

# La pintura de historia y la invención de las naciones

Tomas Perez Vejo\*

## Abstract

The history of art and, more specifically, the painting of history provides a useful means to the end of archeological reconstruction of the process of the invention of nations. This paper analyzes the theoretical justifications and methodological problems of this effort.

**Keywords:** nationalism, painting of history, history of art, nineteenth century

## Resumo

A história da arte, e mais concretamente a pintura de historia, se configura como uma ferramenta especialmente valiosa no processo de reconstrução arqueológica da invenção das nações. Este artigo analisa as justificativas teóricas e os problemas metodológicos de um estudo destas características.

**Palavras-clave:** nacionalismo; pintura histórica; história da arte; século XIX.

Para el pensamiento occidental, al menos a partir del siglo XIX<sup>1</sup>, la nación constituye la unidad social por excelencia, un conglomerado complejo de relaciones étnico-político-culturales, de contornos difusos y concreción difícil, pero sobre el que descansa, básicamente, la imagen que del mundo se hace el hombre occidental posterior al Antiguo Régimen. La nación ha llegado a convertirse en la piedra angular sobre la que se construyen la mayor parte de nuestras

\* Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor investigador en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

<sup>1</sup> En épocas anteriores el término nación es usado para referirse al origen o descendencia de alguien, sin otras connotación socio-política; sólo a partir del siglo XVIII empieza a utilizarse con un significado político, que se transformará en predominante en el XIX.

percepciones sociales y nuestros mitos colectivos; la trama sobre la que se teje la estructura social, cultural y política del mundo; la forma primordial, y excluyente, de identidad colectiva; además, de la principal, si no única, fuente de legitimación del poder político<sup>2</sup>.

Tal como escribe Hobsbawm en *Naciones y nacionalismo desde 1780*, imaginándose un extraterrestre llegado a la tierra para investigar las causas de una supuesta catástrofe nuclear: Nuestro observador, después de estudiar un poco, sacará la conclusión de que los últimos dos siglos de la historia humana del planeta Tierra son incomprensibles si no se entiende un poco el término "nación"<sup>3</sup>.

Esta hegemonía del paradigma de lo nacional en el pensamiento moderno hace que, a pesar de la imprecisión conceptual que el término conlleva, la existencia de la nación como base de la organización de las sociedades humanas, "como producto social con capacidad para imponerse, con su peso objetivado, a las decisiones aisladas de los hombres y aun, en muchos casos, a las mismas decisiones colectivas"<sup>4</sup>, raramente sea puesta en cuestión. Se discutirá sobre si tal o cual comunidad reúne requisitos suficientes (lengua, raza, cultura, tamaño, población, etc.) para ser considerada como nación, pero no sobre la existencia de tales entidades, sujetos privilegiados de la vida colectiva, cuyo destino manifiesto sería la configuración como estados<sup>5</sup>.

A partir de finales del siglo XVIII, nacionalismo y progreso se convierten en las nuevas religiones de Europa, desplazando al cristianismo como base del mito, la estética y la moralidad, las tres funciones de la religión según Hegel<sup>6</sup>. Pudiendo afirmarse que la historia de los dos últimos siglos en el ámbito occidental, y a partir del siglo XX en el conjunto del planeta es la historia de las naciones e, incluso, que de los grandes mitos de la modernidad -el progreso, el triunfo de la razón, las clases

<sup>2</sup> Así lo reconoce explícitamente el ordenamiento jurídico internacional que considera a las comunidades nacionales como los únicos sujetos colectivos capaces de ejercitar determinados derechos políticos.

<sup>3</sup> HOBBSAWM, E.J., *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, 1991.

<sup>4</sup> RECALDE, J.R., *La construcción de las naciones*, Madrid, 1982, p. 3.

<sup>5</sup> Quizás la mejor prueba de esta hegemonía del paradigma de lo nacional en la cultura contemporánea la tendríamos en que si preguntásemos a varias personas, no definidas a priori como nacionalistas, sobre los siete puntos que según Smith definen el nacionalismo -a saber: la humanidad se divide en naciones; cada nación posee su carácter peculiar; el origen de todo poder político es la nación, el conjunto de la colectividad; para conseguir su libertad y autorrealización, los hombres deben de identificarse con una nación; las naciones sólo pueden realizarse plenamente dentro de sus propios Estados; la lealtad hacia el Estado-nación se impone sobre otras lealtades; y la principal condición de la libertad y la armonía globales consiste en el fortalecimiento del Estado-nación (SMITH, A., *Las teorías del nacionalismo*, Barcelona, 1976)- es muy probable que la mayoría de ellas se mostrarían de acuerdo con muchas, sino con la totalidad, de dichas aseveraciones.

<sup>6</sup> HEGEL, G., *Fenomenología del espíritu*, Madrid, 1966.

sociales como sujeto histórico,...- la nación es el único que parece haber sobrevivido indemne a las grandes convulsiones históricas de nuestro siglo.

Uno de los rasgos más llamativos de la hegemonía de la nación en el pensamiento moderno es la endeblez conceptual de un término sobre el que descansa una gran parte de nuestra percepción social. Endeblez conceptual de la que no se libra ni el propio nacionalismo como movimiento ideológico, que, si por una parte afirma que la humanidad está dividida en naciones, por otra se muestra completamente incapaz de proporcionar criterios objetivos para identificar éstas. Incapacidad realmente sorprendente en una ideología cuya piedra angular es la esencialidad del concepto de nación, la idea de que existen diferencias esenciales entre unas naciones y otras. Tal como afirma Gellner, resulta más fácil definir el nacionalismo que la nación<sup>7</sup>, establecer un catálogo sobre los derechos de las naciones que determinar qué es una nación. De aquí que la ingente bibliografía sobre el tema<sup>8</sup> se haya centrado, además de en la descripción del desarrollo de los diferentes movimientos nacionalistas, en el intento, retomando el título clásico de Renan, por definir ¿Qué es una nación?, hasta el momento sin demasiado éxito. El problema radica en que todos los intentos de establecer criterios objetivos para definir el concepto de nación (lengua, raza, cultura, etc.) han fracasado, al encontrarse siempre numerosas colectividades que, a pesar de encajar en tales definiciones, no podían ser consideradas como naciones; y viceversa, colectividades, que no cumpliendo alguno o la mayor parte de estos requisitos, poseen un claro sentimiento de nación.

Tal como dice Kohn, a pesar de que las naciones sólo surgen cuando ciertos lazos objetivos -descendencia común, territorio, lengua, entidad política, costumbres, tradiciones y religión- delimitan a un grupo social, muy pocas poseen todos, y, lo que es más importante, ninguno de ellos es esencial a la existencia o definición de la nación<sup>9</sup>. Lo que supone la imposibilidad práctica de definir la nación como una entidad

<sup>7</sup> Ver GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, Madrid, 1988, especialmente cap. 5.

<sup>8</sup> Algunos de los estudios más recientes y significativos sobre nación y nacionalismo: ALTER, P., *Nationalism*, Londres, 1989; ANDERSON, B., *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*, Londres, 1983; ARMSTRONG, J., *Nations before nationalism*, Chapel Hill, 1982; BREUILLY, J., *Nacionalismo y Estado*, Barcelona, 1990; COAKLEY, J., (ed.), *The Social Origins of Nationalist Movements*, Londres, 1992; DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (Compiladores), *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, 1993; GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, o. cit.; HOBBSBAWM, E.J., *Naciones y nacionalismo desde 1780*, o. cit.; HOBBSBAWM, E.J. y RANGER, T. (eds.), *The invention of tradition*, Cambridge, 1983; HROCH, M., *Social preconditions of national revival in Europe*, Cambridge, 1985; SMITH, A., *Las teorías del nacionalismo*, o. cit.; SMITH, A., *The ethnic origins of nations*, Oxford, 1986; SMITH, A., *National Identity*, Londres, 1991-....

