

DEMOCRACIA. ICONOGRAFÍA POLÍTICA DE LOS CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA MODERNIDAD¹

Democracy. The political iconography of modern key
concepts

GONZALO CAPELLÁN DE MIGUEL

Universidad de La Rioja
gonzalo.capellan@unirioja.es

Cómo citar/Citation

Capellán de Miguel, G. (2020).
Democracia. Iconografía política de los conceptos
fundamentales de la modernidad.
Historia y Política, 44, 173-217.
doi: <https://doi.org/10.18042/hp.44.07>

(Recepción: 06/05/2019; evaluación: 24/01/2020; aceptación: 12/04/2020; publicación: 27/11/2020)

Resumen

Los significados de algunos conceptos fundamentales de la política moderna no se fijaron en el imaginario colectivo exclusivamente a través de los distintos tipos de texto y los discursos. Las imágenes desempeñaron un papel esencial en la forma en la que se representaron los conceptos y fueron utilizadas estratégicamente en las luchas políticas por connotar y resignificar esos conceptos. Una tipología de imágenes que adquirió especial relevancia en ese proceso histórico en el que se conformaron las iconografías políticas de los conceptos fundamentales del discurso moderno fueron las caricaturas. Esta tipología de imágenes fue difundiendo especialmente a través de la prensa, que enriquecida con ilustraciones tuvo una creciente popularidad en su

¹ Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación HAR2017-84032P, del Plan Nacional de I+D+i, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

combinación del humor gráfico con la sátira política. Este proceso de construcción histórica de los significados de los conceptos a partir de una narrativa visual, que conjugaba las ideas y sus símbolos, se ejemplifica con un estudio de caso: democracia. Concretamente, se reconstruye el uso de las imágenes de la democracia desde sus primeras alegorías modernas en los tratados de iconología del siglo XVII hasta la II Guerra Mundial, prestando especial atención a varios momentos históricos en los que la concepción de la democracia y su significado experimentaron cambios cruciales.

Palabras clave

Historia conceptual; democracia; cultura visual; iconografía; caricatura política.

Abstract

The meanings of some modern political key concepts were set in the social imaginary not only by means of different kinds of texts and of speeches. Images also played a key role in the representation of concepts and were strategically used in the political fights aiming to connote and resignify them. Cartoons are a sort of pictures which became especially important during the historical process when the political iconography of key modern concepts was shaped. Cartoons were widely widespread through the illustrated press that combining graphic humor and political satires had an increasing popularity. The historical making of the meanings of the concepts from a visual narrative that blended ideas and symbols is here illustrated by a case study: democracy. Specifically this article tries to reconstruct the use of images of democracy from the first modern allegories included in the treatises on iconology published in the 17th Century to the World War II. In so doing, particular attention is paid to some historical moments when both the understanding and the meaning of democracy underwent major changes.]

Keywords

Conceptual History; democracy; visual culture; iconography; political cartoons.

SUMARIO

I. INTRODUCCIÓN: EL VALOR DE LA ICONOGRAFÍA POLÍTICA PARA LA HISTORIA CONCEPTUAL: 1. Guerra de imágenes: caricatura, prensa y política. II. LAS IMÁGENES DE LA REVOLUCIÓN/CONTRARREVOLUCIÓN Y SUS SÍMBOLOS: LA CONSTRUCCIÓN ALEGÓRICA DE LA DEMOCRACIA: 1. La iconología por figuras: del Renacimiento a la Revolución francesa. 2. La democracia-monstruo. 3. Forma de gobierno y grupos sociales: aristocracia vs. democracia. III. LA IMAGEN DE LA DEMOCRACIA TRIUNFANTE. IV. LA GEOPOLITIZACIÓN DE LA DEMOCRACIA. V. CONCLUSIONES. BIBLIOGRAFÍA.

I. INTRODUCCIÓN: EL VALOR DE LA ICONOGRAFÍA POLÍTICA PARA LA HISTORIA CONCEPTUAL

La práctica de la historia conceptual se ha centrado principalmente en el análisis de los significados y usos de los conceptos a partir de fuentes textuales, incluidas aquellas que, como los discursos, procedentes de la oralidad se han fijado finalmente en textos escritos. Sin embargo, las fuentes iconográficas de diferente naturaleza, desde pinturas y esculturas a los numerosos formatos en que se fueron difundiendo imágenes (grabados, ilustraciones para libros, prensa o simples hojas volantes, monedas, billetes, medallas, naipes...) contribuyeron de forma poderosa a configurar los imaginarios colectivos dominantes en los distintos períodos históricos.

En buena medida, la disciplina académica configurada bajo el nombre Cultura Visual (*Visual Culture*) surge de un conjunto de preocupaciones en torno a lo visual que combinan una profunda reflexión teórica con un conjunto de consideraciones prácticas en torno a las imágenes, las palabras, los discursos, la visualidad, los objetos, los medios de comunicación... puestos de relieve por el denominado «giro pictorial» (*pictorial turn*). También implica una reivindicación de lo icónico frente al logos, lo que llevó a W. J. T. Mitchell a plantear a principios de los años noventa la necesidad de «un redescubrimiento post-lingüístico y post-semiótico de la imagen»².

² Mitchell (1986). El denominado «giro pictorial» tiene como referencia los trabajos seminales de W. J. T. Mitchell, pero sobre todo *Picture theory* (1994), donde acuña la expresión. Para la naturaleza del «giro pictorial», así como para las diferencias con el

El propio Koselleck, en el marco de la sucesión de giros que han jalonado el análisis de las ciencias sociales en los últimos decenios —incluido el «giro icónico» (*iconic turn*)—, reivindicó esa importancia de las imágenes en la labor historiográfica de reconstrucción de sentido y semántica de muchos conceptos fundamentales³. La historia conceptual y de los lenguajes políticos necesitan profundizar en esa dirección, prestando mayor atención a la cultura visual y a la imagen como una evidencia más que nos ayuda a reconstruir los significados que históricamente fueron adquiriendo los conceptos, así como los sentidos y percepciones que tuvieron en una sociedad dada en cada momento histórico⁴. En muchos casos las imágenes fueron una vía eficaz para representar conceptos abstractos, para concretarlos y presentarlos ante el público personalizados en unas formas y símbolos específicos que los hizo perfectamente identificables para los contemporáneos. Unas representaciones alegóricas que fueron cambiando, resignificándose, tanto en su plasmación en lenguaje plástico como en los símbolos que los acompañaron, como de forma paradigmática mostró Maurice Agulhon para el caso de libertad y república en la Francia contemporánea⁵. Incluso los colores que acompañaron a esas imágenes y símbolos adquirieron nuevos significados en el contexto de las luchas políticas e ideológicas planteadas en el mundo moderno, tal y como ha estudiado con todo detalle Michel Pastoreau⁶.

No cabe duda de que las imágenes tienen significados, algunos parcial o totalmente desvelados por los textos que las acompañaron en el momento de su publicación —iconotextos—. Una combinación de imagen y texto propia de las caricaturas e ilustraciones muy empleadas en la época moderna como parte de la sátira política, que son la tipología de imágenes que voy a emplear

denominado «giro icónico» —en ocasiones usado de forma indistinta—, puede verse Neal Curtis (2010).

³ Oncina (2011): 123-148. Oncina confirma el interés y las reflexiones tempranas de Koselleck sobre el pensamiento en imágenes en un breve programa sobre iconología política fechado en 1963 que figura en su archivo personal. Interés que mostró de forma especial en sus últimos años, concretamente en la iconología de la muerte violenta —lo que ha llegado a interpretarse como «sublimación de su vocación frustrada como caricaturista» (Oncina, 2013: 237)—.

⁴ Burke (2001). Aquí empleo el término general imágenes, sin la distinción que en lengua inglesa —y en especial en la teoría de Mitchell— existe entre *image* y *picture*.

⁵ Agulhon (1981 [1979]).

⁶ En la serie de estudios sobre los cambiantes usos y significados de los colores, iniciados con el azul, el más reciente de ellos se ocupa del color rojo. El capítulo titulado «Un color político» incide en los cambios experimentados en el contexto de la Revolución francesa y su uso en símbolos tan importantes para las cuestiones aquí planteadas, como el gorro frigio (Pastoreau, 2017).

principalmente en este trabajo (y que, obviamente, no agotan todas las posibilidades que las fuentes visuales pueden aportar ni a nuestra reconstrucción de las narrativas históricas en general ni a la historia conceptual en particular). Pero esas indicaciones, que fijaron significados o facilitaron al público receptor ciertas interpretaciones, no son suficientes para romper el intrínseco silencio atribuido a las imágenes. Algunos de los posibles múltiples significados quedaron codificados en clave de época, precisando una adecuada labor interpretativa del historiador para ser descodificados. Ello sin entrar en esa infinidad de significados que, de acuerdo con los postulados derridianos o las investigaciones de la semiótica, puede encerrar una imagen en su natural privación de la facultad de hablar.

El uso de este tipo de imágenes en la lucha política fue común durante los siglos XIX y XX, especialmente difundidas a través de la prensa. Durante ese período proliferó el uso de imágenes como parte de un humor gráfico que fue ganando en calidad estética, posibilidades cromáticas y popularidad a medida que la técnica de la imprenta progresó, al tiempo que iba incrementando el público que leía o veía esa prensa. Si bien existen bastantes estudios centrados en la prensa ilustrada y la caricatura política de distintos países, en general se centran en el análisis de las publicaciones periódicas, los ilustradores o los usos de la imagen como eficaz arma política en el contexto histórico local. En este trabajo ni la imagen ni la prensa son el fin, sino el medio, la fuente a explorar para complementar el estudio de la semántica de los conceptos políticos y sociales con las representaciones y los símbolos por medio de los que se mostraron ante el público, contribuyendo a su definición en los imaginarios colectivos.

Aquí no se trata tampoco de contribuir al debate filosófico sobre la teoría de la imagen, que ha sido central en las ciencias sociales desde la psicología hasta la antropología cultural, pasando por la historia del arte, sino de mostrar el potencial que encierran las imágenes empleadas en ciertos contextos históricos para profundizar en las vías por las cuales los conceptos fueron fijando sus semánticas, así como los modos diversos en los que esas semánticas se consolidaron en los imaginarios colectivos.

Por eso, al margen de los debates teóricos sobre la naturaleza de las imágenes, su poder, su capacidad para presentarse como un ser vivo —que es parte de la denominada *magia de la imagen*— o su «doble conciencia», importa afirmar que mediante un análisis de las imágenes es posible reconstruir toda una narrativa visual histórica, bien de un tema, bien de un concepto en nuestro caso⁷. De hecho, y ese es el propósito del estudio de caso que aquí se

⁷ Mitchell (2017): 31-33. Más allá de los debates de la iconografía, la hermenéutica o la semiótica sobre los significados de la imagen, Mitchell ha llevado la reflexión hasta preguntarse: «¿Qué quieren las imágenes?». La interrogación tiene que ver con la

presenta, se puede comprobar que de forma simultánea a las *resemantizaciones* de algunos conceptos fundamentales, se produjo también una resignificación iconográfica. Estos no fueron procesos paralelos, independientes, sino fenómenos que interactuaron y se retroalimentaron recíprocamente. La construcción moderna de la alegoría de la democracia, sus representaciones visuales o los símbolos o atributos que le fueron acompañando ejemplifican cómo operaron esos procesos, que aquí se pretenden solamente bosquejar apoyándose en unos pocos hitos claves de un largo recorrido que parte de la iconología del siglo XVII hasta llegar hasta la II Guerra Mundial.

