

Tomás Pérez Vejo

España imaginada

Historia de la invención de una nación



Galaxia Gutenberg

TOMÁS PÉREZ VEJO

España imaginada

Historia de la invención
de una nación

Galaxia Gutenberg



FUNDACIÓN
ALFONSO MARTÍN ESCUDERO



FUNDACIÓN
ALFONSO MARTÍN ESCUDERO

La edición de esta obra ha sido posible gracias al apoyo económico de la Fundación Alfonso Martín Escudero.

También disponible en ebook

Edición al cuidado de María Cifuentes

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: octubre 2015

© Tomás Pérez Vejo, 2015
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2015

Preimpresión: gama, sl
Impresión y encuadernación: CAYFOSA- Impresia Ibérica
Carretera de Caldes, km 3, 08130 Santa Perpetua de Mogoda
Depósito legal: DL B 17401-2015
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-16252-89-3

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

*Para Angi, desde la plomiza
levedad de la ausencia.*

Introducción: la nación imaginada

«Yo no tengo empacho en decirlo: la nación carece de una historia [...]. ¿Dónde está una historia civil que explique el origen, progresos y alteraciones de nuestra constitución, nuestra jerarquía política y civil, nuestra legislación, nuestras costumbres, nuestras glorias y nuestras miserias?»

GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS

«No tiene porvenir de gloria la mísera generación que desdeña los recuerdos gloriosos de sus padres, ni será nunca *nacionalidad independiente* aquélla que funda sus tradiciones en el enojo unas veces, y otras en la compasión afrentosa de otros pueblos.»

ANTONIO CÁNOVAS DEL CASTILLO

«También ellos inventan historias para domar las fieras oleadas de la opinión y acaban por creer lo que engendró su propia fantasía. Tus gobernantes son creadores de mitos, y mostrándolos al pueblo andan a ciegas sin saber lo que quieren ni adónde van.»

BENITO PÉREZ GALDÓS

«Todos los líderes de los partidos nacionalistas serbios que han destruido Yugoslavia y que la han empujado a la guerra son, en general, escritores y profesores de literatura.»

DVEVAD KARAHASAN

El nacimiento del mundo moderno estuvo marcado en el conjunto de Occidente por cambios profundos en la manera de entender el poder. Uno de los más radicales tuvo que ver con su legitimación, esa compleja alquimia política por la que una sociedad reconoce a alguien el derecho a gobernar. En las sociedades del Antiguo Régimen, la autoridad de los gobernantes encontraba su justificación en la voluntad divina, por la gracia de Dios; en las nuevas sociedades liberales, en la voluntad nacional, en nombre de la nación. La consecuencia fue que el Estado-nación desplazó a Estados-imperios, monarquías y ciudades-Estado como forma hegemónica de organización política.

Este cambio revolucionario no sólo modificó la organización y justificación del poder sino la forma de imaginar el mundo. Toda la historia de la humanidad pasó a ser interpretada en clave nacional, incluidas aquellas épocas, la mayoría, en las que la nación no había tenido papel alguno o lo había tenido irrelevante en la vida política de los pueblos. Hasta las viejas organizaciones políticas imperiales, de marcado carácter anacional y antítesis de estructuras de poder basadas en la nación y lo nacional, pasaron a ser entendidas como protonaciones o cárceles de naciones, según la perspectiva, abocadas a convertirse o disgregarse en Estados-nación, una especie de metafísica y teleológica manera «natural» de organización del mundo.

Este libro reconstruye y explica la imaginación de una de estas naciones, España, a partir de la crisis de uno de aquellos imperios anacionales, la Monarquía católica. El proceso se inició con un primer y extraño intento de convertir el imperio en nación –naciones que hayan querido

ser imperios ha habido muchas, imperios con el deseo de convertirse en naciones pocos, casi ninguno—, que tuvo su efímero momento de gloria con la Constitución de Cádiz de 1812, hecha en nombre de una nación cuyos límites se confundían con los de la Monarquía, «la reunión de los españoles de ambos hemisferios»; y concluyó con la imaginación de otra formada sólo por el conjunto de reinos y señoríos europeos de la vieja Monarquía. El resultado fue una comunidad política fruto de la historia pero que, como toda nación, se quiere al margen del ella. En medio hubo muchas cosas, desde la imaginación de una nación que se asume heredera del imperio, la herida siempre abierta de un cierto nacionalismo español, y hasta borrosos intentos, nunca llevados hasta sus últimas consecuencias, de imaginar otra nacida de la muerte de aquél, eso que sólo algunos autores como Pérez Galdós, en sus *Episodios Nacionales*, se atrevieron a formular de forma explícita: la derrota de Trafalgar y la guerra de la Independencia como cuna de una nación nueva. Pero también las pulsiones «indigenistas», con una raza española anterior a la propia España, la herencia romana, el papel de los visigodos, el lugar de los distintos reinos peninsulares, la cultura nacional, la fundación de los Reyes Católicos, las glorias de la dinastía de los Austrias, imaginadas como glorias de España..., los polvorientos relatos sobre el pasado que forman la trama en la que se tejen y destejen las naciones.

El proceso fue acompañado de profundos cambios en el concepto de nación que las sucesivas ediciones del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española reflejan con absoluta nitidez; para la de 1780, nación es sólo «colección de habitantes en alguna provincia, país o reino»; para la de un siglo después, la de 1881, «Estado o cuerpo político que reconoce a un centro común supremo de gobierno». Mutación radical en la que la nación-comunidad natural, de límites imprecisos y carente de significado político, dio paso a la nación-comunidad política, de límites precisos, definidos por la ley, y de carácter exclusi-

vamente político. Como paisaje de fondo, la conversión de la nación en la forma exclusiva y excluyente de legitimación del ejercicio del poder. No se trató, como algunos han pensado, de que con anterioridad a las revoluciones que convulsionaron el mundo atlántico en las décadas finales del siglo XVIII y primeras del XIX no hubiese naciones, había muchas y variadas, sino de que éstas se convirtieron en lo que nunca antes habían sido, sujetos políticos depositarios de la soberanía. Como consecuencia, las fronteras de la nación tenían que coincidir con las del Estado —un problema que los antiguos imperios nunca habían tenido, eran «naturalmente» heterogéneos, albergaban decenas de naciones distintas y la homogeneidad no era para ellos necesaria, ni siquiera deseable. El nuevo Estado-nación, por el contrario, exigía homogeneidad, y a construirla van a dedicar los nacidos de las crisis de los imperios lo mejor de sus energías durante todo el siglo XIX y buena parte del XX. Será la historia no contada de Estados inventando naciones más que de naciones construyendo Estado, el Estado-nación como una construcción política, pero sobre todo como una invención cultural.

La nación, entendida como una comunidad natural formada por los que tienen el mismo origen, lengua y costumbres, es básicamente un mito de origen, la fe compartida en un relato que, a pesar de lo que quiere el pensamiento nacionalista, no es una emanación espontánea del espíritu de los pueblos, sino una construcción erudita difundida por grupos especializados en el imaginario de una comunidad. El fruto de un proceso de coerción ideológica que impone memorias colectivas de tipo nacional sobre las religiosas, locales o familiares hegemónicas hasta ese momento,¹ un genocidio cultural cuando no un genocidio sin más. En la construcción de ese relato, mito de origen, participan desde la historia y la literatura hasta el folklore y los medios de comunicación de masas. La materia con la que está hecho, sin embargo, es siempre el pasado, la determinación de que parte nos pertenece y que parte no, imaginando una comu-

nidad de vivos y muertos que pone límites al nosotros colectivo, los que están dentro y los que quedan fuera. El resultado final es eso que algunos autores han denominado las «grandes narraciones»,² conjunto de mitos fundacionales que, en una argumentación tautológica, explican y justifican la «existencia» de una nación.

El pasado es propiedad de la historia, en particular a partir del momento en que ésta se define como ciencia; su conversión en parte del presente, en mito fundacional, no lo es necesariamente. De manera general, han sido otros géneros narrativos más «emotivos» los que han tenido el papel determinante; en el caso concreto del siglo XIX, el gran siglo de la construcción de las naciones, la novela histórica, el drama histórico y la pintura histórica, y el adjetivo común de todos ellos obviamente es todo menos casual. Fue el siglo de la historia, pero no sólo por el desarrollo de ésta como disciplina académica y centro de la vida política sino porque acabó impregnando todos y cada uno de los aspectos de la cultura y la vida de los pueblos, el material con el que se fabricaron los sueños de una época, entre los que el mayor fue el de la nación.

En la construcción de estas grandes narraciones, la llamada pintura de historia oficial tuvo un papel particularmente relevante. Elevada a la máxima categoría de los géneros, después de desplazar a la pintura de historia religiosa que había ocupado anteriormente este lugar en la jerarquía artística de Occidente³ y controlada casi de forma absoluta por el Estado, es una de las expresiones más precisas del relato oficial sobre la nación y uno de los documentos más preciosos de los que disponemos los historiadores para reconstruir los relatos de nación decimonónicos. Relevancia que se explica por el control que sobre ella tuvo el Estado, muy superior al de cualquier otro medio de comunicación y expresión artística de la época; y por la importancia de las imágenes como reflejo y expresión de los imaginarios colectivos (un imaginario no es sólo una colección de imágenes pero se le parece bastante). Cabría incluso

preguntarse hasta qué punto las grandes historias nacionales del siglo XIX, con un lugar central en el proceso de construcción nacional decimonónico, no son también pintura de historia, escrita en lugar de pintada pero con una muy parecida lógica narrativa, la de una sucesión de imágenes sobre el pasado. Así recuerda Leopoldo Alas Clarín las clases de Castelar en la Universidad de Madrid: «la cátedra de Castelar era [...] una pinacoteca de cuadros históricos»,⁴ y así puede leerse, como una sucesión de escenas narradas, la *Historia general de España* de Modesto Lafuente, una de las cumbres de la historiografía decimonónica española.

