10. El campo de batalla como motivo y asunto iconográfico en la Historia del Arte

PILAR MARTINO ALBA
Universidad Rey Juan Carlos
Grupo de Investigación MHISTRAD/TRADEC
pilar.martino@urjc.es

«Eran sutiles y bien extraños, pensaba, los lazos que podían establecerse entre cosas en apariencia inconexas: pinturas, palabras, recuerdos, horror.»
ARTURO PÉREZ-REVERTE, *El pintor de batallas*[1]

10.1. Introducción

La percepción de la guerra por parte de los artistas y su representación plástica puede deberse bien a la presencia directa en el frente por diferentes motivos —haber sido llamado a filas o haber sido enviado al escenario bélico en calidad de corresponsal gráfico—,[2] o bien responder a una creación por propia iniciativa o por encargo de una institución o de persona interesada en ese motivo y asunto iconográfico.

La guerra como asunto narrativo en la iconografía bélica a lo largo de los siglos, a través de la expresión de dibujantes, pintores o escultores, demuestra que el enfrentamiento violento y sangriento entre pueblos que luchan por el poder o por la expansión territorial forma parte inherente, por mucho que nos pese, del ser humano, que considera necesario el enfrentamiento cruento para alcanzar el poder y expandir su territorio. En la presente contribución, hacemos un somero recorrido desde la *Batalla de Issos* entre Alejandro Magno y Darío, en el año 333 a.C., su representación iconográfica y las versiones que de esta batalla hay en la historia del arte, debidas a la mano de diferentes artistas y épocas, hasta la colección de lienzos que representan el drama de los soldados en combate o muertos en el campo de batalla durante la Primera Guerra Mundial y que se pueden contemplar en el Museo del Ejército en Viena. En nuestro estudio sacamos a la luz el nombre

1 Las referencias a las que hacemos alusión en esta obra están basadas en la edición de Debolsilo, 2015. Esta cita está extraída de la p. 91 de dicha edición.

2 En el volumen sexto de esta colección, en el capítulo dedicado a la Gran Guerra en la pintura, nos adentramos en las tres posturas que los escritores y artistas plásticos adoptaron en torno a la Primera Guerra Mundial, a saber: activismo belicista, comportamiento silente o torremarfilismo, y el pacifismo beligerante, y estas tres posturas las reflejábamos en ocho apartados de la representación de esa terrible guerra asoladora y desoladora, poniendo ejemplos concretos de la representación de 1) Los corresponsales gráficos en el frente. La narración del conflicto de principio a fin; 2) La premonición y la vivencia bélica; 3) El conflicto bélico de 1914-1918 en relación con episodios bélicos anteriores; 4) Las consecuencias de la guerra en el arte y la importancia de marchantes y coleccionistas de arte en aquellos momentos; 5) La percepción expresionista de la Gran Guerra; 6) El autorretrato en el contexto bélico; 7) El relato de la vida diaria en el frente; y, por último, 8) La visión crítica del conflicto desde el grafismo y el humor negro. Véase P. Martino Alba: «La Gran Guerra en las artes: los pintores ante el conflicto bélico» en Pilar Martino Alba y Miguel Ángel Vega Cernuda: *La Gran Guerra en la literatura y las artes. Análisis de testimonios,* Madrid: OMM-Press, col. «Traducción» / MHISTRAD, 2018, pp. 153-174.

de artistas que, a pesar de no estar clasificados como de primera fila, dejaron testimonio histórico y autobiográfico bélicos a través de los pinceles.

Concluimos con una referencia concreta a la écfrasis, ejemplificada en la obra de Arturo Pérez-Reverte *El pintor de batallas*, y a la obra pictórica del artista español especializado en pintura de historia y, concretamente, en la iconografía bélica: Augusto Ferrer-Dalmau. Ambos casos los contemplamos también desde el punto de vista de la traducción intersemiótica.

10.2. La representación plástica de célebres e históricas batallas

Escenas tan conocidas como la batalla de Issos entre el ejército macedonio de Alejandro Magno (356-323 a. C.) y del persa Darío III en el 333 a. C., cuyo mosaico descubierto en Pompeya forma parte de esas obras imprescindibles en la historia del arte, ha sido motivo de interés entre mecenas, clientes y artistas (figura 2). Esta obra pompeyana es una copia de una pintura helenística anterior, de en torno al año 310 a. C., así pues, el motivo de esa victoria de Alejandro Magno en la costa de Asia Menor, en su imparable expansión hacia el Este, ha sido representada desde sus inicios para conmemorar una de las célebres e históricas batallas del joven conquistador y general de los ejércitos macedonios, estudiadas incluso en la actualidad por especialistas en historia militar y en tácticas, técnicas y estrategia bélicas.

En este mosaico pompeyano, la maraña de caballos y personajes de ambos ejércitos, el macedonio, a la izquierda del espectador, y el persa, a la derecha, se enfrenta en una encarnizada lucha de lanzas que, por la posición, parece más organizada y sistemática en el lado persa, aunque el resultado final le fuese adverso. Es bien conocido por los historiadores militares que el factor sorpresa y el uso de tácticas desconocidas para el ejército contrario, fueron causa de primer orden para la consecución de las aplastantes victorias de Alejandro Magno sobre sus enemigos. El centro de la imagen lo ocupan un caballo despanzurrado, hecho un ovillo en el suelo, sobre el que un soldado persa ha sido atravesado por la lanza de Alejandro, y otro caballo del ejército persa mostrando al espectador los cuartos traseros, huyendo de la primera línea del frente.

La importancia del personaje, tanto desde el punto de vista de sus heroicas gestas sobre el todopoderoso imperio persa, como desde el punto de vista intelectual y cultural[3] y fundador de numerosas ciudades[4] en las tierras conquistadas, ha fascinado a los artistas a lo largo de la historia, pues no sólo su figura se ha representado pictórica y escultóricamente, sino que ha sido fuente de inspiración para la literatura, como, entre otras, la obra del siglo XIII *El libro de Alexandre* —obra

3 Fue alumno de Aristóteles (384-322 a.C.). Conquistado el gran imperio, estableció el griego como lengua común y expandió la cultura griega hacia el Oriente.

