

## Historia y arqueología

# ¡Armas al hombro! La producción cinematográfica de no ficción durante la Guerra Civil española <sup>[1]</sup>

Igor Barrenetxea Marañón

Universidad Internacional de la La Rioja (UNIR)  
Mail: ibm@euskalnet.net

Enviado: 26/09/2023

Aceptado: 30/10/2023

**Resumen:** La Guerra Civil (1936-1939) ha marcado, sin duda, un antes y un después tanto en la Historia como en la cultura española. La sublevación militar rompería a España por la mitad, convirtiéndose no solo en una contienda bélica con sus sangrientos frentes de batalla, sino también en una pugna por imponer y ejercer un control de las retaguardias a través de la propaganda, y granjearse simpatías en el exterior. Este artículo analiza, de manera sintética a través de una revisión bibliográfica, el devenir de la cinematografía española en ambos bandos (el nacional y el republicano), además de llevar un acercamiento a las aportaciones de la industria de cine extranjera, a la hora de ganar las voluntades a través del discurso fílmico.

**Palabras clave:** Guerra Civil española, Cine, Bando nacional, Bando republicano.

**Abstract:** The Civil War (1936-1939) has undoubtedly marked a before and after both in history and in Spanish culture. The military uprising would break Spain in half, becoming not only a war with its bloody battle fronts, but also a struggle to impose and exercise control of the rearguards through propaganda, and gain sympathy abroad. This article analyzes, in a synthetic way through a bibliographic review, the future of Spanish cinematography in both sides (the national and the republican), in addition to taking an approach to the contributions of the foreign film industry, at the time of win wills through film discourse.

**Keywords:** Spanish Civil War, Cinema, National side, Republican side.

## Introducción

*«La guerra fue un fenómeno de extraordinaria proyección y trascendencia en el tiempo y en el espacio, no solo para los españoles que la vivieron o sufrieron sus consecuencias más directas sino también para todos los demócratas y antifascistas del mundo entero»*

*(Reig Tapia, 2006, p. 11)*

Ciertos acontecimientos del pasado configuran una parte muy significativa de nuestro imaginario. Entre ellos destaca, para el siglo XX, la Guerra Civil, un marco que derivó en la destrucción del primer régimen democrático instaurado en España, una contienda que tuvo una repercusión internacional enorme (se la considera un prólogo a la Segunda Guerra Mundial, en el marco de las guerras civiles europeas) y por su naturaleza, brutal

y enconada, uno de los enfrentamientos civiles cuyas heridas y cicatrices han quedado más marcadas en el acervo social (Preston, 2006; Casanova, 2014).

El fallido golpe militar de 1936, cuya finalidad, en sus inicios, era restaurar el orden social, no destruir la República, venía a emular a los tradicionales pronunciamientos militares del siglo XIX, pero todo salió mal. Las fuerzas sublevadas fracasaron en su intento de tomar rápidamente el poder, derivando en lo que ninguno de sus protagonistas hubiese imaginado, la polarización de España, en una batalla a vida o muerte, entre los defensores de la legitimidad democrática, el bando republicano, y sus detractores, que configurarían el llamado bando nacional. Así mismo, el desarrollo de la contienda trajo consigo la movilización de las retaguardias, la necesidad de controlar la información y los medios de comunicación, y ofrecer una visión negativa del enemigo y positiva del propio bando. Sin duda, la prensa, la fotografía, la radio y el cine iban a convertirse en unos instrumentos muy relevantes para motivar e ilusionar, pero también para enfatizar los horrores y perversiones de los que consideraban los adversarios o enemigos de la patria, donde cobraría una incidencia manifiesta la intervención de fuerzas extranjeras (Preston, 2006; Casanova, 2014).

De hecho, la sublevación militar tuvo unos efectos muy desiguales en la península, en unos territorios fracasó de forma inesperada, en otros triunfó, incluso, en otros no se había planteado ninguna acción concreta, al saber los conspiradores que no contaban con ningún apoyo relevante. En todo caso, España se vio partida, nunca mejor dicho, por la mitad, entre aquellos que siguieron siendo leales a la legitimidad republicana y los que la traicionaron. Pero dentro de cada bando confluyeron también intereses, ideologías y corrientes distintas. Ahora bien, mientras los sublevados, dentro de sus diferencias asumieron como prioridad unir sus energías contra la República, subordinándose al poder militar (primero al liderazgo del general Sanjurjo, hasta su accidente mortal, y después a Franco), no sucedería lo mismo entre los leales al Gobierno, dándose una atomización de la autoridad, de revoluciones sociales y poderes autónomos que pugnarían y rivalizarían entre sí, debilitando mucho sus fuerzas (Moradiellos, 2016; Graham, 2019). Así, este estudio, siguiendo las metodologías de historia visual (Ferro, 1995; Rosenstone, 1997; Hueso, 1998; Hughes-Warrington, 2009, Muller y Wieder, 2013), analizará, en primer lugar, las claves generales de la guerra, y en segundo lugar las políticas cinematográficas de ambos bandos (tanto en su producción de no ficción, sobre todo, como en la censura) y de ciertos países a nivel internacional, valorando, así mismo, como las imágenes cinematográficas son unas fuentes muy válidas para completar el conocimiento que se puede ostentar del pasado.

## Aspectos generales de la contienda: aislamiento, represión y división

El fallido *alzamiento* del 18 de julio de 1936 trajo consigo toda una suerte de reacciones en cadena que fueron desastrosas para la República (Cardona, 2006) [2]. Su autoridad quedó hecha girones y eso se tradujo en una atomización de los poderes en la zona republicana. Aquello provocó unas reacciones coercitivas y represivas terribles que corrieron en paralelo a medida que se escucharía la cruel política que iba a seguir el bando sublevado: dureza extrema contra todos los partidos, sindicatos o grupos vinculados al Frente Popular. Los odios y los viejos rencores salieron a la luz con una voracidad terrible. El Estado de derecho se vino abajo o se debilitó de una forma tremenda, lo cual dio lugar a innumerables excesos y violencias incontroladas (Graham, 2019).

Lo primero que intentó llevar a cabo la República fue recuperar su autoridad, pero mientras eso sucedía, los nacionales avanzaron por el norte y el sur, afianzando su situación e imponiendo un estado campamental que, a la larga, benefició sus propios intereses

al concentrar el poder en manos de Franco e imponer el decreto de unificación, en el que falangistas y carlistas quedaron integrados, aunando esfuerzos en una sola dirección: ganar la guerra. Mientras las autoridades republicanas debían reorganizar el caos generado por la sublevación, sin que ningún país europeo diera un paso decisivo para ayudarles, los nacionales recibirían el apoyo militar de la Alemania nazi y la Italia fascista. Una acción clave para facilitar el paso de las tropas africanas a la península (47.000 soldados de los más curtidos y experimentados del Ejército español). Sin duda, eso decantaría de forma favorable el equilibrio de fuerzas (Schuler Springorum, 2014; Gooch, 2021).

La República tendría que luchar contracorriente, a pesar de que controlaba las principales ciudades, Madrid, Barcelona, Valencia y Bilbao, las más ricas y densamente pobladas, pero con un área, como el norte, separada del conjunto de los territorios fieles al Gobierno republicano. Por el contrario, 44 de las 51 principales guarniciones militares cayeron en manos rebeldes (Cardona, 2006). La contienda se convirtió no solo en un escenario bélico donde dirimir tensiones internas, sino en toda una amalgama de intereses internacionales que confluyeron en la península: fascismo versus comunismo, totalitarismo versus democracia o tradicionalismo versus liberalismo.

El Gobierno enseguida pidió ayuda y colaboración a otros países en su intento de sofocar la sublevación, pero la reacción fue equívocamente neutra. Gran Bretaña temía que el avispero español pudiera afectar al conjunto del viejo continente. Francia, que había mostrado sus simpatías republicanas, acabó por adoptar la misma política cauta de Londres y eso significó un claro portazo a la necesitada República. Solo México y la URSS se avinieron a ayudar con el envío de importantes partidas de armas, impidiendo una fácil victoria nacional (Preston, 2006; Casanova, 2014). Aquí, la propaganda cobró un importante y significativo papel. En este sentido, iba a quedar claro que se presentaría una falaz idea de la lucha de España (bando nacional) frente a la anti-España (bando republicano). La imagen de una España *revolucionaria*, afectada por el afán destructivo de anarquistas y comunistas, fue muy perjudicial para los intereses republicanos. Mientras, el bando nacional se cuidó de presentarse como una fuerza de orden, garantía de una España tradicional, justa y católica (este punto es el que le granjeó mayores simpatías). En esta batalla por ganar las voluntades, la República fue la más perjudicada al encontrarse bastante sola en su lucha por sobrevivir y dividida internamente en su batalla contra el *fascismo* (Crusells, 2006; Preston, 2006; Casanova, 2014).

En una primera fase de la guerra, las columnas nacionales tuvieron como objetivo principal la toma de Madrid, aunque antes Franco decidiría desviarse a liberar el alcázar de Toledo, convirtiéndose en un elemento triunfal y mitificador (Reig Tapia, 2006). Pero ese retraso permitió reforzar las defensas en torno a la capital. Y a pesar de las dos ofensivas que se lanzaron, no hubo progresos en esa dirección. Madrid resistiría, allí las brigadas internacionales cobrarían sus primeros laureles. De ahí que, en abril de 1937, Franco pusiera su mirada en el Frente Norte (Cardona, 2006).

