

# UNA GUERRA FILMADA. EL CINE EN EL PAÍS VASCO DURANTE LA GUERRA CIVIL<sup>1</sup>

---

Santiago de Pablo  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

## 1. El cine y la propaganda bélica en el País Vasco

Dentro de los ya abundantes estudios sobre la Guerra Civil en el País Vasco, no son escasos los relativos a la propaganda y a los medios de comunicación, cuya trascendencia en un enfrentamiento bélico nadie ignora. Además, en un conflicto como el que se produjo en territorio vasco, en el que, quizás en mayor medida que en el conjunto de España, aparte de *vencer* era necesario tratar de *convencer* a la población civil y a la opinión pública internacional, la propaganda bélica era fundamental. Sin embargo, como sucede con otros aspectos de la Guerra Civil en el País Vasco, la abundancia de publicaciones no significa ni mucho menos que la historia de los medios de comunicación vascos entre 1936 y 1939 sea un terreno investigado en su totalidad. Por el contrario, aún hay mucho que profundizar en aspectos fundamentales dentro de este campo, hasta el punto de que todavía falta, sin ir más lejos, una monografía sobre el conjunto de la prensa vasca durante el conflicto.

Hasta hace unos años, algo semejante podía decirse de la producción cinematográfica de ambos bandos en torno a la guerra en el País Vasco. Se conocían algunas películas que se habían conservado íntegramente en la Filmoteca Española, en la Filmoteca Vasca o en la de la *Generalitat* de Cataluña,

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. HAR2008-03691/HIST), en el marco de un Grupo de Investigación de la UPV/EHU (ref. GIU 07/16). Con el fin de mantener un criterio coherente, en este artículo utilizamos las grafías oficiales durante la Guerra Civil, tanto en lo que se refiere a las instituciones (Gobierno de Euzkadi, escrito con z) como a las provincias y localidades, cuyo nombre oficial era entonces en castellano (Guernica, Vizcaya, etc.).

pero nada se sabía de su gestación, envuelta en todo tipo de errores y mitos; y lo mismo sucedía con nuevos filmes que pudieran encontrarse en otros archivos cinematográficos. En la actualidad, por el contrario, el cine es uno de los aspectos de la Guerra Civil en el País Vasco que mejor conocemos. Tras los primeros acercamientos de Santos Zunzunegui, yo mismo tuve oportunidad de investigar esta cuestión durante casi una década, publicando varios artículos al respecto, que culminaron en el libro *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006).

Otros autores se han acercado de forma más tangencial al tema, como Emeterio Diez, Carmelo Garitaonandia, Magí Crusells y J. B. Heinink, con su pionero catálogo de los filmes estrenados en Bilbao entre 1929 y 1937. A toda esta bibliografía hay que sumar el reciente libro en Internet de Felipe Cabrerizo sobre el cine durante la Guerra Civil en Guipúzcoa, que sobre todo aporta nuevos datos en torno a la exhibición cinematográfica en esta provincia, y la tesis doctoral, todavía inédita, del profesor de la Universidad de Nantes José Antonio Fernández, que, aunque aborda sobre todo la producción cinematográfica y televisiva posterior a la guerra, incluye una primera parte sobre el período 1936-1939. Entre los acontecimientos bélicos, el reflejo del bombardeo de Guernica del 26 de abril de 1937 en el cine ha sido objeto de un buen número de artículos, algunos centrados en las filmaciones realizadas durante el conflicto y otros en producciones posteriores. Además, por su relación directa con el cine relativo a la actual Comunidad Autónoma del País Vasco en los años treinta, es necesario citar el libro de Alberto Cañada sobre la evolución cinematográfica de Navarra durante la Segunda República y la Guerra Civil.

Con este bagaje previo, es casi imposible, por tanto, realizar aportaciones completamente novedosas en este artículo. Aun completado con algunos datos aparecidos con posterioridad, la base del mismo es el mencionado libro *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, al que remito tanto para el conocimiento de las fuentes documentales utilizadas como para una ampliación del tema. Así, en el marco de este número de *Historia Contemporánea*, que pretende ser un estado de la cuestión de nuestros conocimientos sobre la Guerra Civil en el País Vasco, casi 75 años después, me limitaré a analizar las líneas fundamentales de la relación entre cine y conflicto bélico en las provincias vascas. Además, me centraré exclusivamente en el cine producido por el Gobierno Vasco y por el bando franquista entre 1936 y 1939, dejando a un lado la visión que sobre el País Vasco dieron los noticiarios y documentales del resto de la España republicana (en especial de Cataluña), de los principales países europeos y de los Estados Unidos, que analizo también en profundidad en el mencionado libro de 2006.

Comparada con el conjunto de la Guerra Civil, el enfrentamiento bélico en el País Vasco fue, si cabe hablar así, una *guerra corta*. Frente a los casi tres años de duración del conflicto en España, en el ámbito vasco éste duró menos de un año: once meses exactos pasaron desde la sublevación militar, iniciada aquí el 19 de julio de 1936, hasta la caída de Bilbao, el 19 de junio de 1937. Menos de quince días después, a primeros de julio, todo el territorio vasco pasaba definitivamente a estar controlado por el ejército de Franco. Más breve todavía fue la vida en su propio territorio del Gobierno de Euzkadi, constituido en octubre de 1936, cuya labor fue —gracias a la presencia en él, y por tanto en el bando republicano, del católico Partido Nacionalista Vasco (PNV)— la que hizo que el País Vasco fuera un caso especial en el conjunto de la guerra española.

Dada esa brevedad cronológica, podría pensarse que la producción cinematográfica en torno al País Vasco hubo de ser, necesariamente, muy poco importante. También el tiempo que cuesta poner en marcha una infraestructura propagandística, tras el estallido de una guerra, y la ausencia de una industria cinematográfica en el País Vasco antes de 1936 (lo que a su vez implicaba ausencia de técnicos, cámaras, película virgen, laboratorios, etc.) refuerzan la percepción de que hubiera sido imposible contar con una *guerra cinematográfica* propia en el País Vasco entre 1936 y 1939. Y en efecto, numéricamente, dejando a un lado el cine producido en el extranjero, la producción cinematográfica española sobre el País Vasco entre 1936 y 1939 fue más bien escasa.

Sin embargo, el carácter específico de la Guerra Civil en el País Vasco hizo que, desde el punto de vista cualitativo, ese cine documental planteara cuestiones que no estaban presentes en el resto de la propaganda cinematográfica franquista y republicana durante la Guerra Civil. Aunque al final fuera la fuerza de las armas la que se impusiera, los dos bandos enfrentados tuvieron que hacer un esfuerzo importante para dar a conocer sus razones, pensando tanto en la población vasca como en los espectadores, sobre todo católicos, de otros países. Así, aunque —comparado con el número de cintas sobre otras zonas en las que hubo una *guerra larga* y una estructura cinematográfica mucho más desarrollada, como Cataluña o Madrid— el corpus de documentales sobre el País Vasco es pequeño, no por ello deja de ser significativo, tal y como vamos a mostrar a continuación.

## 2. El primer Gobierno Vasco y la producción cinematográfica

En el breve lapso de tiempo que pudo actuar en Bilbao, el Gobierno Vasco apenas tuvo tiempo de organizar su propaganda cinematográfica.

Debido, entre otras cosas, a la mencionada falta de infraestructuras cinematográficas previas, tuvo que partir casi desde cero. Aunque el Gobierno de Euzkadi era de coalición entre el Partido Nacionalista Vasco y el Frente Popular, su actuación estuvo teñida de nacionalismo, debido al predominio del PNV, a su carácter presidencialista y al aislamiento de su territorio. Ello se reflejó también en su producción cinematográfica, que fue mucho más nacionalista que izquierdista, al estar controlada, aunque no realizada directamente, por personas de confianza del *lehendakari* José Antonio Aguirre y de otros dirigentes del PNV, como el ministro del Gobierno de la República Manuel Irujo.

La labor propagandística del Gobierno Vasco dependía de la Secretaría General del Departamento de Presidencia, y su encargado fue el miembro del PNV Bruno Mendiguren, que estaba al frente de la Sección de Propaganda y Relaciones Exteriores. Dentro de esta Sección, diversos gabinetes se encargaban de la prensa, la fotografía, los impresos y el cine. En su primera etapa, antes de la toma de la capital vizcaína por los franquistas, en junio de 1937, el Gabinete Cinematográfico de la Sección de Propaganda realizó dos breves reportajes, significativamente centrados ambos en la temática religiosa. Se trata de *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias* (1937), que reflejaba las honras fúnebres de un jefe de capellanes del Ejército vasco en Bilbao, en presencia de las autoridades autonómicas y del PNV. *Semana Santa en Bilbao* (1937) era un recorrido por los oficios religiosos de la Semana Santa bilbaína, destacando el *lehendakari* Aguirre y el consejero de Justicia y Cultura, Jesús María Leizaola, asistiendo a dichos oficios y realizando la tradicional visita a los *monumentos* eucarísticos.

Como puede verse por sus propios títulos, el mensaje propagandístico de estas películas se centraba en la compatibilidad entre el catolicismo y la defensa de la República, reflejando así que la guerra en las provincias vascas tenía unas connotaciones distintas a las del resto de España. De hecho, se trata de dos reportajes atípicos en el conjunto de la propaganda republicana, como lo fue toda la situación del País Vasco, tanto por su carácter religioso y pacífico, como por su particularidad nacionalista, que probablemente resultara extraña a los sectores revolucionarios que apoyaban a la República fuera del territorio vasco.

