

## LA DEPENDENCIA MELANCÓLICA Y LA DEPENDENCIA DIVINA : AMAYA

ALBERTO PRIETO ARCINIEGA  
Universidad Autónoma de Barcelona

### RESUMEN

Se trata de comparar el empleo de la dependencia divina en dos momentos concretos de la historia contemporánea de España y de Euskadi (1879 y 1952) a través de una novela histórica (Amaya) escrita por Navarro Villoslada y su posterior representación cinematográfica dirigida por Luis Marquín. Es interesante remarcar que ambos momentos son muy interesantes en la historiografía española y vasca, ya que, por una parte, recogen el momento inmediatamente anterior a la configuración del PNV y la figura de Sabino Arana y, por otra, el periodo del primer franquismo y el tratamiento oficial concedido a Euskadi.

### RÉSUMÉ

L'objectif de cet article est de comparer l'emploi de la dépendance divine dans les deux moments concrets de l'histoire contemporaine de l'Espagne et de Euskadi (1879-1952) à travers d'un roman historique (Amaya) écrit par Navarro Villoslada et sa postérieure représentation cinématographique dirigée par Luis Marquina. Il est intéressant de souligner que les deux moments sont très importants dans l'historiographie espagnole et basque puisqu'ils prennent, d'une part, le moment juste avant la formation du PNV et l'apparition de Sabino Arana et, d'autre part, le période du premier franquisme et le traitement officiel donné à Euskadi.

Argan ha escrito que *"la época de los revivals coincide con la toma del poder por parte de la burguesía , por tal razón , la evasión significa no estar de acuerdo"* con ello, pero el *revivals* también supone *"reencontrar un tiempo en que no existía la lucha de clases ,cada uno aceptaba la condición que la divinidad le había dado y no intentaba cambiarla ni mediante el progreso ni por la revolución "* y, finalmente, señala, que el objetivo histórico de cada *revivals* no suele tener mucha importancia, ya que lo buscado en esta *marcha hacia atrás "será siempre patria y exilio,extravío y recuperación de la propia identidad"*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> J.C ARGAN, *El revival*, en J .C. ARGAN et alii, *El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona 1977 pp.14 y ss.

Aplicado a la historiografía españolista y vasca podríamos decir que lo divino y lo nacional constituyen sus dos ejes centrales. Así paganismo y cristianismo, pasado único o pasado diverso, resistencia, colaboración o integración son los temas dominantes en las diversas recreaciones del pasado de cada una de ellas.

En ambos casos lo divino ocupa una parcela importante ya que la ecuación de lo nacional (entendido como Estado nación) más catolicismo era el centro de la historiografía franquista española, entendida como la milagrosa fórmula con la que se llegaba a Dios...*por el Imperio hacia Dios*, se decía. Vemos así como lo divino y lo político están plenamente entrelazados y, además, lo segundo está vinculado a lo primero, siendo imposible que se pudiera alcanzar un proyecto político, si este no dependía de lo divino.

Una vez que se hubo perdido el Imperio, este sistema ya no funcionaba y había que recurrir a otras vías, irracionales o esquizofrénicas, en algunos enfoques, que no eran, de hecho, una verdaderas alternativas. Si ya no había un proyecto político expansionista, había que buscar las causas que lo habían impedido y habían conducido a la actual situación. La explicación más socorrida consistió en justificar el fracaso por la alianza internacional de todos los enemigos de España y de la fe. Se necesitaba, así cerrar filas en torno a la memoria de lo que se había perdido y a la fácil explicación de que la pérdida se había producido por la defensa de una causa justa, la defensa de Dios.

En el caso vasco, la supresión de los fueros impulsó la defensa de sus "derechos históricos"<sup>2</sup>, cuyos pretendidos orígenes se quisieron llevar hasta un pasado muy lejano, ya que estarían vinculados al hecho de proceder de los supuestos "primeros pobladores de la península" que habían sido los descendientes de Tubal<sup>3</sup>, por lo que los vascos debían de gozar, en el presente, de unos privilegios merecidos ya que descendían de los primeros pobladores y, además, su lengua había sido la primera que se habló en la península (vascoiberismo), a lo que se añadió la tesis de que los vascos junto con los cántabros habían sido los artífices de la lucha heroica contra Roma que no consiguió someterlos completamente, ni cambiar sus costumbres, por lo que los fueros del tiempo presente, los habían conseguido tras sostener duras luchas, en el pasado y, por ello, tenían más méritos que ningún otro pueblo a seguir mante-

<sup>2</sup> Sobre el uso de esta expresión cf. A. ELORZA, *El lacayo vizcaíno*, El País, 28 de noviembre de 1998, p.15.

<sup>3</sup> Sobre la invención de Tubal y sus repercusiones historiográficas cf. J. CARO BAROJA, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con España)*, Barcelona, 1991, pp.49-115.

niéndolos (vasco cantabrisimo)<sup>4</sup>, y además, su primitivo monoteísmo había derivado hacia una temprana conversión en la fe de Cristo<sup>5</sup>, siendo, desde entonces, el pueblo de España que siempre acaudilló la defensa del cristianismo.

