito entre 1930 y 1934, y defendido como tesis en 1946. Bajtín sufrió la persecución política y el exilio interno en la década de 1920-1930, durante el estalinismo. La recepción académica de la teoría del carnaval bajtiano se produjo treinta años después de ser concebida por su autor; de ahí que desde los años noventa diferentes voces expertas (Zavala, 1996) hayan reivindicado una reinterpretación de sus aportaciones.

método de análisis de los discursos (Dijk, 2003), siendo estos los generadores del lugar desde donde se emplazan los sujetos para la experimentación del mundo. Su poética dialógica se nos presenta, de esta forma, como un instrumento útil para historiar las continuidades y discontinuidades tanto formales como temporales que configuran el lenguaje figurativo y de oposición del que se vale el semanario satírico para desautorizar la representación de lo real, haciendo visible y audible todo lo que otros periódicos —los de la corte— no cuentan.

El método de Bajtín (1986 [1963]; 1999 [1979]) ha sido descrito como un «modelo de percepción liberador contra las hegemonías» (Zavala, 1991, p. 25), en la medida en que dota al lenguaje de la capacidad para romper las murallas cognoscitivas impuestas por la oficialidad y admitir la ambivalencia, la simultaneidad y la heteroglosia como fenómenos sustanciales al desciframiento del mundo. El lenguaje crea un lugar discursivo desde donde se produce el encuentro del sujeto con lo colectivo, siendo a su vez el medio que vehicula la práctica de lectura de lo real-cotidiano. Estas afirmaciones apuntan la idea de que todo pensamiento nace políticamente orientado, dado que se genera en y desde las prácticas culturales realizadas por un sujeto y reproductoras de un orden político —y de conocimiento— dominante, aunque en su uso se pueda contender la refutación de tal orden. Así, el dibujante satírico, cuando elige la captación de un instante o una cierta conducta para la representación de lo real de forma cómica-crítica, está actuando desde la afectación, (re)actualizando el murmullo de voces que le sitúa en su tiempo y desde el cual, inevitablemente, piensa el presente.

En *Estética de la creación verbal*, Bajtín expuso sus indagaciones sobre la naturaleza dialógica del lenguaje y la conciencia, reconociendo que toda visión del mundo, crítica o no, es intersubjetiva:

El hombre no dispone de un territorio soberano interno, sino que está todo él y siempre, sobre la frontera, mirando en el fondo de sí mismo el hombre encuentra los *ojos del otro* o ve con *los ojos del otro* [...] Ningún acontecimiento humano se desenvuelve ni se soluciona en los límites de una sola conciencia [...] Ningún nirvana es posible para una sola conciencia. Una sola conciencia es *contradictio in adjecto*. La conciencia es múltiple en su estancia. *Pluralia tantum* (1999, p. 328).

La otredad no parece relacionarse con la alteridad psicoanalítica de Freud, sino con la actitud del sujeto, quien aparece situado «entre» una pluralidad de discursos u opiniones (la heteroglosia). Por ello, se esgri-

me que toda visión del mundo, representada en una textualidad discursiva, es una construcción originada desde el interior de un continuum de enunciados sin principio ni fin. Porque «todo enunciado [interpretación] es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados» (Bajtín, 1999, p. 258). Por tanto, (re)conocer es (re)interpretar, en la medida en que cualquier enunciado se origina en el juego entre una presencia y una ausencia, entre lo antes dicho y lo dejado sin decir; por esta razón, aunque los textos representen la presencia del mundo, siempre remiten a un más allá o algo no dicho que, mediante la mediación de un sujeto, puede dar lugar a otra representación de lo real.

En consecuencia, cada número o textura narrativa de *El Tío Clarín* podría entenderse como una grieta «interpretativa», un surco, que deja huellas en el río de voces que constituye el horizonte político desde donde los agentes culturales leen lo real, producen y afectan la percepción de los otros. Este hecho nos descubre la no coincidencia del plano del enunciado con el plano de la enunciación, dado que el acto de enunciar o representar un instante de lo real, siempre irreductible y en movimiento, deja aspectos de lo real-acontecido fuera del plano; sin olvidar que el contenido representado aparece siempre mediado por la visión del mundo de quien reinterpreta. Estas afirmaciones persuaden sobre el compromiso que hemos de adoptar con el afuera al que remiten las formas textuales y visuales, en tanto que ese afuera es el lugar donde se produce el sentido. Por ello, en el análisis de las condiciones de producción se ha de incorporar el análisis de los otros, de los agentes de la recepción, ya sean lectores o ya sean oyentes; es más, dicho lector se ve retado a poner en práctica su capacidad interpretativa en el desciframiento de lo no dicho, porque en un mundo dialógico:

Incluso los sentidos *pasados*, es decir, generados en el diálogo de los siglos anteriores, nunca pueden ser estables (concluidos de una vez para siempre, terminados); siempre van a cambiar renovándose en el proceso del desarrollo posterior del diálogo. En cualquier momento del desarrollo del diálogo existen las masas enormes e ilimitadas de sentidos olvidados, pero [...], en el proceso, se recordarán y revivirán en un contexto renovado y en un aspecto nuevo. No existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección. Problema del *gran tiempo* (Bajtín, 1999, pp. 392-393).

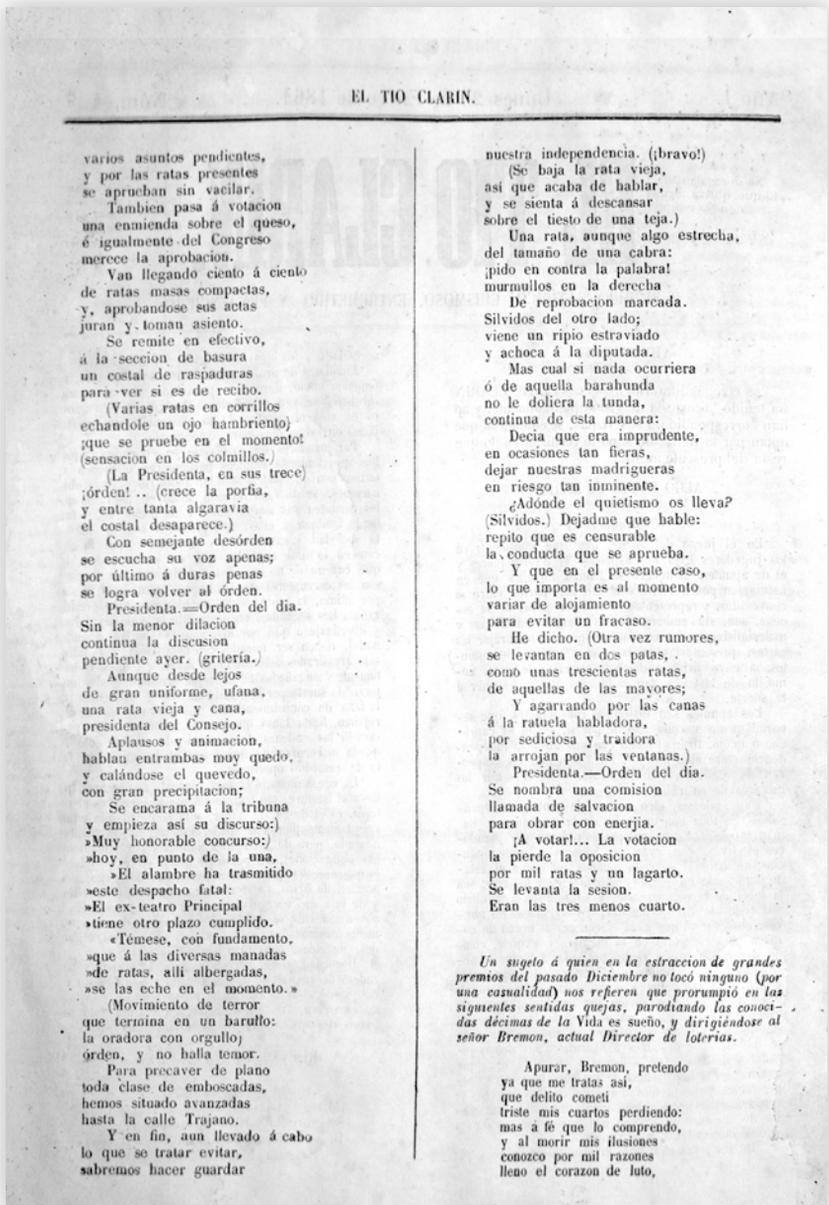
2.1.1. La complementariedad entre sus formas verbo-visuales

La poética dialógica como método de análisis desvela el plano discursivo desde el que se construye cualquier tipo de representación y su capacidad para «la desintegración de la estructura rígida del *tiempo*, la liberación del pasado como *autoridad* y sometimiento, y la liberación de ‘lo simbólico’» (Zavala, 1991, p. 24). En *El Tío Clarín* se identifica la polifonía de voces como el elemento configurador del tejido narrativo, donde lo múltiple toma cuerpo mediante la mixtura de modos expresivos, géneros periodísticos y recursos retóricos. Cabría, pues, valorar las relaciones dialógicas que se producen entre las formas textuales, los dibujos satíricos y la comicidad que construyen la funcionalidad del semanario satírico. Siguiendo este supuesto, se identifican las siguientes interrelaciones entre los elementos que tejen el discurso periodístico de *El Tío Clarín*, y que se pueden observar en las páginas interiores de la publicación:

- Se extrae lo que cuentan los periódicos de la corte, los locales, los considerados amigos y enemigos, los satíricos y los no satíricos. Se asume así la voz de los otros y de quien disiente respecto de *El Tío Clarín*.
- Se incluyen las voces de los suscriptores, que dialogan con la de *El Tío Clarín*.
- En cuanto a los géneros populares, se combinan los informativos y de interpretación con los de naturaleza literaria, encontrando en un mismo número gacetillas, partes telegráficas o crónicas, que se entrecruzan con artículos de fondo y cuadros de costumbres, además de los géneros de entretenimiento insertos en la cuarta plana: charadas, epigramas, jeroglíficos, chascos, máximas, anuncios festivos, etc.
- En el plano de la imagen, el sistema de representación costumbrista se mezcla con el dibujo de actualidad, adquiriendo un matiz subversivo con el recurso a la comparación temporal y/o el contraste visual.
- Se combina la transcripción del andaluz oral con el castellano formal en los diálogos protagonizados por la máscara narradora y los otros personajes referidos.

2. La fórmula editorial de la prensa satírica con caricaturas

Figura 2a



Espacio interior de la segunda página dividida en dos columnas. *El Tío Clarín*, 25-1-1864. Biblioteca Universitaria de Sevilla.

Figura 2b

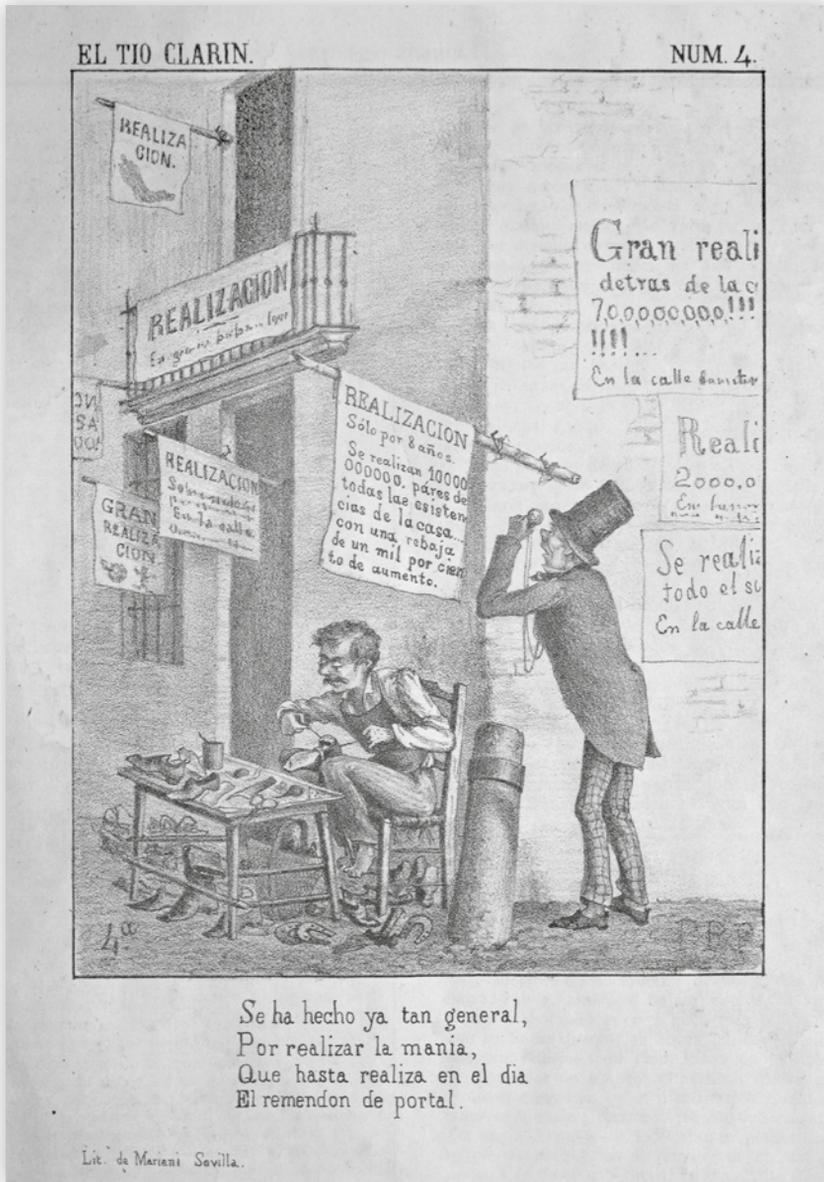


Lámina litografiada del número 4, *El Tío Clarín*, 25-1-1864.
Biblioteca Universitaria de Sevilla.

Tras la descripción del tejido narrativo, no debemos pasar por alto la particular interacción que se establece entre las formas textuales y el dibujo satírico, que no solo guía el tránsito entre la parte seria y la parte festiva del semanario, sino que su propia morfología y lugar en la narración rompería dicha división entre los modos discursivos, dándose una «desterritorialización» de los saberes, en tanto que lo expuesto de forma explícita tiende a sugerir lo no dicho (Abril en Lozano *et al.*, 1986, pp. 207-218). Cristina Peñamarín, en sus estudios sobre el humor gráfico, señala como principal particularidad de los dibujos de humor su modo de decir indirecto, que se materializa a través del uso de la metáfora y el índice. La realidad que se muestra *in prima facie* conduce a un sentido no evidente. Por ello, el lector «no lee algo expuesto directamente, sino que interpreta algo no dicho desde una conjetura que desafía a su habilidad interpretativa» (Peñamarín, 1997, pp. 93-94), anclando dicha habilidad en la indisciplina, como se apuntó anteriormente.

Este modo de decir indirecto se transforma en evento a través del uso de la metáfora, recurso que posibilita ver un hecho como presencia desde otra imagen simbólica semejante, quedando siempre fuera parte del objeto real (Peñamarín, 1996). La percepción de lo antes invisible se produce en un doble marco de referencia, en la medida en que el dibujo satírico o de actualidad se compone de un plano denotativo en el que se elabora el reconocimiento de la ausencia por una presencia y otro connotativo donde acontece la interpretación de la ausencia a través de una imagen simbólica, puesto que la presencia siempre remite a esa parte de lo real que queda fuera del texto y que se podrá intuir a través del conjunto de saberes que comparten tanto el autor/productor como el lector/espectador.

Esta es la razón por la cual se adjetiva este modo de expresión como indirecto, en tanto que el primer plano no parece coincidir con el sentido figurado al que se apunta, siendo una de las virtualidades de los dibujos satíricos y de humor su capacidad para señalar algo no dicho, pero que persiste fuera de la forma verbo-visual. Ese señalamiento se activa mediante la interpelación a la memoria reciente. Es «ese apuntar a objetos o realidades singulares lo que permite [a los textos satíricos y humorísticos] hacerse [...] discursivos» (Peñamarín, 1997, p. 93); esto es, poner en escena un hecho o una actitud mediante signos convencionales fácilmente reconocibles por los lectores para someterlos a la oposición visual en la que se origina el sentido cómico y la percepción liberadora sobre esa parte de lo real sugerida.

En el caso de los dibujos satíricos y de actualidad de *El Tío Clarín*, la identificación de lo representado y la interpretación de lo no dicho se apoya generalmente en la palabra impresa: las caricaturas finalizan con un dicho popular, diálogo o romance, que tienden a anclar la interpretación u ofrecen pistas sobre la conexión de lo representado con el contexto exterior. O bien remiten a un texto verbal, situado en la tercera o cuarta plana, que desarrolla la interpretación de la lámina según la intención del productor, queriendo evitar el equívoco. Sin embargo, el origen de las asociaciones entre la representación cómica —bajo la estética del costumbrismo realista— y la realidad referida se origina en la cualidad metamórfica de los signos icónicos, ya sean símbolos o índices, que contribuyen a la interpretación de lo que no se dice.

Algunos de los elementos que «dirigen» la interpretación figurada de los dibujos de actualidad o satíricos son los gestos¹⁷ de los nuevos tipos representados y el tamaño de sus formas, la aparición de objetos que connotan cualidades sobre las figuras representadas y los espacios dentro del primer plano que remiten a tiempos y acciones que suceden fuera del plano, en un no-lugar. En relación con las formas textuales mediadas por la comicidad, hay dos rasgos que se repiten en la estructura narrativa: la serialidad en las informaciones de actualidad y las denuncias de naturaleza sociopolítica, así como los contenidos tópicos. De manera que la realidad referida en las caricaturas pocas veces es ajena o desconocida a los ojos de los lectores del periódico. Los modos verbo-visuales se relacionan con el relato impreso de forma complementaria para capacitar al medio en la narración de un presente «periodizado» y «modalizado» por los modos de ver e informar cómico-crítico que ha erigido el periódico.

17 Ernst H. Gombrich, en su otro libro *La imagen y el ojo* (1991), estudia el gesto en la obra de arte como un indicador, «como un punto intermedio entre el síntoma natural y el símbolo convencional» (1991, p. 61). Se cuestiona así la compleja relación entre las emociones del ser humano y las distintas formas de expresarlas. ¿Debemos admitir la imposibilidad de reconocer la emoción como síntoma natural sin que esté mediada por el signo convencional? ¿Qué diferencia hay entre la expresión «sincera» y la expresión «teatral»? Estas son algunas de las preguntas que guían a Gombrich en la formulación de su hipótesis: «en lo que respecta al [origen del] gesto, el esquema utilizado por los artistas está en general preformado en el ritual y que, en esto, el arte y el ritual [...] no pueden separarse» (*ibid.*, p. 66).

Así, la lectura del mundo desde las páginas de *El Tío Clarín* no puede comprender un proceso lineal sino discontinuo, en el que el lector-espectador interviene en una lectura fragmentaria que participa del movimiento que supone ver el mundo a través de cuadros que desarrollan escenas simultáneas en un plano-escenario ficcional (el periódico). Además, las relaciones asociativas entre las formas verb-visuales y las diferentes temporalidades se presentan coparticipadas entre el autor/productor y el lector/espectador, de tal forma que para intuir el significado el lector/espectador es invitado a imaginar, a proyectar ese otro mundo antes oculto y ahora apuntado en una dimensión discursiva y paralela a la cotidianidad. Y se hace practicando la libertad perceptiva y de pensamiento que supone fabular a partir de la incredulidad o duda planteada por la visión cómico-crítica de lo real. Los lectores, pues, no solo se distraen de la melancolía que produce la frustración del cambio, sino que también aprenden, a través del juego que establece la visión cómico-crítica, a transgredir los límites de lo pensable, experimentando la libertad de imaginar-se en otro orden político posible. Es el principio para la educación de las bases sociales y su conversión en ciudadanía.

2.2. El progreso técnico y la legitimación de la visión «doble»

Sensaciones dispersas en un contexto urbano saturado de estímulos visuales e informativos. Esta aseveración bien podría recoger el modo de percepción del observador decimonónico, que se centra en la constante yuxtaposición de impresiones originadas en el desciframiento de señales reconocibles en el acto de callejear. Carmen Simón Palmer ofrece indicios sobre esta saturación informativa en su trabajo «La publicidad y la imagen en Madrid (1840-1874)»:

Podemos imaginar, y así lo comentan en la prensa, el caos completo que se ofrecía a la vista de aquel que pretendía localizar la noticia de algún espectáculo, libro o noticia en paredes donde se mezclaban todos los anuncios de cualquier clase y, cuando lo conseguía, muchas veces ya había dejado de representarse, si era un espectáculo, o se había agotado en el caso de las mercancías (2004, p. 17).

Esta reconstrucción apunta la transformación radical del ecosistema informativo desde mediados del siglo XIX, caracterizada por la densifi-

cación iconográfica y la tendencia a la diversificación del libro, la prensa y otros impresos en el mercado editorial (Botrel, 1993). Nietzsche diserta en su ensayo *La voluntad de poder* (2009 [1985]) sobre la consecuencia máxima que experimenta el individuo al habitar un entorno sobrecargado de información: la *crisis de asimilación*, que estaría en el origen de la llegada del nihilismo.

La sensibilidad es indeciblemente más irritable (bajo el disfraz de la moral: el incremento de la compasión); la abundancia de impresiones dispares es más grande que nunca: el cosmopolitismo de las comidas, de las literaturas, de los periódicos, de las formas, de los gustos, incluso de los paisajes. El tempo de esta afluencia es *prestissimo*; las impresiones se borran; se guarda uno instintivamente de absorber algo, de impresionarse profundamente, de «digerir» algo; de ello resulta un debilitamiento de la facultad digestiva. Se produce una cierta adaptación a esta sobreabundancia de impresiones: el hombre olvida el actuar; solo reacciona a las excitaciones exteriores. Gasta sus fuerzas, en parte en la apropiación, en parte en la defensa, en parte en el enfrentamiento. Profundo debilitamiento de la espontaneidad: el historiador, el crítico, el analista, el intérprete, el observador, el coleccionista, el lector, todos son talentos reactivos, ¡todo ciencia! Adecuación artificial de su naturaleza al «espejo», interesados, pero sólo epidémicamente interesados; una frialdad sistemática, un equilibrio, una temperatura inferior, mantenida justamente bajo la delgada superficie en la que hay calor, movimiento, «tempestad», oleaje (Nietzsche, 2009, p. 81).

El testimonio anterior presenta los modos de producción capitalistas como parte de la causa que dio lugar a la reorganización de la visión, circunscrita en las décadas de 1810 a 1840. Este proceso conllevó una transformación radical del estatuto del observador, también lector del mundo. La técnica y los dispositivos ópticos (como prótesis) hacen visible, desde la apariencia de realismo, lo antes inabarcable mediante los ojos. Esta fue parte de la aspiración del sujeto histórico moderno: poder ver todo lo que el ojo alcance, y la fe positivista, aplicada al desarrollo científico y a las innovaciones técnicas, pareció hacerlo posible. Sin embargo, en este mismo proceso se engendró la negación de los fines buscados.

La creación de dispositivos ópticos formó parte de los acontecimientos decisivos que, según Jonathan Crary en su obra *Las técnicas del observador* (2008 [1990]), condicionaron «los modos en los que la visión fue debatida, controlada y encarnada en prácticas culturales y científicas»,

entendiendo que tales dispositivos¹⁸, presentados bajo las formas inocuas del entretenimiento, comprendieron una manifestación de los nuevos «emplazamientos de saber y poder que operan directamente sobre el cuerpo del individuo» (*ibid.*, pp. 23 y 24). La visión se convirtió en un nuevo espacio de control social. En un sentido complementario, Charles Taylor había aducido que la modernidad toma corporeidad en una trama «histórica de prácticas y formas institucionales sin precedentes (la ciencia, la tecnología, la producción industrial y la urbanización)», desarrollada bajo un orden político liberal y unos modos económicos capitalistas, que dieron lugar tanto a «nuevas formas de entender la vida (el individualismo, la secularización y la racionalidad instrumental)» como a «nuevas formas de malestar (la alienación, la pérdida de sentido, etc.)» (2006, p. 16).

La legitimación de esta trama de prácticas y nuevas instituciones pasaba por la acción de civilizar, consistente en el proceso de inserción de «las clases distintas de la élite a través de la disciplina» transmitida desde lo social-cultural con el fin «de que los rasgos propios de la civilidad no sigan siendo para siempre el coto privado de una sola clase, sino que se extiendan más allá de ésta» (*ibid.*, p. 64). En términos gramscianos se trató del diseño de un sentido común desde el orden sociocultural destinado a evitar la conflictividad social estructural mediante la creencia del «igual» acceso a la experimentación del progreso por los diferentes grupos sociales. No siempre fue así. Por ello, la prensa satírica con caricaturas instituye la emergencia de la interrogación sobre el doble cariz en el que se alza la ideología del progreso asociada a los tiempos modernos.

18 Algunos de ellos son: el taumatropo, el fenaquistoscopio, el zootropo, el diorama, el estereoscopio, entre otros; medios todos descritos como (pre)cinematográficos. En particular, el estereoscopio, una de las formas de entretenimiento más populares en la cultura de masas decimonónica, se fundaba en modelos de abstracción de la visión promotores de una experiencia visual sin referente real y sin conexión espaciotemporal. Este dispositivo apuntaría la necesaria reflexión sobre la superación de los modelos de representación miméticos, identificados con la cámara oscura y el paradigma de la visión clásica en los siglos XVII y XVIII, que pudo producirse antes del uso de la fotografía o del desarrollo del arte impresionista, probablemente entre 1810 y 1840. Considerada esta evidencia, habría que replantearse el origen y significado del realismo en el siglo XIX, porque la ruptura del espejo en el acto de mirar se dio con anterioridad a la llegada de las vanguardias.

Figura 3



Tuti li mundi, de Francisco de Goya. Álbum C. 1803-1823.
Hispanic Society of America, Nueva York.

Lo cierto es que los avances científicos y las tecnologías de reproducción de la imagen transformaron de forma radical los modos de ver en la primera mitad del siglo XIX. Bernardo Riego (2004, p. 62) analizó el impacto de las tres grandes innovaciones de la época y las dislocaciones perceptivas que estas introdujeron: la fotografía produjo cambios en la memoria, el ferrocarril en la percepción del espacio y el telégrafo en la sensación del tiempo. Riego identificó tales dislocaciones en su estudio sobre si los espectáculos ópticos en el siglo XIX formaron parte de las prácticas marginales o, por el contrario, fueron prácticas interclasistas. Tomando fuentes literarias y periodísticas de la época estudiada, constata la orquestación de «visibilidades diferenciadas», ya que mientras algunos espectáculos «se ubican en el ámbito de las experiencias cultas», como el panorama o el diorama, «otros como la linterna mágica en la época isabelina —no antes— o el tutilimundi o mundo nuevo eran percibidos con desdén por su impronta popular» (*ibid.*, pp. 71-72).

En un sentido diferente, Crary se centra en desmitificar las distinciones aceptadas en el modelo de visión decimonónico, argumentando que carece de fundamento la idea de que la ruptura de la visión clásica se produjera en el círculo de unos artistas privilegiados y situados en los márgenes del régimen de visión hegemónico, mientras las clases populares seguían, ajenas, participando de una visión circunscrita al realismo. Esta idea, en otro orden, está en el origen de la interpretación de la fotografía y del cine como «instancias más recientes de un despliegue ininterrumpido» de la percepción en perspectiva (2008, p. 19). Por el contrario, el autor esgrime que los espectáculos ópticos más populares fueron desarrollados a partir de avances científicos centrados en la regulación de la actividad del ojo y ubicados en la lógica de la producción capitalista. Luego, la reorganización de la visión pretendía hacer medible tal actividad, «para intensificar su productividad e impedir su distracción. Los imperativos de la modernización capitalista, a la vez que demolían el campo de la visión clásica, generaron técnicas para imponer la atención visual, racionalizar la sensación y administrar la percepción» (*ibid.*, p. 45).

La ruptura del espejo devino de la aplicación de la lógica capitalista desde las primeras décadas del siglo XIX. De modo que los procesos de masificación de la producción cultural no deben pensarse «como sustitutivos, sino como constitutivos de la conflictividad estructural de lo social» (Martín-Barbero, 1991, p. 48) en el marco de tales transformaciones. Según defiende el teórico, Walter Benjamin fue pionero

en pensar «lo no pensado» hasta ese momento por los integrantes de la escuela de Fráncfort, considerando la tesis planteada en la *Dialéctica de la Ilustración* (1994 [1944]). Benjamin reflexionó sobre lo popular en la cultura masiva «no como negación, sino como experiencia y producción», al vislumbrar la mediación que ejerció sobre la percepción sensorial de los sujetos la racionalidad técnica, aplicada como estrategia legitimadora de los modos de producción capitalistas. Piensa, históricamente, «la relación de la transformación en las condiciones de producción con los cambios en el espacio de la cultura, esto es, las transformaciones del *sensorium* de los modos de percepción, de la experiencia social» (Martín-Barbero, 1991, pp. 49 y 56).

Pensar los cambios que la modernidad y, en concreto, la racionalidad técnica provocan en los modos de percepción social otorga sentido al supuesto de la «atrofia del aura» que Benjamin desarrolló en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) (en *Discursos Interrumpidos*, 1973). Un sentido que al nacer orientado por la tesis de la mediación de la técnica en la experiencia no necesariamente se presenta como negativo, ya que la nueva sensibilidad hallaría en las técnicas de reproducción una forma de aproximar espacial y humanamente las cosas, haciendo real el deseo de poder ver lo antes inabarcable a la mirada humana; aunque esto conlleve el sacrificio del carácter genuino e irreplicable de la obra de arte en favor del hecho de que la multitud pueda percibir el mundo desde modos de acceso y formas estéticas «iguales», facilitándose que cualquier individuo tenga la misma posibilidad de usarlas y gozarlas (Martín-Barbero, 1991, pp. 57-58).

La capacidad técnica para aproximar el mundo, opuesta a la distancia del orden de visión anterior, pareció desdibujar el sentido peyorativo de la mediación como una forma de disciplinar el cuerpo mediante la visión. En esta operación de acercamiento creemos percibir el origen de la fantasmagoría de la democratización del conocimiento. No obstante, la prensa satírica con caricaturas o dibujos de actualidad parece nacer de la revelación del doble sentido que acoge, por un lado, la racionalidad técnica que media la experiencia social y, por otro, la necesidad de exhibición para existir socialmente en la esfera pública liberal, fundando, de esta forma, una embrionaria forma de contra-memoria visual a partir de la idea de que nada es realmente como parece ser.

2.3. La mirada fronteriza del ilustrador de prensa en tiempos modernos

Como editor responsable, administrador y director artístico y literario de *El Tío Clarín*, y desde su consideración como intérprete de lo real y de las expectativas de los lectores del semanario satírico sevillano, Luis Mariani Jiménez optó por la creación de una máscara narradora que, concebida como la figuración de un tipo popular con indumentaria goyesca, se proyecta en la tradición de la comunicación popular humorística asumida por la prensa liberal durante el Trienio liberal (1820-1823) y, especialmente, en los casos de la *Tertulia del Malecón ó El Anti-tremenda*, aparecido en 1820 en Sevilla como réplica al absolutista *El Tío Tremenda ó Los críticos del Malecón* (Sevilla, 1812-1814; 1817; 1823)¹⁹, pasando por los duendes entrometidos y ubicuos del día como el de Larra (Madrid, 1828), hasta llegar a *Fray Gerundio* (León, 1837; Madrid, 1838-1842; 1843-1844) y *Guindilla* (Madrid, 1842-1843), como se indicaba en líneas precedentes. Aunque su apariencia le iguale a la colectividad, los principios que sustentan la apología del escritor satírico —independencia y búsqueda de la verdad— requieren del distanciamiento respecto de lo colectivo, de ahí que la máscara participe de la reificación de la topología del «entre», situándose entre los políticos y la multitud, y ejerciendo la mediación²⁰ a partir de los hechos que sus ojos fiscalizan.

Se convierte, así, en un remedo del «hombre de la multitud», en referencia al título del cuento de E. Allan Poe evocado por Charles Baudelaire en su descripción del *flâneur* como un «pintor de la vida moderna» que, aun formando parte de la multitud, permanece en el anonimato para

19 *El Tío Tremenda ó Los críticos del malecón*, periódico anticonstitucional y afecto a Fernando VII, vivió su primera época desde 1812 hasta 1814, cuando se dejó de publicar. La segunda comenzaría en 1817 y su principal redactor es José María del Río. Se imprime en «Sevilla, por las herederas de D. Joseph Padrino» (Imprenta de Doña María del Carmen Padrino). Fondos digitales de la Universidad de Sevilla. Disponible en: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5597/18/el-tio-tremenda-o-los-criticos-delmalecon-papel-periodico-publicado-en-esta-ciudad/>

20 La figura del publicista como intermediario entre el poder y la esfera pública, o la real, ya se observaba en las publicaciones políticas nacidas al calor de las revoluciones liberales. Un ejemplo es *L'Ami du peuple* (1789-1792), de Jean-Paul Marat.

ejercer la acción que dota de sentido a su existencia «figurada»: el callejeo. Este deambular por las calles de la ciudad busca saciar su curiosidad sobre lo otro y los otros a través del acto de ver sin apenas ser visto. En *El pintor de la vida moderna* (2007), el poeta francés describe la figura del paseante del siguiente modo:

La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es *desposar* la multitud. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, constituye un gozo inmenso elegir morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de esos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente (*ibid.*, pp. 86 y 87).

Su estatus como observador se basa en el juego entre opuestos: se hace presencia en la multitud, pero se vuelve invisible como individuo para poder ver desde la lejanía lo que luego acercará en forma de objetivación o representación a los lectores. Ver, por tanto, comprende la acción de explorar visualmente superponiendo la vista panorámica (el catalejo) al plano detalle (el microscopio), sin que este movimiento-evento implique alcanzar una verdad. Esto significa que el ilustrador satírico del siglo XIX no pretende tanto moralizar como mostrar, hacer visible «lo otro hallado» desde una textura simbólica e imbricada en un modo narrativo cómico-crítico. En consecuencia, no solo se muestra lo visto desde la afectación de quien mira, sino que tal representación pretende también afectar a otros, determinando su modo de ver, pensar y actuar. Se experimentaría el presente asumiendo la duda que revela la apariencia de los hechos y las personas.

El sujeto intérprete, y afectado, se situaría *en y desde* las calles de cualquier ciudad para la captación del instante en que se revela el síntoma como civilización, sin negar, de este modo, que es la naturaleza cambiante de la vida, asociada al flujo constante de sucesos, la causa que dificulta hacerla abarcable a la vista en su totalidad. En la acción de callejear por la ciudad, por consiguiente, se halla la base social del periodismo (Benjamin, 2005, pp. 449-450), que también es fundamento de la visibilidad crítica. En el cuadro social «Los escaparates», incluido en *Ayer, hoy y mañana* (1893), Antonio Flores describe el periodismo interpelando a los lectores sobre si acaso este, como relato sobre el presente, no comprende un vidrio de aumento en el marco de «ese armario

Figura 4



Le Flâneur, de Paul Gavarni, en *Les Français peints par eux-mêmes*, 1842.
Bibliothèque Nationale de France.

exquisito llamado opinión pública, en cuyos andenes se guardan y enseñan toda clase de chismecillos preciosos» (*ibid.*, p. 319). La acción de amplificar la vida política desde una tribuna periodística sitúa al escritor/dibujante en su tiempo y ante la labor de mediación que supondría objetivar la diversidad de opiniones o *chismes preciosos*, fenómeno que vendría a confirmar el hecho de que en las postrimerías del reinado de Isabel II la opinión pública no responde ya a una «entidad monolítica»,

sino que se define por «su irremisible pluralidad» (Fernández Sebastián, 2003, p. 481).

Admitiendo la mediación como acceso paradójico al (re)conocimiento del mundo en el siglo XIX (Hamon, 2001, p. 28), la calle se presenta como el lugar de la enunciación que se vincula en el plano discursivo a la escena, dentro de la cual se representan acciones y hechos acontecidos, configurando el marco epistémico desde el cual se traduce lo hallado y visto: el teatro-mundo.

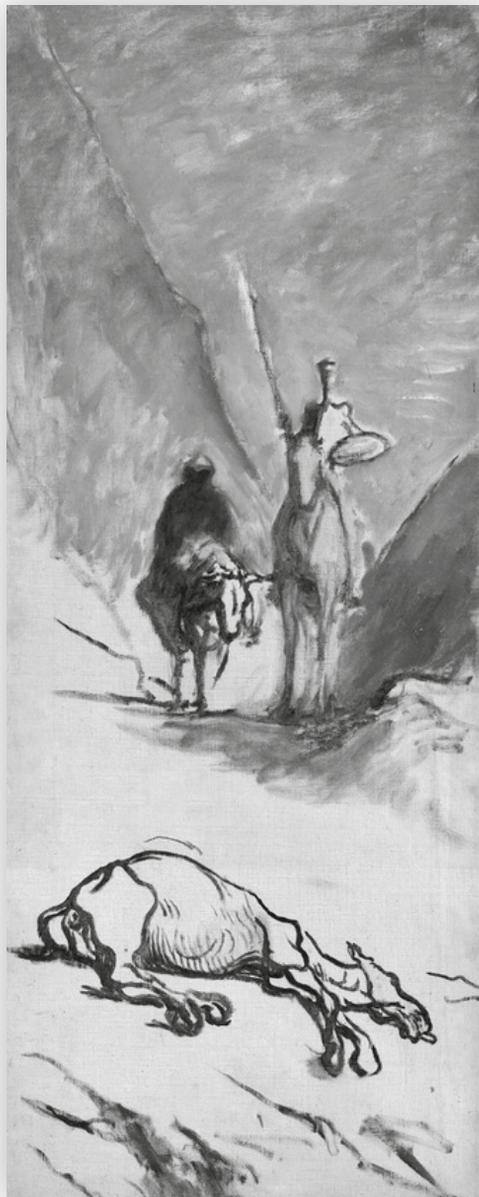
El observador es un *príncipe* que goza en todas partes de su incógnito. El aficionado de la vida hace del mundo su familia [...] como el aficionado de cuadros vive en una sociedad *encantada* de sueños pintados sobre un lienzo. Así el enamorado de la vida universal entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad. También se le puede comparar con un espejo tan inmenso como esa multitud; con un caleidoscopio dotado de conciencia, que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia inestable de todos los elementos de la vida (Baudelaire, 2007, p. 87).

Pero esa misma fascinación experimentada por la multitud y lo múltiple, representada por un pasaje urbano saturado de signos y sucesos en latencia, se convierte en desconcierto con la toma de distancia, requisito, por otro lado, imprescindible para juzgar o censurar lo que los ojos ven. En el *Libro de los pasajes* (2005), Benjamin identifica la mirada de Baudelaire con la del *flâneur*, es decir, con la mirada del alegórico, alguien que se encuentra «extraño» en la multitud, porque se ha dado cuenta de que todo representa algo distinto a lo que muestra ser. «La masa [...] se sitúa como un velo ante el *flâneur*», porque «borra [...] toda huella del individuo: es el más reciente asilo del proscrito. Es, finalmente, el más reciente e inescrutable laberinto en el laberinto de la ciudad» (*ibid.*, p. 449).

El extrañamiento de quien observa se origina, pues, en la conciencia sobre la doble faz de la condición humana: ser uno y lo múltiple a la vez, condición que se revela en el afán por figurar en la esfera pública, por aparentar ser «otro» diferente en la escena social a quien verdaderamente se es. La desilusión que muestra *El Tío Clarín* con el presente se origina no solo en la identificación de las múltiples máscaras que viste la clase política en su puesta en escena, sino también en el desengaño que supone ver cómo los intereses de los dirigentes prevalecen ante las garantías de protección de las libertades individuales. Quizás esta sea una de las razones por las cuales la mirada alegórica solo puede ser representada desde un vidrio cómico-crítico y, durante la Restauración, jocosero, donde la

2. La fórmula editorial de la prensa satírica con caricaturas

Figura 5



Don Quichotte et la mule morte, de Honoré Daumier, 1867. Musée d'Orsay.

cotidianidad tiene lugar en el interior de un entremés de actualidad y sus principales actantes, la injusticia y la desigualdad social, aparecen encarnadas en el disfraz de propietario y del mal gobernante.

La acción de tomar distancia genera la condición del escritor e ilustrador satírico del siglo XIX como si de una representación divergente de Sancho Panza se tratara, asumiendo el rol de «desfascinator», en tanto que contribuye a revelar el artificio con el que se cree ver y conocer el mundo. Pero la desmitificación del presente contiene en sí misma su reverso, puesto que convierte el presente —amplificado— en otro evento, materializado en una nueva objetivación, de carácter contingente y promotora de una lectura crítica del lugar que ocupa el espectador en el mundo. Puelles Romero (2001, p. 26) esgrimía que el origen del espectador se halla en la *episteme de la ficción*, nacida entre el Renacimiento tardío español y el Barroco, para ilustrar «el reconocimiento de la ficción como cosmovisión y metafísica de las apariencias», que se desarrollaría también en el siglo XIX.

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, impresa en 1605, es una obra bisagra en este proceso [...]: Alonso Quijano es un fascinado [...] un realista previo a la *episteme* de la ficción [...] no ve molinos como si fueran gigantes, sino gigantes y no molinos. [...] Sancho actúa como ‘desfascinator’, siendo uno de los personajes definitorios del desencantamiento moderno y referencia necesaria para comprender la categoría estética de lo cómico como lucidez irónica respecto de la fascinación (Eso es lo que tiene Sancho de bufón) (*ibid.*, p. 25).

De sus palabras se infiere que el desencanto se manifiesta en una experiencia dolorosa (noción de subjetividad del Romanticismo) difícilmente asimilable si no es a través de la categoría estética de lo cómico, representando una cierta lucidez irónica. La comicidad desenmascara lo que aparece oculto en las sombras de la apariencia, pero además lo hace mediante un modo de expresión informal e indirecto que permite la comprensión de lo representado mediante la activación de la imaginación y los saberes compartidos; luego, la construcción del sentido se origina fuera de la textura discursiva satírica, en un no lugar o en un lugar heterotópico, entendido como una construcción ilusoria de un lugar irreal dentro —y con las formas— de un lugar real (Foucault, 1966); de ahí la necesidad de presentir a los otros, de intuir el contexto de recepción y la capacidad para interpretar, replicar y pensar, más allá de lo dicho, por parte de los lectores/espectadores.

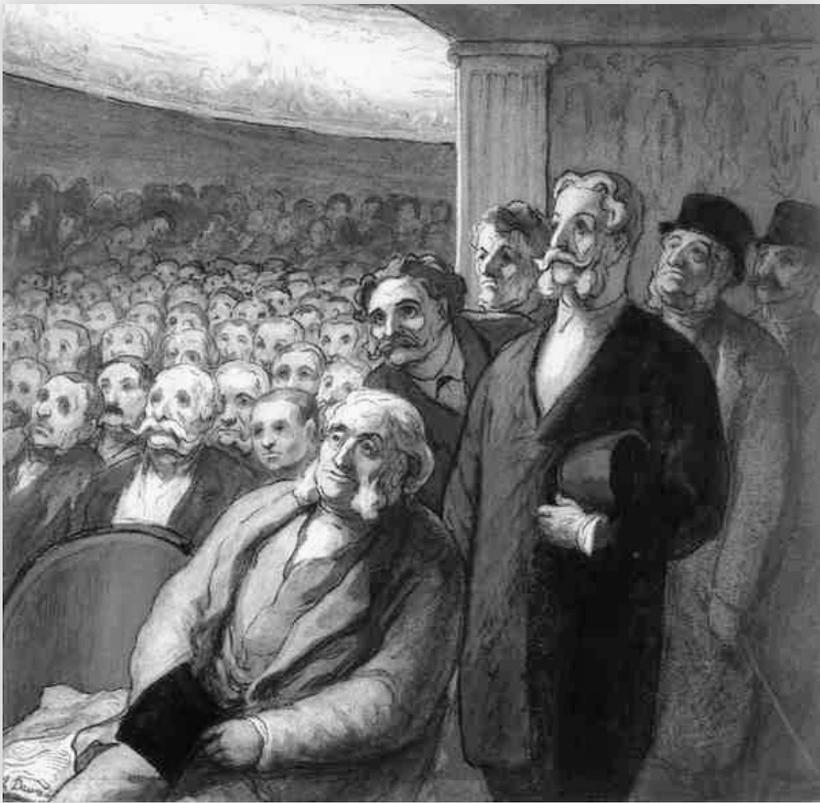
2.4. Los lectores como espectadores del teatro-mundo

La aplicación de la mirada periférica al estudio de la prensa satírica con dibujos de actualidad evidencia que la risa —y, de forma particular, la comicidad— durante el siglo XIX se convierte en «síntoma y paliativo de la melancolía» (Stoichita y Coderch, 2005, p. 210) experimentada en la época, dado que se presenta como una forma de canalización del descontento social ante el desvelamiento de que la «ventana abierta al mundo» que facilitaría la tecnología y los avances científicos es un modo metafórico de encubrir nuevas formas de poder basadas en la acción de disciplinar el cuerpo mediante el control de la visión. Esta acción desmitificadora es parte de la labor que ejerce el ilustrador de la prensa satírica, quien enraíza su forma de mirar en la actitud crítica, o mirada fronteriza, que le sitúa entre el paseante que sufre extrañamiento y el mirón entrometido —en el reconocimiento de los límites del saber oficial— para desde el uso del *argot plastique* de la caricatura practicar el «libertinaje de la imaginación» (Barindon y Guédron, 2006, p. 92), que se instituye en la transfiguración de las formas corporales, vinculada a la comedia del arte italiana, y la transposición de los espacios y los tiempos como medio para captar lo eterno en la fugacidad temporal de los hechos representados.

En un segundo orden, dicha mirada fronteriza destinada a cuestionar el juego de las apariencias también acoge la mirada «modal-iza-dora», señalando la cualidad performativa de la representación cómico-crítica que afecta a los lectores en relación con lo que estos creen ver y saber. Porque el ilustrador, en su rol de intérprete, «problematiza su propia actualidad discursiva», en tanto que «aquel que habla en tanto que pensador [...] forma parte él mismo de este proceso, [...] en el que se sentirá a la vez elemento y actor» (Foucault, 2017, p. 55). He aquí la razón por la cual se presta atención a los modos de mostrar el mundo de las máscaras narradoras creadas por Luis Mariani Jiménez en el análisis de su funcionalidad para la popularización de una visibilidad crítica que genera un contrarrelato, en forma de ficción verosímil, sobre el presente.

Por consiguiente, la forma de mirar del dibujante satírico no solo transforma el mundo —externo a sí mismo— en espectáculo, sino que posibilita que el espectador se vea como parte de ese espectáculo y, por ende, inserto en el tiempo de la narración. Esta virtualidad impulsa una actitud crítica en los lectores del semanario que iría más allá de la ficción narrativa de los *spectators*, fijada en el deleite por la contemplación

Figura 6



Los espectadores, de Honoré Daumier, 1863-1865. The Metropolitan Museum of Art.

de la vida civil o la imaginación. Honoré Daumier, el litógrafo y artista marsellés que participa en la ilustración del semanario satírico *Le Charivari* y referente para el ilustrador sevillano Mariani Jiménez, es un claro exponente del uso del lenguaje figurativo en este sentido.

En la litografía titulada *Los espectadores* (*Le Charivari*, 1863-1865) se muestran los preceptos que erigen la doble visión: primero aparece la representación de un público que asiste a una obra de teatro, conformada por un conjunto de cabezas uniformes de hombres, y, segundo, de entre ese mismo público sobresalen los rostros particulares y los gestos de varios espectadores. La obra teatral que se representa en ese instante queda fuera del plano, siendo los espectadores quienes instituyen el es-

2. La fórmula editorial de la prensa satírica con caricaturas

pectáculo en sí. En un sentido reflexivo, se permite que los lectores del semanario²¹, menos diversos que los de *El Tío Clarín* en relación con su procedencia social, puedan *ver-se* como parte de la representación y al mismo tiempo como público.

Esta representación de lo uno en lo múltiple apuntaría la posibilidad, pero también la dificultad, de que el sujeto moderno se reconozca como individualidad dentro de lo colectivo. Es en esta relación dialéctica donde se sustenta la condición de espectador, dado que el sujeto cobra existencia pública solo cuando está entre los demás, porque su representación social depende del acto de ser visto —y reconocido— por otros. Por el contrario, su existencia como individualidad se produce paradójicamente cuando toma consciencia de ser uno estando *en-medio* de los demás (Puelles Romero, 2011, pp. 30-32), acto que conllevaría su reconocimiento como actor social. Este movimiento dio lugar a la consciencia crítica por parte del espectador sobre todo lo que revela su disfraz social.

Según Baudelaire, la variable que hace que el espectador sea actante de la risa es tener «la fuerza de desdoblarse» para «asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su yo» (2015, pp. 41 y 44). Se entiende, por tanto, que los semanarios satíricos fomentaron esta actitud crítica como pilar para experimentar las virtudes cívicas, circunscritas a las destrezas para defender lo común, juzgar a quienes no lo defiendan y desautorizar los límites que imponen las formas del saber oficial en el reconocimiento de lo real. Luego, los dibujos satíricos se convierten, por un lado, en espejos que posibilitan el reconocimiento del mundo y, por otro, en escenas que invitan a los lectores a proyectarse desde su presente como espectadores de lo real y, fuera de ese tiempo, como actores que pueden imaginar otro orden social distinto. Esta doble visión haría que la prensa satírica operase en la contradicción perpetua entre la risa y el redescubrimiento de lo que el disfraz social oculta, educando al potencial lector-ciudadano como juez no solo de lo que acontece en su presente, sino también de sus propias contradicciones.

21 En cuanto a los lectores, Barindon y Guédron (2006, p. 151) señalan que «le lectorat des journaux de Philipon n'était pas majoritairement constitué d'ouvriers ou d'employés [...] Il est vrai que la diffusion réelle était plus large, notamment para le biais des cabinets de lecture. [...] les caricaturistes faisaient souvent appel à la culture visuelle des visiteurs du Salon et des musées, comme à celle des amateurs d'estampes, qui étaient aussi les acheteurs de leur production sérieuse».

Figura 7



— Cette année encore des Vénus... toujours des Vénus!... comme s'il y avait
des femmes faites comme ça!....

107 Too many pictures of Venus at the Salon! [May 10, 1864]

Croquis pris au salon (Serie Le Charivari). Honoré Daumier, 1865.
Bibliothèque Nationale de France.

Este desdoblamiento se observa también en una de las planchas que compone la serie *Croquis pris au salon* (*Le Charivari*, 1864), y que se origina en la captación de un gesto por parte del dibujante. Las figuras centrales son dos mujeres particulares que visitan el salón anual de arte en París. Sin embargo, aparecen situadas entre una multitud indeterminada de hombres congregados en torno a varias obras de arte. Por el gesto de sus rostros, las mujeres se muestran escandalizadas por lo que ven. En la pared de la sala se exponen cuadros que representan cuerpos desnudos de mujeres, semejantes a la figuración mítica de una Venus. El rostro de asombro de una de esas mujeres encuentra anclaje en las formas corporales de una belleza ideal que está dibujando con sus propias manos: «Cette année encore des Vénus... toujours des Vénus!... comme s'il y avait des femmes faites comme ça!...», indica el pie de texto de la lámina.

En un primer orden, las mujeres representadas en esta lámina no solo forman parte del público por estar entre los demás, sino que son espectadoras de sí mismas, de su gesto, como posibles lectoras indirectas de *Le Charivari*, o bien solo son parte del público, dado que la lámina se dirige principalmente al lector hombre? En un segundo orden, con la captación del gesto de asombro, Daumier interpela a los lectores y a las posibles lectoras en relación con la causa que ha irritado a las protagonistas que, en un primer plano, podría señalar la distancia de lo representado con lo real. Recuérdese que una de ellas, algo irritada por su gesto, enuncia: «toujours des Vénus!... comme s'il y avait des femmes faites comme ça!...». Esa ficción sobre la belleza ideal, sin embargo, parece gustar a ellos. ¿Cuál fue la intención primera del artista marsellés? ¿Se mofa del velo moral que impide que ellas se imaginen desnudas y libres? ¿Quiénes son los/as reproductores/as de los «asquillos»?

Hay un trasfondo cultural transnacional común en esta imagen que puede tener alguna conexión con la denominada «revolución del pudor» (Burdíel, 2018b) que impugna en la época posrevolucionaria el modelo de domesticidad en Europa, aunque provocando quizás el efecto contrario al esperado: su ratificación, aun cuando se producen acontecimientos como la Revolución de 1868 en España. Este modelo sitúa a las mujeres en el espacio doméstico y con funciones diferenciadas por razón de su sexo en el interior de la institución de la familia, ejerciendo de guía en la educación de los hijos y custodiando la honra y buena imagen que exhibe el padre de familia en la esfera pública.

No fueron pocas las voces femeninas que denunciaron la exclusión de las mujeres de la promesa emancipadora del liberalismo (Espigado Tocino, 2010, p. 147). Primero fue Gómez de Avellaneda en su artículo «El gobierno de las mujeres» (*La Ilustración. Álbum de damas*, 1845) (Burguera, 2017, pp. 123-124). Más tarde, Pardo Bazán, en su ensayo «La mujer española» (*Forthnightly Review*, 1889), señaló el legado del constitucionalismo doceañista como factor determinante en el desequilibrio entre los sexos acrecentado durante el siglo XIX, y siempre en perjuicio de la mujer (Sotelo Vázquez, 2014, pp. 484-486). En efecto, el marco institucional del liberalismo no solo desconsideró a las mujeres como sujeto de pleno derecho, sino que además naturalizó su condición subsidiaria respecto del hombre a partir de la diferenciación sexual, precepto también reflejado en la educación para ellas, que estuvo, desde 1812 hasta 1868, centrada esencialmente en los saberes básicos alfabetizadores: durante la infancia eran instruidas en «una sólida educación moral en los principios católicos y una formación práctica orientada a cubrir satisfactoriamente sus responsabilidades domésticas llegadas a la edad adulta» (Espigado Tocino, 2020, p. 173).

Ahora bien, la aprobación de la Constitución de 1869 durante la institucionalización de la Revolución de 1868 «supone un giro con respecto a la tradición constitucional, en la medida en que lo corporativo [proyectado en la nación y la familia] comparte o cede espacio a lo individual, sujeto, no obstante, a concreción jurídica» (*ibid.*, p. 174). La interpretación comprensiva de la participación de las mujeres como parte de la nación española —en abstracto— posibilitó que ellas, desde el tejido asociativo/colectivo femenino (beneficencia y abolicionismo), disfrutaran de los derechos de petición, reunión y asociación, no así del derecho al voto. Esta realidad, ¿pudo abrir grietas en la rígida concepción del ámbito público como un espacio circunscrito a los varones?

Fuentes periodísticas dan testimonio de la participación de la agencia femenina, por ejemplo, en la audición pública de los inquilinos de Sevilla con el alcalde-modelo Juan José García de Vinuesa por el alto precio de los alquileres (*El Tío Clarín*, 43, 24-10-1864); o el protagonismo que adquirieron en las manifestaciones contra las quintas, las matrículas de mar y el desestanco de la sal en 1869 en ciudades andaluzas (*El Cencerro*, 34, 1869); o, por el contrario, las exposiciones de las mujeres contra la libertad de culto (*El Padre Adam*, 10, 6-1-1869); sin olvidar la movilización antiamadeísta de mujeres de la aristocracia en el suceso conocido como «motín de las mantillas» (Higueras Castañeda y Mira Abad, 2019, p. 14). Por consiguiente, no solo fueron objeto de debate y de

Figura 8



«Á Francial», de Francisco Ortego. *Gil Blas*. Octubre de 1868.
Biblioteca Nacional de España.

representación desde una mirada que oscilaba entre el paternalismo y la misoginia, sino que también fueron agentes de la crítica sociopolítica y participantes de las movilizaciones en favor o en contra de los cambios que se daban en el ámbito social, económico, político y cultural.

Sin embargo, en el marco de la modernidad posrevolucionaria, y de forma simultánea a la construcción del Estado liberal en España, se observó el uso de los «escándalos sexuales» de la reina Isabel II, desde su matrimonio con Francisco de Asís hasta sus diferentes *affaires*, como un ejercicio de autoridad, política y moral, por parte del liberalismo sobre lo admisible o no en el comportamiento —ante el miedo a su autonomía personal y política— de la monarca constitucional tanto en su vida privada como en su representación pública o en sus decisiones políticas. La activación de patrones morales, culturales y de género forjaron «mecanismos de crítica y movilización política

altamente emocionales y sumamente operativos» (Burdíel, 2018b, pp. 26 y 29) en favor o en contra de la monarca, hecho que obliga a repensar la categoría de lo político y, por ende, el régimen de publicidad liberal, considerando, entre otros factores, la alta circulación de la «ficción doméstica», reproductora de la ideología de la domesticidad y constructora del ideal de la familia y la feminidad respetables, y la pornografía política, como el álbum de acuarelas *Los Borbones en pelota* (1868), que muestra la deslegitimación a la que fue sometida la monarquía constitucional.

Retomando la lámina de Daumier, sabemos que ellas formaron parte de los públicos, aun sin ser reconocidas como actores sociales con autonomía. La cuestión, quizás, deba girar en torno a los límites que pudieron desdibujar desde el rol de lectoras en el ámbito privado y como agentes asistentes en su rol de esposas y madres en el ámbito público para hacer de su representación cómica un indicio del posible cuestionamiento de su exclusión como ser político, que no social, por su «naturaleza». Pardo Bazán, en su reivindicación de la mujer como intelectual, espetó sin preámbulos ni circunloquios: «Reconozcamos de una vez que la belleza de la obra de arte no consiste en que pueda leerse en familia [...] Literariamente hablando no es mérito ni demérito de una obra el no ruborizar a las señoritas [...] ¿Qué significan en literatura los asquillos?» (en Burdíel, 2021, p. 23). Situarse entre dos orillas, en el deslizamiento entre el ser social y el ser político, pareció ser el reto al que la modernidad sometió a las mujeres. También a las mujeres vinculadas a las filas republicanas.

3. Andalucía en el estadio cultural (pre)masivo. La popularización de lo político

Caminar hacia la historia crítica de la producción periodística andaluza comprende la acción de descentralizar el relato histórico, acción no exenta de un sentido político, el cual compromete la investigación con pensar lo aún no pensado e indagar en el régimen de saber que excluyó de ser objeto de análisis a ciertos productos periodísticos y a sus promotores. Para emprender dicha reparación, que no ha de generar necesariamente otra historia de la prensa o del periodismo en Andalucía, sino completar los vacíos históricos identificados en el relato que nos hemos dado, se asume una mirada periférica que, tal y como se apuntaba anteriormente, permite combinar el eje de la territorialidad como lugar de la enunciación con el de la actitud crítica que cuestiona los límites de lo pensable en un ámbito disciplinar, además de facilitar la interrelación del contexto sociopolítico con las condiciones materiales que determinaron la discontinuidad histórica en el análisis de la producción y la recepción de la prensa satírica andaluza con caricaturas en la década de 1860 en España.

La discontinuidad histórica que acoge la producción de esta modalidad periodística aparece ligada a otra discontinuidad simultánea: la del acceso desigual a la modernización, tanto del sistema político —reconoci-

miento de la libertad de prensa y a su vez la imposición de límites *de iure* y *de facto* a ese derecho— como del sistema económico —economía de mercado articulada en torno a una sociedad polarizada— por parte de los municipios y las regiones durante la consolidación del Estado liberal. Dado que toda actividad periodística es concebida como una actividad socioeconómica, una posible lectura social de la producción periodística andaluza nos hace partícipes de una historia sociocultural global que ha de ser abordada desde un enfoque relacional por la siguiente razón: la prensa satírica andaluza con caricaturas de los años sesenta presenta un discurso de oposición enmarcado en la primera ola de democratización que recorre Europa durante el siglo XIX (Weyland, 2014; Markoff, 2018) y enunciado con modos populares que potenciarían una amplia recepción de la crítica en torno a la monarquía constitucional en la España contemporánea.

De forma particular, el tránsito que se produce en el semanario satírico sevillano de la adscripción literaria a la política, vehiculando la divulgación de los principios del demo-republicanismo, obligaría a poner en relación los modos de producción y los de apropiación con los procesos de politización y de formación de la ciudadanía con el fin de historiar las estrategias de popularización que hicieron posible que la socialización de los principios de participación popular, autonomía individual y concepción de lo político como expresión de la vida en común fuese aparejada a una socialización de la cultura impresa. Por ello, el origen de su fórmula editorial se vincula a la (re)conversión de formas verbo-visuales de la cultura popular que ahora sirven a nuevos modos de narración y de comprensión de la actualidad política para públicos heterogéneos.

En consecuencia, la relectura de este tipo de prensa como una modalidad específica o divergente de prensa popular, pero con una proyección editorial y finalidad similares a las de otros modelos tanto europeos como estadounidenses, invita a replantear si desde el ámbito de la historia del periodismo y de la comunicación debemos superar el paradigma del atraso y acoger el de la normalización, tan profusamente desarrollado desde la historia política (Fusi y Palafox, 1997; Burdiel, 1999; Lorenzo y Gutiérrez Lloret, 2020) y, no tan abundantemente, desde la historia económica.

El periodo histórico en el que nos sitúa la pervivencia de *El Tío Clarín*, entre los años finales del reinado de Isabel II y la llegada al trono de Amadeo de Saboya con una monarquía democrática, así como su artífice, Luis Mariani Jiménez, quien participó en la organización cultural

del republicanismo federal hasta 1880, ubica el análisis histórico del semanario entre hipótesis teóricas abiertas que cuestionan, por un lado, si la Septembrina fue una revolución encaminada a finalizar la revolución liberal iniciada en 1808 (Duarte, 2013b, p. 44) o fue, por contra, el resultado violento del malestar social gestado por causa de la crisis económica y la de subsistencia que caracterizaron los años sesenta (Fuente Monge, 2000; Serrano García, 2002).

Por otro lado, existe una disquisición teórica que subyace al planteamiento anterior relacionada con las actitudes y los intereses que movieron al principal sujeto histórico llamado a construir y perfeccionar el Estado liberal: la burguesía, porque su comportamiento condicionaría el modo en que se ha de adjetivar y, por ende, concebir el ciclo de cambios sucedidos entre 1808 y 1874: si por su carácter revolucionario o el de una mera remodelación política. En este sentido, los más relevantes semanarios satíricos republicanos (*Gil Blas*, *El Cencerro* y *La Flaca*), entre 1869 y 1870, criticaron con dureza la reducción del proyecto de la Septembrina a un recambio de prohombres que ya estaban en la vida política oficial bajo el reinado de Isabel II (Fuente Monge, 1998). Esta percepción daría crédito a la creencia de que el principal problema político de España radicaba en su clase política.

Pese al carácter inconcluso de estos debates, se constata un cierto consenso entre los historiadores en torno a la homologación de la situación de España respecto de otros países del entorno europeo en el siglo XIX, pero admitiendo la existencia de desequilibrios en el plano regional y local en el desarrollo de la modernización política. En el caso particular que nos ocupa, cabe preguntarse por la articulación de lo andaluz en la configuración del Estado-nación, sabiendo que el declive de la influencia de lo andaluz, como formación histórica, en el plano nacional se inició en 1898 y tocó su fin en 1921, tras el Desastre de Annual. A partir de aquí comenzaría la asociación de la especificidad histórica de Andalucía con un papel silente en su relación con el Estado.

Empero, no siempre fue así, en referencia, por ejemplo, a los periodos en los cuales los enclaves portuarios andaluces representaron el centro de la economía y política nacionales por su relevancia en el comercio con América y Europa; sin olvidar su contribución a la revolución liberal en los diferentes ciclos en los que se produjo durante el siglo XIX o el carácter innovador de las iniciativas decimonónicas coparticipadas por el capital extranjero. Sin dejar de sopesar el hecho de que en Andalucía la crisis económica y de subsistencia se vislumbró de un modo prematuro

al final de la década de 1860 debido, entre otras variables, a las políticas librecambistas, a lo largo del siglo XIX se confirman varias iniciativas que tienen como fin la modernización del campo y de la minería andaluces.

Desde 1851, el interés de los capitalistas malagueños Loring, Heredia y Larios fue emplear los carbones de Belmez [Córdoba] en el suministro del centro de España a través de una conexión entre Belmez y Ciudad Real, para proveer de combustible la siderurgia de Heredia en Málaga y convertir el puerto de la ciudad en el gran centro distribuidor de carbones por el Mediterráneo.

[...]

Desde mediados del XIX, el predominio almeriense en la minería y metalurgia del plomo fue sustituido por el de los yacimientos de Sierra Morena, en las cuencas de Linares-La Carolina en Jaén y de Peñarroya en Córdoba, convertidas en las primeras exportadoras de galápagos de plomo del mundo (Arenas Posadas, 2016, pp. 62 y 66).

No podemos olvidar la creación en 1877 de la Compañía de Ferrocarriles Andaluces, participada por los Loring y el capital francés, que pretendía unir la región andaluza de oeste a este, desde Cádiz a Granada, y de norte a sur, desde Sierra Morena a Málaga (*ibid.*, p. 61). O el despegue de la industria azucarera en Granada, la reconversión de la vinatería jerezana, la industria aceitera andaluza, etc. De modo que resulta lógico preguntarse por, primero, las posibilidades que habrían abierto para la economía andaluza tales iniciativas de haber prosperado y, segundo, si estos hechos obligan a matizar la tesis del atraso andaluz, considerando el carácter controvertido del fenómeno y su sujeción al funcionamiento de un modelo de capitalismo específico.

¿Qué ha pasado para que desde el siglo XVIII al XX Andalucía haya perdido la titularidad de un eje económico y se haya transformado en una economía aislada o integrada subsidiariamente en los clubes que presiden Madrid y Barcelona?

[...]

Sin embargo, en Andalucía no hubo feudalismo en sentido estricto y, por tanto, difícilmente pudo romperse con él; lo que sí hubo fue un capitalismo prematuro preñado de instituciones y jerarquías señoriales que sobrevivieron al traspasar el muro de la contemporaneidad 'revolucionaria' hasta sobreponer lo peor del viejo capitalismo señorial con lo peor de la nueva dominación burguesa (*ibid.*, pp. 108 y 113).

Hubo poco interés por cambiar el rumbo extractivo de la economía andaluza. Según Arenas Posadas, fue «el carácter familista, colonial y desarticulado» del capitalismo andaluz (2022, pp. 17-18) el principal factor que explicaría la conducta ambivalente adoptada tanto por las élites políticas y económicas, ocupadas en mantener la rentabilidad y explotar la mano de obra, como por las clases populares y trabajadoras en el marco de una sociedad polarizada como la andaluza; ambas actitudes debieron estar en el origen del proceso de «naturalización» de la posición de subordinación de lo andaluz en su relación con el Estado y del tratamiento, desde 1898, de Andalucía como si de una «colonia interior» se tratara.

Siguiendo este hilo argumentativo, los trabajos de Arias Castañón sobre la Revolución de 1868 en Sevilla y la situación política de la ciudad con Amadeo de Saboya confirman que los representantes políticos tanto de las juntas revolucionarias como de los ayuntamientos y la diputación provincial ya formaban parte de las élites políticas, económicas e intelectuales que ejercían el poder municipal antes de 1868 (2009, pp. 25-32; 2010, pp. 116-128) u orbitaron en torno a este. Dicho fenómeno se presenta relevante en la medida en que son estos —representantes en la primera mitad del siglo XIX del liberalismo de «propietarios» (Caro Cancela, 2005, p. 12)— quienes dirigen la gestión de la modernización de la economía local desde los municipios andaluces. Sin embargo, no debe obviarse la participación de Andalucía en la materialización de la vía democrática representada, primero, por el movimiento demo-republicano en los años cuarenta y, segundo, por el republicanismo federal en los sesenta.

Configurándose el republicanismo como una cultura política heterogénea desde su origen y eminentemente urbana, acogiendo una pluralidad de discursos, representaciones y prácticas en su seno (Pérez Ledesma y Sierra Alonso, 2010), en este periodo se identifica con un proyecto igualitario cuyo fin persigue la emancipación colectiva mediante la participación política. La política se entendía como un instrumento útil para la resolución de los problemas cotidianos generados por el acceso desigual a la modernización, sobre todo, entre quienes habían sido marginados por el marco legal de 1837. Participaban en este movimiento desde profesionales liberales e intelectuales hasta artesanos y jornaleros (Peyrou, 2023, pp. 40-41), produciéndose la «republicanización» de las aspiraciones más populares, como el acceso a la tierra o la abolición de las quintas y el impuesto de consumos (Cruz Artacho, 2016, p. 13).

El arraigo del republicanismo en Andalucía es fácilmente rastreable antes y después de 1868 tanto en la esfera sociopolítica como en el ám-

bito sociocultural. Algunos ejemplos hallados son: en la segunda junta revolucionaria de Sevilla, conformada en octubre de 1868, hallamos una mayoría republicana significativa (Arias Castañón, 2010, pp. 242-244); tras las elecciones generales del mes de enero de 1869, Cádiz representó una excepción al conseguir los republicanos los diez escaños en disputa y en Sevilla, los diez de los once en liza (Caro Cancela, 2018, pp. 5-13). Además, cabe subrayar la movilización popular y la cooperación entre demócratas y la clase obrera en los espacios republicanos de sociabilidad en Málaga (Morales Muñoz, 2002), así como la firma del Pacto Federal de Córdoba entre republicanos andaluces, extremeños y murcianos, que se produjo el 12 de junio de 1869 (Arias Castañón, 1989), como un modo de relanzar la opción republicana después de las discrepancias generadas en la coalición revolucionaria debido a la aceptación de la monarquía como forma de gobierno.

Cabe puntualizar que el federalismo andaluz en estas décadas no plantea vínculos con los particularismos históricos o el regionalismo, como sí sucederá con el republicanismo en el periodo 1880-1900 (Pérez Trujillano, 2013; Duarte Montserrat, 2013a). En este contexto, el republicanismo federal representa una reorganización de la gestión de lo político desde abajo, desde lo municipal —la institución más próxima al pueblo soberano— (Pérez Garzón, 2015, pp. 11-23), como otros modos de participar en la Administración local y de establecer mecanismos de control destinados a erradicar la «plaga» de la época: la deuda pública (Hoyo Aparicio, 2022). En el caso de Sevilla, ciudad donde sale a la luz y pervive la publicación objeto de este estudio, el año 1864 demarca un punto de inflexión en la divulgación de discursos de oposición por espacios de sociabilidad creados para educar a la ciudadanía (Sánchez Collantes e Higuera Castañeda, 2020; Higuera Castañeda, 2017). Un caldo de cultivo que nos permite entender, en parte, ese arraigo del republicanismo en Andalucía.

En la síntesis sobre el republicanismo histórico español elaborada por Duarte (2013b) se señala que las bases sociales democráticas en el periodo previo a 1868 configuraron un magma cultural que se expresó e interactuó en la esfera de la opinión pública mediante «un vocabulario, asociado a un *ethos* específico», con el que se participó en el «combate cultural abierto» en torno a la legitimidad política y la cohesión cultural (Duarte, 2013b, p. 81). Es más, argumenta que se llegó a articular una cultura asociada al «vocabulario y la gramática de las clases subalternas», siendo la red de sociedades y periódicos «la fragmentaria osamenta del primer republicanismo» (*ibid.*, pp. 44 y 47).

En este marco cultural, la defensa de la libertad de imprenta se ve ligada a la mejora del medio social como un asunto público de primer orden y la deliberación se percibe como una práctica asociada a las potencialidades emancipadoras de la educación (Pérez Garzón, 2015, p. 21). En una obra previa a las antes mencionadas y centrada en el análisis de la genealogía discursiva de las culturas políticas republicano-democráticas anteriores a 1868, Miguel González (2007) lleva a cabo un proceso de desesencialización de los apriorismos con los que se había leído hasta el momento la acción de los agentes históricos colectivos y la sociedad española en el primer ciclo de democratización, desvelando que, paradójicamente, la pluralidad de identidades colectivas y representaciones del presente, pasado y futuro que acogieron las bases democráticas no limitó la configuración de un armazón cohesionador y movilizador, esto es: la formación de un primer marco simbólico-cultural del republicanismo histórico español (Miguel González, 2007, pp. 23 y 68).

Desde ese marco simbólico-cultural, materializado en un vocabulario y una gramática subalternos, se luchó tras la Revolución de 1868 «por la *hegemonía social* y por la imposición de las categorías simbólicas propias» (*ibid.*, pp. 49 y 62) que constituirían el sentido común desde el republicanismo histórico español. Sin embargo, desde la historia de los conceptos clarificada por Koselleck (2012), paradigma en el que se ubica el *Diccionario simbólico del republicanismo histórico español (siglos XIX-XX)* (Orobon *et al.*, 2024), Campos Pérez *et al.* (2024) afirman que sin dejar de considerar la heterogeneidad constitutiva de las culturas políticas que conformaron el republicanismo histórico, se observa en el plano simbólico y discursivo el uso recurrente de «un mismo conjunto de imágenes y metáforas, independientemente de que estas estén [...] en proceso constante de resignificación» debido a las hibridaciones o transferencias culturales (Campos Pérez *et al.*, 2024, p. 3).

La simbología y los mitos, como formas discursivas, no solo permitieron la extensión del proceso de socialización política entre bases sociales con orígenes sociológicos diferentes, sino que facilitaron que tales ideas se aprehendieran desde la articulación de un lenguaje visual, sonoro y socialmente proyectado tanto en los espacios públicos como en el privado, que, además, popularizó una racionalidad alternativa sin desdeñar las emociones (Orobon, 2024, pp. 6-9). Por ende, la prensa satírica con caricaturas de los años sesenta se imbricaría en este lenguaje público que hizo uso de las formas culturales impresas para legitimar tal vocabulario y sus resignificaciones, al tiempo que servía a la síntesis para facilitar la comprensión de las contradicciones de la

industrialización y modernización, así como los efectos sociales de la desamortización. Más bien, de las desigualdades generadas y de quiénes las padecerían.

En otro orden, y desde el plano cultural, los universitarios de la Universidad de Sevilla suscribieron masivamente una misiva denunciando la ofensiva neocatólica contra la libertad de cátedra y de pensamiento en la enseñanza universitaria en abril de 1864 (Arias Castañón, 2010, p. 52). El antecedente se halla en la circular de 25 de febrero de 1864, dirigida a la defensa de los principios católicos asumidos en la Ley de Instrucción Pública de 1857, debido a que la libertad de religión y la de pensamiento reivindicadas por el liberalismo radical amenazaba, según el órgano local de esta corriente *La Cruz* (1852-1868), los principios del catolicismo. Fueron concesiones en materia educativa de los gobiernos moderados a la ofensiva neocatólica contra el positivismo.