<sup>9</sup> KOHN, H., *Historia del Nacionalismo*, México, 1949, p. 25.

objetiva. Otra forma de enfrentarse al problema es partir, no de la objetividad conceptual de la idea de nación, sino de la subjetividad que hace a los individuos sentirse miembros de una nación determinada. La pregunta sería, no si una colectividad determinada es una nación, pregunta que lleva ya implícita la aceptación de la lógica del discurso nacionalista, sino qué mecanismos llevan, en un determinado momento histórico<sup>10</sup>, en un definido espacio geográfico<sup>11</sup> e, incluso, en un determinado medio social, a esa colectividad a verse a sí misma como nación<sup>12</sup>. La nación, no como una realidad objetiva y objetivable, sino como una representación simbólica e imaginaria, algo perteneciente, fundamentalmente, al mundo de la conciencia de los actores sociales -sin que este carácter imaginario y simbólico impida, por supuesto, que tenga eficacia social, que "exista" como realidad social<sup>13</sup>-, punto de partida sobre el que parece abrirse paso un cierto consenso entre los estudiosos del tema<sup>14</sup>. Este planteamiento supone rechazar la idea que sobre la nación mantienen los propios nacionalistas, para los que la nación es siempre previa al desarrollo del nacionalismo, de forma que "la suposición más comúnmente aceptada sobre el nacionalismo es la de que, en último término, surge de una especie de identidad nacional"<sup>15</sup>, y considerar la posibilidad de que el proceso sea justamente el inverso, la identidad nacional como una invención del nacionalismo<sup>16</sup>, "el nacionalismo no es el despertar de las naciones a su autoconciencia; más bien inventa naciones donde no las hay"<sup>17</sup>. Siempre que despojemos al término invención<sup>18</sup> de cualquier

<sup>10</sup> ¿Por qué hoy los eslovacos o los croatas se ven a sí mismos como una nación y hace un siglo no?

<sup>11</sup> ¿Por qué Centroamérica está compuesta de varias naciones y México no? ¿Por qué en la península Italiana existe una sola nación y en la península Ibérica dos?

<sup>12</sup> El que los demás la vean como tal depende exclusivamente de las estrategias de los movimientos nacionalistas y el éxito de sus políticas.

<sup>13</sup> La eficacia social de las ideas y representaciones de la realidad, su capacidad para influir sobre el comportamiento de los individuos, no depende, o no tiene por que depender, de su "realidad" u objetividad científica, sino del grado de consenso social existente sobre ellas, salvo en el caso de una hipotética sociedad cuyo universo simbólico fundamental fuese la ciencia. Para los aspectos generales de este problema, véase PÉREZ-AGOTE, A., *La sociedad y lo social. Ensayos de Sociología*, Bilbao, 1989, especialmente el capítulo IV, "El problema sociológico de la eficacia social de las ideas y su reflejo metodológico". El mismo Pérez-Agote vuelve sobre el tema de la eficacia social de las ideas no "científicas", y concretamente de la idea de nación, definida previamente como un concepto no científico, en "16 tesis sobre la arbitrariedad del ser colectivo nacional" *Revista de Occidente*, 161, 1994, pp. 27 y ss.

<sup>14</sup> PÉREZ-AGOTE, A., "Las paradojas de la nación", *Revista de Investigaciones sociológicas*, 61, 1993, p. 7). ANDERSON, B., *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*, o. cit.; y GELLNER, E., *Naciones y nacionalismo*, o. cit.

<sup>15</sup> BREUILLY, J., *Nacionalismo y Estado*, o. cit., p. 11

<sup>16</sup> Tal como afirma la historiadora Elise Marienstras, "una historia crítica del nacionalismo relativizará sus mitos. Lejos de interrogar, como los que hacen meta-historia, el misterio de la identidad nacional, el historiador descubrirá la imperiosa necesidad de la mitología nacional en su aspecto funcional: construir una nación en donde no existía" (MARIENSTRAS, E., *Nous le peuple. Les origines du nationalisme americaine*, París, 1988, p. 7)

<sup>17</sup> GELLNER, E., *Thought and Change*, Londres, 1964, p. 169.

<sup>18</sup> El uso del término invención no supone, en ningún caso, que se esté aceptando la existencia de identidades inventadas por oposición a identidades naturales. Posiblemente toda identidad, incluida

connotación peyorativa o de falsedad<sup>19</sup> y aceptemos lo que toda invención tiene de proceso creativo, incluso de forma de conocimiento<sup>20</sup>. La nación es un mito y los mitos, tal como ya afirmara Durkheim, no son falsas creencias acerca de nada, sino creencias en algo, símbolos santificados por la tradición y la historia.

No se entra aquí a discutir la necesidad psicológica de alguna forma de identificación colectiva (tribu, familia, ciudad, etc.) capaz de distinguir entre un "nosotros", en cuyo interior priman la lealtad y la solidaridad, y un "ellos", regido por la deslealtad y la insolidaridad; lo que parece evidente es que esta forma de reconocerse como miembro de un grupo no há sido durante la mayor parte de la historia de la humanidad la nación<sup>21</sup>. Tampoco las causas por las cuales a partir de un momento determinado, finales del siglo XVIII aproximadamente, y siempre refiriéndonos al ámbito cultural europeo, la nación desplaza a otros sistemas de identificación<sup>22</sup>. Me limito a constatar cómo en el imaginario colectivo de Occidente el lugar dejado libre por la comunidad rural y la religión<sup>23</sup>, la cristiandad para ser más exactos<sup>24</sup>, es ocupado por la nación.

la personal, sea una identidad construida. En cierto sentido todos nos construimos, nos inventamos, a nosotros mismos.

<sup>19</sup> Error en el que cae el propio Gellner, tal como le reprochó Anderson, "Gellner está tan ansioso de mostrar que el nacionalismo se enmascara bajo falsas pretensiones que asimila 'invención' a 'fabricación' y a 'falsedad', sin comprender lo que puede ser la 'imaginación' y la 'creación'" (ANDERSON, B., *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*, o. cit., p. 6.).

<sup>20</sup> GEERTZ, C., *La interpretación de las culturas*, Barcelona, 1988, p. 55.

<sup>21</sup> ANDERSON, B., *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*, o. cit.; HROCH, M., Social preconditions of national revival in Europe, o. cit.; HOBSBAWM, E.J., *Naciones y nacionalismo desde 1780*, o. cit.; E. Gellner, además de los ya citados, "L'avvento del nazionalismo e la sua interpretazione. I miti della nazione e della classe", en Perry Anderson, ed., *Storia d'Europa*, Turín, 1993. Eugen Weber Peasants into Frenchmen. *The Modernization of Rural France, 1870-1914*, Londres, 1979. ARMSTRONG, J., Nations before Nationalism, Chapel Hill, 1982; O'BRIEN, C.C., *GodLand: Reflections on Religion and Nationalism*, Cambridge, Mass., 1988; y SMITH, A., *The Ethnic Origins of Nations*, o. cit.

<sup>22</sup> Las diferentes teorías sobre el desarrollo del nacionalismo resaltan desde perspectivas diversas su correlación con el de las sociedades capitalistas, lo que reafirma este carácter reciente. Para DEUTSCH (DEUTSCH, K. *Nationalism and Social Communication*, Nueva York, 1966) la idea de identidad común sería fruto del desarrollo de las comunicaciones. Para los marxistas, sin entrar en mayores precisiones, una necesidad del desarrollo del capitalismo, a la vez que una ideología tendente a ocultar las contradicciones de clase; el posterior desarrollo capitalista originaría el imperialismo y el nacionalismo anticolonial. Para las que podemos llamar explicaciones psicológico-funcionalistas (DOOB, L., *Patriotism and Nationalism*, Londres, 1964; KEDOURIE, E., *Nationalism*, Londres, 1960; KEDOURIE, E., (ed. e introducción), *Nationalism in Africa and Asia*, Londres, 1971;) el nacionalismo sustituiría las viejas formas de identificación, de tipo comunitario, en las nuevas sociedades urbanas. En algunos casos esta dependencia de los procesos de modernización es todavía más burda, plasmándose en una simple transposición de modelos ideológicos de los países desarrollados a los países del Tercer Mundo: muchos de los líderes nacionalistas del Tercer Mundo anglófono habían sido educados en la London School of Economics; es el caso, nada menos que de Yomo Kenyatta, padre de la Kenya moderna, discípulo en aquella institución del reputado antropólogo Bronislaw Malinowski.