Tras dar estos primeros frutos en su propia tierra, y aunque pueda parecer contradictorio con su impronta nacionalista, la mayor parte de la labor cinematográfica del Gobierno de Euzkadi se realizó fuera del País Vasco, cuando, tras la conquista de su territorio, había comenzado el primer exilio de los vascos contrarios a Franco, particularmente en Cataluña y en Francia. En efecto, el ejecutivo autónomo vasco realizó, sobre todo entre junio

de 1937 y el verano de 1938, una intensa labor desde Barcelona y París. Nemesio Manuel Sobrevila, Eduardo Díaz de Mendivil y José María Beltrán fueron los hombres clave en la estructura de la propaganda cinematográfica vasca, con la que colaboraron también otros cineastas profesionales o amateurs, como Robert Petiot y Agustín Ugartechea, así como, eventualmente, Conrado Bernat, Armando Seville o Léon Bellet. El hecho de que la inmensa mayoría de estos técnicos no estuvieran vinculados al PNV —tal y como sucedía con Sobrevila, su máximo responsable— o ni siquiera fueran vascos indica el interés del Gobierno Vasco por contar con una propaganda cinematográfica de calidad. Sin embargo, ello no implica que no atara los cabos desde el punto de vista ideológico, puesto que uno de sus responsables, Díaz de Mendivil, que sí era afiliado al PNV, se encargó precisamente de la orientación política de las cintas producidas, hecho que influyó en el deterioro de las relaciones entre Sobrevila y el Gobierno Vasco, antes de su ruptura definitiva en 1938.

La puesta en marcha del organigrama cinematográfico del Gobierno de Aguirre había comenzado en marzo de 1937, cuando el ejecutivo vasco llegó a un acuerdo con el arquitecto y cineasta bilbaíno Nemesio Manuel Sobrevila, que se encargaría a partir de ese momento de la dirección de la propaganda cinematográfica vasca. Sobrevila, cuyo prestigio previo a nivel creativo se había plasmado en la dirección de varios cortometrajes de gran originalidad, se puso enseguida manos a la obra y en torno a mayo de 1937 la estructura cinematográfica del Gobierno Vasco estaba en pie. En su conformación, el cineasta bilbaíno echó mano del gran operador aragonés José María Beltrán, que en la primavera de 1937 comenzó también a trabajar a las órdenes del Gobierno Vasco. Por su parte, Eduardo Díaz de Mendivil se hizo cargo a principios de junio del mismo año de la propaganda vasca en Barcelona, como jefe de la Sección Vasca de la Subsecretaría de Propaganda afecta al Ministerio de Estado (Asuntos Exteriores). La labor general de Mendivil era hacer de «de enlace entre las actividades del Estado y del Gobierno Autónomo con el fin de hacerlas coincidentes». Su trabajo, realizado sobre todo en Barcelona, aunque hacía frecuentes viajes a París y a Valencia, donde estuvo siempre en contacto con Manuel Irujo, incluía la «supervisión» de los documentales cinematográficos.

Cuando Sobrevila empezó su trabajo, se encontró con que era muy complicado conseguir material y enviar operadores propios al País Vasco, por lo que entabló negociaciones con el noticiero *Hearst Metrotone News* (dependiente de la cadena de prensa del magnate norteamericano William Randolph Hearst y de la Metro-Goldwyn-Mayer), llegando a un acuerdo para enviar a un operador de *Hearst Metrotone News*, el francés Robert Petiot, a Bilbao. A mediados de mayo Petiot llegó a Vizcaya y comenzó a

realizar filmaciones, de las que, vía Bayona, enviaba una copia a *Hearst Metrotone News* y otra a la Delegación del Gobierno Vasco en París, donde se encontraban Sobrevila y Beltrán. Gracias a este acuerdo, además de conseguir imágenes para su archivo, el Gobierno de Euzkadi se vanagloriaba de haber logrado que ciento cincuenta millones de personas hubieran visto las actualidades de la guerra en el País Vasco, gracias a la inclusión de estas vistas en los noticiarios *Hearst Metrotone News*.

Sin embargo, el rápido avance de las tropas franquistas en el frente norte hizo que Petiot sólo pudiera filmar en el País Vasco durante aproximadamente un mes. En junio de 1937, perdido el territorio vasco, Petiot se retiró hacia Santander, de donde pasó a Cataluña, regresando definitivamente a Francia en 1938. De esta forma, sin haber tenido tiempo para concluir ni una sola película con todo el material filmado, el centro de acción de la cinematografía autonómica vasca se trasladó definitivamente a las delegaciones del Gobierno Vasco en Barcelona y sobre todo en París. El hecho de que, cuando Bilbao cayó en poder de los franquistas, el flamante organigrama cinematográfico puesto en marcha por Sobrevila, a las órdenes del Gobierno de Aguirre, sólo hubiera logrado terminar los dos breves reportajes sobre el entierro de Corta y sobre la Semana Santa en Bilbao podía considerarse un fracaso, teniendo en cuenta el dinero y el capital humano invertido en esta labor. Sin embargo, ni Sobrevila ni el resto de sus compañeros se amilanaron y continuaron su tarea fuera del País Vasco, hasta ver cómo el trabajo emprendido daba sus frutos en forma de celuloide.

Esto era una prueba más de cómo el Gobierno Vasco, a pesar de haber perdido su territorio, trató de mantener sus atribuciones entre 1937 y 1939, apoyándose muchas veces en la ayuda prestada por la *Generalitat* catalana. En este empeño tuvo que enfrentarse con determinados sectores del Gobierno central, que opinaban que el ejecutivo presidido por Aguirre se extralimitaba en sus funciones e incluso que no tenía ningún sentido mantener toda la estructura autonómica vasca, que se había quedado sin razón de ser. Por el contrario, desde el punto de vista político, para el PNV era fundamental mantener, incluso sin territorio propio, todas las competencias posibles, hasta el punto de que incluso trató infructuosamente de seguir contando con un ejército diferenciado del de la España republicana, con sede en Cataluña. Obviamente, el Gobierno republicano se negó a esta pretensión, pero fue mucho más permisivo con los dos aspectos clave de la labor del Gobierno Vasco entre 1937 y 1939: la atención a los refugiados vascos en Francia y en Cataluña y, sobre todo, la propaganda, dirigida a la opinión pública mundial. De hecho, la República no sólo no coartó la propaganda vasca sino que, como vamos a ver enseguida, la financió directamente, dado su interés en que las potencias democráticas conocieran que,

junto a la situación revolucionaria presente en muchas zonas de España, existía todavía otra forma de entender la República española.

Es significativo que, según iba avanzando la guerra, la opción política del PNV dentro del bando republicano fuera la de apoyar al presidente de la República, Manuel Azaña, para conseguir reducir la influencia comunista y un Gobierno más moderado. Así se explica el ensalzamiento de Azaña por la prensa nacionalista, la intensificación de las relaciones del PNV con los grupos republicanos de centro-izquierda y su integración en el Comité de Relación de los Partidos Republicanos, en marzo de 1938. La idea que Azaña y el PNV tenían sobre la necesidad de una República moderada se reflejaba en el resumen que el diputado nacionalista Julio Jáuregui hizo del discurso privado del presidente de la República a los representantes de los partidos republicanos en agosto de 1938:

Es necesario saber si servimos una política republicana señalada en la Constitución, si defendemos una democracia, la libertad y las autonomías que la República ha creado. (...) Para lo que no sea esto estamos de más los liberales y los republicanos. La guerra, si la podemos ganar, la tenemos que ganar en París y en Londres, que son los que nos pueden dejar hundirnos o ayudarnos. Para que París y Londres nos ayuden tenemos que ofrecerles la garantía de una República constitucional, democrática y liberal.

En este marco, la propaganda cinematográfica vasca en el exterior podía ser un buen camino «para que París y Londres nos ayuden». Aquí ya no era importante si el Gobierno Vasco contaba o no con atribuciones constitucionales para llevar a cabo una propaganda autónoma, sino las posibilidades de esa propaganda en la opinión pública exterior. No por casualidad, el embajador de la República española en Francia era en esos momentos el católico republicano Ángel Ossorio y Gallardo, que apoyó sin reservas la propaganda cinematográfica que el Gobierno Vasco realizó desde su Delegación en París. Salvo parte de la izquierda más radicalizada por el dilema fascismo-antifascismo de los años treinta, buena parte de los demócratas occidentales eran reacios a implicarse en una guerra en la que el bando *gubernamental* procedía de la forma en que lo hacían, por ejemplo, los anónimos protagonistas del anarquista *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936), de Mateo Santos. Si la República española consistía en asaltar conventos, quemar obras de arte, profanar tumbas, etc., no era extraño que muchos la miraran con prevención. De hecho, el propio Gobierno republicano tuvo que censurar este documental, tratando de evitar (infructuosamente, puesto que algunas copias ya habían empezado a circular) que se convirtiera en contra-propaganda franquista.

