



Rendiciones en el arte. De los cuadros de historia a ejemplos contemporáneos

Mariano de Blas¹

Recibido: 1 de noviembre de 2020 / Aprobado: 13 de febrero de 2021

Resumen. Se estudian los mecanismos que representan un hecho histórico significativo mediante la seducción de una obra de arte. Se expone cómo ocurrieron los sucesos que se toman como relevantes, así pareciendo que lo importante es lo que se muestra porque así ha ocurrido, cuando el verdadero objetivo es configurar un mensaje aleccionador interesado que se ha de recibir de una manera subliminal y por lo tanto, acrítica. Se recurre al tema de cuadros y fotografías de rendiciones en guerras. Se muestran diferentes estrategias argumentales para la simbolización de un mensaje ideológico. Se continua con obras contemporáneas con referencias de cuadros históricos pero con una representación de un suceso bélico al servicio del arte y no al contrario, pareciendo que documenta (ficticiamente) unos hechos históricos cuando lo que se pretende con ellas es desenmascarar mensajes subliminales empleados para configurar la realidad simbólica. En una se rememora un pasado mediante un absurdo que parece factible, en otra se inventa un futurible disfrazado de realidad actual y en una tercera se hace explícito un supuesto (falso) montaje, mostrando como verdadero lo que no aconteció, y que parece que así pasó.

Palabras clave: rendiciones; cuadros; fotografía; ficciones; realidades.

(en) Surrenders in art. From history paintings to contemporary examples

Abstract. This work studies mechanisms that represent a significant historical fact by seduction of a work of art. It explains how the facts that are taken as relevant occurred, so it appears that what is important is what is shown because this has happened, when the real goal is to set up a manipulating sobering message to be received in a subliminal and therefore uncritical way. It chooses the surrenders in wars subject of paintings and photographs. It shows different plot strategies for symbolizing an ideological message. It continues with contemporary works with references of historical paintings but with a representation of a war event to the service of art and not on the contrary, pretending to document (fictitiously) historical facts when what it looks for is to unmask messages used to shape symbolic reality. One recalls a past by an absurdity that seems feasible, in another a possible future is disguised as a current reality and in a third it is made explicit a supposed (false) display, showing as true what did not happened, and that seems to have happened.

Keywords: surrenders, paintings, photography, fictions, realities.

Sumario. 1. Introducción. 2. Una mentira para enmascarar un infierno. 3. Rendiciones amigables según con quien. 4. Vencedores corteses y vencidos indignados. 5. La escenografía de la victoria. 6. La rendición al servicio del nuevo arte hegemónico. 7. De reconstruir el pasado a imaginar el futuro. Cuando la rendición no es suficiente. 8. Con la manipulación para desvelar la manipulación, nada es lo que parece. 9. Conclusiones. Referencias.

¹ Universidad Complutense de Madrid
mariabla@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-0977-1488>

Cómo citar: de Blas, M. (2022). Rendiciones en el arte. De los cuadros de historia a ejemplos contemporáneos. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (2), 563-583, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.71969>

1. Introducción

La imagen es capaz de producir un impacto emocional que se aprehende acríticamente, por ello, ha sido y es, un instrumento ideal para transmitir, o mejor, inocular, ideas con una gran carga emocional a la hora de crear una cierta noción de la realidad, que se siente como muy propia y profunda, pero que no ha sido reflexionada.

Este estudio se sustenta en una serie de obras de lo que se denominaba Cuadros de Historia, además de fotografías y otras obras contemporáneas, con una cierta apariencia de cuadros de historia. Unas, intentan documentar (supuestamente) sucesos importantes que representan hitos en una entidad colectiva, bien monarquía, imperio, nación o bando aliado. Otras, los ejemplos finales, realizan una reflexión crítica acerca de la noción de la verdad en los supuestos documentos simbólicos que generan ideas y sentimientos colectivos identitarios. Las obras citadas, además, aportan un contenido artístico sobresaliente que es secundario en este caso.

Los ejemplos paradigmáticos relatan una historia congelada y están conferidos de un significado, una manera determinada de entender lo que está ocurriendo en las escenas de las obras, lo que ni implica que esa versión sea la única, ni mucho menos la más cierta, o más correcta, desde diferentes parámetros de análisis.

Para acceder a las intenciones de cada obra es decisivo considerar las fechas en que se realizaron. Cada momento histórico filtra interesadamente, modificando, incluso deformando, cómo ocurrieron y cómo se interpretan los hechos. Estos elementos van a decidir decisivamente cómo se representan y relatan los contenidos de las obras. La elección de unos hechos u otros, su selección, su énfasis, incluso con datos, verdaderos o no. Se propone como hipótesis interpretativa que las *fake news* tuvieron su precedente en las narraciones falsas interesadas. Mediante la emisión de la imagen, con su relato formal, ésta se puede interpretar de varias maneras, lo que induce a diferentes conclusiones que pueden ser falsas, por error del emisor o del receptor, o por manipulación interesada de uno o de otro, o de los dos.

Veremos ejemplos de grados de veracidad y de maneras de tratar y dar apariencia al contenido, porque estos elementos estarán condicionados por el uso que se desee dar a la imagen que a su vez depende de una oportunidad en el tiempo, lo que conviene e interesa decir en un momento dado. Después de realizada la obra, deudora del momento en el que y por qué se produjo, permanece inmutable (relativamente), se cuelga en los museos, se reproduce (lo que es muy fácil y muy importante en la actualidad), es decir, se vuelve valiosa (por la institución que la custodia, vgr. museo) y accesible, incluso conocida, por la reproducción. Sin embargo, en el filtro de la historia, con la acumulación ingente de imágenes y objetos, de datos, el paso del tiempo y los paradigmas, los objetos de arte quedan relegados a no ser legibles, a no significar lo que las produjo frente a la mirada contemporánea. Si se contempla el *Napoleón a las puertas de Madrid, 1808* de Vernet (figura 2), se extraerán diferentes conclusiones históricas que si miramos *El dos y el Tres de mayo de 1808*, de Goya: sobre el pueblo y el ejército español y el francés (con su Emperador a la cabeza), incluso sobre la guerra. En suma, apreciaremos dife-

rentes grados de vigencia, de significación, de relevancia y de verosimilitud, en los ejemplos que se estudian.



Figura 1. Jean Antoine Gros. *Napoleón acepta la rendición de Madrid, 4 de diciembre de 1808*, 1810 (Palacio de Versalles, París).



Figura 2. Carle Vernet. *Napoleón a las puertas de Madrid*, 1808. 1810 (colección particular).

