

## De alegoría a pastiche. Imágenes de la historia de España en el siglo XX\*

---

**Lara Campos Pérez<sup>1</sup>**

Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía  
Instituto Politécnico nacional, Ciudad de México  
[mcamposp@ipn.mx](mailto:mcamposp@ipn.mx)  
[lara\\_camposperez@yahoo.es](mailto:lara_camposperez@yahoo.es)

**RESUMEN:** *Este artículo muestra las formas en que la sociedad española se ha relacionado con su pasado y ha priorizado uno u otro régimen de historicidad, a partir del análisis histórico-visual de algunas de las principales imágenes con las que este ha sido representado a lo largo del siglo XX y durante los primeros lustros del XXI. Para ello, se ha utilizado material iconográfico procedente de una amplia gama de soportes, como impresos, pinturas de gran formato, escultura pública, cintas cinematográficas o series de televisión. En su mayoría se trata de obras que fueron creadas para el consumo del gran público y que, por tanto, han contribuido a la conformación de un imaginario colectivo del pasado nacional en el que se han combinado nuevos y viejos esquemas iconográficos, a fin de darle a la historia la forma que resultara más acorde con la percepción del tiempo preponderante en cada momento.*

**PALABRAS CLAVE:** **historia de España; representación; imaginarios sociales; regímenes de historicidad; siglo XX.**

---

\* Este artículo ha sido realizado dentro del proyecto de Investigación «Diccionario de símbolos políticos y sociales», coordinado por Juan Francisco Fuentes y José Carlos Rueda Laffond, con clave presupuestal HAR2016-77416-P, del Ministerio de Educación y Ciencia de España. Agradezco a los integrantes de dicho proyecto los comentarios y sugerencias realizados al primer borrador de este trabajo, así como a Carlos Reyero su enorme generosidad intelectual.

<sup>1</sup> ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1151-2170>.

### From Allegory to pastiche. Images of Spanish History in the Twentieth Century

**ABSTRACT:** *This article shows the ways in which Spanish society has related to its own past and how certain regimes of historicity have been prioritized over others, by means of a visual historical analysis of some of the major images used to represent this past in the course of the twentieth and early twenty-first centuries. The research draws on iconographic sources from multiple media, including press, paintings, public sculpture, films and television series, most of which were created for the general public, making them key contributions in shaping the collective imaginary of national history. These representations mix together old and new iconographic schemes in such a way as to depict history in the way most in keeping with the prevailing perceptions of a given moment.*

**KEY WORDS:** Spanish History; Representation; Social Imaginary; Regimes of Historicity; Twentieth Century

**CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO/CITATION:** Campos Pérez, Lara, «De alegoría a pastiche. Imágenes de la historia de España en el siglo XX», *Hispania*, 80/265 (Madrid, 2020): 497-529. <https://doi.org/10.3989/hispania.2020.014>

«Los placeres de la historia son multifacéticos», advertía hace poco más de una década el historiador británico Geoff Eley. Pero, como señalaba este mismo autor un poco más adelante, resultaría pretencioso o ingenuo por parte de los profesionales de esta disciplina considerar que el goce que el grueso de la ciudadanía tiene de estos placeres proviene de su actividad académica, y no de la multiplicidad de representaciones del pasado realizadas por agentes tan diversos, como la publicidad, el entretenimiento o los partidos políticos; por mucho que los historiadores se hayan ido incorporando paulatinamente como expertos de la memoria en esos distintos ámbitos<sup>2</sup>. La historia, que desde los albores de la modernidad se restringe por defecto al marco de la nación, tiene numerosos usos públicos (legitimación, ordenación, persuasión, etc.), que, a pesar de su diversidad, parecen coincidir en algunos aspectos. Entre estos, para los fines que aquí nos ocupan, cabe destacar la importancia que todos ellos asignan a la traducción visual de esos relatos del pasado, que, de esta forma, se vuelven más aprehensibles a los espectadores no especializados y, por lo tanto, más realmente útiles y estéticamente aprovechables<sup>3</sup>.

Para el caso de España —similar al de muchos otros países del Occidente— de esto se dieron buena cuenta los intelectuales y políticos de la segunda mitad del Ochocientos, momento en el que el Estado, independientemente del signo

<sup>2</sup> ELEY, 2008: 35-37.

<sup>3</sup> BERGER, 2008: 1-19.

político del gobierno, monopolizó la creación y exhibición de los relatos visuales del pasado para legitimar la existencia de una nación legalmente constituida y hacerla así «verdadera» a los ojos de los ciudadanos. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurriría en el siglo XX, los artistas, que fueron los principales encargados de la creación de estas imágenes —en su mayoría cuadros académicos y monumentos públicos, que posteriormente se reproducían en revistas ilustradas— recurrieron generalmente en sus composiciones a las narraciones elaboradas en las pioneras compilaciones de historia nacional escritas pocos años antes. De este modo, entre ambos relatos —el visual y el verbal— podía detectarse una suerte de coherencia, aun cuando la interpretación del pasado se hiciera en clave liberal o conservadora<sup>4</sup>.

En el siglo XX, en cambio, la construcción iconográfica de la historia española estuvo guiada por motivaciones distintas, estrechamente relacionadas con los cambios sociales y políticos experimentados en el país, y para lo que además se contó con nuevos y potentes soportes, que permitieron una difusión más amplia, así como una mayor complejidad y experimentación en los esquemas compositivos. En este sentido, a la hora de proponer nuevos modelos iconográficos, ya no se recurrió —o no de la manera exclusiva y con la fe con que se había hecho antes— a la actividad de los profesionales de la historia, sino que con frecuencia fueron creados a partir de otras fuentes, que permitieron, en cada caso y de acuerdo a la sensibilidad y a la cultura visual preponderante, conectar con el espectador previsto de las mismas.

En las siguientes páginas nos ocuparemos de realizar un breve recorrido por algunas de las imágenes que fueron utilizadas para representar la historia de España —ya sea de forma global como concepto o a través de algunos de sus protagonistas o episodios— no con la intención de analizar su veracidad historiográfica o su calidad estética (aunque ambas variables estén implícitamente presentes), sino con la de conocer la forma en que los actores sociales, políticos y económicos de cada momento fueron construyendo el relato visual del pasado nacional, representando a través de él sus respectivos regímenes de historicidad o percepciones del tiempo (tanto del pasado, como del presente y el futuro), así como su relación con éste, de acuerdo a las circunstancias específicas que los rodearon<sup>5</sup>. El relato visual que presentamos a continuación no está compuesto, por tanto, de obras eruditas o curiosidades, sino de aquellas imágenes que, debido a los soportes en que aparecieron, tuvieron una amplia difusión y permitieron al grueso de la sociedad española del siglo XX y de los albores del XXI relacionarse con la historia y adoptar, a partir de ellas, una postura de adhesión o rechazo respecto a la misma, así como imaginarse —o no— como parte de esa comunidad nacional más amplia representada a través de ellas.

---

<sup>4</sup> PÉREZ VEJO, 2015. REYERO, 1999.

<sup>5</sup> HARTOG, 2007: 19-41.

## FORMAS ALEGÓRICAS, ESQUEMAS ROMÁNTICOS Y NECESIDAD DE PROYECCIÓN

Al arrancar la centuria, el peso del Desastre, episodio cuyo amargo recuerdo resultaba necesario dejar cuanto antes atrás, pareció favorecer que la percepción preponderante del tiempo y de la historia entre los principales actores sociales y políticos del momento fuera aquella dominada por valores proyectivos<sup>6</sup>. La fe existente todavía en la idea de un progreso indefinido podría ser razón suficiente para contemplar la posibilidad de una recuperación de la grandeza de España, para lo cual, la historia ofrecía suficientes episodios que ilustraban sobre los elementos que resultaban necesarios para la consecución de ese ideal. Por eso, las referencias históricas en estos primeros lustros del siglo fueron constantes tanto en el discurso verbal como en el visual. En este último además, debido a las innovaciones tecnológicas y a las transformaciones sociales, se incluyeron nuevos soportes y formatos, pues al monumento público y al género histórico de la pintura académica, se sumaron otros, como la fotografía, el cine o los rituales cívicos de masas. Sin embargo, esto no supuso todavía una gran alteración en los esquemas iconográficos, que en buena medida mantuvieron los modelos de la centuria pasada, aunque con algunas variaciones.

Así pues, al mismo tiempo que la pintura académica de historia iba perdiendo protagonismo en la producción de imágenes del pasado<sup>7</sup>, la fotografía —con su aparente dimensión de realidad<sup>8</sup>— comenzó a desempeñar un papel fundamental en la representación visual de este. Gracias a ella, podían darse a conocer los vestigios de tiempos remotos todavía existentes en el país —en forma de ruinas arquitectónicas o pinturas murales— de una manera mucho más exacta que mediante los dibujos y grabados empleados con anterioridad. La exactitud de la reproducción fotográfica resultó especialmente atractiva para muchos profesionales de la Historia, sobre todo para aquellos que, fuertemente influidos por el krausismo y el positivismo, habrían de integrar en 1910 el Centro de Estudios Históricos<sup>9</sup>. Para ellos, la fotografía parecía poder demostrar de forma casi irrefutable la riqueza y variedad del patrimonio histórico y artístico de la nación; por lo que hicieron abundante uso de ella en sus expediciones y trabajos de campo y la convirtieron en elemento narrativo fundamental del ambicioso proyecto editorial *Catálogo monumental de España* (1900-1960). Sin embargo, con esta función, la fotografía no fue empleada exclusivamente por los

---

<sup>6</sup> MORENO LUZÓN, 2012: 23-43.

