

LA GUERRA PERENNE.
PERSISTENCIAS DE UN CONFLICTO EN IMÁGENES

INÉS ESCUDERO GRUBER

¿Qué es un día?
¿Qué es un año?
¿Qué es una vida?
Nada.
¿Qué es un recuerdo?
Toda una vida.

Federico Arcos, Detroit, 1976.

EL FIN DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA en abril de 1939 supuso el término del conflicto armado, pero la sombra de lo acaecido durante los tres años de hostilidades se dilató en el tiempo a lo largo de muchas décadas, materializándose en constantes referencias a la contienda.

La cultura visual que se desarrolló al calor de la confrontación en España no feneció al terminar la guerra, sino que continuó en activo sumándose al conjunto de ecos bélicos que retumbaron en los años posteriores. Las resonancias de la producción artística de la Guerra Civil, abundantes y de gran alcance, contribuyeron a hacer de la guerra un ente perenne, en constante revisión y análisis por parte de los artistas, más allá del tiempo real que constriñó el principio y el fin de la conflagración. Se establece así un marco temporal ficticio que alarga la duración oficial del hecho histórico para dar cabida al verdadero impacto que tal acontecimiento infirió sobre los afectados.

Denuncia, compromiso y propaganda fueron los pilares sobre los que se construyó la creación plástica bélica, si bien el término de construir implica una solidez que la urgencia de la lucha de aquel momento impidió. No obstante, ciertas premisas se consolidaron lo suficiente como para persistir años después, y hacerlo en algunos casos sin apenas alteración.

Nos referimos a cuestiones que atañen a las imágenes en cuanto a su intención, a su temática y contenido, y también a su estilo. En los años que siguie-

ron al conflicto se concibieron algunos trabajos que se ajustaban a las mismas características que los creados en plena guerra. No deja de ser reseñable que, siendo el arte bélico una manifestación crítica que se ocupó eminentemente de la actualidad de la guerra, es decir, de unos acontecimientos muy concretos, hallemos continuidades, equivalencias y hasta reiteraciones en creaciones que datan de años e incluso décadas después de haber finalizado el conflicto armado. Esto encuentra su justificación en las específicas circunstancias que fueron consecuencia directa de la confrontación, tales como el establecimiento del régimen franquista y el citado exilio de muchos españoles, así como el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Este fenómeno que hemos denominado guerra perenne se refiere a la persistencia de las imágenes bélicas de la Guerra Civil a través del tiempo. Y es que el tiempo parecía haberse quedado estancado en los años del conflicto, sin solución de continuidad, sin tregua, sin victoria de unos ni derrota de otros...

En esta comunicación reseñaremos concretamente dos conjuntos de imágenes creados en los años 40 y 60 respectivamente por artistas exiliados, y es que fueron fundamentalmente los desterrados quienes insistieron en la supervivencia de un enfrentamiento que consideraban inconcluso. Nuestro objetivo es ilustrar esta persistencia o congelación plástica, es decir, esa guerra perenne que no es sino el inevitable y cotidiano trauma de un recuerdo muy vivo. Porque, al fin y al cabo, «¿Qué es un recuerdo? Toda una vida».¹

Images de l'Espagne Franquiste es un cuaderno de ilustraciones publicado por iniciativa de la Alliance Nationale des Forces Democratiques d'Espagne.² Vio la luz en Toulouse en 1947 y reúne doce litografías a color del cartelista Xavier Badía Vilató acompañadas de las «ilustraciones literarias»³ del periodista Mateo Santos. En la misma línea se encuentra la carpeta de láminas *Reflejos de España*,⁴ compuesta también por doce dibujos de Alfredo Monrós prologados por Ramón J. Sender. Fue editado por la Federación de Montréal de la CNT-AIT. No aparece la fecha de publicación, pero en la *Enciclopedia*

¹ ARCOS, F., *Momentos*, Detroit, Black & Red, 1976: <<https://www.fifthestate.org/archive/395-winter-2016-50th-anniversary/remembering-federico-arcos/momentos/>> [fecha de consulta: 13/09/2017].

