

IDENTIDADES VISUALES DUALES: LA CONSTRUCCIÓN DE UN IMAGINARIO NACIONAL DE LO ESPAÑOL ENTRE LA FOTOGRAFÍA Y EL GRABADO DESDE EL PROYECTO DE SOCIEDAD LIBERAL

BERNARDO RIEGO AMÉZAGA*

Fecha de recepción: 30 de julio de 2023

Fecha de aceptación: 7 de septiembre de 2023

Resumen: El proceso de construcción de la identidad visual nacional a través de imágenes, configurado en un extenso *imaginario*, debe contemplarse como un fenómeno que está en la misma raíz de las sociedades liberales que se configuran a lo largo del siglo XIX, resignificando culturalmente en esos procesos el sentido de formar parte de una de las comunidades imaginadas europeas (en este caso, la española), que además de los diversos discursos reinterpretarán su esencia en una serie de iconografías que darán significado a ese nuevo tiempo en el que se están diluyendo los valores que estaban vigentes en la sociedad tradicional. Si bien es evidente que la fotografía y sus variados productos (el estudio fotográfico, las escenas estereoscópicas y más tardíamente la tarjeta postal ilustrada) van a tener un papel muy importante en ese proyecto, también la estampa, derivada de los procesos de imprenta, por su mayor capacidad temporal y tecnológica de difusión social, antes de la implantación del fotograbado, será una de las bases culturales de esa transformación en que se verán involucradas otras producciones, como la pintura de historia para la cultura liberal y los pliegos de cordel y las aleluyas para los segmentos analfabetos de una sociedad que, a finales del siglo XIX, conocerá nuevas tecnologías como el cinematógrafo, donde se dará una continuidad a todo este proyecto de conformación de un imaginario colectivo. El texto contempla una visión extensa e interrelacionada del fenómeno en el que las imágenes procedentes de la fotografía y de la estampa tienen una intencionalidad política y cultural común, con diferentes ejemplos que nos remiten al mismo tiempo a un proyecto internacional de muchas velocidades dependiendo de los países. De este modo, metrópolis y periferias, en su relación con la cons-

* Universidad de Cantabria. Correo electrónico: briego@unican.es.

trucción visual de identidades, pueden, sin duda, entenderse de un modo mucho más aquilatado.

Palabras claves: Cultura e identidades visuales nacionales; construcción iconográfica de imaginarios colectivos; cultura liberal y popular en los procesos de nacionalización; estampa y fotografía: funciones sociales; metrópolis y periferias en la conformación de imaginarios visuales nacionales.

Abstract: The process of construction of the national visual identity through images, configured in an extensive imaginary, must be seen as a phenomenon that is at the very root of the liberal societies that were configured throughout the 19th century, culturally resignifying itself in these processes. The sense of being part of one of the imagined European communities (in this case, the Spanish one), which in addition to the various discourses will reinterpret its essence in a series of iconography that will give meaning to this new time in which values are being diluted that were current in traditional society. Although it is evident that Photography and its various products (the photographic studio, the stereoscopic scenes and, later, the illustrated postcard), are going to have a very important role in this project, also the print, derived from the printing processes, Due to their greater temporal and technological capacity for social dissemination, before the implementation of photogravure they will be one of the cultural bases of this transformation in which other productions will be involved, such as history painting for liberal culture and the specific cultural products of the illiterate segments of Spanish society that, at the end of the 19th century, will learn about new technologies such as cinema, where this entire project of forming a collective imagination will continue. The text contemplates an extensive and interrelated vision of the phenomenon in which images from photography and prints have a common political and cultural intention, with different examples that refer us at the same time to an international project of many speeds depending on the countries. In this way, metropolis and peripheries, in their relationship with the visual construction of identities can undoubtedly be understood in a much more nuanced way.

Key words: culture and national visual identities; iconographic construction of collective imaginaries; liberal and popular culture in the nationalization processes; printing and photography: social functions; metropolis and peripheries in the formation of the national visual imaginaries.

I PRESENTACIÓN: LAS IDENTIDADES NACIONALES COMO UN NUEVO TERRITORIO DE ANÁLISIS HISTÓRICO

La construcción de las identidades nacionales ha sido una cuestión bastante escurridiza en los análisis históricos; se daba por sentada, sin mucha discusión al respecto, la existencia de una his-

toria nacional propia diferenciada del resto de los países y la existencia de unos entes nacionales dotados de una especificidad histórica que los hacía singulares respecto a los que componían otras nacionalidades y territorios. Habitualmente podían remitir, en la historia más tradicional, a unos orígenes míticos o a una extensa memoria de acontecimientos a lo largo del tiempo que habían ido configurando sus trazos de *ser* y *estar* entre el resto de las naciones existentes y reconocidas, pero se hacía necesario contar con un aparato conceptual suficiente y adecuado para poder entender un fenómeno que tenía componentes objetivos, de análisis temporal, pero también unos rasgos emocionales más difíciles de manejar e integrar en el estudio del fenómeno. Un aspecto que no eran menor, pero que esquivaban de modo recurrente los historiadores, y fue Benedict Anderson quien, en 1983, al publicar su obra *Comunidades imaginadas*¹, abrió un fértil campo de investigación que nos permitió comenzar a entender la complejidad inherente a las identidades nacionales y el propio nacionalismo como sujeto de estudio, integrando los intangibles emotivos que estaban presentes pero que no eran tenidos en cuenta. Su punto de partida se apartaba de las definiciones generalistas sobre identidad y nación, que esquivaban habitualmente los elementos que evidentemente eran centrales pero que no se acostumbraba a abordar por no parecer elementos objetivables en el discurso historiográfico²:

«*Parte de la dificultad* —escribió Benedict Anderson en su influyente obra— *es que tendemos inconscientemente a personificar la existencia del Nacionalismo (...) y a clasificarla luego como una ideología (...). Me parece que se facilitarían las cosas si tratáramos el nacionalismo en la misma categoría del “parentesco” y “la religión”, no en la del “liberalismo” o el “fascismo”. Así pues, con un espíritu antropológico, propongo la definición siguiente de la*