El racionalismo y las corrientes krausistas se transmitieron desde la Universidad de Sevilla mediante las figuras de dos relevantes catedráticos: por un lado, Antonio Machado y Núñez (abuelo del poeta autor de *Campos de Castilla* en 1912), responsable de la cátedra de Mineralogía y Zoología desde 1846, divulgador del darwinismo y mediador, desde la defensa de las orientaciones democráticas en el seno del progresismo local, con los representantes del Partido Democrático en Sevilla. Por otro lado, Federico de Castro y Fernández, catedrático de Metafísica desde 1861, krausista e integrante del Partido Democrático²². En este contexto, en concreto en enero de 1865, se recibe en Sevilla el contenido de la encíclica *Cuanta Cura*, de finales de 1864, que censuraba la tolerancia religiosa. En abril de 1865 se producía la destitución de su puesto en la Universidad Central de Emilio Castelar.

La confrontación discursiva trasciende del ámbito universitario a otros espacios que constituyen la esfera pública. En 1866 se suprimían por real orden las Escuelas Superiores de Ingenieros Industriales en las provincias, cerrándose así el único centro de enseñanza técnica superior que existía en Sevilla. La principal causa que justifica su cierre parecía girar en torno a su marcada significación democrática. Por otro lado,

22 Ambos fundaron en 1869 la *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*, desde donde Machado Núñez divulgó las tesis de Darwin, Haeckel y Spencer. Se estampó en la imprenta de Gironés y Orduña, donde también se imprimió el satírico sevillano *El Alabardero* (1877-1878, 1879-1881, 1882-1885).

3. Andalucía en el estadio cultural (pre)masivo. La popularización de lo político

en 1864 se habían creado en la ciudad dos casinos, uno de artesanos e industriales y otro de artesanos y artistas, destinados a instruir en el «honesto recreo» a las clases trabajadoras «virtuosas». En estos espacios se experimentó la práctica de los derechos individuales, tales como la libertad de expresión, la de reunión y la de asociación, además de la condición de una seudociudadanía.

Vinculado al segundo casino estuvo el médico y dirigente del Partido Democrático en Sevilla, Federico Rubio y Galí, que, junto al director de *La Andalucía*, Francisco María Tubino y Oliva, generaron un marco de discusión destinado a impugnar el clericalismo neocatólico en la ciudad (Arias Castañón, 2010, pp. 54-56). Otro síntoma de la actividad política en el periodo analizado se localiza en las calles, de forma muy particular, en la Alameda de Hércules de Sevilla²³. Tras las insurrecciones federales de octubre de 1869, el gobernador civil, el progresista Eugenio Alau Comas, cesaría por desconfianza al guardia de la Alameda, Manuel Chamorro, pues permitía reuniones de los republicanos y que se leyeran periódicos «de ideas avanzadas» en el entorno (Arias Castañón, 2009, pp. 34). También consta la creación del Club Republicano Federal de la Alameda de Hércules, el cual fue suspendido durante el estado de sitio decretado por la dinámica insurreccional.

Todo ello permite imaginar la pluralidad de corrientes de opinión previa y posterior a la Revolución de 1868 que determinó el grado de acceso a la modernización política que se produjo durante el Sexenio democrático en España y Andalucía (Jaén Milla, 2014). En este punto, hemos de considerar el desempeño en la popularización de estos discursos y principios conceptuales mediante el periodismo de oposición y, en concreto, la prensa satírica demo-republicana con caricaturas, que se valdría de las formas populares de la cultura impresa y el desbordamiento del modelo de la prensa de partidos para hacer verosímil la democratización de las instituciones locales, desde las cuales se gestionaba la vida común, como alternativa sociopolítica. Por consiguiente, los mimbres de esta modernización política se hallan en las cabeceras satíricas nacidas en las postrimerías del reinado de Isabel II y su cooperación en la organización cultural del republicanismo.

23 Fue creado como un jardín público en el siglo XVI. Se sitúa en el extremo norte de la ciudad amurallada y linda con el río Guadalquivir y con el barrio popular de La Macarena. Forma parte del centro histórico de la ciudad.

Así, no son pocos los semanarios satíricos andaluces que encontramos entre 1861 y 1867, y que dieron cuenta, de forma sintomática, de su articulación local en los procesos de politización, procesos desde los cuales se vehiculó la agenda republicana en torno a dos ejes complementarios: la exclusión política y la explotación socioeconómica (Duarte, 2021). En Andalucía sobresalen, además de *El Tío Clarín*, tres proyectos periodísticos previos a 1868 y ligados a las trayectorias vitales de los agentes promotores, provocando, en ocasiones, una simbiosis entre el republicanismo político y el republicanismo periodístico. En 1861 se publicó *El Cencerro* en Córdoba, ubicándose, tras anunciarse su reaparición en diciembre de 1868 (*Gil Blas*, 6-8-1868, p. 4; *Diario de Córdoba*, 15-12-1868, p. 3) y, sobre todo, durante el transcurso del año 1869, entre los semanarios satíricos políticos que se adscriben a la corriente federal. En 1861, la publicación satírica, auspiciada por el tándem compuesto por el impresor Rafael Arroyo y el médico homeópata y cronista oficial de la ciudad Luis Maraver y Alfaro²⁴, sacó cinco números antes de ser suspendida²⁵. Desde la Cencerrada 6 hasta la 57, con la que cierra el año 1869,

24 Licenciado en Medicina por la Universidad de Sevilla, compaginó su profesión como médico homeópata con el cargo de cronista oficial de Córdoba en 1855 y el de cronista de la provincia en 1862, además de impartir clases como profesor suplente en el Instituto Provincial de Córdoba a partir de 1864. Fue miembro de la Academia de Córdoba desde 1852 y, tras participar en varias expediciones arqueológicas realizadas en Fuente Tójar y Almedinilla, dada su legitimación como historiador oficial, fue nombrado académico de la Real Academia de la Historia en 1866 y conservador del Museo Arqueológico de Córdoba. En el plano político, participó en la Vicalvarada (1854) y fue nombrado secretario de la Junta revolucionaria de Córdoba. Con el estallido de la Revolución de 1868, asumió sus responsabilidades como director y redactor de *El Cencerro*.

25 Cabeceras coetáneas, como *La Correspondencia de España* (26-1-1861, p. 2), anunciaban la pronta aparición de un periódico satírico en Córdoba de periodicidad quincenal a finales de enero de 1861. Sabiendo que solo se publicaron cinco números y que a finales de junio se confirmaba su desaparición (*Diario de Córdoba*, 30-6-1861, p. 4), probablemente vio la luz en la segunda quincena de marzo y finalizó en la segunda de mayo de 1861.

Ahora bien, en relación con la datación del periódico preexiste una cierta confusión aún no resuelta. En el Catálogo de la Biblioteca Nacional de España (BNE) aparece la referencia al año 1861, fecha a su vez refutada por otros historiadores. Sin embargo, tras su reaparición entre diciembre de 1868 y los primeros meses

se estamparon en Córdoba 52 números durante la institucionalización de la Septembrina.

No obstante, en esta segunda etapa Rafael Arroyo abandona el proyecto, quedando al frente del semanario cordobés *Maraver y Alfaro* como único director, redactor, propietario y administrador (*El Cencerro*, 15). Desde la Cencerrada 24, el periódico se imprime en el negocio de Fausto García Tena²⁶, taller conocido por su especialización en la literatura de cordel durante la segunda mitad del siglo XVIII y por editar el *Diario de Córdoba* (1849-1938), cabecera fundada y dirigida por García Tena. En 1870 su propietario decidió trasladar su edición a Madrid. Ya en la capital se convirtió en uno de los periódicos satíricos republicanos más populares, llegando a tirar unos 20.000 ejemplares (Laguna Platero y Martínez Gallego, 2018a) en el periodo que antecede a la I República (1873-1874) y 300.000 durante dicho periodo (Ossorio y Bernard, 1903, p. 251).

de 1869, se hallan en el propio periódico los siguientes datos: en la Cencerrada 6, reafirmando su identidad, se indica: soy «el mismo CENCERRO que con tanta aceptación recibisteis y que tan buena acogida os mereció siete años hace» (Cencerrada 6, p. 1). En cambio, en la Cencerrada 13, explicando a sus favorecedores que esta segunda época comienza en la Cencerrada 6 y que, por tanto, no pueden corresponder a las reclamaciones que solicitan la reedición de los primeros números para completar la colección, se indica: «Debemos, sin embargo, advertir, que los primeros cinco números no corresponden a la época actual, pues vieron la luz pública en 1863; y que por lo tanto la verdadera y legítima colección de *El Cencerro* se debe contar desde la Cencerrada 6.^a, como si esta fuera la primera» (Cencerrada 13, p. 2). Aquí radica el error interpretativo.

En otro orden de cosas, los cincuenta y dos números, desde la Cencerrada 6 hasta la 57, que componen la segunda época se han podido consultar en la BNE. Microfilmado. 0959. Signatura: Z/6491. En la Hemeroteca Municipal de Madrid solo se conservan desde el número 6 —faltan las páginas 1 y 2— hasta el 35. Microfilmado. Rollo, 800/07.

26 Situada la imprenta en la calle Librería de Córdoba, heredó el negocio en 1844 por pertenecer a la saga de los impresores García Rodríguez. En este taller se imprimieron también los periódicos *El Avisador Cordobés* (1844-1845) y la *Revista Cordobesa de Ciencia, Literatura, Arte e Industria* (1860).

La baratura de su precio —primero, dos cuartos y, luego, cinco céntimos— y la venta al menudeo debieron ser factores claves en su aceptación popular. La redacción y producción del semanario satírico fue totalmente artesanal y familiar: en el domicilio privado de Maraver y Alfaro, sito en la calle Corredera de San Pablo, el salón servía como «taller de plegar y empaquetar los números, [y] cuarto de recibir: allí se congregaban hijos, yernos, nietos; se discutían temas, se emborrataban cuartillas, se reformaban los chistes... Se hacía, en fin, el periódico». Además, su contenido —chanzas, epigramas y diálogos— fue objeto de lecturas compartidas en las plazuelas de los barrios populares de Madrid (*La Época*, 26-2-1886).

En Cádiz destacó el semanario *Sancho Panza* (1863-1864), dirigido por el poeta y autor de juguetes cómicos Víctor Caballero y Valero. Con anterioridad, Caballero y Valero había sido redactor de *Juan Claridades* (1863). En el primer número de *Sancho Panza* explicó por qué renegaba de su participación en dicha publicación: «Apenas abandoné el *Juan Claridades*, fui soezmente atacado por los mismos a quienes les había hecho el favor de ocuparme de ellos». Y puesto que «la tontera es contagiosa», se propone evitar que dicha afección se extienda por la humanidad. ¿Cómo? Informando de forma informal. «He aquí la profesión de fe de *Sancho Panza*» (1, 8-6-1863, p. 1). Más tarde denunciaría la apropiación de sus trabajos literarios por la redacción de *Juan Claridades*, dirigido entonces por Manuel de la Maza y Pedrueca (*Sancho Panza*, 16-6-1863, p. 4).

Definida como una revista satírico-burlesca de costumbres, literatura y teatros, Caballero y Valero fue su editor responsable durante el primer año de vida. La caricatura de cabecera va firmada por el gran ilustrador Francisco Ortego y el grabador Carnicero; ambos fueron colaboradores de la Biblioteca Arjona, editada en la imprenta y litografía de Filomeno Fernández de Arjona, situada en Cádiz. Entre sus objetivos sobresale atacar «con armas de buena ley a los *propietarios usureros*, a cierta *Academia Recreativa*, a los *malos poetas*, a los *periodistas hueros*»; y a ciertos entes que califica como los frutos podridos de la humanidad (*Sancho Panza*, 1, 8-6-1863). Hasta el número ocho se imprimó en la Imprenta y Litografía de la Revista Médica. Desde el número nueve, lo haría en el negocio de Fernández de Arjona.

En Málaga adquirió popularidad la publicación satírica *El Papel Verde* (1867-1871), sin caricaturas en su interior, que tuvo como editor res-

Figura 9

Año I.

PRECIO DE SUSCRICION.

EN MALAGA.

Un mes. 3 rs.

Suscribiéndose tambien al

AÑO DEL PUEBLO, pe-
riódico diario. 2 rs.

Redacción y Administración,
Cometas, 11.

MALAGA.—DOMINGO 15 DE DICIEMBRE DE 1867.



N.º 5.

PRECIO DE SUSCRICION.

FUERA DE MALAGA.

Un trimestre. 12 rs.

Un semestre. 22

Un año. 40

El pago será adelantado.

EL PAPEL VERDE,

PERIÓDICO SATÍRICO, SEMANAL.

Las aspiraciones de los redactores del PAPEL VERDE se reducen á que por su medio puedan llegar á verlo todo de color de rosa.

UN TERRON DE AZÚCAR.

CIERTO VENDEDOR DEDICADO Á QUEJER LO SUYENTE.

I.

No sé la historia de mis primeros tiempos. Lo que recuerdo perfectamente, es que con otros muchos camaradas formaba un enorme pión blanco y brillante, que estaba diciendo:—¡Comedme!

Un día mi amo tuvo la ocurrencia de venderme á un tendero de la Puerta del Mar. Seguramente que desamos de la Habana; pero puedo jurar que nunca vimos aquel país; y me confirma en esta creencia la carcajada que luzaron mis amigos de pión al oír á nuestro amo semejante destino.

Lo cierto es que fuimos vendidos.

Cuando quedamos solos senti llegar á nosotros una mano, y conocí que nos ponían en un sitio alto; hecho lo cual, la susodicha mano empezó á cortar las ligaduras que nos sujetaban y despojándonos del papel que nos envolvía á manera de túnica, nos dejó en completa desnudez.

Miré á mi alrededor y vi que me hallaba sobre un escio mostrador y en medio de varios piones tan desnudos como nosotros.

Mi vida era muy triste. Escorocado en un oscuro almacén, sin ver la luz porque habian vuelto á escondernos bajo mis vestiduras de papel, solo de tarde en tarde acordábanse de nuestras personas para llevarnos al mostrador, donde oíamos siempre las mismas palabras.

—Son legítimos de la Habana.—No los puedo dar en menos,—y otras expresiones por el estilo.

¡Miserables! trataban de vendernos.

Así pasaron los días: una vez queo la suerte que al bajar uno de los dependientes un mazo de arroz al almacén, nos diera tan tremendo golpe que nos hizo mil pedazos.

Algunos de mis compañeros quedaron reducidos á polvo, y otros menos desgraciados fueron recogidos y guardados cuidadosamente. Yo fui de estos últimos; mas en los primeros instantes de la catástrofe confieso que me deshucia al ver la triste suerte de mis antiguos amigos.

Una noche fui llevado al Diván.—Coloquéme á la vista de todo el mundo sobre una elegante copilla, y gozé, durante un rato, admirando la concurrencia que entraba

y salía; oyendo la música que tocaba en la Alameda y las distintas conversaciones de la multitud.

De repente siento una palmada.—Uno de los mozos viene á mí; toma la copilla donzamente encontraba y me coloca al lado de una taza.—Aquella taza era mi asesino. Yo sabia la suerte que reciben los desgraciados que hacen en esos piélagos de café y esperaba por momentos, sumergirme en el osuro líquido. Mas la fortuna próspera me salvó la vida.

La casualidad me había dado buena figura y yo estaba en el momento de irme, cuando un joven me separó de mis compañeros dejándome solo.

Ay! mi destino era padecer, y sufrí el horrible tormento de ver morir á mis amigos.

La mayor parte de ellos succumbió en la taza de café; y era cosa conmovedora ver las gotas de líquido que levantaban con los esfuerzos de la agonía.

Otro pereció ahogado en la agua, y el último, (todavía tembló al recordarlo) se consumió al fuego, empapado en ron, dentro de la cucharilla.

Oh! ¡qué crueles son los hombres! Y sin embargo, mi nuevo amo miraba embebecido y como con cierto placer el tormento de aquel infeliz; para llevar al último extremo su refinada crueldad, tuvo el singular deleite de beber el ron donde yacían los restos del terron de azúcar, calientes todavía.

Yo desaparecí en un bolsillo de la levita del caballero y me encontré en compañía de una patata y varios papales.—Escuché á poco otra palmada. Llegó el mozo.—¡Ego el caballero mi recate ó mejor dicho mi cautiverio, y se puso en marcha.

II.

MI dueño había llegado á una calle que no vi bien una señal; apareció una jóven en una reja y escuché el siguiente diálogo:

—¿De dónde vienes, Juanito?

—Del Diván.

—¿Me traes azúcar?

—Sí.

Y al mismo tiempo saltó del bolsillo y pasó á manos de la muchacha.

¡Válgase Dios!—¡Qué fatiga!—Sus dedos blancos, tan blancos como yo, me oprimieron suavemente y luego me llevó á sus labios. Me estremecí de contento, por que pensaba que iba á besarme, pero en lugar de recibir

beso recibí un bocado de seis dientes diminutos.

Fué tal la impresión que aquellos dientes causaron en mi cuerpo; fue tan dulce la sensación que esperímetro,—Creí llegaba mi última hora, pero la jóven me colocó en una silla y siguió conversando con su novio.

Sin duda se querían mucho, porque hablaban de matrimonio y de otras mil ternuras.

Despidiéndome al cabo y entré en la mansión de mi señora á un dormitorio.—Cerré la puerta; púsose en un pequeño velador y sentándose delante de mí comenzó á escribir de este modo:

—«Amado Pepe! mañana voy á la ópera, palco bajo número ... No faltes pues deso verte, Tuya Enriqueta.»

Aquella carta me indignó y hubiera querido de buena gana poder manifestar á la infame mis sentimientos acerca de su conducta.

III.

Llegada la hora de ir al teatro me metí Enriqueta en el bolsillo de su vestido, lo cual le agradecí porque hacia un frío de los mil demonios, y nos encaminamos al teatro del Príncipe.

Pepe no faltó.—En cambio á Juanito no lo vi en toda la noche.—Sin duda ignoraba que su adorada vendría á este sitio.

Hablaron Enriqueta y Pepe, y observé que ella decía á su amante del teatro las mismas palabras que había hablado á Juanito la noche anterior.

Yo no soy muy tonto que digamos, y recordando lo que por esos mundos se cuenta de las mujeres dije para mi capote:

—Pues señor, todas son iguales; lo que á uno hablan, hablan á mil, y el resultado es que viven engañando.

Y há aquí de qué manera vine á saber mas que Pepe y Juanito.

Enriqueta me sacó del bolsillo y dijo á Pepe:

—Para que veas que me acuerdo de tí, te he guardado este terron cuando comíamos esta tarde.

Fué tal mi indignación que quise gritar.—¡Mentira!—pero callé y me contenté con despreciarme de las manos que me iban á recibir, murmurando interiormente:—¡Si Juanito supiera tanta infamia!

La imagen satírica de cabecera de *El Papel Verde*, 15-12-1867. Archivo Municipal de Málaga.

ponsable y secretario de redacción a Antonio Luis Carrión²⁷. Este periodista republicano fue el propietario, director y redactor de la sección de actualidad de *Revista de Andalucía* (Málaga, 1874-1879), órgano de la Academia de ciencias y literatura del Liceo de Málaga, así como de casi todas las sociedades y academias científicas, literarias y artísticas de las provincias andaluzas (*Revista de Andalucía*, tomo II, 1874). Esta publicación configuró uno de los espacios de divulgación de las voces más representativas del krausismo madrileño y de las corrientes andaluzas, refundándose en 1879 como *Las Noticias* (1879-1880) (García Galindo, 1995; Bretón García, 2015).

Carrión pertenecía a uno de los clubes republicanos, el Centro Federal, situado en el barrio de la Trinidad, y contaba con un «anexo dedicado a una escuela y biblioteca» (Morales Muñoz, 1994, p. 402). En la imagen de cabecera de 1867 se observa la representación, tosca en su apariencia —recuerda a la imagen inserta en los pliegos de cordel—, de un señor leyendo un periódico ante una multitud; el grupo de personas posa mirando al espectador y adopta la actitud de estar escuchando a quien lee en voz alta. Con toda probabilidad, su contenido fue narrado de forma oral y teatralizado en dicho centro, participando de este modo de la extensión de la «civilización» entre todas las clases.

27 En el plano político, asumiría la secretaría de la junta provincial de Málaga en 1868 y fue representante de la agrupación provincial republicana malagueña en el Pacto Federal de Córdoba, además de diputado a Cortes en 1872 y 1873. El 28 de febrero de 1869 sufrió su primera detención. El 22 de marzo de 1874 sufrió una segunda y fue llevado al Castillo de Gibralfaro. Tras este suceso emigró. Entre 1874 y 1876 se traslada a Madrid, dedicándose al periodismo y la literatura. En 1877 vuelve de nuevo a Málaga. Durante la primera etapa de la Restauración borbónica, en concreto en 1880, perteneció al Partido Revolucionario Progresista, pasando en 1890 al Partido Republicano Centralista. Entre sus amistades más célebres destaca su relación con el periodista Santiago Casilari y el político republicano Nicolás Salmerón, de quien fue su secretario personal. En este periodo dirigió los periódicos *El Reformista Andaluz* y *El Republicano federal*, además de colaborar en *La Ilustración de Málaga* (1886) y dirigir, así como redactar casi al completo, la cabecera republicana de *El Tajo* (Ronda, 1887-1890). También dirigió la publicación *La Justicia* (Madrid, 1888), con un posicionamiento editorial próximo a las tesis de Salmerón tras su ruptura con Manuel Ruiz Zorrilla.

3. Andalucía en el estadio cultural (pre)masivo. La popularización de lo político

Fue también uno de los asiduos a la tertulia de «la rebotica de la farmacia de don Pablo Prolongo, cofundador de la Sociedad Malagueña de Ciencias Físicas y Naturales (1872)» (Morales Muñoz, 1993, p. 389), y a los encuentros literarios celebrados en la librería de Francisco de Moya, negocio que recibía los periódicos madrileños *La Soberanía nacional*, *La Iberia*, *La Esperanza*, *La Democracia* y *La Correspondencia de España*, entre otros. Su nombre también se vincula al de otros jóvenes periodistas que fundaron en 1869 una efímera agrupación, considerada como el precedente de la creación de la asociación de la prensa en Málaga (Muñoz Cerisola, 1895, p. 2; Muñoz Cerisola en García Galindo, 1995, p. 30).

De tal modo que la eclosión de este tipo de prensa experimentada entre 1868 y 1869, sobre todo de títulos con adscripción al republicanismo (Checa Godoy, 2016b), encuentra su precedente en la concepción editorial y estructura narrativa de los semanarios que ven la luz entre 1863 y 1867 en España, visibilizándose en este periodo que las diferentes sensibilidades que acogerá la cultura política republicana en 1880 tienen ya reflejo en los posicionamientos editoriales, aunque complementarios entre sí, de los satíricos andaluces de este periodo como, por ejemplo, los casos de *El Tío Clarín*, primero literario-satírico y luego político, y *El Papel Verde*, que se adscribe al republicanismo obrerista, mostrando los vínculos que en la realidad sociológica malagueña se dan entre el republicanismo y el movimiento obrero antes de 1868 y, sobre todo, durante el Sexenio democrático.

Por consiguiente, la fórmula editorial de esta modalidad de prensa promueve un cierto ensanchamiento de la categoría de lo político al servir a la popularización de un contenido conceptual, ideales de carácter universal, destinados a la promoción de la transformación de la estructura social desde la regeneración ética del individuo. En este aspecto, las periferias españolas concentran la producción de un periodismo republicano que experimentaría con lo popular para narrar la actualidad desde lo local sin renunciar al sentido político que conlleva la crítica. A este respecto, Checa Godoy (2016a) destacaría el triángulo Andalucía-Madrid-Cataluña durante el Sexenio democrático, en tanto que aglutinaría un tercio de la población española y representaría el 56% de los títulos editados. Así, el área mediterránea reuniría un 42,1% de la prensa satírica, con y sin caricaturas, editada entre 1868-1874, un porcentaje que está en correspondencia con su importancia demográfica (44,5%) (Checa Godoy, 2016a). Este fenómeno debe ser estudiado desde las redes glociales que tejen sus agentes promotores.

3.1. Los proyectos periodísticos de Luis Mariani Jiménez

Los desequilibrios en el acceso a la modernización política y socioeconómica en las regiones periféricas españolas, como señalábamos anteriormente, estuvieron en el origen no solo del grado de industrialización de la zona, sino también en los modos de adaptación que surgen para satisfacer la demanda informativa en un contexto de producción con singularidades propias. En este caso, la singularidad más determinante apuntaría hacia el modelo específico del capitalismo andaluz en el siglo XIX como variable estructural que condiciona el tránsito entre las condiciones de producción artesanales y el orden industrial en el mercado editorial local. Por consiguiente, la admisión de estas condiciones estructurales en el estudio de la producción y recepción de la prensa satírica con caricaturas nos desplaza hacia el agente cultural y sus intervenciones en el producto periodístico, las cuales siempre proyectan, de forma indiciaria, ciertos modos de apropiación y rasgos de los públicos objetivos.

Para valorar las intervenciones de los agentes culturales, en el caso que nos ocupa se trata del ilustrador sevillano Luis Mariani J[G]iménez, en primer lugar, debemos cuestionar la asociación entre progreso y capitalismo que ha conllevado la canonización del periodismo de empresa como exponente máximo del modelo de prensa popular dirigida a las masas y, en segundo lugar, auscultar la estrategia de reconversión de las formas populares que sirven al mensaje de oposición para la construcción de un producto periodístico útil, en términos de interpretación de la realidad sociopolítica para una colectividad en un contexto concreto. En este punto, se asume parte de la renovación historiográfica del análisis biográfico (Burdíel y Foster, 2015) y la capacidad de estas nuevas perspectivas para entender lo político desde la encrucijada espaciotemporal que representan los sujetos o agentes, y las formas de abordarlo.

Por tanto, el estudio de la producción y recepción de prensa satírica con caricaturas en Sevilla desde una trayectoria vital y profesional concreta confiere a este trabajo un carácter abierto, dado que las intervenciones del agente, editor responsable y principal ilustrador, en la producción periodística han de ser concebidas como formas de acción individual y/o prácticas culturales que señalan las normas, o desviaciones de las mismas, así como los límites y las posibilidades del entramado de relaciones de poder (Burdíel, 2014, pp. 63 y 68) en el que se inserta Mariani Jiménez en un nivel glocal con el fin de valorar si estos modos singulares

o contrahegemónicos de narrar las contradicciones de su tiempo habilitaron modos diferentes de afrontar problemáticas globales.

Considerado uno de los más relevantes ilustradores de los años sesenta y setenta del siglo XIX (Bozal, 1979), e iniciador de la historieta en España (Barrero, 2015), Luis Mariani Jiménez nace en Sevilla en 1825²⁸ (Sevilla, San Isidoro, censo de población de 1875, vol. P/ 2191). Su relevancia en la historia de la comunicación social se vincula a su rol como ilustrador principal de cinco semanarios satíricos, cuatro de los cuales se adscriben al demo-republicanismo, de forma emboscada o explícita, y se editan en Sevilla entre 1864 y 1871 (*El Tío Clarín*, 1864-1867, 1870-1871; *El Clarín*, 1867, 1868-1869, 1869-1870; *La Campana*, 1867-1868; y *El Padre Adam*, 1868-1869, 1870); y uno se vincula al republicanismo federal, redactándose e imprimiéndose en Madrid, en su segunda y tercera épocas. Su primera colaboración con *El Cencerro* (Madrid, 1870-1875) comienza en 1870, con las encerradas 85 y 88, extendiéndose hasta 1872; a partir de aquí, le sucede el lápiz de Eduardo Sojo (Madrid, 1849-1908), quien durante la I República será el encargado de representar de forma trágico-cómica las paradojas de la actualidad política.

Además, encontramos su rúbrica en los dibujos de actualidad política que ilustraron *El Tío Conejo* (Madrid, 1875-1880), publicación satírica que sustituye a *El Cencerro* desde su suspensión en 1875 hasta su reaparición en 1881; y en *El Cencerro, continuación de El Tío Conejo* (1881) —sin dibujo de cabecera—, donde se alterna la publicación de sus crónicas con los dibujos del ilustrador F. Ramón Cilla y Pérez. Asimismo, el dibujo satírico de la portada con la que se reanuda la trayectoria de *El Cencerro* en 1881, firmado también por Mariani, será reutilizado, al menos, hasta 1888 (Cencerrada, 705). En el mismo se representan tanto a Fray Cencerro y Fray Liberto como al Tío Conejo y el lego Gazapo (Cencerrada, 323). En este último periodo Mariani Jiménez está registrado como habitante de Sevilla en el año 1880, con domicilio en la calle Velador, 8 (Gómez Zarzuela, 1880, p. CIX), desde donde pudo colaborar con las publicaciones dirigidas por Maraver y Alfaro, quien continuaba censado en su casa de la Corredera Baja de San Pablo en Madrid. En 1881 sus huellas desaparecen. Probablemente falleciera a la edad de 56 años, si otorgamos credibilidad al relato de vida de su primogénito y sus nietos.

28 Recibió el bautismo en la parroquia Sra. Santa Ana, en el popular barrio de Triana. En el censo de población de 1875 reza que Mariani Jiménez tenía 50 años, su estado civil era viudo y su profesión: dibujante.

Figura 10



EL CENCERRO.

CENCERRADA 323
TOMO V.

REDACCION Y ADMINISTRACION.
Corredera Baja de San Pablo, núm. 20, pral.
MADRID.

—No te canses, hermano Liberto: no te quiero más en la celda. Toma esta carta, preséntatelo con ella en el convento, allí pasarás un mes ayunando á pan y agua...

—¡A pan y agua! ¡Ay, Fray Cencerro de mi vida! Su mercé quiere que espiche este pobre lego. ¡A pan y agua! Si fuese siquiera á pan y vino... Y luego... ¿por qué? Vamos á ver: ¿qué he hecho yo?...

—¡Y te atreves á preguntármelo! Te di licencia para que fueses por cuatro dias á Almagro para presidir el entierro de la sardina, para lo cual habian tenido la bondad de convidarnos, y en vez de cuatro dias, te has estado quince.

—Habla su mercé como un libro; pero así que yo le cuente lo que me ha pasado...

—Me lo figuro: que pescarias un jaramago de los que tienes de costumbre...

—No señor, nostramo, que fué mucho mayor que los de costumbre; pero no es eso, déjeme su mercé que lo cuente:

Pues señor, cuando su mercé me dió el premio, me fui de seguida á la botica de la Tia Geroma, y allí me enfrenté con mis parientes y camarás el Tio Conejo y Gazapo. Les conté lo que habia, y convinimos en que iriamos tós á Almagro, inclusa la Tia Geroma; pero como ésta se negó á dejar la botica, decidimos que me vistiese de Tia Geroma; y efectivamente, á la media hora ya estaba yo emperegilao con tós los trapitos de cristianar de mi comadre, y más salao y lleno de perifollos que el ama de un cura. Vamos... cómo estaria, que hasta mi primo Gazapo me echaba unas mirás más picarillas... y me decía unas cosas que me ponía colorao. Por fin, que pescamos el tren, y en un jantí-amen nos plantamos en Almagro. ¡Ay, Fray Cencerro de mis entrañitas, cuánto me acordé de su mercé! Tô Almagro, toa la provincia, habia acudido á la estacion á esperar al Tio Conejo y Compañía. Al pasar el tren, comenzaron á pegar piporrazos las dos bandas

El lápiz litográfico de Luis Mariani Jiménez y su forma de practicar la doble visión, aparejada a la narración cómico-crítica del presente desde las formas del costumbrismo realista, debieron ser partícipes de la conversión del segundo nodo andaluz productor de prensa liberal —el primer puesto lo ostentó Cádiz y su provincia— en el primer centro de producción descentralizado de publicaciones satíricas con una inusitada longevidad entre los agitados años que marcaron el final del reinado de Isabel II y la institucionalización de la Septembrina.

3.1.1. Notas biográficas. Sus descendientes en la vida cultural local

La trayectoria de Luis Mariani Jiménez permanece aún hoy envuelta en sombras difíciles de disipar. En cuanto a sus progenitores, poco conocemos sobre ellos. Su padre se llamaba Luis Mariani, y su madre, María Pastora J[G]iménez, siendo este uno de los puntos más confusos de su biografía. Porque, siguiendo a Yáñez Polo, se ha asumido que el dibujante Mariani «se casó al poco tiempo de llegar [a Sevilla en los años 40] con Pastora González» (1997, p. 194). Sin embargo, estos datos no se refieren al ilustrador objeto de estudio sino a su padre, también llamado Luis, natural de Sevilla y casado con Pastora J[G]iménez Garzón (Sevilla, censo de población de 1875, vol. P/2191)²⁹. Por otro lado, la esposa del ilustrador se llamaba María del Amparo González Calzadilla. He aquí la confusión entre los primeros apellidos de la madre y la esposa de Mariani Jiménez.

En los orígenes familiares rastreados en torno a los Mariani, encontramos a un primer Vicente Mariani Todolí. Procedente de Bolonia, Mariani Todolí se instaló alrededor del año 1777 en Madrid (Lafita, 1996, p. 174). Sin embargo, los datos que ofrece la Biblioteca Nacional de España (BNE) le sitúan en Valencia a mediados del siglo XVIII³⁰. Fue un reco-

29 En la hoja censal antes referida se menciona a Pastora Giménez y Garzón, viuda, de 64 años y natural de Sevilla. Sabe leer y escribir, y sus padres fueron José y María. En otro orden, desconocemos la profesión del padre del dibujante. Por otro lado, en los registros de nacimientos de los dos primeros hijos del dibujante el apellido de su madre aparece con «J».

30 En la referencia a la obra de Mariani Todolí en la Biblioteca Nacional de España (BNE), rezan los siguientes datos biográficos: «Valencia, ¿?-Madrid, 1819». La fuente consultada es *Calcografía Nacional: catálogo general de 2004* [en lí-

nocido pintor miniaturista, dibujante y grabador, formado en París en la técnica de la talla dulce bajo las directrices del francés Jean-Baptiste Pillement. Llegó a la corte española en 1785 (Arias Inglés, 1999, p. 152) y fue nombrado grabador de cámara de la Calcografía Real en 1804 y 1807. En 1806 figuraba como académico de San Carlos en Valencia y bajo el reinado de Fernando VII fue nombrado conserje de la Real Galería de Pintura del Museo del Prado hasta julio de 1819. En ese año se registra su muerte en Madrid, según la BNE.

No obstante, sobre este hecho también hay controversia, pues varias fuentes apuntan que en el año 1818 inició su marcha a Sevilla (Lafita, 1996, p. 174). Según el testimonio del grabador de cámara Salvador Duchén del Princi en una carta fechada el 28 de marzo de 1819, se menciona que hizo algunos trabajos para la Real Casa del Labrador de Aranjuez por encargo de Felipe Viergol por la indisposición de Mariani Todolí. Poco tiempo después, Duchén del Princi recibe el 21 de abril de 1819 el cargo de grabador de cámara en oro sobre cristal, sustituyendo a Mariani (Pastor Rey de Viñas, 2008, pp. 327, 332-333). De un modo indiciario, inferimos que Mariani Todolí en 1818 padecía una enfermedad y en 1819 o bien pudo haber fallecido, o bien pudo haberse trasladado a Sevilla.

Como grabador de prestigio —se le sitúa a la altura del grabador valenciano Tomás López Enguídanos— colaboró en las grandes empresas de divulgación científica auspiciadas por Carlos IV (Vega, 1992). En la colección *Retratos de los españoles ilustres (1788-1819)*, Mariani Todolí grabó uno de los 114 grabados que componen la primera parte de la obra: el retrato de Andrés Laguna en 1791 (Clemente Barrena, Carrete y Medrano, 2004). Realizó la lámina sobre la *Vista del puerto de Sevilla* y la *Vista del puerto de Luarca*, dibujadas por el teniente ingeniero francés Pedro Grolliez entre 1782 y 1790 (Blas, Ciruelos y Matilla, 2002, pp. 196-200) para visibilizar el desarrollo económico mediante los puertos españoles. Además, grabó ocho láminas para la *Descripción de las máqui-*

nea]: <http://datos.bne.es/autor/XX845553.html> [consultado: 2 de mayo de 2015]. Por otro lado, la Fundación Museo de Artes, en la provincia de A Coruña, hace público un perfil biográfico de quienes contribuyeron al desarrollo del grabado de calidad en España y en la descripción de Mariani Todolí encontramos datos similares a los extraídos de la Calcografía Nacional (2004): «nació en Valencia a mediados del siglo XVIII [...] y falleció en Madrid en el año 1819». <http://www.fundartes.com/contido/artistas/biografia/antiguos/m.html> [consultado: 14 de mayo de 2015].

nas de más general utilidad que hay en el Real Gabinete de ellas, establecido en el Buen-Retiro (1798), orientada a dar cuenta del desarrollo de la industria, y contribuyó a ilustrar el *Tratado de mecánica elemental*, de L. B. Francoeur, traducido al castellano por Agustín de Betancourt y Juan López de Peñalver (Carrete Parrondo, 1989, pp. 299-307), y el primer tomo de *Flora Peruviana et Chilensis* (1798-1802, tres primeros tomos con 116 estampas).

Este recorrido por los trabajos de Mariani Todolí da cuenta de su imbricación en la mentalidad ilustrada y de su participación en el academicismo, en gran medida controlado por el mecenazgo real para que sirviese a la publicidad de la modernización del país. Empero, queda aún la incógnita sin desvelar sobre el parentesco que guardó con el dibujante Mariani Jiménez. Algunas fuentes apuntan que Mariani Todolí podría ser el bisabuelo de Emigdio Mariani Piazza (López Rodríguez, 1996, p. 30), uno de los nietos de Mariani Jiménez; hecho que de ser cierto confiere a Mariani Todolí la condición de padre del dibujante. Por los datos que ofrece tanto el censo de 1875 como la *Guía de Sevilla* de 1880, no se fundamenta dicho parentesco. En todo caso, Mariani Todolí pudo ser el abuelo del dibujante objeto de estudio y, por tanto, tatarabuelo de Mariani Piazza, compositor musical y uno de los fundadores del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, además de fotógrafo.

Respecto de su biografía íntima, Mariani Jiménez contrajo matrimonio con María del Amparo González Calzadilla y tuvieron tres hijos. El primogénito, Luis [Leandro] Mariani González, nació el 14 de marzo de 1858 y fue bautizado el 21 de marzo de ese mismo año en la parroquia del Sagrario³¹. Por entonces declaran vivir en la calle de los Ángeles, 9, muy próxima a la catedral de Sevilla y en la confluencia de la calle Abades con Cardenal Sanz y la de Flores con Mateos Gago. Posteriormente, nacería Salud Mariani y González, en 1861 (no se ha localizado su partida de nacimiento), y María del Amparo Mariani González, el 16 de agosto de 1864³². En 1875 Mariani Jiménez ya había enviudado y aparece como jefe

31 Sevilla, Nacimientos 1858, vol. 119. En el registro aparecen como abuelos paternos: D. Luis Mariani y D.^a María Pastora Jiménez; y como abuelos maternos: D. Joaquín González y D.^a María del Carmen Calzadilla.

32 Sevilla, Nacimientos 1864, vol. 171-172.

de familia de la unidad³³ constituida por: su hermano, Emigdio Mariani y J[G]iménez, nacido en Granada, con 41 años y de profesión beneficiado de la iglesia catedral de Sevilla³⁴; su hijo Luis [Leandro] como estudiante de 16 años; su madre, Pastora J[G]iménez y Garzón, de 64 años y viuda. Y sus dos hijas: Salud Mariani y González, de 14 años, y Amparo Mariani y González, de 10 años.

Tras la desaparición de Mariani Jiménez en torno a 1881, se constata que fue Emigdio Mariani Jiménez³⁵ (Granada, 1833-Sevilla, 1907), hermano del dibujante, quien se encargó del cuidado y de la educación de su primer hijo Luis Leandro Mariani González. Del destino de las hijas no hemos hallado rastro alguno. Quizás fueron cuidadas por la abuela paterna. El primogénito inició su formación musical en ar-

33 Con domicilio en la calle Corral del Rey, 3. Santiago Montoto, en una colaboración para *ABC* donde trataba los usos políticos del nomenclátor de Sevilla, narra los cambios que sufrió el nombre de esta calle: tomó su nombre porque en ella se situaba el Corral del Rey. El 2 de octubre de 1868, tras el triunfo de la Gloriosa, pasó a denominarse «de Prim». Después se llamó «Ocho de Marzo» (V. Almirante Hoyos) y en diciembre de 1874 volvió a llamarse de Prim. Finalmente, el 30 de enero de 1875 retomaría su nombre antiguo: Corral del Rey (*ABC de Sevilla*, 29-1-1978, p. 79).

34 Reza que sus padres son Luis y Pastora, y que Emigdio recibió el bautismo el 20 de octubre de 1833 en la parroquia de Santa María Magdalena en Granada. En cuanto a su fallecimiento, en un documento custodiado en el fondo capitular del Archivo del Arzobispado de Sevilla, sección secretaría, en la serie de «Libros de entradas de prebendados», signatura 11130, fol. 91 r, se hace constar que: «El Cabildo en sábado 14 de Febrero de 1887 reunido en extraordinario citado ante diem nombró para suceder en el expresado beneficio a D. Emigdio Mariani y Jiménez, Sacristán Mayor de esta Santa Iglesia, del que presentó título de colación en Cabildo ordinario el jueves 24 del mismo, y se le dio posesión el sábado veinte y seis del mismo por la mañana después de vísperas. Falleció en esta Ciudad el día 28 de Abril de 1907».

35 Se opta por la «J» siguiendo la firma hallada en documentos escritos a mano por el propio Emigdio Mariani Jiménez. En concreto nos referimos a unos escritos, ilustrados con dibujos de la iglesia catedral, bajo el título de *Obligaciones de los sacristanes mayores de esta Sta. Iglesia de Sevilla. Fiestas movibles. E. M.*, que se conservan en el fondo capitular del Archivo del Arzobispado de Sevilla, sección liturgia, legajo 06945 B.

monía y composición con Evaristo García Torres, maestro de capilla de la Catedral y discípulo de Hilarión Eslava (Cuenca Benet, 1927, p. 176). En 1881 publicó una obra titulada *Un nuevo acorde por el que se puede modular a cualquier tono*, que fue muy exitosa y traducida a diferentes idiomas. De hecho, recibiría la felicitación, mediante carta, de Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1823-1894), compositor de zarzuelas y musicólogo. En 1883 fue nombrado maestro compositor de la academia de música de la Sociedad Filarmónica Sevillana³⁶, institución que dirigió a partir de 1885. Con posterioridad, en 1891, sería nombrado segundo organista de la catedral de Sevilla, cargo que desempeñó hasta su muerte el 19 de abril de 1925.

En 1888 Mariani González contrajo matrimonio con la pianista y profesora de piano de la Academia Filarmónica Josefa [Pepita] Piazza³⁷, perteneciente a la familia propietaria de la única fábrica de pianos de la ciudad y la sala musical «Piazza»³⁸. Según reza en el registro de empadronamiento de 1900³⁹, el núcleo familiar que habitaba en la calle Plasencia, 8, estaba conformado por: Emigdio Mariani Jiménez, de 66 años; junto a su sobrino Luis Leandro Mariani González, casado y maestro compositor de 40 años; y su mujer Josefa Piazza y de Ojeda, de 33 años. En el documento se menciona también a los tres hijos que el matrimonio tenía por entonces como «sobrinos» del cabeza de familia: el tío Emigdio Mariani; que a su vez son nietos del dibujante objeto de estudio. Por orden de nacimiento se hace constar a Luis [Claudio]

36 La Sociedad Filarmónica Sevillana se fundó en 1845 con el apoyo expreso de los duques de Montpensier y otros representantes de la burguesía sevillana. En 1882 se reorganizó y en 1883 se creó la academia de música que dirigió Mariani González. En 1894 pasaría a denominarse Conservatorio de Música de Sevilla-Academia Filarmónica.

37 De origen italiano, los Piazza se instalaron en Sevilla a mediados del siglo XIX, cuando Cayetano Piazza y Bondi, abuelo de Pepita Piazza, fundó la fábrica de pianos.

38 Joaquín Turina debutó en la sala y fue pareja artística de dos primas de Pepita: María y Rosa Piazza de la Paz, ambas violinistas e hijas de su tío Luis Piazza Yencesse, gran promotor de la vida cultural sevillana mediante sus vínculos con el Ateneo y la Sociedad Filarmónica.

39 Empadronamiento, San Isidoro, vol. P/1396, 1900. Archivos municipales.

Mariani Piazza, de 9 años, José Mariani Piazza, de 7 años, y Josefa Mariani Piazza, de 6 años. El 5 de abril de 1901 nacería el cuarto hijo y nieto del ilustrador: Emigdio Mariani Piazza⁴⁰.

Mariani González fue un exponente fundamental en el desarrollo de la música en la ciudad y su enseñanza entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Participaba con frecuencia en las veladas musicales de la Sala Piazza, perteneciente a su familia política, y fue de los pocos autores locales que vio estrenar sus zarzuelas en los teatros de la ciudad, como el Cervantes y el del Duque. «Mariani [González] fue uno de los compositores sevillanos más reconocidos durante estos años, y parte de su obra sinfónica fue programada en teatros como el San Fernando y el Llorens» (Ruiz Carbayo, 2018, p. 123). La Sociedad de Conciertos de Madrid premió su obra *Recuerdos de Andalucía* en 1899 y sus *Tres suites españolas*, interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1918, fueron galardonadas con el Premio Nacional en 1907⁴¹. También colaboró como crítico musical en la prensa local sevillana.

En relación con los nietos —hombres, dado que sobre Josefa Mariani Piazza no hemos encontrado información alguna— del ilustrador sevillano, hemos de destacar que el primero de ellos, Luis Claudio Mariani Piazza (Sevilla, 1892-1960), recuperó, solo en parte, la profesión del abuelo, puesto que fue periodista. Descrito como un «bohémio, de pluma ágil, sencillez exquisita y gran bebedor de tinto con tapas de calamares en su tinta» (Salas, 1991: 139), trabajó como redactor, redactor jefe y director en *La Unión* (1918-1939) hasta su cierre en 1939 y desde

40 Rectificación del empadronamiento, San Esteban, I-V, vol. P/3758, 1902. Archivos municipales. En este documento ya se refiere la existencia del pequeño de la familia, con un año, y las sirvientas con quienes contaba la familia: la primera, Amalia Barro Sánchez, de 56 años, natural de Jerez de la Frontera (Cádiz) y viuda. Llevaba treinta años residiendo en Sevilla. La segunda se llamaba Dolores Macía Merchante, de 42 años, natural de Bollullos, casada y llevaba cinco años, dos meses y tres días residiendo en la ciudad.

41 «Su producción pianística denota un romántico tono andaluz [...] y sus últimas composiciones para piano son partícipes del nacionalismo vanguardista de los años 20, sobre todo, por su forma de utilizar las melodías y ritmos populares», se indica en el perfil dedicado al compositor y organista en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura y de Patrimonio histórico.

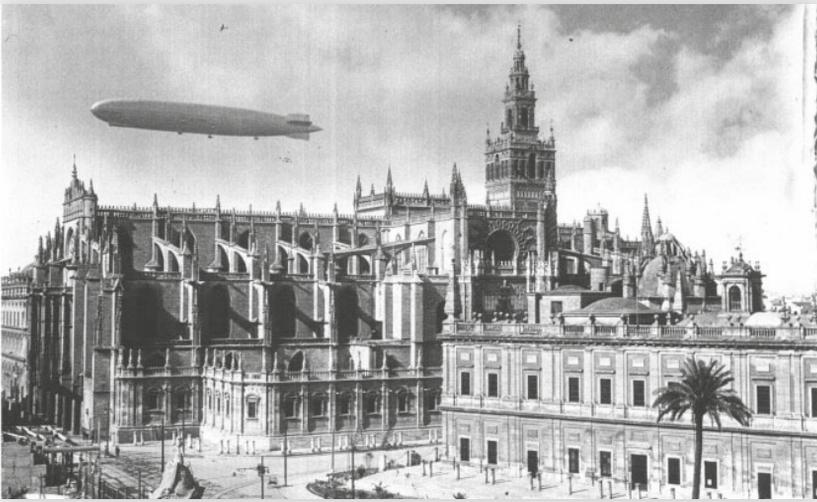
1942 escribió para la *Hoja del Lunes* de Sevilla (1934-1984), donde rubricaría sus artículos bajo el seudónimo «El Fantasma de la Enramadilla». El segundo nieto, José Mariani Piazza, fue químico profesional y conocemos de él que asumió, junto al benjamín de la familia, la afición de su padre, Mariani González, por la fotografía. Por fuentes secundarias hemos sabido que inventó ciertos compuestos para la mejora del proceso de revelado y que debido a tales aciertos mantuvo correspondencia con Louis Lumière (López Rodríguez, 1996, p. 30).

El cuarto nieto, Emigdio Mariani Piazza (Sevilla, 1901-1995), fue músico, compositor y fotógrafo. Siendo «una de las personas que más influyó en la enseñanza profesional de la música institucionalizada en Sevilla» (Osuna Lucena, 1995, p. 293), dado que al morir su padre en 1925 asumió la dirección de la academia hasta 1933, se convirtió en uno de los fundadores del Conservatorio Superior de Música de Sevilla. En 1935 obtuvo la cátedra de armonía y composición en esta misma institución. Dirigió la orquesta de cámara de la Universidad de Sevilla y ejerció como crítico musical para el diario *Falange española* entre 1938 y 1944 (López, 1996, p. 33). En definitiva, fue considerado un exitoso compositor de zarzuelas. Esta última faceta ha sido evaluada por Osuna Lucena a propósito del redescubrimiento de la zarzuela *Soleares Trianeras*, la única que se conservaba completa en el archivo familiar (2013, p. 842)⁴². La segunda vertiente profesional del compositor es la fotografía. Algunas de sus fotografías más conocidas son: «El regreso del avión Plus Ultra después de su vuelo histórico de 1927», «Vuelo del dirigible Zeppelin sobre Sevilla» (1933) o «La inauguración de la dársena» (en 1926 con la presencia del rey Alfonso XIII). Mariani Piazza recibió el Premio Nacional de Fotografía en 1956 y llegó a ser el primer presidente de la Agrupación Fotográfica Sevillana (1955).

Las huellas rastreadas sobre la familia Mariani se ofrecen como grietas o modos tangenciales de adentrarnos en momentos puntuales de la vida cultural global que recorren desde el academicismo que contienen los grabados del siglo XVIII de Mariani Todolí, hasta los dibujos de actua-

42 Osuna Lucena, investigadora de la Universidad de Sevilla, tuvo la oportunidad de conocer a Mariani Piazza en 1995, el año de su fallecimiento, y de indagar en el fondo familiar que actualmente se encuentra en paradero desconocido. «Entre él y su mujer, Mercedes Mena, habían almacenado sus documentos profesionales y sus ‘tesoros’ musicales, junto a los de su padre, en un pequeño armario que me ofrecieron para investigar» (2013, p. 841).

Figura 11



«Vuelo del dirigible Zeppelin sobre Sevilla».

Nota: instante en el que sobrevuela el cielo de la ciudad desde el Coliseo España pasando por la Catedral. Emigdio Mariani Piazza, 1933. *El Correo de Andalucía*.

lidad como expresión del compromiso de Mariani Jiménez con la revolución inacabada a mediados del siglo XIX, pasando por las fotografías para la prensa de Mariani Piazza sobre logros de la humanidad en las tres primeras décadas del siglo XX. Acciones todas ellas individuales que muestran formas de estar en un tiempo —histórico para quienes miramos desde otro presente— y que otorgan un carácter inacabado al intento de generar una narrativa totalizadora sobre los agentes culturales y sus intervenciones.

3.1.2. Tejiendo redes desde la producción periférica

En los años treinta en París se denominó como «lithojournalisme» a la modalidad periodística que, mediante el uso de las *caricatures de presse*, permitió que la crítica se inscribiese en el campo de lo social (Le Men, 2008, p. 6). El ilustrador marsellés Honoré Daumier participó con sus caricaturas para *Le Charivari* en esta modalidad. Convertidos, artista y publicación, en referentes, los modos de ver de Luis Mariani Jiménez parecen enraizarse en esta conversación entre la imagen satírica y la

narración periódica de los acontecimientos. Así, la acción de mirar de forma cómico-crítica el presente asume el movimiento de explorar visualmente la vida política y sus protagonistas a partir de la superposición de la vista panorámica con el detalle para valerse de las transfiguraciones de las formas y transposiciones de los espaciotemporales en el desvelamiento del sentido paradójico de la existencia colectiva.

Con ello, Mariani Jiménez, como otros dibujantes de prensa satírica con caricaturas vinculada o bien al demo-republicanismo o bien al federalismo, reviste sus colaboraciones periodísticas de un halo ético: educar en los ideales democráticos a grupos interclasistas y urbanos a través del fomento de la autonomía perceptiva. Esta educación en la visión doble se convierte en el medio que habilita el ejercicio de la libertad de expresión ligada a la libertad perceptiva y de pensamiento. Porque para lograr la emancipación de la humanidad primero se ha de «democratizar» el cuerpo social. Por consiguiente, la madurez en su trazo litográfico debió ser resultado de un proceso de aprendizaje rastreable en el tiempo mediante la red de colaboraciones en empresas periodísticas vinculadas o no al periodismo visual de oposición, al menos no en sus inicios, que permite valorar por qué se vale de rasgos como la estética del realismo costumbrista o la escenografía de las apariencias propia del teatro para otorgar una función pragmática a sus dibujos de actualidad, es decir, que puedan ser descifrables para un «todo» social.

En los albores del año 1860 se identifica el inicio de las colaboraciones entre Mariani Jiménez y el impresor Carlos Santigosa, asentado en la ciudad desde 1841. En 1849 establece una imprenta y litografía en la calle Sierpes, 81. En torno a 1853 trasladó la oficina a la calle Tetuán⁴³. En 1856 Santigosa se asocia con el impresor José Gómez Oro en torno al diario político *Centinela del Comercio* y ambos negocian con Ramón Piñal, dueño de *El Porvenir* (1848-1909), la alternancia de la impresión del *Boletín*

43 En esta década se constata una cierta dispersión de los negocios tipográficos sevillanos antes situados entre las calles Génova y Sierpes, y que en este periodo comienzan a situarse entre las calles Tetuán, Sierpes y Francos. Según consta en la *Guía de Sevilla* de Gómez Zarzuela del año 1865, encontramos en la calle Tetuán las imprentas siguientes: D. Antonio M. Otal y C^a, Tetuán, 21; la de D. Francisco Álvarez, Tetuán, 25 y la de *Las Novedades*, en los números 26 y 27. En la calle Sierpes se halla otra de las más importantes a finales del siglo XIX, la de D. José M.^a Geofrín; y la de D. Antonio Izquierdo, sita en la calle Francos, 44.

Oficial de la provincia para el año 1857, creando una mancomunidad⁴⁴. En 1859 se hizo cargo de la impresión y edición de *Las Novedades de Sevilla*, hoja incluida en la cuarta plana del diario *Las Novedades* (Madrid, 1950), y fue parte activa de la impresión y la conversión en satírico político del semanario *El Tío Clarín* en su segunda época, iniciada en 1865. De su negocio habían salido otros satíricos, tales como las *Epístolas del Tío Lamprea* (1848) o *La Avispa* (1848) (Chaves Rey, 1995, pp. 115-116). Además, asumió la dirección de *La Campana* (1867-1868) tras la suspensión de *El Clarín* y mientras procesaban a Mariani Jiménez.

Su relación pareció iniciarse en los albores de 1860 con la ejecución por parte de Mariani Jiménez de una serie de litografías para el *Álbum Sevillano*, impreso en 1860 en el establecimiento de *Las Novedades* que regentaba Santigosa. En este *Álbum* Mariani Jiménez trabajó junto a Joaquín Guichot y Parody (Madrid, 1820-Sevilla, 1906), escritor y cronista oficial de Sevilla y su provincia, además de dibujante de *El Tío Clarín* en su primer año de vida, según refleja el prospecto del semanario para 1864. En el *Álbum* intervinieron otros dibujantes y litógrafos como León Noël, Antonio Chaman y Escribano (Carrete Parrondo, 1991, p. 84). La *Vista de la Catedral de Sevilla tomada desde el patio de Banderas del Alcázar* (1860) fue coparticipada, entre otras tres láminas más, por Mariani Jiménez —como autor— y Guichot Parody —como dibujante—. Mariani Jiménez también realizó litografías tomadas de fotografías para *La Corte de Sevilla. Crónica del viaje de SS.MM. y AA.RR. a las Provincias Andaluzas* (1863), obra de Francisco María Tubino y estampada en el establecimiento de *La Andalucía* (Ibáñez Álvarez, 2003, p. 956). Y creó una serie de estampas para la publicación *Guía del viajero por el ferrocarril de Sevilla a Cádiz* (1864)⁴⁵, de Eduardo Antón Rodríguez.

44 Archivo Provincial de Sevilla. Oficio 22. Año 1856. Signatura: 15464. Número: 858, p. 3441.

45 La Fundación Focus-Abengoa organizó una exposición del 4 de abril al 15 de julio en 2007 bajo el título: «See Seville. Five views through one hundred engravings», donde se mostraron algunas de las láminas de Mariani Jiménez realizadas para la *Guía del viajero* (1864), como la «Vista de Lebrija», «Vista de las Cabezas de San Juan», «Vista de Utrera», «Colegiata de Jerez» y «Estación de Jerez», entre otras. Recuperado de: <http://www.focus.abengoa.es/web/es/investigacion/publicaciones/boletin-noticias/numero-62/noticia-1.html>

Figura 12



Litografía «Colegiata de Jerez» de la *Guía del viajero por el ferrocarril de Sevilla a Cádiz*. 1864. Luis Mariani Jiménez. Fundación Focus-Abengoa.

Por otro lado, durante la primera época de *El Tío Clarín*, que comprendió desde el 4 de enero de 1864 hasta el 17 de julio de 1865, el semanario satírico se imprimió en el negocio tipográfico de Eduardo Hidalgo y Compañía. En consecuencia, Mariani Jiménez como editor responsable de la publicación, que en este periodo se define como satírico-literario, se vincula a uno de los establecimientos más prestigiosos de Sevilla, heredero de la fusión entre los impresores Manuel Nicolás Vázquez y Francisco Antonio Hidalgo dada en la segunda mitad del siglo XVIII (Aguilar Piñal, 1974, p. 20). Esta imprenta se refundaría en librería e imprenta con litografía a partir de la asociación entre Eduardo Hidalgo y Manuel de Aragón Bravo, que debió producirse entre 1822 y 1848. Seguramente, el Hidalgo que imprime *El Tío Clarín* fue «un familiar, oriundo de Sanlúcar, de los Hidalgo que habían regentado el establecimiento anteriormente» (Valiente Romero, 2012, p. 3). En este negocio se estamparon títulos tan sugerentes como las *Cartas del Compadre Zurriago á un amigo suyo residente en Cartagena*, reimpresas en Sevilla en 1822; *El Galgo Negro* (Redivivo), «periódico infernal, redactado en las cavernas de Satanás por una sociedad de demonios y diablos» (1853); o *El Garrote* (1855), periódico de

literatura y teatros (Chaves Rey, 1995, pp. 54-55; 133-134; 140). Además, este negocio también fue el encargado de imprimir el *Calendario para el Arzobispado de Sevilla*, correspondiente al año 1866.

Sin duda, Mariani Jiménez fue un agente activo en la transición a nivel local entre el viejo y el nuevo orden tipográfico, tiempo en el que convivieron los modos de producción artesanales con el lento acceso a la industrialización en la producción editorial. Es más, Bozal (1973, p. 58) sitúa a Mariani Jiménez entre los dibujantes más destacados en un plano nacional: Blanco, Cilla, Sojo o Perea. No obstante, el lápiz de Mariani Jiménez destinado a la prensa periódica no siempre ha sido evaluado desde la pragmática que guía a esta producción o la búsqueda de la legibilidad para públicos heterogéneos con intereses divergentes a los de los potenciales públicos del costumbrismo romántico, o anecdótico, basado en contenidos tópicos de los álbumes ilustrados. Al evaluar las litografías sacadas de fotografías para la *Guía del viaje* (1864), Barrero (2004, 2015) argumenta que su dibujo, algo esforzado antes que virtuoso, parecía orientado a plasmar lo bucólico y lo costumbrista, alejándose de lo noble y lo aristocrático. Su trazo representaría aquí un punto intermedio que tampoco encaja con el uso del realismo costumbrista destinado a los dibujos de actualidad de *El Tío Clarín*, revestidos de un carácter jocoserio. De hecho, en este semanario satírico tal estética operaría como un artificio descifrable desde el cual verter la crítica sociopolítica.

En un sentido similar, Ibáñez Álvarez ubica la obra de Mariani Jiménez entre el plantel de ilustradores que dan el salto del costumbrismo romántico a la imagen jocoseria o satírica, destacando así sus colaboraciones en las obras promovidas por el tándem Lameyer-Castelló en Madrid:

[...] de las publicaciones periódicas del momento, donde el grabado en madera contribuyó a difundir la imagen popular del costumbrismo romántico, fue sin duda *El Siglo Pintoresco* (Madrid, 1845-1847), periódico universal, dirigido en su parte artística por Vicente Castelló, y en la literaria por Francisco Navarro Villoslada y Ángel Fernández de los Ríos [...], surgida del establecimiento e imprenta de Vicente Castelló y Baltasar González. La obra contó con un extraordinario plantel de dibujantes y grabadores, entre los que cabe citar a Francisco Lameyer, Vicente Urrabieta, [...] Carlos Múgica, Mariani, José Vallejo, Miranda, Sainz y el mismo Castelló (2003, p. 223).

Se apunta, además, que Mariani Jiménez fue dibujante colaborador del *Semanario Pintoresco Español* en la etapa en la que Castelló dirigió la revista, así como de la obra *Parodia de una corrida de toros*, firmada por

Lameyer y Castelló (Ibáñez Álvarez, 2003, pp. 225-226, 235). Sin embargo, la ligereza narrativa de su trazo litográfico fue adquirida en los dibujos de actualidad insertos en el relato diacrónico de la prensa satírica editada tras la Revolución de 1868. Fue el caso de *El Clarín*, semanario suspendido en agosto de 1867 por real orden (*El Porvenir*, 21-8-1867), que volvió a la arena política entre 1868 y 1869, convirtiéndose en el «enfant terrible de la prensa federalista», según *La Revolución Española*, reaparecida esta última el 4 de diciembre de 1868 y adscrita al unionismo sevillano. En paralelo, Mariani Jiménez también gestó la creación de *El Padre Adam* (Sevilla, 1868-1870) en alianza con el impresor José M.^a del Campo, quien regentaba el negocio tipográfico en el que se redactaba y estampaba el semanario (Checa Godoy, 2006b, p. 198). Tuvo tres etapas, iniciando su primera «visita» el 1 de diciembre de 1868 y terminando el 14 de noviembre de 1870, aunque sufrió una suspensión temporal entre octubre de 1869 y enero de 1870 como consecuencia de la supresión de las garantías constitucionales que se decretó tras las insurrecciones federales.

Definiéndose como un «periódico satírico de política y costumbres, con caricaturas, láminas de actualidad y otras cosas que verán los que sean hijos de Adán é hijas de nuestra madre Eva», su posición se fundamenta en la salvaguarda de los valores que promovió la coalición revolucionaria. Mediante la máscara narradora del Padre, transfigurada en un tipo de Mesías de porte liberal, se vale de la pluma y el espino majoleto como armas para advertir a los españoles sobre las desviaciones de los ideales revolucionarios que comportan las conductas de los dirigentes del gobierno provisional. En esta primera etapa su adscripción demoliberal permite ver cómo la máscara narradora adopta una posición similar a la del exilio que Didi-Huberman (2008, pp. 9-10) creyó identificar en la escritura del poeta Bertolt Brecht y que, en el caso del Padre Adam, que deambuló por el «limbo de la emigración» tras cometer el pecado original, se observa en la anacronización del acontecimiento en su representación, que se ve revestida de un halo o sentido histórico que no suele contemplarse en los dibujos de actualidad de *El Clarín*.

Con el inicio del Sexenio democrático, durante 1868, se constata mediante fuentes secundarias un intercambio de textos e imágenes transatlántico entre el ilustrador sevillano, el escritor y editor de prensa satírica Juan Martínez Villergas y el dibujante satírico Víctor P. Landaluz[c]e Uriarte (Barrero, 2011, pp. 22-23), asentados los dos últimos en Cuba en ese año. ¿Cómo pudo darse? Sabemos que Caballero y Valero también generó vínculos con Cuba mediante la distribución de

Figura 13



La figuración de *El Padre Adam*, 1-12-1868. Luis Mariani Jiménez.
Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

su producción editorial de su obra poética y literaria (Cantos Casenave, 1991). Con el traslado de la edición de *Sancho Panza* a la imprenta de *La Ilustración Gaditana* en noviembre de 1863 la firma de Martínez Villergas se hace habitual como escritor colaborador desde La Habana.

Por otro lado, sabemos que *Sancho Panza*, en su sección fija «Mesa revuelta», se hizo eco de las denuncias que pesaban sobre el editor de «nuestro chistoso y acreditado colega, *El Tío Clarín*. Hacemos los más fervorosos votos por su libre absolución, y esperamos cuanto antes el anuncio de esta feliz nueva» (*Sancho Panza*, 50, 4-7-1864). Luego, la relación entre Caballero y Valero y Martínez Villergas, ¿pudo ser clave en el intercambio que se inició con Mariani Jiménez? Así, Mariani vio publicados artículos suyos como colaborador literario («Epitafios», *El Moro Muza*, 55, 1869) e imágenes (destinadas a *El Cencerro*) en el periódico dirigido por Martínez Villergas⁴⁶ y, a su vez, Landaluz[c]e cedió tacos xilográficos de sus dibujos, elaborados para *La Charanga* (1857-1858) y *El Moro Muza* (1859), con el fin de que Mariani los usara en los periódicos editados en Madrid y en los que colaboraba (Barrero, 2015, pp. 60-61).

Como apuntábamos en líneas precedentes, entre 1870 y 1872, la rúbrica de Mariani Jiménez se hizo común en los dibujos satíricos y de actualidad de *El Cencerro*, ya redactado, editado e impreso en Madrid. Sus dibujos se alternaron con las caricaturas de Eduardo Sojo, conocido como «Demócrito» a partir de 1880, director de *El Caos* (Madrid, 1870) y excepcional ilustrador que también colaboraría en *El Motín* hasta 1883, año en el que inicia su exilio en Argentina. Bozal valora la aportación de Mariani Jiménez a *El Cencerro* en Madrid:

Su verdadero [artífice] es, en mi opinión, Luis Mariani, artista sevillano que ilustra *El Cencerro* desde sus orígenes hasta 1872, [...] Mariani hace un dibujo premeditadamente tosco e ingenuista, que recuerda considerablemente las imágenes de historietas y alelukas. En la representación de personajes resulta un gran caricaturista, pero indudablemente destaca en la creación de tipos guiñolescos y, entre todos, la figura de «Fray Liberto», que, cencerro en mano, crea un ambiente bufo (Bozal, 1979, p. 150).

46 Entre el 1 de octubre de 1868 y el 12 de septiembre de 1869, Martínez Villergas viaja a España nada más conocer el triunfo de la Gloriosa, dejando el periódico en manos del establecimiento impresor, La Propaganda Literaria (Lafuente, 2021, p. 190).

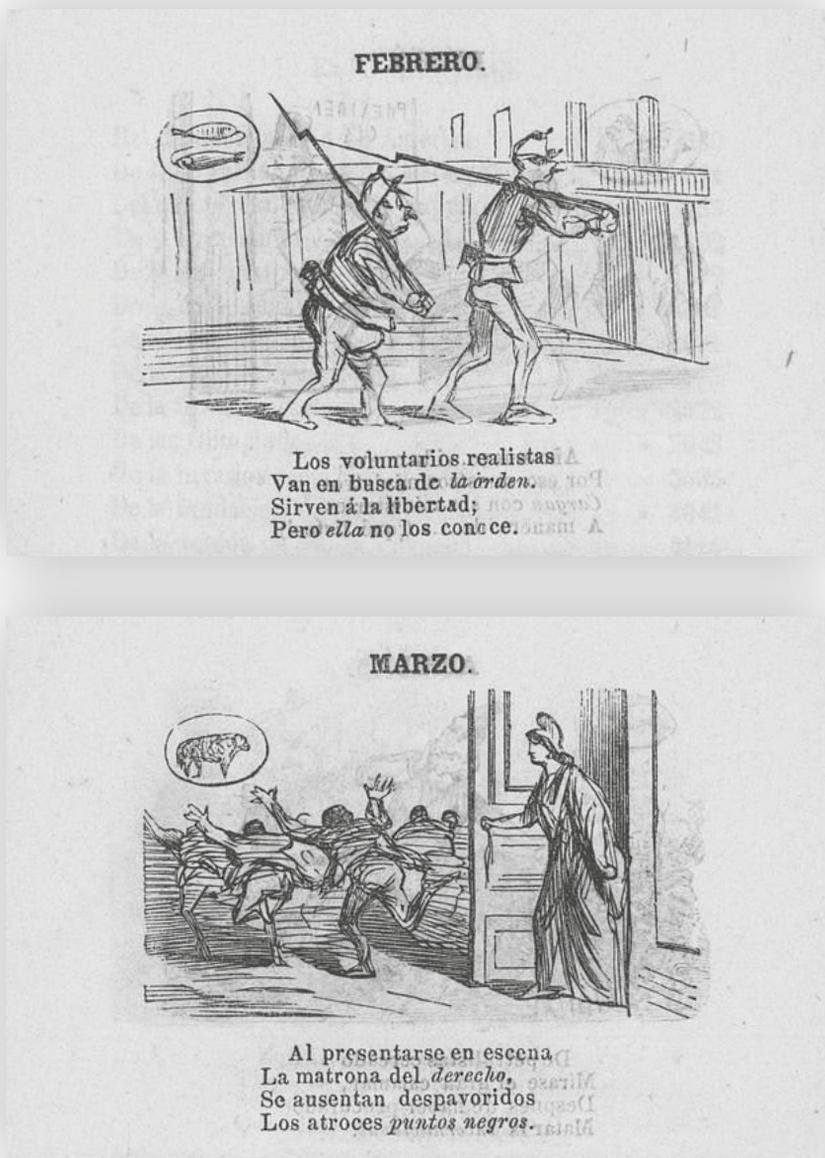
Ese trazo «pretendidamente tosco» de los monos en miniatura que representan a Fray Liberto Palomo no solo se ve justificado por la función pragmática de la imagen satírica en la narración periódica de un semanario de vocación popular, sino también porque la figuración de Fray Liberto representa al pueblo mismo, «tosco, brutal, jocoso y cáustico» (Bozal, 1988, pp. 398-400), y se expresa con las incorrecciones propias del andaluz hablado; a diferencia, por ejemplo, del castellano formal usado en los textos de tono ensayístico y la distancia histórica para la recreación visual que se adopta en *El Padre Adam* para enunciar las verdades aún no visibles a todos. Otros autores destacan su ingenio, «la feliz ejecución y la perspicacia con que acertaba a profetizar ciertos acontecimientos políticos» (Casado Cimiano, 2006, pp. 109-110). La incógnita que recorre este periodo, sin embargo, gira en torno a la constatación de su participación en *El Cencerro*, ¿pudo el director y principal redactor de este semanario, Maraver y Alfaro, ofrecer soporte a Mariani para el traslado de la edición de *El Tío Clarín* en diciembre de 1871 a Madrid o fueron otras redes, aún ocultas bajo las sombras del tiempo, las que le animaron?

Un último indicio nos lleva a dibujar un vínculo entre Mariani Jiménez y el periodista jerezano José Paúl y Angulo, agente promotor de publicaciones republicanas en Madrid. El 1 de noviembre de 1870 comienza la publicación del periódico *El Combate* (Madrid, 1870; 1872), el cual fue dirigido por Paúl y Angulo, tras abandonar esta la dirección de *La Igualdad* (Madrid, 1869-1874; 1880) por su participación en la insurrección federal en Cádiz y tener que emigrar, primero, a París y, después, a Ginebra. Durante 1871 *El Combate* dejó de publicarse, aunque el equipo de redacción, el administrador y su director confeccionaron un *Almanaque de El Combate para 1872* (1871)⁴⁷ para conmemorar el nacimiento del periódico. Entre los ilustradores participantes encontramos a Francisco Ortego —en 1872 emigró a París—, Eduardo Sojo y Luis Mariani, que habían participado, por convicción o como medio de supervivencia, de la organización cultural del republicanismo federal.

47 Este almanaque se creó como recuerdo «á la imperecedera memoria del periódico más popular que ha habido en España, del periódico que más rudas campañas en sus días sostuvo, del periódico que más persecuciones ha sufrido de parte de gobierno alguno» (1871, p. 19). Dirigido a los lectores y «los republicanos federales intransigentes», se hace saber que *El Combate* no ha muerto ni «sus hombres» han desaparecido. La originalidad o reutilización del material gráfico no ha podido ser contrastada aún.

3. Andalucía en el estadio cultural (pre)masivo. La popularización de lo político

Figura 14



Almanaque de *El Combate* para el año 1872 (1871). Ilustraciones de los meses de febrero y marzo para 1872. Luis Mariani Jiménez. Biblioteca Nacional de España.

En esta ocasión reconocemos el trazo de su lápiz en los grabados xilográficos que ilustran y prevén el significado de los sucesos que protagonizarán el año 1872.

