

# «Esto no es Guernica...». Fotografía y propaganda de la destrucción de Gernika en la prensa durante la Guerra Civil española

«Hau ez da Gernika...». Espainiako gerra zibilean gertatutako Gernikako suntsiketa prentsako argazkietan eta propagandan

«This is not Guernica...». Photographs of the bombardment of Gernika in the press during the Spanish Civil War

Javier Ortiz Echagüe<sup>1</sup>

zer

Vol. 15 - Núm. 28  
ISSN: 1137-1102  
pp. 151-168  
2010

*Recibido el 19 de enero de 2009, aprobado el 8 de abril de 2010.*

## Resumen

El bombardeo de Gernika fue un acontecimiento mediático de primera importancia durante la guerra civil española. El hecho de que Franco atribuyera la destrucción de la ciudad a un incendio republicano, provocó un fuerte debate en la prensa y en el cine. Entre otros medios, la fotografía sirvió como prueba para demostrar una u otra interpretación de lo que «realmente» había ocurrido. Este trabajo trata de examinar el uso de la imagen en la prensa nacional y republicana. Así se verá cómo los medios usaron las ilustraciones como «pruebas», que se interpretaban convenientemente según su punto de vista.

**Palabras clave:** Bombardeo de Gernika. Fotografía y propaganda. Fotografía en la guerra civil española. Pabellón español de París 1937.

## Laburpena

Espainiako gerra zibilean Gernikako bonbardaketa oso gertakari garrantzitsua izan zen hedabideetan. Francok hiriarren suntsiketa errepublikanoek eragindako sute baten ondorioz gertatu zela adierazteak eztabaida gogorra sortu zuen prentsa eta zinean. Beste hedabide batzuek gain, argazkiak frogak izan ziren “benetan” zer gertatu zen jakiteko. Lan honek nazionalen zein errepublikanoen prentsan argitaratutako argazkiak aztertzen ditu. Helburua honako hau da: hedabideek argazkiak gertatutakoaren “frogak” bezala erabili zituztela adieraztea, bakoitzaren ikuspuntuaren arabera interpretatzen zirenak.

**Gako-hitzak:** Gernikako bonbardaketa. Argazkigintza eta propaganda. Espainiako gerra zibileko argazkigintza. 1937ko Pariseko pabiloi espainiarra.

---

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid, javieroe@yahoo.es

**Abstract**

The bombardment of Gernika was a media event of great importance during the Spanish Civil War. The fact that Franco attributed the destruction of the city to a Republican fire led to a vigorous debate in the press and cinema. Among other media, photography was used as evidence to prove either interpretation of what «really» happened. This research attempts to examine the use of photography in both Francoist and Republican press, and how each one used photographs as «evidence», which were conveniently interpreted under their own point of view.

**Key words:** Gernika's bombardment. Photography and Propaganda. Photography in the Spanish Civil War. Spanish Pavilion in the Paris World Fair 1937.

## 0. Introducción

La destrucción de Guernica —escribió George Steer (1978: 257)— no sólo fue un espectáculo horrible para los que la presenciaron: fue además objeto de la más gigantesca y absurda mentira que escucharon oídos cristianos». La ciudad vasca fue bombardeada por los aviones alemanes de la Legión Condor el 27 de abril de 1937, en un día de mercado, de tal modo que afectó fundamentalmente a la población civil. Una destrucción indiscriminada, con un objetivo simbólico claro (era un ataque a uno de los lugares fundamentales del imaginario nacionalista vasco), pero también con propósitos experimentales. Efectivamente, el de Gernika fue el primero de una serie de bombardeos indiscriminados sobre población civil, que se plantearían ya abiertamente durante la Segunda Guerra Mundial, en Dresde o Hiroshima y Nagashaki (Sloterdijk, 2003: 86-87). Sin embargo, mientras que otros casos como el de Hiroshima estuvieron sometidos a la censura (Leo, 1985: 6-12), el de la localidad vizcaína fue público desde el principio, y su interpretación dio lugar a un enorme debate mediático.

La noticia del bombardeo de la pequeña ciudad vasca fue difundida desde el mismo día en que ocurrió. Ya el día 28 de abril, Georges Steer publicó una crónica en *The Times*<sup>2</sup>, en la que aseguraba que, el día anterior, la aviación alemana había arrasado Gernika. Según Steer, tuvo lugar un bombardeo sistemático de tres horas y cuarto, en el que se emplearon unos 3.000 proyectiles y bombas incendiarias. Quedaron afectados un 70% de los edificios de la ciudad. Y desde muy pronto las autoridades republicanas hablaron claramente de lo ocurrido. En unas declaraciones que tuvieron un amplio eco en la prensa internacional, el Lendakari Juan Antonio Aguirre aseguró que lo que había ocurrido era un bombardeo sobre población civil, llevado a cabo por la aviación alemana<sup>3</sup>.

Desde el primer momento, los medios de comunicación afines a la República se encargaron de difundir la noticia, que suponía una tremenda acusación contra el bando franquista. Se publicaron relatos sobre lo que había ocurrido, que causaron una enorme conmoción internacional. Por no citar más que un caso, podría recordarse cómo el escultor vasco Jorge Oteiza, recién llegado a Buenos Aires, recibió la noticia del bombardeo. «Aquella noche me encontré llorando en la pequeña plazoleta con el retoño del árbol de Gernika, y otros patriotas que fueron llegando. En esos mismos días el anuncio de una gran concentración de alemanes nazis en el Luna Park. Yo creo que, según dijeron, anduve enloquecido, propuse distintas operaciones de respuesta vasca, una de ellas, para estremecerse, de fulminante naturaleza bélica» (en Pelay Orozco, 1978: 313).

Las revistas gráficas se hicieron eco de la tragedia, incluso sin necesidad de fotografías de los acontecimientos. El caso se empleó desde muy pronto como un símbolo de las víctimas inocentes del fascismo. El 2 de junio, por ejemplo, la revista comunista *Volks Illustrierte* (nº 22, 2 junio 1937: 345; en Evans, 1992: 457) volvió a reproducir las declaraciones citadas del Lendakari Aguirre, en el contexto de una composición de John Heartfield que mostraba una madre con su hijo junto a una casa en ruinas. Y una semana después (nº 23, 9 junio 1937: 369; en Evans, 1992: 459), la misma revista publicó un nuevo fototipo de Heartfield, titulado «¡En memoria de los católicos víctimas del fascismo!». En primer plano, se presentaba una gran

<sup>2</sup>*The Times*, 28 abril 1937: 17. El mismo día Steer publicó su crónica en el *New York Times*, y reafirmó los datos esenciales en *The Times*, 29 abril 1937, 30 abril 1937, y 6 mayo 1937. Algunos fragmentos en Southworth, 1977: 24-26.