<sup>7</sup> REYERO 2009: 1197-1210.

<sup>8</sup> BARTHES, 1986: 11-27.

<sup>9</sup> VARELA, 1993: 237-274.

profesionales de la disciplina, sino que desde fecha temprana apareció en la prensa general, sobre todo para ilustrar aquellos artículos y editoriales relativos al pasado nacional, como hacía, por ejemplo, el diario *ABC* en un extenso reportaje destinado a conmemorar la fundación de Santa Cruz de Tenerife (22.12.1903).

A pesar de sus múltiples atractivos, el recurso a esta nueva forma de representación de la historia no supuso la completa desaparición de otros esquemas menos realistas y más evocativos, como las figuras alegóricas heredadas de los lenguajes visuales de la Ilustración y que durante el siglo XIX continuaron siendo empleadas de forma habitual para hablar tanto de la actividad política como de los valores involucrados en ella<sup>10</sup>. Así pues, todavía en estos años, una de las imágenes recurrentes para representar a la historia fue a través de una matrona; morfología que permitía asimismo satisfacer la interpretación organicista que se tenía de la nación y de su pasado, en la medida en la que esta era entendida como la evolución conjunta de las distintas partes del cuerpo social hacia la realización de su propia plenitud<sup>11</sup>. Estas matronas solían aparecer, o bien sentadas, sosteniendo un grueso libro sobre las piernas, o bien fundidas con la alegoría de la idea de España, a la que esencialmente constituía.

En el primero de estos esquemas fue representada, por ejemplo, en el basamento del monumento a Cánovas del Castillo inaugurado en Madrid en 1901 (figura 1). En él aparece una solemne y monumental Clío con el libro de la Historia apoyado en su regazo y acompañada por otra figura alegórica, la Fama, que levanta con su mano izquierda una corona de laureles en dirección al político malagueño<sup>12</sup>. En este esquema iconográfico de claras reminiscencias clasicistas, el concepto de la Historia adquiriría un valor moral que quedaba situado por encima del sentido estético del relato o del detalle preciso de los hechos narrados; en esta morfología y con esta actitud, la Historia ocupaba el papel de enjuiciadora de la humanidad que desde el inicio de la modernidad se le asignó a esta disciplina, convertida desde entonces en una suerte de tribunal de conducta con potestades no muy diferentes de las detentadas por Dios<sup>13</sup>. Por eso, no parece gratuito ni casual que fuera elegida precisamente esta alegoría para el monumento de quien había diseñado el sistema político de la Restauración —entonces todavía vigente— y quien, además, había dado claras muestras de su gusto por el cultivo de la disciplina histórica.

<sup>10</sup> REYERO, 2010: XI-XX.

<sup>11</sup> VARELA, 1993: 237-274.

<sup>12</sup> REYERO, 1999: 113.

<sup>13</sup> BERGER, 2015: 9.

FIGURA 1. Alegoría de la Historia. Monumento a Cánovas del Castillo, 1901



Fuente: <http://descubriendomayrit.blogspot.com/2013/09/monumento-canovas-del-castillo.html>

Sin embargo, aunque este gesto solemne fue el habitual para la representación de esta alegoría, acorde con el realismo y la humanización con la que comenzó a ser percibida la actividad política a partir del último tercio del siglo XIX<sup>14</sup>, también apareció en otras versiones de carácter menos digno y con un sentido más jocoso. Así la encontramos, por ejemplo, en una de las portadas realizadas por Bagaría para la revista *España* (6.12.1917) (figura 2). En este dibujo, realizado en los meses finales de la primera conflagración mundial y en plena polémica germanófila-aliadófila en el país<sup>15</sup>, se muestra a una poco elegante alegoría de la historia, con gafas, gorro y un extraño aspecto aniñado. Frente a sus pies —pues aparecía sentada sobre el suelo y no sobre una silla o banca, como era habitual— se encontraba colocado un gran libro, con una página dedicada al «debe» y otra al «haber», en el que esta musa debía ir consignando la actuación de los implicados en el conflicto; una consignación que parecía ya no ser realizada —como en

<sup>14</sup> GOMBRICH, 1999: 184-210.

<sup>15</sup> FUENTES CODERA, 2014: 155-200.

la figura anterior— de acuerdo a los elevados valores morales de esta ciencia, sino a criterios tan inmorales como la corrupción y el cohecho. En esta rotunda ilustración de Bagaría, la historia no sólo habría perdido sus dimensiones estética y veritativa, sino incluso también la dignidad.

FIGURA 2. «Alegoría de la Historia», *España*, 6 de diciembre de 1917

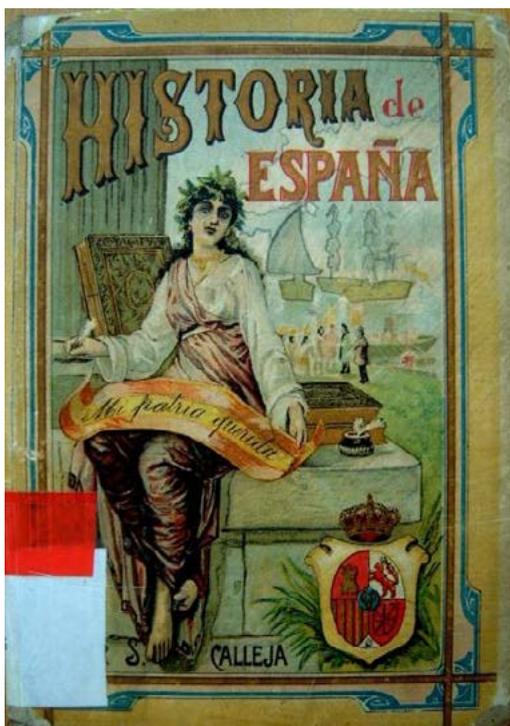


Fuente: [www.bne.es](http://www.bne.es)

En el segundo esquema iconográfico, es decir, cuando esta alegoría aparecía fusionada con la de la nación, normalmente era representada acompañada de alguno de los símbolos oficiales del Estado y eventualmente también en su tarea de escribir y registrar su propio pasado. Así fue dibujada en la portada de

muchos manuales escolares de historia o educación cívica del arranque de la centuria, como en el popular *Nociones de historia de España* (ed. Saturnino Calleja, 1902), del que se hicieron múltiples ediciones en los años siguientes (figura 3). En la ilustración, que muestra al fondo un paisaje de carabelas y marineros, alusivo a uno de los episodios míticos del pasado español, aparece representada una alegoría de la historia, ataviada con indumentaria clásica y situada dentro de un marco arquitectónico de la misma época. Con aspecto sereno y tranquilo, esta alegoría de la historia parece querer fomentar en el futuro lector del libro, no sólo el conocimiento de los diversos episodios del pasado nacional —que parecían no ser pocos, a juzgar por los tres volúmenes que rodean a la figura femenina—, sino algo que para la fecha resultaba todavía más esencial: el amor a la patria. Por eso, esta alegoría, aunque aparece realizando la actividad que le es propia, es decir, escribir, no lo hace sobre un libro, sino sobre un rollo de papel o pergamino teñido con los colores de la bandera nacional, en el que parece haber acabado de trazar el enunciado que debía atravesar todo el contenido de la obra: «Mi patria querida».

FIGURA 3. *Nociones de historia de España*, 1902



Fuente: Proyecto MANES (Manuales Escolares, Biblioteca Central de la UNED).

Fue en este tipo de obras de carácter educativo en donde se hizo más evidente —por burda y poco cuidada— la diferencia entre la interpretación liberal y conservadora del pasado<sup>16</sup>, que tuvo asimismo un correlato visual. Aunque el material iconográfico empleado en todos los manuales era muy similar —fundamentalmente reproducciones esquemáticas de los cuadros de historia del siglo XIX o sencillos dibujos realizados por las propias casas editoriales— la inclusión o exclusión de imágenes de ciertos personajes o episodios, así como la forma y la actitud en las que eran representados ponían de manifiesto las diferentes lecturas del pasado. En este sentido, editoriales católicas como Bruño, preocupadas por explicar la historia de España como la de una comunidad de creyentes, siguiendo la misma dinámica que habían establecido desde las postrimerías del Ochocientos, continuaron presentando como actores del pasado nacional a personajes del relato bíblico, como Tarsis y Tubal, la Virgen del Pilar o Santiago Apóstol. Este último, sobre todo, fue presentado como pieza clave, no solo para entender ciertos procesos históricos, sino la esencia misma que había atravesado el relato del pasado español. Por eso lo encontramos, por ejemplo, en las portadas de la serie de libros *Compendio de historia de España* (1912), acompañando a la alegoría de la idea de España en las guerras de reconquista. Por su parte, aquellos otros manuales inspirados en las propuestas pedagógicas de Rafael Altamira, cuyo interés principal era presentar el pasado como un entramado de procesos de diversa índole, orquestados, más que por líderes carismáticos, por la acción colectiva de los pueblos, solían evitar el retrato y buscar ilustraciones que, o bien mostraran aquellos objetos materiales que habían supuesto una revolución en la vida cotidiana de las sociedades o bien aquellos episodios protagonizados por un héroe colectivo. Así puede apreciarse, por ejemplo, en el manual *Cosas y hechos* (1917) del catedrático de instituto Félix Matí Alpera, cuya portada, además, representaba la imagen de un niño de una edad aproximada al usuario del libro.