### 3. *Guernika*: un pueblo que sufre

El primer fruto de toda esta labor fue *Guernika* (1937), producida y realizada por Nemesio Sobrevila, sin duda la película vasca más importante de la Guerra Civil, que se estrenó en París en octubre de 1937. La financiación del documental corrió a cargo del propio Sobrevila, del Gobierno Vasco y, como acabamos de ver, del Gobierno republicano, cuyos ministerios de Estado y Justicia (cuyo titular era el mencionado Manuel Irujo) transfirieron fondos a la Embajada española en París, para ayudar al ejecutivo autónomo a terminar la película. La idea inicial era esperar a recibir más material filmado por Petiot pero, al producirse la caída de Bilbao, Sobrevila tuvo que ceñirse a montar el documental con el material que tenía en esos momentos. Además, una vez caído Bilbao y con el Gobierno de Euzkadi fuera de su tierra, el filme ya no podía basarse en la resistencia vasca frente al invasor, sino sobre todo en la particularidad de la lucha en el País Vasco y en la atención a los refugiados, buscando su repercusión propagandística en el exterior.

Entre el material empleado en el montaje, que forma la película hoy conservada, se encontraban algunos planos del documental francés *Au Pays des basques* (1930), el ya citado cortometraje *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias*, las cintas enviadas por Petiot (huida de los campesinos con bueyes y enseres; los civiles construyendo trincheras; el bombardeo de Bilbao y de sus alrededores, con la alarma aérea en el Arenal, la gente corriendo a los refugios, un incendio en un depósito de gasolina y varias personas intentando apagar el fuego; imágenes de muertos y heridos; la captura de un aviador alemán y su aparato destruido; un comedor para refugiados; imágenes de niños, ancianos y recién nacidos; el reconocimiento médico y la despedida de los niños en el muelle de Santurce, los barcos en que son trasladados y su llegada a La Rochelle; la artillería vasca disparando y una misa de campaña a la que asisten los *gudaris*, etc.), las imágenes de varios refugios infantiles en Francia, Gran Bretaña y Bélgica, casi con seguridad filmadas por Beltrán, y las famosas tomas de Guernica destruida rodadas por un aficionado en película de 16 milímetros, cuya autoría era desconocida hasta hace unos años. De hecho, muchos autores habían atribuido la paternidad de parte de estos planos al propio Beltrán, aunque en realidad el autor de todas las imágenes cinematográficas de las ruinas de Guernica que aparecen en el filme fue el cineasta amateur vizcaíno Agustín Ugartechea, afiliado al Partido Nacionalista Vasco.

Ya en febrero de 1937 el Gobierno Vasco había concedido un salvoconducto a Ugartechea, para que las unidades militares le facilitaran los «me-



Alarma aérea en el Arenal de Bilbao, filmada por Petiot e incluida en *Guernica* (1937). Filmoteca Española

dios convenientes para obtener reportajes gráficos en la zona de guerra». Gracias a esta autorización, Ugartechea pudo moverse por el frente, realizando filmaciones, con cámaras de carácter semiprofesional o amateur, de 16 y 9,5 milímetros, que luego entregaba a la Sección de Propaganda. Quizás por su escasa calidad técnica, en relación con las tomas profesionales que formaban casi la totalidad de *Guernika*, estos planos nunca fueron utilizados por Sobrevila en el montaje de sus películas. La mayor parte se han perdido y sólo hace muy poco se han recuperado algunas cintas, en las que —junto a filmaciones de antes del inicio de la guerra, como unas correspondientes a la celebración del *Aberri Eguna* (el «Día de la Patria vasca», organizado por el PNV) en Pamplona en 1935 u otras de vida cotidiana durante la etapa republicana—, aparecen diversas escenas bélicas, en muy mal estado de conservación. En ellas se observa a grupos de *gudaris* en una zona boscosa, disparando piezas de artillería y morteros, así como a efectivos de la *Ertzaiña Igiletua* (policía vasca motorizada), saliendo con sus motos y coches de su cuartel (el Palacio de Ibaigane, la actual sede del Athletic Club de Bilbao) y recorriendo las calles.

Sin embargo, algunas de las imágenes filmadas por Ugartechea con su cámara semiprofesional sí eran especialmente importantes y de ahí que So-

brevila decidiera incluirlas en *Guernika*, a pesar de la diferencia de calidad con el resto del celuloide empleado en el montaje. Se trataba de unas tomas de las ruinas de Guernica, filmadas el 28 de abril, apenas dos días después del bombardeo y un día antes de la entrada de las tropas franquistas. Dado que en aquel momento en Vizcaya no había ningún cámara profesional, puesto que Petiot llegaría unas semanas después, las imágenes de Ugartechea fueron las únicas de Guernica recién bombardeada, tomadas desde el lado republicano. Teniendo en cuenta la polémica en torno a las causas de la destrucción de Guernica, que enfrentó a los dos bandos entre sí y tuvo un alcance internacional, no es extraño que el Gobierno Vasco tuviera especial interés en incluir estas tomas en el documental que estaba preparando, para demostrar al mundo que la villa foral no había sido destruida en su huida, como afirmaba la propaganda franquista, por los defensores «rojo-separatistas», sino por la aviación alemana e italiana al servicio de Franco.

Sin embargo, esto no iba a resultar sencillo, pues parte del material filmado por Ugartechea sobre el bombardeo de Guernica desapareció cuando se llevó a revelar a la sucursal de la casa alemana Agfa en Francia. En efecto, a principios de mayo de 1937 se recibió en la Delegación del Gobierno Vasco en París un saco que contenía dieciocho bobinas impresionadas de película Agfa de 16 milímetros en positivo directo (es decir, que el positivo se originaba directamente, sin necesidad de negativo, pues la propia película filmada era la que se proyectaba). En el exterior de casi todas estas bobinas, Ugartechea había anotado el tema genérico a que se refería lo filmado en cada una, anotando en una de ellas la palabra Guernica, aunque en realidad en otro de los rollos también había algunas imágenes de la villa destruida por el bombardeo. En París, Beltrán recibió el encargo de ocuparse del asunto e hizo ver a la Delegación el peligro que se corría si el trabajo era realizado por la casa Agfa, por ser ésta de raíz alemana.

Sin embargo, las otras casas no quisieron encargarse de ellas y se vio obligado a entregarlas a Agfa, que efectuaba el revelado gratuito de este tipo de cintas, derecho adquirido al comprar la película virgen. A principios de julio, Agfa avisó a Beltrán de que las películas entregadas habían sido reveladas. Enseguida, Díaz de Mendívil, Sobrevila y Beltrán visionaron las películas en la propia casa Agfa, extrañándoles el contenido de una de las bobinas, que nada tenía que ver con el País Vasco, ya que contenía vistas de Italia. Como la orden recibida de Bilbao era de encargar copias, sin retirar el material de Agfa, dejaron el encargo de sacar una copia de todo lo revelado. Esta decisión de hacer copias de las dieciocho bobinas, incluyendo la de Italia, jugó más tarde en contra de los intereses del Gobierno Vasco en este asunto, ya que Agfa la interpretó como una aceptación de la propiedad de todas las bobinas. Cuando, en julio de 1937, Agfa entregó las copias de las bobinas

al Gobierno Vasco, la única forma de salir de dudas era que Ugartechea las visionara y comprobara qué imágenes faltaban. Citado por Mendivil, Ugartechea se presentó en París, visionó las cintas en una sala de proyección ajena a Agfa y comprobó que la bobina rotulada como Guernica no correspondía con lo filmado, que en realidad eran imágenes comprometedoras, que podían demostrar que la ciudad había sido destruida por un ataque aéreo. Se trataba de la imagen de varias monjas llorando en su convento derruido mientras unos milicianos retiraban de la ruinas los cadáveres de otras religiosas; un médico buscando entre los escombros de su clínica material quirúrgico desaparecido; los efectos del bombardeo sobre la plaza del mercado; los agujeros hechos por las bombas y caballos hechos trizas por la metralla.

Afortunadamente, al final de otra bobina sin rotular también había algunos metros filmados entre las ruinas humeantes de la villa, que, aunque breves, constituían un testimonio clave en la batalla propagandística internacional sobre las causas de la destrucción de Guernica. Mientras se ampliaban de 16 a 35 milímetros las imágenes de esta bobina, con el fin de que Sobrevila las incluyera en *Guernika*, comenzó el proceso para recuperar la bobina completa que faltaba, que contenía imágenes mucho más claras. El Gobierno Vasco solicitó formalmente a Agfa la bobina extraviada, pero, ante la negativa de la casa fotográfica, optó por la vía judicial, presentando en agosto de 1937 una demanda civil ante los tribunales franceses. En la demanda el Gobierno Vasco solicitaba a Agfa que pagara 5.000 francos por cada día de retraso, durante seis meses, además de 200.000 francos por daños y perjuicios, caso de que la película no apareciera.

Mientras continuaban las gestiones judiciales, Sobrevila, con la ayuda de Beltrán y bajo la supervisión de Mendivil, que se había trasladado a París para aconsejar en el montaje, terminó la película *Guernika*, de 23 minutos de duración y de la que se hicieron versiones en castellano, francés e inglés. El preestreno de la versión francesa tuvo lugar el 15 de octubre en París, asistiendo, además de los que habían participado en ella, Antón Irala (secretario de la Presidencia del Gobierno de Euzkadi), el presidente del Consejo Nacional del PNV Doroteo de Ciaurriz y los empleados de la Delegación del Gobierno Vasco en la capital francesa. A los pocos días se hizo una nueva presentación para la prensa parisina y Mendivil regresó a España, donde enseñó la versión en castellano a Irujo y al subsecretario de Propaganda del Gobierno español. La selección de los que pudieron asistir a estas primeras proyecciones es muy significativa, puesto que demuestra la importancia que el Gobierno Vasco y el PNV daban a la cinta, que enseguida pudo ser visionada por otras autoridades autonómicas y centrales (comenzando por el *lehendakari* Aguirre) y por diversos creadores de opinión, sobre todo a nivel internacional.



