

DE LAS IMÁGENES DEL CONFLICTO AL CONFLICTO DE LAS IMÁGENES: LA CÉLEBRITÉ DÉCONCERTANTE DE UNA EXHIBICIÓN MACABRA EN LA BARCELONA REVOLUCIONARIA

POR

ORIOI PONSATÍ-MURLÀ¹

Universitat de Girona

RESUMEN

El artículo aborda las imágenes de la exhibición de una veintena de cadáveres de monjas salesas en Barcelona durante la revolución social posterior al alzamiento militar de 18 de julio de 1936 mediante una aproximación múltiple: un diario de guerra inédito de la escritora Aurora Bertrana, el tratamiento que dio a los hechos la prensa comunista y anarquista de la época y, especialmente, la mirada que proyecta el director cinematográfico Mateo Santos con su *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, cuya apropiación por parte de la propaganda franquista (con la ayuda de la Alemania nacionalsocialista) convertiría estas imágenes en un poderoso instrumento contra la España republicana.

PALABRAS CLAVE: memoria histórica; Guerra Civil Española; Aurora Bertrana; Mateo Santos; anarquismo.

FROM THE IMAGES OF CONFLICT TO THE CONFLICT OF IMAGES: THE CÉLEBRITÉ DÉCONCERTANTE OF A MACABRE EXHIBITION IN REVOLUTIONARY BARCELONA

ABSTRACT

The article deals with the display of some twenty corpses of Salesian nuns in Barcelona during the social revolution following the July 18, 1936 uprising through multiple approaches: an unpublished war diary by the writer Aurora Bertrana, the treatment given to the facts by the communist and anarchist press of the time, and especially the look projected by film director Mateo Santos with his *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, whose appropriation by Franco's propaganda (with the help of National Socialist Germany) would turn these images into a powerful instrument against republican Spain.

KEY WORDS: historical culture; Spanish Civil War; Aurora Bertrana; Mateo Santos; anarchism.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / CITATION: Ponsatí-Murlà, Oriol. 2023. «De las imágenes del conflicto al conflicto de las imágenes: La *célebrité déconcertante* de una exhibición macabra en la Barcelona revolucionaria». *Hispania Sacra* LXXV, 152: 435-443. <https://doi.org/10.3989/hs.2023.33>

Recibido/Received 01-07-2022
Aceptado/Accepted 09-01-2023

1. INTRODUCCIÓN

Una de las expresiones con la que nos hemos familiarizado a raíz de la invasión rusa de Ucrania es *guerra híbrida*. Aunque tal denominación parece llevar apareado un hálito rupturista, de nuevo modelo de contienda bélica, uno de los elementos nucleares que constituye la guerra híbrida es la

lucha por el relato mediante el cultivo de la desinformación, la producción de propaganda, la difusión de *fake news*, acciones para-bélicas tan antiguas como la guerra misma. El campo de batalla comunicativo ha evolucionado de forma paralela a la aparición de nuevos medios de comunicación, de tal forma que, si el soporte mayoritario para conquistar soportes nacionales e internacionales durante la I Guerra Mundial todavía era la letra impresa, la cartelería y la imagen fotográfica, durante la Guerra Civil Española entraron

¹ oriol.ponsati@udg.edu / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4804-0568>

plenamente en combate radio y cinematografía, en una antesala experimental del papel preponderante que tendrían durante la II Guerra Mundial.

El rol que las imágenes, y el cine en particular, jugaron en el desarrollo de la Guerra Civil ha sido objeto de numerosos estudios a lo largo de las últimas décadas. Una simple ojeada a la bibliografía de este artículo (que hemos restringido solamente a los textos expresamente citados) permite acceder a algunos de los más importantes, desde los clásicos de Romà Gubern y Carlos Fernández Cuenca, hasta los más recientes de Alfonso Amo y M. Luisa Ibáñez, Vicente Sánchez-Biosca o Manuel Nicolás Meseguer. Entre las más de 500 películas de todos los géneros que los dos bandos en litigio produjeron entre 1936 y 1939, *Reportaje sobre el movimiento revolucionario en Barcelona*, del anarquista Mateo Santos, no es la que ha despertado un interés menor. Ostenta el mérito incuestionable de ser la producción más precoz de la guerra, iniciada el mismo 19 de julio, y constituye, por lo tanto, un documento histórico de un valor inigualable. No resultan tan obvios, sin embargo, sus méritos en términos de eficacia propagandística, tal como ya han destacado estudiosos como Marcel Oms o Joan Ramon Resina. Los motivos, sin embargo, que explican esta ineficacia nos parecen, todavía hoy, suficientemente estimulantes para dedicar nueva atención al tema y hacerlo a la luz no solamente de las imágenes y su —bastante triste— periplo de difusión internacional, sino, fijándonos, también, en los hechos mismos que subyacen a las imágenes.

2. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo esta revisión, no solamente de las calidades —o los defectos— intrínsecos de *Reportaje* sino de los hechos que se encuentran *detrás* de las imágenes, nos hemos centrado en uno de los pasajes más singulares del filme: la exposición de los cadáveres de una veintena de monjas salesas en la Barcelona revolucionaria. Las imágenes son conocidas y han sido ampliamente divulgadas. Lo que aquí nos interesa es proporcionar una nueva comprensión de las imágenes a partir no solamente de la crítica de las mismas sino de una aproximación múltiple, que incluye el recurso a un texto inédito redactado en francés por la escritora Aurora Bertrana —que, casualmente, vivía justo al lado del convento— y, también por vez primera, del vaciado de las principales referencias periodísticas que la prensa de la época, particularmente comunista y anarquista, hace tanto de los hechos mismos como del rodaje de *Reportaje*.

3. Le 19 juillet, de Aurora Bertrana

En la Biblioteca de la Universitat de Girona se conserva un texto inédito de la escritora Aurora Bertrana, titulado *Le 19 juillet. Quelques tableaux de la guerre d'Espagne* (Bertrana s. f.), mecanografiado en francés entre el final de la guerra civil española y principios de los años 40 y escrito en forma de diario de guerra en el que se recogen distintos episodios de la Barcelona revolucionaria. En él, Bertrana dedica 9 páginas a explicar el auténtico espectáculo popular que desató la profanación y posterior exhibición de una veintena larga de cadáveres de monjas en la puerta del convento de las monjas salesas, en el Passeig de Sant Joan de Barcelo-

na. Los hechos tuvieron lugar el 21 de julio de 1936, durante los primeros días de la revolución social desatada en Barcelona una vez sofocado el intento de levantamiento militar del 19 de julio, pero la exhibición de las monjas momificadas obtuvo un gran eco, dentro y fuera de Barcelona, y aquella particular *exposición* acabó atrayendo a miles de visitantes a lo largo de las semanas siguientes. Aunque en el segundo volumen de sus *Memorias* (Bertrana 1975, 37-41), Bertrana dedica también un capítulo al episodio de profanación de las salesas de Barcelona, en el texto francés nos ofrece una versión bastante más larga y provista de detalles que no llegan a hacer aparición en las *Memorias* y que resultan de sumo interés para iluminar la cuestión que queremos plantear en este artículo.