1. GUERRA DE IMÁGENES: CARICATURA, PRENSA Y POLÍTICA

Las imágenes que representaron conceptos fundamentales plasmaron en clave estética la intencionalidad y los significados dominantes atribuidos a un concepto en un momento histórico dado, coadyuvando a reforzar esa semántica —o a matizarla—, al tiempo que contribuyeron a hacerla reconocible al público (lector u observador). Es más, esa identidad se fue conformando con peculiaridades de coyuntura histórica, pero también espaciales, de modo que se pueden diferenciar un lenguaje y códigos más o menos universales asentados con el tiempo, así como unas singularidades de simbología e incluso estética, adaptadas a diferentes espacios, países, y sus culturas propias. En la narrativa iconográfica también se produjeron, como en textos y discursos, polémicas por fijar las semánticas, estéticas o simbólicas, de los conceptos. De la misma forma que hubo una guerra de palabras, hubo una guerra de imágenes. Tanto es así que «las más graves luchas políticas» en la mayor parte de los casos han tenido históricamente «un contrapunto de luchas simbólicas»⁸.

De manera que para enriquecer nuestro conocimiento sobre cómo se desarrollaron esos procesos conflictivos, la consideración de lo visual resulta imprescindible, más aún si tenemos en cuenta la interacción que se produce entre textos

necesidad de comprender las dos caras de la que denomina «paradoja de la imagen: qué está viva —pero también muerta»; que tiene poder —pero también es débil—; que tiene significado —pero también que carece de él—». En ese sentido se refiere al gran dilema de la «doble conciencia» en torno a las imágenes, que identifica con una perdurable característica de «la reacción humana a la representación».

⁸ Lo ha señalado Jordi Canal en su estudio preliminar a Agulhon (2016): 38. Canal insiste en la constatación de la polisemia y la mutación histórica de los símbolos, observando cómo los combates por los símbolos y su significación adquieren una relevancia de primer orden.

e imágenes, sumándose a la intertextualidad la intervisualidad. Un momento crucial en el que la imagen, en su nuevo uso como caricatura, adquiere esa importancia central se dio en la Inglaterra de finales del siglo XVIII. El ejemplo nos lo proporciona James Gillray, artista que se convertirá en referente en este género de arte plasmado en el humor gráfico impreso moderno⁹. El propio Gobierno británico recurrió a Gillray con dos fines principales. De un lado, que no utilizara en sus caricaturas la figura del rey, reconociendo el poder de la sátira política para erosionar la imagen pública del monarca —y por ende de la institución monárquica, del Estado—. De otro, para que colaborara en la campaña de propaganda política —y las medidas legislativas represivas— lanzada por el Gobierno contra la libertad de asociación bajo el pretexto de que existía una flagrante amenaza, un complot real, de conspiración contra la Monarquía.

Se trataba de trasladar a la población de la forma más efectiva el peligro que se cernía contra el país —se planteaba como una cuestión de patriotismo— de que se produjera una extensión de la Revolución francesa. Así había sucedido en Irlanda y se urdía desde el secreto en el propio suelo británico; tal era la percepción oficial del momento. Para ello se había empezado a imprimir el periódico titulado *Anti-jacobin*, cuyas páginas comenzó a ilustrar con sus populares caricaturas James Gillray. Por ejemplo, la que presentaba la supuesta «trasparencia democrática» como un verdadero complot secreto para organizar la revolución y sus horribles consecuencias (ilustración 1).

ILUSTRACIÓN I. *Exhibition of a Democratic Transparency*



Fuente: Gillray (1799). British Museum (BM)

⁹ Gombrich (1940).

Unas ilustraciones que, además, se imprimieron de forma independiente y se exhibieron en los escaparates de los locales de impresión de Londres, donde podían adquirirse. Por semejante colaboración se le pagará de esos fondos secretos —con el tiempo llamados «de reptiles»— una pensión vitalicia¹⁰. Este hecho muestra la gran capacidad de influencia en la opinión pública que habían adquirido estos nuevos artistas y la conciencia de los poderes fácticos y de las instituciones del papel crucial que podían desempeñar en las estrategias de comunicación y propaganda política por los que se vehicularon las luchas ideológicas. Historias que se repetirán con el correr del tiempo en distintos escenarios, como en el episodio histórico que en Francia llevó ante los tribunales a Charles Philipon, director de la revista *La Caricature* (1830-1835). Durante el juicio, Philipon mostró en directo con una sutil —y ya célebre— caricatura el parecido entre el rey Luis Felipe y una pera. Con un sencillo diseño, propio de su peculiar lenguaje de la caricatura, Philipon hizo de la pera todo un símbolo de Luis Felipe que pronto fue utilizado en numerosos formatos por toda Francia (bromas publicadas en prensa y folletos, imagen insertada en distintos productos, grafitis...). El atractivo popular de este tipo de humor gráfico fue tal que el Gobierno francés reintrodujo la censura de la litografía aduciendo que suponían «más que meras opiniones» cuya intención no era dirigirse a «individuos racionales», sino «manipular las emociones de la multitud»¹¹.

En el ámbito hispano ese tipo de situaciones se repitieron en el último cuarto del siglo XIX con las caricaturas confiscadas, cierre de periódicos, persecución y cárcel de caricaturistas y activistas políticos españoles: Eduardo Sojo en España y Argentina, los litógrafos Salvador Presas en Colombia y Venezuela o Eustaquio Pellicer en Uruguay y Argentina.

Del mismo modo que circularon conceptos y contraconceptos, lo hicieron imágenes y contraimágenes puestas al servicio de ideologías, discursos e intenciones opuestas en el fragor de la batalla sociopolítica que se libró al tiempo que emergía el mundo moderno. Un uso combativo de las imágenes que tenía raíces, técnicas y códigos en el lenguaje iconográfico desde muy antiguo, y que ya ha sido perfectamente identificado en momentos históricos

¹⁰ Haywood (2013): cap. 3.

¹¹ Kerr (2000): 122, 141-142. El propio Philipon era consciente del gran influjo que habían adquirido los caricaturistas y de sus precedentes ingleses. Así, en un artículo de 1831 escribió: «*La Caricature* ha hecho comprender en Francia la influencia que los artistas han adquirido desde hace mucho tiempo en Inglaterra» (*ibid.*: 140).

previos tan importantes como los deparados por las luchas entre Reforma y Contrarreforma¹².

ILUSTRACIÓN 2. *Passional Christi und Antichristi* (1521)



El caso de los grabados paralelos que presentan imágenes antitéticas de Jesucristo, actuando de acuerdo con la esencia de la religión cristiana —tal y como la concebían los partidarios de la Reforma—, y la del papa, actuando como poder fáctico que muestra la desviación histórica —degeneración— de la Iglesia respecto a sus prístinos ideales religiosos, constituye una muy buena muestra. Una práctica que fue recurrente en los conflictos religiosos del período en los cuales —a juicio de Olivier Christin— se produjo una auténtica «revolución simbólica»¹³.

Práctica discursiva y contradiscursiva a través de las imágenes que podemos encontrar de nuevo en pleno auge tras la Revolución francesa. La vigorosa corriente contrarrevolucionaria surgida en Inglaterra puso la imprenta y la

¹² Burke (2001): 36. Aquí he utilizado dos imágenes diferentes de la misma serie comentada por Burke, que contraponen a Cristo lavando los pies a los pobres con el papa o anticristo, a quien los reyes le besan los pies. Todos los pares de estas imágenes antitéticas proceden del panfleto antipapista, obra de Martín Lutero e ilustrado por Lucas Cranach (Cranach, 1972 [1521]: 5-6). Para la ilustración uso un ejemplar propio.

¹³ Christin (1991).

imagen al servicio de la denostación e intento de frenar las nuevas ideas asociadas a la revolución. Lo hizo por medio del lenguaje probablemente mejor entendido y de un medio de comunicación efectivo para hacer llegar su mensaje a finales del siglo XVIII en el contexto de sociedades mayoritariamente analfabetas: la guerra de imágenes. Un tipo de batalla iconográfica que también afectó al concepto *democracia*, como se muestra en una de esas series de imágenes duales que confrontaba los Gobiernos de la monarquía limitada (Luis XVI acechado por el pueblo enfurecido) con la democracia ilimitada. Esta última se presentaba como poder activo en Francia encarnado en el diablo, que con su abrazo ahoga a todos los partidos. La democracia adquiere una forma monstruosa que se convertirá en arquetípica en ese período histórico (ilustración 3)¹⁴.

ILUSTRACIÓN 3. *A limited Monarchy. An Unlimited Democracy* (1792; 1838)



Fuente: BM.

A lo largo del siglo XIX encontramos múltiples casos similares, en los que se emplea el discurso dicotómico de imagen/contraimagen para comparar críticamente dos realidades o ideas.

¹⁴ El grabador Ernest Jaime rehizo la imagen con los icono-textos en francés, versión que se publicó en 1838 dentro del *Musée de la caricature*, que recogía en 2 volúmenes las caricaturas más destacadas desde el siglo XIV que debían servir de «complemento a todas las colecciones de memorias» (Brazier, 1838: v. 2, 82). También en Francia la contrarrevolución empleó profusamente la caricatura como arma política (Langlois, 1988).

Justamente esa dinámica histórica, los modos cambiantes en que se fueron creando esas narrativas visuales, las polémicas para fijar imágenes contrapuestas de un mismo concepto o las variaciones plásticas, los símbolos y los atributos asociados a ellas, es lo que se persigue mostrar en este primer trabajo, aplicándolo a un concepto fundamental de la modernidad: democracia. En este estudio de caso se pretende llamar la atención sobre la utilidad de tener en cuenta el análisis de las imágenes en la práctica de la historia conceptual, de complementar lo textual con lo visual. Dentro de la historia conceptual Rolf Reichardt ha insistido mucho en esta necesidad e, incluso, ha hecho de la escasa atención a las fuentes visuales un foco de crítica a la historia de conceptos alemana (*Begriffsgeschichte*), plasmada en el gran diccionario codirigido por Brunner, Conze y Koselleck. Reichardt considera que esta magna obra de referencia para la historia conceptual no atiende a las formas de expresión y acción no verbales y gráficas¹⁵.