2. Una mentira para enmascarar un infierno

En 1810 el imperio de Napoleón I estaba en su cenit. El ejército del imperio austriaco y del ruso, y el heredero de Federico el Grande, el prusiano, todos, habían sido

completamente derrotados por los ejércitos al mando de la inteligencia y capacidad de Napoleón. Casi todo el resto de Europa era parte subsidiaria del imperio francés: monarquías (Confederación del Rin), Italia (menos la isla de Sicilia), las monarquías escandinavas, etc. Gran Bretaña, desde la inaccesibilidad de su imperio ultramarino, mantenía la guerra. Ambos, el francés y el inglés, coincidían y luchaban en la Península Ibérica. Allí, Portugal (controlado por Inglaterra) y España, resistían. Ésta, además de luchar con ejércitos, con o sin los ingleses, presentaba batalla con una forma de lucha popular cuyo término se ha internacionalizado, la guerrilla. Todo un inmenso territorio europeo pacificado menos unos irreductibles personajes de todos los estratos sociales, que se negaban a rendirse. Desde luego que ni era un conflicto maniqueo, ni todos los españoles eran contrarios a los Bonaparte (el emperador y su hermano el rey José I). La complejidad del asunto bien la expuso Goya en sus obras y Galdós en sus dos primeros Episodios Nacionales.

Las figuras 1 y 2, están pintadas por Gros y Vernet respectivamente, entonces afamados pintores neoclásicos de cuadros de historia encargados de ensalzar las victorias del emperador Napoleón I. En 1808 el reino de España se había rebelado colectivamente. Constituía un muy especial conflicto entre monarquías, en realidad, imposible, ya que la familia real española era huésped de Napoleón y además el rey padre (Carlos IV) y su hijo (Fernando VII) se habían peleado y abdicado sucesivamente, culminando en José I. Ellos no eran enemigos de Napoleón sino entre ellos, entre Carlos y Fernando. Napoleón era su protector. Esto no lo sabía o no lo aceptaba la mayoría de los españoles que además sufrían los desmanes de un ejército de ocupación que se comportaba como un arrogante depredador.

La humillante derrota francesa de Bailén para el prestigio del imperio, hizo que Napoleón tuviera que venir con el grueso de sus ejércitos a derrotar a los españoles, y de paso, al ejército auxiliar que enviaron los ingleses.

Cuando se pintan estos cuadros de Gros y Vernet, en 1810, el problema seguía sin resolverse, incluso un ejército anglo español (comandado por Wellington y Cuesta) había derrotado a los franceses en Talavera en 1809, pero parecía que la situación estaba en vías de solucionarse un año después (cosa que no ocurrió). En este contexto se realizan estas obras. Los cuadros señalan una referencia simbólica de la derrota de su enemigo, la conquista de su capital², Madrid. En ambas aparece un general español ofreciendo la rendición, pero lo que tiene de especial es que Gros le represente inclinándose suplicante y Vernet con torva expresión de miedo, despojándoles a ambos de dignidad. Otra peculiaridad radica en que los generales están acompañados por varios civiles, tipos populares y religiosos.

A los ejércitos, los rendían los generales. A las ciudades, a veces, los alcaldes, si eran entregadas sin lucha. Nunca personajes populares, sino autoridades. Este no es el caso, aquí aparecen paisanos, mostrados en las actitudes más humillantes. Personajillos suplicantes que se han perdido el respeto a sí mismos y están aterrorizados. Gros (figura 1) les muestra rogando que no disparen los cañones, a la izquierda, y con ello bombardeen Madrid, unos señalando a los artilleros con la mecha encendida y otros con la cabeza en el suelo, un uso propio del oriente. Los manolos arrodillados y cruzando las manos, llevan sus características redecillas, capas y adornos, junto con el religioso que parece un dominico, acompañados

² Simbólica pero a menudo irreal, Austria siguió luchando después de perder Viena en 1805 y en 1809 y Rusia no se rindió por la conquista de Moscú en 1812.

de un general. Todos con una mezcla de sumisión rastrera y maldad por haberse opuesto, se supone que injusta y desagradecidamente, a los designios de Napoleón, que ahora les recrimina su rebelión a la supuesta benefactora presencia de su hermano y de su ejército de ocupación.

Napoleón se muestra altivo pero magnánimo. Los oficiales, generales y tropa que le rodea, contemplan a los españoles con severidad. Destaca el estupor condescendiente del granadero de la guardia (fig. 1), a la izquierda de Napoleón. La relación entre las partes es completamente desigual. El grupo de los españoles son unos despreciables cobardes que se arrastran humillándose ante los franceses, que parecen unos seres superiores.

Esta representación entra en contradicción con la más evidente realidad, incluso para los franceses de entonces, porque España era un infierno para los invasores que solo dominaban el territorio que controlaban sus armas. La resistencia infatigable de los sucesivos ejércitos que, bajo el lema de “no importa”, se volvían a rehacer en otros o se reconvertían en guerrilla. Esta tipo resistencia justifica las 200.000 bajas que se calcula costó a los franceses y sus aliados (Charles J. Esdaile. 2004) (Ronald Fraser. 2008).

Las dos obras sorprenden por falsedad y la falta de respeto hacia un enemigo, un pueblo que se negaba a rendirse, pero los motivos propagandísticos eran muy poderosos para justificar lo que había ocurrido y habría de ocurrir, en ese desangrarse de Francia en España.



Figura 3. Jean Antoine Gros. *Napoleón y el Emperador austriaco Francisco II discutiendo las condiciones de paz, después de Austerlitz.* 1812 (Palacio de Versalles, París).

3. Rendiciones amigables según con quien

Cuando los artistas franceses lidian con otros enemigos, la relación se equilibra, vencedores y vencidos son dignos rivales. Véase dos ejemplos con los archienemigos

austriacos en los que se planean intereses diferentes a los dos ejemplos anteriores con los españoles. La figura 3, por Antoine-Jean Gros, representa al emperador de Austria Francisco II, después de haber sido derrotado en Austerlitz en 1805. Austria, junto con Rusia, había atacado a Napoleón por la espalda mientras que su Gran Armée y él estaban en la costa de Calais preparando la invasión a Inglaterra. Sin embargo Francisco II es representado con toda su dignidad, incluso con la pompa de esa capa flotando al viento. Es correspondido amigablemente por un más modestamente vestido Napoleón, con su característico capote gris. El cuadro representa una de las más brillantes victorias de Napoleón, en este caso contra las fuerzas superiores en número de rusos y austriacos. Está pintado en 1812, cuando todavía no había concluido el desastre francés de Rusia. Además, para entonces, Napoleón estaba casado con la hija de Francisco II e incluso tenían ya un nieto en común. Eran aliados, de hecho los austriacos enviaron un pequeño contingente a Rusia con Napoleón. En este contexto cobra sentido el mostrar cordialidad (interesada) entre enemigos.

También aparecen civiles, a la izquierda, de rodillas, pero están para que un edecán de Napoleón les aleccione que van a ser bien tratados (Frederick W. Kagan. 2006).