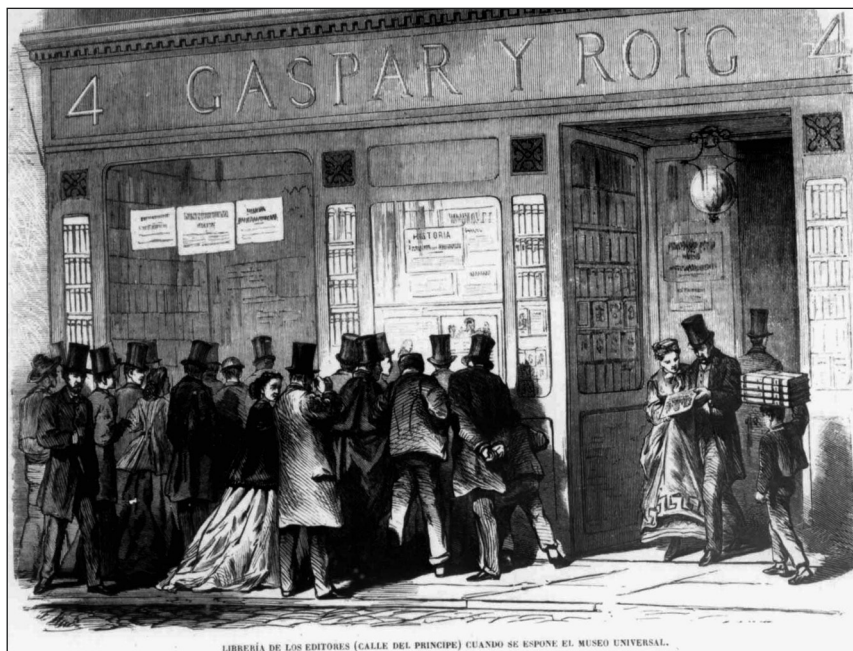
1. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

2. *Ibidem*, p. 10. Hemos manejado en esta ocasión la edición de 1991.

nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es "imaginada" porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión».

Este componente emocional ha sido clave para los estudios posteriores sobre las identidades nacionales. En el caso español, sin duda, una de las obras que más huella han dejado en la historiografía ha sido el libro de José Álvarez Junco *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, publicado en 2001, que siguiendo los pasos de obras como las de Benedict Anderson y otros autores que habían abordado, al menos parcialmente, la cuestión del nacionalismo, se interrogó sobre la conflictiva idea de lo español en la conformación liberal del siglo XIX, o, en propias palabras del autor: «*el diagnóstico sobre la fuerza o la debilidad de la identidad española como tema muy complejo para una organización política que durante cinco siglos ha respondido al nombre de España*»³. El resultado fue una obra compleja, con una fuerte presencia de los valores culturales en un análisis, a ratos pesimista, que partiendo del mito del 2 de mayo y la finalmente denominada «*guerra de independencia*» y antes «*guerra del francés*», fue construyendo una mítica nacionalista que sustituyó *reino* y *monarquía* por *nación patria* y *pueblo*, y que los actores políticos que se fueron situando en el espectro liberal español que sustituyó al Antiguo Régimen vivieron con diferentes percepciones. El resultado fue un panorama muy esclarecedor de una idea de configuración en la que una visión emocional muy vinculada al catolicismo como referencia ineludible de la identidad nacional, en ocasiones sufriente para los progresistas pero seminal para los conservadores, que configurara una creencia que iría arraigando en la sociedad liberal española que tendrá en el siglo XIX, al igual que otras naciones europeas,

3. ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.



Visiones de una sociedad dual en la prensa ilustrada española del siglo XIX. Arriba: librería de los editores Gaspar y Roig cuando se expone El museo universal (1867). Abajo: «Costumbres de Madrid entierro de una niña», La ilustración (1853).



Ilustración de Los españoles vistos por sí mismos: el barbero, el indiano y el memorialista (1851).

su momento central de la construcción de un nacionalismo que, como enseguida veremos, se irá conformando en torno a diversas acciones de socialización cultural, sin olvidarnos —aunque no es el objeto de esta ponencia— de que fue finalmente un proceso incompleto y débil en su propósito, que generó, tras el denominado «Desastre del 98» y la emergencia del regeneracionismo, una nítida impresión de que había partes del país con culturas propias que comenzaron a vislumbrar alternativas al discurso estatal central. José Álvarez Junco lo explica magistralmente en sus reflexiones sobre uno de los puntos débiles que una parte del regeneracionismo noventayochista explotará políticamente y algunos de cuyos ecos han llegado incluso hasta nuestros días⁴:

«La más extendida de las versiones literarias sobre el entre nacional alrededor de 1900, presenta, pues, al pueblo español como noble, desinteresado y heroico, sí, pero no “glorioso” en términos tradicionales, sino infeliz, carente de fortuna. Es sin duda el Buen pueblo, el protagonista épico que se contrapone a los malos políticos, al

4. *Ibidem*. Véase al respecto el capítulo XII.

mal Padre-Estado, monstruo maléfico que tiene entre sus garras a la Madre España; pero, debido a su falta de organización o a su descontrol pasional, el pueblo va de desastre en desastre. Desearía la redención de la Patria —la “Matria” habría que decir— mas fracasa una y otra vez en sus intentos” (...). La fecha de 1898 fue crucial para los nacionalismos que rivalizaban con el español, como lo fue para el español mismo, porque unas de las versiones del regeneracionismo, consistió en poner las esperanzas de purificación y modernización política en las regiones desarrolladas».

José Álvarez Junco ha seguido trabajando en la clarificación del nacionalismo a partir de este libro que fue una referencia indiscutible para la historiografía española, porque supo entender y analizar las cuestiones profundas del pensamiento social y político en torno a la nación española. En 2016, su obra *Dioses útiles: naciones y nacionalismos*⁵ revisa de nuevo esta temática, la perfecciona y hace una historia comparada de diversos países en torno a su construcción nacional y también de las identidades alternativas a la española en la península ibérica. Los años no habían pasado en balde para la comprensión del fenómeno de la identidad nacional y así lo expresa el autor desde el comienzo de una obra que aquilata y depura las ideas y el notable trabajo ya realizado en *Mater dolorosa*, pero incorporando en esta ocasión las nuevas perspectivas que en las décadas anteriores habían ido aportando diferentes autores y además la presencia de alternativas al relato estatalizado y con tradición centralista de las naciones europeas en su diseño del estado liberal⁶:

