



**Los iconos del bombardeo de Guernica
y sus conflictos**

José Manuel Susperregui

DOI 10.5433/1984-7939.2012v8n12p129

Los iconos del bombardeo de Guernica y sus conflictos

The icons of the bombing of Guernica and its conflicts

José Manuel Susperregui *

Resumen: *El bombardeo aéreo sufrido por la ciudad vasca de Guernica durante la Guerra Civil Española creó una gran conmoción a nivel internacional. Pablo Picasso pintó un cuadro titulado Guernica que se exhibió en la Exposición Internacional de París que se celebró en 1937, convirtiéndose en el icono del genocidio sufrido por la ciudad vasca. Al mismo tiempo, como la Guerra Civil Española fue una experiencia importante para la fotografía de prensa moderna llama la atención que el icono sea una pintura y no una fotografía, por lo que se analiza los motivos por los que la expresión pictórica se impuso a la expresión fotográfica, así como el discurrir del símbolo representado por el cuadro de Picasso.*

Palabras-clave: *Guernica. Pablo Picasso. Robert Capa. Guerra Civil Española.*

Abstract: *The aerial bombardment suffered by the Basque city of Guernica during the Spanish Civil War created a great commotion worldwide. Pablo Picasso painted a picture called Guernica that was shown in the International Exhibition of Paris, celebrated in 1937, turning it into the icon of the genocide suffered by that place. At the same time, since the Spanish Civil War was an important experience for the modern press photography, it calls the attention that the icon is a painting and not a photograph. Therefore this article analyzes the reasons why the pictorial expression imposed itself on the photographic expression, as well as the passage of the symbol represented by Picasso.*

Keywords: *Guernica. Pablo Picasso. Robert Capa. Spanish Civil War.*

* Profesor titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco, España. Investigador especializado en fotografía. Entre sus libros publicados destacan *Fundamentos de la fotografía* y *Sombras de la fotografía*. Últimamente se ha especializado en la obra de Robert Capa relacionada con la Guerra Civil Española. E-mail: josemanuel.susperregui@gmail.com

Introducción

La Guerra Civil Española (1936-1939) está considerada como la primera guerra tratada por la fotografía de prensa moderna. El nuevo concepto de fotoperiodismo surgió a partir de la aparición de las revistas ilustradas con fotografías realizadas con las nuevas cámaras, tipo Ermanox y Leica, que permitían al fotógrafo una mayor movilidad, así como una mayor producción al sustituir las placas por carretes de 36 exposiciones. Los nuevos reporteros gráficos tuvieron la oportunidad de desarrollar técnicas y composiciones desconocidas hasta entonces, mucho más espontáneas y también más comprometidas con la veracidad de una guerra.

El fotógrafo principal de la guerra española es Robert Capa que sacó la instantánea *Muerte de un miliciano*, fotografía que se convirtió en una referencia visual muy importante por la constatación de un hecho, valiéndose de la veracidad de la imagen fotográfica. Esta referencia visual se convirtió en el icono de la entrega personal a una causa, en este caso la defensa de la República española. Este icono ha tenido una gran proyección, así como su autor que es el fotógrafo más conocido por las nuevas generaciones, pero esa proyección ha quedado truncada desde el momento que se demostró que la instantánea de Capa fue una escenificación realizada en el frente cordobés de Espejo, y no en Cerro Muriano donde ubicaba la versión oficial. Pero, a pesar de su artificiosidad, con esta fotografía quedó demostrada la capacidad que tiene esta técnica para la representación icónica y simbólica.

La Guerra Civil Española también es una referencia importante por las nuevas técnicas militares, hasta el punto de que muchos historiadores consideran esta guerra como el banco de ensayo de los nuevos armamentos de países como Alemania, Italia y la antigua Unión Soviética, que probaron sus nuevas armas y las nuevas tácticas en los distintos frentes españoles. Una de estos ensayos sucedió el 26 de abril de 1937 en Guernica, ciudad de referencia histórica y un símbolo importante en el País Vasco, donde la Legión Cóndor alemana al mando de Wolfram von Richthofen bombardeó la ciudad lanzando toneladas de bombas desde sus aviones Junker, utilizando por primera vez la táctica de bombardeo en alfombra. La ciudad quedó

arrasada por el fuego y el número de víctimas mortales todavía es una cifra desconocida porque existen distintas valoraciones, desde una centena hasta varios miles.

La repercusión mediática del bombardeo de Guernica tuvo mucha trascendencia a nivel internacional por lo que se convirtió en una referencia importante de la guerra moderna. También hay que tener presente que la ciudad de Guernica ya era un símbolo para el País Vasco que estaba representado por la Casa de Juntas y un roble, como icono de la antigüedad del pueblo vasco. Entre las repercusiones importantes del bombardeo se encuentra la obra pictórica de Pablo Picasso que realizó en homenaje a Guernica, y que se ha convertido en el icono principal de la guerra. Por otro lado, apenas existen referencias fotográficas del bombardeo y la destrucción de la ciudad, ni tampoco una fotografía referencia que represente la matanza indiscriminada de inocentes en aquella primavera de 1937. Por lo tanto, nos encontramos con que el bombardeo de Guernica generó un icono cuyo espacio ya estaba ocupado por otro anterior, el conjunto monumental de la Casa de Juntas y el árbol sagrado (Figura 1), situación que no ha generado directamente ninguna disputa cultural pero sí un conflicto referencial.

Figura 1 - La Casa de Juntas y el roble sagrado de Guernica



*Fotografía: José Manuel Susperregui
Fuente: José Manuel Susperregui*

El bombardeo de Guernica y las diferentes versiones

La fecha fatídica es el 26 de abril de 1937 cuando en esa jornada se celebraba en la ciudad de Guernica una feria agrícola que reunía a la mayor masa de población de todo el año. El bombardeo sobre esta ciudad vasca también es una referencia importante para la táctica militar de la aviación, porque fue la primera vez que los medios de comunicación publicaban la noticia de un genocidio producido por la aviación militar contra una población indefensa. No fue la primera vez que los aviones de los rebeldes bombardeaban una ciudad, pero sí fue la mayor matanza indiscriminada que se producía en la retaguardia ante una población desarmada que, mientras los bombarderos destruían la ciudad, los aviones ligeros ametrallaron a las gentes que huyendo de las bombas buscaban refugio en los caminos y en el campo.