Así castellanos y vascos, goticistas unos y cantabristas otros, defendían las tesis de que sus tradiciones eran las más importantes, ya que sus antepasados o eran más antiguos o habían realizados tales actos heroicos que justificaba que en el presente disfrutaran de unos privilegios especiales<sup>6</sup>.

A todo ello hay que añadir que ambas tradiciones estaban entrelazadas<sup>7</sup>, ya que la nobleza castellana, para consolidar sus legítimos derechos, frente a la leonesa había utilizado el argumento de que sus antepasados habían sido los primeros habitantes de la Península, mientras que los descendientes de la monarquía astur-leonesa, en todo caso, serían herederos, según estos argumentos, de los godos que tras la invasión musulmana, se habían refugiados en las montañas asturianas, y, tras numerosos y sucesivos montajes<sup>8</sup>, había llegado a convertirse, ya en el siglo XIX, en lo que se ha llamado "la utopía de la España conservadora"<sup>9</sup>.

En el caso del goticismo, la pérdida de la monarquía visigótica primero, y del Imperio de los austrias, después, daría lugar a toda una serie de añoranzas recreadas, fundamentalmente, a partir de la consolidación del Estado-nación español en el siglo pasado<sup>10</sup>, mientras que en

<sup>4</sup> Sobre las repercusiones en la propia historiografía cántabra, cf. M. SUÁREZ CORTINA *Casonas, hidalgos y linajes. La invención de la tradición cántabra*, Santander, 1994, sobre todo las conclusiones pp.131-137 en las que se insiste en la tesis de que el cantabrisimo estaba estrechamente vinculado al castellanismo que tuvo su mejor expresión en la etapa de los austrias. Sobre Cantabria en época visigoda y altomedieval cf. J. J. GARCÍA GONZÁLEZ, *Incorporación de Cantabria al estado visigodo*, Cuadernos burgaleses de H.<sup>a</sup> medieval, 2, 1995, pp.167-231

<sup>5</sup> A. DUPLA-A. EMBORUJO, *El vasco cantabrisimo. mito y realidad en la historiografía sobre el País vasco en la Antigüedad*, en J. ARCE-R. OLMOS (eds.), *Historiografía de la arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*, Madrid, 1991, pp.107-117, con un buen estado de la cuestión.

<sup>6</sup> Vease J. JUARISTI, *Vestigios de Babel. Para una arqueología de los nacionalismos españoles*, Madrid, 1992, pp. 3-8

<sup>7</sup> Idem pp. 101 s., donde expone: "que la mitificación de los vascos como detentadores del misterio de los orígenes de España, es una creación del nacionalismo español".

<sup>8</sup> Cf. M.<sup>a</sup> CRUZ MINA, *Navarro Villoslada: "Amaya" o los vascos salvan a España*, en H.<sup>a</sup> Contemporánea, I, 1988, pp. 145 y ss.

<sup>9</sup> J. JUARISTI, *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, Madrid, 1987, p.26.

<sup>10</sup> Sobre el proceso historiográficos que llevaría a la aparición de la Historia de España de Modesto Lafuente cf. P. CIRUJANO-T. ELORRIAGA-J. S. PÉREZ, *Historiografía y nacionalismo español. 1834-1868*, Madrid, 1985, pp. 77-99; sobre la historiografía española en el XIX cf. R. GARCÍA CÁRCEL, *La leyenda negra. H.<sup>a</sup> y opinión*, Madrid, 1992, pp.171-185.

el caso vasco, la creación de su identidad sería retomada de las ficciones literarias formadas, sobre todo, durante el siglo XIX como sería el caso de la novela *Amaya*.

Elorza ha explicado la causa por la que en algunos pueblos, como el vasco, se abandonen los argumentos propiamente históricos y se recurra a invenciones literarias o legendarias para justificar la existencia de un pasado propio:

*"cuando la falta de datos históricos ( o su escasez) dejan ver grandes lagunas en esa tradición histórica de la nación, la literatura cubre el vacío acudiendo al relato mitológico y a la leyenda"*<sup>11</sup>.

En muchos casos como el de *Amaya*, la calidad literaria dejaba mucho que desear<sup>12</sup>, pero en descargo de ello, Elorza ha recordado como *"dicha literatura no perseguía, por lo menos buena parte de ella, una finalidad estética, sino de conformación de una conciencia diferencial vasca. De ahí la insistencia en determinados temas, ciclos y el tratamiento épico. Y de ahí también su enlace inmediato con las formas culturales del nacionalismo sabiniano"*<sup>13</sup>.

De esta forma, en la segunda del mitad del XIX, se irían gestando una serie de tradiciones destinadas a la creación de héroes populares que, aunque fueron inventados, pronto adquirieron su propia personalidad, cumpliendo su objetivo de colaborar en la creación de una identidad popular que Hobsbawm<sup>14</sup> ha denominado *protonacionalismo popular*.