Pero más que estas imágenes escolares, cuyos espectadores eran, todavía en el arranque de la centuria, ciertamente limitados, lo que socialmente debió de tener más impacto en la conformación visual de la historia de España fueron los varios aniversarios redondos que se celebraron en esos años y que tuvieron en los sucesos ocurridos entre 1808 y 1814 su principal eje temático<sup>17</sup>. Con tal motivo, desde las principales Academias del país se organizaron concursos que tenían como objeto la producción de obras artísticas o literarias, que debían versar sobre alguno de los fastos conmemorados y que posteriormente serían popularizadas mediante su reproducción en revistas y libros o gracias a su inclusión en alguno de los múltiples actos rituales celebrados en aquel periodo<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> BOYD, 2000: 53-149.

<sup>17</sup> MORENO LUZÓN, 2012: 23-43.

<sup>18</sup> DEMANGE, 2004: 205-263.

Aunque la pintura de temática histórica, como señalábamos más arriba, había empezado a entrar en declive desde las postrimerías del siglo XIX, las sucesivas efemérides de estos años le permitieron recuperar cierto vigor, pues todavía parecía ser el medio más idóneo para representar las grandes gestas nacionales.

De aquellos certámenes salieron cuadros como el lienzo de gran formato de Salvador Viniegra, *Promulgación de la Constitución de 1812* (1912), que solemnizaba el momento del nacimiento legal de la nación o *Los piqueros de Bailén* (1908) (figura 4), de Domingo Muñoz Cuesta. Esta última pintura, de trazo impresionista y reminiscencias románticas, situaba como protagonistas de la acción, no al General Castaños u otro alto cargo militar, sino al héroe popular y anónimo, representado metonímicamente a través de los garrocheros de la región, que, a lomos de sus caballos, salieron a enfrentar al invasor francés. Las imágenes de la historia oficial elaboradas en lienzos de gran formato priorizaron, por tanto, una visión liberal y romántica del pasado, que parecía tener como objetivo reavivar en la conciencia de la ciudadanía el espíritu indomable y el sentido de justicia de décadas pasadas.

FIGURA 4. *Los piqueros de Bailén*, Domingo Muñoz Cuesta, 1908



Fuente: [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

Una imagen que quedó reforzada en los monumentos públicos inaugurados durante estos años, que, eventualmente, sirvieron de escenario para alguno de los rituales que se escenificaron con motivo de las sucesivas efemérides. Así ocurrió, por ejemplo, con el dedicado a los héroes del 2 de mayo, en Madrid, en cuyas inmediaciones el rey Alfonso XIII protagonizó uno de los episodios más emotivos de aquellos días, al coger en brazos a su hijo durante el gran festival escolar y acercarlo para que besara la bandera nacional<sup>19</sup>. Este suceso, que ocupó las cabeceras de la prensa de los siguientes días (*ABC*, 4.5.1908.) permitió, en una misma imagen, vincular pasado con presente a través de una serie de figuras —la monarquía, el pueblo, los militares y la promesa de un futuro encarnada en el joven príncipe— con un insoslayable valor simbólico. Pero no sólo Madrid fue escenario de esta nueva decoración urbana y de estos nuevos rituales de masas. En otras localidades, como Zaragoza, se colocó la primera piedra del gran conjunto escultórico *Los Sitios*, en el que aparecían representados los grandes protagonistas locales de la guerra contra el francés, desde Agustina de Aragón y el general Palafox a la Virgen del Pilar. Por su parte, en el dedicado a *Las Cortes y Sitio de Cádiz*, de proporciones todavía mayores, junto a numerosas figuras alegóricas alusivas a los valores contenidos en la Carta Magna, también aparecían representados algunos de los constituyentes más destacados (figura 5).

FIGURA 5. *Monumento a las Cortes y Sitio de Cádiz*, Aniceto Marinas, 1912



Fuente: <http://www.guiadecadiz.com/es/que-hacer/cultura/monumento-cortes>

<sup>19</sup> DEMANGE, 2004: 250-251.

Junto a la Guerra de Independencia, otro de los periodos de la historia nacional que fue adquiriendo mayor visibilidad fue el Descubrimiento y la posterior Conquista del Nuevo Continente. Este episodio había ido ganando protagonismo dentro del relato del pasado español desde las postrimerías del Ochocientos, sobre todo a partir de la conmemoración del Cuarto Centenario en 1892<sup>20</sup>. A esta coyuntura se sumó que, dadas las nuevas coordenadas políticas internacionales, los siglos de la España imperial parecían ser una de las pocas cartas credenciales con las que contaba el país en su política exterior. Por eso, además de estar presente en los libros de historia de mayor o menor erudición o en lienzos como el *Cristóbal Colón saliendo del Puerto de Palos* de Sorolla (1910), constituyó el argumento de una de las primeras grandes producciones de la incipiente industria cinematográfica española —en colaboración con Francia— titulada *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (1916). En esta cinta, en la que se presentaba una biografía completa del personaje, el director recurrió todavía en muchos planos a esquemas compositivos claramente herederos del lenguaje visual de los cuadros de historia de la segunda mitad del siglo XIX; de la misma forma, el relato histórico siguió el mismo eje rector de entonces: una mezcla de audacia y providencialismo servían para explicar las causas de la mayor aportación hecha por nación alguna al desarrollo de la humanidad (figura 6).

FIGURA 6. Fotograma de la película *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*, 1916



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Oz-Z1tt22Fg>

<sup>20</sup> BERNABEU ALBERT, 1987.

## ENTRE ROMANTICISMO, IDEALISMO Y PRESENTISMO

Los años de la dictadura de Primo de Rivera, así como el periodo de gobierno republicano mantuvieron la misma visión proyectiva del pasado español, pero la combinaron con un incipiente presentismo, con el que probablemente buscaron establecer una clara diferencia respecto a un pasado reciente difícilmente asimilable, y que les permitió asimismo asignarle un sentido histórico a ciertos acontecimientos que estaban teniendo lugar en el presente. Por ello, algunos de esos acontecimientos no tardaron en ser representados visualmente mediante esquemas iconográficos, que por su formato o por el soporte en el que aparecían, remitían a modelos históricos. Así puede interpretarse, por ejemplo, el lienzo de gran formato que uno de los últimos representantes del género histórico, Moreno Carbonero, dedicó al *Desembarco de Alhucemas* (1929), apenas cuatro años después de que este tuviera lugar (figura 7). El cuadro, protagonizado por un Primo de Rivera triunfante al regresar de sus campañas africanistas, presentaba una composición en la que, si bien por un lado no podía negarse la deuda con la fotografía de prensa y con el realismo propio del pintor malagueño, por otro, todavía mantenía elementos románticos, como la visión exaltada del héroe y las exageradas muestras de regocijo de sus subordinados. En este mismo sentido presentista también podría leerse la ilustración realizada para un popular manual de educación cívica publicado un año después del advenimiento de la Segunda República, *El niño republicano* de Seró Sabaté (1932), en donde se recreaba la Puerta del Sol de Madrid en la tarde del 14 de abril, con el añadido de unas avionetas no presentes entonces, incluidas, probablemente, para simbolizar el apoyo de las fuerzas aéreas en aquella jornada (figura 8).

FIGURA 7. *Desembarco de Alhucemas*, José Moreno Carbonero, 1929



Fuente: [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

FIGURA 8. *El Niño republicano*, Joaquín Seró Sabaté, 1932

Fuente: Proyecto MANES (Manuales Escolares, Biblioteca Central de la UNED).

Este presentismo compartido no fue óbice, sin embargo, para la creación o recreación de otras imágenes de la historia de España, acordes con las lecturas conservadoras o liberales del pasado realizadas por uno y otro régimen de gobierno. Así pues, durante la dictadura primorriverista, la combinación entre providencialismo y palingenesia se convirtió en la clave de interpretación y representación de la historia. Esto hizo que algunos episodios, sobre todo el del Descubrimiento y la Conquista de América, que ya contaban con una tradición iconográfica previa, adquirieran un protagonismo inusitado, pues en ellos parecían estar condensados una serie de valores fundamentales para el régimen, como la monarquía, la religión y la raza, cuya recuperación permitiría a la sociedad española volver a gozar de la grandeza que había ostentado entonces.