<sup>23</sup> WALTER, M., *German Home Towns: community, state and general estate, 1648-1871*, Londres, 1971, p.427.

<sup>24</sup> La afirmación de NAMIER de que la religión fue utilizada como sinónimo de nacionalismo durante el siglo XVI es un argumento más a favor de esta interpretación del nacionalismo como una nueva forma de religión (NAMIER, L.B., *The Revolution of the Intellectuals*, Londres, 1944).

Ahora bien, si las naciones no son realidades objetivas, sino invenciones colectivas; no el fruto de una larga evolución histórica, sino el resultado de una relativamente rápida invención histórica<sup>25</sup>; si no nacen, sino que se crean o, mejor, se inventan; si en esa metáfora de cuerpo construido en que descansa la idea de lo nacional, "la voluntad cuenta más que la conciencia"<sup>26</sup> y "Los mitos, las costumbres, las lenguas, son ciertamente datos iniciales, pero no adquieren poder sino por la repetición, la difusión y, en definitiva, la construcción"<sup>27</sup>, este proceso de invención/construcción debería ser, necesariamente, algo observable y analizable, y su reconstrucción en un tiempo histórico concreto debiera ser posible, siempre que se dispusiese de las herramientas analíticas pertinentes.

Varías cosas habría que tener en cuenta en esta reconstrucción del proceso de invención de una nación. Primero, que las naciones se inventan, pero no a partir de decretos y normas políticas, sino de valores simbólicos y culturales. Tal como afirmara Andrew Fletcher: "Si me dejan escribir todas las baladas de una nación, no me importa quién escriba las leyes"<sup>28</sup>.

Segundo, que, aceptando la idea de John A. Hall de diferentes vías de desarrollo nacionalista<sup>29</sup>, tanto el método de análisis como las herramientas a utilizar variarían en función de los diferentes tipos de creación/inventación nacional que han existido o puedan existir en el futuro.

La primera consideración nos llevaría a plantearnos cómo, a pesar de las apariencias, la construcción de una nación es un asunto político sólo en segundo término. El proceso de creación de una identidad nacional, de una conciencia nacional, es prioritariamente un proceso mental cuyo funcionamiento tiene más que ver con el desarrollo de modelos culturales que con la actividad política propiamente dicha. La nación, como concepto, no es un asunto de teoría política sino de estética<sup>30</sup>; no es un problema de lógica descriptiva, sino de análisis de filiaciones, arquetipos, ritos y mitos. Son las rutinas, las costumbres, y las formas artísticas, las que expresan la nación y las que la dibujan en el imaginario colectivo, siendo, por tanto,

<sup>25</sup> Invención histórica que recurre a datos objetivos, rasgos diferenciadores preexistentes, pero que, a pesar de su existencia previa, pueden dar lugar o no a una conciencia nacional.

<sup>26</sup> DELANNOI, G., "La teoría de la nación y sus ambivalencias" en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (Compiladores), *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, 1993, p. 11.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>28</sup> Citado por BORGES, J. L., *Obras Completas*, Barcelona, 1989, p. 164.

<sup>29</sup> Para una exposición reciente de su pensamiento, véase HALL, J., "Nacionalismos: clasificación y explicación", *Debats*, 46, 1993, pp. 89-102.

<sup>30</sup> Lo que, por supuesto, no es óbice para que el problema nacional pueda de hecho convertirse en el problema político por excelencia, o incluso, yendo todavía más lejos, que el problema de la nación sea de hecho la formulación particular del problema general de los fundamentos de cualquier sociedad política.

en ellas donde se debe rastrear este proceso de invención nacional<sup>31</sup>. El paso de lo cultural a lo político sería, desde esta perspectiva, bastante secundario y vinculado con otros procesos socio-políticos.

El sentirse miembro de una nación es una cuestión de imágenes mentales, de "comunidad imaginada" en feliz expresión de Anderson<sup>32</sup>, que forma parte del campo de la historia de la cultura y no del de la política, lo que no excluye, por supuesto, que estas imágenes mentales sean utilizadas como arma política, como forma de acceso y control del poder -"es por una construcción imaginaria como la conciencia crea la nación y, luego, es por una construcción práctica como una entidad política refuerza la nación y la sostiene"<sup>33</sup> - e, incluso, que sea el poder político el que esté en el origen de esta creación imaginaria. Enfocarlo desde esta perspectiva supone aceptar dos supuestos en parte complementarios. Primero, que la construcción de una identidad nacional es en gran parte una creación ideológica de tipo literario; y, segundo, que las expresiones de este proceso de identificación colectiva pueden ser analizadas de forma más precisa en el campo de la cultura que en el estrictamente político<sup>34</sup>.

Esto significa, por otra parte, situar a la intelligentsia en el centro del problema nacional, como constructora, legitimadora y canalizadora de la conciencia nacional. Autora colectiva de ese personaje literario que sería toda nación. Literatos, historiadores, periodistas, profesores, funcionarios de las nuevas burocracias estatales y, en general, todo un difuso grupo de "especialistas" del trabajo intelectual, formarán el caldo de cultivo idóneo para el nacimiento y desarrollo de una identidad colectiva de tipo nacional. La segunda consideración, la de la existencia de diferentes tipos de invención/construcción de naciones, nos obligaría a definir previamente el tipo de construcción nacional a la que nos enfrentamos para, en función de esto, determinar la metodología más apropiada para reconstruir el proceso de invención de esa nación concreta. El nacimiento de una identidad nacional es el resultado de un proceso de socialización mediante el cual los individuos aceptan una serie normas y valores como propios y los interiorizan como cauce de todo su comportamiento social; el fruto de una

<sup>31</sup> Sería lo que hace un autor como Tanizaki cuando, en *Elogio de las sombras*, pretende captar la esencia de la estética cotidiana japonesa.

<sup>32</sup> Véase ANDERSON, B., *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*, o. cit.

<sup>33</sup> DELANNOI, G., "La teoría de la nación y sus ambivalencias" en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P.-A. (Compiladores), *Teorías del nacionalismo*, o. cit., p.11.

<sup>34</sup> Como escribe JOVER ZAMORA, J.M., "La era isabelina y el sexenio democrático", *Historia de España de Espasa Calpe*, tomo XXXIV, p. LXXXIII.

determinada coerción ideológica. Este proceso puede seguir cauces y formas diversas. Para lo que aquí nos interesa, y sin mayores ambiciones de precisión conceptual, la coerción ideológica puede llevarse a cabo de dos formas: la que se ejerce a la sombra de un Estado ya existente, tutelada y promovida por éste como legitimación de su poder, lo que Seton Watson ha llamado nacionalismos "oficiales"<sup>35</sup>; y la que se hace en contra del Estado existente, por grupos con una cierta capacidad de poder, aunque no sea el estatal, que entran en competencia con éste, lo que les lleva a buscar el establecimiento de un Estado alternativo<sup>36</sup>.