4 Entre ellas, la ciudad egipcia de Alejandría, quizá la más conocida, debido a la gran biblioteca construida con posterioridad por Ptolomeo I en el siglo III a.C. En el mundo de la traducción, la Biblioteca Real de Alejandría tiene una significación especial, pues fue el lugar donde se tradujo la Septuaginta, la traducción de la Biblia por 72 traductores y que posteriormente fue revisada y colegida por san Jerónimo antes de emprender su traducción, que daría lugar a la llamada Vulgata. Desde la Alejandría de Egipto hasta la Alejandría Bucéfala, más allá del río Indo, casi al pie del Himalaya, el imperio alejandrino expandió la cultura griega por un vastísimo territorio.

cumbre del mester de clerecía, escrita en versos alejandrinos—, y para el mundo del cine en la actualidad.[5]

Por lo que respecta a la pintura, la batalla de Issos ha sido también representada por artistas ya en la Edad Moderna, como Albrecht Altdorfer (1480-1538), uno de los máximos representantes de la llamada escuela del Danubio, o Jan Brueghel el Viejo (1568-1625), pintor flamenco perteneciente a la conocida saga de artistas centroeuropeos. En el óleo sobre tabla que pintara Altdorfer en 1529 (figuras 3, 4 y 5), por encargo del duque Guillermo IV de Baviera y de su mujer María Jacoba de Baden, y que se conserva en la Alte Pinakothek (Pinacoteca Antigua) de Múnich, el encuentro de los dos ejércitos y las tácticas envolventes del macedonio conforman una auténtica maraña de personajes sobre la que destaca, por encima de todo, el sugerente paisaje de celajes y montañas que siguen ese juego formal en espiral como marco a la cartela en la que el artista deja constancia, en latín, del encuentro bélico entre Alejandro Magno y Darío III, enfrentamiento que se representa en la parte inferior, en el centro de la escena. Como compensación cromática, el pintor destaca el sol a la derecha de la imagen, en dirección al Este, como símbolo de la expansión territorial del Magno y el poder de un imperio que abarcaba desde el Mediterráneo hasta el Océano Indico, y desde las montañas de Tracia y Macedonia hasta la cordillera del Himalaya.

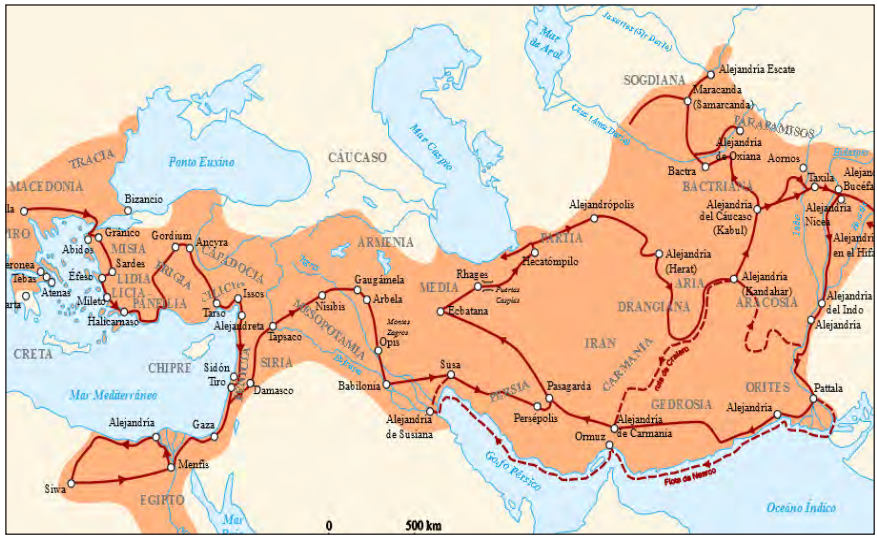

Figura 1: El imperio de Alejandro Magno[6]

Por lo que respecta al óleo que sobre el mismo tema pintara Jan Brueghel el Viejo en 1602 (figura 6) y que se conserva en el Museo del Louvre, se mantiene la aglomeración de personajes proporcionando al espectador la idea de haber sido una batalla multitudinaria, como en realidad lo fue, pues sólo el ejército de Darío III contaba con más de doscientos mil hombres y el de Alejandro Magno

5 En 2005 se estrenó la película sobre Alejandro Magno, dirigida por Oliver Stone, con Colin Farrell en el papel principal, pero no se olvide que ya en 1956, el director Robert Rossen rodó una película histórica sobre nuestro personaje, cuyo papel interpretó un joven Richard Burton.

6 Disponible en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Imperio_de_Alejandro_Magno_con_ruta.svg

unos cuarenta mil. El abigarramiento, el *horror vacui* de esta obra tanto en el primer plano como en el espacio intermedio antes de diluirse en la lejanía del azulado paisaje, invita al espectador a una aproximación para apreciar el detallismo con el que el pintor ha representado el fragor de la batalla. La densa acumulación de personajes recuerda a la obra de Altdorfer a la que nos acabamos de referir, sin embargo, difiere de aquella en el tratamiento de la luz y del horizonte, mucho más espectacular en la primera de estas obras, debido al rico tratamiento cromático.



Figura 2: *La batalla de Issos*, mosaico pompeyano[7], Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.



Figura 3, detalles Albrecht Altdorfer: *La batalla de Alejandro* (1529), óleo sobre tabla, Pinacoteca Antigua, Múnich.

7 Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander_(Battle_of_Issus)_Mosaic.jpg#/media/File:Alexander_(Battle_of_Issus)_Mosaic.jpg



Figura 4, detalles Albrecht Altdorfer: *La batalla de Alejandro* (1529), óleo sobre tabla, Pinacoteca Antigua, Múnich.



Figura 5: Albrecht Altdorfer: *La batalla de Alejandro* (1529), óleo sobre tabla, 158,4 x 120,3 cm, Alte Pinakothek, Múnich.[8]

8 Véase la nota precedente.

Cabría preguntarse por las fuentes literarias que manejaron comitentes y artistas para la representación de este episodio de la historia antigua. Un personaje heroico como Alejandro Magno contó con una biografía, *Historia de Alejandro,* escrita por el que fuera oficial de su ejército, amigo personal y, posteriormente, fundador de la dinastía ptolemaica en Egipto, Ptolomeo I Soter (367-283 a.C.). Los autores griegos y latinos no le fueron a la zaga, pues una figura extraordinaria era merecedora de que los historiadores, escritores y poetas le dedicasen atención en sus textos. Así, Quinto Curcio Rufo, en su *Historia de Alejandro,* pasando por Plutarco en sus *Vidas paralelas,* hasta Flavio Arriano en su *Anábasis alejandrina,* son varias las fuentes clásicas que han pasado a la posteridad y cuyos libros sobre Alejandro Magno pudieron conformar la base textual para trasladar a los lienzos el relato de sus grandes batallas, entre ellas la de Issos.