² BADÍA VILATÓ, X., y SANTOS, M., *Images de l'Espagne franquiste*, París, Alliance Nationale des Forces Democratiques d'Espagne, Editions de la Calanque, 1947.

³ *Ibidem*, introducción.

⁴ MONRÓS, A. y SENDER, R. J., *Reflejos de España*, Montréal, Federación Local de Montréal CNT-AIT, 1963.

histórica del anarquismo español se señala 1963 como el año de edición.⁵ Las medidas de ambas publicaciones son 32 x 24 cm, y equivalen a un formato muy extendido entre los álbumes de guerra. Se trata de dos ejemplos que repiten las peculiaridades básicas de esa particular expresión del arte bélico, aun habiendo pasado casi una década en el primer caso y más de dos en el segundo tras el alto el fuego.

Los álbumes de guerra se definen por ser cuadernos de ilustraciones o carpetas de láminas editados por diferentes organizaciones, con un evidente propósito propagandístico y afán de difusión. Tenían por tanto un interés testimonial de los acontecimientos que sucedían en el conflicto, además de un innegable carácter de denuncia de esos hechos trágicos. A menudo se comercializaban al objeto de recaudar fondos para la causa bélica en el extranjero, de ahí que muchos de ellos incluyeran varios idiomas. La producción de estos álbumes fue abundante y variada, implicando a numerosos artistas de diversos grados de profesionalidad y a varias organizaciones gubernamentales, políticas y editoriales, que se encargaron de su publicación. Las modernas técnicas de reproducción adaptadas a la urgencia de la guerra facilitaron su proliferación, y el contexto mismo de la contienda ofreció un marco temático único y obligado para esas series de imágenes.

La Alianza Nacional de Fuerzas Democráticas de España, responsable de la edición con tirada de mil ejemplares en español, francés e inglés de *Images de l'Espagne Franquiste*, fue la organización creada en Toulouse en 1944 por partidos y sindicatos de ideología izquierdista y antifascista (con ausencia de los comunistas) que lucharon en el bando republicano durante la Guerra Civil y convinieron unirse con el objetivo de terminar con el régimen franquista. El artífice de las láminas, Xavier Badía Vilató (Barcelona, 1916-2012), trabajó durante la guerra en España diseñando carteles republicanos y continuando así con su profesión, pues había estudiado Bellas Artes y trabajaba como cartelista publicitario antes del conflicto. Desde su exilio francés prosiguió su carrera en el mundo de la publicidad sin renunciar a su labor creadora de compromiso político, de hecho, fue colaborador habitual de la organización libertaria de carácter humanitario Solidaridad Internacional Antifascista, para la que diseñó varios afiches. La publicación de su álbum respondía a una clara intención propagandística, una acción mediante la que poner de manifiesto la

⁵ ÍÑIGUEZ, M., *Enciclopedia histórica del anarquismo español*, Vitoria, Asociación Isaac Puente, 2008, t. 2, p. 1142.

situación de España bajo la dictadura de Franco. Y así de claro lo expresaban las palabras introductorias: «Para todos los ciudadanos del Mundo, sin excepción de raza, clase o religión, edita la Alianza este Álbum, que quisiera que fuere el último aldabonazo a la Conciencia Universal». ⁶