Figura 4. A) Charles Thévenin. *La rendición de Ulm*. 1815 (Colección particular). Figura 4. B) Detalle.



Figura 5. A) Diego Velázquez. *La rendición de Breda*. 1634-35.
 B) José Casado del Alisal. *La rendición de Bailén, el 19 de julio de 1808*.
 1864. Ambos, en el Museo del Prado, Madrid.

El siguiente ejemplo, figura 4, representa la rendición del ejército austriaco en Ulm en 1805. Está pintado en 1815 por Charles Thévenin durante los cien días en que sobrevivió el segundo reinado de Napoleón. Representa la brillante victoria mediante maniobra, con la que Napoleón rodeó y rindió al ejército austriaco, precediendo a Austerlitz (Scott Bowden. 1997). Napoleón y su séquito, vestidos con variopintos y rutilantes uniformes, reciben a los acongojados (pero dignos) austriacos que ascienden una cuesta desde la derecha del cuadro, encabezados por el general Mack. Al fondo se divisa la ciudad de Ulm, de donde salen las largas filas de uniformes blancos de los 25000 prisioneros austriacos. El cuadro representa a dos enemigos en nivel de igualdad. Los vencidos parecen acongojados, pero el emperador se muestra amigable, aunque un mariscal, el segundo a su izquierda cruce los brazos con un ceño fruncido (les atacaron a traición). Esto podría justificarse porque Austria había cambiado de bando desde 1812. En 1813 y 1814 luchó contra Francia y en ese año

de 1815 había rehusado las ofertas de paz y amistad de Napoleón. Además tenía en su poder a su mujer y su hijo, la hija y nieto, a su vez, del emperador austriaco. Si Austria y su suegro eran enemigos declarados de Napoleón y se los representa tan favorablemente, es porque se deseaba congratularse con ellos. No hay que olvidar que toda Europa declaró en 1815 la guerra a Napoleón y a una Francia que había apoyado masivamente su regreso haciendo que Luis XVIII se exiliara. Esta obra persigue ganar alianzas y perder enemigos. Algo que quizás, solo quizás, habría funcionado si los franceses hubieran ganado la batalla de Waterloo.

En estas cuatro obras se ensalza a Napoleón como el gran e imprescindible artífice. Las dos obras sobre austriacos denotan un interés por congratularse con un enemigo vencido. Con los españoles, lo que prevalece es disminuir al enemigo para minimizar una situación problemática. Aquí, militares y pueblo (considerado chusma) son representados como seres viles y cobardes. La manipulación la reconoce Napoleón en su exilio final de Santa Elena al señalar que uno de sus grandes errores, además del de Rusia de 1812, fue “la úlcera española” (David Gates, 2001), afirmando que “los españoles todos se comportaron como un solo hombre de honor. Enfoqué mal el asunto» (Conde De Las Cases, 2003).

4. Vencedores corteses y vencidos indignados

Veamos ahora de nuevo la representación de españoles y franceses frente a frente (figura 5 B). José Casado del Alisal en su obra *La rendición de Bailén, el 19 de julio de 1808*, pintada en 1864, entre otros aspectos, hace un homenaje a otra rendición, la de Breda de Velázquez (figura 5 A). En ambas obras, al vencido se le muestra con dignidad y el vencedor le trata con la mayor de las consideraciones. Velázquez pinta su obra para ensalzar las victorias de Felipe IV. La representación rompe con la fórmula renacentista del general vencido que se acerca sumisamente a su rival al que se le muestra a caballo o entronizado. Aquí Ambrosio Spínola, por parte española, ha desmontado y así en un plano de mayor igualdad, no permite que se incline su homologo vencido, Justino de Nassau, que le va entregar las llaves de la ciudad, poniéndole amigablemente la mano en el hombro.

La composición de Velázquez muestra pequeños contingentes de los ejércitos enfrentados. El lado español, a la derecha del espectador, está cuajado de lanzas (picas) que han dado al cuadro su nombre popular. Al otro lado, un grupo más pequeño de infantes holandeses parece un tanto desorganizado. Algunos de esos soldados están abstraídos en sus pensamientos, como si meditaran sobre las fortunas de la guerra. Los dos contingentes aparecen armados, cuando los vencidos son representados usualmente desarmados, todos en posturas dignas, ni tan siquiera de congoja por parte holandesa. Sin embargo, la corona española tenía muchos motivos de enfrentamiento con los holandeses. Encabezados por el padre de Nassau, Guillermo de Orange, éstos eran unos traidores porque se rebelaban contra su señor natural y además unos herejes protestantes. Se suma que el sitio el de Breda (1625) había sido muy duro y largo, necesitando nueve meses para culminarse en victoria. Desde la perspectiva del vencedor, la representación tendría que haber sido muy denigrante contra un enemigo que no tenía la categoría de un ejército de otra monarquía, sino la de unos rebeldes. Sin embargo, siguiendo las instrucciones de Felipe IV y su válido, el conde Duque de Olivares (Jonathan Brown y John Elliott. 1980, pp. 185-194),

Velázquez, como Calderón en la obra que escribe sobre el mismo asunto, retrata a un vencido tratado con respeto, lo que se congratula con la verdad de los hechos porque, inusualmente, fue una rendición amistosa sin el saqueo y matanza que era lo corriente, por ambos bandos. Solo hay una curiosa inexactitud, el paisaje no es el holandés, la luz azulada transparente, las montañas que remarcaban el horizonte, son las de la sierra del Guadarrama que se contempla desde Madrid.

La versión de *La rendición de Bailén, el 19 de julio de 1808* (figura 5 B) de José Casado del Alisal, sigue el esquema Velazqueño en la estructura de la composición con los dos generales antagonicos en el centro y un contenido temático de cordialidad entre beligerantes, pero con algunas diferencias. El vencedor, general Castaños, saluda inclinándose levemente al vencido que le responde erguido. A la izquierda de Castaños, el general de origen suizo Theodor von Reding sí que mantiene un lenguaje corporal más arrogante (José Luis Díez, 1992. p. 233), quizás irritado por la postura de Dupont, cuyo acompañante, su amigo el general Gobert, herido y vestido de húsar mira malhumorado y altivo a Castaños. Dupont ofrece su mano izquierda abierta en señal de sumisión, ese es el único detalle que parece indicar quién se rinde a quien.

Castaños es a su vez representado, no como general (con casaca azul), sino como coronel de su querido regimiento de África, con casaca blanca³. Esta profusión de uniformes añade colorido al cuadro pero no deja de parecer que el español es un coronel y el francés un general. Charles Esdaile (2003, p. 83) señala que Dupont, al entregar su espada, le increpó a Castaños diciendo que ya se podía sentir orgulloso porque con ella había ganado más de 20 batallas sin perder ni una, a lo que Castaños que respondió que él era la primera que ganaba, lo que confirma la actitud de los representados.