Para ello emplearé un enfoque de amplia extensión temporal —y geográfica— que obliga a centrar el estudio en una serie de momentos, presentados solamente por algunas instantáneas selectivas que puedan proporcionar una primera idea del panorama general (en el que se insertarán permanentes referencias al contexto español). Esta cronología extendida nos permite no focalizarnos en todos los usos variados del concepto por parte de todos los agentes históricos, ni en los múltiples significados —incluso simultáneos— otorgados a los conceptos fundamentales, sino solamente en aquellas semánticas dominantes o «momentos del concepto». Es decir, en los periodos de resignificación de un concepto, cuando una nueva semántica se hace dominante y extendida frente a otros significados¹⁶.

Al extenderse el tiempo de análisis nos adentramos en periodos claves como el final del siglo XIX y las primeras décadas del XX, cuando la imagen adquiere más fuerza si cabe en el discurso y en la fijación de significados e imaginarios colectivos porque el desarrollo técnico y material de la prensa, el empleo de las litografías a color, la capacidad de tirada en muchos miles de ejemplares, etc. hacen más pertinente si cabe la atención dedicada a este aspecto iconográfico. La capacidad de influencia en la opinión pública que alcanzó en Estados Unidos en el último cuarto de siglo la revista humorística *Puck*, cuyo elemento central fueron sus punzantes caricaturas a color de sátira política, ejemplifica bien ese contexto histórico. La circulación de esta revista

¹⁵ Richter (1995: 80). Reichardt ha prestado gran importancia al estudio de las imágenes (Reichardt y Kohle, 2008) y de los símbolos en su significación histórica (Reichardt y Lüsebrink, 1997).

¹⁶ Capellán (2013: 195-223).

alcanzó los 120 000 ejemplares, mientras que la argentina *Caras y Caretas* superó los 200 000. Estos datos nos dan una idea de la relevancia que la imagen había adquirido para finales del siglo XIX, significación que se incrementó si cabe en los primeros decenios del siglo XX.

En la España del mismo período la figura del ilustrador o caricaturista cobró fuerza en las redacciones de los periódicos del cambio de siglo hasta el punto de ir adquiriendo singularidad propia, como fue el caso de Luis Bagaría en España¹⁷. Los honorarios de estos reputados ilustradores fueron altos y su labor llegó a resultar clave para aumentar tiradas de periódicos, dado que a esas alturas era una exigencia de un público lector fascinado por la imagen.

Por esa razón, este primer esbozo sobre las imágenes de la democracia se nutre principalmente de imágenes impresas, que por lo general formaron parte de publicaciones periódicas. Periódicos y revistas se convirtieron a lo largo del siglo XIX en el medio de comunicación con mayor capacidad de difusión y de llegada al público. A un público mucho más diverso, además, que el asociado a otro tipo de publicaciones, como los ensayos y estudios académicos o eruditos de la época (que sirven de fuente esencial a muchos relatos historiográficos). Debe tenerse en cuenta la difusión global que en el período de entreguerras alcanzaron las caricaturas de algunos artistas gráficos tan populares como David Low. Sus caricaturas se difundieron como viñeta en la prensa británica y superaron el millón de ejemplares, a lo que habría que sumar la difusión mundial a través de la prensa sindicada¹⁸. Todo ello nos hace plantear también en este primer estudio sobre el tema la necesidad de considerar la creciente globalidad de la comunicación, circulación de ideas y configuración de conceptos al avanzar el tiempo.

II. LAS IMÁGENES DE LA REVOLUCIÓN/CONTRARREVOLUCIÓN Y SUS SÍMBOLOS: LA CONSTRUCCIÓN ALEGÓRICA DE LA DEMOCRACIA

1. LA ICONOLOGÍA POR FIGURAS: DEL RENACIMIENTO A LA REVOLUCIÓN FRANCESA

La imagería moderna en torno a algunos conceptos se creó o transformó profundamente a finales del siglo XVIII, como en el caso de *libertad* y

¹⁷ Elorza (1988).

¹⁸ Benson (2019). Las caricaturas de Low se publicaron en forma de pequeños libros para entretenimiento de los soldados aliados y se utilizaron en calendarios navideños o como viñeta cómica insertada en diferentes productos.

república, conforme a los cuales evolucionó también la referida a la *democracia*. A diferencia de república, que carecía de una tradición iconográfica previa asentada, en el caso de democracia sí existe un antecedente. La obra de referencia en el campo de la iconología desde su publicación a finales del siglo XVI en Roma fue el tratado de Cesare Ripa. En su *Iconologia* se aportaba una descripción de «las imágenes universales» que debían servir a los artistas y poetas a la hora de representar los diversos valores, conceptos y sentimientos. En su «Proemio» Ripa destaca cómo la Antigüedad «ya encontró el medio perfecto para figurar conceptos». Para después explicar los tipos de conceptos que es posible «alegorizar»¹⁹.

Ni en la primera edición de 1592 ni en las que inmediatamente siguieron a su éxito inicial, la democracia fue incluida en la larga nómina de alegorías representadas con un grabado específico, y descritas en sus atributos, colores y sentidos en un texto adjunto²⁰. Una vez fallecido su autor, cuando en 1625 se lleve a cabo una reedición ampliada y enriquecida con nuevas imágenes por el jesuita Giovanni Zaratino Castellini, la democracia se sumará a la serie de alegorías incluidas en la obra (ilustración 4). En esta alegoría los principales símbolos que aparecen asociados a la democracia, ataviada con humilde vestimenta, son la guirnalda de vid que corona su cabeza, la granada (que representa la unión del pueblo), las serpientes (que significan la unión, «pero arrastrándose, no osando aspirar») y los granos de maíz (el abastecimiento público que causa la unión)²¹.

¹⁹ Ripa (1987) I: 10. Para la ilustración se emplea un ejemplar propiedad del autor.

²⁰ Utilizo la reedición de 1611 (Padua: Pietro Paolo Tozzi; según la edición facsimilar de Graphotronic Edizioni, 1993). La edición española moderna en dos tomos de Akal (Madrid, 1987) tampoco incluye «Democracia».

²¹ Esta alegoría y sus símbolos esenciales se mantuvieron en las siguientes ediciones, también las impresas a lo largo del siglo XVIII, tanto en las italianas (por ejemplo, la más completa de Perugia en 1765), como en la que circuló en lengua inglesa: *Iconologia: or Moral Emblems* (Benj. Motte, 1709: 59). De las múltiples ediciones en francés de Jean Baudoin, solo se incluye en la *Iconologie* aumentada de 1698 impresa en Amsterdam. Aparece como una de las tres formas de gobierno, sin imagen, pero manteniendo el mismo texto que describe la alegoría y sus atributos (396-397).

ILUSTRACIÓN 4. *Democratia*

Fuente: Della novissima Iconologia (Ripa, ed. 1630): 175.

Se trata de un punto de referencia interesante para ver cómo la iconografía clásica de la democracia va a ser reemplazada, redefinida y resignificada a partir de la Revolución francesa. Hasta ese momento el concepto democracia se empleaba en los textos con un sentido dominante: una de las formas puras de gobierno que, siguiendo las tesis clásicas, se sucedían en un proceso evolutivo cíclico de continua degeneración. Así, en la *Iconología* de Boudard publicada en 1766 la democracia aparece representada en la misma forma alegórica y con los mismos atributos que en el tratado de Ripa, si bien en el texto se la definía como «la autoridad de un Estado confiada al pueblo». La monarquía era definida como «el gobierno de una sola persona» y acompañada de símbolos ya clásicos como el trono, la corona, el cetro de oro, los rayos de luz o el león. La aristocracia, «una forma de gobierno en la que el poder se halla en manos de los principales ciudadanos del Estado», aparece acompañada de símbolos como los *fascies* consulares romanos con el hacha o una bolsa con plata para significar la importancia del poder militar y las finanzas como sostén del Estado²².

Esa es también la concepción que se plasmará en el otro gran tratado de iconología que irrumpe en plena Revolución francesa para convertirse en un referente esencial durante todo el siglo XIX, el publicado por Hubert Gravelot y Charles

²² Boudard (1766): I 42, 146 y 187.

Nicolas Cochin bajo el título *Iconologie, par figures ou Traité de la science des allégories* (París, 1791). Imbuidos del espíritu ilustrado del que formaron parte (Cochin fue muy cercano a Diderot), intentaron depurar la tradición centenaria de los *emblemata* representada por Ripa de todo lo esotérico o las figuras monstruosas —residuos de la mitología— para ofrecer al lector un sentido práctico acorde a la nueva visión científica y racional del mundo. De hecho, la antigua tradición de iconología por figuras redescubierta por el Renacimiento utilizaba la personificación de conceptos para hacer el mundo comprensible, en parte desde la idea platónica de la comprensión de las ideas desde las imágenes del mundo sensible²³. Ahora la atención principal descendió desde el macrocosmos al microcosmos, a los asuntos humanos, lo cual incluía la organización política y sus instituciones.

ILUSTRACIÓN 5. *Gouvernemens*



Fuente: Gravelot y Cochin, *Iconologie* (1791): vol. 2, 156.

Como se puede ver en la ilustración 5, las alegorías de la monarquía, la aristocracia y la democracia aparecen representadas con sus símbolos clásicos de forma conjunta e incluidas bajo el artículo «Gobiernos» (*Gouvernemens*)

²³ Alberú (1995): 9-19.

del tratado de iconología de Gravelot. Los dos primeros tomos de esta obra de referencia universal fueron traducidos al español por Luis G. Pastor y publicados en México en 1866. En el texto se describen los símbolos y significados de la democracia, matizándose que las clásicas serpientes que porta en su mano sería mejor sustituirlas «por coronas cívicas». También resulta interesante para comprobar cómo se fueron resignificando los símbolos el hecho de que se enfatice que «nadie ignora que todos estos atributos [corona de hojas de vid, granada, serpientes...] son símbolos de la unión, base de la Democracia». Una concepción positiva de la democracia que a través del símbolo del grano —que ya no se describe como maíz, sino como trigo— se asocia a su preocupación esencial por garantizar la subsistencia del pueblo²⁴.

Ejemplo que contrasta con la resignificación de los símbolos asociados al concepto democracia que se hará en otros tratados de iconología en el mundo hispanohablante en el siglo XIX. Así, Basilio Sebastián de Castellanos en su *Iconología cristiana y gentilicia* (1850), si bien hereda la tradición renacentista de Ripa por lo que se refiere a la estética y atributos de la alegoría, al describir la representación de la democracia asegura que con las serpientes se quiere indicar «lo turbulento del gobierno popular». Una visión acorde al catolicismo español en el contexto de reacción conservadora a las revoluciones de 1848. También otros símbolos, como los granos, en parte dispersos por el suelo en parte acopiados en sacos, se resignifican en sentido peyorativo hacia la forma de gobierno democrático, ya que —según el autor— el trigo quiere expresar que «ocupa más a esta clase de gobierno el hacer provisiones, que el acrecentar su gloria»²⁵.