Como ha apuntado Letamendía: "Si estas fantasmagorias coexisten con el desarrollo de las minas y siderurgia vizcaínas, no es por casualidad... El origen del romanticismo reside en una actitud de huída hacia un pasado mitificado por la fantasía ante los errores de los inicios de todo capitalismo"<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> A. ELORZA, *Ideología del nacionalismo vasco 1876-1937*, San Sebastián, 1978, p.53; a esta tesis habría que añadir la observación que en muchos casos se inventa directamente el pasado sin tener en cuenta el mayor o menor rigor histórico, o los mismos datos históricos, sino que directamente se inventa ese pasado que un grupo o etnia necesita crear. Cf. G. PEREIRA, *Sobre la función del pasado histórico en los movimientos nacionalistas*, en P. SAÉZ-S. ORDOÑEZ( Eds.) ,Homenaje al profesor Presedo, Sevilla, 1994, p.861.

<sup>12</sup> I. SARASOLA, *H.ª social de la literatura vasca*, Madrid, 1992, p.66, expone que la corriente romántica que producía obras pseudohistóricas como *Amaya*, "no pudo menos que afectar a la literatura vasca de su época" y "no favorecía ciertamente la aparición de obras de calidad".

<sup>13</sup> A. ELORZA, op. cit., p.55

<sup>14</sup> E. J. HOBSBAM, *Naciones y nacionalismo desde 1870*, Barcelona, 1.992(2º), pp.55-89.

<sup>15</sup> F. LETAMENDIA, *H.ª de Euskadi: el nacionalismo vasco y Eta*, Barcelona, 1977, p.122.

A otro nivel, para comprender mejor esta situación nos parece conveniente acudir a la psiquiatría. La situación clínica de la *añoranza* se produce por la pérdida de algo, en este caso la libertad de la patria. En el caso clínico de lo que se llama *la pena normal*, se espera que el tiempo cure la frustración por la pérdida, mientras que en la *melancolía*, en cambio, se sabe también qué objeto es el que se ha perdido pero el sujeto ignora lo que con él ha perdido y ello le lleva a continuos autoreproches que dificultan la curación, ya que el individuo tiende a identificarse con lo perdido, de forma que la pérdida del objeto se equipara a la pérdida del yo. Así se llega al círculo cerrado: pérdida del objeto, culpabilidad por la misma, depresión<sup>16</sup>.

Este caso psiquiátrico ha sido empleada irónicamente por Juaristi en uno de sus estudios sobre la invención de la tradición vasca<sup>17</sup>, pero igualmente la podríamos utilizar, como estamos haciendo, en la invención de la tradición de la monarquía castellana, y así bajo este doble parámetro de lo divino y lo melancólico situaremos nuestra comunicación.

Entrando en materia, el primer punto que llama la atención es que el lamento por la pérdida es común en ambas tradiciones historiográficas y, además, que ambas en sus orígenes son complementarias en unos casos o necesarias en otros. Me explicaré, la gestación y desarrollo del mito de la Reconquista<sup>18</sup> o de un origen único de una sola nación iba a provocar la aparición del vasco iberismo y vascocantabrisimo, teorías en las que se tendía a resaltar tanto los valores y antigüedad de la nobleza vasca, frente a la misma nobleza castellana, como también su temprana cristianización. Es decir, que bajo la sombra de la "resistencia al Islam" se forjarían diversas tradiciones que llevarían en un caso a la consolidación del Estado-nación español como heredero de la monarquía astur leonesa y, en los otros casos se reclamaría una mayor importancia a las zonas más occidentales, no sólo en su enfrentamiento con el Islam, sino también frente a otros pueblos como Roma.

Finalmente, hay que agregar algo muy importante y que, en el caso que nos ocupa justifica la presencia de mi comunicación en este congreso.

En ambas construcciones historiográficas se recurre a la dependencia divina. Así en las dos versiones se defiende la tesis de que, con ante-

<sup>16</sup> C. CASTILLA DEL PINO, *Un estudio sobre la depresión. Fundamentos de antropología dialéctica*, Barcelona, 1966, pp.41 y ss.

<sup>17</sup> J. JUARISTI, *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*, Madrid, 1997.

<sup>18</sup> Sobre este tema cf. A. BARBERO-M. VIGIL, *Sobre los orígenes sociales de la Reconquista*, Barcelona, 1974, sobre todo pp.13-107.

rioridad a la difusión del cristianismo, existían unas condiciones favorables que facilitaron la rápida cristianización, aunque se produjeron dos fases temporales de retrocesos marcadas por dos invasiones, la visigoda y la islámica, aunque el III Concilio de Toledo y la expansión de la "Reconquista" conseguiría volver a restablecerlo, con la salvedad de que en el caso vasco no se llegó a perder y este pueblo se convertiría, además, en la principal garantía de su misma difusión por todo el territorio peninsular.

Como vemos la principal divergencia historiográfica, entre ambas concepciones, a este montaje consistía en cual de estos pueblos fue el motor de la difusión del cristianismo y, al mismo tiempo, se convirtió en el pueblo guía del resto de los pueblos de la monarquía hispánica. Además, como estamos viendo, la necesidad de la dependencia divina constituía un eslabón ineludible si se quería conseguir que el proyecto alcanzara una importante difusión y consiguiera, finalmente, triunfar.