<sup>3</sup>«Devant Dieu et devant l'Histoire qui nous jugeront, j'affirme que, pendant trois heures et demie, les avions allemands ont bombardé, avec acharnement inconcevable, la population civile sans défense de la ville historique de Guernica, réduisant en cendres la célèbre cité, poursuivant du feu de leurs mitrailleuses les femmes et les enfants qui fuyaient affolés», Juan Antonio Aguirre, *Regards*, 6 mayo 1937, cit. en Fontaine, 2003: 164.

cruz formada por letras, que indicaban las cifras de la destrucción llevada a cabo por Franco. Respecto a la población indicaban: «Asesinados por los pilotos nacionalsocialistas de Franco: 2.000 civiles, la mayoría mujeres y niños, así como numerosas monjas y sacerdotes, todos católicos vascos. En Gernika, destruidas por los mismos pilotos: todas las iglesias excepto una». Y de fondo se incluía la imagen de un Cristo crucificado del siglo XVII, obra del escultor alemán Balthasar Permoser. Se trataba, así, de reflejar gráficamente que no existía oposición entre ser católico y republicano, pues todos eran igualmente víctimas de Franco. A las pocas semanas del bombardeo, Gernika ya se había convertido en un símbolo de la lucha contra el fascismo.

### 1.«Barbarie marxista en Guernica»: la versión oficial franquista

En esta situación, la reacción de Franco fue la negación rotunda de los hechos. Según la versión oficial franquista, Gernika no había sido bombardeada, sino incendiada por los propios republicanos en su huida. Víctor de la Serna, por ejemplo, desde el diario *ABC* de Sevilla (nº 10.597, 19 mayo 1937: 3), aseguraba que «son los separatistas los que han incendiado Guernica, con una morosa perversidad de sacrílegos». Esto tampoco era extraño, pues a lo largo de toda la batalla del Norte se habían publicado historias semejantes sobre otros pueblos. Así se decía que había ocurrido en Irún en septiembre de 1936 (Alfredo Antigüedad, «Así nos dejaron los rojos Irún», *Fotos*, nº 93, 10 diciembre 1938: 6). *Fotos* –el semanario gráfico popular de Falange (Mainer, 1990: 288-298)–, había publicado, por esas fechas, unas desoladoras fotografías que pretendían mostrar cómo, en Eibar, «la barbarie ruso separatista, impotente para contener el avance arrollador de las tropas españolas, redujo a escombros la ciudad» (nº 10, 1 mayo 1937: 17). Según se decía, algo semejante había ocurrido en Gernika. En un primer momento, se aseguró que había sido imposible un bombardeo, ya que la aviación franquista no había podido volar aquel día a causa del mal tiempo (una especie de *sirimiri* producido por unas nubes bajas). Respecto a la posibilidad de que hubiera podido ser obra de la aviación extranjera, un comunicado de Salamanca lo negó rotundamente:

¡Miente Aguirre! ¡miente vilmente! [...] No hay aviación alemana ni extranjera en la España nacional. Hay aviación española. Noble y heroica aviación española, que lucha constantemente con aviones rojos que son rusos y franceses y conducen aviadores extranjeros (*Heraldo de Aragón*, 28 abril 1937; cit. en Southworth, 1977: 48).

Esto no era extraño en la propaganda de guerra. La negación explícita de la presencia alemana e italiana en España –como señaló Herbert R. Southworth (1977: 52)– «formaba parte del doble juego de la diplomacia europea de aquella época. Si [Franco] hubiese admitido que había en España unidades organizadas de la aviación de guerra alemana, los gobiernos inglés y francés se habrían visto en la obligación de reaccionar en consecuencia. Sin la capacidad o la voluntad de actuar, todos los que se encontraban comprometidos preferían mantener la ficción de que los alemanes e italianos que había en España –si es que los había– eran *voluntarios*».

Con el paso del tiempo, el argumento de la meteorología acabó por desaparecer, y todo se centró en la versión del incendio. La prensa conservadora difundió versiones ambiguas, dependientes de la información parcial distribuida por Havas, la agencia de información francesa. Por ejemplo, el periódico monárquico *L'Action Française* (29 abril 1937: 2), comentaba que «toda la prensa roja, rosa, francmasona o puritana de los dos hemisferios lanza, desde

ayer, gritos de horror»; y concluía afirmando tranquilamente: «La guerra es la guerra», así que de poco servía escandalizarse si, en una guerra como la española, Gernika había sido brutalmente bombardeada. Otro periódico francés, *Le Jour* (29 abril 1937: 3), se limitó a repetir el desmentido enviado por el gobierno de Salamanca; y otros como *Paris-Soir* (29 abril 1937), *La Petite Gironde* (29 abril 1937) o *L'Illustration* (8 mayo 1937) se dedicaron a confrontar las dos versiones de los hechos<sup>4</sup>. *Le Figaro* (30 abril 1937) afirmó escuetamente que «la histórica ciudad de Guernica acaba de ser destruida por un bombardeo aéreo», sin precisar más la autoría. Aunque los hechos básicos estaban claros (la ciudad de Gernika había sido destruida), las versiones franquista y republicana para explicar esta destrucción se contradecían abiertamente (cfr. Southworth, 1977: 38-39).

Todos estos argumentos iban reforzados por la documentación fotográfica. La citada revista *Fotos* (nº 11, 8 mayo 1937: 21) publicó un reportaje pocos días después del bombardeo<sup>5</sup>. Su mensaje era nítido ya desde el titular: «¡Que lo sepa el mundo! Barbarie marxista en Guernica». Las fotografías sólo mostraban escombros, y los vinculaban directamente a los huidos: «¡Ruinas y desolación! Esto es lo que nos dejan los separatistas que huyen», decía un pie de foto. Las fotografías insistían en la idea del incendio, y procuraban mostrar muros que se hubieran mantenido en pie para desmentir la posibilidad de que hubiera sido un bombardeo. En las casas –decían otro pie– «se aprecia la obra destructora de las llamas». El texto que formaba el reportaje principal de *Fotos*, firmado por de Juan de Hernani, trataba de aclarar la situación con testimonios de los supervivientes. Un requeté donostiarra explicaba:

–Aquí no quedó un alma [...]. Entrábamos por las calles cubiertas de escombros humeantes. Impresionaba aquel silencio de muerte. Algún paredón que se derrumbaba, nos hacía volver la cabeza. Pero ni una voz, ni un viva, ni un, tiro. Ni blancos ni rojos. Allí no quedaba nadie.