Así pues, los tratados de iconología constituyen un punto de referencia básico para analizar el papel de las imágenes y los símbolos en la representación de los conceptos, así como para identificar las resignificaciones que posteriormente se produjeron tanto en el ámbito iconográfico como conceptual. Un caso bien estudiado se refiere al concepto político fundamental *república*. La república encontrará en las figuras clásicas de la libertad representada por diosas griegas y sus símbolos un referente para la moderna imagen que se fue recreando y extendiendo a partir de la Revolución francesa. Así se fue conformando el conocido estereotipo de la Marianne francesa, donde el referente clásico en forma de diosa femenina fue dando paso a una mujer civil que conservó algunos de los símbolos del arte clásico, tales como el gorro frigio —que significaba la libertad, pero se fue republicanizando—, la antorcha con la luz, la espada o el escudo de la guerrera Cibeles, los laureles de la victoria...

²⁴ Gravelot y Couchin (1866) I: 176. Para la ilustración se empleó un ejemplar propio.

²⁵ Castellanos (1850): 333.

Estos símbolos se fueron haciendo patrimonio común, indistintamente utilizado, en una serie de figuras femeninas que representaban nuevos conceptos fundamentales de la modernidad. No solo la libertad o la república, sino también la revolución o la democracia, otras dos figuras femeninas que fueron poco a poco conformando una identidad e imagen propias²⁶. Un buen ejemplo es el mencionado gorro frigio, símbolo de la libertad, que se convirtió en un elemento identificado en la iconografía con la república, si bien también se utilizó para simbolizar la democracia.

2. LA DEMOCRACIA-MONSTRUO

Pero lo más reseñable de este primer momento en el que comienza a configurarse la imagen moderna de la democracia y sus variadas representaciones, junto a la asociación con otros símbolos comunes de la libertad, la república o la revolución, es el modo en el que se personifica.

En toda la tradición republicana que ahora renacía en Francia las mujeres, sean diosas o civiles, que personifican la libertad, la república o la revolución —y luego la democracia— van a caracterizarse por su belleza idealizada. Por el contrario, la potente propaganda contrarrevolucionaria creada en Gran Bretaña va a representar a la democracia como un monstruo. Cuando se empiece a representar el concepto democracia en ese mismo sentido peyorativo, acorde a las connotaciones negativas que se le atribuyó entonces —no solo en el contexto monárquico-liberal británico—, su imagen será deformada hasta los extremos grotescos característicos de las caricaturas en boga, recurriendo a la perversa imagen del monstruo. Una figura que en sí misma ya connotaba la crueldad o el terror consustanciales a la democracia así representada con la evidente intencionalidad de generar la impresión de estar ante una anomalía, un fenómeno antinatural, al tiempo que generar su rechazo automático.

Así, por ejemplo, una caricatura debida a otro popular ilustrador británico de la época, Isaac Cruikshank, publicada en Londres en 1794, representaba a la democracia francesa como un monstruo, con rasgos de sátiro, que

²⁶ En el caso de EE. UU. «Lady Liberty» —alegoría omnipresente en las diferentes acuñaciones de moneda de dólar— se convirtió en la imagen símbolo de la libertad por excelencia que circuló desde las monedas hasta la prensa durante decenios después de la revolución que condujo a su independencia. Cuando hicieron de la democracia un valor político identitario, así como un emblema de su estrategia geopolítica durante la I Guerra Mundial, se construyó la figura análoga, «Lady Democracy».

sostenía en sus manos las cabezas degolladas de Luis XVI y María Antonieta (ilustración 6). La alusión entroncaba con la asociación tanto de la propia revolución como de la democracia con el regicidio, una de las acciones que más miedo podía generar en su momento. También suscitaba el rechazo por parte de los regímenes políticos que seguían reposando en la autoridad sacrosanta y soberanía incuestionada de los reyes. Más interesante aún si cabe es otra caricatura publicada también en Londres en 1798 que representa a la democracia, en esta ocasión como mujer-monstruo.

Los símbolos alusivos a Francia, colores de la bandera, escarapela y gorros frigos siguen presentes, pero lo significativo es su feminización, con lacios pechos colgando de los que se nutren en Gran Bretaña las ideas radicales, asociadas a dos políticos del período: Charles J. Fox, simpatizante de la Revolución francesa, al que la madre democracia acoge en su regazo a la izquierda de la imagen, y John H. Took, a su derecha (ilustración 7).

ILUSTRACIONES 6 Y 7. *The Democracy of France (1794)* y *The Hopes of the Party or the Darling Children of Democracy (1798)*



Fuente: BM.

No cabe duda de que ese tipo de imágenes satíricas puestas en circulación por la potente reacción que siguió a la Revolución francesa en buena

parte de Europa contribuyó activamente a sedimentar la semántica negativa que caracterizó al concepto democracia en este primer momento. El otro contexto que contribuyó a reforzar esa imagen negativa de la democracia con el fin de provocar su condena o desprecio general coincidió con el denominado trienio jacobino en la península italiana. No en vano, ya Palmer en un estudio clásico sobre la revolución democrática señaló este escenario y período histórico como fundamental²⁷.

En 1799, una vez finalizada la invasión francesa, llegó el momento de reaccionar e intentar convencer a la población de las atrocidades y males inherentes a todo lo que se consideraba consustancialmente asociado a la Revolución francesa, desde la masonería o los jacobinos, pasando por la república o la democracia. La importancia de este último concepto se puede apreciar en el protagonismo que adquirió como blanco de la propaganda desplegada en el terreno visual por medio de la impresión de una serie de caricaturas políticas²⁸. En esas imágenes la democracia va a aparecer representada junto a los símbolos revolucionarios franceses en una estética diferente a la generada en Inglaterra por la contrarrevolución. Aquí no se trata de alegorías deformadas ni de formas monstruosas, sino que se mantiene la imagen de la tradición clásica — en la mayoría de los casos con una mujer de bellas facciones que porta la lanza con el gorro frigio—.

La imagen que tomo como ejemplo de ese conjunto de caricaturas que circularon por la península italiana en 1799 muestra a una mujer representada como una escultura que es derribada de su pedestal por la luz que desciende desde el cielo para enfatizar la condena divina hacia el período anterior que había entronizado a la democracia. Mientras en el carro lleno de cadáveres situado a la derecha de la imagen se rotula «producto de la libertad y la igualdad», al pie de la ilustración se apunta que «el sol de la verdad» derrite la estatua de la democracia, proceso que sus acólitos de la república cisalpina intentan en vano impedir con el aire de sus fuelles. En la parte superior derecha los representantes de las potencias aliadas dan «gracias a la justicia celeste» (ilustración 8). Desde un canon estético diferente se construía el mismo mensaje negativo de repudio a una democracia cuya experiencia histórica iba contra el orden natural que había alterado, pero que la Providencia se encargaba a ahora de restablecer, aniquilando la experiencia democrática.

²⁷ Palmer (2013).

²⁸ *Album* (1799). La imagen de esta serie que se comenta a continuación también circuló en una versión francesa (Langlois, 1988: 222-223).

ILUSTRACIÓN 8. *Statua della democrazia composta d'immondezze congelate* (1799)

Fuente: Biblioteca di Storia moderna e contemporanea (Roma).

3. FORMA DE GOBIERNO Y GRUPOS SOCIALES: ARISTOCRACIA VS. DEMOCRACIA

No hay que olvidar que hasta finales del siglo XVIII la semántica dominante del concepto *democracia* era la de una de «las formas simples de gobierno», clasificándose como tal a «toda república en la que la soberanía reside en el conjunto del pueblo». Significado que se oponía a la aristocracia, como gobierno de «una parte del pueblo». Así se había consignado en la *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Arts et des Métiers*²⁹. También debe tenerse en cuenta que entonces no era un tipo de gobierno predilecto, ni siquiera para los ilustrados, como reconoce el propio autor del artículo, caballero de Jaucourt.

La revolución no hizo sino profundizar esta semántica y arraigarla en el imaginario colectivo al señalar la oposición conflictiva entre democracia y aristocracia, a su vez sujetos de dos diversas formas de gobierno. La propaganda revolucionaria buscó denigrar a la aristocracia, al tiempo que creaba

²⁹ He citado por la edición de Geneve, Chez Pellet (1777): t. X, 667.

una imagen dignificada y positiva de los estratos populares identificados con la democracia. Así lo muestran unas estampas satíricas que se inscriben en la descrita tradición propagandística de contraste (o guerra) de imágenes y que circularon ampliamente después de 1790 en distintos formatos, tanto en blanco y negro como coloreadas. En ellas se caracterizaba a la mujer representativa de la aristocracia frente a la mujer demócrata. La primera es retratada vieja y con un rostro feo con expresión amarga en una estética que busca claramente el rechazo (una especie de *aristocracia-monstruo*). Como iconotexto se podía leer «Maldita revolución». La segunda está representada por una mujer joven con atuendo de campesina y sonriente que porta en su mano el decreto de proclamación de los derechos del hombre. El texto que la acompaña rezaba «El buen decreto» (ilustración 9).

ILUSTRACIÓN 9. *L'Aristocrate et La Democrate* (1790-1792)



Fuente: Bibliothèque national de France.

En ese contexto no puede olvidarse la indisoluble asociación de la democracia con el concepto *pueblo*, también sujeto durante el período a diferentes resignificaciones³⁰. La definición de democracia que desde mediados del siglo

³⁰ *Vid.* Desbrousses (2003).

xviii había recogido el *Diccionario de autoridades* de la Real Academia Española en su sentido clásico como «gobierno del pueblo» estará en el ADN mismo del concepto durante todo el período. Uno de los símbolos de la propia Revolución francesa había sido ese «pueblo soberano» que en forma de una colosal escultura se encomendó a Agustin Dupré con el fin de ubicarla en la isla de la Ciudad en París³¹.

Algunas imágenes de la época permiten ilustrar cómo, entre quienes tuvieron una concepción negativa del pueblo, la democracia, como gobierno, no pudo sino ser temida y denostada. Esta visión fue bastante habitual aún en los primeros decenios del siglo xix. En Gran Bretaña una caricatura de George Cruikshank, que circuló con profusión en blanco y negro y también se publicó coloreada en la revista antirradical *The Loyalist's Magazine* (1820) bajo el título «La escalera radical» (*Radical ladder*) es ilustrativa de ese punto de vista.

En el último peldaño de la escalera por la que avanzaba la oposición radical británica, liderada —antorcha en mano— por la popular y controvertida reina consorte Carolina, se hallaba el gobierno de un pueblo connotado despectivamente como populacho (*mob government*). Los peldaños de esa escalera que conducían hacia el gobierno del pueblo llevaban inscritos todos los vocablos peyorativos que se seguían asociando a la democracia: revolución, ruina, anarquía, ateísmo... Frente a los símbolos que portaban los radicales caricaturizados como gnomos jacobinos, una bandera francesa con la inscripción «república democrática» y un gorro frigio, se erigía una columna firme con los símbolos de la justicia, la constitución y la monarquía británica. Alrededor de la columna figuraban los nombres «rey,» «lores» y «comunes», en referencia a las tres instituciones clave del sistema político británico, la Corona y las dos Cámaras del Parlamento, la primera asociada a la representación de la aristocracia y la segunda a la representación del resto de la sociedad. No obstante, las clases medias ya tenían un cierto peso en medio de la polarización aristocracia/pueblo. En todo caso, el pueblo británico difícilmente podía ser identificado con la multitud tumultuaria o el populacho revolucionario (ilustración 10).