Sin embargo no era la primera vez que sucedía. El 31 de marzo la ciudad de Durango fue bombardeada durante media hora, lanzando casi 12 toneladas de bombas, y al igual que Guernica esta ciudad no estaba en la primera línea del frente. Este bombardeo apenas fue comentado por los periódicos de la época y quedó eclipsado por el bombardeo de Guernica. La valoración que hacen Vidal (1997, p.75-77) y Steer (1978, p.262) sobre esta acción militar coinciden en que el objetivo era lograr la desmoralización y el terror, no sólo de la población civil sino también de los militares que se sentían impotentes ante este tipo de combates que sólo daban opción a la huida.

Cuando el 26 de abril en Guernica se celebraba la feria anual que reunía a gran parte de la población de la comarca, el Jefe de Estado Mayor de la Legión Cóndor, Wolfram von Richthofen, junto con el general Vigón acordaron que ese día la aviación alemana realizaría dos bombardeos. El primero dirigido a las carreteras de Marquina y Guernica duraría veinte minutos con el fin de incomunicar al frente nacionalista con la retaguardia. Dos horas más tarde se ejecutó el

segundo bombardeo, esta vez sobre la ciudad de Guernica y su población, que se inició con un bimotor Dornier 17 que arrojó algunas bombas ligeras, luego aparecieron los aviones italianos que hicieron una pasada de norte a sur arrojando casi dos toneladas de bombas. Poco más tarde se produjo la tercera pasada compuesta por unos aviones italianos que escoltaban a un Henkel 111, y así hasta una quinta pasada. Lo sorprendente de estos bombardeos es que contravenían la orden del 6 de enero de 1937 firmada por el Jefe del Aire, el general Alfredo Kindelán, que exigía la precisión en el tiro para evitar víctimas civiles, orden que no se cumplió porque muchas de las víctimas no fueron por los efectos colaterales sino porque fueron ametrallados directamente desde los aviones cuando huían de la ciudad.

La valoración de este genocidio siempre ha sido motivo de discusión porque las cifras que se barajaron desde el principio son muy desiguales. Las cifras que manejaron tanto la prensa local como la internacional es muy dispar, porque según la documentación de Talón (1987, p.34) el que fuera consejero de Justicia en el primer Gobierno Autónomo Vasco cifró en 590 muertos, el periódico londinense *The Star* valoró en centenares de muertos, el *Daily News* manejó una cifra más alta, 800 muertos, el *ABC* de Madrid subió el cálculo hasta miles y miles. Otra referencia más concreta para valorar los daños causados por el bombardeo es el número de edificios destruidos (VIDAL, 1997, p.102) que, según el arquitecto general de Regiones Devastadas, Gonzalo Cárdenas Rodríguez, 271 edificios quedaron totalmente arrasados que porcentualmente suponía el 74,4% del total de edificios del centro de Guernica y del barrio de Rentería.

La primera noticia sobre el bombardeo de Guernica llegó a la sede del Gobierno Vasco en Bilbao a las pocas horas a través de una llamada telefónica del secretario de la Presidencia, Antonio de Irala. En esos momentos, según Southworth (1977, p.11-14), en Bilbao tan sólo había cuatro corresponsales extranjeros, tres ingleses y un belga, y ningún francés, porque según este mismo autor existían diferentes sensibilidades sobre la Guerra Civil Española dependiendo de los

países. Francia se mantuvo más neutral mientras que Inglaterra, manteniendo el acuerdo de no intervención, mostraba mayores simpatías hacia el Gobierno legítimo y de manera especial con el País Vasco, debido a las relaciones industriales y comerciales que mantenían antes del inicio de la contienda. Además el frente del norte tampoco había despertado mucho interés mediático debido a que estaba incomunicado desde la toma de Irún por parte de los rebeldes en septiembre de 1936, y a que las decisiones importantes se tomaban en Madrid. Así se explica la poca presencia que los medios de comunicación tenían en Bilbao cuando sucedió el bombardeo de Guernica. La relación de corresponsales extranjeros estaba encabezada por George L. Steer del diario *The Times*, Noel Monks del *Daily Express*, Christopher Holme de la agencia *Reuter* y la periodista belga Mathieu Corman del diario parisino *Ce Soir*. De todos estos corresponsales George L. Steer fue el más importante porque estaba muy identificado con el pueblo vasco, y el artículo que publicó el 28 de abril en *The Times* “The Tragedy of Guernica Town Destroyed in Air Attack Eye-Witness’s Account”, fue crucial para la formación de la opinión pública a nivel internacional. El grupo de corresponsales extranjeros nada más tener la noticia se dirigieron esa misma noche a Guernica para hacer una valoración de lo acontecido, y lo primero que vieron fue el espectáculo de la ciudad iluminando la noche con el fuego que desataron las bombas incendiarias lanzadas por los aviones de la Legión Cóndor. También vieron los cráteres de las bombas diseminados por todo Guernica, según testimonia Steer (1978, p.258), pudieron examinar algunos cadáveres quemados y con heridas de ametralladora, y comprobar el origen alemán de las bombas incendiarias que habían quedado sin estallar.

Ante las repercusiones internacionales que estaba teniendo el bombardeo de Guernica, desatando una opinión totalmente negativa para el bando de los rebeldes, la reacción no se hizo esperar. Desde la emisora de *Unión Radio Sevilla*, el general Queipo de Llano comenzó su guerra psicológica cuando, apenas transcurridas 24 horas del

bombardeo de Guernica, calificó al presidente Aguirre de canalla y negó la autoría de los rebeldes. Su argumento se fundamentaba en el mal tiempo del 27 de abril por lo que la aviación no estaba operativa y, por lo tanto, no pudo bombardear ninguna ciudad. Este argumento resultaba muy burdo porque se refería no al día del bombardeo sino al día siguiente, que ciertamente el mal tiempo ayudó a que se apagasen las llamas provocadas por las bombas incendiarias que cayeron sobre Guernica el día anterior. Así comenzó otra guerra, la propagandística, que pretendía responsabilizar al bando republicano como el causante del incendio de Guernica, provocado según los rebeldes por los dinamiteros que después de destruir las casas, las rociaron con gasolina. Este argumento revivía otro acontecimiento anterior, la quema de Irún antes de la entrada de los rebeldes en esta ciudad, donde sí es cierto que los anarquistas dinamitaron y volaron las casas periféricas, tal y como relata el propio Steer (1978, p.52), y luego quemaron los coches en los garajes y con la gasolina restante prendieron fuego a todas las casas que se encontraban en los accesos de Irún. Pero Guernica no fue Irún porque numerosos testigos, entre los que se encontraban el canónigo de Valladolid, don Alberto Onaindía, el sacerdote Arronategui y José Labauria, alcalde de Guernica, fueron entrevistados por el propio Steer y sus versiones coincidían con que Guernica fue bombardeada por los rebeldes.