Lo que había ocurrido en Eibar o en Durango, aseguraba, no era gran cosa en comparación con lo sucedido en Gernika. «Ni por casualidad se veía una casa en pie en todo el casco de la población». Mientras que, en otros lugares, «los incendios fueron salteados», en Gernika «no tenían tanta prisa y lo prepararon bien. Sólo ha quedado allá arriba la Casa de Juntas y el árbol de los zortzicos sobre las ruinas, con hojas nuevas de abril».

Pese a que la explicación de los hechos se pretendía clara, las entrevistas a los supervivientes no resultaban, desde luego, muy convincentes. En algunos casos, no eran más que una serie de preguntas y respuestas ambiguas y confusas: «¿A vosotras os quemaron la casa?»: «No; vivíamos en las afueras». «¿Pasasteis mucho miedo cuando estaban aquí los rojos?»: «A nosotras no nos ha pasado nada». «Y los gudaris, ¿qué tal?»: «No eran malos muchachos». «¿No eran malos y os quemaron el pueblo?»: «Nosotras no vimos nada hasta que ya estaba todo ardiendo. Nosotras, de eso no sabemos nada». Y después de este diálogo, el entrevistador concluía:

Y no hay quien les saque una palabra más. Cuando parece que ya van a fiar su opinión, miran hacia la parte por donde los otros se fueron y se callan de repente. Temen que puedan volver todavía. ¡Están ahí tan cerca! Y lo mismo

<sup>4</sup> Esta era la expresión literal de *La Petite Gironde*, 29 abril 1937: «Bombardement nationaliste, disent les gouvernementaux, incendies allumés par les extrémistes, affirment les nationalistes»; y *L'Illustration*, 8 mayo 1937: «Les journaux allemands se bornent à citer les communiqués et à s'opposer à ce qu'ils qualifient de légende de Guernica, la destruction d'Eibar qui, disent-ils, fut mise à sac par les gouvernementaux avant son évacuation», cit. en Fontaine, 2003: 164.

<sup>5</sup> Ver ilustración 1 en anexo.

que a ellas les pasa a los que han bajado de los caseríos. Han callado tanto tiempo lo que sentían, que no acaban de comprender que ya pueden hablar sin rebozo, de sus verdugos.

La contradicción entre las respuestas y las afirmaciones del entrevistador es significativa: la propaganda franquista insistía en que Gernika había sido incendiada, pero ni siquiera los supervivientes eran testigos de ello. «Nadie vio cómo empezó a arder la primera casa», declaró un testigo en el número citado de *Fotos*. «Ellos ya tuvieron cuidado de que nadie lo viera» – continuaba–; entonces llegó un avión, «y nos hicieron meternos a todos en los refugios. Desde donde estábamos escondidos oíamos al avión [...] descargar en un extremo del pueblo». Y seguía otra serie de preguntas y respuestas bastante confusas. El artículo finalizaba con los comentarios del entrevistador:

Quando todo el mundo se hallaba encerrado en los refugios, pasaron por la calle grupos de milicianos con bidones. Creyeron ellos que nadie los vería, pero está ya comprobado que fueron arrojando la gasolina sobre las casas próximas a las que ya habían empezado a arder. Así se explica que en un momento las llamas alcanzaran a diez o quince casas.

Pese a sus notorias incoherencias, en estos artículos se buscaba claramente refutar la versión republicana de los hechos que, como se ha visto, ya era públicamente conocida. Y así continuó la campaña para conseguir el favor de la opinión pública en los meses siguientes. «En tres horas –decía una entrevista en publicada en *Fotos* (nº 19, 3 julio 1937: 6)– le dieron fuego por los cuatro costados. Quisieron echarle la culpa a la aviación, aterrorizados después de lo que habían hecho; pero estábamos nosotros allí para desmentirlos y proclamar la verdad». La información extranjera, mientras tanto, se encontraba dividida entre las versiones neutrales de la prensa conservadora, que trataba de evitar tomar partido, y los ya numerosos relatos que aseguraban que la destrucción de Gernika la había provocado un bombardeo<sup>6</sup>.

Otra revista gráfica franquista, *Vértice*, más culta y elitista que *Fotos* (Mainer 1972: 213-240), en su número de mayo de 1937 describía el mes de abril como uno de los más intensos de la guerra:

La guerra en este frente [de Vizcaya], durante los treinta días que han pasado, fue quizá un poco opaca para el espectador que busca la noticia sensacional. Pero puede afirmarse que ha sido el mes más duro de la ofensiva vizcaína, hasta ahora. La toma de pueblos grandes, el asolamiento de Guernica, Durango y Eibar, otorgaban al lector emociones no gustadas desde la Gran Guerra (Luis de Armiñán, «El frente de Vizcaya en el mes de mayo», *Vértice*, nº 2, mayo 1937).

En las páginas siguientes se publicaban algunas de las imágenes más repetidas por la prensa en aquellas fechas: la iglesia de Santa María de Durango en ruinas y los restos de Eibar. Pero sobre todas destacaba una gran imagen reproducida en una página completa, que mostraba una vista aérea de Gernika, cuya destrucción se volvía a atribuir al enemigo:

Como la más trágica estampa del vandalismo rojo, el esqueleto ennegrecido de lo que fue Guernica, ofrece al mundo un alegato incontrovertible del sadismo marxista<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Por ejemplo, las declaraciones del ministro de Justicia, Leizola, del alcalde de Guernica, Labauría, y del sacerdote, Arronategui, recogidas en *New York Herald Tribune*, 6 mayo 1937: 12. Estas y otras declaraciones se encuentran reproducidas en Southworth, 1977: 29; y Steer, 1978: 261.

<sup>7</sup> *Vértice*, nº 2, mayo 1937. Una copia positiva de esta imagen se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, Archivo Fotográfico, Sección Guerra Civil, Caja 113, Sobre 20.

