



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

**TREBALL FI DE GRAU
GRAU EN HISTÒRIA I PATRIMONI**

TÍTOL

**Obras más representativas de la pintura bélica en la Europa de los siglos XIX y
XX**

**REALITZAT PER: Alfredo Tormo Sonseca
TUTORITZAT PER: Cristina Igual Castelló**

**CURS: 2021-2022
21 de septiembre de 2022**

Índice

1. Resumen.....	3
2. Introducción.....	4
3. El Arte como literatura heroica de guerra.....	8
4. Una nueva visión, el arte como periodismo de guerra.....	15
4.1 Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).....	17
4.2 Otto Dix (1891-1969).....	24
5. La segunda gran guerra y el arte.....	31
5.1 El arte de los totalitarismos.....	31
5.2 El nuevo estilo de vanguardia.....	38
5.3 Nuevas formas de representar un conflicto.....	41
6. La guerra civil española y las vanguardias.....	45
6.1 Pablo Picasso.....	47
6.2 Joan Miró.....	52
6.3 Antonio Saura.....	53
7. Conclusiones.....	56
8. Bibliografía y Webgrafía.....	59
9. Ilustraciones.....	62

1. Resumen.

El presente trabajo trata de la identificación, recopilación y análisis de las principales obras pictóricas, que representen un conflicto bélico o sean influenciadas directamente por uno, tanto en Europa y España. La cronología de este estudio se centrará en los siglos XIX y XX, el motivo es el cambio que se produce en la concepción del arte bélico a inicios del siglo XIX. Para conocer el punto de partida sobre el que situarse, se debe repasar los precedentes, en este caso se realizará un estudio generalizado del arte de guerra hasta el siglo XIX, y los motivos por los que se produce un cambio de mentalidad. Una vez introducido el arte anterior al siglo XIX, se repasarán las principales obras pictóricas, hasta el final de la Segunda Guerra Mundial en el caso de Europa y la posguerra en el caso de España.

Palabras clave: Guerra, pintura, ideal, siglos XIX y XX, soldados, artistas y cambio.

1. Abstract

This work deals with the identification, compilation and analysis of the main pictorial works, which represent a war conflict or are directly influenced by one, both in Europe and Spain. The chronology of this study will focus on the 19th and 20th centuries, the reason being the change that took place in the conception of war art at the beginning of the 19th century. In order to know the starting point from which to situate oneself, it is necessary to review the precedents, in this case a generalised study of the art of war up to the 19th century, and the reasons why a change of mentality took place. Once the art prior to the 19th century has been introduced, the main pictorial works will be reviewed, up to the end of the Second World War in the case of Europe and the post-war period in the case of Spain.

Keywords: War, painting, ideal, 19th and 20th centuries, soldiers, artists and change.

2. Introducción.

La realización del siguiente estudio es producto del interés personal en el arte del periodo entre guerras, los diferentes artistas que se desarrollan en este y sus producciones. En especial una de las obras que más motivaron este interés fue *El tríptico de la guerra* de Otto Dix, es una temática que ha proporcionado un gran número de producciones artísticas de calidad. Esta primera idea origina otro interés y es el de conocer cómo vivían y producía los artistas contrarios a las ideas del gobierno o al estado totalitario. Manteniendo estas premisas se deben establecer una serie de objetivos concretos debido a que el espacio temporal es muy amplio y existen una gran cantidad de artistas.

Un primer objetivo, sería localizar e identificar artistas, que trabajen la temática bélica de una forma notable. Para ello, se buscarán grandes conflictos armados, dentro de los siglos establecidos y las producciones artísticas desarrolladas. Una vez localizados los artistas, se procederá a identificar cuales fueron más relevantes en su contexto, y la importancia que tuvieron en su momento. Se trata de establecer un filtro detallado, debido a que el periodo de tiempo es muy extenso, con un gran número de artistas, por lo que es necesario ser preciso con la elección de cada uno de ellos.

Un segundo objetivo se concretará en seleccionar y recopilar las producciones artísticas. Una vez identificados los autores, es conveniente centrarse en que obras son más aptas para la finalidad del trabajo. El criterio a seguir será la selección de las obras más características de un determinado estilo artístico. A raíz del estudio de las imágenes seleccionadas, se busca ilustrar el desarrollo del tema bélico en la producción de diferentes artistas europeos durante los siglos XIX y XX. Para no centrarse en obras aisladas, se expondrán grandes producciones o series, con una misma temática, estilo y centradas en un único conflicto. Es necesario que la idea que se pretende desarrollar en cada apartado quede clara, de ahí la necesidad de que las obras sean próximas tanto en temática como en tiempo.

Un tercer objetivo se centrará en el contexto, cada artista vive el conflicto bélico de una manera, y esto influye en su pintura. Para identificarlo, convendrá conocer la vida del artista, donde se encontraba en el momento del conflicto, intuir o dilucidar su posicionamiento dentro del mismo y conocer el estilo que desarrollaba en ese momento. Es importante saber el motivo por el que pinta las obras, el tipo de simbología que emplea y los personajes que representa. Para conocer todo lo que envuelve al artista, a la hora de

elaborar sus obras, es necesario saber en qué entorno se mueve y cuáles son sus pensamientos, en el momento de realizar la serie o producción analizada.

Continuando con el contexto, un cuarto objetivo sería conocer y exponer, como afecto el conflicto a la producción del artista. Sería saber, como han cambiado las obras del autor una vez finalizado el conflicto, o si esas obras fueron meramente un periodo de transición.

En un quinto objetivo una vez esquematizados los artistas, sus obras, los contextos en los que se mueven y las ideologías que les afectan, convendría establecer un enlace. Este objetivo es el más complicado de conseguir, se trata de enlazar a los diferentes artistas a lo largo de la línea temporal establecida. En un primer momento, uniéndolos por pertenecer a un mismo contexto o seguir un mismo estilo. En un segundo tratar de encontrar parecidos entre artistas con una amplia diferencia temporal. Se trata de hallar posibles parecidos o inspiraciones en artistas que siguen una misma temática, que es la bélica.

Este estudio se centrará en Europa y concretando más en España. Para comenzar a concretar en un tiempo tan amplio, es necesario establecer primero un lugar. Europa es el epicentro bélico durante los siglos XIX y XX, teniendo en su territorio dos guerras mundiales, por este motivo la elección de este continente. Por otro lado, España también presenta un gran número de disputas y conflictos, dignos de análisis, además de contar con numerosos artistas de gran reconocimiento, por ello es necesario concretar en los hechos y las producciones que se desarrollan en este país.

Para la estructuración de capítulos, es necesario establecer un punto de partida. Por ello, se debe realizar una introducción, donde se explique a grandes rasgos el desarrollo del arte hasta el siglo XIX, caracterizado por un estilo más literal y de contar aventuras. Una vez concretado el punto de partida, hay que saber cuáles son los mayores exponentes en arte bélico, Francisco de Goya y Otto Dix expresan de forma muy interesante el sentir, tanto de España como de Europa. Siendo además las primeras producciones que rompen con el modelo anterior. Presentando la característica de parecerse a un periodismo de guerra más que a una producción artística.

Una vez finalizado el primer punto, hay que continuar cronológicamente. Introduciendo los hechos, que se desarrollan en Europa tras la Primera Guerra Mundial. La aparición de los totalitarismos y el auge del arte de vanguardia, implican la creación de una dualidad

en la Europa del momento, digna de analizar. Además de estudiar el contexto en el que se tenían que mover algunos artistas y como afecto esta guerra a sus vidas.

Desarrollados los acontecimientos en Europa, cabe destacar la situación en España. Con el inicio de la Guerra Civil, la instauración de un régimen totalitario y la situación en un país destruido y marginado por el resto de Europa. De este punto cabe destacar a los diferentes artistas, los ideales que los motivan, la crítica que le hacen al régimen y la comparativa que existe con Francisco de Goya en cada uno de ellos.

Para el desarrollo de la metodología, se buscará en las principales webs de museos, todas aquellas obras que puedan ser de interés para el trabajo, además de la biografía de los artistas y un análisis de la obra. Entre las que se encuentran el museo Thyssen, el Museo Del Prado, el Guggenheim de Bilbao, entre otros. Una vez identificadas las obras y concretados los artistas se realizará una búsqueda de bibliografía de interés, a través de bases de datos y distintas bibliotecas como Dialnet, CSIC, IVAM, la biblioteca de la UJI, la Universidad Complutense de Madrid, entre otras, en ellas se encontrará toda la información relevante y los artistas principales de cada periodo, siendo de gran ayuda para concretar sus estilos y su contexto.

Por lo que respecta al estado de la cuestión, hay una gran variedad de información acerca del arte anterior al siglo XIX, destacando la obra colectiva titulada *La guerra en el arte*, donde se esquematiza muy bien la evolución del arte desde Grecia a la Edad Moderna. Para el primer apartado también existen trabajos de gran nivel, que comparan de una manera muy acertada la producción de Goya y de Dix siendo *La expresión artística del horror bélico* y *La mirada lúcida de Goya y Dix*, dos estudios notables y muy bien desarrollados.

Sin embargo, para la Europa del siglo XX, existen muy pocos trabajos y estudios en cuanto a la representación del arte de guerra, sobre todo, en la Segunda Guerra Mundial. Para profundizar en el apartado del arte durante los totalitarismos, es muy difícil encontrar información, siendo para la Alemania nazi una continua repetición de las obras que se incautaron, haciendo nulo énfasis en el arte nacionalsocialista alemán. Encontrando *The Arts in Nazi Germany, Continuity, Conformity, Change y Consecuencias de la II Guerra mundial para el arte alemán* dos de los pocos artículos que tratan la cultura y el arte en la Alemania nazi. Para las vanguardias no hay nada generalizado, teniendo que concretar para uno de los artistas, presentándose enormes dificultades para encontrar un análisis de

la obra a tratar. Los mayores inconvenientes para encontrar información se han dado en este apartado, por el poco número de artículos existentes.

Pero sin duda el apartado donde la información es más rica es el de la Guerra Civil Española. Hay una gran variedad de opiniones y artículos que tratan sobre los diferentes artistas, además de contar con exposiciones en las que explican las motivaciones detrás de cada obra. Sin duda es uno de los aspectos más trabajados.

Este trabajo pretende ser el germen de un estudio mayor, pudiendo ser ampliado y mejorado en un futuro.

3. El Arte como literatura heroica de guerra.

La temática belicista ha sido a lo largo de la historia, una fuerte fuente de inspiración para los artistas. Ya sea por voluntad propia o por encargo, estos reflejan a través de sus obras los sentimientos existentes durante una batalla, la emoción humana que acaba por convertirse en un sentimiento colectivo. Es necesario establecer un análisis, y conocer la idea y las motivaciones tras una obra de arte. De este modo se identificará el contexto que hay tras una expresión artística, situándola en una determinada contienda. Las batallas y gestas militares son representadas desde las más antiguas civilizaciones, y sirven como forma de legitimar a reyes y reinos, pueblos y estados. La exaltación de una victoria y la exageración de una derrota, son temáticas muy reiterativas en la configuración de la representación de poder y reconocimiento.

El uso de una figura heroica servirá a los artistas para ensalzar a un pueblo, en sus obras se cuentan relatos, en los que emerge un héroe, el cual defiende un propósito común al pueblo o civilización. Y como si de un relato literario se tratara se comentan sus hazañas y sus victorias, desvirtuando la realidad del conflicto, para saciar al pueblo y que se sienta orgulloso, de tener un héroe con características prácticamente divinas, y que su propósito sea la defensa del pueblo, estimulando la necesidad de que sea él, su gobernador, ya que es el más sabio y poderoso de todos, y tiene la humildad de aceptar este servicio para el pueblo.

La civilización griega consiguió representar de forma narrativa las batallas, estas escenas se encuentran en frisos, tanto de templos como de sepulcros, y posteriormente en cerámica. La agrupación de muchas figuras en unidades fue un modo inicial de representar dichas contiendas, sin embargo, desde mediados del s. VI a.C, el arte griego se inclina más hacia duelos singulares, e imágenes simbólicas y elípticas, alusivas más que narrativas y descriptivas.

En un primer momento en el siglo VIII a.C y mediados del siglo VII a.C, se pueden diferenciar varias técnicas de representación de batallas. Influenciadas por oriente, y que perdurarán hasta la época helenística. La marcha de unidades en masa formando, con poses similares y enfrentando una formación a otra; La superposición de pares o tríos de figuras, a lo largo del friso, conformando diferentes escenas de combate; Reducción de la

idea de batalla, dibujando un combate entre dos figuras (esta será la más desarrollada en el s. VI a.C); Con menor frecuencia, se encuentra un conjunto de combatientes combinados de forma desordenada, siendo una variante de la superposición de pares y tríos anteriormente mencionada (Sanz Quesada, Fernando, 2017: 27).

En las representaciones de duelos, existe un foco de atención en la figura del héroe, una manera de demostrar según Homero el *arete*. La relevancia de Homero en la sociedad y el arte griego se hace de notar, enfocándose en el combate individual, jugando los héroes un papel fundamental, en la representación de duelos en el arte. Para economizar las representaciones artísticas, se decidió reducir las figuras a unos pares, alegando que esto implicaba una mayor elegancia estética (Sanz Quesada, Fernando, 2017: 37, 38).

Roma recoge el testigo. Y plasma las batallas resaltando la figura de un héroe, su forma de representar dichos acontecimientos será mediante la columna trajana. Otra característica que esta guarda, será su utilidad como fuente histórica, ya que en ocasiones no existirá documentación de los hechos que narra la obra. Un ejemplo lo encontramos en la columna trajana situada en la Basílica Ulpia (fig. 1, pág. 62), de estas batallas no se conserva ningún escrito ni documento, y es solo mediante la existencia de esta obra, que se tiene constancia de las batallas de Roma contra Dacia y los roxolanos.

A lo largo de los relieves de esta columna, se desarrollan unas ciento cincuenta y cinco escenas bélicas diferentes, pero tan solo dieciocho son de batallas. Existen representadas dos mil seiscientos sesenta y dos figuras, sobresaliendo aquellas de mayor relevancia. Destacando a Trajano, protagonista de la campaña y el héroe de la historia, el cual aparece un total de cincuenta y nueve veces. Al mismo nivel que sus soldados, para destacar su poderío militar es representado con armas (de las que no se han encontrado restos, por lo que son desconocidas). Decébalos es la figura secundaria en el monumento, representado con un *pileus*, que simboliza la libertad y es típico entre los nobles dacios. Se muestra como un digno adversario, el cual prefirió la muerte a ser apresado. El resto de los personajes se identifican por las *loricae segmentatae* si son romanos, o si llevan el pelo al viento o el característico *pileus* se trata de dacios (Duran Cabello, Rosalía y Salas Álvarez, Jesús, 2017: 146).

Por otro lado, los romanos introducen una nueva forma de representar poder y prestigio militar, será mediante el uso de las corazas y la representación de escenas bélicas en ellas. Será a partir del s. I d.C, cuando los gobernantes romanos comenzaron a portar el

uniforme militar con sus atributos e insignia del rango, esto condujo a que se empezarán a representar a los emperadores y a los generales con esta indumentaria. El cambio de la toga a la indumentaria militar se debía, a la preferencia de los altos cargos, de ser representados como el dios Marte, el dios de la guerra. Desde el s. VI a.C este era representado como un joven imberbe, llevando consigo una lanza y portando un casco, o como un dios maduro con uniforme militar. La coraza que se porta en estas representaciones es denominada como *coraza musculada o heroica*, la cual está diseñada para ajustarse al torso, e imita una forma idealizada. Esta prenda es utilizada a lo largo de toda la antigüedad, iniciando en Grecia en los s. VII-VI a.C, pero es en el arte romano donde adopta una nueva definición (Romero Mayorga, Claudina, 2013: 3).

En el s. I d.C, en el imperio abunda la decoración de corazas, sobre todo las que representan triunfos militares, destacando la escultura de *Augusto de Prima Porta* (fig. 2, pág. 62) (autor desconocido, s. I d.C, material: mármol, dimensiones: 208 cm y 12 cm x 130 cm, Museo Chiaramonti, Vaticano), esta representa un avance en la iconografía del poder. Siendo una copia en mármol de una original en bronce, obra probablemente post mortem, y creada por los acuerdos llegados con los partos (Romero Mayorga, Claudina, 2013: 4).

En un análisis técnico se observa a un Augusto descalzo, en un leve *contrapposto*, siguiendo el modelo Doríforo de Policleto, levantando el brazo derecho en un gesto conocido como *adlocutio*, probablemente dirigiéndose a las tropas. El tema central se encuentra en la coraza, uniendo elementos alegóricos e históricos por primera vez en las artes plásticas. *Caelus* se encuentra en la parte superior de la coraza extendiendo su manto, junto a él se encuentra el carro del Sol y Aurora, anunciando una nueva era. En la zona central se encuentra la parte histórica, el retorno de las insignias robadas a Craso por los partos en el 53 a.C, siguiendo la tradición iconográfica se ve al general romano, probablemente Tiberio, junto al parto. Repasando la escena se aprecian dos figuras femeninas, estas vienen a representar a las provincias de Hispania y de la Gália ya pacificadas, la parte inferior se ve a la *Terra Mater o Dea Roma*, con Apolo y Diana (Romero Mayorga, Claudina, 2013: 4).

La coraza sirve para transmitir a la población la paz alcanzada, derivada de la capacidad militar, encarnada en Augusto, con anterioridad esta se representaba con un desnudo-heróico, sustituyéndolo por la armadura militar. A partir de este momento la coraza servirá de lienzo para los artistas, en el que los emperadores mostrarán sus victorias, su

poder y su legitimidad. Estas obras eran usadas como representación del emperador, dejando claro su posición de figura máxima dentro del imperio, siendo símbolo de fidelidad, de veneración, sumisión y culto imperial, convirtiendo la coraza como símbolo de poder imperial, siendo un emblema de Estado, ya que el portador de esta representaba el propio gobierno del imperio. (Romero Mayorga, Claudina, 2013: 5).

Durante la Edad Media se resalta la figura del caballero, la cual se presenta como un noble justiciero que tiene como adversario a un salvaje desaliñado. Esta contraposición, será muy frecuente en las representaciones durante la Baja Edad Media, debido al establecimiento de la caballería como un estamento político-militar, llegando al mayor nivel civil. Introduciéndola en el repertorio iconográfico de la época, convirtiéndose en la representación estética por excelencia. Siendo esta imagen, la unión entre un guerrero y un precortesiano.

A este caballero se le antepone el salvaje, siendo presentados como dos personajes totalmente contrapuestos, “lo civilizado y lo primitivo, lo socializado y lo marginal, el orden y el caos” (Vallejo Naranjo, Carmen). El caballero haciendo un símil vendría a representar el *logos* (mente y espíritu), y su corcel vendría a representar la materia, el caballero es quien lleva las riendas, por ende, simboliza la figura de un gobernante, es la imagen que representa todos los valores morales del medievo, y de la población. Dentro de las representaciones de caballeros también se observa una jerarquía, mediante el uso de colores, el artista le dota de un nivel social, un ejemplo de ello sería el color oro, el cual tiñe su vestimenta, y representa que ha llegado al máximo nivel espiritual, ha alcanzado la gloria, por otro lado, está el verde, el cual simboliza inexperiencia. El caballo será otro modo de clasificar a los caballeros (Naranjo Vallejo, Carmen, 2018: 47).