En su conjunto, *Le 19 juillet* persigue claramente la intención de matizar y contrarrestar, frente a un lector extranjero, la versión del conflicto español que había cuajado de forma más o menos mayoritaria en la opinión pública europea y que Bertrana pudo percibir claramente en cuanto llegó, en junio de 1938, a Ginebra: «Aquesta sensació havia d'experimental-la sovint. Molts benaurats confederats helvètics no solament no comprenien la nostra gran tragèdia nacional i individual, sinó que ens esguardaven com a perillous revolucionaris derrotats per la voluntat de Déu i la intel·ligència del general Franco» (Bertrana 1975, 217).

En la propagación y consolidación del mito de una España republicana intrínsecamente anarcosindicalista, anticlerical y violenta, ante la que se imponía y justificaba la necesidad de un levantamiento militar que pusiera fin al desorden generalizado, el episodio de las monjas salesas constituía un material inestimable. Y sería utilizado con profusión.

3.1. Unas vecinas tan discretas como enigmáticas

A lo largo de las 9 páginas que dedica a la profanación del convento de las salesas, Bertrana abunda en las causas profundas que explican (que no justifican, por supuesto) tanto la acción profanadora inicial como el inédito éxito de público que tuvo la exposición de aquellos cuerpos. Casualmente, Bertrana vivía exactamente frente al convento, de modo que uno de los balcones de su casa daba a la calle Valencia, directamente sobre el claustro del edificio religioso. Sin embargo, la vida de las monjas le resultaba un misterio absoluto: «J'ignorais tout de la vie intérieure du couvent, sauf qu'une fois les vœux prononcés, les soeurs ne pouvaient plus ressortir. Elles vivaient, mouraient et étaient enterrées dans le couvent» (Bertrana s. f., 58). A Bertrana, esa vecindad, pese a su carácter un tanto enigmático, no le provocaba ningún tipo de inquietud. Al fin y al cabo, lo que uno espera de cualquier vecino es silencio y discreción y, en este caso, Bertrana reconoce: «Je ne pouvais rêver d'un voisinage plus discret» (Bertrana s. f., 58). Pero allí donde Bertrana no veía sino paz y discreción, sus empleadas domésticas leían misterios inconfesables, crímenes, tragedias de todo tipo, además de un inveterado odio de clase (injustificado, dicho sea de paso, dado que la orden de las salesas se ha caracterizado siempre por un espíritu abierto y acogedor, al margen de la edad o de la extracción social de las religiosas que a él se integran): «Voyez-vous Madame cella ne devrait pas être permis. Ces femmes riches, inutiles passent toute la journée sans rien faire. Elles ont

assurément de très mauvaises pensées; elles doivent vivre des drames horribles» (Bertrana s. f., 58-59). La forma de pensar que Bertrana personifica en sus asistentes domésticas era la que verosímelmente debía predominar en el imaginario popular de buena parte de la Barcelona de los años treinta. Una mezcla de ignorancia, incomprensión, recelo y envidia convertía a las órdenes religiosas, y especialmente a las de clausura estricta, como era el caso de las salesas, en un misterio que necesariamente debía ser desvelado. Y la incipiente revolución social, impulsada por la excitación que producía el hecho de haber sofocado heroicamente en un tiempo récord el levantamiento militar de los traidores rebeldes, daba al pueblo esta posibilidad.

3.2. Un saqueo con consecuencias imprevistas

Bertrana describe de forma prácticamente cinematográfica la entrada del pueblo en la iglesia y las dependencias del convento con el objetivo de descubrir, finalmente, sus secretos: «Les femmes surtout étaient très excitées. Elles allaient enfin dévoiler les mystères de ce couvent». Pero, de misterios, no aparece ninguno en ninguna parte; debe haber pocos espacios tan previsibles como un convento de monjas de clausura. El pueblo penetra en la iglesia, revienta armarios, revuelve las celdas de las monjas, aseadas y con las camas bien hechas, desgarras colchones y lo más excitante que encuentra en el interior del conjunto conventual son inscripciones murales piadosas. «Rien n'apparaissait de nature à satisfaire la curiosité populaire, rien à offrir en pâture aux imaginations exaltées (...) Bien décevant que tout cela pour cette populace avide d'émotions fortes» (Bertrana s. f., 61). Es esta frustración la que acaba conduciendo a los autores del saqueo hasta la cripta donde reposan los cuerpos de las monjas difuntas. Allí no encuentran sino lo que es perfectamente previsible encontrar en una cripta habilitada para realizar la función de cementerio: cuerpos de personas fallecidas, en estado más o menos avanzado de descomposición. Pero el pueblo necesita salir de ese edificio habiendo satisfecho sus ansias de misterio y la imaginación sobreexcitada convierte a los rosarios y a los cilicios que acompañan a los cuerpos de las monjas en su sueño eterno en instrumentos de tortura; la posición retorcida de los cuerpos, en prueba irrefutable de las atrocidades sufridas por las religiosas; una protuberancia abdominal, en el embrión de una monja embarazada y enterrada, naturalmente, en vida; una caja con huesos, en los restos de un niño... Estos cuerpos en descomposición, que, a los ojos del pueblo, ponen de manifiesto la presunta crueldad e inhumanidad de la Iglesia, deben ser mostrados ante todo el mundo para que, finalmente, todos tengan conocimiento de aquello que, durante décadas, ha permanecido escondido. Es así como una veintena de los cadáveres acaban expuestos en la puerta del convento. La propagación de los rumores nacidos en torno a estos cuerpos hará el resto y, a partir del día siguiente y durante varias semanas, la multitud se reúne para hacer cola y visitar ordenadamente los cuerpos.