En esta disputa entre ambos bandos de la guerra, en ningún momento se recurrió a la prueba visual, es decir, a las imágenes fotográficas o cinematográficas para documentar los argumentos, porque esa documentación fotográfica no existe por varios motivos. En primer lugar, porque el frente no estaba situado en Guernica sino a varios kilómetros de distancia y, en segundo lugar, porque la guerra civil en el País Vasco no había despertado mucho interés en los medios de comunicación y la presencia de reporteros gráficos fue muy escasa en el País Vasco durante la guerra. En tales circunstancias es lógico que no hubiera ningún reportero gráfico en Guernica que pudiera testimoniar los bombardeos con imágenes fotográficas.

La escasa presencia de reporteros gráficos durante la guerra civil en el país vasco

Debido a la repercusión que tuvo el bombardeo de Guernica llama la atención la poca representación fotográfica de este holocausto. Las pocas fotografías que se conocen fueron sacadas después del bombardeo como lo confirma un libro anónimo titulado *Guernica*, con una portada firmada por M.O., que reproduce el testimonio escrito del canónigo de Valladolid, don Alberto Onaindía, sobre el bombardeo. También reproduce la declaración jurada del piloto alemán Walter Kienzle y los discursos radiofónicos de José María Leizalola, ministro de Justicia y Educación del Gobierno Vasco, y del académico Bonifacio de Echegaray, textos todos ellos en inglés que están ilustrados con 59 fotografías, la mayoría sacadas días después del bombardeo (Figuras 2 y 3). Solamente en 12 de estas fotografías se aprecia el incendio todavía activo y 9 de ellas fueron sacadas durante la noche. En su conjunto la imagen de Guernica corresponde a una ciudad fantasma, abandonada por sus moradores que han perdido todo. En 20 de estas fotografías aparecen algunas personas contemplando las ruinas, pero en ninguna de ellas aparece ningún cadáver por lo que se puede deducir que, del conjunto de las fotografías publicadas en este libro, solamente 12 de ellas, correspondientes al incendio fueron sacadas antes de la entrada de las tropas rebeldes, es decir, antes del 29 de abril cuando el general Mola ocupó la ciudad.

El mismo día 29 el corresponsal del diario francés *La Petite Gironde*, Georges Berniard, equipado con una cámara fotográfica y acompañado de un chófer y un guía, se dirigió desde Bilbao a Guernica para realizar el primer reportaje gráfico sobre el bombardeo. Su entrada en Guernica coincidió con la ocupación del general Mola y como consecuencia de esta coincidencia fueron detenidos por los rebeldes. El periodista francés fue acusado de espionaje porque anteriormente había

estado informando desde los frentes rebeldes de San Sebastián, Oviedo y Madrid, y se había publicado un decreto del general Franco que condenaba a muerte a los periodistas que, habiendo estado informando desde el bando rebelde fueran capturados en el bando gubernamental. Así fue como fracasó el primer intento de reportaje gráfico desde el lado nacionalista, aunque el reportero francés Georges Berniard pudo salvar la vida por la intervención del reportero italiano Sandro Sandri que intervino a su favor, más tarde fue expulsado a Francia después de haber publicado unos artículos avalando la versión de los insurgentes. El guía que le acompañaba, el poeta Lauaxeta, seudónimo de Esteban Urquiaga y jefe del Departamento de Propaganda del Partido Nacionalista Vasco, no tuvo tanta suerte. A las pocas semanas fue fusilado.

Figura 2 - La ciudad de Guernica después del bombardeo



Fotografía: Anónima

Fuente: Anónima

Figura 3 - Otra calle de Guernica totalmente destruida



*Fotografía: Anónima
Fuente: Anónima*

Según Alonso (2003, p.132-146) la presencia de reporteros gráficos en el frente del País Vasco fue escasa debido a que Euskadi se encontraba aislada del resto de los territorios controlados por la República. A Bilbao solamente se podía acceder por avión desde Biarritz o por barco corriendo el riesgo de ser interceptados por la marina rebelde. Este es el motivo que puede explicar la escasez de fotografías así como su bajo nivel informativo porque, según este autor, las fotografías que conocemos del bombardeo de Guernica fueron sacadas por algunos soldados que coincidieron con el bombardeo y por algunos fotógrafos locales. Debido al anonimato de estas fotografías su capacidad documental es menor porque están más condicionadas por el contenido del pie de foto, hasta el punto que algunas de estas fotografías fueron utilizadas como documento visual tanto para denunciar el bombardeo por parte del Gobierno Vasco, como por parte de los rebeldes para atribuir la destrucción e incendio de Guernica al Frente Popular.

Sin embargo, en fechas anteriores y posteriores al bombardeo estuvieron dos de los fotógrafos más importantes que cubrieron la Guerra Civil Española, David “Chim” Seymour y su amigo Robert Capa. El primero llegó a Bilbao a comienzos de enero enviado por la revista francesa *Regards* que publicó unas fotografías del seminario de Amorebieta y de una misa de campaña, reportaje que tenía la intencionalidad de destacar la afinidad del nacionalismo vasco con la República a pesar de su confesionalidad. Algunas de estas fotografías fueron publicadas en el libro *Death in the making*, publicado en homenaje a Gerda Taro, y están atribuidas a Robert Capa pero la historiografía de la guerra sitúa los escenarios de estas fotografías en fechas anteriores a la estancia de Capa en Bilbao, por lo que estas fotografías pertenecen a David Seymour.