En el caso de *Reflejos de España*, su concepción está vinculada directamente con el movimiento libertario e igualmente se adhiere al propósito propagandístico. La Federación Local de Montréal de la CNT que lo editó —cuyo origen se debe a la llegada a Québec entre finales de los años 40 y principios de los 50 de un grupo de anarcosindicalistas europeos— tenía como objetivo mantener viva la llama de la revolución y conservar un vínculo con la rama central basada en Toulouse. ⁷ El artista Alfredo Monrós i Julià (Barcelona, 1900-¿? ⁸), que firmó algún cartel durante la Guerra Civil Española, también se unió a la Retirada de miles de refugiados y recaló en Toulouse para instalarse unos años más tarde en la zona francófona de Canadá. En Montréal integraba la sección dedicada a Solidaridad Internacional Antifascista y era considerado el artista del grupo, sus ilustraciones aparecían a menudo en los panfletos editados por la federación. ⁹ En esos años también colaboró en la edición mexicana de la revista anarquista *Tierra y Libertad*. Este conjunto de imágenes que nos ocupa ahora se publicaba para avivar la lucha de la resistencia y «tonificar y fortalecer nuestro espíritu de rebeldía y de protesta». ¹⁰

En ambos ejemplos las imágenes son introducidas por un texto a modo de prólogo, como era habitual en los cuadernos editados durante la guerra, con el fin de aclarar y subrayar la intención de las láminas y de incluir, a veces, breves notas sobre el artista. También en los dos casos se hace mención a Goya como referente fundamental, no en vano el del aragonés fue un nombre muy reiterado en los exordios de los álbumes, destacando su obra de guerra.

Cada una de las ilustraciones de *Images de l'Espagne franquiste* de Badía Vilató va acompañada de un título impreso siempre en los tres idiomas sobre

⁶ BADÍA VILATÓ, X., y SANTOS, M., *Images...*, *op. cit.*, s.p.

⁷ NESTOR, M., «Sur les traces de l'anarchisme à Québec: Sixième partie, les années 50», *Ruptures. Revue de la Fédération des communistes libertaires du Nord-Est*, n.º 6, 2006, pp. 28-30.

⁸ Hemos tomado el dato de su fecha de nacimiento de la obra de ARNÁIZ, J. M. *et al.*, *Cien años de pintura en España y Portugal, 1830-1930*, Madrid, Antiquaria, 1988, vol. 6, p. 215. Sin embargo, otras referencias la fijan en el año 1910, sin que hayamos podido aclarar cuál es la correcta. Desconocemos asimismo el año de fallecimiento del artista.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ MONRÓS, A. y SENDER, R. J., *Reflejos...*, *op. cit.*, s.p.



Fig. 1. Xavier Badia Vilató. Sabotaje, álbum Images de l'Espagne franquiste, 1947. CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona).

una hoja de papel vegetal que precede a la litografía, y un pequeño pasaje que presenta las composiciones del cartelista en la página anterior firmado por Santos, quien por cierto no era la primera vez que dedicaba sus letras a un álbum de guerra. Ya lo hizo diez años antes, introduciendo las ilustraciones de RIS (Ramón Isern) en *Aguafuertes de la Guerra Civil* (Consejería de Información y Propaganda del Consejo de Aragón, 1937). Repasamos sus títulos y lo que representan a continuación.

España lleva la República en las entrañas es un retrato alegórico de la nación: una figura femenina identificada con la diosa Cibeles cuyo corazón palpita «con el rojo de sangre y de claveles, con el oro de los Incas y del sol hispano, con el morado de Castilla, que diviniza y humaniza Velázquez en su Cristo»,¹¹ escribe Santos. *Codo con codo* y *1947. Siguen actuando los pelotones de ejecución* ponen en el punto de mira a la Guardia Civil, cuyos «negros y siniestros capotes, son de sombra y evocan muerte»,¹² y de hecho son representados mediante figuras de impenetrable color negro y característico perfil con tricornio y capote. *El guerrillero visa la victoria* pretende inspirar aliento a los guerrilleros de la resistencia, que no pierden de vista el objetivo del triunfo y siempre están