Las profanaciones de tumbas religiosas en la España republicana, en las primeras semanas de la guerra civil española, no son, en absoluto, una rareza. Como no lo son, tampoco, las escenas carnavalescas en las que milicianos revestidos con albas y casullas ridiculizan a la Iglesia y a sus oficiantes. María Thomas ha llevado a cabo, recientemente (Thomas 2014) un meritorio esfuerzo para reconstruir las

causas profundas de estas acciones de signo anticlerical y poner rostro y motivaciones a sus protagonistas. Anteriormente, distintos estudios de Xavier Diez ya habían dejado definitivamente atrás el mito de un anarquismo sin otro programa político que la violencia y la destrucción inmotivada (Diez 2007, 2010, 2013). La vistosidad de determinadas acciones inequívocamente violentas ha dado pie demasiado a menudo a olvidar sus causas profundas y lejanas en el tiempo y ha alimentado la asociación de la proclamación de la Segunda República con el inicio del conflicto social, confiando a esta asociación una falsa relación de causa-efecto que hoy día ya resulta del todo insostenible, como ha mostrado con claridad Herrerín López (2019). Al margen de sus causas y motivaciones, es innegable que los episodios de violencia y destrucción existieron y que a menudo tomaron un cariz perfectamente siniestro. Bertrana es consciente, cuando escribe *Le 19 juillet*, de la recurrencia de este tipo de acciones macabras. Pero, al mismo tiempo, es igualmente consciente del carácter extraordinario que revisten los hechos de las salesas en Barcelona:

Jusque là mon récit ressemble étonnamment à tous les récits de guerre et de révolution ou les incendies, les sacs et les profanations jouent un rôle presque obligatoire. Le goût du macabre, je ne sais pourquoi, accompagne souvent l'exaltation destructrice des foules. Où mon journal de guerre, dans son chapitre sur les Visitandines, commence à prendre de la saveur, c'est quand il relate les suites inattendues de ces saccages, le seul parmi des centaines d'autres moins savoureux, qui mérita une célébrité déconcertante (Bertrana s. f., 63).

Esta *célébrité déconcertante* es consecuencia, por un lado, del hecho que la profanación no sea, en el caso de las salesas, un acto puntual sino que adopte la forma de una exhibición prolongada en el tiempo y visitada por miles de personas. No nos parece un detalle menor que esta revolucionaria profanación de tumbas acabe resultando mimética de una exposición museística improvisada. Los cadáveres de las monjas se exponen ordenadamente uno al lado del otro, como se haría con piezas de museo, en la puerta de entrada de la iglesia y a lo largo de uno de sus muros laterales. Dos carteles indican la entrada y la salida; el público espera pacientemente su turno en una larga cola que, en las horas de mayor afluencia, llega a dar la vuelta al edificio; para facilitar a los visitantes la comprensión de las *piezas* expuestas se disponen rudimentarias cartelas al pie de cada cadáver. En el cenit de una revolución social, una actuación de carácter marcadamente anarquista acaba reproduciendo fatalmente los esquemas de uno de los paradigmas de la sociedad burguesa que se pretendía derrocar: un museo.

Pero las «suites inattendues» que verdaderamente darán a la exposición de las salesas una *célébrité déconcertante*, hasta al punto de convertirlas en un auténtico icono internacional de la Barcelona revolucionaria serán su difusión cinematográfica, que tuvo lugar de forma casi inmediata. Y, también en este caso, como veremos, la fragilidad de estas imágenes proviene de la incapacidad (comprensible, por otra parte, en un contexto revolucionario, de ensayo-error) para articular un discurso cinematográfico alternativo, que prescindiera de los recursos que, hasta entonces, habían sido privativos del orden que se pretendía derribar.

4. REPORTAJE, O EL RIESGO DE LA SINÉCDOQUE

Entre el 19 y el 24 de julio de 1936, el periodista Mateo Santos, por encargo de la Oficina de Información y Propaganda de las organizaciones anarquistas CNT-FAI, se hizo cargo de la dirección de un documental que recogería varias escenas de la revolución social en Barcelona. El filme, de 22 minutos, se tituló *Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona* y representa un testimonio excepcional —el más precoz de los rodajes cinematográficos realizados durante el conflicto bélico español— de los hechos acaecidos en Barcelona el mismo día del levantamiento militar y durante la semana inmediatamente posterior. Pese al apresuramiento de su realización y sus manifiestas deficiencias técnicas, podríamos considerar que el conjunto del documental resulta hasta cierto punto efectivo como instrumento de propaganda en la medida en que logra transmitir la idea de una ciudad victoriosa, en pleno intento de reorganización efectiva y que está dispuesta a hacer extensivo su triunfo a aquellas partes del territorio español (Aragón, en primer lugar) que no han logrado sofocar la rebelión con la rapidez y eficacia con la que lo ha hecho Barcelona. Decimos *hasta cierto punto* porque *Reportaje*, como no puede ser de otra forma dado el momento histórico en el que fue filmado, refleja mucho más el momento destructivo y caótico de la revolución que no el constructivo. Es un testimonio documental excepcional de un episodio único pero se ofrece demasiado fácilmente a la tentación de ser sometida a una simplificación sinecdótica y extemporánea de *pars pro toto*, de modo que las imágenes que muestra pueden ser elevadas de la circunstancia específica (una fase de desorden casi necesario y que requerirá unos meses para conseguir hacer converger, relativamente, los intereses de partidos políticos y organizaciones sindicales y encauzar una actuación mínimamente armonizada que ponga fin a los excesos incontrolados) a la categoría definitoria de lo que supone, en cualquier momento y en cualquier circunstancia, la toma del poder por parte de *las izquierdas*.

El riesgo de la sinécdoque se hace especialmente evidente, en *Reportaje*, a partir del minuto 8, cuando se nos muestran durante 40 segundos imágenes de una multitud congregada ante la exposición de cadáveres en la puerta de la iglesia de las salesas, gritando y levantando el puño en señal de victoria. Con la intención —fallida, como veremos— de satisfacer su propósito propagandístico, las imágenes iban acompañadas del comentario en *off* siguiente:

En este convento de las salesas, se hallaron momias de monjas y frailes martirizados por los mismos religiosos. La vista de esas momias retorcidas, violentadas por la tortura, levantó clamores de indignación popular. La Iglesia Católica, en este y otros hechos, ha dejado al desnudo su alma podrida, ha deshecho en unas horas la mentira fabulosa de veinte siglos. Esos cadáveres petrificados en sus ataúdes constituyen la diatriba más áspera que se ha lanzado jamás contra el catolicismo.

4.1. ¿Por qué Reportaje fracasa propagandísticamente?

El carácter propagandístico fallido de este pasaje de *Reportaje* ha sido brillantemente analizado por Joan Ramon Resina (Resina 1998). Ya Marcel Oms había remarcado

cómo la película de Mateo Santos no hace «aucun effort pour lier le discours visual et le discours parlé qui suivent leur cheminement respectif sans souci d'éviter la redondance ou le pléonasme. A tel point que si l'on preste attention à l'un, on perd le contact avec l'autre» (Oms 1954, 51). Esta disociación entre los dos discursos, visual y hablado, lleva a Resina a concluir que «as propaganda, *Reportaje* is remarkably ineffectual» (Resina 1998, 75). Detengámonos un momento en esta disociación.