A fin de reavivar dichos valores, se creó un ingente número de imágenes alusivas a este episodio histórico que estuvieron presentes en diversos soportes y formatos y que constituyeron eventualmente el decorado en el que se escenificaron importantes rituales políticos. Entre ellos, por ejemplo, la recepción realizada por Alfonso XIII en 1926 en el monasterio de la Rábida a los pilotos del *Plus Ultra*, cuya gesta fue asimilada a la realizada por los navegantes encabezados por Colón siglos atrás<sup>21</sup>. Fue precisamente en este escenario, el monasterio de la Rábida, en donde el pintor Vázquez Díaz ejecutó una serie de frescos que recreaban el momento en que marineros y frailes estaban embarcando para

<sup>21</sup> MARCILHACY, 2006: 213-241.

iniciar esa travesía que les habría de llevar a su destino providencial: pacificar y evangelizar a los pueblos originarios americanos (1927). Un relato visual que se repetía con escasas variaciones en las ilustraciones incluidas en los nuevos manuales de *Historia y Geografía de América* —asignatura que comenzó a formar parte de los diseños curriculares de enseñanza secundaria— en donde se recreaba la labor evangelizadora de los frailes y las bondades de las instituciones de la administración virreinal<sup>22</sup>.

Pero donde la representación visual de este episodio tuvo, sin duda, un lugar protagónico fue en la Exposición Ibero Americana de Sevilla de 1929, y, de manera específica, en la cabalgata histórica de la raza hispano-americana efectuada en el otoño de ese mismo año (*ABC*, 2.11.1929; *La Unión ilustrada*, 10.11.1929) (figura 9). La propuesta del régimen primorriverista para esta cabalgata combinó a partes casi iguales elementos raciales —los heraldos que antecedían a los cinco carros alegóricos llevaban estandartes de los distintos pueblos que habían conformado la raza hispana (celtas, íberos, fenicios, griegos, etc.), aunque ninguno de la «raza» americana— con otros de carácter providencialista —pues el éxito de la conquista se había debido a «la unión espiritual favorecida por la Iglesia»—, todo ello con la intención de mostrar una imagen imperial de España resumida en el último carro. En este, las repúblicas americanas —representadas mediante jovencitas disfrazadas de alegorías— aparecían como «hijas amantes de la Madre Patria», con la que continuaban formando «la raza Hispano-Americana»<sup>23</sup>.

Junto a la evocación de la España imperial, la Guerra de la Independencia, siguiendo la estela del centenario, continuó siendo fuente de relatos visuales de la historia de España, aunque en este caso promovidos sobre todo por empresas destinadas al ocio y al entretenimiento popular. Esta circunstancia llevó a que eventualmente el foco de atención de los relatos históricos se centrara más en aquellos aspectos potencialmente lucrativos desde el punto de vista económico, que aprovechables desde el punto de vista ideológico. Así pues, ciertos personajes o episodios de la guerra contra el francés fueron recreados en zarzuelas populares, como *La Manola del Portillo* (1928), cuya trama se centraba más en el drama amoroso de la protagonista, que acababa siendo víctima de la seducción artera de un afrancesado, que en la recreación del episodio histórico<sup>24</sup>. Asimismo, películas como *El Dos de Mayo* de José Busch (1927) o *Agustina de Aragón* de Florián Rey (1929), aunque con más rigor histórico, seguían haciendo uso de un lenguaje visual grandilocuente y romántico, probablemente más adecuado para captar la atención del público.

<sup>22</sup> CAMPOS PÉREZ, 2016: 19-46.

<sup>23</sup> «Cabalgata histórica de la raza hispano americana», *La Unión Ilustrada*, 10 de noviembre de 1929.

<sup>24</sup> ROSAL NADALES, 2017: 58-59.

FIGURA 9. «Cabalgata histórica de la raza hispano americana»,  
*La Unión Ilustrada*, 10 de noviembre de 1929

LA CABALGATA HISTORICA DE LA RAZA HISPANO AMERICANA

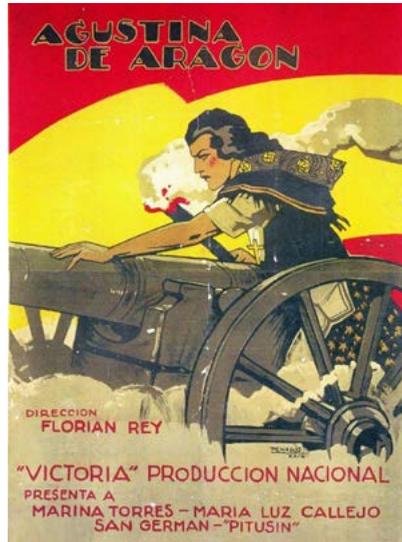


Fuente: [www.bne.es](http://www.bne.es)

Sin embargo, en sus composiciones estéticas, además de modelos románticos, comenzaron a incluirse también elementos propios de la estética *art decó* de los años veinte, como puede apreciarse en el cartel realizado por Penagos para la promoción de la mencionada cinta de Florián Rey (figura 10). El dibujo, protagonizado por una Agustina colocada en una postura parecida a la del grabado realizado por Goya un siglo atrás —pero situada del otro lado del cañón,

con el rostro mirando hacia el espectador— representaba a una mujer de mirada profunda y gesto decidido, cuya personalidad destacaba incluso por encima del escenario en que estaba inserta: la bandera de España, el cañón y el humo.

FIGURA 10. Cartel de Penagos para la película *Agustina de Aragón*, Florián Rey, 1929



Fuente: <http://loscinesderobersan.blogspot.com/2016/07/artigrama-n-30.html>

La Guerra de la Independencia continuó formando parte de los relatos cinematográficos de la historia elaborados durante los gobiernos republicanos que se sucedieron entre 1931 y 1936, a veces, como en la *Agustina de Aragón* de Florián Rey, a través de la misma cinta, pero adaptada ahora a las técnicas modernas del sonoro (1935). Junto a este episodio, otros hechos y héroes del siglo XIX, conformadores de la tradición liberal, como Rafael de Riego o Mariana Pineda, tuvieron una abundante representación visual en estos años, ya fuera en dibujos o grabados publicados en las páginas de la prensa, o a través de la celebración de actos conmemorativos. Este fue el caso, sobre todo, de la lideresa granadina, que, además de aparecer en un sello postal acuñado con motivo del centenario de su aniversario luctuoso en 1931, fue la protagonista de un drama histórico homónimo escrito por Federico García Lorca en 1927, que pasaría a formar parte del repertorio habitual de las obras representadas en las Misiones Pedagógicas<sup>25</sup>. Sin embargo, la inclusión de estos personajes no implicó un cambio en

<sup>25</sup> TIANA FERRER, 2016.

los esquemas iconográficos, pues, aunque un número significativo de artistas se inclinaron por la forma republicana de gobierno, no pusieron en estos años todavía su trabajo al servicio de la república. De modo que los modelos románticos decimonónicos aderezados con algunos elementos de *art decó* marcaron la construcción visual del relato de la historia, como se puede constatar en casi cualquier manual escolar dedicado a esta materia o en aquellos reclamos publicitarios aparecidos en revistas y periódicos que emplearon algún episodio del pasado como argumento persuasivo.

FIGURA 11. «Los Pavías de ahora», *El Socialista*, 2 de abril de 1933



Fuente: Hemeroteca Municipal de Madrid.

Pero además de esta función legitimadora, pedagógica y lúdica, las imágenes del pasado nacional sirvieron también para reflexionar sobre la actividad política presente y mostrar que la historia, a pesar de todo, podía seguir siendo percibida como *magister vitae*, cuyo conocimiento podría evitar futuras situaciones desafortunadas. Con esta finalidad fue empleada principalmente por la prensa política, sin distinciones a este respecto entre izquierdas y derechas; justamente en unos años en los que la caricatura vivía uno de sus momentos de mayor esplendor<sup>26</sup>. Así pues, a través de sencillos trazos normalmente cargados de ironía, los dibujantes de las principales cabeceras de la prensa hicieron desfilar por sus páginas, desde personajes de la antigüedad, como Cicerón y Julio César, a otros, como Napoleón III, Bismark o el general Espartero, siempre con la intención de reflexionar o comentar la actualidad política de acuerdo a sus

<sup>26</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, 2010: 203-242.

principios ideológicos. En este sentido, mientras la prensa conservadora denunciaba las ínfulas napoleónicas que vislumbraban en la actitud adoptada por Manuel Azaña tras su salida del gobierno, representándolo como el militar corso (*El Siglo Futuro*, 30.11.1934); los socialistas advertían sobre la importancia de su sólida posición parlamentaria —frente a la tibieza que ellos percibían en las minorías republicanas— para evitar que se repitieran situaciones como la encabezada por el general Pavía en 1874 (*El Socialista*, 2.4.1933) (figura 11).

## ESPEJISMOS, ESPERENTOS Y RELATOS MÍTICOS

El inicio de la guerra el 18 de julio de 1936, al mismo tiempo que destruyó los mecanismos legales creados para procurar la resolución pacífica de conflictos<sup>27</sup>, dio luz verde para el empleo indiscriminado de la historia como argumento de propaganda bélica. Para ello, los bandos contendientes contaron —ahora así— con la creatividad y la pericia técnica de un nutrido grupo de artistas, que pusieron su talento al servicio de la causa que defendían; sobre todo a través de carteles, que eran obras relativamente fáciles de producir y permitían una distribución masiva<sup>28</sup>. El ambiente bélico y la prolongación durante casi tres años del conflicto forzó a una percepción presentista del tiempo, en la que un futuro totalmente incierto sólo podía ser sostenido por un presente que determinaba las lecturas del pasado.