Cuando en noviembre de 1937 las tropas nacionales ocuparon Asturias, el último de los territorios en manos republicanas, todo apuntaba a que volverían a intentar poner sus ojos en Madrid. Sin embargo, la República retomó la iniciativa y lanzó una ofensiva sobre Teruel. Franco, investido con poderes totales (tras la muerte del general Sanjurjo, en un accidente aéreo) cambiaría el eje de sus operaciones y se centró en recuperar la ciudad y progresar separando Cataluña del resto de la zona controlada por la República (Martínez Blande, 1990). De nuevo, en 1938, el Gobierno de Negrín apostó por cruzar el Ebro y recuperar la iniciativa, pero nuevamente, la superioridad militar nacional y las deficiencias en el Ejército republicano hicieron que se volvieran las tornas, retomando no solo la franja del territorio perdido, sino lanzándose directamente hacia Barcelona (Martínez Blande, 1988). Aun con todo, tras la caída de la ciudad condal, Negrín apostó por resistir al considerar que, en breve, podría estallar un conflicto bélico en Europa. No iba nada desencaminado. Pero exhausta, la República poco podía hacer ya. Tras la rebelión del coronel Casado en Madrid se aceleraría un proceso de descomposición imparable, y el 1

de abril de 1939, tuvo que asumir su áspero y triste final dando por finalizada la contienda (Preston, 2006; Casanova, 2014; Graham, 2019).

## La guerra entre el cine y la propaganda

Cabría señalar, antes de introducirnos de lleno en este apartado, como ya postuló en su día Marc Ferro (1995, p. 24), que las imágenes no son inocentes. Sea desde la ficción o el cine documental siguen una estrategia (a veces más marcada, otras menos), y desvelar unas intenciones palmarias u ocultas (desde entretener a convencer que lo que se está viendo es verdad). Y nos brinda, así mismo, la oportunidad «de hacernos reflexionar sobre nuestra relación con el pasado» (Rosenstone, 1997, p. 14).

En la actualidad, habría que decir que muchas imágenes tienden una especie de puente con el ayer. El visionarlas en otro contexto sugiere al espectador aspectos de la realidad pretérita muy diferente a como lo hicieron en su momento. Sus efectos son muy distintos, entonces, influir, en la actualidad, recordar, convirtiéndolos en un testimonio en movimiento, ventanas de paisajes de una realidad que han ido cambiando. Su calado vendrá marcado por la sensibilidad o conocimiento o no del espectador de tales hechos, pero, en todo caso, son reveladoras de un mundo hace tiempo desaparecido cuyo eco permanece, en su forma más en bruto, en cierto sentido *congelada*, y que puede volver a ser reinterpretado en su presente. Pero, en todo caso, no debemos olvidar que todas ellas tenían un fin concreto, no solo entretener, sino ganarse los corazones de las personas, buscando la movilización o la alerta en las retaguardias, revelando los horrores del otro bando e influyendo en el espectador para captar su voluntad en la lucha contra el denostado enemigo. Fue *otra clase* de guerra, visual, en los que los medios cobraron una importancia crucial, aunque no determinante, donde es curioso pensar que todo parecía que estaba a favor del bando republicano, pero que no pudo culminarse con un triunfo absoluto. Por eso, en este apartado, se va a sintetizar la importancia que cobraría el cine de propaganda en la Guerra Civil (Gubern, 1986; Amo, 1996; Caparrós Lera, 2006; Sánchez-Biosca, 2007; Sánchez-Biosca y Tranche, 2011).

## La afección de la guerra en el cine republicano

Sin duda alguna, el fracaso de la sublevación en ciudades como Madrid y Barcelona, donde se concentraba la mayor parte de la estructura industrial del cine español, determinó en buena medida una parte muy sustancial de la cinematografía a lo largo de la contienda (Martínez, 2009) [3]. Paradójicamente, la cruel liza trajo consigo toda una modernización de ciertos medios, donde cobraron una enorme importancia los noticieros, gracias al cine sonoro, que congregó en España a los mejores operadores europeos, como franceses, ingleses, alemanes, italianos, gracias a las ligeras cámaras de 35 mm. También las revistas ilustradas, de tanta tirada, se hicieron eco de fotorreportajes con Robert Capa, Gerda Taro o David Seymour (*Chim*), a la cabeza, junto a fotógrafos españoles como Agustí Centelles, Manuel Albero y Segovia, etc. (Benet, 2015; y De las Heras, 2017). Como sintetiza Gubern (1995, p. 164): «Desde el punto de vista de la información y la propaganda resultó ser un hito crucial en la historia de cuatro medios de comunicación social: la radio, el cine sonoro, el fotorreportaje y el cartel». Así mismo, como complementa Sánchez-Biosca (2007, p. 76), «España fue el crisol de la propaganda mundial entre 1936 y 1939». Pero, en lo negativo, «la estructura cinematográfica que se había consolidado en los años 30 se desmoronó rápidamente» (Benet, 2015, p. 120).

Curiosamente, hasta otoño de 1936, la cartelera funcionó como siempre, sin verse muy especialmente afectada por la contienda. Incluso en Madrid, como destaca Martínez (2009, p. 133): «No se detenían las proyecciones ni siquiera por los bombardeos». La gran afición existente por parte del público español, (no hay que olvidar que, tras EE. UU, España era el país con mayor número de butacas por habitante), hizo que la demanda de imágenes fuera muy elevada, proyectándose noticiarios, documentales y filmes de ficción de distintas nacionalidades [4]. Muchas de estas realizaciones eran extranjeras, importándose un porcentaje muy elevado de otros países, la mayoría estadounidenses. Pero ya, a mediados de 1937, las distribuidoras americanas dejaron de enviar realizaciones, aduciendo falta de pago (Crusells, 2006).

En lo tocante a la producción cinematográfica, la republicana fue bastante heterogénea y abundante, marcada, principalmente, porque estuvo en manos de grupos e instituciones de muy diversa ideología, mientras que la franquista, más pobre, se vio auxiliada por sus aliados, Berlín, Roma y Lisboa, y sería fuertemente controlada y sujeta a una estricta censura (la republicana lo intentó con menos éxito) (De Pablo, 2001) [5]. Además, el cine comercial y privado se vio muy afectado debido a numerosos factores adversos, desde la afiliación, simpatías ideológicas o situación de los diferentes técnicos, directores o actores en un lado u otro de las líneas que separarían ambos bandos, el exilio de muchos de ellos, o más sencillos como la precariedad material (de película virgen disponible), presupuestos, etc. Algunas películas que se estaban rodando en esos momentos verían la luz a lo largo de la contienda mientras que otras, como *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936) nunca se concluyeron, otras no se llegarían a estrenar, como *Nuestra Natacha* (Benito Perojo, 1936), o las hubo que tuvieron que aguardar a que la guerra acabara, como *Usted tiene ojos de mujer fatal* (Juan Parellada, 1936) (Sala, 1993). En cambio, lo que sí cobraría mayor consideración, por razones obvias (motivar, movilizar y demonizar), iba a ser el desarrollo del cine documental y propagandístico (Gubern, 2015).

El cine gubernamental tampoco fue uniforme, no se daría una «política planificada ni unitaria» (Martínez, 2009, pp. 164-165)), por un lado, se encontraba el impulsado por el Gobierno central y, por otro, los autonómicos (Generalitat y Gobierno vasco), así como algunas producciones militares. Este cine vino a estar caracterizado por una directriz muy importante que, al mismo tiempo, era muy reveladora de las debilidades republicanas: un énfasis en centralizar la autoridad. En primera instancia, las políticas cinematográficas quedaron subordinadas a la Sección de la Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (aunque participarían muchas entidades) [6], que pasaría, finalmente, en mayo de 1937, a formar parte de la Subsecretaría de Propaganda (que dependería del Ministerio de Estado) que producirían los llamados *trailers* (de corta duración y que transmitirían consignas políticas) [7], además de producir las más notorias como *España 1936 / España leal en armas* (Jean-Paul Le Chanois 1937) (Crusells, 2006; y Benet, 2015), encargada por Buñuel desde París, el mediodmetraje *Madrid* (Manuel Villegas, 1937), que cuenta la historia de la defensa de la capital, *Defendemos nuestra tierra* (Juan M. Plaza, 1938), canto al esfuerzo de los campesinos republicanos, o la mítica *Sierra de Teruel* (André Malraux, 1938), cuya intención era acabar con el bloqueo dispuesto por los países europeos y derogar la No intervención (Sala, 1993, Sánchez-Biosca, 2006) [8]. También el Estado Mayor del Ejército Centro, desde su propia sección de cine impulsaría diferentes documentales como *Topografía* (Juan M. Plaza, 1937) o *Camarada fusil* (1938), aunque, en algunos casos, algunas realizaciones lanzaron mensajes un tanto equívocos para motivar y movilizar a las líneas republicanas. Además, encargará a Film Popular realizar otra serie de filmes como *Ofensiva* (Juan M. Plaza, 1937), *La no intervención* (Daniel Quiterio, 1937), *¡Salvad la cosecha!* (Rafael Gil y Arturo Ruíz Castillo, 1938) o *Canciones en Madrid / Canciones en la trinchera* (1938). Pero otros organismos también produjeron realizaciones como *Alas rojas sobre Aragón* (Alfonso de los Reyes, 1937), homenaje a la aviación republicana, el noticiario *Gráfico de ingenieros*, que recogía actualidad cultural y de retaguardia, o *El ejército del pueblo nace* (1937), dedicado a la reorganización del Ejército Popular republicano (Sala, 1993). Laya Films conformaría la sección de cine del Comissariat de Propaganda del gobierno catalán, quien, dirigida

por Joan Castanyer, no dudó en importar equipo técnico galo para impulsar su cometido (Crusells, 2006) [9]. A lo largo de los siguientes años se rodarían más de cien documentales, entre los que destacarían *Un día de guerra al front d'Aragó* (1936), el primero que se rodaría, *Expedición antifascista a las Baleares* (1936), *Aragón 1937* (1937), *Madrid, la heroica* (1938), *Catalunya mártir* (1938), denunciando los bombardeos aéreos sobre Cataluña; y el noticiario semanal *Espanya al día*, primero en catalán y, más tarde, en castellano (Sala, 1993; Crusells, 2006; y Gubern, 2015).