Hemos intentado acercarnos, mediante el relato de Aurora Bertrana en *Le 19 juillet*, a las circunstancias concretas que llevan a la profanación de las tumbas de las salesas. Por poco esfuerzo hermenéutico que le dediquemos, un episodio como este se deja comprender fácilmente. Un proceso de plena inversión social de roles, de transferencia de poder, de apertura de posibilidades en todos los órdenes implica también la desmitificación de las estructuras profundas que sostenían el orden anterior. La acción profanadora —recordemos que *profanare* significa literalmente tomar distancia (*pro*) respecto al templo (*fanum*)— es casi una exigencia revolucionaria en un caso en el que el poder eclesial formaba parte consustancial del orden social anterior y sabría aprovechar un golpe militar con escasos componentes religiosos para construir el relato de una guerra de religión e, incluso, una cruzada (Raguer 2001). Esta toma de distancia implica necesariamente desacralización y viene acompañada, por tanto, de una necesidad de penetrar en los arcanos que han sostenido el orden considerado ya caduco y apropiarse de ellos. Más allá de su dimensión política, el fenómeno iconoclasta y anticlerical, aquella *ira sagrada* —como la denominó Manuel Delgado— que se manifiesta de forma especialmente aguda en España a partir de julio de 1936, no puede ser comprendido sin prestar atención al carácter simbólico que reviste cualquier dispositivo de sacralización (Delgado Ruiz 1992, 1997). De acuerdo con el relato de Bertrana, la multitud penetra en el convento movida por la convicción de que el edificio oculta algo. Que es tanto como afirmar que la mueve el ánimo de desvelar una verdad escondida —el término griego que da lugar a la *veritas* latina, ἀλήθεια, no significa otra cosa que des-ocultamiento—. Debe ser necesariamente así, desde el punto de vista popular, porque una vida permanentemente oculta, en el corazón de la ciudad, pero a la vez completamente al margen de su bullicio, debe ocultar, *por definición*, algo. La simple incapacidad para comprender que alguien pueda decidir vivir permanentemente en la sombra sin que esto quiera decir que esté ocultando nada ha alimentado todo tipo de especulaciones mundanas (recuérdense los comentarios de las asistentes domésticas de Bertrana) sobre el tipo de horrores a los que son sometidas las monjas que viven en el convento. Y recalamos *sometidas* porque en el imaginario revolucionario las monjas son tan víctimas de un sistema eclesiástico eminentemente masculino como lo es el propio pueblo. De otro modo, resultaría difícilmente comprensible que, del total de víctimas mortales de la persecución religiosa entre 1936 y 1939, las religiosas representen *solamente* un 4 % aun teniendo en cuenta que, en términos absolutos, las mujeres consagradas doblaban a los sacerdotes seculares y religiosos juntos (Montero 1961, 430, 762). Este es el estado de ánimo con el que el pueblo penetra en el convento y no resultaría aceptable salir con las manos vacías, sin haber

podido corroborar, finalmente, todas las leyendas populares que lo rodean. El hallazgo de los cadáveres, por ordinarios y previsibles que sean a la vista de cualquiera que los contemple desprovisto de sugerencias previas, proporciona la frágil posibilidad de confirmar las sospechas que han alimentado la entrada en el convento.

El problema, claro está, es que los cadáveres no confirman nada, más allá de que están muertos. Ninguna imagen de su exposición pública podría llevar a nadie a concluir, sin el pertinente refuerzo de un relato, por otra parte, deficiente y difícilmente creíble, que aquellos cadáveres han sido sometidos a terribles torturas, que entre ellos se encuentran mujeres embarazadas, criaturas pequeñas, etc. El relato de Mateo Santos que sentimos en *off* es hasta tal punto negligente que habla de monjas y frailes, como si hubiera existido nunca en España un solo convento o monasterio mixto. ¿Cómo y por qué, monjas y frailes deberían encontrarse enterrados mezclados en un convento de estricta clausura femenina? Estas monjas y frailes, por otra parte, habrían sido «martirizados por los mismos religiosos». Es decir, que solo la primera frase nos dibuja un convento de monjas de clausura donde monjas y frailes son martirizados por otras monjas y frailes y lo único que permite sostener este relato pintoresco es que las momias se han encontrado «retorcidas», mientras las imágenes muestran los cadáveres de pie, al sol y en una posición de reposo plácido, como lo estaría cualquier otro cadáver que hubiera sido retirado de su reposo funerario y trasladado al aire libre.

De la misma forma que resulta, como mínimo, sorprendente que una acción revolucionaria como la profanación de los cadáveres de las monjas salesas acabe adoptando la forma de una exposición museística, la realización fílmica por parte de Mateo Santos de esta exposición no logra sustraerse a los parámetros cinematográficos del entretenimiento comercial burgués. Con el agravante, sin embargo, de que, al igual que la exposición de los cuerpos en sí resulta desmañada, su versión cinematográfica todavía lo resulta más. Es decir, *Reportaje* no solo no consigue ofrecer una forma de expresión alternativa —que pudiéramos calificar de revolucionaria, o de anarquista— sino que no controla suficientemente, ni desde un punto de vista técnico ni desde un punto de vista estético, el lenguaje que pretende suplantar. Sorprende que fuera el propio Mateo Santos quien, apenas cinco meses después de rodar *Reportaje*, se expresara así:

El cine español de esta hora está enfrentado con una realidad revolucionaria que no puede eludir. Intentar soslayarla, con cualquier achaque de orden industrial, es traicionar la revolución y poner al cine bajo la servidumbre del capitalismo y de una moral burguesa, ya caducada y fenecida. El arte de las imágenes no tiene, a la hora de ahora, otra misión primordial que cumplir que la de ser el agente de propaganda más activo de la revolución proletaria, el reflejo más vivo de la nueva Sociedad que están estructurando las gestas de los frentes de batalla y la labor constructiva que se realiza en la retaguardia. Todos los esfuerzos que no se orienten hacia esa finalidad única, serán baldíos y contraproducentes, por muy bien intencionados que estén (Santos 1936, 438).