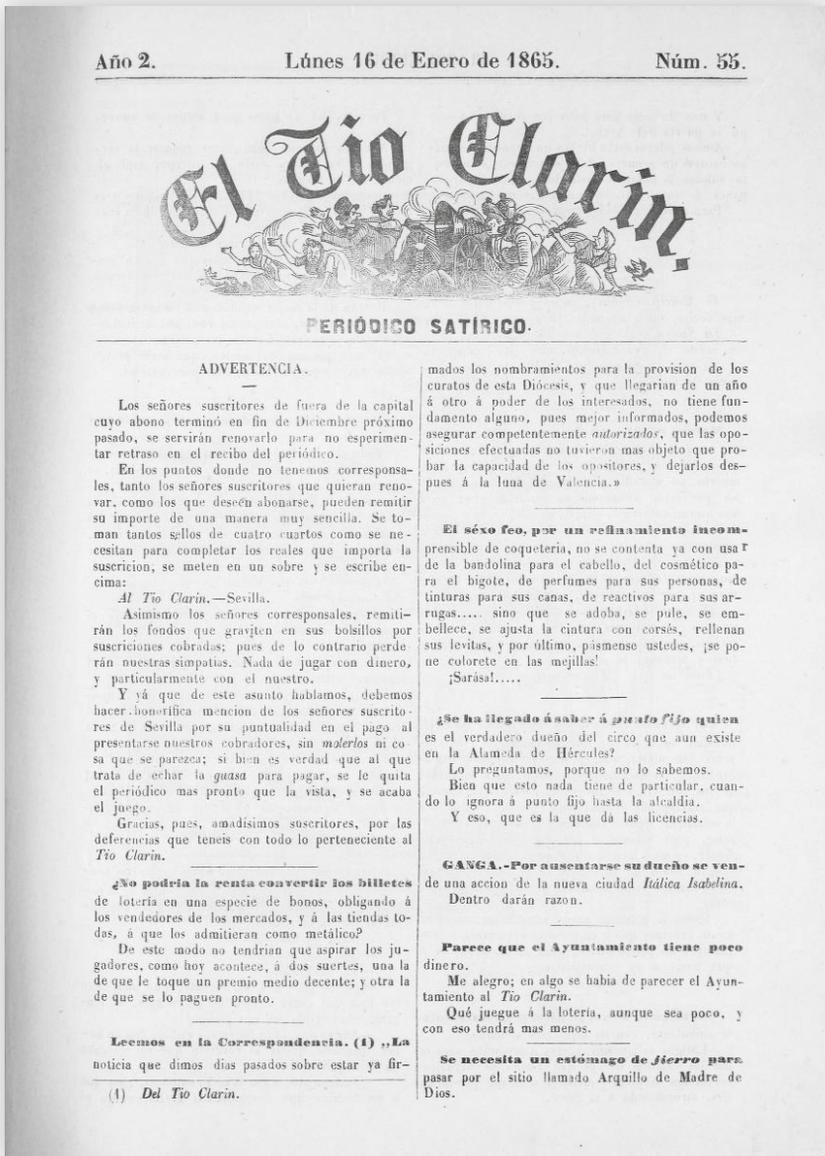
En otro orden, también pareció participar en la publicación *La Ilustración Republicana Federal* (Madrid, 1871-1872), aunque este dato no se ha podido contrastar. Intuye también Bozal (1979, p. 150) que la tosquedad que Ramón Cilla imprime a sus dibujos para *Madrid Cómic* podría tener de referente la obra de Mariani, con quien coincidiría en *El Cencerro* a partir de 1881 — año en el que Mariani Jiménez pareció desaparecer —. Con esta reconstrucción indiciaria de las relaciones tejidas por el ilustrador sevillano de prensa satírica se vislumbra en qué medida las transformaciones en su trazo están ligadas a la búsqueda de la operatividad de una modalidad de prensa que, por un lado, pretende instituir una racionalidad alternativa y, por otro, extender dicha experimentación a amplios públicos. En consecuencia, a través de la figura de Mariani Jiménez se explora la posibilidad de mirar lo divergente, esto es, la virtualidad de un tipo de prensa que facilita la autonomía perceptiva desde una gramática figurativa, entendida como expresión cultural verbo-visual que participa del ensanchamiento de lo político como vía para educar a la ciudadanía, y así hacerla partícipe de la discusión sobre la gestión eficaz de la vida en común.

3.2. Un tipo satírico, chismoso, entremetido y pendenciero. Las tres épocas de *El Tío Clarín*

La vida del semanario satírico sevillano *El Tío Clarín*⁴⁸ fue larga, a diferencia del carácter efímero de muchas otras publicaciones de su misma índole. Para Garrido Conde (1999, p. 150) esta fue una de las principales

48 Los números que componen las tres etapas de *El Tío Clarín* se conservan en su totalidad en la Hemeroteca Municipal de Sevilla (signatura: B-13/A-133; B-13/A-134 y B-13/A135) y parcialmente se hallan los primeros 81 números en el Fondo Antiguo digitalizado de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla (US). La edición en papel de estos 81 números de *El Tío Clarín* se custodia en el Fondo Antiguo de la US con la signatura A Mont. Rev. 04. En el Fondo Hazañas, conservado en la biblioteca de Humanidades de la US, hemos hallado un número de la tercera etapa, fechado el 26 de diciembre de 1870. Signatura: FG HAZ / 4800-013. Por otro lado, en la Hemeroteca Municipal de Madrid se conserva también la primera etapa de *El Tío Clarín* (1864-1865), localizada con la signatura A.M.23/4 (3718).

Figura 15a



Año 2.

Lunes 16 de Enero de 1865.

Núm. 55.

El Tío Clarín

PERIÓDICO SATÍRICO.

ADVERTENCIA.

Los señores suscritores de fuera de la capital cuyo abono terminó en fin de Diciembre próximo pasado, se servirán renovarlo para no experimentar retraso en el recibo del periódico.

En los puntos donde no tenemos correspondientes, tanto los señores suscritores que quieran renovar, como los que desean abonarse, pueden remitir su importe de una manera muy sencilla. Se toman tantos sellos de cuatro cuartos como se necesitan para completar los reales que importa la suscripción, se meten en un sobre y se escribe encima:

Al Tío Clarín.—Sevilla.

Asimismo los señores correspondientes, remitirán los fondos que graviten en sus bolsillos por suscripciones cobradas; pues de lo contrario perderán nuestras simpatías. Nada de jugar con dinero, y particularmente con el nuestro.

Y ya que de este asunto hablamos, debemos hacer honorífica mención de los señores suscritores de Sevilla por su puntualidad en el pago al presentarse nuestros cobradores, sin meterlos ni cosa que se parezca; si bien es verdad que al que trata de echar la guasa para pagar, se le quita el periódico mas pronto que la vista, y se acaba el juego.

Gracias, pues, amadísimos suscritores, por los deferencias que tenéis con todo lo perteneciente al *Tío Clarín*.

¿No podría la renta convertir los billetes de lotería en una especie de bonos, obligando á los vendedores de los mercados, y á las tiendas todas, á que los admitieran como metálico?

De este modo no tendrían que aspirar los jugadores, como hoy acontece, á dos suertes, una la de que le toque un premio medio decente; y otra la de que se lo paguen pronto.

Leemos en la Correspondencia. (1) „La noticia que dimos días pasados sobre estar ya fir-

(1) *Del Tío Clarín.*

mados los nombramientos para la provision de los curatos de esta Diócesis, y que llegarían de un año á otro á poder de los interesados, no tiene fundamento alguno, pues mejor informados, podemos asegurar competentemente *autorizados*, que las oposiciones efectuadas no tuvieron mas objeto que probar la capacidad de los opositores, y dejarlos después á la luna de Valencia.

El séxo feo, por un refinamiento incomprensible de coquetería, no se contenta ya con usar de la bandolina para el cabello, del cosmético para el bigote, de perfumes para sus personas, de tinturas para sus canas, de reactivos para sus arrugas.... sino que se adoba, se pule, se embellece, se ajusta la cintura con corsés, rellenan sus levitas, y por último, píensense ustedes, ¿se pone colorete en las mejillas!
¡Sarasa!.....

¿Se ha llegado á saber á punto fijo quien es el verdadero dueño del circo que aun existe en la Alameda de Hércules?

Lo preguntamos, porque no lo sabemos.

Bien que esto nada tiene de particular, cuando lo ignora á punto fijo hasta la alcaldía.

Y eso, que es la que da las licencias.

GÁNGA.—Por ausentarse su dueño se vende una acción de la nueva ciudad *Itálica Isabelina*. Dentro darán razon.

Parece que el Ayuntamiento tiene poco dinero.

Me alegro; en algo se habia de parecer el Ayuntamiento al *Tío Clarín*.

Qué juegue á la lotería, aunque sea poco, y con eso tendrá mas menos.

Se necesita un estómago de hierro para pasar por el sitio llamado Arquillo de Madre de Dios.

El dibujo de cabecera de *El Tío Clarín* en el número 55 (16-1-1865).
Biblioteca Universitaria de Sevilla y Hemeroteca Municipal de Sevilla.

Figura 15b



La caricatura de cabecera de *El Tío Clarín*, del número 82 (21-8-1865).
Biblioteca Universitaria de Sevilla y Hemeroteca Municipal de Sevilla.

razones que justifica la relevancia del semanario como fuente documental en la reconstrucción de la historia local de Sevilla, ya que sobrevivió a los años cruciales del siglo XIX, desde la crisis del reinado de Isabel II, pasando por los prolegómenos de la Revolución de 1868, hasta el inicio del reinado de Amadeo de Saboya en el marco del Sexenio democrático. De forma particular, fue un actor sociopolítico clave en la lucha por la consolidación de un Estado «social» de derecho como forma de poner fin a la revolución liberal que se inició en 1808 en España. La vida del periódico, por tanto, se puede describir en tres épocas.

La primera época abarca desde el lunes 4 de enero de 1864 hasta el 17 de julio de 1865 y comprende un total de 81 números: los 52 primeros del primer año económico, que forman el objeto de estudio de esta investigación, y seis meses y medio del segundo año económico. En este tiempo *El Tío Clarín* tiene que hacer frente a la denuncia de los números 16 y 17

ante el tribunal de imprenta y la suspensión del número 72 completo⁴⁹, del cual, de forma paradójica, solo se repartió la lámina litografiada. Durante 1864 el gobernador civil de Sevilla fue el político y empresario textil y agrícola Santiago L. Dupuy de Lôme (Madrid, 1819-Alicante, 1881), próximo al unionismo. En su segundo año, a partir del número 55 (*El Tío Clarín*, 16-1-1865) y estampado aún en la imprenta de Eduardo Hidalgo y Compañía, la publicación se desprende de su carácter jocoso y literario para destacar su adscripción como «Periódico satírico» en el subtítulo. Con posterioridad, dejaría de salir el 17 de julio de 1865 para reaparecer el 21 de agosto de 1865 (número 82) como «político-satírico», e impreso ya en el negocio del promotor cultural Carlos Santigosa.

Su transformación coincidió en el tiempo con, por un lado, la entrada en vigor el 29 de junio de la Ley de Imprenta de 1864 y, por otro lado, con cambios en el consistorio, tras la celebración de elecciones generales en noviembre de ese año. Juan José García de Vinuesa, quien fuera alcalde de la ciudad desde 1859 hasta 1864, había sido elegido diputado a Cortes y cedería de forma interina el bastón de mando a Joaquín García Balao. En 1865 volvería a ser nombrado alcalde-corregidor de la ciudad, falleciendo en octubre de ese mismo año víctima del cólera que invadió Sevilla (Velázquez y Sánchez, 1866, pp. 301-304). Estos hechos podrían contravenir la afirmación expuesta más arriba sobre la excepcionalidad que representó Sevilla en la aplicación de la Ley de Imprenta de 1864 (Castro Alfín, 1998, pp. 147-148). Ciertamente, el número de cabeceiras no aumentó, pero hubo una, nuestro objeto de estudio, que nació como semanario satírico-literario y se convirtió en satírico-político, sin que fuese registrada como tal en las estadísticas antes manejadas. Este indicio, además de los cambios que se producen en su organización editorial, se presenta clave para justificar la circunscripción de esta investigación a su primer año económico.

En este periodo de estudio el semanario mantiene la representación costumbrista de los hechos locales denunciados, aunque observamos, primero, el uso de diferentes técnicas de reproducción de la imagen,

49 «A causa de haber tenido por conveniente el señor censor *Tachar* una plana y pico del número que teníamos preparado para el lunes y tener que preparar otros originales a hora intempestiva, no se reparte el presente con la puntualidad que acostumbramos. Nuestros suscriptores nos disimularán esta falta que no hemos podido precaver». Esta explicación apareció en la página 2, bajo el título «Per-cance», del número 72 (*El Tío Clarín*, 15-5-1865), que salió unos días más tarde.

empleándose de un modo combinado la litografía y el grabado a contra fibra, y, segundo, la inserción a partir del número 55, momento en que se define como «satírico», de la caricatura de cabecera (Ortega, 2004) como una recreación jocosa del estado de la opinión pública canalizada a través de la figuración del Tío Clarín, y que se usará durante su segunda época. En la imagen (*El Tío Clarín*, 16-1-1865) se percibe de qué forma la máscara narradora del Tío Clarín ahuyenta a los usureros de lo público mediante los trompetazos que lanza la «pitaera» de su clarín. El ruido, en este caso, representaría un modo de censura público. Esta escenificación se podría interpretar como premonitoria del cambio conceptual que vivirá, visible desde el número 82 (*El Tío Clarín*, 21-8-1865). Una vez adscrito al periodismo satírico político, introduce un nuevo dibujo de cabecera donde *El Tío Clarín* se presenta con un gesto rudo y rostro desafiante, colgando de sus brazos, cual monigotes, a los tipos sobre los que recaen sus críticas: políticos, soldados y sacerdotes. También se agrandaría su formato.

El siguiente cambio se percibió en el número 101 (*El Tío Clarín*, 10-1-1866), a partir del cual Mariani Jiménez deja de ser editor responsable del semanario y es sustituido por Carlos Santigosa, propietario del negocio tipográfico donde se imprime la publicación desde 1865. Empero, Mariani Jiménez seguiría como principal dibujante. A este intercambio de roles entre sus artífices siguió otro respecto del lugar de la imagen satírica en la estructura de la narración periodística: la lámina litografiada, antes insertada como una hoja independiente entre las páginas interiores, comienza a incluirse en la tercera plana junto —o entre— los textos, imitando así el modelo del madrileño *Gil Blas*. Este cambio tendría implicaciones en el uso y manejo de la lámina por parte de los lectores directos e indirectos. Además, a mediados de julio de 1866, salió el primer número de la edición diaria de noticias que, según se anunciaba en el número 128 (*El Tío Clarín*, 9-7-1866), saldría todos los días menos el lunes, día que se seguiría destinando a la publicación de la edición satírica semanal con caricaturas.

En cuanto al contenido, la edición diaria ofrecería a sus lectores las noticias «más interesantes que comunique el telégrafo y el correo», con «la inmensa ventaja de publicarlas con veinticuatro horas de anticipación a los demás periódicos de la capital; pues se espera a la llegada del correo para hacer la tirada y repartirlo» (*El Tío Clarín*, 9-7-1866, p. 1). Sin duda, es una forma de experimentar la combinación de la vocación popular de un semanario satírico local, de contenido misceláneo, con las informaciones noticiosas generadas desde un negocio local —sin ser este un elemento menor, puesto que de ese negocio salía la edición local del madrileño *Las Novedades* desde 1859— y sin la mediación de los pe-

riódicos procedentes de la capital. De modo que se acortan los tiempos en la producción informativa «seria» y en la recepción de esta.

Sin embargo, desconocemos si la causa de este cambio en el posicionamiento editorial está vinculada a la supervivencia del medio en unas circunstancias políticas gravísimas (se declaró el estado de sitio en España, tras la sublevación de San Gil en junio de 1866) o dicha apuesta informativa estaba prevista, pero se vio determinada en su aplicación práctica por los sucesos políticos del momento. «Nuestros habituales lectores habrán observado que de algún tiempo a esta parte no nos ocupamos de política... En las caricaturas tampoco encontrarán a los queridos personajes que acostumbrábamos a poner en escena y que tan dignos eran de figurar en nuestra tercera plana» (*El Tío Clarín*, 128, 9-7-1866). En efecto, la censura había pasado a manos de la autoridad militar y se asistía a la suspensión de los títulos progresistas y demócratas, también, y especialmente, los satíricos *El Cascabel*, *Jeremías* (Madrid, 1866) y *Gil Blas* se vieron afectados, entre otros muchos (Castro Alfín, 1998, p. 208). La segunda época de *El Tío Clarín* terminó justamente el 8 de julio de 1867 con el número 180.

Con la entrada en vigor el 7 de marzo de 1867 de la Ley de Imprenta promovida por el ministro de la gobernación, Luis González Bravo, *El Tío Clarín* pasó a llamarse *El Clarín*, subtítulo «periódico político» —desde el 15 de julio de 1867 (número 181) hasta el 19 de agosto de 1867 (número 186)—, con una numeración correlativa. Esto es, *El Clarín* sustituía a *El Tío Clarín*. El 21 de agosto de 1867 *El Porvenir* publicó en la sección Crónica de la capital sevillana, bajo el título «Supresión», que «Nuestro colega *El Clarín* lo ha sido [suprimido] de real orden. Sentimos este percance». Que solo salieran cinco números, no resulta extraño si, además del restrictivo marco legal, se considera la adscripción de la publicación a las filas del federalismo andaluz (Arias Castañón, 1995, pp. 40-41). Mas sus promotores no cejaron en el empeño y el 9 de septiembre de 1867 vuelven a la carga con *La Campana*, subtitulada con el subterfugio nominal: «periódico de intereses materiales, noticias y anuncios».

En cuanto a *El Clarín*, cabe señalar que mantuvo la disociación entre la edición diaria de noticias y la edición satírica semanal con caricaturas, compuesta de cuatro páginas en folio mayor⁵⁰. Su director y editor responsable fue Manuel Vicente Moreno y el dibujante, Mariani Jiménez. Se imprimió

50 Los números conservados de *El Clarín* en la Hemeroteca Municipal de Sevilla corresponden a las ediciones satíricas semanales.

en la imprenta y litografía de *Las Novedades*, edición local. Por tanto, la responsabilidad máxima recaería en el impresor Santigosa. En el caso de *La Campana*, se publicaron un total de 21 números, finalizando el 27 de enero de 1868. Su director y editor responsable fue Santigosa, y su principal dibujante, Mariani Jiménez, conformando un tándem aún sin historiar. Del mismo modo que su predecesor *El Clarín*, *La Campana* heredó una estructura con dos ediciones, una edición diaria de noticias y otra semanal de índole satírica con caricaturas (Chaves Rey, 1995, p. 179). Resurge la hipótesis de hasta qué punto esta fórmula es un modo de esquivar la censura o una apuesta por materializar la independencia informativa desde la estructura de un periódico que se quiere político, servidor de todos, pero no ideológico.

La máscara narradora es tan sugerente como la del rostro duro y portes goyescos del Tío Clarín, situándose como una individualidad (figurada) entre el pueblo. En esta ocasión, se trata del Señor Campanero mayor, descrito en el prospecto de la campanada primera de un modo jocoso, pues tiende a sacarse «media libra de algodón de cada oído, tose, escupe, se suena las narices, se quita el pelo de encima de los ojos». Y mirando a los muchachos que acaban de repicar, suele advertirles: «Hijos míos; esta Campana que acabamos de estrenar es preciso tocarla con mucha prudencia si no queremos verla cascada a las primeras de cambio, dadas las condiciones atmosféricas en que nos encontramos» (*La Campana*, 9-9-1867).

En este punto hay una clara referencia a la conflictividad social que antecede a la Septembrina, apuntando que la virtud del semanario ha de residir en la medida en el ejercicio de la crítica —en el sentido metafórico, en el acto de hacer sonar la campana— para evitar una nueva «indisposición» como la sufrida por *El Tío Clarín* y *El Clarín*, retirados temporalmente de «los negocios públicos». Con la máscara del campanero mayor, que nos sitúa en el hilo atemporal de representaciones como la de *Fray Gerundio* o *Fray Liberto*, se reivindicaba «la voz» de una figura cesante —se vincula a la discusión sobre el rol de la Iglesia y la clerecía en el proceso de secularización y las sucesivas desamortizaciones en el siglo XIX— que en la medida en que la campana ha dejado de ordenar la vida común, empieza a perder su utilidad social. Advertimos, en otro orden, un cierto paralelismo entre la función del campanero y la del escritor público, ya que ambos llaman o convocan a un público, el primero para orar y el segundo para participar de la discusión sobre el estado de la cosa pública, usando un lenguaje —común y musical, que nos sitúa en la oralidad— comprensible por todos. En el caso del periódico, se tañe la campana, de igual modo que sucedía con el clarín, con el fin de denunciar a quienes sacan provecho de lo público.

Figura 16



Primer número de *La Campana* (Sevilla, 1867-1868). 9-9-1867. Hemeroteca Municipal de Madrid.

Editada durante cuatro meses, dejó de publicarse cuando las circunstancias que habían motivado la suspensión —en agosto de 1867— de *El Clarín* se dieron por superadas. Antes de finalizar el año se anunció en el semanario la intención de los promotores de volver a solicitar la competente autorización al ministro de la Gobernación (*La Campana*,

13, 2-12-1867). El 27 de enero de 1868 *La Campana* se despedía de sus lectores. «¡¡ESPAÑOLES!! Una ligera indisposición de *El Tío Clarín* le obligó a retirarse de los negocios públicos descargando el peso de sus habituales tareas sobre nuestros débiles hombros. La Historia dirá si hemos cumplido fielmente...». Sin embargo, algo no debió salir bien. *La Nueva Iberia*, que sustituía al progresista *La Iberia* tras ser suspendido en junio de 1866, contaba lo siguiente: «Ha sido absuelto en primera instancia nuestro satírico colega de Sevilla *El Clarín* de la denuncia que sobre él pesa. El fiscal pedía para el dueño de la imprenta tres meses de prisión, y para el redactor, don Luis Mariani, diez y siete meses y 15.000 rs. de multa. Deseamos se confirme en segunda instancia el fallo dictado» (13-2-1868). Probablemente, el fallo fue confirmado en segunda instancia, puesto que se restituye la edición de *El Clarín* en 1868, tras el triunfo de la Septembrina (Arias Castañón, 1995, p. 40).

En cambio, puede que la autorización solicitada para retomar la publicación de *El Tío Clarín* no se llegara a tramitar, o nunca se dio, debido al contexto de radicalización política previo al estallido de la Septembrina. De modo que no hallamos huellas de *El Tío Clarín* hasta el 5 de diciembre de 1870, fecha en la que pareció iniciar su tercera época, hasta el 31 de julio de 1871. Su reaparición debió estar determinada por los acontecimientos políticos sucedidos. Después de la drástica represión de la sublevación federal en octubre de 1869, se destituyeron a los concejales y diputados provinciales intentando acabar así con la hegemonía republicana, predominante en las instituciones locales desde las elecciones municipales de 1868. De forma interina, se inició el predominio del progresismo democrático sevillano en el ayuntamiento y la diputación, y el apoyo institucional a la monarquía democrática (Arias Castañón, 2009, pp. 25-30). Este periodo se cerraría con unas elecciones municipales en enero de 1870, que fueron anuladas, la ruptura de la coalición revolucionaria en marzo de 1870 y la elección por parte de las Cortes de Amadeo de Saboya como rey de España en noviembre de ese mismo año.

En diciembre de 1870 aparecía *El Tío Clarín*, adscrito claramente al republicanismo, y participando de la campaña glocal contra el duque de Aosta (Ruiz Acosta y Lorite Luque, 2021, pp. 183-184). Ofreció, además, a todos sus suscriptores una hoja suelta vespertina con las noticias de los periódicos de Madrid. El domingo 3 de diciembre de 1871 *El Tío Clarín* se edita, pero desde Madrid, con Mariani Jiménez como editor responsable y dibujante, además de impreso en la imprenta de T. Rey. No obstante, la cabecera no pareció correr mejor suerte que en la etapa anterior. El 24 de diciembre de 1871 desaparece definitivamente.

3.3. La posición editorial de *El Tío Clarín*: entre *El Cascabel* (1863) y *Gil Blas* (1864)

«Mañana saldrá el Tío Clarín en el tren correo de las 6 de la mañana, con el objeto de visitar personalmente a sus nuevos colegas, *Gil Blas*, *El Cascabel* y *La Trompeta*, etc. Del recibimiento que le hagan daremos oportuno conocimiento» (*El Tío Clarín*, 53, 2-1-1865, p. 1). Este fue el anuncio que inauguró la agenda del segundo año económico de *El Tío Clarín*. Del encuentro con sus coetáneos poco trascendió, pero puede valorarse como un indicio de la notoriedad adquirida por la empresa de Santigosa y Mariani Jiménez, siendo un semanario satírico local y periférico que manifiesta sus conexiones con los promotores de otros satíricos de Madrid. La creación de redes de colaboración entre los artífices de la prensa de oposición debió ser clave en estos años de dura represión a la prensa progresista y demócrata, a pesar de las diferencias perceptibles en sus posicionamientos. Así, *El Cascabel*, a pesar de su apoliticismo, suscribió el manifiesto de la prensa contra el proyecto de ley de imprenta impulsado por Narváez en 1865 junto a veintiún periódicos de Madrid.

En el caso que nos ocupa, los diferentes posicionamientos se presentan fundamentales para ahondar en la construcción social de su funcionalidad y operatividad económica a partir de la colaboración y descentralización, esto es, fenómenos que deconstruyen el tópico de las tensiones entre el centro y la periferia al menos en el plano de la producción de la prensa satírica. El primero en aparecer, *El Cascabel* (Madrid, 1863), se define como «festivo», epíteto que se convertirá en mayoritario en 1880, época en la que se inicia en el plano global europeo el capitalismo de edición. Por otro lado, *El Tío Clarín* se vincula al discurso satírico-literario, siendo un tipo «chismoso, entremetido y pendenciero». Y *Gil Blas* (Madrid, 1864) es el único que nace «político» y permanece como tal hasta 1866. El rasgo común a los tres semanarios fue la popularidad adquirida entre públicos interclasistas.

Del Tío Clarín hemos hallado testimonios recurrentes como los recuerdos de infancia de Manuel Chaves Rey y los de Santiago Montoto. De *El Cascabel*, solo cabe valorar la cifra de su tirada para imaginar su éxito: se cree que pudo llegar a tirar de cuarenta a cincuenta mil ejemplares, según los datos ofrecidos por Julio Nombela, quien adquirió el periódico en 1876 (Palenque, 2002, pp. 174 y 178). La fama de *Gil Blas* aparece ligada, en parte, a la competencia con *El Cascabel* por el favor del público madrileño, tal como se observa en la representación realizada por Francisco Ortego (*Gil Blas*, año III, II época, 6, 21-10-1866, p. 3).

Figura 17

GIL BLAS.



—¡ Señorito, el **GIL BLAS** á cuatro cuartos!
 —¡ Señorito, el **CASCABEL** á dos cuartos!
 —Este es mas barato.... ¡ pero es mas feo!

II. Por la calle.

—Arrombágate el viento, Lola.
 —Mamá, si no puedes.
 —Mira que esto está hecho una perdición y va á decir el maestro del Conservatorio que eres muy cochina pa el teatro.
 —¡Y qué quiere Vd. que haga, mamá!
 —Arroscágate algo la falda por detrás.... con la cola te vas llevando too el barro de la Puerta del Sol.... ¡plégo y qué demorona eres, chiquilla!
 —Pero si Vd. no sabe....
 —¿Qué he de saber yo, alma de sátiro?
 —Como yo ignoraba que llevases me ha venido con las zapatas....
 —¡Arre! ¡Las zapatas con que juegas el gato de noche! Pues no te desahoras.... si te viene el muestro del Conservatorio, de seguro te despedirá, ¡y á Dios ajustel! ¡Tapa, hija, tapa!

III. En los portales de la Plaza Mayor.

Don Gordinio (solo, entre mucha gente).—¡Vaya un aguilal! ¡Ya, ya! Salí sin paraguas y ahora espero en estos portales á que pase el chaparrón.... El caso es que ya es la hora.... Me espera doña Ramona, vinda con seis mil duros de renta, para darme el dote, el supriéndome si.... ¡Cuansto! En cuanto me case me echará coche, me echará caballo, me echará palco en la ópera, me echará todo lo que sea y algo más.... ¡Basta la mano para ver si llueve! Sigue lloviendo. Pues ahora aprésta más.... Bénta posición la mía.... ¡Téme aquí esperando á que

pase la lluvia, cuando me espera un porvenir de coche, de carreta, y de botas de montar. Si á lo ménos llaman, traido los chanclos.... ¡Y no hace nada! ¡Basta Ramona se va á incomodar. ¡Basta la mano otra vez! ¡Eh! ¡La cosa vá de veras.—Animal! ¡No vé Vd. dónde pisa! —Si se viene con los ojos de pulga....—Kaos son los que Vd. me ha desahorado.—Amigüelo, cuando uno vá á escape.... y poquito que llueve, para andar uno en camplimientos.
 (Don Gordinio continúa monologuando).—¿Qué he de esperar no lleva ganas de caer.... El tiempo pasa, y yo pierdo el tiempo.... Por un paraguas firmaría ahora un pagaré de mil reales para cuando me case.... Yo me desahoro.... (Vuelve á sacar la mano). Parece que no llueve tanto.... Doña Ramona me espera.... Six mil duros de renta me esperan.... ¡Al agua, ¡pase! Me suberé el castillo de la levista.... También me remangaré los pantalones.... ¡Ajá! Ahora cubriremos el sombrero con el puntalito de las sartenes.... ¡Men! ¡después, porque si voy desahorándome, vercharé la gota que cae aquí y la que cae más allá....
 (En este estado se lanza á la calle. Doña Ramona está en el balcón con otro.... Le vé, y se ocha á reír. Aquella riza decidió así porvenir de D. Gordinio. Los seis mil duros de renta fueron para el que estaba con ella en el balcón.)

IV. En un estudio de pintor.

—Estamos en grande.
 —Ya lo creo, como que ha venido Zorvilla.
 —Háble del tiempo.
 —Pues está bueno el tiempo. No hay luz, y hétenos aquí con los brazos cruzados.
 —¡Pero no huelas á Exposición!

—¿Eh?
 —¡Reta lluvia temprana, ¡no te fíes que está coronado el día de la Exposición y de la medalla con cuatro mil duros!
 —¿Qué harías tú si te llevasen el primer premio?
 —Comerme con mi adorada Julieta. ¡Y tú!
 —¡Yo! Comprarme un galán.

V. En una casa particular.

—Esto no puede continuar así.... Encantadora Clotilde, acabamos de una vez.
 —Eso es precisamente lo que deseo.
 —Pero, mujer, sin entradas, ¡no se ha dado este verano pruebas inequívocas de tu cariño!
 —Si señor, pero era verano....
 —¡Ah! según eso, ¡tú amas por temporadas....
 —Hombres de Dios, ¡qué le anuncia á Vd. esa lluvia.
 —Que llueve.
 —¡Y por qué llueve!
 —Porque cae agua.
 —¡Y por qué cae agua!
 —¡Mejor, preguntábase á las nubes á Dios!
 —Yo se lo pregunté á mi corazón, y él me responde la verdad.
 —Sepamos qué te dice el corazón.
 —Pase oye. El corazón me dice, que tú no tienes más que vestirte mil reales de sueldo, y que no puedes abonar á palco, ni tenerme abrigado como un conejito, en una estacion tan rigurosa como la que empieza.
 —¡No prosiga!
 —En una palabra, que tú puedes ser mi amante un

El Cascabel y Gil Blas en lucha por el público medio y urbano. Francisco J. Ortego, en *Gil Blas*, segunda época, 21-10-1866. Biblioteca Nacional de España.

Asimismo, *Gil Blas* se ha considerado desde la historia del periodismo como el iniciador del humor gráfico en España (Seoane, 1992) y desde la historia de la literatura (Llera Ruiz, 2003, p. 209) como referente por su innovación morfológica, permitiendo la adopción del formato tabloide, la inserción de la caricatura en la caja de texto y las variadas formas textuales caracterizadas por su brevedad, como las incluidas en la sección «Cabos sueltos».

Los tres periódicos admiten mirar lo real con el fin de desautorizar su representación, haciendo de la realidad subrogada su objeto de crítica. Posiblemente sea ese estar en el presente y desde un posicionamiento crítico el rasgo que caracteriza la mirada del escritor satírico, común incluso a los periódicos que se definen como festivos o literarios. *El Cascabel*, dirigido y redactado por Carlos Frontaura, nace con vocación de «apolítico» como un modo de renunciar al tratamiento de la política mientras esta sea una feria. Así, se subraya en su subtítulo que es un «periódico para reír». Además, hace constar que no tiene más color que el «del papel en que se imprime», apuntando su independencia de cualquier injerencia partidista. No obstante, a lo largo de su larga andadura se observa que su posicionamiento no siempre encajó en el calificativo de «festivo» y/o apolítico⁵¹.

Según Palenque, *El Cascabel* «terminó sucumbiendo al vertiginoso [...] ritmo de la política de su tiempo», y será «su tono irascible y venenoso para con todos los políticos lo que le hizo tan molesto en los años anteriores al estallido de la Gloriosa» (2002, p. 179). La clase política, por tanto, se configura como el principal problema social, una denuncia común entre los satíricos del periodo estudiado. En el prospecto de octubre de 1863 ya dejó entrever la dificultad de no transgredir su principal objetivo: hacer reír (recuérdese que la risa actúa sobre lo actual) sin referirse a quienes se arrojan el control del relato sobre la verdad (la clase política). El lema que aparecía bajo su cabecera se toma como un claro síntoma: «El programa, los principios y los fines de EL CASCABEL se encierran simplemente en el propósito de ponérselo al gato. Lo que fuere sonará». De modo que para

51 *El Cascabel* también sufrió cambios editoriales: si en 1863 se definía como un «periódico para hacer reír», en 1867 su subtítulo trocaría entre «periódico festivo, literario y político» (14 de marzo de 1867), «periódico festivo» (a partir del 27 marzo de 1867) y «político y literario» (desde octubre de 1867 y a lo largo de 1868). Sin subtítulo durante algún tiempo, se apostaría por «periódico semanal» al iniciar la etapa más conservadora en 1872 (Palenque, 2002, p. 179).

adscribir su posición acude a la comparación con otros periódicos, diferenciándose de los ministeriales.

[...] no hace la oposición al ministerio, ni a los perros con bozal o sin él. En que no es ministerial de otro Gobierno más que del de las amas de ídem, que suelen ser guapetonas y frescachonas. En que no se meterá con *La Correspondencia de España*. [...] En que no andará a la greña con sus colegas, como suelen los hombres públicos [...] En que conocerá los defectos de sus amigos como los de sus enemigos, y dará a cada cual lo que le corresponda (*El Cascabel*, prospecto, 1, octubre de 1863).

En cuanto a sus aspectos formales, añade: «Este periódico es chico, y no es grande, porque es bueno [...] y de lo bueno no se puede dar mucho por dos miserables cuartos». Tampoco tiene periodicidad fija: «Este periódico, mejor dicho, papel público, sale cuando puede, como puede y por donde puede, y esto si Dios quiere y el Alcalde». Puesto que «no tiene días fijos para su publicación, por la sencilla razón de que nadie los tiene en el mundo», aludiendo de esta forma a la eventualidad de la vida y, en concreto, al marco legislativo en vigencia que tanto dificulta la vida de tales papeles. Ser festivo, chico y sin periodicidad evitó ser incluido entre las publicaciones diarias, muy vigiladas con la Ley Nocedal, normativa que amplió el número de pliegos —respecto de la norma de 1837 que consignaba no exceder los seis pliegos de impresión (Gómez Aparicio, 1981, p. 235)— que debía componer un periódico: 10 pliegos del tamaño del papel sellado. La Ley Cánovas ratificó esta definición.

Respecto de su periodicidad, a partir de octubre de 1864 *El Cascabel* empezó a salir cinco veces al mes y fue aumentando sus salidas hasta 1866, momento en el que se convirtió en diario. En 1872 decrece el número de seguidores y su periodicidad se torna semanal. En relación con el modo de distribución y los contenidos, *El Cascabel* «no admite suscripción en Madrid, primero, porque no le da la gana, y segundo, porque a nadie quiere preguntar cómo se llama, dónde vive, ni cuántos años tiene». La venta callejera o al menudeo —por dos cuartos el número suelto— fue también el sistema seguido por el satírico cordobés *El Cencerro* a partir de 1869. En cuanto al segundo elemento, el contenido misceláneo se convirtió en otro lugar común entre los semanarios satíricos.

Si *El Tío Clarín* enunciaba que ofrecería un «surtido de chismes», incluyendo cuentos, chascarrillos, epigramas, semblanzas, charadas, logogrifos y «demás baratijas» (prospecto, 4-1-1864), la diversidad de los géneros concebidos como «menores» también predomina entre las

páginas de *El Cascabel*, demostrando promover una música, o melodía, que agrada a los lectores. «EL CASCABEL fotografiará los tipos de la sociedad moderna, que los hay en abundancia, y soberanamente ridículos, comentará todos los hechos, todos los dichos, tomará acta de todas las grandes cosas». Se combinan, por tanto, cuadros costumbristas con ensayos de crónicas informativas, incluyendo grabados que intercalan la atemporalidad del retrato con el dibujo de actualidad⁵². Todo para aliviar el ánimo afligido de los públicos lectores al tomar conciencia de las contradicciones de su tiempo.

Los maridos desgraciados, los ensuegrados, las solteronas, las feas, las niñas que tengan pasión de ánimo, los enfermos del alma y del cuerpo, los que se desesperan esperando que vuelvan los suyos, las víctimas de los prestamistas, todos aquellos, en fin, que estén en disposición de coger el cielo con las manos, deben comprar EL CASCABEL, y hallarán alivio y consuelo (*El Cascabel*, prospecto, 1, octubre de 1863).

En efecto, la conquista del público llevó al director de *El Cascabel*, Carlos Frontaura, a fagocitar las formas narrativas, temas y géneros de la literatura popular, con la cual intentó competir dado su alto consumo aún en la segunda mitad del siglo XIX. Con esta estrategia Frontaura perseguía dos objetivos: uno, ser una alternativa a los periódicos «serios» y, dos, «hacer de su revista un negocio editorial moderno, que respondiese al capital de un editor y a los intereses de unos lectores, negando, así, el dominio y la dependencia con respecto a la política» (Palenque, 2002, p. 189). Es una posible forma de experimentar la independencia de la publicación con su sostenibilidad económica, ligada a la identificación de «lo vendible» para un público mayoritario. En el caso de *El Tío Clarín*, la absorción de los distintos géneros de la literatura popular sirve al fin de la formación de una ciudadanía democrática, puesto que la literatura de cordel fue concebida como un producto cultural que perpetuaba la ignorancia entre las clases populares. Se quiso, por tanto, replicar sus formas, pero dotándolas de un contenido edificante para los trabajadores virtuosos (*El Tío Clarín*, 81, 17-7-1865).

En otro orden, *Gil Blas* vivió el proceso inverso al Tío Clarín: apareció como un «periódico político satírico» y en septiembre de 1866, tras una breve desaparición, reaparece declarándose literario, dada la extrema

52 Con posterioridad a su primer año, cobró importancia el dibujo satírico mediante la colaboración especial del caricaturista Francisco Ortego, entre otros.

vigilancia soportada por las publicaciones políticas en un marco sociopolítico de radicalización. Fundado en noviembre de 1864 por Luis Rivera, el periódico fue redactado por una pléyade de escritores republicanos: desde Roberto Robert (Lanes Marsall, 2004) y Manuel del Palacio hasta Eusebio Blasco y Federico Balart. Entre sus ilustradores destacaron Francisco Ortego, los hermanos Perea, A. Giménez y J. Llovera. En el número-prospecto se hacía constar que «por 6 rs. al mes vamos a dar un periódico cuya impresión y grabados nos cuestan un ojo de la cara»; esto es, especifica su baratura, cuatro cuartos el número suelto, a pesar de los elevados costes de producción que suponía editar un semanario satírico con caricaturas. Tal y como argumentaba *El Tío Clarín* en su prospecto, a los promotores de estos satíricos no les quedó otra que dar barato el periódico para «animar» la demanda y extender la instrucción en la virtud cívica. Al fin y al cabo, ambos semanarios pertenecen al tiempo del «progreso».

Por otro lado, se destacó la novedad que representaba el modelo y su estructura: «este periódico, único en su género hoy en España», ofrecía lo siguiente:

Saldrá todos los sábados en papel, tamaño y forma, iguales al presente prospecto. Llevará todos los números artículos y grabados cómicos sobre la política, las artes, las ciencias, las costumbres y todo lo que pueda interesar y divertir al público. Tanto el texto como los grabados están confiados a conocidos escritores y artistas (*Gil Blas*, prospecto, 26-11-1864).

Se declaró como «liberal hasta la pared de enfrente», siendo su principal objetivo combatir «todas las soluciones que no se ajusten al criterio liberal, y andaré a la greña con quien no piense como yo» (*Gil Blas*, 1864). En su programa insistía en ello:

GIL BLAS ha depositado ya los cinco mil duros que marca la ley, con objeto de poder echar su cuarto a espadas en las cuestiones políticas.

[...]

—¿Qué viene a defender GIL BLAS en la arena periodística? Preguntará cualquiera.

—GIL BLAS no viene a defender, viene a atacar.

—¡Luego es un periódico demoledor!

Figura 18a

AÑO I. NÚMERO PROSPECTO. NOVIEMBRE DE 1864.

PRECIO DE SUSCRICION:
EN MADRID.
 Por un mes. 6 reales.
 Por tres id. 16
 Por seis id. 32
 Por un año. 68
 La suscripción empieza siempre en 1.º de mes.

ADMINISTRACION Y REDACCION,
 Huertas, 10, principal.

Para todo lo concerniente a la Administración, dirijase al Administrador D. Sebastián Casillas y Segura.



PRECIO DE SUSCRICION.
EN PROVINCIAS.
 Por tres meses, directamente en la Administración. 24 reales.
 Por correspondencia. 32
 ESTAMPAR Y ENTREGAR, en año, 6 pesas.
 La suscripción empieza siempre en 1.º de mes.

ADMINISTRACION Y REDACCION,
 Huertas, 10, principal.

No se sirve suscripción cuyo importe no se haya recibido en esta Administración en letras o sellos de franqueo.

GIL BLAS,

PERIÓDICO POLÍTICO SATÍRICO.

ADVERTENCIA.

Resuelto Gil Blas a rebular la cosa que la ventura, regalo á todo el mundo, inclusa á los ministerios, el presente número-prospecto.
 Verdad que el Gil Blas no corre con el público, es porque espera mucha suscripción.
 Por 6 rs. al mes vamos á dar un periódico cuya impresión y grabados nos cuestan un ojo de la cara.
 Y como cuando una empresa á llevar de largo se hay quien le ataje, á mas de dar barato el periódico, obráramos en lo sucesivo adelantando el importe de la suscripción, que es el mejor medio de quitar obstáculos á los suscritores.
 Porque á rumbos no nos gana nadie.

PROGRAMA DE GIL BLAS.

Gil Blas ha depositado ya los cinco mil duros que marca la ley, con objeto de poder sacar su escudo á espaldas en las cuestiones políticas.
 Pero aunque ha depositado esos cuartos en el tesoro público, puede afirmar á Vds. que no ha depositado su confianza en el gobierno.
 —¿Qué viene á defender Gil Blas en la arena periodística? preguntará cualquiera.
 —Gil Blas no viene á defender, viene á atacar.
 —¿Luego es un periódico demócrata?
 —Caballeros, no aturalez por tan poco. Yo no debo inspirar desconfianza á nadie. Mi historia es muy sencilla . . . como que ni siquiera he sido cumplido público ni secreto. . . .
 Yo preferiré cometerme á ninguna atrocidad que me ocurra. ¿He hecho acaso lo que los rusos con Polonia? ¿He desgarrado el seno de la desverdad diplomática, como los prusianos? ¿He arrollado algún hijo á sus padres, como las autoridades pontificias? ¿He sido republicano como el francés, y he mandado mi ejército á matar una república? ¿He sido demócrata como los confederados que defendían la esclavitud? ¿He arrabido al absolutista D. Carlos y después á la reina constitucional?
 Pues si nada desto he sido ni lo he hecho, puede Vd. tendarme la mano y decirme con franqueza:
 —Chicos, Gil Blas.
 Después de este fraternal saludo, échense una mirada sobre nuestra situación política, y ayúdenme Vd. á sentir.

La atmósfera que nos rodea produce angustia; la situación parece un dibujo de Goya; cada hombre serio es cual una caricatura, y en medio de este cuadro se destaca la figura oscilante del tesorero público, representada por un asno en cueros, y con las manos en los bolsillos, como dice Jodan.
 Los monárquicos han tomado mucho contra el juego, sin duda porque no conocen el juego de los partidos en el poder, en el cual los moderados siempre son triunfos.
 A la luz de este presentimiento voy á examinar un instante el estado de nuestra hacienda. La primera idea que sale á deturbar el paso, es la de que el actual ministro fué el autor del empréstito Miró.
 Las ideas son como las corras.
 Detrás de la primera viene la segunda, como Narvaz detrás de O'Donnell, é lo que es lo mismo, como O'Donnell detrás de Narvaz.
 Y la segunda idea, que es un verdad un consuelo para el pueblo español, nos da el siguiente aviso: en cualquiera situación apartada, líñese á Narvaz, y se salva el país; líñese á Barzanallana, y se salva el erario.

Un CONTRIBUYENTE. (Aparte).—Y un año después, ¡el diluvio!
 —¿Cuánto discurrirá el Sr. Barzanallana para salirse con la suya?
 —Mi mismo dice que de noche no puede pagar los ojos.
 —¿Y cómo los ha de pagar si tiene las narices de por medio?
 En cuanto á la política exterior, Gil Blas no cree dividir mas las que la del día, porque la del gas ahembra poco en Madrid.

Posible de profundo amor hacia este gobierno que se llama constitucional, salgo yo á reirme de todo, en el convencimiento de que los bonazos senados deben tomar la política española en común.
 Pero yo debo tener una doctrina, debo pertenecer á un partido, y respicio que me explique para que el público pueda tener idea de lo que quiere Gil Blas.
 Si pudiera formalizarme, diría que soy liberal hasta la pared de enfrente; que combato todas las opiniones que no se ajusten al criterio liberal, y andaría á la greña con quien no piense como yo.

Si el programa de Gil Blas no está tan claro como la cuestión del Perú, nos culpa extra á uno de los leyes que se le permiten llamar las cosas por sus nombres.
 Yo tengo principios fijos, y hasta posturas, y digo una verdad al lucero del alba con mas facilidad que á Don Juan.
 Voy á hacerme comprender con este último rasgo, que parecerá un cuento á no haber sido una verdad, como un templo.
 Vino á Madrid un ífren aficionado al teatro, recomendado á un celoso escritor.

Después de este que el chico tuviese desde luego una idea de lo que es este dramático, le llevó una noche al teatro del Príncipe en ocasión que trataba. Ma-

nuel Catalina, y hacia el papel del gran capitán en *Isabel la Católica*.
 —Obrero Vd. á ese actor, le dije acomodándolo en una butaca, no pierda Vd. de vista el nombre de sus movimientos.
 Así que terminó la función volvió el literato:
 —¿Qué tal?
 —Perfectamente, no me ha escapado ni un gesto.
 —¡Bravo! Pues mire Vd., lo contrario de lo que Vd. ha visto, es el arte.
 Lo mismo dice Gil Blas al público.
 —¿Ve Vd. la situación?
 —Sí señor.
 —¿Pues lo contrario de eso, es lo que quiere Gil Blas.
 Con el tiempo nos iremos explicando.
 Gil Blas.

LOS DOS CIEGOS.

Plantío político, tomado del tratado franco-italiano.
 Las primeras palabras de la noche empezaron á tenderse sobre la ciudad eterna.
 La última luz del sol de octubre corona las colinas, y la muchedumbre llena las calles con los soldados franceses.
 Es una hora profunda y melancólica del crepúsculo, esa hora de lucha entre la claridad y las tinieblas, entre la libertad y el absolutismo.
 Los cuadros del Vaticano saltan de sus marcos, y las estatuas de San Pedro, después de retrogradar los ojos, parecen animarse de repente.
 Por los pasillos desiertos, por las plazas en que crece la yerba, por todas partes corran espantos, y sombras, y fantasmagoras, ya pegadas al muro derruido, ya dobladas al resplandor de un mocho que se oprimió. . . .
 El susurro del agua, traido en alas de un aire de tempestad, se escucha, suspira, aparece y desaparece por entre las calles de tumbas abiertas, que el tiempo ha ido aglomerando en las márgenes del Tíber.
 El Corso se ve inundado de gente: patrullas de soldados y polizontes ocupan las bocas-calles.
 Dos monjes se adelantan. El polizonte los deja pasar, diciendo á los soldados:
 —¡Por Dios! ¡dejados, son ciegos.
 Los dos monjes se sientan tendiendo la mano á los transeúntes.
 El mas anciano se llama *El poder temporal*.

De político-satírico a literario-satírico. El programa de Gil Blas en noviembre de 1864. Biblioteca Nacional de España.

Figura 18b

AÑO III. PROSPECTO. SETIEMBRE DE 1866.

<p>PRECIO DE SUSCRICION.</p> <p style="text-align: center;">En Madrid.</p> <p>Por un mes. 4 reales. Por tres id. 11 » Por seis id. 21 » Por un año. 10 »</p> <p><i>La suscripción empieza en 1.º y 15 de cada mes.</i></p> <p>ADMINISTRACION Y REDACCION, <i>Reuter, 10, principal.</i></p> <p>Para todo lo concerniente á la Administracion y Redaccion, dirigirse al Director en GIL BLAS.</p>		<p>PRECIO DE SUSCRICION.</p> <p style="text-align: center;">En PROVINCIAS.</p> <p>Por tres meses, en la Administracion. 15 reales Por seis id. 31 » Un año id. 50 » PORTUGAL, ILES BAHAR. 30 » ULTRAMAR, un año. 6 pesas.</p> <p>Sale los miércoles y sábados: venta pública los jueves y domingos.</p> <p>ADMINISTRACION Y REDACCION, <i>Reuter, 10, principal.</i></p> <p>Toda suscripción hecha por comisionado contará un real más en Madrid y dos en provincias.</p>
---	---	---

GIL BLAS.

(SEGUNDA ÉPOCA.)

¡PRESENTE!

Ya pareció aquello. Hemos aquí otra vez; ó, como diría Rosal abriendo un palmo de boca y rascándose el dedo índice.—¿Esoo? No estoy aquí porque lo veréis.—No me fué no he estado ésto nunca.—Estaba cansado, desahogado, vuelto á mi punto.—*Félicité tout.—Félicité té.*

«No es verdad que esto parece el principio de un discurso ó de una comedia medio-dramática?»

Y sin embargo, (respondan) no es más que el principio de un programa.

GIL BLAS resucitado!....

Parece mentira,
pero no lo es.

GIL BLAS nace de sus cenizas como el ave-fénix, ó como el ave-chucho.

Esto puede dar lugar á diálogos por el siguiente estilo:

Un ciudadano.—(Gil Blas veu!) ¡Bueno va! Oíste.—(Gil Blas responde.) ¡Qué significa esto!

El caballero.—Así tendremos quien nos quite el mal humor.

Coro de repartidores.—¡Ay! Comamos, comamos, comamos.

Coro de señaldades. (por lo bajo).—(Gil Blas....) ¡cuatro carretes!

GIL BLAS.—(Silencio tuttí! Oíd, oíd, oíd.

Y es seguida toma la palabra y exclama:

Señores: Campredón lo ha dicho: la política es un juego de ajedrez. Ya, todo no es de Campredón que es mío; yo me he convencido de que el ajedrez podrá ser un gran juego, pero á mí no me da dolor de cabeza y me trae perjuicio por consiguiente que otro tallo. (Comocion general. Resurrex.)

Si, señores; la literatura es la vida de los pueblos. Ó sino, no hay más que tender la vista por este país de los Quevedos (y de los gales), de los Calderones (y de los benedictos). No hay más que pasear la mirada por nuestros teatros y por nuestras librerías, para convencerse de que la literatura representa la propiedad moral y material de una nación culta. ¡Dada Vds. señores! Yo tiempo.—Continuamos.

Siendo, pues, la literatura el paraguas de la civilización y el techo de la sociedad... (¡eh!) siendo así mismo los asuntos políticos agones hoy por hoy á mi carácter naturalmente bondadoso... mi discurso literario, y basta que yo declare que lo soy para que todo el mundo me tenga por tal. Esto es lo que generalmente sucede.

«El distinguido auxiliar de Fernando D. Pulgoso de Tal ha sido nombrado literario de un periódico en cierta ocasión declarando en una equivocación la verdad más grande, á saber la tónica que en su vida dijo: (era *La Verdad* aquel periódico). Lo mismo digo yo ahora. El pá-

Mito me ha nombrado literario en diferentes ocasiones, y voy á ejercer mis derechos. ¿Por qué no se ha de ser literato! ¡No lo es todo y todo! ¿Qué? ¡Pase el verano. Comienzan de nuevo las temporadas cómicas!

Cuando uno ve á Otero en escena armado de aquel semicircular que parece un sable, ya se figura uno que el semicircular Otero va á matar á diez ó doce personas, recordando los antecedentes del sugeto.—Cuando Vds. me ven aparecer de nuevo en escena armado con una reliquiosa pluma de acero... ¡qué han de pensar! Me comuevo al pensar.

Procuren que no se quejen Vds de mí.

Há aquí mis proyectos.

Pienso ofrecer á Vds un periódico literario, entre serio y festivo, humorístico, decisivo y casi-obscuro, ilustrado por nuestros primeros artistas obsoletos, como diría Arderías. Y hacer, en fin, una cosa que diste tanto de *El Museo* como del *Casabari*, y tanto de *La América* como de *La Correspondencia*.

¡El que comosa á Gil Blas, dejará de suscribirse! ¡Chist! No puedo pensar.

Y el que no lo comosa.... que lo compre.

Por último: há aquí la repuración del trabajo:

El Sr. Rivera D. Lidé, ya se acordará Vds. de este caballero, ¡eh! hará en artículo de entrada, un artículo que podremos llamar *Lo que ocurre por ahí*, si á Vds. les parece, escrito con exactitud, con sus puntitos y comas correspondientes, dando cuenta de las cosas que ruedan por el mundo.

Un señor **QUALQUIERA**, como si dijéramos, D. Federico Balart, se ocupará sombriamente de la *Zovista de invierno*, aun de otros trabajos.

Manuel del Palacio amenizará el concierto con poesías de su cosecha (y hacer que este año la cosecha se presenta bien), artículos de todos tamaños y otros sucesos.

Emilio Blasco tendrá á su cargo un sección que los franceses llaman *Causerie* y que nosotros llamamos *Boca de Madrid*. Crónicas mensuales; á su parecer, el financiero que los aperechos, crónicas divertidas; la última reunión del Sr. K. la penúltima de la Sra. de Q. un cuento, una historia, un recuerdo, una crítica, un pimpo á las añas, un país á los amigos, etc., etc.

Blasco recibirá sus irris contestadas por los artículos humorísticos y cabos sueltos, cuyo género comosa ya el público.

Media docena de colaboradores escogidos, como los siguientes de tres caratas, ayudará de cuando en cuando á los citados compañeros.

Cuando lo creamos convenientemente novelas, revistas bibliográficas, y cuando pueda interesar ó divertir á los suscritores.

También tendremos cuando nos dé la gana una sección á la gente curiosa, es decir, insertaremos charlas, gongolifos, proverbios y adverbios.

Y con esto y una lámina, ó dos, si se ofrece, queda hecho un número que diga sobradó á comarochía.

Así pues, este es un periódico que puede convenir á los hombres, á las mujeres, á los ancianos, á los niños, á todos los seres racionales, y á los castrós.

Si además resulta que el comosa á la Redaccion, quedará probado que el público respaldará conde que sus intereses y los míos.

La paz del Señor sea con Vds.

GIL BLAS

EL NUEVO GIL BLAS

«Yo soy aquel que subí hasta el último elemento, y que me escribían en la sala del silencio.» Humilde con los humildes, soberbio con los soberbios, cortés con los más, y familiar con los menos, aun de mis alegres cantos viera en los años el rocío, como una dulce esperanza ó como un triste recuerdo. Demos de divertimento á este mundo me traigan, y hoy, con dafraz de poeta, á hacer mi negocio vuelvo. La rima trajo en los labios, la salud en todo el cuerpo, las manos en los bolsillos, y en los bellos el viento. Si no es este de Gil Blas el estado verdadero, permítame Dios que me saquen los billetes con descauto, los actores sin conciencia, los poetas sin seso, los empresarios traidos y los pauteros negros.

GIL BLAS vuelve á la palestra y no como en otro tiempo armado faga de lanza para endorazar entuertos; hincó sus campanillas; lo cubre en lugar de pluma, y pluma de ganso trae en vez de pluma de acero, por el diadema que abriga

El proyecto de *Gil Blas* en el número-prospecto de septiembre de 1866. Biblioteca Nacional de España.

Figura 18c

PROSPECTO.

de parecer académico.
Dejando à un lado lo grave
vino à buscar lo gracioso,
y, verdugo de lo malo,
y, contraste de lo bueno,
dara con igual franqueza
empinanzas y premios,
para ha probado bastante
que tiene alma para ello.
Cómicos, vates, artistas,
empreses y albardanes,
—viendo estas altas costumbres,
como dijo el de Marungo,
Gil Blas ca está mirando
y se señala con el dedo,
Y esa señal es la misma
que puesta en pocas ó en verso,
dirá al público: ¡comona!
ó la gritara: ¡conserro!

N. del Palacio.

CONDICIONES, PRECIO DE SUSCRICION Y DE VENTA.

Gil Blas se publicará, sin carácter político por ahora,
desde 1.º de Octubre próximo.

Saldrá, si Dios quiere, por veintu ó sesenta, en buen
papel y empuera impuesta, como en su anterior época,
atendiendo fundación suena, como verá el curioso lec-
tor, é ilustrado por ORTEGO, con dibujos sobre los usos
y costumbres de actualidad que pertenecen à las costumbres, à
la literatura, à las artes, à los teatros y à las muchachas
bonitas.

A pesar de dar à los suscritores ocho ó nueve números
al mes, se ven de los cuatro que salieron antes, la cir-
cunstancia de no ser político nos permite hacer una no-
tabilísima rebaja en el precio, que será, hecha la suscri-
cion directamente en la Administración, Huerta, 10,
principal, ó por medio de carta, en esta forma:

En Madrid.		En Provincias.	
Un mes.	4 rs.	Tres meses.	15 rs.
Tres.	11	Six.	28
Seis.	21	Un año.	50
Un año.	40		

Extranjero, tres meses. 30 rs.
Ultramar, un año. 120

Número sueltos medio real.

Toda suscricion hecha por comisionado costará un
real más en Madrid y dos en Provincias, pues no se jun-
to que hagamos nosotros lo del suero del Compañil.

REDACTORES.

Manuel del Palacio.
Federico Balart.
Eusebio Blanco.
Roberto Liebart.

—

Luis Rivera, director.

ESTUDIOS DE COSTUMBRES.

TRANSFORMACIONES DE LA VIDA.



La criadita.



La mariposa.

TRANSFORMACIONES DE LA SUERTE.

HISTORIA DE UN SENORITO.



A los nueve años.

Empieza su carrera de un modo brillante,
à las ocho de la mañana atride las calles gritando:
—¡De San Isidro la arena!



A los veinte años.

Se educacion progresá.
Juega à la treinta y una cuando se cansa de la timba.

REGALO.

Todo el que se suscriba por un año tendrá derecho à
un ejemplar gratis del

ALMANAQUE DE GIL BLAS
PRIMA 1867

que se publicará en el próximo mes de Octubre y que
valdrá una peseta.

A los antiguos suscritores de Gil Blas se le remitirá
el periódico por el tiempo que estaban suscritos.

A los que vivian en Junio les falta dos números, y
se los envían que reanuncen la suscricion, si quieren
continuar recibiendo todo el mes de Octubre.

Para evitar embrollos en la Administración, debemos
advertir que las suscripciones hechas antes de la publica-
cion de este prospecto, se seguirán sirviendo sin aten-
cion de precio hasta que se reanuncen.

NOTA.

A precios convencionales, se insertarán anuncios, co-
municados y reclamos.



A los cuarenta años.

Juega à la Deba y ocha pama. Pronto dará el es-
tallido.



A los sesenta años.

Desenlace del drama:
—Per me si va tr la perodita gente.

MADRID: 1866.—IMPUNTA DE B. LARAÑOS, CALLE DE LA CAÑEZA, 97.

Contraportada del número-prospecto de septiembre de 1866 de *Gil Blas*.
Biblioteca Nacional de España.

—Caballeros, no asustarse por tan poco. [...] Yo no he cometido aún ninguna atrocidad que merezca censura. ¿He hecho acaso lo que los rusos con Polonia? ¿He desgarrado el seno de la desvalida Dinamarca, como los prusianos? ¿He arrebatado algún hijo a sus padres, como las autoridades pontificias? ¿He sido republicano como el francés, y he mandado mi ejército a matar una república? ¿He sido demócrata como los confederados que defienden la esclavitud? ¿He servido al absolutista D. Carlos y después a la reina constitucional? Pues si nada de esto he sido ni he hecho, puede Vd. tenderme la mano y decirme con franqueza:

—Choca, GIL BLAS (*Gil Blas*, prospecto, 26-11-1864, p. 1).

Durante el año 1865 y la primera mitad del año 1866 se consolidan ciertos géneros, a caballo entre la información y la interpretación, que narran la actualidad política. La «Galería de contemporáneos» se destinaría a artículos políticos sobre cuestiones del día; la sección «Fotografía cómica de las cortes» contenía las crónicas parlamentarias, los comentarios sobre las leyes y las transcripciones de discursos; y, por último, se alternan los dibujos de actualidad con los retratos en caricaturas de hombres notables en el espacio de «Los grandes hombres del día» (*Gil Blas*, 27-1-1866, p. 1). Se observa, bajo esta fórmula, la compatibilidad del contenido político con las formas narrativas más populares y variadas. No obstante, como se apuntaba anteriormente, en la segunda mitad del año 1866 *Gil Blas* manifiesta renacer de sus cenizas como el ave fénix, pero transfigurado en un periódico literario, puesto que la política se ha convertido en un juego de ajedrez, dándole «dolor de cabeza» y muchos perjuicios. Así que «otro talle (Conmoción general. Rumores)», porque —argumenta la voz del periódico con tono irónico— «la literatura es la vida de los pueblos».

No hay más que pasear la mirada por nuestros teatros y por nuestras librerías, para convencerse de que la literatura representa la prosperidad moral y material de una nación culta. ¿Están Vds. conformes? Yo tampoco. — Continuemos.

Siendo, pues, la literatura el paraguas de la civilización y el techado de la sociedad... (¿eh?) [...] me declaro literato, y basta que yo declare que lo soy para que todo el mundo me tenga por tal.

[...]

Pienso ofrecer a Vds. un periódico literario, entre serio y festivo, humorístico, decidor y casi-alegre, ilustrado por nuestros primeros artistas *absolutos* [...] Y hacer, en fin, una cosa que diste tanto de *El Museo* como del *Cascabel*, y tanto de *La América* como de *La Correspondencia* (*Gil Blas*, año III, 2.^a época, septiembre de 1866).

Luis Rivera se encargaría del artículo de entrada, bajo el título «Lo que corre por ahí»; Federico Balart, de la revista de teatros; Manuel del Palacio «amenizará el concierto con poesías de su cosecha»; y Eusebio Blasco se ocupó de la sección que los franceses llamaban «*Causeries*» y los españoles «Ecos de Madrid». A ello se añadieron las «baratijas» varias y una o dos láminas. En definitiva, «este es un periódico que puede convenir a los hombres, a las mujeres, a los ancianos, a los niños y a todos los seres racionales» (*Gil Blas*, año III, 2.^a época, septiembre de 1866). De nuevo, lo literario se describe como inofensivo y, por ende, como un medio útil para, por un lado, sortear la censura y, por otro, dirigir el periódico a «todos», incluso a mujeres y niños, despejando los posibles recelos del padre de familia por el manejo indirecto del periódico por parte de los integrantes de la unidad familiar.

En otro orden de cosas, la descripción primera realizada por *Gil Blas* sobre la situación política de España en su número-prospecto de 1864 reflejaba una representación cómica que bien podrían suscribir los tres semanarios objeto de esta comparación: «La atmósfera que nos rodea produce cosquillas; la situación parece un dibujo de Goya; cada hombre serio es casi una caricatura, y en medio de este cuadro se destaca la figura escuálida del tesoro público, representada por un anciano en cueros, y con las manos en los bolsillos, como dice J[G]edeón». Sin embargo, y a pesar de compartir esta misma impresión, cada uno de ellos experimentó con fórmulas de narración distintas.

La posición de *El Tío Clarín*, en consecuencia, podría describirse como una postura intermedia entre la practicada por el bufón de *El Cascabel*, que buscaba aliviar el mal humor haciendo reír, y la figuración literaria de *Gil Blas*, que desde la picaresca denuncia todo lo que en su presente no puede circunscribirse a la cosmovisión liberal-radical; y lo hace sin renunciar al matiz cómico que comprende toda situación crítica. La asunción de lo cómico en el ejercicio de la crítica conlleva que esta sirva al redescubrimiento de la actualidad, y que se haga de un modo desenfadado; esto es, que desde un punto de vista cualitativo sea accesible para una mayoría social. De ahí que estas tres modalidades representen fórmulas divergentes de popularizar la política, aun cuando dicen ser literarias o festivas, sin desdeñar el acceso a lo real inmediato a través de la promoción de sensaciones.

3.4. De pendenciero a político. La utilidad de la virtud cívica

En el epígrafe «Las tres épocas de *El Tío Clarín*», se sintetiza la longeva vida, excepcional para su género y no sin sortear obstáculos legales, del semanario objeto de estudio. Desde sus inicios, la voluntad de compromiso del editor responsable para con su tiempo y, por ende, de sus escritores colaboradores, visibilizó la deriva política que tomaría el semanario como una fase inevitable en su consolidación. Con anterioridad hubo otros satíricos que experimentaron transmutaciones de su naturaleza⁵³. Empero, en el caso del semanario satírico, la conversión se realizó de forma secuencial y desde la adscripción, más o menos explícita, a las ideas del demo-republicanismo; este proceso, por tanto, arroja luz sobre la evolución de su fórmula.

En paralelo al primer año de vida de *Gil Blas* como político-satírico, *El Tío Clarín* se declaraba a partir del número 55 (*El Tío Clarín*, 16-1-1865) como periódico satírico para transformarse desde el número 82 (*El Tío Clarín*, 21-8-1865) en político-satírico. Desde sus orígenes se optó por ensayar una fórmula que fusionaba la promoción de la salud del pícaro, haciendo de los contenidos misceláneos un antídoto infalible contra la melancolía o el mal humor, con el ejercicio de la esgrima contra quienes osaran no suscribirse a la publicación y, sobre todo, ultrajasen con su egoísmo la virtud cívica en relación con la defensa de lo común, como el usurero, un tipo social que se convertirá en la expresión máxima de la inmoralidad de la ciudadanía democrática. Por tanto, la fórmula experimentada dio lugar a una modalidad híbrida e intermedia entre las dos variantes diferenciadas desde los años cuarenta en la prensa satírica:

53 Otro satírico que sufrió un cambio editorial radical fue *El Padre Cobos*. Iniciado el Bienio progresista, el 24 de septiembre de 1854 se publicaba en Madrid bajo el subtítulo «periódico de Literaturas y Arte». Fue dirigido por Cándido Nocedal (quien sería ministro de Gobernación de Narváez) y redactado por el poeta José de Salgás y Carrasco, el escritor Adelardo López de Ayala y cuatro redactores fijos: Navarro Villoslada, Suárez Bravo, Esteban Garrido y González Pedroso. El 3 de diciembre de ese mismo año, *El Padre Cobos* saldría con mayor frecuencia y con hábitos nuevos: se convirtió en un periódico político conservador y contrarrevolucionario. Diferentes estudios (Gómez Aparicio, 1981; Rubio Moraga y Berruga Sánchez, 2015) apuntan dos posibles causas de su conversión: la hostilidad ideológica del conjunto de la redacción contra el Gobierno de Espartero y O'Donnell o la convocatoria de las constituyentes.

por un lado, la prensa festivo-satírica, más apegada al discurso literario y a la crítica teatral, y, por otro, la prensa político-satírica, más próxima a la lectura comprometida de lo real mediante variantes discursivas protoinformativas.

La práctica de esta fórmula narrativa se presenta como el elemento clave que lleva a la publicación a divergir de otras representativas de su modalidad y, al mismo tiempo, participar de la redefinición de lo político desde el carácter independiente reivindicado por sus artífices-promotores. Instituyendo así un modo diferente —por adaptación al contexto sociopolítico y a las condiciones materiales— de avanzar en la modernización de la prensa. En el número 28, *El Tío Clarín* lanza un mensaje a sus suscriptores en uno de los momentos más críticos para su supervivencia. En el número anterior (*El Tío Clarín*, 27, 4-7-1864) se había dado a conocer entre los lectores el fallo del juzgado de imprenta que condenaba al editor responsable Luis Mariani Jiménez al pago de cuatro mil reales de multa y las costas del juicio por las críticas vertidas sobre la gestión del Asilo de Mendicidad (véase el epígrafe 5.3). En la sección (no fija) «Correspondencia contestada» se hace constar las limitaciones con las que han de lidiar para no «ofender» al informar:

Alcolea.- Sra. Doña P. P. Nuestra publicación no puede tratar de política, por cuya razón no podemos dar cabida en nuestro periódico al artículo que nos remite sobre el modo de saludar a las personas decentes. Le aconsejamos se ocupe en remendar sus trapos y se deje de artículos prohibidos.

Cádiz.- Sr. D. N. N. Le remitimos el número que nos reclama acompañado de dos Guardias civiles para que no se extravíe (*El Tío Clarín*, 28, 11-7-1864, p. 3).

Lo cierto es que los límites en el ejercicio de la sátira o crítica, como base de la acción informativa, se presentaban difusos, si se considera la pretensión del demo-republicanismo de avanzar hacia un sistema democrático a partir de la regeneración del individuo y una mejor adecuación del orden social a la condición humana. En consecuencia, las críticas conectan con un trasfondo ético desde el cual se proyecta otra sociedad posible, ya se trate de la «decencia» y el fomento de la virtud cívica como vía para respetar lo común, o de los límites que la ley educativa y la de imprenta imponen para facilitar el acceso a una cultura que contribuya a la emancipación. Específicamente, en sendos comentarios se refiere, uno, a la prohibición de tratar de política y, dos, a la reten-

ción o la desaparición de ejemplares del semanario, obstaculizándose su circulación pública (*El Tío Clarín*, 26, 27-6-1864). Luego, se denuncian hechos aun cuando el medio está explicitando la prohibición que recae sobre él para denunciar/informar.

La vigilancia de las autoridades sobre *El Tío Clarín* fue un hecho incontestable desde que el alcalde de Sevilla, García de Vinuesa, y los concejales emprendieran acciones legales contra el editor responsable del semanario por el dibujo de actualidad 16 (18-04-1864) y el contenido de los números 16 y 17 (25-04-1864). El periódico se convirtió así en noticia en su propio periódico, desde cuyas páginas se tuvo que defender de los ataques de otros periódicos — fue acusado de autocensurarse —, denunció las arbitrariedades cometidas durante el proceso y sintió la vulnerabilidad de todo actor social juzgado en paralelo por el tribunal de la opinión pública. La sostenibilidad económica del periódico también se vio afectada: sus suscriptores tan pronto se daban de baja al sentirse ofendidos por el silencio adoptado ante ciertos asuntos públicos como se volvían a suscribir en cuanto veían «un suelto que halagaba sus intereses». La actitud voluble de sus suscriptores centró gran parte de sus críticas, a pesar de reconocer la relación de interdependencia para la pervivencia del semanario.

Nuestro periódico es una verdadera piedra de escándalo. No publicamos un número sin que alguno se encuentre aludido y agraviado. Así es que no ganamos para libros de asientos. Se suscribe un individuo; al número siguiente se encuentra aludido y en seguida lanza el bórreme Vd.

En otro número el mismo suscriptor ve un suelto que halaga sus intereses [...]; vuelva Vd. a suscribirme, exclama. Pero el TÍO CLARÍN es hombre que no le gusta a pesar de su buen humor, de su cachaza y de su paciencia, que esta se la pongan a prueba, y entre otras determinaciones ha resuelto la siguiente:

El suscriptor que por cualquier motivo deje de serlo, no volverá a inscribirse en nuestras listas bajo ningún concepto. Los corresponsales, administradores y dependientes del TÍO CLARÍN quedan encargados, bajo pérdida de sus respectivos cargos, de la ejecución del presente (*El Tío Clarín*, 30, 25-7-1864, p. 2).

Sus detractores difundieron rumores sobre quiénes eran los redactores del periódico y su independencia se vio mermada no solo por la acción de los demandantes, sino también por la presión social ejercida por las fuerzas *oficiosas* (detractores: lectores y periódicos). Llegó a espetar ante

el público la cuestión retórica siguiente: ¿quién es el verdadero «mártir» en el periodismo? Su argumentación es indiciariamente relevante para identificar los límites en el ejercicio del periodismo y la concepción sobre dicha actividad sociopolítica.

No hay vida tan ajetreada como la del periodista. [...] Se cree, generalmente, que publicar un periódico es un entretenimiento agradable y que se llenan cuatro planas con la misma facilidad que un chiquillo la suya de palotes. Los que así opinan no saben de la misa la media, ni conocen las peripecias que pasan en una redacción, lo melindroso y descontentadizo que suele ser el público y, sobre todo, lo susceptible que son las autoridades.

[...] ese articulito le ha de hilvanar V. que tenga gana o no, porque es preciso que el señor suscriptor entretenga sus ratos de ocio, que para eso lo paga. Y cuidado con que no sea de su gusto lo que V. escriba, o le toque siquiera a un pelo de la ropa, porque desde el mismo instante en que V. cometa esa inconveniencia, tendrá que habérselas con un enemigo más, cuando no con un suscriptor menos, por añadidura.

[...]

Si denuncia V. un abuso que no haga mucha gracia a la autoridad local, se le vuelve a V. de espaldas, con toda cortesía, y con la ley en la mano, le endereza a V. una denuncia en toda forma, que lo dejará más pegado a la pared que un anuncio del vapor *Andalucía*, menos que le ahorquen a V. y después le descuarticen vivo, para es-carmiento de pícaros.

[...]