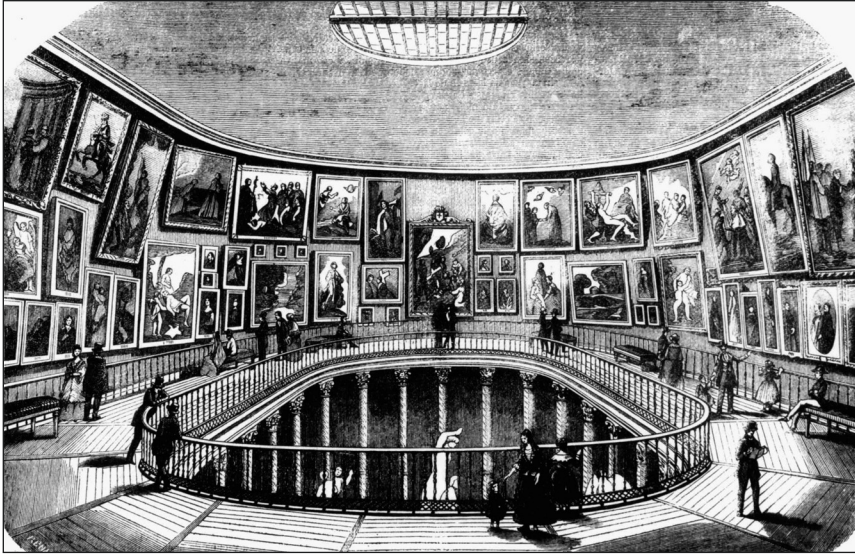
«El nacionalismo tiene (...) un doble efecto: por un lado, homogeneiza a la sociedad hasta proporciones hasta entonces desconocidas, al imponer una lengua, cultura sistema educativo y, en definitiva, una identidad uniformes; por otro, relegitima al Estado

5. ÁLVAREZ JUNCO, José. *Dioses útiles: naciones y nacionalismos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

6. *Ibidem*. Véase el capítulo 3.

debido precisamente a la existencia de esa cultura homogénea que integra a la población. Pero este segundo aspecto conduce a una consecuencia contradictoria con el primero: dado que el poder del Estado se ha incrementado de forma espectacular en los últimos siglos de la Historia Europea (...) las élites periféricas económicas o culturales minoritarias o periféricas no se conforman ya con su anterior posición de brokers o intermediarios, sino que reclaman un trozo del pastel estatal (...) de ahí que frente al nacionalismo dirigido por el estado (...) surjan los nacionalismos secesionistas o aspirantes a crear un Estado».

Pero la visión ideológica de las identidades nacionales necesitaba también de un esfuerzo adicional para entender los instrumentos de socialización nacional que tuvieron lugar en el siglo XIX y a los que con mis aportaciones investigadas me referiré en los apartados siguientes porque son el núcleo central de mi tesis en este artículo. Me gustaría citar en este punto de partida a dos autores fundamentales que desde dos perspectivas diferentes, pero no del todo divergentes, la historia del arte y la antropología cultural, se han dedicado a analizar algunas de las estrategias llevadas a cabo para la conformación de una imagen histórica de España. Así lo hará Carlos Reyero en su celebrado libro *Imagen histórica de España*, aparecido en 1987, consecuencia de su tesis doctoral y que, transitando el significado cultural y nacionalizador de la pintura de historia, analiza una serie de cuadros que con sus temáticas expuestas sobre todo en los salones nacionales de pintura pretendían mostrar la identidad histórica de España desde la antigüedad hasta la muerte de Felipe II, realizadas por diversos pintores decimonónicos que las ejecutaron entre 1850 y 1900. Poco importaba que fueran del todo fidedignas respecto a los hechos del pasado, porque lo que estaban haciendo era recrear un espacio cultural de reconocimiento y resignificación de un pasado como lo hicieron otros mecanismos culturales y comunicativos que enseguida abordaremos. Carlos Reyero, sin obviar en su análisis el papel artístico y estético de esta pintura española tan



Tribuna del Museo de Pintura de Madrid (Museo del Prado),
La ilustración (1854).

característica del siglo XIX, entiende su trascendencia ideológica en un contexto de nueva sociedad que es la que da pleno sentido cultural a todo este movimiento pictórico⁷:

«Es bien sabido (...) que el nacionalismo y el liberalismo son dos componentes esenciales del periodo romántico. El hombre se define dentro de una “comunidad nacional” en la que todos los individuos tienen la misma historia. (...) La religión del siglo XIX es la religión de la libertad. La historia española de esa época es un largo proceso de afirmación de la ideología liberal dentro de un concepto nuevo de nación, proceso que dista mucho de tener una continuidad sin sobresaltos. (...) Por tanto, la idea de ser español que se elaboró en el siglo XIX a partir de la relectura ideológica del pasado no es una fantasía —por más que resulte maravillosamente fantástica— creada únicamente como mundo mítico al que los

7. REYERO, Carlos. *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid: Espasa Arte, 1987. La cita se encuentra en las páginas 18 y 19 del libro.



Los aragoneses (como esencia del ser nacional) en una escena publicada en el Semanario pintoresco español (1840).

españoles de entonces creían pertenecer, pero ajeno a la realidad de sus días —y por consiguiente falsa—, sino que por el contrario aparece profundamente arraigada en la conciencia de cada ser y en la colectividad hasta el punto de constituir su historia la definición de su naturaleza».

En este resumen que hemos hecho de los hitos en torno a la construcción de las identidades nacionales españolas, el trabajo del antropólogo Tomás Pérez Vejo, un autor español que trabaja desde México las identidades iberoamericanas y españolas, es

de obligada referencia porque da una mirada ya mucho más asentada intelectualmente sobre lo que Carlos Reyero configuró en 1987. Como gran parte de la historiografía en torno a las identidades nacionales, Tomás Pérez Vejo también se adscribe a las premisas de Benedict Anderson, e intenta explicar con éxito a lo largo de su obra *España imaginada: historia de la invención de una nación*⁸, publicada en 2015, cómo contribuyó la pintura de historia al proceso nacionalizador que a finales del XIX estaba ya perfectamente configurado entre nosotros. Nuestras propias generaciones, las que vivimos la denominada «transición española» tras la muerte de Franco, por la espuria apropiación que hizo el franquismo de una idea excluyente de lo español, que estuvo despojada de su cultura original de base liberal, identificamos con ligereza o desconocimiento la imagen de España con la propaganda franquista, cuando los elementos culturales que le daban sentido estuvieron previamente definidos en un entorno liberal como fue el que vivió España al menos desde 1834 (sin obviar el corto periodo de la Constitución de 1812 y el Trienio Liberal de 1820-1823), por lo que el «ruido» franquista ha sido el causante de una imagen denostada en algunos espacios de la idea de España que no operaba de ese modo ni tenía esa concepción en los años en los que se desplegó la pintura de historia, ni los mecanismos culturales de conformación nacionalista fueron divergentes sino más bien bastante similares a los que se dieron en otros países occidentales y con mecanismos muy paralelos. Pero Tomás Pérez Vejo entiende que la distorsión producida por una visión franquista del nacionalismo liberal fue perjudicial porque reabrió una construcción nacional ya cerrada y consensuada, que tuvo lugar por las consecuencias de la guerra civil española, algo que en otros países, que vivieron el mismo proceso nacionalizador, no sucedió⁹:

8. PÉREZ VEJO, Tomás. *España imaginada: historia de la invención de una nación*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.