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

«alerta y ojo avizor».¹³ *Una sola sentencia: ¡a muerte!* denuncia la justicia que se impartía en España contra los republicanos en la posguerra, mientras que *Visión de muerte* muestra el horror de las muertes de los guerrilleros, como si de una estampa de la propia guerra se tratara. *Sabotaje* [fig. 1] narra la explosión de un convoy franquista por parte de un guerrillero. *Fanatismo religioso* critica la alianza capitalista y clerical que se esconde bajo la fe cristiana del franquismo, al tiempo que *La enseñanza en España: el yugo y las flechas* quiere poner de manifiesto la educación que se impartía bajo la dictadura, dirigida a adoctrinar a las nuevas generaciones en la ideología falangista, mientras que *Prostitución y miseria* evidencia la creciente pobreza en la que la política económica de Franco estaba sumiendo al país, y una de sus inmediatas consecuencias. Las dos últimas láminas infunden algo de esperanza: *El águila herida por la alianza CNT-UGT* quiere ser la premonición de la victoria final y *La España de hoy y la de mañana* es la visión idílica del futuro en el que la nación «recibirá la luz de las auroras rosa, oro y carmín de la libertad».¹⁴

Por su parte, la carpeta *Reflejos de España* tiene impreso en la parte inferior derecha de cada lámina el título en español, francés e inglés y en el interior de la carpeta, además del prefacio de Sender, se incluye el título y una breve frase que alude a cada una de las escenas representadas.

Las larvas representa a un hombre agonizante encadenado a un borroso mapa de España cuyo perfil se adivina detrás de la figura; podría aludir a la situación de cautividad figurada del país, lo que enlazaría con la siguiente lámina, *Cárceles*, en la que se muestran los barrotes de una prisión y varias manos que adoptan diversos gestos: entrelazadas, suplicantes, palmas abiertas de desesperación, puños cerrados revolucionarios, un dedo índice acusador... *Badajoz* narra la masacre acaecida en Extremadura a principios de la Guerra Civil, tal y como aclara el texto de la carpeta que dice «El día 14 de agosto de 1936 miles de antifascistas fueron asesinados en la plaza de toros»,¹⁵ tras la toma de la ciudad por los sublevados. *En nombre de Dios* denuncia los fusilamientos de republicanos mientras que *Éxodo* muestra el drama de abandonarlo todo cuando ya no queda nada. *Vampiros* es una crítica a la Guardia Civil y un tributo a Lorca. *El azote de España* es el retrato del pueblo irreductible que continúa la lucha aun en condiciones de extrema pobreza. *Muertos para mi valle* [fig.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ MONRÓS, A. y SENDER, R. J., *Reflejos...*, *op. cit.*, s.p.



Fig. 2. Alfredo Monrós. Muertos para mi valle, álbum Reflejos de España, 1963. Ministerio de Cultura, Centro Documental de la Memoria Histórica, CDMH_BIB_FA00941.

2] plasma «La insaciable sed de sangre de un tirano»¹⁶ mediante el retrato de Franco y sus aliados. *Las víctimas* arremete contra la situación de miseria de España, y *Alas negras* revive los bombardeos de la aviación italo-germana durante la guerra. Se cierra la carpeta con dos imágenes más optimistas: *El último estertor de la bestia* representa el «Símbolo de una lucha sin terminar»¹⁷ mientras que *19 de julio* es el homenaje a ese día histórico de 1936, al tiempo que constituye un alegato para prorrogar la lucha revolucionaria.

Los asuntos reflejados en todas estas imágenes se pueden clasificar en tres grandes grupos: el que se ocupa de desvelar las desgracias e injusticias cometidas por el régimen franquista, el de los ataques al enemigo, y el que reúne las muestras de apoyo y aliento a la revolución. Se trata, precisamente, de una prolongación de los tres repertorios que agruparon los temas figurados en la plástica de la Guerra Civil y que, *grosso modo*, podemos resumir en la plasmación de la barbarie, el retrato del enemigo y la representación del combatiente.