Imágenes filmadas por José María Beltrán: el ministro del PNV Manuel Irujo en los Pirineos. Filmoteca Española

Una vez estrenada la película, a finales de octubre de 1937 el Gobierno Vasco, gracias en parte a las gestiones de Mendivil en París, logró que Agfa devolviera una parte de la cinta que había desaparecido, ofreciendo una indemnización por retirar la demanda. Sin embargo, el Gobierno se negó a aceptar la propuesta, ya que la cinta había sido «saboteada» y faltaban algunos de los planos más comprometedores. Entre los planos recuperados se conservan unas breves imágenes, de escasa calidad técnica, de las monjas y los soldados entre las ruinas del convento. Entre las imágenes que nunca se recuperaron se encontraban probablemente algunas de las que Sobrevila describió con ocasión de la presentación de *Guernika* a la prensa francesa, como los efectos del bombardeo sobre la plaza del mercado, los agujeros hechos por las bombas, los caballos hechos trizas por la metralla o el médico buscando entre las ruinas.

En cualquier caso, el Gobierno Vasco no aceptó la devolución parcial de la bobina y la indemnización que ofrecía Agfa y se propuso continuar con el proceso para recuperar el resto de la cinta o en su defecto obtener una mayor compensación económica. Se trataba ahora de demostrar que la película había sido manipulada y cortada en Agfa antes de devolverla a Sobrevila, pero en febrero de 1938, el perito judicial dictaminó que no se

apreciaban señales de manipulación, por lo que el Gobierno Vasco se tuvo que limitar a exigir daños y perjuicios por el retraso en la entrega. A pesar de todo, el ejecutivo seguía empeñado en la demanda, que interpretaba como un juicio sobre la forma en que Guernica había sido destruida, con la trascendencia que tendría una sentencia favorable sobre el caso en un tribunal francés. Por fin, a primeros de agosto de 1939, ya terminada la Guerra Civil, el Gobierno Vasco prefirió «solucionar de una vez el asunto de la Casa Agfa (...), desistiendo del pleito, previo pago por la Casa Agfa, según su abogado, de 10.000 francos».

Aunque no tenemos la confirmación documental del pago, terminaba así, con una indemnización infinitamente menor de la que se pedía al principio, el *affaire* que durante dos años había enfrentado al Gobierno Vasco con la empresa alemana. Sin duda, el interés del ejecutivo autónomo había decaído, no sólo como consecuencia de las dificultades para lograr una sentencia favorable, sino sobre todo por el final de la guerra en España, por el tiempo transcurrido desde el bombardeo y por el previsible comienzo de un nuevo conflicto mundial.

Mientras la historia interminable del pleito con Agfa seguía su curso, *Guernika* había empezado a ser distribuida, tanto en la España republicana como en el extranjero. De la distribución de *Guernika* en España se encargaron Laya Films en Cataluña y Film Popular en el resto de la zona republicana, exhibiéndose, entre diciembre de 1937 y finales de marzo de 1938, según los informes remitidos por las dos distribuidoras al Gobierno Vasco, en Madrid, Valencia, Sagunto, Barcelona, Tarrasa, Castellar del Vallés, Tarragona, Reus y Mataró. Como se puede observar, a pesar de que Film Popular, vinculada al Partido Comunista, fue quizás la empresa cinematográfica más importante de la zona republicana durante la guerra, su labor de distribución de *Guernika* dejó bastante que desear, proyectándola sólo en dos grandes capitales (Madrid y Valencia) y en la localidad valenciana de Sagunto. Es imposible saber, sin embargo, si motivos políticos hicieron que el documental, alejado de la ideología que sustentaba el Partido Comunista, no se moviera más por los cines del territorio republicano.

Algo mejor fue la distribución en Cataluña, donde Laya Films, dependiente de la *Generalitat* de Cataluña, tenía una estrecha relación con el servicio cinematográfico del Gobierno Vasco. Este hecho no puede separarse de las buenas relaciones que durante la guerra se entablaron entre los gobiernos autónomos vasco y catalán, e incluso directamente entre sus dos presidentes, José Antonio Aguirre y Lluís Companys. Ya a finales de 1937 un informe nacionalista vasco señalaba que la «*Generalitat* tiene un gran interés en la colaboración del PNV y da grandes facilidades al Gobierno [Vasco]». Éste se había puesto bajo la salvaguardia de la *Generalitat* «en

aquellos apartados en los que el Gobierno Vasco no tiene la jurisdicción al perder el territorio», gracias al acuerdo entre Companys y Aguirre «de defender conjuntamente los derechos de Cataluña y Euzkadi». Con seguridad, este acuerdo político entre ambos gobiernos autónomos hizo que las relaciones en el terreno cinematográfico fueran fluidas, ya que la *Generalitat*, que durante la guerra tuvo frecuentes conflictos con el Gobierno central, estaba especialmente interesada en resaltar la diversidad nacional de la España republicana.

En Francia, Sobrevila había firmado un contrato de distribución con *Cine Liberté*, una organización dependiente también del Partido Comunista francés. Pero, antes de proceder a su exhibición comercial, en diciembre de 1937, el propio realizador decidió cambiar el título de la versión francesa —que pasó definitivamente a ser *Au secours des enfants d'Euzkadi (Pays Basque)*— e introducir alguna pequeña modificación en el montaje. La andadura de *Au secours des enfants d'Euzkadi* en Francia comenzó con buen pie. Según Sobrevila, a principios de 1938, «de las películas que se han presentado como propaganda de la República Española a la censura francesa, *Guernika* es la única que ha sido admitida para exhibirla en público». Las primeras semanas, la cinta se proyectó en París, Suresnes, Lyon y Estrasburgo, pero pronto Sobrevila se dio cuenta de que las cosas no iban a funcionar tan bien como él pensaba en un principio. De hecho, los ingresos fueron mínimos y el Gobierno achacaba este hecho a que «en París hemos caído en manos de una organización de gentes sin escrúpulos que tienen únicamente el film para presentarla en funciones gratuitas de partido». Una vez más, no sólo las diferentes ideas políticas sino también la ingenuidad con que funcionaban los responsables de la propaganda cinematográfica vasca, creyendo que todo iba a ser apoyo desinteresado y multitudinario a la causa antifranquista, dieron al traste con la posibilidad de una exhibición a gran escala en Francia, un país clave en las relaciones internacionales y en la conformación de la opinión pública mundial en el periodo de entre-guerras.

No obstante, a finales de abril de 1938 *Cine Liberté* manifestaba contar con expectativas de distribución en Bélgica, donde en efecto sabemos que *Guernika* llegó a ser proyectada en alguna ocasión. Por su parte, la Delegación del Gobierno Vasco en Londres también hizo gestiones para distribuir el filme en Gran Bretaña. Con este fin, propuso efectuar un nuevo montaje de la película, incrementando su interés para así tratar de encontrar «una casa con solvencia suficiente para encomendarle la labor de distribución». Éste sería el origen de un nuevo filme, titulado *Euzko Deya*, que en realidad era un remontaje a fondo realizado a partir de *Guernika*. Por último, en América *Guernika* se exhibió en Estados Unidos y en concreto en Nueva



El *lehendakari* Aguirre en Cataluña, según un reportaje de Laya Films, productora de la *Generalitat*. Filmoteca Española

York, Boise (Idaho), Winnemucca y Elko (ambas en el Estado de Nevada y, al igual que Idaho, con una gran presencia de inmigrantes vascos).

Independientemente de la historia interna del filme, el hecho de que *Guernika* se conserve completa en la actualidad nos permite no sólo comprobar que se trata de una excelente película sobre la Guerra Civil en el País Vasco sino también analizar a fondo su mensaje propagandístico, dirigido fundamentalmente a la propaganda exterior. El visionado del documental nos acerca a la visión nacionalista vasca de la guerra, tal y como lo reconocía el propio Gobierno Vasco, al señalar, en un informe interno de diciembre de 1937, que «en todo su conjunto aparece de modo muy destacado la personalidad vasca sin paliativo alguno». *Guernika* parte de una visión idílica del pueblo vasco (pacífico, trabajador y católico), que se rompe con la irrupción de la guerra, simbolizada sobre todo en el bombardeo de Guernica, la «ciudad santa de los vascos», para concluir con la salida de los niños, víctimas inocentes de la guerra, hacia el extranjero y con una petición a la solidaridad de la democracia internacional.

En su conjunto, *Guernika* es coherente con la visión particularista y hasta cierto punto *pacifista* que el PNV —y por tanto el sector nacionalista del Gobierno Vasco— tenía del conflicto. Aunque, más adelante, algunos di-

rigentes nacionalistas criticaran el documental, lo cierto es que, con las posibilidades que Sobrevila tenía a su alcance, era difícil realizar una obra más completa. Si la calidad de la propaganda hay que medirla en relación con el público y el objeto que se persigue, *Guernika* cumplía su objetivo, que no era otro que influir en las democracias occidentales, tanto en sus sectores católicos y conservadores como en la izquierda democrática, para presentar la tragedia de un País Vasco invadido por agresores extraños, donde quien sufría la guerra era la población civil y sobre todo los niños.