Robert Capa llegó a Bilbao la primera semana de mayo de 1937 y permaneció hasta el día 17, cuando embarcó en un barco pesquero rumbo a Bayona, ante la inminente caída de Bilbao en manos de los rebeldes, según relata su biógrafo Richard Whelan (2003, p. 154). Las fotografías de Capa reproducen la vida en una ciudad asediada y que sufre frecuentes incursiones aéreas, como lo demuestra una de las fotografías más importantes de toda su carrera profesional (Figura 4). En esa imagen publicada por primera vez en la revista *Regards* del 25 de mayo de 1937, junto a otras fotografías destaca una composición en la que una madre cogida de la mano por su hija y andando a paso ligero, miran al cielo. El fotógrafo no tiene que mostrar más porque esta fotografía es la sinécdoque visual perfecta para mostrar un bombardeo. Si en vez de Bilbao esta fotografía hubiera sido sacada durante el bombardeo de Guernica, Capa habría conseguido representar el genocidio con una fotografía emblemática imposible de olvidar.

Figura 4 - Bombardeo en Bilbao en mayo de 1937



*Fotografía: Robert Capa
Fuente: Robert Capa*

El cuadro de Picasso y el bombardeo de Guernica

Pero el icono del bombardeo de Guernica no fue una fotografía sino una pintura mural que el Gobierno de la República encargó a Pablo Picasso (Figura 5). Con motivo de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París que se iba a celebrar en el verano de 1937, el Gobierno legítimo a pesar de su tardanza en confirmar su participación nombró comisario de la misma a Carlos Batlle, que fue sustituido meses más tarde. Según la valoración de Serraller (1999, p.15) la Exposición fue el escenario del enfrentamiento de las ideologías dominantes en aquellos años, el nazismo y el comunismo. En ese contexto el gobierno encargó el proyecto y realización del pabellón a los arquitectos Luis Lacasa y Josep Lluís Sert, que proyectaron un edificio de corte racionalista para albergar las obras de algunos artistas españoles que pertenecían a la vanguardia de aquellos

años. El escultor Julio González, los pintores Joan Miró y Pablo Picasso, junto al escultor americano Alexander Calder presentaron al público sus creaciones más innovadoras. Según la estimación de Serraller (1981, p.7) sobre la elección de artistas vanguardistas para representar al pueblo español en la Exposición de París fue por motivos propagandísticos, porque según este analista la política cultural anterior a este evento internacional del Gobierno de la República, no tenía en cuenta a las vanguardias, porque los artistas invitados a las exposiciones de Bellas Artes estaban acomodados a corrientes ajenas a las nuevas influencias artísticas.

Figura 5 - Reproducción en cerámica del cuadro de Picasso para reivindicar la ubicación del Guernica en Gernikara



Fotografía: José Manuel Susperregui

Fuente: José Manuel Susperregui

Debido a la importancia que adquirió el cuadro de Picasso, su obra eclipsó al resto de las presentes que solamente son recordadas por los estudiosos del arte. El proceso creativo del cuadro *Guernica* fue complejo y difícil desde el principio, según la valoración de los expertos, porque Picasso no comenzó a resolver el encargo del Gobierno de la República hasta un mes antes de la inauguración de la exposición. El punto de partida de la creación del *Guernica* se atribuye

a la serie de grabados titulada *Sueño y mentira de Franco*, compuesta por dos planchas que contienen una serie de 9 escenas diferentes en cada una de ellas donde el artista hace su interpretación sobre la Guerra Civil Española. La importancia de estos grabados está en algunos de los elementos que la componen, porque después formarán parte de la composición del mural. Una vez finalizados los grabados el proyecto sufrió un parón de cuatro meses, es decir, hasta el bombardeo de Guernica a finales de abril. Según Fermigier (1969, p.24) la cronología del *Guernica* comenzó el 1 de mayo cuando Picasso elaboró los primeros dibujos, el esbozo general del cuadro ya estaba trazado sobre papel el 9 de mayo y dos días después fue trasladado al lienzo. Después de superar ocho fases distintas el mural quedó rematado en los primeros días de junio. Pero la documentación más precisa sobre la evolución creativa de Picasso durante la realización del mural está contenida en las fotografías que realizó la compañera del pintor, la fotógrafa Dora Maar que, como relata Alix (2007, p.247-251), en una secuencia de seis fotografías expone la evolución, es decir, una vez trasladado el boceto al lienzo, en esas seis fotografías se pueden conocer los cambios que sufrió la idea original hasta la finalización del proyecto.

Durante los seis meses que pasaron desde que Picasso recibió el encargo del Gobierno hasta la finalización del mismo, el desarrollo del proyecto no fue continuo porque durante los cuatro primeros meses, a excepción de los grabados de la serie *Sueño y mentira de Franco*, el proyecto estuvo parado hasta que Guernica sufrió el bombardeo. Una de las preguntas que quedan en el aire es por qué Picasso no reaccionó de la misma manera cuando su ciudad natal, Málaga, el 8 de febrero cayó en manos de los rebeldes, que para su conquista no dudaron en atacar desde el aire con bombas y ametrallamientos de la población civil que huía por los caminos, escenas que se repitieron más tarde en Guernica. Esa pregunta ha quedado sin respuesta para siempre.

En el mural de Picasso aparecen representados en distintas posiciones nueve figuras diferentes, tres de las cuales corresponden a

distintos animales, un caballo, un toro y una paloma, las otras seis figuras son tres mujeres, un niño y un hombre caído con una espada en la mano, que también se interpreta como la estatua rota de un guerrero. Algunas de estas figuras ya aparecen en la serie de grabados que realizó a comienzos de año. El toro, el caballo, un niño, una mujer y otra figura que recuerda al guerrero caído; de esta relación todas las figuras humanas de los grabados están mirando al cielo, al igual que en el cuadro, aunque en esta composición también aparecen otras figuras humanas, sobre todo la mujer portadora de la lámpara que no mira al cielo, su mirada está dirigida al horizonte. Estas coincidencias entre algunas de las figuras de los grabados y las que más tarde aparecen en el mural, indican que la composición del *Guernica* no obedece en su totalidad a la impresión que pudo recibir Picasso cuando tuvo noticia del bombardeo, aunque sí hay algunos elementos que reflejan claramente el bombardeo como son las referencias arquitectónicas y urbanas, con personas atrapadas en el interior de las casas que están ardiendo. Sobre la significación del toro y el caballo se ha especulado mucho, y es conocida la interpretación del escritor Juan Larrea que entendía la figura del toro como la metáfora del pueblo español y el caballo como la representación del fascismo. En declaraciones del propio Picasso realizadas a la revista neoyorquina *New Masses*, en 1945, decía todo lo contrario: el toro representaba la brutalidad, entendida en aquel contexto como el fascismo, y el caballo representaba al pueblo.