En el primer caso, el de los nacionalismos "oficiales", habría que privilegiar como objeto de estudio aquellas formas de expresión más directamente controladas por el Estado: el arte y la cultura oficial. No sólo, aunque también, porque esta tutela estatal permita una lectura inmediata del discurso nacionalizador del Estado, sino, y sobre todo, porque, como norma general, en estos casos la construcción de una identidad nacional aparece ligada al desarrollo de una alta cultura alfabetizada, gestada en torno a los círculos de la burocracia estatal, que es promovida a la categoría de cultura nacional. La nación es forjada por las instituciones estatales y en torno a sus expresiones culturales; sobre la cultura oficial y contra las culturas populares. Será por tanto en aquélla donde, en el caso de los nacionalismos "oficiales", habrá que rastrear el proceso de construcción/invención de la nación.

En el segundo caso, el de los nacionalismos no oficiales, serían las formas de expresión oral, y en general toda la cultura "popular", tal como son codificadas por el movimiento nacionalista, las que deberían de ser preferidas, y, aquí también, no sólo por el hecho de que sean más difíciles de controlar por los aparatos burocráticos del Estado, sino, y sobre todo, porque estos nacionalismos, carentes de una alta cultura propia - las clases dirigentes forman parte generalmente de la alta cultura estatal -, construyen la nación a partir de las culturas campesinas y las tradiciones folklóricas; sobre la cultura popular y contra la cultura oficial<sup>37</sup>.

Simplificando, y con múltiples matices, podríamos decir que los nacionalismos oficiales encuentran su base última en

<sup>35</sup> SETON-WATSON, H., *Nations and States. An enquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*, Londres, 1977.

<sup>36</sup> En toda esta argumentación el concepto de poder se usa en sentido amplio, poder económico, académico, etc.; y desde luego no restringido exclusivamente al poder político, aunque este representaría la culminación de todo el proceso, y de ahí el carácter político que todo nacionalismo acaba por asumir.

<sup>37</sup> Este sería el caso especialmente de los nacionalismos centroeuropeos, estudiados por Hroch, donde los recopiladores del folklore popular tuvieron un importante papel en el desarrollo de una identidad nacional.



la historia, una historia codificada por las instituciones estatales como historia nacional y en la que el pasado de la nación se confunde con el del Estado; los no oficiales en la etnografía, concebida como el estudio, codificación e idealización de las culturas campesinas hasta convertirlas en el fundamento de la cultura nacional. Esto en principio, porque todo proceso de construcción nacional da muestras siempre de gran dinamismo y las situaciones pueden sucederse con enorme rapidez, alternándose unas y otras. La construcción de una identidad nacional en la mayoría de las naciones europeas y americanas de raíz territorial entra de lleno en el primer grupo, el de las naciones de origen estatal. En toda Europa Occidental y América la creación/invención de identidades nacionales ha ido unida, en la mayoría de los casos, a la actividad estatal. El Estado, ese "truchimán de naciones" que diría Ortega, en el proceso de vertebración de un espacio político recurrirá a la coerción, ideológica y física, como norma de actuación. La coerción ideológica descansa, básicamente, en la construcción de una imagen mental de tipo integrador, la nación. Sólo aquellos Estados capaces de amalgamar la coerción física con la ideológica pudieron movilizar, sin excesivos costes, los crecientes recursos que las nuevas actividades estatales exigían. Y, en última instancia, esto es lo que explicaría el éxito del estado-nación frente a otras formas coetáneas de organización política (imperios, ciudades-estado...): la capacidad de coerción ideológica y de extracción de excedentes minimizando costes. Un mero problema de racionalidad económica que explicaría, tal como muestra North<sup>38</sup>, el que una parte apreciable del gasto público en la época contemporánea haya sido empleado en gastos de legitimación del propio Estado.

Un proceso de coerción ideológica de estas características debió de dejar huellas visibles en todas las formas de expresión, especialmente en aquellas controladas más directamente por el Estado. La invención/creación de arquetipos nacionales puede rastrearse a través de los romances, las leyendas, la literatura, la historia...; en principio sería justamente la historiografía nacional, la construcción de una historia nacional canónica, la que mostraría de forma más clara las líneas maestras de esta imagen de la nación<sup>39</sup>, pero la historia tiene siempre un carácter restringido, erudito, con una capacidad de

<sup>38</sup> NORTH, D.C., "The Theoretical Tools of the Economic Historian", en KINDELBER, Ch., y TELLA, G. de (Compiladores), *Economics in the Long View. Essays in Honour of W.W. Rostow*, Nueva York, 1982, vol. I, pp. 15-27.

<sup>39</sup> Para un estudio de la construcción nacional a partir de la historiografía en un caso concreto, el español, véase CIRUJANO MARÍN, P., ELORRIAGA PLANES, T. y PÉREZ GARZÓN, J.S., *Historiografía y nacionalismo español (1834-1868)*, Madrid, 1985.

difusión limitada. Es mediante otros medios de comunicación de masas como esta imagen erudita llega al gran público. En primer lugar, y de forma destacada, a través de la literatura, que encontrará en la historia inspiración para sus novelas y dramas, difundiendo entre un público, infinitamente más amplio que el de los lectores de libros de historia, los arquetipos nacionales contruidos por los historiadores. Tal como dice Hayes, son los literatos los que realizan la mayor parte del trabajo en la invención de la nación y los principales responsables de su difusión entre el gran público, por cada persona que estudia un tratado sobre la raza hay por lo menos diez mil que leen una novela o ven una obra de teatro en la cual el carácter nacional es descrito como indeleble o inmodificable<sup>40</sup>.

¿Por qué entonces preferir los estudios iconográficos centrados en la pintura de historia? Las razones que se pueden dar son varias: el propio peso de las imágenes en el modelado de una determinada percepción del mundo, posiblemente muy superior al de otras formas de expresión; el carácter no lineal y polisémico de las imágenes, que permite una riqueza de análisis mayor que el de otros lenguajes; la politización de la pintura en la época moderna y contemporánea, muy superior a la de otras formas de expresión artística<sup>41</sup>; la función directamente legitimadora que las imágenes han tenido a lo largo de la historia; la plasmación de muchas de las otras formas de expresión -historia, literatura, romances, leyendas- en obras plásticas, probablemente las de mayor aceptación; y, finalmente, las propias características de la pintura de historia, una pintura ideológica, cuya finalidad exclusiva parece ser dar una imagen del pasado histórico de una comunidad (y toda nación es, fundamentalmente, la imagen de un pasado compartido), y controlada por el Estado<sup>42</sup>, lo que permite un análisis de la visión propiciada por los grupos hegemónicos en cada momento histórico concreto, cosa que siempre es más matizada en las demás formas de expresión, digamos menos oficiales. Todos estos factores justificarían la preferencia por la pintura de historia a la hora de reconstruir la invención de una nación de tipo estatal<sup>43</sup>. Hay, además, un aspecto más gene-

<sup>40</sup> HAYES, C., *Essays on Nationalism*, Nueva York, 1928, p. 67.

<sup>41</sup> No está de más traer a colación aquí la afirmación de Díez del Corral, a propósito justamente de Velázquez, cuya obra inicia en cierta manera el uso por el Estado de la pintura de tema histórico en Europa, de que "la pintura es el arte más politizable de la época moderna" (DÍEZ DEL CORRAL, L., "Velázquez y la monarquía católica", *Asclepio*, XVIII-XIX, 1966-67, p. 120).

<sup>42</sup> El nacimiento de la pintura de historia aparece asociado en todos los países a la fundación de las Academias, por lo tanto al nacimiento de un arte oficial al servicio del Estado. Sobre el nacimiento de las Academias véase PEVSNER, N., *Las Academias de Arte: Pasado y presente*, Madrid, 1982.