Podría objetarse, sin embargo, que el documental no hizo que la opinión pública de esos países cambiara de actitud, pero ello no era debido a que Sobrevila —que contó con la colaboración de un notable equipo técnico— hubiera fracasado en su trabajo, sino a los problemas de distribución, habituales en el cine documental, y a que la fuerza de los hechos (es decir, la derrota militar de la Euzkadi autónoma y, a la postre, de la República) hicieron que su propaganda fuera poco efectiva. Con seguridad, *Guernika* no fue del agrado de los sectores más revolucionarios de la República, pues todavía hoy sorprende por su moderación. Sin embargo, ésta era precisamente la actitud del PNV en la guerra y de ahí los problemas que tuvo a veces con sus propios aliados. La *ambigüedad calculada*, característica del PNV a lo largo de su historia, está presente también en el documental, que oscila entre el apoyo absoluto a la República (no a España, palabra tabú para la mentalidad nacionalista, que apenas es mencionada) y la defensa de la independencia del País Vasco, presentado como un pueblo democrático, tradicional, sin tensiones sociales y profundamente religioso. Los niños —principales protagonistas de un documental de guerra paradójicamente pacífico— se convierten así no sólo en símbolo de la inocencia, sino también del sufrimiento del pueblo vasco en su conjunto.

#### 4. Más de lo mismo: *Elai-Alai* y *Euzko Deya*

Tras el estreno de *Guernika*, la actividad cinematográfica del Gobierno autónomo, dirigida por Sobrevila, no se limitó a modificar y difundir este documental. Eso sí, la pérdida de Bilbao, que ya había influido en el contenido definitivo de *Guernika*, obligó a variar el mensaje propagandístico y a buscar nuevos temas no en el interior, sino en el primer exilio vasco.

El siguiente fruto de esta labor fue *Elai-Alai* (1938), realizado también por Nemesio Sobrevila, que tomaba el título de un grupo infantil de danzas, que tenía su sede en Guernica y que actuó en diversas ciudades de Francia a partir de 1937. *Elai-Alai* («Alegres golondrinas», en euskera) era un documental de montaje, con la misma duración y ciertas similitudes con

*Guernika* y se terminó en París en abril de 1938. Así, incluía imágenes de diversos ambientes del País Vasco anterior a 1936; planos de la despedida de los niños evacuados al extranjero, tomadas por Petiot en Bilbao, y las ruinas de Guernica filmadas en parte por Ugartechea y en parte por Raymond Mejat, un cámara francés del noticiario *Hearst Metrotone News*, que entró en la villa foral tras su conquista por los franquistas y cuyas imágenes sirvieron para ilustrar la noticia de la destrucción de Guernica a los noticieros de todo el mundo.

Como novedad, gran parte del documental estaba formado por la actuación en un escenario parisino del grupo infantil *Elai-Alai*, que daba nombre al filme, rodadas por Beltrán. Los miembros del grupo aparecían también saludando al cardenal Verdier, arzobispo de París, una figura de gran prestigio en la Iglesia católica de la época, que nunca ocultó, pese a algunas actuaciones contradictorias, su comprensión con la postura adoptada ante la guerra por el PNV. Así, este documental reforzaba la idea, básica en la propaganda nacionalista, del País Vasco como pueblo pacífico, atacado por una potencia exterior. En efecto, el mundo folclórico, con protagonistas casi exclusivamente infantiles, filmado en un escenario idílico y que culminaba en una canción infantil entonada por una niña, casi hacía olvidar que se estaba viendo un documental de propaganda bélica. Sin duda, ésta era precisamente la intención de Sobrevila, quien, con esta película, pretendía llegar, mucho más que a la cabeza, al corazón de los posibles espectadores, mayoritariamente extranjeros, de modo que éstos se apiadaran de los niños vascos, esas «pobres alegres golondrinas» que habían tenido que abandonar su «dulce Patria» —tal como indicaba el rótulo situado al inicio del filme— «cuando los aviones extranjeros arrasaron su ciudad, con el pretexto de defender la civilización de occidente (...), en busca de cielos más clementes».

De esta forma, el mensaje propagandístico de *Elai-Alai* estaba muy relacionado con el mercado potencial del documental. Cuando se terminó la película, hacía ya casi un año que el territorio vasco había caído por completo en manos franquistas. La guerra —una vez recuperado Teruel por Franco, habiendo llegado sus tropas al Mediterráneo y antes de que los republicanos intentaran un último esfuerzo en lo que fue la batalla del Ebro— estaba irremediablemente perdida para la República. Su única opción era aguantar para enlazar con la Guerra Mundial, cuyo estallido todo el mundo preveía, y que podría cambiar la suerte de la República en un escenario más amplio, o animar a Francia y Gran Bretaña a intervenir en España, obligando a Franco a llegar a un acuerdo para una paz negociada. En este panorama, a la República le interesaba sobremanera la influencia que en Francia podía tener una propaganda moderada y católica, como era la del

PNV, y de ahí la presencia de Verdier, el carácter pacifista del documental, a pesar de ser de propaganda bélica, y el empeño en mostrar la cara más emotiva del conflicto, poniendo como protagonistas a criaturas inocentes. La influencia nacionalista vasca está presente en la *ikurriña* utilizada por el grupo en el baile de la bandera, pero el filme también pone el acento en la lucha entre la democracia y el totalitarismo, tratando de llamar la atención de las democracias, potenciales enemigos de Alemania y de Italia, tal y como sucedería en la II Guerra Mundial.

*Elai-Alai* tuvo mayores dificultades que *Guernika* para su exhibición pública. Ello fue debido no sólo a que el momento era menos adecuado que el de finales de 1937 para el lanzamiento de una película de propaganda republicana y nacionalista vasca, sino a las discrepancias existentes entre Sobrevila y algunos dirigentes del PNV, que lastraron su difusión. De hecho, *Elai-Alai* se proyectó sólo en Francia, Estados Unidos y, posiblemente, en Argentina. Además, tanto Sobrevila como Mendivil habían propuesto que se hicieran copias para su distribución en la España republicana, pero no parece que llegara a estrenarse aquí, donde tal vez los dirigentes republicanos dudaban de su efectividad, cara a la propaganda interior, al contrario de lo que sucedía en el extranjero.

Otro documental promovido por el Gobierno Vasco en París en 1938 y desconocido hasta su reciente descubrimiento fue *Euzko Deya* («Llamada vasca»), del que sólo hemos localizado un negativo de sonido, depositado en la *Cinémathèque Française*. Como ya hemos adelantado, el origen de este filme está en las gestiones para la distribución de *Guernika* en Gran Bretaña, en febrero de 1938, que llevaron a Sobrevila, con la colaboración de Beltrán, a modificar completamente esta película, convertida en un documental distinto y con el nuevo título de *Euzko Deya*. Ya no se trataba —como había hecho Sobrevila entre noviembre y diciembre de 1937— de introducir pequeños retoques en *Guernika*, sino de cambiar su idea de fondo. El plan de Sobrevila era incluir nuevas imágenes, introducir música exclusivamente vasca y cambiar el sentido del filme, que ya no podía ser presentado como de «actualidad», sino de análisis de la guerra en el País Vasco.

Según el propio Sobrevila, esta película había «ganado enormemente tanto en asunto emotivo como en propaganda», pero lo cierto es que poco sabemos de este documental sonoro. En cuanto a su contenido, el único esquema de guión que se conserva se refiere, como abordaremos enseguida, a un proyecto para su modificación, cambiando incluso de nuevo el título de la película, por lo que no nos es posible saber qué quedaba de la versión original de *Euzko Deya*, compuesta por imágenes ya incluidas en parte en *Elai-Alai* y en *Guernika*, acompañadas de otras nuevas, filmadas por Beltrán y

adquiridas por Mendívil en España. Según Irala, el filme incluía «vistas de la destrucción de Guernica, actuación y llegada de los niños vascos del grupo *Elai Alai*, de Guernica, en París ante el Cardenal Verdier, vistas, etc., que hacen un conjunto de indudable interés para los vascos y también para el público en general».

En mayo de 1938 *Euzko Deya* estaba ya lista para su estreno, siendo enviada para su proyección al menos a México y a Cuba. Además, dado que había sido la Delegación del Gobierno Vasco en Londres la que había propuesto la necesidad de modificar a fondo *Guernika*, dando lugar a *Euzko Deya*, era lógico pensar que fuera en el Reino Unido donde alcanzara mayor difusión. Sin embargo, cuando la cinta se presentó a varios expertos cinematográficos británicos (entre ellos el famoso documentalista Ivor Montagu, del *Progressive Film Institute*), éstos sugirieron introducir en el filme nuevas modificaciones. Según el Gobierno Vasco, Montagu estaba «muy interesado en este asunto desde el punto de vista humano y de propaganda» y ofrecía «su ayuda y la de su organización». Sin embargo, aunque los informes intentaban ser siempre optimistas, la opinión de Montagu suponía un nuevo jarro de agua fría para la propaganda cinematográfica vasca, puesto que el estreno comercial de *Euzko Deya* en Gran Bretaña quedaba de nuevo paralizado, mientras que los acontecimientos bélicos en España presagiaban ya la pronta derrota definitiva de la República.