9. *Ibidem*, p. 474.

«Es posible, incluso que la función pedagógica de la pintura de historia solo se cumplió de manera parcial en el siglo XIX por la falta de una enseñanza universal obligatoria la cumpliera el siglo XX. Aquí nos topamos con la dramática paradoja de que el discurso de nación construido por los liberales del siglo XIX —moderados o radicales—, pero liberales, acabó siendo el de un régimen de marcado carácter antiliberal como el franquista, que, además habría sido el que más contribuyó a su difusión. La retórica falangista del “por el imperio hacia Dios” o “mitad monjes mitad soldados” puede esconder una cierta tergiversación de relato de nación liberal decimonónico, pero lo que no se puede negar es que bebe de él, en el contexto de una antiliberalismo radical, es cierto, pero los imaginarios ni son ni tienen que ser coherentes».

En conversación personal con Tomás Pérez Vejo le señalaba que además de la pintura de historia hubo mecanismos posteriores de nacionalización con las imágenes históricas con el nacimiento del cine en 1895 en la versión Lumière, que es la que tuvo mayor aceptación cultural, y que en el XIX, además de las estrategias de la pintura de historia, las aleluyas y los pliegos de cordel fueron productos impresos dirigidos a las clases más populares y analfabetas que compartieron las acciones de socialización que la alta cultura tuvo de modo específico con la pintura, la literatura y el teatro. El cine, en término de la sociología de la cultura, sería un *middlebrow* o nivelador entre la baja y la alta cultura que se encontrarán a partir de la década de los años veinte y sobre todo con el cine sonoro de los treinta. Una aceptación de dos visiones culturales aparentemente irreconciliables que un autor como Roman Gubern estudiaría magistralmente en *Proyector de luna* sobre la «conversión» de la generación del 27 al nuevo medio cinematográfico tras unas décadas de desencuentros entre la alta y la baja cultura en torno al nuevo espectáculo inicialmente cientifista y exclusivo de las clases altas y pronto atrapado por las barracas de feria con la consiguiente criminalización e intento de control burgués que se produjo hasta la aparición de los *picture*



El escritor y periodista Antonio Flores posando en el estudio fotográfico hacia 1860. Museo Municipal de Madrid.

palaces en la década de los años veinte del pasado siglo y que hicieron desaparecer paulatinamente los espectáculos cinematográficos de barraca¹⁰.

En estos momentos, y para concluir este rápido pero sustancial recorrido sobre la cuestión antes de pasar al núcleo central de mi intervención, la historiografía cada vez más abundante en

10. GUBERN, Román. *Proyector de luna: la Generación de 1927 y el cine*. Madrid: Anagrama, 1999. La problemática de la socialización del cine de los orígenes ha sido objeto de muchos estudios un tanto alejados del propósito de este texto. Como una primera aproximación a esta problemática de la implantación social y cultural del cine entre nosotros aconsejamos el libro de: BENET, Vicente J. *El cine español: una historia cultural*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2012.

torno a estas cuestiones se interesa cada vez más por las historias comparadas para encontrar en ellas elementos comunes de construcciones de los imaginarios nacionales o divergencias específicas. Un buen ejemplo sería el reciente libro editado en la Universidad de Zaragoza en 2021 con el título de *Latidos de nación: Europa del sur e Iberoamérica en perspectiva histórica*¹¹, en el que se dan cita especialistas de Italia, Portugal, México, Argentina, Colombia, Chile y España, buscando puntos de contacto en la configuración de los respectivos nacionalismos con una mirada amplia en la que los enfoques no se limitan solo a lo político y las ideas sino que también entran en juego para su comprensión los valores culturales y sociales en la conformación de los diferentes modelos identitarios nacionales, que acaban teniendo muchos puntos de contacto.

2 LAS ESTRATEGIAS CULTURALES DE LAS IMÁGENES EN LA CONFORMACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX

Más allá de su capacidad, indiscutida culturalmente, de representar la realidad, las imágenes se constituyen en «textos» con diferentes significaciones que nos presentan informaciones más complejas de lo que muestran en sus capacidades estéticas o emotivas. En este sentido, la tarea de un historiador es encontrar, más allá de la mera apariencia visual, esas características, a veces singulares pero en muchas ocasiones vinculadas a extensos *imaginarios sociales*, que es preciso entender en el contexto de su tiempo para apreciar todo lo que encierra en sí misma una representación iconográfica que nos ha llegado del pasado. Fue Peter Burke, en una conocida obra, el que apuntó con mucha certeza que «ninguna imagen cuenta su propia historia»¹², pero más allá de lo que nos muestren,

11. BARRIO ALONSO, Ángeles; HOYO APARICIO, Andrés; SUÁREZ CORTINA, Manuel (eds.). *Latidos de nación: Europa del sur e Iberoamérica en perspectiva histórica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2021.

12. BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

las escenas nos hablan de historia, de valores sociales y culturales, y, sobre todo, son textos visuales que nos permiten entender aspectos complementarios a lo que nos narran las fuentes escritas. Algo que vamos a tratar en las páginas siguientes para el caso de la conformación de la identidad nacional española en dos ámbitos mucho más interrelacionados de lo que a simple vista parece: el del grabado informativo y el de la fotografía, dos tecnologías muy vinculadas en el siglo XIX. Como estudiamos en su momento, no es posible entender ahora muchas de las construcciones visuales de la fotografía realizadas en el siglo XIX si no somos capaces de entender el papel hegemónico de la stampa, que es realmente el medio por el que circularán las imágenes masivamente, a través del recién creado sistema informativo liberal¹³. Será durante el siglo XIX, a partir de 1812 en el caso español, y con todas las contradicciones, avances y retrocesos de un proceso similar al de otros países europeos, cuando se configuren la idea y el valor de lo «nacional» dentro de la conformación de la nueva sociedad liberal, en oposición a los valores muy arraigados de la sociedad tradicional, que, lentamente pero de modo irreversible, entrarán en un proceso de desgaste y sustitución por los valores de un mundo que representa el ascenso y preeminencia de la burguesía de los negocios, la aparición en los ámbitos urbanos de unas clases medias diferenciadas en sus modos de vida y representadas a través del retrato fotográfico de estudio, que convivirán dualmente junto a la sociedad tradicional. Instrumentos como la prensa pintoresca e ilustrada, la hegemonía de la stampa como modo de difundir nuevas realidades tanto escritas como en grabado, y sobre todo la fotografía, una tecnología aparecida en el momento justo en el que se están produciendo la fascinación por la primera revolución industrial y las ideas de la filosofía positivista, a los que la perfecta imagen fotoquímica, superadora en lo técnico de las

13. Véase: RIEGO, Bernardo. *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2001.



Jean Laurent. Colección de tipos españoles siguiendo el éxito editorial en formato fotográfico de Los españoles vistos por sí mismos (ca. 1870).

representaciones manuales del dibujante y del pintor, abrirán un nuevo camino diferenciado y «moderno», sin olvidarnos de que las producciones de la cámara fotográfica culminarán un extenso proyecto europeo de contemplación de lo real y reinención de la mirada a través de instrumentos ópticos que es posible rastrear ya de modo evidente a partir del siglo xvii¹⁴. El realismo fotográfico también contribuirá, junto a la hegemonía de la estampa ilustrada en la prensa, a poner en valor con sus escenas un nuevo tiempo que se percibe como diferente al anterior y al que se adscribirán los mejores intelectuales del siglo xix.