En la sección de horrores bélicos encajan las ejecuciones imaginadas años más tarde por Badía y Monrós, que enlazan directamente con los fusilamientos de la guerra, así como la barbarie de la visión de los cadáveres y las atrocidades infligi-

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

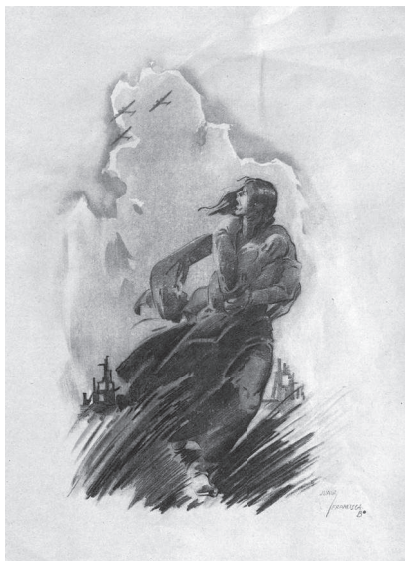


Fig. 3. José Bardasano y Juana Francisca Rubio. Crimen, álbum *Mi patria sangra*, 1937. Ministerio de Cultura, Centro Documental de la Memoria Histórica.

das, la miseria... Son imágenes testimoniales, crónicas de guerra y de posguerra que, aun narradas desde la perspectiva surreal en algunos casos, e incluso con ánimo agitador, no dejan de relatar una experiencia verdadera. Fusilamientos como los inmortalizados durante la contienda por los trazos del álbum *12 Dibujos* de Martínez de León (Ediciones Solidaridad, 1937), en *¡A las puertas de sus casas!* y *Frente a los asesinos*, cuyo esquema compositivo, así como la actitud de los condenados recuerda al loado cuadro de Goya de este mismo asunto. La pobreza, a menudo de la mano de la prostitución como veíamos en el cartel de Badía Vilató, fue ampliamente retratada por Gumsay en escenas como *Contraste: en cualquier ciudad de retaguardia* o «*Después de todo, aún vives*».

En relación con la representación de la barbarie, llaman poderosamente la atención tres escenas de *Reflejos de España: Badajoz, Éxodo y Alas negras* retratan situaciones que se sucedían durante la guerra, el primer caso se refiere incluso a un hecho específico. Lógicamente se pueden rastrear similitudes en las composiciones de esas imágenes con los numerosos casos que se dedicaron a esos mismos asuntos en la guerra. Por ejemplo, *Alas negras* recupera la extendida metáfora de representar los aviones mediante pájaros negros, y *Éxodo* tiene como protagonista a una mujer y su bebé, algo que fue muy habitual en este tipo de escenas bélicas [fig. 3].

El capítulo dedicado al enemigo es quizá el que menos alteración ha sufrido con el paso de los años, pues los protagonistas seguían siendo los mismos. Ata-

ques como los que se despliegan en los carteles de Badía Vilató y los dibujos de Monrós, concretamente a la Iglesia, al «tirano» que «necesita, para aguantarse, asentar el trono del dictador sobre un montón de cadáveres»,¹⁸ o a los guardias civiles, proliferaron en los iconos de las obras creadas durante la Guerra Civil. A este respecto es obligado mencionar los retratos de los aliados de Franco en las series de litografías *El sitio de Madrid* o *¡Salamanca!* de Francisco Mateos, de los que no escaparon la Iglesia ni la Guardia Civil, tampoco el Ejército, ni siquiera los bastiones extranjeros de Marruecos, Italia y Alemania.

Para el retrato del contrario los artistas se sirvieron a menudo de símbolos y alegorías como la que encontramos tanto en *Images de l'Espagne franquiste* como en *Reflejos de España*. En ambos hay una escena curiosamente muy parecida en la que aparece un águila, símbolo tradicional del fascismo, que es herida de muerte por la izquierda política. La flecha de CNT-UGT en el primer caso, y un hombre con el puño en alto clavando su espada en el pecho del animal, en el segundo, acaban con la rapaz. Esta animalización fue frecuente en las creaciones de guerra, en las que hemos encontrado al enemigo (ya fuera el fascismo o algunos de sus dirigentes y acólitos) travestido de serpiente, burro, gorila o bestia monstruosa de difícil identificación.