En la fotografía apenas podía distinguirse un edificio que no hubiera sido destruido. Un año después *Fotos* volvió a publicar la misma imagen que había aparecido en *Vértice*. El texto insistía en la misma versión, y la fotografía aparecía firmada por Campúa<sup>8</sup> con un título significativo: *Visión dantesca de Guernica (Fotos, n° 68, 18 junio 1938: 13)*. El mismo título, precisamente, con que se refirió a Gernika el primer volumen de *Estampas de la Guerra*, una colección de libros ilustrados destinados a la propaganda, que apareció durante la guerra<sup>9</sup>. En esta ocasión se volvía a insistir en la misma versión:

Guernica, tradicional de fueros y leyendas, también sufrió el fuego del martirio.  
/ Los muros ennegrecidos y abiertos bajo el cielo, tienen en la maqueta desmantelada de rumores y risas, un gesto mudo de trágica e impotente acusación.  
/ El esqueleto calcinado de lo que fue Guernica, dice al mundo de una manera incontrovertible del sadismo vandálico de los enemigos de la Patria.

La propaganda cinematográfica insistió en esta misma idea (De Pablo, 2004: 183). Así ocurrió, por ejemplo, en *Frente de Vizcaya* y *18 de julio*, una película producida por el Departamento de Propaganda de Falange en 1937, que repasaba el desarrollo de la guerra en el norte de España. Al llegar a Gernika, las imágenes se centraban en los muros que habían quedado en pie, que se consideraban *prueba* de que sólo había podido ser un incendio. Así lo decía el locutor:

La cámara fotográfica que no sabe mentir dice bien claro que tanta y tamaña destrucción no fue sino obra de incendiarios y dinamiteros. Ahí tenéis el frontón, el fuego de los incendios, destruyó sus maderas y dejó intacta la trabazón de sus estructuras de hierro.

La atribución del bombardeo a los republicanos que huían se pretendía *probar*, así, con documentos fotográficos. Las fotografías no eran, en este contexto, documentos neutrales de una destrucción genérica. No eran un argumento contra la guerra, como pretendía Virginia Woolf cuando, ante las fotografías de la Guerra Civil española, afirmaba que ante «las mismas imágenes» de «cuerpos muertos» y «casas derruidas», todos tenemos «las mismas sensaciones de horror y repulsión» (Woolf, 1999: 19-20; comentado en Sontag, 2003: 10-27). En la prensa de la Guerra Civil, las fotografías eran una invitación a *tomar partido*; invitaban a aceptar una determinada interpretación de los hechos<sup>10</sup>.

## 2.«Esto no es Guernica»: la fotografía como documento, según Franco

Poco tiempo después del ataque aéreo, el *ABC* de Sevilla publicó una entrevista de Franco con el marqués de Luca de Tena («Una hora con el Generalísimo», *ABC*, Sevilla, 18 julio 1937: 5). En la misma se repasaban diversos aspectos de la política nacional e internacional. Según relataba el entrevistador, cuando ya estaban de pie y a punto de marcharse, Franco reveló la última sorpresa que tenía preparada:

—Le voy a enseñar a usted unas fotografías de Guernica —dice sonriendo. Y me muestra unas pruebas magníficas, positivadas en papel satinado, que reprodu-

---

<sup>8</sup> Ver ilustración 2 en anexo

<sup>9</sup> Ver ilustración 3 en anexo

<sup>10</sup> Es necesario distinguir entre la invitación a tomar partido de la propaganda, y el tomar posición de otras posturas más respetuosas con las imágenes. Sobre esta distinción, Didi-Huberman, 2008.

cen las ruinas de una ciudad totalmente destruida por la metralla y la dinamita: casas hundidas, avenidas enteras destrozadas, montones informes de hierros, piedras y maderas.

El entrevistador se manifestó muy impresionado ante la imagen desoladora que ofrecían las fotografías. Satisfecho al comprobar la reacción, Franco intervino y explicó:

Horrible, sí. A veces, las necesidades de una guerra o de una represión pueden conducir a tales horrores. Esta consideración es una de las razones que me han movido a no utilizar estas fotos que me enviaron hace unos días. Porque, fíjese usted: no son de Guernica...

Efectivamente, los pies mostraban que las fotografías correspondían a las ruinas de otra ciudad, «muy distante, situada a miles y miles de kilómetros de España». La entrevista concluyó con un silencio elocuente. «El Generalísimo no pronuncia el menor comentario. Y yo pienso que bien harían esas maravillosas fotografías, por ejemplo, en la primera plana del *Daily Express*».

La fe en la veracidad de la fotografía se convirtió en un arma de doble filo, capaz de facilitar la manipulación y el engaño. Las mismas imágenes podían servir para ilustrar distintos lugares o para justificar argumentos diversos, y en ocasiones abiertamente contradictorios. Y las declaraciones citadas demuestran que el propio Franco era consciente de ello. Con esta postura, Franco negaba sencillamente «la posibilidad del documento»; suponía una cínica admisión de que, al final, «todo es propaganda». Aquí radica lo que Joan Fontucuberta (1997: 142), comentando esta entrevista, considera como la «particular contribución» del Caudillo a la teoría de la fotografía. En la prensa, las ruinas resultaban intercambiables; las fotografías no sólo actuaban como documentos en sentido estricto, sino como símbolos de resonancias más amplias.

Franco desvelaba así un secreto a voces: que la propaganda era perfectamente consciente de la fragilidad del carácter referencial de la fotografía. Y esto, claro, no fue un asunto de discusión teórica, sino algo bien práctico que se empleó abiertamente en la prensa franquista. Ya acabada la guerra, en 1940, *Fotos* publicó un artículo conmemorativo de la batalla del Norte<sup>11</sup>. En esta ocasión, para ilustrar el episodio de Gernika, se publicó una imagen que mostraba, elocuentemente, un pedazo de pared que aún quedaba en pie, rodeado de escombros. La misma fotografía se había publicado ya en la serie *Estampas de la guerra*, junto a otra serie de «aspectos de Guernica», entre los cuales la característica común eran los muros conservados en pie, que se presentaban como una *demonstración* de que todo había sido un incendio provocado:

Siempre lo mismo. Destrucción y exterminio, constante signo de la Guerra marxista. La ciudad de los Fueros sufrió, como tantas otras donde la horda imperó, el sacrificio de una resistencia inútil para enfrentarla con el heroísmo de la España nacional. Guernica, después de sufrir la dinamita roja, abandonada, aparece en la foto como un símbolo de la perversidad roja (*Fotos*, nº 160, 30 marzo 1940: 4-5).