Volviendo a la pintura de historia, hay una clara correspondencia entre su triunfo como género pictórico y el del Estado-nación como sistema político. El desplazamiento de la pintura de historia religiosa por la pintura de historia laica no se debió a un simple cambio de gustos estéticos; fue el resultado de una profunda mutación cultural en la que la nación desplazó al cristianismo como fuente del mito, la estética y la moralidad. En precisa expresión de un contemporáneo, «nuestros abuelos tenían una aspiración, la del cielo; nosotros una religión, la de la patria; [...]. El cuadro histórico reemplaza al religioso; el entusiasmo por la patria a la fe».⁵ No se trató, sin embargo, sólo de las aspiraciones de «nuestros abuelos» y de las de «nosotros»: la pintura de historia laica contó para su triunfo con la protección del Estado, que jugó respecto a ella el mismo papel que había desempeñado la Iglesia respecto a la de historia religiosa. La desamortización mermó de manera radical los recursos de esta última, afectando su capacidad de mecenazgo, y la progresiva laicización social la despojó progresivamente de su papel como creadora y legitimadora de una visión del mundo:

Todo acaba en este mundo; el grande número e inmensas riqueza de aquéllos [la Iglesia] cayeron con la marcha de la civilización, y el arte [...] se entregó, guiado por la moderna fi-

lososfía, en brazos de la historia de sus pueblos [...] empezó la obra sublime, la sacrosanta misión que estaba llamada a desempeñar en el siglo XIX, a crear la pintura de historia.⁶

El Estado ocupó su lugar convirtiéndose en el principal mecenas de la actividad artística y su preferencia por la pintura de historia fue absoluta, «un género administrativo [...] que no tuvo más clientela posible que el propio Estado, dadas las enormes dimensiones normalmente requeridas por estos lienzos».⁷ Pero no fue sólo un problema de tamaño. Por una parte, el Estado parece satisfacer una cierta «necesidad social», un estado de opinión entre las clases cultivadas favorable al desarrollo de la pintura de historia que se expresa en las constantes llamadas de la crítica a la obligación de las instituciones de proteger los llamados géneros mayores, lo que dada la marginalidad de la pintura religiosa y mitológica es lo mismo que afirmar que deben proteger la pintura de historia, «el gran arte es el que debe proteger; los grandes géneros, histórico, religioso y clásico, que son los que dan la medida de la cultura estética de un pueblo».⁸ Por otra parte, esta preeminencia estatal es sólo un reflejo del peso del Estado en la configuración de las modernas sociedades occidentales. La pregunta sería por qué el Estado decimonónico se interesa por la pintura de historia y no, una vez que lo hizo, por qué la monopoliza y la controla –lo mismo hizo con otras muchas parcelas de la vida social, desde la enseñanza al registro civil.

Una de las claves de esta predilección se encuentra en que estamos ante un nuevo tipo de Estado cuyo fundamento de legitimidad, como ya se dijo, sufrió un cambio radical. Los antiguos reyes habían legitimado su poder en ser representantes de Dios, y para gobernar sólo necesitaban demostrar la legalidad de su acceso al trono y el respeto a las leyes y fueros de los reinos y señoríos heredados del monarca anterior. Los gobernantes del nuevo Estado liberal hallaban su legitimación en ser representantes de la

nación, pero para ello era necesario imaginarla y hacerla visible. En el nuevo sistema político nacido de las revoluciones atlánticas sin nación no hay Estado, lo que explica el enorme esfuerzo propagandístico de una pintura de historia cuyo principal, sino único, objetivo fue mostrar la nación. Explica también la voluntad de protección a las artes de los Estados decimonónicos,⁹ en realidad protección a la pintura de historia, que en última instancia era protección a sí mismos. Aquellos Estados que no fueron capaces de construir o imaginar naciones a su medida acabaron desapareciendo, fracturados en otros más pequeños o absorbidos por otros mayores, desde la Gran Colombia de las primeras décadas del siglo XIX, fracturada en tres nuevos Estados-nación, hasta el reino de las Dos Sicilias, absorbido por el no menos nuevo Estado-nación italiano.

Un extraño arte político

La utilización de las imágenes artísticas como arma política parte de la idea, de gran predicamento en el siglo XIX, de la función docente del arte. Idea presente de una u otra manera en toda la pintura anterior pero que en el nuevo siglo se desarrollará hasta alcanzar sus más altas cotas de aplicación práctica. Hay que esperar hasta bien entrada la segunda mitad del XIX para que los pintores conquisten lo que Joseph C. Sloane ha llamado «la neutralidad del sujeto»,¹⁰ el derecho a afirmar que lo importante es cómo se pinta y no lo que se pinta. Sólo a finales de la década de 1860, Émile Zola, en el contexto de un virulento artículo en defensa de Manet, uno de los primeros pintores en rechazar la obligación de que la pintura deba decir algo más allá de lo estrictamente pictórico, se atreverá a denunciar el uso didáctico que Proudhon pretendía hacer de la pintura de Courbet: «No creo que le pueda usted exigir al artista que nos instruya y, en cualquier caso, niego tajantemente la acción de un cuadro sobre las costumbres de la multitud».¹¹ Afirmacio-

nes que hoy pueden parecer obvias pero que durante la mayor parte del siglo XIX habrían resultado extravagantes. La pintura era un discurso y su función consistía en decir algo, algo noble y moral, por supuesto.

El carácter pedagógico del arte alcanzó una de sus mejores expresiones en la pintura de historia, cuya principal función fue la de enseñar la nación. Ya en fechas muy tempranas, 1823, el pintor José Aparicio se vanagloria de haber sido elegido por el Rey «para pintar los gloriosos hechos de la Nación Española»,¹² lo que significaba dar por supuesto la existencia de una nación española protagonista de la historia. Fue sólo el principio. A lo largo del siglo, pintores, críticos y políticos proclamaron una y otra vez la función pedagógica de la pintura de historia al servicio de la nación, «la Historia Antigua de ninguna nación aventaja a la nuestra en hechos heroicos [...], que los Gobiernos [...] deben perpetuar por medio de las Artes para la ilustración de todas las clases de la sociedad».¹³ Este carácter pedagógico determinará algunos de sus rasgos más característicos y sobre los que críticos y aficionados volverán una y otra vez al juzgar los cuadros de historia: *necesidad de verosimilitud*, las pinturas tenían que representar los hechos tal como ocurrieron; *claridad de lectura*, la persona que miraba el cuadro debía poder interpretar lo que se narraba en él; y *dramatismo compositivo*, las imágenes tenían que estar compuestas como una escena de teatro en su momento culminante para atraer la atención del espectador e implicarle en su desarrollo.

La verosimilitud resulta un asunto particularmente polémico. Nadie en el siglo XIX discute que uno de los objetivos de los cuadros de historia sea representar los hechos del pasado tal como habían ocurrido, hasta en sus mínimos detalles.

En aras de la verosimilitud, los pintores se embarcaron en complicadas búsquedas sobre la vida de los personajes, las características de la época, los vestidos, los muebles..., algo no demasiado complicado en una cultura tan histo-

riófila como la del XIX. Las fuentes de información sobre el pasado eran muchas y, al menos eso pensaban los contemporáneos, fiables. A pesar de ello, las acusaciones de falta de verosimilitud fueron frecuentes y a menudo virulentas. Un problema más ideológico que de erudición histórica, lo que el pintor no acertaba a representar no era tanto la época como el significado atribuido a ella o al hecho histórico. Un ejemplo, elegido al azar entre decenas de casos similares, ilustra perfectamente este complejo fenómeno de la verosimilitud como problema ideológico: en la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892 obtuvo medalla de primera clase *Cisneros, fundador del Hospital Santuario de la Caridad de Illescas*, de Alejandro Ferrant. A pesar de su éxito,¹⁴ algunos críticos acusaron al cuadro de falta de verosimilitud: «¿Acaso en aquella época la democracia había borrado las categorías sociales y podían los obreros codearse con el cardenal Cisneros y su séquito, como si fueran todos de igual clase y condición?». ¹⁵ La crítica parece coherente, pero ¿cómo pudo un pintor de historia cometer tal error? La respuesta resulta relativamente sencilla: no fue un error. Los cuadros de historia sobre los Reyes Católicos buscaron conscientemente la construcción de una imagen definida por el carácter democrático de su reinado, «esa honrosa excepción en la cronología de nuestros monarcas», palabras de otro crítico referidas en este caso a *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia*, de Víctor Manzano.¹⁶ El cuadro de Ferrant, desde esta perspectiva, no sólo era perfectamente verosímil sino que representaba, y buscaba representar, lo que para la época era el rasgo más determinante de la monarquía de los Reyes Católicos, su carácter democrático, uno de los ejes del relato de nación decimonónico.