En cuanto a la producción vasca, tal y como puntualiza De Pablo, no fue tan abundante como la catalana, debido a que el desarrollo de las operaciones militares trajo consigo que el territorio quedase ya en manos sublevadas para junio de 1937, como se ha visto en el epígrafe anterior, pero sí fue significativa (De Pablo, 2006; De Pablo, 2007). El Gobierno vasco, integrado por jeltzales y frentepopulistas, tuvo dificultades en crear un programa de propaganda, ante la falta de infraestructuras propias. Aunque si algo lo iba a caracterizar era su marcado acento nacionalista. Desde la Sección de Propaganda y Relaciones Exteriores (que dependía de la Secretaría General del Departamento de Presidencia), Bruno Mendiguren, del PNV, se encargaría de gestionar la propaganda. Los dos primeros reportajes producidos por esta sección serían *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias* (1937) y *Semana Santa en Bilbao* (1937), cuyos títulos contrastan con la propaganda republicana, al poner, sobre todo, el acento en la compatibilidad de defender los valores católicos con la defensa de la República. A partir de ahí, la mayor parte de la producción vasca comprendida entre junio de 1937 y agosto de 1938 se desarrollaría en Cataluña y Francia, debido a la pérdida del territorio vasco, solventando numerosos inconvenientes. Se logró producir, no sin ciertas dificultades, *Guernika* (Nemesio Sobrevila, 1937), donde se recogían diversas escenas de la guerra (afección de los bombardeos, la evacuación de los niños y, por supuesto, el bombardeo de la villa... etc.) y desvela, así mismo, esa visión propagandística de un pueblo vasco pacífico agredido por fuerzas externas. Le siguieron otras realizaciones no tan relevantes en este contexto como *Elai-Alai* (1938), sobre danzas vascas, niños evacuados y el bombardeo, y *Eusko-Deya* (1938) [10], que no se conserva (De Pablo, 2007).

Quienes entendieron bien, hasta cierto punto, la importancia e influencia del séptimo arte fueron los anarquistas, más concretamente, la CNT-FAI (Confederación Nacional del Trabajo y Federación Anarquista Ibérica), con gran implantación en Cataluña (contaba con 250.000 afiliados) y que en 1930 había impulsado el SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos). Nada más estallar la guerra creó la Oficina de Información y Propaganda en Barcelona, produciendo el cortometraje *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, bajo la dirección de Jacinto Toryho, donde se recogían toda una suerte de imágenes de sucesos que se habían dado entre el 20 y el 23 de julio de 1936 (Sala, 1993; Crusells, 2006; y Benet, 2015). Fue todo un desacierto (no midieron los efectos de las imágenes), ya que en el mismo, de forma triunfal, se revelaban acciones anticlericales (como incendios, barricadas, restos de edificios, incluidas iglesias afectadas por el fuego, milicianos disparando o la profanación de sarcófagos en el convento de las Salesas), que brindaron, cuando ese material cayó en manos del bando nacional (facilitado por sus amigos alemanes), una munición perfecta para desvelar y mostrar el caos y la violencia revolucionaria, ofreciendo en el exterior la impresión muy negativa de un bando republicano que tanto interesaba a los sublevados para justificar su levantamiento militar y suscitar simpatías en el exterior (la contrapropaganda), construyendo, con ello, los pilares de su mito de la cruzada española (Sánchez-Biosca, 2006).

Así mismo, la CNT-FAI se incautó de 116 salas de cine (hay que recordar que durante la Segunda República fue uno de los entretenimientos públicos que contó con una gran afluencia de público) [11], que gestionaba un Comité Económico de Cines. Dirigió su producción hacia cuatro grandes ramas: los reportajes de guerra y retaguardia, filmes de propaganda y de complemento para acompañar a las realizaciones y películas de ficción. Además de impulsar toda una serie de mejoras salariales y sociales para sus trabajadores (como cabría esperar de su ideología), su Comité de Producción produjo un sinfín

de documentales y dramatizaciones), como Barcelona trabaja para el frente, reportajes, como *Los aguiluchos de la F.A. I por tierras de Aragón*, documentales de adoctrinamiento y divulgación, como *Bajo el signo libertario* (algunos ficcionados como *La silla vacía*, *La brecha* o *El frente y la retaguardia*), filmes de base (Aurora de esperanza o Barrios bajos), de carácter comercial (*¡No quiero... ¡No quiero!*) o de acciones de guerra como *El cerco de Huesca*, *La Columna de Hierro*, *La toma de Teruel* (1937), *¡Criminales!* (Bombardeo de Barcelona) (1937) *Bombas sobre el Ebro* (1938) o *Bajo las bombas fascistas* (1938) (Martínez Muñoz, 2009; y Martínez, 2009).

En el Madrid asediado la producción fue menos cuantiosa, teniendo que compartir el control de las salas colectivizadas con la UGT, destacando *¡Así venceremos!* (Fernando Roldán, 1936), que intenta prevenir a los madrileños de quintacolumnistas y saboteadores, *¡¡Caín!* (1936), sobre la colaboración del clero en el 18 de julio, *Fortificadores de Madrid* (1936), *Madrid tumba del fascio* (1936), *Castilla libertaria* (1937), *Teruel por la República* (1937), *Frente libertario* (1938), *Amanecer sobre España* (1938), sobre la revolución en España, o la serie *Estampas de guerra* (1938), así como la película de ficción *Nuestro culpable* (Fernando Mignoni, 1938), criticada por su carácter desenfadado. Sin olvidar, por supuesto, el homenaje que se hizo a su insigne líder Durruti, muerto en extrañas circunstancias en noviembre de 1936, con el reportaje *El entierro de Durruti* o *Castilla se liberta* (1937), aunque en este caso, el actor Félix Briones encarnaría al difunto Durruti (Sala, 1993; y Crusells, 2006) [12]. Mayormente, esta producción se caracterizaría, según Gubern, por ser un cine militante, en el que se primaba el impulso de la revolución social mientras se combatía (Gubern, 2015).

La producción comunista fue «más sofisticada» (Benet, 2015, p. 125) que la espontánea anarcosindicalista (con la que tuvo sus más y sus menos, compitiendo por controlar los mismos espacios y proceder a realizar diversas incautaciones), en cambio, enfatizaría la necesidad de centrar todos los esfuerzos en ganar la guerra y de instaurar un mando único (como se reflejará claramente en los filmes *Mando único* (Antonio del Amo, 1937) o *Por la unidad hacia la victoria* (Fernando G. Manilla, 1937), planteamientos adoptados por socialistas y republicanos, donde se tildaba, además, al enemigo (el bando nacional) de *invasor extranjero* (algo que haría el cine franquista). Aunque también consideraban adversarios a los *incontrolados* de turno. Las realizaciones fueron impulsadas por todos aquellos grupos vinculados a la III Internacional, desde el Partido Comunista, pasando por el Partit Socialista Unificat de Catalunya, las Juventudes Socialistas Unificadas, la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, Socorro Rojo Internacional, hasta la productora-distribuidora Film Popular y diversas unidades militares comunistas (Martínez, 2009).

En Madrid, la Cooperativa Obrera Cinematográfica (COC) sería la que se encargase del sector, empleando a afiliados de la UGT, distribuyendo, además, muchos filmes soviéticos que se estrenaron, con buena acogida, en las salas de cine republicanas, Como *Octubre* (Sergei M. Eisenstein, 1928), *Tchapaieff* (Sergei y Georgi Vasilliev, 1934), *Los marineros del Cronstant* (Yefim Dzigan, 1936), etc. (Cabeza San Deogracias, 2005). Entre la lista de documentales que se rodaron estarían el cortometraje *Julio 1936* o *¡¡Pasaremos!!* (Sala, 1993).

En Barcelona, sería Film Popular la más importante productora y distribuidora marxista. Editó el noticiario semanal *España al día*, distribuyó *Industrias de guerra* (1937), *La No Intervención* (1937), denunciando la pasividad de los países occidentales, o *La mujer y la guerra* (Mauricio A. Sollín, 1937), que se centra en la aportación de las féminas en la retaguardia republicana, y produjo documentales didácticos de diversa índole contra la barbarie cultural fascista, como *El camarada fusil* (1937), *La cerámica de Manisses* (1937), *Tesoro artístico nacional* (1937) o *El telar* (1938).