³¹ El dibujo a lápiz que mostraba a un hombre desnudo y con el gorro frigio, representando al pueblo soberano, en Reichardt y Kohle (2008): 178.

ILUSTRACIÓN 10. *The Radical Ladder*

Fuente: George Cruikshank, 1821. National Portrait Gallery.

Una visión diferente se irá abriendo paso en paralelo a la revitalización del concepto *pueblo* y su redefinición en sentido positivo que cobrarán fuerza a partir de los años treinta del siglo XIX. Para entonces el pueblo se situó en el centro de atención preferente para diversas culturas políticas: desde las diversas corrientes de filiación socialista hasta los sectores demócratas y republicanos que hicieron de la cuestión social y las clases desfavorecidas una prioridad de la agenda política. En Francia estas corrientes fueron robusteciéndose en los años previos a 1848, y encontraron también mucho eco en España y otros países de Europa y América.

Una imagen insertada en una publicación de referencia por lo que a la cultura visual de la época se refiere, *La Caricature*, reflejaba bien esa revalorización del pueblo entre los sectores ideológicos de la izquierda en comparación con la aristocracia, a la que seguía oponiéndose de manera tan directa como frontal. En este caso la alegoría representaba a la aristocracia como un

gato encaramado en su silla-trono, trasunto de la alta esfera de la sociedad donde disfrutaba de sus privilegios. La aristocracia se muestra a la defensiva frente a un vigoroso perro, un bulldog, que representa al pueblo y porta un gorro frigio. En el comentario a la imagen se explica que el bulldog significa la soberanía del pueblo, su libertad, su igualdad. Se presenta a ambos grupos sociales así animalizados como dos rivales que mantienen posiciones irreconciliables, dejando intuir un conflicto en el que todo apunta al triunfo final del pueblo (ilustración 11)³².

ILUSTRACIÓN 11. *Aristocratie et Démocratie*



Fuente: *La Caricature* (1834, plancha 443). BnF.

Ese cuadro polarizado en la dicotomía democracia/aristocracia se enriqueció con el debate suscitado para dar cabida en el rígido esquema clásico a la clase emergente que solemos identificar con las clases medias. Los doctrinarios franceses, liderados en este punto por Guizot, buscaron vías intermedias en las que una nueva democracia de naturaleza representativa pudiera ser ejercida a través de los grupos sociales más capacitados. Sobre la base de esa «soberanía capacitaria» plantearon una «democracia de las clases medias», en el contexto de los debates sobre la extensión controlada del sufragio que distaba

³² «Aristocratie et Démocratie», *La Caricature* (27-11-1834, núm. 212): 1692.

de una concepción universal o de una democracia popular³³. Cuestiones que también se plantearon por parte de los utilitaristas británicos en el contexto del movimiento cartista y los debates que condujeron a la aprobación en 1832 de una ley de reforma que ampliaba el sufragio masculino.

Estos debates, concepciones y representaciones llegarán a España en pleno período de construcción posrevolucionaria del Estado liberal a partir de los años treinta del siglo XIX. En uno de los periódicos redactado por autores vinculados a las pioneras advocaciones de la democracia en España, *La Risa*, se incluía una imagen que ilustraba esa confluencia sociopolítica entre tres grupos o clases. Esta publicación satírica dirigida por el novelista de ideas avanzadas Wenceslao Ayguals de Izco insertaba una caricatura para ilustrar el artículo titulado «Modas de España». En ella se representaban —utilizando un típico zoomorfismo— las tres clases sociales que distingue en España: aristocracia, justo medio y democracia. Ninguna tiene ya cara de persona, no está de moda, sino de seres irracionales: de zorro la aristocracia, de urraca las clases medias y de papa-moscas «el pueblo bonachón» con el que se identifica la democracia. El pueblo, situado en el centro y que simbólicamente sostiene un periódico, es oprimido e incluso robado por los demás. Porque —como concluye el autor— es el único que tiene una profesión, el que realmente trabaja. Los demás no lo necesitan porque «la gran moda de España es apropiarse de lo ajeno» (ilustración 12).

ILUSTRACIÓN 12



Fuente: *La Risa* (núm.41, 21-01-1844): 127. Colección del Autor (C. A.).

³³ Vid. la «Introducción» de Darío Roldán a Guizot (2019 [1839]).

III. LA IMAGEN DE LA DEMOCRACIA TRIUNFANTE

Sin duda 1848 marcó un verdadero antes y después para el concepto democracia, tanto desde un punto de vista semántico como iconográfico. Si ya años antes había empezado a fermentar la convicción de que la democracia era un ideal que se impondría como fruto de la ley histórica del progreso que regía la filosofía de la historia de la humanidad, el efímero triunfo de la revolución de 1848 en Francia, alimentó esa fe, al tiempo que avivó el horizonte de expectativas de amplios grupos en muchos otros países. Ello, a pesar de que desde el punto de vista de la consolidación de la democracia en la práctica política en Francia, la revolución fracasara poco después de 1848.

Una de las mejores representaciones de este nuevo momento del concepto, cargado de euforia y esperanzas —de emociones—, y extendido ya a una democracia que desbordaba el ámbito puramente político de las formas de gobierno para adquirir una marcada significación social, se debió a Frédéric Sorrieu. Concretamente a su litografía titulada «El Triunfo», en alusión a la «la república democrática universal y social» instaurada en Francia en febrero del 48 (ilustración 13).

ILUSTRACIÓN 13. *Le triomphe (1848), detalle*



Fuente: Musée Carnavalet.

En ella se mostraba una lujosa cuadriga, acompañada de una multitud en festivo desfile triunfal, comandada por una típica figura femenina de la

república, una Marianne que porta los símbolos del gorro frigio y la antorcha de la libertad. Junto a ella, en la cuadriga viajan cuatro niños que representan los cuatro continentes entonces conocidos sosteniendo sus riendas. Al fondo se vislumbra simbólicamente el Arco del Triunfo, mientras la esencial dimensión social de la democracia que sale victoriosa de la revolución de 1848 se consigna en las letras doradas sobre el pendón rojo que alza un miembro de la comitiva: «Organización del trabajo». Un eslogan que repetía el título de un popular folleto de Louis Blanc, al tiempo que aludía a una de las soluciones entonces propuestas para resolver la cuestión social que había impregnado la nueva sensibilidad democrática³⁴.

En el caso español, dado que el ciclo revolucionario se prolongó más allá de 1848, con importantes episodios en 1854 y 1868, el ideal de un triunfo de la democracia adquirió fuerza durante este período³⁵. Así se constataba en una imagen inserta en el periódico satírico-político *Gil Blas*, en la que se muestra a un personaje, representativo de los jóvenes que participaron activamente en la revolución española de julio de 1854, pronunciando un discurso en un conocido teatro madrileño y proclamando el profético triunfo futuro de la democracia (ilustración 14).

ILUSTRACIÓN 14



Fuente: *Gil Blas* (4-02-1865). BNE.

³⁴ Larrère, 2018.

³⁵ Fernández Sebastián y Capellán (2018) y Peyrou (2008).

Si bien los textos que testimonian está renovada y arraigada fe en el triunfo de la democracia son abundantes en todo este período, tampoco van a faltar en España las imágenes que representen este deseo creciente de ver a los ideales democráticos triunfar. En algunos casos la iconografía persistirá incluso en coyunturas en las que en la práctica no se ha logrado implantar una democracia efectiva, dando la sensación de atribuir un especial poder taumatúrgico a las imágenes.

Es el caso de la insertada en el periódico *El Tupé* en 1881 en el que aparece una democracia entroncada con las representaciones femeninas de la libertad y la república de influencia francesa, tocada con el gorro frigio y con ambos pechos dejados al descubierto por la capa y única rojas que porta. La democracia monta un caballo que avanza, lleno de brío, mientras alza la antorcha de la libertad. En el texto al pie de la imagen podía leerse: «Paso a la democracia». Al fondo aparecen algunos símbolos típicos del progreso: el ferrocarril, el vapor y el tendido eléctrico. Como contraste, en primer plano se ve cómo la democracia ecuestre deja a sus pies, tendidos por el suelo, los símbolos de la monarquía, la aristocracia y la Iglesia. Por su parte, el pueblo saluda su paso con entusiasmo y alzando en sus manos el laurel, símbolo del triunfo (ilustración 15).

ILUSTRACIÓN 15



Fuente: *El Tupé* (27-02-1881). Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

La misma expectativa o incluso fe en el triunfo de la democracia se mostraba en otra imagen inserta en la prensa española por el destacado revolucionario republicano Eduardo Sojo. Este activo periodista desarrollará toda su labor de propaganda acompañada de incisivas caricaturas que él mismo realizaba y firmaba bajo el seudónimo Demócrito. Debido a su actividad prorevolucionaria apoyando la causa de Ruiz Zorrilla durante los años ochenta, tendrá que exiliarse a Argentina, donde seguirá su incesante —y exitosa— labor de agitación a través del periódico satírico ilustrado *Don Quijote*³⁶. Previamente en Madrid realizó numerosas caricaturas para ilustrar el periódico *La Broma*. En 1882 insertó una imagen paradigmática a la hora de entender el papel de la narrativa visual en la labor de difusión y conceptualización de la democracia, republicana en su caso (ilustración 16). Sojo comenta la imagen asegurando que, aunque incluso las fuerzas del liberalismo más progresista y algunas de las corrientes democráticas se estén dedicando a poner palos en las ruedas del carro de la democracia para actuar en su contra (Martos, Castelar, Montero Ríos, el general López Domínguez, Echegaray...), nada será suficiente para evitar que el carro triunfal llegue a su destino. Es decir, se trata de un *telos* del devenir histórico, de una marcha imparabile que ninguna fuerza humana podrá detener³⁷.

ILUSTRACIÓN 16. *Dar coces contra el aguijón*



Fuente: *La Broma* (28-12-1882). C. A.

³⁶ Laguna Platero y Martínez Gallego (2015).

³⁷ «Los monitos de hoy», en *La Broma* (28-12-1882): 1.

Durante ese mismo período el progreso económico que iban experimentando los Estados Unidos de Norteamérica se convertirá en una fuente adicional de esperanzas puestas en el triunfo de la democracia, ya que sus éxitos serán interpretados como consecuencia directa de su forma de gobierno y sociedad democráticos. Desde ese país se alimentará también la esperanza en el gran poder de la democracia para acabar con las formas de gobierno entendidas como opuestas, como obstáculos a su realización histórica.