El cuadro representa una serie de reelaborados elementos. En primer lugar, los narrativos. De los cuatro generales que acompañan a Castaños, solo estaban con él dos, Jones y Lapeña, no Reding. Gobert había muerto varios días atrás (Manuel Moreno Alonso. 2008). No se formalizó la rendición a campo abierto, sino en la casa de Postas de Andújar y el 22 de julio, no el 19 como se titula el cuadro (José L. Díez, 1992. p. 237). La pintura representa diferentes momentos en una sola imagen, ya que a la derecha se ve desfilar a los rendidos franceses (más de 17000), pero eso ocurrió después de la rendición y no durante. Aparecen lanzas en ambos ejércitos, como en la obra de Velázquez, pero ninguna unidad francesa las llevaba entonces. Con los españoles tampoco, lo más parecido eran los jinetes voluntarios con garrochas (sin pendones) y sus puyas. Su infantería de línea viste casacas y chacó de 1812, un anacronismo (René Chartrand, 1999). Se enfatiza mucho en las tropas no uniformadas de los voluntarios, pero los artífices de la victoria fueron las tropas de línea españolas. Cuando se pinta el cuadro en 1864, durante el reinado de Isabel II, se quiere poner de relieve los valores liberales y el concepto de nación, desconocidos en 1808, desde luego por Castaños, que hasta su muerte apoyó el reinado absolutista de Fernando VII. Así que la batalla de Bailén se convierte en una excusa para poner de manifiesto unos valores ideológicos basándose en unos hechos históricos que

³ Los tres famosos retratos de Castaños: en su vejez, por Vicente Lopez de 1848, el de José Aparicio e Inglada de 1815 y la copia de J. M^o Galván y Candela de 1880 del retrato perdido de José de Madrazo de 1830, representan al general como coronel del citado regimiento porque así lo deseaba Castaños. Curiosamente, con casaca blanca y calzones rojos, lleva un uniforme casi similar al de los generales austriacos (figuras 3 y 4) (David Hollings, 2004).

parecen los primordiales cuando son secundarios. Lo importante no es informar de lo que allí ocurrió, sino cumplir unos fines doctrinarios aunque deformen la verdad de lo sucedido. Este mecanismo cumple sus intenciones de referencia colectiva. Por ello la iglesia primero y después las monarquías y gobiernos, en este caso con los cuadros de historia, controlaban a los artistas mediante el patronazgo, las academias de arte, las becas (para Roma), la concesión de las medallas en las Exposiciones Nacionales y finalmente, los encargos oficiales. Los ejemplos que se tratan, siguen este patrón a lo largo del tiempo y del espacio.

La acuarela de Maurice Orange (figura 6) sobre Bailén es una obra menor que tuvo, incluso tiene, una amplia repercusión como ilustración e interpretación revisionista de la batalla. Realizada en 1906, sostiene la falsa hipótesis que la derrota se debió a una traición perpetrada por Dupont, sin conceder ningún mérito a los españoles. Dupont era un conde que acabó apoyando al entonces primer cónsul Napoleón para luchar brillantemente en su ejército con el que destacó en Ulm, batalla ya comentada. Después de Bailén fue expatriado por cortesía española. Entonces Napoleón le expulsó del ejército, le deshonoró y le encarceló. Con la restauración borbónica fue ministro de la guerra con Luis XVIII.



Figura 6. Maurice Orange. *La rendición de Bailén*, 1906 (colección particular).

Dupont es así el malvado traidor que sirve de chivo expiatorio para salvar el prestigio de Francia bajo el mito de su Emperador Napoleón y su gloria. Otra leyenda calumniosa interesada consiste en suponer que los españoles vencieron porque las tropas francesas eran todas bisoñas. Milicias sin entrenamiento suficiente también había en el lado español, mientras que el francés disponía de tropas de élite, los coraceros, los batallones suizos al servicio de Francia (también los había en el lado español, recuérdese a Reding), la Guardia de París, y los Marineros de la Guardia Imperial, que lanzaron la última e infructuosa carga encabezados por Dupont (José María Bueno. 1996). La artillería española, tan bien servida que se impuso a la francesa, también se había supuesto que sus artilleros eran ingleses. Estas manipulaciones tendenciosas explican que la resistencia del ejército y del pueblo español tenga que ser ridiculizada en las dos obras sobre la rendición de Madrid. En la obra de

Orange (figura 6), Dupont (con el sombrero en la mano) se rinde a un Castaños, en este caso, de azul (a la izquierda, cubierto con el bicornio). A la derecha, la infantería francesa increpa indignada al cobarde traidor de su comandante. Los españoles en 1808, aquí aparecen correctamente representados, la infantería de blanco y con bicornio y los dragones en su rutilante uniforme amarillo, a caballo (René Chartrand. 1998). No es que los franceses fueran malos combatientes, es que los españoles lo hicieron mejor. Después vendrían sus derrotas con ejércitos formados por voluntarios casi sin entrenamiento y mal armados, con unas pocas unidades supervivientes del antiguo ejército real que eran destruidas a pesar de su coraje, porque el estado español se había casi desintegrado y había presiones de Las Juntas, para presentar batalla, a sabiendas de sus generales al mando que se iban a perder. De esto se infiere erróneamente, un pueblo decadente e inútil que se merecía un rey extranjero para reformarlo. Significativamente, cuando en 1812 ese ejército ya está bien entrenado y armado vencería de nuevo a los franceses.



Figura 7. A) Ralph Morse. *Rendición de Alemania, Reims.* 1945. Colección particular. B) Fotografía: © Fine Art Images/Heritage, Getty Images. Hulton Archive. *Firma de la Rendición Alemana en Berlín.* 1945 (Museo Central Militar del Estado, Moscú). C) Carl Mydans. *Rendición japonesa a bordo del U.S.S. Missouri en la bahía de Tokio.* 1945 (Courtesy of Heritage Auctions).

5. La escenografía de la victoria

En 1945 Alemania se rindió dos veces. La primera el 7 de mayo en Reims, en una austera habitación del Cuarto de Guerra del SHAEF⁴. En la fotografía (figura 7 A), junto al Comandante Supremo Aliado, el general Dwight Eisenhower del ejército americano están los representantes de otros ejércitos aliados, inclusive el ruso (a su izquierda), frente a ellos, los alemanes, encabezados por el General Jodl y el Almirante H.G. von Friedeberg.