<sup>43</sup> En algunos casos, por ejemplo el de U.S.A., sería preferible utilizar las imágenes generadas por el cine, al fin imágenes de "historia", y no por la pintura. Hay de hecho un relación directa entre

ral, que apenas ha atraído la atención de los historiadores, pero que resulta, sin duda, llamativo: el de la perfecta sincronización histórica entre el desarrollo de los Estados-nación y el de la pintura de historia; entre el triunfo del Estado-nación como forma hegemónica de organización política y la hegemonía de la pintura de historia como género pictórico<sup>44</sup>. Correlación de la que, sin embargo, si fueron conscientes los contemporáneos. Escribía un crítico del XIX, en pleno auge de la pintura de historia: Fue necesario para que la pintura histórica se levantase a la altura que hoy ha llegado, los trastornos de la revolución francesa, que hizo surgir de las ruinas del viejo edificio la vieja civilización pujante y vencedora como hoy la vemos. El amor a la patria ocupó el lugar en el que antes se rendía culto al amor de los reyes, empezase a conocer que hay una santa solidaridad entre los hombres de hoy y los de ayer, entre el pasado y el presente, que las glorias de un pueblo alcanzan siempre a los de su raza, y que no se puede renegar de ellas sin renegar de sí mismo<sup>45</sup>.

El ejemplo de Francia al que se refiere Murguía es especialmente ilustrativo. Mientras David, el pintor de la Revolución, realiza sus grandes cuadros históricos prácticamente al mismo ritmo que ésta va echando las bases del nuevo Estado nacional (Los lectores entregando a Bruto los cadáveres de sus hijos, Salón de 1789; El juramento del juego de la pelota, nunca acabado pero expuesto en el Salón de 1791; Muerte de Marat, 1793;...), los Salones revolucionarios alternan la pintura de historia moralizante (Muerte de Cayo Graco, Topino-Lebrun, Salón de 1789; La continencia de Escipión, Brenet, Salón de 1789;...), donde la exaltación de las virtudes de la Antigüedad clásica deviene mero pretexto para mostrar los nuevos valores del Estado revolucionario -patriotismo, espíritu cívico, sentido del deber...-, con aquella otra conmemorativa de los grandes episodios de la Revolución

la decadencia de la pintura de historia en las primeras décadas del siglo XX y el desarrollo del cine como generador de arquetipos iconográficos colectivos -Cabiria es de 1913, El nacimiento de una nación de 1915, Intolerancia de 1916... Por no hablar del, un poco más tardío, ciclo cinematográfico soviético de la década de los veinte, con Eisenstein a la cabeza, muchas de cuyas películas son pintura de historia en estado puro, en las que el lienzo es sustituido por el celuloide y la imagen fija por la imagen en movimiento: El Acorazado Potemkin, Octubre...-

<sup>44</sup> Habría un episodio previo, aquél en que el Estado aparece todavía sólo como el conjunto de medios mediante los cuales el príncipe ejerce su poder omnímodo, en el que falta, no de forma absoluta, la pintura de historia. Pero, curiosamente, este primer periodo de identificación Estado-monarca, que no produce cuadros de historia, dará lugar a una riquísima colección de retratos de príncipes. Tal como supo ver Shennan, el primer Renacimiento -origen del Estado moderno- se nos aparece, y no sólo de forma figurada, como una galería de retratos principescos. Sobre la, por otra parte discutible, interpretación de Shennan en torno a el primer Estado renacentista, véase SHENNAN, J.H., *The Origins of the Modern European State*. Londres, 1974, pp. 11 y ss.

<sup>45</sup> MURGUÍA, M., "Exposición de Bellas Artes", *Las Novedades*, Madrid 10 de noviembre de 1860.

(Reunión de los Estados Generales en Versalles el 5 de mayo de 1789, Durameau, Salón de 1789; La fiesta de la Federación, el 14 de julio de 1790, Demachy, Salón de 1793;...), los que habían permitido la construcción del nuevo Estado; e, incluso, con temas de la historia de Francia tout-court -Enrique II condecorando con el collar de su Orden al vizconde de Tavanne, Brenet, Salón de 1789; La firmeza de San Luis, Robin, Salón de 1789;...). Pero será con la llegada de Napoleón al poder cuando tanto la pintura de historia como la construcción estatal llegarán a su cenit. Ya después del golpe de Estado, el Primer Cónsul ordena al ministro del interior que encargue a los mejores pintores de la época cuadros sobre las grandes batallas. Los cuadros de historia se suceden, tanto en la época del Consulado como del Imperio, plasmando principalmente los grandes momentos de Napoleón, que son también los de la nación francesa (La coronación de Napoleón I en Notre-Dame, David, 1808; Napoleón entre los apesados de Jaffa, Gros, 1804; La batalla de Austerlitz, Gerard, 1808;...). Sin embargo el caso francés no es único, su originalidad estriba, exclusivamente, en el carácter revolucionario de su construcción nacional el proceso, por otros caminos, fue común a la mayoría de los grandes Estados europeos de la segunda mitad del siglo XVIII, con idéntica correlación entre construcción de un Estado nacional y desarrollo de la pintura de historia. Fue así en la propia Francia anterior a la revolución, especialmente bajo el reinado de Luis XVI, en cuya corte los pintores de historia, a los que d'Angiviller hizo desarrollar un completo programa iconográfico que siguiera las huellas de "acciones y hazañas honorables para la nación", gozaron de mayor consideración de la que nunca habían tenido (Marco Aurelio dando pan y medicinas a su pueblo en época de epidemia y hambre de Vien, 1765; Belisario de Jollain, 1767; Belisario de David, 1781;...) y, para salirnos del ámbito europeo, el que los ejemplos se multiplican, también en las Repúblicas iberoamericanas, donde esta pintura de historia será lógicamente más tardía, como más tardía es también el afianzamiento de los nuevos Estados-nación nacidos de la descolonización (La Revista de Rancagua de Blanes en Argentina, Atahualpa de Montero en Perú, Batalla de Carabobo de Tovar en Venezuela, El suplicio de Cuauhtémoc de Izaguirre en México,...).

Esta correlación cronológica pintura de historia/estado-nación adquiere aun mayor riqueza significativa si introducimos un nuevo elemento de análisis: el del poder político como representación. Clifford Geertz, en un estudio clásico sobre el Balí del siglo XIX<sup>46</sup>, llega a la conclusión de que el Estado balinés

<sup>46</sup> GEERTZ, C., *Negara: the Theater State in Nineteenth-Century Baly*, Princeton, 1980.

prácticamente no se ocupaba del gobierno, sino que, por el contrario, dedicaba la mayor parte de sus energías a la dramatización del poder, ofrecerse a sí mismo como espectáculo, y a la representación dramática de las obsesiones dominantes de la cultura balinesa: desigualdad social y orgullo de clase. Estaríamos ante un ejemplo claro del poder como representación. El poder es ceremonia, símbolo, ritual... -el caso de la iglesia católica sería paradigmático-, imagen en definitiva. Ahora bien, ¿cómo se representa un poder laico en el contexto de una sociedad desacralizada? No como representación de sí mismo, aunque en parte algo de esto perviva, sino como representación del pasado de la comunidad en nombre de la cual se ejerce el poder; como representación vicaria. Esto tampoco era nuevo en la cultura occidental, es lo que venía haciendo, con un evidente éxito, el cristianismo ya prácticamente desde sus orígenes, y ahí están para atestiguarlo los millones de imágenes religiosas producidas por la civilización cristiana a lo largo de casi dos mil años. Lo nuevo es que esta representación vicaria, esta representación del origen del poder, de la imagen del cosmos, ya no se plasma en la vida de los santos, sino en la vida de la nación. Y eso es la pintura de historia: la representación del pasado de la nación y de sus obsesiones colectivas. La nación, nuevo sujeto religioso, necesitaba una plasmación plástica y esto es lo que hace la pintura de historia: dar imágenes a la nueva religión.