Por su parte, la Alianza de Intelectuales Antifascistas (AIA) y Socorro Rojo Internacional coprodujeron *Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, 1936). Pero, además, AIA también impulsó *Madrid vive la guerra* (1936), dedicado a la vida y a las tareas defensivas de la capital, *Niños de Chamartín* o *Mientras el mundo marcha*. Mientras Socorro rojo

Internacional, con su carácter humanitario, trabajó en varios frentes, y aunque su producción cinematográfica no fue muy elevada, cabría destacarse la serie *Tres minutos*, además de documentales como *Éxodo* (1937), *Niños de hoy, hombres de mañana* (1937) y *El frente del campo*. El 13 Regimiento de Milicias Populares Pasionaria (que se integraría más tarde en el 5º Cuerpo del Ejército) tendría una Sección de cine propia que rodaría producciones didácticas para los reclutas como *El manejo de la ametralladora* (1936) y *Frente a frente* (1936), dirigidas por Mauro Azcona; al igual que la 46ª División de El Campesino (1937), que compondría el docudrama *Soldados campesinos* (Rafael Gil y Antonio del Amo, 1938), protagonizada por una joven pareja de campesinos que vive el antes y los efectos de la guerra (Sala, 1993) [13].

Tristemente, muchas de estas películas sirvieron (aunque no se sabe en qué grado) para identificar posteriormente a los rojos que aparecían en ellas, en la política represiva y depuradora que de forma tan contumaz aplicó el franquismo a la España vencida (Crusells, 2006). Aun con todo, a pesar de la ingente cantidad de realizaciones, mayormente documentales y reportajes, el interés de los españoles residió en el cine de evasión (de los horrores de la guerra) y del entretenimiento (frente a los padecimientos generales) tanto de las producciones extranjeras como las clásicas españolas, algunas previas a la guerra. A destacar la mítica *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), que se podría ver sin ningún problema en las dos retaguardias, así como *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935) o *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1936), a pesar de que sus directores se pasaron al bando nacional. O ya las realizaciones extranjeras *El congreso se divierte* (Jean Boyer y Eric Charell, 1931), *Una noche en la ópera* (Sam Wood, 1935), *El signo de la cruz* (Cecil B. De Mille, 1932) y *Los mares de China* (Tay Garnett, 1935) (Martínez, 2009).

### Otras cinematografías

El inicio de las hostilidades derivaría en el desplazamiento de muchos reporteros de guerra y operadores a nivel internacional. El 6 de agosto de 1936 llegaría el reportero del Pravda Mikhal Koltzov, así como el que se convertiría en uno de los escritores más reconocidos durante la guerra mundial, Ilyá Ehrenburg, a los que les seguirían los operadores Roman Karmen y Boris Makaseiev, quienes recogieron metros de celuloide para llenar el noticiario *Sobre los sucesos de España* (*K Sobytiyam v Ispanii*). Hubo, sin duda, un vivo interés por parte de Moscú por la contienda, primero, porque marcaba un antes y un después en su política internacional (rompía su aislamiento en el viejo continente) y, segundo, porque le interesaba hacer un seguimiento de la ayuda prestada al bando republicano en su fin de ganar la contienda al fascismo.

Los operadores antes mencionados recogerían, no sin ciertas dificultades (desconocer el idioma, la infinidad de temas a tratar y los peligros que corrían en el frente), escenas de sumo interés como el abandono de Madrid (de hecho, se negaron a abandonar la capital, a pesar de que el embajador soviético se lo ordenó), los primeros combates de las Brigadas Internacionales, los bombardeos aéreos o la huida de la población, así como escenas de la vida cotidiana que incluía a otros líderes no comunistas. Con todo este abundante y rico material se acabarían componiendo diversos documentales a destacar, como *In Defence of Madrid-La défense de Madrid* (1936) y *Ispanija* (Esther Shub, 1939), ya finalizada la guerra; reportajes como *Salyút Ispanii / Salud España* (1936) y *My s vámi / Estamos con vosotros* (1936), que muestran su ayuda a la República; o sobre la acogida de los niños en Rusia, en realizaciones como *En ayuda de los niños y mujeres de la heroica España* (1936), *Nuevos amigos* (1937) y otra serie de producciones (Sala, 1993; Crusells, 2006, Sánchez-Biosca, 2007).

Además de la URSS, el único país comprometido claramente con la Segunda República sería México, con lo cual no se avino a seguir la política de no intervención de galos y británicos. Claro que el apoyo político o económico, por entusiasta que fuera, no era



rival para el que sí le otorgaban abiertamente (sobre todo, a nivel armamentístico) al bando nacional alemanes e italianos. Por ello, también se enviaron reporteros para recoger información de primera mano sobre lo que estaba aconteciendo en la península, sin embargo, la producción audiovisual no fue demasiado destacada. Sala recoge exactamente dos, *Llegada de niños españoles a Veracruz* (1937), porque, en menor medida, también se enviaron a menores más allá del Atlántico (además de a países europeos neutrales y la URSS); y *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo, 1938), el cual, paradójicamente, acabó convirtiéndose (por el modo en el que se enfoca el tema) en una realización más bien favorable a los sublevados (Sala, 1993).

En cambio, no captó el mismo interés en las islas británicas, aunque sí llegaron enseguida los primeros reporteros, como Iván Seruya, filmando las primeras producciones anarcosindicalistas en Barcelona (aunque no se distribuirían) (Sala, 1993). Con todo, si un elemento iba a destacar sobremanera era su «estricta imparcialidad» (Crusells, 2006, p. 95), pero, aun así, no dejaba de desvelarse un cierto deje favorable al bando nacional en, por ejemplo, el uso reiterativo del término *rojo*, para denominar al bando republicano, o cierta parcialidad en las imágenes (desarrapados soldados republicanos y pulcros oficiales nacionales). O su énfasis en ilustrar las atrocidades de aquellos, frente a una visión más contenida del bando franquista (caso de Badajoz, sin ir más lejos). Hasta otoño de 1936 no se rodaría *The Defense de Madrid*, por Ivor Montagu, la cual sí adoptaría una postura más favorable a la República, denunciando la neutralidad británica.

La misma productora independiente que impulsó el filme anterior, Progressive Film Institute, realizaría *International Brigade* (1937), *Crime against Madrid* (1937), sobre la defensa de la capital, *Britain Expects* (1938), vicisitudes de un barco con ayuda que se ve forzado a regresar tras ser atacado por la armada franquista, *News from Spain* (1937), *Behind the Spanish Lines* (1938), sobre la vida cotidiana en Barcelona, o *Madrid today* (1937), que revela la crueldad y los efectos negativos del conflicto. Además de otra serie de reportajes como *Mr. Attlee in Spain* (1937), visita del líder laborista, o donde se interroga a prisioneros de guerra alemanes e italianos, en *Prisoners Prove Intervention in Spain* y *Testimony of Non-Intervention* (1938), denunciando la intervención de estos países en la guerra (Sala, 1993; Crusells, 2001; y Crusells, 2006).

Por parte de EEUU, sus aportaciones fueron privadas, sin tomar postura (de tal manera que se omitía en los noticiarios la participación del Batallón Abraham Lincoln, integrado por voluntarios estadounidenses), centrándose «en lo espectacular y lo emotivo» (Crusells, 2006, p. 101), y viéndolo como algo lejano, destacando el documental *Spain in Flames* (Helen van Dongen, 1936) [14] y *Heart of Spain* (Charles Korvin y Herbert Klin, 1937), en el que se desvelaba la indefensión de las víctimas y se centraba en mostrar la creación del primer banco de sangre por el médico canadiense Norman Bethune; y *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937), en una dramatización ficcionada, sobre la defensa de Madrid y la reorganización de la tierra. Este último fue presentado en la Casa Blanca y ayudó a recaudar fondos para la República (Sala, 1993) [15].

Si bien, la Fox Movietone News (de Twentieth Century Fox) tan solo dedicó tres noticias al conflicto en 1938. También se rodaron *Return to Life* (Henri Cartier-Bresson y Herbert Kline, 1938), sobre los bombardeos en Madrid y la ayuda médica prestada por estadounidenses, y el cortometraje *With the Lincoln Battalion in Spain* (Henri Cartier-Bresson y Herbert Kline, 1938) [16].

La mayoría de ellos eran prorreplicanos, aunque también los hubo, los menos, favorables al bando nacional, como *The War in Spain* (1938), *Spain in Arms* (1939), y *Defenders of the Faith* (1939), distribuidos en sesiones privadas o pequeños círculos (Crusells, 2006).

El vecino francés, aunque la presencia de cineastas no fue tan profusa como de otras nacionalidades, también mostraría interés en la contienda a través de los noticiarios Pathé Journal, quien sería el primero en recoger imágenes de la matanza de Badajoz (las imágenes fueron aligeradas, pero causaron un auténtico shock), Éclair Journal y Gaumont

Actualités. Éclair Journal realizó dos documentales, *La tragedia española* y *La gran angustia española* (1936), que se difundirían en la zona franquista (se ponía el énfasis en el sufrimiento y en el anticlericalismo republicano). Si bien, solo sectores progresistas fueron los que se implicaron en favor de la causa republicana en realizaciones como la ya mencionada *Sierra de Teruel* (1938), con apoyo del Gobierno republicano, *La vie est à nous* (1936), *Attentat contre Madrid* (1937), *Euskadi* (1937), *L'Espagne vivra* (1937), *S.O.S Espagne* (1938) o *Les métaux* (1938).

También se llevaron a cabo dos películas, *Au secours du peuple catholique basque* (Jean-Paul Le Chanois, 1937), sobre los refugiados vascos, y *Un peuple attend* (Jean-Paul Dreyfus, 1939), sobre las pésimas condiciones de refugiados españoles en el campo de concentración de Argelès sur Mer. Además, se creó una red de cineclubs, Ciné-Liberté, impulsada por toda una amplia gama de críticos, actores y cineastas, que facilitaría la distribución de realizaciones producidas en la zona republicana, no siempre bien visto por las autoridades galas (Sala, 1993; Crusells, 2006; Sánchez-Biosca, 2007).