Los rusos se molestan por el lugar y por sentirse relegados, por lo que al día siguiente, en las afueras de Berlín, en Karlshorst, el muy pro nazi Mariscal W. Keitel⁵ se rindió al destacado Mariscal soviético G. Zhúkov (figura 7 B) (Paul E. Zigo. 2019). Las dos escenas están en un entorno anónimo sin más significado que el de la rendición. Las fotografías son un documento, incluso en la de Berlín se distingue cómo los fotógrafos se agolpan para documentar el suceso. En las filmaciones de los dos eventos se distingue que los aliados no responden al saludo militar de los alemanes, como señal de desprecio. Se han terminado las escenas caballerescas y respetuosas de los cuadros de historia.

Ahora vamos a presentar el mismo suceso pero escenificado de manera ampulosa y significativa para ensalzamiento de dos personajes en concreto, Hitler y MacArthur. El primer ejemplo sería el armisticio entre Francia y Alemania en 1940. El suceso tuvo lugar en el mismo vagón en donde se había firmado la rendición alemana de 1918 poniendo fin a la primera guerra mundial. Por parte alemana asistieron nada menos que Hitler, Göring, Rudolf Hess, von Ribbentrop y Keitel (el mismo de 1945 en Berlín), entre otros. Para los alemanes tenía un especial significado el lugar, después del acto, el vagón fue destruido (Julian Jackson. 2003).

Volviendo a 1945, la ceremonia de la rendición japonesa, que tuvo lugar el 2 de septiembre de 1945, fue orquestada por el Comandante Supremo de las Potencias Aliadas, general Douglas MacArthur (figura 7 C), un personaje muy histriónico que quería ser presidente de los EEUU, pendiente siempre de la prensa para publicitarse. Para ello montó un enorme escenario, el de un acorazado norteamericano, el U.S.S. Missouri, anclado en la bahía de Tokio (Marc Gallicchio, 2020). La rendición del Japón tendría lugar en territorio norteamericano. Los marineros se arremolinaron bajo los enormes cañones para presenciar el acto, que de esta manera se convirtió en público, al contrario de los espacios confinados de los dos ejemplos primeros. Recuerda tanta magnificencia a la de los cuadros de historia con los ejércitos de fondo. En el de Casado y su Bailén (figura 5 B), se había trasladado la rendición en una fonda al espacio abierto de la escena del cuadro. La fotografía reseña un lugar en donde ocurrió el suceso, el cuadro lo recrea en un lugar idealizado. Montaje para el documento publicitario. Montaje para el cuadro.

La delegación japonesa penosamente se desplazó al acorazado, encabezada por el Ministro de Asuntos Exteriores Shigemitsu y el general Umezu. Los japoneses vestidos de gala fueron recibidos por los aliados, la mayoría en mangas de camisa y el cuello desabrochado, incluso algún inglés en pantalón corto, aunque no todos, como el representante ruso o el australiano.

⁴ SHAEF: Cuartel General Supremo de la Fuerza Expedicionaria Aliada,

⁵ Condenado por crímenes de guerra en Núremberg, fue ahorcado en 1946.

MacArthur fue muy tolerante con los japoneses. Empezando por el discurso en la rendición en donde fue un alegato a la paz eludiendo ofender a los vencidos. Incluso logró que se mantuviera al emperador de Japón en su trono y eximirle de responsabilidades por la guerra, lo que no se hizo con ningún soberano aliado de los alemanes: el italiano, el húngaro, el rumano y el búlgaro⁶.

Esta orquestación tan teatral, tan clamorosa, tenía como fin el ensalzamiento de su persona, en la que la humillación japonesa era una excusa para promocionarse frente al mundo y sobre todo para la opinión pública de su país. MacArthur era detestado por el presidente Harry Truman que además era del partido demócrata mientras que MacArthur se posicionaba por el partido republicano. El más discreto Eisenhower, también republicano, fue presidente de USA en 1953, mientras que McArthur fue descartado como candidato en 1952. Cuando en 1964 fallece, a su entierro no asistieron ni Truman ni Eisenhower, pero sí Hayato Ikeda, primer ministro de Japón.

6. La rendición al servicio del nuevo arte hegemónico

Hasta ahora, hemos visto ejemplos del arte y la documentación (fotografías) al servicio de la conmemoración y manipulación de las rendiciones en batallas y guerras que responden a la idea que el poder quiere darse de si mismo y presentarla a la colectividad. Este mecanismo de construcción de una manera de entender la realidad, se lleva a cabo mediante una representación simbólica que impacta e influye en la conciencia social de las monarquías y naciones en estos ejemplos que se han tratado.

Se ha mostrado cómo la imagen del arte se usa y está al servicio de la política, entendiendo como tal, la manera en que un colectivo es gobernado. Para ello es necesario generar una creencia y una adhesión emocional (José Álvarez Junco, 2016, p. XIX). La imagen es un mecanismo ideal para producir emociones, pero el pensamiento precede a la emoción por lo que se necesita relatar un suceso que se apoya en una interesada interpretación de la historia (José Álvarez Junco y Gregorio de la Fuente Monge, 2017, p. XV). No solo para fomentar una identidad colectiva sino para convencer y adoctrinar, para justificar y hacer creíble el aceptar y obedecer al poder establecido (monarquía, imperio, república, nación, dictadura, iglesia, etc.). Uno de los recursos más empleados es enfrentar la identidad que se ensalza con un enemigo. A éste se le puede tratar con respeto, incluso porque se ha convertido en un aliado. Se ha mostrado esto con los cuadros pintados bajo Napoleón (Emperador por la gracia del ejército), y en el caso español, tanto con Felipe IV (el rey por la gracia de Dios) y la *Rendición de Breda*, como con la nación (la reina sostenida por el parlamento de los poderosos) y la *Rendición de Bailén*. También a ese enemigo se le puede despreciar y justificar el poder por un mecanismo de acusar a los enemigos de dentro, a los traidores. Los problemas de Napoleón, eran causados por la traición y no por un incapaz enemigo externo. Algo en lo que Stalin y Hitler eran maestros. La culpa⁷ es del otro que nos traiciona, traidores externos (el pueblo de Madrid) e internos (Dupont).

McArthur crea una gran escenografía para ensalzarse tomando como excusa la rendición del Japón, mientras que en Reims y en Berlín solo se documenta la rendi-

⁶ Se necesitaba un Japón aliado frente a un nuevo enemigo, la China Comunista.

⁷ La culpa es un mecanismo más emocional y menos racional que el concepto de responsabilidad.

ción de Alemania. En Tokio esa idea se pone al servicio de hacer propaganda de la grandeza de McArthur, un héroe, un líder, al que se presenta como necesario para una colectividad. Napoleón hace lo mismo. Propaganda mediante la imagen significativa para “estar”, en la creencia, como diría Ortega y Gasset, porque en ella “vivimos, nos movemos y somos”, identificando la creencia con la realidad y por ello no somos conscientes de la posibilidad de que la idea sobre la realidad se puede pensar, cuestionar y cambiar (José Ortega y Gasset, 2019, pp. 14 y ss.). Tan hermosos, elaborados y potentes cuadros pueden ser empleados para transmitir creencias de una manera acrítica, como cualquier mecanismo publicitario que se precie. Los cuadros de historia, como las fotografías de documento, parecen presentar objetivamente un suceso, cuando narran interesadamente, incluso no siendo fieles a cómo realmente ocurrió el hecho. Ernst Cassirer (1992, p. 25) explicó que además de vivir en un “universo físico” se vive en uno “simbólico”. El arte y el mito son partes esenciales de esa construcción simbólica. De tal manera que no se accede a la realidad de una manera “inmediata” sino mediatizado por ese mundo simbólico creado por el ser humano.