Además de las fuentes textuales, la capacidad narrativa de Jan Brueghel el Viejo es probable que le viniese de familia, pues su padre, Pieter Brueghel el Viejo había demostrado en muchas de sus obras una especial habilidad para contar historias a través de la pintura, en las que no había un solo protagonista, sino que las historias estaban protagonizadas por grupos humanos. Y no sólo pudo fijarse en estas obras paternas, en las que la multitud llenaba los lienzos, sino que también la destreza en la anatomía de los equinos ya se podía ver en obras paternas tales como *La conversión de san Pablo,* en el Kunsthistorisches Museum, de Viena.



Figura 6: Jan Brueghel el Viejo, *La batalla de Issos* (1602), óleo sobre lienzo, 86,5 x 135,5 cm, Museo del Louvre, Paris.

Es obvio que en la historia del arte no sólo encontramos representadas batallas del pasado como recuerdo a esos hechos históricos singulares, sino también batallas contemporáneas a la vida de los pintores a quienes los comitentes encargaron su representación, como es el caso la *Batalla de San Romano,* pintada en torno a 1450 por Paolo Uccello (1397-1475), donde en cada una de las tres tablas que conforman el conjunto de la obra se representa un momento distinto de la batalla entablada el 1 de junio de 1432 en San Romano, cerca de Lucca, entre los florentinos, que resultaron al final victoriosos, guiados por Niccolò Mauruzi de Tolentino

y los sieneses, liderados por Bernardino della Ciarda. El tríptico, encargado por Lionardo Bartolini Salimbeni, se encuentra dividido entre La National Gallery de Londres, el Museo del Louvre, en París, y en la Galería Uffizi, en Florencia. Las tres escenas, de gran plasticidad, movimiento y volumetría, son un claro ejemplo de la modernidad de un pintor que dominaba las tres dimensiones en sus lienzos. Los caballos encabritados, los que se muestran de espaldas al espectador, los que se paran en seco ante el ataque cuerpo a cuerpo de los soldados, o los que propinan violentas coces, contribuyen a dotar de dinamismo a la narración, con un cruce frenético de líneas y puntos de fuga que obliga al espectador a barrer con la mirada en todas las direcciones que plantea el pintor.

Otras famosas batallas que han merecido la atención de comitentes y, consecuentemente, también de artistas han sido la *Batalla de Cascina*, inspirada en la «Crónica» de Filippo Villani que narra los hechos acaecidos el 29 de julio de 1364 cuando el jefe de las tropas florentinas que iban a atacar Pisa, Galeotto Malatesta, se sitúa a seis millas de la ciudad, en el entorno de Cascina. El calor reinante provoca que los soldados se despojen de sus armas y se bañen en el Arno, momento que sería aprovechado por los pisanos para atacar. Esta obra de Miguel Ángel la conocemos a través del arte gráfico gracias a la copia que el pintor y escenógrafo Bastiano da Sangallo (figura 7) hiciera del dibujo de Miguel Ángel para un fresco en el muro izquierdo del Salón del Consejo del Palazzo Vecchio de Florencia, dibujo de Sangallo que se conserva hoy día en el Palacio de Holkham Hall, en Norfolk, Reino Unido. En ese mismo salón del Palazzo Vecchio de Florencia, pero en el muro derecho, Leonardo da Vinci representaría la *Batalla de Anghiari,* batalla que tuvo lugar el 29 de junio de 1440 entre las tropas milanesas de los Visconti y una coalición guiada por la República de Florencia, que comprendía entonces también Venecia y el Estado Pontificio. La batalla de Anghiari, cuyo fresco se perdió, podemos verla hoy día gracias al dibujo que hiciera Pedro Pablo Rubens y que se conserva en el Louvre.



Figura 7: Bastiano da Sangallo (1481-1551), copia del dibujo de Miguel Ángel (1475-1564), *Batalla de Cascina* (1506).

En la pintura de asuntos bélicos encontramos también escenas después de la batalla pero donde también se ve el espacio, el campo donde se ha desarrollado la contienda, como es el caso de la *Rendición de Breda o Las Lanzas*, óleo sobre lienzo de nuestro gran Velázquez (1599-1660), pintado entre 1634 y 1635, donde la escena representa al general español Ambrosio Spínola quien recibe del holandés Justino de Nassau las llaves de la ciudad conquistada. Las condiciones de la rendición fueron excepcionalmente benignas y se les permitió a los vencidos salir de la ciudad con las armas. La escena es una invención, pues el acto de entrega de llaves no existió realmente. Además de ello, al haberse realizado el encargo del asunto representado —destinado a decorar el Salón de Reinos del antiguo palacio del Buen Retiro— diez años después de tener lugar el hecho y no haber tenido Velázquez la experiencia directa del hecho pictóricamente narrado, tuvo que acudir a fuentes orales y escritas. Por lo que respecta a las fuentes orales, el relato procedió directamente de uno de los actores de aquel hecho, Ambrosio de Spínola, mientras que las fuentes escritas se centraron fundamentalmente en una obra literaria de uno de los genios de nuestras Letras del Siglo de Oro, Calderón de la Barca (1600-1681), concretamente en la comedia *El sitio de Breda*[9]. A diferencia de Velázquez, Goya (1746-1828), un siglo y medio después, sí presenció los horrores de la guerra de la Independencia en Madrid y las cargas del cuerpo de mamelucos del ejército francés sobre la población civil madrileña, hecho que reflejó con todo su dramatismo en calidad de testigo, pero también ejerciendo el papel de conciencia de la sociedad en la obra *La carga de los mamelucos*, óleo sobre lienzo pintado en 1814, cien años antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial. Este lienzo, junto con el de *Los fusilamientos del 3 de mayo,* le conceden a Goya el papel de testigo y conciencia de un enfrentamiento bélico, al que asimismo se unen los conceptos de recuerdo y premonición que abordamos en este volumen. Recuerdo, porque los dos lienzos los pintó seis años después de haber tenido lugar los hechos pictóricamente narrados, y premonición porque es una representación del rechazo a la guerra y a sus consecuencias, la matanza de seres anónimos que pasarán a la historia como parte de un todo numérico, sin nombre, razón por la que hemos elegido su figura como introducción al epígrafe sobre los pintores de guerra del imperio austro-húngaro a los que Viena ha rendido un merecido homenaje en las diferentes actividades organizadas con motivo del centenario de la Gran Guerra.