Si aceptamos que todo artista, dado que tiene que satisfacer el gusto de los patronos para quienes trabaja, tiende a proyectar en sus obras las aspiraciones e ideales de los grupos sociales a las que éstas van dirigidas, cuando es el Estado el que se convierte en el patrono principal -en el caso de la pintura de historia se podría afirmar que único- lo que el pintor de historia proyectará en sus cuadros serán las aspiraciones e ideales de los grupos sociales que controlan el aparato estatal, las aspiraciones e ideales del Estado moderno. Un Estado embarcado en un ambiciosísimo proyecto de autolegitimación colectiva, de construcción de una nación. Visto desde esta perspectiva, las imágenes generadas por la pintura de historia, monopolizada por el Estado, nos deberían marcar las grandes líneas del desarrollo de una identidad nacional sobre un espacio geográfico determinado, de la construcción de un estado-nación, no a partir de la nación, como creen los nacionalistas, sino a partir del Estado.

Para un estudio de estas características lo primero que hay que hacer es comenzar por definir que se entiende por pintura de historia. En teoría no parece demasiado difícil delimitar qué es un cuadro de historia, algo tan sencillo como la representación pictórica de un hecho histórico, de un suceso

ocurrido en el pasado<sup>47</sup>. En la práctica, sin embargo, es bastante más complicado<sup>48</sup>. El problema se reduce a lo siguiente: por un lado, todo suceso una vez ocurrido forma parte de la historia, y por lo tanto toda representación con un argumento narrativo puede ser considerada como pintura de historia; por otro, el límite entre lo rigurosamente histórico, de un lado, y lo legendario o fabuloso de otro, es siempre mucho más tenue de lo que tendemos a creer, incluso en nuestra época; una escena del Quijote puede ser tan real, o tan imaginaria, como una de la vida de Cervantes.

Para el objetivo de analizar la imagen que de su pasado se hace una colectividad a través de la pintura el criterio debería de ser considerar como cuadro de historia toda representación de un hecho de tipo concreto.

Un suceso localizable en el tiempo y en el espacio, sobre el que exista la conciencia clara de que el lienzo es una mera reproducción, verosímil, de algo que ocurrió en la realidad. Esto significa excluir todos aquellos cuadros que se refieren a escenas de tipo genérico, aun las ocurridas en el pasado, y por lo tanto históricas, e incluir aquellas representaciones que, aun siendo coetáneas del momento en que se realiza el cuadro, poseen un carácter individualizado y concreto, lo que les otorga un claro sentido histórico, de representación de algo que ha sucedido, incluso si la identidad de los personajes no es conocida. Criterios que, por otra parte, fueron también utilizados por algunos críticos contemporáneos a la hora de otorgar, o no, a un determinado lienzo la categoría de cuadro de historia: no pueden considerarse como tales [se refiere a los cuadros de historia] aquellos lienzos que sin figuras personales históri-

<sup>47</sup> Es obvio, que si nos atenemos a su sentido estricto, representación de un hecho ocurrido en el pasado, pintura de historia ha existido siempre, desde el origen de la pintura. Incluso las primeras manifestaciones del arte parietal podrían ser ya consideradas pintura de historia, representación de hechos "realmente ocurridos", con un carácter de rememorativo, y no una mera construcción abstracta. Sin remontarnos tan lejos, es evidente que la mayor parte de la pintura religiosa, salvo la estrictamente devocional, es pintura de historia; una crucifixión es la plasmación pictórica de un hecho, rigurosamente histórico para el creyente, ocurrido en el pasado y representado con la máxima fidelidad con respecto a como se creía que había ocurrido. Para el concepto de pintura de historia, véase REYERO, C., *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid, 1989, pp. 74-77.

<sup>48</sup> Complicación que tiene su origen en que los conceptos empleados tradicionalmente por historiadores y teóricos del arte para pensar las obras de arte, para clasificarlas y juzgarlas, se caracterizan, como ya supo ver Wittgenstein, por una indeterminación extrema. La distinción entre géneros, estilos y periodos se mueve en parámetros tales de flexibilidad que acaba siendo más fruto de la casuística que de la definición esencial. Es éste un asunto de enorme importancia pero que se sale completamente de lo aquí planteado. Las líneas que siguen son sólo un intento de precisar, lo más nítidamente posible, un campo de análisis concreto a partir de criterios objetivables, sin otra ambición metodológica que la que corresponde a la de definir que es lo que se debe entender por cuadro de historia desde la perspectiva concreta de los objetivos de un estudio sobre la invención de la nación a partir de la pintura de historia. Para las opiniones de Wittgenstein sobre la indeterminación conceptual de los estudios artísticos, véase especialmente SHUSTERMAN, R., "Wittgenstein and Critical Reasoning", *Philosophy and Phenomenological Research*, 47, 1986, pp. 91-110.

cas ni representación de momentos determinados, se inspiran en una época para trazar un episodio de carácter histórico. Por esta razón nadie ha considerado nunca como cuadro de historia Los romanos de la decadencia, de Mullen, ni la Carga de coraceros de Meissonier, ni el Police Verso de Gerome, ni ningún lienzo donde en vez de un hecho histórico se interprete un cuadro de costumbres de una época determinada<sup>49</sup>.

La única excepción a estos criterios, con el fin de evitar la confusión entre identidad nacional e identidad religiosa, deberían de ser los lienzos que representan escenas de la Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento, no incluidos como cuadros de historia, a pesar de que, en principio y acorde con lo que se acaba de decir, son pintura de historia en sentido estricto.

Los motivos para esta exclusión son que, mientras, por una parte, desde el punto de vista iconográfico son una mera continuación de la pintura religiosa barroca, por otra, que es la que aquí más interesa, desde el punto de vista ideológico, representan la continuación de una identidad cristiana en la época del nacionalismo, fenómeno interesante pero que nos alejaría de los objetivos de este estudio. Sí se deben de considerar como cuadros de historia, sin embargo, la pintura religiosa de temática posterior ya que en muchos casos su aparición está claramente vinculada con una cierta imagen de la comunidad nacional; el santo o santa no figura en cuanto tal santo sino en cuanto miembro de una determinada comunidad nacional, al mismo título que el rey, el pintor o el guerrero. En este último caso deberían de quedar únicamente excluidas las representaciones de santos aislados, no formando parte de una composición, un tipo de pintura, bien meramente piadosa, devocional, una pintura religiosa en sentido estricto, en la que la imagen se convierte en objeto de devoción; bien, en todo caso, más cercana al retrato que a la pintura de historia.

Hay, en estos criterios, una cierta arbitrariedad, pero resultan operativos para los objetivos aquí planteados.

Queda por último el problema de los cuadros inspirados en obras literarias, tanto del pasado como contemporáneas, muy numerosos en casi todos los países a partir de la segunda mitad del siglo XIX<sup>50</sup>. En principio no son cuadros de historia, no representan hechos reales. Pero si nos atenemos al tratamiento pictórico, la mayoría de estos cuadros, la excepción son los que remiten a la pintura de género, adoptan recursos e

<sup>49</sup> PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Correo*, Madrid 3 de junio de 1884.

<sup>50</sup> Quizás porque, como recuerda José Luis Díez, probablemente nunca en la historia moderna de Europa se dio "una síntesis tan estrecha y permanente de dos de las Artes mayores: Literatura y Pintura" como en el siglo XIX (DÍEZ, J.L., "El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado", *Catálogo Exposición El Mundo Literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, 1994, p. 93).

interpretaciones estéticas y temáticas iguales a los de los cuadros de historia. Nada distingue estos cuadros de tema literario de los de historia tout court, salvo que éstos están basados en hechos reales y aquéllos en ficciones literarias, e incluso esto tampoco es evidente: algunos de los hechos considerados como históricos por la pintura de historia se han desvelado como meras reconstrucciones legendarias a la luz de la historiografía posterior, y viceversa.

En todo caso, el carácter de ficción no afecta a la realidad de los personajes, tal como recuerda Nootboom, refiriéndose precisamente a uno de los de más frecuente aparición en la pintura decimonónica española, don Quijote de la Mancha: Algunos hombres que nunca han existido están tan incrustados en la historia que nadie podría imaginar que nunca han existido<sup>51</sup>.