Este presenta una dualidad vital, el éxito y el fracaso, este carácter dota al personaje de un amplio abanico de representaciones, el cual mezcla la ficción y la realidad. Se establece como un héroe el cual cumple un sinnúmero de cualidades varoniles (la lanza como elemento fálico y arma propia) y positivas, configuran a este, como el héroe medieval por excelencia. En el camino solitario de sus aventuras, será donde encuentre su razón de vivir, continuando con la dualidad presente, este se ve distorsionado en algunos relatos, entre ser una persona y un personaje, esto se debe a la fantasía existente en las narraciones de sus aventuras, nutriéndose de esto para darle más espectacularidad y fuerza.

En las fiestas caballerescas estos también hacían ver su potencial militar. Gracias al duelo el caballero se presentaba como un deportista. Esto se debía a la necesidad de establecer un constante conflicto, ya que los altos estamentos basaban sus riquezas en la guerra, y la tregua suponía una merma en sus ingresos, para ello desarrollaban una serie de torneos en los que el caballero seguía siendo esa figura impoluta, y además suponía un ingreso por el espectáculo.

A lo largo de la Edad Moderna, la gran mayoría de representaciones bélicas en Europa, entre los siglos XVI y XVIII, tienen como finalidad última recordar o conmemorar, las grandes victorias en batalla, representando el honor y la fuerza de los vencedores. Estas imágenes exigían de una doble función por un lado la dificultad de pintarlas y por otro un carácter documental, los deseos de las personas que encargaban las obras y de los receptores de estas hacían más difícil la labor del artista. De este modo este tipo de cuadros son perfectos para decorar salones de reinos, por su narrativa, que cuenta los hechos más honrosos de príncipes y reyes, esto es visto con admiración por el espectador el cual considera a estas figuras como personajes grandiosos (Portús, Javier, 2006: 3).

A lo largo de la historia ha existido una concepción centrada en la guerra y en la conquista de territorios, y la fuerza de un estado se ha medido por su ejército y por sus posesiones territoriales. Principalmente las victorias bélicas han servido como justificación para que la realeza mantenga su estatus, la seguridad y la defensa en el territorio son importantes para la población, y estas representaciones gloriosas le dan esta tranquilidad y enorgullecen al pueblo. Para dotar de grandeza a la obra los artistas son minuciosos con los detalles y con la descripción de la escena a tratar, priorizando a los principales personajes, lugares y vestimentas. De este modo el espectador puede detenerse a observar y en su cabeza imaginarse cómo se debió desarrollar el conflicto, este detallismo se debe a la necesidad de tener una precisión histórica, y al propio hecho de contar una anécdota (Portús, Javier, 2006: 5).

Un ejemplo que muestra la mayoría de las características que se buscan sería *La victoria de Fleurus*, (fig. 3, pág. 63) (Vicente Caducho, 1634, Museo del Prado). Es cierto que, a diferencia del resto de obras de esta índole, muestra el rostro de uno de los cadáveres, los cuales por lo general no presentaban personalidad, haciendo insignificante su muerte y casi teniendo un fin de carácter accidental. Siguiendo las líneas generales de lo que se buscaba representar, aparece un fondo caracterizado por la contienda, los soldados no son detallados simplemente son pintados para trasladar al receptor al fragor de la batalla, y

que quede constancia del lugar y de los hechos que sucedieron. El primer plano es el componente más impactante, en él aparece Don Gonzalo Fernández de Córdoba a caballo. El retrato ecuestre era muy propio de esta época en representaciones bélicas, dejando en claro quién es el protagonista de la obra. Y quien estaba a la cabeza de la victoria. Bajo él, en una postura escorzada se dibuja el único cadáver con rostro visible. La imagen de un vencido a los pies de un caballo era muy común en las obras destinadas a salas de reinos.

En esta obra cabe destacar varios temas. En primer lugar, la representación de la batalla en un plano alejado, pero con el detalle del lugar y del tiempo en el que se desarrolló. El retrato de la figura que encargó el cuadro la cual aparece en primer plano, montando un caballo y una armadura y por último la representación de la muerte, con un carácter impersonal. Este tratamiento de la muerte será interesante de analizar en obras de la misma época, pero que comenzaban a ver la guerra como algo detestable, y no como una representación heroica o de muestra de fuerza, ya que empezaban a esbozar el realismo de las matanzas y el dramatismo en los rostros de la población civil, los cuales se mostraban horrorizados ante el conflicto.

Las representaciones de los horrores dentro de los conflictos bélicos eran poco habituales, debido a que contradicen la función de ensalzar a la figura protagonista y pierden el carácter propagandístico que tenían las obras. Pese a ello, en esta época hay artistas que se deciden a mostrar algunos rasgos de lo perjudicial que era la guerra, representando como se sentía la población civil, con rostros dramáticos, o mostrando el rostro de las figuras fallecidas, dotándolos de personalidad y eliminando el pensamiento de que su muerte fuese algo casual.

De estas obras más marginales, se puede poner de ejemplo *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* (fig4, pág. 63), (Juan Bautista Maíno, 1634-1635, Museo del Prado). En la imagen se puede diferenciar en la parte izquierda a un grupo de personas civiles (ya que no presentan armas ni uniformes militares), se destaca una mujer sosteniendo a un niño en brazos (simbolizando la claridad que era representada de esta manera), delante de este grupo yace en el suelo un soldado, al cual una mujer le está curando las heridas, “deriva de San Sebastián siendo atendido por San Irene” (Portús, Javier, 2006: 7). El autor se inspira en los tapices de la *Conquista de Túnez*, (Taller de Willem Pannemaker, 1535, Madrid, Patrimonio Nacional), apareciendo una imagen similar en la que una mujer sostiene a un niño, con un rostro de desolación. En la obra de Maíno no se hace una

referencia directa al dolor, sino más bien emplea códigos y símbolos bélico-sagrados, se trata de un inicio, por lo que aún no se presenta el dramatismo y el impacto que se verá en las obras de posteriores años. Por otro lado, en la serie de tapices de Túnez, aparecerán con más frecuencia este tipo de imágenes, añadiendo la crueldad de los soldados, pero como se ha ido comentando a lo largo de este punto son imágenes marginales y muy poco dramáticas en comparación con las que vendrán en siguientes épocas.

4. Una nueva visión, el arte como periodismo de guerra.

Poco a poco hay un cambio de mentalidad a nivel social, los reyes y nobles comienzan a perder poder adquisitivo y los burgueses van obteniendo todavía más fuerza y riquezas, llegando a comprar en algunos casos el título nobiliario con el sobrenombre de nobleza de toga, por las necesidades económicas del rey. La revolución industrial es el activador del ascenso definitivo a las altas clases por parte de la burguesía, con el condicionamiento de tener que pagar impuestos. Francia será el lugar donde se desarrollen los escenarios necesarios, para el cambio de época, y es que, al descontento burgués por tener que pagar impuestos, hay que sumar la hambruna de la población, y un estado de tensión alto, finalmente, el conflicto estalla, con el nombre de Revolución francesa.

En arte, para entender por qué la Revolución francesa fue el momento del cambio, hay que conocer que es a partir de aquí, cuando se emplea como tema artístico la violencia política, y cuanto más violenta sea la escena mayor justificación tendrá. Un ejemplo podría ser la obra *La muerte de Marat* (fig. 5, pág. 64) (Jaques-Louis David, 1793, óleo sobre lienzo, 165x128 cm, Museo Real de Bellas Artes de Bruselas), en la que se presenta a Marat como un mártir, siendo este uno de los principales impulsores del reinado del terror. Sabiendo que se trata de una persona cruel y despiadada, la finalidad de la obra es hacer ver su muerte no como el asesinato de un tirano, sino como el de un defensor e impulsor de la Revolución francesa, que murió defendiendo sus ideales y a su pueblo. Se trata de glorificar su figura y que el pueblo francés quiera vengar su muerte, motivando la violencia y legitimado está en todo momento.

Mostrando una nueva época, caracterizada por un pensamiento revolucionario, el cual tiene su origen en la propia violencia, justificando su uso en ambos bandos. Anteriormente se buscaban valores más sublimes: La figura del caballero, lo noble, entre otras características, que alejan al espectador del temor del propio conflicto, sin embargo, con la llegada de la Revolución, la representación de la crueldad en las obras no desposee justificación a los fines, las confrontaciones no se entienden como una lucha de dos bandos iguales, sino como la confrontación entre el cambio y el estancamiento de este (López Hernández, José Ignacio, 2015: 186).

Hay una serie de artistas que reflejan esta justificación de los fines, uno de ellos es Antonie-Jean Gros (1771-1835), donde en *La batalla de Abukir* (fig. 6, pág. 64) (1806, óleo sobre lienzo, 578 x 968 cm, Palacio de Versalles) y *Napoleón en el campo de batalla de Eylau* (fig. 7, pág. 65) (1807, óleo sobre lienzo), justifica el uso de la violencia con el fin de expresar el poder del ejército francés con Napoleón al frente. En la primera obra se representa la última batalla de Napoleón en Egipto, frustrando las intenciones anglo-otomanas, en ella se puede visualizar a Napoleón sobre un caballo blanco en el centro del conflicto. Posteriormente con Goya se volverá a usar una técnica similar en *La carga de los mamelucos*, destacando la figura del caballo y dotándola de mayor iluminación. En el resto de la escena se desarrolla la batalla de Abukir, tratando con descaro la superioridad del ejército francés frente al otomano. En la segunda obra comentada se aprecia de nuevo en la parte central a la figura de Napoleón ecuestre, este parece mostrarse clemente ante sus enemigos a los que parece perdonarles la vida. En un paisaje nevado y sobre una montaña de cadáveres, producto de la batalla que se acaba de producir se alza parte del ejército francés, a lo lejos se puede contemplar un fuego y el avance de las tropas.

Una de las características que comparten ambas obras, es lo pulcras y poderosas que se ven las tropas francesas frente a las enemigas, las cuales no tienen opción y son sometidas. Esta es una característica muy común, para no solo mostrar la superioridad del ejército francés, sino también para quitarle peso a los posibles peligros que atrae la guerra, la violencia solo es usada contra los enemigos, mientras que los franceses se alzan impolutos.

Para lograr el placer y suprimir el dolor al visualizar una obra de estas características, se hacen servir de la paradoja de Hume “paradoja de la tragedia”, en la que básicamente y sin entrar en detalles, establece que la escena puede mostrar desagrado, pero la forma de expresión es tan placentera que compensa ese horror. (López Hernández, José Ignacio, 2015: 183-186).

Con el paso del tiempo se introduce un nuevo agente que cambia el concepto de justificar un conflicto bélico por los fines, este es el sufrimiento de la población civil. Estos deben luchar en las guerras de los políticos, son atacados sin realmente haber hecho nada y no entienden todos los ideales nuevos que van surgiendo. Simplemente se trata de obreros y campesinos, que velan únicamente por su subsistencia y este nuevo periodo de conflictos constantes, en pro de una revolución que no entienden, no les beneficia en nada. Con este

nuevo escenario aparece un artista que refleja en sus grabados este sentimiento, se trata de Francisco de Goya y Lucientes.

4.1 Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).

Con una vida de ochenta y dos largos años, Francisco de Goya y Lucientes generó una inmensa obra, tanto en cantidad como en variedad temática. Consiguiendo expresar el sentimiento de un colectivo, en este caso el del pueblo español, en un momento de constantes cambios y revoluciones. Durante seis décadas Goya elaboró una grandiosa obra, que le reconoce como uno de los más grandes artistas y uno de los más revolucionarios.

En las obras a mencionar, se presenta un estilo propio del romanticismo. Este movimiento se desarrolla en Europa a raíz de la Revolución Francesa, y de los constantes movimientos sociales y políticos. Por su lado, Goya decide centrarse en el espíritu de la época, es decir en el contexto en el que vivía la gente del pueblo. Al vivir todos estos acontecimientos consiguió poder elaborar obras atemporales, las cuales expresan con inmensa claridad el contexto, situación, la ideología, las características sociales que envuelven a los personajes. Y que a los espectadores les permite entablar un diálogo generacional. Todo ello lo consiguen solo los grandes artistas y Goya logró plasmar este “espíritu de la época” a lo largo de su producción artística.

El “espíritu de la época” se define como “un comportamiento y una filosofía que se comparten entre las gentes en un lapso definitivo de tiempo y un espacio”. Surgiendo dicha definición de la teoría filosófica de Hegel, en su tratamiento del concepto de *Zeitgeist* (espíritu del tiempo), y también del concepto de *Volksgeist* (espíritu del pueblo). Definiciones empleadas para explicar el surgimiento de los nacionalismos. De este modo también se define el clima cultural que se vive en una determinada época. (Ortiz de Montellano García, Jorge Eduardo, 2017: 19).

Durante sus primeros años Goya no fue una persona que viviera entre lujos, ya que descendía de una familia de la clase media, se veía obligado a poner a la venta un gran número de obras, para tener una estabilidad económica. El estado paupérrimo de su vida era consecuencia de las constantes revoluciones y cambios sufridos durante la época, en un repetitivo estado de conflicto a nivel nacional. Un ejemplo de las dificultades del artista sería el nombrar la venta de *Los Caprichos*, los cuales tuvo que vender en una perfumería, porque le podrían acarrear problemas con la Santa Inquisición. En estos grabados y como

ejemplos para las posteriores obras a comentar se realiza una crítica social, a través de la visión del artista, mostrando el entorno de los personajes, y explicando su situación. En las obras bélicas veremos una crítica no solo mordaz, sino una visión totalmente veraz de los hechos acontecidos. (Ortiz de Montellano García, Jorge Eduardo, 2017: 20).

Como ejemplo y siguiendo un guion estructural, se tomará el grabado titulado *A caza de dientes* (fig.8, pág. 65) (1797-1799, agua tinta bruñida sobre papel verjurado, 360x 201mm, Museo del Prado, Madrid), ya que posteriormente en la serie *Los desastres de la guerra*, se analizará una obra con ciertas similitudes técnicas. La temática del grabado es una crítica a la superstición que prevalecía todavía en el pueblo, lo interesante de la obra para este trabajo recae sobre la representación, en ella vemos a una mujer arrancando un diente a una persona ahorcada. Dejando de lado la sátira y la representación de una escena cotidiana, hay que hacer énfasis en los rostros de los protagonistas y sobre todo la manera en la que se representa al fallecido. En la estampa se observa a una mujer con un rostro de desagrado, ya que no es de buen gusto tener que meter la mano en la boca de un cuerpo inerte, además se tapa la cara para no ver, es una situación dramática, ya que arrancar un diente requiere de tiempo y esfuerzo, y el hecho que sea a un fallecido, le suma a la escena un estado de tensión de cara al espectador, este método de elaborar escenas tensas y rostros dramáticos será desarrollado durante su siguiente serie. Comentando la representación del ajusticiado, esta no carece de realismo, es totalmente fiel a como se ahorcaría a una persona, y como quedaría esta una vez difunta, el rostro inerte, las manos atadas, la posición del cuerpo totalmente rígido, son algunas de las características que seguirá empleando en futuras obras y que ayudan a que el impacto sobre el espectador sea mayor.

La serie de *Los caprichos* marca el camino que seguirá Goya, mostrando obras totalmente fieles a la realidad, realizando una crítica sobre la sociedad y la moral de la época, y siguiendo una serie de parámetros técnicos para darle dramatismo a la obra, haciendo que el espectador se sienta angustiado y sorprendido por la escena que está contemplando. Sin duda es un modo de entender el camino del pintor, comenzando con una crítica sobre la sociedad de la época, para continuar criticando el sustento de las monarquías absolutas. Suprimiendo la identidad de los representados, consigue dar a entender que a los conflictos acuden personajes anónimos y no héroes de capa y espada.

Mantiene un profundo pensamiento de que vive en un siglo repleto de desastres sociales, en el que los avances tecnológicos se han estancado. Las muertes y las noticias de la época

confirmaban el pensamiento decadente del artista. Una idea de una nación encaminada a la autodestrucción. Esta crítica es muy reiterada en la obra del artista, sobre todo en su etapa de madurez. En algunos casos haciendo de periodista, reflejando en sus obras sucesos reales como en *Los desastres de la guerra*.

Los desastres de la guerra.

La mirada empleada por Goya en su producción *Los desastres de la guerra* es inflexible y clara, transmitiendo un nuevo lenguaje. Con un relato feroz, una crítica sin paliativos contra la guerra, contraponiéndose al arte bélico anteriormente visto. Haciendo la labor de un fotógrafo, este plasma la condición humana del momento. (Concepción Lomba, Serrano, 2013: 429).

En esta narración no tendrán cabida antiguas concepciones, como el heroísmo y la épica, solo se muestra la realidad, la muerte, la desolación y el horror. En algunos momentos se muestra una sátira grotesca, que muestra lo vivido por el artista y la percepción que tiene éste del contexto en el que vive.

En esta nueva mirada, y nueva forma de expresión Goya advierte a Europa, de que ha de aprender de sus errores. Un siglo después los artistas de vanguardia recogerán esta idea, y la plasmarán en sus obras. (Concepción Lomba, Serrano, 2013: 430).

Los desastres de la guerra fue una serie que tardó en ser producida, esto debido a las dificultades económicas del artista en tiempos difíciles y la mirada detenida que mantuvo en lo sucedido. A pesar de ello la elaboración de estos sirve a modo de reflexión de lo sucedido, y transmitirlo mediante un lenguaje plástico, en el que el ser humano es el protagonista, ocupando un lugar privilegiado. Proponiendo con independencia del bando, la perversidad latente entre los contendientes, siendo implacable con todos, menos con los niños, que representan la inocencia en medio de la locura. (Concepción Lomba, Serrano, 2013: 434).

Además de la representación, de los problemas que conlleva un conflicto bélico, también se advierte de las consecuencias, en los lugares lejanos al frente. En el segundo grupo de los desastres, se pretende abordar este tema, y mostrar las fatales consecuencias que tuvo la batalla para el pueblo madrileño. Hambre, enfermedades, falta de salubridad, entre otros.

Esta serie muestra un relato veraz, limitándose a reflejar lo sucedido. Como fotógrafo de un tiempo en ruinas, se muestran imágenes contundentes y secas, sin ningún tipo de decoración. Diferenciándose de las composiciones bélicas del s. XVIII, estas carecen de cualquier tipo de héroe, de un carácter épico o patriótico, ni tampoco existe ningún juicio moral, representa la naturaleza pura de lo que significa un conflicto bélico, y las consecuencias que tiene para un pueblo.

Como muestra explicativa de lo que pretendía expresar en sus grabados, *¡Duro es el paso!* (fig. 9, pág. 66) (1810-1814, sanguina sobre papel verjurado, 151 x 207 mm, Madrid, Museo Nacional del Prado) es un buen ejemplo de ello. Se trata de una escena de una ejecución, una temática muy concurrida a lo largo de la serie (las estampas número 15, 26, 28, 29, 31 y 39). En estas representaciones se encuentran algunas de las imágenes más destacadas por su expresividad y perfección formal, mostrando de manera veraz y empírica la diversidad de ejecuciones y barbaries existentes en ambos bandos.