Figura 8. Marc Tansey. *El triunfo de la escuela de Nueva York* 1984. 1984 (Museo Witney de Arte Americano).

El siguiente ejemplo de escenas de rendiciones cambia el paradigma, ahora es la representación de un suceso bélico al servicio del arte y no al contrario. La obra de Marc Tansey (figura 8), pintada en 1984, trata una rendición que nunca existió en un acto pero sí en un proceso. Se enmarca dentro del contexto del libro que Serge Guilbaut (1982) publicó con el título tan expresivo de *Cómo Nueva York robó la idea del arte moderno: expresionismo abstracto, libertad y guerra fría*. Esta obra fue precedida por artículos y capítulos, como por ejemplo Peter Fuller (1980, p. 115) que reseñaba una entrevista a Carl André. Los hechos son que, además de temas estéticos y de estilo sobre la innegable calidad de los artistas en cuestión trabajando en Nueva York en los años cincuenta, hubo una campaña de promoción del expresionismo abstracto de USA financiada al principio por la OSS (precedente de la CIA) a través del MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York) (John Russell 1981, p. 215).

Después de ser rechazada esta financiación por varios Congresistas encabezados por George A. Dondero de Michigan en la cámara baja, que acusó al arte moderno de comunista y pervertidor (Herschel B. Chipp, 1984, pp. 496-97). Este alegato lo podría haber firmado Hitler y su Arte Degenerado o Stalin y su Arte Contrarrevolucionario. Entonces el banquero Nelson Rockefeller consultó a Alfred Barr, director entonces del MOMA, qué artistas podían ser una marca original de un arte norteamericano capaz de ser internacional y Barr le contestó que los comunistas eran figurativos (Realismo Socialista), así que se apostó por los expresionistas abstractos, evitando que el arte tuviera algún contenido social (Frances Stonor Saunders, 2001). Guilbaut (1982) se centra en París y Nueva York, obviando el debate en Gran Bretaña, de por entonces, sobre figuración o abstracción. Los hechos son que quedó aparcado de la corriente principal de la historia el tachismo y el informalismo que se hacía en Europa, teniendo como centro París, para tomar protagonismo hegemónico el arte hecho en Nueva York, abanderando la nueva gran potencia mundial de USA, en lo militar, en lo económico y además, en la vanguardia del arte.

Esto se representa en la obra de Marc Tansey (figura 8). Los franceses (a la izquierda) van vestidos y armados con lanzas, como en la primera guerra mundial, posa incluso un trasnochado dragón o coracero (André Jouineau, 2008), con su casco con crin de caballo, el mismo que se puede ver en *El dos de mayo* de Goya (Jouineau, 2003) y en la *Rendición de Bailén* (José M^a Bueno, 2002), a la izquierda de la carroza (figura 5 B). Es de resaltar que los contendientes europeos emplearon al principio de la primera guerra mundial caballería, con resultados catastróficos⁸. Tansey, a la derecha, ha representado a soldados estadounidenses con vestimentas y equipo (ver el vehículo blindado) de la segunda guerra mundial. Los oficiales americanos visten con la misma informalidad, en mangas de camisa, que se aprecia en la rendición de Tokio. Incluso el americano del centro, con las manos en los bolsillos. A la izquierda, un trio de franceses disciplinadamente no presta atención. París está en una época, primera guerra mundial, y Nueva York en otra, segunda guerra mundial. París está en el final de ser el centro del arte y Nueva York está tomando el relevo. El primero se rinde, el segundo vence.

Tansey trabaja con una temática que se basa en cuadros históricos, en este caso el subgénero de rendiciones. Se vale a menudo de situaciones absurdas y falsas que, sin embargo, parecen veraces como en este ejemplo. Pero todo se descubre inmediatamente, al tiempo que se disfruta con su bien montada tramoya representativa.

Con los cuadros de historia es más difícil desentrañar el significado y la intención que se persigue con tan bien orquestada apariencia de pintura bien hecha. Con la foto de la *Rendición de Tokio* (fig. 7C) las intenciones quedan más ocultas, si cabe, porque la imagen se sustenta en la supuesta objetividad de la fotografía. De lo que se trata no es que seamos informados de algo que ocurrió y que cada uno saque sus conclusiones, sino que mediante la contemplación de un hermoso cuadro o de una objetiva fotografía se asimila acríticamente un discurso interesado.

El triunfo de la escuela de Nueva York (fig. 8) deconstruye apropiándose de la imagen y de la temática de la pintura tradicional, logrando una suerte de estratigrafía del significado. Con la apariencia monocromática de sus obras se evocan a antiguas fotografías en blanco y negro o sepia que se atesoran como documentos del pasado. Mediante una técnica de pintura pastosa sobre un ajustado dibujo, va arrancando ca-

⁸ Como se puede apreciar en la película *War Horse* (*Caballo de batalla*), dirigida por Steven Spielberg en 2011.

pas de pintura hasta lograr una semi transpariencia muy plástica y sugerente (Galería Gagosian, 2020). Tansey afirma que no pinta cosas reales (Arthur C. Danto, 1992), precisamente ese reconocimiento de ser imágenes inventadas es compartido al pasar de la impresión inmediata de verosimilitud a, casi inmediatamente, percatarse que son imágenes absurdas, aunque en el ejemplo de la rendición de los franceses puede inducir a engaño si se desconocen los uniformes militares, lo que hace la obra todavía más sutil. Ese es el mecanismo que orquesta Tansey, son imágenes irreales pero factibles. Moverse en el filo de lo real pero trabajando con el absurdo permite manejar un lenguaje simbólico con jugosas connotaciones. Y al contrario, enfatizando lo irreal mediante el absurdo, que a nadie ni engaña ni confunde, genera metáforas sobre la realidad simbólica y su reflexión. Tal es el caso de este ejemplo de rendición, que se sustenta en una serie de capas de significados, incluso formales (la reproducción desmerece a la riqueza de textura del original).

Esta obra maneja un mecanismo opuesto al de los cuadros de historia, porque parece que documenta una realidad objetiva de hechos históricos relevantes, cuando lo que pretende es desenmascarar mensajes subliminales empleados para configurar la realidad simbólica de cuando fueron realizados e incluso la que se renueva en el tiempo. A continuación estudiaremos dos ejemplos que siguen este discurso desenmascarador.