En el desarrollo de este arte político al servicio del Estado, las exposiciones nacionales de Bellas Artes jugaron un papel central. A finales de 1852, un año antes de su creación, el pintor José Galofré se preguntaba en el periódico *La Nación* por el objeto de este tipo de exposiciones, y su

respuesta era escueta y precisa: «presentar buenos hechos históricos». ¹⁷ Objetivo que, una vez creadas, cumplirían con creces. Aunque la propuesta del influyente José de Madrazo de que el Gobierno hiciese pintar dos cuadros de historia cada año «con figuras del tamaño natural de hechos de los más gloriosos de nuestra Historia», ¹⁸ hasta tener una completa galería en imágenes del pasado de la nación, nunca se llevó a cabo, el Estado dispuso de las exposiciones nacionales de Bellas Artes para conseguirlo. A través de ellas el Estado desarrolló un completo programa iconográfico en el que año tras año se representaron imágenes de los hechos más relevantes de la historia de la nación, no como sucesos aislados sino como parte de un relato en el que los distintos cuadros actúan como unidades de significado dentro de un discurso global. Fue el Estado, a través de premios y compras, quien decidió lo que se pintaba y cómo se pintaba.

Esto no significa que las exposiciones nacionales del siglo XIX deban ser vistas como un todo monolítico; hubo variaciones en función de los cambios políticos e ideológicos de cada momento, pero es claramente perceptible una línea argumental que se corresponde con lo que podríamos llamar una cierta idea de España, la que fueron dibujando unos jurados al servicio del Estado y de su proyecto de nación.

Las exposiciones nacionales definen lo que podemos llamar la visión oficial, España según el Estado. Hay otras, coincidentes o no y más o menos marginales en función del marco geográfico y temporal en que nos movamos, que quedarían fuera de esta visión oficialista. Como el objetivo de este libro es España según el Estado, el análisis se reduce casi exclusivamente a los cuadros exhibidos en las exposiciones nacionales. A ellos se añaden aquellos otros que, aunque no llegaron a figurar en ninguna de éstas, tuvieron algún tipo de aval oficial, los encargados por la Corona, a medio camino entre lo público y lo privado, y sobre todo por el Estado con sus grandes programas iconográfi-

cos del Congreso y el Senado. Cabría considerar sólo los expuestos en las exposiciones nacionales y los encargados por el Estado, dejando fuera los encargos de la Corona. Pero durante buena parte del XIX, consecuencia de que el Estado-nación español se construyó a partir del Estado-imperio de la Monarquía católica, hubo una cierta confusión Corona/Estado, lo que explicaría que durante toda la primera mitad del siglo, cuando esta confusión fue más clara, la institución monárquica se convirtiese en uno de los principales mecenas de la pintura de historia, incluso por encima del propio Estado, tal como afirma todavía a comienzos de la segunda mitad del siglo el pintor José Galofré: «a no ser por la generosidad de nuestros reyes y de sus nobles corazones no se vería un solo cuadro histórico en toda la Península».¹⁹

Quedan fuera de esta imagen oficial de España los múltiples cuadros de historia encargados por ayuntamientos y diputaciones, también discursos de Estado pero con visiones localistas, coincidentes la mayoría de las veces con el relato de nación español pero no siempre. Revelador a este respecto resulta que un pintor como Rosales, animado a tratar temas locales, al «ver el aprieto en que el Gobierno se encuentra para la adquisición de las obras en la pasada Exposición» y pensando en las mayores posibilidades de adquisición de obras por parte de instituciones locales, crea necesario añadir que «siempre que [estos temas locales] no tiendan a enflaquecer el espíritu de la nacionalidad».²⁰ Estos programas locales no tenían necesariamente que contribuir a «enflaquecer el espíritu de la nacionalidad», pero algunos de ellos sí tuvieron una cierta importancia en la configuración de los discursos de identidad utilizados por los nacientes nacionalismos periféricos en las décadas finales del siglo XIX y, sobre todo, en las primeras del siglo siguiente.

En este complicado ecosistema artístico, con el Estado y las exposiciones nacionales de Bellas Artes como centro rector, los pintores vieron también cambiar de manera ra-

dical su papel político. El pintor decimonónico, el de historia en particular, formó parte de ese nuevo grupo social que, de manera un tanto anacrónica,²¹ podríamos denominar de los «intelectuales». Un grupo heterogéneo, pintores, escritores, periodistas, cuyos miembros, al margen y frecuentemente en abierta oposición al anterior monopolio eclesiástico, se convirtieron en los primeros profesionales laicos de la interpretación e imaginación del mundo. Nuevos intelectuales laicos que conquistaron un cuasimonopolio de la producción del discurso, dando contenido a la nueva realidad desacralizada. El pintor decimonónico se convirtió así en un creador de realidad, modelador de opiniones y casi en un profeta social. Como escribe Narciso Sentenach a propósito de Antonio Gisbert, uno de los pintores de historia de los que más se hablará a lo largo de las páginas de este libro, «hervía en él uno de aquellos temperamentos progresistas, y usaba de sus pinceles como el orador de su palabra o el poeta del metro, para servir esta causa y afirmar en su patria estas reformas».²² Ejemplo claro de esta nueva consideración del pintor como intelectual son dos tempranos grabados, aparecidos en la revista *El Artista* en 1835,²³ contraponiendo el pintor de «ant año» al de «ogaño»,²⁴ el primero, rodeado de recipientes e instrumentos propios de un oficio artesanal y trabajando con las manos, sentado frente al caballete pinta con la derecha mientras con la izquierda sostiene la paleta; el segundo, de quien define un trabajo intelectual el anaquel con libros situado en lugar preeminente, también está sentado frente a su caballete pero no pintando sino imaginando lo que va a pintar.

Nuevos intelectuales que durante la mayor parte del siglo XIX estuvieron al servicio del Estado, en mayor o menor grado según las características de cada grupo. No es lo mismo el caso de los escritores —que gozaban de una cierta autonomía, y para desarrollar su obra no necesitaban, o necesitaban menos, la protección del Estado— que el de los pintores, cuya dependencia de las instituciones estatales

fue absoluta. Si con respecto al historiador decimonónico se ha podido escribir que «ya no está al servicio de la Corona, de la Iglesia o de una clase social, sino que escribe en función de España»,²⁵ lo mismo, pero con más motivo, se puede decir del pintor, al que el Estado, representante de España en la tierra, pagaba. Y pagaba en función de criterios muy precisos: debía pintar cuadros de historia y con los temas y significado que el Estado quería.

Una sola voluntad pero varios discursos

El discurso de la pintura de historia decimonónica es el del Estado, principal impulsor y mecenas, que fijó las grandes líneas ideológicas, pero no fue homogéneo, cambió de unos periodos a otros y también en función de los distintos grupos que estuvieron en el poder en cada momento.²⁶ Para que estas variaciones no queden desdibujadas por las tendencias generales, este libro divide el siglo XIX en cinco periodos, definidos a partir de los supuestos ideológicos sustentados por el Estado en relación con la identidad nacional, que tienden a coincidir –no podía ser de otra manera– con los cambios políticos que se sucedieron a lo largo del siglo.

El primero, desde la guerra de la Independencia a la muerte de Fernando VII, se inicia con una serie de precoces obras, de José de Madrazo a Francisco de Goya, nacidas al calor de la contienda y con una clara voluntad de afirmación nacionalista. Es probable que en el levantamiento antinapoleónico el papel de la nación haya sido mucho menos importante de lo que la historiografía ha querido ver, pero no caben muchas dudas sobre que la guerra generó un acelerado proceso de nacionalización discursiva que la puso en el centro del debate político. La nación irrumpió en el mundo de la Monarquía católica de forma abrupta y por causas exógenas pero con una virulencia extrema. En apenas cuatro años, los que van de la proclamación de Fernando VII a las Cortes de Cádiz, se

pasa de discursos de legitimidad de tipo exclusivamente dinásticos a una Constitución hecha en nombre de la nación española. Otra cosa es que ninguno de los diputados gaditanos, americanos o europeos, supiese muy bien qué era esa nación española en cuyo nombre elaboraron la primera, y última, constitución de la Monarquía católica,²⁷ dando como resultado esa deliciosamente tautológica definición de que «la nación española es la reunión de los españoles de ambos hemisferios».

Hay, a continuación, un claro declive del discurso de nación, consecuencia del restablecimiento del absolutismo y la vuelta a un sistema de legitimación del Antiguo Régimen. La nación y el relato en imágenes sobre ella desaparecen del horizonte político-ideológico. La protagonista vuelve a ser nuevamente la Monarquía tal como, de manera explícita, se afirma a propósito del programa iconográfico encargado por Fernando VII para la decoración del Palacio Real, una serie de grisallas que debían de representar «los sucesos heroicos de la Monarquía»,²⁸ no los de la nación.

El segundo periodo va desde la muerte de Fernando VII, 1833, al triunfo de la Revolución de julio, 1854, fecha esta última que marcaría la consolidación definitiva del Estado liberal en España y, como consecuencia, de la necesidad de un discurso de nación. La legitimación del poder se separa paulatinamente de los presupuestos ideológicos del Antiguo Régimen y la nación volvió al centro del debate político. La muerte de Fernando VII no supuso, de todas maneras, un cambio inmediato. El Estado, dadas las penurias económicas y los acuciantes problemas bélicos planteados por los partidarios de don Carlos —«el momento actual no es por cierto el más a propósito para las bellas artes»—,²⁹ dejará la pintura en manos de la Academia, que seguirá con sus exposiciones anuales, pero en las que, a falta del mecenazgo estatal, los cuadros de historia brillan todavía por su ausencia. Los críticos, sin embargo, comienzan ya a reclamar este tipo de pintura, considerada como el género más noble y en el que el verdadero artista puede y debe

ejercitar su genio, en realidad el que correspondía a las necesidades de la época. El mismo crítico anterior pasa a continuación a lamentarse de la «casi absoluta falta de cuadros de composición, históricos o fabulosos, en que principalmente brilla el genio filosófico del artista, y vemos ocupados los pinceles más apreciables en retratos y copias»;³⁰ y dos años después, el mismo *Semanario Pintoresco Español* se congratula por la presencia, al fin, de un cuadro de historia en la Exposición de la Academia, *El asalto de Montefrío por el Gran Capitán*, de José de Madrazo, asunto «verdaderamente grande, de composición histórica, elección tan digna de elogio como rara en un país a donde no se encargan por el Gobierno ni por los particulares obras de esta especie».³¹ Comentarios de este tipo, frecuentes en torno a esos años, mostrarían hasta qué punto la hegemonía ideológica de la pintura de historia es bastante anterior a su eclosión pictórica, y cómo sólo la debilidad del naciente Estado explica el retraso de su desarrollo. Los encargos de la Corona paliaron progresivamente esta situación y la pintura de historia comenzó poco a poco a ocupar su privilegiado lugar en el arte decimonónico.