10.3. El campo de batalla bajo la perspectiva de los Kriegsmaler o pintores de guerra de los imperios austro-húngaro y prusiano

La conmemoración en toda Europa del centenario de la Primera Guerra Mundial ha llevado a diferentes instituciones culturales y académicas a celebrar, en los últimos años, seminarios o ciclos de conferencias, a organizar exposiciones, actividades diversas que bien directa o bien tangencialmente estuviesen relacionadas con la Gran Guerra, como la de nuestra Biblioteca Nacional en 2014 sobre la Generación de intelectuales españoles de 1914; o como la que ha tenido lugar en el Museo Thyssen de Madrid sobre Max Beckmann, titulada «Figuras del exilio»,

9 P. Calderón de la Barca: *El sitio de Breda,* Madrid: Ioseph Fernández de Buendía, 1667. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-sitio-de-breda/

centrada en las consecuencias de la convulsa época previa a la Segunda Guerra Mundial en Alemania, a la brutalidad desatada en Alemania en la década de los treinta, en el supuestamente pacífico periodo de «entreguerras», aunque, recordemos, Max Beckmann también participó directamente en la Gran Guerra[10].

Las diversas actividades culturales en torno al centenario han sacado a la luz numerosos documentos de archivo, han reeditado obras relacionadas con el conflicto bélico, etc. Entre esas instituciones que han organizado actividades culturales está la biblioteca del Ayuntamiento de Viena, institución que ha desempolvado documentación relativa a los *Kriegsmaler* o pintores de guerra. Hay que tener en cuenta el vastísimo territorio del entonces imperio austro-húngaro y la manera de controlar aquella enorme extensión geográfica, formada por una población multicultural, multiétnica, y multilingüística. Ese control —al igual que en el pasado sucediera con el vasto imperio español— se llevaba a cabo, o al menos se intentaba, teniendo una buena organización y clasificación de los archivos estatales con sede en Viena.

Entre la documentación sacada a la luz están los interesantes informes diarios de los frentes para comprobar si había o no novedades en ellos y cómo soportaban los soldados su obligada presencia en primera línea de batalla. Para ello no solamente se necesitaban los informes escritos sino también gráficos y, para cubrir esta necesidad, fueron muchos los dibujantes y pintores enviados como corresponsales de guerra a los frentes. En el volumen 6 de esta colección se hace especial hincapié en la figura de uno de aquellos pintores enviados como corresponsales gráficos de guerra a diferentes frentes: Josef Engelhart, quien, concretamente, estuvo en los frentes de la Galitzia ucraniana y en el Isonzo italiano. Esta es quizá una de las figuras más conocidas con aquel cometido, junto a la de Oskar Kokoschka, pero hay una extensa nómina de dibujantes y pintores cuyas obras no habrían salido a la luz si las instituciones culturales y académicas no celebrasen efemérides. Precisamente de estos artistas anónimos para la mayoría del público es de los que, brevemente, nos ocupamos en este epígrafe con el fin de concederles un pequeño espacio en la historia de la cultura por su aportación gráfica a la memoria colectiva sobre los horrores en los escenarios bélicos durante la Gran Guerra.

10.3.1. Albin Egger-Lienz (1868-1926)

Vamos a fijarnos, en primer lugar, en Albin Egger-Lienz y sus lienzos de grandes dimensiones sobre el campo de batalla en la Primera Guerra Mundial. Este pintor austriaco, formado artísticamente con su padre y después en la Academia de Bellas Artes de Múnich, donde conoció al pintor Franz von Defregger[11] (1835-1921), tiene varias obras con ese mismo tema, asuntos iconográficos en los que destaca, por encima de cualquier otra consideración, la figura del soldado anónimo

10 Precisamente de Max Beckmann tenemos testimonios directos de su experiencia en el frente durante la Primera Guerra Mundial en un volumen dedicado a su correspondencia durante el primer año de ese gran conflicto bélico: *Briefe aus dem Krieg* 1914-1915.
11 Franz von Defregger (1835-1921), pintor austriaco especializado en la pintura de historia y en la de género. Estudió en la prestigiosa Academia de Múnich, bajo la supervisión de Karl von Piloty, y años más tarde formó parte del cuerpo docente precisamente en la especialidad de pintura sobre temas históricos. Sus obras más conocidas en este género son las alusivas a las victorias de Andreas Hofer, el héroe del Tirol que inició las revueltas contra Napoleón a comienzos del siglo XIX, a consecuencia de las cuales fue ejecutado en 1810.

que lucha denodadamente por su patria. En su obra se pueden apreciar ciertas influencias de Ferdinand Hodler y de Jean-François Millet.

En 1899 se trasladó a vivir a Viena, ciudad en la que permaneció hasta 1911, año en el que aceptó un puesto como catedrático en la Escuela Superior de Bellas Artes en Weimar, Alemania. Al acabar la guerra, en 1918, le ofrecen una cátedra en la Academia de Bellas Artes de Viena, pero rechaza la oferta. Durante la Primera Guerra Mundial había ejercido como *Kriegsmaler* o pintor de guerra, periodo que dejó en su vida y en su obra una profunda huella, como podemos ver en algunos de sus lienzos, tales como *Den Namenlosen* (figura 8, *A los anónimos), Der Krieg* (figura 9, *La Guerra), Leichenfeld* 11 (figura 10, *Fosa común) o Finale*. Gran parte de su obra se centra en los campesinos y las labores del campo, presentando siempre cuerpos anatómicamente muy poderosos, una característica que muestran también los soldados anónimos de sus lienzos sobre los campos de batalla. Estas obras con tema bélico muestran el horror de la guerra y son de una expresividad monumental, a pesar de la sencillez de las formas, de aspecto casi lineal, de demarcación de los perfiles y economía de colores.