Volviendo a la época visigoda, hay que recordar que en el reino visigodo el mismo rey había establecido unas relaciones de dependencia con Dios en las que también se vinculaba la misma Iglesia, e incluso el pueblo, bajo las formulas de *fidelitas* que entrañaba como contrapartida la protección divina por lo que "*la profesión de fe del rey y del pueblo era también un juramento de fidelidad a Dios en reconocimiento de su dependencia, y cuya ruptura llevaba consigo penas por infelidad*"<sup>19</sup>.

La *dependencia divina*, tanto en la realidad como en la ficción, creo que constituye el nervio de la problemática y el caso de Amaya, como veremos mas adelante, es un buen ejemplo, ya que, frente a una primera divergencia entre ambos modelos, gradualmente, se iría asistiendo a una conciliación cuando las dos partes se convencieran de que sus enemigos eran los mismos, es decir, los no cristianos fueran estos paganos, judíos o musulmanes:

*"Entre los godos corrompidos, los judíos avarientos y pérfidos y los árabes esforzados y entusiastas España parece destinada a perecer; pero no será así, porque todavía en un rincón de la península: protegidos por salvajes montañas y enmarañadas selvas viven los vascos, los eternos defensores del suelo nacional... los destinados por Dios a levantar la santa enseña de la cruz caída a tierra en la luctuosa jornada de Guadalete"*<sup>20</sup>.

Como se puede ver, según este esquema, los vascos fueron el pueblo elegido por Dios para cumplir con el objetivo de salvar a España, mientras que en otra línea, divergente de esta, se podría colocar la opinión

<sup>19</sup> A. BARBERO-M. VIGIL, *La formación del feudalismo en la P.I.*, Barcelona, 1978, p.180.

<sup>20</sup> A. CAMPION, *Amaya o los vascos en el siglo VIII*, *Revista Euskera*, 3, 1880, p.121, cit. en M. CRUZ MINA, *op. cit.*, p.157.

defendida por Sabino Arana, de que la relación con España era imposible, ya que la *dependencia divina* debería de ir acompañada del fin de la dependencia política: "*Bizkaya dependiente de España no puede dirigirse a Dios, no puede ser católica en la práctica*" y si "*en las montañas de Euskera... ha resonado al fin, en estos tiempos de esclavitud un rito de independencia. SOLO POR DIOS HA RESONADO*"<sup>21</sup>.

La creación de estas tradiciones con sus elementos convergentes y divergentes son frutos de largos procesos que arrancan del mismo medievo, prosiguió durante el siglo XVI y tuvo un momento culminante en el XIX, en íntima relación, en el caso vasco, con las guerras carlistas<sup>22</sup>, ambiente en el que Navarro Villoslada escribiría *Amaya*<sup>23</sup>. En todas estas etapas el pasado vasco se presentaba, en general, unido políticamente a Castilla desde la Edad Media, pero con una separación notoria en el tema de los fueros, la lengua y las costumbres que se iría agudizando a medida que las posturas sobre estos temas se fueran distanciando<sup>24</sup>.

Todo este proceso ha sido muy bien estudiado por Juaristi<sup>25</sup>, por lo que no creo necesario detenerme en él, tan solo vale la pena recordar el precedente del vascofrancés Chao ya que, aparte de recoger parte de su inspiración de otras fuentes<sup>26</sup>, su mentalidad liberal chocaba con el tradicionalismo católico dominante, con lo que algunas de sus aportaciones no fueron recogidas posteriormente. La invención de Aitor fundador del pueblo vasco supuso su principal colaboración a la elaboración romántica de un pasado mítico que encontró una buena acogida entre los escritores vascos, sobre todo de la parte española<sup>27</sup>, y entre ellos estaría Navarro Villoslada quién se inspiraría en la leyenda de Aitor para la elaboración de *Amaya o los vascos en el siglo VIII*.

Navarro Villoslada representaba el punto de vista del sector más conservador de la derecha católica española y tuvo una activa participación en el periódico *El Pensamiento Español*, opuesto al krausismo y

<sup>21</sup> Cit. en M. CRUZ MINA, op. cit., p. 145.

<sup>22</sup> Hay que recordar que en la tradición nacionalistas vasca convergen varios elementos diversos como sería la tradición liberarista de los *jauntxos* y la de un carlismo cada vez más conservador, postura, a la que se integraría Navarro Villoslada y por ello, será la que tratemos con más profundidad en este trabajo. Sobre las diversas ideologías cf. J. CORCUERA, *Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco (1876-1904)*, Madrid, 1979, pp. 38-51 y A. ELORZA, op. cit., sobre todo pp.109-163.

<sup>23</sup> M<sup>o</sup>. CRUZ MINA, op. cit., p. 156, donde se menciona como en la novela se trasluce la idea de que aunque la segunda guerra carlista fracasó, el autor aún tenía la esperanza de que la divina Providencia devolviera los fueros a los vascos

<sup>24</sup> R. NAVAS, "Libertad y patria. La literatura romántica como expresión de su tiempo", en *II Congreso Mundial Vasco*, Congreso de Literatura, Madrid, 1989, p.160.

<sup>25</sup> J. JUARISTI, *El linaje...; Vestigios ...; El bucle...*

<sup>26</sup> J. JUARISTI, "Las fuentes ocultas del nacionalismo vasco", en *II Congreso Mundial vasco*, Congreso de Literatura, Madrid, 1989, pp.165-193.