3 ¿QUIÉNES SOMOS LOS ESPAÑOLES? ¿CÓMO NOS MOSTRAMOS? CONTEMPLEMOS LAS FOTOGRAFÍAS Y LOS GRABADOS DECIMONÓNICOS CON SU IMAGINARIO CULTURAL

En 1857 el ingeniero británico de Manchester William Atkinson realizó su álbum de fotografías y su recorrido estereoscópico del ferrocarril de Isabel II que hacía en su primera fase la línea de Alar del Rey a Reinosa para dar servicio a los intereses harineros castellanos y conectar el nuevo ferrocarril con el proyecto fluvial de transporte del siglo xviii¹⁵. Atkinson realizó un recorrido visual, geográfico y técnico por todo el proyecto y colocó en el álbum con el que se obsequió a la reina Isabel II y a los principales accionistas del ferrocarril, a algunas de las personas que habían estado vinculadas al proyecto. Así pudimos ver, vestido a la ma-

14. Véase al respecto de este tema del desarrollo cultural de la visión a través de instrumentos ópticos, el imprescindible libro de: SNYDER, Laura J. *El ojo del observador: Johannes Vermeer, Antonio van Leeuwenhoek y la reinención de la mirada*. Barcelona: Acantilado, 2017.

15. Hemos escrito sobre la figura de William Atkinson en el libro: RIEGO, Bernardo. *Cien años de fotografía en Cantabria*. Barcelona: Lunwerg, 1986. Una visión internacional de este ingeniero y fotógrafo está publicada en: RIEGO, Bernardo. «William Atkinson (1825-1907): the Alar del Rey-Reinosa railway». *History of photography*, v. 21, n.º 2 (1997), pp. 70-171.

nera burguesa, el retrato del ingeniero Carlos Campuzano, pero también con su vestimenta diaria y su flamante gorra de mayoral de diligencias al que transportaba a los viajeros hasta Santander, que llegaban a Reinosa en el nuevo y moderno medio de transporte. De ese modo, la fotografía nos dejaba ver dos formas de vestir diferentes que se complementaban con los retratos de un vizcaíno y un «montañés» (o santanderino, aunque hoy diríamos cántabro), que ataviados con sus trajes de fiesta posaban para la cámara del ingeniero británico que hizo, con mucha anticipación, uno de los primeros proyectos europeos en los que dos nuevas tecnologías, una de distancia (acortada por el ferrocarril) y otra de memoria (operada en la fotografía), se juntaban para mostrar los nuevos logros de un tiempo que ya era e iba a seguir siendo diferente, como quedaba en evidencia para todos los que vivían admirados con la aceleración que se estaba produciendo. Entre los muchos que lo expresaron resalta sin duda el lúcido Antonio Flores, periodista, director de *El laberinto*, una de las mejores revistas ilustradas madrileñas del XIX, escritor y autor de la primera obra de ciencia ficción, en 1865, en su trilogía *Ayer, hoy y mañana o La chispa eléctrica*, que indagó sobre cómo sería Madrid en el todavía entonces lejano 1900 y que en su primera experiencia en el ferrocarril escribió en *Hoy*: «*Ahora ya no viajamos como antaño en diligencia, ahora tan solo somos transportados*».

La experiencia fotográfica de Atkinson representaba muchos aspectos de esa modernidad tecnológica, pero sobre todo se incardinaba con una cuestión que estaba en el imaginario de los españoles de la época. ¿Quiénes somos? Y sobre todo, ¿cómo somos? Para ello, en 1851 había aparecido por el método habitual de «entregas» (hoy diríamos fascículos), una obra que había tenido un enorme éxito en otros países desde que apareció en 1842 la versión francesa: *Los españoles pintados por sí mismos*. Los editores Gaspar y Roig, que publicaban revistas ilustradas y muchas obras con grabados de escenas que reivindicaban el valor de la nueva sociedad liberal, compraron los derechos para España y contaron con los mejores autores del momento para

que fueran explicando una a una las tipologías que poblaban la sociedad nacional. Precedidos por un grabado aparecían desde el torero hasta el empleado cesante, del memorialista que escribía cartas a los analfabetos que no podían hacerlo al ama de llaves, el mendigo o el alguacil, entre otros muchos. La publicación, muy celebrada en su tiempo, era una mirada a una realidad cada vez más dual que también se reflejaban en las imágenes publicadas en las revistas, donde los grabados en madera de boj, dibujados sobre la lisura del taco de esta madera dura y rebajados con instrumentos como la gubia para darles el relieve que les permitiera imprimirse junto a los tipos de imprenta, mostraban escenas públicas, como los entierros de los pobres o las novilladas, con una cierta mirada cada vez más distanciada. El proyecto de *Los españoles pintados...* tuvo varias ediciones y muchas versiones específicas, alguna ya tardía, como la que editó Faustina Sáez de Melgar, *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas, obra dedicada a la mujer por la mujer* en 1886¹⁶. Fue, por tanto, un proyecto editorial que atravesó gran parte del siglo XIX, y Atkinson conocía y entendía sin duda su influencia cultural cuando colocó en su álbum a dos trabajadores del ferrocarril con sus trajes regionales. No era casualidad que las grandes revistas como el *Semanario pintoresco español*, luego *La ilustración* o *El museo universal*, por citar a las revistas que insertaban grabados en madera impresos en sus páginas, de tanto en tanto insertaran imágenes de «tipos y trajes regionales españoles», porque también en la tensión cultural nacionalizadora que se estaba produciendo lo regional, lo diferencial, y por tanto lo singular, seguía teniendo importancia, ya que la homogeneidad en el vestir se producía en las clases medias urbanas y en la denominada burguesía de los negocios, que iba a dejar constancia de su adscripción al siglo de la modernidad que era el decimonónico, con

16. La obra puede consultarse en línea en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-mujeres-espanolas-americanas-y-lusitanas-pintadas-por-si-mismas--0/html/00b09a26-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.htm.