Si se atreve V., por ejemplo, a declamar contra el precio crecidísimo de la carne, cuente V. por seguro que comerá la peor. Si dice V. que la leche se vende aguada y adulterada, el día que la necesite, se la encajan agria, y le cuesta un colerín que va a contárselo a las malvas. Si aconseja la conveniencia de barrer las calles y regarlas, las criadas esperarán hacerlo cuando V. pase para ponerlo hecho una sopa (*El Tío Clarín*, 26, 27-6-1864, pp. 1-2).

El principal argumento gira en torno a las reacciones de los públicos-lectores frente al uso de la sátira como modalidad discursiva que expresa la crítica mediada por la comicidad. Ya Larra comentaba en un artículo titulado «La polémica literaria» (*La Revista Española*, 84, 9-8-1833) la tendencia del público a reducir el texto satírico en su interpretación a un ataque contra un individuo particular, sin que se identificase la generalización de la crítica mediante la creación de un tipo social o la

mediación de la comicidad en la expresión de dicha crítica. «‘Pues ése es don Cosme’, gritan todos, ‘el que viene aquí a la vuelta’. Y no se desgañite para decirle al público: ‘Señores, que no hago retratos personales, que no critico a uno, que critico a todos; [...] ¡Tiempo perdido!’» (Larra, 1837, p. 113). Este razonamiento dio paso a que no pocos historiadores de la literatura infirieran que la sátira, al menos en la primera mitad del siglo XIX, era leída de un modo similar al libelo infamatorio (Llera Ruiz, 2001, p. 43).

A ello se sumaría la reacción defensiva del legislador desde el Trienio Liberal hasta finales del reinado de Isabel II. Sin olvidar, entre las posibles causas de esa actitud defensiva, el miedo a ser ridiculizado o convertido en representación, evidenciando la inmoralidad de ciertos comportamientos por parte de la clase política. Por ello, en un segundo orden, *El Tío Clarín* critica la actitud de la autoridad local, que en ocasiones asfixia al medio mediante la denuncia para convertirlo en ejemplo de los límites que no se han de traspasar. En este punto, se presenta inevitable reflexionar sobre qué se permite contar y con qué enfoque, dado que la posición de un semanario satírico definido como literario no es inocua. Constatar la subida del precio de la carne, tratar los abusos sobre el tratamiento de la leche y el vino, o la conveniencia de la limpieza de las calles parecen ser asuntos que afectan a la vida en común, a la cosa pública, y, por tanto, se califican de asuntos «molestos» para las autoridades, aun cuando no hay una mención directa al gestor particular.

Ante esta circunstancia, los márgenes para el ejercicio de la labor de mediación, que se presupone propia de la actividad periodística moderna en un orden liberal, son escasos, debido, quizás, a la desconfianza sembrada por un ecosistema mediático donde predomina el modelo de prensa de opinión y partidista (Fuentes y Fernández Sebastián, 1997). Por tanto, ¿quién es el mártir? ¿Los periodistas, las autoridades o los públicos lectores? En este debate, el editor responsable de *El Tío Clarín*, Luis Mariani Jiménez⁵⁴, adopta una postura similar a la de Fernández de los Ríos (anteriormente citada), quien creyó necesario «aclimatar en España revistas ilustradas de actualidad y crear prensa de opinión independiente del poder» (Alonso, 2002, p. 149). Para que el deber ser del

54 Hasta el número 100 (*El Tío Clarín*, 25-12-1865), el editor responsable es D. Luis Mariani. Desde el inicio de 1866, le sucede en este rol el impresor Carlos Santigosa.

periodismo, además de señalar los males, comprendiese la intervención activa y continua de la ciudadanía en la defensa del interés general (Fernández de los Ríos, «La Prensa», *La Iberia*, 16-6-1861).

Que el ejercicio periodístico sirva a la utilidad pública o bien general comportaba la fiscalización de todos los acontecimientos, de todas las leyes y actos de los representantes políticos. ¿Fue posible dicho empeño para un escritor y/o dibujante público —periodista o cronista— de un semanario satírico, fuese literario o político? En la década de los ochenta, tras consolidarse la diferenciación entre la prensa satírica con *El Motín* (Madrid, 1881) y la prensa festiva representada por *Madrid Cómico* (Madrid, 1880), Emilio de la Cerda, el responsable e ilustrador del satírico malagueño *El País de la Olla* (1881-1883), publicó un artículo titulado «Cómo debe escribirse un periódico satírico», en el que además de cuestionar «la creencia general entre el vulgo» de concebir al escritor satírico como «un espadachín», apunta que la sátira, en comparación con el humor festivo, debe provocar «un pellizco, y que el agraciado se ría». Critica, de este modo, la tendencia generalizada de la persona aludida que, sintiéndose agredida, denuncia. Defiende, pues, su labor exponiendo: «La sátira decente escuece, pero no hace sangre». Por consiguiente, no deberían crearse tantas enemistades entre los ilustradores, las autoridades y las personas públicas. «El escritor festivo —advierte— que no quiere hacer de la sátira un venablo, tiene que trabajar más que el que se abandona a las inspiraciones de su diabólica Musa» (*El País de la Olla*, 16-5-1881).

De nuevo, resurge la idea de educar en la comprensión de la modalidad narrativa de la satírica, en tanto que no podrá ser inofensiva sin convertirse en humor festivo, ni podrá probar su virtualidad para la narración periódica, informal y atravesada por la comicidad sin su inserción en la prensa satírica con caricaturas, una modalidad periodística que resignifica lo político como materia noticiable de un modo paradójico: por un lado, la adaptabilidad de lo satírico y lo cómico a diversas formas textuales permite mejorar la accesibilidad y presentar la crítica sobre los hechos de actualidad en formas muy diferentes; por otro, estas facilidades en el acceso a los contenidos faculta a esta prensa para ampliar los públicos destinatarios.

3.4.1. Ser «político» en 1865. Hacia una agenda informativa radical

Luis Mariani Jiménez debió ser consciente de las potencialidades del semanario al declarar en el prospecto de 1864 que la «verdadera» prensa política se corresponde con la prensa satírica con caricaturas. Tras la denuncia y la severa vigilancia, la máscara narradora determinó defender su modo de informar sobre los negocios públicos poniendo en cuestión la postura equidistante adoptada por aquellos «periódicos políticos de provincias» que «por una superabundancia de instinto de conservación demasiado exagerado, [...] son la cosa más galante, acomodaticia y contentadiza que darse puede» (*El Tío Clarín*, 39, 26-9-1864).

La prensa independiente tiene el deber de ocuparse de ellos [de los asuntos nacionales y del extranjero], con preferencia a los demás; y, por lo tanto, nosotros, a fuer de imparciales, copiamos el luminoso artículo que publica el periódico *Cual*, si bien disintimos algún tanto de su opinión.

[...]

Viene el sábado. Vuelta a la política nacional, y vuelta a la misma monserga. Y enjareta todo el artículo del colega X, de cabo a rabo. [...] Y fuera la semana. Por medio de este ingenioso y sencillo mecanismo *tijeril*, el periódico *político* de provincia logra escurrirse por la tangente del modo más chusco que imaginarse puede, y trata libre de *cachos* todas las cuestiones (*El Tío Clarín*, 39, 26-9-1864).

Con este mecanismo, crítica con sorna *El Tío Clarín*, se garantizan no ser «indigestos» para ninguna autoridad. No obstante, dejan de servir al deber periodístico de la fiscalización o publicidad de las opiniones fundadas en las que se origina la credibilidad del medio, y tienden a engañar al suscriptor, que puede no hallar lo que desea, aumentando su habitual grado de descontento. De modo que en el número 41 la voz narradora advierte de su intención futura: «Pensamos hacer político nuestro periódico, tan pronto como tengamos sesenta mil reales de talento más que tenemos ahora, y así que atinemos con el título que debemos darle» (*El Tío Clarín*, 10-10-1864, p. 2). Es más, en este artículo, titulado «Cuestión política», se comparte la reflexión con los suscriptores sobre la pertinencia del cambio de nombre en la cabecera, si se hace político, una cuestión no menor si se piensa tanto en el marco legal —la permanencia del título es un criterio para ser concebido como periódico— como en una posible diversificación de su fórmula editorial y narrativa, así como la fidelización del público hacia el periódico, clave en su sostenibilidad económica.

3. Andalucía en el estadio cultural (pre)masivo. La popularización de lo político

...con todo, bueno será que nos miremos bien en ello antes de decidimos, para salvar toda contingencia, y no vernos precisados en ningún tiempo a variarlo, a guisa del que se muda la camisa, y aún la cara, según las circunstancias.

[...]

Ya estábamos a punto de decidimos por llamar a nuestro periódico *El defensor de los intereses del pueblo*, cuando el Tío Clarín, que todo lo hila muy delgado y prevé más que el astrónomo zaragozano, nos probó matemáticamente la desconfianza con que sería recibido este título, a causa de estar tan desengañado el público sobre el particular, que no hay ya quien crea que pueda haber ninguno que defienda sus intereses (*El Tío Clarín*, 41, 10-10-1864, p. 2).

Pero ¿por qué hacerse político en un momento de radicalización política? El título imaginado es muy sugestivo, puesto que en el mismo se refiere el concepto «pueblo» —que incluye a los trabajadores virtuosos—, a quien *El Tío Clarín* cree servir cuando articula su labor de mediación en torno a asuntos como la crisis de subsistencia, la subida del precio de la carne o la del pan. A diferencia de otros colegas, la principal preocupación de nuestro Tío es atender a la mayoría social con la que se identifica. Tras el proceso judicial vivido, la estrategia anterior de «retraimiento», paso previo para «progresar», parece carecer de sentido.

Con efecto; ¿quién hay en el día que no desee progresar, y procure al mismo tiempo retraerse? Pero dirás, lector, que estas son dos acciones opuestas [...] Ciertamente. Y, sin embargo, para progresar es necesario retraerse, porque el retraimiento lleva indudablemente al progreso. Nos explicaremos.

El Tío Clarín tiene la gran satisfacción de decir a sus apreciables lectores que lleva 41 números publicados y nueve meses, largo de talla, de existencia, durante los cuales ha introducido, paulatinamente, en su periódico importantes mejoras, lo que prueba que ha progresado. ¿Pero a qué ha debido todo esto? A su prudente retraimiento de ciertas cuestiones resbaladizas, y a su intachable conducta.

Y no es solo *El Tío Clarín* el que ha progresado. Vosotros también, benévolo lector, habéis conseguido progresar, puesto que contáis con nueve meses más de vida; [...] Además, si el ciudadano honrado, si el hombre que vive de su trabajo, y para quien es lo mismo que mande Juan o Pedro, porque ni con el uno ni con el otro ha de poder salir de su esfera, se retrae de las luchas políticas y de las banderías de partido, consagrándose únicamente, a las atenciones del hogar doméstico, y poniendo en práctica el principio de «el que la armó, que la desarme», logrará progresar y subir como la espuma sin más remedio. Con que, a ponerlo en práctica, amabilísimos lectores, y mucho ojo, que la vista engaña (*El Tío Clarín*, 42, 17-10-1864).

Figura 19

SEGUNDA ÉPOCA.

LÚNES 21 DE AGOSTO DE 1865.

NÚM. 82

PRECIOS.

Ex SEVILLA.

Por un mes. 4 reales.
 Por tres id. 11 pago adelantado.
 Por un año. 40 id. id.
 Por comprobante 2 rs. más.

ADMINISTRACION Y REDACCION.
 Tetuan núm. 27.

La correspondencia y reclamaciones se dirijan al Sr. Director de este periódico.



PRECIOS.

EXTRA DE SEVILLA.

Por tres meses. . . 12 pago adelantado.
 Por seis id. 23 id. id.
 Por un año. 44 id. id.
 Por comprobante 2 rs. más.

ADMINISTRACION Y REDACCION.
 Tetuan núm. 27.

Se puede hacer la suscripción directamente remitiendo su valor en sellos de correo o documento de fiscal cobro.

EL TÍO CLARIN,

PERIÓDICO POLÍTICO-SATÍRICO.

ADVERTENCIA:

Los señores á quienes se reparta el presente número y no lo devuelvan á nuestra administración ni avisen que no quieren recibirlo, se considerarán como suscritores.

Con el fin de que todas las clases, aun las menos favorecidas por la fortuna, puedan adquirir, si no toda, parte de esta publicación, extractaremos algunas hojas sueltas que serán vendidas públicamente por los ciegos y espendedores de esta capital.

Cuando ocurra algun acontecimiento notable bajo cualquier concepto, lo publicaremos por suplemento extraordinario, el que será repartido *gratis* á nuestros suscritores antes de entregarlo á la venta pública.

El TÍO CLARIN con los humanitarios propósitos que siempre le han distinguido, continuará esponiéndose gratis para los pobres de solemnidad que no tengan cuatro reales al mes, en las vidrieras de su redaccion, calle de Tetuan núm. 27, y con el mismo filantropico fin ha determinado seguir vendiendo sus números sueltos á dos reales cada uno.

EL TÍO CLARIN,

á sus suscritores, al público sevillano y á la nacion entera

MANIFIESTO.

Hace ya tiempo, (sobre unos mil ochocientos veinte y cinco años), que se viene notando en Sevilla la falta de un periódico político, que á la cualidad de tal, en su verdadero significado, y no como lo entienden estos señores y los de más allá, que no conocen mas política que la *panacea* y encaminada á miras particulares; reuna la independencia, la abnegacion, la fuerza de voluntad y el valor que se necesita, y de que están do-

tados los espíritus privilegiados como el mio, para poder sobrelevar con la paciencia evangélica de un *Gran Cristiano*, los sinsabores y arbitrariedades mas atroces, y hasta dejarse... *timolar*, si necesario fuese, en aras de la patria y de sus semejantes.

Conociendo yo esta necesidad, y eminentemente abochornado por la parte que me toca, como uno de tantos hijos de este privilegiado suelo, de que una capital que cuenta próximamente con ciento sesenta mil almas, sin contar las de cántara, cuyo número se hace subir á una altura fabulosa, carezca de este indispensable requisito, me decidí á suspender mis visitas domiciliarias, interin llenaba los requisitos que previene la ley á los periódicos políticos, y me decidí á buscar por estas calles de Dios los señores míos consiliados.

Oportunamente es lícite saber por conducto de la prensa de Sevilla mi resolucioe de no volver á visitarlos hasta los primeros días de Setiembre; y si he quebrantado el *retraimiento*, solo ha sido porque el estado excepcional de la atmosfera politico-social que nos rodea, me ha dado á entender lo perentorio de mi poderoso auxilio para conjurar la penitosa tormenta que se cierne sobre vuestras cabezas.

La experiencia es halatr demostrado que no podéis pasar sin el *Tío Clarin*; pues apenas he faltado algunas semanas de entre vosotros, cuando ya cada uno de por sí se cree autorizado para visitarlo todo; y hasta el terrible *hucpeda del Gangee*, aprovechando mi ausencia, se dispone á lo que parece, á invadir nuestro suelo bajo el disfraz de *cóctos esporádicos*.

Pero basta de preámbulo, y pasemos á bosquejar lo que será yo en la nueva era, ó *segunda época* cuya inauguracion tendrá lugar el 21 del corriente, sin iluminaciones, sin lanqueteres, sin fuegos artificiales, porque partidario de la verdad, detesto el artificio.

Mi criterio en política, es muy terminante y preciso. Arrojar del santuario del pueblo á los mercaderes y cheleros, que abusando de su buena fé y de la nobleza de su corason, le arrebatian el sudor de su frente, en cambio de promesas vanas y otras baratijas tan despreciables como ellos. Como publicacion meramente literaria, no ten-

go para qué recordar los sinsabores que me ha acarreado mi irreprochable conducta. Sin contemplaciones de ninguna especie, he censurado siempre *energicamente* las faltas y abusos, sin que me arredrara jamás la magnitud de sus desagradables consecuencias; y en política, será igual mi marcha.

Para tomar por esta esposna senda, me he surtido del valor y la perseverancia indispensables para luchar con todos los partidos; pues para mí, hijo del pueblo, no hay ni minoristas, ni moderados, ni neo-católicos, ni progresistas, ni demócratas, etc., etc., etc., sino espáñoles dolorosamente engañados, vendidos, sacrificados, á quienes incesantemente se predica por escritas y fariseos todas las doctrinas, todas las utopias, todos los absurdos mas monstruosos, tristemente horzolos con una perfeccion diabólica; sin que por ella dejemos de ser cada día mas vejados, mas deprimidos, mas vilipendiados.

¡A cuantos mascarones políticos he de desmascaramar para que los vea el pueblo con su verdadero rostro, con el rostro de la mas solapada hipocresía y de la ambición mas desmedida!

Respecto á la desamortizacion eclesiástica, esta será cuestion que trataré bajo un punto de vista distinto del que generalmente se la mira. Porque no basta con que se venda; es preciso, además, saber para qué se vende y á quien aprovecha su venta.

Finalmente; mi opinion, respecto al ministerio segundo de la prensa, es tan elevada y noble, que el varó mi entusiasmo por su dignidad y su esplendor, hasta el estremo de hacer una guerra de terminio á todo el que haga de ella una especulacion mercantil para mearlar á su sombra, y esta la haré no solo con la pluma sino con el lápiz, arma la mas apropiada para ridicularizar á los hipocritas y embusteros de cualquier bandera política á que pertenezcan. He dicho.

CUATRO REALES DE CONVERSACION.

El repartidor del *Tío Clarin* — *Josefa, criada*. — *Augustillo, Elitica, niños de la ciudad del pueblo*. — *Después la mamá*.

— Tío, tío.
 — ¿Quién? ... ¿Que quería V?

El número 82 inaugura la segunda época de *El Tío Clarin* como periódico político-satírico (21-8-1865). Hemeroteca Municipal de Sevilla.

Resulta cuando menos paradójico reconocer que la labor periodística debe implicar la fiscalización del quehacer político y, posteriormente, reconocer que la estrategia narrativa articulada reposa en retraerse de «las luchas políticas y de las banderías de partido». Aunque este posicionamiento no evitó que *El Tío Clarín* fuese denunciado y procesado. La cuestión que sobrevuela a la paradoja es: esta estrategia ¿en qué se diferencia de la equidistancia? ¿Se puede ensayar desde esta la independencia? Ciertamente es que el semanario quiso ser útil para los grupos sociales excluidos del juego político oficial. El movimiento demo-republicano solía dirigirse a aquellos trabajadores que, sin poseer bienes o capitales, fueran propietarios de su salario y su habilidad (Peyrou, 2023, p. 44). Porque instruyéndose —excluyendo a las mujeres, vagos y mendigos— en la deliberación de los asuntos públicos, cree contribuir a la prosperidad de un orden político que reconozca los derechos y las libertades del pueblo como soberano. La diferencia respecto de los otros colegas políticos que, sin embargo, aplican el «mecanismo tijeril» reside en erigir una voz —mediante modos populares— que, representando a los grupos sociales excluidos, toma partido sobre los hechos, enunciando las consecuencias y evitando cuestiones «resbaladizas». El semanario certificaba, así, su vocación de político desde enero de 1864.

Dejó de salir tras el número 81 (*El Tío Clarín*, 17-7-1865) para preparar el tránsito del retraimiento a un nuevo estado. A partir del número 82 (*El Tío Clarín*, 21-8-1865), el semanario transforma su morfología asemejándose al modelo de *Gil Blas*: adoptó el formato tabloide, sustituyó las dos columnas que dividía la página por una división a tres, y otorgó más espacio a la cabecera y al dibujo satírico, que antes comprendía una lámina litografiada suelta y desde este momento se incluye junto y entre el texto de la página. En el contenido hallamos una tendencia a la inserción de crónicas informativas y al carácter breve de muchos de los textos, destacando la sección «Trompetazos», similar en la forma y el fondo a la popular sección «Cabos sueltos» de *Gil Blas*; y la inclusión, no siempre fija, de los anuncios en la parte inferior de la cuarta plana, ya sí diferenciados tipográficamente del resto de los textos. El cambio morfológico que inauguró esta época como político-satírico parece estar ligado al negocio tipográfico del que saldría: la imprenta de *Las Novedades de Sevilla*, dirigida por Carlos Santigosa, que sustituiría a la imprenta de la primera época, la de Eduardo Hidalgo y Compañía. En relación con el público, se apunta el valor pecuniario del número suelto y los modos de distribución del semanario:

El Tío Clarín con los humanitarios propósitos que siempre le han distinguido, continuará exponiéndose gratis para los pobres de solemnidad que no tengan cuatro reales al mes, en las vidrieras de su redacción, calle de Tetuán núm. 27, y con el mismo filantrópico fin ha determinado seguir vendiendo sus números sueltos a dos reales cada uno (*El Tío Clarín*, 21-8-1865).

La diversificación en los modos de distribución y los de apropiación que se refieren en el propio periódico probablemente denote la necesidad de hacerse popular como una forma de competir con la llegada de *La Correspondencia de España* y *El Cascabel* a Sevilla (*El Tío Clarín*, 81, 17-7-1865). Luego, se mantienen las suscripciones y la venta en librerías y al menudeo, siendo esta última modalidad clave en el éxito de ventas de *El Cascabel* en Madrid; y se permitió una práctica, antes censurada —calificaba a quienes la ejercían de «hartones»—, destinada a los «pobres de solemnidad», a quienes se les permitiría mirar el ejemplar semanal expuesto en el escaparate de la imprenta y litografía, haciendo de la calle un espacio propicio para la tertulia improvisada sobre su contenido. La finalidad de esta estrategia debió estar condicionada por el miedo a perder la posición hegemónica que representaba *El Tío Clarín* en el mercado local.

Es más, se declara que extractará algunas hojas sueltas para que se vendan de forma pública por los ciegos y expendedores de Sevilla. Respecto de los ciegos, la postura cambia, ya que con anterioridad se había blasfemado contra los ciegos por creerles una de las causas principales de la perpetuación de la «ignorancia pública». Sin embargo, en esta etapa serían medios válidos para hacer circular el periódico más allá de los públicos suscriptores. También se anuncia la promoción de suplementos extraordinarios para dar a conocer la primicia noticiosa a sus suscriptores antes de poner el papel en circulación. A ello se suma la entrega del primer almanaque de *El Tío Clarín* y los regalos promocionales que premian la fidelidad. Entre sus páginas se observa una mayor ligereza narrativa, puesto que, además del dibujo de actualidad o caricaturas, se añaden elementos gráficos como las siluetas o los jeroglíficos. Las claves de este posicionamiento editorial se expusieron en un manifiesto que se dirige «a sus suscritores, al público sevillano y a la nación entera».

3. Andalucía en el estadio cultural (pre)masivo. La popularización de lo político

Hace ya tiempo, [...] que se viene notando en Sevilla la falta de un periódico político, que, a la cualidad de tal, en su verdadero significado⁵⁵, reúna independencia, la abnegación, la fuerza de voluntad y el valor que necesita, y de que están dotados los espíritus privilegiados como el mío, para poder sobrellevar [...] los sinsabores y arbitrariedades más atroces, y hasta dejarse... *inmolar*, si necesario fuese, en aras de la patria y de sus semejantes.

[...] que una capital que cuenta aproximadamente con ciento sesenta mil almas, sin contar las de cántaro, [...] carezca de este indispensable requisito, me decidí a suspender mis visitas domiciliarias, ínterin llenaba los requisitos que previene la ley a los periódicos políticos, y me eché a buscar por esas calles de Dios los *sesenta mil* consabidos.

Oportunamente os hice saber por conducto de la prensa de Sevilla mi resolución de no volver a visitaros hasta los primeros días de Setiembre; y si he quebrantado el *restrainto*, solo ha sido por el estado excepcional de la atmósfera político-social..

La experiencia os habrá demostrado que no podéis pasar sin el Tío Clarín; pues apenas he faltado algunas semanas de entre vosotros, cuando ya cada uno de por sí se cree autorizado para violarlo todo; y hasta el terrible huésped del Ganges⁵⁶, aprovechando mi ausencia, se dispone a lo que parece, a invadir nuestro suelo bajo el disfraz de *cólicos esporádicos* (*El Tío Clarín*, 82, 21-8-1865).

El criterio político que asume nuestro objeto de estudio en esta época es similar al que asumía *Gil Blas*: «Arrojar del santuario del pueblo a los *mercaderes y chalanés*», que abusan de la buena fe del pueblo. Ya como satírico-literario, recuerda a sus lectores, censuraba todos los abusos. En esta segunda fase, da un paso más: como «hijo del pueblo» atacará sin medias tintas a los partidos políticos por el engaño al que someten a los españoles, que han sido «vendidos, sacrificados, a quienes incesantemente se predica por escritas y fariseos todas las doctrinas, todas las

55 A los periódicos políticos existentes en Sevilla, como *El Porvenir*, *La Andalucía* o *Diario de Sevilla*, les reprocha su condición de serviles al «pancismo y a las miras particulares» de los órganos políticos y de los políticos de turno.

56 En 1865 los habitantes de Sevilla sufrieron el cólera morbo, sobre todo los vecinos del barrio de Triana. «El 26 de octubre cayó víctima de la epidemia el Alcalde, señor García de Vinuesa» (Guichot y Parody, 1903, p. 403). En el número 92 de *El Tío Clarín*, en la primera plana, aparecería la necrológica de García de Vinuesa.

utopías, todos los absurdos más monstruosos». El trasfondo de moralidad presente en la escena evangélica de la expulsión de los mercaderes del templo se transpone a la vida parlamentaria otorgando un sentido histórico a la vejación que sufre el pueblo por su clase política. Esta es la principal causa que arguye el periódico para justificar un criterio que también transfigura la acción informativa en una acción política. La función «desfascinadora» en la vida política, circunscrita a la parlamentaria, se convierte en fundamental:

Finalmente; mi opinión, respecto al ministerio sagrado de la prensa, es tan elevada y noble, que llevaré mi entusiasmo por su dignidad y su esplendor, hasta el extremo de hacer una guerra de exterminio a todo el que haga de ella una especulación mercantil para medrar a su sombra, y esta la haré no solo con la pluma sino con el lápiz, arma el más apropiado para ridiculizar a los hipócritas y embusteros de cualquier bandera política a que pertenezcan= He dicho (*El Tío Clarín*, 82, 21-8-1865).

El Tío Clarín se arriesga, de este modo, a reconocer lo que siempre había sido: un tipo popular con criterio político, todo lo cual apunta hacia una posición intermedia en la fórmula editorial del semanario, que se basa en la defensa de su independencia como medio para ser creíble y sostenible económicamente. En 1866 (*El Tío Clarín*, 101) el criterio político se tornará activista y se posicionará en favor de la supresión de las aduanas interiores y la contribución de consumos, defenderá la abolición de la esclavitud de los negros en las posesiones ultramarinas de España, el desestanco de la sal o la instrucción primaria gratuita y obligatoria para las clases menos acomodadas.

Su vocación de popular no desdeña la instauración de un criterio de interpretación en la representación y el comentario sobre los hechos públicos —y políticos— que se origina en la negativa a «mercadear» con la información y la afirmación de la acción informativa como vía para extender los valores democráticos, así como su experimentación mediante una lectura crítica y comprometida de lo real cotidiano. Esta posición intermedia fundaría una estructura narrativa divergente.

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

Pensar históricamente el periodismo satírico con caricaturas de mediados del siglo XIX desde su construcción discursiva, esto es, como una forma de escritura periodística verbo-visual que sirve mediante los géneros populares, la lámina litográfica y la comicidad a la instauración y extensión de una cultura política democrática en España, implica reflexionar sobre un objeto cultural que basa su operatividad en la posibilidad de hacer pedagogía sobre conceptos como libertad e igualdad desde modos populares al tiempo que, esto mismo, permite el acceso a la actualidad en clave glocal de lectores con diferentes grados de alfabetización y de extracción social. En este sentido, la estrategia de hibridación y reconversión de los recursos que funda la fórmula editorial de esta prensa no solo permite ampliar el acceso a la actualidad desde la complementariedad entre la caricatura de costumbres, el artículo de fondo, la gaceta y demás «baratijas» cómicas, sino que valida la utilidad del mensaje cómico-crítico como un medio verosímil para la comprensión del mundo social.

De la composición de su estructura narrativa, ha sido la ilustración gráfica el elemento que más atención ha suscitado desde diferentes disciplinas. Gamonal Torres (1983, p. 7), en su libro *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX*, instituyó un paradigma analítico en torno al modelo cultural provinciano de la prensa satírica

ilustrada de Granada en la Restauración borbónica, además de valorar el uso de la ilustración gráfica como un antecedente del lenguaje dirigido a las masas. Esta hipótesis fue asumida por Garrido Conde (1999) en su estudio sobre *El Tío Clarín*. En ambas obras se infiere el análisis de la caricatura de costumbres como expresión cultural que comienza a desbordar los marcos del realismo para iniciarse en la construcción de la actualidad sociopolítica.

Desde la revisión del republicanismo en el espacio ibérico contemporáneo (Berjoan *et al.*, 2021) se prescribe rastrear la cultura política republicana en Andalucía durante el reinado de Isabel II y la etapa restauracionista (Jaén Milla, 2021), siendo el Sexenio democrático el periodo más explorado (Checa Godoy, 2006b, 2016b). Esta premisa de investigación podría ser asumida en el estudio del republicanismo periodístico y su participación en la extensión de la beligerancia contra el reinado de Isabel II. Sobre este supuesto hemos hallado pocos precedentes a excepción del libro de Arcas Cubero, quien, tras publicar *El republicanismo malagueño durante la Restauración (1875-1923)* (1985), realizó un estudio sobre *El País de la Olla. La imagen de España en la prensa satírica malagueña de la Restauración* (1990), en el que establece un marco semiológico para explorar la significación de las imágenes satíricas del ilustrador, también director de *El País de la Olla*, Emilio de la Cerda.

Otro caso puntual fue el volumen de Otero Fernández (2004) *La política gaditana y jerezana en la prensa satírica (1874-1923)*, donde se usa la prensa satírica como fuente para la reconstrucción de la situación política local y se valora la participación de esta modalidad en la configuración de un relato que cuestiona el discurso oficial. Por último, Jaén Milla (2016) ha trabajado los espacios de sociabilidad y la proliferación de prensa republicana en su obra *Ni iglesias ni tabernas. Republicanismo y escuelas de ciudadanía en Jaén (1849-1923)*. No obstante, ninguno de los trabajos mencionados analiza la plasticidad de la imagen satírica para adaptarse a la narración periódica. Se carece, pues, de un trabajo científico que indague en la construcción cultural de la fórmula editorial de la prensa satírica con caricaturas en las postrimerías del reinado de Isabel II.

Tampoco se ha dilucidado hasta el momento cuáles fueron las variables contextuales que hicieron posible la explosión —limitada por el carácter efímero de las publicaciones— de la prensa satírica durante el Sexenio democrático —habría que valorar el efecto de las sucesivas suspensiones de las garantías constitucionales— y cuáles fueron los

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

factores estructurales que permitieron valorar una incipiente diversificación tipológica e ideológica de dicha modalidad. Entre tales causas cabe indagar en dos fenómenos: uno, la radicalización de la vida política y, dos, la discontinuidad en el acceso a la modernidad en la producción editorial e informativa. Estos hechos debieron estar en el origen del rasgo híbrido que presentaba el sistema de medios antes de 1875 (Álvarez, 1981, p. 49), en tanto que la prensa política y/o de opinión partidista seguía siendo el modelo hegemónico frente a la prensa que se quiere informativa, pero no logra desprenderse del corsé de la equidistancia como antídoto ante la injerencia partidista.

Por otro lado, la fragilidad económica y descapitalización que muestran los proyectos periodísticos previos a la Restauración borbónica son los argumentos más comunes que se esgrimen para justificar el «atraso» de la prensa española frente al capitalismo de edición que se desarrolla en las últimas décadas del siglo XIX en Estados Unidos y Europa (Conboy, 2002; Thérenty y Vaillant, 2004). Sin embargo, son varios los autores que observan cómo la prensa española reunía de forma previa a 1880, y a pesar de las relativas tiradas y el alto grado de analfabetismo, ciertas condiciones de rentabilidad para formar grupos semejantes a los trusts en torno a un periódico o una serie de publicaciones al estilo de Northcliffe o Hearst (Álvarez, 1981; Fuentes y Fernández Sebastián, 1997; Gómez Mompart, 1992). Contra esta realidad no debe olvidarse otro fenómeno estructural que afectaba a la demanda informativa y al consumo: el alto índice de personas analfabetas que persistiría hasta el siglo XX.

Hacia 1860 un 70% de la población de diez años en España no sabía escribir o leer. «No carecían sin embargo [...] de relación con la cultura escrita. Pero sí de instrucción o dominio de la lectura y escritura. No habían pasado por la escuela, o [...] un buen número había olvidado [...] las habilidades» por falta de práctica (Guereña y Tiana Ferrer, 2001, pp. 26-27). En Sevilla había 116.314 habitantes, de entre quienes 78.028 eran analfabetos completos y 4.351 analfabetos que solo sabían leer a muy duras penas, según el censo de 1860. Si bien este fenómeno forma parte de las variables que determinaron los ritmos de modernización de la prensa en las diferentes provincias españolas, el carácter totalizador del relato en torno al atraso de la prensa española nos ha incapacitado para ver desde qué otras iniciativas periodísticas se estaban articulando acciones informativas que desde la construcción del interés humano intentaban interpelar a amplios públicos transversales, a un «todo» social.

La prensa satírica con caricaturas de costumbre o dibujos de actualidad en las décadas de 1840 a 1860 representó una de esas iniciativas. Imbricada en la tradición de prensa liberal, inicia la instauración de un marco narrativo que se vale de la absorción de formas populares exitosas para la transmisión de un mensaje de oposición. Muestra de ello se encuentra en *Fray Gerundio* (León, 1837; Madrid, 1838). En un estudio sobre los grabados satíricos del semanario, Fuertes Arboix (2011, pp. 269-270) razona sobre la estrategia planteada: «[...] debido al alto índice de analfabetismo, la prensa periódica adopta algunos medios de expresión propios de la literatura popular». Por otro lado, Carlos Frontaura, el principal artífice de *El Cascabel* (1863), admitía que en su afán por imprimir un carácter popular al semanario «intentó asumir la voz del romance y del pliego noticiable» (Palenque, 2002, pp. 188-189). La vocación popular de esta prensa, por tanto, pasa por la reutilización de los géneros más vendidos y consumidos por amplios públicos.

Pero no solo se tomarían las formas de los géneros, también ciertos tópicos temáticos que ayudan a la traducción mediática de lo real e incluso los modos de distribución y difusión como el voceo de los contenidos mediante el ciego, figura antes censurada por esta prensa y ahora usada, tal como observamos en el tránsito de literario-pondenciero a político-satírico de *El Tío Clarín*. La reutilización de formas y tópicos, así como su combinación, está presente en las estrategias comerciales y editoriales de esas décadas. Es más, la prensa informativa (*El Imparcial*, 1867) experimenta en este tiempo con la inserción de las «literaturas periódicas», vislumbrándose que «el éxito de la prensa de vocación popular parece fundamentarse [...] en la integración de modalidades de escritura heterogéneas en las planas del periódico» (Díaz Lage, 2020, p. 44). Ahora bien, la finalidad a la que sirven estas escrituras periodísticas será bien distinta dependiendo del posicionamiento editorial asumido por la modalidad de prensa.

La prensa satírica de los sesenta incorporaría, junto a formas de escrituras variadas, la imagen. Un elemento, por otro lado, habitual en los distintos géneros de la literatura de cordel y, particularmente, en el romance vulgar (Aguilar Piñal, 1972), que se convierte en un género editorial en la segunda mitad del siglo XVIII. Esta imagen de cordel ayuda a anclar la interpretación de la historia narrada y genera un lenguaje específico caracterizado «por su esquematismo, su simplicidad, su gusto por la repetición de una serie limitada de motivos» (Portús, 2001, p. 406). El consumo de estos romances con xilografías fue transfronterizo debido a la conformación de una red comercial europea (Botrel, 2011). Este lenguaje

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

esquemático, en consecuencia, representó el grado cero de un proceso de experimentación que halla en la caricatura de costumbres y los dibujos de actualidad de mediados del siglo XIX en España un estadio intermedio para tras el triunfo de la Septembrina consolidar un lenguaje de carácter universal capaz de traducir valores abstractos apegados a la moralidad republicana.

En esta línea de pensamiento, Campos Pérez (2021, pp. 106, 117-118) alega la existencia de una gramática iconográfica del republicanismo español al analizar las formas morfológicas con las que se representan conceptos tales como revolución, república y constitución durante el Sexenio democrático y las relaciones sintácticas que se producen para enunciar causalidad, adversidad y condición entre las representaciones de dichas ideas y tales valores. Esta virtualidad para la pragmática comunicativa, que complejiza el argot plástico del dibujo o la caricatura, tiene su origen tanto en las formas arquetípicas del realismo costumbrista como en la relación de complementariedad que se establecen entre modalidades verbales y las láminas litográficas para representar lo real de forma crítica y hacerlo de un modo legible.

Es así como *El Tío Clarín* remite a una iniciativa periodística intermedia en el sistema de medios que instituye una gramática popular dirigida a públicos transversales por su forma divergente de narrar los hechos en su adaptación a las condiciones materiales y legales que impone el contexto. Esta gramática, fundada en la mezcla de lo misceláneo, la comicidad y lo visual, crea una voz representativa de las clases populares que hace verosímil ese otro orden sociopolítico imaginado desde el liberalismo radical o democrático. De ahí las formas rudas que presenta el Tío Clarín y su carga de violencia contra quienes engañan al pueblo sacando provecho para sí mismos de la gestión de lo público. Esta narrativa, por tanto, comporta similitudes con la agenda informativa radical que extendió *New York World* (1860-1931) de Pulitzer en la etapa previa a la expansión del amarillismo. Su cometido fue dirigirse a gente común —migrantes, trabajadores, etc.— asumiendo sus preocupaciones económicas y vitales (Williamson, 2012, pp. 120-121). El referente para el periódico en esta etapa fue la prensa radical británica de los años treinta.

Considerando lo expuesto con anterioridad, el análisis de este primer año económico de *El Tío Clarín* pasaría por afrontar tres paradojas: en primer lugar, se define como un semanario literario-satírico que no busca el lucro económico, al tiempo que se convierte en una modalidad sostenible debido a su aceptación social; en segundo lugar, se declara

como independiente, porque es contrario a toda injerencia partidista; y, por el contrario, no observa incompatibilidad con tener un criterio político en el comentario de los hechos aun cuando se presenta como literario, porque «retraerse» es la única forma de «progresar».

Esta sería una de las razones por las cuales en su primer año se categorizó como un medio de ideología republicana emboscada. Asimismo, según la máscara narradora del Tío, constar de criterio es una práctica que se vería amparada en las libertades individuales de toda ciudadanía. Luego, lo político se asocia a la virtud cívica frente al matiz ideológico que se liga al relato interesado y/o propagandístico. En tercer lugar, en su estructura se combina la denuncia, la actualidad y el entretenimiento edificante en favor de la democratización de la discusión pública, entendiéndose que este proceso es un medio para la experimentación de la condición de ciudadanía por los públicos lectores. Y ese proceso ha de comenzar mediante la liberación perceptiva.

4.1. De la caricatura de costumbres al dibujo de actualidad. La diversificación de la imagen satírica

El ejercicio de la sátira a mediados del siglo XIX implicaba la práctica de un lenguaje —una escritura con gramática— que adscribe a la persona o parte de la realidad censurable en el ámbito de la vida pública. El dibujante, como cronista visual, suele valerse de recursos verbo-visuales y mecanismos que le permiten jugar con las formas espaciales, la oposición temporal y la elipsis para realizar una representación resultante de la práctica de la visión doble. Se sabe inserto en el mismo tiempo que ha de narrar y cuenta lo que ve de forma cómico-crítica. Por ello, se dedica a mostrar todo lo que queda fuera de lo decible y, por ende, imperceptible a la visión oficial. Esta representación se adapta al marco de la narración periódica, participando la imagen de una escritura periodística, ahora también gráfico-informativa, que permite leer lo real desde múltiples y simultáneas formas: desde la imagen o variados géneros —artículo de fondo o gacetilla—, a partir de una oralización colectivizada o mediante la aprehensión del contenido en soledad en el interior del hogar. No obstante, ¿en qué momento adquiere dicha plasticidad la imagen satírica? ¿Cuándo y por qué comienza a servir a la construcción de la actualidad?

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

La modalidad escrita fue el medio más común en el ejercicio de la sátira dieciochesca. *El Duende Crítico de Madrid* asumió la tradición barroca del libelo anónimo manuscrito para extender su crítica y *El Censor* (1781-1788), empresa emprendida por dos abogados de los Reales Consejos, García del Cañuelo Heredia y Pereira Castrigo, utilizó las fábulas oníricas en clave y los viajes alegóricos como medio para censurar — y corregir — determinados vicios sociales (Llera Ruiz, 2003, pp. 204-205). En el caso de *El Zurriago* (Madrid, 1821-1823), escrito por Félix Mejía y Benigno Morales y perteneciente a la tradición de prensa liberal, adquirió gran popularidad por «sus invectivas contra los representantes del Antiguo Régimen: Fernando VII, la Iglesia y el carlismo» (Llera Ruiz, 2003, p. 206). Para enunciar lo prohibido, también usaron los sobreentendidos o los guiños a los lectores.

Una vez que el desarrollo técnico y tecnológico lo permitió, la crítica sociopolítica empezó a aparecer inscrita no solo en textos, sino también en imágenes: primero en grabados, como *El sueño de la razón produce monstruos*, incluido en la serie los *Caprichos* (1797-1799) de Francisco de Goya, y segundo en láminas litografiadas, como se observa en los semanarios satíricos decimonónicos, los cuales conforman una estructura discursiva donde la caricatura de costumbres⁵⁷ se inserta para servir a la narración temporal de los hechos, en parte desafiando la «neutralización del vértigo del tiempo» (Alonso, 2013, p. 49) propia de los grabados en madera de los magazines pintorescos que, por el contrario, no estaban exentos de mensaje ideológico. Los grabados que contienen los semanarios pintorescos y universales participan de la exaltación del progreso técnico y económico amparándose en su concepción de apolíticos (Riego, 2001, p. 108). En cambio, el uso de la litografía supondría dar forma — y en diferentes figuraciones — a la vida cotidiana.

[...] con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un grado fundamentalmente nuevo. El procedimiento, mucho más preciso, que distingue la transposición del dibujo sobre una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al aguafuerte en una

57 El término «caricatura de costumbres» es utilizado por Baudelaire en *Algunos caricaturistas franceses*, dentro del ensayo *Lo cómico y la caricatura* (2015, p. 86), para valorar las litografías de Honoré Daumier que aparecieron en el semanario *Le Charivari* tras «las cóleras revolucionarias y los dibujos alusivos [en referencia a la *poire-Luis Felipe*]» entre 1836-1838 y 1840-1842. Es en esta etapa cuando aparecen las series protagonizadas por el bufón burgués Robert Macaire.

plancha de cobre, dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso con la imprenta (Benjamin, 1973, p. 19).

La inserción de la caricatura de costumbres en la prensa satírica entre 1840 y 1860 se concibe como «una especialización politizada de la lectura visual de imágenes pintorescas» (Alonso, 2015, p. 40). Empero, desde el ámbito artístico y su relación entre la técnica y estética, se plantearon varios interrogantes: ¿estaba preparado el ojo humano —órgano socialmente construido— para (re)conocer la vida cotidiana en su deformidad? ¿En qué medida el deseo de querer ver, entendido como una forma de saber que conlleva la reducción del mundo social en imágenes, pudo determinar el uso de la caricatura en la narración periódica del acontecer? Su inserción en la prensa, ¿originó un lenguaje universal con tendencia a la condensación de momentos —y gestos— claves? En un contexto de densificación iconográfica, ¿impacta este lenguaje en la verosimilitud del discurso periodístico?

El descubrimiento de la caricatura supuso un paso más no en la imitación del mundo visible, sino en la exploración «de la facultad imitativa» de los sujetos, asevera Gombrich en *Arte e ilusión* (1979)⁵⁸. El historiador del arte llega a esta conclusión tras haber observado en la caracterización fisonómica realizada por el dibujante ginebrino, e inventor para muchos del cuento en imágenes, Rodolphe Töpffer (Ginebra, 1799-1846), la creación de un «lenguaje pictórico sin ninguna referencia a la naturaleza» (cita extraída de un folleto sobre fisonomía firmado por Töpffer en 1845, citado en Gombrich, 1979, p. 293). El dibujante solo se valía de la línea —signo convencional— y su conocimiento sobre la expresión humana para dar vida a un personaje en una imagen fija. La cuestión residía en la forma en que lograba dar apariencia de ser vivo a las formas, a los trazos. Para dotar de carácter a un personaje, Töpffer buscaba lo que los psicólogos llamaban los «indicios mínimos» (rasgos) de la expresión (Gombrich, 1979, p. 294), que residen en los gestos, entendidos como formas objetivadas en el proceso de socialización de

58 Por otro lado, Gombrich en *Arte e ilusión* (1979) usa el término «ilusión de realidad» como forma de advertir que, dado que la historia del arte se circunscribe a la imitación de la apariencia, se debe evitar dar por hecho que la representación del mundo se corresponde con la experiencia visual de los sujetos.

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

Figura 20



Le Docteur Festus, de Rodolphe Töpffer, 1840.

toda individualidad. La concepción del arte como lenguaje se observa en el personaje que da nombre a la segunda de sus obras, aunque fue la primera en publicarse: *Le Docteur Festus* (1840).

A través de estas imágenes —no exentas de comicidad— se puede reconocer el estado de ánimo del Docteur Festus, considerando solamente sus gestos y con independencia de que el pie de texto ancle la interpretación de la escena. Por esta razón, se desprende de la obra de Töpffer que el fundamento del arte no está en la imitación, sino en la expresión. Asimismo, la experiencia del dibujante pudo estar influida por los trabajos del pintor y grabador inglés William Hogarth (Londres, 1697-1764). En los trabajos de ambos debe hallarse el origen del relato en imágenes. A este respecto, Barrero (2011, p. 16) explica, siguiendo a Genette, que «narrar es referir lingüística o visualmente una sucesión de hechos en un marco temporal, obteniendo como resultado una transformación de la situación de partida, y para ello deben usarse signos de tipo lingüístico en disposición secuencial». A partir de la narración en secuencia ensayada por Hogarth, «se fue operando una sofisticación de las viñetas satíricas británicas al calor del agitado clima bélico entre Francia y Gran

Figura 21



«La llegada a Londres», primer grabado de la serie *La carrera de una prostituta*, 1732, de William Hogarth.

Bretaña, que a partir de 1790 mostró ejemplos sorprendentes en las obras de James Gillray, Thomas Rowlandson, George Moutard Woodward, Lewis Marks, Charles Williams o George Cruikshank» (Barrero, 2011, p. 16).

Observando solo el rostro de los personajes recreados en los ambientes londinenses de mediados del siglo XVIII, se intuye la preocupación por la fisonomía, ya que la intención de Hogarth no parece ser fijar en una imagen un momento de la vida de estos personajes, sino representarles

Figura 22



Characters and Caricaturas (1743), de William Hogarth. Royal Academy of Arts.

dentro de su proceso evolutivo. Para ello, recurre a la serie de grabados, los cuales demarcan la temporalidad mediante una especie de *continuum* que muestra la historia de vida de sus personajes desde una óptica moralizante. Un ejemplo significativo se halla en «La llegada a Londres», el primer grabado de la serie *La carrera de una prostituta* (1732). En este grabado se presenta el rostro de la joven provinciana que acaba de llegar a Londres, un rostro afectado en su expresión por la forma en que una señora mayor (¿alcahueta?) la aborda buscando convencerla de algo: de que ¿se sume al negocio?

Es el rostro de una presa sorprendida por su cazador, mientras que detrás de ellas se puede ver a dos señores (¿proxenetas?) que parecen estar pensando en lo que van a ganar con la joven. Del otro lado se ve a alguien —por su indumentaria podría ser un sacerdote— que pasa de largo, sin querer inmiscuirse en lo que le puede estar pasando a la joven. La crítica mordaz está presente en esta escena, además de observarse cómo los rasgos expresivos de la joven denotan su estado psicológico. De modo que Hogarth articula una fórmula en la que el rostro no solo acoge el carácter de un determinado tipo social, sino que pretende captar el cambio de ese carácter mediante lo que hace el personaje, mediante sus acciones. En el grabado titulado *Characters and Caricaturas* (1743), no obstante, el dibujante muestra la diferenciación entre dos poéticas, en tanto que la representación de los caracteres, a diferencia de las caricaturas, no busca «testimoniar los defectos y deformidades faciales y corporales del retratado», sino que ofrece «los signos necesarios —a través de los gestos y las formas— para reconocer al otro en términos de pertenencia a un tipo de personalidad psíquico-social» (Puelles, 2014, pp. 35-36).

En paralelo, Francisco de Goya creaba la serie de *Los Caprichos* y ensayaba la mirada crítica que daría como resultado las pinturas negras. En la obra tanto de Hogarth como la de Goya se percibe la voluntad moralizante de quienes se sienten comprometidos con su tiempo y, por tanto, utilizan el arte para la denuncia y la censura. Si Hogarth fue visto por no pocos autores como el iniciador del género de la caricatura, la mirada de Goya ha sido reconocida como el síntoma de una nueva etapa en la pintura y en el arte en general (Bozal, 1973, p. 9). El origen de la caricatura —o retrato deforme, consistente en dar una imagen alterada del rostro representado— parece hallarse «en los márgenes del decoro donde cabe dedicarse, con afán más lúdico que de exigencia profesional, a explorar territorios de libertad plástica de enorme potencia artística y estética» (Puelles, 2014, p. 33). El sentido etimológico de dicho término, de origen italiano, así lo refleja: «caricare» significa cargar contra alguien o algo.

Sin embargo, y contra lo que en un principio se puede pensar, el origen del retrato deforme no está en las formas populares utilizadas por los propagandistas protestantes para hacer llegar a las masas sus críticas contra la figura del Papa y la institución que representa, sino en los ejercicios que realizaban los discípulos de los hermanos Carracci en el siglo XVI, quienes parecían divertirse retratando a los visitantes de Bolonia mediante la transfiguración o comparación de sus apariencias con cuerpos de animales u objetos inanimados. Hecho cuando menos paradójico, pues los Carracci habían fundado una academia bajo el nombre de «Acca-

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

demia degli Incamminati» (de los [bien] encaminados) para restaurar los cánones del arte clásico en contraposición a la corriente del naturalismo tenebrista, de la que fue máximo exponente Caravaggio. Por el contrario, fue un juego practicado en los márgenes del arte «serio» el que determinó su origen y su consideración como un arte menor.

La exploración de la expresión había dado lugar a un lenguaje que prescindía de la función referencial, rompiendo con la prescripción de la imitación de formas preexistentes. Gombrich se preguntó por qué el retrato caricaturesco, entendiendo por ello la deformación cómica de la cara de una víctima, aparece tan tardíamente en el arte occidental. La respuesta hallada apunta hacia «el miedo a la magia de la imagen, la repugnancia a hacer por juego lo que el inconsciente desea con toda seriedad, [...] lo que había retrasado la aparición de aquel juego visual» (Gombrich, 1979, p. 296). Paradójicamente, a lo largo del siglo XIX la virtualidad para comunicar del retrato caricaturesco comprende, a su vez, la potencia más temida por la clase política a verse reducida a objeto, a una figuración o imagen, que deja al desnudo o en evidencia las actitudes que como personas públicas se afanan en ocultar.

Uno de los mecanismos más efectivos de los que se vale la caricatura política —como un tipo de imagen mediada por la comicidad— es «el descubrimiento teórico de la diferencia entre el parecido y la equivalencia» (Gombrich, 1979, p. 297). El parecido apelaría a la relación de semejanza entre el representante y lo representado (objeto real ausente). Y la equivalencia remite a la igualdad en la valencia de dos cuerpos. El equívoco que genera este mecanismo entre el público se observa en el folleto *Les Poires* (1834), producido por el editor del satírico *Le Charivari*, Charles Philipon. Creado para explicar al público en qué consistía el presunto delito por el que Philipon fue procesado, se convirtió en el medio de financiación de la condena impuesta.

La venta de las caras, o caricaturas, del «Roi bourgeois», Louis Philippe (1773-1850), contribuyeron a abonar los 6.000 francos de multa. Las publicaciones de Philipon se habían dedicado a representar al rey bajo unas formas semejantes a las de una «poire», término que también significaba necio. Según el editor, esta equivalencia se codificaba en el contexto de recepción, no en la producción, a sabiendas de que la notoriedad de la persona retratada se verá afectada, ya que será recordada por el parecido. Tras la denuncia, la revista publicó una secuencia de rostros a través de la cual se intentó mostrar el proceso de caricaturización del rey. Su alegato se fundaba en la incapacidad de todo editor

para controlar la interpretación mediante la equivalencia de las formas. «¿Por qué estadio, dice, quieren castigarme? ¿Es un delito el reemplazar este parecido por éste? [...] Y si no, ¿qué hay de malo en la pera? Y ciertamente percibimos que, a pesar del cambio de cada rasgo individual, el conjunto permanece notablemente persistente» (citado en Gombrich, 1979, pp. 297-298).

Honoré Daumier, ilustrador de *La Caricature* (1830) y, más tarde, de *Le Charivari*, confesó que al crear sus caricaturas nunca «se apoyaba en formas preexistentes, en esquemas del arte académico controlados [...] frente al modelo, sino en configuraciones que afloran bajo la mano del artista como por accidente» (Gombrich, 1979, p. 303). Pero ¿se puede comunicar por accidente? Las palabras de Daumier podrían hacer referencia al hecho de que sea el azar el que determine las formas con las que comparamos a quien se caricaturiza; esto es, la identificación del acto de creación con un estado de no consciencia del artista en el que se sucumbe al hacer. Pero ¿esto es posible? La mirada de un sujeto situado en su tiempo ¿no está siempre condicionada por el afuera y por su capital cultural? Finalmente, Daumier fue encarcelado durante seis meses por la caricatura del rey Luis Felipe de *Le Charivari*.

El artista marsellés había interiorizado la prescripción de su editor, Philipon, dado que en la representación de *Gargantúa* (1831) la cabeza del rey tiene también forma de pera y se vale, en esta ocasión, de la cultura popular asimilada para comparar a Luis Felipe con el gigante protagonista de las novelas seriadas de François Rabelais. En esta segunda imagen, la condición de glotón-avaro del rey es explícita, ya que aparece tragándose las bolas de oro que le requisa a quienes deberían ser los soberanos: el pueblo francés. Con Daumier «la tradición del experimento fisonómico empezó a emanciparse de la del humorismo» (Gombrich, 1979, p. 303), continuando el camino iniciado por la caricatura inglesa mediante la obra de Hogarth. De modo que la caricatura se torna imagen cómica y/o satírica que no siempre representa lo real censurado mediante la deformación, aunque pervive el fin de «est destinée à déclasser l'objet de la représentation pour l'assujettir au rieur qui proclame ainsi sa supériorité sur l'homme et la nature institués en adversaires» (Tillier, 2005, p. 13).

En este contexto, en la primera mitad del siglo XIX en Europa, se asiste al desarrollo de la prensa satírica con caricaturas de costumbres como un producto industrial que se nutre de forma simultánea del comercio de las litografías y la inclusión de los ilustradores como cronistas grá-

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

Figura 23

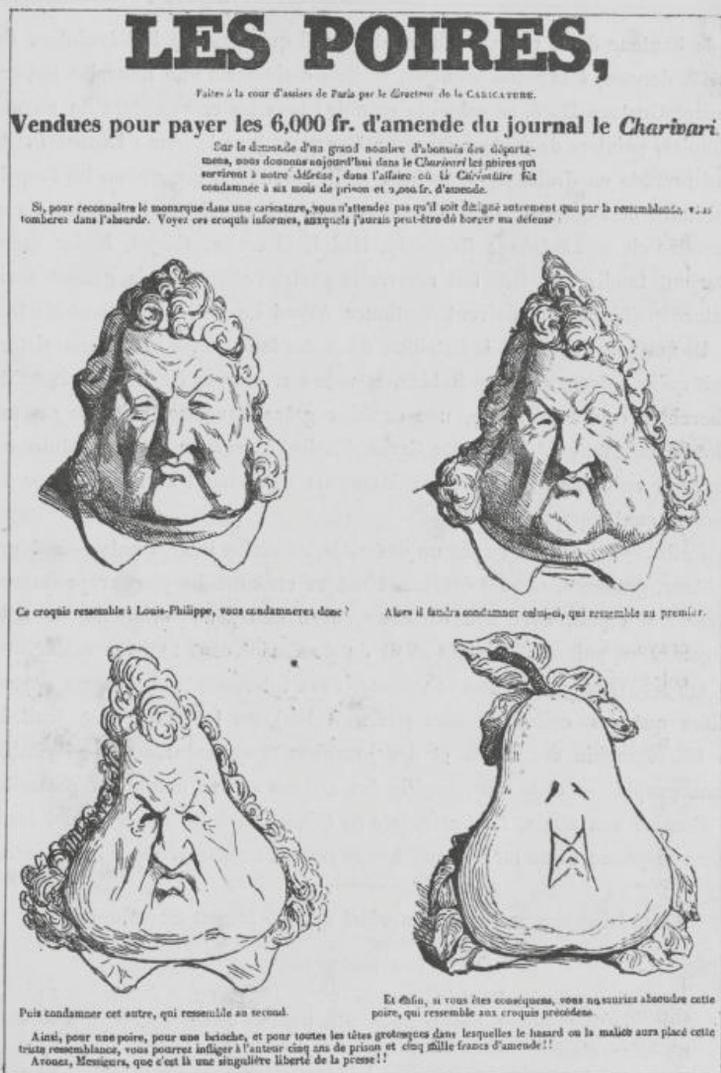
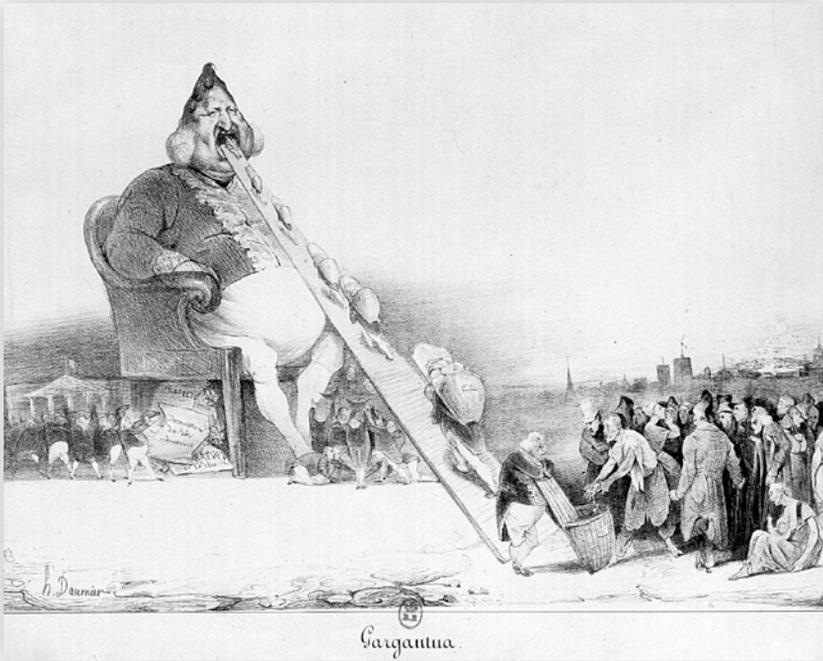


Fig. 111. — Les poires de Philipon, d'après la page publiée par le *Charivari* (17 janvier 1834).

N. B. — *Les Poires* parurent d'abord en une feuille autographiée (texte et dessins) signée : Ch. Philipon, et sous le titre de : *Croquades faites à l'audience le 14 novembre.*

El folleto *Les Poires* (1834), editado por Charles Philipon. *Le Charivari*.
Bibliothèque Nationale de France.

Figura 24



Gargantúa (1831), de Honoré Daumier, en *Le Charivari*.
Bibliothèque Nationale de France.

ficos. El florecimiento del negocio de Philipon es una buena muestra de ello. En 1829 fundó con su cuñado Gabriel Aubert la famosa Maison Aubert, empresa que acabaría dominando el mercado de lo impreso en París. «Installée dans le passage Vérot-Dodat, son commerce prospéra rapidement, au point que dix ans plus tard elle déménageait place de la Bourse et qu'une deuxième boutique ouvrait près de la galerie Colbert» (Baridon y Guédron, 2006, p. 147).

En efecto, la inserción de la caricatura en la narración periódica no solo promueve la independencia de su origen, el retrato humorístico —de raíces europeas (Orobon y Lafuente, 2021b, pp. 9-17; Baridon y Guédron, 2006, pp. 6-61)—, sino que también contribuye a través de la cooperación con otras formas textuales a diversificar el modo en que se presenta la carga crítica, buscando ahora no tanto la deformación como la ridiculización. Esta constatación dio lugar a narrativas visuales nue-

vas que van desde la caricatura de costumbres hasta el dibujo de actualidades pasando por la denuncia contra la clase política o el adversario.

Este proceso, por ende, se inicia en los prolegómenos del reinado de Isabel II, donde se vislumbra el tránsito del dibujo de actualidad hacia la caricatura política, que traerá la formación de una gramática iconográfica en el contexto del Sexenio democrático, pasando antes por una especialización política en la recreación de la actualidad en su alianza con la comicidad. Este paso intermedio ha pasado desapercibido para los historiadores, siendo clave en la consolidación de los rasgos de la imagen satírica que hará posible el advenimiento de lo jocoserio después de 1868 bajo la fórmula de «reír por no llorar» (Bozal, 1988, p. 320).

4.2. La actualidad bajo formas periodísticas intermedias. Construyendo lo noticioso

Ya Bozal (1979) había puesto el foco en la necesidad de historiar la ilustración gráfica como manifestación de la organización cultural de la imagen liberal del mundo social. Este nuevo lenguaje, que antecede a la sociedad de masas, se imbricaría en la narración temporal de los hechos que, en el caso de la prensa satírica ilustrada, yace atravesada por la comicidad para señalar lo que no funciona con una mayor legibilidad. Esta modalidad periodística adquiere una cierta ligereza narrativa poco o nada experimentada en el periodo ni por la prensa de política auspiciada por facciones políticas, aún apegada a la página «gris», ni por la prensa informativa, aún carente de una retórica propia que superase el ejercicio de la equidistancia.

La prensa satírica con caricaturas o dibujos de actualidad vendría a concebirse como la expresión popular del periódico ilustrado, surgiendo este de «una rama del tronco común que fue la publicación periódica». No obstante, «su evolución sería distinta a la del periódico diario» (Laguna Platero, 2003, p. 112). En los años treinta predominaría el semanario semanal con grabados, en los sesenta la prensa satírica con caricaturas y en las primeras décadas del siglo XX la revista gráfica, considerada una síntesis de las dos tendencias anteriores, siendo su principal referente *Blanco y Negro* (Madrid, 1891-1932). Si se procede a comparar el fin editorial de dichas modalidades, aun cuando son generadoras de una trama de facticidad que hace accesible lo real, se confirma la pertenencia a tradiciones comunicativas muy diferentes entre sí, incluso opuestas en sus objetivos.

En 1835 aparecía en Madrid *El Artista*, una revista editada por el escritor Eugenio Ochoa y el pintor Federico Madrazo, que tomaba el nombre y su estructura de su homónima francesa *L'Artiste*, de Achille Ricourt, dedicada al arte y a la literatura. Con cada número publicaba láminas litográficas destinadas a transmitir la nueva concepción estética del mundo en emergencia, que no era otra que una concepción liberal. Esta publicación, asimismo, se erige en representante del movimiento romántico y las litografías que contiene están pensadas para ser contempladas como objetos artísticos (González García y Calvo Serraller, 1981). En esta revista colaboraron escritores y artistas que más tarde fueron situados dentro de la generación romántica española como Pedro de Madrazo, Santiago Masarnau, Valentín Carderera, Cecilia Böhl von Faber, José de Espronceda —aquí publicó la célebre *Canción del pirata*—, José Zorrilla, Carlos de Ribera, entre otros.

No pocos autores han creído ver en la incorporación de la imagen por esta publicación el precedente del *Semanario Pintoresco Español* (Madrid, 1836-1857), representante de la prensa pintoresca española y editada por el escritor Ramón de Mesonero Romanos, quien también había editado y redactado *Cartas Españolas* (1831-1832). En cambio, el objetivo que pretendía alcanzar con dicho magazín diverge de la concepción de *El Artista*. El *Semanario* parece ir «a contrapelo de los gustos mayoritarios» (Riego, 2001, p. 128). Además, la corriente romántica se convirtió en objeto de crítica de Mesonero Romanos. Una muestra de ello se halla en el cuadro de costumbres «Un romántico más» (*Semanario Pintoresco Español*, 23-4-1837) y la conocida sátira «El Romanticismo y los románticos» (*Semanario Pintoresco Español*, 10-9-1837), donde declaraba que la lectura de esas obras podía resultar pernicioso para la salud mental.

Asimismo, la declaración del editor sobre el fin perseguido mediante la revista resulta sintomática respecto de un cambio en la concepción de la actividad periodística, dado que la intención era: «vender mucho para vender barato y vender barato para vender mucho» (citado en Riego, 2001, p. 128). Esta premisa conecta a Mesonero Romanos con los proyectos europeos donde el periodismo se convierte en una actividad industrial y el periódico en una mercancía vendible. Así, se creó una revista a medio camino entre el libro por entregas, altamente demandado en el periodo, y la prensa informativa, aún sin carácter autónomo en relación con otras modalidades. Ahora bien, para materializar este proyecto necesitaba mejorar las ventas. ¿Cómo motivar la compra? El editor importó de Francia la prensa mecánica, que suponía un gran

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

avance técnico respecto a las prensas anteriores, e introdujo el grabado xilográfico que permitía imprimir el grabado al mismo tiempo que el texto y soportaba indefinidas copias.

La revista se compuso de ocho páginas de 252 x 160 mm aproximadamente y el precio de suscripción comenzó siendo de tres reales. A la inserción de los grabados en madera como reclamo se añadió una gran variedad (tanto temática como de géneros) de escrituras: desde cuentos legendarios, fantásticos e históricos, hasta artículos humorísticos sobre costumbres sociales y biografías. Con esta variedad de géneros se perseguía la instrucción en los saberes útiles y universales a las clases medias urbanas, en tanto que la acción de culturizar se revistió de hazaña civilizadora. Este fin había sido asumido por su referente, el *Magasin Pittoresque* (París, 1833) que, a su vez, imitaba a *The Penny Magazine* (Londres, 1832)⁵⁹. Se admite, por tanto, en la presentación del *Semanario*:

Muchas invenciones, muchos adelantos se han hecho en el siglo actual en otros países; pero ni las máquinas de vapor, ni los globos, ni el gas, ni los caminos de hierro, ni tantas aplicaciones útiles a la industria han producido al pueblo mayor beneficio que las *publicaciones baratas*. La *lectura* es la base de la instrucción, la instrucción es la primera rueda de todas las máquinas, el móvil de todas las riquezas; un pueblo que no lee opondrá siempre una fuerza invencible a su prosperidad (*Semanario Pintoresco Español*, 03-4-1836).

Como puede apreciarse, se asume un cierto optimismo asentado en la exaltación de los beneficios que el desarrollo industrial, económico y tecnológico reportaría no solo en la educación del pueblo, sino en las posibilidades que abre el saber aplicado al desarrollo de la técnica, esto es, la capacidad para poder ver lo antes oculto a la vista. Con independencia de que los grabados se caractericen por su atemporalidad o busquen la autocomplacencia en el desarrollo alcanzado por la civilización, estos magazines se convierten en un medio ventajoso para la reeducación mediante la popularización de los conocimientos útiles sobre las ciencias, las letras y las artes que, a su vez, contribuyen a for-

59 *The Penny Magazine*, una revista de información general, publicada los domingos, ilustrada y financiada por la Society for the Diffusion of Useful Knowledge, se gestó en torno al objetivo de «culturizar» a las clases trabajadoras. Iniciadora de la prensa barata y legal en Gran Bretaña, formó parte de la ofensiva organizada por el gobierno británico para contrarrestar la difusión —y eficacia del mensaje— de la prensa intibrada entre los obreros.

jar una conciencia nacional. Por ello, la consecución de tales objetivos comporta de forma necesaria explorar cómo hacer asequible la revista. Entre sus colaboradores encontramos a los más conocidos escritores costumbristas, quienes también participarían en la primera colección editada en España de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844).

Estas publicaciones fueron concebidas como «museos» o «catálogos» de imágenes que no solo dan a conocer los monumentos emblemáticos de las ciudades y sus tradiciones, sino que también participan de la construcción de los sentidos con los que el individuo de una época descifra su realidad y se reconoce a sí mismo como parte de una colectividad. Luego ni la realidad mostrada por los grabados era objetiva, ni el posicionamiento editorial encajaba en la expresión «apolítica» de lo que sucedía, tal y como se defendía. Lasheras Peña analiza las funciones desempeñadas por la prensa ilustrada en la construcción de «lo español» a partir de las organizaciones de las exposiciones universales en el siglo XIX:

Además, la presencia española en las exposiciones de París contribuyó a crear una imagen de la nación puertas adentro, pues generó un debate sobre lo que era representativo del país, de su industria, de sus tradiciones, de su concepción estética, de su geografía, de su historia, de su futuro. Se realizó una selección de productos manufacturados, de la agricultura, de las artes, del folclore, etc. que pretendía ser la condensación de lo español. La difusión de estos elementos a través de la prensa ilustrada, de las crónicas y memorias de sus analistas sirvió para socializar entre los españoles una imagen de su país. Edificó nación, como se practicó en la política educativa desarrollada en los contenidos pedagógicos de las escuelas o en el servicio militar (2010, p. 965).

El explícito desinterés de la prensa pintoresca por la política como una característica diferenciadora no implicó que sus contenidos estuvieran exentos de una intencionalidad ideológica manifiesta. De hecho, ese rasgo se concibe como un modo de explorar la fórmula para hacer barato un diario considerando los límites que impone el marco legal español. En esta línea de experimentación hallamos el periódico *La Presse*⁶⁰, del

60 El diario barato concebido por Girardin se basa en el siguiente precepto: la publicidad comercial pagará por el lector. Dado que la prensa del momento era muy cara y, por tanto, solo accesible para la élite, Girardin contempla la idea de abaratar el precio de venta del periódico para aumentar el número de suscrip-

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

editor Girardin, que vio la luz en 1836, el mismo año en que aparece el *Semanario*. Salvando las diferencias entre los distintos modelos de prensa, se detecta una cierta unanimidad en el pensamiento de ambos editores al querer hacer accesible las opiniones públicas a los nuevos grupos sociales a través del abaratamiento del precio final del periódico. No obstante, cada uno estimula la compra de forma diferente. *La Presse* es un periódico que se quiere informativo e independiente, alejado de las injerencias partidistas, y que se valdría de los folletines y anuncios publicitarios. En cambio, el *Semanario* es una publicación de saberes útiles que haría uso de los grabados que recrean hechos históricos y tradiciones atemporales.

En otro orden de cosas, sobre el uso de la litografía por parte de *El Artista*, Riego (2001, p. 129) asevera que esta técnica es «elitista, aunque muy moderna» frente al grabado en madera, que contribuiría, en parte, a la reducción de los costes de producción del *Semanario*. Sin embargo, esta afirmación se pone en entredicho con la prensa satírico-política de los años sesenta, que, como *El Tío Clarín* en 1864, ofrece sus caricaturas en láminas litografiadas, a pesar de su marcado carácter popular y contribuye, por un lado, a dignificar al dibujante como cronista visual y, por otro, a valorar la técnica como un instrumento válido en la difusión de un mensaje de oposición, renunciando a la explotación comercial de dicha herramienta.

Mas la evolución de la prensa ilustrada no finaliza aquí. El 3 de marzo de 1849 nace el primer periódico español de actualidades, *La Ilustración Periódico Universal* (1849-1857), fundado y dirigido por el periodista

tores y lectores. La idea se funda en: cuantos más suscriptores/lectores tenga el periódico, más aumentará su tirada y mayor será el interés de los anunciantes por publicitarse en sus páginas. De este modo, son los anunciantes los que financian la producción del periódico, ya que el espacio destinado a la publicidad dentro del periódico no solo aumentará, sino que también se comercializará. Este hecho decretaría el inicio de la independencia de la prensa de los intereses e injerencias de los partidos políticos. Esta concepción de diario también implicará la introducción de géneros populares que motiven —o incentiven— la compra del periódico, como es el folletín o la novela por entrega. En definitiva, el 1 de julio de 1836, día en que aparece *La Presse*, es también la fecha que demarca el nacimiento de la prensa actual en la historia del periodismo en Francia.

Fernández de los Ríos⁶¹, quien anteriormente había sido director (desde mitad de 1846, en solitario) y propietario del *Semanario Pintoresco Español*. De periodicidad semanal y con números de ocho y dieciséis páginas, su cabecera incluye un grabado donde aparece representado el Palacio Real y otros elementos arquitectónicos y costumbristas, símbolos del progreso alcanzado en el Madrid de mediados del siglo XIX. Por la vista panorámica que ofrece, esta publicación parece ser heredera o continuadora de la prensa pintoresca y de su espíritu enciclopédico. Sin embargo, *La Ilustración* es iniciadora de una nueva fórmula en España en cuanto a la concepción de la imagen, pues, a diferencia del *Semanario*, sus grabados intentarían hacer visibles los acontecimientos «tal cual» sucedían, informando sobre ellos a partir de su contemplación (rasgo característico de la crónica), que vendría a reducir la aleatoriedad en la selección de los grabados.

En *La Ilustración* parece imperar el criterio informativo, intentando que el dibujo representase hechos «de actualidad», en lugar de históricos, como sucedía en el *Semanario*. Esta fórmula fue imitada de modelos extranjeros: el 14 de mayo de 1842 nacía en Londres *The Illustrated London News*, publicación que en su editorial de presentación reconocía que su principal finalidad era «poner ante el ojo del mundo un vivo y movido panorama de todas sus acciones e influencias». Para ello haría uso del grabado en madera. No obstante, a pesar de las coincidencias con el modelo pintoresco, esta prensa da un paso más en comparación con su predecesora, pretendiendo cumplir otro papel no explorado hasta el momento. Ese rol es explicado también en el editorial antes mencionado: «El público tendrá a partir de hoy bajo su mirada y a su alcance la misma forma y presencia de los acontecimientos tal y como transpiran en su realidad substancial y con la evidencia tanto visible como circunstancial» (*The Illustrated London News*, 14-5-1842).