Desde la perspectiva de una identificación colectiva, es tan real para el imaginario nacional español, incluso más, el Quijote como Cervantes, y, sobre todo, estas referencias culturales son, en última instancia, referencias a una determinada tradición cultural, a una genealogía cultural de la nación. Es por este motivo por el que se deben incluir estas obras como referentes de la construcción de una identidad nacional de tipo cultural, sin olvidar que, en el caso del siglo XIX, cuando se pintan la práctica totalidad de cuadros de este tipo, la literatura es considerada, al menos tanto como la historia, como un reflejo del alma de los pueblos:

Es indudable que el carácter de los pueblos se conserva como oro en paño en las leyendas y las tradiciones primitivas y en las obras literarias que de ellas se nutren más directamente<sup>52</sup>.

Por otra parte, los críticos contemporáneos, al margen de un problema de tamaño -la mayoría de estos cuadros de tema literario son de formato pequeño lo que hace que sean incluidos por principio en el género de costumbres pues para la pintura de historia, más solemne, se exigía un formato mayor, cuanto mayor mejor- consideraban que estas obras inspiradas en la literatura formaban parte del mismo grupo que las de historia en sentido estricto, ocupando entre ambas el lugar dejado libre por las de pintura religiosa.

Una vez definido qué es un cuadro de historia queda el problema metodológico. En cualquier estudio de construcción nacional el número de cuadros de historia es muy elevado, tanto que impide un análisis pormenorizado, ni siquiera de una parte significativa de los mismos; y aun en el caso de que fuese

<sup>51</sup> NOOTEBOOM, C., *El desvío a Santiago*, Madrid, 1993, p. 95.

<sup>52</sup> MASY PRAT, B., "Mío Cid y Sigfrido", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1885, p. 286.



posible ni siquiera es aconsejable. En una investigación de historia de las mentalidades, lo que importa no es tanto el dato en sí como la reiteración de su aparición, la frecuencia con que un hecho significativo aparece. La solución sería recurrir a un sistema de frecuencia estadística, consistente en extraer de cada cuadro una serie de rasgos significantes de tipo general (época histórica a que hace referencia, amor a la independencia, grupo étnico-cultural que aparece representado, belicosidad, etc.<sup>53</sup>), al margen del tema concreto que figura en el cuadro, que definirían el discurso ideológico de la obra y su significado o significados iconológicos<sup>54</sup> en el momento histórico en que fue pintada; una especie de índice de frecuencia de temas, tópicos, ideas, etc.

Este método plantea algunos problemas. La pintura, el arte visual, es un lenguaje de signos que transmite ideas; un artefacto cultural que, mediante códigos cifrados, transmite información a "lectores" "alfabetizados", lo que, paralelamente, supone un claro hermetismo para los no letrados. Pero el lenguaje de la pintura de historia es, además, un lenguaje temporal, de un tiempo histórico concreto, que ha ido perdiendo vigencia comunicativa, lo que exige, si queremos llegar a una exacta comprensión del significado de los cuadros, reconstruir las claves idiomáticas originarias, el código en que fueron "escritos". Todavía más, para entender su exacto sentido, no sólo habría que reconstruir el código en que fueron "escritos", sino, también, la mirada moral y espiritual de los hombres para quienes fueron pintados<sup>55</sup>. Esto exige no dejarse llevar por una aparente facilidad de comprensión que, un poco a la manera de los falsos amigos de los traductores, nos puede llevar a interpretaciones erróneas de un código que, aun sin sernos completamente ajeno -la mayoría de nosotros puede reconocer la imágenes del pasado nacional en el que hemos sido socializados-, sólo revela su significado real tras una paciente reconstrucción filológica. Y todo ello sin perder nunca de vista que lo propio de la comprensión original es la ausencia de este esfuerzo de construcción y traducción; que lo que a

<sup>53</sup> Para una aplicación concreta de este método iconológico-estadístico véase PÉREZ VEJO, T., *Pintura de historia e identidad nacional*, o. cit., pp. 33 y ss.

<sup>54</sup> El término iconológico aparece aquí en un sentido genérico, dado que la distinción de Panofsky entre niveles preiconográficos, iconográficos e iconológicos ha sido puesta en cuestión hace tiempo, al constatar que la denotación es en última instancia indistinguible de la connotación y que el significado más sencillo es culturalmente contingente. Para la distinción de Panofsky, PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1989; y PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1991. Para una refutación de las ideas de Panofsky, FOUCAULT, M., *Ceci n'est pas une pipe*, París, 1973.

<sup>55</sup> Un poco a la manera en que Michael Baxandall reconstruye la "mirada" del hombre del Renacimiento en su estudio clásico sobre el quattrocento italiano (BAXANDALL, M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, 1972).

nosotros se nos muestra como fruto de un complejo proceso de desciframiento filológico fue captado por los contemporáneos de forma "natural", sin que las reglas del código, lo mismo que ocurre con las reglas gramaticales, tuviesen que ser formalizadas de manera consciente.

En general, la pintura de historia tiende, siguiendo la sugestiva distinción de Jakobson sobre la oposición esencial en la historia de la literatura y el arte entre lenguajes metafóricos y metonímicos<sup>56</sup>, a utilizar un lenguaje metafórico, en el que los objetos materiales representan conceptos<sup>57</sup>. Delacroix, por poner un ejemplo, en *Grecia expirando sobre las ruinas de Missolongui* o *La Libertad guiando al pueblo*, representa a Grecia y a la Libertad, en las figuras de la joven griega y en la mujer del pecho desnudo que enarbola la bandera tricolor, respectivamente, sin que en ambos casos se planteen dificultades de lectura. No es lo habitual. La mayor parte de la pintura de historia utiliza un lenguaje metafórico, prístino en la época, pero al que el tiempo ha dotado de un cierto hermetismo semántico, dificultando su lectura actual y haciendo necesaria una reconstrucción del texto original, como si de un palimpsesto se tratase.

La importancia dada a cada cuadro en concreto, y por lo tanto a los elementos semánticos en él representados, deberá estar en función del aval oficial recibido y de su difusión pública: presencia en exposiciones nacionales e internacionales, premios obtenidos, reproducción en grabados por la prensa, etc. Sería incluso aconsejable tomar como objeto de análisis sólo aquellas obras que de alguna manera recibieron un respaldo oficial (obras presentadas a Exposiciones Nacionales o equivalente, obras adquiridas o encargadas por instituciones oficiales, etc.), prestando una atención especial a los ciclos iconográficos desarrollados o ideados para edificios concebidos como centros de representación del Estado (Congresos, Palacios Nacionales, Universidades, etc.) Esta metodología supone un análisis predominantemente ideológico, que margina los aspectos más propiamente pictóricos en favor de los narrativos. Estaríamos ante la reconstrucción del discurso ideológico que subyace tras toda narración -la pintura de historia es esencialmente una narración-, todo ello sin olvidar, por supuesto, que una ideología en imágenes es una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen<sup>58</sup>. Estaríamos más ante un estudio de "historia de las imágenes"

<sup>56</sup> Véase JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, 1975.

<sup>57</sup> Esto, por supuesto, no será óbice para que el tratamiento técnico, luz, figuras humanas... pueda ser, especialmente en la pintura de historia de la segunda mitad del siglo XIX, de un realismo absoluto.