El grupo de imágenes dedicado a afianzar la causa revolucionaria mediante el enaltecimiento de la República y de quienes la defendían, fue una extensión del que se ocupó reiteradamente durante la contienda de retratar a los combatientes, cuya imagen icónica solía representarse con figuras de cuerpo fuerte y actitud encomiable. La vemos en los soldados y milicianos que poblaron los álbumes de guerra de Ramón Puyol o Sim (José Luis Rey Vila). Pero también la encontramos en esos campesinos de *El azote de España* de Monrós o los del álbum del gallego Arturo Souto *Dibujos de la guerra* (Valencia, Ediciones Españolas, 1937). Una cosa ha cambiado, y es que en estas representaciones de años posteriores se ha sustituido la efigie del soldado o miliciano republicanos por la del guerrillero de la resistencia. Excepto en el dibujo *19 de julio* de Monrós, que nuevamente se retrotrae a la guerra, concretamente a ese día de 1936, para recrear una vez más una imagen absolutamente bélica que bien podría haber sido dibujada en las horas que siguieron al nacimiento de la revolución.

Este repertorio de imágenes se completa con las escenas que preludian un futuro mejor, las que sueñan con el fin de las injusticias y el restablecimiento de las libertades. Igual que en *La España de hoy y la de mañana* que cierra el

¹⁸ BADÍA VILATÓ, X., y SANTOS, M., *Images...*, *op. cit.*, s.p.

cuaderno de Badía Vilató con ese broche de esperanza, en la guerra hallamos algunos ejemplos, como el dibujo del gallego exiliado Luis Seoane al final de su álbum *13 Estampas de la traición* (Buenos Aires, 1937), en el que unas manos emergen del mar sujetando a un bebé. O el de Gumsay que de nuevo clausura su cuaderno con *¡Porvenir!*, la escena de una familia que contempla en el firmamento la luz de un nuevo amanecer abriéndose paso entre la oscuridad.

En cuanto al estilo artístico de estos álbumes, cada uno de ellos adopta una postura distinta. *Images de l'Espagne franquiste* destaca por su proximidad con el cartelismo de guerra: diseños de vivos colores contrastados con figuras de formas simplificadas sobre fondos neutros, cuya solidez resulta de gran impacto visual y elocuencia. El mismo prólogo del álbum se refiere a las láminas como «los carteles que Badía Vilató evocó hace un año».¹⁹ Se trata de un lenguaje que el artista ya puso en práctica en sus obras de guerra (por ejemplo, en el cartel *Ayudad a los hospitales de sangre*, de CNT-FAI) y que resulta en cierta medida próximo al popularizado por Renau, en el que ya encontramos esas composiciones sencillas con figuras robustas de rasgos simplificados y muy contrastados.

Es necesario reseñar, además, el componente surrealista que se evidencia en gran parte de las imágenes del álbum de la *Alianza*. Quizá la estancia en Francia acercó al autor a los postulados surrealistas y quiso aplicarlos en sus creaciones de entonces.²⁰ Si bien es cierto que ya en su celebrado cartel de 1937 titulado *Ambiciones, Militarismo, Guerra, esto es el fascismo* se atisba un cierto halo surreal en la manera en que la mano tan solo perfilada con una sencilla línea se superpone a la paloma blanca, protegiéndola del soldado enmascarado que encarna el fascismo.