61 Fue uno de los empresarios más emprendedores del mundo editorial del siglo XIX. Un año después de sacar *La Ilustración*, iniciaría *Las Novedades* (1850), prototipo de la prensa de información, y continuaría con *Los Sucesos* o *La Soberanía Nacional*. Pero su debut en prensa se dio en el año 1841, colaborando en *El Espectador*; posteriormente en el *Semanario Pintoresco Español*, del que sería director y propietario; en *La Ilustración Española y Americana*, de Abelardo de Carlos, de la que fue director y corresponsal en París desde 1875 hasta su muerte; en *El Siglo Pintoresco*, *La Iberia*, *Blanco y Negro*, *El Solfeo*, *El Progreso*, *Anales de la Construcción* y *de la Industria*, *Le Figaro*, *Le Gaulois*, *La República Democrática*, *La Republique de Paris*, *La Crónica de Nueva York*, y un largo etcétera.

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

Su pretensión de «poner ante el ojo» de los lectores una imagen panorámica de lo que acontece en el mundo señala la pretensión de asumir desde las páginas de una publicación la función de los espectáculos ópticos, creando la «ilusión» de ver el mundo tal cual es. En esta idea debió estar el germen de la categoría informativa que representó el dibujo de actualidad o información visual, entendiendo por tal el relato que narra histórica y culturalmente un suceso mediante el lenguaje verbo-visual. No deja de considerarse como indicios válidos los vocablos que componen el título de tales cabeceras: «illustrated» y «news» para reconocer que se trata de una fórmula distinta a la del *Semanario* en la acción informativa. Porque, en primer lugar, parece ser que la evolución de la prensa periódica pasa por la legitimación del lápiz y del dibujante como mediadores creíbles en el acceso a lo real-inmediato por parte de los públicos. Y, en segundo lugar, la palabra «news» establece el inicio de la experimentación del concepto moderno de noticia, en tanto que la información se hace comprensible mediante la anacronización que supone su representación gráfico-informativa.

Sus grabados representaban hechos que intentaban responder a la variable temporal relacionada con la inmediatez y que junto a la novedad y la repetición de tópicos (en cuanto al contenido) definían la información noticiosa. Por consiguiente, *The Illustrated London News* dio comienzo al periodismo de la pluma y del lápiz que, según Riego (2001, p. 152), permitió conocer el acontecimiento narrado mediante la lectura del texto y de la imagen. Este fue además el principal objetivo de *L'Illustration*, aparecida en París casi un año después de la publicación londinense: el 4 de marzo de 1843. La versión parisina de este periodismo de actualidades llevaba por subtítulo «Journal Universal», de tal forma que la palabra «journal» identificara al producto como la actividad periodística y no con el mundo del libro por entregas al que remitía el espíritu enciclopedista del magazín pintoresco. De este modo, en su editorial de presentación deja entrever que el salto hacia la narración de hechos de actualidad pasa por la suma de medios, es decir, la combinación del texto y la imagen; idea que, por otro lado, fundamenta la modernización del periodismo.

Ya que el gusto del siglo ha revelado la palabra ilustración, tomémosla, nos serviremos de ella para caracterizar una nueva moda de la prensa noticiosa. Lo que quiere ardientemente el público hoy [...] es ponerse [...] al corriente de lo que ocurre [...] Los diarios a menudo llegan a entender las noticias sólo de manera vaga, mientras que sería mejor percibir las noticias como uno se imaginaba haberlas visto. ¿No hay ningún medio para que la prensa pueda enriquecerse para mejor atender su cometido en este punto? Sí, hay uno [...] es el grabado en madera (*L'Illustration*, 4-3-1843).

La idea del periodismo gráfico estaba ya planteada, pero no siempre se consiguió ensayar con eficacia. Dirigido por Antonio Flores y editado por el impresor Ignacio Boix, *El Laberinto* (Madrid, 1-11-1843), en su segundo número y con motivo del atentado contra el político conservador Narváez, «publica una página en la que se reconstruyen gráficamente los hechos, [...] a la vez que se muestra en imágenes los destrozos que el plomo hizo en el cristal y en la carrocería del coche donde iba el general» (Riego, 2001, p. 176). En el texto escrito no se contaba lo que los lectores podían verificar mediante las imágenes, probando la función de complementariedad. Por el contrario, las imágenes carecían de claridad expositiva en el intento de hacer legible lo representado, en este caso, un acontecimiento dramático. Por ello, las dificultades técnicas y políticas se revelaron como los principales obstáculos en el intento por parte de Fernández de los Ríos de contar gráficamente otro caso, el intento de regicidio protagonizado por el cura Merino contra la reina Isabel II.

El martes 2 de febrero [de 1852], cuando hacia la una del mediodía, la Reina sale de la capilla de Palacio dispuesta a dirigirse a la iglesia de Atocha con el fin de presentar a la infanta que había dado a luz el pasado 20 de diciembre, un hombre vestido con ropas eclesiásticas [...] apuñala a la reina, ante la mirada atónita de todo el séquito, sacando un cuchillo que portaba oculto bajo las ropas (*ibid.*, p. 198).

Este suceso fue visto por Fernández de los Ríos como una oportunidad para mostrar ante los lectores la importancia de *La Ilustración* y de las oportunidades de experimentar lo real que representaba la modalidad de un periódico de actualidades ilustrado:

Fernández de los Ríos puso en marcha toda su habilidad periodística; hombre de recursos logró introducir un dibujante en la celda de la prisión del Saladero, donde estaba Martín Merino esperando la ejecución, para que le hiciese un retrato; [...] a Fernández de los Ríos le interesaba mostrar a sus lectores una imagen verídica de la persona que había atentado contra la Reina [...] además de trazar un perfil psicológico del detenido y de indagar en las razones que le habían llevado a tal acción, se preocupó también de recabar datos fidedignos de cómo había sucedido el atentado... (*ibid.*).

Pero el reportaje gráfico sobre este suceso, de interés general dentro y fuera de España, no salió en el número del 7 de febrero de 1852. La censura y el gobierno civil lo impidieron. El siguiente hecho noticioso que ofreció a las empresas periodísticas la oportunidad de explorar el periodismo gráfico como fórmula de negocio fue la guerra de Áfri-

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

ca (1859-1860). Siguiendo el trabajo previo de Ortega (2005), Alonso (2011) indaga en los dibujos del ilustrador Ortego, colaborador de *El Museo Universal* desde 1857, sobre la guerra de África desde una doble dimensión: considerando los grabados que ilustran *Diario de un testigo de la Guerra de África*, de Pedro Antonio de Alarcón, publicado en cuarenta entregas de ocho páginas y editado por Gaspar y Roig entre diciembre de 1859 y julio de 1860, y los dibujos satíricos de *El Nene*, «revista infantil, entre literaria y grotesca, artística y fenomenal», según reza en su subtítulo. En esta publicación, el ilustrador «Ortego diluía en los dibujos satíricos el carácter épico de sus ilustraciones en el *Diario* de Alarcón, pasando de la funcionalidad del ilustrador de oficio que adaptaba croquis ajenos a las necesidades del grabador a la mayor soltura expresiva del lápiz litográfico que ensayó en el semanario» (Alonso, 2011, p. 14).

Es así como Alonso (*ibid.*, p. 30) descubre en Ortego el valor «del sincronismo de lo épico y lo satírico en un momento decisivo para la evolución de su trabajo gráfico», puesto que el lápiz litográfico permitía trabajar desde unos márgenes y códigos en la representación crítica de los sucesos políticos que no se toleraba en el discurso periodístico escrito. El grado de acidez en el ejercicio de la crítica política por parte de Ortego se observa posteriormente en las caricaturas publicadas en *Gil Blas*. De manera que el dibujo satírico, ya sea mediante las formas del retrato humorístico o de las imágenes de actualidad, examina sus virtualidades para la representación de hechos desde la narración periódica, alterando tanto las formas como la noción común del espacio-temporal y buscando una complementariedad respecto de lo que no puede contar el discurso periodístico impreso. En paralelo, Ortega analiza la colaboración de Ortego en la biblioteca ilustrada de la Imprenta y litografía de Arjona y los modos de lectura y las apropiaciones que promueven las novelas ilustradas, argumentando la siguiente idea:

La presencia de imágenes intercaladas en el texto representa, pues, la posibilidad para el pensamiento del lector no tanto de un recreo o una distracción sino más bien de una ayuda, un apoyo con vistas a «figurarse» lo que explica por su parte con palabras más o menos comprensibles el mensaje verbal (2011, p. 533).

Por lo que se recupera la capacidad imaginativa en la intelección del binomio imagen-texto, facilitando su comprensión e interpretación a partir del reconocimiento del género, el estilo o los modos narrativos. Estos ensayos del periodismo gráfico inician el establecimiento de las condiciones necesarias para la lectura extensiva y la diversificación so-

cial de la misma que se consolidarán a finales del siglo con la llegada de la prensa de masas. Sin olvidar que la prensa satírica ilustrada contribuyó desde la escritura periodística basada en una gramática figurativa a la exploración de la ligereza narrativa en la representación temporal de los hechos sin renunciar a la potencia política que comporta toda mediación mediática.

4.2.1. La razón emocional. Los casos de la Sociedad literaria (1841) y el escenario de la guerra de África (1859-1860)

En los años cuarenta y sesenta se detecta una diversificación de la oferta impresa que sienta los mimbres de la cultura gráfico-informativa en España. A un nivel nacional, la guerra de África (1859-1860) se convirtió en el escenario de experimentación narrativa que comprendió la guerra de Crimea (1853-1856) en un plano internacional y con la técnica de la fotografía. Enmarcada en la superposición del plano político con el del mercado editorial, el discurso de oposición del demo-republicanismo aprovecharía la coyuntura de la guerra para explorar con elementos de la cultura popular que permitieran, por un lado, ampliar la popularización de su mensaje y, por otro lado, generar un vínculo político entre los públicos de una comunidad imaginada que necesariamente iba más allá de la práctica de la razón crítica, esto es, la crítica sobre el estado de la cosa pública y la proyección de un orden social alternativo pasaba por el uso de la imaginación melodramática (Brooks, 1995).

Con este fenómeno se inició el proceso de democratización de la discusión pública de forma previa al desarrollo del periodismo industrial en España y, en paralelo, la promoción de la liberación perceptiva como principio constitutivo de una consciencia crítica que facilitaría, primero, la autonomía de los sujetos excluidos de la vida política, que no pública, y, segundo, la puesta en marcha de su ciudadanización. La lectura de los dibujos de actualidad implicaría, pues, la consideración de los lectores como sujetos con capacidad para juzgar el presente y juzgarse a sí mismos desde la combinación del pensamiento crítico y la comicidad. Porque la acción informativa tornaría en un modo de intervención en la vida pública mediante el uso de un lenguaje público comprensible que narraría la actualidad desde las expectativas de vida de los sujetos excluidos del sistema político.

La acción de politizar a amplios sectores sociales cobraría una gran importancia en la generación de ese vínculo con el común que conllevaría una nueva forma de situarse en el mundo, de tal forma que la reivin-

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

dicación de un nuevo orden fundado en la «armonía entre individuo y sociedad y entre las distintas clases sociales» fue la base principal del «imaginario social básico del republicanismo en su conjunto antes de la Revolución de 1868» (Suárez Cortina, 2013, pp. 238-239). La materialización del nuevo sujeto político y la moralidad que debe regir su comportamiento social empezó a visibilizarse mediante la prensa satírica y las novelas populares. Estos productos culturales y editoriales pusieron al alcance de los sectores populares algunos modelos que, sirviendo de espejos desde los cuales reconducir sus vidas, proyectaban otro orden sociopolítico más respetuoso con el «derecho a vivir» (Polanyi, 2007, p. 139) y la perfectibilidad de la humanidad.

Como comentábamos en líneas anteriores, en el marco de la primera guerra mediática en España, la guerra de África (Riego, 2001), convertida en un espectáculo público como resultado de la operación propagandística orquestada por el gobierno de la Unión Liberal, se utilizaron los soportes culturales más populares como la litografía, los pliegos de cordel o el teatro (Martínez Gallego, 2000, pp. 122-123) para proyectar en la esfera pública un discurso nacionalista de matriz racista (Ortega, 2005, p. 362). En paralelo, la prensa satírica con dibujos de actualidad y caricaturas comienza a indagar desde la función divulgadora de los ideales del radicalismo democrático en la constitución de una fórmula narrativa que combina la crítica política con la apelación a las emociones. Así, Ortega, el ilustrador encargado de adaptar muchos de los croquis llegados del frente para el *Diario*, de Alarcón, optaría por recrear esas otras verdades sobre la contienda a través del semanario *El Nene*, desde el cual ofrecía una versión que solo «pueden decirla los niños y los tontos».

No obstante, la práctica editorial con esta estructura narrativa emocional es anterior a esta primera guerra mediática. Martínez Gallego (2004, p. 51), en su estudio sobre el escritor y político Wenceslao Ayguals de Izco, analizó «los medios de propaganda de los que se sirvió la idea democrática» para llegar a una «base social interclasista y progresivamente amplia». De hecho, Ayguals de Izco, fundador de la Sociedad literaria (Madrid, 1842) junto al genio satírico y editor Martínez Villergas⁶²,

62 Este activo escritor y editor de publicaciones satíricas (Andreu-Miralles, 2019), tras tener problemas con el poder en los agitados años cincuenta del siglo XIX (en 1852 fue encarcelado y desterrado a París; posteriormente, Espartero lo nombró cónsul en Newcastle (1855) y O'Donnell, temeroso de su ácida pluma, de

recurrió «a la pedagogía de la escena y del periódico [y] un lenguaje [...] con ideas sencillas y reiteradas, capaz de hacer mella en una audiencia que recibe con frecuencia una información distorsionada y apocalíptica sobre lo que el republicanismo representa» (Martínez Gallego, 2004, p. 52). El periódico satírico sería uno de los instrumentos que se legitimaría como eficaz para llegar a amplios sectores de la población con niveles de alfabetización heterogéneos. De entre los editados, sobresale *Guindilla* (1842-1843), subtulado «satírico-político-burlesco», un semanario que, aparecido en la Regencia de Espartero, recuperaba «el descaro satírico de la prensa del Trienio [liberal]»:

Guindilla [...] informaba sobre los sucesos con el contrapunto inmediato de una letrilla con estribillo proverbial, de un romance burlesco —a veces con viñeta gráfica al modo popular— o analizaba las argucias de la política, las trampas de la administración pública y el desigual efecto de las leyes en su famosa «Cartilla del Pueblo», publicada a partir del n.º 17 (11-IX-1842) con sus didascalias dialogadas entre *Guindilla* y *El Tío Rebenque* (Alonso, 2015, p. 50).

También fue «el primer medio satírico que dispuso de un sistema gráfico original y homogéneo, integrado iterativamente en el texto y presto a ajustarse a la actualidad cambiante en cada entrega» (*ibid.*, p. 51) mediante grabados xilográficos. El maridaje entre las innovaciones técnicas, que permitieron la inserción de la imagen en la narración periódica, y la sátira como un lenguaje popular que facilita el reconocimiento de lo no dicho en la prensa de opinión partidista u oficiosa, contribuye a difundir las ideas democráticas. En la «Cartilla del Pueblo» se llegó a explicar «la desposesión de derechos políticos [llevada a cabo por] la Monarquía» en detrimento del pueblo —en teoría— soberano, o se critica el voto censitario y la ley sobre inquilinatos. *Guindilla* sigue la estela del madrileño *El Huracán* y el barcelonés *El Republicano* (Martínez Gallego, 2004, p. 62). Por el contrario, su tono satírico es heredado de una empresa periodística anterior: *El Mole* (1837-1870), un labrador brusco que hacía uso del valenciano para señalar todo tipo de abusos cometidos por los gestores de lo público.

Haití, pero Narváez lo destituyó), se marchó a Cuba (1857), luego a México (1858) y de nuevo a Cuba, recalando por segunda vez en La Habana en 1859, desde donde dirigió semanarios satíricos como *La Charanga* (1857), *El Moro Muza* (1859) y *Don Junípero* (1862), en colaboración con el dibujante Landaluz[c].

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

Las dudas sobre si la Sociedad literaria priorizaba la finalidad comercial frente a la función ideológica llegarían con la publicación *La Risa* (1843-1844), que se situaba en la promoción de una risa festiva como antídoto ante el desencanto social. Pero, dependiendo del momento político, la sátira retomaría su potencia política para ridiculizar y comentar la actualidad visibilizando lo no dicho. En otro orden, las novelas por entregas, introducidas por Ayguals de Izco en España, también se usaron como medios para la identificación de nuevas conductas cívicas en un periodo de radicalización política que ofrecía pocas certezas.

Desde una perspectiva que cuestiona los efectos alienantes de las novelas populares en las clases subalternas, Andreu Miralles (2017, pp. 69-70) analiza la aportación de estas novelas a la generación y reproducción del imaginario colectivo del republicanismo con el uso de la imaginación melodramática en su estructura narrativa. Una de las estrategias más evidente es la identificación de los lectores con los personajes, como sucede con el joven condesito del Rosal en *La marquesa de Bellaflor o el niño de la Inclusa* (Ayguals de Izco, 1847-1848) o las personas humildes con *María, la hija de un jornalero* (Ayguals de Izco, 1845-1846). Todos estos personajes «encarnan principios morales absolutos» (Andreu Miralles, 2017, p. 69) en la resolución de sus conflictos internos y la conversión en personas virtuosas.

Se esgrime, por tanto, que la cultura de la sensibilidad de las últimas décadas del siglo XVIII se hace más evidente en estas novelas populares que en las obras más representativas del romanticismo debido a que «se consideraba que la mejor garantía del orden y de la prosperidad nacionales era dejar que los sentimientos naturales se expresasen libremente, aunque, eso sí, regulándolos a través de la razón y encauzándolos en beneficio del bien común» (Andreu Miralles, 2017, p. 71). La articulación del demo-republicanismo con géneros literarios y periodísticos de la cultura popular consiguió ampliar los efectos de su estrategia de popularización mediante el fomento de una racionalidad crítica y/o emotiva que permitió reconducir los conflictos y encarnar la virtud cívica. Además, convirtió la comprensión de los ideales abstractos y hechos de actualidad en una experiencia visual que ha de ser entendida como un intervalo (Abril, 2007, pp. 34-63) «entre» el plano discursivo, el cultural-histórico y el real y «por» la mediación de la razón emocional.

4.3. La socialización de lo gráfico-informativo. Mimbres del periodismo visual

Este deseo de agitación y perpetuo movimiento [...] siempre con la vista fija en un punto distante del que ocupamos; siempre el pie en el estribo, el catalejo en la mano, deseando llegar al sitio adonde nos dirigimos; Hay [...] otro motivillo más para que en este siglo fugaz y vaporoso todo hombre honrado se determine a ser viajador. Y este motivo no es otro (perdónenme la indiscreción si la descubro) que la intención que simultáneamente forma el hacer luego la relación verbal o escrita de su viaje. He aquí la clave, el verdadero enigma de tantas correrías hechas sin motivo y sin término; he aquí la meta de este círculo; el premio de este torneo; la ignorada deidad a quien el hombre móvil dirige su misteriosa adoración.

«Los viajeros franceses en España», en *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840-1841*, por «El Curioso Parlante» (1841, pp. 1 y 3).

Oír leer, leer con la vista o, simplemente, leer mediante el desciframiento de signos verbo-visuales son acciones que comprenden la metáfora del viaje figurado, presentándose el acto de lectura como un intervalo. Romero Tobar (1990, p. 157) observa en su investigación basada en la relación entre el relato y el grabado en las revistas románticas del primer tercio del siglo XIX que «lo más cercano al moderno relato de ficción que podemos encontrar en la prensa dieciochesca son los sueños y viajes», mediante los cuales se recrea una travesía imaginada con fines educativos. Por otro lado, el escritor costumbrista Mesonero Romanos refiere en la cita anterior el hábito de viajar, restringido a una minoría, y la importancia de la literatura de viajes en el siglo XIX, momento en el que el género vive su edad de oro.

Viajar se convierte en una experiencia que proporciona la posibilidad de escudriñar la forma de vida de los otros mediante la observación directa, habitando lugares distantes a los habituales. Pero la finalidad del viaje, como reza en la cita, reside en una motivación íntima, que a la vez denota el afán por figurar y participar en lo público. Esa motivación se origina en la posibilidad de prolongar el viaje mediante «la relación verbal o escrita» — también figurada —, en tanto que se cuenta el viaje buscando un reconocimiento público por parte de los otros. La verbalización o la relación escrita/impresa y figurada de la experiencia sólo tiene sentido si aguarda alguien al otro lado. Es la audiencia, ya sea oyente, vidente o lectora, quien otorga verosimilitud al relato, en la me-

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

dida en que este permite recrear el viaje con solo imaginarlo mediante sus sentidos.

La narración —oral, escrita o visual— es concebida como una ficción, pues posibilita a los lectores-espectadores estar en otro lugar, en un no lugar —por irreal— imaginado donde, sin embargo, se viven experiencias sin que por ello deba darse un desplazamiento físico. Puelles Romero explica el giro ontológico que supuso la modernidad frente a la ontología de la esencia o lo inteligible: «Los artistas supieron realizar la asociación de apariencia y ficción [...] Pocos aspectos serán más estrictamente modernos que el del discurso de las formas, pero ahora no dadas sino construidas, no naturales sino culturales» (2001, pp. 8-9). El texto se convierte en el lugar focal desde donde las formas visibilizan lo antes invisible o inexistente. Un ejemplo relevante de la potencia del viaje como lugar figurado se encuentra en la prensa inglesa de la primera mitad del siglo XVIII.

En el marco de un sistema de control liberal, donde la libertad de expresión aparece recogida *de iure*, pero se imposibilita *de facto*, hallamos a Edward Cave y su publicación de entretenimiento *The Gentleman's Magazine* (1731). Fue el primero en publicar, y con gran acierto, informes detallados de las sesiones parlamentarias tras la prohibición en 1738 por Jorge I de informar sobre los debates parlamentarios. Cave hizo uso de la parodia política para sortear la ley, creando un mundo imaginario denominado el «Senado de Liliput», que era habitado por personajes fácilmente identificables con los parlamentarios del momento y en boca de quienes contaba aquello que no podía narrarse de un modo directo.

En consecuencia, el juego entre lo real y lo irreal establece la experiencia de la lectura en estas modalidades textuales, haciendo posible ver y (re)conocer mediante el acto de imaginar otros hechos en un tiempo y un lugar irreales. El sentido de la lectura se presenta en forma de un viaje metafórico a un no lugar donde se revelan otros significados aplicables a lo real. Para explicar el valor de la ficción, Foucault utiliza la metáfora del espejo, objeto que representa al mismo tiempo un espacio utópico y otro heterotópico:

[...] el espejo es una utopía, puesto que es un lugar sin lugar. En el espejo me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente tras la superficie; [...] soy una especie de sombra que me da mi propia visibilidad, que me permite mirarme allí donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía [...] desde el espejo me descubro ausente en el sitio en que estoy, ya que

me veo allá lejos. A partir de esa mirada que en cierto sentido se dirige a mí, desde el fondo de este espacio virtual que está del otro lado del cristal, regreso hacia mí y comienzo a dirigir mis ojos hacia mí mismo y a reconstituirme allí donde estoy; el espejo funciona como una heterotopía en el sentido en que hace que este sitio que ocupo en el momento en que me miro en el cristal sea a la vez absolutamente real, en relación con todo el espacio que lo rodea, y absolutamente irreal, puesto que está obligado, para ser percibido, a pasar por ese punto virtual que está allá lejos (1999, p. 435).

Ese acto de transgresión que invita a ver lo imaginario como ficción verosímil debió formar parte del acto de lectura de cualquier número de *El Tío Clarín*, sobre todo si se tiene en cuenta que el tipo entremetido y pendenciero, que se presenta a ratos como *flâneur* y por momentos como *voyeur*, pretende entretener desvelando lo que se oculta tras la apariencia de quienes gestionan lo público y habitan las calles en sombra de la Sevilla decimonónica. De este modo, el periódico representa un espacio material y tangible desde el que se proyecta un mundo imaginario protagonizado por tipos sociales reconocibles pero irreales que exhiben con su forma de actuar la inmoralidad y miseria humana que les gobierna. Sin la potencia de la sátira popular para la recreación de un orden social alternativo el sujeto decimonónico no soportaría ver lo que se muestra, porque «el navío es la heterotopía por excelencia» y en «las civilizaciones sin barcos los sueños se secan, en ellas el espionaje reemplaza a la aventura y la policía a los corsarios» (*ibid.*, p. 441).

Ahora bien, el acto de lectura se presenta como un viaje metafórico a través del cual se imagina lo inexistente, como si se tratara de un acto de transgresión íntimo o privado, pero con efectos sociales. Sin embargo, la enseñanza de dicha competencia yacía circunscrita en el siglo XIX a la intelección mediante el desciframiento de grafías sin que se evocara el uso de los sentidos para activar la virtualidad constituyente de la imaginación. Y destinada, además, a grupos de población urbanos y con rentas medias. Esta es parte de la paradoja que habita la lectura de un producto cultural popular y visual como la prensa satírica con caricaturas de los sesenta, en tanto que dicha modalidad engendra una forma de «figurar-se» la actualidad que desborda la función primera de la habilidad lectora.

La imagen satírica, que experimenta una cierta autonomía del retrato humorístico para explorar la denuncia desde el tiempo presente y a través del juego con las formas, participa de la mediación ejercida por el medio afectando a la percepción social o al modo de ver en una época. Y a pesar de haber estado presente en la cultura impresa paneuropea desde

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

la primera modernidad, la imagen, no obstante, fue concebida como un modo de aculturación respecto de las competencias propias de la cultura letrada, instituida como canónica desde la extensión de la Ilustración. En una conferencia titulada «Cultura gráfica. Texto e imagen»⁶³, Chartier (2021) revisa cómo se ha afrontado el estudio de la cultura gráfica desde la historia de las prácticas de escritura.

Haciendo referencia a Petrucci, Chartier rememora que el historiador medievalista usó tal término en *La escritura. Ideología y representación* (2013 [1986]), obra que marcaría un punto de inflexión en la renovación metodológica de la paleografía, pasando de una práctica basada en un enfoque positivista a la historia social de las prácticas del escribir. Mas lo hizo de un modo restrictivo, en referencia a las escrituras expuestas o los modelos gráficos. Por otro lado, Petrucci usa el término cultura escrita tanto en *Prima lezione di paleografia* (2002), estudio donde se identifica dicha cultura con la historia de todos los testimonios escritos, como en la presentación del *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, texto en el que enuncia la distinción entre la historia de la escritura, lo escrito y las normas para escribir (Petrucci, 1993, pp. 381-382). Reflexionando sobre estas aportaciones, Chartier considera que la cultura escrita se asocia principalmente a la representación de las ideas a través de palabras o grafías, excluyendo otros testimonios.

Por tanto, la posibilidad de analizar la relación de lo escrito con el universo figurativo y/o imaginado quedaba descartada. Así, durante el siglo XIX la cultura letrada en el mundo occidental se instituyó en torno a la premisa de que el «verdadero» saber se hallaba en los libros y que la lectura, como habilidad necesaria para acceder a dicho saber, debía servir a la intelección (Chartier, 2010). Esta concepción también se vislumbra en las definiciones de los verbos «escribir» y «leer» recogidas en el *Diccionario de la lengua castellana* de 1899. Puesto que la lectura comprendía el acto de pasar «la vista por lo escrito o impreso, haciéndose cargo del valor y significación de los *caracteres* empleados» (*ibid.*, p. 593), escribir consistía en «representar palabras o ideas por medio de letras» (*ibid.*, p. 418), quedando la oralización y la visión subordinadas al desciframiento de signos, sin contemplar la capacidad para imaginar y/o comprender la representación de ideas mediante imágenes.

63 Organizada por el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP-UNSAM-CONICET), tuvo lugar el pasado 18 de mayo de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=lyT_txamp9M

Examinando esta herencia cultural, nada inocua por otro lado, se entiende por qué en la mayoría de los casos el análisis de las imágenes se ha realizado desde su concepción como «signo» que ha de ser descifrado, aun cuando su uso como ilustración trascendía las funciones del texto —o signo lingüístico—. En el caso que nos ocupa, la imagen satírica forma parte de la funcionalidad del semanario, facilitando una posible lectura desgajada de sus contenidos y sin que por ello desaparezca la complementariedad entre las formas textuales verbo-visuales. La exploración de los modos en que pudo ser leído, usado y manejado un periódico satírico con láminas litografiadas vincula el estudio de su utilidad al fenómeno de la socialización de la cultura impresa, que deviene en gráfico-informativa en este periodo dada la diversificación de la imagen satírica y su participación en la construcción social de lo noticioso desde formas de escritura periodística tanto formales como informales.

El fenómeno de la socialización de lo impreso no supuso una universalización de la lectura ni amortiguó las diferencias sociales (Martínez Martín, 2003, p. 294). Por el contrario, se hace referencia a las virtualidades del producto cultural para movilizar formas simultáneas de lectura, desde la lectura en silencio e individual hasta la lectura compartida y en espacios públicos, considerando las diferentes formas de acceder a la narración sobre los hechos que permite la diversidad de géneros y los elementos verbo-visuales que conforman el periódico. Estas mutaciones en el tejido narrativo de la prensa que se quiere popular proyectan otros públicos que van más allá de los suscriptores o lectores canónicos, como los lectores indirectos, léase mujeres, niños y la clase trabajadora (Lyons, 2010), que llegan a los contenidos críticos a través de las lecturas en familia, la audición en las plazas o el escaparate de una imprenta y litografía. Ciertamente, la clave sería qué uso hacen de esos saberes para el desciframiento del mundo que les rodea.

La historia de las prácticas o modos de lectura en España es una línea de investigación aún incipiente en relación con la escritura periodística y los testimonios escrito-visuales. Si bien esta corriente historiográfica se asienta en tres obras de referencia: en la primera, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX* (Botrel, 1993), el proceso de diversificación de lo impreso se analiza desde la comunicación literaria, el desarrollo de la prensa y el proceso de alfabetización; la segunda, *Historia de la edición en España. 1836-1936* (Martínez Martín, 2001), explora la historia de la edición buscando una síntesis explicativa generada a partir del cruce entre las formas de producción de los objetos o productos impresos, las

4. La configuración de una gramática figurativa para «todos»

estrategias de comercialización y distribución y los modos de lectura y apropiación; la tercera, *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914* (Infantes *et al.*, 2003), intenta visibilizar las continuidades en la producción impresa española desde la perspectiva de la *longue durée* y considerando los públicos potenciales.

Desde la extensión de la cultura impresa por Europa allá por el siglo XVI, la imagen aparece ligada al impreso. En la década de los treinta esta cultura impresa deviene en gráfico visual erigiéndose en un fenómeno masivo y transnacional, de Europa a América Latina (Szir, 2016). En España, la densificación iconográfica suele leerse como un rasgo indicativo del ensanchamiento de la discusión pública en cuanto a la ampliación de los actores sociales participantes en la misma (Fraser, 2011). Aunque, sin duda, las altas tasas de analfabetismo y su desigual progresión en las provincias españolas afectó a tal proceso. Por ello, no resulta extraño, tal como se indica en epígrafes anteriores, que algunos editores de prensa satírica copiasen el modo enunciativo del pliego de cordel o que una de las formas más extendidas para acceder al saber fuese la imagen, en sus diferentes formatos y soportes, siendo esta un medio cultural que, articulado desde la síntesis y tipificación, capacita a los grupos sociales no alfabetizados o con niveles bajos de alfabetización para la comprensión de su circunstancia vital y del mundo circundante.

Una muestra de ello es la imagen de cordel, una de las formas más populares. Siendo, además, un elemento estructural de la historia que narra la relación de suceso o el romance vulgar, Botrel (2019, p. 409) explica, a partir del estudio de cinco versiones de la relación sobre el caso de Sebastiana del Castillo, que se usaron figuras emblemáticas —de reemplazo— en los tacos de madera, buscando configurar un enunciado visual, a modo de título icónico, fácil de recordar y que anclara la significación de la acción contada (crímenes, asesinatos...). De la imagen como titular visual pasamos a las narraciones gráficas que componen los pliegos de aleluyas, que se sirven de un lenguaje escrito-visual de formas simples para ser consumido y compartido tanto por un público infantil como por el adulto, sobre todo, a partir de 1869.

También se insertaron ilustraciones en la edición de comedias líricas y las novelas por entregas que, además de considerarse un reclamo comercial, convierten el texto en un objeto visible (Botrel, 2008). Así, a finales del siglo XIX, considerando tanto las literaturas como los distintos géneros de prensa ilustradas, se contempló la existencia de una imaginatura, esto es, «la expresión con imágenes, de manera exclusiva

o predominante, de alguna idea o historia en soportes varios» (Botrel, 2019, p. 424). En este contexto, la inserción de la imagen satírica en las páginas de un semanario debió generar un modo de lectura fronteriza que se enraíza tanto en la intelección del contenido tipográfico como en la lectura visual o la escucha activa de la lámina litografiada y el resto de contenidos, dando lugar a la concepción de la página como una imagen vista y de la imagen como una forma de escritura que halla su operatividad en la combinación de la oralización y teatralización del lenguaje escrito-visual.

Por consiguiente, la fórmula editorial de la prensa satírica, al usar la comicidad como modo narrativo legible y la imagen como un lenguaje que se vale de la elipsis para narrar, participa de la recuperación de elementos sensibles para hacer pensar críticamente al tiempo que se provocan emociones —instructivas— para facilitar la asociación de lo leído —y visto— con lo experimentado en el día a día. Este sería el origen de esa gramática popular figurativa que configuraría una voz verosímil representativa del pueblo excluido de la vida política oficial, pero necesario, si se quiere no solo vislumbrar los valores de una nueva moral, sino también hacer creíble una agenda política alternativa que verse —o «hable»— sobre los problemas políticos que dificultan su cotidianidad. De modo que no solo se actúa en lo político desde lo cultural, también se genera un vínculo político —o de pertenencia a un común— encarnado en valores que se materializan mediante la apelación a lo emocional.

5. Los modos de ver de *El Tío Clarín* en 1864

Entrada de los Reyes Magos. = Estos augustos Señores la verificarán este año por la suntuosa Puerta que da frente a la calle Linos, según los últimos despachos Telegráficos que hemos recibido. [...] Este año no tirarán dinero, sino billetes de banco, para evitar que como el año pasado se lastimen las personas al tirar las monedas. Además de los billetes de banco que tirarán con profusión, repartirán los regalos siguientes: Para los niños, camas para acostarse a la oración. Para los calvos, pelucas de todos colores. Para los pobres, paciencia. Para los ricos, la felicidad que no encuentran. Para las mujeres, mucha, mucha, muchísima ropa. Por supuesto toda de seda, encajes, blondas, etc. Para los logreros, fuego. Para los prestamistas usureros, la muerte, el juicio y el infierno. Para todos los que trafican con el sudor del pobre, remordimientos. Y finalmente, para los suscriptores al Tío Clarín, mucha risa, mucha alegría y por consiguiente muchos años de vida.

«Crónica de la capital», *El Tío Clarín*, 1, 4-1-1864.

«**L**a caricature est avec le journal le cri des citoyens. Ce que ceux-ci ne peuvent exprimer est traduit par des hommes dont la mission consiste à mettre en lumière les sentiments intimes du peuple», esgrime Champfleury (1885, p. VI). Este es el cometido que asumió Mariani Jiménez como editor responsable y principal dibujante del semanario satírico sevillano *El Tío Clarín*, donde persona y máscara se confunden hasta ser uno, al igual que personaje y narrador en las novelas de Gustave Flaubert. Por este medio se convierte en presencia toda la información que ocultan los periódicos de la corte u oficiosos, considerados «filántropos» del progreso por la máscara del Tío. La representación verbo-visual de lo rechazado u oculto por otros medios se presenta en este semanario como un acto de disenso, ya que la acogida en sus páginas de la denuncia busca ser leída por los otros, suscriptores y públicos espectadores, transformando su percepción sobre la realidad referida y sus protagonistas. De modo que el espacio tipográfico del periódico es concebido como un escenario teatral, o teatro-mundo, desde donde se accede a la vida pública y se interpreta lo acontecido.

En este escenario imaginado, pero verosímil, el lápiz litográfico de Mariani Jiménez, revestido del costumbrismo estético, y la «pitaera» de nuestro Tío Clarín, voz mediadora entre la clase política y el pueblo mismo, posibilitan la visión de aquellos espacios, tipos y acontecimientos que, aun existiendo en potencia, pasan desapercibidos. De ahí la virtualidad modal-iza-dora de la mirada jocosera: primero, desde lo real reconocible convierte en presencia lo invisible con el fin de avisar sobre lo que está sucediendo o podría suceder. La realidad representada —incómoda por aparecer mediada por la ridiculización— es asimilada mediante el uso de la comicidad, de modo que la carga crítica no se reduce a la inercia de la dialéctica negativa, sino que se vale del matiz lúdico para que lo real representado sea asimilado por los lectores sin que genere dolor. Segundo, esta forma indirecta de representar lo que puede dañar u ofender no es solo una forma —crítica— de informar sobre lo acontecido, sino un modo de mediar la comprensión del mundo social, mostrándose la capacidad performativa de la lámina litográfica para modelar la percepción que condiciona la acción individual y/o colectiva.

Ahora bien, la capacidad performativa del semanario satírico sevillano con caricaturas no está exenta de intencionalidad política, aunque esta no sea percibida por sus artífices como mediación ideológica. Porque en tanto que el demo-republicanismo busca la regeneración de los sujetos a través de la educación en la práctica de las libertades individuales y el derecho a vivir, el criterio interpretativo con el que se reconstruyen los hechos estaría amparado por valores y derechos «universales» que promueven la democratización del orden sociopolítico, un proceso aún inacabado en 1864. Es en la estrategia de hacer extensivo el criterio crítico-cómico, que se inicia con la liberación perceptiva, donde la cultura republicana se encuentra con la vocación popular que adquiere esta primera prensa satírica con caricaturas.

La representación de lo real que da origen a sus artículos de fondo y dibujos satíricos de actualidad no busca la complacencia sino la inquietud perceptiva mediante la cual el lector acabe pensando en lo antes no dicho ni pensado. No obstante, dicho desconcierto es aceptado en la medida en que el costumbrismo se fusiona con la comicidad. Luego, esta fórmula asocia la vista como sentido a la operación de intelección en el acceso a la crítica sobre la gestión de lo público. Ver se asemeja a vislumbrar lo que se muestra desde una *grieta*: una especie de rayo de luz difuso que, sin embargo, muestra el lado cómico-patético de los individuos. Esta capacidad performativa de la prensa satírica con caricaturas legitima

la imagen satírica del mundo como ficción verosímil, dado que permite ver la «esencia» doble de lo humano y, al mismo tiempo, reivindicar la democratización del sistema para que acoja, como principio articulador, el derecho a vivir dignamente.

Se observa, pues, que la finalidad de esta prensa no es moral, sino ética, en la medida en que de la capacidad para reírse de sí mismo como individualidad y del mundo en el que se vive dependerá el acto de transgresión que comprende pensar en lo no pensado. El juego de mostrar lo invisible desde una representación jocoseria se considera un síntoma de la madurez que debe adquirir el lector que participa de la liberación perceptiva como principio de autonomía. Es más, las formas textuales, que son verbo-visuales, potencian la extensión de estas capacidades entre grupos sociales que no representan al público suscriptor, sino que lo desbordan. Estos lectores indirectos resultan necesarios para hacer sostenible el periódico y otorgar credibilidad a estos modos —informales— de acceso a los saberes mediante los cuales se legitima la agenda republicana y se confirma el carácter divergente y popular de esta prensa. Cabe, entonces, valorar las mutaciones que debió acoger la fórmula editorial para incluir a tales grupos y facilitar su acceso a la actualidad como principio de participación en la esfera pública.

5.1. La mascarada local. Un contexto de producción singular

La promoción del ocio instructivo y el señalamiento de los abusos son los objetivos que constituyen la misión de *El Tío Clarín*, un tipo popular, chismoso, entremetido y pendenciero que hace gala en su primer año de vida de su voluntad e independencia para hacer sonar el clarín y ejercer su garrote contra quienes subviertan el interés general en la gestión de los negocios públicos. Este principio, pues, superpone su naturaleza satírica a la literaria, incluso en un contexto restrictivo respecto de la prensa demócrata, aun cuando se presenta a la esfera pública local con «ropajes» populares. El semanario encuentra su razón de ser en la fusión de la risa popular y la denuncia de la corrupción, dando origen a una fórmula intermedia basada en la práctica de un periodismo político que polemiza sobre asuntos públicos, señalando una moralidad alternativa, y se complementa con una variedad de géneros literarios populares de éxito y la información visual de la lámina para experimentar la noticia «de interés humano».

A pesar de definirse como literario-satírico, su índole de pendenciero junto con su ojo «avizor» llevan al Tío Clarín a descubrir lo político desde el apego al presente, a lo cotidiano, que es el lugar social donde se sitúan las fuerzas productivas excluidas del sistema político, esto es, un grupo heterogéneo de gente común del mundo del trabajo y de la producción, principalmente asentado en la ciudad y vinculado al comercio, al servicio, la educación y las profesiones liberales. Y debe ser pensado como:

[...] un «espacio conceptual» —un esquema espacial—, en el cual las clases populares ocupan un universo intermedio entre lo hegemónico y lo marginal, con una doble articulación que podríamos calificar de «subalternidad» y de «subhegemonía» frente a los otros dos universos: el del poder y el de la marginación (Lida, 1997, pp. 4-5).

La labor de mediación de la máscara narradora, por tanto, vendría a situarse en ese universo intermedio, siendo uno y parte del común al mismo tiempo. En su primer dibujo de cabecera (*El Tío Clarín*, 55, 16-1-1865), momento en el que el semanario pasa a definirse como un «periódico satírico», observamos cómo *El Tío Clarín*, situado entre la multitud, toca el clarín publicitando esas otras «verdades» que incomodan, a juzgar por la actitud del resto de personajes representados y que le rodean: un liberal con levita, la vieja con la escoba, etc. Su música parece no gustar al público, ya que todos parecen huir quejándose. En el caso de la máscara de *El Cencerro*, representada a través de Fray Liberto, exclaustrado, cesante y parte del pueblo «agraviado», describe la labor del informante, gacetero o testigo de vista mediante la conjugación de tres verbos: ver, oír y oler (Cencerrada, 165). No es el caso de *El Padre Adam*, que con su pluma ejerce la distancia histórica propia de un mesías que señala desde el universo demoliberal las desviaciones de los principios de la Revolución de 1868.

Las tres máscaras ideadas por Mariani Jiménez participan de la popularización de la acción informativa del publicista, quien conforma su identidad a partir de su pertenencia a la multitud, pero a la hora de desempeñar sus roles de mediador social y portavoz del común se distancian reivindicando su individualidad. En concreto, *El Tío Clarín* se presenta como testigo ocular de aquello que narra o muestra haber visto, cuando no se hace visible como protagonista de la noticia propia: este movimiento, que le permite descubrir lo múltiple en lo real, fue una constante en el caso de las láminas que narran los pormenores de la condena del editor del Tío Clarín o las polémicas con los articulistas

Manuel Sala, del *Diario de Sevilla*, o Juan Antonio Barral, de *Las Novedades*. Todo lo descubierto en su acción de callejear o labor de fiscalización se expone públicamente en el marco epistémico de la escena teatral a través de figuraciones que desvelan en su apariencia esos otros puntos de vista que no pueden ser narrados de forma directa.

Empero, sus representaciones no sólo desvelan, también redirigen el sentido de los hechos, espacios y sujetos apuntando otros significados. Su rol como mediador social queda así legitimado en la medida en que su independencia le permite servir a su tiempo, ofreciendo a su vez un servicio: información útil para el reconocimiento del corrupto y entretenimiento ante los cambios sociopolíticos frustrados. El modo narrativo predilecto para dar a conocer los resultados de su indagación callejera se sitúa entre el artículo de fondo y el diálogo⁶⁴. Este último, ya sea entre tipos populares o entre *El Tío Clarín* y sus suscriptores, es utilizado para narrar sucesos anecdóticos que dan cuenta de las contradicciones del progreso.

En la mayoría de los casos el encuentro con el lector se produce en el espacio urbano por excelencia: la calle, que es recreada en el contenido de distintos géneros como el espacio focal de la visibilidad crítica, donde los asuntos serios son narrados desde la informalidad de una conversación y donde la risa puede surgir de forma accidental alterando el halo de seriedad que requeriría el asunto. En esta estructura narrativa el lenguaje vulgar y los dichos populares juegan un papel fundamental en su combinación con el formal: promueven, según *El Tío Clarín*, la visión del «doble picado». Muestran el contraste como parte consustancial a la naturaleza humana, materializándose en un tipo social y su contrario, como el liberal y el mendigo, al mismo tiempo que en el relato del suceso se invierten los roles y las actitudes de ambos. La mezcla del lenguaje formal con el vulgar es un modo eficaz de reconocer al otro como figuración desde la recreación cómica de su modo de vida, sus actitudes y formas de pensar, dando así cabida a realidades que no aparecen en la prensa seria por indecorosas, pero no por silenciarlas dejan de tener existencia en la sociedad.

64 Fuentes y Fernández (1997, p. 55) manifiestan que la oratoria y el periodismo serían concebidos como los dos géneros mediáticos que competirían en efectividad a lo largo del siglo XIX: «frente a la oratoria sagrada que hasta entonces ostentaba casi el monopolio de la palabra pública, se alza ahora la prensa, que alimenta las conversaciones políticas en plazas y cafés».

La combinación de lenguajes se presenta como un modo de hacer oposición que no solo se utiliza para incluir al otro marginado en su diferenciación con el público liberal⁶⁵, sino que también es un modo de dar voz en el relato periodístico a una figura de la subalternidad. Se observa, así, que el lenguaje vulgar, o la transcripción del andaluz hablado, se incluye en el semanario satírico como indicio de la recreación de una pluralidad de voces. Es más, no se puede obviar que este uso del andaluz forma parte de una estrategia de venta, en la medida en que el producto utiliza este recurso, habitual en la literatura de cordel, para competir con el alto consumo de romances aun a mediados del siglo XIX. De hecho, en la prensa satírica los tipos protagonistas de los romances son usados como ejemplos que encarnan la negación de la virtud cívica, ya que no son pocas las referencias del editor responsable y de los autores colaboradores a la extensión de bulos y perpetuación de la ignorancia que el consumo de las literaturas populares supone.

Destaca Pons-Rodríguez (2000, p. 77) en su estudio sobre la transcripción de la fonética del andaluz en *El Tío Tremenda* (absolutista) y *El Antitremenda* (liberal) la particularidad de que estos semanarios, «de bastante virulencia ideológica y densos conceptos políticos», usen el habla castiza para la transmisión de las ideas, en lugar de renunciar a su uso. Posiblemente su utilización se deba a su consideración como un medio eficaz para la popularización de ideas políticas que de otro modo no llegarían a públicos con bajo nivel de formación. La reutilización de este recurso por parte de los extremos ideológicos —carlistas y federales— se observa también a lo largo del Sexenio. En cuanto a *El Tío Clarín*, argumenta que hace un uso ocasional del andaluz y que es en «el relato de las anécdotas —en forma de diálogo, cuento o incluso composición en verso— donde el autor decide escribir en ese pseudo-andaluz literario» (*ibid.*, p. 78).

65 Argumenta Rubio Cremades (1980) que fue en las técnicas del encuadramiento y enfoque de las escenas, en las que difiere el escritor costumbrista Antonio Flores de sus indiscutibles maestros. En las colaboraciones de Flores en *Los españoles pintados por sí mismos* emerge por vez primera una nota distintiva de su obra literaria, y que más tarde se convertirá en una constante que le diferenciará de Larra y Mesonero Romanos. Se trata de la presencia de voces de germanía, vulgarismos y toda suerte de variedades idiomáticas que surgen en los tipos descritos.

En efecto, el uso del lenguaje vulgar se hace común entre las baratijas que se ofrecen como medio de entretenimiento y en los tipos populares representados en las láminas, tales como la vieja, el sereno, el ratero, etc. La combinación entre lo formal y lo vulgar, concebida como parte de la estrategia editorial, abre la posibilidad a que el producto fuese consumido por un público más amplio y heterogéneo que su potencial público objetivo, añadiendo a todo ello la división de los contenidos serios frente a los literarios, satíricos o de ocio, destinados estos últimos a públicos que no son el lector canónico, que sí se proyecta en los artículos de fondo y crónicas. En este uso combinado de recursos narrativos halla su eficacia la estrategia de popularización de la agenda republicana y la inclinación democratizadora de una prensa que se quiere popular.

En cuanto a los modos de venta y distribución, el semanario se ofrece al público local como un producto impreso asequible. Es el rasgo que más se destaca en su prospecto: *El Tío Clarín* se adquiere por tan solo cuatro reales la suscripción mensual. Y avisa «a los hartones. No se regala nada. El que quiera alguna cosa que la compre» (datos de la cabecera). Desde esta óptica, quien no se suscriba o bien es un tacaño o bien prefiere invertir en especular a partir de la miseria de los más pobres. El precio, por tanto, sustenta la ventaja competitiva de la prensa satírica local con caricaturas en relación con otros productos periodísticos. En 1864, además de la edición local de *Las Novedades*, llegó a la ciudad *La Correspondencia de Sevilla*⁶⁶, paradigma de la prensa informativa que, sin embargo, costaba 6 reales al mes en Madrid y 24 reales en provincia. *Las Novedades de Sevilla* tenía un precio de suscripción de 12 reales al mes y *El Porvenir*, 10 reales mensuales en la capital y 38 por trimestre fuera de Sevilla. La suscripción al *Semanario Pintoresco Español* era de tres reales, estableciendo la baratura como clave de su fórmula de negocio.

Sin embargo, este precio, calificado de «módico» por la voz del periódico, no permite ser adquirido por todos los públicos, puesto que, si se compara con el coste de los alimentos de primera necesidad y las bebidas, su adquisición es prohibitiva para ciertos grupos sociales: «un par de huevos [...]

66 Heredera de *Carta autógrafa* (1848), *La Correspondencia de España*, dirigida por su fundador Manuel María de Santa Ana en 1859, representó el modelo de periodismo de empresa en España. Contó con un sistema de venta callejera que en un corto periodo de tiempo permitió alcanzar una tirada de veinte mil ejemplares diarios. En 1864 superó en ventas a *Las Novedades* y se convirtió en uno de los diarios más vendidos de España.

costaban tres reales. Una botellita de vino corriente de mesa valía cuatro reales, una cerveza [...] dos reales y una taza de café un real y medio» (Yáñez Polo, 1997, p. 105). Es decir, que su precio es equiparable al valor de los víveres necesarios para una alimentación normal, pero habría que valorar el jornal y el coste real de la vida en 1864, datos de los cuales carecemos. En esta tesitura cabe considerar la materialidad —su flexibilidad— y la variedad de géneros del periódico para intuir los múltiples y simultáneos modos de manejar el periódico que pudieron darse para incluir a los «pobres de solemnidad» entre sus públicos indirectos, tal y como apuntábamos en el capítulo tercero.

En cuanto a su materialidad, en 1864 su formato responde a un pliego de papel folio español. No será hasta su conversión en político-satírico, momento en que pasa a imprimirse en el floreciente negocio de Santi-gosa, cuando su formato se torne mayor, similar al de otro de su propia índole como *Gil Blas* y *La Flaca* (Barcelona, 1869)⁶⁷. El gran formato se había convertido en un elemento sustancial en la concepción del periódico que se desprende de la modernización de la prensa, así como las evidencias sobre la emergencia de nuevos hábitos de lectura extensiva y socialmente diversificada (Viñao, 1995, p. 197). *El Tío Clarín* tampoco diversificó su modo de distribución hasta la segunda época. De hecho, en el prospecto se indicaba que:

EL TÍO CLARÍN no sale, porque no tiene pies; ni menos ve la luz pública porque no tiene ojos; lo que sí hace es visitar a domicilio a sus suscriptores el día primero de cada semana y el postrero de cada mes, acompañado este último de un pedacito de papel muy parecido a un recibo con el objeto de recordarles los deberes sagrados que contrae el hombre en sociedad de pagar al que le debe, so pena de pasar por un tramposo (*El Tío Clarín*, 4-1-1864).

67 Publicada en Barcelona y de tendencia republicana federal, *La Flaca* supuso un cambio en el modelo de la prensa satírica ilustrada con caricaturas, pues introduce la cromolitografía. Consta de cuatro páginas, de tamaño 44 x 51,5 cm y la leyenda que figura en su cabecera es: «Paz, laboriosidad y protección para todos. Por encima de todo, catalanes» (Bozal, 1979, p. 136). Orobon (2006) indaga en «Humor gráfico y democracia» sobre los recursos narrativos y estéticos que constituyen el mundo simbólico proyectado a través de las caricaturas del ilustrador Tomás Padró. Un estudio pormenorizado de Padró y su aportación a *La Flaca* se halla en «Prensa satírica y cultura política» (Pich Mitjana y Meléndez Malavé, 2023).

La suscripción fue el medio de distribución elegido⁶⁸. Pero el reparto del semanario a domicilio se combinó con la venta del número suelto a 2 reales en las librerías⁶⁹, un modelo similar al de otros periódicos que habían iniciado la experimentación del periodismo como negocio: un ejemplo de ello fue *El Español* (Madrid, 1835-1848), de Andrés Borrego, un periódico representativo del salto cualitativo que vive la prensa durante la Regencia de María Cristina (1833-1840). En el exilio, Andrés Borrego había trabajado en periódicos de París y Londres, y quiso crear un periódico que incorporase las innovaciones materiales, técnicas y de contenido que ya funcionaban con éxito en otros países europeos. *El Español* estuvo inspirado en el *Times* londinense y nació auspiciado por la primera empresa editorial de la prensa española que, bajo la fórmula de la sociedad anónima y la denominación de Compañía Tipográfica, hizo posible que el periódico dispusiera de talleres propios con la más moderna maquinaria procedente de Londres. Fue un diario de gran formato y ofrecía una cuidada selección de noticias, tanto nacionales como del extranjero, siempre diferenciada del espacio destinado a los anuncios.

Por otro lado, y aun no contemplando la venta callejera como medio de distribución, la cabecera de *El Tío Clarín* se mantuvo fija⁷⁰, incluyendo el dibujo de cabecera a partir del número 55 y transformándolo en la

68 No fue el medio elegido por todos los semanarios satíricos. *El Cencerro*, de tamaño cuarto y paradigma de la prensa satírica popular con caricaturas, tras su reaparición en Córdoba, quiso seguir la fórmula de *El Cascabel* y sumarse a la venta callejera. No obstante, según se cuenta en su Cencerrada 7, fueron tantos los lectores-seguidores que se pasaron por la imprenta de Rafael Arroyo para suscribirse que, ante tal demanda, se optó por un sistema mixto: la venta del número suelto por las calles y la suscripción.

69 Recuérdese que la Imprenta de Hidalgo y Compañía, donde se imprimió *El Tío Clarín* durante 1864, también era librería. Además de en la librería de Hidalgo, se podía adquirir en la librería de Hijos de Fé, calle de Tetuán, y en la de José Giménez, calle Ancha de la Feria, según la información aparecida en la mancheta durante los primeros números.

70 El mantenimiento de la cabecera fija fue imprescindible para los periódicos que se vendían al menudeo y necesitaban ser reconocidos o diferenciarse de los otros. Revistas ilustradas como el *Semanario* de Mesonero ni tuvo cabecera fija ni incluía el precio del periódico entre los datos de edición, pues se distribuía mediante la suscripción y su público potencial era una minoría acomodada.

medida en que se hizo necesario remarcar la potencia de su crítica o su índole de mordaz. Junto con otros satíricos, compatibilizó la cabecera fija con la paginación *currens* prevista para su colección en forma de libro, «costumbre que todavía afectaba a revistas tan acreditadas en el fin de siglo como *Madrid Cómico*» (Alonso, 2003, p. 591). Este rasgo, que parecía ser una reminiscencia del periódico dieciochesco, se convirtió en una estrategia de autopromoción en el siglo XIX, ya que los periódicos regalaban tapas litografiadas con las que constituir los tomos de la futura colección que formaría parte de la biblioteca privada. En su segunda época, *El Tío Clarín* así lo publicita, incidiendo en que las tapas litografiadas son obras del reputado dibujante Mariani Jiménez.

Su posicionamiento editorial en el mercado local tampoco es aleatorio. Contrastando la información recogida en la *Guía de Sevilla* del año 1865, de Gómez Zarzuela, se observa que tanto *El Porvenir* y *La Andalucía* como *Las Novedades* y el *Diario de Sevilla* son todos periódicos diarios que dejan de salir el día en que precisamente se reparte a domicilio *El Tío Clarín*: los lunes⁷¹, estrategia esta que le pudo convertir en el semanario más leído de ese día. Alonso (2003, p. 572) argumenta que los suplementos de los diarios informativos comenzaron a salir el primer día de la semana para compensar la menor actividad dominical de las imprentas. Hacia 1852 *Las Novedades* empezó a publicar los lunes «una caricatura de grandes dimensiones, impresa con plancha de importación procedente del diario parisiense *Le Charivari* (firmadas por Daumier y Nadar)», aunque ajustando el pie explicativo a los hechos sucedidos en España. La caricatura se hacía acompañar de artículos satíricos o costumbristas, firmados por Roberto Robert o Martínez Villergas e insertos en la tercera y cuarta planas bajo la rúbrica «Novedades varias». De modo que se anticipa a los «Lunes de *El Imparcial*».

Por consiguiente, desde un punto de vista editorial, el contenido satírico se diferencia del contenido informativo, como si la práctica de la crítica se redujese al entretenimiento y no contuviera una potencia política que necesitara aplicarse sobre la actualidad del presente. Sea como fuere, *El Tío Clarín* se distingue de los demás colegas por el día en que se repartía, sin que tuviera que competir por el público con otros dia-

71 Los diarios dejan de salir los lunes para compensar la posible carencia de noticias del día precedente, el domingo, día en el que la actividad en las imprentas es escasa o nula.

rios. Al final de su primer año reconoce que, a pesar de las dificultades e imposiciones legales, no ha dejado de salir ni un lunes, por lo que sus suscriptores podrán crear su primer tomo para su biblioteca o usar la lámina suelta para decorar los hogares más humildes.

En otro orden de cosas, este semanario satírico no es obra de una única persona, como sí lo fue *El Cascabel*. Mucho se especuló durante el primer año sobre quiénes constituían su redacción, sobre todo tras conocerse la denuncia interpuesta por el ayuntamiento contra el editor responsable de *El Tío Clarín*. Pero el periódico nunca confirmó nada. En el prospecto se indicaba que sería redactado por Francisco de Paula Siquemani y Mariani Jiménez. Del primero, apenas hemos hallado rastros, si bien es cierto que en su primer año pocos son los textos que van firmados, excepto las colaboraciones remitidas por correo como las charadas, epítafios, máximas, cuentos, etc., o las crónicas de los correspondientes. Por otro lado, de Paula Siquemani sabemos que fue el autor de la parodia *La venganza de un gitano*⁷², ambientada en el arrabal de San Roque, extramuros de Sevilla, y colaborador del satírico gaditano *Sancho Panza*, dirigido por Caballero y Valero. Chaves Rey (1995, p. 162) tampoco le menciona como colaborador del semanario.

Entre los ejemplares que componen el primer año de vida de *El Tío Clarín* se han identificado los siguientes colaboradores, conformando un grupo de literatos y publicistas de amplio espectro liberal⁷³: A. S. Silvestre, R. Amador de los Ríos, W. X. Longinos, P. Muñoz y Valle, V. G. y Moreno, A. V. y M., Domínguez, Francisco Lara y Ruiz, Enrique de Sierra Valenzuela, Juan Antonio Barral, F. Juan de las Claras (seudónimo), J. B. C., A. G., Perico, El Sonámbulo (seudónimo), Antonio María Segovia y Luis E. Brunnengo. En relación con las ilustraciones, tanto Chaves Rey (1995, p. 162) como Montoto (*ABC de Sevilla*, 9-3-1951) mencionan como ilustradores

72 Gies (1996, p. 467) explica sobre *Venganza catalana* (1864), de García Gutiérrez, que esta obra inspiraría cuatro parodias a los pocos meses de su estreno: *La venganza de Catana* (Juan de Alba), *La venganza de la Tana* (Frederic Soler), *La venganza de un gitano* (Paula Siquemani) y la *Venganza Murciana* (Manuel Juan Diana).

73 La mayoría de los autores escriben tanto para la prensa seria como para la festiva y/o satírica, y se atreven con diferentes géneros: parodias, entremeses, zarzuelas, poesía, artículos, etc.

a Mariani Jiménez y Guichot Parody⁷⁴. Del segundo, no hemos hallado su firma en las litografías. Todo lo cual nos lleva a pensar que pudo ser el dibujante encargado de esbozar la escena que posteriormente tomaría Mariani para la elaboración de la litografía. En *Notas bibliográficas de las obras literarias y gráficas de D. Joaquín Guichot y Parody*, se hace constar que colaboró con dibujos litografiados en el semanario entre 1864 y 1865, y con artículos políticos, literarios, críticos, de intereses morales y materiales, y de actualidades a lo largo de 1864 (Guichot, 1904, p. 13).

Esta pluralidad de voces y variedad de elementos debió tejer la estructura narrativa que durante 1864 combinaría los artículos de fondo, de finalidad moralizadora, y los cuadros de costumbres, centrados en destacar el perfil psicológico de los tipos sociales que figuran en el teatro-mundo, con los partes telegráficos, los breves, las crónicas y los textos destinados al aviso o a la polémica sobre algún abuso. En este último caso, el diálogo y la cita indirecta se convierten en los recursos narrativos más comunes para visibilizar la realidad denunciada. En referencia a la cuarta plana⁷⁵, en este espacio se sitúan los géneros destinados a distraer o amenizar, entre los cuales se encuentran charadas, epigramas, máximas, canciones, romances y anécdotas en forma de diálogos, además de la sección sobre bibliografía y los anuncios satíricos⁷⁶, sin ser

74 Guichot y Parody fue un asiduo colaborador de *El Porvenir*. Catedrático de dibujo lineal en la Escuela Industrial Sevillana primero y en el Instituto provincial de Segunda Enseñanza después, se convirtió en el cronista oficial de Sevilla en el último tercio del siglo XIX (Arias Castañón, 2001, p. 188). Además, colaboró en *El Diario de Sevilla, de comercio, artes y literatura* (1850), *El Centinela de Andalucía*, político liberal (1852), *El Galgo Negro*, satírico (1853), *La Andalucía*, político, comercio y literatura (1861) y *El Tío Clarín*, satírico (1864), entre otros muchos.

75 Según *El Tío Clarín* (35, 29-8-1864), «la cuarta plana de los periódicos, suele ser el cuadro más completo, y el más exacto reflejo de la sociedad humana. Apenas la tenemos delante, saltan a los ojos anuncios de semejante calibre. Una señora sola desea cuidar a un caballero, o sacerdote». Un reflejo de la humanidad doliente. Con posterioridad, se argumenta que «está visto, no hay quien no busque o no desee algo, y con el tiempo miraremos como un fenómeno a cualquiera que nada haya tenido que ver con el público».

76 En el número 2 (*El Tío Clarín*, 11-1-1864) se indicaba todo el género que los suscriptores podrían encontrar en la librería de Hidalgo: «Estamos esperando los libros siguientes: Los sabañones, Modo de tenerlos en abundancia, un tomo en

estos últimos contenidos fijos. La lámina litografiada queda situada entre la segunda página y la tercera como una hoja suelta, desde un punto de vista material, pero interdependiente del resto de géneros, desde un punto de vista del contenido.

Desde este tejido polifónico se configura una gramática popular que transita de los contenidos estacionales a la actualidad política. En cuanto al contenido visual de las láminas, se pueden establecer cuatro categorías relacionadas entre sí con el fin de construir un discurso crítico respecto de los sujetos que disfrutaban del progreso en los tiempos modernos frente a quienes padecen las contradicciones de ese progreso. Las categorías que dan forma figurativa a este discurso, que tiene sus mimbres en la polarización social, son: las escenas cotidianas que nos sitúan entre el cuadro de costumbres y el dibujo de actualidad, que tratan la obsesión de las mujeres por la moda, las bromas en tiempos de Carnaval, un tiempo social para la subversión, o el frío y los modos de combatirlo dependiendo de la extracción social, entre otros muchos asuntos.

En segundo lugar, hallamos la construcción discursiva del suceso ejemplificada en las láminas que versan sobre robos, la especulación con los víveres, los retrasos en las llegadas y salidas de los trenes, la subida del precio de los alquileres o los accidentes con los carruajes, así como las ordenanzas municipales y su aplicación anecdótica en la cotidianidad. El suceso, por tanto, dialoga con la categoría siguiente, centrada en las denuncias y polémicas con otros periódicos locales. En ciertos casos, se pasa del suceso a la denuncia mediante un mensaje ejemplarizante o moralizante. La desigualdad social se denuncia mediante el cuestionamiento de la gestión del Asilo de Mendicidad o la identificación de quienes se benefician con las reformas urbanísticas

folio. El Libro verde. Pensamientos sublimes sobre este color. Su autor lo dedica a la juventud descuidada; cuatro cuadernos, de diez varas. *El León y el Grillo*, nuevo romance. *Persiles y Segismunda*. Hay pocos ejemplares». En el número 51 (19-12-1864) se publicó un artículo sobre el arte de hacer anuncios: «La cuestión en nuestro siglo es dorar la píldora... Los anuncios son en este sentido una mina inagotable, que puede explotarse [...] si se trabaja científicamente». En efecto, el tratamiento sensacionalista se introdujo en la prensa española a través de los anuncios publicitarios, engañosos, en torno a 1880, puesto que apelaban al miedo a la muerte (pérdida de salud o vigor sexual) del sujeto decimonónico (Laguna Platero, 2018).

en la ciudad de Sevilla, por ejemplo, abriéndose en este último caso un debate público sobre la conservación del pasado monumental o su derribo para acoger el futuro. La moralización se materializa de forma cuasi autónoma bajo las formas inofensivas de los pasatiempos como el jeroglífico, o mostrando mensajes encriptados sobre el egoísmo a través de retratos frenológicos (lámina 36, 5-9-1864). Desde esta conversación dialógica se facilita el acceso a un mensaje crítico dirigido a un todo heterogéneo.

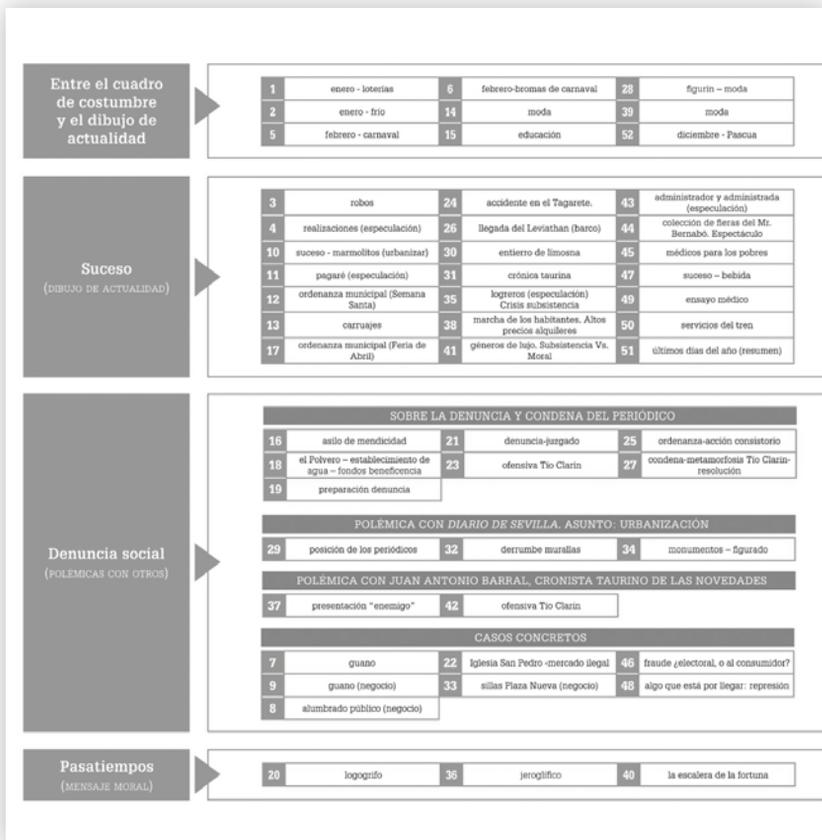
5.1.1. La visibilidad del «cuarto estado». Figuras de la subalternidad

Si entre los rasgos generales de las formas textuales destacan la seriedad, la estacionalidad y los contenidos tópicos como modos de apego a los ritmos de la vida local, la particularidad en la construcción discursiva del presente reside en la enunciación de la voz del pueblo como un agente eternamente engañado por la clase política. Pero esta voz aparece siempre referida de forma indirecta, mediante un testigo de vista que desempeña la labor de mediación entre el pueblo en sí y los representantes públicos. Dicha mediación es ejercida por la ficción, aunque verosímil, de *El Tío Clarín*, la máscara narradora que representa los modos de ver críticos del ilustrador Mariani Jiménez. Así, visibilizar a los grupos sociales excluidos de la vida política oficial comprendía una práctica excepcional mediada por la crítica y la explotación comercial de la técnica litográfica que, del mismo modo que sucedió con la fotografía en la década de 1840, adquiere nuevas funciones en su uso ligadas a los ritmos de producción capitalistas. Sin embargo, existen diferencias evidentes en la intencionalidad que promueve la mostración de las clases populares por parte de estas dos técnicas.

Entre las décadas de 1840 y 1860 el régimen visual inaugurado con la fotografía fue instrumentalizado por la cultura del liberalismo político y económico para articular un discurso nacional que exaltaba el progreso técnico e industrial mediante las exposiciones universales y las reformas urbanas que reorganizaron los centros de las ciudades europeas. En España, Charles Clifford fue el encargado de documentar la geografía monumental, en forma de álbum, acompañando a la reina Isabel II en los viajes oficiales. No obstante, esta nueva visualidad conllevó la aparición «accidental» de identidades subalternas como los mendigos, los enfermos o los obreros, mientras se utilizaba la fotografía para documentar los logros de la civilización. Desde este punto de vista, la fotografía adquiere virtualidades distintas a las pretendidas en su inmersión

5. Los modos de ver de *El Tío Clarín* en 1864

Figura 25



Índice visual de los temas tratados en las 52 láminas litografiadas que componen el año 1864 de *El Tío Clarín*.

sociocultural, otorgando un carácter «fluido» a sus funciones y formas, según Rouillé (2017, pp. 26-27), autor que sigue en sus reflexiones la máxima adorniana de que las formas son expresión del contenido sedimentado mediante las prácticas culturales.

No sucede lo mismo con los usos que la prensa de oposición realiza de los arquetipos estéticos y tópicos temáticos adheridos en estas décadas al uso de la litografía. De hecho, las marcas de subjetividad

que permitiría la técnica litográfica⁷⁷ hace posible la concepción del ilustrador como cronista visual que presenta a las clases populares como un sujeto colectivo que padece el engaño permanente por parte de una clase política caracterizada en su gestión por la corrupción y amoralidad. Empero, la prensa satírica no construye una voz propia, sino la figuración que representa la voz delegada de una pluralidad de voces, el pueblo. Este tipo popular que representa al pueblo instituye un mensaje nítido: la regeneración moral de la humanidad es el medio hacia la perfectibilidad. Una de las series más significativas, titulada «Los abusos de Sevilla. Cuadros sociales» (números 27 y 29), denunciaba la existencia de casas de juego clandestinas. La afición al juego entre los jóvenes también fue criticada en una serie de textos de índole costumbrista (números 3, 4, 5 y 6). De modo que la exclusión de los comportamientos que no contribuyen a la práctica de la virtud cívica se presenta como una forma de identificar a qué tipo de clases populares va a representar *El Tío Clarín*, y cómo estas se diferencian de los políticos que les gobiernan.

Otros tipos sociales descritos en las formas textuales son «Los mendigos» (números 23, 24 y 25) y «Los porteros» (números 28 y 29), que conforman series donde los personajes son retratados desde el contraste entre quienes son en lo real y sus ambiciones. En la tercera entrega de «Los mendigos» (número 25) se sentencia: «¿No es también un mendigo el que hace ostentación de ser amigo del poderoso y desconoce al pobre, que algún día fue su amigo verdadero?».

El egoísmo más repugnante es la base de todas sus acciones. [...] Para no ser mendigo, ni de una ni de otra clase, lo mejor es tener amor al trabajo, constancia y aliento para sufrir los reveses de la fortuna, y fé en la Providencia que, más justa que los hombres, a cada cual da lo que le corresponde (*El Tío Clarín*, 25, 20-6-1864).

Tal y como anunciaba *Fíguro* [Larra] en relación con la naturaleza de los artículos costumbristas, destinados a bosquejar el carácter cambiante de las pautas de comportamientos sociales, este boceto moralista del sujeto egoísta no hubiera adquirido ligereza de no ser por su inserción

77 El ilustrador puede dibujar directamente sobre la piedra la escena captada sin que se produzca la mediación de un grabador en la reinterpretación del croquis inicial, como sí sucedía con el grabado en madera. Luego, la litografía capacita al dibujo para la ilustración de la vida diaria (Benjamin, 1973, p. 19).

en el relato periodístico que crea una temporalidad distinta a la real. Según *El Curioso Parlante* [Mesonero Romanos], la inclusión de la pintura de costumbres en la prensa periódica permitió «la percepción literaria del paso del tiempo y de la movilidad social mediante instantáneas comparativas entre lo viejo y lo nuevo» (Alonso, 2003, p. 573). En el caso del Tío Clarín, la nostalgia por el pasado se relativiza en su afán por contar la verdad histórica desde el presente, identificando los cambios que no llegan a producirse mediante un tono mordaz, soez, cuando no hiriente, que rompe con toda posibilidad de ofrecer al lector una imagen autocomplaciente del momento político y vital.

En cuanto a los contenidos tópicos, abundan por todo el periódico, aunque se hallan a veces presentados bajo el cuadro de costumbres, como es el caso del artículo «El barbero y el sereno» (número 2). El modo en que se delinean las figuras que divisa el *flâneur* recuerda a las *fisiologías* tratadas por Benjamin (1973, p. 50) en su valoración de la figura de Monnier, el «maestro» en el género y «un cursi dotado de una extraordinaria capacidad para la observación de sí mismo»⁷⁸. *El Tío Clarín* dota a los lectores de la capacidad de observar, sin ser vistos, a los tipos sociales de Sevilla: «el sereno, hombre callado y observador, no pregunta, pero en cambio observa, acecha, escucha. El barbero, charlatán por lo general». Desde la demarcación del antagonismo, el primero observa lo que sucede de noche y el segundo conoce todos los lances que suceden durante el día. Pero a pesar de sus diferencias, ambos conforman la «gacetilla» del barrio, ambos están al corriente de la «chismografía».