Ciertamente, *Reportaje* no se caracteriza primordialmente por mostrar «la labor constructiva que se realiza en la retaguardia» y si alguno de sus pasajes puede ser ana-

lizado desde este punto de vista no es precisamente el de las monjas salesas. Si la película de Santos no alcanza el propósito de «ser el agente de propaganda más activo de la revolución proletaria, el reflejo más vivo de la nueva Sociedad» es, justamente, porque su carácter propagandístico es demasiado explícito, hasta el punto de sostenerse más en el relato panfletario que se escucha en *off* que no en las acciones y actitudes que muestran las imágenes. Aquel carácter «remarkably ineffectual» al que hacía referencia Resina, entonces, se debería a la intención de alterar la impresión producida por las imágenes mediante una voz en *off* que, de forma nada sutil, llega al extremo de intentar hacer decir a las imágenes lo contrario de lo que expresan por sí mismas. Lejos de caer en el peligro de la redundancia o el pleonismo, como apuntaba Oms, *Reportaje* constituye todo un ejercicio de disociación entre imagen y palabra. Su intención es hasta tal punto manifiestamente explícita que llega a ser incompatible con un relato propagandístico. Bien lo sabía, aunque desde las antípodas ideológicas de Santos, Joseph Goebbels, uno de los innegables maestros de la propaganda demagógica europea del siglo XX:

Ich wünschte nicht etwa eine Kunst, die ihren nationalsozialistischen Charakter lediglich durch Zurschaustellung nationalsozialistischer Embleme und Symbole beweist, sondern eine Kunst, die ihre Haltung durch nationalsozialistischen Charakter und durch Auffaffen nationalsozialistischer Probleme zum Ausdruck bringt... Im Augenblick, da eine Propaganda bewusst wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam (citado por Albrecht 1969, 456)

(No quiero un arte que demuestre su carácter nacionalsocialista simplemente exhibiendo emblemas y símbolos nacionalsocialistas, sino un arte que exprese su actitud a través de un carácter nacionalsocialista y planteando problemas nacionalsocialistas... En el momento en que una propaganda se vuelve consciente, es ineficaz. Pero en el momento en que permanece en un segundo plano, como propaganda, como tendencia, como carácter, como actitud y sólo aparece a través de la acción, del curso de los acontecimientos, del contraste de los personajes, se vuelve eficaz en todos los aspectos).

Las actitudes, las acciones, los acontecimientos o los personajes que aparecen en *Reportaje* y, especialmente, en el pasaje del convento de las salesas no permiten transmitir ningún valor revolucionario para el que la mayoría de ciudadanos europeos puedan sentir simpatía alguna y mucho menos deseo de adhesión. La voluntad del autor del montaje de generar propagandísticamente simpatía y adhesión es hasta tal punto manifiesta mediante la voz en *off* e incoherente con lo que el espectador contempla que no puede sino producir un efecto diametralmente opuesto.

4.2. «Un documental que habrá de dar la vuelta al mundo»

Unas imágenes como las de las monjas salesas en *Reportaje* solo podían ser comprendidas y acogidas favorablemente por un público que estuviera imbuido, de antemano, de una predisposición muy similar a la que llevé a la

multitud misma a desenterrar los cuerpos de las monjas y a exponerlos. Por extraño que nos pueda parecer, sin embargo, este tipo de alucinación colectiva ante los cuerpos de las monjas salesas debía ser, efectivamente, predominante en la Barcelona de julio y agosto de 1936. La prensa anarquista intentó consolidar este relato, mediante piezas como la que aparece en el principal periódico anarquista, *Solidaridad Obrera*, el 26 de julio:

Toda la gama de monstruosidades y de aberraciones han aparecido en los sótanos de esos edificios. Desde la monja encinta con el vientre enormemente abultado, atada de pies y manos, hasta los esqueletos de pequeños seres humanos ahogados en su primer aliento al llegar a esta vida, dejando a un lado los escrúpulos de las llamadas leyes divinas, pero desobedeciendo —y esto es lo canallesco— las humanas. (...) Cuando se observan alineados en el suelo los restos de las criaturas asesinadas por su propia madre, con objeto de ocultar un primer “crimen” convertido en doble, cuando nuestros ojos contemplan el vientre abultado de una mujer próxima a ser madre, atada de pies y manos, nos acordamos de aquellas palabras de la Escritura Sagrada: “Dejad que los niños se acerquen a mí”, y prometemos que así como el proletariado ha sabido derrotar al fascismo, sabrá también imponerse a la red de intereses materiales del clero y barrerá definitivamente tanta vergüenza y tanto desparpajo (*Solidaridad Obrera* 26-07-1936, 4).

El diario del PSUC, *Treball*, parco en la publicación de material gráfico, reproduce una imagen de los cuerpos de las salesas de dimensiones considerables en la página 3 de su edición de 29 de julio. La foto no aparece en el contexto de ninguna noticia, sino con un simple pie de imagen que reza: «Parecía que nunca veríamos este espectáculo. Pero la guerra civil, provocada por el fascismo, nos ha dado una vez más estas escenas macabras...». El comentario podría llegar a hacer pensar que las pobres monjas habían salido por su propio pie de la cripta para irse a exponer en la puerta de la iglesia y molestar la vista de los sufridos barceloneses. Parece evidente que, ni siquiera para el PSUC, estas «escenas macabras», que implícitamente remiten a imágenes similares vistas durante la Semana Trágica de 1909, no constituyen algo de lo que la revolución se pueda sentir especialmente orgullosa. Ya en 1909, un movimiento que tenía mucho más de contestación social que no de anticlericalismo (Rubí 2011) no logró evitar que las imágenes de conventos incendiados y tumbas profanadas se convirtieran en el icono de los hechos acaecidos en Cataluña entre 26 de julio y 2 de agosto. La repetición de estas mismas imágenes, ahora en el contexto de la incipiente revolución social en Barcelona, ponía las bases para desplegar una coartada simplificada similar. Las imágenes resultan incómodas, pero se las justifica otorgándoles un valor de *respuesta necesaria* al embate del fascismo. De nuevo, la relación de necesaria causalidad entre el levantamiento de los militares rebeldes el 19 de julio y la exposición de una veintena de cuerpos de monjas (incluso dando por buena una afinidad mayoritaria entre Iglesia y brazo militar) no se sostiene. No es algo que se desprenda de inmediato de las imágenes y, más bien, de la misma forma que los fragmentos de *Reportaje* que muestran Capitanía General rendida, o las largas hileras de vehículos avanzando hacia el frente de Aragón, transmiten efi-

cazmente la idea de resistencia heroica contra el fascismo, aquellos que muestran a la multitud enardecida ante dos decenas de cadáveres de señoras viejas del todo inofensivas, más bien tienden a crear un efecto totalmente opuesto.