En este sentido, quienes se sublevaron contra el gobierno legítimamente establecido —debido a sus convicciones políticas, así como al apoyo decidido de la Iglesia desde fecha temprana— encontraron en el periodo de la Reconquista una fuente de inspiración inagotable para defender su causa, como ponen de manifiesto todas aquellas imágenes alusivas a la «cruzada», protagonizadas por caballeros castellanos. Pero también el mito del Dos de Mayo, en su interpretación de guerra contra el invasor extranjero, fue empleado de forma prolija. Por su parte, quienes defendieron la causa republicana también hicieron uso de este mito histórico, pero, en su caso, ensalzando el papel que el pueblo había tenido en aquel episodio<sup>29</sup>. Así puede apreciarse, por ejemplo, en el famoso cartel *Fuera el invasor*, de Bardasano. En esta obra, creada en pleno fragor de la contienda y siguiendo un estilo con tintes expresionistas, un miliciano del presente se elevaba como una sombra sobre el chispero de ciento treinta años atrás.

El final de la guerra con la victoria franquista llevó a que, al menos durante los siguientes tres lustros, la percepción del tiempo y de la historia combinara a partes casi iguales una visión presentista con otra mítica o heroica. Esta

<sup>27</sup> PÉREZ LEDESMA, 2006: 101-133.

<sup>28</sup> ÁLVAREZ LOPERA, 1990: 117-163.

<sup>29</sup> NÚÑEZ SEIXAS, 2006.

situación favoreció la creación de «espejismos históricos» que permitían establecer paralelismos entre algunos de los protagonistas y hechos de la contienda recién concluida con otros de tiempos pretéritos, provenientes sobre todo de una lectura reduccionista y sesgada del proceso de la Reconquista y de los siglos de la España imperial<sup>30</sup>. El tiempo histórico, como el propio país, parecía encontrarse inmovilizado, sin proyección futura ni aprendizaje del pasado, quizás por eso el mito y el ritual acabaron constituyéndose como la base fundamental de la construcción de la realidad<sup>31</sup>. Para ello, se recurrió a esquemas iconográficos sencillos, que en ocasiones parecían inspirados en modelos románticos o medievales, mientras que en otras parecían sacados de la mejor traducción visual del esperpento valleinclanescos. En todo caso, normalmente adolecían de cualquier calidad estética; carencia que fue suplida por la reiterada exposición a este tipo de imágenes a la que fue sometida la sociedad española durante estos años.

FIGURA 12. Fotograma de *Ya viene el cortejo*, Carlos Arévalo, 1939



Fuente: <http://www.rtve.es/filmoteca/>

En efecto, ya desde los primeros días después de la «victoria» aparecieron relatos visuales de este tipo, que quedaron cristalizados en los numerosos rituales que tuvieron lugar por toda España y que llegarían a su culminación en el gran desfile efectuado en Madrid el 19 de mayo de 1939. En este magno evento se combinaron una serie de elementos, como la exhibición de reliquias religiosas de las provincias, una monumental parada militar y la celebración de numerosas misas, que tuvieron como fin la identificación de la figura de Franco con la de los grandes guerreros cristianos del pasado español<sup>32</sup>. Asimismo, esta percepción del

<sup>30</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, 2007: 75-87.

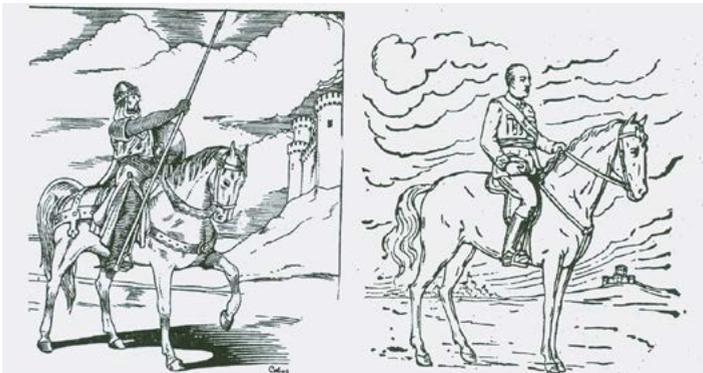
<sup>31</sup> RUIZ TORRES, 2008: 623-634.

<sup>32</sup> BOX, 2010: 93-101.

tiempo y de la historia quedó plasmada en la película *Ya viene el cortejo* de Carlos Arévalo (1939), cinta en la que, a través de una yuxtaposición de planos, se mezclaban recreaciones de un pasado mítico medieval castellano —mediante figuras como las de los heraldos, que anuncian con sus trompetas la llegada del vencedor— con imágenes presentes del «desfile de la victoria», todo ello, bajo la omnipotente mirada del Generalísimo (figura 12).

Estos espejismos históricos no tardaron en ser incorporados a todo tipo de obras y soportes, de forma prioritaria a aquellos que tenían un carácter claramente formativo, como tebeos infantiles o manuales escolares, en donde dibujos de sencilla factura buscaban asimilar visualmente personajes y hechos. En este tipo de obras, fue habitual encontrar al general Moscardó como trasunto histórico de Guzmán el Bueno (*Flechas y Pelayos*, del 26.10.1941 al 23.2.1942); pero, sobre todo, al general Franco como representación contemporánea del Cid Campeador. Ambos «héroes» solían aparecer montados a lomos de sus respectivos caballos, con un gesto sereno y decidido, y recortados sobre un esquemático paisaje castellano, como ocurría en los libros de lectura para la enseñanza primaria *Glorias imperiales* (1940) y *Soy español* (1940), (figura 13). Asimismo, las artes plásticas también hicieron uso de esta identificación simbólica<sup>33</sup>, como puede apreciarse en la escultura en bronce *Generalísimo Franco* de Manuel Álvarez Laviada (1941) o en el mural *Alegoría de Franco y la cruzada*, de Reque Meruvia (1949). En esta última obra, Franco aparecía ataviado con armadura metálica, con una rodilla en el suelo y con una gran espada entre las manos en actitud de juramento, y bajo la protección luminiscente del apóstol Santiago.

FIGURA 13. *Glorias imperiales* (1940), *Soy español* (1940)



Fuente: Proyecto MANES (Manuales Escolares, Biblioteca Central de la UNED).

<sup>33</sup> LLORENTE, 2002: 46-75.

Junto a estas imágenes, otro tipo de actos, como la ejecución de algunas grandes conmemoraciones históricas, permitieron abonar a la construcción de ese discurso visual mitográfico. Entre las efemérides, ocuparon un lugar destacado el milenario de Castilla de 1943, celebración orquestada por Falange Española, con una cuidada escenografía medieval y un reiterado mensaje palin-génésico (*Vértice*, 9.1943). Ocho años más tarde, el quinto centenario del nacimiento de Isabel la Católica, permitió mostrar a la monarquía católica como la espina dorsal sobre la que se asentaba la historia española (*ABC*, 24.4.1951).

Sin embargo, esta percepción del tiempo histórico no se mantuvo inalterada a lo largo de toda la dictadura, ni en las formas ni en el fondo. A medida que el Plan de Estabilización daba sus primeros frutos y la situación económica del país comenzaba a mejorar, el tiempo mítico de la cruzada fue sustituido por otro de carácter proyectivo, en el que el pasado lejano dejó de tener el peso simbólico de años atrás, mientras que el traumático pasado reciente era transformado en el acontecimiento fundador del periodo de paz sobre el que se construía el progreso presente. La paulatina inclusión de estos nuevos regímenes de historicidad no supuso, sin embargo, el surgimiento de nuevos esquemas icono-gráficos, de modo que el relato visual de la historia, cuya exhibición pública dejó de ser omnipresente a resultas de su menor utilidad política, se vio también empobrecido en su dimensión estética y creativa.

En este sentido, mientras que, por una parte, la megalómana obra del Valle de los Caídos —así como sus múltiples representaciones en postales, libros, revistas, etc.— sustituía a las imágenes evocativas de la Reconquista, intentando mostrar a través de esta metáfora pétreo la solidez de las bases sobre las que se asentaba el régimen<sup>34</sup>; por otra, el número de episodios históricos que pasaron a formar parte de la cultura visual de los españoles se amplió, al mismo tiempo que se banalizaban sus formas narrativas. Esto no supuso, en todo caso, una desideologización de aquellos, pues tras un relato aparentemente intrascendente de historias familiares y peripecias personales, se expresaban una serie de valores y de lecturas del pasado legitimadoras del presente. Así puede apreciarse, por ejemplo, en algunas de las series realizadas por Televisión Española al final de los años 60, como *Diego de Acevedo* (1966) y *La familia Colón* (1967). Si la primera de ellas, situada en la Guerra de la Independencia, permitía exaltar, a través de las aventuras del protagonista, los valores de la España católica y tradicional; la segunda tenía una clara proyección americanista, pues, mediante los vínculos establecidos por los miembros de la familia en el continente americano, se reproducía en nuevos soportes la metáfora decimonónica —no carente de intencionalidad— de la madre España y sus hijas americanas.

---

<sup>34</sup> BONET CORREA, 1981: 11-46.