Al igual que los contenidos tópicos, la estacionalidad se fusiona con la serialidad tanto en los textos escritos como en los dibujos satíricos. Un claro ejemplo es la primera lámina (4-1-1864, figuras 1a y b), que nos sitúa en el inicio del año con la anécdota acontecida en la estación de lotería, o la lámina 51 (19-12-1864), donde el año 1864 expira recibiendo las quejas de los moradores de Sevilla. Y la serie sobre el Carnaval en el mes de febrero, con la anécdota de D. Tadeo y las bromas macabras que recuerdan la práctica de las encerradas, en este caso, a los maridos cornudos (Thompson y Davis, 2018). Otra interesante serie la componen las tres láminas sobre la moda (14, 28 y 39), donde se presentan principalmente a las señoras, pero también a los caballeros, como víctimas de la

78 Monnier colaboró con Gavarni, Daumier, Grandville, Traviès, entre otros, primero en *La Silhouette* (París, 1828) y luego en *La Caricature*.

fascinación que ejerce aparentar ser otra persona, según la vestimenta que se porte⁷⁹: esta fascinación se muestra como un modo de revestir los miedos ante el proceso irreversible del envejecimiento.

En el caso de las señoras, la misoginia —como parte del pensamiento hegemónico y también compartido por el demo-republicanismo— atraviesa el comentario para ridiculizarlas por su falta de belleza o juventud (lámina 14, 4-4-1864). En general, es el afán por figurar en la escena social uno de los males más censurados por el ojo avizor del Tío Clarín. La moda, en esta ocasión, no iguala, sino que distingue, cuando no disfraz, a los individuos. En un artículo titulado «Los criados» (número 17) se advierte:

El papel más difícil de desempeñar será el de sabio. El de ignorante, aun los sabios lo ejercerán con perfección. Ya hace tiempo que esto se viene practicando con los lacayos. Y si no, ¿qué quiere decir un señorón sentado en el pescante de su carruaje, mientras el lacayo se pavonea en su asiento, haciendo las veces de amo? [...] Todo es posible siempre que esté admitido por el rigor de la moda.

El día que venga un figurín vestido con un mandil, un escobón en una mano, y un esportón en la otra, ¿os parece lectores, que faltaría quien se vistiera con arreglo a sus preceptos? ¡Oh! Faltar a ellos sería un crimen de Modicidio: sufriría el desprecio el que tal hiciera, de todos los esclavos de la exigente moda (*El Tío Clarín*, 17, 25-4-1864).

Respecto de las imágenes satíricas enmarcadas en el encuadre que rebasa el cuadro de costumbres, sin ser aún representativas del suceso, se hallan dos láminas: la primera, titulada «¿Quiénes son las personas que tienen frío en Enero?» (lámina 2, 11-1-1864), y la lámina 15 (11-4-1864, figura 26), que versa sobre el «antiguo sistema de instrucción». En ambos casos, se representan escenas con cierto halo de intemporalidad en las que el paso del tiempo nada hace cambiar. En el primer caso, quienes más tienen podrán protegerse del frío y evitar a D.^a Parca y, en

79 Rubio Jiménez (2006, p. 36) avanza el afán por aparentar ya presente en las obras de Bécquer como una nueva forma de sociabilidad. «La distancia entre lo que son las cosas y cómo las transforma la imaginación, el vértigo apariencial de la vida urbana moderna y el culto a la moda suscitaron en el cronista de la vida social melancólicas reflexiones».

Figura 26



ANTIGUO SISTEMA DE INSTRUCCION.

Lit. Mariani Sevilla.

El «antiguo sistema de instrucción». *El Tío Clarín*, 15, 11-4-1864.
Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

el segundo caso, a pesar de la aprobación de la Ley Moyano (1857)⁸⁰, la escena recreada bien podría evocar aquella otra representación de Goya titulada «La letra con sangre entra» (1780-1785), en un momento en el que la Iglesia refuerza su dominio social mediante el control de la instrucción pública. En la estancia recreada, un clérigo castiga por «desobediente» a un niño/adulto, mostrándose la violencia contra la carne como el medio a partir del cual se practica la disciplina e instrucción. En el fondo de la sala, en la pared situada frente al espectador, se observa una corona como símbolo monárquico que parece asociarse con el burro representado en el siguiente cuadro. Se señala, así, la institución que ha permitido el inmovilismo o, en su caso, el uso de la instrucción para el rearme ideológico del neocatolicismo.

La crítica social y de costumbres fue también protagonista de las ilustraciones de *Gil Blas* entre 1864 y 1866. Aunque en ese «primer periodo las ilustraciones referidas a temas políticos ascendían al 40% del total» y las referidas a costumbres cotidianas fueron del orden del 27,2% (Bozal, 1979, pp. 104-105). En el caso de *El Tío Clarín*, estas mismas proporciones se invierten. Sin embargo, las restricciones legales debieron estar en el origen de los ensayos en la construcción discursiva del suceso. La concepción del suceso que se percibe en las láminas del semanario se aleja del «interés del público por el suceso extraordinario», con el que se había experimentado en las relaciones de sucesos en el siglo XVII, aproximándose más a la noción de novedad informativa propia del periodismo de empresa de inicios del siglo XX. Es una irrupción en el devenir cotidiano que guarda como fin la captación de un instante desde el cual ver lo que no funciona, lo que daña o perjudica a las clases populares promoviendo una visión del mundo que encaja con las propuestas del liberalismo radical. Por tanto, su potencia para mostrar lo excepcional —en el marco de regularización del tiempo periodístico— no está exenta de una mediación política.

80 Con el propósito de regular el sistema educativo español dada la alta tasa de analfabetismo y la necesidad de adaptar la instrucción al ritmo de crecimiento económico del país, los moderados aprueban esta ley que recoge la obligatoriedad en la enseñanza primaria elemental, pero a su vez reconoce el derecho de la Iglesia católica a fiscalizar la enseñanza no solo de los colegios religiosos, sino también de las escuelas públicas. Recuérdese que desde la firma del Concordato con la Santa Sede en 1851 se habían restablecido las relaciones entre la Iglesia y el Estado.

De las 52 láminas analizadas, 21 dibujos satíricos se podrían ubicar en esta categoría, donde el anuncio de lo novedoso, como la llegada del espectáculo de fieras de Mr. Bernabó y la transfiguración de las mismas en personajes reconocibles y por todos odiados (lámina 44, 31-10-1864), se mezcla con lo accidental, como el descarrilamiento de un carruaje en el arroyo del Tagarete en Sevilla (lámina 24, 13-6-1864), y la denuncia social, identificada por acontecimientos que apuntan hacia la cuestión social como telón de fondo mediante hechos como las especulaciones con los alimentos de primera necesidad (lámina 41, 10-10-1864) o la asistencia de un médico a domicilio para los enfermos pobres (lámina 45, 7-11-1864). En un tercer grupo, con límites difusos con respecto a las láminas ligadas al suceso, se han agrupado los casos que comprenden una denuncia, en la medida en que el dibujante-narrador, además de informar y avisar, también critica y polemiza identificando las desviaciones de la norma y posibles soluciones. Es el caso del guano (láminas 7, 15-2-1864, y 9, 29-2-1864), mediante el cual se denuncia la participación de la guardia urbana en el envenenamiento de los perros y el uso con fines lucrativos de los desechos de los perros. Este caso fue analizado por Barrero (2015) como ejemplo de las primeras historietas conocidas en España.

No obstante, el maltrato animal no era un tema nuevo. Es más, en la década anterior se había tratado como una cuestión ligada a los valores morales en los que debía asentarse una sociedad que se quiere liberal. En pasajes de *La gaviota* (1861), de Fernán Caballero [Cecilia Böhl de Faber], se expresa animadversión hacia la crueldad humana que provoca el maltrato contra los toros, los caballos y los perros (Caballero, 2012, p. 402). Aunque sería en la versión de «Los pobres perros abandonados» (1865), publicada en *El Ángel del Hogar* (Madrid, 1864-1869), dirigida por María del Pilar Sinués, donde la escritora, desde la apelación a la caridad femenina, denuncia las causas del abandono y del maltrato a los perros como una cuestión determinante en la construcción identitaria nacional y el posicionamiento de España entre las naciones civilizadas —como Inglaterra y Francia— o, por el contrario, entre los países bárbaros (Botteron, 2019, pp. 130, 133-134). En el caso del republicanismo periodístico, también se presenta como una cuestión moral que distinguiría a los republicanos de la gestión pública —cuestionable— desarrollada por aquellos que se hacen llamar liberales. El derecho a la vida desde una amplia concepción se presenta como un asunto transversal en el trazo de un orden social alternativo.

Entre el suceso y la denuncia social existe una subcategoría que remitiría a la actualidad desde la narración de los bandos municipales en la cotidianidad de Sevilla. Estos dibujos —las láminas 12 (figura 27), 25 y 34 (figura 31)— suelen representar, desde la síntesis y la anécdota, los efectos que la norma ha provocado en la vida cotidiana de los lugareños. Como muestra, la lámina 12 (*El Tío Clarín*, 21-3-1864, figura 27) versa sobre el bando municipal que prohíbe beber el Jueves y Viernes Santos en Sevilla, días sacros en el calendario cristiano. En estos días se conmemora, en primer lugar, la última cena, la traición de Judas y el prendimiento de Jesús y, en segundo lugar, la crucifixión y muerte de Jesús. Por los comportamientos que prohíbe el bando se entiende que no todos los sevillanos debieron actuar ejemplarmente en relación con lo que dicta la tradición.

En una taberna que hace esquina con una calle cualquiera de Sevilla, se puede ver a un compadre que está invitando a un señor embozado en una capa española a que entre en el establecimiento de «Vinos y licores». Este segundo, sin embargo, se resiste a entrar en la taberna, pues en la fachada cuelga un bando que prescribe: «Todas las tabernas, cafés y botillerías estarán cerradas hasta el toque de gloria sin que por ningún motivo se abra a nadie». Del otro lado de la fachada, el espectador lee: «Bando. Los guardias municipales cuidarán de la ejecución del presente». El cuadro visualizado recrea una realidad totalmente contraria a la que resultaría de la aplicación de la norma: las tabernas están llenas de personas y un grupo secundario arma jaleo en la misma calle por donde han de pasar las procesiones. Mientras tanto el diálogo entre los personajes continúa:

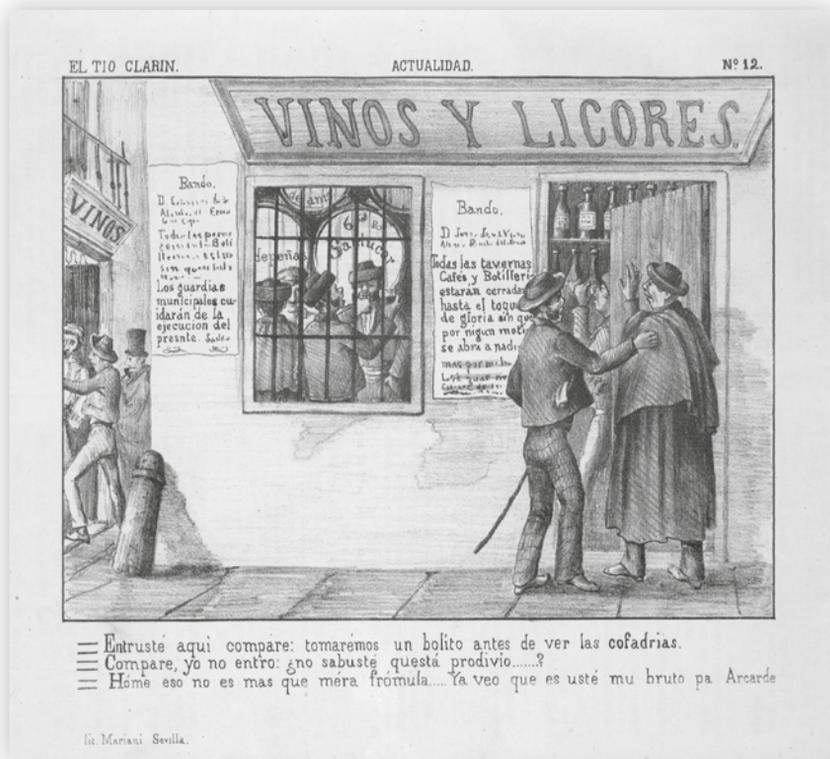
—Entristé aquí compare: tomaremos un bolito antes de ver las co-fradías.

—Compare, yo no entro: ¿no sabusté que está provivio...?

—Homé eso no es más que méra frómula... Ya veo que es usté mu bruto pa Arcarde.

El pie de lámina desvela la personalidad de los tipos representados: el primero es un guardia municipal, ya que porta una espada, un pantalón de cuadros que le diferencia de un tipo popular anónimo y una chaquetilla semejante a la de los majos. El segundo personaje podría ser la autoridad municipal misma, el alcalde Juan José García de Vinuesa, signado con su capa. Partiendo así de una escena cotidiana, el dibujo de actualidad promueve la risa porque ni siquiera quien dicta la norma, ni quien debe hacerla cumplir, se toman en serio tal prohibición. Como reza en el diálogo, es «méra frómula». Cabe preguntarse si esta tras-

Figura 27



La actualidad de un bando municipal. *El Tío Clarín*, 12, 21-3-1864.
Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

lación idiomática revela un sentir común: solo las personas «brutas» respetan la ley. Expresión, quizás, del mundo al revés. El pensamiento de quitar importancia al incumplimiento de la ley se muestra a través de la inversión de los valores cívicos y el uso incorrecto del castellano, reforzando el arquetipo que asocia ignorancia con gobernanza.

Todos los hechos, ya sean costumbres o sucesos, son presentados bajo el marco de una escena teatral que narra de forma fragmentaria y crítica una historia inacabada, la de la vida de los habitantes de Sevilla en 1864. Además de ser presentada por entregas, con cada número. El periódico, concebido como unidad discursiva indivisible, se convierte en un relato coral y de estructura dialógica donde los cuadros, ya sean textos

escritos o dibujos satíricos, remiten a un afuera, a otros espacios, a la intertextualidad y el metadiscurso desde la historia y las obras literarias compartidas, que dan claves sobre el sentido no explícito de lo que está sucediendo o muestran un conjunto de espejos desde los que observan quiénes son y cómo se comportan. En las láminas litografiadas ese doble plano es fácilmente identificable con el recurso de la ventana, tanto en interiores como en exteriores, por donde se vislumbran otros acontecimientos en potencia. Y en el caso de las escenas interiores, se recurre al cuadro, que no solo ancla la polisemia de la lámina, sino que dirige la significación. Es así como el recurso de la metáfora gobierna la estructura del periódico satírico *El Tío Clarín*.

Por esta razón, y siendo su principal misión la combinación del entretenimiento con la información y la denuncia, la clave del éxito de esta fórmula periodística está en ofrecer algo potencialmente nuevo: el maridaje entre el texto y la imagen, entre lo jocoserio, la crítica de costumbres y la información sobre la actualidad política, usando formas legitimadas como es la prensa periódica y las láminas litografiadas. El fin de esta fusión no es otro que contribuir a la visibilidad crítica en un contexto de radicalización política y desigualdad social, así como la democratización en el acceso a la información sobre lo real de un público heterogéneo con diferentes niveles de alfabetización. El acierto de esta fórmula, por tanto, está en el contenido, en su modo de combinar los géneros ya reconocibles por el público con los nuevos elementos narrativos, como la ilustración gráfica y su servicio a la narración de un presente que ha de ser mejorado.

Este modo de ver lo real basado en la mezcla de la jocosidad con la crítica también potencia la recuperación de la imaginación en la intelección de lo verbo-visual y ensancha lo político al dirigirse a grupos sociales que no participan en la vida parlamentaria oficial. De esta forma, la inserción de la ilustración gráfica en el relato periodístico periódico permite narrar sucesos apegados al ritmo vital de la ciudadanía, además de hacerlo desde un punto de vista crítico-cómico fácilmente comprensible. Por ello, el dibujo satírico se concibe como un dibujo de actualidad que interactúa con los textos satíricos, ayudando al lector a entender los múltiples sentidos de lo real-inmediato e imaginarse como actor social en la esfera pública. Se legitima, pues, lo múltiple como forma de actuar en lo político desde lo cultural, así como de ensanchar la vida política al referir —eso sí, de forma indirecta— los modos de resiliencia de los grupos subalternos, ya sea para afirmar o refutar su conducta social.

De modo que la máscara narradora dialoga con tres tipos refractarios: el extranjero, la vieja y el trabajador ocioso. En el caso del extranjero, representa la otredad, aquel que acecha para enjuiciar los modos de vidas y tradiciones con criterios ajenos a la cultura que examina. En la lámina 18 (2-5-1864), titulada «El Polvero», se representa a un inglés que visita el establecimiento. Este sujeto, al ver que el agua yacía vertida por el suelo en lugar de en el interior del pozo, decidió ponerse unos zancos. Siempre se muestra como un observador incrédulo que actúa de forma extravagante ante los ojos del espectador, provocando la risa no solo por su imagen, sino por lo que desvela de nosotros en su forma de evaluar la realidad que ve. En segundo lugar, observamos a una de las figuras más populares: la vieja, representante de la resistencia del «pueblo» a los cambios.

En la lámina 8 (22-2-1864, figura 29), situados los personajes en una calle de la ciudad como lugar de la enunciación, se denuncia el mal funcionamiento del alumbrado de gas (en las zonas que tenían alumbrado). El ayuntamiento había negociado con la empresa las nuevas condiciones para extender el alumbrado público en las zonas donde todavía se usaban las farolas de aceite. Constaba Sevilla entre los años 1864 y 1865, según cifras oficiales, de 1.578 farolas de gas y para completar el alumbrado debían colocarse otras 1.000, representando el gasto de este nuevo sistema una cifra similar a la del antiguo (Gómez Zarzuela, 1865, p. 38). No obstante, la vieja que pasea por la zona alumbrada por el nuevo sistema está en desacuerdo: «Es una tontería: por más que digan que son antiguallas, las farolas de aceite alumbraban más que este condenado gas. Al fin cosas de extranjeros». Lo nuevo como un elemento extraño a lo que nos es propio es una expresión sintomática del desigual acceso a los adelantos técnicos que se establece entre los grupos sociales.

Por último, la condena al trabajador ocioso⁸¹, que no parece representar la virtud de quienes luchan por la transformación de lo dado. Referido de forma indirecta en los textos escritos como parte del pueblo y nunca re-

81 Al igual que la representación realizada por Daumier del personaje de la comedia Robert Macaire convertía en presencia la arrogancia del burgués, las clases trabajadoras tuvieron una máscara satírica que hizo visible en la esfera pública liberal alemana sus necesidades. Nante Eckensteher, «el personaje cómico favorito del periodo anterior a 1848. [...] representa al rudo, brusco y violento jornalero que tan familiar era en toda la Europa central. [Y] transgredía las fronteras entre cultura académica y popular, cautivaba a públicos distintos» (Lee Townsend, 1999, pp. 207-208).

presentado con rasgos autónomos en las litografías, es juzgado por sus modos de distracción que, según el demo-republicanismo, promueven el vicio y perpetúan la ignorancia.

Nos dicen que continúan los juegos prohibidos en varios establecimientos públicos y casas habitadas al efecto, en donde la clase jornalera va a perder por lo común, el fruto de su trabajo. Y a propósito de esta clase, ¿no sería en extremo conveniente el proporcionarle medios de lícita distracción, ilustrando a la vez su inteligencia, con lo que se conseguiría sustraerlos del vicio?

El hombre necesita momentos de expansión, dar treguas a sus trabajos, ocuparse en algo que le haga olvidar, aunque sea por breves instantes, sus largas horas de miserias y de trabajos. [...] La taberna u otro sitio análogo es, pues, su refugio, y lo que de allí se saca por desgracia es sabido. Buena fuera, hoy que tanto se declama por la mejora de las costumbres y de las clases trabajadoras, que se arbitrasen los medios de alejarlas de esos lugares de perdición, ofreciéndoles en cambio otros en que, sin tener que hacer sacrificios encuentren lo que necesitan: una tregua a sus trabajos y fatigas; una distracción a su espíritu. Tarea es esta en la que deberían ocuparse los hombres ilustrados, y verdaderamente amantes de las clases trabajadoras y pobres (*El Tío Clarín*, 10, 7-3-1864).

Por el contrario, la clase trabajadora también es representada como una clase pasiva que sufre más que ninguna otra los estragos de la crisis de subsistencia, adelantándose a la traducción iconográfica de «Juan Lanas» en la Restauración borbónica (*El Motín*, 8-5-1881). Se señala que detrás de ese infortunio, nada azaroso, se vislumbra la inacción de los administradores de lo público. Así, el marco en el que se descifra lo real-cotidiano es el teatro, concebido como un espejo desde donde algunos logran ver-se ridiculizados como cómplices. En el testamento de 1864 *El Tío Clarín* se despide aludiendo a la insensatez de unos y a la ignorancia de otros: «Dejo a muchos individuos en el gran teatro de la sociedad haciendo papeles de primeros actores, no sirviendo ni aun para comparsas» (52, 26-12-1864).

5.2. Entre tradición y modernidad. Crítica a las derivas negativas del progreso

La no coincidencia del discurso oficial sobre la modernización de España con la realidad que experimentan en su día a día los habitantes de Sevilla en 1864 abre una brecha por la que se siembre la duda en torno a quiénes son los beneficiados por el progreso técnico y económico. En el plano micro, ya en 1864 empiezan a aflorar algunas de las causas que están en el origen de la crisis financiera de 1866. En el año en que ve la luz *El Tío Clarín* la desconfianza sobre la gestión del Banco de Sevilla se intenta contrarrestar con balances positivos que ocultan los excesos y errores de sus administradores (Barrera Coronado y Romero Luque, 2003, pp. 77-87). Por otro lado, se constata la escasa rentabilidad de la explotación de las principales líneas de ferrocarril: la de Sevilla-Córdoba se inauguró en 1859⁸² y la de Sevilla-Jerez-Cádiz, en 1861. En el desarrollo de las comunicaciones, Sevilla debía convertirse en «punto neurálgico de la articulación del centro hacia la periferia, de la organización de un área regional de Andalucía occidental y de intercambio incluso hacia un mercado mundial en el contexto de la internacionalización de la economía» por las posibilidades que abría el Puerto de Sevilla (Arias Castañón, 2010, p. 25).

Sin embargo, ni la explotación del ferrocarril ni el proyecto de canalización y limpieza del río Guadalquivir llegaron a convertirse en un principio de realidad para el desarrollo de la ciudad. La lámina 26 (*El Tío Clarín*, 27-6-1864) escenificaba la entrada del buque de gran calado Leviathan mediante un «novedoso» sistema: portarlo a hombros por los hombres. La máscara narradora señala el carácter surrealista de la propuesta, descrita como un «privilegio de invención», para así protestar contra el retraso en las obras de ensanche del río. Pero el espejismo no finaliza aquí. Las quejas sobre el mal funcionamiento de la línea Sevilla-Jerez-Cádiz fueron constantes y los suscriptores del semanario, usuarios de la línea, solicitan al Tío su mediación para que

82 En 1856 el Ayuntamiento de Sevilla cerró el contrato con José Espinosa, representante de la empresa concesionaria del ferrocarril de Sevilla a Córdoba. La empresa quedó obligada a construir la estación para la explotación de la línea en los terrenos de la plaza de Armas y «abonar al Ayuntamiento 300.000 reales en efectivo, cantidad que la municipalidad destinaría a garantizar a los capitalistas que contribuyesen con dicha corporación al abastecimiento de cereales» (Contreras López, 2012, p. 120).

las autoridades hiciesen algo para mejorar el servicio. En el número 39 (26-9-1864) se publica una relación de quejas sobre esta línea y a través de la lámina 50 (12-12-1864, figura 28) se reincide en el asunto al presentar las anécdotas vividas por los pasajeros a causa de la hora intempestiva (06:00) a la que salía el tren.

Que llegan dos o más horas después de lo marcado. (*No podrá ser antes*)

[...]

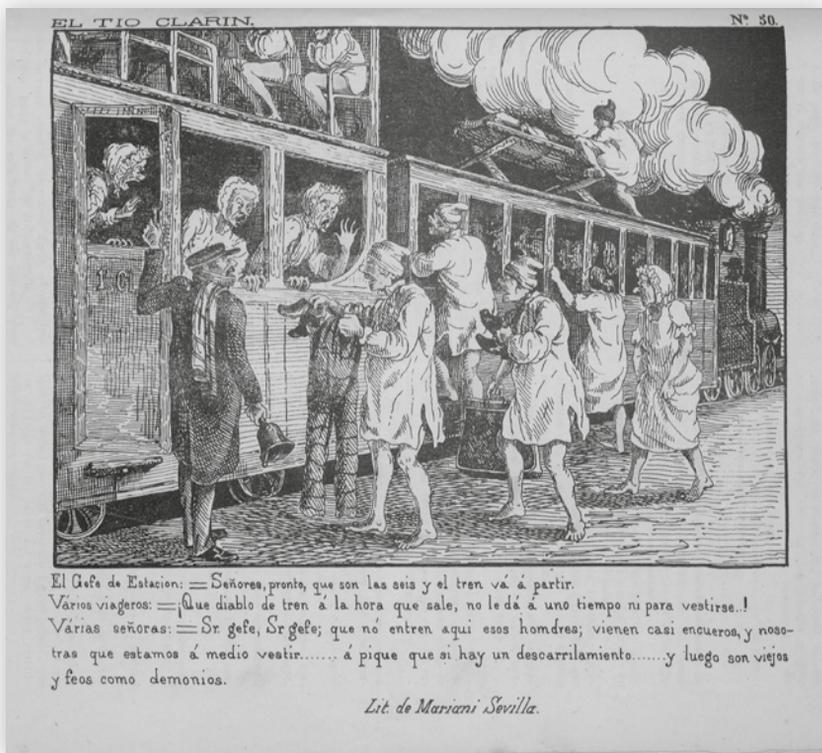
Que del retraso que por todos estos y otros muchos más motivos, se experimentan, tratan de desquitarse haciendo volar el tren de una manera disparatada, exponiéndose a un descarrilamiento. (*Perjuicio para la Empresa o compañía de...*)

Que para recoger los equipajes se requieren tres virtudes a saber: paciencia, resignación y mansedumbre. (*Pues, fé, esperanza y caridad*) (*El Tío Clarín*, 39, 26-9-1864).

En relación con el mal estado de los coches y la lentitud de los trenes de proximidad, *El Porvenir* comentaba con sorna el anuncio de la compañía de diligencias, cuyo contenido destacaba que llegaban a cualquier lado al menos con la misma velocidad de los correos (24-09-1864). No obstante, ¿existieron diferencias por razón de clase con respecto del servicio ferroviario que se ofrecía? Algún que otro suelto, y desde una narración indirecta, inserto en el semanario apuntaba que los otros, los no pobres, recibían un trato de favor: se intentaba ser puntual y se les acercaba a los lugares que más les convenían. A esta realidad se sumó la falta de liquidez de la corporación municipal para la construcción y mejora de las infraestructuras destinadas a la cobertura de servicios básicos como el acceso al agua.

La lámina 18 (*El Tío Clarín*, 2-5-1864) muestra y denuncia el deplorable estado del establecimiento de agua medicinal, llamado «El Polvero», al que los sevillanos acuden dada la falta de agua en las fuentes públicas. Sobre el estado de las fuentes, también recibió *El Tío Clarín* quejas. «Trescientas reclamaciones hemos recibido hoy por el correo interior, de otros tantos suscritores, quejándose de la falta de agua en las fuentes de sus respectivas casas...» (*El Tío Clarín*, 25, 20-6-1864). En este contexto, se informó sobre la falta de voluntad política para proporcionar unas condiciones dignas a los moradores de los barrios de extramuros de la ciudad como Los Humeros (*El Tío Clarín*, 15, 11-4-1864). Además, se desveló el fraude encubierto en la oferta de cuatro plazas de médicos para la aten-

Figura 28



Escena chistosa. Se desconoce la hora de salida del tren Sevilla-Cádiz. *El Tío Clarín*, 50, 12-12-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

ción a los pobres, dotadas con ocho mil reales anuales para el facultativo, pero sin los recursos necesarios para mejorar la atención (*El Tío Clarín*, 26, 27-6-1864). Esta contradicción se escenificó y reforzó con la lámina 45 (*El Tío Clarín*, 7-11-1864).

Lo que los enfermos pobres necesitan, con preferencia, que se les proporcione es, no médicos, [...] sino medicinas y alimentos, que son los que no pueden proporcionarse. Gabinetes médicos abiertos gratuitamente para el pobre los vemos todos los días. Pero boticas que den gratis sus medicamentos a todo el pobre que llegue no las ha visto nadie (*El Tío Clarín*, 26, 27-6-1864).

Otro turbio asunto se encuentra en el suministro del alumbrado público, concedido a la Compañía para el Alumbrado de Gas que en 1860 fue adquirida por la Banca General Suiza⁸³. Entre los años 1861 y 1864 los pleitos se suceden entre la empresa adjudicataria y el ayuntamiento de la ciudad por la compra del terreno donde se ubicaba la fábrica de gas, en primer lugar, y la concesión del suministro a particulares en régimen de exclusividad, en segundo lugar. Este último privilegio provocó graves perjuicios a los consumidores sin que la corporación pudiera actuar para evitarlo por la falta de un marco legal que regulase el sector de la industria del gas. Entre tanto litigio, nadie vigiló la calidad del suministro. Desde el inicio de la concesión en 1853 se había publicitado que las farolas de gas arderían «todas las noches, incluso las de luna, y hasta la una en invierno y hasta las dos en verano», según rezaba en el contrato, a diferencia de las de aceite. Empero, la lámina 8 (22-2-1864, figura 29) muestra los riesgos a los que se exponen los transeúntes al transitar las calles de noche. A modo de sainete, que bien podría intitularse «A oscuras», la lámina sitúa al espectador ante una escena frecuente que se podía producir en cualquier esquina indeterminada de las calles de Sevilla.

— La Vieja: Es una tontería: por más que digan que son antiguallas, las farolas de aceite alumbraban más que este condenado gas. Al fin cosas de extranjeros.

— El dependiente del gas: Le quitaremos luz a este farol, aunque alumbramos menos que una vela de sebo.

— Un Caballero: Yo con mi linterna no me veré expuesto a desbaratarme las narices como estos prójimos (*El Tío Clarín*, 22-2-1864).

83 En 1853 se adjudica la contrata al único licitante, Juan Pedro Lacave y Compañía, apoderado de York y Cía., del comercio de Londres. En 1860 la Banca General Suiza adquiere, de los señores York y Cía, la Fábrica de Gas de Sevilla y el privilegio del alumbrado de gas de la ciudad y de sus arrabales, tal como consta en el contrato de 1853. En 1864 rezan como responsables de la empresa Enrique Federico Cristóbal Hasselden y Matews (inglés), y Marcos de la Peine y Geneur, apoderado de la Banca General Suiza. En 1865, la Banca General Suiza, como accionista mayoritario, decide crear una sociedad anónima que lleva por nombre «el Alumbrado por el Gas de Sevilla» (González García, 1981, pp. 10-21). Finalmente, la Sociedad Catalana para el Alumbrado de Gas (La Catalana), fundada en 1843 por Charles Lebon (francés) y socios catalanes, compraría a la Banca General Suiza la fábrica de gas de Sevilla en 1871.

Figura 29



La Vieja: = Es tontería: por mas que digan que son antiguallas, las farolas de aceite alumbraban mas que este condenado gas. Al fin cosas de extranjeros.

El dependiente del gas: = Le quitaremos luz á este farol, aunque alumbrá menos que una befa de sébo.

Un Caballero: = Yo con mi linterna no me veré espuesto á desbaratarme las narices como estos prógimos.

lit. de Marian: Sevilla.

«A oscuras». Pasillo escrito por un ingenio modesto y dedicado a la empresa del gas. *El Tío Clarín*, 8, 22-2-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

De este modo se observa cómo lo dicho por cada personaje refiere una actitud distinta ante el mismo acontecimiento. Tal y como se avanzó en el epígrafe inmediatamente anterior, la vieja se resiste a los cambios, sobre todo cuando percibe que lo nuevo —lo desconocido— no necesariamente mejora lo antiguo —lo conocido—. El dependiente del gas, por su parte, estaría ejecutando una orden no explícita —aparece de espaldas al espectador— en la enunciación: quitar luz al farol, cuando se había prometido una iluminación sin interrupciones durante la noche. El contrapunto a la escena lo representa el Caballero, que posee una linterna como recurso extra que le distingue de los otros que se exponen a romperse la crisma. En un segundo plano acontece otro encuentro entre dos señores que se chocan por la falta de luz. Al parecer ni la lente que portaba uno de ellos pudo evitar el accidente. La nota anecdótica se sitúa en la inserción de un perro con anteojos para provocar risa. El sentido evidente de la lámina también se apunta a través de gacettillas jocosas publicadas en la tercera página de ese mismo número: «¡Qué alumbrado, Santa Paca! ¡Si me estrellaré en el suelo!... ¡Si me caeré en una cloaca!... ¡Qué bien se gana el dinero / en la contrata del gas, / cuando la luz del mechero / se escatima más y más!» (22-2-1864, p. 3).

La transformación urbana de las ciudades es otro síntoma de la modernización, un proceso no exento de polémica en el caso de Sevilla. El derribo de las murallas, que se inició en Sevilla en 1856, se consideró el hito más importante del urbanismo español de mediados del siglo XIX (Arenas y Bernal, 1992, pp. 268-271). Sin embargo, en las décadas de 1830 y 1840 las industrias⁸⁴ encontraron acomodo en el casco antiguo sin necesidad de cambiarlo, hecho que condicionó el carácter raquíptico del fenómeno industrializador en Sevilla. Por ello, instituciones como la Real Sociedad Económica de Amigos del País consideraba innecesaria la demolición de las murallas y desde 1861 aconsejaba conservarlas, aunque abriendo las puertas y los postigos. Mas el círculo de comerciantes se posicionó en favor del derribo. La prensa sevillana también tomó cartas en el asunto, dando lugar a polémicas como la de *El Tío Clarín* y el *Diario de Sevilla*.

84 Entre ellas destacan la industria de curtidos de N. Wetherell, la de cerámica de Pickman, la industria algodonera de González Rosilla, la de seda de Castillo Povea, la fundación de hierro de Bonaplata y las fábricas de jabón, así como las ya tradicionales industrias estatales: tabacalera, fundición de artillería, maestranza, pirotecnia.

El origen de la controversia se halla en la lámina 32 (8-8-1864, figura 30), que representa el derribo de los malecones en la capital andaluza. *El Tío Clarín* aparece como protagonista en la escena recreada. En un primer plano identificamos a los señores contribuyentes a favor del derribo de los malecones, que van armados con picas, palas y piedras. *Diario de Sevilla* (1864) pareció alinearse con sus posiciones. Este grupo, mayoritario, se contraponen a los dos señores y al Tío Clarín, situados del otro lado del malecón. El Tío Clarín porta sus armas: el clarín y el garrote para ejercer de árbitro al tiempo que defiende la posición de este segundo grupo, menor en número respecto del primero. En el diálogo que completa la escena se indica:

—Unos:= ¡Abajo los malecones! =Otros: ¡Abajo las murallas! = Todos: Sí; ¡abajo todo lo que nos estorbe, que diga, todo lo que estorbe para el engrandecimiento de la población...!

—El Tío Clarín:= Ya te entiendo... Pero quiso el destino, que le llegase a ver desde el molino la punta de la oreja el molinero... (*El Tío Clarín*, 32, 8-8-1864).

La voz del Tío Clarín anuncia la caída de las máscaras con una fábula de Samaniego, «El asno vestido de león», que termina así: «Desde que oí del Asno contar esto / Dos ochavos apuesto, / Si es que Pedro Fernández no se deja / De andar con el disfraz del caballero, / A vueltas del vestido y el sombrero, / Que le han de ver la punta de la oreja». Queda manifiesto que en el derribo de los malecones existen intereses privados que se superponen al interés general de la población. La conciliación entre el progreso y la pervivencia del pasado, representado a través de su geografía monumental, es el telón de fondo de la lámina 34 (*El Tío Clarín*, 22-8-1864, figura 31), donde dos monumentos históricos como la Giraldilla y el Archivo General de Indias aparecen personificados con la indumentaria de un liberal y dispuestos a marcharse de la ciudad antes de ser destruidos. Por encima de ellos sobrevuela un ave negra que porta en una de sus patas el «padrón del atraso más censurable». Así las cosas, *El Tío Clarín* se dispone a dejar claro que no se opone al progreso material, pero sí al derribo de monumentos cuando esta acción tan solo persiga el reordenamiento urbano para el beneficio de los grandes propietarios.

Matizar la tesis del atraso andaluz en el siglo XIX implicaría considerar los límites del sistema productivo sin dejar de ver las respuestas adaptativas que este mismo sistema produjo, dado que «la Andalucía urbana no se sustrajo a los cauces de este cambio» (Martínez López, 2015, p. 15). El avance de la urbanización fue posible debido a los aportes de-

Figura 30



Reforma urbanística. Ayer y hoy: crónica de un derrumbe inevitable. *El Tío Clarín*, 32, 8-8-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

mográficos y económicos que el mundo rural andaluz trasladó hacia la ciudad desde el último tramo del ochocientos en forma de inmigración (Arenas y Bernal, 1992, p. 267). En concreto, Sevilla contaba con 118.298 habitantes, y era considerada como la cuarta ciudad más grande. No obstante, sus instituciones fueron incapaces de dar una respuesta social al crecimiento urbano. El déficit de viviendas en un centro urbano masificado fue consecuencia del latifundismo urbano (*ibid.*, p. 269) promovido tras la desamortización de Madoz en 1855.

[...] se perfila, como consecuencia de la desamortización, una clase nueva de rentistas, los poderosos dueños de casas de vecinos, explotadas en régimen de arrendamiento, propietarios de manzanas de casas al completo, de locales industriales, talleres y almacenes,

Figura 31



El negro padrón les obliga a marcharse. ¡Adiós al pasado histórico! *El Tío Clarín*, 34, 22-8-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

que sirven de base al nuevo tipo de rentista urbano no muy diferente de los tradicionales rentistas de la tierra. Sevilla conocería de forma acentuada desde entonces el problema de la vivienda, motivado por la carestía y pésimas condiciones de habitabilidad de las mismas, sometidas a plusvalías constantes y especulaciones sin cuento por los compradores de bienes desamortizados (*ibid.*).

Uno de los fenómenos más crueles a los que se enfrentaron los habitantes de Sevilla en 1864 fue la emigración al campo debido principalmente al alto precio de los alquileres. Ya en 1863 era imposible encontrar una casa que pudiera ser arrendada por una renta inferior a los 300 reales al año por la zona de San Vicente y el sureste de la ciudad. La lámina 38 (*El Tío Clarín*, 20-9-1864, figura 32) muestra dicha realidad. La escena transcurre en el exterior, en el camino entre las afueras de Sevilla y el lugar de destino de quienes se ven obligados a emigrar. Los lectores asisten a la salida de varias familias como si fuesen el señor con levita que interpela al *paterfamilias* (en alusión a las facultades que el derecho romano otorga):

—Oiga V. amigo: ¿dónde se va con los muebles por este sitio? ¿Se muda V. quizás al campo?

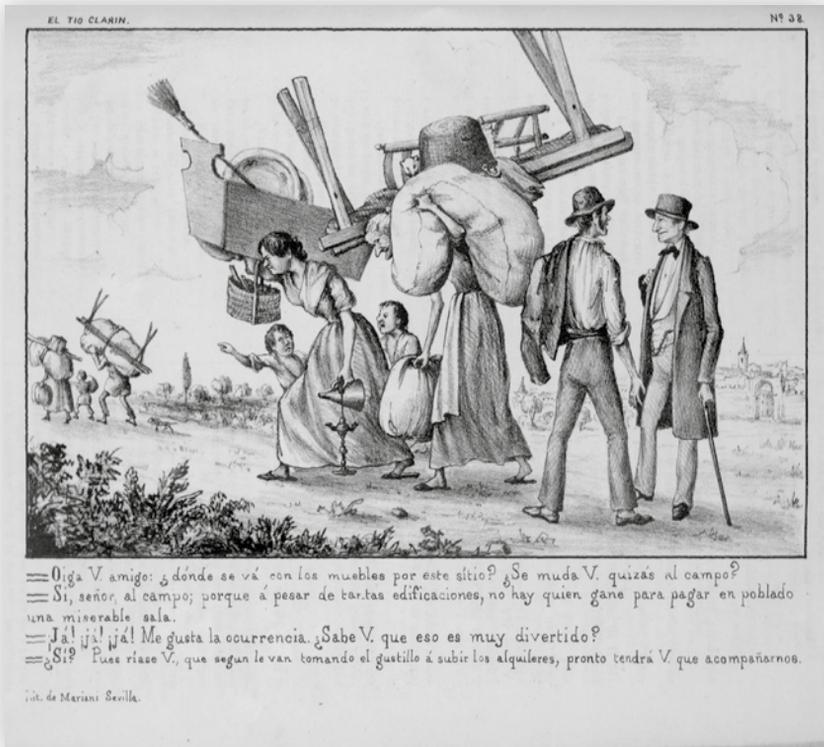
—Sí, señor, al campo; porque a pesar de tantas edificaciones, no hay quien gane para pagar en poblado una miserable sala.

—¡Já! ¡Já! ¡Já! Me gusta la ocurrencia. ¿Sabe V. que eso es muy divertido?

—¿Sí? Pues ríase V., que según le van tomando el gustillo a subir los alquileres, pronto tendrá V. que acompañarnos (*El Tío Clarín*, 20-9-1864).

El regreso al campo es una forma de visibilizar el fracaso del desarrollo en la ciudad, ya que las personas llegadas de pueblos limítrofes no encontraron una oportunidad real para rehacer sus vidas y acabaron formando parte de la marginación y pobreza (Velasco Mesa, 2003). De hecho, la lámina 30 (25-7-1864) representa, siguiendo el marco establecido por el grabado de título homónimo con el que Gustave Doré ilustró *Le Tour du Monde. Voyage en Espagne* (1862) y, más tarde, *L'Espagne* de Davillier (1874, p. 353), «un entierro de limosna» o de beneficencia, en este caso, en el barrio de Triana. Pero la ironía roza el cinismo cuando el señor entiende la respuesta del padre como un chiste. A continuación, el niño de la familia que emigra dirige la mirada hacia un segundo grupo de personas situado a lo lejos del camino. Esta segunda familia actúa como un espejo que refleja, buscando un efecto similar al que se produce al pasear por el callejón del Gato según

Figura 32



Aviso. Despoblación de la capital por el alto precio de los alquileres. *El Tío Clarín*, 38, 20-9-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

el pasaje de *Lucas de bohemia* (1920, edición por entregas), lo que no se quiere admitir: que nadie está a salvo de padecer dicha desgracia.

Ni la pobreza ni la desigualdad son planes fijados por un ser superior (ya sea un Dios o el mercado), sino que son consecuencias de la inacción de los administradores de la vida pública. *El Tío Clarín* les señala sin pudor por estar permitiendo el enriquecimiento de unos pocos a costa de la explotación de una mayoría con escasos recursos. La lámina 43 (24-10-1864, figura 33) representa un suceso aún hoy poco analizado: la audiencia de los inquilinos de Sevilla ante el alcalde, Juan José García de Vinuesa, por la subida del precio de los alquileres. El pie de texto describe la relación que vincula a los personajes representados: «Un administrador y su administrada».

Figura 33

EL TIO CLARIN.

Nº 43.



UN ADMINISTRADOR Y SU ADMINISTRADA.

Lit de Mariàni Sevilla.

Exposición pública de los vecinos al alcalde García de Vinuesa por la subida del precio del alquiler. *El Tío Clarín*, 43, 24-10-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

Sentado en un majestuoso sillón, el administrador, identificado como el alcalde de la ciudad, aparece representado físicamente con formas voluminosas. Frente a él, una señora, delgada de constitución y con apariencia de mujer famélica, exhorta y pide a su administrador que no permita la especulación que los propietarios están llevando a cabo con el precio del alquiler, pues ellos, simples jornaleros, acabarán teniendo que elegir entre el pago del alquiler o alimentarse. El contraste de las formas en sus aspectos físicos denota quién somete a quién y la relación jerárquica existente entre ellos. En un segundo plano, se muestra el trasfondo moral del administrador mediante objetos que observamos a su espalda. A modo de inventario, vemos cómo tras su sillón sobresalen múltiples sacos de dinero —de 10.000 reales cada uno— que parecen proceder del suelo, lo cual invita a pensar que el representado tiene que ver con el asunto turbio del elevado precio del alquiler⁸⁵.

Se muestra, además, una vitrina desde la que el lector/espectador puede ver los títulos de los libros que definen al administrador, entre ellos: el «Arte de robar» o papeles con el título de «Líos». En la parte superior derecha de la estancia aparece un cuadro —anunciando el doble plano— protagonizado por leñadores que sacan provecho del árbol —como cuerpo social— caído. Esta acción podría equipararse de forma metafórica con el robo o el saqueo, de igual modo que el administrador se asemeja al usurero, aunque de guante fino. Mariani Jiménez, como editor responsable, no dudó en hacerse eco de la protesta de los vecinos como parte de la labor de mediación que desempeña el gacetillero, quien vigila atentamente la acción de los políticos hasta captar el instante que muestra el desvío de la norma y, con ello, la enunciación de la duda sobre sus comportamientos.

La exposición que los inquilinos de esta capital tratan de elevar al gobierno, con objeto de que fije su atención y ponga de una vez coto a las demasías que contra ellos se permiten algunos propietarios, cuenta ya 365,000 firmas y se remitirá pronto a su destino (*El Tío Clarín*, 24-10-1864).

85 García de Vinuesa se inició en la carrera del comercio bajo la tutela de un pariente. En Sevilla encontró acomodo «en el vasto almacén y tienda de Filipinas», perteneciente «a una compañía opulenta, cuyo socio gerente era a la sazón D. Esteban Moreno». Después creó su propio negocio y se acercó al círculo electoral comandado por Ramos y Gómez e influido por Tomás de la Calzada (Velázquez y Sánchez, 1866, p. 302).

De forma general, *El Tío Clarín*, mostrándose como un vecino más, no duda en hacer sonar su trompeta para ridiculizar al usurero. Ya había avisado: si hubieran tomado «nuestros consejos y no hubiesen querido estirar tanto la cuerda, se ahorrarían [...] que le pusieran las orejas coloradas» (*El Tío Clarín*, 24-10-1864). El ojo avizor de la máscara narradora venía advirtiendo la extensión de la actitud especuladora en múltiples ámbitos de la vida social. En la lámina 4 (25-1-1864, figura 2, p. 56) se expone la desvirtuación de la actividad comercial por parte de un zapatero, que se suma a la moda de las «realizaciones» económicas, encareciéndose el coste final del remiendo de unos zapatos. Otro modo de especulación denunciado fue el que generó la subida del precio de los alimentos de primera necesidad. En el número 14 (*El Tío Clarín*, 4-4-1864) se leía el siguiente parte:

Llamamos la atención de la autoridad sobre la fantasma que ha dado en pasearse todas las mañanas desde las cuarteladas del pan, a las tablas de carne y cajones de chacina; pues es tal el pánico que ha llegado a apoderarse de los compradores, que ninguno se atreve a entrar por la plaza de abastos sin ir antes confesado y comulgado (*El Tío Clarín*, 14, 4-4-1864).

Si el estado de los campos era satisfactorio, ¿por qué aumenta el precio del pan y el de la carne? «La fantasma» fue la causante y la lámina 35 (29-8-1864, figura 34) así lo refleja.

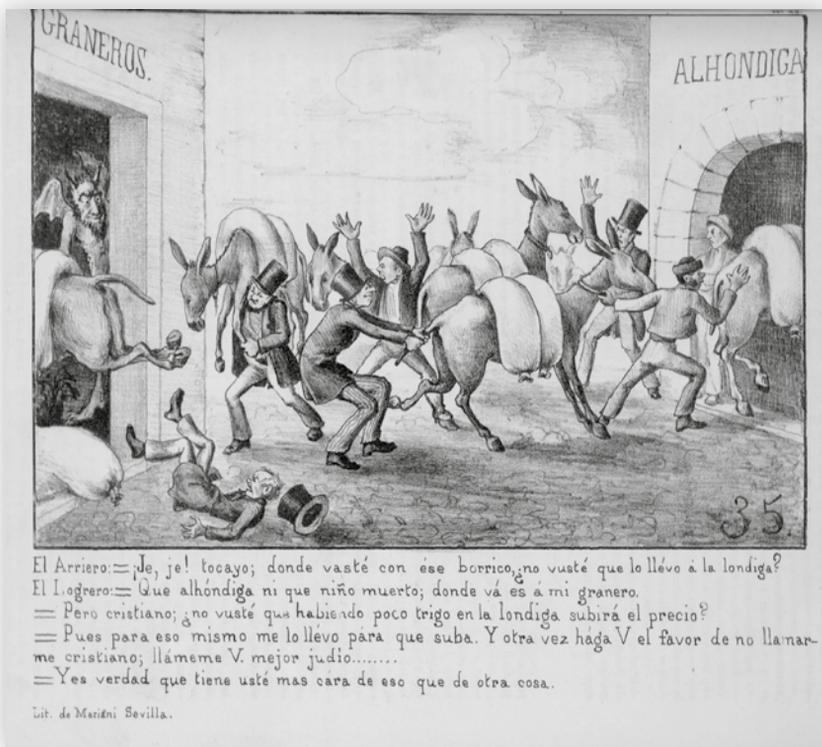
En la escena se identifican dos lugares contrapuestos: el granero y la alhóndiga. En paralelo, el pie de texto presenta dos personajes antagónicos: el arriero y el logrero, quienes además son diferenciados por su procedencia social, que se connota a través del lenguaje: el arriero es identificado por el uso del andaluz y el logrero por el castellano formal. La mirada del lector es dirigida hacia el centro de la imagen, donde acontece la disputa o tensión entre dos polos opuestos. Es en ese momento, el de la batalla dialéctica y visual, en el que se ancla la significación de la lámina:

—El Arriero: ¡Je, je! Tocayo; donde vasté con ése borrico, ¿no vueté que lo llévo á la londiga?

—El Logrero: Que alhóndiga ni que niño muerto; donde va es a mi granero.

—Pero cristiano; ¿no vusté que habiendo poco trigo en la londiga subirá el precio?

Figura 34



Sucesos en la Alhóndiga. De la especulación con el trigo. *El Tío Clarín*, 35, 29-8-1864.
Biblioteca Universidad de Sevilla.

—Pues para eso mismo me lo llevo para que suba. Y otra vez hága V. el favor de no llamarme cristiano; llámeme V. mejor judío...

—Y es verdad que tiene usté mas cara de eso que de otra cosa (*El Tío Clarín*, 29-8-1864).

«La fantasma» de la que trata *El Tío Clarín*, identificada con la avaricia de quien especula con el pan de todos, apunta directamente hacia el logrero como causa. A diferencia del arriero, que pretendía introducir el borrico con sacos de granos de trigo en la alhóndiga, el logrero quiere guardarlo en su granero. La tensión discursiva se genera a través de los borricos, que ocupan el centro de la lámina, dado que están siendo

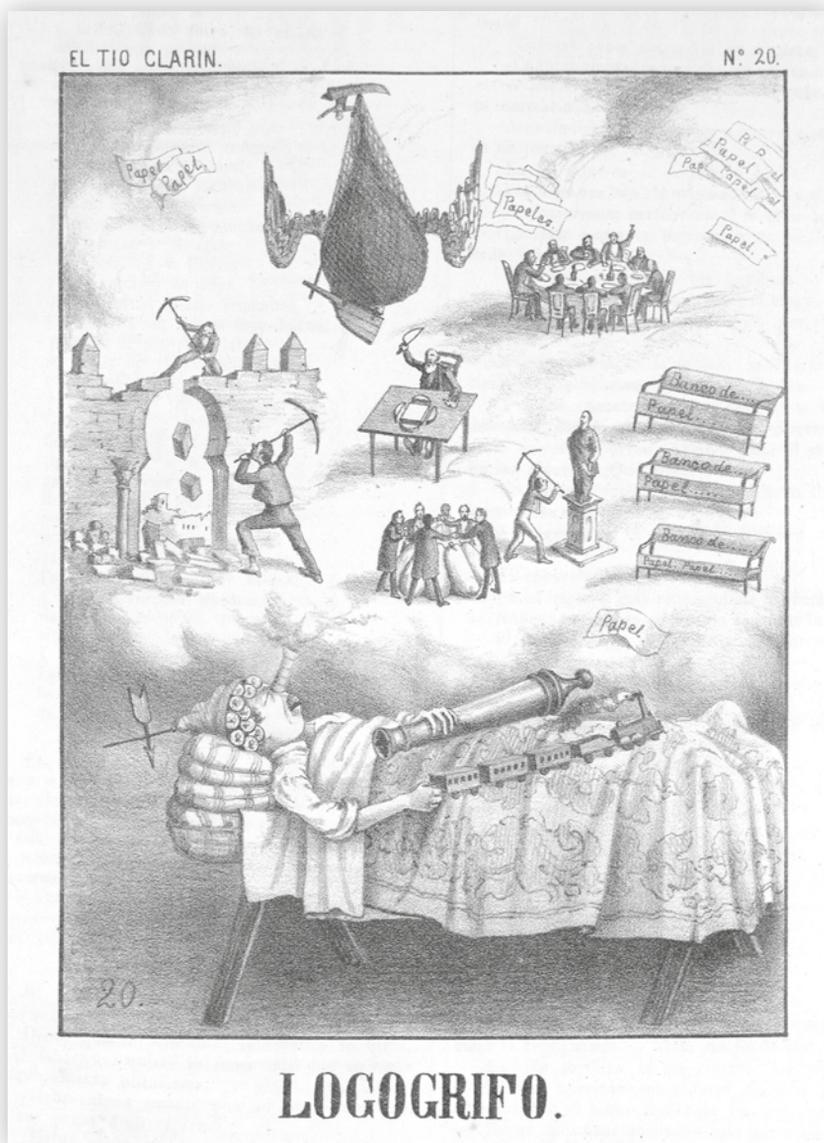
objeto de la disputa entre el arriero y el logrero, quienes arrastran a los animales en direcciones opuestas. En el diálogo se identifican con dos arquetipos: el cristiano y el judío, también interpretados como el bien y el mal. En esta ocasión la reminiscencia bíblica es evidente al recordar la posición del logrero a la de los mercaderes expulsados del templo por Jesucristo o a Judas Iscariote, el «traidor».

El Tío Clarín se posiciona en contra de la mercantilización de los bienes de primera necesidad. Esta interpretación del logrero aparece anclada en la lámina por la cabeza de una especie de demonio alado —quizás representando a Fausto— que sobresale de su granero, reduciendo la moral de este a la acumulación, a la avaricia. Aunque la sintaxis de la imagen tiende a la simplificación, en esta lámina se observa también el plano de la interpretación, ese lugar no explícito donde debe hallarse el lector-espectador para la construcción del sentido. La especulación con los alimentos: pan, carne, leche, vino, etc., fue de tal magnitud que *El Tío Clarín* ironizó con concebir la avaricia como un acto de filantropía:

Hasta hace poco se creyó que las adulteraciones que sufren los artículos de comer y de beber, eran debidas al afán inmoderado de obtener mayores ganancias. Pero en estos últimos meses, [...] los que las hacen, si no merecen una cruz de beneficencia, son cuando menos dignos del aprecio general; y no hay razón para achacar a sórdida avaricia, lo que, acaso no sea más que sugerencias de una idea altamente filantrópica. Los taberneros, por ejemplo, aguando los vinos, rebajando la fuerza de los alcoholes, ¿no merecen aplauso? (*El Tío Clarín*, 29-8-1864, p. 3).

La lámina 41 (10-10-1864) ahonda en la fealdad moral de quienes sacan beneficio de la necesidad de los otros y sitúa a los lectores-espectadores frente a otra situación-espejo. Frente al escaparate de una tienda se presentan los «géneros de lujo». Enmarcado en un espacio dicotómico, de un lado del escaparate se observa el pan, la carne, el aceite, el tabaco y el vino, entre otros víveres. Cabe pensar que estos productos, antes de primera necesidad, se han convertido en un «lujo» al alcance de unos pocos. El cartel que cuelga de la parte superior de la vitrina apunta la especulación como causa: «Estos artículos, aunque son muy caros, se despachan mal pesados...». Del otro lado del escaparate, las virtudes aparecen convertidas en mercancías que se venden a granel: la moralidad, la vergüenza, el amor al trabajo, la amistad, la consciencia y la probidad. En la parte inferior, se ofrece crédito, fe, patriotismo y filantropía. Por el contrario, el cartel advierte: «De los artículos de esta cristalera, quedan muy pocas existencias».

Figura 35



Logogrifo. ¿Con qué sueña el hombre decimonónico? *El Tío Clarín*, 20, 16-5-1864. Biblioteca Universidad de Sevilla.

Entre los vecinos allí parados y de espaldas al lector-espectador, solo hay uno que rompe la linealidad que conforma el grupo: se presenta de perfil y a través de él llegamos a personificar el pie de texto. Con actitud de asombro y maldiciendo, el señor se queja con un: «¡Válgame Dios; lo que son las épocas! En otro tiempo era tal la abundancia, que todo esto estaba sobrado... ¡Cómo cambian las cosas...!»». El contraste temporal como recurso narra la diferencia entre el pasado y el presente. Se interpreta, de esta forma, que dejar hacer a los avaros acaba provocando un mayor desequilibrio social, causa que justificaría años más tarde la reivindicación de la finalización de la revolución liberal por parte del liberalismo radical.

En este sentido, y como contrapunto, no sorprende que durante su primer año de vida se publicaran tres pasatiempos figurativos —láminas 20 (figura 35); 36, 5-9-1864; y 40, 3-10-1864— que censuraban la ambición personal por la acumulación y el egoísmo como cualidades propias del sujeto decimonónico, en general, y de la clase política (identificada con la figuración de Goliat debilitado) en particular. ¿Dónde quedó el uso de la razón crítica para la emancipación de la humanidad? La aplicación de la racionalidad técnica que emana del progreso para el provecho personal o el sometimiento de los otros, de los más vulnerables, demarca el origen de gran parte de los males que se volvieron contra la sociedad española en la segunda mitad del siglo XIX.

5.3. La denuncia contra el editor de *El Tío Clarín*. En torno a la caridad pública

La realidad denunciada en el número 16 del semanario satírico no era nueva, aunque en el año 1864 empezaba a tomar dimensiones inesperadas. Los vecinos de Sevilla sufrían la crisis de subsistencia desde 1863 y el alto precio de los alquileres como consecuencia de la práctica del latifundismo urbano, que obligaba a la población foránea y a los más humildes a (mal) vivir en el extrarradio en condiciones insalubres. La gestión del Asilo de Mendicidad de San Fernando⁸⁶ y el aumento de des-

86 Fundado en 1846 bajo el mandato del corregidor José María de Ibarra, y situado en la calle Cardenal, en el antiguo Hospital del Cardenal, su objetivo era acoger a los pobres y huérfanos desamparados naturales de Sevilla o que llevasen más de seis años en la ciudad. La beneficencia pública —como servicio social y no

amparados en las calles de la ciudad fueron temas tratados de forma reiterada en las publicaciones locales. En 1861 tanto *El Porvenir* como *La Andalucía* denuncian la masificación del Asilo, puesto que en 1860 el Asilo contaba con un presupuesto que daba para atender a 500 personas. Sin embargo, acogía a 680. En abril de 1863 el Asilo albergaba a 730 personas (*La Andalucía*, citada en Giménez Muñoz, 2006, pp. 65 y 66). En ese mismo año *El Porvenir* insistía en esta cuestión publicando un artículo titulado «Pobres», en el que se cuestionaba la mercantilización de la caridad como solución al problema:

Haya compasión para ellos, pero ¿qué importa que Sevilla tenga un asilo que le cuesta miles de duros, si luego pululan por las calles como si no existiese ese instituto? [...] Por otro lado se han concedido infinitas licencias por la alcaldía para pedir. Vamos, se ven tales cosas en Sevilla que no se pueden definir (*El Porvenir*, 1-4-1863).

La primera vez que *El Tío Clarín* hace referencia al aumento de mendigos fue en el número 15 mediante un parte telegráfico dentro de la sección Interior: «El crecido número de mendigos que circulan por las calles, ha dado motivo para que un curioso economista trate de investigar los arbitrios con que cuenta el Asilo [...] para comparar los ingresos con los gastos y deducir... consecuencias» (*El Tío Clarín*, 11-4-1864). Los lectores se percatan de su ironía con los puntos suspensivos. Asimismo, el término «consecuencias» señala el problema que arrastra el Asilo de Mendicidad desde su fundación: la escasez de fondos para el desempeño de sus funciones. Giménez Muñoz explicaba que desde 1846 la comisión encargada de su gestión propuso al ayuntamiento la aprobación de unos arbitrios para el mantenimiento del establecimiento benéfico, tales como:

[...] invitaciones al vecindario para una suscripción mensual que no excedía de los cinco reales y el donativo que quisieran [...]; el producto de las sillas que se habían de poner en iglesias, procesiones y paseos públicos; dos beneficios anuales que se obtenían de cada una de las empresas de teatros venidas para trabajar en la capital; un beneficio que correspondía a la plaza de toros [etc.] (2006, p. 72).

como caridad religiosa o particular — fue regulada por la Ley del 20 de junio de 1849 y el Reglamento de 14 de mayo de 1852, que determinan su ejecución. Dicha norma estuvo en vigor durante el siglo XX (Maza Zorrilla, 1999).

Incluso en 1860, ante la disminución de las suscripciones de vecinos acomodados y el aumento de la población, el alcalde-modelo⁸⁷, Juan José García de Vinuesa, aprobaba los aranceles que regirían para auxiliar a los desamparados del Asilo: el tributo sería de 10 reales. De ahí que se otorgase a los individuos licencias para el establecimiento de puestos de frutas y refrescos en la plaza de toros y de buñuelos o pescado en las veladas. Pero, al parecer, las recaudaciones siempre fueron menores a lo esperado. La lámina 16 (*El Tío Clarín*, 18-04-1864, figura 36) ahonda en dicha cuestión. 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. Esta persona está bloqueando la puerta de entrada del Asilo de Mendicidad de San Fernando, situado en el centro de la lámina. En un segundo plano, y convertidas las paredes del establecimiento en una especie de *álbum* romano, se pueden leer dos carteles. El de la izquierda reza: «Esto dice el Señor (de la casa). A tu prójimo contra una esquina. Da de comer al que lo pague con su trabajo. Libro del Egoísmo Cap.». En el de la derecha se hace constar: «Si el desvalido llega a tu puerta, recíbelo con un garrote en la mano. No cierres tu puerta al que llega a darte algo para... los pobres y échale 7 llaves... Lib. XXX».

En ambas citas, de reminiscencia bíblica, se invierte el sentido sacro o de prescripción inviolable para señalar una desviación de la función pública del Asilo: debía servir para dar asistencia al desamparado. Empero, las personas allí acogidas tenían la obligación de trabajar, según su estado de salud, además de aprender a leer, escribir, contar y adquirir un oficio. El diálogo que completa la representación de la escena ayuda a interpretar la lámina:

— Señor D. José, ¿puedo entrar en el Piadoso Establecimiento?

— ¿Puede V. trabajar?

— No señor; ¿no ve V. que soy ciego?

— ¿Y llevar un cirio en los entierros?

— Tampoco, soy tullido.

— Pues entonces vaya V. con la música a otra parte. ¿Cree V. que los pingües arbitrios que entran en la casa son para los pobres? ¡Pues estaríamos frescos...!

87 Esta condecoración fue otorgada por la reina Isabel II durante su estancia en Sevilla en 1862.

Figura 36



El Asilo de Mendicidad de San Fernando. *El Tío Clarín*, 16, 18-4-1864.
Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

Se descubre, de este modo, la identidad de la figura central: don José Pereira de la Torre, el primer director del establecimiento desde su fundación hasta marzo de 1868 y responsable de su administración. Fue uno de los cuatro hombres notables propuestos para ser condecorados con la Cruz de la Orden Civil de Beneficencia por sus servicios caritativos en 1863⁸⁸. No obstante, la iniciativa se frustró debido a que el gobernador

88 Además de José Pereira, iban a ser condecorados José María de Ibarra, Pedro Luis Huidobro y Manuel Cano Manrique.

de la provincia de Sevilla, Antonio Guerola y Peyrolón, fue trasladado en noviembre de 1863 a Granada (Suárez Verdaguer, 1982, p. 614). Su sucesor, Dupuy de Lôme⁸⁹, se preocupó, por el contrario, de otros asuntos, tales como la ampliación de la red de beneficencia mediante el establecimiento de casas de socorros para la asistencia domiciliaria a los enfermos. Aunque la insuficiencia de los fondos municipales fue tal que tuvieron que instituirse gracias a la caridad privada de los grandes contribuyentes de la ciudad. En 1864 se establecieron tres: la casa de socorro situada en el Hospital de San Juan de Dios, creada con la contribución de Tomás de la Calzada, José María Ibarra y Pedro Manuel Durán; un departamento de socorro en el Hospital General y otro en el Asilo de Mendicidad (Contreras López, 2012, p. 203).

Por otro lado, *El Tío Clarín* se encarga de sembrar la duda sobre la gestión de ese dinero y las soluciones propuestas: ¿colocar una barra de hierro en las puertas de la fundación y bloquear las entradas adyacentes? En la página 2 del número 16 se inserta un artículo de fondo que trata de responder a la pregunta: ¿para qué sirve el Asilo de Mendicidad? El texto remite, de forma complementaria, al «dialoguito de la lámina adjunta», proporcionando claves interpretativas:

[Sirve] Para mucho y para nada. Para mucho, porque es una mina. [...] Las calles de Sevilla están atestadas de mendigos, que afligen al transeúnte con la exhibición de sus lacras y miserias, como si cada uno no tuviera bastante con las suyas.

[...] ¿Y no es una cosa chocante que mientras el contribuyente se sacrifica para sostener un establecimiento que sirva de refugio al verdadero desvalido, por otro lado se autorice la mendicidad dando licencias para pedir limosna? ¿Para qué sirve entonces el Asilo? (*El Tío Clarín*, 18-4-1864).

Ante esta problemática, *El Tío Clarín* adopta una postura similar a la de otros diarios locales: denuncia el «espectáculo del pauperismo», que ofrece una mala imagen de Sevilla ante los ojos del viajante extranjero, y se identifica con los contribuyentes que sintiéndose incómodos ante la mendicidad, apoyan la expulsión de todo foráneo para así atender al «verdadero» pobre, quien sí debe ser acreedor de la asistencia gratuita. Este pensamiento, que tiende a confundir la mendicidad con la vagan-

89 Fue gobernador civil en Tarragona (1859), Toledo (1861), Sevilla (1864) y Málaga (1865).

cia, es refrendado por Gómez Zarzuela (1865, pp. 58-59) en la reseña que hace de esta cuestión social en la *Guía de Sevilla*: «[...] el íntimo convencimiento de que en muchos casos bajo el manto de la indigencia se ocultaba la mala fe para explotar con un comercio indigno la piedad característica de los sevillanos». En el fondo parece yacer el miedo por parte de las clases medias urbanas a que la desigualdad social y la pobreza estructural puedan convertirse en las causas de nuevos conflictos sociales. En este aspecto, el movimiento demo-republicanismo se alinea con su matriz liberal, excluyendo de la categoría de persona virtuosa al vago o al mendigo. Por ello, se observa una sintonía entre *El Porvenir*, *La Andalucía* y *El Tío Clarín* en relación con la caridad pública.

La reacción por parte del director del Asilo y de los representantes del poder local no se hizo esperar. En la primera plana del número 17 *El Tío Clarín* advierte a los suscriptores de que:

Habiéndose interpretado la lámina que acompaña a nuestro número anterior como alusiva a la dignísima persona del Sr. D. José Pereira, es nuestro deber y nos apresuramos a manifestar, que tanto la lámina como el artículo en que se hacen apreciaciones sobre la mendicidad y el Asilo, no aluden a dicho señor. Nuestra crítica se dirige a la Corporación Municipal, con exclusión absoluta de toda personalidad (*El Tío Clarín*, 25-4-1864).

Este es el contexto en el que se produce la primera denuncia al editor responsable de *El Tío Clarín*, Mariani Jiménez. La máscara narradora se defiende argumentando que en la lámina 16 (figura 36) aparece una figura central que se podría «asemejar» a don José Pereira, pero solo se le parece, pues es una figuración que además forma parte de un cuadro mayor. En este caso, la representación no es un retrato que carga contra alguien o ridiculiza por sus atributos a la persona representada. Por el contrario, utiliza una escena cotidiana donde aparecen referidos distintos tipos sociales para denunciar una realidad: la gestión de la mendicidad. El origen, pues, de la malinterpretación está en la falta de voluntad para entender el argot plástico del dibujo satírico que, del mismo modo que sucedía en el retrato caricaturesco, transforma el signo convencional en expresión de una actitud psicológica, siendo capaz de despertar en el lector-intérprete la ilusión del «parecido», aunque la realidad representada no deba tomarse nunca como la realidad misma. Este caso recuerda al suceso con *Les Poires* (1834).

La reacción de José Pereira revela el miedo a ser ridiculizado, esto es, a dejar al desnudo lo que hay detrás de un ser aparentemente «carita-

Figura 37



—Hombre, le digo á V. que yo no firmo eso: déjeme estar tranquilo. Digo, si se enterára el Tío Clarin de que V. está trabajando contra el.....!

—¡Quiá! de esto no sabrá nada hasta que le digan cuantas son cinco.

Lit. de Mariani Sevilla.

tivo»: la inmoralidad, ¿quizás? Ya Narváez reconocía temer antes a la imagen satírica que al texto. En el número 18 (*El Tío Clarín*, 2-5-1864) se avisa de las acciones emprendidas por el «enemigo», quien quiere convertir su ofensa personal, o defensa de su honorabilidad, en una causa colectiva, pues si la crítica va dirigida contra el consistorio debía ser la propia institución la que se persone en la causa contra el periódico. En el número 19 (*El Tío Clarín*, 9-5-1864, figura 37) se publicó en la primera plana el siguiente parte: «El general en jefe faccioso procura atraerse a los disidentes con epístolas proclamas para que le ayuden a salir del atolladero en que le ha metido su torpeza». El texto remite de nuevo a la lámina insertada en este mismo número, y el lenguaje bélico revela el aún frío enfrentamiento.

En el primer plano se ve a un señor, quizás el ¿general en jefe faccioso?, persuadiendo a un «disidente», desde el punto de vista del periódico, para que firme la denuncia contra *El Tío Clarín*. Tanto la epístola como su contenido se muestran a los ojos del lector, pudiendo leerse: «Poder otorgado a D. ... para denunciar». El diálogo que completa la escena transcribe el intercambio verbal entre las personas representadas: «—Hombre, le digo a V. que yo no firmo eso: déjeme estar tranquilo. ¡Digo, si se enterara el Tío Clarín de que V. está trabajando contra él...! —¡Quia! De esto no sabrá nada hasta que le digan cuantas son cinco». Las proclamas no parecen convencer al potencial «disidente», que duda y a la vez teme por las represalias que pueda tomar *El Tío Clarín* —con sus armas— si llega a enterarse de que sus propios lectores participan de tal conspiración.

La figura del «disidente» aparece representada como un tipo social —y no como un individuo particular— que proyecta la trascendencia que tiene el apoyo del público lector para la credibilidad y la supervivencia del semanario satírico. Pero, paradójicamente, la postura del disidente es la del «otro», la del «traidor», que es visibilizado por *El Tío Clarín* con el afán de señalarle públicamente. Así el semanario da forma a su estrategia de defensa: muestra al enemigo y al mismo tiempo se autopromociona ante la opinión pública. En un segundo plano, aparece *El Tío Clarín*, practicando la mirada del *voyeur*, queriendo ver y oír sin ser visto, tras la puerta, lo que está sucediendo en la estancia privada y el contenido de la conversación. Sin embargo, el *voyeur* se hace presencia en la representación de lo acontecido ante la mirada del lector, ya que necesita demostrar que estuvo allí, que fue testigo de vista, para lograr que los lectores otorguen credibilidad a los hechos narrados, aunque estos no se puedan comprobar.

Figura 38



El Tío Clarín, 21, 23-5-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

Por otro lado, en el extremo izquierdo de la estancia hallamos un cuadro (dentro de la escena antes descrita) que ayuda al lector a anclar el significado del dibujo. La figura central del cuadro proyecta la imagen de un ángel exterminador — también llamado ángel del abismo —, pero que por sus atributos debía ser la representación alegórica de la justicia: de una mano pende la espada — con forma de espinoso majoleto — y en la otra la balanza de la justicia. Este ángel justiciero también se asemeja a la representación de san Jorge, por el casco de soldado que porta y por aparecer encima de — o dominando bajo sus pies — una especie de alimaña, mitad humana mitad animal, con forma de dragón que, por su rostro humano y la cornamenta, recuerda al Diablo o al propio Satanás. La alimaña tiene forma de réptil, por lo que podría asociarse con la figura del disidente o la del jefe faccioso, quienes blasfeman.

Lo cierto es que la escena del cuadro dirige el significado de la lámina y, al mismo tiempo, desvela la potencia política del dibujo satírico, descubriendo la «otra» cara del hecho narrado. Así, la afrenta continúa. El parte telegráfico que abre el número 21 informa: «*El Tío Clarín* hizo una salida el día 19 consiguiendo encerrar al enemigo en un estrecho círculo. La oración se ha vuelto por pasiva. Los sitiadores son ahora los sitiados». La lámina 21 (*El Tío Clarín*, 23-5-1864, figura 38) ahonda en la información privilegiada que posee el semanario sobre el enemigo y muestra, según consta en el pie de texto, la «precipitada carrera del denunciador para llegar al juzgado antes del término que prescribe la ley». El denunciante, representado con la indumentaria arquetípica del liberal, lleva bajo el brazo un documento denominado «denuncia» y un saco con los «datos», donde posiblemente guarde las epístolas firmadas por los detractores. El camino que ha de recorrer hasta el juzgado se presenta largo y no exento de obstáculos — parece estar lleno de granadas —, pues *El Tío Clarín* no se lo pondrá fácil. El cartel que el enemigo encuentra a su paso advierte, como si de la voz del periódico se tratase: «Por aquí se va al juzgado. En no llegando a él en el término de un mes, se pierde el viaje. Art.º 54».