También se ha especulado mucho sobre las influencias que pudieron afectar a Picasso para la realización del mural. La referencia más antigua es el *Caballo corneado* también conocido como el *Caballo exhausto*, un dibujo al carboncillo realizado en 1917 que recuerda al caballo agonizante del mural (Figura 6). Por otro lado, Serraller (1981, p.29) además de los grabados de la serie *Sueño y mentira de Franco*, también aprecia algunas referencias a la *Minotauromaquia* que realizó en 1935, algunos grabados de la *Suite Vollard* que comenzó en 1930 y finalizó en 1937, y la pintura *Crucifixión* de 1930.

Figura 6 - El Caballo exhausto del Guernica de Picasso



Fuente: Francisco Calvo Serraller

Pero las influencias que se han atribuido a Picasso para la realización del mural no son solamente artísticas, también informativas. Se ha especulado mucho sobre el impacto que le pudieron causar las fotografías del bombardeo publicadas en la prensa. Anteriormente se ha valorado la poca información fotográfica existente sobre el bombardeo de Guernica, debido a la poca presencia de reporteros gráficos en el frente vasco de la guerra civil. Consultadas las obras de Southworth (1977) y Fontaine (2003) solamente aparece un periódico ilustrado con fotografías de Guernica bombardeada. *La Petite Gironde* publicó en primera plana un artículo de Georges Berniard junto a dos fotografías de Guernica bombardeada del mismo autor. En ambas imágenes solamente se pueden apreciar edificios en ruina y calles cubiertas por los escombros, es decir, la información gráfica sólo reproduce los daños materiales causados por las bombas pero no el sufrimiento de los moradores y visitantes de la ciudad. De manera que difícilmente Picasso pudo estar influenciado por las fotografías publicadas por la prensa durante el mes de mayo de 1937, más bien, y como es lógico en la mente de un creador, imaginó las escenas que pudieron provocar las bombas lanzadas sobre Guernica.

Los viajes del *Guernica* por distintas ciudades y la creación del mito

A pesar de la fama adquirida al cabo de los años, el hecho cierto es que el *Guernica* de Picasso pasó bastante inadvertido durante la Exposición de París, que estaba más centrada en las novedades tecnológicas que en las denuncias políticas. Según explica De la Puente (2008, p.80-85), para el historiador de arte Herschel B. Chipp el pabellón español pasó bastante desapercibido porque no fue anunciado durante la inauguración de la exposición ni tampoco en los catálogos mensuales, y según apreció el arquitecto Le Corbusier el público tampoco mostró apenas interés en el mural de Picasso. Tampoco fue reproducido en el *Libro de oro de la exposición* publicado un año más tarde.

Pero una vez finalizada la exposición, el cuadro de Picasso comenzó una nueva andadura convirtiéndose en un cuadro viajero a pesar de sus dimensiones y con un futuro incierto. El pintor tomó la decisión de enviar el cuadro a Londres con una función combativa, según la apreciación de Tusell (1981, I), donde fue expuesto en las galerías Burlington durante el mes de octubre de 1938. A la exposición acudieron tres mil visitantes y cuando fue trasladado a la galería de arte White Chapel el número de visitantes aumentó hasta los doce mil. La siguiente exposición se organizó en el verano de 1939 en la galería Vallentine de Nueva York y pocos meses más tarde en el Museo de Arte Moderno (MOMA) de esta ciudad, donde se organizó una exposición antológica sobre Picasso con el *Guernica* como cuadro principal. Más tarde inició un nuevo periplo por distintas ciudades norteamericanas como Los Angeles, San Francisco y Chicago en apoyo de los refugiados españoles. En todas estas exposiciones el número de visitantes fue bastante modesto, desde los 208 de Chicago hasta los 2000 de Nueva York.

Fue en esta ciudad donde finalmente permaneció depositado el *Guernica* hasta su vuelta a España en septiembre de 1981, una vez instaurada la democracia. La larga estancia del cuadro en Nueva York fue por decisión del propio Picasso porque Francia fue invadida por los nazis y España vivía bajo la dictadura franquista. El exilio que conoció el *Guernica*, sin embargo, tuvo su lado positivo porque mientras estuvo expuesto en el museo neoyorquino se convirtió en un nuevo icono de la ciudad, un emblema al igual que el *Empire State* o la *Estatua de la Libertad*, según declaraciones del conservador de arte del Museo Guggenheim, Robert Roseblum. Otra valoración interesante es la de Javier Tusell que además de tener en cuenta su valor estético, también considera que este cuadro personificaba la cultura de los refugiados políticos españoles en el exilio.

La repatriación del *Guernica*, además de esperar más de cuatro décadas, tuvo que superar una serie de barreras burocráticas y de voluntades políticas. Los ejes de la polémica eran tres: la propiedad del cuadro, la voluntad de Picasso y la ubicación final del *Guernica*. A finales de 1936 Josep Renau se reunió con Pablo Picasso y el embajador Luis Araquistain para determinar la participación y los contenidos artísticos en la Exposición de París. En enero de 1937, el escritor José Bergamín como agregado cultural de la embajada española, encargó un mural a Picasso para la exposición. Este encargo se realizó sin ninguna mediación documental ni contrato donde se expusieran las condiciones tanto artísticas como económicas, por lo que desde un principio se desconocía realmente quien iba a ser el propietario del cuadro. El escritor de origen alemán, Max Aub, que estaba dedicado al teatro de vanguardia cuando estalló la Guerra Civil Española, fue enviado a París como diplomático para gestionar la participación española en la Exposición, envió una carta el embajador Luis Araquistain (25/5/1937) manifestando que había llegado a un acuerdo con Picasso, a pesar de la resistencia que ponía para recibir subvención alguna para la realización del *Guernica*, llegando a la conclusión de que el pintor donaba el cuadro a la República española.

Como Picasso aceptó la cantidad de 150.000 francos franceses para sufragar los gastos materiales del mural, firmando el correspondiente recibo, Max Aub estimaba que la fórmula empleada servía para reivindicar el derecho de propiedad sobre el cuadro por parte de la República. Sobre la cantidad abonada a Picasso para cubrir solamente los gastos de materiales, Tusell (2010, II) considera que el gobierno pagó el cuadro porque la cifra, que supone el 15% del presupuesto total destinado a la Exposición de París, incluyendo la construcción del pabellón, supera con creces el concepto de gasto de materiales.