Como en tantas otras escenas, se presenta una ambigüedad semántica, la cual dota a la obra de diferentes interpretaciones. Esto se debe al desconocimiento de la identidad de las personas ajusticiadas, y del bando al que pertenecían. Los primeros comentarios realizados por Mérida y Brunet aseguraban, que se trataba de la ejecución de los colaboradores del canónigo Calvo, a manos de los españoles, en 1808. Con el tiempo Dérozier sostuvo otra interpretación, viéndolo como una serie de ajusticiamientos tras el levantamiento de 1808. Más tarde Vega relaciona la escena con los decretos franceses de 1809, los cuales dictaban ajusticiamiento para los guerrilleros españoles y colaboradores, tomando de referencia este último punto, más que una escena descriptiva, se trataría de una crítica a los sectores más conservadores. En este punto critica la manera de embaucar de la religión, intentando generar un conflicto religioso y seducir a la población española, conduciéndola a una muerte segura, sólo para ser bendecidos tras ella.

El dramatismo del momento se encuentra en numerosos gestos de la estampa, ejemplos de estos serían: la tensión de las manos tanto de los verdugos que izan al condenado, cómo las del propio condenado, la cuales están amarradas, haciendo un gesto de plegaria y rendición, destacar también las del clérigo que bendice y las de los ya ahorcados que se mantienen inertes.

Además, cabe destacar los rostros de cada uno de los representados, mostrando diferentes expresiones, como son el cansancio, esfuerzo, asombro y potestad. Aludiendo al título de

la obra, encontramos un poquito de sátira grotesca, esto se debe a que el paso más importante, y con el que finaliza la existencia del condenado en vida no es dado ni por él mismo.

La habilidad de poder captar el momento es una de las aportaciones más relevantes que encontramos en los *Desastres*. No solo se presenta una escena, sino que el autor trata mediante signos, que el espectador entienda la temporalidad de los sucesos. El grabado analizado es un claro ejemplo, observando las figuras de los ahorcados aún en movimiento, esto ayuda a entender que hace solo unos momentos han sido arrojados al vacío, y que aún puedan estar vivos, dando su último jadeo. Mostrando a los personajes principales como un antecedente de lo que está por venir.

Las invasiones napoleónicas significaron una pérdida en la fe de Goya por el presente, entrando en un estado depresivo. Algo habitual entre los autores románticos, que se mostraban perplejos ante la crueldad del tiempo en el que viven, ya que se aleja de su deseo. Su depresión se acrecentaría a raíz de una enfermedad, la cual le provocaría una sordera.

La representación de la luz y su manejo en arte es un recurso estético que supone un alto grado de conocimiento en pintura, destacando cuando se observa la obra. Goya adopta este tratamiento, como una de las características más importantes en sus obras, siendo en algunas de sus etapas pictóricas un factor esencial, tomando técnicas de algunos de los grandes artistas anteriores, ejemplo de ello sería Velázquez en el *Retrato colectivo de la familia de Carlos IV* (fig. 10, pág. 66) (1800, óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid). (Hernández Ávila, Néstor Guadalupe, 2017: 73, 75).

Como se ha comentado anteriormente la invasión de Napoleón a España fue un duro golpe para Goya, ya que tenía fe en la ilustración, y veía a Napoleón como un referente, tras este suceso cambio su visión, y lo relacionaba como la figura de un tirano, transmitiendo en sus obras el sentir del pueblo español, y dotando a la luz de un carácter positivo, representando las ideas de la ilustración.

Finalizada la guerra de la independencia, y firmado el tratado de Valençay, Fernando VII vuelve a España, se preparan diferentes decoraciones para conmemorar su regreso de una manera triunfal. Este hecho, podría indicar que las obras realizadas por Goya en 1814, *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos del 3 de mayo*, tenían de propósito engrandecer la victoria de las tropas del rey sobre los *franceses*, pero no existe documento

que lo corrobore, es más las obras fueron realizadas durante la regencia de febrero de 1814, a petición del propio Goya al Ministerio de Gobernación. Con la llegada de Fernando a Madrid la regencia fue desterrada a Toledo tomando él el control absoluto y ralentizando la elaboración de estas obras, la cuales se terminarían el 29 de noviembre del mismo año.

La carga de los mamelucos (fig. 11, pág. 67) (1814, óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid), representa la invasión francesa de Madrid, destacando a la resistencia española, que lucha contra las fuerzas egipcias. Como se ha comentado con anterioridad la representación es lo más realista y veraz posible, trasladando al espectador al lugar del conflicto, lleno de cuerpos inertes y sangrientos, a causa del fragor de la batalla. En el centro de la escena, aparece un caballo blanco, en el que se deposita la mayor cantidad de luz, sobre este se postra un jinete abatido por las fuerzas españolas, el resto de representados se encuentran bajo la penumbra. Esta obra simboliza el deseo del autor de la caída de los franceses, a manos de los españoles, y como estos dan la vida en nombre de la libertad, la luz es empleada como un elemento psicológico, la penumbra le da tensión al momento y la luz aporta esperanza, encarnando la caída del tirano francés en pro del libertario español (Hernández Ávila, Néstor Guadalupe, 2017: 77).

Si se habla del tratamiento de la luz en Goya, es necesario comentar una de sus obras más importantes, *Los fusilamientos del 3 de mayo* (fig. 12, pág. 67) (1814, óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid), la temática de esta obra sigue la estela de la anterior, en ella aparecen una serie de protestantes siendo fusilados, contrarios a la invasión de Madrid por parte de los franceses. Sobre las víctimas incide una mayor cantidad de luz, representado al pueblo español que lucha contra la tiranía de los franceses, algunos yacen en el suelo ensangrentados e inertes, simbolizando que son mártires, por otro lado, sus asesinos son envueltos por las sombras. De nuevo y al igual que en la anterior obra comentada, la luz simboliza valentía y la lucha en favor de la libertad, añadiendo el concepto de unidad, debido a que las figuras que se encuentran en el suelo, no se les puede diferenciar un estatus económico o social. Destacando la figura que se alza y sobre la cual incide una mayor luminosidad, al igual que en *La carga de los mamelucos* con el caballo, esta es la más impactante y la que a pesar de su destino fatal no duda alzar los brazos contra sus agresores.

En estas dos obras es cierto que existe un fuerte componente nacional, en el que Goya defiende a el sentimiento del pueblo español, pero al contrario que en las obras anteriores

a él, no existe un carácter publicitario, ni ensalza a una figura de poder. Es una crítica al tratamiento francés sobre el pueblo español, y la lucha de este por su libertad, este es el único sentimiento que se resalta en las dos obras, pero los personajes que aparecen en ellas no son rostros reconocidos. A diferencia de producciones anteriores se observa ese carácter veraz y objetivo, en la primera obra comentada de esta producción se observa cómo se abate a un soldado francés, pero el campo de batalla está lleno de figuras de ambos bandos, y en la segunda obra nadie sale bien parado, es una masacre al pueblo español, no hay ninguna figura de un héroe que rescate a los ajusticiados, simplemente y como sucede en cualquier conflicto, estos mueren por un ideal, en este caso y para Goya justificable ya que se trata de la libertad.

Para cerrar el capítulo de Goya, es necesario comentar hasta qué punto llegó la depresión del artista, para ello cabe analizar una de sus series más conocidas las *Pinturas negras*, titulada así por el uso reiterativo de colores oscuros y las temáticas depresivas que seguía la serie. Encasillada entre 1819-1823, se trata de catorce pinturas, realizadas a óleo, cuando la enfermedad del artista estaba muy avanzada, de estas catorce obras por continuación del trabajo se analizará *Duelo a garrotazos* (fig. 13, pág. 68) (1820-1823, técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 125x261 cm, Museo del Prado, Madrid), por los siguientes motivos a comentar. Durante este trabajo se analizan obras bélicas, y en esta escena se puede contemplar un duelo entre dos figuras, se observa cierto dramatismo en el rostro visible de una de ellas, algo que se ha ido repitiendo en las obras analizadas en este punto y el fondo es muy austero y depresivo teniendo muchas similitudes simbólicas, con un campo de batalla.

En la obra se representa a dos personas, peleando en un paisaje inhóspito y desolado, con un garrote en cada mano, luchan a muerte, una de ellas, la que muestra el rostro completo, presenta una herida en la cabeza, de la cual emana un buen chorro de sangre, además de tener una expresión de dramatismo, luchando por su vida, ofreciendo su máximo esfuerzo. Técnicamente la obra sigue ofreciendo lo visto anteriormente, un lugar depresivo (como es un campo de batalla, o una zona de ejecución), muestra de dramatismo en las expresiones faciales, representación de un lugar cotidiano, con personajes de la época, para poder trasladar al espectador al lugar donde se desarrollan los hechos y el estado de máxima tensión y esfuerzo, en este caso en los cuerpos de los dos luchadores.

Si no fuera una obra de Goya, parecería una reyerta entre dos campesinos, pero conociendo su recorrido se puede decir algo más. Se puede interpretar como una pelea

entre las dos Españas, la anticuada luchando contra la nueva y revolucionaria, por un territorio que como se ve en el paisaje no tiene mucho futuro, ya que todo lo que queda tras un conflicto es desesperación, hambre y miseria. Por ello, no existe diferenciación entre los personajes, ni siquiera desarrolla sus rostros, ya que da igual el vencedor de la pelea, el resultado será la posesión de un lugar inerte carente de vida y felicidad. Este es el estado al que llega Goya en sus últimas obras, uno en el que ha perdido totalmente la fe en la humanidad, y avisa de las consecuencias que hay tras un conflicto interno.

4.2 Otto Dix (1891-1969).

Al igual que Goya, Dix vio el terror de la guerra de primera mano. Se alistó en 1914, para combatir en la Primera Guerra Mundial, su experiencia fue traumática, algo que refleja en sus lienzos. Creó entre 1919 y 1922 un grupo radical, de diferentes artistas, formado por dadaístas y expresionistas, denominado *Dresdner Sezession Gruppe*. Para poder lograr esa impresión tan desoladora en sus obras, retomó la técnica de temple sobre tabla propia del Renacimiento, y se centró en una temática crítica, caracterizada por la crueldad y el realismo. En 1925 formó el grupo conocido como *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), alcanzando un gran momento de fama, hasta la llegada del nazismo, el cual consideró sus obras dentro del Arte Degenerado. Durante este periodo se dedicó a pintar paisajes, fue tomado prisionero y puesto en libertad en 1945 por los franceses, y finalizó su vida haciendo lo que más le gustaba, pintar.

Comparando estilo y vida, tiene grandes parecidos con Goya, los dos vivieron la crueldad del conflicto bélico, y expresaron los sucesos del campo de batalla con gran realismo, como si se tratara de dos reporteros de época. El dramatismo, las expresiones faciales, los paisajes desolados, la decadencia y el querer trasladar al espectador, al campo de batalla, son algunas de las características que comparten ambos artistas, teniendo en claro que viven en dos épocas totalmente diferentes, pero queriendo dar a entender al mundo las crueldades que hay tras un conflicto bélico.

Ambos artistas realizaron una serie para mostrar al mundo los estragos de un conflicto armado, en el caso de Goya como se ha mostrado anteriormente, con la serie de *Los Desastres de la guerra*, mientras que la de Dix es la serie de *La guerra (Der Krieg)* (1924), la cual se sustenta en el conflicto de 1914 a 1918, que es el periodo de tiempo en el que el artista se encontraba en el frente. Goya presenta un nuevo arte belicista y Dix lleva al máximo las expresiones de Goya. Como se ha comentado anteriormente la etapa

más oscura de Goya serían sus famosas *Pinturas Negras*, pues Dix encuentra aquí el punto de partida de su arte bélico. Haciendo un símil con las dos guerras sobre las que trabajan los artistas, estas también evolucionan de manera similar, mientras en las guerras napoleónicas el conflicto es menor y presenta algunos límites. En la Primera Guerra Mundial, estos límites se sobrepasan, consiguiendo armamento mejorado, mayor número de tropas, y por ende una mayor masacre, es por ello, por lo que Dix va más allá, porque el conflicto bélico ha ido a más y necesita y debe darle más dramatismo y oscuridad a su obra (López Hernández, José Ignacio, 2015: 184).

Tratando más concretamente la serie de Dix (*La Guerra* s. XX), se exponen una serie de imágenes que no guardan conexión, no existe ningún tipo de orden, ni lineal, ni jerárquico, la similitud se encuentra en la temática de cada gravado, y en su visualización, puesto que, al observarlos en conjunto, el sentimiento de tristeza y desmotivación es mayor, es una serie de encontronazos con la cruda realidad.

En ella no existe bando aparente, en algunas ocasiones no se diferencia un uniforme o algún dato que pueda diferenciar a los soldados, esto se debe a que las situaciones ocurren por igual en ambos bandos. Un ejemplo interesante se encuentra en la obra *figura número 6 Retirada de las tropas (Batalla de Somme)* (fig.14, pág. 68), donde encontramos a un grupo de soldados esperando al siguiente ataque, tras las trincheras se resguardan del enemigo de forma cautelar. En la guerra todos ejecutan, masacran, tienen miedo, pasan hambre, esta es una clara diferenciación con el arte sublime de la guerra y algunas de las estampas de Goya, en las que critica al bando francés en sus acciones contra el pueblo español.

El tratamiento de la naturaleza es otro punto por destacar, para Dix esta sufre los mismos estragos que las personas, y es destruida por completo por los obuses, por ello la naturaleza se la trata como un muerto más, *Figura 8 Cadáver de caballo* (fig.15, pág. 69), en la que se observa un caballo totalmente agujereado, en el suelo, pudriéndose en el campo de batalla.

La destrucción de escenarios y arquitectura también tiene cabida, empleada como un elemento simbólico de la destrucción de la patria, esto le da un gran reforzamiento a la idea de provocar pavor o miedo en el espectador, estas destrucciones de elementos simbólicos vienen acompañadas de algunos cuerpos sin vida, esto sirve para mostrar el grado de destrucción, y cómo a pesar de la muerte de algunos valientes, el edificio ha

acabado cediendo ante los ataques enemigos. Es trasladar un sentimiento desesperanzador al público. *Figura 13 Casa destruida por bombardeo aéreo* sería el ejemplo práctico en el que se dibujan una serie de cadáveres, en una casa en ruinas por el impacto de un proyectil.

Otro de los puntos a destacar, es el tratamiento y el detallismo existente en los cadáveres. En anteriores épocas se intentaba ensalzar a la figura del héroe, sobre sus enemigos, en este trabajo se da el ejemplo de *La victoria de Fleurus*, (Vicente Caducho, 1634, Museo del Prado), en el que los cuerpos sirven para sobreponer a una figura sobre el resto. Dix consigue darle una vuelta a este concepto, presenta a los cadáveres en el campo de batalla, uniéndose con el fango y quedando enterrados bajo este, solo para ser desenterrados por la caída de un obús, esta escena del todo grotesca, choca con la idea de que un héroe, una persona noble y pura realice semejante masacre. Además, sirve como en el párrafo anterior, para mostrar que la lucha por la patria no lleva a una muerte honorable, y que el cuerpo no tiene ningún trato especial, ya que la desfiguración es tal que no se puede identificar a la persona, y a causa de la batalla prácticamente ni recuperar el cuerpo, un ejemplo sería la *Figura 16 Soldado muriendo* (fig. 16, pág. 69), en la que aparece un rostro totalmente desfigurado, y prácticamente irreconocible, y para darle más crudeza a la estampa como añade el título aún sigue con vida. . (López Hernández, José Ignacio, 2015: 199, 200).

Durante los años que compuso la serie de la guerra, Dix elaboró unos cincuenta aguafuertes, tiempo después de que finalizara el conflicto, recordando todas aquellas escenas, que se le habían quedado en la retina, para poder modelar esos cadáveres tan detallados y atroces. No solo se hizo servir de su recuerdo en el campo de batalla, sino que también de las momias de las catacumbas de los Capuchinos y de algunas de las imágenes de guerra de su compañero, Hugo Erfurth. En el caso de Goya los afectados fueron los civiles españoles, mientras que en Dix son los soldados que se encuentran tras las trincheras (independientemente del bando al que pertenecen), que al igual que los habitantes intentan escapar de los estragos del conflicto, bajo el mandato de un gobierno militar. (Concepción Lomba, Serrano, 2013: 436, 439).

En comparación las dos series, buscan alejarse de la expresión sublime de la violencia, no ven como esta puede servir de justificación para defender una causa. Estructuralmente las obras tienen pocos parecidos, y esto se debe a las diferencias entre las épocas, Goya muestra en su mayoría ejecuciones, mientras que Dix muestra el puro horror y la

carnicería en un campo de batalla, se podría entender que este va un paso más allá. Hay similitud en la forma de expresar la acción violenta, en el aura que ambos crean, pero Dix es mucho más crudo que Goya, se podría afirmar que Dix tiene su punto de partida en *Las pinturas Negras*, en ellas no hay ninguna esperanza y se plantea un mundo oscuro y lleno de escenas grotescas.

Dix continuó con el papel de Goya un siglo después, representado la guerra como si de un cronista se tratara, reflejando la realidad de la condición humana, en unos años veinte totalmente degenerados, en una esfera donde la ciudad juega un papel fundamental, en la que habitan diferentes clases sociales, donde las prostitutas y los lisiados de guerra juegan un papel crucial.

Una obra representativa de esta crítica social podría ser *Metrópolis* (fig. 17, pág. 70) (1927-1928, técnica tempura, 402x181 cm). En esta obra vemos la aparición de diferentes personajes típicos de la ciudad: músicos de jazz, prostitutas, tullidos de guerra, y demás representantes de las altas clases de la sociedad. Los tullidos regresan de la guerra pensando tener una vuelta triunfal, nada más lejos de la realidad, son ignorados, marginados y despreciados por el resto de personajes, estos ven como han dado su vida por el país y este es el trato que tienen tras regresar. Esto se debe a que son vistos como un pasado oscuro, y algo sobre lo que hay que desprenderse. En la obra estos aparecen tirados, incluso alguno pidiendo limosna, ya que han sido apartados, después de todo lo que han hecho por su país, por otro lado, tenemos al resto de personajes que, ignorado a los tullidos, buscan divertirse en la ferviente noche en la ciudad.

Esta comparación es muy dura, por un lado, se observa a un conjunto de soldados que han vivido situaciones muy traumáticas en el frente, mientras que los ricos y poderosos han disfrutado de la fiesta en la ciudad, y una vez regresan a casa estos son tratados como desechos, importando lo mínimo, y como si hubieran desaparecido de la existencia, mostrando unos rostros dramáticos, contemplando como todo por lo que han luchado les ha dado la espalda. Esta crítica se encuentra en un contexto turbulento en Alemania, la república de Weimar es un periodo plagado de cambios de gobierno y rebeliones, esto aparece en la obra, mostrando falsedad en la felicidad de los ciudadanos, es un periodo de incertidumbre, no parece encajar para nada en el contexto en el que se sitúa, pero es para mostrar la actitud de muchos, ante las dificultades que tenía el país.