### El cine franquista y sus aliados

La fallida sublevación dejó la mayor parte de la industria cinematográfica, por no decir su totalidad, en la zona republicana. Aun así, las grandes firmas como Cifesa (Compañía Industrial de Film Español, S.A.) o CEA (Cinematografía Española Americana) se comprometieron con la causa franquista [17]. Si bien, Cifesa, por ejemplo, tardó bastante en recuperarse porque la mayoría de sus recursos quedaron en manos republicanas [18]. Directores de reputado prestigio como Florián Rey o actrices como Imperio Argentina o Conchita Montenegro no dudaron en afiliarse a Falange, otros no tuvieron tanta suerte y fueron encarcelados o asesinados. La represión afectaría al sector en ambos lados (Fañés, 1982; Álvarez y Sala, 2000; Díez Puertas, 2022; Benet, 2015).

Con lo único que sí pudo contar fue con los equipos de filmación de dos películas que justo se estaban rodando en su territorio controlado (*El genio alegre*, de Fernando Delgado, y *Asilo naval*, de Tomas Cola) [19], pero aquello no sería suficiente, por lo que encontraría apoyo en las dictaduras nazi, italiana y portuguesa (con industrias cinematográficas muy desarrolladas al servicio del poder) [20] (*Hueso*, 1998; Díez Puertas, 2003). Este apoyo técnico le brindaría la oportunidad de rodar nada menos que diecisiete documentales de propaganda empezando por *Hacia la nueva España* (1936) [21], pasando por *Bilbao para España* (1937), *Santander para España* (1937) y *Asturias para España* (1937), hasta llegar a *Homenaje a las Brigadas navarras* (1937), todos ellos rodados por Fernando Delgado [22] (Díez Puertas, 2002). Una producción que vendría a estar caracterizada por el «montaje constructivo» (Benet, 2015, p. 129). Aunque lo más curioso es que estas producciones con grandes loas al bando nacional fueron criticadas por la Delegación de Prensa y Propaganda, porque no se las veía como unos productos muy dignos a nivel artístico —y no le faltaba, en cierta manera, razón— (Álvarez y Sala, 2000; Díez Puertas, 2002; Crusells, 2006) [23].

Lo que sí tuvo muy claro desde el principio fue el controlar la información, instaurando una estricta censura (prohibiendo todas las películas desafectas a su causa, así como las moralmente indecentes), no dando tanta importancia a la producción en los primeros meses (Álvarez y Sala, 2000) [24].

Por eso, hasta el 18 de noviembre de 1936 no se crearía la Oficina de Prensa y Propaganda. Y así, salvo la pequeña producción falangista, la propaganda fue más intensa y estuvo más desarrollada en la zona republicana, al menos hasta la constitución del Departamento Nacional de Cinematografía, en abril de 1938, bajo el control del ministerio del Interior, dirigido por Ramón Serrano Suñer, quien editaría veintitrés números de *Noticiero español* y ocho documentales. También se iban a ofrecer *filmes rojos*, viendo

en ellos un material muy interesante para ser utilizado como contrapropaganda y, así mismo, como muestra para diplomáticos y prensa extranjera de su amenaza para el orden tradicional europeo (Álvarez y Sala, 2000; Crusells, 2006).

A su vez, se encargó de vigilar y estar al tanto de todo aquel material cinematográfico que hiciera referencia a la Guerra Civil y que pudiera ser ofensivo para la causa nacional. Así pediría a la 20Th Century Fox de la retirada *Love under the Fire* (George Marshall, 1937), hasta comprobar si era idónea. Solícita a sus exigencias, la Fox no dudó en acceder. Tras su visionado, las autoridades franquistas aprobaron su distribución. No ocurrió lo mismo con *Blockader* (William Dieterle, 1938), viéndose la United Artist obligada a cambiar la historia, omitiendo aspectos relevantes, como que se sitúa en España, para no sufrir la ira del régimen. La Paramount, en cambio, fue boicoteada por el franquismo tras verse con muy malos ojos la distribución del documental *The Dead March* (Bud Pollard, 1937), donde se recogían, entre otras cuestiones inadmisibles para el régimen, los bombardeos sobre Guernica, Bilbao o Madrid. De este modo, las grandes productoras se plegaron, por una cuestión económica, a los dictados de la Junta de Burgos, convirtiendo la guerra en un asunto tabú en la gran pantalla. No ocurriría lo mismo con las independientes, cuyo capital vendría dado por grupos prorrepúblicanos [25].

Así mismo, se pretendió crear una infraestructura técnica propia siendo, finalmente, los laboratorios de Lisboa, Berlín y Roma quienes acogieron sus producciones (Gubern, 1995; Martínez, 2009; Díez Puertas, 2003).

La política nacional cinematográfica pivotaría en aquellos años entre el deseo de *rehabilitarlo* y *dignificarlo*, a la más pura desconfianza a un medio que se veía como un gran perturbador de la moral y manipulador de las conciencias (en el peor de los sentidos), de ahí que se vigilara atentamente el cine procedente de Hollywood (Álvarez y Sala, 2000).

Cierto es que el cine, desde sus primeros inicios, fue visto por ciertos sectores eclesiásticos más conservadores con recelo y desconfianza, incluso, los más reaccionarios lo consideraban como una especie de *creación del diablo*. Pero también los hubo que se dieron cuenta de que no se conseguía nada oponiéndose a un medio tan popular, con lo que vieron una oportunidad para educar a la sociedad, por lo tanto, se iban a constituir grupos como la Asociación Católica Nacional de Propagandistas o secciones dentro de Acción Católica, que supieron ver su potencial como instrumento adoctrinador que había que impulsar, controlar (desde una legislación adecuada, la censura) y, por descontado vigilar, para que fuera afín a los ideales cristianos. De hecho, su descontento, contra las políticas republicanas fue de tal calibre que ciertas voces católicas consideraron que la causa de la Guerra Civil había venido dada por la amoralidad (Díez Puertas, 2002).

En todo caso, la censura franquista viviría varias etapas, dificultando incluso la labor de muchos creadores y productoras afines al bando nacional ante sus difusas y confusas directrices. Cifesa, sin ir más lejos, tuvo constantes roces con las instituciones del régimen, ante la dificultad de lidiar con las distintas sensibilidades políticas y religiosas existentes en su seno. Pero tampoco en el apartado de la producción fue mejor, ya que «nunca contó durante la guerra con la confianza plena del nuevo régimen» (Álvarez y Sala, 2000, p. 113) [26].

Las nuevas autoridades se iban a preocupar, por descontado, por velar por la moralidad en la gran pantalla y, también, por vigilar estrechamente todas las películas que pudieran aparejar cualquier aspecto que pudiera aludir al marxismo o que no fueran *rigurosas* con el pasado.

No era baladí, unas 2.000 películas habían sido aprobadas para su proyección en 1938, y la Junta Superior de Censura no estaba de acuerdo con algunas calificaciones que se habían hecho en los gabinetes de censura de Sevilla y La Coruña, al observar muchos reparos en ellas. Pues también se pedía que no se emplease excesivo celo con las prohibiciones, ante la necesidad de llenar las carteleras de cine. En todo caso, fue un quebradero de cabeza también para los distribuidores de películas y propietarios de salas,

porque las disputas de los organismos censores tanto públicos como privados dificultaban su tarea comercial (Gubern, 1981; Álvarez y Sala, 2000; Díez Puertas, 2002) [27].

En otros casos, tampoco hay que olvidar que muchos empresarios acabarían sufriendo por sus simpatías de izquierdas y republicanas y sus propiedades serían incautadas (igual que sucedía en la zona republicana). Así, La Casa del Pueblo en La Arboleda (Vizcaya) fue a parar a manos de la Asociación Católica, el cine del Ateneo Obrero en Turón (Asturias) y el del Centro Republicano en Tiana (Barcelona) a FET y de las JONS, y sus beneficios alimentarán la causa (Díez Puertas, 2002) [28].

Además de todo eso, a partir de octubre de 1937 (hasta febrero de 1940), se constituyó un nuevo ritual en las salas de cine, con la obligación de poner el himno nacional, ponerse de pie y realizar el saludo fascista hasta su finalización. Paralelamente, se ponía una imagen de Franco. De no cumplir de forma escrupulosa con estos gestos, podría traer consecuencias negativas. Del mismo modo, solían proyectarse los *partes de guerra* (origen del NO-DO), para mantener al público al tanto de los exitosos avances del Ejército nacional hacia su fin de la *liberación* de España (Crusells, 2006).

A pesar de que el bando nacional tuvo una entidad más cohesionada, vinculada a que las distintas fuerzas que lo componían, carlistas, falangistas, monárquicos, derechas, eclesiásticos y militares, pronto alcanzaron un claro consenso en un propósito compartido. Acabar con la República. El mismo Decreto de Unificación de abril de 1937 subordinaría a los dos grupos más importantes a nivel político y paramilitar, bajo el control de Franco, carlistas y falangistas. Sin embargo, eso no quiere decir que no hubiese roces ni que su discurso fuese homogéneo (Rodríguez Jiménez, 2000).

Dentro del bando nacional, Falange española (aunque no se pueda hablar de un cine propio, sí marcó la retórica oficial) enseguida acometió la labor de utilizar las imágenes al servicio de la causa nacional con la producción *Alma y nervio de España* (Joaquín Martínez Arbolea, 1936), el medimetro *Los conquistadores del Norte* (1937), *Estampas del Frente y de la retaguardia* (1937), *La guerra por la paz* (1937) y *España Azul* (1937). Sin embargo, para abril de 1937, tras el decreto de unificación, el modesto cine de Falange pasó a otras manos, haciéndose cargo de esta el ingeniero Miguel Pereyra, responsable del Cine Requeté hasta ese momento. Un cine carlista que había rodado varios documentales como *Con las brigadas de Navarra* (1936), *La toma de Bilbao* (1937), *Reconquista de España* (1937) y *Toma de Málaga* (1937).