No parece, sin embargo, que los autores de *Reportaje* tengan ninguna conciencia de aquella disociación entre discurso hablado y discurso visual a la que se refería Marcel Oms, o de los problemas que puede suponer la inserción, en medio del documental, de los 40 segundos rodados frente a la iglesia del convento de las salesas. La prensa marxista y anarquista sigue de cerca y con interés los trabajos del equipo de Mateo Santos. Acabado el rodaje, el periódico *Treball* publica, el 25 de julio, la siguiente nota: «Operadors de cinema han filmat, entre altres coses, les columnes de les milícies antifeixistes que han sortit cap a Saragossa. Els obrers de tot el món podran admirar molt aviat a la pantalla una cinta de tots els fets revolucionaris ocorreguts a Espanya» (*Treball* 26-07-1936, 4). Sabemos que solo cuatro días más tarde, la post-producción del filme ya estaba prácticamente terminada:

La sección de Cinema que tiene organizada esta Oficina de Información, y que dirige Mateo Santos en colaboración con otros compañeros expertos, llevan bastante adelantados los trabajos de la película revolucionaria que han hecho durante estos días. Ayer por la mañana el grupo de cinema se presentó en el Laboratorio Cinematográfico «Cine-Foto» con objeto de poder realizar los trabajos para la obtención de copias «standard» necesarias para la propaganda por medio del cine (*Solidaridad Obrera*, 29-07-1936, 4).

Y, finalmente, solo seis días más tarde, el filme ya ha sido estrenado en una exhibición interna ante los responsables sindicales y *Solidaridad Obrera* le dedica un extenso artículo, exaltando sus virtudes. Destacamos los pasajes más relevantes para el análisis de la cuestión que nos ocupa:

Hoy hemos tenido el placer de contemplar por primera vez en la historia del proletariado español, una obra de envergadura de tanta influencia sobre las masas como es el cinema, realizada sin ninguna cortapisa impuesta por la banca o la finanza. El documental presentado con toda propiedad, responde en un todo a las esperanzas que nos habíamos forjado sobre él. (...) El doblaje de la cinta, compuesto por el camarada Santos, inmejorable en el ambiente y la dicción. Comentarios certeros y valientes, sin prejuicios ni vacilaciones, hechos para el pueblo. Fotografía admirable, sin trucos ni componendas, real, sincera y bien cuidada, como corresponde a un documental que habrá de dar la vuelta al mundo, propagando nuestros ideales en las pantallas del exterior. Y, sobre todo, entusiasmo y buena fe, los principales materiales que cautivan a la gente de la calle, ingenua y dispuesta a aceptar todo cuanto parte de los organismos que cuentan con ascendiente sobre ellas (*Solidaridad Obrera* 4-08-1936, 3).

El planteamiento libertario era indudablemente ingenuo, como pronto demostraría la rápida difusión internacional de *Reportaje* y las negativas consecuencias de esa difusión para la causa republicana. La vuelta al mundo, efectivamente, la daría, pero el efecto que causaría no sería precisamente esta aceptación acrítica por parte de la gente de la calle, «ingenua y dispuesta a aceptar todo cuanto parte de los organismos que cuentan con ascendiente sobre ellas».

4.3. De Reportaje a España Heroica

Para dar a conocer la cinta fuera de las fronteras españolas, la CNT confió una copia al empresario José Arquer, que entonces trabajaba para Orpheo Sincronic SA (OSSA) y que a mediados de los años cuarenta crearía el Cine Winsor (Avinguda Diagonal, entre Via Augusta y calle de Minerva), germen de la cadena Cinesa. Según Fernández Cuenca (1972, 34-35), el 2 de agosto de 1936 Arquer ya se marchaba de Barcelona en dirección a París. Pero una vez en la capital francesa prosiguió hacia Berlín, donde entregó una copia del metraje a Universum Film (UFA), bajo control nacionalsocialista, que corrió a incorporar algunas de las imágenes en sus noticiarios sobre la guerra de España. La película ya estaba en manos del enemigo, que dispondría inmediatamente de ella con plena libertad y con más eficacia —malevolente, pero eficaz, al fin y al cabo— que sus autores. A partir de ese momento, las imágenes de Santos son aprovechadas y reaprovechadas por el bando contrario en múltiples filmes propagandísticos de guerra y posguerra civil.

Concretamente, las imágenes de la turba gritando en frente de los cadáveres de las monjas salesas las reencontramos, como mínimo, en producciones francesas tanto del período de Vichy (*Français, vous avez la memoire courte*, de Jean Morel & Jacques Chavannes, 1942) como muy posteriores a la finalización de la Segunda Guerra Mundial (*Mourir à Madrid*, de Frédéric Rossif, 1963), suizas como *Die rote Peste* (Charles-Georges Duvanel, 1938), españolas como *El camino de la paz* (Rafael Garzón, 1959) y *Franco, ese hombre* (J. L. Sáenz de Heredia, 1964) y alemano-españolas como la tríada encadenada *Geissel der Welt. Kampf um Spanien* (Carl Junghans, 1936), *Arriba España* (Otto Lins-Mortadts, 1938) y *Helden in Spanien* y su versión española, *España heroica* (Paul Laven, Fritz C. Mauch y Joaquín Reig, 1938). A todo esto, aun deberíamos añadir otras imágenes de las momias de las salesas, diferentes a las que encontramos en *Reportaje* y que hacen aparición, únicamente (hasta donde nosotros hemos podido rastrear), en *Vía Crucis del Señor en tierras de España* (Sáenz de Heredia, 1940), basada en el libro homónimo de Manuel Augusto García (1939). Concretamente, las imágenes de las salesas aparecen en la estación n. XI («Jesús crucificado») y tienen una duración de 36 segundos (9:18 - 9:54).

Las imágenes habían escapado completamente al control de sus autores y, a pesar de hablar nuevas lenguas, en momentos históricos diferentes y ser utilizadas, también, desde presupuestos ideológicos completamente distintos, parecían haber ido a converger en un mismo punto de significación, aquél en que la República (no acciones populares incontroladas, ni siquiera acciones anarquistas más o menos controladas, sino la República, con todo lo que esto conlleva, incluso, de retrocesión temporal) era identificada con la pulsión anticlerical, con el materialismo bolchevique, con lo que Antonio Montero llamaría *el martirio de las cosas* (Montero 1961, 627-653). Esta convergencia de sentido es indudablemente fruto del sostenimiento tenaz de una tesis perfectamente calculada y bien elaborada (por anti-histórica que resulte). Conviene no olvidar que, en julio de 1936, la práctica totalidad de los recursos cinematográficos queda en zona republicana, ya que los estudios, personal técnico y material se concentran en Barcelona y en Madrid. Esto explica que prácticamente desde el mismo día del le-

vantamiento ya tengamos rodajes filmicos como *Reportaje* o que el noticiario republicano *España al día* (Laya Films, de Barcelona, y Film Popular, de Valencia) hiciera su primera edición en abril de 1937, mientras que su equivalente franquista, *Noticiario Español*, tuviera que esperar un año largo, hasta junio de 1938, para poder empezar a difundirse. De este modo, entre julio de 1936 y abril de 1939, el bando republicano llega a producir un total de 426 películas (de ficción, documentales y noticiarios), de las que la inmensa mayoría (360) son producidas en España y solamente 66 (un 15 %) lo son en el extranjero. En el bando franquista, la cifra total desciende hasta un total de 136 películas y aumenta sustancialmente la proporción de las que son producidas en el extranjero: 43 (un 31 %) (Amo e Ibáñez 1996, 31).