<sup>27</sup> J. JUARISTI, *Literatura vasca*, Madrid, 1987, pp. 66 y ss.

a la tradición liberal y desde 1869 apoyaría la tradición carlista más conservadora que veían en la religión el mejor antídoto contra la revolución<sup>28</sup>. Apartado de la política directa se dedicó mas intensamente a la actividad literaria apareciendo en 1879, *Amaya o los vascos en el siglo VIII*, que ya había sido publicada por capítulos en *La Ciencia Cristiana* entre 1877 y 1879<sup>29</sup>.

Juaristi<sup>30</sup> ha recogido tanto las fuentes en que se basó ( ficticias en general) , como también las diversas influencias que recibió Navarro Villoslada en la redacción de esta obra. Sus fuentes son muy débiles siendo "un compendio de tradiciones apócrifas, un híbrido de leyenda y novela histórica".

La tesis principal de la novela es la defensa de la unidad española que se fraguó en la lucha de los pueblos cristianos tanto contra el Islam, como también contra los residuos del paganismo aún imperante y de algunos enemigos acérrimos de la Iglesia como serían los judíos<sup>31</sup>. La dirección de esta lucha estaría encabezada por García Jiménez, investido rey de los vascos y esposo de Amaya, la heredera de Aitor y que simbolizaba en su mismo nombre el fin, de lo que para el novelista suponía el final del paganismo vasco y el comienzo de una nueva etapa, en la que los vascos habían conseguido la salvación de España, no solo en el plano político, sino, sobre todo, en el religioso, o mejor dicho, la única posibilidad de la salvación política debía de venir de manos de la Iglesia. Así la dependencia divina era el instrumento básico con el que se alcanzaría la independencia política: "*Amaya, no en balde llevas ese nombre; no en baldes lo has conservado. Tu representas el fin. Y García, García Jimenez el principio. Toda la escualerría será ya cristiana*"<sup>32</sup>.

Así en la sangre de Amaya junto a la de Aitor (por parte de su madre Lorea, quién cambió su nombre por el de Paula, tras su conversión al cristianismo), corría la de su padre Ranimiro que era un noble godo, con lo que Amaya simboliza la unión de ambos pueblos, ya que era descendiente de Aitor e hija de una cristiana vasca y biznieta de Chidanvisto. A diferencia de ella su tía materna, Amagoya, aferrada al paganismo, se había casado con Basurde, astrólogo judío y había adoptado a Asier, el futuro Eudón, que resultó ser también un judío, aunque al final de la novela, moribundo se convierte al cristianismo siendo bau-

<sup>28</sup> M. CRUZ MINA, op. cit., p.150 y ss.

<sup>29</sup> Cf. J. JUARISTI, *El linaje*, pp.177 y ss.

<sup>30</sup> Idem, pp.123 y ss.

<sup>31</sup> L. POLIAKOV, *H.ª del antisemitismo. De mahoma a los marranos*, Barcelona, 1980. En ella se exponen las causas del nacimiento del antisemitismo que comenzaría a partir de la Baja Edad Media.

<sup>32</sup> F. NAVARRO VILLOSLADA, *Amaya o los vascos en el siglo VIII*, Ediciones Ttartalo, Estella, 1997 (4º), p.641.

tizado por Teodosio de Goñi. Finalmente, Amagoia vista la imposibilidad de que se cumplieran sus ideales de conseguir crear una Euskadi independiente y pagana se volvería loca:

*“Herida la hija de Aitor por el desprecio acabó, en efecto, por perder el juicio, y a semejanza de los siempre antiguos oráculos, enmudeció para siempre”*(Amaya, p. 675)

Pero su sentimiento de independencia no es infravalorado por García Jiménez quién expone que, a pesar de su paganismo, será necesaria ya que: “ella no irá a defender la fe, pero sí la independencia de la escualerría contra los nuevos invasores. No lo dudéis... vibrarán las cuerdas de su arpa con mas vigor que nunca. De su ya cansado pecho, de su ya bronca garganta, saldrán los antiguos sonos, como de un león moribundo salen los últimos y más valientes rugidos” (Amaya, p. 649)

Pero para evitar que al lector le pueda quedar alguna duda de esta alternativa, es decir, la de una Euskadi independiente y pagana, el novelista lo aclara cuando expone el final de la descendiente de Aitor, ya que cogida prisionera de los musulmanes este no le permiten el martirio, al igual que al obispo Marciano, porque no es cristiana y dado que ni es cristiana, ni judía ni musulmana, estaba fuera del tiempo presente y el pasado, es decir el paganismo, solo era patrimonio de los locos y, por ello, Amagoia es declarada loca y como tal fue dejada abandonada, pero aún en su locura fue capaz de defender la tesis de que el futuro no era ya el suyo e incluso de decirle a su sobrina que el verdadero legado de Aitor consistía en la defensa de *la tradición y la cruz*<sup>33</sup>.