Si desde el punto de vista político la Revolución de julio de 1854 marcó un hito en la evolución del Estado decimonónico español, desde el artístico el cambio fue un poco posterior. Hay que esperar hasta 1856 para encontrarnos con la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, y con ella la irrupción del Estado como guía y mecenas de la producción pictórica nacional. Sin embargo, el desfase entre lo político, la Revolución de julio, y lo artístico-ideológico, las exposiciones nacionales de Bellas Artes, no fue en realidad tal. La primera Exposición Nacional tuvo lugar en 1856, pero la creación de las exposiciones nacionales se remonta a tres años atrás por Real Decreto de 28 de diciembre de 1853. La primera Exposición Nacional de Bellas Artes no coincidió exactamente con el cambio político de 1854 porque materialmente no hubo tiempo para su convocatoria en los plazos previstos y hubo que posponer-

la hasta el año siguiente. Como coincidía con la Exposición Internacional de París, se retrasó todavía un año más, de ahí esa diferencia de dos años. Hay por lo tanto, no podía ser de otra forma de acuerdo con las hipótesis de este libro, una correspondencia absoluta entre el afianzamiento del Estado-nación y el desarrollo de la pintura de historia como género hegemónico.

Este tercer periodo, de 1855 a 1867, es el de instauración real de un nuevo tipo de Estado en España, decisivo en la configuración de una mitología histórica y la imaginación del relato de nación. Tal como intuyó ya hace muchos años José María Jover Zamora, «el clima social de este nacionalismo [el español] habría de ser indagado en una historia social de la literatura y el arte que centre su investigación sobre los tres lustros decisivos de 1854 a 1868». ³² Sólo me gustaría precisar que lo que me propongo indagar en este libro no es tanto el clima social de este nacionalismo como la forma en que el nuevo Estado imaginó la nación que lo sustentaba. Los grupos que accedieron al poder con la Revolución de julio sintieron la necesidad de una legitimación historicista que les hiciese aparecer como los auténticos y legítimos herederos del ser de España, lo que exigía la construcción de una historiografía nacionalista que interpretase la historia de la nación en clave liberal-estatal. Una tarea a la que esta generación dedicó, con éxito más que notable, lo mejor de sus esfuerzos, ³³ consiguiendo que la historia pasase a formar parte de la vida cotidiana de las clases cultivadas del país. Es lo que reflejarían la proliferación de libros de historia en las bibliotecas privadas de la época, ³⁴ la de artículos sobre historia en revistas y periódicos y, de manera menos concreta, el posicionamiento de la historia como disciplina hegemónica en el entramado político-ideológico de la época isabelina. ³⁵ Pero no sólo consiguieron hacer presente la historia sino también una determinada forma de entenderla, la que se expresa con el título de *historia general* bajo el que se cobijaron muchas de las publicadas en ese periodo, histo-

rias cuyo protagonista es la nación. «Desde los orígenes hasta el tiempo presente» es el subtítulo de varias de ellas, que mostraría así la realidad de su existencia a través de las huellas de un pasado hecho por ella más que por los hombres que la constituían.

Este periodo está marcado por el desarrollo económico y un acelerado proceso de «nacionalización» de la vida pública que tuvo una de sus expresiones más claras en las campañas en el exterior (África, Indochina, México y Pacífico), plasmación de ese nuevo orgullo nacional y corroboración de que la interpretación que se estaba haciendo de la historia de la nación, como se verá en su momento, con un marcado carácter imperial, era la legítima. El nuevo Estado retomaba el camino de la expansión imperial, esencia misma de lo español según el relato de nación que se estaba construyendo, mostrando frente al pusilánime Estado absolutista su carácter de heredero legítimo de la España verdadera.

Tanto las mayores disponibilidades financieras del Estado como el acusado nacionalismo del que éste hizo gala favorecieron el desarrollo de la pintura de historia. Fue en este periodo cuando comparativamente más cuadros de historia compró el Estado,³⁶ cuando pagó precios más altos por ellos³⁷ y cuando se consagraron los temas recurrentes del imaginario histórico nacional, no sólo a través de las exposiciones nacionales, con una auténtica avalancha de cuadros de historia, sino también mediante el encargo y compra de pinturas para la decoración del Senado y el Congreso, los nuevos templos de la nación construidos por el Estado a su mayor gloria, en los que las imágenes del pasado ocuparon un lugar central.

El cuarto periodo, 1868-1874, está marcado por la crisis económica y política que en el campo del arte tuvo su reflejo en el retraso de la Exposición Nacional de 1866 a 1867; la no celebración de las siguientes (sólo hubo una en 1871), teniéndose que esperar después hasta 1876; y el que el Estado no adquiriese, por falta de recursos económicos, has-

ta 1873 las obras de la Exposición de 1871 que estaba obligado a comprar. A todos los efectos una época de transición aunque con algunos aspectos interesantes desde el punto de vista ideológico como el cambio de denominación del Museo del Prado, convertido en Museo Nacional, una explícita declaración de principios; o los tímidos intentos de configurar una imagen nacional de ruptura revolucionaria frente a la continuista anterior.

El quinto periodo, 1875-1895, marcado por la ideología de la Restauración, resulta conflictivo desde el punto de vista del relato de nación. Por una parte, es el de la configuración definitiva de la visión de España y lo español construida a lo largo del siglo XIX; por otra, esta visión comienza a ser cuestionada, tanto desde los nacionalismos periféricos –aunque éste será un fenómeno sobre todo del siglo siguiente– como desde el de los primeros grandes conflictos sociales que obligan a replantearse la imagen de la nación como un todo orgánico y homogéneo característico del liberalismo de mediados de siglo. Este último, un fenómeno claramente visible que en el campo de las imágenes tiene su reflejo en la concesión de medallas a obras que sólo interpretando el concepto de manera muy laxa podrían ser consideradas pintura de historia, caso de *Una desgracia* de José Jiménez Aranda o *Aún dicen que el pescado es caro* de Joaquín Sorolla, ambas medalla de primera clase en la Nacional de 1890 y con una crítica implícita al mito de la nación como unidad por encima de los individuos y de las clases sociales. En todo caso, para finales del siglo XIX el proceso de imaginación de la nación decimonónico estaba llegando a su fin, aunque su larga sombra se prolongará prácticamente hasta nuestros días. La pintura de historia había concluido su ciclo y cumplido su objetivo de imaginar, en el doble sentido de pensar y dar imágenes, una nación española intemporal, al margen, y si fuera necesario en contra, de la voluntad de quienes la constituían.

Hay otra diferenciación más sutil, paralela a la cronológica, que es la marcada por las diversas corrientes políti-

co-ideológicas y que, desde el punto de vista del relato de nación, podríamos agrupar en dos: la progresista, para la que la esencia nacional vendría definida por una tradición de lucha por la libertad y oposición al absolutismo; y la moderada, para la que, por el contrario, vendría definida por una tradición integradora, de consenso, en la que el ser democrático de la nación española se mostraría mejor en la existencia de asambleas consultivas, cortes medievales, Cortes de Cádiz..., y no tanto en el conflicto y la lucha por la libertad.

La imagen progresista del ser de España encontrará su mejor expresión en la obra de Antonio Gisbert, creador, como se verá más adelante, de una de las imágenes que mejor expresa esta idea de la historia de la nación española como una larga lucha por la libertad, *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo*; la moderada, en la de José Casado del Alisal, autor del cuadro que se convertiría en la imagen real de las Cortes de Cádiz, *El Juramento de las Cortes de Cádiz en 1810*, paradigma de esta visión de consenso en la que hasta las Cortes gaditanas son interpretadas, como también se verá en su momento, casi como una asamblea estamental del Antiguo Régimen. Muestran también estos dos cuadros la aparentemente extraña preferencia de los progresistas –Gisbert– por asuntos lejanos en el tiempo, que hace referencia, sin duda, a que los ideales de libertad e igualdad todavía no se habían conseguido y era necesario seguir luchando por ellos; y la de los moderados –Casado del Alisal–, por temas cercanos, casi coetáneos, prueba de que esos ideales ya habían sido conseguidos por la revolución liberal iniciada en Cádiz. Hay entre ambas corrientes del liberalismo español una comunidad de valores, pero mientras que para unos éstos han sido ya alcanzados, para los otros son todavía un objetivo a conseguir, parte de una edad dorada que es preciso reconquistar.

Ambos discursos, el de los moderados y el de los progresistas, aparecen entremezclados en los distintos perio-

dos históricos aquí definidos sin que sea posible establecer límites precisos a cada uno de ellos. Es obvio que en función de qué grupo tuvo en cada momento el poder político, las preferencias estatales van a decantarse por uno u otro, lo que no significa que el grupo alejado del poder no siga conservando parcelas de influencia, a veces importantes, con lo que, de hecho, nunca hay una alternancia tan clara como en principio se podría prever. El Estado no es sólo el Gobierno sino un entramado de poder en el que conviven y se enfrentan distintos grupos y tendencias, con dinámicas propias al margen y hasta en contra de las propuestas por los gobiernos de turno.