sus trajes oscuros, las mujeres con sus vestidos de calle rotundos y llenos de adornos y bordados, y en muchas ocasiones eran los propios fotógrafos los que suministraban temporalmente a los retratados esas prendas para posar en el escenario teatralizado que era el estudio, un símbolo de una sociedad diferente a la tradicional, que solo tras el abaratamiento de la plata que se produce avanzada la segunda mitad del siglo XIX y la aparición de formatos multiplicadores de la toma como la *carte de visite*, comenzará tímidamente y en pocas ocasiones al comienzo a representarse a personas vestidas al modo tradicional en el espacio del estudio. El resultado hoy es que las escenas de retratos conservadas en innumerables colecciones son de una gran homogeneidad internacional, cuando manejamos colecciones de fotografía de estudio, aunque estén hechas en lugares distantes como Madrid, Nueva York, París o cualquier otro país occidental. Las escenas son muy similares, algo que autores como André Rouillé apreció con mucha sutileza en una obra muy conocida suya cuando habló del «nuevo orden visual burgués» que puso en circulación «el imperio de la fotografía» desde su aparición en 1839¹⁷.

El retrato fotográfico tiene sus códigos de difusión, con las tomas *formales* para dejar en casa de los conocidos cuando se va de visita, o las *informales*, que solo se entregan o se dejan en el recibidor de la casa visitada a las amistades más cercanas, lo cual es en su homogeneidad el claro exponente de la nueva sociedad burguesa y liberal, la imagen teatralizada de quienes se perciben y se muestran como modernos, lo que no impide que autores del momento como Eusebio Juliá, también fotógrafo retratista, o el ya citado Antonio Flores con su delicioso artículo «Retratos en tarjeta», miren de un modo burlón todo ese trasiego de los estudios en los que los fotógrafos ponen el atrezo necesario para que el fotografiado se sienta identificado en la escena en la que

17. ROUILLE, André. *L'empire de la photographie: photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*. Paris: Le Sycomore, 1982.

se comporta más bien como una especie de actor sobrevenido¹⁸. Vistas ahora son muy codificadas y se aprecian bastante rutinarias en sus resultados visuales, pero al mismo tiempo las revistas, la prensa liberal que publica imágenes, contribuyen a exaltar los valores, entre ellos el museo que se muestra junto a los cuadros más importantes de unos espacios que ya no son colecciones reales, como el caso del Museo del Prado, que se ha convertido en un museo «nacional» que hay que visitar, al igual que la Biblioteca Real, que desde 1836 también se denominará Biblioteca Nacional cambiando el título de «real» que ostentaba desde 1712. Mientras tanto, los grabados de las revistas mostrarán las «Glorias de España» visualizando lugares como Sevilla o Toledo y otros tantos que están resignificándose e incorporándose a la nueva historia liberal que está mostrando los grandes hitos nacionales, en estas publicaciones que se dedican a reconstruir la historia del pasado con la nueva mirada del momento, hitos que, como ya vimos en la pintura de historia y las exposiciones nacionales, lo acometen en un proceso similar al que podemos observar en otras publicaciones similares europeas que también construyen al mismo tiempo sus propios hitos diferenciados. Así, podemos contemplar y participar de la historia cuando en 1843 el *Semanario pintoresco español* muestra un grabado del alzamiento de D. Pelayo en Asturias en el año 716, una historia indiscutida en la hagiografía nacional, pero que en las crónicas históricas árabes ni se tiene en cuenta ni se menciona ni tan siquiera como una mera escaramuza entre cristianos y musulmanes. Es muy significativo que cuando Isabel II visita Asturias en 1858, una de las fotografías que su séquito le compra al fotógrafo Alfredo Truan Luard es una vista de la tumba de D. Pelayo, porque la fotografía contribuye también a la extensión de los nuevos relatos liberales que se están produciendo.

18. Estos textos sobre el estudio fotográfico decimonónico y otros que hablan de esta nuevas modas burguesas institucionalizadas por la fotografía, pueden leerse recopilados en el libro: RIEGO, Bernardo. *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX (antología de textos)*. Girona: CCG; Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), 2003.

do y consumiendo por la nueva mentalidad burguesa que está reconstruyendo culturalmente el pasado heredado del Antiguo Régimen y que ahora tiene otras connotaciones ya diferenciadas.

Una de las dudas que durante tiempo se han suscitado a los historiadores culturales del siglo XIX es, con una tasa de analfabetismo a mediados de siglo estimada en un 90 % de la población, cuáles fueron los mecanismos de socialización de esa inmensa parte de la sociedad a la que de modo indefinido se le denominaba como «pueblo», pero que no podía leer y por tanto tenía evidentes dificultades para adscribirse a los valores culturales de la sociedad liberal. Hoy, gracias a los trabajos de autores como Jean-François Botrel¹⁹ y J. E. Varey²⁰, entre otros, sabemos que los mecanismos existieron y son paralelos a los que el sistema informativo liberal y la fotografía han instaurado. Es necesario para entender ese proceso mirar hoy los «pliegos de cordel» o las «aleluyas», donde se difunden estas nuevas formas de sociabilidad adaptadas a esa población que todavía sigue viviendo en los valores de la sociedad tradicional pero ya atiende a los cambios que se producen. Un mero ejemplo: los «tipos españoles» tan específicos y sus trajes regionales son temáticas que no solo aparecen en las revistas del sistema informativo liberal, sino que también aparecerán con frecuencia en las «aleluyas», como lo harán los hitos nacionales que está mostrando la pintura de historia, solo que con otras representaciones que no son coincidentes con las canónicas de la alta cultura que estudiaron Carlos Reyero o Tomás Pérez Vejo y que ya hemos mencionado en este texto. Pero son los mismos hitos los

19. Una parte de la fecunda e interesante obra de Jean-François Botrel puede consultarse en repositorios públicos como el del Instituto Cervantes, en: https://www.cervantesvirtual.com/portales/jean_francois_botrel/.

20. Aunque la obra de J. E. Varey no esté de actualidad en estos momentos, sus estudios sobre la historia de los títeres escrita en 1957 o los espectáculos y diversiones populares entre 1758 y 1859, escrito en 1959, son obras imprescindibles para para entender los mecanismos socializadores que se produjeron en este periodo para los segmentos sociales analfabetos, a los que les llegaron, a pesar de las resistencias, ecos del cambio de la sociedad liberal que se estaba produciendo de este modo y con los productos específicos de imprenta.