Nuestros números 16 y 17 han sido denunciados a los Tribunales por los Señores Don Juan José García de Vinuesa, Don Manuel García Rincón y Cos, Don Joaquín García Balao, Don Francisco de Paula Azcarza y Robles, Don Francisco Javier de la Borbolla y Echarte, Don Joaquín Macías y Frías, Don José Segura y Elías, Don Francisco Pagés del Corro, Don Marcos Romero Izquierdo, Don Manuel Pérez Carrero, Don Francisco Ruiz Bustillo y Rueda, Don Plácido Comesaña y Díaz Galindo, Don Rafael Álvarez de Anitua, Don Francisco de Borja Palomo y Don Bernardo Toresano y Tobías, suponiéndose aludidos, injuriados y calumniados por frases que dirigíamos a una entidad moral, y no a personas determinadas; como consta en la advertencia que insertamos en nuestro número 17 (*El Tío Clarín*, 23, 6-6-1864).

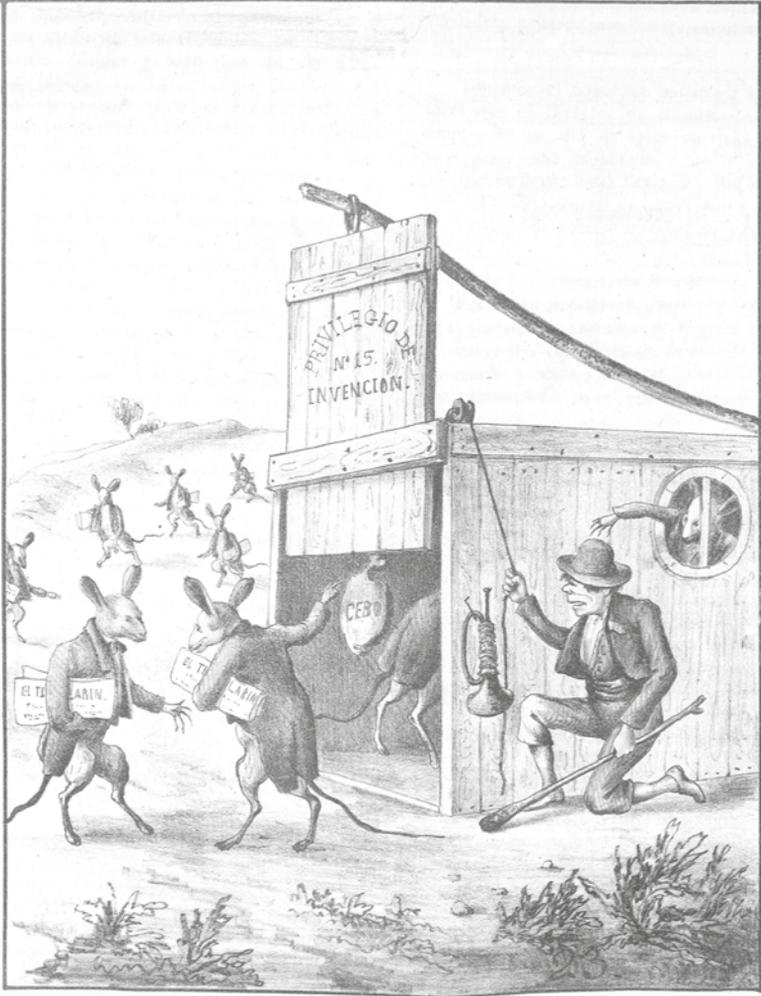
El 1 de julio de 1864 a las 10:00 horas tuvo lugar la vista contra el editor de *El Tío Clarín* en la audiencia territorial⁹⁰. En el número 23, no obstante, se publicó un texto, «Deuda de gratitud», donde se comenta el bando municipal aprobado el 28 de mayo por el corregidor García de Vinuesa para dar solución a la pobreza estructural. *El Tío Clarín* demuestra así ante

90 El semanario también publicó el nombre de los integrantes del Tribunal de Imprenta: «Excmo. Sr. D. José Gómez Sillero, Magistrado (Presidente). JUECES. Sr. D. Simón Ponce de León. Sr. D. Cristóbal Navarro. Y Sr. D. Pedro de Torre Isunza. El abogado defensor fue el jurisconsulto Sr. D. Fernando Pous» (*El Tío Clarín*, 4-7-1864).

Figura 39

EL TIO CLARIN.

Nº 23.



Trampa para cazar animales dañinos que roen papeles.

El Tío Clarín, 23, 6-6-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

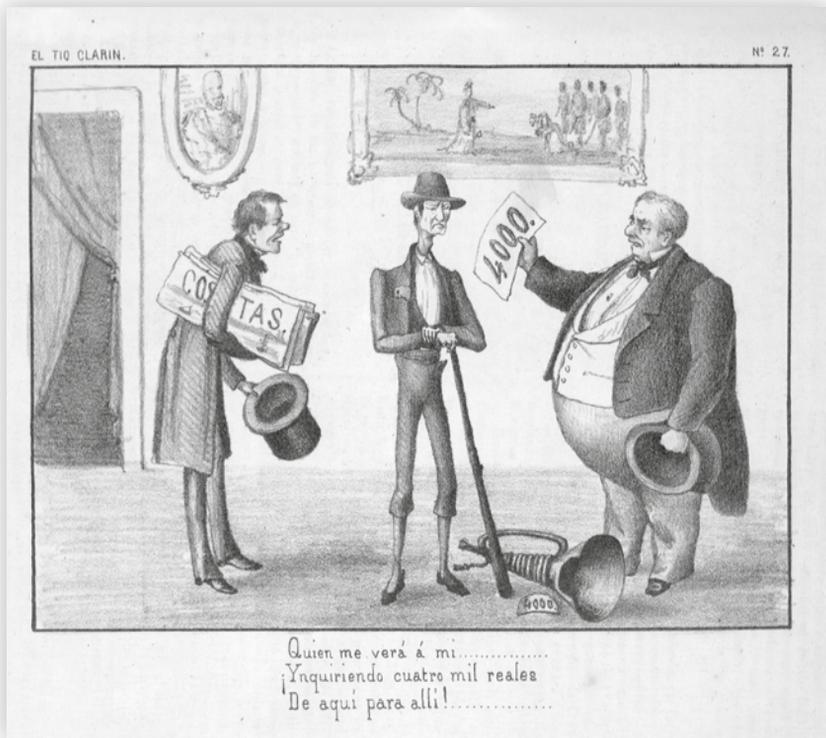
sus suscriptores que la realidad denunciada en la lámina 16 (figura 36) no era una invención propia, y que la denuncia de tales males sirve para la transformación de lo real, apuntando la vigilancia sobre la gestión de la cosa pública. Aun así, *El Tío Clarín* se toma su revancha, tal y como se observa en la lámina 23 (figura 39). Los disidentes, más arriba identificados con nombres y apellidos, son representados bajo las formas de alimañas roedoras de papel —transfiguración— que caminan, con el semanario bajo el brazo, hacia un lugar indeterminado: ¿el juzgado? Ese lugar, por la presencia del Tío Clarín sosteniendo el «cebo», resulta ser una trampa camuflada bajo el rótulo: «Privilegio de invención. N.º 15». Se usa, de nuevo, la autorreferencialidad como una forma de defensa cuando el propio semanario satírico es parte del acontecimiento referido.

En el número 24 (*El Tío Clarín*, 13-6-1864) la máscara narradora advierte a los suscriptores de que los enemigos «no descansan en la obra de iniquidad que tienen emprendida contra *El Tío Clarín*», esbozándose un marco de guerra discursivo, para en el número 27 (*El Tío Clarín*, 4-7-1864, figura 40) anunciar: «El editor responsable de nuestro periódico, señor D. Luis Mariani, ha sido condenado por el tribunal de imprenta al pago de cuatro mil reales de multa y las costas del juicio». Tras la desigual batalla, la salud de nuestro Tío Clarín se resiente, tal y como puede percibirse en la lámina 27 (figura 40).

En una sala interior, el lector-espectador asiste a la caricaturización de *La rendición de Breda* (1634-1635). El contraste entre la delgadez del cuerpo del Tío Clarín (figura central), antes robusto, frente al rostro bizarro y cuerpo fornido del alcalde refleja el trance por el que está pasando. García de Vinuesa se muestra satisfecho por el acto —revestido de caridad— que está realizando, quizás porque está convencido de su finalidad moral. En el número 30 (*El Tío Clarín*, 25-7-1864) se informa que: «El Sr. Alcalde presidente del Excmo. Ayuntamiento, con un desprendimiento poco común, se ofreció a pagar de su bolsillo particular la multa impuesta, previa nuestra aceptación». El papel que entrega al Tío Clarín por el valor de 4.000 reales yace junto a la trompeta, como si el instrumento-arma estuviese vendiéndose al aceptar el dinero. En efecto, cabe preguntarse si era el precio que debía pagar por su índole de entremetido o el único modo de evitar que su editor fuese a prisión.

El rostro de *El Tío Clarín* muestra pesadumbre, en la medida en que la aceptación de dicha prebenda puede interpretarse como el inicio del fin de su credibilidad. Por consiguiente, tal acto es visto por el propio dibujante como de sometimiento, al menos así puede inferirse del

Figura 40



El Tío Clarín, 27, 4-7-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

cuadro que decora la estancia privada donde se produce el acto. En el interior del cuadro aparece una autoridad máxima que manda al enemigo arrodillarse. Las preguntas que surgen en torno al cierre en falso de este primer enfrentamiento entre *El Tío Clarín* y los poderes locales son varias: ¿qué buscaba el consistorio con la denuncia contra el satírico y su editor? ¿Sacó algún provecho *El Tío Clarín* de esta amarga situación? Declarando el corregidor no tener voluntad de castigar a Mariani Jiménez, y por ello, llegado el momento, pagó la multa, posiblemente solo buscara la humillación pública y el castigo ejemplarizante, mostrando así a otros periódicos satíricos qué límites no se podían sobrepasar en el ejercicio de la crítica, con independencia de que esta solo se basase en la denuncia de la mala gestión de un servicio público: la asistencia gratuita a los pobres.

El Tío Clarín, por su parte, pudo pulsar su aceptación pública entre sus suscriptores, aunque ya siempre pesaría sobre el semanario la sombra de la duda en torno a la relajación de su espíritu crítico. Probablemente este acontecimiento, junto a la radicalización de la vida política del país, condicionó su conversión en político-satírico en 1865. En otro orden, cabe reseñar que la problemática de la beneficencia, o la llamada cuestión social, formó parte de las temáticas más tratadas, junto a los malos tratos, crímenes y siniestros, por periódicos que como *Los Sucesos* (Madrid, 1866-1869), de Ángel Fernández de los Ríos, experimentan con la narración discursiva de la información de sucesos demarcando un precedente de la prensa con vocación popular en España (Ortega Muñoz, 2018, pp. 206-207).

5.3.1. Polémica con el vecino del cuarto piso de *Las Novedades*. Contra los toros

«Nuestro periódico es una verdadera piedra de escándalo. No publicamos un número sin que alguno se encuentre aludido y agraviado» (*El Tío Clarín*, 30, 25-7-1864, p. 2). En efecto, antes de haber cerrado —en falso— la contienda con el ayuntamiento, la cabecera aparecía envuelta en otra disputa. En esta ocasión, su adversario sería el publicista Manuel Sala, del *Diario de Sevilla* (1864). El objeto de la disputa fue el posicionamiento de *El Tío Clarín* ante la reforma urbanística de la ciudad, tal como se ha referido en el epígrafe sobre las contradicciones del progreso económico. La denuncia realizada por el semanario en el número 28 (*El Tío Clarín*, 11-7-1864, p. 1) fue el detonante de la controversia con el colega local: «estímulo de pagársela por triplicado» o «encontrar detrás de los que aconsejan el derribo de [...] tal o cual individuo interesado en el negocio», desvirtúa el fin de la modernización de la ciudad en relación con su actividad comercial e industrial.

A lo largo del mandato de García de Vinuesa, se inició la demolición de las murallas medievales, algunas de las puertas de acceso a la ciudad (la de la Carne, la del Arenal y la de Jerez, entre otras) y se cercó la Fábrica de Tabacos con la verja actual. El plan primero sufrió algunos cambios. Luego, la cuestión de fondo expuesta fue: ¿qué intereses promovieron tales cambios y a quiénes beneficiarían? En el número 29 (*El Tío Clarín*, 18-7-1864) se publicó un artículo titulado «SERMÓN SIN PAÑO al articulista Don Manuel Sala, en contestación a su primera amonestación inserta en el *Diario de Sevilla*», que fue escrito por el colaborador de *El Tío Clarín*, Juan Antonio Barral. En ese texto se desacredita al interlocutor tachándole de «novel», cuando ambos periódicos aparecen en 1864,

y falto de experiencia para tener un juicio formado sobre esta cuestión pública. Y mucho menos capacidad para juzgar la posición de otros periódicos.

En cambio, nuestro Tío se siente con madurez para juzgar por representar a un tipo popular curtido por los años que se siente legitimado su labor de vigilancia tras superar la «enfermedad» provocada por las denuncias. En ese texto, Barral continúa defendiendo que nadie más que *El Tío Clarín* defiende «la libertad y el progreso material», pero reivindica que la reestructuración del espacio urbano se haga en favor del bien común y no en beneficio del interés de los especuladores (*El Tío Clarín*, 30, 25-7-1864). La batalla dialéctica no finalizó en el espacio de lo impreso/escrito, mediante sucesivas contestaciones, sino que se traslada al ámbito de la imagen trascendiendo el espacio tipográfico del periódico. *El Tío Clarín* hizo uso de la potencia crítica de su lápiz litográfico y expuso ante el tribunal del «sentido común» el atrevimiento del «jilguero» Sala, que servía al «novel» *Diario de Sevilla*. El castigo público fue la ridiculización.

En la lámina 29 (18-7-1864, figura 41) los espectadores contemplan una sala interior, que bien podría ser la redacción del semanario satírico, donde se escenifica el castigo propinado por *El Tío Clarín* al *Diario de Sevilla*, mientras los periódicos locales, formando parte de la escena, examinan el suceso desde diferentes posturas. *Las Novedades* sale de la sala con una actitud desinteresada, o bien se sitúa de espaldas, mirando para otro lado. *El Porvenir*, por el contrario, disfruta del espectáculo, puesto que el *Diario de Sevilla* quiso «arrastrar[lo] al palenque de las discusiones» contra el Tío Clarín. *La Andalucía* ni siquiera mira, dormita, y la *Crónica* mira con cierta expectación el sueño de *La Andalucía*. Si esta despierta, debe estar preparada para el ataque, ya que está interesada en el enfrentamiento con esa «bella dama».

Cabe destacar que en *El Tío Clarín* siguen pesando los estragos de su enfermedad, ya que aún aparece representado con las formas escuálidas del tiempo de la denuncia y no utiliza el garrote, sino un zapato, como si parte de su carga violenta se hubiese desactivado, con el que golpea el trasero (objeto de la burla escatológica en el Medioevo) del *Diario de Sevilla*. Por otro lado, en la estancia interior se observan dos cuadros que guían la interpretación de la lámina o ejercen la función de anclaje: uno lleva por título «DE ÁRBOL CAÍDO TODOS HACEN LEÑA...», donde se observan hombres con y sin levita cortando leña del árbol-cuerpo que metafóricamente alude al Tío Clarín. Se entiende, pues, que el *Diario de*

Figura 41



Primera lección. Disputa con el *Diario de Sevilla* por el derribo de las murallas. *El Tío Clarín*, 29, 18-7-1864. Biblioteca Universidad de Sevilla.

Sevilla ha aprovechado la debilidad de su «salud» para confrontar y así ¿adquirir popularidad? En el segundo cuadro, sin embargo, se escenifica una idea similar bajo el lema: «No es generoso empujar al que se cae...», interpretándose con ello la falta de apoyo recibida por el semanario por parte de los periódicos sevillanos cuando se encontró al borde del precipicio.

El enriquecimiento ilícito de los propietarios provocaría una mayor conflictividad. Por ello, *El Tío Clarín*, aún debilitado, no duda en confrontar con sus iguales. La disputa con el *Diario de Sevilla*, al que el Tío Clarín acabaría llamando «Rostchild de la prensa sevillana», continuaría hasta el final del año y, sobre todo, en el marco de las elecciones

generales que se celebraron en noviembre de 1864. Sobre los riesgos del fraude electoral también advirtió el semanario, publicando una serie de láminas xilografiadas (*El Tío Clarín*, 46, 14-11-1864; 47, 21-11-1864; 48, 28-11-1864) que evocaban el mundo rabelesiano al reutilizar signos visuales como el vino —el elixir para el engaño del elector— y la comida —¿quién paga el despilfarro?— para insinuar la espera del político que desea sacar provecho de la derrota del adversario.

Entre tanto, *El Tío Clarín* comienza a ser criticado por el gacetillero del cuarto piso de *Las Novedades*, periódico que se imprime en el negocio de Santigosa, por su posicionamiento ante el derribo de las *caenas*.

Los suscritores a *Las Novedades* están de enhorabuena con la reciente mejora introducida en su cuarta plana. [...] de poco tiempo a esta parte la de dicho periódico, antes tan insulsa y monótona, se ve salpicada de chistes, agudezas, oportunidades, y hasta de versos esdrújulos, composición a que todos los ingenios le hacen asco, por las dificultades que presenta.

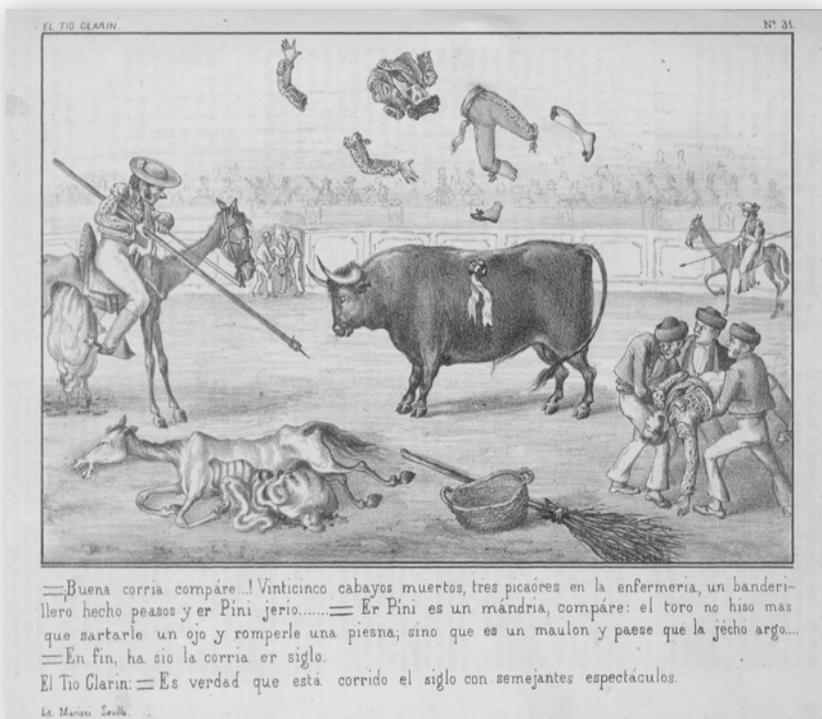
Como una muestra de las mejoras de este género, recomendamos a nuestros lectores la inserta en el número 1.976 de dicha cuarta plana, correspondiente al miércoles 31 del pasado, que empieza.

«Toda la prensa unánime / menos ese periódico / exiguo microscópico / llamado el Tío Clarín, etc.»

Y así va siguiendo, [...] hasta venir a darse con las *caenas*, tema obligado y pesadilla tenaz que le acosa y persigue. [...] Porque esto de haber tomado cartas en el asunto para quedar desairado [...] es una prueba que se la damos al más pintado. Pero esto consiste en el significante papel que hace siempre en todas partes un inquilino del último piso; si fuera, aunque exiguo, un propietario como el Tío Clarín, ya le guardarían otras atenciones (*El Tío Clarín*, 36, 5-9-1864, p. 2).

El semanario satírico respondió ridiculizando al gacetillero por el estilo enrevesado y de fervoroso patriotismo que imprime a las crónicas tauromáquicas insertas entre el contenido —baratijas— de la cuarta plana. Así su contraataque se convirtió en un modo de hacer oposición contra las corridas de toros que por entonces se percibían como espectáculos masivos y parte de la fiesta popular. Esta dimensión cultural convierte a los espectáculos de sangre en una forma de experimentar la identidad nacional desde la emoción, siendo usada desde la política a finales del siglo XIX para la construcción discursiva de «lo español» y por la prensa como contenido que permite ensayar el tratamiento sensacio-

Figura 42

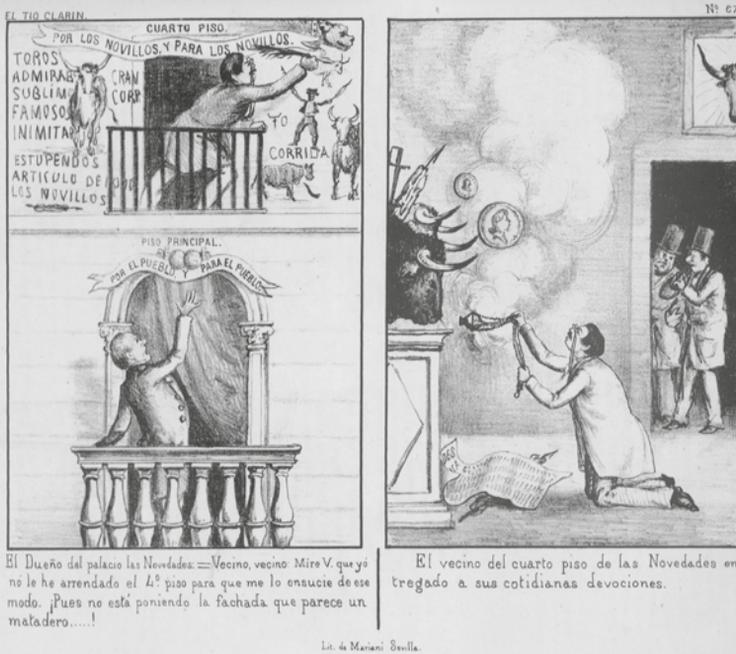


Crónica de una corrida sangrienta. *El Tío Clarín*, 31, 1-9-1864.
Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

nalista (Laguna Platero y Martínez Gallego, 2018b). Para *El Tío Clarín* «la ridiculez en tales espectáculos no reconoce límites. Tal es el bodegón, así son las moscas». El gacetillero de *Las Novedades*, por el contrario, defiende dichos espectáculos argumentando que son «puramente andaluces», y que no cesará de elogiarlos, «a despecho de los filántropos de nuevo cuño», que reexaminan la relación del ser humano con la naturaleza para argüir otros modos de convivencia social sin que medie la violencia.

La fascinación por las corridas de toros del vecino del cuarto piso de *Las Novedades* fue el objeto de crítica de la lámina 37 (12-9-1864) (figura 43), dividida en dos escenas: en la primera, la mirada del espectador está dirigida por la del «dueño del palacio de *Las Novedades*» —el impresor

Figura 43



Al vecino del cuarto piso de *Las Novedades* y su devoción por los toros. *El Tío Clarín*, 37, 12-9-1864. Biblioteca Universidad de Sevilla.

Santigosa—, quien, desde el piso principal, mira hacia arriba buscando al vecino del cuarto piso. Su pensamiento aparece expuesto en el pie de texto: «Vecino, vecino: Mire V. que yo no le he arrendado el 4º piso para que me lo ensucie de ese modo. ¡Pues no está poniendo la fachada que parece un matadero...!». El vecino del cuarto piso está pintando en la fachada términos que denotan su postura: «toros, admirables, sublimes, famosos, estupendos, artículos de..., los novillos». Y el lema: «Por los novillos y para los novillos», que comprende una inversión del lema que fundamenta el posicionamiento editorial del diario progresista *Las Novedades*: «Por el pueblo y para el pueblo». *El Tío Clarín* se presenta aquí a través de su rol de «desfascinador» y revela indicios sobre la identidad del vecino que habita el «palomar»:

5. Los modos de ver de *El Tío Clarín* en 1864

Este venturoso mortal goza con una ilusión muy parecida a la de Don Quijote. A este último se le antojaban todas las ventas castillos; y al primero se le antoja que vive en un palacio, como él llama a *Las Novedades*, porque habita en el palomar, o sea su última plana. ¡Qué felices son los visionarios! *Fin del prólogo (El Tío Clarín, 37, 12-9-1864, p. 2).*

Se trata de Juan Antonio Barral, el fiel colaborador de *El Tío Clarín*, aquel que escribía unas chistosas charadas y le defendió en la controversia con el articulista Manuel Sala. Este gacetillero de *Las Novedades*, que pasa a ser el traidor para el semanario satírico, se defiende con la publicación de un «papelucho difamatorio» en romance —según *El Tío Clarín*— contra la forma de hacer periodismo del satírico.

¿Qué le importa a los lectores
unos asuntos tan chicos?
Haga usted lo que yo hago
y no sea más tonto, Tío,
si no, no tendrá una *onza*,
en lo que queda de siglo.
Cante usted las alabanzas
aun cuando fuere de un *mico*
y llene columna y media
como yo hago en este *piso*
celebrando las hazañas
del cornúpeto retinto.

[...]

¿Qué se le importa a la gente
que le hagan pegar brincos
subiéndole pan y carne,
y otros doscientos artículos?
¿Que suben los alquileres?
¿Y qué importa? ¿No hay novillos?

[...]

Por eso debe la prensa
no ocuparse de *asuntillos*
tan *pequeños* y *triviales*;
sino celebrar con himnos
la pujanza de un cornúpeto
o de un diestro el traje rico
y compararlo a los héroes,
y hasta si fuere preciso
hacerlo de una plumada,
sin reparar en pelillos

(*El Tío Clarín, 37, 12-9-1864, p. 3.*)

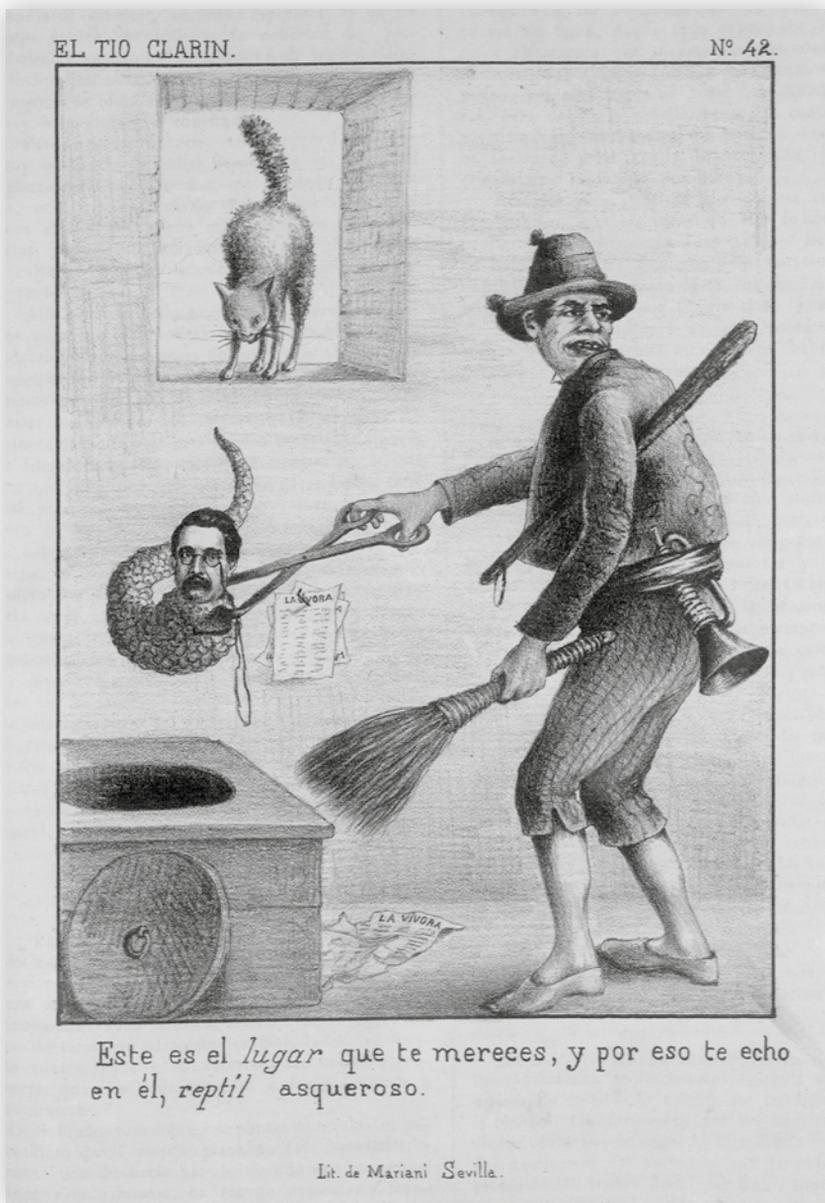
Barral representa al periodista en vía de profesionalizarse en vender informaciones sin que en su quehacer medie límite ético alguno. Hacer «vendible» contenidos que contribuyan a la estrategia de la evasión banal —*panem et circus* contemporáneo— y sin molestar a nadie es su principal cometido. ¿Para qué denunciar los abusos de los políticos? Mientras se celebren corridas, la gente dejará de pensar en la subida de los alquileres o en la de los alimentos. La postura del satírico se vislumbra contraria a la desvirtuación de la labor de mediación que supone concebir el periódico como una mercancía. Es más, razona sobre las mejoras que *Las Novedades* introduce en su cuarta plana —como espacio para los géneros de entretenimiento— sin renunciar a la información de sensaciones, o de interés humano, pero oponiéndose al uso del sensacionalismo mediante las crónicas taurinas. Dado que son espectáculos contrarios al derecho a la vida, tanto del torero como del animal, y se basan en la exaltación de lo tribal. La regeneración moral de la que participa pasaría por el uso de la razón emocional.

Ante tal ofensa, *El Tío Clarín* decide juzgar al vecino del cuarto piso de dos formas: con un interrogatorio (número 40, 3-10-1864) ante el tribunal de la opinión pública, donde se exponen de forma cronológica los hechos, y con el dibujo satírico (lámina 42, 17-10-1864, figura 44), en el que Barral es reducido a un tipo de alimaña: un reptil blasfemo. La teatralización vuelve a ser el marco expositivo de los acontecimientos.

Tras el espectáculo dado por el vecino del cuarto piso de *Las Novedades*, la lámina 42 escenifica públicamente su transfiguración en un reptil que tiende a injuriar cada vez que se expresa. En la escena yacen «papeluchos» difamatorios que llevan por título «La víbora». El rostro de la víbora, mitad animal mitad humano, no deja lugar a dudas: quien calumnia al Tío Clarín es Juan Antonio Barral. El pie de texto guía la interpretación: «Este es el lugar que te mereces, y por eso te echo en él, reptil asqueroso». El lugar donde debe estar es un retrete, o las cloacas, ese afuera u otro mundo donde viven los cínicos. Por la ventana de la sala asoma un felino en «actitud» defensiva: ¿podría identificarse con el comportamiento adoptado por la opinión pública? En la tercera página de ese mismo número encontramos un texto con forma de crónica que relata de un modo sucinto los hechos:

En la noche del miércoles próximo pasado, los expendedores de noticiotas y sucesos extraordinarios, recorrían las calles de esta población con una hoja suelta, en la que su editor, director y propietario Juan Antonio Barral, digno gacetillero de la cuarta plana de las *Novedades*, se desata contra nosotros en términos tan soeces y groseros, que nos degradaríamos si descendiésemos a contestarle.

Figura 44



El gacetillero del cuarto piso de *Las Novedades* al desnudo. *El Tío Clarín*, 42, 17-10-1864. Biblioteca Universidad de Sevilla.

[...]

Para personas como el gacetillero de la cuarta plana de las *Novedades*, Juan Antonio Barral, que así falta al respeto y decoro debidos al público, y a la dignidad que se merece la prensa, convirtiendo las columnas de un periódico en cocina de figón, donde todo cabe, por chavacano y chocarrero que sea, no tenemos contestación en nuestro periódico; por si no tenemos contestación, tenemos lo que no tiene Juan Antonio Barral, para enseñarle prácticamente, si continúa en sus demasías, los deberes del hombre constituido en sociedad, y las reglas de urbanidad y buena crianza que la misma prescribe (*El Tío Clarín*, 42, 17-10-1864, p. 3).

El Tío Clarín posee armas más poderosas que la calumnia escrita: el lápiz litográfico y la pitaera que, a modo de espejo-representación, hacen visible la fealdad moral de quien se debe al público en su quehacer periodístico. El recorrido por estas disputas muestra la validez de la hipótesis planteada en el prospecto del semanario: la necesidad de desarrollar un periódico de oposición, independiente y comprometido con visibilizar lo oculto o no dicho, pues hurgando entre lo real-desechado podrá la humanidad verse a sí mismo y adquirir la autonomía suficiente para afrontar la lucha contra el abuso. Se reafirma, así, la contribución de la prensa satírica con caricaturas a la percepción liberadora como base para la emergencia de una memoria contrahegemónica y al ejercicio de un periodismo independiente que sirve al ensanchamiento de la vida política.

5.4. La pluralidad de lectores de *El Tío Clarín*

La popularización de la civilidad como medio para el gobierno de lo común fue una prioridad en la cosmovisión liberal, que tornaría en educar para la construcción de la ciudadanía en el movimiento demorepublicano. *El Tío Clarín* comparte este planteamiento y avisa, desde su prospecto, de la aplicación de la racionalidad técnica para fines que nada tienen que ver con la regeneración moral de los sujetos llamados a ser motor de cambio en la historia. Así, se queja de la siguiente tendencia: estamos en el siglo del positivismo, «de aquí que el que tiene una peseta no la emplee en adquirir papeles, sino en adquirir dos pesetas» (4-1-1864). Sin educación no podremos autoimponernos límites éticos ni exigirlos a quienes nos gobiernan. Por ello, los «verdaderos» defensores del progreso se preocupan por la gestión de las riquezas —y no solo por acumularlas— como medio para paliar las desigualdades y abolir todo tipo de esclavitud.

Se anuncia, así, la fantasmagoría del progreso técnico y económico, cuando no se fomenta la educación. Anteriormente se exponían las críticas sobre la ley general de instrucción y las formas de ocupar el tiempo de ocio por parte de la clase trabajadora. A la queja pública por la escasa oferta de espectáculos teatrales con el cierre temporal del teatro San Fernando⁹¹ se añade el ataque al elevado consumo de romances vulgares, censurando tales productos por ser reproductores de la ignorancia, y a la asistencia masiva a las corridas de toros, advirtiendo la violencia intrínseca que conlleva el maltrato animal (*El Tío Clarín*, 39, 26-9-1864) y el riesgo que asume el torero respecto de la posibilidad de perder la vida (*El Tío Clarín*, 21, 23-5-1864). Ambas manifestaciones, según el semanario, son expresiones de un «desdoro de la cultura y la civilización», que convierten a la nación española en un país «bárbaro» que exalta tanto la ignorancia como la muerte.

La máscara narradora manifiesta no entender el gozo de los hombres por la asistencia a los espectáculos de sangre, ni la tolerancia por parte de las autoridades de tales eventos por los valores que transmiten. Sobre la desautorización de los valores que transmiten los romances como género de la literatura popular, también se posiciona desaprobando su consumo por ser contrario a la virtud cívica prescrita desde el republicanismo.

¿Dónde estamos? —Hemos visto por la mañana temprano situados en los alrededores de la Plaza de Abastos dos o tres ciegos, explotando la ignorancia pública con la relación de disparatadas patrañas y milagros falsos, cantados a la guitarra y que venden impresos. Ya que por desgracia se les tolera pregonar y vender las ejemplares historias del guapo Francisco Esteban⁹² y de otros héroes patibularios, no debe tolerárseles nunca esas fábulas groseras, que profanan y desacreditan nuestra religión y creencias.

91 Sevilla solo contaba con el coliseo San Fernando. En el número 40 (3-10-1864) se celebra el inicio de las obras para la construcción de un nuevo teatro en la plaza de Pumarejos y en el número 42 (17-10-1864) se informa sobre la buena acogida por parte del público de la representación de la comedia de Tomás Rodríguez Rubí, titulada *Honra y provecho*, por la sociedad lírico-dramática dirigida por Velázquez y Sánchez.

92 La historia del bandolero lucentino de finales del siglo XVIII, Francisco Esteban de Castro, fue uno de los romances más leídos, cantados e interpretados desde la segunda mitad del XVII y XVIII (Caro Baroja, 1990, pp. 125-127).

Muchas veces ha clamado la prensa contra este abuso, y siempre ha sido predicar en desierto; pero no por eso dejaremos de denunciar esa falta.

En cuanto a los romances patibularios, nuestro ilustrado compatriota Gutiérrez de Alba pensó acabar con ellos por medio de su *Romancero Español Contemporáneo*, impreso en pliegos sueltos y vendido cada uno a dos cuartos. Pero la edición económica, destinada a esta venta al por menor, o no se ha hecho, o no se ha repartido a los ciegos romancistas para sustituir ventajosamente esos monstruos literarios, que tanto contribuyen a mantener y fomentar la ignorancia en las clases más atrasadas. ¡Cuándo no habrá un hombre que no sepa leer y discernir medianamente lo que lee! (*El Tío Clarín*, 81, 17-7-1865).

Como se ha comentado en líneas anteriores, la imitación de las formas y la voz de la literatura popular proyecta la aspiración de la prensa satírica con caricaturas de llegar a un todo heterogéneo para la extensión de la visibilidad crítica como principio de transformación del sujeto y su mundo. Aunque el contenido insertado en las formas materiales reutilizadas genere una voz indirecta representativa de las clases populares y los liberales progresistas y demócratas ejerzan sus operaciones en la redirección de sus conductas hacia una civilidad alternativa, en tanto que el mundo el mundo que dibuja *El Tío Clarín* todos están unidos ante un problema mayor: la clase política. Este es el origen del padecimiento común que, a su vez, les une ensanchando la categoría de público y asumiendo tanto a los suscriptores como a los lectores indirectos.

Esta civilidad alternativa también se transmite mediante la lámina litografiada. Uno de los argumentos más reiterados para rechazar la posibilidad de que este semanario pudiera llegar y ser leído —en sus múltiples y simultáneas formas— a los públicos no canónicos es la consideración del lenguaje metafórico y aforístico que constituye la imagen satírica. Sin olvidar la polisemia de sus signos en el plano de la interpretación. Mas el periódico bosqueja cambios editoriales, considerando las mutaciones que se producen en el ámbito sociocultural al manejar el periódico públicos situados en la estructura social más allá de sus suscriptores. Así, tras conocerse la denuncia de los números 16 y 17 de *El Tío Clarín*, el editor responsable «ordena y manda» lo siguiente: «1.º Se prohíbe bajo las más severas penas que los suscriptores del Tío Clarín presten los números a nadie para leerlos. Se exceptúan de esta disposición los pobres de solemnidad y de espíritu» (*El Tío Clarín*, 24, 13-6-1864). Mediante esta prohibición se da a conocer que el periódico satírico circulaba de mano en mano, siendo su contenido mediado por usuarios que no son los suscriptores.

En segundo lugar, se excluye de esta restricción a «los pobres de solemnidad» y se valora la posibilidad de que el periódico sea manejado a través de diferentes modalidades que desbordarían la lectura individual, en silencio y en un espacio privado. Porque la capacidad para leer el mundo va más allá del desciframiento de signos lingüísticos. La práctica social consistente en mirar la lámina desde la vidriera de la oficina de la imprenta y en realizar el comentario colectivo se presenta como un hábito transfronterizo, tal y como refleja *Le Flâneur* (1850), de la colección «Bibliothèque pour rire», editada por la Maison Aubert. La multitud agolpada ante el escaparate es diversa, dado que el hombre público, que participa de la discusión en la esfera pública, podría ir acompañado o bien de algún sirviente doméstico o bien de su esposa e hijos. La calle, además, se concibe como el espacio de la enunciación y, por ende, el lugar de la acción en las mediaciones fronterizas. No resulta extraño imaginar el recorrido de un potencial lector de *El Tío Clarín*, echando un vistazo al aviso colgado en el quiosco de la Plaza Nueva, mientras conduce su paso hacia la calle Tetuán, núm. 27, para ver la última lámina expuesta en el escaparate de la Imprenta de *Las Novedades*.

Esta práctica debió condicionar la reestructuración editorial del semanario que supuso su conversión en político-satírico, dado que en esa nueva etapa se posibilita no sólo extractar «algunas hojas sueltas que serán vendidas públicamente por los ciegos y expendedores», combinando la suscripción con la venta al menudeo como medios de distribución, sino que también se facilita tal hábito al considerarse su finalidad altruista: el periódico podría ampliar su público, ¿llegando a todos? En el número 24 antes mencionado también se refiere la figura de un lector indirecto:

2.º Como en todas partes hay niños, y estos se desviven por el Tío Clarín, en términos que ya se manda por los médicos como remedio que los sana, y por consiguiente que algunos suscriptores tendrán incompleta la colección [...], deber nuestro es advertirles que existen colecciones y números sueltos; estos a un real cada uno para los que son suscriptores, y dos para los que no lo sean (*El Tío Clarín*, 13-6-1864).

Probablemente pudieron ver la estampa durante el paseo con el padre. De hecho, en el prospecto de *El Padre Adam* (1-12-1868) se expone la preocupación de un padre por el carácter moral del contenido de las láminas. «¿Su lectura no será perjudicial para la moral y las buenas costumbres, en el seno íntimo de las familias?», refiere la voz del Padre recreando el pensamiento de su potencial suscriptor y responde:

Podrá leer mi periódico hasta la más ascética y escrupulosa monja. En sus columnas, en sus láminas, nada encontrará el más severo moralista (directa ni indirectamente), que ataque en lo más leve a la religión, a la moral, al respeto y la decencia [...] El buen humor [...] no está reñido con nada de esto. Nos vamos a divertir, pero como deben divertirse las personas decentes (*El Padre Adam*, 1, 1-12-1868).

No obstante, la mirada indiscreta de los menores y la lectura del periódico en familia remite indirectamente a otro espacio, que no es la calle, y a otro público: al salón de casa y a las madres, quienes guían y supervisan las lecturas cuando el semanario llega o se encuentra en el hogar. El discurso de la domesticidad ha reducido el rol de las mujeres al modelo del ángel del hogar, proyectando en la acción educativa como madres la custodia moral de los hijos. La siguiente escena recrea el efecto de la imagen como señuelo para implicar a los menores y, por consiguiente, a las madres en la lectura de la stampa. El repartidor de *El Tío Clarín* visita el domicilio de un suscriptor para hacer entrega del número 82, con el que se inauguró la segunda época. Tras lidiar con la oposición de la criada, el repartidor consigue que la señora de la casa le atienda:

—El repartidor de *El Tío Clarín*: Mire V. que no es ningún trabuco, ni cosa alguna por la que pueda reñirla su ama. Todo lo contrario; le reñirá si sabe que no ha querido tomarlo; porque me consta que aguarda al Tío Clarín, como los Judíos al Mesías.

—(Los dos niños saltando y brincando de gozo) ¡Ay el Tío Clarín! ¡Mamá! ¡Mamá! ¡Aquí está el Tío Clarín!

—La mamá saliendo precipitada de la despensa, y dándose «contronazos» con las sillas. A ver, ¿qué es eso del Tío Clarín?

—Nada; que aquí traigo el periódico, porque vuelve a salir otra vez;
...

—El Niño. — No; no; que no se lo lleve... (pujando) hiji... hiji... hiji...

—No llores, hijo mío; que no se lo llevará.

—Yo quiero la estam... la estam... la stampa... hiji... hiji... hiji... (*El Tío Clarín*, 82, 21-8-1865).

Inferimos que la madre ejerce una mediación en la interpretación visual que el menor hace de la stampa. Su rol en la familia es una proyección de la división sexual por la que se constituye el contrato social en el marco del liberalismo. La naturalización de esta división tiene una evidente proyección en la política educativa liberal:

[Se] distinguía entre educación (doméstica, centrada en la lecto-escritura [...]) e instrucción (universal, orientada a la formación de ciudadanos a partir de asignaturas como comercio, historia, agricultura, geometría o física). [...] La Ley Moyano de 1857 prescribió la educación obligatoria para niños y niñas de seis a nueve años, pero la de las segundas se centraba en valores morales y de comportamiento, así como en labores propias de su sexo (Peyrou, 2019, p. 373).

Mediante el rol de educadoras en el ámbito doméstico, las mujeres asumen un papel activo que también implica ser vehículo de transmisión de los valores destinados a preservar la buena imagen de la familia. Esos valores representan un vector de distinción social. Es decir, que ellas pudieron ser activas preservadoras del estatus familiar, provocando un efecto positivo del que se beneficia el hombre en su proyección pública. En este sentido, el hecho de que ciertas mujeres pudieran transgredir el discurso de la domesticidad no anula la metáfora de las dos esferas como marco analítico para entender el lugar —y el estado de sometimiento— que históricamente se les ha dado, sino que obliga a investigar las dinámicas que pudieron cambiar los roles por razón de sexo en el ámbito doméstico, permeando en las actitudes que se adoptan en la esfera pública y vislumbrando una interdependencia entre los roles asignados a la mujer y los del hombre (Peyrou, 2019, p. 378; Roman, 2018, pp. 106-109).

El vector de la distinción social, además, apuntaría el fenómeno de la diferenciación por razón de clase, que atraviesa la división por sexo. En el diálogo transcrito anteriormente se presenta a una mujer que sirve en la casa de otra mujer. La criada y la señora, aunque unidas por la ejecución de los cuidados en la esfera privada que establece su sexo, son representadas de forma diferenciada en el semanario. Ambas son enunciadas a través de la voz pública, que es masculina, siendo la sirvienta doméstica un agente fronterizo que se sitúa entre la esfera privada y la pública por su trabajo y representada en los textos a través de la transcripción del andaluz coloquial y en las imágenes ligada a una forma física escuálida o famélica denotando su origen humilde. En ocasiones el trazo del lápiz litográfico regionaliza sus ropajes, siendo ellos portadores del sombrero calañés y destacando en ellas la mantilla.

Ahora bien, ¿a quién va dirigida esa representación? Resulta obvio que el suscriptor potencial del semanario es hombre, porque hasta la representación de la señora, preocupada por la pérdida de su belleza y obsesionada con aparentar ir a la moda, es una representación artícu-

lada desde cierta misoginia que presagia la idea masculina de mujer. Pero esta realidad no anula la posibilidad de que el periódico pudiera ser leído en familia. De ahí las mutaciones en la estructura de su contenido en el tránsito de su primer año de vida al segundo. Tanto el editor como la mayoría de los autores colaboradores parecen ser conscientes de que la clase social no anula la diversidad de formas de experimentar, ya sea por asociación o por analogía, y de entender el mundo social mediante la vista y el oído. La sirvienta, por ejemplo, pudo reconocer el contenido de la lámina mediante la escucha del relato que la señora creó para el niño. Esto es, pudo conocer los asuntos tratados en el semanario por habitar un rol social y un espacio privado comunes.

Por consiguiente, esta modalidad de lectura fronteriza opera combinando lo mental con lo visual y remite a espacios compartidos como el hogar, núcleo de la familia, o la calle, vinculada a la acción de pasear. Estos espacios limítrofes anuncian la porosidad entre los límites que separan la esfera privada y la esfera pública al considerar los diferentes modos de relación con el periódico que pueden llegar a establecer los lectores no directos: las mujeres y los menores, referidos por el editor del semanario y considerados a su vez en la planificación del carácter maleable del producto, tanto en las formas de aprehender el contenido como en los modos de distribución y circulación. El semanario satírico con caricaturas es un periódico leído por piezas que se desgajan sin dejar de conformar una unidad discursiva.

Sin embargo, esta prensa con vocación popular presenta el grado cero no solo de la gramática figurativa, que adquiere una gran complejidad durante la primera etapa del Sexenio democrático, también del proceso de democratización de lo impreso, que se muestra en una fase embrionaria a causa del bajo nivel de alfabetización de las clases subalternas y el grado de industrialización del mercado editorial e informativo. Por todo ello, el producto se muestra como un ensayo intermedio que busca en la hibridación y la complementación de formas verbo-visuales legibles por públicos heterogéneos dotarse de capacidades para ensanchar lo político desde la acción cultural. Estudiar un producto periodístico desde la noción de intervalo implica identificar elementos opuestos que, por el contrario, dialogan entre sí, tanto en la materialidad del periódico como en su construcción discursiva, para demarcar la unión de la máscara narrativa con las potenciales bases sociales llamadas a convertirse en ciudadanía.

Conclusiones. Una modalidad de prensa divergente

Ando buscando. Allano
sus posibles caminos. [...]
Nada puede
prevenir su presencia inesperada.
Y sólo es una gota derramada
del manantial. Y sólo
es el rumor de un mar que se adivina.

«La voz de lo invisible». *Límites* (1971), de Rafael Guillén.

Indagar en la operatividad de la prensa satírica con caricaturas en la década de 1860 a partir del análisis del primer año de vida del semanario satírico sevillano *El Tío Clarín* (1864-1871) ha sido el eje vertebrador de este ensayo crítico. Desde la necesaria desclasificación del relato histórico instituido sobre la producción periodística andaluza del siglo XIX y el diálogo entre la historia crítica del periodismo y los estudios culturales en comunicación, esta modalidad de prensa se antoja un producto periodístico híbrido, en tanto que combina lo misceláneo, la comicidad y la imagen —elemento figurativo o verbo-visual— para que su estructura narrativa permita el acceso a informaciones de actualidad de públicos heterogéneos, considerando tanto su procedencia social como los distintos niveles de alfabetización. Dicho carácter híbrido se origina en las estrategias de reconversión de géneros populares legibles por amplios públicos dentro de un contexto de radicalización política, en primer lugar, y de descapitalización en el mercado editorial e informativo, en segundo lugar.

Por consiguiente, su fórmula editorial nace de la necesidad adaptativa identificada por sus agentes productores, editores e ilustradores, respecto de las condiciones materiales y del contexto político en un nivel

glocal. Esta es la razón por la cual no se analizan los rasgos de la prensa satírica andaluza con caricaturas como diferencias en comparación con la prensa de negocio estadounidense o la *petite presse* parisina, sino que se valoran las virtualidades adquiridas desde la reutilización y combinación de elementos en relación con la capacidad para narrar de múltiples formas y mediante lenguajes legibles las características de un tiempo en transformación; un tiempo que obliga a habitar las contradicciones de un progreso técnico y económico que no llega a todos por igual y de un orden político que permite la corrupción y el abuso como formas de ejercer el poder en lugar de adecuarse a las necesidades humanas. El análisis cruzado del contexto de producción y el de recepción de este tipo de prensa invita a sopesar sus rasgos como cualidades originadas en la necesidad de adaptación al marco político, económico y cultural. Sobre este marco también se construye la utilidad social del producto periodístico como objeto cultural.

Asimismo, esta modalidad periodística aparece imbricada en la tradición liberal que señala la labor de mediación entre la clase política y los públicos y el escrutinio de la acción pública sobre los negocios públicos como funciones fundamentales de la prensa. Además, se vale de modos narrativos populares, lo cómico y lo visual para el traslado de un mensaje de oposición a amplios públicos. De ahí que el uso de formas textuales heterogéneas enuncie su vocación de prensa popular. La consolidación de esta vocación se produce en el encuentro de esta modalidad con la cultura política democrática, haciendo posible que su funcionalidad sirva a la extensión de valores universales que capacitaría a las bases sociales del demo-republicanismo y otros públicos no canónicos como ciudadanía. Esta constatación nos lleva a afirmar que la prensa satírica con caricaturas participa de la transición hacia una prensa de masas que se consolidaría en la primera década del siglo XX en España, pero con diferencias respecto del modelo de prensa hegemónico europeo y estadounidense. Puesto que esta prensa se vale de modos populares sin desdeñar el tratamiento de lo político, tiende a ensanchar el acceso a la discusión pública al incluir los intereses de sectores sociales excluidos de la vida política oficial y permite avanzar en una primera fase de democratización de la información de actualidad a través del fomento de una cultura gráfico-informativa que se apuntalaría con la audiovisual.

En un sentido similar, esta prensa, nacida de la hibridación y reutilización, mantiene rasgos de continuidad con la literatura popular y los negocios que la produjeron, así como en el desarrollo de temas convertidos en tópicos por el costumbrismo, a los que no renuncia, como las

disputas entre suegras y yernos o jóvenes engañados por una *femme fatale*. Se observa, además, el uso de la comicidad en el traslado de críticas indirectas sobre las conductas del hombre público decimonónico, de la mujer y del comportamiento de las clases populares en su tiempo de ocio. Todo ello se completa con el uso de la imagen satírica, en este caso materializada de forma mayoritaria a través de las láminas litográficas, que se inserta en la narración periódica del devenir cotidiano. El dibujo satírico ofrece la posibilidad de explorar una ligereza narrativa aún no conseguida ni en la prensa pintoresca ilustrada ni en la prensa informativa, sujetas ambas al corsé de la equidistancia en el plano de la enunciación. Desde la complementariedad entre tales elementos se contribuye a la narración de lo actual apegado a la cotidianidad.

A través de los artículos de fondo y de los cuadros costumbristas esta prensa también recrea la vida moderna en movimiento y los tipos populares que la protagonizan, siendo la calle el nuevo espacio focal de la enunciación. Sin embargo, en la publicación objeto de estudio, el contenido costumbrista no busca la autocomplacencia estética de un público liberal acomodado, a diferencia de los fines que promovieron las revistas ilustradas como el *Semanario Pintoresco Español*. Por el contrario, quiere hacer partícipe a los lectores en torno a las contradicciones que habitan su presente, y lo hace mediante el juego que supone reconocer la vida en lo múltiple, aunque esto implique la aceptación de lo paradójico en el comportamiento humano. La inquietud que provoca la aceptación de lo paradójico es reducida por la apariencia cómica de quienes figuran en el teatro mundo.

Es aquí, en este juego, donde se origina la mirada fronteriza del ilustrador de prensa, Luis Mariani Jiménez (Sevilla, 1825-¿1881?). Además de ilustrador y autor, asumió el rol de editor responsable del semanario satírico analizado. Los ilustradores de esta modalidad se presentan como cronistas visuales que insertan las informaciones adquiridas como testigo de vista en el ámbito de lo socio-político, esto es, en el campo de lo social y subrayan su carácter contingente. Se alejan, pues, de la popularización de los saberes útiles y enciclopédicos o de los retratos históricos y atemporales de las revistas ilustradas, e inauguran una especialización política de la imagen que desvela el doble matiz en el que se funda la vida política oficial.

En otro orden de cosas, su fórmula editorial configura una experimentación intermedia entre la prensa de opinión política y la prensa informativa que, en esta década y hasta la aparición de *El Imparcial*, se

circunscribe a la aplicación de la estrategia «tijeril», según *El Tío Clarín*, extractando y refiriendo lo que otros periódicos dicen sobre tal o cual asunto, y evitando posicionarse sobre cuestiones de índole social. *El Tío Clarín*, no obstante, no duda en denunciar los abusos en la gestión del Asilo de Mendicidad o tomar partido contra las reformas urbanísticas del centro de la ciudad y los espectáculos de sangre. En este contexto periodístico la prensa satírica con caricaturas es concebida como un eslabón intermedio en la consolidación del discurso informativo dirigido a un público masivo que planea la ampliación de la categoría de lo político.

La fusión entre lo visual, lo misceláneo y lo informativo explicaría de forma indiciaria la utilidad de su estructura narrativa, a pesar de las altas tasas de personas analfabetas que se mantendrían hasta bien entrado el siglo XX y una modernización del mercado de la información dada con lentitud. Esta estructura permitía, por tanto, trasladar un mensaje de oposición legible para públicos que se situaban más allá de sus potenciales suscriptores, proyectándose en las mutaciones de su fórmula la existencia de lectores indirectos como las mujeres, los niños, las criadas, etc., que pudieron apropiarse del contenido mediante la escucha activa o la asociación de lo visto con lo experimentado.

De modo que se visualizan diversos y simultáneos modos de manejar el semanario satírico debido al carácter flexible y maleable del semanario, el cual podía leerse por piezas o de forma desgajada. Por ejemplo, el contenido de la lámina litografiada, aunque hiciera referencia a la realidad comentada en los artículos de fondo o las gacetillas, se compone desde un punto de vista material de una hoja suelta e independiente de las cuatro páginas del semanario. La pluralidad de lectores se ve completada por la diversidad de espacios de sociabilidad en las que se combinan las lecturas individuales con las colectivas, como podría ser el salón de un hogar o el escaparate de una librería-imprenta.

La fórmula editorial de la prensa satírica, al usar la comicidad como modo narrativo legible y la imagen como un lenguaje que se vale de la elipsis para narrar, participa de la recuperación de elementos sensibles para hacer pensar críticamente su tiempo mediante la apelación a las emociones —instructivas— y facilitar la asociación de lo leído —y visto— con lo experimentado en el día a día de los lectores. Este sería el origen de esa gramática popular figurativa que configuraría una voz verosímil sobre las clases populares y sus preocupaciones vitales, que a su vez permite a la máscara narradora trasladar de forma indirecta la

agenda del demo-republicanismo y los valores que instituirían la regeneración moral de la sociedad.

De modo que no solo se actúa en lo político desde lo cultural, también se genera un vínculo político, o de pertenencia a una colectividad, que se encarna en valores transmitidos mediante la apelación a las sensaciones. Esta gramática iconográfica se irá complejizando a lo largo del Sexenio democrático, sobre todo con la frustración generada por las acciones de los dirigentes del Gobierno provisional, la apuesta por la monarquía parlamentaria de Amadeo de Saboya y la disfuncionalidad en la que se desarrolló la I República. Los cambios en las culturas políticas republicanas a partir de 1880 tendrán su reflejo en dicha gramática con la experimentación de la fase del esperpento o la tendencia sicalíptica.

La variedad de escrituras y la imagen satírica que forman su estructura promueven la narración de un presente en constante cambio. Dado que la risa actúa sobre el presente redescubriendo su actualidad, el uso de la sátira popular sirve para tomar como objeto de crítica la realidad marginada por otras cabeceras oficiosas. Por ello, el dibujo satírico se define como la recreación de un instante que redescubre lo actual combinando la postura crítica (la capacidad para juzgar y juzgar-se como parte del común) con el punto de vista cómico. Es así como esta prensa configura una visibilidad crítica aceptada por los públicos en la medida en que se ofrece como un juego basado en la oposición o contraste entre lo real-aceptado y lo irreal-desechado mediado por la comicidad y organizado en torno a la finalidad de la promoción de una liberación perceptiva como vía para la práctica de la autonomía como individuo.

Por consiguiente, la visión del mundo que se fomenta no se calificaría como militante, sino como política, ya que niega la injerencia partidista o prestar servicio a una ideología, dedicando gran parte de su acción informativa y cultural a la extensión de los derechos universales, compatibles, según el prospecto del semanario para 1864, con el entretenimiento edificante contenido entre la tercera página y la cuarta. Para valorar la utilidad de esta combinación de elementos en la estructura narrativa, el estudio se ha reducido al primer año económico de *El Tío Clarín* (1864-1865). De tal forma que las mutaciones que se producen en su estructura durante 1864 sirvan para, primero, justificar el tránsito de literario-satírico a político-satírico en 1865 y, segundo, escrutar sus contribuciones desde la divergencia de sus rasgos a la construcción del discurso periodístico dirigido a las masas que fecundará la prensa industrial en la primera década del siglo XX en España. En la fiscalización

de los asuntos cotidianos desde su condición de entremetido es donde la política se despliega en su máxima expresión sin que se observe contradicción alguna en el traslado del mensaje de oposición con el uso de modos narrativos populares. Luego, la labor del editor responsable e ilustrador se ve circunscrita a la mediación social y la denuncia del abuso por parte de los administradores públicos.

Por lo que enunciar las conductas de la clase política y el modo de gestionar lo común desde un punto de vista cómico redescubre la concepción del público como colectividad. Así, esta expresión popular de la organización cultural del liberalismo, centrada en la denuncia, la risa y la información breve, es compartida en diferentes grados por las tres publicaciones satíricas comparadas en el estudio: *El Cascabel*, *El Tío Clarín* y *Gil Blas*. En el caso del semanario satírico sevillano, la fórmula periodística se ensaya cuando aún se imprime en la imprenta de Hidalgo y Compañía, un negocio que se sitúa en esta época en el tránsito del orden gremial, o de la empresa familiar, al orden industrial en la producción editorial. La pertinencia de indagar en la estrategia de «retraerse es progresar» justificaría que *El Tío Clarín* haya sido descrito como de ideología republicana «emboscada». Sin embargo, queda pendiente el estudio del cambio de posicionamiento editorial de *El Tío Clarín* en un contexto político de máxima radicalización, así como las incidencias de su aparición tanto en la esfera pública como en el mercado editorial, dominado por periódicos de opinión política, en relación con la demanda informativa y las transformaciones en los modos de apropiación.

Puesto que la prensa satírica con caricaturas y, en particular, *El Tío Clarín* hacen de la mixtura y del discurso de oposición los pilares de su fórmula editorial, la poética dialógica del teórico y crítico ruso Mijaíl Bajtín resultó ser un método pertinente, aunque no por ello deja de ser una opción heterodoxa para el acercamiento a la configuración de un lenguaje de oposición y un discurso periodístico transgresor en los modos de ver lo real que se dirige a un todo, incluyendo a la familia como público indirecto, en las postrimerías del reinado de Isabel II. Emplazar al sujeto lector, directo e indirecto, en su realidad social implica aceptar que toda expresión vital —política y ética— es una manifestación que consta de efectos transformadores o modalizadores en la realidad misma que se pretende conocer. Por tanto, la ambivalencia y la heteroglosia son fenómenos consustanciales al acto de descifrar el mundo social. He aquí la relevancia del método bajtiniano, ya que interpretar lo social desde lo visto, lo escuchado y lo leído implica la inmersión entre múltiples voces

nacidas en el pasado que permiten identificar lo aún no pensado y ni expresado sobre el presente.

En consecuencia, la poética dialógica se concibe como un modelo de percepción liberador que presenta la vida en su multiplicidad, desde el cruce de voces opuestas y el contraste de elementos verbales y figurativos que organizan la visibilidad crítica sobre lo real. Los dibujos satíricos de Mariani Jiménez potencian tal percepción. De modo que *El Tío Clarín* practica una mirada fronteriza que presenta lo real-cotidiano desde un lenguaje metamórfico basado en invitar al lector a construir el significado no explícito desde la complicidad de los saberes compartidos en un tiempo también compartido. Esto lleva a explorar el proceso de mediación a través del cual el lector construye lo útil trasladando el contenido del espacio tipográfico al espacio social con el fin de aprehender el mundo.

En este punto, el paradigma indiciario de Ginzburg se ofrece como un método valioso para la identificación mediante las huellas dejadas en el semanario por el editor responsable de, primero, las desviaciones de la norma cometidas por los lectores en la apropiación de los contenidos y, segundo, las mutaciones que estas apropiaciones provocaron en la estructura narrativa para adecuarse a lo útil y, por tanto, hacer del semanario un producto vendible. De este modo, la experiencia verbo-visual que promociona la prensa satírica con caricaturas se concibe como un intervalo originado en el movimiento que recorren los lectores al sumergirse desde su presente en una multiplicidad de voces pasadas para imaginar otro orden político posible. De ahí la conexión con la promoción de la percepción liberadora que tiene como principal cometido la toma de consciencia por parte de los lectores del lugar que ocupan en la estructura social.

Esta mediación convierte a la prensa satírica en una ficción verosímil. El modo de ver la realidad social en la Sevilla de 1864 por parte de *El Tío Clarín* se presenta como un modo crítico, o de oposición, en la medida en que muestra los abusos cometidos o la dejación por parte de los gestores de lo público, además de las derivas negativas del progreso, dado que la felicidad y las innovaciones destinadas a mejorar la vida de todos se convierten en privilegios solamente de unos pocos. Pero el modo en que sus lectores-espectadores acceden al discurso de oposición es un modo informal por la mediación que ejercen lo visual, lo misceláneo y la comicidad en la interpretación del mundo que les rodea. Incluso la oferta de «baratijas» para el entretenimiento se ofrece como vía de escape

ante una realidad alienante fundada en la frustración de una revolución liberal inacabada.

Su estructura narrativa se compone de una polifonía de voces: de otros periódicos —de los de la corte y los locales—, los suscriptores, los autores colaboradores, etc., y de una combinación de elementos opuestos: lo formal y lo vulgar, el artículo de fondo y el cuadro de costumbres que dialoga con los epigramas y las charadas, así como del diálogo frente a la narración omnisciente. Dicha heterogeneidad posibilita múltiples y simultáneas formas de leer el contenido del semanario, contribuyendo de este modo a la amplificación de los efectos de la socialización de la cultura impresa, que deviene en gráfico-informativa en este periodo. Con respecto a la imagen satírica cabe destacar que su espacio esté destinado a la narración del presente, de lo actual o novedoso, ya sea en forma de suceso o de denuncia social, relegando el contenido editorial a los artículos de fondo situados en las dos primeras páginas. La imagen satírica cobra historicidad en la narración temporal del discurso de oposición. La oralidad, lo visual y lo escrito se dan cita en una textualidad configurada a partir de lo cómico-crítico y de contenidos de carácter informativo.

La narración del presente desde su apariencia múltiple fue aceptada en primera instancia desde su expresión jocosidad, instituida desde la complementariedad de las formas verbo-visuales para la recreación legible de la naturaleza doble de cualquier hecho real. Por esto esta modalidad periodística constituye un ensayo discontinuo del periodismo popular leído y visto que alcanzará un desarrollo equiparable al periodismo europeo y estadounidense en las primeras décadas del siglo XX, aunque con sus particularidades. Porque su acción política, ligada al ámbito de lo cultural, pretende educar en la virtud cívica a la futura ciudadanía y así impulsar modos de apropiación alternativos que hagan frente al elevado consumo de romances vulgares y la asistencia masiva a los espectáculos de sangre.

En la visión jocosidad de lo real-cotidiano fomentada desde esta prensa la máscara narradora actúa como un testigo de vista que deambula por las calles de Sevilla tomando en evidencia a la clase política y a los tipos sociales que se afanan por figurar en la esfera pública como forma de mostrar su existencia social. Este afán por aparentar ser otro, o fascinación por lo diferente, forma parte de las nuevas formas de sociabilidad que *El Tío Clarín* juzga y denuncia mediante el juego entre opuestos que tiende a desvelar lo oculto. Su rol de mediador social,

por tanto, se aproxima al ensayo de la crónica y el discurso informativo vinculando la denuncia a la mostración de lo que no funciona y es posible cambiar.

En cuanto a su aportación al proceso de modernización en la segunda mitad del siglo XIX, esta modalidad ofreció innumerables indicios de su participación en la diversificación de la oferta informativa y la densificación iconográfica de la cultura gráfico-informativa de lo impreso. Algunos de los semanarios satíricos referidos en el estudio superaron con su tirada a la prensa informativa, siendo un ejemplo evidente de esta realidad *El Cascabel*. Respecto de sus modos de distribución y comercialización, se combinaron las antiguas fórmulas, como la suscripción, con la venta al menudeo. También participaron de las formas de autopromoción que intentaban rentabilizar la inversión a partir de la creación de calendarios y coleccionables con las láminas sueltas o las tapas litografiadas para configurar con los ejemplares un tomo con forma de libro.

La baratura del producto fue también una característica clave, aunque su precio no fue tan modesto como para llegar a las clases menesterosas o con menos recursos económicos. En cuanto al formato, periódicos como *Gil Blas* salían con un formato mayor semejante al de los periódicos informativos, posibilitando formas de lecturas extensivas. Y otros, como *El Cencerro* (Córdoba, 1868-1869), se valdría del formato cuarto, facilitando el traspaso del ejemplar de mano en mano. *El Tío Clarín* optaría por el tamaño folio y la inserción de la lámina litografiada como hoja suelta.

Sus formas materiales y de contenido posibilitaron la democratización en el acceso a la información de actualidad por públicos distintos al canónico, identificado con el suscriptor. En cuanto a los modos de apropiación, advertidos de forma indiciaria mediante las huellas del editor y los comentarios referidos sobre los modos de manejar el periódico por los lectores, destacan dos: los números de *El Tío Clarín* se prestaban, esto es, pasaban de mano en mano. De ahí que desde su primer número se criticase a los avaros que sin querer gastarse cuatro reales —el valor pecuniario del semanario— querían saber de qué trataban los artículos y las láminas litografiadas de la publicación.

También se criticaba la actitud de los hartones que iban cada lunes a mirar la lámina desde las vidrieras de la imprenta y librería de Hidalgo y Cía, hecho que nos lleva a suponer que las intermediaciones del lugar

fueron también espacios de tertulias y comentarios en torno a la actualidad de los dibujos satíricos. En cuanto a los lectores suscriptores, se observa el poder de influencia que llegaron a tener en el tiempo en que *El Tío Clarín* vivió su «enfermedad», en la medida en que usaron su suscripción como medida de presión. Ante una supuesta rebaja del grado de su crítica por parte del semanario sobre la reforma urbanística en Sevilla, la administración del periódico recibió una gran cantidad de peticiones que solicitaban la baja de la suscripción. No obstante, los lectores volvían a solicitar el alta en la suscripción cuando se sentían interesados por algún contenido serializado, observándose así la interdependencia por parte del medio de los lectores fieles para su supervivencia.

En un segundo orden, hallamos a las mujeres como nuevo público potencial, siempre recreadas desde una perspectiva paternalista o descritas desde la misoginia. Mas se reconoce que fueron agentes determinantes en la mediación moral de la lámina —o estampa— para los niños de la unidad familiar suscriptora. En relación con la representación crítico-cómica de ellas realizada por Mariani Jiménez, aparecen censuradas por su sensibilidad y como víctimas de la moda, cuando no referidas como *femmes fatales* que buscan aprovecharse de un hombre. No hallamos contenidos propios para ellas. Empero, sí se observa una clara intención de utilizar su instrucción por razón de su sexo en la dirección moral —que funda la virtud cívica— de los menores. Por último, los niños. El interés que despertaron los dibujos satíricos en los más pequeños de las familias suscriptoras se vislumbra mediante la preocupación paterna por el contenido moral de estos. Tal como reconocen varios testimonios coetáneos, el interés por la estampa en los menores fue de tal magnitud, determinado en parte por el hecho de que su legibilidad se basa en la activación de la imaginación, que estos jugaban a crear periódicos parecidos a los que encontraban en el hogar.

Empezar por el dibujo satírico y finalizar por el artículo de fondo o de sana moral no dificulta la interpretación del discurso periodístico satírico —ni compromete su unicidad— tan apegado al acontecer diario. En este caso, el orden no lineal o discontinuo de su lectura no condiciona la comprensión, aun cuando el discurso del relato se presenta alejado del tiempo en el que sucedió la acción, el hecho o el accidente narrados. Luego, entre las funcionalidades de esta prensa está su flexibilidad material y plasticidad en los tópicos usados para el traslado de los contenidos literario-informativo, permitiendo con esta singularidad múltiples formas de hacer útil su contenido desde una vocación de popular.

La prensa satírica ilustrada con caricaturas descubre la otra cara de la modernidad, la inversión de sus principios y paradojas, enunciando, de forma generalizada, la fantasmagoría que funda la ideología del progreso. El uso de lo jocoserio en la imagen satírica, que en este tiempo inicia el desbordamiento del retrato humorístico, crea sus principales virtualidades informativas en la necesidad de adaptarse a unas condiciones materiales y sociopolíticas poco óptimas para el desarrollo de la prensa industrial en España. Pero esta circunstancia no evita la experimentación de ensayos discontinuos en la construcción retórica de la información de actualidad desde el interés humano y la apelación a las emociones.

En consecuencia, cabe destacar el fomento del vínculo político mediante lo emocional con el fin de hacer verosímil la combinación de un mensaje de oposición, demo-republicano, con los modos populares de acceso a la actualidad que fomenta la caricatura o dibujo satírico. De tal modo que la ampliación de la categoría de lo político que inauguraba esta modalidad obliga a revisar desde una mirada periférica, como la instituida desde la historia crítica del periodismo, el relato sobre el desarrollo del periodismo español y andaluz contemporáneos, valorando los rasgos divergentes de los productos periodísticos como modos heterodoxos de estar en un tiempo y dar respuestas a las demandas de información, a pesar de los obstáculos legales y políticos que impuso el contexto.

Para la fecundidad de esta mirada se hace necesario indagar en el mercado editorial sevillano desde la historia glocal y contextualizar al principal agente promotor del semanario, Mariani Jiménez, mediante las redes de colaboración que favorecieron la permanencia de esta modalidad de prensa popular como una respuesta adaptativa a la demanda informativa en su contexto sociocultural. Estas redes periféricas debieron incidir de forma decisiva en el sostén del sistema de medios híbridos y la profesionalización del ilustrador como cronista. Mariani Jiménez y sus relaciones con Maraver y Alfaro y Caballero y Valero, desde el nodo andaluz, o con Sojo y Landaluze, desde el nodo madrileño y cubano, se presentan como síntomas evidentes de las respuestas singulares dadas a unas necesidades y en un tiempo histórico que no se han sabido leer por comparación con un modelo de prensa hegemónico ajeno a lo que fuimos en el siglo XIX.

Sin embargo, el simple hecho de dar una respuesta desde un determinado presente a las necesidades informativas y culturales despeja la controvertida hipótesis del atraso y homologa el desarrollo pe-

riodístico andaluz y español al de otros países europeos. Porque el disfraz revela más de lo que oculta, resulta imprescindible revisar el relato histórico que nos hemos dado sobre la producción periodística andaluza en la segunda mitad del siglo XIX. La problematización de interrogantes que creíamos resueltos es clave para profundizar en la utilidad de la historia, en general, y la de la historia de la comunicación, en particular.