Sin mostrar un conflicto bélico, ni una masacre, Dix dibuja otro tipo de horror en un conflicto armado, y es el olvidar a la figura del héroe en su vuelta a casa, una vez este ha pasado todas las penurias y todos los traumas de la guerra, sobrevive para darse cuenta de que es despreciado y marginado, por perder y hundir a Alemania en una crisis total. Mostrando también la reacción de los ciudadanos, que parecen ignorar la situación del país, y se divierten con la música jazz. El autor no ignora esta situación y realiza una crítica con dos enfoques claros, el del soldado abandonado y el del ciudadano ignorante.

Esta obra se enmarca dentro de *la Nueva objetividad*, grupo creado por Dix a partir de 1924, su nacimiento tiene origen como respuesta a los expresionistas, plasmando la realidad y la objetividad, manteniendo un significado social y un aire de reivindicación, de algunos de los valores de la época, que eran cuestionables. Tras la primera guerra mundial Alemania queda desolada, de ahí el aire de pesimismo que transmiten estas obras, y la necesidad de buscar nuevos métodos por parte de los artistas expresionistas, con la idea de encontrar un arte más contundente, más crudo, que reflejara la realidad del país, centrado en la sociedad, que ayudara a la población, a entender la situación que estaba atravesando la nación. Dejando de lado toda abstracción, los artistas se centran en el estado de su realidad.

Las características, son las que sigue Dix en las obras expuestas en este trabajo, un retorno a la realidad, motivado por la necesidad de expresar el momento que atraviesa la sociedad; Avances estéticos en vanguardia, sin abandonar el colorido fauvista y el expresionista; Recuperación de la figuración, centrado en el compromiso social, y el establecimiento de una denuncia ante los actos que se están desarrollando, en un periodo de inestabilidad continua, criticando el estado de gobierno militar que les ha conducido a esa situación, y la deformación de la realidad, para establecer esa denuncia, en Dix se ve claramente con la amalgama entre los cuerpos y el fango, en algunos de sus grabados, o en la forma caricaturesca, en la que representa a los burgueses de la época, en la obra *Metrópolis*.

A diferencia de Goya, Dix no estaba solo, pertenecía a un grupo de personas, que tenían el mismo pensamiento crítico que él, aunque él fue quien expresó con mayor crueldad, dramatismo y realidad, los sucesos en el campo de batalla, es cierto que sus compañeros no se quedaron atrás, y presentaron una crítica mordaz a la sociedad de la época. Un ejemplo sería la obra *Metrópolis* (fig. 18, pág. 70) (George Grosz, óleo sobre lienzo, 100x102 cm, 1916-1917, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid), en esta composición se observa la ciudad de Berlín, en plena Primera Guerra Mundial, el cambio

que se va dando en las ciudades en la primera parte del siglo XX, es objeto de análisis por los artistas, de ahí esa necesidad de expresar la velocidad y el bullicio, que había en las ciudades de la época, empleando recursos futuristas y cubistas, la escena se tiñe de un color rojo y dándole un aura apocalíptica.

Esta obra fue pintada durante un permiso que se le dio al artista, llegó a su ciudad natal, y vio los cambios que esta había sufrido, durante su estancia en el frente, se admiró por la grandiosidad de esta, pero también se horrorizó por las fiestas nocturnas, la violencia presente y la desesperación. Por ello se puede observar en los rostros de los viandantes, dramatismo, terror y desesperación, incluso se puede apreciar la figura de un esqueleto, que es arrastrada por un carro, con dos caballos. Al igual que Dix, Grosz no ve con buenos ojos la actitud de la sociedad, pero en estos tiempos Dix se encontraba en el frente, y Grosz pudo aprovechar su permiso, para ilustrar el comportamiento de la sociedad, durante la guerra. No solo cabe apreciar el dramatismo, la crueldad y el terror en el frente, sino que también, hay que conocer, la situación que se da en la ciudad, mientras se está combatiendo.

Para finalizar, cabe destacar, una de las obras de guerra, más importantes de la historia, la cual resume con claridad y exactitud, no solo la visión de Dix, sino lo que era estar en el frente. Se trata del *Tríptico de la guerra* o *Der Krieg* (fig. 19, pág. 71) (1932, óleo, retablo central 204x204 cm, retablos laterales 204x102 cm, predella 60x204 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde). Esta obra se pintó mientras el autor se encontraba en la escuela de Bellas Artes de Dresde, continuando la temática de sus aguafuertes, pinta la guerra tras las trincheras, de una forma crítica, siguiendo los parámetros anteriormente citados: Paisaje desolado, fusión entre los cadáveres y el fango, destrucción de la naturaleza, destrucción de estructuras, amalgama de cuerpos mutilados y acribillados y en definitiva el estado desolado del campo de batalla tras un enfrentamiento.

La composición, está dividida en diferentes escenas, un total de cuatro retablos, ilustrando una narración progresiva, comenzando por el retablo izquierdo, se observa a un grupo de soldados, carentes de rostro y de espaldas al espectador, dirigiéndose a un campo de batalla cubierto por una neblina, (pudiendo aludir al gas venenoso). En el retablo de la derecha, se contempla un fondo lleno de fuego y un suelo plagado de cráteres, aludiendo a la batalla que se ha producido, un soldado recupera de la montaña de cadáveres a otro, que parece estar vivo, en la escena se pretende plasmar el horror de la guerra, en el que, a pesar de las heridas, hay que continuar luchando, y la situación, de tener que buscar

gente viva, en una pila de cadáveres conocidos. En el plano central, se visualiza el final de la batalla, y es donde se contempla la unión, de todas las características de Dix, un paraje desolado y destruido por la batalla, con cadáveres a izquierda y derecha, un cúmulo de muerte donde solo sale una figura erguida, la del soldado que ha contemplado toda la escena, y que ha vivido de primera mano la brutalidad del conflicto, donde el único refugio visible es una fosa de cadáveres. Finalmente, en la parte inferior, se observa a un Dix enterrado, pudiendo aludir, a que una parte de su ser murió también, en el campo de batalla.

Con el ascenso del nazismo al poder, la agrupación *Nueva objetividad*, tuvo que disolverse, y las obras de Dix fueron incluidas en la exposición *Entartete kunst* (Arte Degenerado), este a diferencia de otros artistas continuó viviendo en Alemania, pintando paisajes y obras de carácter religioso. Tras 1945, fue apresado y liberado posteriormente, regresando a Alemania, y viviendo sus últimos días dedicándose a la pintura.

Este capítulo en definitiva sirve para mostrar la evolución que tiene la pintura de guerra, y exponer el porqué del cambio de concepción de un conflicto armado, en los siguientes capítulos se mostrara como va evolucionando la pintura. Esta estará determinada por el contexto, y se adoptarán diferentes modos de percibir el arte dependiendo del territorio. Hasta este punto se ha visto la evolución a lo largo de los conflictos en España y el cambio que supuso la Primera Guerra Mundial, el nuevo armamento, y las nuevas tácticas, son claras diferencias que se perciben en las obras de los dos artistas presentados.

Con el final de este punto, se dan los ascensos de los diferentes nacionalismos en Europa, censurando la pintura anterior, y proponiendo nuevas temáticas en el arte de la guerra. Goya y Dix son el inicio de una nueva propuesta, que se desarrollará, con los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Civil española, por nuevos artistas, contexto y hechos que se analizarán a continuación.

5. La segunda gran guerra y el arte.

Tras los primeros cambios en el arte, y el fin de la Primera Guerra Mundial, la mayoría de los países europeos, se encuentran derruidos, por los bombardeos y contiendas desarrolladas en el continente. Tras un gran periodo de inestabilidad, se comienzan a formar agrupaciones radicales, ideologías que exaltan la grandeza del país, y aluden al retorno de esos mejores tiempos, para motivar a la población y conseguir adeptos. Alemania, Italia, España y Rusia son algunos de los países, donde estas ideologías acaban triunfando, con diferencias sustanciales entre ellas, pero con una premisa clara, la exaltación del país, de la unidad, y la necesidad de un líder que guie a los ciudadanos. En algunos casos se adaptará el régimen al estilo de vanguardia y en otros se repudiará el arte moderno, volviendo al academicismo y a los clásicos que poseen un carácter más puro según el estado totalitario.

Por otro lado, también se continúan dibujando los horrores de la guerra. A pesar de que, en algunos países, como Alemania, muchas de estas obras fueron confiscadas, o sus artistas perseguidos. La idea es continuar expresando, rabia y odio hacia la guerra, no de una manera tan explícita como Goya y Dix. En este momento se presenta una gran dualidad, por un lado, se presenta un arte que defiende el conflicto bélico y que lo ve como una oportunidad de prosperar y expandirse. Contrario a este se encuentran los artistas refugiados, exiliados o encarcelados, que cuentan cómo es la realidad de la guerra y las consecuencias que esta puede tener, criticando su moral y la tiranía tras los grandes regímenes totalitarios.

Tratándose del momento de auge del movimiento de vanguardia, este rechaza cualquier técnica academicista o clásica, ya que su finalidad es la ruptura y la separación con el pasado. Por ello se cambia la dinámica de representar un conflicto y se buscan nuevos mecanismos para que el espectador perciba sensaciones de repudio hacia la guerra. O en otros casos simplemente se trata de una liberación por parte del artista, que plasma su sentir en sus producciones.

5.1 El arte de los totalitarismos.

Siguiendo la línea temporal del anterior punto, se ubicará el inicio de este en la Alemania nazi, sabiendo el periodo de incertidumbre y descontrol, vivido durante la República de Weimar (1918-1933). El nazismo acaba instaurándose en el poder, y como se ha

mencionado con anterioridad, repudiará y censurará algunas obras de arte, considerándolas como arte degenerado, expoliando muchas de estas y apropiándose de muchas otras.

La cultura y el arte presentan una línea paralela, representando “un carácter monolítico” (Huener, Jonathan y Nicosia, Francis). Destacando por la mayoría de los expertos, la sofisticada vida de muchos de los artistas, que, siguiendo la política y cultura nazi, situaban al judío como el otro, destacando el antisemitismo. La posición económica de muchos de los artistas fue el motivo de este sentimiento antisemita, y de necesidad de una purga, hecho que se observa en algunas de sus obras. (Huener, Jonathan y Nicosia, Francis, 2006: 589).

Desde un primer momento, se pretende alejar a los artistas de la cultura estadounidense, que había triunfado en Alemania en la República de Weimar. Destacando el cine, el jazz, música de baile y los musicales de Broadway. Acrecentado por la guerra, el deseo del gobierno alemán era suprimir todo tipo de cultura americana, de su juventud, a pesar de ello tras la caída de la Alemania nazi, se volvió a popularizar todo este movimiento, proveniente de Estados Unidos. Para conseguir crear una cultura propia, la música no prohibía ningún tipo de estilo, ni obligaba a escuchar clásicos como Wanger o música de marcha. Se centro en la purga de música y composiciones judías, a pesar de esta censura, la música alemana continuó evolucionando y progresando. El cine por su parte se centró en las victorias en batallas y el repudio a los judíos, cogiendo de referencia dos grandes películas alemanas, que triunfaron en su momento, *El triunfo de la voluntad* y *El judío Süß*. (Huener, Jonathan y Nicosia, Francis, 2006: 590).

Indagando en el mundo del arte pictórico, el nazismo empleó este a modo de propaganda, repudiando todo lo relacionado con el mundo de la vanguardia, debido a la creencia de que estas obras provenían de mentes enfermas y degeneradas. En este momento entra el ámbito personal, influyendo la frustración de Hitler de no poder dedicarse al arte, fallando en su intento de entrar en la Academia de Bellas Artes de Viena. Este fracaso lo persiguió de por vida, convirtiéndose el arte en una obsesión. (Piñel López, Rosa, 2016: 230).

En relación con el expolio y apropiación de obras, se realizó una gran exposición en Múnich, de más de 650 obras, denominada “Arte degenerado”. Su finalidad era desacreditar el arte moderno, calificando a este como el “contra-arte”. Las obras más representativas de esta exposición fueron *La tentación* (fig. 20, pág. 71) (Max Berckman,

1937, óleo sobre lienzo, 199x170 cm, Bayerische Staatgemäldesammlugen Munich) y *El hombre nuevo* (fig. 21, pág. 72) (Otto Freundlich, 1912, yeso, 1,39 m de altura, destruida en 1941). Sirviendo ambas como representación del arte degenerado, que repudiaba el regimiento alemán. Adolf Ziegler (artista favorito de Hitler), anunció estas obras como productos de unas mentes enfermas y dementes, como muestras de falta de talento e impertinencia. Para desacreditar aún más estas obras, a su lado se expusieron otras realizadas por discapacitados mentales, e imágenes repulsivas, esto para hacer ver al arte moderno como algo ridículo (Piñel López, Rosa, 2016: 230).

La finalidad era clara, se pretendía hacer ver a la ciudadanía alemana, lo ridículo y degenerado que era el arte moderno, y lo mediocres que eran tanto los artistas como las obras que hacían. Con la instauración del gobierno nazi, los máximos representantes de la *Nueva objetividad*, el Dadá y el expresionismo alemán, vieron como sus carreras eran destruidas, ejemplos de esto son: Max Beckmann, Ernst Barlach, Otto Dix, Georgs Grosz, Vasili Kandinsky y Ludwig Kirchner. (Piñel López, Rosa, 2016: 231).

En la misma línea que la exposición nombrada, se realizó otra denominada, “La gran exposición del arte alemán”, en la Cas del Arte, presentando obras acordes al nuevo arte alemán y del gusto del gobierno nazi. Esta presentaba la nueva estética alemana, y la ruptura definitiva con el arte moderno y de vanguardia, Adolf Ziegel en pintura y Joseph Thorak en escultura, fueron los autores preferidos por el régimen nazi. Dada la temática del trabajo, se tratarán las obras de Adolf Zieel, destacando *Los cuatro elementos* (fig. 22, pág. 72) (1937, óleo sobre lienzo, 86x171,5 cm, Pinakothek der Moderne, Múnich). Se trata de una reproducción clásica de los cuatro elementos encarnados, en relación con el ideal femenino nazi de pureza racial y feminidad. Cuatro figuras descienden de sus tronos, estableciendo contacto visual con el espectador, pudiendo este apreciar mejor las virtudes y la belleza de las figuras. El formato tríptico, no es una casualidad, puesto que se trata del usado por el arte sacro cristiano, convirtiéndolas en un objeto de adoración sagrado. (Piñel López, Rosa, 2016: 232, 233).

Con el inicio de la guerra, las obras centraron sus temáticas en glorificar las victorias en campos de batalla y tratar a los soldados como héroes. En este momento hay una regresión a las temáticas expuestas en el primer punto. El régimen mandaba a sus pintores y periodistas a la batalla, con la finalidad de que pudieran percibir como se desarrollaba el conflicto, creando obras de carácter documental. Trasladando estas impresiones en el lienzo, idealizando a los soldados como héroes de guerra, fieles a la causa. Creando un

sentimiento conmovedor en los ciudadanos comparable al que conseguía el cine (Piñel López, Rosa, 2016: 233).

En Italia, en 1909, Filippo Tommaso Marinetti fundó el movimiento futurista, este nacimiento se da tras la publicación del “Manifiesto Fundacional del Futurismo”, consolidando la unión de la doctrina hasta la muerte de su fundador en 1944. Esta corriente englobaba a una figura muy concreta, se trataban de varones jóvenes, moderados y rebeldes. Su inspiración, viene derivada de la idea, de la ciudad industrial, comenzando en las artes literarias, poco a poco se vio una evolución hacia las artes plásticas o visuales. Desde un primer momento, Marinetti quiso centrar su obra, al público militar, destacando que algunos de los integrantes del grupo, eran veteranos o servían aún para el ejército, llegando a decir en el manifiesto de 1909 que la guerra es “el único limpiador del mundo” (Marinetti, 1909). La llegada de la Primera Guerra Mundial fue una oportunidad única, pero acabó siendo, un escenario traumático y reformista, para el arte de vanguardia, llegando a considerar tras el conflicto la disolución del grupo, ya que la guerra ya no se veía como un elemento de futuro, descartando de este modo la razón de ser del propio movimiento.

A pesar de ello, el movimiento continuó, a lo largo de los años de guerra, involucrando a Marinetti y a otros futuristas, en los *Fasci di Combattimento*, en 1919, pero a causa de diferencias, acabarían separando caminos en 1920. Sin embargo, el líder de este movimiento estuvo implicado en el nacimiento de los *Fasci di Combattimento*, y fundó el Partido Fascista Italiano. Y no fue por equivocación ya que tanto Marinetti como Mussolini tenían las mismas creencias, reivindicando la violencia como modo de resolución de problemas y sobreponiendo esta a la razón, por lo que no es de extrañar que acercaran posturas, a pesar de acabar dividiéndose al poco tiempo. Algunos de los líderes futuristas, murieron en esta época, surgiendo nuevos artistas más jóvenes como Bruno Corra, Emilio Settemeli y Primo Conti, que le dieron mayor originalidad y frescura.

El fascismo italiano, basará sus orígenes en fuentes de legitimidad intelectual, que justifican la importancia de la consolidación de diferentes movimientos, saliendo de este modo, del penoso estado en el que se sumía la Italia de la época. Con el fin de que su discurso tuviera fuerza, el fascismo buscó formarse de hombres fuertes, que buscarán una victoria heroica, de esta forma al igual que en la Alemania nazi, se pretende volver a la idea de los clásicos, donde se presenta una figura invencible, en este caso que defienda las ideas nacionalistas, la cual acaba sin piedad con sus enemigos, para ello el futurismo,

empleará diferentes formas y métodos artísticos que se comentarán más adelante. (Jiménez Aurrekoetxea, Aitor, 2015: 62).

Volviendo a lo tratado en el apartado anterior, en la época moderna, se origina la ya mencionada ilustración, se pudiera entender que, como elemento antagónico, reactivo, surge el Romanticismo, esto se debe a que mientras la Ilustración, se centra en elementos de avance, tecnología y ciencia objetiva. El Romanticismo, se acerca más a lo puramente pasional y sensible, elementos que los pensamientos del siglo XIX, habrían omitido, dejando de lado, la creatividad del ser humano. El fascismo italiano beberá de algunas de las características de Romanticismo, buscando de este modo esos orígenes intelectuales. En el arte romántico, se usa el símil entre la tragedia y el sentido de la vida, proveniente de autores como Schopenhauer y Nietzsche. Para Nietzsche, una vida sin intensidad carece de significado, reportando esta un sentimiento de dolor, para poder alcanzar las metas propuestas. Ante esta vida cruel se presentan dos actitudes la de renuncia y fuga, que desarrollara el hombre racional, y la de lucha que la desarrolla quien acepta el dolor para poder alcanzar el éxito (Jiménez Aurrekoetxea, Aitor, 2015: 63, 99).