En la misma página apareció otra fotografía de escombros, que ilustraba la destrucción de Eibar. La imagen resultaba ser la misma *Visión Dantesca de Guernica* que publicaron *Fotos*

---

<sup>11</sup> Ver ilustración en anexo 4.

y *Vértice*. Pero el pie de foto se volvió a cambiar, y ahora se presentaba como ilustración del estado de destrucción en que había quedado otro lugar, Eibar. La misma imagen servía para ilustrar dos ciudades distintas. Eibar –según decía el pie– había sido «víctima de la vesania roja que intentaba impedir el avance hacia Bilbao». Y a continuación añadía un comentario que recordaba al pie que había llevado tres años antes: «En esta fotografía aparece, como una visión dantesca, el desolador aspecto de Eibar destruido por el fuego y la dinamita».

Los hechos a ilustrar resultaban intercambiables: bastaban «estereotipos gráficos que respondan a un índice de modelos de noticias» (Fontcuberta, 1997: 131). Y, de paso, se eliminaba la posible interpretación de la imagen como una *prueba* de que Gernika había sido bombardeada. Las fotografías funcionaban, así, como *sustitutivos* (Gombrich, 2002: 1-11), símbolos que servían para ilustrar un hecho reconocible, y emplearlo en la argumentación. La relación con una realidad externa era una cuestión secundaria.

### 3.«Artes y técnicas de la vida moderna»: Guernica en París 1937

La propaganda de Franco usó las fotografías de Gernika para *probar* que la ciudad no había sido bombardeada, y derivar las culpas hacia el otro lado. Mientras, en el bando republicano y en la prensa internacional, seguían circulando imágenes. La *Visión Dantesca de Guernica*, que *Fotos* usó para designa, al menos, dos ciudades, tuvo una gran difusión en su momento. No se limitó, desde luego, a publicaciones franquistas. Una revista nada sospechosa como *L'Humanité*, la publicó unas semanas después con un pie que no dejaba lugar a dudas: se trataba de «Guernica, destruida por las bombas hitlerianas» (*L'Humanité*, nº 14032, 19 mayo 1937: 3). La misma imagen apareció también en medios nacionalistas vascos. Un libro sin autor, titulado *Guernica*, la incluyó durante la propia guerra junto a un texto del fundador del Partido Nacionalista Vasco, Sabino Arana, que parecía escrito para la ocasión: «¡Pobre pueblo mío! / ¿Acaso nací / para presenciar / la hora de tu muerte?»<sup>12</sup>. Películas realizadas durante la guerra, como *Guernika* [sic], de Nemesio Sobrevila (1937) volvieron a difundir esa imagen como una defensa de la autonomía vasca. En el plano internacional, la revista *Life* (vol. 3, nº 17, 25 octubre 1937: 51) la incluyó en los meses siguientes. Y precisamente con un plano fijo de esta instantánea comenzaría el filme de Alain Resnais y Robert Hessens titulada *Guernica* (1950). La imagen se había convertido en uno de los *iconos* no sólo de la destrucción de Gernika, sino de la Guerra Civil española y de la lucha antifascista internacional.

Uno de los casos más interesantes del empleo de esa fotografía fue el que se dio en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937. Es bien conocida la importancia propagandística y simbólica del mismo en el contexto de la Guerra Civil (Alix, 1987). La organización del pabellón corrió a cargo de Josep Renau, entonces Director General de Bellas Artes de la República, con la colaboración de muchos de los artistas más destacados de su momento, desde Alberto Sánchez a Miró o Calder. Precisamente para sus paredes Pablo Picasso realizó su cuadro *Guernica*, que quizás tomó como punto de partida las ilustraciones aparecidas en la prensa. El pabellón de París era importante para la diplomacia española. El apoyo internacional se hacía especialmente importante para determinar el resultado de la guerra, y el pabellón debía funcionar como *escaparate* de la República ante las democracias occidentales, temerosas de la creciente influencia soviética en España (Bollotten, 1991).

<sup>12</sup> Existe edición facsímil en De Guernica a Gernika, 2007, vol. 1: 40. El texto de Sabino Arana se reproducía aquí en su original vasco: «¡Eri gaxua! ¿Jayo nintzan ni / Zeure il-orduban / Eltzeko?».

Siendo esto así, la única alusión directamente bélica del pabellón –aparte, claro está, del propio cuadro de Picasso– fue precisamente el panel dedicado a Gernika. Y la imagen central del panel resultaba ser la *Visión Dantesca de Guernica*, tan difundida durante la Guerra Civil. El asunto de Gernika en el contexto de la exposición de 1937 era algo conflictivo: el argumento de la muestra era una celebración de los logros de la tecnología moderna, como indicaba su título, *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. El bombardeo era un ejemplo claro de cómo la tecnología podía emplearse lo mismo para aumentar el bienestar que para asesinar fríamente a multitudes de personas en poco tiempo. Un mensaje duro y realista, radicalmente opuesto al optimismo superficial que reinaba en la exposición<sup>13</sup>. Además, el reglamento de la Comisión Organizadora del pabellón español indicaba explícitamente que debían evitarse los contenidos conflictivos:

Esta exposición, a la que concurre el Gobierno de España en momentos decisivos, debe ser prueba de la pujanza en todos los órdenes, y la comprobación más evidente de que cuenta con todos los elementos más valiosos de la intelectualidad, la ciencia y el arte. El carácter que debe tener la sección española de la Exposición debe alejar toda idea de representar una provocación para cualquier Gobierno que esté representado en París, con su respectivo pabellón, pero puede y debe representar el momento presente y el esfuerzo maravilloso del pueblo español por defender su independencia y la causa de la paz en el mundo [...]. Cualquier alusión a un Gobierno extranjero es de esperar sea eliminada, por ser esta una norma establecida con anterioridad por convenios internacionales y por no ser indispensables estas alusiones y símbolos para creación de obras revolucionarias de gran fuerza y gran calidad artística y plástica (cit. en Alix, 1987: 29).