Un magnífico ejemplo de esta concepción es la imagen publicada en el destacado semanario humorístico ilustrado *The Puck* que se editaba en Nueva York (ilustración 17)³⁸. El motivo que llevó a publicar a doble página una extraordinaria caricatura titulada precisamente «El triunfo de la democracia» fue la reciente caída del imperio brasileño. En la ilustración una esfera terrestre que representa al mundo barre por medio de la democracia, simbolizada en una gran escoba, las monarquías de todo el planeta. Junto a Don Pedro II de Brasil, caen las imágenes las monarquías de Europa, incluida la británica o el propio papa. En el artículo que incluye la revista ese día se muestra la satisfacción por la llegada de la libertad a Brasil, al tiempo que se evoca una supuesta —y ficticia— reunión entre los monarcas reinantes convocados por el Káiser Guillermo en Alemania. Con ironía se dice que la reunión fue presidida por el bebé-rey de España, Alfonso XIII, que a la sazón contaba tres años de edad y que se quedó dormido al inicio de la misma³⁹.

Por un lado, se dieron esas actitudes positivas hacia una democracia cuyo triunfo se percibía bien como una aspiración futura más o menos inmediata —y más o menos fundada en la realidad política— o bien como un hecho en el caso de los EE. UU. Por otro, en la época no dejaron de existir recelos, temores o un miedo pavoroso hacia los ideales democráticos. El paralelo desarrollo de corrientes socialdemócratas, junto al paulatino robustecimiento del movimiento obrero o la constitución de la Asociación Internacional de Trabajadores fueron identificados directamente o asociados con un conjunto de conceptos negativos y peligrosos contra los que los partidos, instituciones y Estados apegados a valores conservadores de su *status quo* consideraron que había que defenderse.

³⁸ Kahn y West (2014). Considerada como la pionera y más influyente revista estadounidense de caricaturas políticas en color, *Puck* fue creada en 1877 por dos emigrantes europeos: el caricaturista austriaco Joseph Keppler y el impresor alemán Adolph Schwarzmann. De hecho, inicialmente se publicó solo en lengua alemana, pero tras su gran éxito pasó a editarse también en inglés (*ibid.*: 11-14).

³⁹ «The King Trust», en *Puck* (11-12-1889, núm.690): 277 (278-279 para la caricatura).

ILUSTRACIÓN 17. *Triumphant Democracy*

Fuente: *Puck* (11-12-1889). C. A.

Un ejemplo de esa otra percepción de la democracia, y su consiguiente rechazo, quedó bien ilustrada en el influyente semanario satírico británico *Punch or the London Charivari*. En 1879 publicaba una imagen donde aparecen juntos el papa León XIII y el canciller alemán Otto von Bismark, quien en ese momento había abandonado sus posiciones liberales para apoyarse en el conservadurismo católico, al tiempo que iniciaba una política decididamente antisocialista. Ambos, en actitud de resistencia, empujan una puerta para impedir que se abra y puedan entrar un grupo de personas en actitud revolucionaria, de las que solamente se dejan ver las manos y las antorchas que portan en las que se inscriben los nombres de las ideas sociopolíticas que representan: nihilismo, socialismo y democracia (ilustración 18).

ILUSTRACIÓN 18. *Of one mind*

“OF ONE MIND.” (FOR ONCE!)

Fuente: *Punch* (25-01-1879). C. A.⁴⁰

Frente a estas actitudes más reactivas por parte de las fuerzas conservadoras, donde persistía esa tradicional amalgama de la democracia con ideas connotadas negativamente como la revolución o ahora el socialismo, el liberalismo de corte progresista mantuvo una actitud más abierta y de proximidad —o incluso de fusión—. En el caso de España ello había dado lugar a la consolidación de otra tradición, la liberaldemócrata, que hundía sus raíces en 1849, pero que había llegado en diferentes expresiones hasta la Restauración (1874-1923). Las fuentes visuales muestran en ese contexto un cambio importante en la representación del concepto con respecto a las alegorías del período de la Revolución francesa.

En el contexto español a comienzos del siglo xx las alegorías de la democracia aparecerán personificadas no ya solo en bellas matronas que mantienen los rasgos y atuendos de las diosas, sino completamente transformadas en mujeres de

⁴⁰ En el contexto español véase la imagen insertada en *El Loro* (Barcelona) (28-5-1881), donde las fuerzas reaccionarias muestran un pavor similar ante la democracia. Disponible en: <https://bit.ly/32iDjOO>.

la clase media insertadas en situaciones cotidianas reales. Una feminización que abre diversas posibilidades de estudio desde una perspectiva de género y que debe contextualizarse en el uso de la figura femenina en la prensa satírica española de la época para representar otros conceptos clave, como *revolución*⁴¹. Un ejemplo de esa nueva imagen de la mujer-democracia es la que la representa en un coche de caballos transitando por el paseo de la Castellana de Madrid para ir al teatro, mientras García Prieto intenta convencerla de que se sume a su causa política, la del Partido Liberal Democrático⁴². También la mujer-democracia que acompaña a los destacados políticos liberal-demócratas Moret, Montero Ríos y Canalejas en un cuadro-parodia publicado en *El Gedeón*; incluso, una mujer-democracia con atuendo más popular (en este caso catalán), como la que aparece manteada al estilo de Sancho Panza por «sus hijos» en el periódico barcelonés *El Loro*⁴³. Paradigmática, en ese sentido, es la cromolitografía que publica el semanario satírico *Don Quijote*, que puso en marcha Sojo tras regresar a España de su exilio argentino. En esta imagen una joven mujer vestida de rojo al estilo de las damas de la clase media, representa a la democracia ahora cortejada por el liberal Sagasta cuando presidía ya su último Gobierno muy poco antes de fallecer. Si bien la democracia se ha desprendido de aquellos símbolos y actitudes de fogosa propaganda revolucionaria, sigue desconfiando de las declaraciones de amor que vienen de la izquierda liberal, tal y como refleja el diálogo entre ambos que figura al pie de la imagen (ilustración 19).

IV. LA GEOPOLITIZACIÓN DE LA DEMOCRACIA

Desde una perspectiva global, el otro gran momento histórico del concepto democracia, tras el inaugurado por 1848 va a venir marcado por un doble aspecto: su crisis, que se evidencia tras la Gran Guerra, y el significado geopolítico que adquiere especialmente tras la entrada de los Estados Unidos en el conflicto mundial en 1917. Como es bien conocido, Wilson tuvo la necesidad de cambiar la opinión pública norteamericana respecto a la no intervención en la Gran Guerra, tras su promesa en ese sentido durante la campaña electoral celebrada poco antes. Ello supuso toda una estrategia política,

⁴¹ Capdevilla (2012).

⁴² *El Mentidero* (13-02-1915). Disponible en: <https://bit.ly/3cAR3rP>.

⁴³ «Los políticos sin contrata (Cuadro democrático-liberal de Ángel D. Huertas)», *El Gedeón* (20-05-1904, núm. 443): 3, disponible en: <https://bit.ly/2GdI57X>, y «Así la tratan sus hijos», *El Loro* (17-12-1881, núm. 51): 2-3, disponible en: <https://bit.ly/3mUdn4z>.

ILUSTRACIÓN 19



Fuente: Don Quijote (11-04-1902). BNE.

acompañada de una intensa propaganda en sentido favorable a la necesidad de implicarse en la guerra del lado de los aliados. Una acción que contó con la inestimable colaboración de figuras clave en el estudio y manipulación de la opinión pública, como Walter Lippman o Edward Bernays, así como nuevos medios de comunicación de masas como el cine. El 2 de abril de 1917 Woodrow Wilson pronunció un discurso en el Congreso de los EE. UU., donde «por primera vez un jefe de Estado defendía el uso de la fuerza para proteger y expandir la democracia representativa»⁴⁴.

Solamente con la ayuda a las naciones democráticas se podría mantener la paz —razonaba Wilson—, mientras autoproclamaba a su país como campeón de los derechos de la humanidad. En tales ideas fundamentó su célebre sentencia: «El mundo debe hacerse seguro para la democracia». La célebre frase rezaba literalmente «The world must be made safe for liberty» y venía envuelta en un discurso donde las razones invocadas para justificar el fin de la neutralidad de EE. UU. y para implicarse en la guerra eran de índole supranacional: los derechos de la humanidad, la libertad de las naciones grandes y pequeñas, la justicia y la paz presente y futuras de todos... En el discurso hay una permanente división geopolítica en dos grandes partes: pueblos con autogobierno, civilizados y libres, frente a gobiernos autocráticos, ejemplificados

⁴⁴ Kean (2009): 375.

con Alemania y Rusia. La conclusión que culminaba esa geopolitización de la democracia era clara para Wilson: «Nunca se podrá mantener un acuerdo firme de paz, a menos que se asocien las naciones democráticas»⁴⁵.

La referida frase la proclamará a los cuatro vientos la prensa internacional de forma inmediata, haciendo sentir sus consecuencias. Conviene tener en cuenta que con el mencionado discurso se iniciaba no solo la determinante entrada de EE. UU. en la Gran Guerra, sino una doctrina que se prolongará posteriormente. Doctrina que implicaba la convicción de que la democracia, o mejor aún la democracia bajo el modelo de EE. UU., se consideraba superior a las demás formas de gobierno. Se trataba de una superioridad no solo frente a las autocracias a las que ahora se combatía en el contexto de la guerra, sino que posteriormente siguió formando parte de la estrategia de legitimación del imperialismo norteamericano en el contexto mundial. En la imagen publicada en *Life* en noviembre de 1917, la mujer símbolo de la democracia — palabra rotulada en la cinta que porta alrededor de su cabeza—, *Lady Democracy*, pisa la cabeza de un soldado alemán —la autocracia—, mientras por el fondo se aproxima un ángel símbolo de la paz⁴⁶. Una iconografía, asociada a esa geopolitización del concepto en el contexto de la Primera Guerra Mundial, que también dejó su huella en Iberoamérica. Incluso en Argentina, que mantuvo su neutralidad oficial bajo la presidencia del radical Irigoyen, la presión social a favor de los aliados se dejó sentir en medios de comunicación, como la popular *Caras y Caretas*⁴⁷.

Este semanario reflejó el cambio crucial del escenario bélico mundial tras la decisión de Wilson que llevó a EE. UU. al bando aliado, incluyendo la presión que supuso en la zona la toma de partido de Brasil por ese bando. En una de sus célebres ilustraciones de portada a todo color presentaba esa dicotomía de los dos bandos en guerra reducida a un antagonismo político entre la democracia, personalizada en los EE. UU. —en la figura del propio Wilson—, y la autocracia, personalizada por Alemania. Para finales de 1918 esa contraposición era ya la de una democracia wilsoniana poderosa llamada a la victoria final y una autocracia que sucumbía a la ofensiva aliada (ilustración 20).

⁴⁵ Wilson (1917): 6-7.

⁴⁶ «In her Path», *Life*, 8-11-1917: 747.

⁴⁷ Gómez (2005). Se publicó en Argentina desde 1898 por iniciativa del periodista español Eustaquio Pellicer y tuvo distribución en Estados Unidos, Francia, España o Italia.