«Ut pictura poesis»

Como ya se dijo anteriormente, en el mundo artístico del XIX existe el convencimiento de que el ejercicio de la pintura es un trabajo intelectual y de que los pintores trabajaban con ideas tanto como con pinceles, lo que llevó a los artistas plásticos a una clara dependencia de los textos impresos: primero era el libro y después la pintura. Hablar de la pintura de historia decimonónica exige, como consecuencia, hablar también, y aunque sea someramente, de las fuentes literarias que la inspiraron. El pintor de historia pinta ideas pero no a partir del vacío. Recurre, tanto para la elección de los temas como para su imaginación, a fuentes escritas a las que se atiene de manera estricta. La unanimidad de la literatura artística de la época es absoluta a este respecto. El influyente *Manual del pintor de historia* recomendaba que una vez elegido el tema había que:

leerlo muchas veces hasta dominarlo bien y saberlo de memoria, no concretándose sólo al párrafo que lo describe, sino leyendo toda la parte anterior y posterior por lo menos desde que el personaje o personajes que constituyen el asunto elegido empezaron a figurar en la historia de que se trata, para

poder conocer perfectamente el carácter, edad y demás circunstancias que describan exacta y totalmente su retrato físico y moral.³⁸

La búsqueda de «guiones» para los cuadros se vio facilitada por la historiofilia de un siglo cuya producción historiográfica resulta abrumadora, tanto la estrictamente histórica como la legendaria, dos aspectos no siempre diferenciados por los historiadores y eruditos decimonónicos. El número de crónicas y leyendas sacadas a la luz se multiplicó a lo largo de todo el XIX, como también las recreaciones novelescas y teatrales de hechos históricos, y con ellas las posibles fuentes para los cuadros de historia.

El texto escrito se convirtió en una especie de guión al que el pintor se atuvo con fidelidad absoluta, tanto en el desarrollo de la acción principal como en otros aspectos secundarios, tipos humanos, mobiliario, vestidos, etc., recurriendo en muchos casos no sólo a obras de carácter narrativo, históricas o literarias, sino a otras más especializadas, como la arqueología o la numismática. Una de las grandes revoluciones de la pintura de historia del siglo XIX con respecto a la de épocas anteriores fue que, a partir del verismo historicista decimonónico, ya nunca más se pudo pintar una última cena con personajes vestidos a la moda florentina o veneciana, algo que los pintores de historia religiosa de los siglos anteriores ni siquiera se plantearon. Es probable incluso que hasta el siglo XIX no haya habido un verdadero concepto histórico del paso del tiempo. Sólo a partir de este siglo se empezó a distinguir entre los hombres de un momento histórico y los de otro, algo fuera de los objetivos de este libro pero de obvia relevancia en la historia de las ideas.

Volviendo a las imágenes sobre el pasado, Anne-Louis Girodet ya había proclamado la necesidad de los pintores de historia de atenerse a lo que él llamaba el orden poético, regido «por las conveniencias del tema: conforme a la época, determinará los lugares, observará las costumbres, con-

servará los trajes». ³⁹ Orden poético que acabará ejerciendo una auténtica dictadura sobre artistas a los que veremos preocuparse por asuntos como si los jerónimos de Yuste «llevaban o no capucha y si ésta estaba en la capa o en la sotana; si llevaban cerquillo o no». ⁴⁰ Furor historicista que convertirá la elección de fuentes en una de las decisiones centrales del proceso de realización de una pintura de historia. Y por fuentes hay que entender dos cosas diferentes: fuente en sentido estricto, aquella que el pintor ha seguido para componer su obra y que en muchos casos se cita de manera explícita en el momento de exposición del cuadro; y fuente en el sentido de motivación o impulso, aquello que empujó al pintor a elegir un determinado tema y no otro.

En este segundo sentido, cabe suponer que debió de ser la presencia cotidiana de un determinado suceso histórico en la prensa y la literatura, su actualidad, lo que empujó al pintor a su elección limitándose a hacer de caja de resonancia de un cierto estado de opinión. A esto parecen referirse algunos críticos cuando al hablar de las dificultades de la pintura de historia dicen que una de ellas es que «tiene que representar sucesos de los que el público tiene formada idea de antemano». ⁴¹ En este sentido de la fuente como impulso o motivación, la dependencia de los pintores de historia de la literatura, el drama histórico y la novela histórica principalmente, fue casi absoluta. Todos los grandes temas de la pintura de historia, los que aparecen una y otra vez en los cuadros, habían sido previamente éxitos teatrales o novelescos. Hay incluso un sentimiento generalizado de que las artes plásticas llevaban un cierto retraso sobre las literarias, de que seguían sus mismos pasos pero unos años después. El análisis de las fuentes en este sentido de impulso inicial sería enormemente revelador, pero entraña una gran dificultad metodológica. Salvo raras excepciones, resulta difícil saber qué obra literaria o artículo de revista empujó al pintor a elegir un determinado tema para su cuadro, y lo único que se puede, en algunos casos, es establecer una cierta coincidencia temporal.

Más sencillas, y de no menor importancia, son las referencias explícitas hechas por los pintores a las obras en las que se inspiraron. A pesar de la riqueza historiográfica de la cultura decimonónica, los libros a los que recurrieron los pintores de historia fueron muy pocos. En primer lugar, y muy por encima de todos los demás, la *Historia general de España* de Modesto Lafuente,⁴² uno de los libros más leídos de la segunda mitad del siglo XIX español y, a partir de su publicación, 1850-1867, obra de referencia casi obligada no sólo para los pintores de historia sino para el conjunto de las clases cultivadas del país. Aparece citada como fuente de decenas de cuadros que, en muchos casos, se limitan a ilustrar sus prolijas y emotivas descripciones, ejemplo casi paradigmático de esa escritura de la historia a la que se hizo referencia anteriormente como una sucesión de pinturas escritas. Hay, además, una especie de correspondencia, casi exacta, entre el discurso ideológico de Lafuente y el relato de nación de la pintura de historia.

El historiador de los liberales imagina la historia de España como una gran saga en la que la nación española, una especie de heroína romántica, atraviesa los siglos con momentos de esplendor y decadencia, pero siempre fiel a sí misma y a un espíritu nacional en el que se funden indigenismo (los pueblos prerromanos origen de la nación), romanismo (la cultura clásica que habría aportado una civilización más desarrollada pero respetando el espíritu primigenio de la raza) y goticismo (los visigodos como primer gran crisol de la nación). A partir de aquí, una sucesión de ciclos de nacimiento, muerte y resurrección que llevarían a la guerra de la Independencia y la revolución liberal, la gran resurrección con la que la nación habría vuelto a recuperar lo mejor de sí misma. En preciso resumen de José María Jover:

magnificación de los orígenes históricos –Sagunto, Numancia– [...] orgullo de la ascendencia goda [...] visión tradicio-

nal de la Reconquista, en blanco y negro, como gran epopeya que cubre siete siglos de nuestra historia. Exaltación de los Reyes Católicos y, en especial [...] de Isabel la Católica. Toma de partido por los Comuneros frente a Carlos V. Resuelta repulsa de la Inquisición; pero actitud dispuesta a la defensa de Felipe II [...]. Elogio de la Ilustración [...]. Exaltación de la guerra de la Independencia.⁴³

Casi el mismo relato, como se verá más adelante, desarrollado por las imágenes de la pintura de historia. La única excepción significativa sería el «elogio de la Ilustración», ya que para los pintores de historia decimonónicos el siglo anterior, ilustrado o no, ni siquiera existe. Se muestran, en este aspecto como en otros muchos, muy dependientes del relato histórico del primer liberalismo español, el cristalizado en torno a las Cortes de Cádiz, con un juicio muy negativo tanto de los Austrias como de los Borbones. «Se multiplicaron progresivamente estos males durante el gobierno de los príncipes austriacos; crecieron y echaron hondas raíces en el pasado siglo; llegaron a colmo y cargaron de lleno sobre nosotros en el último reinado», afirmará de manera taxativa el influyente Francisco Martínez Marina en su *Teoría de las Cortes*.⁴⁴ La diferencia entre los dos siglos de los Austrias y el de los Borbones fue que mientras la reivindicación del pasado imperial como rasgo de nacionalidad, innegociable para el discurso de nación de la pintura de historia, impidió el olvido de los siglos XVI y XVII, nada se opuso al ostracismo del XVIII.

Especial predilección mostraron los pintores de historia por la obra de Lafuente a la hora de abordar el tema de los Comuneros, episodio histórico convertido por el historiador de Rabanal de los Caballeros en uno de los hitos de su interpretación de la historia de España y que, como consecuencia, describe y novela con todo lujo de detalles, pintura escrita en el más estricto sentido del término. Antonio Gisbert en *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo*, convertido en la imagen real del he-

cho histórico, sigue tan literalmente lo escrito por Lafuente en el tomo XI de su obra⁴⁵ que al leerlo se tiene justo la impresión contraria, es como si el texto estuviese describiendo la imagen creada por Antonio Gisbert.