En un último intento de dar un paso más antes de la parálisis definitiva, el proyecto se concretó en el verano de 1938 y suponía introducir en *Euzko Deya* modificaciones sustanciales, cambiando incluso el título de la película, que sería sustituido por el más genérico y llamativo de *Euzkadi y la Guerra de España*. Las ideas de fondo que el esquema de guión proponía para esta película recordaban en sus líneas básicas a *Guernika*, lo cual es lógico, puesto que ambas daban una visión nacionalista vasca de la guerra. Así, comenzaría con una «visión lírica» del País Vasco (historia, geografía, religión, deporte, folclore, etc.), en la que irrumpiría la guerra, que obligaría a los vascos a defenderse.

Esta agresión quedaría demostrada tanto por la destrucción de Guernica como por la represión efectuada por los franquistas tras su victoria. Después, se mostrarían los intentos de humanizar la guerra por parte del Gobierno Vasco y el carácter específico y singular de la guerra en el País Vasco, resaltando la ausencia de revolución social y de persecución religiosa y el respeto a la propiedad privada y al culto católico. La presencia del Gobierno de Euzkadi, y en particular del *lehendakari* Aguirre o en su defecto del ministro nacionalista Irujo debía ser constante a lo largo del filme, interviniendo con sonido directo ante las cámaras. Además, se incor-



Manuel Irujo visita el frente catalán, en unas imágenes de Laya Films.  
 Filmoteca Española

porarían las imágenes de Ugartechea sobre Guernica, incluyendo las recuperadas a Agfa, intercaladas con testimonios de personas que habían vivido el bombardeo, entre los que se proponía incluir los del alcalde de Guernica, del doctor que aparecía en las tomas de Ugartechea y de algún sacerdote. También se pensaba en la posibilidad de adquirir películas rodadas en el campo franquista, para demostrar la ayuda extranjera y la instrumentalización de la religión por el franquismo.

*Euzkadi y la Guerra de España* pretendía ser —frente a los aspectos más parciales tratados en filmes anteriores— un análisis global de la Guerra Civil en el País Vasco, tal y como indicaba su título. De ahí la dificultad para llevar a cabo este nuevo proyecto, que el Gobierno Vasco se mostró incapaz de completar. De hecho, *Euzko Deya* fue el canto del cisne de la propaganda cinematográfica nacionalista vasca durante la Guerra Civil, que a la altura del verano de 1938 había llegado a cierto agotamiento. Imposibilitado para rodar nuevas imágenes sobre el País Vasco —dada la ocupación de su territorio por los franquistas—, su única opción era obtener tomas

del exilio vasco, como se hizo con las danzas de *Elai-Alai*, o jugar otra vez con el montaje de las imágenes de su archivo cinematográfico en París. Al haber sido utilizados en tres documentales de montaje, estos planos podían dar ya poco de sí, y lo mismo sucedía con las músicas, de *Elai-Alai* y del coro *Eresoinka*, empleadas en los filmes.

La estructura cinematográfica del Gobierno Vasco, puesta en marcha en la primavera de 1937, con Sobrevila a la cabeza, y que había dado tres frutos (*Guernika*, *Elai-Alai* y *Euzko Deya*) en poco más de un año, se modificó radicalmente en el verano de 1938. El origen de este cambio fue sobre todo económico —en un momento en que las circunstancias obligaban al Gobierno a reducir sus gastos, ajustándolos a una situación de exilio permanente, ante la ya previsible pérdida de la guerra—, pero se mezcló con el incremento de las discrepancias entre Sobrevila y el ejecutivo autónomo y el PNV. Todo ello hizo que tanto Sobrevila como Beltrán dejaran de trabajar para el Gobierno Vasco a mediados de 1938.

No obstante, ni siquiera en estos momentos el Gobierno de Euzkadi renunció a contar con una estructura cinematográfica propia. Más bien, la idea era abaratar costes, aunque ello llevara consigo una pérdida de calidad, contando con el mínimo de personal necesario para mantener viva la producción de documentales y la distribución de los ya realizados. Además, en el cambio influyeron motivos políticos, pues Sobrevila, que nunca había compartido por completo la ideología del PNV, había perdido la confianza de varios altos cargos del Gobierno Vasco. Resulta interesante comprobar cómo fue Eduardo Díaz de Mendivil (que había estado al tanto de toda la producción cinematográfica del Gobierno de Euzkadi desde sus inicios, pero que también era afiliado al PNV) el encargado de remodelar toda esta estructura, presentando al *lehendakari* una especie de plan de viabilidad.

Este anteproyecto suponía centrar toda la estructura cinematográfica vasca en París, dejando a un lado a Barcelona. Esta decisión era lógica, tanto por la situación bélica, que entonces hacía prever que la capital catalana podía caer pronto en manos franquistas, como porque, trasladado Mendivil a París, ya no quedaba nadie que se encargara del cine vasco en Cataluña. Una de las nuevas ideas era hacer hasta un total de catorce películas en 16 milímetros, y por tanto más baratas, con un «montaje inmediato sin parlamento y sólo con música de fondo, para uso de conferencias». De esta forma, se podría disponer en breve tiempo y con un presupuesto reducido de un buen número de pequeños documentales que podrían utilizarse en todos los países, al carecer de locución. No sabemos cuántas de estas películas sencillas se terminaron realmente, pero sí que llegaron a rodarse las cabeceras de varios títulos, recientemente depositadas en la Filmoteca Vasca. Además, probablemente se terminó una titulada *Asistencia social*,

que el Gobierno Vasco depositó en la Cinemateca Francesa y trató de recuperar en 1946, así como un documental en dos partes (tituladas *Euskadi y su primer Gobierno. 1.ª parte* y *La Guerra en Euzkadi: su organización militar. 2.ª parte*), recuperado por la Filmoteca Vasca en 1995 y que por sus características parece corresponder a este proyecto.

Pero, en realidad, Mendivil estuvo ya muy poco tiempo al frente de la dirección cinematográfica del Gobierno Vasco en París. Enseguida los dirigentes vascos se dieron cuenta de que la guerra estaba perdida definitivamente y de que ya no tenía mucho sentido seguir invirtiendo en una propaganda cinematográfica que estaba siendo una sangría para la debilitada hacienda vasca en el exilio. Por fin, en octubre de 1938, pocos meses antes del final de la Guerra Civil española, Mendivil recibió el cese del Gobierno Vasco. La idea de que el cine contribuyera a cambiar el curso de la guerra había caído en saco roto, pero nadie podía decir que el Gobierno Vasco no había al menos puesto todos los medios a su alcance para dar a conocer al mundo su cosmovisión.

## 5. El cine sobre el País Vasco en la zona franquista

En un sentido opuesto a las producciones del Gobierno de Euzkadi, el bando franquista trató también de presentar su particular visión de la *guerra entre católicos* en que se había convertido el conflicto bélico en el País Vasco. Lo cierto es que, en el conjunto de la cinematografía franquista entre 1936 y 1939, no hubo un número elevado de películas referentes a la guerra en el País Vasco, al igual que sucedió en el bando republicano. Paradójicamente, las causas de esta escasa producción son semejantes a las que explican que el Gobierno Vasco no pudiera hacer un gran número de filmes. Con la producción cinematográfica española concentrada en Madrid y Barcelona, el bando sublevado tuvo grandes dificultades para hacerse con medios técnicos con los que poner en marcha un aparato de propaganda cinematográfica. Para cuando lo consiguió, gracias en parte a sus aliados Portugal, Alemania e Italia, la *guerra corta* en el País Vasco estaba llegando a su fin, por lo que era preferible llevar las cámaras a lugares donde las tropas franquistas seguían ganando batallas y conquistando terreno a la República.

Pero, como también pasó en el bando republicano, la ausencia de una gran cantidad de filmes no significa que los que se produjeron (nueve en total, incluyendo los referidos a Navarra) no sean interesantes, al presentar la contrapartida a la propaganda específica del Gobierno Vasco, tan diferente en muchos sentidos a la del conjunto de la República. En el caso

franquista no encontramos, lógicamente, la misma heterogeneidad que en el republicano, pero, sobre todo antes pero también después de su unificación, decretada por Franco en abril de 1937, la Falange Española y la Comunión Tradicionalista, con importantes apoyos populares en el País Vasco y mucho más en Navarra, mantuvieron discursos diferentes en torno al nacionalismo vasco. Y es que, aunque la propaganda franquista acuñara términos que pretendían dar sensación de una amalgama común, como el de «rojo-separatistas», ellos mismos eran conscientes de que no era lo mismo enfrentarse a revolucionarios anarquistas o comunistas que a unos católicos, apoyados por una parte importante del clero vasco, con los que cinco años antes del inicio de la guerra habían ido incluso de la mano a las elecciones de 1931.

Esta diferencia es patente en las películas franquistas conservadas que tratan del desarrollo de la guerra en el País Vasco. Casi todos estos documentales se produjeron en 1937, lo cual es lógico, puesto que en ese año se concentraron los acontecimientos más importantes de la guerra en las provincias vascas (ofensiva franquista sobre Vizcaya, bombardeo de Guernica, toma de Bilbao y caída del frente norte). Es cierto que 1936 fue también un año importante de la guerra en el norte (sublevación en Navarra y Álava, batalla por Irún y la frontera francesa, toma de San Sebastián y de casi toda Guipúzcoa, batalla de Villarreal), pero el aparato cinematográfico de los sublevados, como ya hemos señalado, todavía no estaba plenamente organizado. Esto explicaría que no exista ninguna película de ese año, aunque los hechos mencionados sí fueron incluidos profusamente, dada su trascendencia en el conjunto de la guerra, en montajes posteriores.