El arte italiano se centrará en mostrar imágenes trágicas, donde el héroe, defenderá a la nación, viéndose en complicaciones, para poder alcanzar la victoria. Se tratará de mostrar el avance tecnológico al que se ha llegado, como símil del avance que está teniendo la nación, representado a un héroe, que lucha por el país, conociendo su posible final, pero aceptándolo, y sumiéndose en las consecuencias de sus actos, por la defensa de un ideal. Estas ideas serán las que busca el arte fascista, cimentadas sobre argumentos de intelectuales, y centradas en un sentimiento pasional y de emociones.

Mario Sironi (1885-1961) es uno de los artistas italianos, con ideología fascista, más reconocidos, llegando a ser admirado por el mismo Picasso, a causa de su ideología es desconocido para muchos, teniendo una única retrospectiva en 1993, en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma. La mayoría de sus obras fueron encargos de Mussolini, destacando las últimas pinturas de la época de postguerra, empezó a pintar a la edad temprana de quince años, mostrando grandes dotes de artista, cinco años después, con la lectura de algunos de los intelectuales y filósofos de la época, aglutinó muchos de estos conocimientos, acogiendo las características de los románticos de la época, presentando una personalidad depresiva e introvertida. En lo pictórico se fijó más en Umberto Boccioni, dejando de lado, las pinturas dinámicas propias de los futuristas, pero al igual que estos, dibuja la escena industrial del siglo XX, desmarcándose de estos, en la

estructura de las obras, estas eran más sombrías y expresionistas, frenando todo el traqueteo y dinamismo, propio de los futuristas.

Tras la primera guerra mundial, muchos de los artistas se alejaron del modernismo, debido a los horrores y el legado de penuria que esta presentaba, concretamente en Italia, con la llegada de Mussolini y sus ideas imperialistas, se hace un regreso al Renacimiento y al arte antiguo. Rápidamente muchos artistas se afilian al partido de Mussolini, por miedo a represalias, a diferencia de Sironi, quien compartía la ideología del partido, Margherita Sarfati, amante del dictador, en la década de 1920, estableció la unión entre arte y política, y creando una nueva agrupación denominada como el *Novecento*, elogiando “el clasicismo moderno”, liderado por Sironi. Con el avance de la época, sus obras se convirtieron en expresiones de pena, dibujando paisajes urbanos, en los que muestra un despojo de los elementos fundamentales, representado un mundo sombrío, con calles deshabitadas y edificios escarpados, que transmiten una sensación claustrofóbica, en escenas donde un único personaje u objeto, se encuentra como héroe en un mundo caído, donde se han perdido todas las características esenciales, un ejemplo sería la obra titulada *Paisaje urbano con camión* (fig. 23, pág. 73) (1920), en el que encontramos un camión negro, en un paisaje fantasmal, con las características de una ciudad urbana, pero sin vida y decadente. El autor alegó alejarse totalmente del clima político, pero estas obras servían como crítica a la situación de Italia, y como así se definía el fascismo italiano, era un movimiento social, y debía ser el obrero el que se levantase contra el entorno que se estaba generando.

En 1930, Mussolini pidió a sus artistas que pintaran murales, en los edificios públicos, esto empequeñeció la figura de Sironi, el cual luchó contra las dimensiones sin éxito, quedando pocas obras a destacar, una de ellas sería *Italia entre las artes y las ciencias* (fig. 24, pág. 73) (1935), donde se muestra una variedad de dioses, atletas, estudiantes, soldados, trabajadores y campesinos, con un resultado poco convincente, y de ahí el fracaso de este tipo de obras. Tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial, Sironi se mantuvo fiel al régimen, y fue juzgado por ello, evitando la condena, pero encerrándose en su propia imaginación, como expresa en sus últimas obras, una pena que se intensificó tras el suicidio de su hija en 1948.

Por otro lado, se encuentra el futurismo, teniendo algunas obras anteriores a la llegada del fascismo, y referentes a la Primera Guerra Mundial, pero que guardan relación como ya se ha desarrollado con los ideales fascistas, *Tren blindado en acción* (fig. 25, pág. 74)

(Gino Severini, 1905, óleo sobre lienzo, 115,8x88,5 cm, MoMA), se trata de la entrada de Italia en la Primera Guerra Mundial, y siguiendo el grito futurista de “La guerra es un motor para el arte” Gino, desarrolló esta obra tan dinámica, en la que el tren, sirve como metáfora, del impulso y el avance, que supondrá la guerra para Italia, tanto social como cultural, estas creencias son anteriores al fascismo, pero como se puede observar muy parecidas.

Se trata, de entender la guerra como un avance tecnológico, de ahí el uso de un tren, como fuerza innovadora e imparable, empleando un cubismo dinámico, que le da velocidad a la escena representada, característica muy típica en el futurismo. Otra obra que comentar sería *Antes de que se abra el paracaídas* (fig. 26, pág. 74) (Tullio Crali, 1939, óleo sobre lienzo, 141x151 cm, Casa Cavazzini), inspiración en los aviones modernos de la época, como una máquina poderosa, y desarrollada para el conflicto bélico, el fascismo reforzó la idea futurista, que no estaba pasando por su mejor momento, se puede visualizar una perspectiva cenital, a un paracaidista cayendo al vacío, con un paisaje disminuido a sus pies, dotando de gran movimiento y vertiginosidad a la obra. El soldado es mostrado como un héroe, ya que cae al vacío, sin saber cuál será su destino, y, al fin y al cabo, es una de las ideas que pretende transmitir el fascismo, hay que ser fuerte, y anteponerse a las adversidades, para poder alcanzar los objetivos, se trata, de tener que realizar un salto de fe, desconociendo el aterrizaje, pero teniendo creencia, en que la fortaleza del soldado será suficiente para alcanzar sus objetivos.

Estos fueron los dos principales métodos de los totalitarismos de transmitir su arte. Por un lado, Alemania se centró en eliminar lo moderno, y utilizó el academicismo, puesto que consideraba que era un arte puro. Por otro lado, en el fascismo italiano acogió a una vanguardia cimentada en valores compartidos, el futurismo veía en la guerra la evolución, por la implementación de armamento nuevo y el dinamismo que daba esta a sus obras. Siendo desde sus comienzos, un movimiento favorable al conflicto armado y que se generó a raíz, de exmilitares e intelectuales italianos durante la primera guerra mundial.

5.2 El nuevo estilo de vanguardia.

Este punto será desarrollado a partir de una exposición: *El arte de la guerra. Francia, 1938-1947*. Esta fue realizada, por primera vez en 2013, en el Museo de Arte Moderno de París, su temática es el rechazo de los artistas hacia la ocupación nazi en Francia, y los abusos alemanes al pueblo francés. Se trata de una recopilación de más de 500 obras, y abarca desde 1938 hasta 1947, existiendo una combinación de artistas de renombre, con otros no tan conocidos, divididos a lo largo de 12 secciones. Dada la dimensión de la exposición, los artistas implicados y la temática a tratar, cabe destacarla y analizarla, ya que se trata de una gran muestra de material, y una notable aportación al conocimiento del contexto artístico, de la Francia ocupada.

Como afirmaron las comisarias de la exposición (Jacqueline Munck, conservadora del Museo de Arte Moderno de París y Laurence Bertrande Dorléac, historiadora del arte) es una forma de dar luz a la intimidad de las viviendas, de los talleres de arte, refugios, campos de internamiento y concentración, cárceles y psiquiátricos, lugares olvidados por la historia.

La exposición comienza con la ocupación nazi de Francia, y la instauración del gobierno de Vichy (1940-1944), continuando con la inauguración en 1942 del Museo Nacional de Arte Moderno. Destacando la muestra del denominado “gusto moderno”, omitiendo obras de los principales estilos de la época, como fueron el Fauvismo, el Cubismo, el Dadaísmo y el Expresionismo. Básicamente se establece un recorrido desde la ocupación, hasta el abandono de las tropas alemanas. Destacando la vida de los artistas, en los diferentes lugares anteriormente nombrados en el primer párrafo, la supervivencia de algunas de las galerías, contrarias a las imposiciones nazis y el expurgo de las obras indeseables por el régimen y la apropiación de las del gusto del führer. La vida artística en París presenta un tono tétrico, situación ya anticipada por los surrealistas, en su exposición de 1938. Presentando temas clandestinos, como obras realizadas en los campos de internamiento, debido al contexto de censura y radicalización, en el que se encontraban los artistas de la época.

Georges Braque (1882-1963), es uno de los artistas a destacar, junto a Picasso conformó uno de los estilos más característicos del arte moderno: el cubismo. En los primeros años siguiendo la tradición familiar, se especializó en el paisaje y en la pintura decorativa. En la capital francesa contagiado por los artistas fauves, fue cambiando su paleta a colores

más luminosos, la contemplación de *Las señoritas de Avignon* de Pablo Picasso, cambió el rumbo de su pintura, y junto a Picasso conformaron las bases del cubismo. En 1912 volviendo a su primera etapa, comenzó a introducir algunas técnicas propias de un pintor-decorador, e implemento el collage con papel pintado o recortes de periódico, siendo algo novedoso para el arte moderno. Durante la guerra se mantuvo fiel al cubismo hasta la década de los 40, suavizando las formas y el colorido, y en su etapa final realizó los cuadros de *Ateliers*, uno de los momentos álgidos de su carrera, recuperando sus temas preferidos e impregnándolos en esta producción.

De su producción acerca de la Segunda Guerra Mundial, cabe destacar *La paciencia* (fig. 27, pág. 75) (1942, óleo sobre lienzo, 145x113 cm), esta es producto de los meses de aislamiento del autor, durante la ocupación nazi. Transmitiendo un sentimiento de opresión, un entorno sofocante, debido a la angustia que se apodera de todo, la composición se organiza mediante líneas verticales y en zigzag, presentando colores vivos que ayudan a exponer una sensación de soledad y confusión. Se presenta una figura femenina sola, sentada frente a una mesa estrecha, en ella se encuentran una serie de cartas, que aparentemente sirven para aliviar el aburrimiento, mediante un juego paciente. La actitud que muestra sirve para destacar la soledad en la que se encuentra, su cuerpo forma una silueta con dos caras, mostrando su rostro de manera frontal y otro de perfil. La silueta frontal se encuentra totalmente iluminada, imbuida en un sueño, mientras que la de perfil, se encuentra en la sombra, con una actitud más ansiosa. Se podría tratar de un autorretrato, ya que la figura a pesar de ser femenina comparte pareceres con el artista, expresando sus sentimientos y preocupaciones. La composición del fondo es un enigma para el espectador, por la ausencia de puntos de referencia, acentuando más si cabe la complejidad de la obra, presentando una rica y variada paleta de colores.

Joseph Steib (1898-1957), nacido en Alsacia, trabajó de funcionario de aguas en Mulhouse y a causa de la guerra y la posterior invasión nazi, tuvo que refugiarse en Brunstatt. Escondido y aislado en la clandestinidad, decidió atacar y criticar ferozmente al régimen nazi, centrándose en la figura de Adolf Hitler. Presentado al führer como un aristócrata cruel y repulsivo, partiendo de esta base diseñó decenas de obras atacando al régimen alemán, las cuales podrían haberle costado la vida. Tras la guerra expuso sus obras bajo el título *Le Salón des rêves* (1945), un total de 57 lienzos de su etapa en la clandestinidad y de su crítica al régimen de corte fascista. Posteriormente caería en el olvido, y sus obras se dispersaron tras el fallecimiento de su viuda.

Los lienzos mostraban la rabia que sentía el artista, condenando las acciones de los alemanes y presagiando su condena posterior. *La última escena* (fig. 28, pág. 75) (1945, óleo sobre lienzo) parodia el cuadro de Leonardo da Vinci *La última cena*, en el que se reemplaza la figura de Jesús por la de Adolf Hitler, anticipando su caída y su muerte. Los apóstoles son reemplazados por la élite alemana, destacando los líderes del partido nacionalsocialista, el decorado presenta diferentes simbologías del partido, apareciendo la esvástica, el águila, un candelabro propio de la cultura judía, entre otros. En otro tipo de obras es más ofensivo, en *La condena del führer* (fig. 29, pág. 76) (1941, óleo sobre lienzo) se muestra al mandatario alemán condenado por sus actos, en un fondo infernal, este clama piedad por su alma, llegando a brotar una serie de lágrimas de sus ojos, mientras una serie de demonios lo atacan y lo juzgan por sus atrocidades.

También realizó diversas caricaturas de este, como en *El conquistador* (fig.30, pág. 76) (1942, óleo sobre lienzo), retratando lo como una bestia, dibujando el rostro del líder alemán con figuras de cerdos al revés, dotándolo de dientes afilados, pájaros que representan sus cejas y las orejas producen excrementos, ridiculizando el rostro y degradándolo al máximo punto. Es una de las obras favoritas del autor y una de las más representativas de este, siendo la elegida en la exposición comentada al comienzo de este punto. Steib no se detuvo en lo caricaturesco, sino que fue más allá, conocedor de las pretensiones artísticas del dictador, y su desastrosa carrera artística, decidió dibujarle un pincel por corbata y de su boca emana un tubo de pintura, en una clara burla al fracaso de este en el campo plástico.

Junto a estas pinturas, el autor también fue optimista, no solo dibujo escenas grotescas y críticas al régimen alemán. Anticipando la victoria de los aliados sobre las potencias del eje, en una pintura puramente patriótica dibuja una Alsacia liberada de la opresión. *Mulhouse en júbilo* (fig. 31, pág. 77) (1943, óleo sobre lienzo), se trata de una obra donde exalta la alegría y el nacionalismo francés, tras una hipotética (en aquel momento) victoria aliada, la ciudad festeja su liberación, con bailes y banderas francesas alzadas por todo lo alto, finalizando con la opresión y los ataques alemanes.

Poca información tenemos de este personaje, y si no fuera por el investigador François Pétry, no se conocería prácticamente nada de las obras de la resistencia al régimen alemán. Desde la recopilación de obras por parte de este investigador en 1987, se han intentado reunir todas las posibles llegando a publicar en 2015 *Salon des rêves: Comment le peintre Joseph Steib fit la guerre à Adolf Hitler*. Sus pinturas se expusieron

por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Estrasburgo, llegando finalmente a la exposición colectiva realizada en el Guggenheim de Bilbao.

5.3 Nuevas formas de representar un conflicto.

Antes de dar paso al arte en España, cabe destacar algunas obras del siglo XX que alejan su modelo del anteriormente visto. Desde un primer acercamiento no parecen obras que traten de un conflicto bélico, esto es debido al cambio de concepción en el arte, siendo interesante mostrar cómo afecta a las producciones con temática belicista. Se tratará en este punto obras más aisladas y dispares tanto en espacio como en tiempo, con la finalidad de dar a conocer reproducciones plásticas que se alejan del modelo anteriormente tratado.

El siglo XX supone la mayor ruptura con la tradición artística, debido a que su raíz de existencia radica en la negación al pasado, y en la apertura hacia nuevos horizontes artísticos, experimentando con todo tipo de técnicas, materiales y formas de expresión. La vanguardia es el inicio del arte moderno, este término se emplea como ruptura de las manifestaciones artísticas del momento, surgiendo nuevas que avanzan en territorios desconocidos. Este rechazo a lo anterior y la búsqueda de lo nuevo, se instaló en el arte de vanguardia hasta su crisis poco antes de 1980. Estos movimientos también conocidos como *ismos* se integraron en grupos reducidos y en periodos de tiempo limitados, debido a que en poco tiempo surgía otro movimiento que rechazaba el anterior y proponía una nueva línea a seguir, esta suma de tendencias o *ismos* compartía una idea común, que era la negativa y repudio a la tradición como modelo (Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores, 2011:2, 3).

La introducción de nuevos estilos rupturistas para el arte de guerra supuso un gran cambio para la dinámica que se estaba viendo. Omitiendo a los totalitarismos, que se basaron en el arte clásico, los artistas de vanguardia encuentran nuevas formas de expresar el conflicto bélico, sus sentimientos hacia el mismo y el sentir de la población. Dado que este periodo se caracteriza por la diversidad de estilos, hay que entender primero al artista, el periodo en el que se encuentra y el estilo en el que se encasilla en el momento de elaborar la obra a analizar.

En el contexto de la posrevolución rusa, un joven arquitecto llamado El Lissitzky (1890-1941), veía como el conflicto civil impedía el avance del arte, en su búsqueda por impulsarlo, decidió elaborar una composición pictórica. Atendiendo a los cánones del suprematismo ruso, elaboró *Golpead a los blancos con la cuña roja* (fig.32, pág. 77)

(1920, grabado, Municipal Van Abbemuseum de Eindhoven), mediante formas geométricas, hacía alusión a la cuña roja como los simpatizantes socialistas o de Lenin, esta se introduce en un círculo blanco que hace clara alusión al ejército blanco. Con una paleta de colores típica de los supremacistas (negro, blanco y rojo), la obra es dividida en dos mediante una diagonal, existiendo una parte blanca y la otra negra, en la parte blanca se presenta el triángulo, el cual introduce una de sus aristas en el círculo blanco, que aparece en la parte negra o en la derecha. sobreponiéndose a este.

Para el momento fue algo revolucionario, la existencia de un cuadro tan poco figurativo, pero con tanto simbolismo, convirtiendo la obra en figurativa. Transmitiendo un mensaje que fue entendido por todos, la simplicidad de la obra para todo el contenido que posee es algo excepcional, siendo esta temática adoptada por los vanguardistas rusos, reduciendo un gran mensaje a la figura más simplificada posible.

En 1923 Polonia se encontraba en un periodo de altibajos, finalizada la primera guerra mundial, el conflicto de la revolución rusa entraba en escena y con ella la guerra polaco-soviética. Esta dejaría un gran número de fallecidos, acrecentando la destrucción a la que se había sometido el país durante la primera guerra mundial.

En este escenario Edward Okun (1872-1945), elaboró una pintura que por su colorido y representación no parece mostrar un territorio hostil o de guerra, denominada *La guerra y nosotros* (fig. 33, pág. 78) (1923, óleo sobre lienzo, 88x111 cm, Museo Nacional de Varsovia), aparece una pareja caminando de la mano (se trata de Okun y su esposa Zofia), en un fondo prácticamente alucinógeno con una paleta de colores muy clara donde predominan el azul, el amarillo y el marrón, rozando la psicodelia, con dragones, serpientes con alas de mariposa, que rodean a la pareja. Estos caminan tranquilos, ya que están bajo la protección de un abrigo negro, y en su mano portan una flor con pétalos coloridos de un rojo semejante a la sangre. En la escena aparece una señora mayor, simbolizando probablemente la guerra y que intenta arrebatar la flor de las manos de la pareja.

Esta obra está cargada de simbolismo, presentando un estilo propio del *Art Nouveau*, al que Okun siempre estuvo ligado, dando una estética decorativa, que jugaba entre lo histórico, lo mitológico y lo fantasioso. Creando la impresión de pertenecer a Oriente, esta composición no ha de ser analizada a simple vista, y hay que comprender al artista y el momento en el que se elabora.