El cuadro de Picasso no era una descripción realista de lo ocurrido en la Villa, pero era una respuesta enérgica a lo que había ocurrido. El artista no visitó el lugar de los hechos, de modo que es de suponer que el estímulo le vino del debate que sobre el asunto se estaba viviendo en los medios. Y el hecho de que pintara un cuadro en blanco y negro evoca claramente las fotografías que pudo ver en la prensa, donde no se veía a las víctimas pero sí los edificios incendiados y las ruinas. En el contexto de la exposición de París el cuadro podía entenderse como una provocación. Y así ocurrió. Una publicación nacional-socialista, por ejemplo, afirmaba: «*Guernica* es una ofensa a las demás naciones que participan en la exposición. Por suerte, la singularidad que caracteriza la visión de este artista convierte su cuadro en perfectamente ineficaz» (*Hannoverscher Kurier*, 17 octubre 1937; cit. en Spies, 1988: 120). Y otros medios (*Niedersächsische Tageszeitung*, Hanover, 2 septiembre 1937; cit. en Ibid.) se encargaron de publicar reproducciones deformadas del cuadro para resaltar la impresión de que se trataba de una acumulación arbitraria de elementos deformes. Por contra, para los defensores de la República Española, la obra de Picasso se convirtió, junto a las propias fotografías, en una de las imágenes más reproducidas de la contienda. Su difusión simbolizaba la unión de arte y la cultura con la España republicana, a la vez que denunciaba las atrocidades que estaban ocurriendo durante la guerra. Y lo hacía de una manera en cierto modo más sólida que las propias ilustraciones. Éstas casi nunca tenían un autor conocido y se valoraban como documentos, pero en su difusión incontrolada podían ser fácilmente manipuladas. En cambio, el

---

<sup>13</sup> Así lo señaló el Manchester Guardian (6 octubre 1937): «Si Picasso ha experimentado la irreprimible necesidad de dar al pabellón español, arrebujado a la sombra de la casa alemana, la terrible pesadilla de Guernica, y si ha puesto así una palabra de verdad a la enorme mentira complaciente, no es algo que deba anotarse en la cuenta de los organizadores de la exposición, sino en la del mundo considerado en totalidad», cit. en Spies, 1988: 82.

cuadro era, fundamentalmente, obra de un autor reconocido, y la vinculación entre el lienzo y Gernika era exclusivamente obra de la voluntad del artista, cuya autoridad difícilmente podía ser manipulada de un modo tan burdo como las fotografías<sup>14</sup>.

Junto al lado del cuadro de Picasso, el panel fotográfico sobre Gernika debió pasar inadvertido para la prensa<sup>15</sup>. Sin embargo, y aunque tampoco aludía directamente a Alemania, podía considerarse igualmente provocador. La sección sobre el País Vasco estaba situado en el pasillo dedicado a las diferentes regiones españolas. El resto de espacios contenían imágenes y objetos típicos de las diversas provincias. La alusión a Gernika era la única excepción dentro de estos contenidos positivos. La sección sobre el País Vasco estaba formada por un montaje de dos paneles, obra de Renau. El primero mostraba a un gudari con su fusil, junto a un mapa del País Vasco y un poema de Paul Éluard titulado *La victoire de Guernica*. La leyenda aludía a la fidelidad del pueblo en medio de la adversidad: «*Les peuples ne se font pas en un jour. Ils se font au milieu de grandes douleurs et avec du sang, mais notre vieux peuple sera comme jadis fidèle et dur*». En el segundo se aludía más directamente al caso. Este panel incluía dos grandes imágenes. La primera mostraba el árbol de Gernika, ante el que los reyes de Castilla juraban los fueros de Vizcaya, y que por eso era un símbolo de la autonomía vasca, como subrayaba la leyenda: «*symbole de la démocratie du peuple basque*». La segunda era de las ruinas de la ciudad, a la que ya se ha aludido. El contraste entre las dos vinculaba lo ocurrido en Gernika a la represión del nacionalismo y al rígido centralismo franquista. Así lo indicaba la leyenda: «*Ils ont détruit notre peuple et notre langue*». Y debajo, otra gran frase, en letras mayúsculas, que se atribuía al presidente Aguirre: «*EST-CE UN CRIME POUR UN PEUPLE DE DÉFENDRE SA LIBERTÉ?*». De modo que la imagen de las ruinas de la ciudad, en este caso, no sólo servía para acusar al bando franquista de sus crímenes de guerra de un modo abstracto, sino para criticar su política de represión a los nacionalismos.

#### 4. Las mentiras españolas: Guernica según Life

En el montaje de Renau, la terrible fotografía de Gernika destruida podía servir como una imagen convincente de lo que había ocurrido. Sin embargo, para quienes seguían el debate sobre España con algo más de distanciamiento, comenzaba a resultar evidente la manipulación que se llevaba a cabo en la difusión de las fotografías. Esto resultó patente en un artículo aparecido en *Life* el 25 de octubre de 1937<sup>16</sup>. Publicado aún en plena guerra, ponía de manifiesto sus pretensiones desde el título: «Spanish Propaganda Pictures Appeal to World to Take Sides in Civil War». Así decía el texto:

Spanish Loyalist and Rebels superbly hate one another. Their civil war has been taken up by the world's Rightists and Leftists as a trial-by-fire of the two ide-

---

<sup>14</sup>Es significativo, por ejemplo, que Nueva Cultura, la revista editada por el propio Renau, dedicara un amplio espacio al Guernica (que publicó en todas las fases de su realización en su nº 4-5, junio-julio 1937) y a El sueño y la mentira de Franco, de Picasso. En cambio, no publicó ninguna fotografía de la destrucción de Guernica (fotografías que, obviamente, Renau conocía, pues él mismo realizó el montaje sobre dicha localidad en el pabellón de París). Quizás esto suponía una tácita aceptación de que las ilustraciones, con toda su fuerza documental, difícilmente podían demostrar algo en el contexto del debate mediático de la guerra. En cambio, el cuadro de Picasso, que había renunciado a todo carácter narrativo o documental, era ajeno a esos problemas. El Guernica de Picasso se difundió en prensa, entre otros sitios, en Meridià, nº 2, 21 enero 1938: 5.

<sup>15</sup> Ver ilustración 5 en anexo.

<sup>16</sup> Ver ilustración 6 en anexo

ologies. Some of the pictures with which both sides argue their cases are shown on these pages.

Según explicaba *Life*, cada bando tenía una serie de episodios recurrentes que se empleaban para acusar al contrario. Y entre estos casos el más destacado había sido el de Gernika:

Most controversial Rebel atrocity was the bombing of Guernica one afternoon last spring. Loyalist claim it was mainly destroyed town far behind the lines. Rebels claim it was mainly destroyed by retreating Asturians before its capture three days later.