El documental más significativo de todos ellos es *Frente de Vizcaya y 18 de julio*, producido por la Sección de Cine de Falange Española Tradicionalista y de las JONS en 1937 y con una duración de 45 minutos. Aunque los créditos de esta película no incluyen su equipo técnico, éste estaba compuesto por Miguel Pereyra, como realizador, y por los operadores Ricardo Torres y, en menor medida, Miguel Mezquíriz, todos ellos procedentes de la Comunión Tradicionalista, en cuyo entorno se empezó a gestar el filme, antes de la unificación. En la primera parte de este reportaje —que es la que aquí nos interesa, puesto que la segunda se centra en la celebración del 18 de julio de 1937 en Salamanca, con una escenografía completamente falangista, fruto apresurado de la unificación— se narra el desarrollo de la campaña de Vizcaya, en la primavera de 1937, desde el inicio de la ofensiva hasta la conquista de Bilbao. La cámara va mostrando el avance constante de las tropas de Mola, a pesar de las dificultades orográficas, desde Villarreal de Álava hasta Bilbao, pasando por Ochandiano,

Elgueta, Bértiz, Eibar, Marquina, Durango, Lequeitio, Guernica —donde se detiene con particular atención— y Munguía.

*Frente de Vizcaya y 18 de julio* es un filme de gran agresividad desde el punto de vista propagandístico, debido a su origen netamente político, frente a otros documentales franquistas producidos por empresas privadas. Los calificativos insultantes contra las izquierdas y el nacionalismo vasco se repiten a lo largo de una cinta en la que todas las destrucciones bélicas, incluyendo el bombardeo de Guernica, se achacan al bando republicano. De forma continua se insiste también en la *traición* de los dirigentes del PNV, un partido católico aliado del Frente Popular, y en la conexión de los combatientes franquistas con los carlistas vascos del siglo XIX, llegando a comparar al general Mola con el militar carlista Zumalacárregui.

Para lograr su objetivo, el filme debe recurrir a la ocultación de los hechos y a la mentira. Es cierto que esta estrategia es habitual en gran parte de la propaganda bélica (*Guernika*, por ejemplo, multiplicaba por veinte las cifras más probables de muertos en el bombardeo del 26 de abril), pero en este caso llegaba a extremos casi grotescos. Así quedaba claro en la versión que el filme daba de la destrucción de Guernica, una vez iniciada la controversia internacional que siguió al bombardeo. *Frente de Vizcaya y 18 de julio* es el paradigma fílmico de la visión franquista sobre este acontecimiento, hasta el punto de que sus imágenes parecen haber sido pensadas para desmentir visualmente que un bombardeo pueda haber sido la causa de la destrucción de Guernica. Por ello, las imágenes hacían hincapié en los efectos de las llamas que habían destruido la villa, de modo que pareciera creíble la tesis del incendio por los defensores, restando credibilidad a los efectos que hubieran podido producir bombas lanzadas por aviones. No obstante, sus imágenes no probaban la tesis franquista, e incluso, al ampliar la destrucción de Guernica para incrementar la maldad de los «rojo-separatistas», servían en realidad para mostrar el devastador efecto del bombardeo. No deja de ser significativo que sus imágenes hayan sido utilizadas posteriormente en muchos documentales antifranquistas, precisamente como prueba del bombardeo.

En la particular guerra disputada en el País Vasco, y a pesar de que en la defensa de Vizcaya intervinieron tanto milicianos de izquierda como nacionalistas, el mayor esfuerzo propagandístico de este documental iba dirigido directamente contra el PNV, con objeto de convencer a la opinión católica y a los propios votantes nacionalistas de la *traición* a sus ideales religiosos que habían llevado a cabo los dirigentes de este partido. Así, el locutor de la película se preguntaba «de qué temple era el catolicismo de unos vascos, que por un Estatuto ridículo, que jamás llegaría a ser realidad», habían unido su esfuerzo bélico a los comunistas «destructores de iglesias». El

efecto de estas afirmaciones, cuyo hilo argumental podía hacer mella en los antiguos simpatizantes nacionalistas que vieran el documental, se incrementaba visualmente mostrando edificios e imágenes religiosas destruidas en diversas localidades vascas, como Elorrio, Durango y Guernica.

Como era de esperar, toda la labor del PNV tratando de humanizar la guerra y sus profundas diferencias con la izquierda revolucionaria quedaban ocultas a los ojos de los espectadores de la zona franquista, donde este documental se proyectó con gran profusión. Es más, con objeto de aumentar la sensación de coincidencia entre el PNV y el Frente Popular, la película mostraba una pintada —muy posiblemente realizada ex profeso para su filmación, dado que algunos símbolos utilizados no correspondían con los habituales— en la que se encontraban juntas las siglas del PNV, ANV, UGT, PSOE y el lema UHP («¡Uníos, Hermanos Proletarios!»), característico de la revolución de octubre de 1934 y de la Guerra Civil.

Para criticar la labor de los *mendigoizales* (jóvenes montañeros y propagandistas del PNV) se hacía una referencia a «las juventudes nacionalistas que disfrazaban intenciones con el atletismo y el amor a la montaña, con la indumentaria del casero, a quien ridiculizaban». A continuación, reflejando el peculiar carácter tradicionalista del filme, se afirmaba que su puesto había sido ocupado por los «verdaderos *mendigoizales*», los requetés carlistas. De esta forma se pretendía separar las tradiciones y la cultura vasca del nacionalismo, que únicamente se habría aprovechado de esa tradición para sembrar su doctrina política. Este intento aparecía también en una imagen de la película, en la que se veía a los requetés distrayéndose en un momento de la ofensiva, «como buenos vascos», jugando a pelota vasca, queriendo dar a entender que el nuevo régimen no iba a ser contrario a la cultura vasca, sino sólo al separatismo.

El mismo sentido tiene el final de la secuencia de *Frente de Vizcaya y 18 de julio* referida a Guernica, que aludía al simbolismo foral del árbol y a la villa como «la Meca del legítimo fuerismo vasco», mientras las imágenes mostraban a varios requetés, miembros de las Brigadas de Navarra, montando guardia junto al simbólico roble, frente al que se había colocado una bandera española. Con la música en euskera del *Gernikako Arbola*, tradicional himno fuerista vasco del siglo XIX, el reportaje se refería al «árbol santo de las tradiciones vascas, el viejo tronco secular, fuerte e inquebrantable como el alma de la legítima Vasconia, religiosa y española».

Frente a la visión carlista que de la guerra en el País Vasco tenía *Frente de Vizcaya, Bilbao para España* (1937), realizada por Fernando Delgado y producida por la empresa privada CIFESA, tenía un tono más profesional, a pesar de relatar casi los mismos hechos y de seguir, como no podía ser menos, las líneas generales de la propaganda franquista. Comenzada a



La atención a los refugiados vascos según la propaganda franquista en *Bilbao para España* (1937). Fílmoteca Española

rodar semanas más tarde que *Frente de Vizcaya*, este segundo documental sólo recogía el último mes del avance franquista hacia Bilbao, comenzando desde Amorebieta y pasando por Frúniz, Larrabezúa y Derio, hasta entrar en la capital vizcaína. Mediado el filme, este avance se cortaba momentáneamente para mostrar a los buques con refugiados vascos que se dirigían a Francia y que, tras ser apresados por barcos franquistas, habían sido desembarcados en el puerto guipuzcoano de Pasajes y atendidos allí por las autoridades del *nuevo Estado*.

En este filme, la inquina al PNV aparecía también, pero más soterradamente, al hablar de la ruina de la Casa Consistorial de Amorebieta como un «ejemplo del cariño que a lo suyo tienen los separatistas vascos». A ello se unía el intento de identificar al Frente Popular con el PNV, utilizando para ambos el calificativo de «rojos» o «marxistas», lo que no podía estar más lejos de la realidad. En la parte del metraje dedicado a la llegada a Pasajes de las mujeres y niños evacuados por el Gobierno Vasco, se hacía presente también la crítica al ejecutivo de Aguirre, que los habría enviado al exilio «metidos como fardos» en un barco «viejo, sucio y sin condiciones para navegar», «hacinados sobre cubierta como las bestias». Pero si *Bilbao para España* coincidía con *Frente de Vizcaya* en su crítica al PNV, faltaba por

completo el intento carlista, presente en el filme de Pereyra, de arrebatar la bandera del fuerismo vasquista a los nacionalistas.

Lo mismo sucede con las noticias sobre el País Vasco aparecidas en el *Noticiero Español* (1938-1941), controlado por completo por los falangistas. Aquí, Franco, Falange y el Ejército ocupan siempre el primer lugar, pasando el tradicionalismo carlista a un segundo plano y desapareciendo prácticamente por completo las referencias a la cultura vasca o a la tradición fuerista, presentes en el mencionado documental tradicionalista. Y es que, con el Gobierno de Euzkadi derrotado militarmente y el territorio vasco conquistado por las tropas de Franco desde el año anterior, la propaganda franquista ya no estaba interesada en un mensaje dirigido específicamente a explicar la guerra en el País Vasco. La campaña de Vizcaya se consideraba ya agua pasada y ahora interesaba sobre todo centrarse en el avance constante de las tropas franquistas por territorio español, acompañado de constantes desfiles militares para festejar las victorias. Además, los militares y los falangistas, con una visión de la unidad de España mucho más férrea que el carlismo, no estaban dispuestos ya a hacer concesión alguna a las peculiaridades culturales del País Vasco, tal y como se había visto en junio de 1937 cuando Franco, pese al disgusto de muchos tradicionalistas vascos, había decretado la supresión de los Conciertos económicos de Vizcaya y Guipúzcoa.