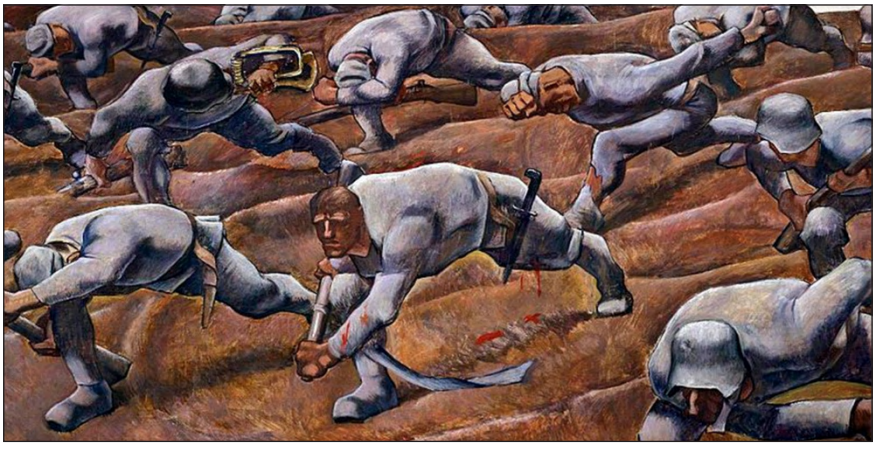

Figura 8: Albin Egger-Lienz (1868-1926) *Den Namenlosen* 1914 (1916), 245 x 476 cm, Herresgeschichtliches Museum (Museo del Ejército) Viena.



Figura 9: Albin Egger-Lienz (1868-1926) *La Guerra* 1915-1916, Museum Schloss Bruck, Lienz.

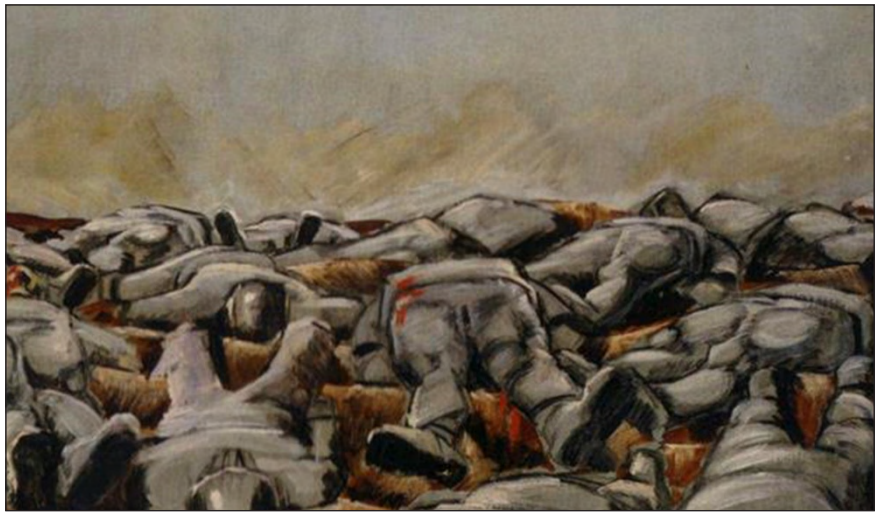

Figura 10: Albin Egger-Lienz (1868-1926), Leichenfeld II (1918, firmado y datado ángulo superior derecho), óleo sobre lienzo 70,5 cm alto x 119,5 cm ancho. Herresgeschichtliches Museum, Viena, Inv. Nr. 18.701.

10.3.2. Hans Bertle (1880-1943)

Otro de los pintores austriacos que estuvo en el frente de batalla, lo hizo por duplicado, pues vivió las dos guerras mundiales como pintor de guerra. Procedía de una familia de pintores, de la que él fue el más conocido y reconocido. Procedía de la región austriaca de Vorarlberg, en plenos Alpes. Se formó en la conocida Academia de Bellas Artes de Múnich, y en 1910 ingresó en la Sociedad muniquesa de Artistas, donde en esos primeros años del siglo XX se estaban cociendo las vanguardias. Como era habitual en la formación de los artistas, viajó, entre otros países, a Francia e Italia en los primeros años del siglo XX. En 1914 se alistó como voluntario en el ejército alemán. Luchó en el frente occidental y recibió la Cruz de Hierro. Al entrar Italia en guerra, en mayo de 1915, se trasladó al frente meridional. También recibió en este caso una condecoración. En 1917 era teniente de artillería. Fue nombrado pintor de guerra y, además de documentar las batallas y la vida en el frente, se le encomendó la pintura de tarjetas postales que los soldados enviaban a sus familias desde el frente. Por documentos escritos dejados por los soldados, y que hoy día se conservan en los archivos del Ayuntamiento de Viena, se sabe que estaban casi obligados a enviar estas tarjetas postales cuyo objetivo era mantener en la opinión pública la idea favorable a las condiciones en que los soldados estaban en el frente.[12] Se hizo también muy conocido como retratista de miembros de la alta burguesía vienesa y como ilustrador, especialmente cuando realizó 118 dibujos a plumilla para la obra del escritor austro-húngaro, nacido en Budapest, Felix Salten: *Bambi*, escrita en 1923.



Figura 11a: Hans Bertle (1880-1943), *Verwundeter Alpinist* (1915) y *Selbstbildnis* (1915).

12 Sobre los pintores austriacos especializados en tarjetas postales para los soldados, véase la referencia bibliográfica del libro que E. Kollros publicó en octubre de 2014*:* Österreichische *Kriegskartenmaler erleben den Ersten Weltkrieg.*



Figura 11b: Hans Bertle (1880-1943), *Verwundeter Alpinist* (1915) y *Selbstbildnis* (1915).[13]

10.3.3. Alfred Basel (1876-1920)

Por otro lado, Alfred Basel, asimismo pintor y grabador austriaco, concretamente vienés, estudió en la Academia de Artes y Oficios de Viena. Realizó también viajes de estudios a Italia y por Alemania para conocer la obra de otros artistas y movimientos artísticos contemporáneos. Durante la Primera Guerra Mundial fue oficial de la Reserva, hasta 1915 estuvo en el frente oriental, en la Galitzia ucraniana y en la ofensiva contra rusos y polacos y en las batallas de los Cárpatos. A causa de una enfermedad, se le retiró de la primera línea del frente y se le nombró pintor de guerra destinado en el Departamento de Prensa[14]. En 1916 vuelve a los frentes en los Cárpatos, Albania, en el Isonzo italiano y en Ucrania. Concebía la pintura de guerra como documento histórico, de manera que para él lo más importante era reflejar la realidad con toda la fuerza narrativa y crudeza. Es una característica de su pintura el tamaño diminuto de los personajes, de los soldados en el frente, pues quería que se contemplasen como una masa anónima, a manera de ejército de hormigas. La obra de Basel y del pintor y arquitecto austriaco nacido