ILUSTRACIÓN 20. *Frente a frente*

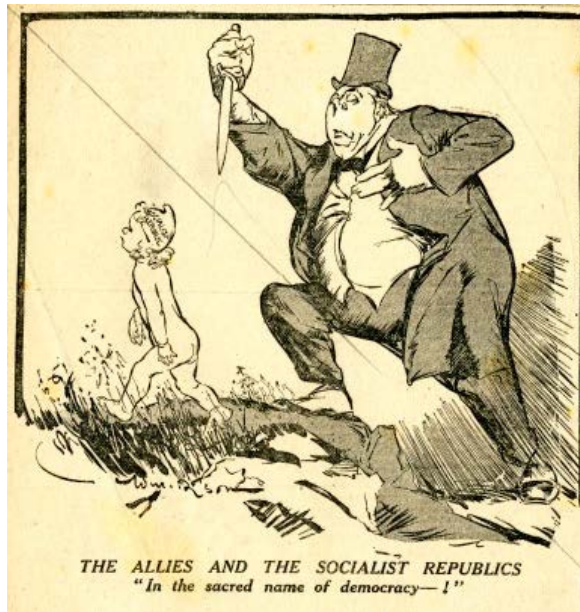
Fuente: *Caras y caretas* (2-11-1918). BNE.

Algunos meses más tarde en Europa el caricaturista australiano Will Dyson, que insertaba sus viñetas en el periódico londinense *Daily Herald*, dejaba una evidencia histórica de la visión crítica que también desencadenó la forma en la que se estaba empleando el sagrado nombre de la democracia en plena guerra mundial (ilustración 21).

En el período de entreguerras, y con la importante crisis que el concepto atravesó tras la Primera Guerra Mundial, así como la carga de experiencia histórica que supuso el auge del fascismo y los totalitarismos, *democracia* ya no significaba sólo un régimen político asociado a unos determinados principios y valores (libertad, derechos, igualdad, justicia ...), sino también algo contrario, enfrentado y alternativo a la dictadura de cualquier naturaleza. En esa misma línea W. Conze señala que en la Alemania de entreguerras el significado esencial del concepto democracia llegó a ser «la no dictadura»⁴⁸. Por

⁴⁸ Conze (1993): 136.

ILUSTRACIÓN 21.



Fuente: Daily Herald (6-5-1919). British Cartoons Archive, University of Kent.

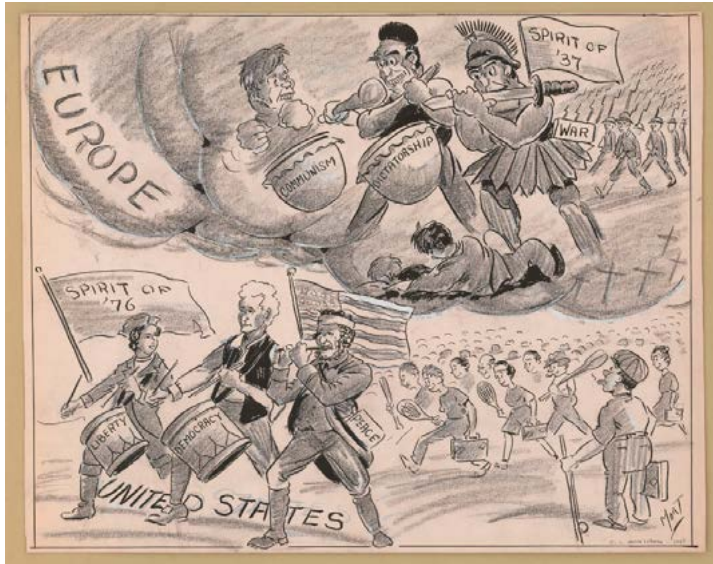
añadidura, esta definición frente a un enemigo común en el contexto internacional suponía la participación en un bloque de naciones con las que se entraba automáticamente en comunión —una especie de fraternidad— y constituían una alianza geopolítica.

En el potente despliegue de propaganda realizado por los EE. UU., las imágenes —incluidas las imágenes en movimiento, es decir, el cine— desempeñaron un papel clave para esa nueva resignificación del concepto en el contexto mundial. Se volvía a recurrir a esa guerra de imágenes, que desde los primeros momentos de la imprenta había jugado con los contrastes fundamentados en simplificaciones dicotómicas —sobre la base de oposición bueno-malo, aceptación-rechazo—. Un buen ejemplo de cómo esa práctica se prolongaba en los primeros decenios del siglo xx nos lo proporciona una caricatura realizada por Mortinson en 1937 (ilustración 22).

En ella se muestran dos cuadros históricos; uno se corresponde con «el espíritu de 1776», es decir, el propio de la revolución norteamericana, al que se asocian los conceptos claves de libertad, democracia y paz. Pero también se deja ver el bienestar social y económico que eso ha deparado al pueblo estadounidense, que aparece ataviado con ropa deportiva y caminando feliz. En

el plano superior de la misma imagen se retrata a Europa sumida en «el espíritu del 37». Ahora, los conceptos asociados a la escena europea de 1937 son, en sangrante contraste, comunismo, dictadura y guerra. Los ciudadanos europeos, vestidos como soldados, desfilan armados por un terreno marcado por cruces que señalan las muertes y el horror a lo que todo ello conduce.

ILUSTRACIÓN 22. *Spirit of '76 contrasted to Spirit of '37*



Fuente: C. L. Mortison, Library of Congress.

La narrativa visual se fundía con el uso de los conceptos para construir un discurso en el que tanto los significados como la iconografía de la democracia se habían ido modificando históricamente. En el recorrido trazado podemos diferenciar aquellas primeras alegorías de referencia para artistas; las deformaciones caricaturescas empleadas como propaganda en el fragor de las revoluciones (y contrarrevoluciones), o la idealización que confiaba el mejoramiento de la sociedad a su triunfo. Superados esos momentos, la democracia —y su imagen— deja de ser la simple oposición a la aristocracia para encarnar los valores de una parte del mundo occidental contemporáneo (libertades, derechos, igualdad, justicia...) frente a las nuevas formas de autoritarismo estatal. A su vez, estas son ahora identificadas en sus diferentes nomenclaturas y variedades geográficas con el concepto de dictadura. La inversión conceptual a lo largo de la experiencia histórica aquí trazada había sido tal que ahora la amalgama de términos

negativos que había caracterizado a la democracia moderna en sus primeros momentos había sido reemplazada por un conjunto de términos eminentemente positivos. Toda la carga negativa, política, social y emotiva quedaba ahora quintaesenciada en la dictadura, frente a la que se alzaba una democracia sacralizada y convertida en su contra-concepto asimétrico⁴⁹.

En el caso español, frente al gobierno democrático que había representado la II República instaurada en 1931 y tras la Guerra Civil de 1936-1939, será el general Franco quien encarne la idea y la práctica de la dictadura⁵⁰. Ya en septiembre de 1936 Will Dyson, en una de sus viñetas para *Daily Herald*, había representado a una «pobre democracia» a la que le iban lanzando unos ladrillos poniendo en riesgo su vida. Junto a los ladrillos alusivos a Hitler o Mussolini aparecía uno con el rótulo «Franco»⁵¹. Quizá fue otro popular caricaturista contemporáneo y amigo de Dyson, David Low, quien de forma más contundente representó en imágenes esos dos conceptos asimétricos que marcaron el período: dictadura y democracia⁵². En las viñetas periódicas que con tanta libertad como polémica —fueron expresamente prohibidas en Alemania por un irritado Hitler— fueron insertadas en el diario conservador *Evening Standard*, Low contrapuso sistemáticamente las tendencias totalitarias que iban ganando fuerza en los años treinta con unas democracias que parecían impotentes —o impasibles— ante ese ascenso. En una de sus caricaturas mostraba a Hitler camino de convertirse en «el dueño del mundo»

⁴⁹ La idea de que los conceptos no se pueden comprender aislados, sino en relación dialéctica con o en referencia a otros conceptos, llevó a Koselleck a acuñar el término *asymmetrische Gegenbegriffe*. Los tres principales ejemplos históricos que analiza de esa asimetría conceptual son los contraconceptos helenos (civilización)/bárbaros (barbarie), cristianos/paganos y *superhombre* (*Übermensch*)/*infrahombre* (*Untermensch*). Vid. Junge y Postoutenko (2011): 10-11, 25-30. Esta categoría parece adecuada para el análisis de la relación que en el siglo xx se establece entre democracia y dictadura (Postoutenko se ocupa específicamente —cap.3— de la asimetría política y conceptual entre totalitarismo y democracia).

⁵⁰ Esa percepción de la II República en el contexto internacional quedó gráficamente reflejada en la viñeta de David Low donde Azaña, portando un cartel con la inscripción «gobierno democrático español», aparece encabezando el grupo de líderes europeos adalides de la democracia (*Evening Standard*, 21-08-1936). Disponible en: <https://bit.ly/2G38HJ0>.

⁵¹ «Poor Angel Democracy», *Evening Standard* (25-09-1936). Disponible en: <https://bit.ly/2EBMXDg>.

⁵² Benson (2008).

mientras ascendía por una alfombra que se extendía sobre los cuerpos doblegados de «los líderes de la democracia»⁵³.

Low se implicó especialmente en la situación de España, simpatizando con el régimen republicano y criticando la impasibilidad de los líderes políticos de Francia y Gran Bretaña ante la guerra civil. En una de sus caricaturas muestra cómo la democracia en España es brutalmente agredida por el ejército fascista. Con evidente ironía representa en la escena al ministro de Asuntos Exteriores británico, Eden, y al presidente francés, Blum, quienes de forma suave —y permisiva— solicitan a la persona que ayuda al fascismo sujetando las piernas de la democracia que les deje pelear solos para que haya una «pelea limpia» (ilustración 23).

ILUSTRACIÓN 23. *Correct Attitudes in Spain*



Fuente: D. Low, *Evening Standard* (5-08-1936)⁵⁴.

Esa falta de implicación de su país era una alerta sobre el fin que podía esperar a las democracias en Europa si no se actuaba en su defensa frente a los fascismos en ascenso, pero también un reflejo de cómo la polarización entre democracia y dictaduras en el orden internacional y la relación entre los Estados había impregnado definitivamente los debates políticos, calando de forma profunda en la opinión pública.

⁵³ «Spineless leaders of Democracy», *Evening Standard* (30-05-1938).

⁵⁴ En Seymour-Ure y Schoff (1985): 89.

V. CONCLUSIONES

El recorrido esbozado pone de manifiesto que las imágenes tienen mucho que decir —y por ello merecen especial atención— en la reconstrucción historiográfica de la vida de los conceptos fundamentales del mundo moderno. El uso de la imagen, en particular la caricatura y las ilustraciones en la prensa, que combinaron el humor gráfico con la sátira política adquiriendo cierta notoriedad durante la Revolución francesa, experimentaron una creciente difusión y popularidad desde los decenios finales del siglo XIX y los primeros del XX.