Vale la pena contraponerla con el caso contrario de locura femenina que aparece en la novela y en la película, el de Petronila, a quién le abordó la locura por haber sido la causante indirecta de la muerte de Paula al haberla convencido de que se hiciera cristiana, pero la lucidez le vuelve, tanto con el retorno de Amaya a la patria y el definitivo triunfo del cristianismo entre los vascos, como también con el hecho de que los vascos, aliados con los godos, establecieran como primera meta la lucha contra los infieles.

El protagonista masculino, García Jiménez “*es la encarnación de los ideales de la colectividad*” y representa *no solo “la síntesis de las virtudes de los vascos”, sino que además era “el caudillo elegido por Dios para regir los destinos de su pueblo”* y, por supuesto, para salvar a los reinos cristianos de sus enemigos <sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Ibidem 675. Hay que tener en cuenta que la cruz también simbolizaba en la novela las cuatros tribus vascas situadas en territorio español (cf. Amaya, p.131) y que el brazalete que llevaba Amaya tenía una ovalada en alto relieve (Amaya, p. 155). Esta doble simbología de la novela, no aparece en la novela sino que la cruz (cristiana) está presente desde el primer momento, como imagen de fondo, tras el listado inicial de los créditos de la película.

<sup>34</sup> J. JUARISTI, *El linaje*, p.125.

Otro personaje relevante sería Teodosio de Goñi, también vasco y cristiano, pero en ese orden, ya que para él los intereses de raza prevalecían sobre los religiosos. Así, aunque conocía el latín, se resistía a hablar en esta lengua y prefería hacerlo en euskera (*Amaya*, p.157). De este modo, aunque en la práctica era el principal líder, su orgullo le impedía ver claramente quienes eran los verdaderos enemigos de los vascos y tras diversas peripecias que le llevaría a matar a sus padres por error, se retiraría a una cueva y solo saldría de ella, tras un acto milagroso, para colaborar en la defensa de la verdadera religión<sup>35</sup>.

Los otros personajes importantes estarían en el otro bando, el de los enemigos de la fe, formados primordialmente por los judíos agrupados en torno a Pacomio, y finalmente, Eudón, representante del último rey godo, pero, que en el fondo pretendía acabar con el cristianismo en estrecha alianza con el resto de los enemigos de Dios y de España<sup>36</sup>, ya que su verdadero padre era Pacomio, quién, bajo el disfraz de ermitaño, encubría al astrónomo y rabino Abraham Aben Hezra.

La novela de Navarro Villoslada gozó de una amplia difusión entre los círculos católicos españoles siendo junto a *Fabiola* la más leída. Además, Guridi estrenaría en 1920 en Bilbao, una opera del mismo nombre con libreto de J. M.<sup>a</sup> Arroitia y hubo un conato inicial de llevarla al cine que fracasó<sup>37</sup>, hasta que, finalmente, Luis Marquina lo consiguió en 1952.

Entramos así en la película, pero antes de comentarla convendría realizar un pequeño recorrido por el cine histórico del primer franquismo.

Durante los comienzos del franquismo se intentó entroncar la tradición vasca con la española destacando en este sentido la heroica vida (en la ficción) de la familia del general Franco transformada en la familia Churruca en la conocida película *Raza* (1941), cuyo guión escribió el mismo dictador bajo el seudónimo de Juan de Andrade<sup>38</sup> en la que exaltaba el valor de los vascos, pero, eso sí, siempre al servicio de causas justas, como era la defensa de España<sup>39</sup>.

También merece destacarse la irrupción del italiano Carmine Gallone en el medio vasco con la realización de *La regina de Navarra* (1941)<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> Sobre este personaje existen diversas tradiciones legendarias que han sido analizadas por J. CARO BAROJA, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, 1974, pp.155-215.

<sup>36</sup> J. JUARISTI, *El linaje*, pp. 133 y ss.

<sup>37</sup> M<sup>o</sup>. C. MINA, op. cit., pp.161 y ss.

<sup>38</sup> Cf. J. J. SEBASTIÁN, *Raza: La historia escrita por Franco*, Film historia, 5, 2-3, 1993, pp.160-183.

<sup>39</sup> A. LÓPEZ ECHEVARRÍA, *Cine vasco: de ayer a hoy*, Bilbao, 1984, pp.72.

<sup>40</sup> Idem p.77, es en la única obra donde he encontrado esta referencia, por lo que no puedo decir nada más sobre esta película

Habría que esperar unos años para que se consolidara la productora Cifesa, que colaboró activamente en la producción de películas históricas, que tenían como objetivo primordial el de sentar las bases del poder de un régimen que, despechado por el aislamiento internacional, intentaba justificar esta soledad mirando hacia el propio pasado, creando *una alegoría intemporal del perdido imperio español*<sup>41</sup>. Así se filmarían películas como *Pequeñeces*, *Agustina de Aragón*, *La leona de Castilla*, *Alba de América*, *Jeromín*, *¿Dónde vas Alfonso XII?*, etc.

Este nacionalismo del celuloide que se lamentaba melancólicamente por la pérdida del Imperio tenía una serie de elementos comunes que han sido puestos de relieve por Gubern<sup>42</sup>:

-La exaltación del héroe, siempre católico y patriota, como motor de la historia. Y el subsiguiente papel de las masas como un coro pasivo.