13 La obra de la izquierda lleva por título Alpinista herido, y la de la derecha es un autorretrato de este pintor-soldado.
14 En ese Departamento de Prensa trabajaron escritores, tales como Rainer Mari Rilke, Stefan Zweig y otros muchos. Su cometido era, fundamentalmente, el de escribir artículos de prensa que provocasen en la opinión pública una corriente a favor de la guerra. También numerosos pintores estuvieron allí empleados cuando volvían licenciados del frente, bien por ataques de ansiedad o a consecuencia de las heridas de guerra.

en Czernowitz, en Bukowina, Ucrania, Oskar Laske pueden estudiarse en paralelo, pues ambos compartían ideas similares sobre la guerra.

10.3.4. Oskar Laske (1874-1951)

Como arquitecto es interesante resaltar que estudió arquitectura en la Academia de Viena con Otto Wagner. Entre 1907 y 1924 fue miembro del movimiento artístico de *la Sezession* vienesa. En la Primera Guerra Mundial fue oficial tanto en el frente de Galitzia como en el del Isonzo, al igual que otros muchos y también Kokoschka[15]. Sus obras sobre escenarios de la Primera Guerra Mundial han sido incluidas en la página promovida por la UNESCO, llamada «El color de las lágrimas».

A propósito de lo que el trabajo en el citado Departamento de Prensa suponía para los artistas obligados a cumplir allí el servicio a la patria, Laske hizo un cuaderno de caricaturas *Die Kriegspresse im Kampf* (*La prensa bélica en lucha*), donde el Departamento de Prensa está representado como un tórculo que aprisiona a los trabajadores.



Figura 12a: Alfred Basel (1876-1920), *Kämpfe in den Karpaten* y Oskar Laske (1874-1951), *Verurteilte,* 1918. Dibujo, aguatinta, col. Eder, Salzburgo.

15 Sobre la presencia de Oskar Kokoschka en los frentes de guerra, véase nuestro capítulo «La Gran Guerra en las artes: los pintores ante el conflicto bélico» en P. Martino Alba y M.A. Vega Cernuda: *La Gran Guerra en la literatura y las artes. Análisis de testimonios,* op. cit., pp. 153-174.

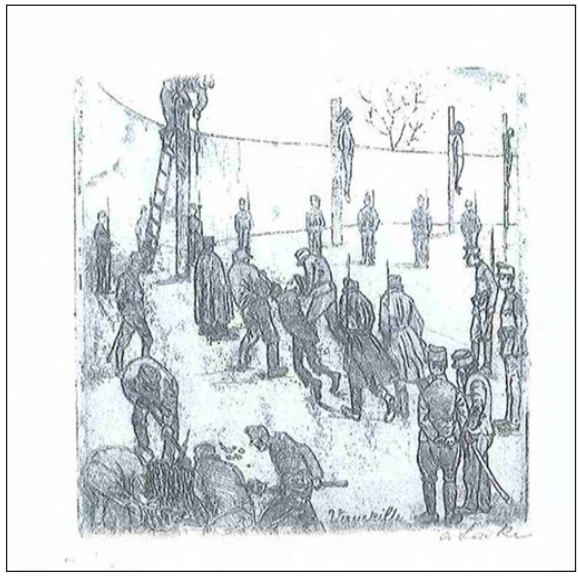

Figura 12: Alfred Basel (1876-1920), *Kämpfe in den Karpaten*[16] y Oskar Laske (1874-1951), *Verurteilte*[17], 1918. Dibujo, aguatinta, col. Eder, Salzburgo.

10.3.5. Elmar von Eschwege (1856-1935)

El tríptico de Elmar von Eschwege (figura 13), pintor alemán que estudió en Weimar, Múnich y Dresde, refleja tres momentos dramáticos del paso del río Save y de la conquista de Belgrado por el Regimiento de Infantería número 208 el 11 de octubre de 1915. Esta escena no la presenció directamente el pintor, sino que lo hizo documentándose sobre los hechos y respondiendo a las exigencias del cliente, un encargo concreto del ejército alemán. El pintor, aunque ducho en la pintura de batallas, esta no la presenció personalmente. Bien sea directamente en el frente o bien en la retaguardia o en el estudio del artista, de lo que no cabe duda es de la importancia que para la documentación histórica tiene la pintura de guerra y el papel de los corresponsales gráficos de guerra. En cualquier caso, en unos y otros, la presencia y el relato de los hechos bélicos debió de dejarles una profunda huella, huella cuya impronta se refleja en sus pinceles.

16 *Batallas en los Cárpatos*
17 *Los condenados*



Figura 13: Elmar von Eschwege (1856-1935), Tryptichon, Braunschweigisches Landesmuseum, Alemania (Escena central, las escenas izquierda y derecha se muestran a continuación).

10.3.6. Max Edler von Poosch-Gablenz (1872-1968)

Artista austriaco, especializado en la pintura de paisaje y en el retrato, fue también pintor de guerra durante la contienda de 1914-1918, periodo en el que se le destinó a los frentes ruso e italiano. Hijo de un oficial de la Marina imperial, estudió en la Academia de Bellas Artes de Viena y en la Escuela de Arte de Weimar, en Alemania. Como la mayoría de los artistas en periodo de aprendizaje, emprendió viajes de formación. En su caso, el itinerario formativo discurrió por Italia, Bélgica, Holanda y Escandinavia.

El primer año de la guerra fue destinado a una batería de bombarderos, tras cuya experiencia solicitó destino en el Departamento de Prensa, en calidad de pintor de guerra. Con este cometido, fue enviado en 1916 a pintar los campos de batalla en Albania y, posteriormente, a los frentes de guerra italianos. A finales de ese año, el destino fue el cuerpo de aviadores, por cuyas acciones fue condecorado. Algunos de sus relatos pictóricos tienen que ver, precisamente, con esta experiencia aérea.