Pero el recibo firmado por Picasso que custodiaba el ministro de Estado, Julio Alvarez del Vayo, desapareció durante la evacuación de Barcelona en 1939. Ante esta situación de indefinición sobre la propiedad del *Guernica*, el que fuera embajador en París, Luis Araquistain, envió una carta a Picasso en abril de 1953 para recordarle el pago de 150.000 francos por parte del gobierno, aunque también le reconocía que dicha cantidad tenía un valor simbólico, pero que confirmaba el deseo por parte de Picasso de hacer la donación del cuadro a favor de la República española. Adelantándole su acuerdo de que fuera el propio Picasso quien custodiara el cuadro durante el franquismo, pero también que una vez muerto el caudillo Franco en vez de reinstaurar la República se podría optar por otra alternativa política como, por ejemplo, una Monarquía constitucional, como así sucedió. Ante esa nueva situación política Picasso estaría obligado a ir a Madrid a colgar personalmente el cuadro en el Museo del Prado.

A pesar de que la política expositiva de este museo hasta 2007 no permitía la exposición de artistas contemporáneos, el nombramiento de Pablo Picasso como director honorario del Museo del Prado en septiembre de 1936 abrió la posibilidad de que este museo fuera el destino final del *Guernica*. Pero previamente había otros asuntos que resolver como, por ejemplo la repatriación del cuadro.

En 1970 Picasso envió una carta al Museum of Modern Art de Nueva York (FERNÁNDEZ, 1981, p.221-222) en la que recuerda al director que el museo ha aceptado entregar el cuadro y sus anexos a

los representantes cualificados del Gobierno español cuando se restablezcan las libertades. Pone como única condición el aviso al abogado Roland Dumas, que valorará si las libertades públicas han sido restablecidas en España. Al año siguiente envió otra carta al Museum of Modern Art de Nueva York para confirmar de nuevo que el *Guernica* y los estudios que le acompañan los había confiado en depósito, desde 1939 a este museo y que las obras de arte serían destinadas al gobierno de la República española.

Esta segunda carta crea unas incertidumbres importantes porque cuando se refiere al gobierno de la República española, en aquellas fechas el único gobierno que reunía estas características todavía estaba en el exilio. La otra incertidumbre es que en 1971 ya se conocía desde hacía tiempo que Franco había nombrado como su sucesor al Príncipe Juan Carlos fundamentándose en la Ley de Sucesión aprobada en 1947, por lo que la instauración de la III República no entraba en los planes futuros de la política española.

Tanto la muerte de Picasso en 1973 como la del caudillo Franco en 1975 despejaron muchas incógnitas para la repatriación del *Guernica*, que finalmente volvió a España en septiembre de 1981 casi tres años después del restablecimiento de las libertades públicas, como reclamaba Pablo Picasso, cuando la Constitución española fue aprobada en referéndum.

La última polémica por resolver y que todavía no está resuelta definitivamente, era la ubicación del cuadro. La primera ubicación del *Guernica* en suelo español fue en el Casón del Buen Retiro, un edificio del siglo XVII y que formaba parte del desaparecido Palacio del Buen Retiro, y que desde 1971 pasó a conformar el Museo del Prado para alojar la colección de pintura del siglo XIX. Con esta ubicación se cumplía con la idea primigenia de colgar el cuadro de Picasso en el Museo del Prado, estancia que duró hasta 1992 cuando fue trasladado al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en base a la aprobación de un decreto que organizaba las colecciones públicas de arte por fechas. Los cuadros de los artistas nacidos antes que Picasso

pertenecen al Museo del Prado y los posteriores al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, aunque este museo como casos excepcionales también exhibe las obras de algunos artistas nacidos antes que Picasso, como Darío de Regoyos y Santiago Rusiñol entre otros. Con esta nueva ubicación lo que se consiguió, según el que fuera director de este museo, Tomás Llorens (2010), fue contextualizar el cuadro de Picasso desde el punto de vista “histórico artístico natural”, porque fuera de su contexto su discurso se debilitaría con el transcurso del tiempo. Esta reflexión invita a pensar que la valoración del *Guernica* está condicionada sobre todo por su carácter artístico, olvidándose, a su vez, de la causa que lo generó, es decir, el genocidio sufrido por la ciudad de Guernica el 26 de abril de 1936, porque cuando Llorens apela al término “histórico” además de “artístico natural”, se está refiriendo al contexto histórico desde el punto de vista del arte y no al contexto político, que fue el origen del *Guernica* como fuente de inspiración para Picasso.

El *Guernica* a Guernica como fundamento de una identidad diferenciada

Desde el punto de vista de los pocos supervivientes del bombardeo y de sus descendientes, el lugar natural para la exposición del cuadro de Picasso es Guernica. Si a esta reivindicación que parece justa o, por lo menos, correcta, añadimos que el País Vasco goza de una autonomía política y de unos recursos económicos propios que le permiten desarrollar distintos proyectos tanto políticos como culturales, nos encontramos con que la reivindicación ha adquirido un calado institucional importante cuando desde el propio Gobierno Vasco se ha solicitado la ubicación del cuadro, primero, en Guernica y luego en el Museo Guggenheim de Bilbao.

Desde el momento en que el *Guernica* llegó a tierra española la ubicación del cuadro se convirtió en un asunto crucial, porque según valora Rodríguez (2004, p.376) la sacralización del cuadro sirve para reforzar la identidad vasca como una identidad diferenciada de la española. Siguiendo con esta valoración, el pueblo vasco como sujeto colectivo recurre a través de sus instituciones a la “ritualización conmemorativa de los aniversarios del bombardeo”.

Dos años después de la muerte de Franco, en 1977, cuando todavía no estaba aprobada la Constitución española, es decir, cuando todavía no existía la libertad de expresión, en un acto oficial la ciudadanía de Guernica conmemoró por primera vez el 40 aniversario del bombardeo para recuperar la memoria de las víctimas. Pero será en el 50 aniversario del bombardeo cuando el Parlamento Vasco acordó la constitución de un Centro de Estudios por la Paz, con la finalidad de “perpetuar el símbolo y el recuerdo de este hecho histórico”. El 18 de abril la diputada alemana Petra K. Kelly visitó Guernica y depositó un ramo de flores junto al árbol sagrado en memoria de las víctimas del bombardeo. Meses más tarde, en noviembre, se constituyó la Asociación Gernika Gogoratuz con el fin de “contribuir con la reflexión científica al logro de una paz emancipadora y justa a escala mundial y en el País Vasco en particular”.