La nueva Sección de cine de la FET y de las JONS apartaría los partidismos para centrarse en mostrar la integración de las fuerzas nacionales en filmes [29] como *Los conquistadores del norte* (homenaje a las Brigadas Navarras) (1937) y *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (1937), en donde se incluía la retorcida versión del franquismo sobre el bombardeo de la villa de Guernica ((Álvarez y Sala, 2000; Díez Puertas, 2002; Crusells, 2006; Sánchez-Biosca, 2006). Este es calificado por parte de Arbole ya Pablo de «filme de gran agresividad desde el punto de vista propagandístico» (2007, p. 646), resultado del uso de un lenguaje muy insultante contra las izquierdas y el nacionalismo vasco.

Las imágenes de la villa destruida por las llamas pretenden ser la prueba definitiva de que esta había sido dinamitada por los propios rojos separatistas, y no por las bombas germanas ni italianas.

En *voz over* se escucha: «La cámara fotográfica que no sabe mentir dice bien claro que tanta y tamaña destrucción no fue obra sino de incendiarios y dinamiteros». En realidad, venía a revelar justo lo contrario, una devastación que solo podía haber sido provocada por bombas incendiarias lanzadas desde el aire por la Legión Cóndor y los aviones italianos (Muñoz Bolaños, 2017).

Por su parte, también se elaboró un cine de contrapropaganda como *Prisioneros de guerra* (Manuel Augusto García Viñolas, 1938), una realización que, daba réplica al documental republicano *Nuestros prisioneros* (1937) —el cual mostraba el buen trato ofrecido a los reos nacionales, italianos y alemanes—, destinado, por su parte a mostrar el

generoso trato ofrecido a los prisioneros de las Brigadas Internacionales en el campo de concentración en el monasterio, San Pedro de Cardeña (Burgos) y, como estos, estupendamente atendidos, acaban convirtiéndose en *convencidos* fascistas (Crusells, 2006).

Este documento visual ejemplifica bien como las *imágenes reales* también pueden ser utilizadas de tal modo que falsifican la verdad o se manipulan en aras de una intención contraria a lo que pretendía mostrar en su origen.

Según Gubern, el documental más valioso sería *España heroica / Helden in Spanien* (Joaquín Reig, 1937), réplica al documental republicano *España 1936* (Jean-Paul Le Chanois, 1937) (Gubern, 2015). Este condensa, así, toda la parafernalia más kitsch del totalitarismo nazi (influido por el cine de Leni Riefenstahl y las escenografías de Albert Speer). Su finalidad era cargar contra el denostado y demonizado enemigo rojo (encarnado en las Brigadas Internacionales) y para eso no dudó en utilizar todo el material que fue cayendo en sus manos, dándole el sesgo que considerase más útil para la causa (así, las imágenes cogidas del *Reportaje del movimiento revolucionario* serán muy útiles para referirse a los horrores del otro bando) y constituir la base de una «narrativa heroica» inspirada en el «pensamiento reaccionario español» (Benet, 2015, p. 130). De hecho, tuvo una buena acogida en la mayor parte de los cines del territorio bajo control nacional, menos en Pamplona, debido a que se ponía un mayor acento al protagonismo de Falange que al carlismo en el arranque de la sublevación (Álvarez y Sala, 2000). Aunque su verdadero valor, como indica Sánchez-Biosca (2006), radicaría en poder exportarlo al exterior en unas condiciones que pudiera contrarrestar y, al mismo tiempo, emular la calidad superior que habían mostrado hasta la fecha los documentales republicanos.

También cabría destacar otra singularidad dentro del nacional, el documental *Romancero marroquí* (Carlos Velo y Enrique Domínguez Rodiño, 1938). Su intención no era otra que enfatizar, en tono propagandístico la vida idealizada en el Protectorado (que tanta sangre, sudor y lágrimas había exigido) y ese hermanamiento histórico-cultural y religioso entre españoles y marroquíes (a tenor de la importancia que cobraban las unidades de regulares en el ejército de Franco), en su lucha contra los *sin Dios* (Elena, 2010).

En cuanto al cine de ficción (aunque no sea el asunto central de este estudio), tuvo que contar con la colaboración directa de Alemania gracias a la constitución de la Hispano Film Produktion (HFP). El fin no era sino expandir el mercado de las películas germanas en España, apoyar la causa nacional y abrirse a otros nuevos (Hispanoamérica) a través de producciones españolas [30]. De ahí que se contase con directores españoles como Florián Rey y Benito Perojo, de primera línea, dando lugar a filmes comerciales como *Carmen la de Triana* (1938) [31], *La canción de Aixa* (1938), *El barbero de Sevilla* (1938), *Suspiros de España* (1938) y *Mariquilla Terremoto* (1939), explotando muchos de ellos (no siempre) los territorios más comunes de la españolada (Álvarez y Sala, 2000; y Crusells, 2006). Pero también otros de carácter documental como el fallido *El azote del mundo / Geissel der welt* (Carl Junghans y Linz Moorstadt, 1936), prohibido por el propio Goebbels por malo, presentaban el conflicto como una confabulación comunista, *Arriba España* (1937) y *España heroica* (1937) —versión Geissel der welt con imágenes añadidas— (Diez Puertas, 2002).

En lo relativo a documentales y noticiarios (*Ufa / Ton-Woche*) su producción no fue muy amplia, en producciones como *España heroica. Estampas de la guerra Civil* (1939), *Deutsche Freiwillige in Spanien / Voluntarios alemanes en España* (1939), enfatizando la contribución de la Legión Cóndor a la victoria en la guerra, y *Soldaten-Kameraden / Soldados Camaradas* (1939), sobre la experiencia de dos alemanes en la contienda. Aunque el documental más importante sería *Im Kampf den Weltfeind. Deutsche Freiwillige in Spanien / En lucha contra el enemigo del mundo. Voluntarios alemanes en España* (Karl Ritter, 1939), encargado por el propio Hitler, contando las fases de la guerra y la participación de la Legión Cóndor en la misma y sus principales acciones (menos, obviamente, el bombardeo de Guernica) y su grandiosa despedida por parte de las autoridades franquistas para agradecer su contribución a la victoria (Crusells, 2006; Meseguer, 2004).

Y en la misma línea, se impulsó una provechosa colaboración con Italia, quien puso al servicio de la causa nacional su principal organismo, L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE) y sus estudios de Cinecittá, dando lugar a las realizaciones como *Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia* Sánchez (Roberto de Ribón, 1939), *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi* (Edgar Neville, 1939) y *Los hijos de la noche* (Benito Perojo y Aldo Vergano, 1939); además de la destacada *Sin novedad en el alcázar / L'assedio dell Alcazar* (Augusto Genina, 1940), aunque fuese rodada tras el conflicto, uno de los grandes mitos del franquismo sobre la contienda (Sánchez-Biosca, 2007; y Benet, 2015) [32].

Sin olvidar que *Cinegiornale Luce*, el noticiario fascista italiano, dedicaría una atención enorme a la Guerra Civil a tenor de su enorme implicación en la contienda. Y, si al principio, se mostraron neutrales en su observación de la guerra, a partir de 1937, cobraron ya un claro partidismo favorable, como no podía ser de otra forma, de la causa nacional (Aronica, 2017) [33].

Así mismo, también los italianos realizaron cortometrajes y medimetrajes dedicados a sus unidades de voluntarios y su gloriosa participación como *La organizzazioni falangisti a Palma di Majorca* (1936), *¡Arriba España! Scene della Guerra Civile in Spagna* (1937), exaltación al ideario falangista, *Liberazione di Málaga* (1937), *Liberazione di Bilbao* (1937), *Liberazione di Gijón* (1937), *Bataglia dell'Ebro* (1938), la *Ocupazione di Madrid* (1939), *I fidanzati della norte / Los novios de la muerte* (1939), dedicado a la aviación legionaria, entre muchos otros (Álvarez y Sala, 2000; Díez Puertas, 2002; Crusells, 2006; y Aronica, 2017).

La colaboración portuguesa fue más importante en el ámbito político-militar que cinematográfico, pero los laboratorios de Lisboa sí ayudaron a revelar material nacional. Incluso se intentó poner en marcha la empresa Film Hispano Portugués, que únicamente llegó a producir el filme *Las tres gracias* (Leitao de Barros, 1936) (Álvarez y Sala, 2000).

También se dieron simpatizantes privados de la España sublevada en Suiza, Francia y Estados Unidos y que quisieron aportar su granito de arena como Jean-Marie Musy, presidente de la Acción Nacional Suiza Anticomunista, quien montará el documental *La peste rouge* (1938), que advierte sobre el peligro comunista. En Francia, la casa Éclair rodará *La tragedia española. Entre los insurrectos* (1936) y *La gran angustia española* (1936), siendo el primero más neutral y el segundo abiertamente a favor del bando nacional. Y también se estrenaría la película anticomunista *Comment l'Espagne Triomphe du Poison Communiste* (Jaques Bardoux, 1938). En EE.UU., aunque se constituiría un núcleo importante a favor del franquismo en Nueva York, editando publicaciones como *Spain y Cara al sol*, que no tuvieron mucho éxito, se alumbraría el documental *Defenders of the Faith* (Russell Palmer, 1939). Además, en Hollywood, el *Fox-Movietone*, uno de los grandes noticiarios del país, gracias a sus buenas relaciones con la derecha española, iba a ser al que obtendría todas las ventajas a la hora de rodar en la zona sublevada (Díez Puertas, 2002) [34].