-En los conflictos bélicos, que no se deberían a divergencias políticas, la clave sería el combate singular de los héroes (cristianos), defensores de la patria, frente a los otros, los antihéroes que encarnaban las fuerzas del mal.

Llegamos así a la realización cinematográfica de *Amaya*. Aunque Méndez-Leite<sup>43</sup> la cataloga como un buen ejemplo del buen cine histórico, "*Uno siente poco menos que vergüenza ajena*", dice López Echevarría, "*al ver la falsa grandilocuente del pastiche donde el cartón piedra era tan protagonista como Susana Canales y Julio Peña*"<sup>44</sup>.

Se ha dicho que el cine histórico español de los años cincuenta pretendía copiar, a la española, al realizado en Hollywood, pero el kitsch norteamericano tenía cierto encanto debido, entre otras cosas, a la influencia de los musicales, mientras "*el kitsch de Orduña, Marquina, o Rafael Gil, en cambio estaba obligado al envaramiento por el delirante apasionamiento del discurso oficial del Régimen*"<sup>45</sup>.

El argumento de muchos de estos films de la literatura del siglo XIX, como sería el caso de *Amaya*, se extraía del teatro burgués de la segunda mitad de ese mismo siglo o de sus directos herederos bajo el franquismo como Pemán o Benavente y no hacía ningún esfuerzo por

<sup>41</sup> V. SÁNCHEZ BIOSCA, "Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-50", en F. LLINÁS (ed.), *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, 1989, p.77.

<sup>42</sup> R. GUBERN, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo 1936-1975*, Barcelona, 1981, p.128.

<sup>43</sup> F. MENDEZ-LEITE, *H.ª del cine español*, II, Madrid, 1956, p.11.

<sup>44</sup> A. LÓPEZ ECHEVARRÍA, op. cit., Bilbao, 1984, p.93.

<sup>45</sup> J. GÓNZALEZ REQUENA, *Entre el cartón piedra y los coros y danzas*, Archivo de la Filmoteca, 7, septiembre-octubre, 1990, p.21.

actualizar el bajo nivel histórico que contenían estos films, sino que al contrario lo que interesaba era exclusivamente la tendenciosa moraleja que estas obras desprendían<sup>46</sup>. En el caso de los decorados, la influencia de la pintura romántica española es bastante notoria<sup>47</sup>.

En cada uno de estos films la idea central consistía en la relación que el público debía de percibir entre el pasado que se mostraba y el presente, entre reconquista, en el pasado, y la guerra civil, en el presente, concebida como una nueva reconquista, como una cruzada. Quizás es posible que la reticencia inicial, desde el punto oficialista, al proyecto de Amaya se debiera a que el centro político no estaba situado en la monarquía astur-leonesa y Castilla como se proponía desde el gobierno<sup>48</sup>.

A otro nivel, la proliferación de heroínas en muchas de esta películas, como sería el caso de Amaya, simbolizaban los valores que debía de reunir la mujer española (maternidad, abnegación, fidelidad, sacrificio, amor a la patria... etc), aunque, es necesario recordar que, a pesar de los diversos papeles asignados a la mujer, la visión que se da de ellas es siempre misógina, subordinadas a los hombres que eran los principales protagonistas de los diversos episodios de estas ficciones históricas<sup>49</sup>.

El proyecto de la película se debió al productor Eloy Hurtado de Saracho y arranca de 1950, pero se demoró a la espera de conseguir financiación, tanto de empresarios vascos relacionados con el PNV, como del sindicato general del espectáculo, así como de la búsqueda de un director adecuado, hasta que, finalmente, se eligió a Luis Marquina, quien realizó diversos cambios del guión original. Hijo del poeta y dramaturgo Eduardo Marquina<sup>50</sup> debutó en el cine gracias a Buñuel que le ayudó a dirigir *Don Quintín el amargao* (1935) y, tras la guerra civil, realizaría películas de no mucha calidad y difusión, debido a la paradoja de pretender hacer un cine de autor sin salirse un ápice del corsé franquista al que se sentía vinculado por su fuerte tradicionalismo monárquico y católico<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> L. G. EGIDO, *Cine histórico español*, Nuestro Cine, 2, agosto, 1961, p.23.

<sup>47</sup> J. E. MONTERDE-M. SELVA, "Le film historique franquiste", en *Le cahiers de la cinématheque*, 38/9, 1984.

<sup>48</sup> Idem, p.71.

<sup>49</sup> C. E. HEREDERO, *Las huellas del tiempo. Cine español (1951-1961)*, Valencia, 1993, pp.172 y ss.

<sup>50</sup> Eduardo Marquina estuvo muy identificado con el régimen y la idea de Cruzada, como se puede comprobar en estas frases correspondiente a un artículo publicado en el ABC (2.4-1939): "No olvidéis España a tus caídos...¡Saludos a Franco!, el definitivo libertador de nuestra España sedienta" cit. en J. RODRIGUEZ PUÉRTOLAS, *Literatura fascista española*, vol.I, Madrid, 1986, p.391.

<sup>51</sup> J. PÉREZ PERUCHA, *El cinema de Luis Marquina*, Valladolid, 1983, p.8.