Como respuesta a la negativa del Gobierno español para instalar el cuadro de Picasso en Guernica, el Gobierno Vasco aprueba un proyecto artístico en 1987 para conmemorar el 50 aniversario del bombardeo y que, a su vez, cubra la ausencia de Picasso con las obras de dos artistas con proyección internacional. Y al año siguiente, el escultor Eduardo Chillida instaló la obra *Gure aitaren etxea* (Figura 7) en el universo simbólico del árbol de Guernica. Construida de hormigón y hierro se instaló en un espacio situado a 200 metros del árbol, por ser la distancia idónea para la perspectiva diseñada por el escultor. Esta escultura abierta establece una comunicación visual permanente como contrapunto del árbol de Guernica.

Figura 7 - La escultura de Chillida Gure aitaren etxea – 1987



*Fotografía: José Manuel Susperregui
Fuente: José Manuel Susperregui*

En 1989 se amplia el proyecto artístico, financiado entre el Gobierno Vasco y el Ministerio de Cultura del Gobierno español, y se instala otra escultura, esta vez del artista británico Henry Moore, titulada *Large figure in a shelter* (Figura 8), que fue creada entre 1985 y 1986, pocos meses antes de la muerte del autor. La elección de esta escultura obedece a varios criterios, tanto relacionados con la temática como por su contenido artístico porque en esta obra confluye la creación temática y formal de Henry Moore. Al igual que la escultura de Chillida también es una escultura abierta cuya perspectiva mantiene el contrapunto en el árbol de Guernica.

Figura 8 - La escultura de Henry Moore Large figure in a shelter – 1985-86



Fotografía: José María Susperregui
Fuente: José Manuel Susperregui

En 1996 se culmina el proceso iniciado años antes para que el Parlamento alemán reconociera el crimen cometido por la Legión Cóndor en Guernica, aprobando una partida de 3 millones de marcos para la constitución de un Centro para la Paz. Al año siguiente, coincidiendo con el 60 aniversario del bombardeo, el Gobierno Vasco solicitó al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el préstamo del cuadro *Guernica* para la inauguración del Museo Guggenheim de Bilbao, avalado por un informe técnico que garantizaba la conservación del *Guernica*. El argumento esgrimido por el director de la Fundación Guggenheim, Thomas Krens, recordaba que el cuadro de Picasso había visitado 32 ciudades distintas pero nunca había estado en el País Vasco y que la celebración del 60 aniversario del bombardeo, coincidente con la inauguración del Museo

Guggenheim de Bilbao, era el momento idóneo con la presencia del *Guernica* para reconocer al pueblo vasco el sufrimiento padecido durante la guerra civil. La petición fue denegada una vez más por razones técnicas.

En 1998 se inaugura el Museo de Gernika que tiene como temática la historia de la ciudad y, sobre todo, el bombardeo sufrido por la Legión Cóndor en 1937. Más adelante las instalaciones se adecuaron para reconvertir la exposición en la Fundación Museo de la Paz de Gernika, que tiene por misión conservar, investigar y educar al visitante en la cultura de la paz. Esta fundación también tiene un Centro de Documentación sobre el bombardeo para recopilar todo tipo de documentos relacionados con el genocidio. Entre la documentación fotográfica tiene una colección de imágenes de la ciudad destruida pero, prácticamente, entre sus fotografías no hay ningún testimonio relacionado directamente con las víctimas y los supervivientes. Todas las fotografías recogen la imagen de una ciudad incendiada, destruida y vacía. Algunas de ellas corresponden a escenas posteriores de la reconstrucción. Pero en la búsqueda de documentación fotográfica incluyeron una imagen donde se aprecia a una anciana sentada sobre un colchón (Figura 9), y según la leyenda la anciana había bajado a Guernica en busca de su marido después del bombardeo. Pero una lectura detallada de la fotografía nos muestra que la anciana está ubicada en una playa, pero Guernica no está en la costa por lo que la fotografía está mal ubicada. Además también extraña que después de un bombardeo que incendió la ciudad, una anciana estuviera sentada sobre un colchón.

Esta imagen, en un principio, se consideró como el icono fotográfico del bombardeo porque fue publicada en una de las ediciones del libro *El árbol de Guernica* de George Steer. En el pie de foto ponía: *Evacuación. La abuela llora: atrás han quedado el padre y el abuelo, muertos o combatiendo*. Pero más adelante se descubrió que esta fotografía fue sacada en la playa francesa de Hendaya, cuando las tropas franquistas conquistaron Irún en septiembre de 1936, porque fue editada por primera vez en la revista *Vu* el 9 de septiembre de 1936, es decir, siete meses antes del bombardeo de Guernica. Esta interpretación que en un principio se hizo en el Centro de Documentación demuestra que hay un vacío de

información fotográfica sobre las víctimas y supervivientes del bombardeo, es decir, el bombardeo de Guernica carece de un icono propio porque, durante la Segunda Guerra Mundial, hubo muchas ciudades que fueron destruidas por los bombardeos y la memoria colectiva no diferencia unas de otras.

Figura 9 - Portada de la revista *Vu* publicada el 9 de septiembre de 1936



Fotografía: José Manuel Susperregui
Fuente: José Manuel Susperregui

Por lo tanto, el icono principal del bombardeo de Guernica sigue siendo el cuadro de Picasso a pesar de los esfuerzos del Centro de Documentación y, también, a pesar de los proyectos realizados por las instituciones vascas con la instalación de esculturas de artistas internacionales y de equipamientos culturales para mantener la memoria del bombardeo.

El mayor éxito logrado por las instituciones vascas para acercar la obra de Picasso a Guernica se produjo en el 70 aniversario del genocidio. En 2007 el Ayuntamiento de la ciudad organizó un acto al que asistieron varios premios Nobel, junto con los alcaldes de Hiroshima y Nagasaki para proclamar una declaración institucional contra la guerra. También inauguraron una exposición con 23 bocetos que utilizó Picasso para preparar el cuadro *Guernica*, bocetos que fueron prestados por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía al Museo de la Paz.