Por su parte, la España peregrina que salió al exilio en la primavera de 1939 elaboró interpretaciones y percepciones distintas del tiempo histórico, inevitablemente marcadas por su traumática experiencia presente, pero que sin duda gozaron de un nivel académico mucho más elevado del existente en esos años en territorio peninsular (recuérdese la famosa polémica entre Claudio Sánchez Albornoz y Américo Castro). Sin embargo, esta preocupación por la historia no tuvo una deriva significativa desde el punto de vista estético, quizás como consecuencia de esa supeditación de la sensibilidad a la razón tan característica del pensamiento liberal decimonónico, del que estos republicanos exiliados fueron probablemente los últimos exponentes. Así pues, para representar el pasado se recurrió, como se había hecho con anterioridad, a la reproducción de cuadros de historia, estampas y grabados del siglo XIX, que aparecían en publicaciones periódicas o libros y en mucha menor medida en obras de carácter artístico —a pesar del nutrido número de representantes de las artes plásticas exiliados— o destinadas al entretenimiento.

En sus lecturas del pasado, frente a la inmovilidad del tiempo mítico de los primeros años de la dictadura, los exiliados siguieron percibiendo la historia como *magister vitae*, cuyas lecciones continuaban sin ser aprendidas por los españoles, como ponía de manifiesto tanto la situación en la que ellos se encontraban, como aquella por la que atravesaban los que se habían quedado «secuestrados» en España. En este sentido, reproducciones de cuadros que mostraban imágenes decadentes de la monarquía, como los pintados por Goya, servían para ilustrar tanto el eterno retorno a situaciones traumáticas, a causa de esa lección nunca bien aprendida, como la incompatibilidad de la institución monárquica con la esencia nacional (*España Nueva*, 6.4.1946).

Sin embargo, a medida que el exilio se fue prolongando y seguían sin vislumbrarse las posibilidades de regreso, la percepción del tiempo del exiliado —según reflexionaba en los años sesenta María Zambrano— comenzó a ser la de alguien que «parece haberse salido de la historia y está en su orilla»<sup>35</sup>, por lo que sus representaciones visuales comenzaron a resultar anacrónicas o acabaron impregnadas de la misma pátina mitográfica que habían tenido las hechas en España en los años posteriores al final de la guerra. Esto resultaba todavía más evidente cuando el pasado evocado era el de los años de gobierno republicano, como ocurría, por ejemplo, con cada conmemoración del 14 de abril, cuando en los espacios de sociabilidad de los exiliados se reproducía prácticamente intacta la parafernalia simbólica de 1931, como si el tiempo y la historia se hubieran detenido desde entonces (*Acto conmemorativo...*, 1971).

---

<sup>35</sup> ZAMBRANO, 1993: 391.

## POSMODERNIDAD, PASTICHE Y NUEVA NECESIDAD DE PROYECCIÓN

Durante la Transición a la democracia, periodo en el que el peso de un pasado reciente cargado de traumas y de silencios resultaba lastrante, el presentismo volvió a ser el régimen de historicidad dominante. Igual que en los años 30, la sensación de estar asistiendo a acontecimientos inéditos en la historia del país pareció dominar la percepción del tiempo y de la historia, tanto de los principales actores políticos y sociales, como del grueso de la sociedad, que en aquellos años —dadas las nuevas coordenadas de la vida política— se sentían también parte fundamental del proceso de cambio. Así pues, ante este nuevo escenario, se hacía necesario reformular la imagen tanto del tiempo histórico como del presente, a fin de romper con los esquemas acartonados y estereotipados de las décadas previas y representar la proyección futura de la nación.

En este sentido resulta paradigmático un dibujo elaborado por Vázquez de Sola para la revista *Triunfo*, publicado justo en los días en que se conmemoraba el primer aniversario luctuoso de Franco (20.11.1976). La ilustración, titulada significativamente *España en marcha*, presentaba de manera yuxtapuesta dos narraciones visuales distintas, situadas en tres franjas, cuya disposición podría evocar a la de los colores en la bandera nacional. La franja central estaba protagonizada por cruzados medievales, que, caracterizados según el esquema iconográfico habitual de los años cuarenta, marchaban de izquierda a derecha en dirección a Cuelgamuros, siguiendo una señal que indicaba «20 N». Por su parte, las franjas inferior y superior estaban repletas de figuras elaboradas a través de trazos mucho más sencillos y que representaban no solo a hombres, sino también a mujeres, ancianos, niños y hasta a animales; estas figuras, de aspecto sonriente y tranquilo caminaban precisamente en dirección contraria a ese tiempo detenido en el Valle de los Caídos, tanto el remoto como el próximo (figura 14).

Esta percepción presentista del tiempo, que quedaba puesta de manifiesto en el inmediato valor histórico asignado a los acontecimientos políticos que se iban sucediendo con motivo del cambio político, como la celebración de las primeras elecciones democráticas o la aprobación de la primera Constitución (*La Vanguardia*, 16.6.1977; *ABC*, 7.12.1978), quedó también reflejado en los planes y programas de educación básica, que, siguiendo la dinámica iniciada en los años finales del gobierno franquista, fueron vaciando de peso político la asignatura de Historia. De hecho, por regla general, esta fue sustituida por otra, cuya más genérica designación —Ciencias Sociales—, permitía la inclusión de temas variados, como conocimiento del medio o formación en valores cívicos —de manera enfática, la solidaridad y la participación ciudadana—, que eran explicados junto a un relato histórico quizás algo superficial. Dentro de este, el contenido correspondiente al siglo XX solía presentarse de forma bastante reducida y mediante un discurso visual inicuo, centrado en la política exterior

FIGURA 14. *España en marcha*, Vázquez de Sola, *Triunfo*, 20 de noviembre de 1976

Fuente: [www.editorialtriunfo.com](http://www.editorialtriunfo.com).

del país o en la importancia de la institución monárquica (MEC, 1979; *Ciencias Sociales*, ed. Santillana, 1981).

Sin embargo, este cierto alejamiento del pasado reciente y de sus implicaciones en la historiografía escolar no estuvo presente en otros ámbitos, como los debates académicos o algunas producciones teatrales y cinematográficas. Así

ocurrió, por ejemplo, en los encuentros promovidos por Tuñón de Lara en Segovia, en donde, desde fecha temprana se comenzaron a analizar las causas de la guerra y las consecuencias de la dictadura. De igual modo, este tiempo histórico se convirtió en el argumento de algunas obras cinematográficas realizadas en la clandestinidad y estrenadas en aquellos años en las salas de cine españolas, como *Canciones para después de una guerra* (1971) o *Caudillo* (1974), de Martín Patino. En ambas cintas, elaboradas mediante la yuxtaposición de imágenes documentales y con un lenguaje visual que hacía un uso abundante de recursos como la ironía o la hipérbole, se daba cuenta de un pasado doloroso y traumático, que debía resultar muy próximo a la mirada de algunos de sus espectadores y que, por lo tanto, debía provocar una respuesta emocional<sup>36</sup>.

Posteriormente, a medida que el proceso de cambio político fue llegando a su fin y la democracia se fue asentando definitivamente en el país, nuevas percepciones del tiempo y de la historia, pero también nuevos ámbitos geográficos a través de los que contarla y representarla, comenzaron a formar parte del relato iconográfico del pasado nacional, cuya construcción dejó de estar monopolizada por el Estado y comenzó a quedar también en manos de otros agentes, que hicieron un uso del pasado guiados por sus propias motivaciones. Asimismo, se pusieron en funcionamiento nuevos esquemas iconográficos, que en ocasiones procedían de la investigación académica —lo cual permitía la reducción de errores o mejoraba la ambientación—, mientras que en otras hacían uso de modelos propios de la mercadotecnia o de la industria del entretenimiento. Por otra parte, los soportes en los que fueron plasmadas estas nuevas imágenes de la historia de España resultaron muy variados y con frecuencia gozaron de un importante impacto social. En este sentido, además de obras arquitectónicas, materiales impresos de la más diversa índole —libros, revistas, carteles, etc.— y en mucha menor medida obras de artistas plásticos, el soporte audiovisual fue el que de forma más profusa creó y difundió imágenes históricas, sobre todo entre el final del siglo XX y el arranque del XXI.