La lectura liberal que hizo Lafuente de la historia de España no se limita a la guerra de las Comunidades, aunque ésta ocupe sin duda el lugar central. Otros sucesos del pasado, como los que tienen que ver con los conflictos de Felipe II con el príncipe Carlos, Antonio Pérez y Juan de Lanuza, fueron interpretados también como ejemplo de la lucha secular de la nación española contra la tiranía y la arbitrariedad de sus reyes, y como tales fueron utilizados por los pintores en muchos de sus cuadros. Pero también otros que nada tenían que ver en principio con esta interpretación liberal de la historia de España. La prolija y novelesca narración que Lafuente hace de la conquista de Granada fue llevada también al lienzo en varias ocasiones, lo mismo que la no menos prolija descripción de una serie de espérficos sucesos en torno a Carlos II, muestra para este autor de la extrema decadencia a la que había llegado la nación con el último de los Austrias. Es posible que haya sido uno de los responsables del pésimo balance atribuido tradicionalmente al reinado de este monarca en la historiografía española. Hubo que esperar hasta prácticamente nuestros días para que la imagen dibujada por el relato de nación decimonónico sobre el reinado del último de los Austrias españoles haya comenzado a ser puesta en cuestión, dando lugar a una interpretación mucho menos negativa, lo que probaría, una vez más, la larga pervivencia de los estereotipos históricos construidos por el XIX.

Otros muchos hechos históricos fueron llevados también al lienzo partiendo de la narración de Lafuente (la jura de Santa Gadea, la fundación de la Orden de Calatrava, las relaciones entre Carlos V y su hijo, don Juan de Austria, la vida de Fernando III el Santo, la muerte de Jaime I el Conquistador, el emplazamiento de los Carvajales, la farsa de Ávila, la muerte de Pedro I de Castilla, la pri-

sión de doña Blanca de Navarra, los desvaríos de Juana la Loca, los sitios de Zaragoza...), entre ellos uno de los mayores éxitos de toda la pintura de historia decimonónica española, *Doña Juana la Loca* de Francisco Pradilla y Ortiz, único cuadro premiado con una medalla de honor en una exposición nacional durante todo el siglo XIX y que también sigue de manera fiel lo escrito por él.

William H. Prescott, cuyo prestigio en el siglo XIX fue enorme, es, después de Lafuente, el historiador más citado por los pintores de historia. Su *Historia del reinado de los Reyes Católicos* se convirtió en la obra canónica sobre estos monarcas, proporcionando argumentos para cuadros clave en el imaginario español como *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* de Eduardo Rosales. Menor repercusión tendrán sus *Conquista de Méjico* y *Conquista del Perú*, también utilizados por algunos pintores pero con una presencia mucho menor.

Un caso particular es el del *Romancero*, una de las principales fuentes de la pintura de historia española. Su supervivencia en la tradición oral, todavía plenamente vigente en el siglo XIX, y el éxito editorial de las recopilaciones de romances realizadas en este mismo siglo hacen difícil determinar hasta qué punto pudo estar gravitando, de forma consciente o no, en la preferencia mostrada por los pintores de historia por asuntos presentes en él, aun cuando no se le cite de manera explícita. Tenía a su favor la creencia, ampliamente compartida por los grupos cultivados decimonónicos, de que las tradiciones y las leyendas —y el *Romancero* venía a ser una especie de compendio de ambas— reflejaban mejor el verdadero espíritu del pasado que la historia erudita, algo así como la memoria del «pueblo» frente a la de las clases cultivadas. No casualmente, la revolución popular por excelencia del siglo XIX español, la de 1868, llevó a una auténtica eclosión de pinturas de historia inspiradas en el *Romancero*.⁴⁶ Esta fascinación de la cultura decimonónica por el *Romancero* tuvo como resultado su conversión en una especie de símbolo de la resurrección

ción del alma de la nación, mantenida viva en el corazón del pueblo, como escribe Agustín Durán⁴⁷ en el prólogo de su *Romancero general*: «El romance es la amalgama de lo pasado con lo presente; es la historia no interrumpida del pueblo y de la nacionalidad que la produjo». Sobrevaloración que explica su constante presencia como fuente de cuadros de historia, particularmente los que ilustran episodios de la vida del Cid y de Don Rodrigo y la «pérdida de España», entre ellos algunos de gran éxito como el caso de *Las hijas del Cid* de Dióscoro de la Puebla.

El caso de la *Historia general de España* del padre Juan de Mariana, a pesar de no ser citada como fuente por un número excesivo de pintores de historia, apenas un 2% del total, resulta llamativo si consideramos que, editada por primera vez en latín de Toledo en 1591 con el título *Historia de rebus Hispaniae*, para mediados del siglo XIX había sido ampliamente superada por una historiografía que cuestionaba no sólo sus interpretaciones sino también su escaso rigor en el uso de fuentes históricas. El prestigio de Mariana, sin embargo, siguió intacto durante buena parte del XIX,⁴⁸ y los pintores de historia la siguieron utilizando hasta prácticamente finales de siglo, a pesar de que las nuevas historias generales de España, no sólo la de Modesto Lafuente, habían puesto de manifiesto muchos de sus errores y el carácter legendario de algunos de los sucesos relatados en ella.⁴⁹ Sin duda, esta pervivencia tiene que ver con que está escrita con un claro sesgo «protonacionalista», relacionado probablemente con la difusa voluntad «nacionalizadora» de una parte de las élites de la Monarquía convencidas, desde fechas relativamente tempranas, de que la solución a sus males pasaba por la conversión del conglomerado de reinos y señoríos que la formaban en una entidad política de carácter más homogéneo. Sea o no ésta la explicación, el hecho es que la *Historia* de Mariana imagina una España existente ya desde la más remota antigüedad, a la que sigue, como si de un ser vivo se tratase, a lo largo del tiempo hasta llegar a Felipe II, momento en el

que habría alcanzado el cénit de su gloria y esplendor. Una historia extrañamente «decimonónica», cuyo fondo último no desentona demasiado con las escritas tres siglos más tarde, hasta por el título. Aunque quizás la duda sería hasta qué punto el relato de nación decimonónica no es en parte deudor del imaginado por Mariana, quien estructura la historia de España como un drama en varios actos, el más importante de los cuales se habría iniciado en Guadalete, donde España habría estado a punto de desaparecer —la «pérdida de España»—, culminado nueve siglos más tarde con Felipe II, que la habría llevado a su mayor gloria y esplendor. Una imagen general que, como se verá más adelante, el siglo XIX siguió dando como válida y que prefigura uno de los arquetipos más recurrentes de los relatos de nación occidentales, el de la historia de las naciones como un ciclo de nacimiento, muerte y resurrección.

La *Vida y viajes de Cristóbal Colón* de Washington Irving, libro de gran popularidad durante todo el siglo XIX, será uno de los preferidos por los pintores para sus cuadros sobre Colón, desde las relaciones del descubridor con los monjes del convento de La Rábida (*Colón pidiendo hospitalidad en el convento de La Rábida*, de Benito Mercadé y Fábregas), hasta su regreso a España cargado de cadenas (*Colón conducido a España con grillos y esposas a las órdenes del capitán Villejo* de Francisco Jover Casanova).

Los libros de historia de Emilio Castelar, en particular *Lucano, su vida, su genio, su poema* pero también el ambicioso *La Civilización en los primeros cinco siglos de cristianismo*, servirán de argumento para varios cuadros. Incluso el erudito *Discurso ante la Academia Española en la recepción de D. Víctor Balaguer* será utilizado por Julio Cebrián Mezquita en su *Ausiàs March leyendo sus trovas al príncipe de Viana*, ya en la época de la Restauración, cuando el auge de los temas «aragoneses» llevará también al descubrimiento por parte de los pintores de Jerónimo Zurita y sus *Anales de la Corona de Aragón*. La lista se prolonga en decenas de

libros más, desde el *Libro de la Cámara del Príncipe D. Juan, oficios de su casa y servicio ordinario* hasta la *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, del conde de Toreno, y desde las *Vidas Paralelas* de Plutarco hasta *Vida de los doce Césares* de Suetonio, a los que habría que añadir los numerosos cuadros inspirados en obras literarias, en especial *El Quijote*, pero también el *Fausto* de Goethe, la *Vida del Buscón llamado Pablo* de Francisco de Quevedo o las *Leyendas* de José Zorrilla.

Esto por lo que se refiere a las fuentes explícitamente citadas por los pintores, que formarían la referencia básica, pero dependiendo del afán verista de cada autor pueden completarse con otras y multiplicarse en una misma obra. Sabemos, por ejemplo, que Eduardo Rosales pidió a Fernando Martínez Pedrosa que hablase con el novelista Francisco Navarro Villoslada para pedirle información histórica para su *Doña Blanca de Navarra entregada al capital de Buch*, quejándose de que las obras que había consultado, los *Anales* de Jerónimo Zurita, de Francisco de Alesón y de Antonio de Nebrija, eran demasiado generales.⁵⁰ Es de suponer que su caso no fuese único. Hay además obras que, aunque no citadas, estuvieron gravitando continuamente sobre la pintura de historia decimonónica, como la *Iconografía española* de Valentín Carderera y Solano,⁵¹ con un repertorio de retratos de personajes del pasado muy usado por los pintores para representar personas concretas en sus cuadros, lo que produce ese curioso fenómeno de que aparezcan con la misma cara y vestidos de la misma forma en todos los cuadros y por todos los pintores, incluso en aquellos casos en que no se conservaban retratos de época. Lo mismo cabría decir de las revistas ilustradas, *Semanario Pintoresco Español*, *El Museo Universal*, *La Ilustración Española y Americana*, llenas de referencias históricas y que generaron todo un código interpretativo sobre los diferentes sucesos del pasado.