La iconografía de la democracia durante el largo recorrido realizado muestra las transformaciones acaecidas desde los modelos clásicos del humanismo renacentista con sus alegorías asociadas al pueblo y las formas de gobierno pensadas para aportar una imagen a los artistas de la época, hasta la dicotomía esencial dictadura/democracia que tras la Segunda Guerra Mundial hizo de la democracia en buena parte del mundo la alternativa más deseable entre los sistemas políticos que habían protagonizado el espacio de experiencia histórica de los contemporáneos. Por un lado, los conceptos políticos asociados al totalitarismo en el período de entreguerras se llenaron de experiencia histórica, asociación recrudescida durante la Segunda Guerra Mundial o con dictaduras como la de Franco en España. De otro, la democracia se consolidó como un concepto político —y una serie de prácticas— cuyo prestigio no ha hecho sino crecer hasta la actualidad. Tanto es así que hoy ningún político, institución o país osa presentarse públicamente como antidemocrático.

En la cronología extendida en la que se ha analizado el concepto democracia y algunas de sus imágenes, se verificaron una serie de semánticas y momentos diferenciados. Desde esa perspectiva destaca el hecho de que, a diferencia de otros conceptos fundamentales de la modernidad, existieran una alegoría de la democracia y unos símbolos asociados antes del siglo XVIII. También es reseñable la constatación de la modificación de esa referencia de partida que brindaban los tratados de iconología del Renacimiento para adquirir una fuerte connotación negativa dominante en el concepto y sus representaciones como resultado de la Revolución francesa. Una imagen de la democracia monstruosa, violenta, revolucionaria y anárquica que tuvo en la poderosa propaganda británica de la época y en la experiencia italiana del trienio jacobino (1796-1799) dos acicates fundamentales.

Desde esa imagen monstruosa que presentaron las caricaturas británicas se evolucionó hasta la imagen positiva que portaban las bellas mujeres triunfantes que comenzaron a dominar la iconografía política de la democracia en

la segunda mitad del siglo XIX. Entre ambos momentos se ha podido identificar una trayectoria esencial del concepto vinculada a la de otro concepto clave, *pueblo*, tradicionalmente denostado, que fue adquiriendo un carácter positivo y una centralidad en el discurso político frente a la aristocracia del Antiguo régimen o incluso frente a las emergentes clases medias. Un ascenso del pueblo como sujeto político, como soberano en la democracia, que fue asumido por las culturas políticas republicanas, democráticas o socialistas, pero también por una parte del liberalismo más avanzado a lo largo del siglo XIX.

En ese recorrido histórico la fecha de 1848 marcó un momento clave, ya que la idea toquevilleana sobre el inevitable triunfo de la democracia como fuerza histórica determinante se extendió —con o sin base en los acontecimientos históricos y la coyuntura de cada territorio— hasta convertirse en una creencia —y aspiración— bastante generalizada. Una fe que en buena medida se quebró a principios del siglo XX con la crisis del Estado liberal y el estallido de la Gran Guerra. En esa coyuntura crítica, la democracia trascendió definitivamente el ámbito de la organización política y social de los Estados nacionales para convertirse en un elemento decisivo de la geopolítica mundial. La decisión de los EE. UU., liderados por el presidente Wilson, de sumarse al frente de los aliados en la Guerra encontró en el ideal democrático una bandera y una legitimación instrumentales esenciales. La tajante divisoria del mundo no solo en frentes bélicos —en la que algunos Estados permanecieron neutrales—, sino en regímenes políticos donde la causa de la democracia se identificaba con la del bien y la de los totalitarismos con el mal, dejará su impronta más allá de las dos guerras mundiales⁵⁵, circunstancia que marcó el modo de imaginar la democracia asociada a esa división geopolítica mundial.

Todo ese recorrido general, esquemáticamente presentado por los obvios condicionantes espaciales que impone una contribución de esta naturaleza, se pueden reconstruir con mucho mayor detalle y matices en las semánticas, los usos y las imágenes de la democracia desde el siglo XVIII hasta la Segunda Guerra Mundial. No obstante, lo que aquí se ha querido mostrar es que cualquier narrativa historiográfica sobre el tema se enriquece, se completa y se puede matizar en algunas cuestiones si prestamos la atención debida a las imágenes que sobre la democracia se fueron generando y difundiendo, contribuyendo a fijar su concepción en distintos públicos, lugares y momentos históricos.

⁵⁵ Recientemente Juan Francisco Fuentes ha mostrado la paradoja histórica de que el siglo de la democracia (en alusión al XX), se convirtiera, en realidad, en el del totalitarismo (Fuentes, 2019).

Bibliografía

- Alberú, M. C. (1995). *La ciencia de las imágenes: a propósito de la iconología por figuras de Gravelot y Couchin*. México: Universidad Iberoamericana.
- Album di 32 caricature politiche e di emblemi relativi alla rivoluzione francese in Italia* (1799).
- Agulhon, M. (1981) [1979]. *Marianne into Battle. Republican imagery and Symbolism in France, 1789-1880*. Cambridge: Cambridge University Press..
- (2016). *Política, imágenes, sociabilidades. De 1789 a 1989*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Benson, T. (2008). *Low and the Dictators*. London: The Political Cartoon Society.
- (2019). *David Low Censored*. London: The Political Cartoon Society.
- Burke, P. (2001). *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books.
- Boudard, J. B. (1766) [1759]. *Iconologie, tirée de divers auteurs: ouvrage utile aux gens de lettres, aux poètes, aux artistes, et généralement à tous les amateurs des beaux-arts*. Viena: Jean-Thomas de Trattner.
- Brazier, N. (1838). *Musée de la caricature, ou Recueil des caricatures les plus remarquables, publiées en France depuis le quatorzième siècle jusqu'à nos jours*. Paris.
- Capdevila, J. (2012). La figura femenina en la prensa satírica española del siglo XIX. *Tebeosfera*, 9. Disponible en: <https://bit.ly/2GJqm8s>.
- Capellán, G. (2013). Los «momentos conceptuales». Una nueva herramienta para el estudio de la semántica histórica. En J. Fernández Sebastián y G. Capellán (eds.). *Conceptos políticos, historia y tiempo* (pp. 195-233). Santander: Universidad de Cantabria.
- Castellanos, B. S. de (1850). *Iconología cristiana y gentilicia. Compendio del sistema alegórico y diccionario manual de la iconología universal*. Madrid: Imprenta de D. B. González
- Conze, W. (1993). Prospettive. En Conze et al. *Democrazia. I concetti della politica*. Venecia: Marsilio.
- Christin, O. (1991). *Une révolution symbolique: l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*. Paris: Minuit.
- Cranach, Lucas (1972 [1521]). *Passional Christi und Antichristi*. Union Verlag.
- Curtis, Neal (ed.) (2010). *The Pictorial Turn*. London: Routledge.
- Desbrousses, H., Pelloile, B. y Raullet, G. (eds.) (2003). *Le peuple. Figures et concepts. Entre identité et souveraineté*. Paris: François-Xavier de Guilbert.
- Elorza, A. (1988). *Luis Bagaría. El humor y la política*. Barcelona: Editorial Anthropos
- Fernández Sebastián, J. y Capellán, G. (2018). Democracy in Spain: An Ever-Expanding Ideal. En J. Innes y M. Philp (eds.). *Re-imagining Democracy in the Mediterranean* (pp. 53-74). Oxford: Oxford University Press. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/oso/9780198798163.003.0003>.
- Fuentes, J. F. (2019). *Totalitarianisms: the Closed Society and Its Friends. A history of Crossed Languages*. Santander: Universidad de Cantabria. Disponible en: <https://doi.org/10.22429/Euc2019.011>.
- Gombrich, E. H. (1940). *Caricature*. London: Penguin Books.

- Gómez, S. A. (2005). *Caras y caretas: el semanario como caricatura*. Estudios del ISHIR, 12, 23-45.
- Gravelot, H. F. y Cochin, Ch. E. (1791). *Iconologie par figures, ou Traité de la science des allégories*. Paris: Le Pan.
- (1866). *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*. México: Imprenta Económica.
- Guizot, F. (2019). *De la democracia en las sociedades modernas*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria. Disponible en : <https://doi.org/10.22429/Euc2019.030>.
- Haywood, I. (2013). *Romanticism and Caricature*. Cambridge: Cambridge University Press. Disponible en: <https://doi.org/10.1017/CBO9781107360020>.
- Junge, K. y Postoutenko, K. (2011). *Asymmetrical Concepts after Reinhart Koselleck. Historical Semantics and Beyond*. Bielefeld: Transcript Verlag. Disponible en: <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839415894>.
- Kahn, M. A. y West, R. S. (2014). *What Fools these Mortals Be! The Story of Puck*. San Diego: IDW Publishing.
- Kean, J. (2009). *The Life and Death of Democracy*. New York: Simon and Schuster.
- Kerr, D. S. (2000). *Caricature and French Political Culture 1830-1848 Charles Philippon and the Illustrated Press*. Oxford: Oxford University Press..
- Laguna Platero, A. y Martínez Gallego, F. A. (2015): Eduardo Sojo, el Quijote de la caricatura. *IC: Revista Científica de Información y Comunicación*, 12, 111-134.
- Langlois, C. (1988). *La caricature contre-révolutionnaire*. Paris: Presses du CNRS.
- Larrère, M. (2018). *L'Histoire par l'image*. Disponible en: <https://bit.ly/35s8wB5>.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press. Disponible en: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226148052.001.0001>.
- (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria: Sans Soleil Ediciones.
- Oncina, F. (2011). El giro icónico en la memoria. El caso de Reinhart Koselleck. En F. Oncina y M. E. Cantarino (eds.). *Estética de la memoria* (pp. 123-148). Valencia: Universitat de València; Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- (2013). Semántica histórica, iconología de la muerte y modernidad en Reinhart Koselleck. En J. Fernández Sebastián y G. Capellán (eds.). *Conceptos políticos, historia y tiempo* (pp. 235-269). Santander: MacGraw-Hill; Universidad de Cantabria.
- Palmer, R. (2013). *The Age of Democratic Revolution*. Princeton: Princeton University Press.
- Pastoreau, M. (2017). *Red. The History of a Color*. Princeton: Princeton University Press.
- Peyrou, F. (2008). *Tribunos de la plebe. Demócratas y republicanos durante el reinado de Isabel II*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Reichardt, R. y Kohle, H. (2008). *Visualizing the Revolution. Politics and Pictorial Arts in Late Eighteenth-century France*. London: Reaktion Books.
- Reichardt, R. y Lüsebrink, H. J. (1997). *The Bastille. A history of a Symbol*. Durham: Duke University Press. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220k1w>.
- Richter, M. (1995). *The History of Political and Social Concepts. An introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Ripa, C. (1987). *Iconología*. Madrid: Akal.

- Sebastián de Castellanos, B. (1850). *Iconología cristiana y gentilicia. Compendio del sistema alegórico y diccionario manual de la iconología universal*. Madrid: E. González.
- Seymour-Ure, C. y Schoff, J. (1985). *David Low*. London: Secker and Warburg.
- Wilson, W. (1917). *Address of the President of the United States Delivered at a Joint Session of the Two Houses of Congress*. Washington: Government Printing Office.