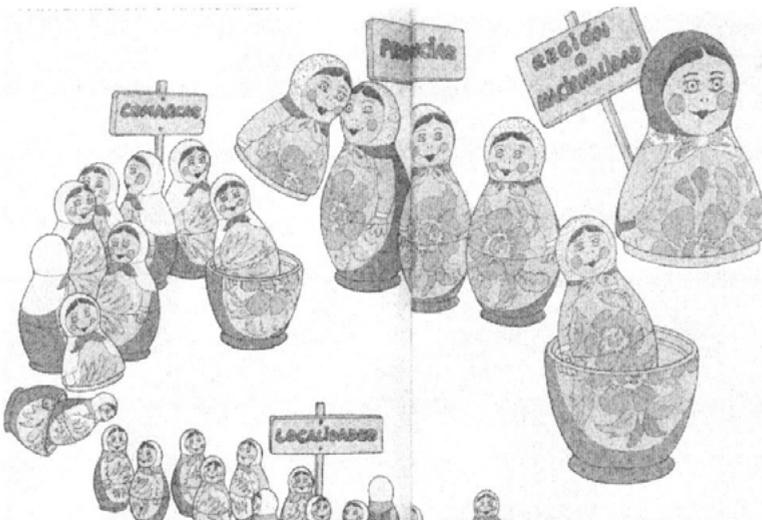
A pesar de esta multiplicidad de agentes y soportes involucrados en la producción del relato iconográfico de la historia de España, se pueden detectar una serie de constantes dentro del mismo, que han pervivido a pesar de los cambios de gobierno. Por una parte, la fragmentación, que, más allá de ser un rasgo propio de la estética posmoderna, en este caso resultaba consecuencia lógica de la nueva organización autonómica del Estado establecida en la Constitución de 1978. A partir de entonces, la imagen de la historia de España como una unidad comenzó a ser sustituida por un conjunto de imágenes que representaban la suma de sus partes, que, de manera inclusiva, pero sin perder su especificidad, se integraban al todo nacional. Así quedó reflejado, por ejemplo, en la disposición de los

---

<sup>36</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, 2009: 16-32.

pabellones de la Exposición Universal celebrada de Sevilla en 1992, en donde, además, en cada uno de ellos, se daba cuenta de la aportación de cada Comunidad Autónoma al episodio histórico conmemorado<sup>37</sup>; pero también quedó reflejado mediante otro tipo de metáforas, como la empleada en un manual de *Ciencias Sociales* de los años finales de la Transición, en el que, el símil de las muñecas rusas permitía explicar cómo los diferentes niveles de la administración del Estado —del municipio a la nación— junto a sus respectivas historias, quedaban contenidos unos en otros, sin perder con ello su forma y su definición (Prats *et al.*, ed. Anaya, 1982) (figura 15).

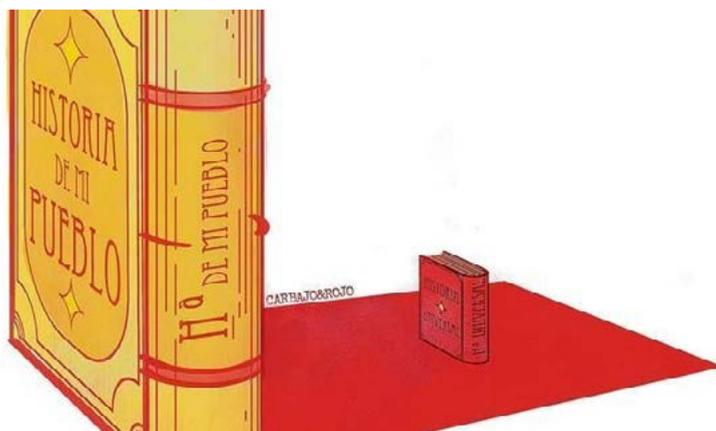
FIGURA 15. *Ciencias Sociales*, ed. Anaya, 1982



Fuente: Proyecto MANES (Manuales Escolares, Biblioteca Central de la UNED).

Esta visión fragmentada y constructivista de la historia, impulsada durante los gobiernos socialistas, fue, sin embargo, duramente criticada por el Partido Popular, que desde un principio la interpretó como un ataque a la integridad nacional y, en términos educativos, como la promoción de una visión reduccionista del pasado español, que sólo empujaba a la ciudadanía, en lugar de engrandecerla, como intentaba expresar de forma irónica uno de los dibujantes del diario *ABC*, al mostrar la dimensión desproporcionada que había adquirido el libro titulado *La historia de mi pueblo* respecto al volumen destinado a la historia universal (24.2.2014) (figura 16).

<sup>37</sup> QUAGGIO, 2016: 95-122.

FIGURA 16. *ABC*, 24 de abril de 2014

Fuente: [www.abc.es](http://www.abc.es)

Otra de las constantes fue la preponderancia de una percepción proyectiva del tiempo y de la historia, que hizo a los diferentes agentes políticos y sociales de estos años considerar que España se encontraba inmersa en un gran proyecto de futuro, inspirado por un espíritu similar al que había animado otros periodos de grandeza en la historia del país. Sin embargo, esa grandeza la encontraron representada socialistas y populares en distintos momentos del pasado. Así, los primeros, aprovechando que algunos de sus periodos de gobierno coincidieron con la celebración de importantes aniversarios redondos, como el Bicentenario del nacimiento de Carlos III, el Quinto Centenario del Descubrimiento o el Bicentenario de la Guerra de la Independencia, construyeron un relato iconográfico del pasado nacional apoyados en el paradigma fragmentario de las comunidades autónomas, en donde cada una de ellas (en su versión histórica de reinos, provincias o regiones), a lo largo del tiempo habría contribuido a un proyecto de nación conjunto, pactado con una institución monárquica racional y respetuosa de la soberanía popular (*El País*, 9.11.1988; Quaggio, 2016: 95-122; *La nación...*, 2008). Mientras tanto, los Populares, sobre todo durante los gobiernos de Aznar, parecieron encontrar en los años de la Restauración una fecunda fuente de inspiración, tanto para ratificar su conocido eslogan «España va bien» –como intentó mostrarse en la narración visual de la exposición «España fin de siglo»– como para demostrar la importancia de un ejecutivo centralizado y fuerte, para lo que la conmemoración del centenario del aniversario luctuoso de Cánovas del Castillo en 1997 resultó de gran ayuda (*España...*, 1998; *El País*, 6.3.1998).

Finalmente, otra de las constantes presente en la construcción iconográfica de la historia de España en estos años estuvo relacionada con el desdibujamiento

de la frontera entre historia y memoria. Esto favoreció las representaciones del pasado reciente, pues en ellas se veían reflejados tanto los individuos contemporáneos a aquellos episodios narrados como sus inmediatos descendientes, que, a través de este ejercicio de «posmemoria», integraban a su presente los recuerdos de un tiempo con el que se sentían identificados<sup>38</sup>. Para la representación de esta percepción del tiempo histórico, dada la carga emocional que conlleva, el pastiche parece haber resultado una de sus mejores formas de expresión, en tanto que este artefacto cultural favorece la construcción de un discurso emotivo y con frecuencia también epidérmico, que no pretende el establecimiento de una postura crítica respecto a aquello que es representado, sino una vinculación afectiva, sobre todo a partir de una nostalgia colectiva<sup>39</sup>. A este fin, quizás mejor que cualquier otro soporte, los medios audiovisuales, sobre todo el cine y las series de televisión, debido al potencial expresivo de sus lenguajes, se convirtieron en los grandes creadores y transmisores del relato visual de la historia de España.

Así puede apreciarse en películas como *La lengua de las mariposas* (1999) o *El laberinto del fauno* (2006), cuyas tramas, situadas en los años finales de la Segunda República y en la inmediata posguerra española respectivamente, presentan una imagen de la historia reciente y traumática del país, cargada de connotaciones y signos reconocibles para el espectador, pero en donde la ausencia de denotación, es decir, de un conocimiento del periodo representado, lleva a una apreciación básicamente estética del pasado mostrado en ellas. Pero, quizás más que en el cine, este fenómeno está presente en series de bastante éxito y prolongado mantenimiento en la parrilla televisiva, como *Amar en tiempos revueltos* (2008) y *Cuéntame cómo pasó* (2001-2018). En ellas, la banalidad y la nostalgia dominan la narración visual de la historia, proponiendo un relato del pasado acrítico, con el que normalmente se pretende reforzar la idea de comunidad conjunta en busca de la consecución de un ideal, que, en el caso de la última serie mencionada, sería el de la libertad y la convivencia pacífica<sup>40</sup>.

## REFLEXIONES FINALES

A través de este recorrido por el relato iconográfico de la historia de España se ha pretendido dar cuenta de algunas de las imágenes con las que fueron representadas las percepciones preponderantes del tiempo y de la historia, en el país, a lo largo del siglo XX y en los primeros lustros del XXI. Para este fin, quienes se encargaron de producir este tipo de imágenes

<sup>38</sup> QUÍLEZ, 2014: 57-75.

<sup>39</sup> JAMESON, 1991: 21-25.

<sup>40</sup> RUEDA LAFFOND, 2009: 85-104.

recurrieron a esquemas iconográficos variados, algunos procedentes de la tradición visual decimonónica y otros influidos por recursos narrativos posmodernos. Y, aunque como hemos podido ver, la recurrencia en el uso de un esquema iconográfico generalmente ha supuesto el desplazamiento de otros, la larga vida de los lenguajes visuales ha permitido que algunos de ellos se mantuvieran durante periodos de tiempo prolongados, dando así continuidad formal a la narración. De este modo, el relato iconográfico de la historia de España se ha ido adaptando a las sensibilidades estéticas de cada periodo, proporcionando a los ciudadanos —en la mayoría de los casos, aunque no necesariamente en todos— alguno de los placeres, que, como apuntábamos al principio, Eley atribuía al conocimiento del pasado.