Figura 9. Kepa Garraza. *La batalla de Pyongyang ha acabado* (2014).
Ubicación desconocida.

7. De reconstruir el pasado a imaginar el futuro. Cuando la rendición no es suficiente

También *La batalla de Pyongyang ha acabado* (2014) (figura 9) del pintor Kepa Garraza, tiene relación con los cuadros de historia (Javier González de Durana, 2015). Aquí se representa una victoria representada por un soldado estadounidense cubriendo con una bandera de su país una estatua de Kim Jongun, dictador de Corea del Norte y archienemigo de USA. Mientras que los cuadros de historia se refieren a un pasado, para construir

una simbología del presente, Garraza construye un suceso futurible que se sustenta en el presente. Esta obra participó en la exposición *This is the end of the world as you know it*⁹ (*Éste es el fin del mundo tal como lo conoces*) (2015), en compañía de otras piezas que representaban distopías. *La batalla(...)* se relaciona con otras piezas alusivas a Jongun, incluso en una aparece a punto de ser fusilado. En su conjunto, las que tratan de una victoria sobre el dictador, más que de una rendición, representan la supuesta eliminación de este tirano. Es un suceso más radical, no hay una capitulación en la que los antagonistas se relacionan pacíficamente ya, es un aplastamiento del enemigo mediante, en este ejemplo, el uso simbólico de la bandera y la estatua.



Figura 10. A) Jojakim Cortis & Adrian Sonderegger (2015) *Making of 'The Raising of the Flag on Iwo Jima'* (Joe Rosenthal, 1945). Image rights © Cortis & Sonderegger / Courtesy East Wing Gallery. Dubai. B) Primera versión espontánea, de Louis R. Lowery (23-02-1945 a las 10:20 h.). C) Segunda versión con un montaje, de Joe Rosenthal (23-02-1945 después del medio día).

⁹ En alusión a una canción de R.E.M. de 1987

La relación entre el uso de la historia, de los sucesos y su representación interesada mediante el arte, Garraza lo actualiza manifestando que le interesa la “forma en que los medios de comunicación utilizan la estética para transmitir cierto ideario político. Es una de mis fuentes de inspiración, junto a los lenguajes narrativos cinematográficos y del resto de los medios audiovisuales” (Juan Bufill. 2014). *La batalla de Pyongyang ha acabado*, es una imagen pintada pero que simula ser una pantalla emitiendo noticias por la cadena CNN a una hora punta y en directo, “en vivo” (*Live CNN*). La pintura entonces cobra un nuevo significado en cuanto que fija en el tiempo un suceso, mediante su peculiar modo técnico de ir construyendo lentamente una imagen mediante fragmentos plásticos, al contrario de la instantaneidad del plasmar la imagen de la foto o de la filmación (aunque luego se puedan retocar o producir). Pero todo es una ficción porque la pintura parece sustentarse en algo que ha ocurrido y ha sido documentado cuando lo representado no ha acontecido. Ese es el mismo mecanismo de los cuadros de historia, que exponían unos hechos significativos y memorables que, mediante los cuadros, parecían que habían ocurrido. La diferencia estriba en que los cuadros de historia manipulaban un hecho del pasado para los intereses del presente, y Garraza manipula unos sucesos futuribles poniendo así de manifiesto “el límite cada vez más difuso entre la imagen periodística (comúnmente aceptada como un testimonio veraz) y las imágenes de ficción”, añadiendo acerca de “ese terreno cada vez más transitado por el espectador que le obliga a vivir en un mundo cada vez más incierto, más borroso y de verdades solo relativas” (Kepa Garraza. 2014).

8. Con la manipulación para desvelar la manipulación, nada es lo que parece

Las fotografías *Alzando una bandera sobre el Reichstag* del ruso Yevgueni Jaldéi tomada en el Berlín conquistado de 1945 y *Alzando la bandera en Iwo Jima* del estadounidense Joe Rosenthal (figura 10 C) en la conquistada isla japonesa en 1945, son imágenes icónicas de una victoria, en la que no hay rendiciones, pues tal es la crudeza de la lucha que literalmente se aplasta al vencido que rehúsa capitular. Se presentan como hechos acontecidos en el instante de la victoria. Sin embargo, las dos son segundas versiones teatralizadas para mejorar la imagen y con ello el mensaje. En ellas se han cuidado todos los detalles para una estupenda escenografía, resultando dos magníficas y expresivas fotos, mejores, en estos aspectos, a los izados de bandera primeros y originales. En la rusa, se manipula la imagen borrando varios relojes (por saqueo) que llevaba el soldado y añadiéndole humo de fondo¹⁰. En la americana, se cambia la bandera por una más grande¹¹ (Louis R. Lowery figura 10 B), como bien lo explica Clint Eastwood en su película alusiva al tema¹². Se presenta un suceso con apariencia de documentación cuando es una reconstrucción interesada para mejorar la expresividad de la imagen y con ello depurar el mensaje conforme a unos intereses propagandísticos determinados. Ya hemos visto que los cuadros de historia funcionaban con los mismos mecanismos. Así que el montaje fotográfico

¹⁰ https://es.wikipedia.org/wiki/Alzando_una_bandera_sobre_el_Reichstag. Para ver las diferentes fotos y la manipulación: <https://rarehistoricalphotos.com/soviet-flag-reichstag-berlin-1945/>

¹¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Alzando_la_bandera_en_Iwo_Jima

¹² *Flags of Our Fathers (Las banderas de nuestros padres)* 2006, dirigida por Clint Eastwood.

de Cortis & Sonderegger, realizado en 2015 (figura 10 A), cobra un nuevo sentido de verosimilitud siendo un artificio. La escena representa un supuesto montaje para realizar la famosa foto final de Iwo Jima, haciéndolo explícito y, si cabe, más falso. Falso porque se quiere mostrar como verdadero lo que no aconteció, y que parece que pasó, el montaje en una maqueta, lo que nunca ocurrió, ya que se realizó la fotografía con soldados de carne y hueso.

Jojakim Cortis (alemán) y Adrian Sonderegger (suizo) publicaron en 2018 un catálogo razonado de sus obras con el título *Double-Take (Doble toma)*. *Una verdadera historia de la fotografía*, es decir, la verdad que se oculta detrás de los montajes (supuestos) de unas fotografías muy famosas que fueron tomadas de sucesos reales y que aquí aparecen representadas como un artificio. Esto forma parte de su proyecto *Icons*, empezado en 2012, de reconstruir esas fotos como si fueran producto de construcciones tridimensionales a escala reducida mostrando los materiales empleados (pegamento, yeso, arena, papel, etc.). Lo que aparece en *Levantando la bandera en Iwo Jima* es la (supuesta) tramoya de un cuidadoso estudio de la luz, con un decorado como fondo (como el de la sierra madrileña en *La Rendición de Breda*). No se omiten los materiales de trabajo que supuestamente se han empleado para construir la maqueta de la imagen, destaca la máquina negra de pegar con su evidente protagonismo.