El contexto de la siguiente obra será tratado más adelante, pero cabe destacarla por lo simbólica que es y por el autor en cuestión. *Gato devorando a un pájaro* (fig. 34, pág. 78) (Pablo Picasso, 1939, óleo, 96,5x128,9 cm, Museo Pablo Picasso de París), se trata de una escena simple un gato devorando a un pájaro, pero por el contexto en el que se pinta hay mucho más detrás de esta obra. Esta se ubica en la etapa azul de Picasso y en el contexto de la posguerra española, por lo que se intuye que el gato que devora sin piedad ni sentido al pájaro se relaciona con el régimen franquista el cual perseguía y asesinaba sin piedad ni sentido a sus opositores. Se representa al gato con unos ojos en espiral, haciendo alusión a la locura que había en ese momento, con las persecuciones y los asesinatos por parte del régimen.

El uso de un gato y un pájaro es debido a la cotidianidad de los hechos que se representan, se trata de animales comunes en las ciudades, al igual que los asesinatos por parte del régimen franquista, que se convirtieron en habituales en ese periodo de tiempo.

Jean Dubuffet (1901-1985), comenzó sus estudios en París donde quedó fascinado por el libro de Hans Prinzhorn, que trataba del arte de los enfermos mentales. Tras un periodo de abandono de la actividad artística, en 1942 finalmente se dedicó a la creación artística, vinculándose en primera instancia al surrealismo de Andre Breton, influenciado por los temas y el estilo de Paul Klee. En 1945 comenzó a coleccionar Art Brut, obras espontaneas de artistas autodidactas y en algunos casos con enfermedades mentales.

Calificando su estilo como Art Brut, contrario a la tradición artística francesa, creó nuevos valores estéticos, contrarios a los ya establecidos. Inspirado por el mundo del grafiti y el arte autodidacta, Dubuffet establecía que la belleza era producto de la tradición griega y estaba fomentada por las portadas de las revistas y se mostraba recio a que su arte mantuviera estas características. Este trabajo se centrará en esta etapa, en la que el artista busca alejarse de la tradición artística francesa, comprendida a partir de los años cuarenta y finalizando en el principio de los sesenta.

En la exposición de *El arte de la guerra. Francia, 1938-1947*, aparece la obra *Henri Michaux acteur japonais* (fig. 35, pág. 79) (1946, óleo sobre lienzo, 130x97 cm, Colección Financiere Saint James de París), siendo esta un retrato muy arcaico, semejante a una pintura rupestre. Con el rechazo total de Dubuffet al arte y a la cultura contemporánea, este busca en otros tipos de arte más arcaicos su modo de expresión, interesado en la antropología elabora diferentes producciones propias del arte rupestre de

nuestros antepasados. Introduciendo esta obra en la estética belicista, podría ser un regreso hacia lo tribal, un retroceso de la raza humana hacia los primeros pobladores, dado el momento que se encuentra Europa tras el conflicto, este tipo de arte simboliza un nuevo comienzo para el ser humano alejándose de lo ocurrido y cimentando una nueva Europa.

Una vez finalizado el conflicto bélico y contemplado todos los horrores que este dejó a su paso, en los años cincuenta se inició la ruptura con las vanguardias, debido a la pregunta de civilización y barbarie. Algunos artistas como ya se ha comentado anteriormente se vieron obligados a exiliarse, este viaje enriqueció sus mentes, lo que dio paso a la creación y al cambio a un nuevo estilo

6. La guerra civil española y las vanguardias.

Situando el inicio de este apartado en el año 1937, y el lugar España. En plena guerra civil, el gobierno de la República ve la exposición Internacional de París, uno de sus últimos recursos para conseguir el apoyo de las potencias aliadas (Inglaterra y Francia). Estas previo a este conflicto, firmaron un pacto de no intervención, algo que las potencias del eje (Alemania e Italia) no respetaron. Viéndose en esta situación la España republicana se encontraba sola y sometida ante sus enemigos, por lo que necesitada de apoyos veía en dicho evento la posibilidad de conseguir aliados.

En este contexto, Josep Renau (director general de Bellas Artes en España) fue el encargado de organizar el pabellón español, en su participación en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de la Vida Moderna de París 1937. La finalidad de esta participación era una manera eficaz de hacer ver a la República española como un gobierno equilibrado, mostrando la grandeza de sus intelectuales, y como objetivo final conseguir la ayuda económica y militar de las potencias aliadas, la cual en ese momento era de vital importancia para la resolución favorable del conflicto (Peral Vega, Emilio, 2015: 23).

En un primer momento se vio a Picasso como el artista fundamental en el desarrollo del pabellón, dada su relevancia internacional y su afinidad con la República, por ello se le nombró director del Museo del Prado. Con el sí del artista le siguieron otros como Joan Miró, pero también hubo negativas como la de Dalí el cual reaccionó de manera violenta en un episodio que comenta el propio Renau. El pabellón español se abriría al público el doce de julio de 1937, inaugurándolo Federico García Lorca recitando algunas poesías. (Peral Vega, Emilio, 2015: 24, 25).

La República se volcó por completo en este proyecto aportando continua financiación y cooperación absoluta para el desarrollo del pabellón. Por otro lado, a los Renau, Miró y Picasso habría que nombrar la participación de los escultores Julio González, Alberto Sánchez y Alexander Calder. Sobre Renau se depositó la máxima confianza, y por ello su huella en el pabellón fue la mayor, teniendo presentes sus carteles de guerra, como sus fotomontajes. Estableciendo de este modo esa doble condición de modernidad y compromiso político (Peral Vega, Emilio, 2015: 27, 28).

Destacando *Salvadora del tesoro artístico*, simbolizando el tortuoso traslado de algunas obras de Madrid a las Torres de Serranos en Valencia, se trataba de un tríptico, en la parte izquierda se observaba a una serie de militares que participaron en el rescate de las obras encontradas en el Museo del Prado. En la parte derecha se visualizaba los lugares bombardeados por parte de las tropas alzadas, en el noviembre de 1936; Para finalizar en la parte central de la obra, se observaba una narración simplificada de los hechos: en el cielo se deslumbra la sombra de las aeronaves enemigas, en la zona inferior se reconoce una Madrid en llamas de las que emergen unas manos, las cuales transportan la *Trinidad* del Greco hacia las Torres de Serrano, cerrando este dibujo con las palabras: “Et les chefs d’oeuvre de Zurbarán, Ribera, Velázquez, Goya, Durer, Le Tintoret, Raphael, Le Titienet bien d’autres se trouvent maintenant ici dans les Tours de Serranos, la forteresse inexpugnable du tesor artistico et des traditions culturelles du peuple espagnol”. Concluyendo la representación, por la parte inferior, trazando sobre un mapa el recorrido entre Madrid y Valencia, sobre el que se desdibuja un camión, informando del trayecto que tuvieron que seguir las obras hasta su destino (Peral Vega, Emilio, 2015: 28).

El comienzo de la debacle para la Barraca fue el desacuerdo con Erwin Piscator, el cual, desde un primer momento, se pensaba que sería un gran impulso para las relaciones con las potencias aliadas. Dado que se trataba de un alemán refugiado con orígenes soviéticos, se pensaba que se podría vender una historia similar a la de *Fuenteovejuna*, en la que el poder del pueblo se enfrenta a la opresión del tirano. Finalmente, diversos fueron los motivos del desacuerdo entre ellos, la ideología comunista del director, el poco decoro que suponía que un alemán realizara una comedia en Francia, no para los españoles sino para el pueblo francés, entre otros motivos conllevaron al desentendimiento entre las partes. Mostrando claramente el interés de la República en recibir el apoyo de Francia e Inglaterra intentando omitir cualquier relación con el comunismo.

Estas relaciones con el mundo soviético y diversas complicaciones en la denominada Barraca, como el no homenaje final a García Lorca, fueron suficientes para establecer un fracaso en el pabellón español. Con ello no se conseguía el objetivo de reclutar ayuda de las potencias aliadas, por lo que el fracaso era mayúsculo dado el empeño y la participación que se había conseguido. Los problemas fueron varios y muy extensos, pero dada la temática del trabajo, el punto a destacar es la participación de artistas como Joan Miró, Pablo Picasso y de Josep Renau.

El final de la Guerra Civil española propuso un escenario totalmente diferenciado al del final de la Segunda Guerra Mundial, dejando ambos un paraje desolado, llenó de dolor y ruinas tanto materiales como morales, básicamente la destrucción absoluta que produce la guerra. En el caso de España la dictadura se implantó, suponiendo un duro golpe para el arte de vanguardia, puesto que se pasó de la disposición total del gobierno a este tipo de arte, a la negativa y censura de la dictadura. Proponiendo un arte más propagandístico, exaltando la figura del estado, cambiando el arte experimental de la vanguardia por uno más academicista, siguiendo la idea del estado nacional y católico.

Mientras que el gobierno falangista persiguió la misma idea que la Alemania nazi, volviendo a los clásicos e implementando el arte como un tipo de publicidad, las vanguardias crecieron y se desarrollaron en el exilio y en la clandestinidad, castigando y criticando al régimen franquista. Para terminar con el arte de la falange, hay que decir que en los años cincuenta por la necesidad de relacionarse con el exterior, se acercó más al lenguaje contemporáneo, pero si dejar la tradición católica y de lo español.

Por otro lado, siguiendo el arte de vanguardia, se nombrarán diversos artistas de vital importancia en el arte español durante este periodo, teniendo conocimiento de que hay muchos otros que también tuvieron su relevancia e importancia dentro de este contexto

6.1 Pablo Picasso.

Pablo Ruiz y Picasso (1881-1973), fue uno de los creadores e impulsores del cubismo, uno de los primeros movimientos de vanguardia, siendo también el precursor de la imagen del artista moderno. Uno de los artistas españoles con mayor reconocimiento de la historia, por su obra, llena de diferentes etapas a causa de una vida frenética. De toda ella se tratará la parte que concierne al cubismo y su creación, debido a que sus obras bélicas se caracterizan por un estilo cubista. Y el periodo de la guerra y posguerra española.

En 1907 realizará *Las señoritas de Avignon* (fig. 36, pág. 79) (1907, óleo sobre lienzo, 243,9x233,7 cm, Museo de Arte Moderno, Nueva York), la primera obra cubista del artista. Como se ha comentado con anterioridad, será en este momento donde junto a Georges Braque se conformen las bases del cubismo, tratándose de un estilo rompedor, que cambio con el sistema tradicional de representación ilusionista del espacio. Empleando un sistema basado en la fragmentación y simultaneidad de la representación de la forma, con un primer tipo de cubismo más austero en el color “cubismo analítico”, que con el paso del tiempo se convirtió en uno más abstracto “cubismo sintético”.

Sirviendo esta explicación como adelanto al tipo de obras que se presentarán, siguiendo todas ellas este tipo de estilo artístico.

En el comienzo de la guerra civil el artista se encuentra en el final del periodo surrealista o con este prácticamente acabado, aunque nunca se vinculó de manera formal a este grupo. En 1937 se le pidió que pintara una de sus obras más reconocidas *Guernica* para el Pabellón de la República Española, como se ha citado anteriormente, con la llegada del franquismo se tuvo que trasladar a Francia, viviendo en el estudio Grands-Augustins para el resto de la dictadura. Esto refuerza el compromiso de Picasso contrario al franquismo, en pro de los exiliados españoles, destacando algunas de sus obras contrarias al régimen dictatorial.

El Guernica (fig. 37, pág. 80) (1937, óleo sobre lienzo, 3,49x7,77 m, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid). Se trata de una de las obras más famosas no solo del autor, sino de la historia española. Por el contexto en el que se pinta, su estilo se encasilla en el periodo surrealista por el que pasaba el autor, teniendo además un fuerte componente cubista. Se trata de una obra complicada de entender, puesto que posee imágenes muy complejas cuyo significado no acaba de estar del todo claro.

Dentro de un marco repleto de escombros y destrucción, las figuras de dicha obra se reducen a siluetas vividas contra grises y negros sombríos, semejantes a los recortes de papel de carteles o periódicos. Emulando las crudas imágenes de guerra que salían en la mayoría de los noticieros, y mostrando de una manera cruda la situación sobre la que estaba sumida la España de la época. Esta obra no se asemeja a nada que Picasso haya realizado con anterioridad, siendo totalmente contrario a las naturalezas muertas cubistas o a los desnudos sensuales y los retratos reveladores de anteriores años. El momento en el que se encuentra el autor hace que cambie forma de pintar, realizando un lienzo monocromático de ocho metros para un pabellón en una exposición oficial. (C.Oppler, Norton, 1987: 47).

En la obra se muestra una dualidad, dividida en dos escenas, en la izquierda se representa el interior de una casa, y en la derecha el exterior de esta, unidos y separados por umbrales. Este símbolo del umbral posibilita el paso del interior al exterior y a la inversa, uniendo diversos espacios. Para unir los diferentes elementos del cuadro se emplea la técnica del cubismo sintético, trazando una línea recta que une todas las formas inconexas. El juego de colores es otro elemento por destacar, ya que el uso del negro, gris, azul y blanco le

permite a Picasso realizar unos fuertes contrastes de claroscuros, siendo el uso de la luz crucial para transmitir el dolor y la conexión entre las figuras iluminadas, compartiendo así el mismo sufrimiento. Esta obra está compuesta por nueve personajes, cuatro de ellos mujeres, un caballo, un toro, un pájaro, una bombilla y un hombre, de los que sin duda cabe analizar individualmente.

Las mujeres, se representan a dos de ellas una en cada extremo clamando al cielo por justicia, simbolizando el sufrimiento producto de la masacre por el bombardeo. La situada a la izquierda sosteniendo a su hijo en brazos clama por su vida, pudiendo ser el dolor psíquico que provoca esta clase de sucesos, recordando la iconografía de la *Piedad*. Esta podría representar a su amante Marie Thèresse Walter y el niño desmayado a su hija Maya. Por otro lado, la situada a la derecha, está siendo consumida por el fuego, gritando de angustia al cielo, pudiendo representar el dolor físico. Las dos mujeres restantes, crean movimiento desde la derecha hacia el centro del lienzo, la más bajita se encuentra atónita con la luz que emana de la bombilla del techo, creando con su cuerpo una diagonal que completa una composición triangular. La otra se asemeja a un fantasma se introduce por una de las ventanas, portando una vela y dirigiéndose al caballo que se encuentra en el centro de la obra, tratándose de la única figura con forma etérea, y la única que atraviesa el umbral, pasando de un mundo a otro. Teorizando que se trate de la madre del artista en el momento del terremoto vivido en Málaga.

El caballo, se encuentra en la parte central de la escena, maltrecho y presentado una herida de lanza, su lengua se dibuja como un cuchillo y esta se encuentra apuntando al toro. Representado a su exmujer Olga Koklova y la lengua puntiaguda vendrían a ser sus duras discusiones.

El toro, situado a la izquierda de la composición, mostrando impasibilidad ante el panorama en el que se encuentra, es el único que mantiene una conexión visual con el espectador. Su inclusión es debida, a que se trata de un recurso iconográfico para Picasso desde la década de los treinta. Pudiendo ser un autorretrato del propio artista.

El pájaro o paloma, se encuentra de manera oculta, entre los dos animales principales de la obra, está clamando al cielo al igual que las mujeres, simbolizando el dolor que supone para la paz los hechos que están sucediendo en la escena.

La bombilla, dibujada como una especie de ojo, preside la escena y parece estar observando los acontecimientos.

El hombre, representado de una forma fragmentada a lo largo de la parte izquierda y con los brazos abiertos y extendidos. En uno de sus brazos porta una espada rota, junto a una flor que quizá viene a representar la esperanza. Las rayas encontradas en su brazo simbolizan la flagelación, recordando junto a la posición de sus brazos a la crucifixión y sacrificio del hombre. Siendo el pintor Carlos Casagemas.

Todas estas representaciones o autorretratos son pura especulación en algunos casos. Surgiendo la posible teoría que va más allá de la denuncia de una masacre y se trata de una obra autobiográfica donde el artista dibuja algunas de las personas más importantes a lo largo de su vida. Los expertos argumentan y especulan acerca de esta hipótesis, pero no niegan que se trata de una obra publicitaria que pretende denunciar los estragos de la guerra.

El Guernica no existiría sin la Guerra Civil Española, puesto que, en ese momento histórico, seguramente Picasso hubiera trabajado en alguna obra con un carácter más colorido. Sin representar un ataque en sí, ni mostrar ningún elemento de la guerra moderna, simboliza claramente la denuncia hacia el conflicto bélico y los fines que este trae. (C.Oppler, Ellen, 1987: 159)

Pero esta no fue la única obra donde Picasso expresó su sentir acerca de la guerra, existen otras donde se puede contemplar el dolor y el sufrimiento que suponía para el pueblo español este conflicto bélico. En *Cabeza de mujer llorando con pañuelo III* (fig. 38, pág. 80) (1937, óleo sobre lienzo, 92x73 cm, Museo Reina Sofía, Madrid), se observa un cubismo más pesado que en el *Guernica* con mayor espíritu tornándose en tonalidades más oscuras. Esta reproducción fue replicada en numerosas ocasiones por el artista, más concretamente en las efigies que realiza pasado el 1937, para su época tubo un fuerte impacto tanto para la política como para la sociedad. La geometría rígida empleado por el cubismo se adapta perfectamente al sentimiento desgarrado de las mujeres, las cuales se encuentran perdidas, desesperadas y confusas por los hechos que se están desarrollando y que parecen no tener fin.

En este punto, se podría hablar de un uso reiterativo de la geometría para elaborar expresiones de dramatismo y llanto. Esto es debido a que los retratos que elabora en este tiempo se centran en el infortunio a partir de la *deconstrucción del volumen*, que fortalece el carácter impuro de las obras de este periodo, algo muy presente en esta pieza, teniendo unos dedos desfigurados, unos ojos sobresaliendo por la pena y el llanto, lagrimas pesadas

que avanzan con dificultad. Haciendo especial énfasis en la boca, transmitiendo la mayor sensación de pena, ya que muerde el pañuelo con fuerza, pareciendo que con la fuerza de la mano no le baste para aliviar su pena. Empleando la boca y sus dientes, los cuales sobresalen al igual que los labios. Pudiendo apreciar la tensión y el esfuerzo del cuello, en realizar dicha acción. Este tipo de obras fueron muy comunes en los años posteriores a la tragedia de Guernica, simbolizando el trauma que supuso no solo el bombardeo sino la guerra en general.

Para concluir con Pablo Picasso cabe mencionar una obra muy posterior a los acontecimientos narrados y que no trata de la Guerra Civil Española ni de sus consecuencias, de todas formas, es una obra que cabe analizar y que expone bien la línea que siguió el artista en sus lienzos bélicos. *Masacre en Corea* (fig. 39, pág. 81) (1951, óleo sobre lienzo, 110x210 cm, Museo Picasso de París), se trata de una obra de denuncia de las acciones de los Estados Unidos en la guerra de Corea. El estilo empleado para la elaboración de la obra es el expresionista, mostrando una escena violenta. Dividida en dos partes en la izquierda se encuentra un grupo de mujeres y niños desnudos que aguardan su inevitable final, en la derecha se representa a sus verdugos, personajes revestidos con una armadura, trasladando al espectador a una época más arcaica y mecanizada, empleando la guerra como medio de opresión. Las figuras americanas se encuentran totalmente deshumanizadas y preparadas para poner fin a las vidas de los norcoreanos.