En el campo cinematográfico, como en el campo de batalla, el apoyo de las potencias internacionales resultaba absolutamente desigual en los dos bandos de la contienda. La limitación de medios interiores en el bando nacional fue suplida por una fructuosa colaboración internacional entre la Falange Española de las JONS e Hispano Film Produktion (Nicolás 2017), una productora nacida en septiembre de 1936 en Berlín y que asumiría algunos de los grandes logros cinematográficos al servicio del bando franquista, especialmente *España heroica*, con el correspondiente apoyo y experiencia propagandística del ministro Goebbels (Nicolás 2004 y 2017). En esta colaboración internacional, es clave la figura del valenciano Joaquín Reig Gozalbes (Gubern 1986, 75; Sánchez-Biosca 2006; Fernández Cuenca 1972, 467-470), instigador del periplo de montajes que acabó dando lugar a *España heroica: Geissel der Welt. Kampf um Spanien* (Carl Junghans, 1936), *Arriba España* (Otto Lins-Mortadts, 1938) y *Helden in Spanien* y su versión española, *España heroica* (Paul Laven, Fritz C. Mauch y Joaquín Reig, 1938). El proyecto tardó en tener éxito porque las dos primeras versiones (Junghans y Lins-Mortadts) no superaron el severo juicio de Goebbels. La insistencia de Joaquín Reig, sin embargo, consiguió que fuera Hispano Film Produktion quien acabara asumiendo el proyecto y, esta vez, permitieran a Reig realizar directamente su montaje. El resultado (*Helden in Spanien / España heroica*) fue estrenado con éxito en su versión alemana en el Ufa-Palast am Zoo, de Berlín, ante la plana mayor del Partido Nacional Socialista y una delegación de generales rebeldes españoles, y en Burgos, ante una delegación del Comité Internacional de No Intervención, que —según Fernández Cuenca— quedó profundamente impresionado (Fernández Cuenca 1972, 467-471).

Las monjas salesas captadas por Mateo Santos aparecen, naturalmente, en *España heroica*. Pero en el marco de un relato completamente nuevo, un relato históricamente falso, pero, desde un punto de vista discursivo, mucho más coherente y menos ambiguo que el original. Reig tiene la habilidad de poner en relación de contigüidad las imágenes de la recepción del embajador de la Unión Soviética, Marcel Rosenberg, que tuvo lugar en Madrid el 27 de agosto de 1936, con las de las momias de las salesas, que tienen un escenario (Barcelona) y un momento (un mes antes) completamente distintos. En el montaje de Reig, la recepción por parte de las autoridades republicanas del embajador ruso en Madrid es simultánea en tiempo y espacio a la exposición de las monjas salesas de Barcelona, de modo que la multitud que Santos mostraba mirando a cámara, frente

al portal del convento, parece ahora que aclame a un embajador que sonríe y asiente con la cabeza, otorgando su beneplácito a la multitud y a su acción profanadora. La manipulación, indudablemente, consigue su objetivo: trasladar la impresión de que la profanación, lejos de ser una acción popular y descontrolada, que solo puede ser comprendida en el marco de las singulares circunstancias que siguieron el sofoco del levantamiento militar en Barcelona, es fruto de una actuación política perfectamente calculada, institucionalizada y bendecida, si no directamente orquestada, por la matriz soviética. Lo que, visto desde una perspectiva internacional (pensamos ahora en los inocentes espectadores de la delegación del Comité Internacional de No Intervención), equivalía a consolidar el mensaje de que quien mandaba en la España republicana era Stalin.

5. CONCLUSIONES

Nunca podremos saber hasta qué punto estas imágenes contribuyeron a frenar la ayuda internacional a la España republicana y decantaron, por lo tanto, el resultado de una guerra en la que el apoyo de Alemania e Italia al bando nacional fue decisivo. Sin embargo, sí podemos afirmar que, por indebida que fuera, la apropiación y reutilización del material de Mateo Santos por parte de Joaquín Reig contribuyó poderosamente a consolidar, mediante la potencia de la imagen, un mito historiográfico que puede decirse que perdurará hasta nuestros días. Resulta, en este sentido, fuertemente sorprendente que, de las películas que hemos listado más arriba y que reaprovechan el pasaje de las salesas de Santos, *Mourir à Madrid*, firmado en 1963 por un Frédéric Rossif que no puede ser en absoluto considerado sospechoso de simpatía hacia el franquismo, hace aparecer las imágenes de los cadáveres de las salesas en el marco de los desórdenes desencadenados en España después de la victoria del Frente Popular tras las elecciones del 16 de febrero de 1936. Esta *simple* dislocación temporal obtiene el doble efecto de vincular, por un lado, unívocamente el triunfo democrático de las izquierdas con el anticlericalismo más descarnado (obviando que los disturbios de signo anticlerical en Cataluña, entre el 16 de febrero y el 18 de julio de 1936 son absolutamente anecdóticos y, ciertamente, no conllevan ni profanaciones ni mucho menos quemaduras de iglesias o asesinatos de religiosos, como sí sucede en otras regiones españolas). Y, del otro, el de justificar el levantamiento militar como una respuesta a una presunta situación de desorden civil insostenible, que hacía perentoria la actuación militar, obviando, en este caso, los intentos previos de declarar el estado de guerra y tomar el poder por parte de Sanjurjo ya en agosto de 1932 y del cedista Gil Robles y los generales Franco, Goded y Fanjul al día siguiente mismo de la celebración de las elecciones de febrero de 1936.

Este deslizamiento de sentido acabará teniendo efectos de primer orden sobre la construcción de este complejo edificio que es la memoria histórica, erigido no solamente con materiales nobles que los académicos apilan disciplinadamente, sino también con todo tipo de material de calidad más dudosa aportado por medios de comunicación, partidos políticos y organismos con fuerte ascendente social. Las evidencias documentales recogidas hasta el momento y que demuestran de forma inequívoca que no puede hablar-

se de *persecución religiosa republicana* (López Villaverde 2011, 2018); el esfuerzo para contextualizar los episodios de iconoclastia y anticlericalismo en el marco de un enfrentamiento entre dos modelos contrapuestos de ciudadanía (Cruz 2006); la hermenéutica de la destrucción en términos no religiosos sino más bien institucionales, es decir, contra la Iglesia, no contra el catolicismo (Ledesma 2003); el réditto que una Iglesia de por sí reacia desde hacía décadas a cualquier atisbo de modernización sacó de los episodios de violencia antirreligiosa para fortalecer su alianza con los golpistas y construir un relato de persecución (Casanova 2001); ni siquiera la ya antigua lectura en clave persecutoria de Ranzato (1988), que aunque de forma tímida excluye cualquier forma de persecución religiosa por parte del gobierno republicano, no parecen haber logrado, todavía, imponerse frente a un relato reduccionista cuya consolidación ha dispuesto de cuarenta años de cómodo recorrido en solitario.