A nivel personal, finalizo este análisis sociocultural sobre la prensa satírica andaluza con caricaturas retomando la idea expuesta anteriormente a través del poema de Rafael Guillén: sé que «crear, en arte, es forzar los límites de lo perceptible» y a ese fin me he entregado a lo largo de estas páginas, asumiendo que parte de lo expuesto pueda no ser comprendido. Ahora bien, a sabiendas de que quizás no pueda responder a todas las dudas que despierte este escrito, me conformaré con la idea de que en el proceso de escritura he hallado parte de la recompensa, porque muchas de las cuestiones planteadas, que no siempre representan lo que buscaba, han nacido de esos instantes o destellos, por fugaces que fueran, en los que creía estar aproximándome a alguna certeza. Ofrezco aquí, para quienes quieran dejarse interpelar, una expresión de los aprendizajes adquiridos durante los últimos diez años de mi atropellada trayectoria académica.

Bibliografía

Abril, G. (1986). La acción discursiva. En J. Lozano, C. Peña-Marín y G. Abril, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual* (pp. 170-243). Madrid: Síntesis (e.o. 1982).

Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.

Abril, G. (2012). Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. *I/C Revista científica de Información y Comunicación*, 9, 15-35. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/237/234>

Aguilar Piñal, F. (1972). *Romancero popular del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.

Aguilar Piñal, F. (1974). *Impresos sevillanos del siglo XVIII: adiciones a la tipografía hispalense*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes.

Ainsworth, S. y Hardy, C. (2004). Critical discourse analysis and identity: why bother? *Critical Discourse Studies*, 2(1), 225-259. <https://doi.org/10.1080/1740590042000302085>

Alonso, C. (1996). Antecedentes de las Ilustraciones. En *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones. 1850-1920. Coloquio Internacional-Rennes, IRIS* (pp. 13-41). Montpellier: Université Paul Valéry-Montpellier III.

Alonso, C. (2002). Ángel Fernández de los Ríos (1821-1880). La escritura militante. En M.-L. Ortega (Ed.), *Escribir en España entre 1840 y 1876* (pp. 139-162). Madrid: Visor.

Alonso, C. (2003). La prensa y el libro. En V. Infantes, F. López y J.-F. Botrel (Dir.), *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914* (pp. 591-600). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Alonso, C. (2011). Épica y sátira en los dibujos de Francisco Ortego en torno a la Guerra de África (1859-1860). En B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián (Eds.), *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas* (pp. 13-40). Santander: Publican, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

Alonso, C. (2013). Las revistas de actualidad germen de la crónica literaria. Algunas calas en la evolución de un género periodístico entre 1845 y 1868. *Anales de Literatura Española*, 25, 45-67. <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2013.25.02>

Alonso, C. (2015). Notas sobre prensa satírica e ilustración gráfica entre 1832 y 1843. *IC Revista científica de Información y Comunicación*, 12, 29-57. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/326>

Álvarez, J. T. (1981). *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema (1875-1883)*. Pamplona: Eunsa.

Álvarez, J. T. (1985). *Del viejo orden informativo. Introducción a la historia de la comunicación, la información y la propaganda en Occidente, desde sus orígenes hasta 1880*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

Álvarez, J. T. (1987). *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX. El nuevo orden informativo*. Barcelona: Ariel.

Álvarez, J. T. et al. (1989). *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona: Ariel.

Andreu Miralles, X. (2017). Nación, emoción y fantasía. La España melodramática de Ayguals de Izco. *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, 29, 65-92. <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.29.2017.19068>

Andreu-Miralles, X. (2019). Sátira y política en el primer republicanismo: los tres juicios de Juan Martínez Villergas (1840-1854). *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 25, 97-114. https://dx.doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2019.i25.7

Arcas Cubero, F. (1985). *El republicanismo malagueño durante la Restauración (1875-1923)*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.

Arcas Cubero, F. (1990). *El País de la Olla. La imagen de España en la prensa satírica malagueña de la Restauración*. Málaga: Arguval.

Arenas, C. y Bernal, A. M. (1992). Sevilla: el difícil despegue de una ciudad provinciana. En M. Tuñón de Lara (Dir.), *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares. VIII Coloquio de Historia Contemporánea de España* (pp. 265-296). Madrid: Siglo XXI.

Arenas Posadas, C. (2016). *Poder, economía y sociedad en el sur: historia e instituciones del capitalismo andaluz*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces.

Arenas Posadas, C. (2022). *Lo andaluz. Historia de un hecho diferencial*. Sevilla: El Paseo Editorial.

Arias Anglés, E. (1999). *Del neoclasicismo al impresionismo. Historia del Arte español*. 3. Madrid: Akal.

Arias Castañón, E. (1989). Notas para el estudio del republicanismo andaluz en el siglo XIX: el Pacto Federal de Córdoba (1869). *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 220(72), 61-74.

Arias Castañón, E. (1995). La prensa política de Sevilla en el Sexenio democrático (1868-1874). Notas para su estudio. En J. M. Gómez y Méndez (Ed.), *Información y Ciencia* (pp. 39-58). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Arias Castañón, E. (2001). La prensa de Sevilla ante la revolución de 1868. En M. C. Parias Sáinz de Rozas, E. Arias Castañón, M. J. Ruiz Acosta y M. E. Barroso Villar (Coords.), *Comunicación, historia y sociedad: homenaje a Alfonso Braojos* (pp. 171-192). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Arias Castañón, E. (2009). *Ideología y política en Sevilla bajo la monarquía de Amadeo de Saboya*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

- Arias Castañón, E. (2010). *La Revolución de 1868 en Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla e Instituto de la Cultura y la Artes (ICAS).
- Bajtín, M. M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica (e.o. 1963).
- Bajtín, M. M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI (e.o. 1979).
- Bajtín, M. M. (2005). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial (e.o. 1965).
- Barbosa, M. y Gutiérrez, E. (2022). História da mídia: comparar ou conectar? *RiHC. Revista internacional de Historia de la Comunicación*, 18(1), 126-141. <https://dx.doi.org/10.12795/RIHC.2022.i18.08>
- Baridon, L. y Guédron, M. (2006). *L'art et l'histoire de la caricature*. Paris: Citadelles & Mazenod, DL.
- Barrera Coronado, L. y Romero Luque, R. (2003). *El Banco de Sevilla: 1857-1874*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Barrero, M. (2004). El bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze: pionero del cómic español en Cuba. *Mundaiz*, 68, 53-80.
- Barrero, M. (2011). Orígenes de la historieta española, 1857-1906. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVII (187) [2EXTRA], 15-42. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.2extran2112>
- Barrero, M. (2015). Luis Mariani and the First Comic Strips in Spain. En J. Cañero y E. Claudio (Eds.), *On the Edge of the Panel: Essays on Comics Criticism* (pp. 41-64). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Baudelaire, Ch. (2007). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Baudelaire, Ch. (2015). *Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*. [Traducción de Carmen Santos e introducción de Valeriano Bozal]. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos Interrumpidos*. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Berjoan, N., Higuera Castañeda, E. y Sánchez Collantes, S. (Dir.). (2021). *El republicanismo en el espacio ibérico contemporáneo. Recorridos y perspectivas*. Madrid: Casa de Velázquez. 10.4000/books.cvz.27200

Bing, G. (2005). Prólogo. En A. Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportes a la historia cultural del Renacimiento europeo* (pp. 61-67). Madrid: Alianza Editorial (e.o. 1966).

Blas, J., Ciruelos, A. y Matilla, J. M. (2002). *Dibujos. Colección Rodríguez-Moñino/Brey*. Madrid: Fundación Mapfre.

Bloch, M. (1949). *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Paris: Armand Colin.

Bloch, M. (1982). *La société féodale. La formation des liens de dépendance*. Paris: Les Éditions Albin Michel.

Bordería Ortiz, E., Laguna Platero, A. y Martínez Gallego, F.-A. (1996). *Historia de la comunicación social. Voces, registros y conciencias*. Madrid: Síntesis.

Bordería Ortiz, E., Martínez Gallego, F.-A. y Gómez Mompert, J.-Ll. (Dir.) (2010). *La risa periodística. Teoría, metodología e investigación en comunicación satírica*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Botrel, J.-F. (1993). *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Botrel, J.-F. (2008). Leer láminas: la doble función de las ilustraciones en las novelas por entregas. En J.-F. Botrel (Ed.), *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. IV Coloquio. La Literatura Española del siglo XIX y las artes* (pp. 67-74). Barcelona: PPU.

Botrel, J.-F. (2011). Imágenes sin fronteras: el comercio europeo de las ilustraciones. En B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián (Eds.), *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas* (pp. 129-144). Santander: Publican, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

Botrel, J.-F. (2019). Las lecturas ilustradas de los nuevos lectores. En R. Gutiérrez Sebastián, J. M. Ferri Coll y B. Rodríguez Gutiérrez (Eds.), *Historia de la literatura ilustrada española en el siglo XIX* (pp. 409-428).

Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria y Universidad de Santiago de Compostela.

Botteron, J. (2019). Fernán Caballero y la defensa de la causa animal como proyecto nacional en «Los pobres perros abandonados» (1865). *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 25, 129-139. https://dx.doi.org/10.25267/Cuad_Illus_romant.2019.i25.9

Bourdieu, P. (1979). *La distinction, critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit.

Bozal, V. (1973). *Historia del Arte en España. Desde Goya hasta nuestros días*. Madrid: Ediciones Istmo.

Bozal, V. (1979). *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón.

Bozal, V. (1988). El grabado popular en el período romántico. En J. Carrete Parrondo, J. Vega González, V. Bozal y F. Fontbona (Coords.), *El grabado en España (siglos XIX y XX). Summa Artis. Historia general del Arte* (pp. 283-337), vol. 32. Madrid: Espasa-Calpe.

Bozal, V. (2000). *El siglo de los caricaturistas*. Madrid: Historia 16. Colección Historia del Arte.

Bozal, V. (2008). Dibujos grotescos de Goya. *Anales de Historia del Arte*, 1, 407-426.

Bretón García, R. A. (2015). *Antonio Luis Carrión (Vélez Málaga, 1839-Madrid, 1893). Una figura importante de la política y la cultura en España durante la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Editorial Círculo Rojo.

Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven-London: Yale University Press (e.o. 1976).

Burdiel, I. (1999). Morir de éxito: El péndulo liberal y la revolución española del siglo XIX. *Historia y Política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, 1, 181-203. <https://recyt.fecyt.es/index.php/Hyp/article/view/44950>

Burdiel, I. (2014). Historia política y biografía: más allá de las fronteras. *Ayer*, 93(1), 47-83.

Burdiel, I. (2018a). *Isabel II. Una biografía (1830-1904)*. Barcelona: Penguin Random House.

Burdiel, I. (2018b). La revolución del pudor: escándalos, género y política en la crisis de la monarquía liberal en España. *Historia y Política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, 39, 23-51. <https://doi.org/10.18042/hp.39.02>

Burdiel, I. (2021). Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad. En E. Bonilla (Coord.), *Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad* [Catálogo] (pp. 23-45). Madrid: Comunidad de Madrid y Biblioteca Nacional de España.

Burdiel, I. y Foster, R. (Eds.) (2015). *La historia biográfica en Europa. Nuevas perspectivas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Burguera, M. (2017). Una vida en los extremos. Género y nación en Gertrudis Gómez de Avellaneda. Una perspectiva biográfica. *Ayer*, 106(2), 105-132.

Burucúa, J. E. (2007). *La imagen y la risa*. Cáceres: Editorial Periférica.

Caballero, F. (2012). *La gaviota*. Edición de Demetrio Estébanez Calderón. Madrid: Cátedra.

Campos Pérez, L. (2021). República, revolución y constitución. Un acercamiento a la gramática iconográfica del republicanismo durante los primeros años del Sexenio (1869-1871). En M.-A. Orobon y E. Lafuente (Coords.), *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)* (pp. 105-119). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Campos Pérez, L., Mira Abad, A., Orobon, M.-A. y Sánchez Collantes, S. (2024). Presentación. En M.-A. Orobon, L. Campos Pérez, S. Sánchez Collantes y A. Mira Abad (Coords.), *Diccionario simbólico del republicanismo histórico español (siglos XIX-XX)* (pp. 1-3). Granada: Editorial Comares.

Cantos Casenave, M. (1991). Escritores gaditanos en Cuba. *Cádiz e Iberoamérica*, 9, 29-33. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Cádiz.

Capellán, G. (Ed.) (2022). *Dibujar discursos, construir imaginarios. Prensa y caricatura política en España (1836-1874)*. Tomo I, vol. 1. Santander: Ediciones Universidad Cantabria.

Caro Baroja, J. (1990). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Ediciones Istmo.

Caro Cancela, D. (Ed.) (2005). *El primer Liberalismo en Andalucía (1808-1868). Política, Economía y Sociabilidad*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Caro Cancela, D. (Ed.) (2018). *La revolución de 1868 en Andalucía*. Madrid: Ediciones Presea.

Carrete Parrondo, J. (1989). *Difusión de la ciencia en la España Ilustrada*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Carrete Parrondo, J. (1991). Estampas de Sevilla. Recorrido a través de las técnicas de arte gráfico. En VV. AA., *Iconografía de Sevilla 1790-1868*. Madrid: El Viso.

Casado Cimiano, P. (2006). *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*. Madrid: Ollero y Ramos.

Castro Alfn, D. (1998). *Los males de la imprenta. Política y libertad de prensa en una sociedad dual*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS)-Siglo XXI.

Cavallo, G. y Chartier, R. (Dir.) (1997). *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Éd. du Seuil.

Certeau, M. de (1990). *L'invention du quotidien. Vol. I: Arts de faire*. Paris: Gallimard (e.o. 1980).

Certeau, M. de (2010). *La Escritura de la Historia* [traducción de Jorge López Moctezuma] 3.^a reimp. México: Universidad Iberoamericana (e.o. 1985).

Champfleury, [F.] (1885). *Histoire de la caricature moderne*. Paris: É. Dentu (e.o. 1875).

Bibliografía

Chartier, R. (1995a). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

Chartier, R. (1995b). *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Chartier, R. (2010). Aprender a leer, leer para aprender. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.58621>

Chaves Rey, M. (1995). *Historia y Bibliografía de la prensa sevillana*. Sevilla: Servicio de Publicaciones Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.

Checa Godoy, A. (2006a). Un censo de la prensa republicana española durante el Sexenio Revolucionario (1868-1874). En M. J. Ruiz Acosta (Coord.), *República y republicanismo en la comunicación. VIII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*. Actas (pp. 98-116). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Checa Godoy, A. (2006b). *El ejercicio de la libertad. La prensa española en el Sexenio Revolucionario (1868-1874)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Checa Godoy, A. (2011). *Historia de la prensa andaluza*. Sevilla: Ediciones Alfar (e.o. 1991).

Checa Godoy, A. (2016a). *Censo de la prensa española del Sexenio democrático. 1868-1874 (y su relación de fuentes)*. Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros.

Checa Godoy, A. (2016b). Auge y crisis de la prensa satírica española en el Sexenio Revolucionario (1868-1874). *El Argonauta español*, 13. <https://journals.openedition.org/argonauta/2335>

Cintas Guillén, M. (2021). *Chaves Rey, el cronista de Sevilla*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Clemente Barrena, J. B., Carrete, J. y Medrano, J. M. (2004). *Calcografía Nacional: catálogo general*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, vol. I.

Conboy, M. (2002). *The Press and Popular Culture*. London: SAGE.

Contreras López, J. L. (2012). *La Sevilla de los Montpensier: anales históricos de la ciudad de Sevilla de 1850 a 1875*. Sevilla: Guadalquivir.

Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.

Cruz Artacho, S. (2016). *Andalucía en la utopía federal de España*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces.

Cuenca Benet, F. (1927). *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. La Habana: Cultura S. A.

Darnton, R. C. (1996). *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France*. New York: W. W. Norton.

Davillier, J. Ch. (1874). *L'Espagne* [Ilustrée par Gustave Doré]. Paris: Librairie Hachette.

De Vivo, F. (2019). Microhistories of Long-Distance Information: Space, Movement and Agency in the Early Modern News. *Past & Present*, 242 [Supplement 14], 179-214. <https://doi.org/10.1093/pastj/gtz042>

Díaz Lage, S. (2020). *Escritores y lectores de un día todos. Literaturas periódicas en la España del siglo XIX*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. [Traducción de Inés Bértolo]. Madrid: A. Machado Libros.

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Dijk, T. A. van (2003). *Ideología y discurso. Una introducción interdisciplinaria*. Barcelona: Ariel.

Duarte Montserrat, Á. (2013a). *La Federal y las Naciones. Propuestas republicanas de Federación y Autonomía en la España de 1900*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces.

Duarte, Á. (2013b). *El republicanismo. Una pasión política*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Duarte, Á. (2021). Los significados del republicanismo histórico. En N. Berjoan, E. Higuera Castañeda y S. Sánchez Collantes (Eds.), *El republicanismo en el espacio ibérico contemporáneo* (pp. 9-23). Madrid: Casa de Velázquez. 10.4000/books.cvz.27200

Duarte, Á. y Gabriel, P. (2000). ¿Una sola cultura política republicana ochocentista en España? *Ayer*, 39 [dossier: El republicanismo español], 11-34. <https://www.jstor.org/stable/41324983>

Eisenstein, E. L. (1979). *The printing press as an agent of change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Espejo-Cala, C. (2023). Historia del Periodismo y las Lecturas populares en Andalucía. Una apuesta por la periferia y la vuelta a los archivos. En M. E. Gutiérrez-Jiménez (Ed.), *Historia Crítica del Periodismo Andaluz. Trayectorias y Memorias para una relectura desde la periferia (siglos XVI-XX)* (pp. 247-253). Granada: Comares.

Espigado Tocino, G. (2010). El discurso republicano sobre la mujer en el Sexenio Democrático, 1868-1874: los límites de la modernidad. *Ayer*, 78, 143-168.

Espigado Tocino, G. (2020). Orden legal y orden sexual en los comienzos de la Revolución Septembrina (1868-1870). *Memoria y Civilización. Anuario de Historia*, 23, 167-190. <https://doi.org/10.15581/001.23.003>

Fairclough, N. (1995). *Media Discourse*. London: Edward Arnold.

Fernández de los Ríos, A. (1864). *O todo o nada*. Madrid: A. de San Martín / Imp. J. Peña.

Fernández Sebastián, J. (Ed.) (2011). *Political concepts and time. New approaches to conceptual history*. Santander: Cantabria University Press.

Fernández Sebastián, J. y Fuentes, J. F. (Dirs.) (2003). *Diccionario político y social del siglo XIX español*. Madrid: Alianza Editorial.

Fish, S. (1980). *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Flores Algovia, A. (1893). *Ayer, hoy y mañana o La fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899*. Tomo II, cuadro XL. Barcelona: Editores Montaner y Simón.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.

Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (2017). *Sobre la Ilustración* [traducción de Javier de la Higuera, Eduardo Bello y Antonio Campillo]. Madrid: Editorial Tecnos.

Fraser, N. (2011). Repensar la esfera pública. Una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente. En N. Fraser, M. A. Carbonero Gamundí y J. M. Valdivielso Navarro (Eds.), *Dilemas de la justicia en el siglo XXI. Género y globalización* (pp. 139-176). Palma: Ediciones Universitat de les Illes Balears (e.o. 1992).

Fuente Monge, G. L. de la (1998). La revolución de 1868 y la continuidad del personal político. *Ayer*, 29 [dossier: La política en el reinado de Isabel II], 161-186. <https://revistaayer.com/anteriores/71>

Fuente Monge, G. de la (2000). *Los revolucionarios de 1868. Elites y poder en la España liberal*. Madrid: Marcial Pons.

Fuentes, J. F. y Fernández Sebastián, J. (1997). *Historia del Periodismo Español. Prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*. Madrid: Síntesis.

Fuertes Arboix, M. (2011). Los grabados satíricos en el *Fray Gerundio* (1837-1842) de Modesto Lafuente. En B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián (Eds.), *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas* (pp. 269-278). Santander: Publican, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

Fusi, J. P. y Palafox, J. (1997). *España: 1808-1996. El Desafío de la Modernidad*. Madrid: Espasa Calpe.

Gamonal Torres, M. A. (1983). *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

Bibliografía

García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

García Galindo, J. A. (1995). *Prensa y sociedad en Málaga. 1875-1923. La proyección nacional de un modelo de periodismo periférico*. Málaga: Edinford.

García Moscardó, E. (2016). Democracia, república y federación en época isabelina. Una aproximación al proyecto federal de Roque Barcia Martí. *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, 28 [dossier: El republicanismo histórico español], 23-43.

Garrido Conde, M. T. (1999). La prensa satírica en Sevilla durante el siglo XIX: estudio monográfico del periódico «El Tío Clarín». *Tesis Doctoral*. Dirigida por Ángel Benito Jaén. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Gies, D. T. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: University Press.

Giménez Muñoz, M. C. (2006). *El Asilo de Mendicidad de San Fernando (1846-1900)*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.

Ginzburg, C. (1989a). Tiziano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI. En C. Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia* (pp. 117-137). Barcelona: Gedisa.

Ginzburg, C. (1989b). De A. Warburg a E. H. Grombrich. Notas sobre un problema de método. En C. Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia* (pp. 38-93). Barcelona: Gedisa.

Ginzburg, C. (1994). Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella. *Manuscrits: Revista d'història moderna*, 12, 13-42.

Ginzburg, C. (2003). Huellas. Raíces de un paradigma indiciario. En C. Ginzburg, *Tentativas* (pp. 93-155). México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Ginzburg, C. (2009). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Ediciones Península (e.o. 1976).

Gombrich, E. H. (1979). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Gombrich, E. H. (1991). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza Editorial.

Gómez Aparicio, P. (1981). *Historia del periodismo español. Vol. 2*. Madrid: Editora Nacional.

Gómez Mompert. J.-Ll. (1992). *La gènesi de la premsa diària de masses, Barcelona, 1914-1923. L'arrencada del diari modern industrial a l'Estat espanyol i l'origen del discurs periodístic de masses a la Catalunya de la Mancomunitat*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Gómez Mompert. J.-Ll. (2015). Historiar la comunicació: conceptos y práctica investigadora. *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)*, 1(4), 11-20.

Gómez Ochoa, F. (2003). Pero ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? El Partido Moderado y la conciliación liberal, 1833-1868. En M. Suárez Cortina (Coord.), *Las máscaras de la libertad: el liberalismo español, 1808-1950* (pp. 135-168). Madrid: Marcial Pons Historia.

Gómez Zarzuela, M. (1865). *Guía de Sevilla, su provincia, Sevilla*. Sevilla: Imprenta La Andalucía.

Gómez Zarzuela, M. (1880). *Guía de Sevilla, su provincia, &c. para 1880*. Sevilla: Imprenta y Litografía de José M. Ariza.

González García, A. (1981). *El gas en Sevilla. 100 años de historia. 1846-1945*. Sevilla: Artes Gráficas Salesianas.

González García, A. y Calvo Serraller, F. (1981). *El Artista. Madrid, 1835-1836. 3 tomos. Estudio preliminar* [reproducción en facsímil de la edición de la Imprenta de I. Sancha en Madrid]. Madrid: Turner.

Gracia Cárcamo, J. (2012). Historia de la comunicación: perspectivas metodológicas y teórico historiográficas desde la historia cultural. *Historia contemporánea*, 45, 639-668.

Grendi, E. (1977). Micro-analisi e storia sociale. *Quaderni storici*, 35, 506-520.

Bibliografía

Guereña, J.-L. y Tiana Ferrer, A. (2001). Lecturas en medios populares. Del discurso a las prácticas. *Historia de la Educación. Revista interuniversitaria*, 20, 25-39.

Guichot, A. (1904). *Notas bibliográficas de las obras literarias y gráficas de D. Joaquín Guichot y Parody (Cronista de Sevilla)*. Sevilla: Imprenta de El Mercantil Sevillano.

Guichot y Parody, J. (1903). *Historia del Excmo. Ayuntamiento de la Ciudad de Sevilla*. Tomo IV. Sevilla: Imprenta de El Mercantil Sevillano.

Habermas, J. (1998). *Facticidad y Validez. Sobre el Derecho y el Estado democrático de derecho en términos de la teoría del discurso*. Madrid: Trotta.

Hamon, P. (2001). *Imageries. Littérature et images au XIXème siècle*. Paris: José Corti.

Higueras Castañeda, E. (2017). Las Tertulias Progresistas: un modelo de sociabilidad política en el Sexenio Democrático (1868-1874). *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 37, 8-39. <https://doi.org/10.24197/ihemc.37.2017.8-39>

Higueras Castañeda, E. y Mira Abad, A. (2019). Los desafíos de la democratización en la Península Ibérica: monarquía y república ante el desarrollo de la sociedad de masas [presentación]. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 18, 11-18. <https://doi.org/10.14198/PASADO2019.18.01>

Horkheimer, M. y Adorno, Th. W. (1994). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.

Hoyo Aparicio, A. (2022). «Con el agua al cuello». La imagen de la Hacienda pública en la prensa satírica del Sexenio democrático, 1868-1874. En G. Capellán (Ed.), *Dibujar discursos, construir imaginarios. Prensa y caricatura política en España (1836-1874)* (pp. 395-420). Santander: Ediciones Universidad Cantabria.

Ibáñez Álvarez, J. (2003). *El gabinete de estampas del siglo XIX del Museo Romántico de Madrid*. Tesis doctoral. Dirigida por Wifredo Rincón García. Madrid: Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid.

Infantes, V., López, F. y Botrel, J.-F. (Dir.) (2003). *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Jaén Milla, S. (2014). *Entre tierra y plomo. Historia del republicanismo jienense (1849-1923)*. Barcelona: Ediciones Carena.

Jaén Milla, S. (2016). *Ni iglesias ni tabernas. Republicanismo y escuelas de ciudadanía en Jaén (1849-1923)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Jaén Milla, S. (2021). El estudio del republicanismo en Andalucía (1849-1931). En N. Berjoan, E. Higuera Castañeda y S. Sánchez Collantes (Dir.), *El republicanismo en el espacio ibérico contemporáneo. Recorridos y perspectivas* (pp. 25-34). Madrid: Casa de Velázquez.

Koselleck, R. (2012). *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Editorial Trotta.

Lafita, T. (1996). Otras obras inéditas del pintor Virgilio Mattoni de la Fuente: «San Emigdio», «Retrato de Adolfo López», «Cuaderno de apuntes» y «Santa Isabel de Hungría». *Atrio*, 8/9, 173-185.

Lafuente, E. (2021). El relato gráfico de la insurrección a través de las caricaturas de la prensa satírica en Cuba (1868-1870). En M.-A. Orobon y E. Lafuente (Coords.), *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)* (pp. 189-206). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Laguna Platero, A. (2003). El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social. *I/C Revista científica de Información y Comunicación*, 1, 112-129.

Laguna Platero, A. (2018). *Salud, sexo y electricidad. Los inicios de la publicidad de masas*. Cuenca: Ediciones Universidad Castilla-La Mancha.

Laguna Platero, A. y Martínez Gallego, F.-A. (2015). Pioneros de la industria de la información española. *RIHC. Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 1(4), 1-21. <https://doi.org/10.12795/RiHC.2015.i04.01>

Laguna Platero, A. y Martínez Gallego, F.-A. (2018a). La eclosión de la prensa satírica en España (1868-1874). *El Argonauta español*, 15. <https://doi.org/10.4000/argonauta.3077>

Laguna Platero, A. y Martínez Gallego, F.-A. (2018b). Prensa y espectáculo taurino (1800-1936). La fuerza de las emociones. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 24(2), 1399-1418. <https://doi.org/10.5209/ESMP.62223>

Lanes Marsall, J. (2004). La visibilité comme symbole de l'acte politique dans le théâtre antiamédéen de Roberto Robert. En M.-L. Ortega (Ed.), *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina* (pp. 105-119). Madrid: Visor.

Langa Nuño, C. y López Romero, L. (2023). La depuración de periodistas en Sevilla y Málaga: dos modelos represivos en la prensa andaluza durante la Guerra Civil y el franquismo. En M. E. Autor (Ed.), *Historia Crítica del Periodismo Andaluz. Trayectorias y Memorias para una relectura desde la periferia (siglos XVI-XX)* (pp. 199-212). Granada: Comares.

Larra, M. J. de (1837). *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres, publicados en los años 1832, 1833 y 1834 en el Pobrecito Hablador, la Revista Española y el Observador*. Segunda edición. Madrid: Imprenta de los Hijos de Doña Catalina Piñuela, calle del Amor de Dios, 7 (e.o. 1835).

Lasheras Peña, A.B. (2010). *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900*. Tesis doctoral. Dirigida por Luis Sazatornil Ruiz. Santander: Universidad de Cantabria. Departamento de Historia Moderna y Contemporánea.

Le Men, S. (2008). *Daumier et la caricature*. Paris: Citadelles & Mazenod.

Lee Townsend, M. (1999). El humor en la esfera pública en la Alemania del siglo XIX. En P. Burke, A. Gurevich, J. Le Goff, J. Bremmer y H. Roodenburg (Coords.), *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad a nuestros días* (pp. 205-226). Madrid: Sequitur.

Lida, C. E. (1997). ¿Qué son las clases populares? Los modelos europeos frente al caso español en el siglo XIX. *Historia Social*, 27, 3-21.

Llera Ruiz, J. A. (1998-1999). Prolegómenos para una teoría de la sátira. *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9-10, 281-293.

Llera Ruiz, J. A. (2001). La evolución de la poesía satírica en Larra. *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 4, 41-54.

Llera Ruiz, J. A. (2003). Una historia abreviada de la prensa satírica en España: Desde *El Duende Crítico de Madrid* hasta *Gedeón*. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 9, 203-214.

López Macías, A. [«Galerín»]. La prensa sevillana en el pasado siglo, *El Liberal*. Diario republicano de información (edición de tarde). 30-6-1936, 1-2.

López Rodríguez, F. J. (1996). Emigdio Mariani Piazza. *Diferencias*, 5, 29-34.

Lorenzo, R. de y Gutiérrez Lloret, R. A. (Eds.) (2020). *Las monarquías de la Europa meridional ante el desafío de la modernidad (siglos XIX y XX)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Lozano, J., Peña-Marín, C. y Abril, G. (1986). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Síntesis (e.o. 1982).

Lyons, M. (2010). *A History of Reading and Writing in the Western World*. Basingstoke, UK: Palgrave-Macmillan.

Marín, E. y Tresserras, J. M. (1994). *Cultura de masses i postmodernitat*. Valencia: 3 i 4 Edicions.

Markoff, J. (2018). *Olas de democracia. Movimientos sociales y cambio político*. Granada: Comares.

Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.

Martínez Gallego, F.-A. (2000). Entre el Himno de Riego y la Marcha Real. La Nación en el proceso revolucionario español. En M. Chust Calero (Ed.), *Revoluciones y revolucionarios en el mundo hispánico* (pp. 115-172). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I.

Martínez Gallego, F.-A. (2004). Democracia y república en la España isabelina: el caso de Ayguales de Izco. En M. Chust Calero (Ed.), *Federalismo y cuestión federal en España* (pp. 45-90). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I.

Bibliografía

Martínez Gallego, F.-A. (2010). Discurso satírico y discurso político hegemónico: confrontaciones y convergencias. Una periodización. En E. Bordería Ortiz, F.-A. Martínez Gallego y J.-Ll. Gómez Mompert (Dir.), *La risa periodística. Teoría, metodología e investigación en comunicación satírica* (pp. 21-37). Valencia: Tirant lo Blanch.

Martínez Gallego, F.-A. y Laguna, A. (2014). El historiador de la comunicación, entre la teoría de la comunicación y la teoría de la Historia. *Revista de Historiografía (RevHisto)*, 20, 217-238.

Martínez Gallego, F.-A. y Laguna Platero, A. (2023). Who? Para un protagonismo del sujeto en la historia de la comunicación. *RiHC. Revista internacional de Historia de la Comunicación*, 20(1), 80-97. <https://dx.doi.org/10.12795/RIHC.2023.i20.06>.

Martínez López, D. (Coord.) (2015). *Urbanización, modernización y cambio social en la Andalucía contemporánea*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

Martínez Martín, J. A. (Dir.) (2001). *Historia de la edición en España. 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons.

Martínez Martín, J. A. (2003). Historia de la cultura e historia de la lectura en la historiografía. *Ayer*, 52, 283-296.

Maza Zorrilla, E. (1999). *Pobreza y beneficencia en la España contemporánea (1808-1936)*. Barcelona: Ariel.

McKenzie, D. F. (1986). *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mesonero Romanos, R. de (1841). *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840-1841*. Madrid: Imprenta de D. M. de Burgos.

Miguel González, R. (2007). *La Pasión Revolucionaria. Culturas políticas republicanas y movilización popular en la España del siglo XIX*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Milner, M. (1990). *La fantasmagoría*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (1995). *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2020). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.

Mollier, J.-Y. (1988). *L'argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*. Paris: Fayard.

Montoto y Rautenstrauch, L. (1917). *Don Manuel Chaves y Rey. Necrología, escrita en cumplimiento del acuerdo de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Por el secretario 1º de la misma D. Luis Montoto y Rautenstrauch*. Sevilla: Tipografía «La Exposición».

Montoto, S. (1951). El Tío Clarín. *ABC de Sevilla*, 9-3-1951, 5.

Morales Muñoz, M. (1993). La sociabilidad popular en la Andalucía del siglo XIX: Elementos de permanencia y de tradición. *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 15, 383-395.

Morales Muñoz, M. (1994). La Gloriosa en Málaga: Del clamor revolucionario al fracaso de las expectativas populares. *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 16, 395-413.

Morales Muñoz, M. (2002). Cultura política y sociabilidad en la democracia republicana. En R. Serrano García (Dir.), *España, 1868-1874. Nuevos enfoques sobre el Sexenio democrático* (pp. 211-234). Valladolid: Junta de Castilla y León y Consejería de Educación y Cultura.

Muñoz Cerisola, N. (1895). De Re-Periodística. *La Unión Mercantil*. Málaga, 20-2-1895.

Nietzsche, F. (2009). *La voluntad de poder*. Madrid: Editorial EDAF.

Orobon, M.-A. (2006). Humor gráfico y democracia: algunas calas en la caricatura política en el Sexenio Democrático. En M. C. Chaput y M. Péloille (Coords.), *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo* (pp. 9-30). Paris: PILAR.

Orobon, M.-A. (2021). Epílogo. En M.-A. Orobon y E. Lafuente (Coords.), *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)* (pp. 293-296). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Orobon, M.-A. (2024). Introducción. En M.-A. Orobon, L. Campos Pérez, S. Sánchez Collantes y A. Mira Abad (Coords.), *Diccionario simbólico del republicanismo histórico español (siglos XIX-XX)* (pp. 5-16). Granada: Editorial Comares.

Orobon, M.-A., Campos Pérez, L., Sánchez Collantes, S. y Mira Abad, A. (Coords.) (2024). *Diccionario simbólico del republicanismo histórico español (siglos XIX-XX)*. Granada: Editorial Comares.

Orobon, M.-A. y Lafuente, E. (Coords.) (2021a). *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Orobon, M.-A. y Lafuente, E. (2021b). Introducción. A vueltas con la caricatura política en España: raíces europeas y evolución histórica. En M.-A. Orobon y E. Lafuente (Coords.), *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)* (pp. 9-32). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Ortega, M.-L. (Ed.) (2004). *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina*. Madrid: Visor.

Ortega, M.-L. (2005). Mirar al otro / mirar(se) como el otro: de unas representaciones de «los moros» (1859-1861). *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXIX(2), 361-394.

Ortega, M.-L. (2011). Los territorios de la imagen: Francisco Ortega y su colaboración con la biblioteca de Arjona. En B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián (Eds.), *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas* (pp. 525-543). Santander: Publican, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

Ortega Muñoz, V. J. (2018). La información de sucesos en un periódico isabelino: *Los Sucesos (1867-1868)*. *Revista internacional de Historia de la Comunicación* (RiHC), 10, 199-221. <http://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2018.i10.10>

Ossorio y Bernard, M. (1903). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta y Litografía de J. Palacios.

Osuna Lucena, M. I. (1995). Emigdio Mariani Piazza: trayectoria personal y artística. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 8, 293-319.

Osuna Lucena, M. I. (2013). Soleares Trianeras. Recuperación de una zarzuela de Emigdio Mariani. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 25(2), 841-860. <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2013.i25.44>

Otero Fernández, M. (2004). *La política gaditana y jerezana en la prensa satírica (1874-1923)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.

Palenque, M. (2002). Carlos Frontaura, escritor y empresario. Su obra literaria y periodística: *El Cascabel*. En M.-L. Ortega (Ed.), *Escribir en España entre 1840 y 1876* (pp. 163-200). Madrid: Visor.

Pastor Rey de Viñas, P. (2008). Salvador Duchén del Princi, grabador de cámara en oro sobre cristal. En M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde y W. Rincón García (Coords.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX* (pp. 325-336). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Peñamarín, C. (1996). El humor gráfico y la metáfora polémica. *La Balsa de la Medusa*, 38-39, 107-132.

Peñamarín, C. (1997). La imagen dice no. Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico. *La Balsa de la Medusa*, 41-42, 91-128.

Pérez Garzón, J. S. (Ed.) (2015). *Experiencias republicanas en la Historia de España*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

Pérez Ledesma, M. y Sierra Alonso, M. (Eds.) (2010). *Culturas políticas: teoría e historia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Pérez Trujillano, R. (2013). *Soberanía en la Andalucía del siglo XIX. Constitución de Antequera y andalucismo histórico*. Sevilla: Editorial Atrapasueños.

Petrucci, A. (1993). Pratiche di scrittura e pratiche di lettura nell' Europa Moderna. Presentazione. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, 23(2), 375-384.

Bibliografía

Petrucci, A. (2002). *Prima lezione di paleografia*. Roma: Universale Laterza.

Petrucci, A. (2013). *La escritura. Ideología y representación*. Traducido por María Beatriz Raffo y Ana Mosqueda. Buenos Aires: Ampersand (e.o. 1986).

Peyrou, F. (2008). *Tribunos del pueblo. Demócratas y republicanos durante el reinado de Isabel II*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Peyrou, F. (2010). Los orígenes del federalismo en España: del liberalismo al republicanismo, 1808-1868. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 22, 257-278.

Peyrou, F. (2019). A vueltas con las dos esferas. Una revisión historiográfica. *Historia y Política*, 42, 359-385. <https://www.doi.org/10.18042/hp.42.13>

Peyrou, F. (2023). *La Primera República. Auge y destrucción de una experiencia democrática*. Madrid: Akal.

Pich Mitjana, J. y Meléndez Malavé, N. (2023). Prensa Satírica y Cultura Política. Tomás Padró y *La Flaca*. *Revista internacional de Historia de la Comunicación (RiHC)*, 20(1), 99-126. <https://dx.doi.org/10.12795/RIHC.2023.i20.07>

Polanyi, K. (2007). *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico* [presentación y traducción: Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría]. Madrid: Quipu editorial (e.o. 1989).

Pons-Rodríguez, L. (2000). La escritura 'en andaluz' en tres periódicos del XIX «El Tío Tremenda» (1814, 1823), «El Anti-Tremenda» (1820) y «El Tío Clarín» (1864-1871). *Philologia hispalensis*, 14(1), 77-98.

Portús, J. (2001). Imágenes de cordel. En L. Díaz G. Viana (Coord.), *Palabras para el pueblo. Vol. 1. Aproximación general a la Literatura de Cordel* (pp. 403-428). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Puelles Romero, L. (2001). *Figuras de la apariencia. Ensayos sobre Arte y Modernidad*. Málaga: Servicio de publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Málaga.

Puelles Romero, L. (2011). *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada.

Puelles Romero, L. (2014). *Honoré Daumier: la risa republicana*. Madrid: Abada.

Real Academia Española (1899). *Diccionario de la lengua castellana* (13.^a ed.). Madrid: Real Academia Española e Imprenta Hernando y Cía.

Reyero, C. (2015). *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*. Madrid: Siglo XXI.

Riego, B. (2001). *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

Riego, B. (2004). Visibilidades diferenciadas: usos sociales de las imágenes en la España isabelina. En M.-L. Ortega (Ed.), *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina* (pp. 55-76). Madrid: Visor.

Roda Rivas, A. (1870). *Ensayo sobre la opinión pública*. Madrid: Imprenta de M. Minuesa.

Roman, C. A. (2018). Figuraciones verbales y visuales de las lectoras de prensa. *El Mosquito* (Argentina, 1863-1893). *Iberoamericana*, 18(67), 101-126. <https://www.doi.org/10.18441/ibam.18.2018.67.101-126>

Romero Tobar, L. (1990). Relato y grabado en las revistas románticas: los inicios de una relación. *Voz y Letra*, 1, 157-170.

Rouillé, A. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo* [edición y traducción Laura González Flores]. México: Editorial Herder (e.o. 2005).

Rubio Cremades, E. (1980). El costumbrismo de Antonio Flores. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 355, 184-196.

Rubio Jiménez, J. (2006). *Pintura y Literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Rubio Moraga, Á.-L. y Berruga Sánchez, L. (2015). *El Padre Cobos o la prensa satírica al servicio de la contrarrevolución (1854-1856)*. En A. Laguna Platero y J. Reig Cruaños (Eds.), *El humor en la historia de la comunicación en Europa y América* (pp. 153-170). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Rubio-Moraga, Á.-L., Cabezuelo-Lorenzo, F. y Donofrio, A. (2020). Las aportaciones de Jesús Timoteo Álvarez a las Ciencias de la Comunicación: Estudio de sus 40 años de producción académica (1978-2018). *RiHC. Revista internacional de Historia de la Comunicación*, 14(1), 193-212. <https://doi.org/10.12795/RiHC.2020.i14.09>

Ruiz Acosta, M. J. (1998). *El Porvenir*. El sentir de un diario sevillano en la difícil coyuntura de 1848. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 1, 275-287.

Ruiz Acosta, M.J. y Lorite Luque, J. E. (2021). Amadeo ya llegó: caricaturas del monarca en *El Tío Clarín*. *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, tomo 104, 315-317, 173-196.

Ruiz Carbayo, A. (2018). La vida musical en la Sevilla de entresiglos: Luis Leandro Mariani González (¿1858?-1925). En M. López-Fernández (Ed.), *Música en Sevilla en el siglo XX* (pp. 107-126). Sevilla: Editorial Libargo.

Salas, N. (1991). *Sevilla: crónicas del siglo XX. Tomo I (1895-1920)*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla (e.o. 1976).

Sánchez Collantes, S. e Higuera Castañeda, E. (2020). El pueblo en masa: el impulso republicano y radical a la movilización política del Sexenio Democrático (1868-1874). *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 55. <https://doi.org/10.4000/bhce.1837>

Schudson, M. (1981). *Discovering the News: A Social History of American Newspapers*. New York: Basic Books.

Seoane, M. C. (1992). *Historia del periodismo en España. Vol. 2. El Siglo XIX*. Madrid: Alianza.

Serna, J. y Pons, A. (1993). El ojo de la aguja. ¿De qué hablamos cuando hablamos de microhistoria? *Ayer*, 12, 93-134.

Serna, J. y Pons, A. (2001). En su lugar. Una reflexión sobre la historia local y el microanálisis. En M. Á. Ruiz Carnicer y C. Frías Corredor (Coords.), *Nuevas tendencias historiográficas e historia local en España. Actas del II Congreso de Historia Local de Aragón* (Huesca, 7 al 9 de julio de 1999) (pp. 73-92). Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses y Universidad de Zaragoza.

Serrano García, R. (2001). La historiografía en torno al Sexenio 1868-1874: entre el fulgor del centenario y el despliegue sobre lo local. *Ayer*, 44, 11-32.

Serrano García, R. (Dir.) (2002). *España, 1868-1874. Nuevos enfoques sobre el Sexenio Democrático*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.

Simmel, G. (2002). *Cuestiones Fundamentales de Sociología*. Barcelona: Gedisa.

Simón Palmer, C. (2004). La publicidad y la imagen en Madrid (1840-1874). En M.-L. Ortega (Ed.), *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina* (pp. 13-38). Madrid: Visor.

Sotelo Vázquez, M. (2014). Emilia Pardo Bazán en *La España Moderna* (1889-1910). *Anales de Literatura Española*, 26, 473-498. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2014.26.20>

Steinmetz, W., Freedon, M. y Fernández-Sebastián, J. (Eds.) (2017). *Conceptual History in the European Space*. New York: Berghahn Books.

Stoichita, V. I. y Coderch, A. M. (2005). Morirse de risa. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, 2-3, 194-213.

Suárez Cortina, M. (2013). Republicanismos y democracia en la España del siglo XIX. En M. Suárez Cortina y M. Ridolfi (Coords.), *El Estado y la Nación. Cuestión nacional, centralismo y federalismo en la Europa del Sur* (pp. 215-244). Santander: Ediciones Universidad Cantabria.

Suárez Verdaguer, F. (1982). Las memorias del gobernador civil Antonio Guerola (1853-1878). *Revista de Estudios de la Vida local (1942-1984)*, 216, 609-626.

Bibliografía

Szir, S. M. (Coord.) (2016). *Ilustrar e Imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires (1830-1930)*. Buenos Aires: Ampersand.

Taylor, Ch. (2006). *Imaginario sociales modernos*. Barcelona: Paidós.

Thérénty, M.-E. (2007). *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil.

Thérénty, M.-E. y Vaillant, A. (Dir.) (2004). *Presses et plumes. Journalisme et littérature au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde Editions.

Thompson, E. P. (1991). *Customs in Common. Studies in Traditional Popular Culture*. London: Merlin P.

Thompson, E. P. (2012). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid: Capitán Swing (e.o. 1963).

Thompson, E. P. y Davis, N. Z. (2018). *La formación histórica de la cacero-lada. Charivari y rough music. Correspondencia y textos afines. 1970-1972*. Madrid: Libros Corrientes.

Tillier, B. (2005). *À la charge! La caricature en France de 1789 à 2000*. Paris: Editions de l'Amateur.

Valiente Romero, A. (2012). Francisco de las Barras de Aragón. Su legado en la biblioteca de la Universidad de Sevilla: aproximación a la procedencia de sus ejemplares. En E. Peñalver Gómez (Coord.), *Fondos y procedencias: bibliotecas en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla* [exposición virtual. Edición impresa en 2013. Editorial Universidad de Sevilla]. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Vega, J. (1992). *Museo del Prado. Catálogo de estampas*. Madrid: Museo del Prado.

Velasco Mesa, C. (2003). *Los nombres de la «cuestión social». Discurso y agitaciones obreras: Lieja y Sevilla en el tránsito de los siglos XIX y XX*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Velázquez y Sánchez, J. (1866). *Anales epidémicos. Reseña histórica de las enfermedades contagiosas en Sevilla desde la reconquista cristiana hasta el presente*. Sevilla: Imprenta y Litografía de José María Geofrín, impresor honorario de cámara de S.M.

Viñao, A. (1995). A propósito del neoanalfabetismo: observaciones sobre las prácticas y usos de lo escrito en España contemporánea. En A. Petrucci y F. M. Gimeo Blay (Eds.), *Escribir y leer en Occidente* (pp. 183-211). Valencia: Universitat de València.

Weyland, K. (2014). *Making Waves. Democratic Contention in Europe and Latin America since the Revolutions of 18848*. New York: Cambridge University Press.

Williams, R. (1981). *Contact. Human Communication and its History*. London: Thames and Hudson.

Williamson, M. (2012). When «popular» was «radical». The mass circulation US press in the 1890s, emerging celebrity journalism, and popular tastes. *Media History*, 18(2), 115-127. <https://doi.org/10.1080/13688804.2012.663860>

Yáñez Polo, M. A. (1997). *Historia general de la fotografía en Sevilla*. Sevilla: Sociedad Nicolás Monardes / Historia.

Zavala, I. M. (1991). *La Posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe.

Zavala, I. M. (Coord.) (1996). *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos.

Índice onomástico

- Alarcón y Ariza, Pedro Antonio de (Guadix, Granada, 1833-Madrid, 1891): 171, 173.
- Alau Comas, Eugenio (Oviedo, 1816-Valladolid, 1886): 87.
- Álvarez Quintero, Joaquín (Utrera, Sevilla, 1873-Madrid, 1944): 20.
- Álvarez Quintero, Serafín (Utrera, Sevilla, 1871-Madrid, 1938): 20.
- Amador de los Ríos y Fernández-Villalta, Rodrigo (Madrid, 1849-1917): 193.
- Ayguals de Izco, Wenceslao (Vinaròs, Castellón, 1801-Madrid, 1873): 173, 175, 268, 284.
- Balart Elgueta, Federico (Pliego, Murcia, 1831-Madrid, 1905): 128, 133.
- Barbieri, Francisco Asenjo (Madrid, 1823-1894): 101.
- Barral Ponce de León, Juan Antonio (periodista, ¿?): 187, 193, 239, 240, 245, 246, 248.
- Blasco Soler, Eusebio (Zaragoza, 1844-Madrid, 1903): 128, 133.
- Boix y Blay, Ignacio (Tarragona, 1807-Valencia, 1862): 170.
- Borrego Moreno, Andrés (Málaga, 1802-Madrid, 1891): 191.
- Caballero, Fernán [seudónimo de Cecilia Böhl de Faber y Ruiz de Larrea] (Morges, Suiza, 1796-Sevilla, 1877): 164, 203, 272, 273.
- Caballero y Valero, Víctor (¿?, 1838-Cádiz, 1874): 90, 109, 111, 193, 265.
- Campo, José M^a. Del (impresor, ¿?): 109.
- Cánovas del Castillo, Antonio (Málaga, 1828-Mondragón, 1897): 37.
- Carderera y Solano, Valentín (Huesca, 1796-Madrid, 1880): 164.
- Carlos y Almansa, Abelardo de (Cádiz, 1822-Madrid, 1884): 168.
- Carrión, Antonio Luis (Vélez Málaga, 1839-Madrid, 1893): 92, 272.
- Casilari, Santiago (Málaga, 1838-1885): 92.
- Castelló y González del Campo, Vicente (Valencia, 1815-1872): 108, 109.

- Castro y Fernández, Federico de (Almería, 1834-Sevilla, 1903): 86.
 Cave, Edward (Londres, 1691-1754): 177.
 Cerda Gariot, Emilio de la (Lérida, 1841-Barcelona, 1923): 139, 148.
 Chaves Nogales, Manuel (Sevilla, 1897-Londres, 1944): 19.
 Chaves Ortiz, José (Sevilla, 1839-1903): 20.
 Chaves Rey, Manuel (Sevilla, 1870-1914): 19, 20, 21, 123, 193, 275, 286.
 Cilla y Pérez, Francisco Ramón (Cáceres, 1859-Salamanca, 1937): 95, 108, 114.
 Clifford, Charles (Gales, 1819-Madrid, 1863): 196.
 Daumier, Honoré (Marsella, 1808-Valmondois, 1879): 25, 69, 72, 74, 75, 78, 104, 153, 160, 162, 192, 199, 207, 283, 290.
 Doré, Gustave P. (Estrasburgo, 1832-París, 1883): 218, 276.
 Dupuy de Lôme Guillemain, Santiago Luis (Madrid, 1819-Alicante, 1881): 117, 230.
 Espronceda y Delgado, José de (Almendralejo, 1808-Madrid, 1842): 164.
 Fernández de los Ríos, Ángel (Madrid, 1821-París, 1880): 37, 39, 40, 108, 138, 139, 168, 170, 239, 268, 277.
 Fernández-Espartero Álvarez de Toro, Joaquín Baldomero (Granátula de Calatrava, 1793-Logroño, 1879): 134, 173, 174.
 Flores Algovia, Antonio (Elche, 1818-Madrid, 1865): 66, 170, 188, 278, 290.
 Frontaura y Vázquez, Carlos (Madrid, 1834-1910): 36, 125, 127, 150, 288.
 García Balao, Joaquín (político, ¿?): 117, 235.
 García de Vinuesa, Juan José (Soria, 1814-Sevilla, 1865): 76, 117, 136, 145, 204, 219, 220, 221, 228, 235, 237, 239.
 García del Cañuelo y Heredia, Luis María (Granada, 1744-1802): 153.
 Giménez, A. (grabador, ¿?): 128.
 Girardin, Émile de (París, 1806-1881): 40, 166, 167.
 Gómez de Avellaneda, Gertrudis (Cuba, 1814-Madrid, 1873): 76, 273.
 Gómez Oro, José (impresor, ¿?): 105.
 González Bravo y López de Arjona, Luis (Cádiz, 1811-Biarritz, 1871): 119.
 Guerola y Peyrolón, Antonio (Valencia, 1817-1901): 230, 292.
 Guichot y Parody, Joaquín (Madrid, 1820-Sevilla, 1906): 38, 106, 194, 281.
 Gutiérrez de Alba, José María (Alcalá de Guadaíra, Sevilla, 1822-1897): 250.
 Hearst, William Randolph (San Francisco, EE. UU., 1863-1951): 149.
 Hidalgo, Eduardo (Sanlúcar, ¿? - ¿?): 13, 107, 117, 143, 191, 194, 260, 263.
 Hogarth, William (Londres, 1697-1764): 155, 156, 157, 158, 160.
 Lameyer y Berenguer, Francisco (Puerto de Santa María, Cádiz, 1825-Madrid, 1877): 108, 109.
 Landaluz[c]e Uriarte, Víctor Patricio (Bilbao, 1830-La Habana, Cuba, 1889): 109, 111, 174, 265, 270.
 Larra y Sánchez de Castro, Mariano José de (Madrid, 1809-1837): 65, 137, 138, 188, 198, 283.

- Llovera, J. (¿?): 128.
- López de Ayala y Herrera, Adelardo (Sevilla, 1829-Madrid, 1879): 134.
- López Macías, Agustín [«Galerín»] (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1881-Sevilla, 1944): 21, 284.
- Lumière, Louis Jean (Besanzón, 1864-Bandol, 1948): 103.
- Machado y Núñez, Antonio (Cádiz, 1815-Madrid, 1896): 86.
- Madrazo y Kuntz, Federico de (Roma, 1815-Madrid, 1894): 164.
- Madrazo y Kuntz, Pedro de (Roma, 1816-Madrid, 1898): 164.
- Mariani González, Luis Leandro (Sevilla, 1858-1925): 99, 100, 101, 102, 103, 291.
- Mariani Jiménez, Emigdio (Granada, 1833-Sevilla, 1907): 100, 101.
- Mariani Jiménez, Luis (Sevilla, 1825-¿1881?): 13, 19, 26, 32, 48, 65, 71, 72, 80, 94, 95, 97, 99, 100, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 118, 119, 120, 122, 123, 135, 140, 183, 184, 186, 192, 193, 194, 196, 221, 231, 238, 257, 261, 264, 265.
- Mariani Piazza, Emigdio (Sevilla, 1901-1995): 99, 102, 103, 104, 284, 288.
- Mariani Piazza, José (Sevilla, ¿1894? - ¿?): 102, 103.
- Mariani Piazza, Luis Claudio (Sevilla, 1892-1960): 102.
- Mariani Todolí, Vicente (Bologna, ¿? - ¿Madrid o Sevilla, 1819?): 97, 98, 99, 103.
- Martínez Villergas, Juan (Valladolid, 1817-Zamora, 1894): 109, 111, 173, 192, 269.
- Masarnau y Fernández, Santiago de (Madrid, 1805-1882): 164.
- Mejía Fernández-Pacheco, Félix (Ciudad Real, 1776-Madrid, 1853): 153.
- Mesonero Romanos, Ramón de (Madrid, 1803-1882): 164, 176, 188, 199, 285.
- Mon y Menéndez, Alejandro (Oviedo, 1801-1882): 37.
- Montoto de Sedas, Santiago (Sevilla, 1890-1973): 22, 100, 123, 193, 286.
- Montoto y Rautenstrauch, Luis (Sevilla, 1851-1929): 20, 22, 286.
- Morales, Benigno (¿?): 153.
- Moreno, Manuel Vicente (¿?): 119.
- Moya, Francisco de (librería en Málaga, ¿?): 93.
- Nadar, Félix [Tournachon, Gaspard-Félix] (París, 1820-1910): 192.
- Narváez Campos, Ramón María (Loja, 1799-Madrid, 1868): 14, 37, 38, 123, 134, 170, 174, 233.
- Nocedal y Rodríguez de la Flor, Cándido (A Coruña, 1821-Madrid, 1885): 36, 126, 134.
- Nombela, Julio (Madrid, 1836-1919): 123.
- Northcliffe, lord; Harmsworth, Alfred Charles William (Dublín, Irlanda, 1865-Londres, 1922): 149.
- O'Donnell y Joris, Leopoldo (Santa Cruz de Tenerife, 1809-Biarritz, 1867): 134.

- Ochoa y Montel, Eugenio de (Lezo, Guipúzcoa, 1815-Madrid, 1872): 164.
- Ortego y Vereda, Francisco Javier (Madrid, 1833-Bois Colombes, Francia, 1881): 36, 77, 90, 112, 123, 124, 127, 128, 171, 173, 268, 287.
- Padró y Pedret, Tomás (Barcelona, 1840-1877): 190, 289.
- Palacio y Simó, Manuel del (Lérida, 1831-Madrid, 1906): 128, 133.
- Pardo Bazán, Emilia (A Coruña, 1851-Madrid, 1921): 76, 78, 273, 292.
- Paúl y Angulo, José (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1838-París, 1892): 112.
- Paula Sinquemani, Francisco de (escritor, ¿?): 193.
- Perea y Fernández de Rojas, Daniel (Burgos, 1836-Madrid, 1909): 36, 108, 128.
- Pereira de la Torre, José (¿?): 229, 231.
- Pereira y Castrigo, Luis Marcelino (Vedra, A Coruña, 1754-Madrid, 1811): 153.
- Philipon, Charles (Lyon, 1800-París, 1861): 25, 73, 159, 160, 161, 162.
- Piazza y de Ojeda, Josefa (Sevilla, ¿? - ¿?): 101.
- Piñal y Martínez, Ramón (impresor, ¿?): 105.
- Pulitzer, Joseph (Makó, Hungría, 1847-Charleston, EE. UU., 1911): 151.
- Ribera y Fieve, Carlos Luis de (Roma, 1815-Madrid, 1891): 164.
- Ricourt, Achille (Lille, 1797-París, 1875): 164.
- Rivera, Luis (Valencia de Alcántara, Cáceres, 1826-Madrid, 1872): 128, 133.
- Robert y Casacuberta, Roberto (Barcelona, 1827-Madrid, 1873): 128, 192, 283.
- Roda Rivas, Arcadio (Alcolea, 1844-Madrid, 1921): 40, 290.
- Rubio y Galí, Federico (El Puerto de Santa María, Cádiz, 1827-Madrid, 1902): 87.
- Ruiz Zorrilla, Manuel (El Burgo de Osma, Soria, 1833-Burgos, 1895): 92.
- Sala, Manuel (cronista taurino, ¿?): 187, 239, 240, 245.
- Salgás y Carrasco, José de (Lorca, 1822-Madrid, 1882): 134.
- Salmerón Alonso, Nicolás (Alhama la Seca, Almería, 1838-Pau, 1908): 92.
- Santa Ana, Manuel María de (Sevilla, 1820-Madrid, 1894): 37, 189.
- Santigosa, Carlos (Barcelona, 1815-Sevilla, 1899): 14, 22, 37, 105, 106, 117, 118, 120, 123, 138, 143, 190, 242, 244.
- Saña, Daniel (periodista, ¿?): 37, 38.
- Segovia e Izquierdo, Antonio María (Madrid, 1808-1874): 193.
- Sierra Valenzuela, Enrique de (Adra, Almería, 1845-1880): 193.
- Sinués y Navarro [de Marco], María del Pilar (Zaragoza, 1835-Madrid, 1893): 203.
- Sojo, Eduardo (Madrid, 1849-1908): 95, 108, 111, 112, 265.
- Töpffer, Rodolphe (Ginebra, Suiza, 1799-1846): 154, 155.
- Tubino y Oliva, Francisco María (San Roque, Cádiz, 1833-Sevilla, 1888): 38, 87, 106.
- Zorrilla y Moral, José (Valladolid, 1817-Madrid, 1893): 164.

Índice de publicaciones

- ABC de Sevilla*: 22, 100, 193, 286.
Anales de la Construcción y de la Industria: 168.
Blanco y Negro: 163, 168.
Carta autógrafa: 189.
Cartas Españolas: 164.
Centinel del Comercio: 105.
Diario de Córdoba. De comercio, industria, administración, noticias y avisos:
39, 88, 89.
Diario de Sevilla: 37, 145, 187, 192, 214, 215, 239, 240, 241.
Don Junípero: 174.
El Alabardero: 86.
El Ángel del Hogar: 203.
El Anunciador de Madrid: 22.
El Artista: 164, 167, 280.
El Caos: 111.
El Cascabel: 36, 39, 45, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 133, 144, 150, 191, 193,
260, 263, 288.
El Cencerro: 39, 76, 81, 88, 89, 95, 96, 111, 112, 114, 126, 186, 191, 263.
El Censor: 153.
El Centinela de Andalucía: 194.
El Clarín: 95, 106, 109, 119, 120, 121, 122.
El Combate: 112, 113.
El Diario de Sevilla, de comercio, artes y literatura: 194.
El Duende Crítico de Madrid: 46, 153, 284.
El Español: 191.
El Espectador: 168.
El Galgo Negro: 107, 194.
El Huracán: 174.
El Imparcial: 150, 192, 257.
El Laberinto: 170.
El Liberal: 19, 21, 22, 284.
El Mata-Moscas: 39.
El Mole: 174.
El Moro Muza: 111, 174.

- El Motín*: 111, 139, 208.
El Museo Universal: 171.
El Nene: 171, 173.
El Padre Adam: 76, 95, 109, 110, 112, 186, 251, 252.
El Padre Cobos: 134, 291.
El País de la Olla: 139, 148, 269.
El Papel Verde: 90, 91, 93.
El Porvenir: 37, 105, 109, 119, 145, 189, 192, 194, 210, 227, 231, 240, 291.
El Progreso: 168.
El Reformista Andaluz: 92.
El Republicano: 174.
El Republicano federal: 92.
El Siglo Pintoresco: 108, 168.
El Solfeo: 168.
El Tajo: 92.
El Talismán: 38.
El Tío Clarín: 13, 14, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 36, 38, 39, 40, 43, 47, 49, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 65, 68, 73, 76, 80, 88, 93, 95, 106, 107, 108, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 126, 127, 128, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 150, 151, 167, 178, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 279, 286, 289, 291.
El Tío Conejo: 95.
El Tío Tremenda ó Los críticos del Malecón: 65, 188, 289.
El Zurriago: 153.
Fray Gerundio: 39, 65, 120, 150, 278.
Gil Blas: 36, 45, 77, 81, 88, 118, 119, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 143, 145, 171, 190, 202, 260, 263.
Guindilla: 39, 65, 174.
Jeremías: 119.
Juan Claridades: 90.
L'Artiste: 164.
L'Illustration: 169.
La Andalucía: 38, 87, 106, 145, 192, 194, 227, 231, 240, 280.
La Campana: 95, 106, 119, 120, 121, 122.
La Caricature: 25, 160, 199.
La Charanga: 111, 174.
La Correspondencia de España: 37, 88, 93, 126, 144, 189.
La Crónica de Nueva York: 168.

- La Cruz. Revista mensual religiosa de España y demás países católicos*: 86.
La Democracia: 93.
La Época: 90.
La Esperanza: 93.
La Flaca: 81, 190, 289.
La Iberia: 39, 40, 93, 122, 139, 168.
La Igualdad: 112.
La Ilustración. Periódico Universal: 39, 76, 167, 167, 168, 170.
La Ilustración de Málaga: 92.
La Ilustración Española y Americana: 168.
La Ilustración Republicana Federal: 114.
La Justicia: 92.
La Nueva Iberia: 122.
La Presse: 40, 167.
La República Democrática: 168.
La Republique de Paris: 168.
La Revista Española: 137, 283.
La Revolución Española: 109.
La Risa: 175.
La Silhouette: 199.
La Soberanía nacional: 93, 168.
La Zurra: 20.
Las Noticias: 92.
Las Novedades (Madrid, 1850–1872): 37, 39, 106, 168, 189, 192.
Las Novedades de Sevilla: 37, 105, 106, 118, 120, 143, 187, 189, 192, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 251.
Le Charivari: 25, 72, 74, 75, 104, 153, 159, 160, 161, 162, 192.
Le Figaro: 168.
Le Flâneur: 251.
Le Gaulois: 168.
Los Sucesos: 168, 239, 287.
Madrid Cómico: 114, 139, 192.
Magasin Pittoresque: 165.
New York World: 151.
Revista de Andalucía: 92.
Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla: 86.
Sancho Panza: 90, 111, 193.
Semanario Pintoresco Español: 108, 164, 165, 168, 189, 257.
Tertulia del Malecón ó El Anti-tremenda: 65.
The Gentleman's Magazine: 177.
The Illustrated London News: 168, 169.
The Penny Magazine: 165.

Índice de figuras

Figura 1a	Presentación de la máscara narradora de <i>El Tío Clarín</i> , 4-1-1864. Biblioteca Universitaria de Sevilla.	23
Figura 1b	El prospecto de <i>El Tío Clarín</i> , 4-1-1864. Biblioteca Universitaria de Sevilla.	24
Figura 2a	Espacio interior de la segunda página dividida en dos columnas. <i>El Tío Clarín</i> , 25-1-1864. Biblioteca Universitaria de Sevilla.	55
Figura 2b	Lámina litografiada del número 4. <i>El Tío Clarín</i> , 25-1-1864. Biblioteca Universitaria de Sevilla.	56
Figura 3.	<i>Tuti li mundi</i> , de Francisco de Goya. Álbum C. 1803-1823. Hispanic Society of America, Nueva York.	62
Figura 4.	<i>Le Flâneur</i> , de Paul Gavarni, en <i>Les Français peints par eux-mêmes</i> , 1842. Bibliothèque Nationale de France.	67
Figura 5.	<i>Don Quichotte et la mule morte</i> , de Honoré Daumier, 1867. Musée d'Orsay.	69
Figura 6.	<i>Los espectadores</i> , de Honoré Daumier, 1863-1865. The Metropolitan Museum of Art.	72
Figura 7.	<i>Croquis pris au salon</i> (Serie <i>Le Charivari</i>). Honoré Daumier, 1865. Bibliothèque Nationale de France... ..	74
Figura 8.	«Á Francia!», de Francisco Ortego. <i>Gil Blas</i> . Octubre de 1868. Biblioteca Nacional de España.	77
Figura 9.	La imagen satírica de cabecera de <i>El Papel Verde</i> , 15-12-1867. Archivo Municipal de Málaga.	91
Figura 10.	<i>El Cencerro</i> tras su reanudación en 1881. Cencerrada, 323. Tomo V. Colección de la autora.	96
Figura 11.	«Vuelo del dirigible Zeppelin sobre Sevilla».....	104
Figura 12.	Litografía «Colegiata de Jerez» de la <i>Guía del viajero por el ferrocarril de Sevilla a Cádiz</i> . 1864. Luis Mariani Jiménez. Fundación Focus-Abengoa.	107

Figura 13.	La figuración de <i>El Padre Adam</i> , 1-12-1868. Luis Mariani Jiménez. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.....	110
Figura 14.	Almanaque de <i>El Combate</i> para el año 1872 (1871). Ilustraciones de los meses de febrero y marzo para 1872. Luis Mariani Jiménez. Biblioteca Nacional de España.....	113
Figura 15a	El dibujo de cabecera de <i>El Tío Clarín</i> en el número 55 (16-1-1865). Biblioteca Universitaria de Sevilla y Hemeroteca Municipal de Sevilla.....	115
Figura 15b	La caricatura de cabecera de <i>El Tío Clarín</i> , del número 82 (21-8-1865). Biblioteca Universitaria de Sevilla y Hemeroteca Municipal de Sevilla.....	116
Figura 16.	Primer número de <i>La Campana</i> (Sevilla, 1867-1868). 9-9-1867. Hemeroteca Municipal de Madrid.....	121
Figura 17.	<i>El Cascabel</i> y <i>Gil Blas</i> en lucha por el público medio y urbano. Francisco J. Ortego, en <i>Gil Blas</i> , segunda época, 21-10-1866. Biblioteca Nacional de España.....	124
Figura 18a	De político-satírico a literario-satírico. El programa de <i>Gil Blas</i> en noviembre de 1864. Biblioteca Nacional de España.....	129
Figura 18b	El proyecto de <i>Gil Blas</i> en el número-prospecto de septiembre de 1866. Biblioteca Nacional de España.....	130
Figura 18c	Contraportada del número-prospecto de septiembre de 1866 de <i>Gil Blas</i> . Biblioteca Nacional de España.....	131
Figura 19.	El número 82 inaugura la segunda época de <i>El Tío Clarín</i> como periódico político-satírico (21-8-1865). Hemeroteca Municipal de Sevilla.....	142
Figura 20.	<i>Le Docteur Festus</i> , de Rodolphe Töpffer, 1840.....	155
Figura 21.	«La llegada a Londres», primer grabado de la serie <i>La carrera de una prostituta</i> , 1732, de William Hogarth. ...	156
Figura 22.	<i>Characters and Caricaturas</i> (1743), de William Hogarth. Royal Academy of Arts.....	157
Figura 23.	El folleto <i>Les Poires</i> (1834), editado por Charles Philipon. <i>Le Charivari</i> . Bibliothèque Nationale de France.....	161

- Figura 24. *Gargantúa* (1831), de Honoré Daumier, en *Le Charivari*. Bibliothèque Nationale de France..... 162
- Figura 25. Índice visual de los temas tratados en las 52 láminas litografiadas que componen el año 1864 de *El Tío Clarín*.....197
- Figura 26. El «antiguo sistema de instrucción». *El Tío Clarín*, 15, 11-4-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.... 201
- Figura 27. La actualidad de un bando municipal. *El Tío Clarín*, 12, 21-3-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla. .. 205
- Figura 28. Escena chistosa. Se desconoce la hora de salida del tren Sevilla-Cádiz. *El Tío Clarín*, 50, 12-12-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla. 211
- Figura 29. «A oscuras». Pasillo escrito por un ingenio modesto y dedicado a la empresa del gas. *El Tío Clarín*, 8, 22-2-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.... 213
- Figura 30. Reforma urbanística. Ayer y hoy: crónica de un derrumbe inevitable. *El Tío Clarín*, 32, 8-8-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla. 216
- Figura 31. El negro padrón les obliga a marcharse. ¡Adiós al pasado histórico! *El Tío Clarín*, 34, 22-8-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla. .. 217
- Figura 32. Aviso. Despoblación de la capital por el alto precio de los alquileres. *El Tío Clarín*, 38, 20-9-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla. 219
- Figura 33. Exposición pública de los vecinos al alcalde García de Vinuesa por la subida del precio del alquiler. *El Tío Clarín*, 43, 24-10-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla. 220
- Figura 34. Sucesos en la Alhóndiga. De la especulación con el trigo. *El Tío Clarín*, 35, 29-8-1864. Biblioteca Universidad de Sevilla..... 223
- Figura 35. Logogrifo. ¿Con qué sueña el hombre decimonónico? *El Tío Clarín*, 20, 16-5-1864. Biblioteca Universidad de Sevilla..... 225
- Figura 36. El Asilo de Mendicidad de San Fernando. *El Tío Clarín*, 16, 18-4-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla... 229

Índice de figuras

Figura 37.	<i>El Tío Clarín</i> , 19, 9-5-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.	232
Figura 38.	<i>El Tío Clarín</i> , 21, 23-5-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.	234
Figura 39.	<i>El Tío Clarín</i> , 23, 6-6-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.	236
Figura 40.	<i>El Tío Clarín</i> , 27, 4-7-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.	238
Figura 41.	Primera lección. Disputa con el <i>Diario de Sevilla</i> por el derribo de las murallas. <i>El Tío Clarín</i> , 29, 18-7-1864. Biblioteca Universidad de Sevilla.	241
Figura 42.	Crónica de una corrida sangrienta. <i>El Tío Clarín</i> , 31, 1-9-1864. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.	243
Figura 43.	Al vecino del cuarto piso de <i>Las Novedades</i> y su devoción por los toros. <i>El Tío Clarín</i> , 37, 12-9-1864. Biblioteca Universidad de Sevilla.	244
Figura 44.	El gacetillero del cuarto piso de <i>Las Novedades</i> al desnudo. <i>El Tío Clarín</i> , 42, 17-10-1864. Biblioteca Universidad de Sevilla.	247

Este libro se centra en el estudio del primer año de vida de uno de los semanarios satíricos andaluces más longevos, puesto que aparece en los últimos años del reinado de Isabel II y desaparece a lo largo de la institucionalización de la Revolución de 1868. Se trata de *El Tío Clarín* (Sevilla, 1864-1871), de ideología republicana «emboscada», aunque adscrito al periodismo satírico-literario en 1864. Su principal dibujante y editor responsable fue Luis Mariani Jiménez (Sevilla, 1825-¿1881?), uno de los ilustradores más destacados del siglo XIX, quien también representó la actualidad para *El Cencerro* (Córdoba, 1861; 1868-1869. Madrid, 1870-1875) durante los años previos al advenimiento de la I República. El modo en el que esta prensa conjuga el contenido misceláneo, la comicidad y la imagen satírica convierte a esta modalidad en expresión de un periodismo popular que potencia modos simultáneos y divergentes de aproximar la discusión pública a lectores muy heterogéneos desde un punto de vista sociológico. Las virtualidades de su fórmula editorial para narrar la cotidianidad de forma crítica fueron usadas, por un lado, por el demo-republicanismo en el traslado de un mensaje de oposición mediante modos informales —se escuchaba comentar la lámina frente al escaparate de la imprenta Hidalgo y Cía.— y, por otro, por los agentes promotores, que se valdrían del encuentro con el republicanismo para ampliar su público más allá de los suscriptores.

ISBN 978-84-10064-13-3



9 788410 064133

La colección **Biblioteca de Investigación** está formada por trabajos de investigación de carácter monográfico. Su objetivo es publicar los resultados de investigaciones exhaustivas conforme a los criterios estandarizados de la comunicación científica. De esta manera, esta colección también permite que se publiquen en ella aquellas tesis doctorales del ámbito de las Ciencias Sociales que cumplan con estos criterios y que se presenten en un formato compatible con las normas editoriales y de extensión establecidas.



Junta
de Andalucía

Consejería de la Presidencia,
Interior, Diálogo Social y
Simplificación Administrativa

Centro de Estudios
Andaluces