Por último, entre los documentales franquistas no conservados, cabe destacar *Marcha triunfal* (1938), puesto que estaba producida por Producciones Hispánicas, una empresa cinematográfica vasca constituida antes de la guerra. Según un informe enviado por un anónimo espectador nacionalista desde el interior al Gobierno Vasco en el exilio, su proyección en Vitoria había dado lugar a «manifestaciones vasquistas en un cine»:

En el transcurso de la proyección aparecen diversas escenas vascas y entre ellas la *espata-dantza*. En una de las sesiones, el público, al proyectarse estas escenas, exteriorizó su entusiasmo en una estruendosa ovación que se repitió por tres veces. Hubo algún conato de protesta, totalmente apagada por las ovaciones. Más tarde, cuando se daba la vista de Guernica 'destruida por los rojo-separatistas' —según se decía en la película—, el hecho provocó un fuerte siseo, seguido de un abandono del local por un gran número de soldados, principalmente vascos, y también por paisanos.

Estos incidentes eran quizás mucho más que una anécdota. Por el contrario, demostraban que, aunque el enfrentamiento en las trincheras había terminado un año antes en territorio vasco, la peculiar guerra cinematográfica que en el País Vasco enfrentó al Gobierno de Euzkadi con los franquis-

tas seguía presente en la población, dividida por cuestiones ideológicas y de identidad nacional. De este modo, si la Guerra Civil tuvo en el ámbito vasco importantes peculiaridades, especialmente por ser un conflicto entre católicos, al optar el PNV por el bando republicano, ello se reflejó en el cine realizado durante el conflicto. Dentro del cine franquista, aun estando de acuerdo en lo fundamental, carlistas y falangistas se enfrentaron a la explicación de la actitud del PNV ante la guerra y a la particularidad vasca de manera diferente. Fue sobre todo el cine de impronta tradicionalista el que trató de convencer de la españolidad del País Vasco, que habría sido «víctima de la locura rojo-separatista», pero que, con su reconquista por la verdadera España, recuperaría sus tradicionales señas de identidad.

Frente a la maquinaria propagandística del franquismo, que se fue fortaleciendo al mismo tiempo que quedaba cada vez más claro que la guerra iba a acabar con su victoria, poco pudo hacer la labor cinematográfica del Gobierno Vasco. Aunque ésta fue, tras los lógicos titubeos iniciales, mucho más importante de lo que se pensaba hasta hace algunos años, tuvo que superar muchas dificultades: rápida pérdida de su territorio, problemas de coordinación del equipo técnico, distribución de sus documentales, etc. Este cine dio a conocer al mundo el imaginario nacionalista vasco de los años treinta, que partía de la existencia de una Euzkadi casi sin relación con la República española, en la que todo era paz, armonía social, concordia, catolicismo y respeto a las opiniones ajenas. Así quedaba reflejado no ya en los comentarios, sino en las propias imágenes de estos filmes, que incidían en aspectos tradicionales o emotivos de la realidad vasca (niños, pescadores, caseríos, religiosidad, danzas, folclore, etc.), dejando a un lado sus aristas más fuertes.

Esta armonía, rota por una guerra injusta y *extraña* al país, debía ser restituida por la intervención de las potencias democráticas occidentales, particularmente Francia y Gran Bretaña. De ahí que los documentales del Gobierno Vasco —a diferencia de otros filmes republicanos y teniendo en cuenta que casi todos fueron producidos cuando todo el territorio vasco ya había caído en manos de Franco— se dirigieran casi exclusivamente a la opinión pública exterior. Además, trataban de enlazar no sólo con la ideas democráticas, sino con el imaginario católico internacional, ya que el principal objetivo de estas películas era incidir sobre la disputa en torno al *caso de los católicos vascos*. Si entre 1936 y 1939 el PNV libró en buena medida una guerra distinta a la que se estaba desarrollando en el resto de España, algo semejante sucedió con su propaganda cinematográfica, a pesar de que ésta fuera apoyada por el Gobierno de la República, a la que le interesaba contar en el exterior con un referente distinto al que mostraban otros filmes republicanos.

Sin embargo, en el verano de 1938 esta propaganda había dado posiblemente todos sus frutos y de ahí que el Gobierno Vasco comenzara a finiquitar su estructura cinematográfica. Ésta no había conseguido conmovier a la opinión pública católica y democrática occidental —en parte por las dificultades de distribución de los documentales— ni había logrado variar la suerte de la guerra, mediante la intervención de potencias exteriores, forzando a Franco a una mediación. El PNV y el Gobierno Vasco comenzaban una nueva fase de su historia, a la búsqueda de otras alternativas. Sin embargo, la propaganda cinematográfica del imaginario nacionalista continuaría en el exilio americano y —en cuanto fue posible, avanzado el franquismo— en la comunidad nacionalista vasca del interior, por medio de filmes como *Los hijos de Gernika* (1968) o *Ama Lur* (1968), enlazando con el cine vasco de la transición y la democracia.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ, Rosa y SALA, Ramón, *El cine en la España Nacional (1936-1939)*, Mensajero, Bilbao, 2000.
- AMO, Alfonso del (ed., con la colaboración de M.<sup>a</sup> Luisa IBÁÑEZ), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1996.
- CABRERIZO, Felipe, *La Atenas militarizada. La industria cinematográfica en Gipuzkoa durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia-San Sebastián, 2007 (Edición en Internet: <http://www.artxibogipuzkoa.gipuzkoakultura2.net/libros-e-liburuak/bekak-becas05-es.php>).
- CANADA, Alberto, *El cine en Navarra durante la II República y la Guerra Civil (1931-1939)*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2005.
- CRUSELLS, Magí, *Cine y guerra civil española. Imágenes para la memoria*, JC, Madrid, 2006.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio, «La política cinematográfica del primer Gobierno de Euskadi: la gerencia de espectáculos públicos (1936-1937)», *Ikusgaiak*, 2001, n.º 5, pp. 117-132.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Laertes, Barcelona, 2002.
- FERNÁNDEZ, José Antonio, *Cine y Guerra Civil en el País Vasco (1936-2006)*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Nantes-Universidad de Zaragoza, 2006.
- GARITAONANDÍA, Carmelo, «El bombardeo de Guernica. Dos discursos diferentes en la prensa, la radio y el cine», en VV. AA., *Le discours de la Presse*, Presses Universitaires de Rennes-2, Rennes, 1989, pp. 169-177.
- GARITAONANDÍA, Carmelo, «La escasa producción del cine vasco durante la Guerra Civil», en Alfonso DEL AMO (ed.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1996, pp. 95-102.

- HEININK, J. B., *Catálogo de las películas estrenadas en Vizcaya, 1929-1937*, Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1986.
- MOMOITIO, Iratxe *et alii* (coords.), *Gernika eta Zineal/Gernika y el Cine*, Gernika-Lumoko Udala, Gernika, 2003.
- PABLO, Santiago de: «El bombardeo de Gernika: información y propaganda en el cine de la Guerra Civil», *Film Historia*, 1998, n.º VIII/2-3, pp. 225-248.
- PABLO, Santiago de, «*Elai-Alai y Euzko Deya*: el imaginario nacionalista vasco en dos documentales de la Guerra Civil», en P. POYATO (coord.), *X Congreso Asociación Española de Historiadores del Cine. El documental, carcoma de la ficción*, Filmoteca de Andalucía, Córdoba, 2004, pp. 149-153.
- PABLO, Santiago de, «La Guerra Civil (1936-1939)», en id. (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria*, Fundación Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 1998, pp. 119-150.
- PABLO, Santiago de, «Operadores cinematográficos en las ruinas de Gernika: imagen, información y propaganda», en Iratxe MOMOITIO *et alii* (coords.), *El papel de los corresponsales en la Guerra Civil española. Homenaje a George Steer*, Gernika-Lumoko Udala, Gernika, 2003, pp. 27-48.
- PABLO, Santiago de, *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.
- PABLO, Santiago de, «Un cineasta amateur desconocido y la Guerra Civil en el País Vasco», en José Antonio RUIZ ROJO (coord.), *Encuentro de historiadores: En torno al cine aficionado*, Diputación Provincial de Guadalajara, Guadalajara, 2002, pp. 65-78.
- PABLO, Santiago de y LOGROÑO, José María, «Cine y propaganda en el País Vasco durante la Guerra Civil: los reportajes franquistas», *Film Historia*, 1993, n.º III/1-2, pp. 231-238.
- SALA NOGUER, Ramón, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Mensajero/Filmoteca Española, Bilbao, 1993.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Alianza, Madrid, 2006.
- ZUNZUNEGUI, Santos, «Guerra Civil y cine documental en el País Vasco: Información, manipulación, ideología», en Carmelo GARITAONANDÍA y José Luis de la GRANJA (eds.), *La Guerra Civil en el País Vasco. 50 años después*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 1987, pp. 219-230.
- ZUNZUNEGUI, Santos, «La producción fílmica en el País Vasco, 1936-1939», *Revista de Occidente*, 1985, n.º 53, pp. 23-32.