Para ilustrar esto, se publicaban tres grandes fotografías –cuya procedencia se atribuía al Gobierno vasco– que pretendían ejemplificar las versiones que se habían dado sobre el hecho<sup>17</sup>. La superior era una imagen de la silueta de la ciudad vasca en llamas, y se incluía para representar la «versión neutral» de los hechos. Abajo, aparecía la de una iglesia aún en pie, en mitad del humo y las llamas. Era la misma que había aparecido en *L'Illustrazione* de Milán, y el comentario añadía que aquella era la versión «rebelde», pues los edificios aún en pie demostraban que la ciudad no había sido bombardeada, sino incendiada. En la parte central se encontraba la *Visión Dantesca de Guernica* que tanto se había empleado durante la Guerra Civil. Paradójicamente, esta imagen tan usada por la propaganda franquista se identificaba con la «visión republicana» de los hechos, ya que –aseguraba *Life*– demostraba claramente que Gernika había sido bombardeada. La conclusión que se extraía de esta comparación entre las tres versiones fotográficas tenía que resultar escéptica, y acababa afirmando: «Photographs do not lie, but the impressions they make and the captions attached to them often do» (vol. 3, nº 17, 25 octubre 1937: 52). En la Guerra Civil, la fotografía se había empleado indiscriminadamente, aferrándose a la capacidad de convicción de las imágenes. Casos como este debilitaron la confianza en la información que se daba, y la propaganda comenzó a adquirir el sentido negativo que aún conserva (Timoteo, 1992: 90). Y, como ya se ha visto, los combatientes, comenzando por el propio Franco, eran conscientes de ello.

## 5. El «buen uso» de las imágenes

La respuesta de *Life* ante las imágenes que llegaban de España es una manifestación más del escepticismo ante el auge de la prensa ilustrada y su difusión masiva de fotografías, muy extendido en el período de entreguerras. Desde la Primera Guerra Mundial –escribía Ernst Jünger en 1934– «no hay acontecimiento significativo que no sea también retenido por ese ojo artificial» (1995: 71). Sin embargo, también desde la Primera Guerra Mundial era un hecho común la difusión de imágenes con leyendas alteradas, que servían a los propósitos de la propaganda de masas. Y ya en los años veinte existían publicaciones dedicadas a estudiar este tema (Ponsonby, 1929: 135-139).

En la Guerra Civil Española, estaba ya plenamente extendido este doble discurso: se

---

<sup>17</sup> Así describía *Life* las fotografías: «Picture No. 1 (Neutral) shows that fire burned Guernica. Picture No. 2 (Loyalist) proves that Guernica was destroyed, somehow. Picture No. 3 (Rebel) is supposed to prove that bombs did not start the fire because they would have also pitted the streets, whereas this Guernica street shows no bomb pits. Loyalist claimed, Oct. 13, that their pictures, proving Guernica was bombed, were stolen by the German film company asked to develop the negatives», «Spanish propaganda pictures appeals to world to take sides in civil war», *Life*, vol. 3, nº 17, 25 octubre 1937: 51.

seguía apelando con frecuencia a la *evidencia* que proporcionaban las ilustraciones, al mismo tiempo que se empleaban indiscriminadamente este tipo de imágenes para propósitos propagandísticos, que manipulaban abiertamente su carácter referencial. El testimonio del propio Franco antes citado es inequívoco a este respecto, y deja clara la fragilidad de la fotografía como documento. Es cierto que, como también decía Jünger (1995: 71), la fotografía es un medio de registro («un modo de fijar las cosas al que se otorga el carácter de documento»); y, para realizarse, requiere de un «contacto físico» con el mundo exterior (Pierce, 1974: 48). Sin embargo, este carácter *indicial* era un arma de doble filo, pues la fotografía puede ser documental en la medida en que pueda determinarse a qué hace referencia, y esta relación entre la atribución y la imagen es extremadamente frágil. Sin embargo, es precisamente en esta relación donde radica la «verdad» de una imagen, como explicó E. H. Gombrich (1961: 67-68), y como señalaba el artículo citado *Life* al afirmar que las fotografías no mienten, pero sus leyendas a menudo lo hacen. Hay que distinguir, en este sentido, entre su uso «documental», basado en esta relación *indicial* con el mundo exterior, y un uso puramente «simbólico», para el que basta que la imagen responda a unos determinados estereotipos fácilmente reconocibles (Chéroux, 2001: 11-21). Los medios de difusión podían alterar fácilmente la relación de la fotografía con la leyenda, que podía pasar de ser informativa a ser más o menos vaga, o simplemente falsa. Una vez dado este paso, se podían intercambiar las imágenes de ruinas de ciudades o de otros lugares, que funcionan de un modo simbólico, sin referencia alguna al contenido documental de la imagen.

Esta capacidad de los medios para alterar el carácter referencial de las fotografías para convertirlas en simples estereotipos, originó una notable desconfianza hacia la prensa ilustrada. «¿Qué sería una revista sin material gráfico?», se preguntaba Siegfried Kracauer en 1927. Pero su respuesta era escéptica. Las fotografías —explicaba— son copias de objetos que existen en el mundo exterior, y en este sentido, son un tipo de «signo» que remite al original del que ha sido tomado. Esto hace que, en determinados contextos, puedan evocar el pasado de un modo único. Los álbumes familiares, por ejemplo, guardan la imagen de los antepasados; pero este tipo de imágenes sólo funcionan en el contexto de la tradición oral que mantiene vivo el recuerdo de quienes fueron aquellos personajes. La prensa ilustrada, en cambio, difundía masivamente imágenes descontextualizadas y sacadas del marco de la tradición de un modo tan vertiginoso que impedía cualquier reflexión. «El aluvión de las colecciones de imágenes —escribía Kracauer (2008: 32)— es tan poderoso que amenaza con destruir la conciencia, quizás existente, de rasgos decisivos». Y concluía, pesimista: «Hasta ahora nunca una época supo tan poco sobre sí misma».

También en la Guerra Civil española, en muchos casos, las imágenes no aclaraban, sino que contribuían a confundir a quienes las recibían periódicamente. Lo cual es muy significativo sobre el funcionamiento de la prensa de masas, aunque no tiene por qué llevar necesariamente a una postura escéptica ante la capacidad documental de la fotografía en general. En una polémica reciente han salido a la luz numerosos casos, semejantes al de Gernika, de fotografías de los campos de exterminio nazis que se publicaron manipuladas, o al menos indebidamente usadas como fuente documental (About y Chéroux, 2001: 8-33). Y en este contexto, Georges Didi-Huberman ha defendido convincentemente la necesidad de una «verdadera arqueología de los documentos fotográficos» (Didi-Huberman, 2004: 104; Chéroux, 2001: 16), que distinga la propaganda de otros modos de comunicación por imágenes, y que, sin dejarse invadir por la «ilusión referencial», y vaya más allá tanto del «escepticismo radical del discurso posmoderno» como abusivo uso indiscriminado del «Esto ha sido» de Roland Barthes (Ibid.: 2004: 110; Barthes, 1980: 16). Una tarea que pretende extraer el conocimiento que se contienen las imágenes, que en ocasiones pueden mostrar «instantes de verdad» (Ibid.: 57), aún sabiendo que ninguna imagen es *unívoca* ni *total*.