Uno de los casos más claros de esta multiplicación de fuentes es el de la guerra de la Independencia, que contó

desde muy pronto con una amplia bibliografía, tanto general –*Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* del conde de Toreno–,⁵² como centrada en hechos particulares. A ella habría que añadir las fuentes orales, incluidas las de muchos protagonistas muertos ya bien entrado el siglo, y las gráficas, estas últimas particularmente influyentes. Las primeras ilustraciones de la guerra fueron contemporáneas al desarrollo de los episodios bélicos, caso de Goya y sus dos célebres cuadros sobre el 2 de mayo madrileño o de sus grabados sobre *Los desastres de la guerra*, inspirados algunos en los sucesos de Zaragoza,⁵³ configurados desde muy pronto como imágenes «verdaderas» de la guerra: el «yo estuve allí» de muchos creadores de imágenes que Goya escenifica en uno de los grabados de los *Desastres* con un explícito «yo lo vi». No fue el pintor aragonés el único ni el primero en representar lo que vio, que no es lo mismo que lo que ocurrió. La guerra de imágenes jugó un importante papel en el desarrollo del conflicto,⁵⁴ y desde muy pronto proliferaron grabados y estampas sobre lo ocurrido de forma que, como recuerda María Cón-dor Orduña a propósito del 2 de mayo madrileño, muchos de los cuadros posteriores son «una «reinterpretación» de obras más primitivas, realizadas casi a la vista del suceso o con información muy directa, en ocasiones estampas de carácter popular y amplia difusión»,⁵⁵ caso de las de Tomás López Enguídanos.

Queda una última fuente a considerar, el lugar donde los hechos tuvieron lugar, su escenario, ya sea arquitectónico o paisajístico, reproducido fielmente en muchos cuadros de historia. A pesar del marcado carácter de pintura de estudio de este género, el afán por el verismo llevó a muchos pintores a tomar apuntes del natural para así lograr una mayor verosimilitud. En el ya citado *Manual del pintor de historia* se aconseja que «debe el autor [...] estudiar bien el lugar de la escena; y si en el campo, hasta el clima y la topografía del sitio en que se verificó el hecho».⁵⁶ Se llega por este camino a la invención de un paisa-

je nacional que lograría su máximo esplendor con los noventayochistas y la identificación de Castilla como el paisaje de España, el símbolo metafísico de la esencia y destino de la nación, con tal éxito ideológico-simbólico que todavía hoy sigue siendo en gran parte el paisaje de España. No se debe olvidar, sin embargo, que el «noventayochista» fue sólo uno de los «paisajes nacionales» y que antes que él hubo otros muchos presentes de una u otra manera en la pintura de historia del siglo XIX.

No todos los paisajes tuvieron la misma importancia como lugares de memoria. Aquellos que definían la nación —ésta no es sólo historia sino también geografía— fueron reproducidos de manera cuidadosa y hasta en sus menores detalles, por ejemplo la Granada que sirve de fondo a los varios cuadros sobre la conquista del reino nazarí por los Reyes Católicos. Por el contrario, aquellos que, a pesar de haber sido escenario de hechos fundamentales para la historia imaginada de la nación, no llegaron a convertirse en parte de su paisaje mítico, fueron reproducidos sin el menor respeto a la realidad, caso del convento de La Rábida, escenario de varios cuadros sobre Colón en los que, de manera general, el paisaje representado es completamente imaginario (la Alhambra era uno de los paisajes sagrados de España, el convento de La Rábida no).

El perfecto engranaje de una máquina de creación de realidad

Valorar el éxito o fracaso de la pintura de historia exige analizar hasta qué punto cumplió su objetivo de imaginar una nación que se correspondiese con los límites del nuevo Estado o, planteado desde otra perspectiva, cuál fue su grado de difusión real en el momento del nacimiento de la sociedad de masas. Si nos atenemos a la fobia con la que el regeneracionismo finisecular se enfrentó a ella, no caben muchas dudas de que su influencia en el modelado de una

determinada visión de España y lo español fue profunda. Al menos eso pensaban los regeneracionistas, quienes la convirtieron en la bestia negra de la imagen de España que buscaban erradicar. En *Crisis política de España (Doble llave al sepulcro del Cid)*, título ya significativo que propone cerrar con doble llave uno de los personajes favoritos de la pintura de historia, Joaquín Costa escribe: «Desechemos esos grandes nombres: Sagunto, Numancia, Otumba, Lepanto, con que se envenena nuestra juventud en las escuelas, y pasémosles una esponja». ⁵⁷ Grandes nombres que son todos aquellos a los que, durante casi un siglo, la pintura de historia había convertido en imagen del ser de España.

Es posible que la animadversión de Costa, y también la de Miguel de Unamuno, ⁵⁸ hacia el género exagere su importancia, pero no se puede pasar por alto que «pintura y música fueron, como es sabido, las dos artes románticas por excelencia», ⁵⁹ ambas, por cierto, con un marcado carácter nacionalista. En el caso de la pintura, que es la que nos interesa aquí, esta hegemonía facilitó su difusión e impacto. Las polémicas sobre determinados cuadros o pintores implicaron a grupos completamente alejados de los círculos artísticos, adquiriendo, en muchos casos, un marcado carácter político. Un fenómeno político-cultural que giró, como ya se ha dicho, en torno a las exposiciones nacionales de Bellas Artes. Para entender el significado de éstas en la vida pública del siglo XIX hay que comenzar por enfrentarse a un fantasma historiográfico, el del triunfo del mercado como elemento regulador de la producción artística, algo que enunciado así es falso para la mayor parte, sino todo, el siglo XIX español.

La crisis del Antiguo Régimen (fin de la monarquía absoluta, desamortización, abolición de los mayorazgos...) puso fin al tradicional sistema de mecenazgo sobre el que había descansado la producción artística hasta ese momento, basada en los encargos de la Iglesia, la Corona o la nobleza. ⁶⁰ Sin embargo, el fin del patronazgo monárqui-

co-eclesiástico-nobiliario no significó que el mercado ocupase su lugar. El pintor español del siglo XIX, al menos el de un cierto prestigio, no pinta para el mercado sino para el Estado, porque la mayor parte de su vida transcurre bajo su tutela, becas, pensiones, cargos administrativos, y porque, de forma más directa, fue éste, heredero en gran medida de la función de mecenazgo de la Corona, la Iglesia y la nobleza, su principal cliente. En el siglo XIX español no existe un mercado de arte sino un simulacro de mercado, mediatizado y monopolizado por las instituciones públicas.⁶¹ Falso por lo que se refiere a los productores, la Academia funciona como una especie de gremio medieval y los pintores, a través de un complicado sistema de becas, cargos, etc., dependen para su sustento no tanto de la venta de las obras como de sus relaciones con el aparato burocrático-administrativo estatal; y falso también por lo que se refiere a los consumidores, con un claro monopolio del Estado, principal y en algunos géneros, como en el caso de la pintura de historia, único comprador.

El éxito de un pintor no se medía por sus ventas a clientes privados sino por las medallas conseguidas en las exposiciones nacionales de Bellas Artes y la compra de sus cuadros por las instituciones públicas: «Sin la protección inmediata del Gobierno no puede subsistir con decoro en España un artista por grande que sea su mérito [...]. Ser artista [...] y no recibir sueldo del Gobierno, es imposible en España».⁶² La idea, dentro de los postulados del liberalismo económico, de que la verdad del arte habría que buscarla en el libre intercambio entre artistas y público, gozó de muy escaso predicamento en la sociedad española del XIX, al menos en la práctica. La vida artística giraba en torno a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, no sólo organizadas y mantenidas por el Estado sino en las que el Estado era el principal comprador, con el beneplácito de una crítica que no sólo aprobó sino que alentó esta tutela estatal. La dependencia del arte decimonónico de las exposiciones nacionales puso en manos del Estado un im-

portante mecanismo de control ideológico y artístico de funcionamiento relativamente sencillo. Por una parte, los reglamentos primaban determinados géneros en perjuicio de otros, reservando siempre a la pintura de historia un lugar preeminente. Los cuadros más valorados eran aquellos «que narraban los rasgos memorables del heroísmo y virtud de nuestros padres, conciliando las inspiraciones del patriotismo con las del Arte». ⁶³ Por otra, la composición de los jurados, encargados de la admisión de las obras y de la concesión de los premios, solía recaer en personas vinculadas al mundo oficial. No sólo los reglamentos privilegiaban la pintura de historia sino que los jurados decidían en gran parte los temas que había que pintar. Los premiados se convertían en los favoritos de los pintores para futuras exposiciones, por el premio pero también por lo que éste conllevaba: compra por el Estado, atención de la crítica y carrera administrativa. Aunque por diferentes motivos no todos los cuadros premiados pasaron a formar parte de las colecciones estatales, lo habitual fue que sí, y los cuadros premiados eran también los que recibían una mayor atención por parte de la crítica. El éxito o fracaso en las exposiciones nacionales tenía, además, una importancia decisiva en la carrera administrativa de los pintores:

Por haberlas obtenido [las medallas] [...] disfrutaban muchos artistas sendas plazas de profesores ganadas en concurso [...]; por la misma razón ejecutaron otros también por concurso cuadros y estatuas para el Estado [...]; por concurso entre artistas premiados [...], se adjudican las pensiones de mérito para estudiar tres años en Roma, y finalmente premios en exposiciones son los títulos que abren a los artistas las puertas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. ⁶⁴

Por último, las repercusiones para los pintores del éxito en las exposiciones nacionales no se limitaban al ámbito español. Los cuadros que se enviaban a las exposiciones internacionales eran elegidos de manera general entre los

que habían sido premiados en alguna nacional. En torno al 90% de los enviados cumplen este requisito,⁶⁵ principal forma de darse a conocer en un mercado mucho más atractivo que el español.