Siguiendo una pauta ya establecida, Picasso vuelve a dibujar la tragedia con figuras femeninas, como en las obras anteriormente comentadas, y no es una casualidad el género elegido, ya que este simboliza la imponentia y el poder sometido del género masculino sobre el femenino. El paisaje no está definido ni claro, ya que no traslada al espectador a ningún lugar en concreto, eso junto a la composición de las figuras recuerda a obras como los *Fusilamientos del 3 de mayo* (Francisco de Goya) y *La ejecución de Maximiliano* (fig. 40, pág. 81) (Édouard Manet, 1867, National Gallery de Londres). La idea del artista es dotar de universalidad a la tragedia bélica, y el sufrimiento sobre los mismos personajes, la población civil. La representación de Estados Unidos como una maquinaria fría, se debe a la adhesión del artista al comunismo y su denuncia al mundo de occidente, señalándolo como el monstruo destructor, esta obra se trata de un medio propagandístico contrario al capitalismo durante el contexto de la Guerra Fría.

6.2 Joan Miró

Joan Miró (1893-1983), fue uno de los pintores más relevantes de la España republicana, transmitiendo mediante sus pinturas el pesar del pueblo español. Encasillado en la dinámica surrealista, pretende denunciar las situaciones que se desarrollan en su tierra, Cataluña, siendo republicano y catalanista en ningún momento está a favor del conflicto y se mantiene alejado de la política, sin dejar de transmitir sus inquietudes y pensamientos.

En 1920 el artista se resguardaba en París, alejado de la política, viviendo en la masía familiar y en constante contacto con la naturaleza. Intuyendo los acontecimientos que podían devenir, plasma en su obra sus inquietudes, creando pinturas más agresivas, en un contexto donde la vanguardia pretende alejarse de la idealización, la cual es adoptada como ya se ha comentado los principales totalitarismos de la época. Su obra *Hombre y mujer delante de un montón de excrementos* (fig. 41, pág. 82) (1935, óleo sobre cobre, 23,2x32 cm, Fundación Miró de Barcelona), es una declaración de intenciones del artista de mostrar los acontecimientos que estaban por venir. Recogiendo una placa de cobre, retrato una escena sombría en ella, dibujando a un hombre y una mujer, identificados por la exageración de sus genitales, extienden los brazos, en una acción que parece expresar un intento de abrazo, algo que se desconoce por que no llegan a establecer contacto físico, en el fondo del cuadro se puede apreciar una elevación de excrementos, que al parecer alude al Mont-roig del Camp. Esta obra, se trata de una de las pinturas que el artista empieza a elaborar con un estilo más agresivo y agrio, presentando una paleta de colores perturbadora, que presagia los acontecimientos que se desarrollarán en Cataluña en la década de los treinta.

Con los acontecimientos de la Guerra Civil el artista decide retirarse junto a su familia a París, siendo contrario a cualquier confrontación y tipo de formación política, continúa con su trabajo *salvaje* (denominación que recogen las obras del artista en esta época). Conformando la obra *Mujer desnuda subiendo una escalera* (fig. 42, pág. 82) (1937, lápiz sobre papel, 55,8x78 cm, Fundación Miró de Barcelona), muestra un actitud de rabiosa, como si de un boceto se tratara, dibuja a una mujer ascendiendo por una serie de escalones, al igual que en la obra anterior los genitales de esta se encuentran muy exagerados, extendiendo el brazo pretende agarrar una escalera, simbología utilizada por el artista para expresar el sentir del pueblo español de escapar del franquismo, en el fondo se sitúa una ventana iluminada, haciendo referencia al lugar o modo por el que escapar.

En ese mismo año 1937 realizaría una de sus obras más controversiales, *El segador* (fig.43, pág. 83) (1937, óleo sobre celotex, 5,50x3,65 m, actualmente desaparecida), se trataba de una obra destinada para el Pabellón de España en la exposición de París ya comentada, la obra se situaría a la derecha del colosal *Guernica*. Esta retrataba a un segador con *barretina* y sustituyendo las piernas por raíces, las cuales se encuentran aferradas a la tierra, portando una hoz en su mano, mientras que con la otra intenta alcanzar una estrella. La composición es directa, simboliza las pretensiones del pueblo agrario catalán de alzarse en contra de los invasores, luchando por su tierra y defendiendo sus principios, en una obra con un fuerte carácter nacionalista. Pudiendo ser la obra más controversial del artista por el fuerte contenido político, ya que la hoz se interpretó como una fuerte simbología comunista. Desmarcándose de estas acusaciones, Miró negó cualquier tipo de sentir comunista, alegando que se trataba de una herramienta típica del campo y que podría ser empleada como un arma, argumentando que la finalidad de la obra es hacer ver el sentir de los agricultores catalanes y la defensa de sus tierras ante el tirano opresor.

Finalmente, con la invasión alemana de Francia, el artista se ve obligado a abandonar París y a refugiarse en Normandía junto a su familia. Allí comenzaría sus famosas *Constelaciones*, en un intento de alejarse del terror que suponía, vivir en una ciudad constantemente bombardeada, pretendiendo decidir qué hacer y a donde ir. En el periodo analizado (1936-1939), se ve en Miró una actitud de indignación por los sucesos que transcurren en España. Alejado de su tierra Cataluña, realiza una serie de obras criticando y haciendo ver su opinión, desmarcándose de la política, siempre se mantiene contrario al conflicto, aunque en ocasiones sus obras posean un fuerte carácter nacionalista catalán.

6.3 Antonio Saura

Antonio Saura (1930-1998), en una fase más tardía que los anteriores artistas pasando ya las vanguardias y adentrándose en el periodo contemporáneo. Saura desarrolla su obra criticando el régimen franquista, y elaborando una serie de pinturas caracterizadas por el tipo de material empleado y por las sensaciones que transmitía al espectador. Las composiciones generan una reacción violenta por parte del espectador, debido a los materiales, al color, tipo de belleza, escena comentada, entre otros. Se trata de un autor contundente que no se anda con rodeos, siendo directo y agresivo en sus composiciones, convirtiendo este rasgo al artista en uno de los más agresivos del periodo contemporáneo.

En 1956 dada la situación en la que vive el artista, decide empezar a dotar a sus obras de un fuerte componente moral, anteriormente nulo, lleno de cólera ve necesario el cambio de dinámica en sus composiciones, dotándolas de contenido interno. Elaborando sus primeras pinturas en blanco y negro, rasgo que adoptará en la creación de las obras venideras, pasando estas primeras desapercibidas ya que no era algo común en el artista. Con el pasar del tiempo dotara a sus obras de un humor muy característico, siendo este muy ácido y descarado, nacido del estrago por el que pasa el país y el artista. Su obra se podría comparar con dos composiciones *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya anteriormente comentada y *Sueño y Mentira de Franco* de Pablo Picasso, no en tanto a los temas desarrollados en ambas composiciones, pero si al fin de estas, que es la crítica y la desacreditación de lo que los artistas consideran una injusticia y la introducción en el panfleto moderno.

El periodo por destacar será de 1958 a 1962, durante este tiempo el artista se dedica a elaborar un total de cuarenta y un dibujos de temática satírica, criticando el régimen franquista, titulado *Mentira y sueño de Franco: Una parábola moderna*. La temática censurada durante el franquismo hace que su publicación sea mucho más tardía, tanto que la primera vez que se expusieron estos cuarenta y un dibujos fue en 2005, por lo que el artista nunca pudo contemplar una exposición de estos. Todos ellos se realizaron al mismo tiempo, presentado el título y la fecha de su elaboración, con una técnica mixta, predominado el aguado, la tinta china y la mina de plomo. La temática de los mismo se refiere a una escena concreta, a un personaje relacionado con el franquismo, la Guerra Civil o el propio Francisco Franco. Testigo de la etapa franquista de posguerra, Saura ilustra en escenas de la vida cotidiana y anécdotas, la vida durante el franquismo, transformado todo aquello que se puede expresar mediante el lenguaje en una obra pictórica magnífica.

Entre las obras podemos encontrar diferentes géneros que pertenecen a la tradición pictórica del artista, en *Manchado deseo de otoño: volverá a reír la primavera* (fig. 44, pág.83) (1962, técnica de aguado, Madrid), se trata de un retrato imaginario. Con un juego claro con las diferentes tonalidades de negros, grises y blancos, se representa a la figura del general Franco de una manera muy corrosiva. Realizando un movimiento de alzar el brazo, en una pose típica en el saludo fascista, se sitúa frente a lo que parece ser una muchedumbre de personas, como se puede percibir de trata de una sátira al dictador,

representado como una figura colosal parecida a un monstruo, que se encuentra sobre las masas que lo apoyan.

Otro tipo de obras, serían las que tienen un título más críptico, es decir que no aluden a ninguna escena de la dictadura, sino que simplemente se basan en ideas o pensamientos del artista. *El señor de las moscas* (fig. 45, pág. 84) (1962, técnica de aguado, Madrid), en relación con la obra de mismo nombre, del autor William Goldin (1974), que tras un naufragio se desata una guerra para saber quién tiene el poder, finalmente el señor de las moscas se alza como dictador de la isla. En una clara imitación de esta obra Saura ve a Franco como el señor de las moscas y lo representa en este dibujo, pudiendo ser uno de los diferentes sobrenombres que tiene el diablo.

En *Blanco muro de cal* (1962, técnica de aguado, Madrid), se trata de un contraste entre el cielo mucho más claro y el suelo, que se encuentra dibujado como una mancha negra, siendo contradictorio con el título ya que se muestra una montaña negra. Se trata de un dibujo que se adscribe al género de Goya de los perros o las figuras emergentes, influenciado por el poema de García Lorca *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, haciendo referencia en ese poema al blanco muro de cal de España, que se trata del sufrimiento en la guerra y el temor a esos paredones donde se fusilaba en el amanecer a los detenidos en la guerra y en la posguerra.

Para finalizar con los diferentes tipos de obras que se pueden encontrar en esta colección de cuarenta y un dibujos, cabe destacar una composición de tres cuadros, *Campo de soledad, mustio collado I, II y III* (fig. 46, pág. 84) (1962, técnica de aguado, Madrid), representando una serie de multitudes de cadáveres, situadas en nichos, en un paisaje desértico con un cielo tormentoso. Se trata de mostrar el trato a las víctimas de la guerra, enterradas en cunetas perdiendo todo tipo de dignidad, sin ningún tipo de sepultura, ni cruz, ni reconocimiento ni por parte de sus familiares ni por nadie. Término desarrollado a lo largo del presente trabajo, la figura del héroe de época clásica se degrada y deteriora, el soldado no es glorificado de ninguna manera y su final es perecer en el campo de batalla, quedando un cuerpo en descomposición, maltratado por la contienda y perdiendo todo tipo de dignidad y estatus.

Con el análisis de estos cuatro artistas se pretende hacer ver la continuación de las obras de Goya en España, como se ha podido observar tanto Picasso como Saura hacen referencia a algunas obras de Goya, volviendo a las temáticas del artista y a la gama de

colores más oscuros, jugando con el dramatismo y la tragedia que simboliza la guerra. Sin mostrar un conflicto claro o un campo de batalla, logran representar los horrores de la guerra y el trágico final que tiene, la pérdida total de la dignidad del ser humano, y una crítica feroz a aquellos sistemas que abogan por una política armamentística.

Por otro lado, Miró y Renau se centran en temas más políticos, aunque de igual forma critican al régimen no se centran tanto en la pérdida humanitaria, por un lado, Renau se centra en la pérdida de las obras que supone el conflicto, y por otro Miró rabioso se centra en la pérdida moral y de valores que supuso el franquismo, haciendo énfasis en un nacionalismo catalán y la pérdida de las tierras.

7. Conclusiones.

Una vez finalizado el estudio queda saber si se han cumplido los objetivos planteados en el primer apartado. En primer lugar, cabe destacar la síntesis de autores, para el amplio periodo de tiempo. Mostrando autores de renombre como Francisco de Goya, Otto Dix, Georges Braque, Pablo Picasso entre otros. Se ha conseguido nombrar a los autores más influyentes en cada etapa, dividiéndolos en apartados según la temática y el modo de pintar el conflicto bélico que se les presentaba. Haciendo hincapié, en las diferentes formas que existen, de pintar un conflicto bélico. Empezando con un periodismo de guerra, continuando con la vuelta a los clásicos y la desnaturalización presente en las vanguardias y finalmente con una crítica más hacia el régimen y la defensa de unos ideales nacionalistas.

La elección de las obras también es un punto importante, el cual se ha conseguido sintetizar al máximo. La mayoría de las obras analizadas se encuentran dentro de grandes producciones o series un buen ejemplo de ello serían las producciones de *Los desastres de la guerra*, *La guerra* y *Mentira y sueño de Franco*. Por otro lado, conviene destacar que estas obras se introducen dentro de grandes exposiciones, que tratan una temática concreta, la invasión alemana de Francia (*La condena del Führer* de Joseph Setib), la ideología del régimen alemán (*Los cuatro elementos* de Adolf Ziegler) y la creación del pabellón de la Segunda República (*Guernica* de Pablo Picasso). Ciertamente existen obras aisladas, pero estas están bien contextualizadas y explicadas, además su inclusión es en base a un razonamiento explicado en su debido punto un ejemplo de estas sería *Los fusilamientos del 3 de mayo* (Francisco de Goya) o *El segador* (Joan Miró). Por lo general

son obras importantes, que logran representar la esencia de las producciones artísticas coetáneas de tipo bélico.

El tercer objetivo se ha trabajado teniendo en cuenta el contexto, explicado al inicio de cada punto y en cada situación personal. Es muy importante situar la acción sobre la que se desarrollan los artistas, estando esta explicada de manera general al inicio de cada apartado y de una manera más particular al tratar del caso de cada artista. No solo únicamente hay que conocer el entorno sobre el que se desarrolla el artista sino también en qué momento de su vida se encuentra. Un ejemplo claro está en Picasso, el cual no pinta el mismo tipo de obras en su etapa rosa que en su etapa azul, es importante saber el momento en el que se pintó la obra y que etapa está atravesando el artista.

De igual forma hay que saber cómo afectó la guerra a su producción. Repasando los casos vistos, existe el ejemplo de Francisco de Goya, el cual pierde la poca fe que tenía en la humanidad pasando a sus *Pinturas negras* o Joan Miró que decide aislarse en sus *Constelaciones*. Cada artista es un mundo, y hay que destacar como un conflicto armado puede perturbar o alterara la mente y la producción de los autores. En la mayoría de los casos cambiando la percepción que tenían y en otros dando un bandazo en un intento de abstraerse del mundo.

Por último, el enlace de las obras es real y continuo a lo largo de todo el trabajo. Se aprecia que las obras de Goya inspiraron a Otto Dix, teniendo un teórico punto de partida en *Las pinturas Negras* de Goya. Una vez finalizada la Primera Guerra Mundial, se produce de la mano de los totalitarismos, una vuelta a la idea de los clásicos, mostrando en retratos la figura tanto Adolf Hitler y de Francisco Franco, como en el ejemplo expuesto de la escultura de *Augusto de Prima Porta*, en la que se contempla un personaje idealizado al máximo. Por otro lado, en la ruptura que suponen las vanguardias se puede observar un cambio, ya que se deja de lado todo ese realismo visto con Goya y Dix y se busca otras maneras de expresar dramatismo y pena, mediante una fuerte carga simbólica, que expone más el ideal del autor que el hecho en sí. Sin embargo, en España se puede contemplar un regreso al dramatismo de Goya, el autor que mejor lo reproduce es Picasso, con unas obras que expresan la realidad del conflicto transmitiendo un dramatismo sublime.

En España se sigue una línea clara de evolución, de Goya a Saura se contempla una clara evolución, con la presencia de detalles goyescos, pero eso si alejándose de la idea inicial

de este. En Europa hay un gran cambio en el estilo, pero la idea es la misma, el dar a conocer al mundo lo caótica y destructiva que es la guerra

Haciendo una reflexión última sobre la bibliografía, cabe destacar la poca información acerca de la Segunda Guerra Mundial en cuanto a arte bélico se refiere. Sería un tema de reflexión el motivo por el que existen tan pocos estudios acerca de arte bélico en esta época y los pocos análisis de obras que se pueden encontrar. No teniendo nada que ver, a que el arte de vanguardia se pueda interpretar de diferentes formas. Debido a que, para el arte de vanguardia español durante la Guerra Civil, existe mucha información y análisis de obras, por lo que no es excusa, que el tipo de arte empleado, no incite a un análisis exhaustivo del mismo.

8. Bibliografía y Webgrafía

Martínez Ruíz. Enrique. 2017. *La guerra en el arte*. OR50, S.L. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.

- Sanz Quesa. Fernando. 2017. *Sobre la representación de la batalla en el arte griego, con cobertura próximo-oriental y CODA romana*. Universidad Autónoma de Madrid.

- Duran Cabello. Rosalía. Salas Álvarez, Jesús. 2017. *La historia del arte como fuente para el conocimiento de la arqueología militar romana: la columna trajana*. Universidad Complutense de Madrid.

Romero Mayorga. Claudina. 2013. *Símbolos de poder e indumentaria romana en las divinidades orientales*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.

Naranjo Vallejo. Carmen. 2018. *Arte, guerra y fiesta en la baja edad media: aproximación a la relación entre la poliorcética y el fasto caballeresco*. Grupo de investigación hum-429: museum. Sevilla. Universidad de Sevilla.

Naranjo Vallejo. Carmen. 2010. *Iconografía medieval the knight and his pathos the savage: apollonian and dionysian spirit in the medieval iconography*. Sevilla. Universidad de Sevilla.

Portús. Javier. 2006. *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos países bajos, Miseria de la guerra de Brueghel a Velázquez*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.

López Hernández, José Ignacio. 2015. *La expresión artística del horror bélico, de Goya a Otto Dix*. Revista de Estética y teoría de las artes, número 15, julio de 2015. Murcia. Universidad de Murcia.

Aminura, Rie. Lisset Ávalos Aburto, Erandi. Ortiz Silva, Ileri. 2017. *Francisco de Goya: una mirada desde México*. Michoacán. Universidad de Morelia.

-Ortiz de Montellano García. Jorge Eduardo. 2017. *Francisco de Goya: Espíritu de la época*. Michoacán. Universidad de Morelia.

- Hernández Ávila. Nestor Guadalupe. 2017. *Reflejos de luz y sombra en Goya*. Michoacán. Universidad de Morelia

Lomba Serrano. Concepción. 2013. *Estragos de la guerra: La mirada lúcida de Goya y Dix*. Zaragoza. Universidad de Zaragoza: departamento de Historia del Arte.

Báez Macías. Eduardo. 2000. *Otto Dix: serie gráfica sobre la guerra*. Ciudad de México. UNAM.

Martínez, Samuel y Rubayo, Sara. 28 de mayo de 2021. '*La metrópoli*' de Otto Dix, una fiesta redentora... ¿o todo lo contrario? elDiario.es. <https://www.eldiario.es>.