Conclusiones

El término Guernica responde a varios significados en función de la asociación que se haga. Desde el punto de vista histórico está asociado con el icono compuesto por la Casa de Juntas y el roble como árbol sagrado, que simboliza la antigüedad y la foralidad del País Vasco. Desde el punto de vista político Guernica se asocia con el bombardeo y el genocidio que sufrió esta ciudad tras el bombardeo de la Legión Cóndor y, finalmente, desde el punto de vista artístico o cultural por Guernica se entiende el cuadro que pintó Pablo Picasso como protesta por el bombardeo. Esta última asociación prácticamente ha eclipsado a las otras dos, por lo que últimamente Guernica se relaciona principalmente con un icono del arte moderno.

El mensaje lanzado por Picasso contra la guerra en la Exposición Internacional de París en 1937, cuando se colgó por primera vez el cuadro *Guernica*, apenas incidió en la opinión pública hasta pasados unos años cuando el cuadro se internacionalizó en el Museum of Modern Art de Nueva York. Pero la mala gestión del encargo que el Gobierno de la República realizó a Picasso tuvo unas consecuencias que todavía no están solucionadas, concretamente la ubicación del cuadro. Mientras la postura oficial defiende la ubicación en un museo nacional, primero en el Museo del Prado y luego en el Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía, porque priorizan su naturaleza artística más que su condición simbólica, la otra postura de carácter más político defiende la ubicación del mural en la ciudad de Guernica porque entiende que es el escenario que dio origen al mismo.

Ambas posturas han resultado irreconciliables por razones técnicas debido al mal estado de conservación del lienzo, imposibilitando el traslado del cuadro a Guernica aunque fuera para una exposición temporal. El argumento técnico también está cargado de ironía porque después de haber visitado 32 ciudades diferentes en Europa y Estados Unidos, resulta que no puede visitar la ciudad de Guernica por razones técnicas. Aunque también hay que exponer las contradicciones de la postura política liderada por el Gobierno Vasco, que ha sacralizado el cuadro de Picasso para reforzar la identidad vasca exigiendo, al principio, su presencia permanente e incondicional en Guernica y luego, en Bilbao cuando se construyó el Museo Guggenheim. Es decir, la postura política del Gobierno Vasco ha cambiado desde el momento que disponía de una buena infraestructura en Bilbao para la exhibición del mural de Picasso, por lo que el cuadro ahora también lo valoran más como objeto artístico que como objeto político.

En esta discusión permanente entre el Gobierno español y el Gobierno Vasco, el mensaje del *Guernica* de Picasso ha quedado olvidado así como las víctimas del bombardeo, y la disputa está centrada en el control del icono como polo de atracción para las instituciones museísticas que se pueden beneficiar de la presencia del cuadro. Una de las consecuencias más graves de esta disputa interminable está en el deterioro del icono como símbolo de denuncia contra las guerras, para convertirse en un fetiche al que se le pueden atribuir unos valores alejados del mensaje primigenio.

Si el icono del bombardeo de Guernica hubiera sido una fotografía en vez de una pintura, el control político hubiera sido imposible por la facilidad divulgativa de las imágenes fotográficas. Y sirva como ejemplo el bombardeo de las ciudades de Hiroshima y Nagasaki cuando

explotaron las primeras bombas atómicas en 1945, causando 230.000 muertes. Sobre estas ciudades tampoco existen fotografías durante las explosiones pero si tienen un icono fotográfico universal que todavía permanece en la memoria colectiva, y es esa *Nube de hongo* producida como consecuencia de la explosión nuclear y que está directamente asociada con la guerra nuclear. Curiosamente el autor del icono fue un soldado del ejército norteamericano que sacó la fotografía desde el avión *Necessary Evil*.

Referencias

ALIX, Josefina. Los diferentes estadios del Guernica. En: CALVO, Carmen. (Ed.). **Picasso-Gernika**. Gernika-Lumo: Ayuntamiento de Gernika-Lumo, 2007.

ALONSO CARBALLÉS, Jesús J. Los reporteros gráficos en la guerra civil: la Euskadi autónoma y su imagen en la prensa ilustrada francesa. **Historia Bilduma**, Gernika-Lumo, v.3I, p.126-147, 2003.

CAPA, Robert. **Images of war**. New York: Grossman Publishers, Inc, 1964.

DE LA PUENTE, Joaquín. **El Guernica**: historia de un cuadro. Madrid: Silex, 2008.

FERMIGIER, André. Así pintó Picasso el “Guernica”. **Triunfo**, n.385, p.23-25, 1969.

FERNÁNDEZ QUINTANILLA, Rafael. **La odisea del Guernica de Picasso**. Barcelona: Planeta, 1981.

FONTAINE, François. **La guerre d'Espagne un déluge de feu et d'images**. Paris: Berg International Éditeurs, 2003.

LLORENS, Tomás. Por qué está el «Guernica» en el Reina Sofía. **ABC**, 2010. Disponible en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-02-2010/abc/Nacional/por-que-esta-el-guernica-en-el-reina-sofia_1133612925574.html. Acceso en: 16 ago. 2010.

RODRÍGUEZ, Marta. **Los retos de la identidad: Jürgen Habermas y la memoria del Guernica**. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas – Siglo XXI Editores, 2004.

CALVO SERRALLER, Francisco. **El Guernica de Picasso**. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

SERRALLER, Francisco. **El Guernica de Picasso**. Madrid: Editores TF, 1999.

SOUTHWORTH, Herbert Rutledge. **La destrucción de Guernica: Periodismo, diplomacia, propaganda e historia**. Barcelona: Ruedo Ibérico, 1977.

STEER, George Lowther. **El árbol de Guernica**. Madrid: Felmar, 1978.

TALÓN, Vicente. **El holocausto de Guernica**. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1987.

TUSELL, Javier. Una obra maestra de Picasso. **El País**, 1981. v. 1. Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/obra/maestra/Picasso/elpepicul/19810922elpepicul_1/Tes. Acceso en: 16 ago. 2010.

TUSELL, Javier. España pagó el cuadro. **El País**, 1981. v.2.
Disponibile en <http://www.elpais.com/articulo/cultura/obra/maestra/Picasso/elpepicul/19810919elpepicul_10/Tes>. Acceso en: 16 ago. 2010.

VIDAL, César. **La destrucción de Guernica**: un balance sesenta años después. Madrid: Espasa, 1997.

WHELAN, Richard. **Robert Capa**: la biografía. Madrid: Aldeasa, 2003.