Su obra, muestra de testimonio y recuerdo de la guerra, ha sido incluida en la página conmemorativa sobre los pintores de guerra *Die Farbe der Tränen. Der Erste Weltkrieg aus Sicht der Maler*[18], promovida por la UNESCO.



Figura 14: Max von Poosch, *Kampfstaffel D3*, über *der Brenta-Gruppe* (1917), Museo del Ejército, Viena.

10.3.7. Aloys Wach o Wachlmeier (1892-1940)

Este pintor expresionista y diseñador gráfico austriaco se formó en la escuela de pintura Knirr-Sailer de Múnich, en la conocida Academia Colarossi en París, y en Stuttgart. En Berlín y en Múnich entró en contacto con los artistas de los movimientos expresionistas *Der blaue Reiter (El jinete azul)* y *Die Brücke (El puente)*. Durante su estancia en París, mantuvo relación profesional y de amistad con artistas de la talla de Modigliani o Robert Delauny. Básicamente, su formación académica tiene lugar antes del estallido de la Gran Guerra, a raíz del cual creó una serie de dieciséis xilografías con tema bélico, titulada *Ein Totentanz von 1914*[19]. Otra de sus carpetas de grabados relacionadas con la guerra fue *Straße der Schicksale*[20] en la que representa el horror del estallido de las bombas y soldados muertos. Su aguda y ácida crítica contra la guerra, le valió en 1938, después de la anexión de Austria por Hitler, que su arte fuese considerado «degenerado» y se le prohibiese el ejercicio profesional, a pesar de que ya desde 1930 en adelante gran parte de los asuntos representados versaban sobre temas religiosos y no sobre crítica política o social. Tras su muerte, su obra pudo ser enviada a EE. UU., donde se hizo

18 *El color de las lágrimas. La Primera Guerra Mundial bajo el punto de vista de los pintores.*
19 *Una danza de la muerte de 1914*. Las dieciséis planchas llevan los siguientes títulos: 1. *Auftakt*; 2. *Barrikade*; 3. *Drohung*; 4. *Am Marsch*; 5. *Revolte*; 6. *Der Inder*; 7. *Flüchtlinge*; 8. *Kriegsbericht*; 9. *Auftakt* II; 10. *Der Tanz*; 11. *Kameraden*; 12. *Die Granate*; 13. *Kameraden* II; 14. *Ahnen des Todes*; 15. *Der Führer*; 16. *Zusammenbruch*.
20 *Ruta de los destinos*

una primera exposición retrospectiva, tanto sobre la temática que aquí nos ocupa, como su otra corriente pictórica de óleos más coloristas e iconografía religiosa.

10.3.8. Ernst Zimmer (1864-1924)

Para terminar, citamos la obra de Ernst Zimmer, pintor e ilustrador alemán, nacido en Silesia. Estudió arte en Danzig (Dansk, la ciudad portuaria polaca) y posteriormente se trasladó a Bamberg, donde empezó a pintar grandes escenarios bélicos. Se enroló en el ejército y dada su trayectoria pictórica como especialista en asuntos iconográficos bélicos fue nombrado durante la Primera Guerra Mundial pintor de guerra en 1914, en cuanto estalló el conflicto bélico. Los múltiples personajes de sus cuadros están interrelacionados entre sí, interactúan, no se muestran aislados como hemos visto en un par de obras anteriores. Hay una clara narración de los hechos e incluso podemos intuir las conversaciones de los personajes, como ocurre también en Las lanzas de Velázquez.



Figura 15: Ernst Zimmer (1864-1924), *Der Kaiser verleiht den Helden von Nowo-Georgiewsk das Eiserne Kreuz*[21] (1915), 52 x 70 cm, gouache sobre papel.

Aunque son muchos más los pintores de guerra que dejaron testimonio de sus vivencias y experiencias bélicas o constancia de aquellos hechos y sus consecuencias, bien bebiendo en fuentes orales o bien escritas, baste esta pequeña muestra de ocho artistas procedentes de esos dos imperios centroeuropeos que vieron su grandeza y su influencia política y cultural empequeñecidas tras el terrible enfrentamiento, para hacernos una idea de la importancia que tuvo su papel como representantes de la memoria histórica y como advertencia frente a un futuro en el que

21 *El emperador concede al héroe de Nowo-Georgiewsk la condecoración de la Cruz de Hierro*

la paz parece estar siempre haciendo equilibrios para no caer por el abismo de la inconsciencia política.

10.4. Del texto a la imagen *vs* de la imagen al texto: a propósito de *El pintor de batallas*, de Arturo Pérez-Reverte

El campo de batalla como asunto narrativo y motivo iconográfico ha dado lugar no sólo a la representación pictórica del tema, sino también a la creación literaria. Un caso concreto es la obra *El pintor de batallas,* de Arturo Pérez-Reverte, una obra ficcional cuyo argumento se apoya en hechos reales, vividos por el propio autor durante su época de corresponsal de guerra. Además de trasladar a texto escrito el testimonio de las imágenes vividas y recordadas, bajo el prisma de lo ficcional, el autor nos pone en antecedentes sobre el necesario proceso de documentación previo a la escritura, una de cuyas fases es la práctica de la observación sistemática —lo que Kokoschka dio en llamar «la escuela del ver»[22]—, cuando al hablar del personaje principal de la novela, Faulques, dice de él lo siguiente:

> «Pintura de batallas. El concepto resultaba impresionante para cualquiera, perito en el oficio o no; y Faulques se había aproximado al asunto con toda la prudencia y la humildad técnica posibles. Antes de comprar aquella torre e instalarse en ella, pasó años acumulando documentación, visitando museos, estudiando la ejecución de un género que ni siquiera le había interesado en la época de estudios y aficiones juveniles. De las galerías de batallas de El Escorial y Versalles a ciertos murales de Rivera o de Orozco, de las vasijas griegas al molino de los Frailes, de los libros especializados a las obras expuestas en museos de Europa y América, Faulques había transitado, con la mirada singular que tres décadas capturando imágenes de guerra le dejaron impresa, por veintiséis siglos de iconografía bélica [...] y tantas obras estudiadas durante horas y días y meses en busca de una clave, un secreto, una explicación o un recurso útil. Cientos de notas y de libros, miles de imágenes, se apilaban alrededor y dentro de Faulques, en aquella torre o en su memoria.»[23]