Mancebo Roca. Juan Agustín. 2006. *Imágenes del poder. Arte, política y guerra durante el Tercer Reich*. Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha.

Francis R.Nicosia. 2006. *The Arts in Nazi Germany, Continuity, Conformity, Change*. Edited by Jonathan Huenerand. New York and Oxford: Berghahn Books.

Piñel López. Rosa. 2016. *Consecuencias de la II Guerra Mundial para el arte alemán*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.

Daly, Selena.2018. *Futurismo en el frente: el vanguardismo italiano y la gran guerra*. Anuario IEHS. Vol. 33, N 1, 2018. Argentina.

Aurrikoetxea Jiménez. Aitor. 2015. *Futurismo italiano y fascismo paradigmático: estética y política una convergencia problemática. Encuentro y desencuentro de dos fenómenos contradictorios (1909-1922)*. País Vasco. Universidad del País Vasco.

Carolina Piña. María.18 de enero de 2013. *Arte en tiempos de guerra*. Rfi <https://www.rfi.fr/es/>.

15 de marzo de 2013. *La exposición "El arte en guerra, Francia 1938-1947" llega al Guggenheim Bilbao*. Rtve.es <https://www.rtve.es>.

Sesé Barcelona. Teresa. 23 de mayo de 2021. *¿Qué pintor declaró la guerra a Hitler? La Vanguardia* <https://www.lavanguardia.com>.

Antigüedad del Castillo-Olivares María Dolores. Nieto Alcaide Víctor. Serrano de Haro Amparo. 2011. *El arte del siglo XX: metamorfosis del arte*. Editorial Centro de estudios Ramón Areces.

Sáez Raposo Francisco. Peral Vega Emilio. 2015. *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil Española: literatura, arte, música, prensa y educación*. Editorial Estudios de la cultura de España.

-Peral Vega. Emilio. 2015. *El pabellón de España en la Exposición internacional de París (1937): estandarte de una propaganda errática*. Editoria Estudios de la cultura de España.

Nuria Enguita, Teresa Millet y Nacho París. 2022. *Arte en una Tierra baldía, 1939-1959*. Castellón. Exposición del BBAA de Castellón.

C. Oppler. Ellen. 1987. *Picasso's Guernica*. Norton Critical Studies in Art History.

Arias Serrano. Laura. 2000. *La guerra civil española como catalizador del pensamiento político de Picasso, Miró y Dalí*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.

Ayllon. José. 1969. *Antonio Saura*. Colección nueva órbita.

Benassar. Bartolomé. 2017. *Mentira y sueño de Franco*. Georg Éditions.

Webs de interés

Museo Thyssen: <https://www.museothyssen.org/en>

Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es>

Museo Guggenheim: <https://www.guggenheim-bilbao.eus>

MoMA: <https://www.moma.org>

Casa Cavazzini: <http://www.civicimuseiudine.it/it/musei-civici/casa-cavazzini>

Dialnet: <https://dialnet.unirioja.es>

CSIC: <https://www.csic.es/en>

IVAM: <https://www.ivam.es/es/>

Universidad Complutense de Madrid: <https://www.ucm.es>

Universidad Jaime I: <https://www.uji.es>

9. Ilustraciones.



1 Figura 1 *Columna trajana* (Autor desconocido, Siglo II, 39,86x3,83 m, Basílica Ulpia, Roma).



2 Figura 2 *Augusto de Prima Porta* (Autor desconocido, s. I d.C, material mármol, 208 cm y 12 cm x 130 cm, Museo Chiaramonti, Vaticano, Ciudad del Vaticano).



3 Figura 3 *La victoria de Fleurus* (Vicente Caducho, 1634, Museo del Prado, Madrid).



4 Figura 4 *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* (Juan Bautista Maíno, 1634-1635, Museo del Prado, Madrid).



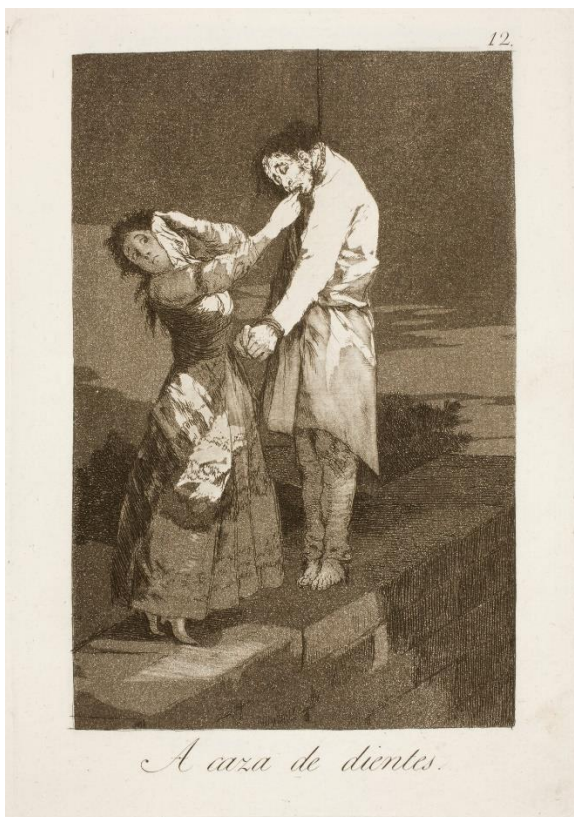
5 Figura 5 *La muerte de Marat* (Jaques-Louis David, 1793, óleo sobre lienzo, 165x128 cm, Museo Real de Bellas Artes de Bruselas).



6 Figura 6 *La batalla de Abukir* (Antonie-Jean Gros, 1806, óleo sobre lienzo, 578 x 968 cm, Palacio de Versalles).



7 Figura 7 Napoleón en el campo de batalla de Eylau (Antonie-Jean Gros, 1807, óleo sobre lienzo).



8 Figura 8 A caza de dientes (Francisco de Goya, 1797-1799, agua tinta bruñida sobre papel verjurado, 360x 201mm, Museo del Prado, Madrid).



9 Figura 9 ¡Duro es el paso! (Francisco de Goya, 1810-1814, sanguina sobre papel verjurado, 151 x 207 mm, Museo Nacional del Prado Madrid).



10 Figura 10 Retrato colectivo de la familia de Carlos IV (Diego Velázquez, 1800, óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid).



11 Figura 11 *La carga de los mamelucos* (Francisco de Goya, 1814, óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid).



12 Figura 12 *Los fusilamientos del 3 de mayo* (Francisco de Goya, 1814, óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid).



13 Figura 13 *Duelo a garrotazos* (Francisco de Goya, 1820-1823, técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 125x261 cm, Museo del Prado, Madrid).



14 Figura 14 (figura número 6) *Retirada de las tropas (Batalla de Somme)* (Otto Dix, siglo XX, lugar de conservación desconocido).



15 Figura 15 (figura 8) *Cadáver de caballo* (Otto Dix, siglo XX, lugar de conservación desconocido).



16 Figura 16 (figura 16) *Soldado muriendo* (Otto Dix, siglo XX, lugar de conservación desconocido).



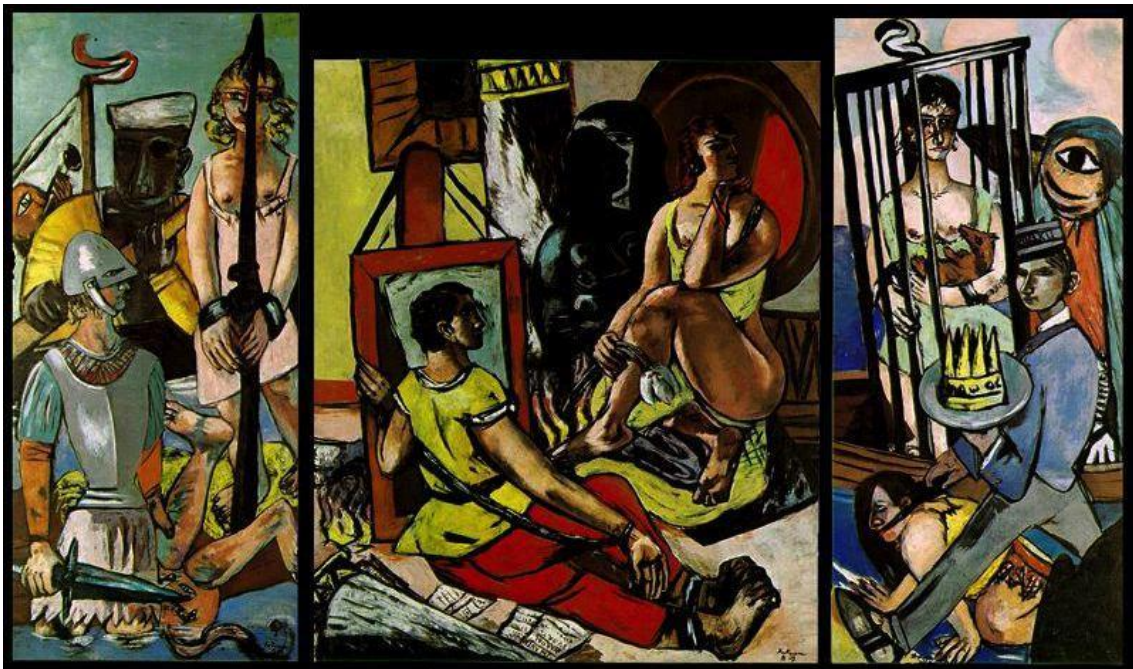
17 Figura 17 *Metrópolis* (Otto Dix, 1927-1928, técnica tempura, 402x181 cm).



18 Figura 18 *Metrópolis* (George Grosz, óleo sobre lienzo, 100x102 cm, 1916-1917, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid).



19 Figura 19 *Tríptico de la guerra o Der Krieg* (1932, óleo, retablo central 204x204 cm, retablos laterales 204x102 cm, predella 60x204 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde).



20 Figura 20 *La tentación* (Max Beckman, 1937, óleo sobre lienzo, 199x170 cm, Bayerische Staatgemäldesammlung München).



21 Figura 21 *El hombre nuevo* (Otto Freundlich, 1912, yeso, 1,39 m de altura, destruida en 1941).



22 Figura 22 *Los cuatro elementos* (Adolf Ziegler, 1937, óleo sobre lienzo, 86x171,5 cm, Pinakothek der Moderne, München).



23 Figura 23 *Paisaje urbano con camión* (Mario Sironi, 1920, lugar de conservación desconocido).



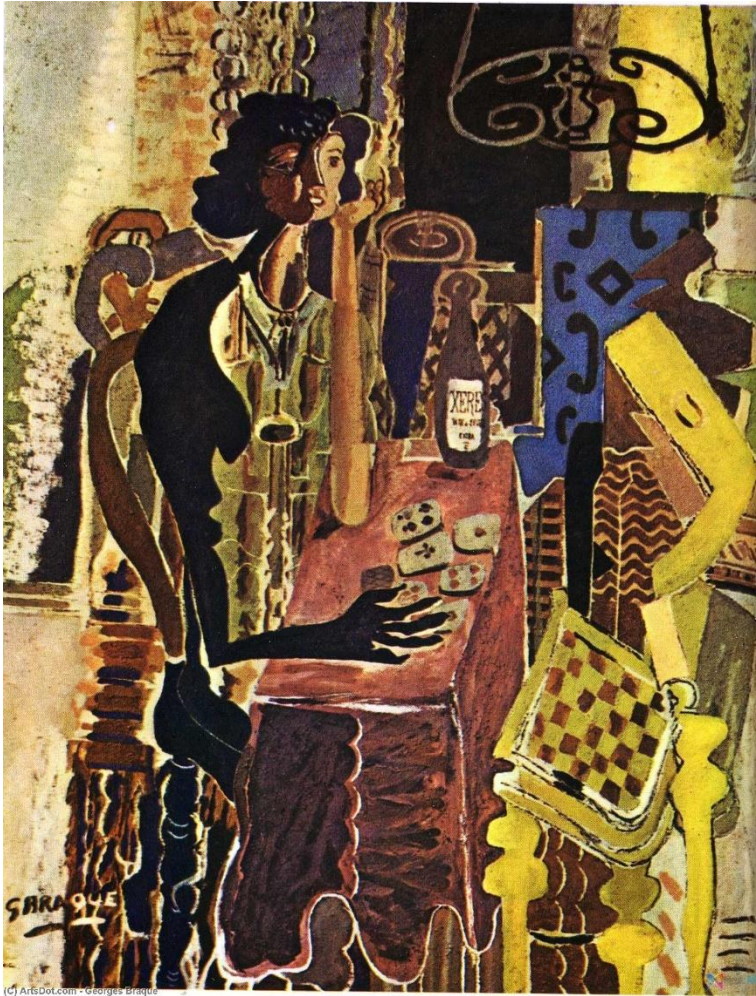
24 Figura 24 *Italia entre las artes y las ciencias* (Mario Sironi, 1935, lugar de conservación desconocido).



25 Figura 25 *Tren blindado en acción* (Gino Severini, 1905, óleo sobre lienzo, 115,8x88,5 cm, MoMA, Nueva York).



26 Figura 26 *Antes de que se abra el paracaídas* (Tullio Crali, 1939, óleo sobre lienzo, 141x151 cm, Casa Cavazzini).



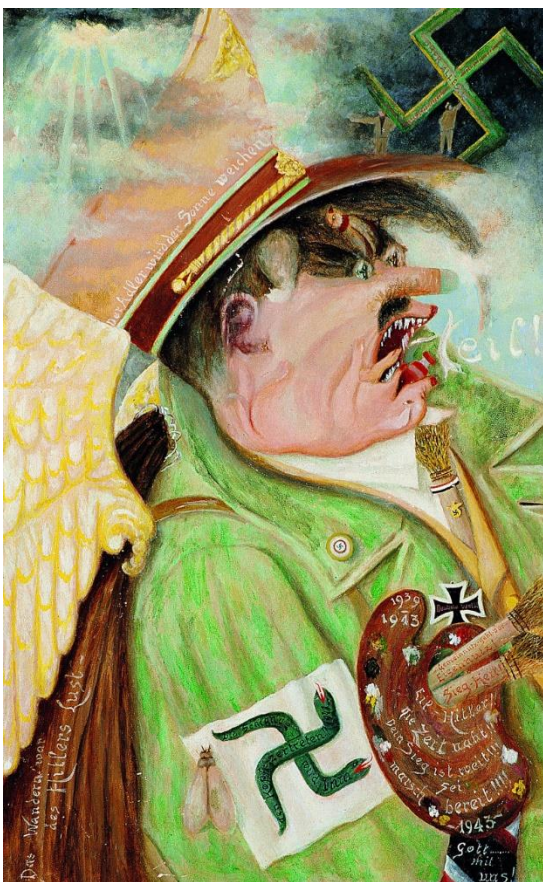
27 Figura 27 *La paciencia* (Georges Braque, 1942, óleo sobre lienzo, 145x113 cm).



28 Figura 28 *La última escena* (Joseph Steib 1945, óleo sobre lienzo, lugar de conservación desconocido).



29 Figura 29 *La condena del führer* (Joseph Steib, 1941, óleo sobre lienzo, lugar de conservación desconocido).



30 Figura 30 *El conquistador* (Joseph Steib 1942, óleo sobre lienzo, lugar de conservación desconocido).



31 Figura 31 *Mulhouse en júbilo* (Joseph Steib, 1943, óleo sobre lienzo, lugar de conservación desconocido).



32 Figura 32 *Golpead a los blancos con la cuña roja* (El Lissitzky, 1920, grabado, Municipal Van Abbemuseum de Eindhoven).



33 Figura 33 *La guerra y nosotros* (Edward Okun, 1923, óleo sobre lienzo, 88x111 cm, Museo Nacional de Varsovia).



34 Figura 34 *Gato devorando a un pájaro* (Pablo Picasso, 1939, óleo, 96,5x128,9 cm, Museo Pablo Picasso de París).



35 Figura 35 *Henri Michaux acteur japonais* (Jean Dubuffet, 1946, óleo sobre lienzo, 130x97 cm, Colección Financiere Saint James de París).



36 Figura 36 *Las señoritas de Avignon* (Pablo Picasso, 1907, óleo sobre lienzo, 243,9x233,7 cm, Museo de Arte Moderno, Nueva York).



37 Figura 37 *El Guernica* (Pablo Picasso, 1937, óleo sobre lienzo, 3,49x7,77 m, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).



38 Figura 38 *Cabeza de mujer llorando con pañuelo III* (Pablo Picasso, 1937, óleo sobre lienzo, 92x73 cm, Museo Reina Sofía, Madrid).



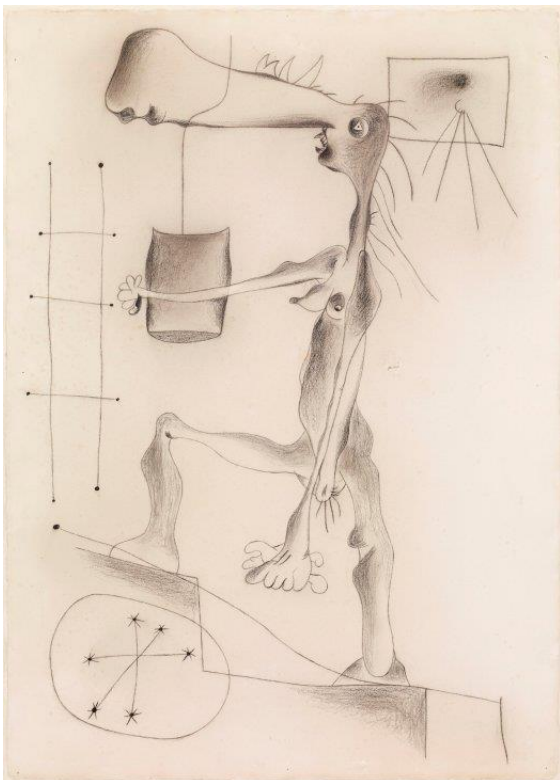
39 Figura 39 *Masacre en Corea* (Pablo Picasso, 1951, óleo sobre lienzo, 110x210 cm, Museo Picasso de Paris).



40 Figura 40 *La ejecución de Maximiliano* (Édouard Manet, 1867, óleo sobre lienzo, 252x305 cm, National Gallery de Londres).



41 Figura 41 *Hombre y mujer delante de un montón de excrementos* (Joan Miró, 1935, óleo sobre cobre, 23,2x32 cm, Fundación Miró de Barcelona).



42 Figura 42 *Mujer desnuda subiendo una escalera* (Joan Miró, 1937, lápiz sobre papel, 55,8x78 cm, Fundación Miró de Barcelona).



43 Figura 43 *El segador* (Joan Miró, 1937, óleo sobre celotex, 5,50x3,65 m, actualmente desaparecida).



44 Figura 44 *Manchado deseo de otoño: volverá a reír la primavera* (Antonio Saura, 1962, técnica de aguado, Madrid).



45 Figura 45 *El señor de las moscas* (Antonio Saura, 1962, técnica de aguado, Madrid).



46 Figura 46 *Campo de soledad, mustio collado I* (Antonio Saura, 1962, técnica de aguado, Madrid).