<sup>58</sup> HADJINICOLAV, N., *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid, 1975, p. 96.

que de "historia del arte" en sentido estricto. Pero de imágenes utilizadas, no como mera ilustración, sino como objeto susceptible de explicación. Por recurrir a una dicotomía clásica, se debe privilegiar el fondo sobre la forma<sup>59</sup>, opción discutible, pero que viene determinada, tanto por los objetivos de un estudio de este tipo, como por las propias características de una pintura que en su época fue juzgada por criterios que hoy consideraríamos como extraartísticos. Habitados a un discurso ideológico en el que la especificidad de "lo artístico" consiste en su carácter de actividad autónoma, regida por sus propias reglas y valores, tendemos a considerar como atributo intemporal lo que no es sino el resultado de un proceso histórico de conquista de esa autonomía. La conquista de la neutralidad del sujeto sería sólo el resultado final, por lo tanto un episodio limitado en el tiempo y en el espacio, de la larga lucha mantenida por los artistas occidentales por conseguir afirmar su exclusivo dominio sobre el campo de la producción artística. Hacer que se imponga la manera de decir sobre lo que se dice, sacrificar el tema del cuadro a la manera de tratarlo, es, fundamentalmente, el arma del que se sirve el creador para reivindicar su exclusivo dominio sobre la obra de arte y rechazar cualquier imposición o exigencia externa. Al afirmar la preeminencia de aquello que le define y propiamente le pertenece, la forma y el estilo, el arte en definitiva, lo que el artista moderno está haciendo es reivindicar su propia autonomía como productor artístico.

Este carácter temporal de la autonomía de lo artístico modifica radicalmente la perspectiva sobre las relaciones entre lo que dice el cuadro y como lo dice, entre el fondo y la forma, ya que se podría afirmar que, prácticamente hasta Manet, o de manera más genérica hasta el impresionismo, la idea de un arte que no sirva para algo o diga algo, de un arte en el que la ejecución sea lo importante y el tema lo secundario, es casi por completo ajena al pensamiento artístico<sup>60</sup>. Sólo a partir de finales de la década de los sesenta del siglo pasado comienzan a darse los primeros atisbos de la demolición de la dictadura del tema en la pintura<sup>61</sup>, del triunfo del principio de la

<sup>59</sup> Para aspectos formales de la pintura de historia en el siglo XIX véase GARCÍA MELERO, J.E., "Pintura de historia y literatura artística", *Fragmentos*, 6, 1985, pp. 50-71, donde se hace un análisis bastante completo de la bibliografía sobre pintura de historia en el siglo XIX (técnica, composición, etc.).

<sup>60</sup> Así Zola, uno de los primeros críticos en poner en cuestión este axioma de la hegemonía del fondo sobre la forma, podrá escribir a propósito de Proudhon y sus críticas a las obras de Courbet -y precisamente en defensa de la pintura de Manet-: "Un lienzo para él, es un tema; que lo pinten de rojo o de verde, ¡que más le da! (...). Comenta, fuerza el cuadro a significar algo; de la forma, ni palabra" (ZOLA, E., *Mes Haines*, París, 1923, p. 35).

<sup>61</sup> Esto no significa que no haya habido con anterioridad a estos años pintores que pusiesen en cuestión esta hegemonía del tema -y aquí la cita de Delacroix es obligada: "Todo los temas se convierten en buenos gracias al mérito del autor. ¡Oh, joven artista! ¿acaso esperas un tema?

hegemonía del cómo se cuenta y no del qué se cuenta<sup>62</sup>. Será en torno a estos años cuando empiece a abrirse paso la idea de que la función de la pintura no es transmitir mensajes, algo que hoy nos puede resultar obvio, pero que no lo era en ese concreto momento histórico, cuando la elección del tema se había convertido en tan importante que -opinión de la crítica contemporánea- podía decidir por sí sola el éxito o fracaso de un cuadro.

La pintura de historia es obra de un siglo -a pesar de los antecedentes del XVII y XVIII es fundamentalmente un fenómeno decimonónico- que había iniciado su andadura estética con el intento hegeliano de dividir la historia del arte en tres grandes épocas: simbólica, clásica y romántica, de las que esta última estaría definida por el triunfo de la idea y de la pintura, de la pintura de ideas, en definitiva<sup>63</sup>. División todo lo incompleta que se quiera pero que muestra con claridad la predilección de la cultura romántica por la pintura, y más concretamente por las ideas plasmadas en la pintura. Es de acuerdo con estos principios, claramente hegemónicos en su época, con los que hay que analizar la pintura de historia. Desde esta perspectiva, son los aspectos ideológicos los prioritarios, mientras que los formales aparecen como secundarios y relativamente marginales. Un criterio de este tipo es particularmente pertinente cuando, como ocurre en el caso de un estudio sobre la construcción nacional, el corpus analizado se limita a la que podemos llamar la pintura oficial, la que concurría a los certámenes públicos y era comprada o encargada por el Estado, cuyo grado de ideologización era aun mayor.

Mientras que tanto la historia del arte como otras formas de análisis de materiales visuales pueden ser legítimamente ahistóricas -aunque esto sea discutible-, un análisis ideológico de las imágenes es por definición el análisis de un momento histórico concreto, la concreción iconográfica del pensamiento de una época, y las relaciones con el pensamiento político y con otras formas de expresión son, por lo tanto, continuas y deben de ser analizadas. Esto es particularmente pertinente en el caso del arte oficial.

Formó, además, la historia, y por ende la pintura de

Todo es tema, el tema eres tu mismo, s: n' tus impresiones, tus emociones ante lanaturaleza. Dentro de ti es donde debes mirar, y no a tu alrededor" (DELACROIX, E., *Oeuvres littéraires*, París, 1923, t. I, p. 76)- sino que, mayoritariamente, ésta era aceptada por artistas, críticos y público.

<sup>62</sup> Para un enfoque bastante novedoso de este proceso de conquista de la autonomía artística en el siglo XIX, véase BOURDIEU, P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, 1992.

<sup>63</sup> Para un análisis más pormenorizado de este tema, véase VENTURI, L., *Historia de la Crítica de Arte*, Barcelona, 1979, pp. 203 y 204.

historia, parte habitual del discurso político, de forma que resulta realmente complicado delimitar dónde comienza el discurso artístico y termina el político y viceversa.

Aunque en el caso del siglo XIX esto sea especialmente obvio, no es menos cierto que, en cualquier época histórica, la generación de imágenes se mueve dentro de unos determinados marcos ideológico-conceptuales que son los mismos que los de otros medios de expresión. Se debe por lo tanto intentar relacionar la producción de imágenes con otros campos culturales principalmente literatura y prensa escrita. Este último campo, el de la prensa escrita, tiene especial relevancia en el caso del siglo XIX, cuando las reseñas de las Exposiciones Nacionales e Internacionales, los debates sobre determinados cuadros, sobre los premios, etc., proporcionan una ingente cantidad de información sobre las diferentes interpretaciones que se hacen de cada cuadro y las implicaciones ideológicas que se le atribuyen. Proporciona además la prensa una precisa información indirecta sobre el universo mental, el universo vivido, de las clases medias a las que va dirigida mayoritariamente la pintura de historia.

La reconstrucción del discurso ideológico de la pintura oficial es la reconstrucción del discurso de la invención de la nación, del proceso que permitió a los individuos de las sociedades contemporáneas pasar de súbditos de un monarca a ciudadanos de una nación. Pero ese proceso exigió que, para poder crear una "comunidad imaginada" de hermanos iguales, el lugar dejado libre por el padre/monarca fuese ocupado por la nación, o más exactamente por esa deliciosa incongruencia semántica de la madre patria. Lo que la pintura de historia nos permite reconstruir, a la manera de una arqueología del saber foucaultiana, es el proceso mediante el cual un constructo político-cultural, la nación, se reviste a sí mismo de un carácter natural y ahistórico<sup>64</sup>, a través, paradójicamente, del uso de la historia.

<sup>64</sup> El paradigma básico de lo nacional es de tipo orgánico: "La nación es una planta de la naturaleza" llegará a escribir Herder en su *Filosofía de la Historia*, argumento que descansa, en último lugar, en una metáfora de cuerpo vivo, crecido en el tiempo y en el espacio, histórico y cambiante, pero fiel a su propia mismidad.