Las Aleuyas se dirigen al otro público no lector y socializan los valores que está creando la sociedad liberal (ca. 1865).

que se muestran a ese segmento social, luego el mecanismo identificador funciona en paralelo y cumple sus cometidos sin ninguna fricción, y por eso, cuando hoy se pone de relieve el papel de los esfuerzos de «elevar» el nivel cultural de las clases populares que hará, por ejemplo, la Segunda República española a través de las Misiones Pedagógicas, con ser evidente ese cometido y la enorme tarea llevada a cabo, en casos muy evidentes como la exhibición de copias de pinturas «nacionales» o «Museo del Pueblo» conservadas en el Museo del Prado, reproducidas pictóricamente por Ramón Gayá, no podemos obviar que lo que se está produciendo estrictamente no es tan solo una «elevación cultural», sino realmente una «nivelación» entre la baja y la alta cultura, porque desde el siglo XIX ese pueblo indeterminado al que se menciona reiteradamente en las fuentes, sí que está viviendo un proceso de socialización cultural en paralelo al burgués, con otra intensidad, por supuesto, y sin duda con menos eficiencia que la que se hubiera producido con un sistema educativo realmente universal que no funcionó, y los múltiples estudios existentes lo ponen en evidencia, pero se hace necesario mirar a esa cultura popular que objetivamente tiene productos culturales y mecanismos de identificación social que no son los de la alta cultura pero que no están del todo anclados en el mundo tradicional que está diluyéndose paulatinamente en el transcurso del siglo XIX, y esta parte de la sociedad también lo percibe a su modo.

La fotografía se adscribirá también a esta representación de los valores de la estampa produciendo fotografías de estudio que se apoyan en el enorme éxito e influencia de *Los españoles pintados...* Esto es lo que hará Jean Laurent con su colección de «tipos españoles», que vende con gran éxito y que son trasposiciones fotográficas de las escenas en grabado. Sus «aragoneses» (símbolo en el XIX de la «verdadera» identidad española por la Guerra de la Independencia, como lo serán los andaluces desde el primer tercio del siglo XX amplificados luego por el cinematógrafo desde los comienzos del sonoro o la poesía de Federico García Lorca), sus «majos andaluces», «mieleros manchegos», «contrabandistas», «asturianas» o



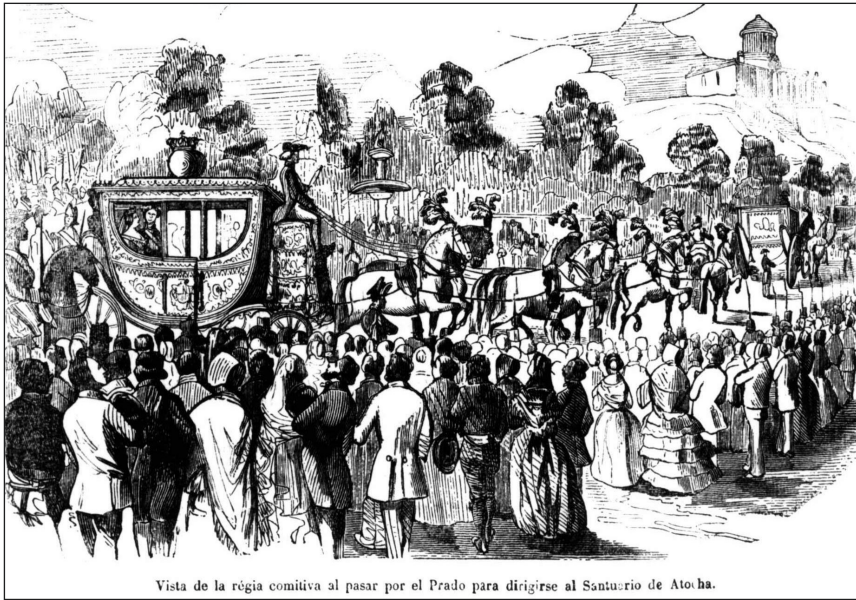
Jean Laurent. Gitana que lee la mano y alcarreño detalle de sus tipos españoles comercializados en fotografía (ca. 1871).

«gitanas que leen la mano», por citar a algunas de las muchas tipologías que pone a la venta, sirven tanto para hibridar en la nueva tecnología fotográfica los grabados populares, como de material de consumo para unos viajeros románticos que buscan en España, por su cercanía geográfica con sus países de origen y la economía de un viaje próximo frente al caro desplazamiento a los países orientales, el mundo exótico que esperan encontrar en lugares lejanos, todo ello para la desesperación de las élites burguesas españolas que discuten e ironizan sobre la fatuidad de esos libros de viajeros británicos y franceses que dibujan y resaltan la existencia de una falsa España de majas y bandoleros que no deja de ser una atracción para los viajeros que se esperan encontrar justamente eso, pero que no representan a un país tan moderno en muchos aspectos como el resto de los europeos, aunque nadie discute la existencia de esa

dualidad aquí, que, por cierto, también se da en los demás países porque el proceso no deja de ser similar, aunque tenga distintas intensidades y velocidades. España no es Gran Bretaña, Francia ni Alemania en el siglo XIX, pero no es un país atrasado y ausente de las innovaciones europeas; por ejemplo, en 1878, aunque formalmente comenzó el proceso en 1874, fue una de las naciones fundadoras de la Unión Postal Universal, uno de los mecanismos de normalización de las redes postales internacionales, y en 1906 fue uno de los países fundadores de la primera Conferencia Radiotelegráfica de Berlín, donde se logra el primer acuerdo internacional de asignación de frecuencias de radio para cada país, en un momento en el que solo se asignaba una frecuencia por estado y las emisoras tendrían que ir abriendo y cerrando su espacio radioeléctrico para poder emitir en los primeros años de la radiodifusión. Por lo tanto, frente a la visión romántica y exótica existe otra mirada posible a un país que ha pasado en ese siglo de «Imperio» a «Nación», como muy bien explicó Leandro Prados de la Escosura en 1988, que ya no es, en ese momento, una nación rica como lo fue antaño, pero que tiene un crecimiento constante anual, pequeño pero suficiente para acometer los proyectos de modernización que tendrán lugar en la segunda década del siglo XX.

Para terminar esta contribución me gustaría aportar otra mirada complementaria, que de algún modo ya estaba esbozada en la de los viajeros románticos a los que me he referido anteriormente. ¿Cómo nos ven a nosotros los extranjeros? Voy a poner dos ejemplos muy específicos que son muy reveladores, especialmente en el siglo XIX, desde la visión de los españoles en nuestra prensa nacional y en la prensa ilustrada extranjera cuando visualiza noticias y hechos similares en sus contenidos informativos.