Así pues, aunque las formas hayan cambiado, del mismo modo en que lo han hecho también las interpretaciones, la presencia visual de la historia se ha mantenido como una constante. Esto debido probablemente a que, como advertía Levi Strauss hace unas décadas, todas las sociedades tienen un mismo grado de historicidad, lo que cambia es «la forma subjetiva que se hacen de sí mismas», que cristaliza en un conjunto de representaciones —visuales o no— con las que en cada momento se identifican<sup>41</sup>. Así, en el relato iconográfico de la historia de España se pueden detectar una serie de episodios que se han mantenido de forma perseverante, como el descubrimiento de América o la Guerra de la Independencia, lo que ha debido de fomentar la creación de un imaginario colectivo profundo en la medida en que le han dado una continuidad intergeneracional al relato visual de la nación. Pero al mismo tiempo, ha habido otro conjunto de representaciones, relativas a episodios históricos como la Reconquista o la Guerra Civil, que en su momento de mayor difusión permitieron cristalizar la forma en que la sociedad —o las autoridades que promovieron la producción de esas imágenes— se percibieron a sí mismas e intentaron proyectar un presente y un futuro a partir de los valores condensados en ellas.

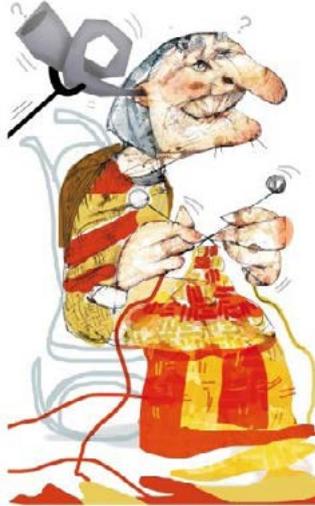
En uno u otro caso, esas imágenes constituyeron casi con toda certeza la base fundamental del conocimiento histórico de la mayor parte de la sociedad española y, por tanto, resultan de gran utilidad para entender la manera en la que esta se ha relacionado con ese pasado colectivo imaginario del que hablaba Maurice Halbwachs. Quizás a este respecto la figura alegórica femenina resulte paradigmática y a través de ella se puedan resumir a grandes rasgos las transformaciones que a lo largo de más de un siglo se han producido en esa relación. Así, si a inicios del Novecientos, cuando a la historia se le asignaban valores morales y estéticos, esta era encarnada por una matrona solemne y majestuosa que acompañaba a políticos insignes o daba clases de patriotismo a los niños; un siglo más tarde, cuando las disputas por la historia y la memoria han llevado

---

<sup>41</sup> Citado en HARTOG, 2007: 47.

en ocasiones a un diálogo de sordos, la flamante matrona se tornaba en una anciana con trompetilla y gesto ensimismado, que inevitablemente seguía tejiendo sobre su regazo el relato de la nación (figura 17) (*El País*, 22.12.2013).

FIGURA 17. *El País*, 22 de diciembre de 2013



Fuente: [www.elpais.es](http://www.elpais.es)

## BIBLIOGRAFÍA

- Acto conmemorativo del XL aniversario de la proclamación de la Segunda República*, México, Centro Republicano Español, 1971.
- Álvarez Lopera, José, «Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil», *Cuadernos de arte e iconografía*, 3/5 (Madrid, 1990): 117-163.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo abstruso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Berger, Stefan, «Introduction», en Stefan Berger (ed.), *Narrating the Nation. Representations in History, Media and Arts*, Nueva York, Berghahn Books, 2008: 1-19.
- Berger, Stefan, «Introduction», en Stefan Berger (ed.), *The past as History. National Identity and Historical Consciousness in Modern Europe*, Londres, Palgrave MacMillan, 2015: 5-12.
- Bernabeu Albert, Salvador, *1892: el IV Centenario del descubrimiento de América en España*, Madrid, CSIC, 1987.
- Bonet Correa, Antonio, *Arte del Franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Box, Zira, *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*, Madrid, Alianza, 2010.

- Boyd, Carolyn, *Historia patria. Política, historia e identidad nacional en España: 1875-1975*, Barcelona, Pomares, 2000.
- Cabalgata histórica de la raza hispano-americana*, Sevilla, Imprenta de la EIA, 1929.
- Campos Pérez, Lara, «América y lo americano en los manuales escolares de historia a lo largo del siglo XX», *Historia y Política*, 35 (Madrid, 2016): 19-46.
- Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, disponible en [http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/index.html](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index.html)
- Ciencias Sociales*, Madrid, Santillana, 1981.
- Ciencias Sociales*, Madrid, Anaya, 1982.
- Compendio de Historia de España*, Madrid, Bruño, 1912.
- Demange, Christian, *El Dos de mayo. Mito y fiesta nacional, 1808-1958*, Madrid, Marcial Pons, 2004.
- Eley, Geoff, *Una línea torcida. De la historia cultural a la historia de la sociedad*, Valencia, PUV, 2008.
- España fin de siglo. Catálogo de la exposición*, Barcelona, La Caixa, 1998.
- Fuentes Codera, Maximiliano, *España en la Primera Guerra Mundial. Una movilización cultural*, Madrid, Akal, 2014.
- Gombrich, Ernest, «Magia, mito y metáfora. Reflexiones sobre la sátira política», en *Los usos de las imágenes*, México, FCE, 1999: 184-210.
- Hartog, Françoise, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Jameson, Frederic, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres, Verso, 1991.
- La nación en armas. Catálogo de la exposición*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.
- Llorente, Ángel, «La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas en el primer franquismo (1939-1945)», *Archivos de la Filmoteca*, 42-43 (Valencia, 2002): 46-75.
- Marcilhacy, David, «La Santa María del aire. El vuelo trasatlántico del *Plus Ultra* (Palos-Buenos Aires, 1926), preludio a una reconquista espiritual de América», *Historia Contemporánea*, 28 (Bilbao, 2006): 213-241.
- Martí Alpera, Félix, *Cosas y hechos*, Madrid, Imprenta Yagües, 1917.
- Martín Sánchez, Isabel, «La caricatura política durante la Segunda República: *El Debate, El Siglo Futuro y Gracia y Justicia*», *Brocar*, 34 (La Rioja, 2010): 203-242.
- Ministerio de Educación y Ciencia, *El área social de la EGB. Estudios y experiencias educativas*, Madrid, MEC, 1979.
- Moreno Luzón, Javier, «La pugna por la memoria nacional: el primer Centenario de la Guerra de la Independencia en España», en Javier Moreno Luzón (ed.), *Memorias de la Independencia. España, Argentina y México en el primer Centenario*, Madrid, AEC, 2012: 23-43.
- Nociones de Historia de España*, Madrid, Saturnino Calleja, 1902.
- Núñez Seixas, Xosé Manuel, *¡Fuera el invasor! Nacionalismo y movilización bélica durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Madrid, Marcial Pons, 2006.
- Ortiz Muñoz, Luis, *Glorias imperiales*, Madrid, Magisterio Español, 1940.

- Pérez Ledesma, Manuel, «La Guerra Civil y la historiografía: no fue posible el acuerdo», en Santos Juliá (ed.), *Memoria de la Guerra Civil y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006: 101-133.
- Pérez Vejo, Tomás, *España imaginada. Historia de la invención de una nación*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 2015.
- Quaggio, Giulia, «1992: la modernidad del pasado. El PSOE en busca de una idea regenerada de España», *Historia y Política*, 35 (Madrid, 2016): 95-122.
- Quílez, Laia, «Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional», *Historiografías*, 8 (Zaragoza, 2014): 57-75.
- Reyero, Carlos, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Reyero, Carlos, «El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España», *ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura*, 740 (Madrid, 2009): 1197-1210.
- Reyero, Carlos, *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*, Madrid, Siglo XXI, 2010.
- Rosal Nadales, Francisco José, *Hasta morir o vencer. La Guerra de la Independencia en la zarzuela (1847-1962)*, tesis doctoral, Madrid, UNED, 2017.
- Rueda Laffond, José Carlos, «¿Reescribiendo la historia? Una panorámica de la ficción histórica televisiva reciente», *Alpha*, 29 (Los Lagos, Chile, 2009): 85-104.
- Ruiz Torres, Pedro, «Historia», en Juan Francisco Fuentes y Javier Fernández Sebastián (dirs.), *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid, Alianza, 2008: 623-634.
- Sánchez Biosca, Vicente, «La nación como espejismo histórico en el primer cine franquista», en Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (eds.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa Velázquez, 2007: 75-87.
- Sánchez Biosca, Vicente, «Le cinéma analytique de la transition et le démontage des mythes franquistes», en Pietsie Feenstra (dir.), *Memoire du cinéma espagnol (1975-2007)*, 2009: 16-32, disponible en: <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/30356/048631.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Seró Sabaté, Joaquín, *El niño republicano*, Barcelona, Librería Salvador Santomá, 1932.
- Serrano de Haro, Agustín, *Soy español*, Madrid, Hijos de Ezequiel Solana, 1940.
- Tiana Ferrer, Alejandro, *Las Misiones Pedagógicas. Educación Popular en la Segunda República*, Madrid, Catarata, 2016.
- Varela, Javier, «La tradición y el paisaje: el Centro de Estudios Históricos», en José Luis García Delgado (ed.), *Los orígenes culturales de la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1993: 237-273.
- Zambrano, María, *La razón en la sombra*, Madrid, Siruela, 1993.

Recibido: 01/04/2019

Aceptado: 07/02/2020