En resumen, la vida del pintor del siglo XIX estaba supe-
ditada casi por completo a su éxito o fracaso en las exposi-
ciones nacionales de Bellas Artes, controladas por el Esta-
do tanto por lo que se refiere a la admisión de las obras
como a la concesión de premios y, sobre todo, a la compra
de cuadros, con el Estado como principal cliente y prácti-
camente único, como ya se ha dicho, en el caso de la pintura
de historia. La vida artística giraba en torno a las expo-
siciones nacionales, las exposiciones nacionales en torno
al Estado y el Estado en torno a la necesidad de construir
una nación.

La gran favorecida por este cúmulo de circunstancias
fue la pintura de historia, hegemónica en estas exposicio-
nes, sobre todo por lo que se refiere a obras premiadas y
adquiridas por el Estado y, como consecuencia, principal
centro de atracción y de discusión de críticos y público. Las
polémicas sobre los méritos o deméritos de los cuadros ex-
puestos se extendieron mucho más allá de los círculos artís-
ticos. Los enfrentamientos y debates por la concesión o no
de algunos premios o la adquisición o no de algunos cua-
dros desbordaron frecuentemente lo artístico para entrar
de lleno en el terreno de la política, en algunos casos como
los de *Los Comuneros Padilla*, *Bravo y Maldonado en el*
patíbulo de Antonio Gisbert, *La campana de Huesca* de
José Casado del Alisal o *La muerte de Lucrecia* de Eduardo
Rosales, interpelaciones parlamentarias incluidas.

Hay un público que asiste a las exposiciones naciona-
les,⁶⁶ que opina y discute sobre las obras expuestas, tanto
desde un punto de vista estético como ideológico y políti-
co, y que sigue las polémicas sobre la concesión o no de las
medallas y sobre la compra o no por el Estado. Público
que, al menos en algunos momentos, debió de tener un
carácter bastante heterogéneo, incluso popular. Al menos

eso es lo que puede deducirse de algunas críticas contemporáneas: «no son ya las clases aristocráticas y acomodadas las únicas que frecuentan las exposiciones, sino el pueblo mismo, al cual [...] se le ve invadir en tropel y llenar las espaciosas salas». ⁶⁷ Debió de ser al menos parcialmente cierto si tenemos en cuenta que para facilitar el acceso de las clases menos favorecidas se habilitaron días de pase gratuito; que en algunos casos la avalancha de público obligó a prolongar los horarios de apertura; y, sobre todo, que las referencias a la presencia de las clases bajas en las salas de las exposiciones no siempre fue reseñada de manera favorable sino como un problema: «los «isidros» han invadido los salones de la Exposición, y es imposible detenerse delante de un cuadro [...] sin que las preguntas más disparatadas y los comentarios más extravagantes no le distraigan a uno». ⁶⁸ El número de personas que visitaron las exposiciones nacionales fue, sin embargo, necesariamente limitado, reducido casi a los residentes en Madrid, aunque el desarrollo del ferrocarril fue añadiendo los de algunas otras ciudades. ⁶⁹ La mayoría de las clases medias del país, principal objetivo del discurso nacionalizador decimonónico, nunca llegaron a ver estos cuadros de historia en los que el Estado estaba desarrollando su discurso de nación. Es aquí donde entra en juego otro protagonista clave en la influencia de la pintura de historia, la crítica.

La importancia de la crítica en la vida artística del siglo XIX tiene que ver con los cambios del sistema cultural, artistas que dejan de producir para un mecenas que les encarga las obras y pasan a hacerlo para un público anónimo, lo que exige la presencia de un intermediario entre artistas y público; con el desarrollo de la prensa como medio de difusión de ideas y formación del gusto, «en el periódico de la mañana busca el juicio del drama que vio la noche anterior; al siguiente día de la aparición de un libro quiere saber lo que de él piensa la crítica; apenas abierta una exposición necesita opiniones que le ayuden a formar la suya»; ⁷⁰ pero también con que la crítica se convirtió en

un acto de reflexión sobre la obra artística capaz de «elevarla a un nivel más alto de conocimiento»⁷¹ y hacer visible la idea que la sustenta.

En el caso de la pintura de historia, la función del crítico como intermediario entre autor y público se vio reforzada por el hecho de que, en muchos casos, la palabra del crítico hacía de sucedáneo de la propia obra, el público no veía el cuadro sino sólo lo que de él le contaba la crítica. Exposición nacional tras exposición nacional la práctica totalidad de revistas y periódicos, tanto los de ámbito local como nacional, dedicaban durante varias semanas lo mejor de sus páginas⁷² a una crítica pormenorizada de los cuadros expuestos. Estaríamos ante algo muy cercano, por lo que se refiere al tratamiento periodístico, a lo que hoy podrían ser las crónicas sobre los grandes festivales internacionales de cine actuales. Largas críticas que llevaron hasta el último rincón del país el eco de los cuadros expuestos en Madrid.

Los lectores de revistas y periódicos configuraron un público que, en su mayoría, no vio las obras sino lo escrito sobre ellas por unos críticos *obligados* por este motivo a reseñas descriptivas y argumentales⁷³ en las que el significado sociopolítico se sobrepone al artístico y en las que, en el caso de la pintura de historia, se incluyen largas explicaciones sobre la importancia de los hechos representados. Y *obligados* es sólo una forma de decirlo, la mayoría de ellos estaban plenamente convencidos de que era este tipo de crítica la única importante y digna: «Hay que tener presente que la crítica pictórica se divide en *artesana* y *artística* [...]. Crítica artística es la que, suponiendo en el autor perfecto o buen manejo del oficio, se aventura a hablar de pensamientos, de expresión, de criterio, de verdad histórica».⁷⁴ Era, en todo caso, esta última crítica la que esperaba el público, no la que le decía si el cuadro estaba bien o mal pintado, sino la que le explicaba su relevancia para la historia de la nación. Fue esta imagen mediatizada la que «vio» la mayoría del público, la creada por unos críticos

que se consideraban muy por encima del propio pintor a la hora de enjuiciar el valor y significado de los cuadros: «en el Jurado hay muchos pintores, y en el momento en que esos señores admiten o desechan los cuadros ejercen la crítica, juzgan la obra; y nadie menos a propósito para juzgar las obras de pintura que el pintor de oficio». ⁷⁵

A esta particular forma de «ver» las pinturas de historia hay que añadir la reproducción de muchas de ellas en libros y revistas, ampliando su público mucho más allá del restringido que visitaba los salones de las exposiciones. Muestra de la importancia concedida a este tipo de difusión es la campaña emprendida en 1871 por varios periódicos (*El Debate*, *El Diario Español*, *La Discusión*) para que los números ilustrados dedicados por *La Ilustración Española y Americana* a la Nacional de 1871 se remitiesen «gratuitamente a cuantas bibliotecas, ateneos, casinos, círculos, tertulias y cafés lo deseen [...] [para] que no haya población [...] así en España, como en Portugal, en América como en el extranjero, donde dejen de conocerse las producciones de nuestros [...] pintores». ⁷⁶ Imagen «verdadera» de los hechos históricos que alcanzará también una enorme difusión gracias a su reproducción masiva en objetos de uso cotidiano, etiquetas, cajas de productos de consumo, billetes de banco, etc., llevando a los lugares más remotos e insospechados una cierta imagen de España. ⁷⁷

El último eslabón de esta cadena ideológico-propagandística era la adquisición del cuadro por el Estado, que tiene dos vertientes diferentes y complementarias. Por un lado, la conversión del Estado en el principal mecenas artístico le permitió marcar las pautas ideológicas de la evolución de la pintura de historia: los pintores tendían a elegir como tema de sus cuadros aquellos por los que el Estado había mostrado su preferencia en ediciones anteriores. Por otro, una vez adquiridos por el Estado, los cuadros pasaban a adornar las paredes de los diferentes edificios públicos, principalmente museos, ⁷⁸ rodeados de un aire de sacralidad que contribuyó a acrecentar su impacto como

constructores de una memoria en imágenes. Los que recuerdan son los individuos, pero las imágenes de lo que debían recordar se las daba el Estado,⁷⁹ y no es lo mismo el impacto de una imagen vista en un contexto cotidiano que rodeada del aura de su exposición en un museo o edificio público. El objetivo de todo pintor de historia era colgar sus obras en edificios oficiales, en muchos casos por una simple cuestión de tamaño;⁸⁰ una pintura de carácter cívico, desde su propia concepción material, abocada a la exposición pública y muy lejos de cualquier tentación de privacidad.

La vida del pintor giraba en torno a las exposiciones nacionales, las exposiciones nacionales en torno al Estado y el Estado en torno a la creación de una imagen que legitimase su propia existencia. Situación que el crítico Fernanflor definirá de forma lacónica en un artículo aparecido en *El Liberal* a comienzos de 1881: «¿Cuál es la idea del arte en España? [...]. ¿Los pintores españoles tienen ideal? [...]. En Historia el ideal es la historia patria, con objeto de obtener la medalla».⁸¹ Afirmación lacónica pero posiblemente también injusta. Es seguro que el objetivo de los pintores era obtener una medalla, aunque tampoco hay por qué descartar que considerasen que estaban realizando la gran obra de su vida, la que les permitiría pasar a la posteridad como artistas de genio. Sin embargo, se le olvidó mencionar que los protagonistas de esta historia no eran los pintores sino el Estado, y que el objetivo de éste no era distribuir medallas sino impulsar la creación de imágenes de memoria capaces de mostrar y demostrar la existencia de una nación que le precedía como comunidad de pertenencia.

Cómo se construyeron estas imágenes, su éxito o fracaso y lo que se intentó contar con ellas es el objetivo de las páginas que siguen.