Así, a pesar de que la propaganda nacional no estuvo a la altura de la republicana, en calidad, abundancia y medios, eso no le impidió granjearse las suficientes simpatías en el exterior para alterar el statu quo existente en Europa y, en consecuencia, la neutralidad de Francia y Gran Bretaña solo iba a favorecer los intereses franquistas. Nada más tomar Madrid, el 1 de abril de 1939, las nuevas autoridades imprimieron directamente su sello, estrenando en los cines Capital *La liberación de Madrid* (1939) donde se recogían imágenes del final de la guerra y, por supuesto, el caos y barbarie que el comunismo había dejado a su paso (Martínez, 2009). Daba comienzo un nuevo tiempo y el intento de constituir un cine *auténticamente* español (Castro de Paz, 2002).

A modo de cierre cabría destacar como, una vez más, el franquismo recurrió a la exageración propagandística aludiendo, injustamente, los problemas del cine español de la posguerra al paroxismo destructivo de los medios audiovisuales por parte del marxismo (y no a su política represiva, depuradora y persecutoria). Díez Puertas (2002, p.72) lo

desmiente categóricamente. Cabe reseñar que «ningún cinematógrafo o estudio recurrió a la ayuda de Regiones Devastadas».

Estuvo bien claro, desde el principio, que anarquistas y comunistas conocían el valor del cine, aunque, como se ha visto, no siempre se hiciese un uso discursivo y visual adecuado para sus intereses, su actitud distaba mucho que ver con lo ocurrido a conjuntos religiosos.

Otra cosa es la afección que sufriría la industria española tras la precariedad de la posguerra o la negativa influencia que tuvieron para todo el conjunto del país sus políticas de la autarquía.

## A modo de conclusión

Como se ha ido viendo en estas líneas, el alcance y dimensiones de la Guerra Civil española, no solo a nivel interno sino internacional fueron ingentes. La decisión de los países europeos, Francia y Gran Bretaña, de no intervenir solo facilitó la indefensión de la Segunda República y el ligar su ayuda, principalmente, al armamento que le llegaba de la URSS. Pero eso, precisamente, la comprometía, al vincular la defensa de la democracia española con el temor a la expansión del comunismo. En todo caso, la historiografía ha dejado bien claro que la guerra no fue inevitable. La fallida sublevación militar solo trajo consigo una batalla por diferentes modos de ver y entender España que acabaron cristalizando de una forma violenta y desgarradora, en la que un conjunto de fuerzas militares y reaccionarias se negaron a aceptar el programa reformista republicano, viéndolo como una amenaza para la integridad del país.

Aun así, la contienda lo cambió todo. España se acabó por partir en dos mitades, la zona nacional y la zona republicana con características muy diferentes. Y las imágenes (desde la fotografía al cine), sin duda alguna, se iban a convertir en un elemento muy importante en la batalla de las voluntades, pero también, visto lo visto, en un reflejo de todos los aspectos que caracterizaron, en buena medida, a ambos bandos: fragmentación, modernización y revolución, por un lado, autocracia, tradicionalismo y ultraconservadurismo, por otro.

De hecho, en primera instancia, la Segunda República pareció ser la más favorecida, debido a que la mayor parte del aparato cinematográfico quedó en sus manos, pero lo cierto es que no fue tan sencillo. La quiebra de la autoridad republicana se tradujo en que anarquistas, comunistas y fuerzas republicanas pusieron el arte y la propaganda a su servicio, no siempre en la misma línea. Impulsando proyectos políticos e ideológicos muy diferentes no favorecieron, precisamente, sus intereses a nivel internacional. Y aunque cierto es que el bando nacional desdeñó, en parte, la importancia que podía cobrar la creación propagandística (no así el control de la información instaurando una fuerte censura), hay que reconocer es que supo aprovecharse de los recelos, miedos y desconfianzas surgidas en una Europa cuyo temor a la revolución marxista era más que evidente. Fue el momento dorado de los fascismos.

Un fascismo, alemán e italiano que no solo no dudó en involucrarse directamente en favor de las fuerzas sublevadas, sino en prestarles todo tipo de material tanto bélico como audiovisual, claves para el cine nacional, donde salió muy beneficiado. Propaganda y contrapropaganda, sin duda alguna, tuvieron un efecto muy importante tanto en la opinión pública nacional como internacional. La gran victoria de la España de Franco fue, en cierto modo, invalidar lo que favorecía a la República, dañando su imagen, mostrando su caos y sus horrores, y ocultando las propias (como Guernica, el bombardeo de Madrid, Barcelona o su represión), permitiendo no solo que la no intervención favoreciera sus intereses, sino también contribuyera, de forma efectiva, a ofrecer una imagen más coherente al exterior, a pesar de todo.

La República no fue tan ducha y, a pesar de ciertos sonados éxitos, como *Sierra de Teruel* (1938), no pudieron, en modo alguno, cambiar las tornas. Como se ha podido observar, el cine documental cobró una importancia fundamental, viéndose como un instrumento de formación, exaltación propia, educación y entretenimiento, pero también se usó como contrapropaganda.

Así, este registro visual se convierte en una mirada idealizadora y muy militarista, en donde la conjunción del montaje de imágenes reales, la música y la escenificación adquieren una naturaleza publicitaria muy importante a la hora de vender *la guerra* como un marco lleno de glorias, camaradería, hermandad y victorias (duramente conseguidas), explicando poco su naturaleza, pero cobrando una entidad mitificadora y encubridora de ciertas crudas realidades de la misma (apenas se observan las bajas o la situación crítica de la población civil). La imagen se puso al servicio de la autoridad, se consagra, en ese sentido, a ensalzar el espíritu castrense (como ocurre en todos los regímenes autoritarios y autocráticos). Sin duda, las imágenes sirvieron como un vehículo muy relevante a la hora de como cada bando informaba y caracterizaba la propia contienda, ofreciéndonos una valiosa información no solo de ese pasado, sino de cómo caracterizaban al enemigo y así mismos.

## Notas

1. Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto *Hispanofilia V. Las Formas de interacción con el mundo: cautiverio, violencia y representación*, PID2021-122319NB-C21 financiados por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/.
2. En realidad, la fecha para el inicio se tenía prevista para el 19 de julio, pero los conspiradores fueron descubiertos en Melilla, el 17 de julio, teniendo que iniciarla prematuramente.
3. Sin ir más lejos, por ejemplo, en Madrid había cuatro estudios sonorizados y en Barcelona dos, y ambas ciudades permanecieron en manos republicanas.
4. España contaba con 2.767 salas de cine, 1.533 sonoras y 1.234 mudas (Martínez, 2009, p. 131-132).
5. Siempre se había pensado que las autoridades republicanas descuidaron este aspecto censor. No fue así, el problema es que no contaron con mecanismos adecuados para ejercerla.
6. Como el Estado Mayor del Ejército Centro, los Servicios de Información, el Comisariado de Guerra, el Comité Pro-Ejército Popular Regular, la Escuela de Carabineros, etc. no todos con la misma ideología (Sala, 1993).
7. Son un valioso documento sobre el final de la guerra que reflejaría «el clima de desaliento que iba cundiendo entre las filas republicanas» (Sala, 1993, p. 165).
8. Así como muchos otros impulsados por las diversas entidades como *Ejército regular, ¡Viva la República!, Atentado a Madrid, La toma de Teruel, Niños españoles en Méjico, La canción del trigo, España vieja, Reportaje de la causa de los prisioneros del Cerro rojo, Guerra en el campo, Nuestros prisioneros*.
9. En la primavera de 1938, la productora tenía un ingente material, con 90.000 metros de película y 130.000 copias destinadas a la distribución en París, Estocolmo, Bruselas y América (p. 49).
10. En ellas se incluían imágenes filmadas por Agustín Ugartechea que demostraban el bombardeo de la villa. Lamentablemente, la mayor parte desaparecieron cuando las tomas fueron enviadas a la casa Agfa, alemana, la única que podía revelar las bobinas (pp. 626-644).
11. Véase CAPARRÓS LERA, J. M. (1977): *El cine republicano español*, Dopesa, Barcelona.
12. El discurso en los reportajes y documentales iría cambiando a finales de 1937, menos triunfalistas, queriendo mostrar una cierta normalidad en la retaguardia republicana.
13. También produjeron programas especiales del noticiario para el exterior como *Solidaridad Internacional con los delegados holandeses*, para desmontar la leyenda negra que sobre la retaguardia había construido el bando nacional, o *Norteamérica en España*, sobre la visita de congresistas estadounidenses (pp. 129-152).