Con la presentación de la maqueta, parece que se está desvelando la verdad de un montaje, cuando en realidad la foto se realizó con personas y cosas reales en donde realmente ocurrió la escena que se evoca, en la cima del monte Suribachi. Pero que a su vez eran un montaje del primer alzamiento de la bandera. Así que la verdad no sirve, hay que mejorarla, embellecerla y falsearla, manipularla, en suma. Con este palimpsesto de significados se cuestiona cómo se construye la autenticidad de los documentos con los que supuestamente se elabora la historia.

Estos artistas se inspiraron (y se indignaron) cuando de la fotografía *Rhein II* Andreas Gursky (1999), se subastó una copia en 2011, alcanzando la astronómica cifra y record entonces para una fotografía, de 4,3 millones de dólares. La foto del río se había manipulado y reconstruido mediante una maqueta. De este hecho, partió el trabajo y el discurso de estos artistas. Quisieron hacer evidente cómo se puede llevar a cabo un mecanismo de construcción de verdades y aparentes realidades objetivas. Sin embargo, frente a la obra de Cortis & Sonderegger ha habido reacciones que consideran que es una mera ocurrencia, que su resultado es ingenuo y gracioso. Al contrario, los artistas están tratando el asunto de cómo nos llega la información que configura nuestra idea del mundo. Lo terrible es que la falsificación y la impostura son aceptadas como parte de un medio que es justificado por sus fines. Si se escribe en inglés *fake news* parece más *cool*, y si lo emplean presidentes de naciones muy poderosas, están disculpados. Esto es, al fin y al cabo, el espectáculo de la Capitulación de la Verdad.

9. Conclusiones

En base a las obras analizadas, podría concluirse que la representación de los hechos históricos no resulta objetiva, sino manipulada según los intereses del que la patrocina. Incluso, sin ser intencionada, porque “cada acto de percepción es en cierto grado un acto de creación y cada acto de memoria es a cierto modo un acto de ima-

ginación” (Gerald M. Edelman, 1990). El arte puede ser la herramienta cómplice pero también la que desvela. En este estudio, el arte pasa de estar al servicio de la imagen del vencedor en la rendición y la batalla, a la representación de la guerra al servicio del arte en el arte contemporáneo, mediante una representación del presente mediante futuribles y mecanismos de representación que trabajan con significados sobre lo que es real y ficticio.

Referencias

- Álvarez Junco, J. (2016). *Dioses Útiles. Naciones y nacionalismos*. Galaxia Gutenberg.
 y de la Fuente Monge, G. (2017), *El relato nacional. Historia de la historia de España*. Taurus historia.
- Bowden, S. (1997). *Napoleon and Austerlitz*. The Emperor's Press.
- Brown, J. y Elliott, J. (1980). *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Alianza.
- Bueno, J.M. (1996). *Los franceses y sus aliados en España 1808-1814 vol. I*. Falcata eds.
 (2002). *Los franceses y sus aliados en España 1808-1814 vol. II*. Grunoel S.L. eds.
- Buffil, J. (2004). Periódico La Vanguardia, 24-11-2014.
<https://www.pressreader.com/spain/lavanguardia/20141124/28277635484665>
- Cassirer., E. (1992) [1944]. *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. Yale University Press.
- Charles J. Esdaile (2004). *Fighting Napoleon. Guerrillas, Bandits and Adventurers in Spain 1808-1814*. Yale University Press.
- Chartrand, R. (1998). *Spanish Army of the Napoleonic wars (1) 1793-1808*. Men at Arms, Osprey publishing.
 (1999). *Spanish Army of the Napoleonic wars (3) 1812-15*. Men at Arms, Osprey publishing.
- Chipp, H.B. (1984). *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. University of California Press.
- Cortis, J. & Sonderegger, A. (2018). *Double Take: Reconstructing the History of Photography*. Thames and Hudson.
- Danto, A.C. (1992). *Mark Tansey: Visions and Revisions*. Abrams Inc.
- De Las Cases, C. (2003) [1818]. *Memorial de Napoleón en Santa Elena*. Fondo de Cultura Económica.
- Diez, J.L. (1992) *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Museo del Prado.
- Edelman, G. M. (1989), *The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*. Basic Books.
- Esdaile, C. (2003). *The Peninsular War: A New History*. Palgrave MacMillan.
- Fraser, R. (2008). *Napoleon's Cursed War. Popular Resistance in the Spanish Peninsular War*. Verso.
- Fuller, P. (1987). *Beyond the Crisis in Art*. London: Art Series, Writers and Readers Ltd. Galería Gagosian. <https://gagosian.com/artists/mark-tansey/>
- Gallicchio, M.(2020). *Unconditional: The Japanese Surrender in World War II*. Oxford University Press USA.
- Garraza, K. (2014). *This is the end of the world as you know it*. Victor Lope

- Arte Contemporáneo. <https://www.victorlope.com/portfolio/this-is-the-end-of-the-world-garraza/>
- Gates, D. (2001). *The Spanish Ulcer: A History of the Peninsular War*. Da Capo Press
- González de Durana, J. (2015). *This is the end of the world as you know it (Éste es el fin del mundo tal como lo conoces)*. Fundación Bilbao Arte.
- Guilbaut S. (1982). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. University Of Chicago Press. Edición española, (2007) *De Cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*. Editorial Tirant lo Blanch.
- Hollings, D. (2004). *Austrian Commanders of the Napoleonic Wars 1792-1815*. Elite, Osprey publishing.
- Jackson, J. (2003). *The Fall of France: The Nazi Invasion of 1940*. Oxford University Press.
- Jouineau, A. (2003). *The French Imperial Guard. 2 Cavalry 1804-1815*. Historie&Collections
- Jouineau, A. (2008). *Officers and soldiers of the French Army 1914, August-December*. Historie&Collections.
- Moreno Alonso, M. (2008). *La batalla de Bailén*. Silex.
- Ortega y Gasset, J. (2019)[1942]. *Ideas y creencias y otros ensayos*. Alianza/Anaya.
- Kagan, F.W. (2006). *The End of the Old Order. Napoleon and Europe 1801-1805*. Da Capo Press.
- Russel J. (1981). *The meaning of modern art*. MOMA, Harper and Row.
- Saunders, F.S. (2001). ¿Quién pagó al flautista? La CIA y la guerra fría cultural. Debate.
- Zigo, P.E. (2019). *Unconditional Surrender: Witnessing History - May 1945*. Archway Publishing.