Entre las tipologías informativas que se dan en la prensa ilustrada del XIX, una muy recurrente son las imágenes de la Corona (o el «Trono», como se decía entonces). Los mecanismos visuales son similares a los que ha institucionalizado la revista informativa gráfica de referencia internacional, *The illustrated London news*, que fue la primera que insertó una escena de actualidad infor-



Vista de la régia comitiva al pasar por el Prado para dirigirse al Santuario de Atocha.

Estereotipos de lo español. La representación de los españoles en La ilustración (1851). Una escena que parece sacada de un estudio fotográfico.

mativa en junio de 1842 con motivo de un intento de atentado a la reina Victoria. Los desfiles de la reina Victoria en Gran Bretaña, imitados en España informativamente con la reina Isabel II, muestran a la monarca en su carroza «transparente» desde la que observa a la población y es observada a la vez por el pueblo que ve pasar el cortejo. A la ritualidad de la institución se suma el respeto y la fidelidad de un pueblo que está dejando de ser súbdito para convertirse en ciudadano, con más derechos civiles aunque sin la connotación revolucionaria francesa del término que tanto inquietaba, todavía en ese momento, a las partes más conservadoras de la sociedad. Y en esa representación del pueblo fiel se producen unos interesantes *estereotipos* porque la mirada del lector que contempla la noticia opera en función del país en los que se publiquen las escenas. Por ejemplo, en 1851 *La ilustración de Madrid* publica una escena de la reina Isabel II en su carroza camino del santuario de Atocha; la transparencia entre ella y el pueblo se representa perfectamente y las personas que esperan y



*La imagen de los españoles en The illustrated London news en 1852.
Una visión romántica cercana al bandolerismo goyesco.*

contemplan el paso de la monarca parecen haber salido todas de un estudio fotográfico, al menos sus vestimentas modernas así lo indican. Sobriedad, silencio ritual y respeto en la escena que se produce en un Madrid en el que sobre todo se aprecia la mirada burguesa del acontecimiento. Un año después, en 1852, *The illustrated London news* publica una escena similar de un desfile de la reina Isabel II por Madrid con la misma parafernalia ritual de la monarquía... solo que el pueblo representado no tiene ya ese aspecto burgués que la prensa española reproduce, sino que parecen más bien, en la información visual británica, majas y bandoleros de tipo goyesco con sus pañuelos a la cabeza y sus vestimentas como se las esperaría un viajero romántico.

Los estereotipos en comunicación son una técnica recurrente para ahorrar economía en los mensajes informativos. Un lector bri-

tánico espera, en un desfile regio en Madrid, contemplar a españoles románticos, y de ese modo la publicación ahorra esfuerzos. No hay que olvidar cuando estudiamos imágenes del pasado, ya en el siglo XIX, que detrás de las representaciones existe una industria editorial o fotográfica que edita, publica y vende escenas que tienen un público que tiene que estar necesariamente de acuerdo con los estereotipos nacionales y reconocerse en las imágenes que está dispuesto a comprar y consumir. Por eso cuando empresas de estereoscopia fotográfica, como Underwood and Underwood durante el último tercio del siglo XIX, venden por todo el mundo sus escenas internacionales para ser vistas en tres dimensiones, con una explicación en el anverso en varias idiomas, y lo que el comprador espera ver en España es la singularidad de un país algo atrasado respecto a Europa, la influencia de la religión católica y las formas de vida rurales, la singularidad de los toros y muchas escenas acordes con lo que se espera ver en esa España imaginada, al mismo tiempo Inglaterra tiene que ser moderna e industrial, Rusia lejana y exótica, Alemania o Francia monumentales, Italia, restos del pasado... Se trata por tanto de un mecanismo que es culturalmente aceptado, y hoy, cuando estudiamos estas colecciones, tenemos que aportar como historiadores la comprensión de las estrategias narrativas y comerciales de quienes las produjeron para un público que esperaba justamente estas tipologías visuales nacionales. Se aprecia muy bien la continuidad de este mecanismo en las primeras películas internacionales de los Lumière, de apenas un minuto. Cada una de las películas que los hermanos Lumière produjeron una vez que pasó la fascinación de la entrada en la estación del tren, la salida de la fábrica de las trabajadoras y poco después las salidas de misa donde los espectadores pagaban la entrada para verse en la película. El catálogo Lumière que en 1996 nos puso el profesor Jean Claude Seguin a disposición de los investigadores de las imágenes²¹, muestra con toda claridad que las temáticas que filman los

21. SEGUIN, Jean Claude. *La production cinematographique des frères Lumière*. Lyon: Bibliothèque du Film, 1996.

primeros operadores están vinculadas a los estereotipos visuales que ya estaban en las imágenes estereoscópicas y en la naciente y pujante tarjeta postal ilustrada. En España veremos bailes, corridas de toros o procesiones en Sevilla, que tanteaban en el naciente cinematógrafo un mercado que estaba funcionando en otros productos visuales más consolidados y que el público adquiriría interesado o pagaba por ver en un espectáculo cinematográfico. Por eso las imágenes no cuentan su propia historia, como decía con tanto acierto Peter Burke; somos los historiadores los que tenemos que encontrarla, algo más allá de sus representaciones, y para eso están los *imaginarios*, la cultura y sobre todo la sociedad que las contempló y las entendió como suyas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
- ÁLVAREZ JUNCO, José. *Dioses útiles: naciones y nacionalismos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- BARRIO ALONSO, Ángeles; HOYO APARICIO, Andrés; SUÁREZ CORTINA, Manuel (eds.). *Latidos de nación: Europa del sur e Iberoamérica en perspectiva histórica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2021.
- BENET, Vicente J. *El cine español: una historia cultural*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2012.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- GUBERN, Román. *Proyector de luna: la Generación de 1927 y el cine*. Madrid: Anagrama, 1999.
- PÉREZ VEJO, Tomás. *España imaginada: historia de la invención de una nación*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.
- REYERO, Carlos. *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid: Espasa Arte, 1987.

- RIEGO, Bernardo. *Cien años de fotografía en Cantabria*. Barcelona: Lunewerg, 1986.
- RIEGO, Bernardo. *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2001.
- RIEGO, Bernardo. *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX (antología de textos)*. Girona: CCG; Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), 2003.
- RIEGO, Bernardo. «William Atkinson (1825-1907): the Alar del Rey-Reinosa railway». *History of photography*, v. 21, n.º 2 (1997), pp. 70-171.
- ROUILLE, André. *L'empire de la photographie: photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*. Paris: Le Sycomore, 1982.
- SEGUIN, Jean Claude. *La production cinématographique des frères Lumière*. Lyon: Bibliothèque du Film, 1996.
- SNYDER, Laura J. *El ojo del observador: Johannes Vermeer, Antonio van Leeuwenhoed y la reinención de la mirada*. Barcelona: Acantilado, 2017.