14. Fue estrenado en Nueva York, en enero de 1937, pero prohibido, así mismo, en otros estados como Pensilvania, Ohio, Kansas... por las Oficinas de Censura correspondientes (Sala, 1993, p. 382).
15. Tuvo un papel destacado Ernest Hemingway, por aquel entonces corresponsal de la North America News Alliance, poniendo voz a las imágenes filmadas. La recaudación ayudó a la adquisición de ambulancias, tan necesarias, para traer a los heridos del frente.
16. Además, también se rodaron tres filmes de ficción, *Love under fire* (George Marshall, 1937), *The Last Train from Madrid* (James Hogan, 1937) y *Blockade* (William Dieterle, 1938).
17. Si bien, habría que puntualizar que la que parte del material y organización de la productora quedó en zona republicana (Madrid y Valencia) y parte en zona sublevada (Sevilla). Al mismo tiempo Cifesa, fue una de las primeras productoras en establecer vínculos con la industria cinematográfica del III Reich al crear en mayo de 1936 la filial Cifesa Film Produktions und Vertriebs GMBH (Franco, 2000).
18. Mientras los patrones de la empresa se declaraban a favor de los sublevados, los empleados, en cambio, que se encontraban en zona republicana se declaraban antifascistas. El bando nacional consideraba que los informativos de Cifesa más bien se limitaban a cumplir el expediente para hacer méritos con los militares (Álvarez y Sala, 2000, pp. 104-105).
19. Sin ir más lejos, se utilizó el equipo de iluminación de la película para facilitar los desembarcos del ejército nacional en Algeciras (Álvarez y Sala, 2000).
20. Los totalitarismos se dieron enseguida cuenta de que era un elemento muy importante para influir y educar a las masas (pp. 86-97).
21. No se conserva copia, pero sí tuvo buena distribución, por su buena acogida, en la zona sublevada (Álvarez y Sala, 2000).
22. Aunque no con demasiadas ganas, por lo que parece (Álvarez y Sala, 2000, p. 107).
23. Habría que puntualizar que la censura en el cine no era algo nuevo, venía ya unida al nacimiento del aparato cinematográfico (Reglamento de Policía de Espectáculos, 1886).
24. Aquí estos autores consideran que esta falta de políticas creativas vino, al inicio del conflicto, determinada por no tener una clara meta política en el bando franquista, salvo la de rendir cuentas a Dios (p. 8).
25. Si bien, en Alemania, Italia y Portugal fue prohibida (Díez Puertas, 2002, pp. 166-171).
26. Consideraron que las producciones estaban poco cuidadas artísticamente.
27. Las productoras extranjeras sufrieron incluso multas por parte de la Junta (que pagaron con diligencia) y se denunciaban entre ellas, por proyectar películas no aprobadas, con el fin de ganarse la simpatía de un régimen que se avenía bien a perdonar a las que infringían sus reglas. También se mostró muy vigilante a las realizaciones prorrepúblicas como el filme de ficción, *Blockade* (1938, William Dieterle), tildado de propaganda marxista, como el documental *Tierra de España* (1937) (Díez Puertas, 2002).
28. Al mismo tiempo, con la recuperación de las zonas republicanas, también se fueron devolviendo las propiedades incautadas y colectivizadas a sus dueños.
29. La sección sería dirigida por Antonio Calvache (realizador de *Derrumbamiento del ejército rojo*, (1939) estrenada tras la contienda) y contaría con la labor esporádica de varios operadores importantes del bando nacional como Mariano G. Ruíz Capillas, Ricardo Torres, Cecilio Paniagua, Manuel Novoa y Eloy Mella entre otros (Álvarez y Sala, 2000, pp. 139-140).
30. De hecho, entre 1939 y 1942, durante el auge del Tercer Reich es cuando más películas nazis (55%) y fascistas (15%) se importaron, más que de EEUU (Díez Puertas, 2002).
31. Presentada en París con el título *Noches de Andalucía*.
32. Además, también llegaron muchas películas italianas tanto de ficción como documentales y que llenaron las carteleras del bando nacional (Díez Puertas, 2003).
33. Si bien, esta neutralidad respondía más a una manera de presionar políticamente a Franco por parte de Mussolini, como no dándole importancia al escenario español, para que este tuviera que reconocer la necesidad de ayuda italiana.
34. Algunos noticiarios como Éclair y Pathé adoptaron posturas profranquistas.

## Referencias

- ÁLVAREZ, R. y SALA, R. (2000): *El cine en la zona nacional, 1936-1939*, Mensajero, Bilbao.
- AMO, A. (1996): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra / Filmoteca española, Madrid.
- ARONICA, D. (2017): *La Guerra Civil española en la propaganda fascista. Noticiarios y documentales italianos (1936-1945)*, Hispanoscope, Santander.
- BENET, V. J. (2015): *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona.
- CABEZA SAN DEOGRACIAS, J. (2005): *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Rialp, Madrid.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (1977): *El cine republicano español*, Dopesa, Barcelona.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (2006): «La producción cinematográfica española durante la guerra civil», a S. JULIA coord.: *Congreso La Guerra Civil Española*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid.
- CARDONA, G. (2006): «Rebelión militar y guerra civil», a S. JULIÁ: *República y Guerra en España (1936-1939)*, Espasa, Madrid: 223-286.
- CASANOVA, J. (2014): *República y Guerra Civil*, Crítica y Marcial Pons, Barcelona.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2002): *Un cinema herido*, Paidós, Barcelona.
- CRUSELLS, M. (2001): *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*, Universidad de Castilla-La Mancha.
- CRUSELLS, M. (2006): *Cine y Guerra Civil española. Imágenes para la memoria*, Ediciones JC, Madrid.
- DE LAS HERAS HERRERO, B. ed. (2017): *Imagen y Guerra Civil Española: carteles, fotografía y cine*, Síntesis, Madrid.
- DE PABLO, S. (2001): Notas sobre la censura cinematográfica durante la guerra civil, *Cuadernos de la Academia*, 9: 435-442.
- DE PABLO, S. (2006): *Tierra sin paz*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- DE PABLO, S. (2007): La guerra filmada en el País Vasco, *Historia Contemporánea*, 35: 623-652.
- DIEZ PUERTAS, E. (2002): *El montaje del franquismo*, Laertes, Barcelona.
- DIEZ PUERTAS, E. (2003): *Historia social del cine en España*, Fundamentos, Barcelona.
- FANÉS, F. (1982): *Cifesa. La antorcha de los éxitos*, Institución Alfonso el Magnánimo, D.L. Valencia.
- ELENA, A. (2010): *La llamada de África. Estudios sobre el cine español*, Edicions Bellaterra, Barcelona.
- FERRO, M. (1995): *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona.
- FRANCO, J. (2000): *Cifesa, mite i modernitat*, Editorial L'Eixam, Valencia.
- GOOCH, J. (2021): *La guerra de Mussolini*, La Esfera de los Libros, Madrid.
- GRAHAM, H (2019): *La República española en guerra, 1936-1939*, Debate, Barcelona.
- GUBERN, R. (1981): *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Península, Barcelona.
- GUBERN, R. (1986): *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid.
- GUBERN, R. (2015): «El cine sonoro (1930-1939)», a R. GUBERN, J. E. MONTERDE, J. PÉREZ PERUCHA, E. RIAMBAU y C. TORREIRO: *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid: 123-179.
- HUGHES-WARRINGTON, M. ed. (2009): *The History on Film Reader*, Routledge, Londres.
- MORADIELLOS, E. (2016): *Historia mínima de la Guerra Civil española*, Turner, Madrid.
- MULLER, R. y WIEDER, T. (2013): *Cine y regímenes autoritarios en el siglo XX: pantallas bajo influencia*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- HUESO, A. L. (1998): *El cine y el siglo XX*, Ariel, Barcelona.
- MARTÍNEZ, J. (2009): Del rojo al azul. Las pantallas de las dos Españas, *Espacio, tiempo y forma, Serie V. Historia Contemporánea*, 21: 117-139.
- MARTINEZ BANDE, J. M. (1988): *La batalla del Ebro*, Servicio Histórico Militar, Madrid.

- MARTINEZ BANDE, J. M. (1990): *La batalla de Teruel*, San Martín, Madrid.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, P. (2009): «Los documentales anarquistas durante la Guerra Civil Española», a J. L. CASTRO DE PAZ y D. CASTRO DE PAZ coords.: *Cine + Guerra Civil: nuevos hallazgos: aproximaciones analíticas e historiográficas*, Universidad da Coruña, A Coruña: 49-72.
- MESEGUER, M. N. (2004): *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*, Universidad de Murcia, Murcia.
- MUÑOZ BOLAÑOS, R. (2017): *Guernica. Una nueva historia*, Espasa, Barcelona.
- PRESTON, P. (2006): *La Guerra Civil española*, Círculo de lectores, Barcelona.
- REIG TAPIA, A. (2006): *La Cruzada de 1936. Mito y memoria*, Alianza, Madrid.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, J. L. (2000): *Historia de Falange Española y de las JONS*, Alianza, Madrid.
- ROSENSTONE, R. A. (1997): *El pasado en imágenes*, Ariel, Barcelona.
- SALA, R (1993): *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Mensajero, Bilbao.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006): *Cine y guerra civil española del mito a la memoria*, Alianza, Madrid.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. coord. (2007): *España en armas: el cine de la guerra civil española*, Diputación de Valencia, Valencia.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2007): Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939), *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 12: 75-94.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. y TRANCHE, R. R. (2011): *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Cátedra y Filmoteca española, Madrid.
- SCHULER SPRINGORUM, S. (2014). *La guerra como aventura: La Legión Condor en la Guerra Civil española (1936-1939)*, Alianza, Madrid.

**Autoría:** El presente trabajo ha sido conceptualizado y escrito por Igor Barrenetxea Marañón. El autor ha leído y está de acuerdo con la versión del manuscrito.

**Conflictos de interés:** El autor declara no tener ningún conflicto de interés.

**Copyright:** © 2023 del autor. Presentado para una posible publicación de acceso abierto bajo los términos y condiciones de la licencia Creative Commons Attribution (CC BY) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).