## Referencias bibliográficas

---

- ABOUT, Ilse, y CHÉROUX, Clément (2001), L'histoire par la photographie, *Études Photographiques*, nº 10, noviembre. París: Société Française de Photographie, p. 8-33.
- ALIX, Josefina (1987), *Peabellón español. Exposición Internacional de París, 1937*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, París : Cahiers du Cinéma.
- BENJAMIN, Walter (1931) Pequeña historia de la fotografía. En *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- BOLLOTEN, Burnett (1991), *The Spanish Civil War: Revolution and Counterrevolution*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- CHÉROUX, Clément (2001), Du bon usage des images. **En:** *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, París : Marval, p. 11-21.
- De Guernica a Gernika* (2007), Barcelona: Ediciones de La Central, 2 vols.
- DE PABLO, Santiago (2004), El bombardeo de Guernica visto por el cine: símbolo, memoria y mitificación. En MONTERO, Julio, y CABEZA, José, *Por el precio de una entrada. Estudios de historia social del cine*, Madrid: Rialp.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.
- (2008), *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado.
- Estampas de la Guerra. Álbum nº 1: de Irún a Bilbao*, Bilbao, Editora Nacional, sin fecha.
- EVANS, David (1992), *John Heartfield Arbeiter Illustrierte Zeitung / Volks Illustrierte 1930-1938*, Nueva York: Kent.
- FONTAINE, François (2003), *La guerre d'Espagne. Un déluge de feu et d'images*, París: BDIC.
- FONTCUBERTA, Joan (1997), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili.
- GOMBRICH, E. H. (1961), *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York: Pantheon Books.
- (2002), *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid: Debate.
- JÜNGER, Ernst (1995), *Sobre el dolor*, Barcelona: Tusquets.
- KRACAUER, Siegfried (2008), *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, Barcelona: Gedisa.
- LEO, Vincent (1985). The Mushroom Cloud Photograph: From a Fact to a Symbol, *Afterimage*, nº 13, verano 1985. Rochester (Nueva York): Visual Studies Workshop, p. 6-12.
- MAINER, José Carlos (1972), Recuerdo de una vocación generacional. Arte, política y literatura en *Vértice* (1937-1940). **En:** *Literatura y pequeña burguesía en España. (Notas 1890-1950)*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, p. 213-240.
- (1990), El semanario gráfico *Fotos* (1937-1939): imágenes para una retaguardia. En TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir), *Comunicación, cultura y política durante la II República y la Guerra Civil*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, vol. 2, p. 288-298.
- PELAY OROZCO, Miguel (1978), *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.

- PIERCE, Charles Sanders (1974), *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- PONSONBY, Arthur (1929), *Falsehood in War-Time: Containing an Assortment of Lies Circulated Throughout the Nations During the Great War*, Nueva York: E. P. Dutton.
- SLOTTERDIJK, Peter (2003). *Temblores de aire. En las fuentes del terror*, Valencia: Pre-Textos.
- SONTAG, Susan (1979), *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa.
- (2003), *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Alfaguara.
- SOUTHWORTH, Herbert R. (1977), *La destrucción de Guernica: periodismo, diplomacia, propaganda e historia*, París: Ruedo Ibérico.
- SPIES, Werner (1988), *Guernica und die Weltausstellung Paris 1937. En Kontinent Picasso. Ausgewählte Aufsätze aus zwei Jahrzehnten*, München: Prestel-Verlag.
- STEER, George (1978). *El árbol de Guernica*, Madrid: Felmar.
- TIMOTEO, Jesús (1992), *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX. El nuevo orden informativo*, Barcelona: Ariel.
- WOOLF, Virginia (1999), *Tres guineas*, Barcelona: Lúmen.

## Anexos



Ilustración 1.- Fotos, n° 11, 8 mayo 1937.



Ilustración 2.- Fotos, nº 68, 18 junio 1938.

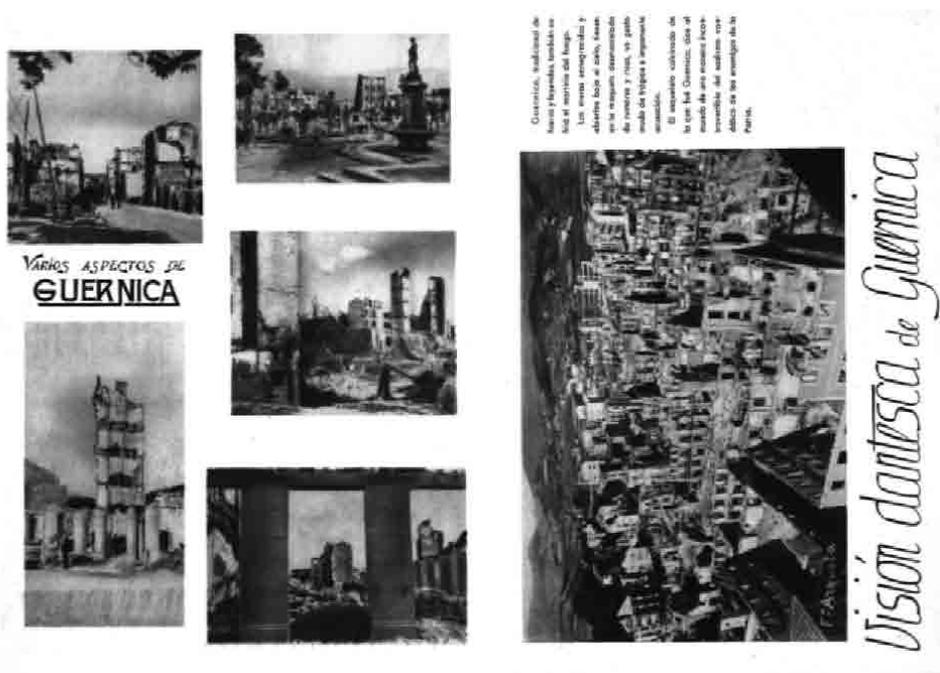


Ilustración 3.- Estampas de la Guerra. Álbum nº 1: de Irún a Bilbao, Bilbao, Editora Nacional, sf.



Ilustración 4.- Fotos, n° 160, 30 marzo 1940.



Ilustración 5.- Josep Renau. Pabellón Español, Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, París, 1937. Panel dedicado a Guernica. Fotografía François Kollar.