A propósito de la importancia de educar la vista para aprender a ser un buen observador antes de adentrarse en el relato de una imagen o de una escena, antes de llegar a dominar las formas iconográficas y su significado iconológico como pasos previos para que la imaginación y la destreza narrativas pongan en marcha la écfrasis, el autor concede esta habilidad a la coprotagonista de la historia, Olvido, diciendo de ella que «[...] tenía los ojos adiestrados desde niña; el instinto de leer un cuadro como quien lee un mapa, un libro o el pensamiento de un hombre.»[24]

La novela está salpicada de alusiones a escenas «vívidas y vividas» por el protagonista, Faulques, y la coprotagonista, Olvido, referencias que avalan el dominio

22 Oskar Kokoschka llamó a su Escuela de Verano en Salzburgo, que recibía alumnos de Bellas Artes de todo el mundo, *Die Schule des Sehens (La escuela del ver),* pues consideraba, con razón, que observar y reflexionar sobre lo visto era la base del aprendizaje.
23 A. Pérez-Reverte: *El pintor de batallas,* Barcelona: Ed. Debolsillo, 2015, pp. 16-17.
24 *Ibídem*, p. 87

del tema por parte del autor, no sólo como profesional de la escritura, sino también como profesional del periodismo bélico, poniendo de manifiesto la sutileza de la línea que separa realidad de ficción. El autor refleja a lo largo del texto cómo ha logrado introducirse en los cuadros que describe de forma magistral. El poso cultural de su bagaje vital sale a la luz a lo largo de la historia del pintor de batallas, del que el autor dice que: «Quizá después de todo —pensaba ahora— la escena no estuvo jamás ante sus ojos [...] sino dentro de sí mismo: en la resaca de la propia memoria y los fantasmas que jalonan sus orillas.»[25]

Esta obra de Pérez-Reverte se puede leer al tiempo que se contemplan algunos de los lienzos someramente descritos en esta contribución, sean de la época que sean, ya se trate de las referencias a algunas obras concretas aquí comentadas, como en el caso de la *Batalla de San Romano,* de Paolo Ucello, o bien a las de los artistas austriacos y alemanes «anónimos» o desconocidos para el gran público que vivieron la guerra en primera persona, pues, como dice el autor «Los sitios así siempre son el mismo sitio»[26], refiriéndose a los campos de batalla, a la destrucción que provoca la guerra en lo material y en lo personal. Y es que la simbiosis entre texto e imagen parece no poder disociarse en *El pintor de batallas,* máxime cuando el lector posee las claves culturales referidas a hechos bélicos, artistas mencionados, descripción de las obras de arte citadas, aunque no posea la experiencia personal del autor en el campo de batalla y en el horror de las consecuencias de la guerra, aspectos descritos de modo tan extraordinario y sentido que resulta fácil adentrarse en la lectura sin levantar la vista de las páginas –de papel, por supuesto– desde la primera hasta la última, y sentir el irrefrenable deseo de releer el texto y dejar reposar las ideas en esa cosmovisión que se adueña de nuestro espacio interior, en el sentido «rilkeano» del término.

Mientras *El pintor de batallas,* de Arturo Pérez-Reverte, lleva al lector de la imagen al texto y del texto a la imaginación, el artista barcelonés Augusto Ferrer-Dalmau[27] es *El pintor de batallas,* especialista en la representación de la historia militar, un historiador que —parafraseando a Pérez-Reverte— escribe con los pinceles. Lejos de ser un asunto y motivo iconográfico pasado de moda, a pesar de sus muchos siglos de antigüedad, sigue teniendo plena vigencia, porque la guerra, a pesar de todos los esfuerzos —auténticos o simulados—, por alcanzar la paz, sigue de absoluta actualidad.

10.5. Referencias bibliográficas

BECKMANN, Max: *Briefe im Kriege 1914/1915,* München-Zürich: Piper Verlag, 1984.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *El sitio de Breda,* Madrid: Ioseph Fernández de Buendía, 1667. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-sitio-de-breda/

25 *Ibídem,* p. 15

26 *Ibídem,* p. 35.

27 Véase el reportaje sobre su obra y su experiencia directa de la guerra en: https://augustoferrerdalmau.com/content/7-ferrerdalmau

Por su interés, nos parece oportuno mencionar también el catálogo *Augusto Ferrer-Dalmau. El pintor de batallas,* prologado por Arturo Pérez-Reverte, Madrid: Ediciones & Escultura Histórica, 2017, 472 pp.

CURCIO RUFO, Quinto: *De la vida y acciones de Alexandro el Grande* [traducción del latín al español por Mateo Ibáñez de Segovia y Orellana], Madrid: Imprenta de Ramón Ruíz, 1794.

DEISTLER, M. (ed.): *Ein Totentanz von 1914. Worte zum Radierungen-Zyklus von Aloys Wach,* en: https://digitalcollections.nypl.org/items/b41bcf90-1607-0134-b185-00505686a51c/book#page/5/mode/1up

KOLLROS, Ernst: *Mit dem Pinsel an der Front.* Österreichische *Kriegskartenmaler erleben den Ersten Weltkrieg,* Bibliothek der Provinz, 2014.

MARTINO ALBA, Pilar: «La Gran Guerra en las artes: los pintores ante el conflicto bélico» en Pilar Martino Alba y Miguel Ángel Vega Cernuda: *La Gran Guerra en la literatura y las artes. Análisis de testimonios,* Madrid: OMMPress, col. «Traducción» / MHISTRAD, 2018, pp. 153-174.

MEROLA, Marco: «Alexander, Piece by Piece» en *Archaeology*, Volume 59, Number 1 (January/February 2006), https://archive.archaeology.org/0601/

PÉREZ-REVERTE, Arturo: *El pintor de batallas,* Barcelona: Debolsillo, 2015.

REICHEL, Walter: «*Pressearbeit ist Propagandaarbeit» - Medienverwaltung 1914-1918: Das Kriegspressequartier* (volumen monográfico sobre la gestión de los medios de comunicación durante la Primera Guerra Mundial), Mitteilungen des österreichischen Staatsarchiv, Wien: Studienverlag, 2016.

TONGIORGI TOMASI, Lucia: *La obra pictórica completa de Paolo Uccello* [introducción de Ennio Flaviano; traducción de Francisco J. Alcántara], Barcelona: Ed. Noguer, 1977.