Visión de muerte [fig. 4], dominada por un gran globo ocular con tendones a la vista, es la lámina más propiamente surrealista del álbum de Badía Vilató. El rostro cadavérico del juez y la mano engrillada con dedos amputados en *Una sola sentencia: ¡a muerte!*, la visión de la Victoria de Samotracia en la mirilla de *El guerrillero visa la victoria*, la contemplación del corazón y las arterias que palpitan en *España lleva a la República en las entrañas*, son todo ello ejemplos del acertado tono surrealista de estas imágenes.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Uno de sus más famosos carteles comerciales diseñado para la compañía Air France en 1951 también desprende un aura mágica que se refuerza con el lema «The magic doorway to the world».



Fig. 4. Xavier Badia Vilató. Visión de muerte, álbum *Images de l'Espagne franquiste, 1947*. CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona).

El surrealismo fue un lenguaje utilizado muy a menudo en las creaciones de la Guerra Civil.²¹ Su nacimiento en los años 20 le colocó en primera fila de la producción plástica cuando estalló el conflicto, y aunque se impuso el realismo por encima de las expresiones más vanguardistas, el surrealismo supo colarse en el arte bélico como una opción válida y más que eficaz a la hora de denunciar las atrocidades y criticar al enemigo. La obra de guerra de Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Francisco Mateos, Ramón Puyol o Germán Horacio da buena cuenta de ello.

Reflejos de España, por su parte, encarna la vertiente del arte realista entendido como un arte mimético. En general, esta tendencia influida por el realismo socialista fue la expresión más extendida en el arte de la Guerra Civil. Y es que era un momento en que el contenido y su comprensión debían ser más importantes que la forma, y muchos de los artistas implicados prefirieron dejar de lado la experimentación para adaptarse a este precepto.

Los dibujos de Alfredo Monrós se declaran realistas y se acentúan con ciertas tildes expresionistas visibles en los rasgos alargados y oscuros que se comple-

²¹ Y así se ha demostrado con proyectos como la exposición *El surrealismo y la Guerra Civil Española* en el Museo de Teruel (1998) o *Encuentros con los años 30* en el MNCARS (2012), o la publicación de algunos estudios como el de GREELEY, R. A., *Surrealism and the Spanish Civil War*, Londres y New Heaven, Yale University Press, 2006, por citar algunos de referencia.



Fig. 5. Alfredo Monrós. El azote de España, álbum Reflejos de España, 1963. Ministerio de Cultura, Centro Documental de la Memoria Histórica, CDMH_BIB_FA00941.

mentan con contadas metáforas y alegorías. El artista dio prioridad a la línea sobre el color trabajando a partir de figuras bien definidas en su contorno, que obtienen volumen y detalles gracias al sombreado al carboncillo. En algunos casos, sin embargo, quiso jugar con los contrastes de luces y sombras y renunciar al sombreado, como si algunas de las figuras estuvieran inacabadas. Este recurso visual le permitió establecer una dicotomía maniquea en la composición en diagonal de *El azote de España* [fig. 5], donde a un lado de la representación el pueblo está luchando dominado por la luz y el color blanco, y al otro comparece el jinete oscuro, encarnación de la Muerte, sombreado en negro.

Habiendo realizado este análisis comparativo y con ánimo de concluir el mismo, apuntaremos que *Images de l'Espagne franquiste* y *Reflejos de España* son obras creadas por artistas desterrados, y como tal son representativas del exilio español. Pero, ¿podemos considerarlas obras de guerra? Creemos que la respuesta a esa pregunta no puede ser otra que una convencida afirmación, debido a todas las conexiones formales, temáticas y estilísticas que hemos podido establecer en estas páginas. Porque sus autores experimentaron lo que ocurrió en el conflicto y por eso han podido plasmarlo, y sobre todo porque la razón de ser de estos trabajos fue únicamente la Guerra Civil española. Un conflicto inmortal en los corazones de quienes lo sufrieron y en los de sus hijos. Una guerra perenne que no acabó con la victoria y su consiguiente derrota militar, un dolor vívido que el tiempo no fue capaz de silenciar.