Este discurso —y pensamiento— único determina, tanto o más que la investigación académica, la construcción del relato de la memoria colectiva, ya que tiene un poder de penetración social mucho mayor y una mayor capacidad de orientar conciencias y puntos de vista. A lo largo de los últimos años hemos visto cómo discursos revisionistas meramente propagandísticos de legitimación del franquismo han avanzado posiciones que nos parecían ya definitivamente conquistadas por décadas de investigación rigurosa en el ámbito académico. Después de conquistar el espacio mediático (ampliado por la capacidad de penetración que proporciona internet y las redes sociales) estos discursos han encontrado el suficiente respaldo político como para llegar a los atriles de cámaras parlamentarias y salones de plenos municipales. Estos relatos no suelen poseer novedad alguna, sino que se limitan a reanudar algunos de los mitos que cuarenta años de dictadura franquista pudieron extender y consolidar cómodamente. Su crítica y deconstrucción debe pasar también por un análisis y reconocimiento de los errores cometidos en el bando republicano y que, en el caso tanto del episodio del convento de las salesas como de su traducción cinematográfica, abrieron de par en par la puerta a interpretaciones sesgadas y demasiado simples del complejo período que suponen los primeros meses posteriores al levantamiento militar de 18 de julio de 1936.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- Solidaridad Obrera*, «Las monjitas», 26-07-1936, p. 4.
Solidaridad Obrera, «Sigue adelante la filmación de la película sobre el movimiento revolucionario», 29-07-1936, p. 4.
Solidaridad Obrera, «La primera cinta de la Revolución», 4-08-1936, p. 3.
Treball, «Un film revolucionari i obrer», 26-07-1936, p. 4.
Treball, «Parecía que nunca veríamos este espectáculo», 29-07-1936, p. 3.

BIBLIOGRAFÍA

- Albrecht, Gerd. 1969. *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung der Spielfilme des Dritten Reiches*. München/Stuttgart: Hanser.
 Amo, Alfonso del y Ibáñez, María Luisa. 1996. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra - Filmoteca Española.

- Bertrana, Aurora. 1975. *Memòries. De 1935 fins al retorn a Catalunya*. Barcelona: Pòrtic.
- Bertrana, Aurora. s. f. *Le 19 juillet. Quelques tableaux de la guerre d'Espagne*. Fons Bertrana de la Universitat de Girona, Ms AB-46. Mecanoscrito con correcciones manuscritas.
- Casanova, Julián. 2001. *La Iglesia de Franco*. Madrid: Temas de Hoy.
- Cruz, Rafael. 2006. *En el nombre del pueblo. República, rebelión y guerra en la España de 1936*. Madrid: Siglo XXI.
- Delgado Ruiz, Manuel. 1992. *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea*. Barcelona: Humanidades.
- Delgado Ruiz, Manuel. 1997. «Anticlericalismo, espacio y poder. La destrucción de los rituales católicos, 1931-1939». *Ayer* 27: 149-180.
- Díez, Xavier. 2007. *El anarquismo individualista en España, 1923-1938*. Barcelona: Virus.
- Díez, Xavier. 2010. *Venjança de classe. Causes profundes de la violència revolucionària a Catalunya el 1936*. Barcelona: Virus.
- Díez, Xavier. 2013. *L'anarquisme, fet diferencial català: influència i llegat de l'anarquisme en la història i la societat catalana contemporània*. Barcelona: Virus.
- Fernández Cuenca, Carlos. 1972. *La guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional.
- García Viñolas, Manuel Augusto. 1939. *Vía Crucis del Señor en tierras de España*. Madrid: Editora Nacional.
- Gubern, Román. 1986. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.
- Herrerín López, Ángel. 2019. *Camino a la anarquía. La CNT en tiempos de la Segunda República*. Madrid: Siglo XXI.
- Ledesma, José Luis. 2003. *Los días de llamas de la revolución: violencia y política en la retaguarda republicana de Zaragoza durante la guerra civil*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- López Villaverde, Ángel Luis. 2011. «La Iglesia de la cruzada. La elaboración del mito de la cruzada». En *De la cruzada al desencanche: la Iglesia española entre el franquismo y la transición*, coord. por M. Ortiz Heras, 21-50. Madrid: Sílex.
- López Villaverde, Ángel Luis. 2018. «Iglesia y República: ¿conflicto o persecución religiosa?» En *Las dos repúblicas en España*, editado por A. Martínez Collado y Raquel Sánchez, 303-327. Madrid: Editorial Pablo Iglesias.
- Montero Moreno, Antonio. 1961. *Historia de la persecución religiosa en España, 1936-1939*. Madrid: BAC.
- Nicolás Meseguer, Manuel. 2004. *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán en el bando franquista (1936-1939)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Nicolás Meseguer, Manuel. 2017. *Hispano Film Produktion: una aventura españolista en el cine del Tercer Reich (1936-1944)*. Santander: Shangrila.
- Oms, Marcel. 1954. «La Guerre d'Espagne», en: *Guerres révolutionnaires: Histoire et Cinéma*, ed. Sylvie Dallet. París: L'Harmattan.
- Raguer, Hilari. 2001. *La pólvora y el incienso. La Iglesia y la Guerra Civil Española*. Barcelona: Península.
- Ranzato, Gabriele. 1988. «Dies irae. La persecuzione religiosa nella zona republicana durante la guerra civile spagnola (1936-1939)». *Movimento operaio e socialista* 11: 195-220.
- Resina, Joan Ramon. 1998 «Historical Discourse and the Propaganda Film: Reporting the Revolution in Barcelona». *New Literary History* 29, 1: 67-83. <https://doi.org/10.1353/NLH.1998.0010>
- Rubí Casals, Maria Gemma. 2011. «Protesta, desobediencia y violencia subversiva. La Semana Trágica de julio de 1909 en Cataluña». *Revista de Historia Contemporánea* 10: 243-268.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 2006. *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.
- Santos, Mateo. 1936. «El cine español ha de tener el espíritu de la revolución». *Tiempos Nuevos* 9: 438.
- Thomas, Maria. 2014. *La fe y la furia: violencia anticlerical popular e iconoclastia en España, 1931-1936*. Albolote (Granada): Comares.