A pesar de ello, Marquina fue uno de los directores de la productora Cifesa durante el comienzo de los cuarenta<sup>52</sup>, con algunos éxitos de taquilla como *Malvaloca*, aunque después no sería tan bien visto, encontrándose con dificultades para que esta productora contribuyera al rodaje de *Amaya*<sup>53</sup> e incluso, en algunas de las negociaciones, se aceptaba la colaboración pero con el compromiso de rehacer lo filmado por Marquina<sup>54</sup>.

Todas estas circunstancias ayudan a entender la situación particular que sufrió el rodaje de la película y también pueden contribuir a la comprensión de las críticas negativas realizadas sobre la películas, siendo definido Marquina como un realizador excesivamente respetuoso y falta de imaginación, lo cual le impidió salirse demasiado de la novela, en algunos aspectos, e intentar algo diferente, aunque en su descargo hay que precisar que, en el caso de *Amaya*, filmar una película como esta en la España de los cincuenta ya suponía una gran limitación<sup>55</sup>.

A pesar de todas estas dificultades económicas la película se estrenó en San Sebastián el uno de octubre de 1952, una semana más tarde en Barcelona y el 11 de diciembre en Madrid, siendo declarada de interés nacional y obteniendo uno de los tres accesit del Sindicato Nacional de Espectáculo de aquel mismo año e incluso, a pesar de su discutible calidad, fue presentada fuera de concurso en el XIII festival de Venecia.

La película sigue con cierta fidelidad a la novela y la opera del mismo nombre aunque, al tratarse de medios de comunicación diferentes, en el film se agiliza toda la trama y se realzan algunos momentos o personajes concretos para procurar introducir al espectador en la principal trama argumental.

En este sentido el tesoro de Aitor aparece mencionado tanto en la novela (*Amaya*, p.647), como en la película, aunque en la segunda su paradero estaba escrito en el mismo brazalete y sería el moribundo Teodosio de Goñi, el que le descubra a la protagonista el escondite secreto del brazalete, en el que se indicaba el lugar donde estaba oculto el tesoro. En la novela, aparte del brazalete, también se menciona un texto escrito en una plancha de cobre, que estaba dentro del arca que contenía el tesoro de Aitor, escrito en euskera (íbero) por el mismo Aitor: "El fin de los tiempos de expectación será el principio de los tiempos de nuestra redención. ¡Bendito sea el primero de mi familia que abraza la nueva ley! ¡Su memoria debe ser venerada en toda la escualerría!" (*Amaya*, pp. 635 y ss.)

<sup>52</sup> F. FANES, *Cifesa. La antorcha de los éxitos*, Valencia, 1991, pp. 100 y ss.

<sup>53</sup> J. PÉREZ PERUCHA, op. cit., pp.48 y 117.

<sup>54</sup> Aunque finalmente la productora terminó colaborando encargándose de la distribución, apareciendo su símbolo al comienzo de la película.

<sup>55</sup> J. LORENTE-COSTA, *Una leyenda vasca Amaya*, El Avui, 22 -6-1984.

Hasta aquí las coincidencias, a partir de ahora me dedicaré a remarcar las diferencias más notorias entre la novela y la película, que se pueden explicar por reflejar dos momentos distintos de la historiografía española. El primero realizado con anterioridad a la aparición política de Sabino Arana y el nacionalismo vasco, y la segunda realizada bajo la sombra del primer franquismo. El primer ejemplo de estas diferencias la tenemos en el tratamiento concedido a Pacomio, el falso monje, que en realidad era un judío.

En la película se presenta claramente como el símbolo de la maldad ya que es él (también en la novela), quien incita a Teodosio de Goñi para que mate a García Jiménez y por error lo haga con su propio padre y también es el mismo que al final de la película le causa la muerte tras herirlo, a traición, con un puñal. Mientras en la novela Teodosio de Goñi evita que Amaya caiga en un precipicio, en la película la salva de morir a manos de un sicario de Pacomio, aumentando así la visión repulsiva del personaje que se completa con la dirección de la tortura que se realiza sobre García Jiménez con el propósito de que Amaya entregara el brazalete.

La prisión de Amaya y García Jiménez no aparece en la novela y posiblemente estaba destinada a vincular a los protagonistas con los cristianos- romanos perseguidos y a los judíos con sus verdugos, los crueles emperadores romanos. Evidentemente el objetivo de estas asociaciones era claro el recuerdo de los mártires de la guerra civil y, a nivel internacional, hay que recordar que, poco años antes, el Vaticano había promovido una amplia campaña con el apoyo de la Democracia Cristiana para reforzar su control ideológico, tanto en Italia, como a nivel internacional. En 1948 se había realizado la película *Fabiola*<sup>56</sup>, y, precisamente las escenas de la prisión pudieron haber inspirado, quizás remotamente, a la película de Marquina.

Otra diferencia notoria consiste en que, a pesar de su crueldad, Pacomio aparece como un agente de Eudón, que era el verdadero jefe de la conspiración. Aunque aparentemente ostenta el poder legítimo, sin embargo el mal uso de su poder, justifica que fuera derrocado por los rebeldes que se enfrentan a él en defensa de la legalidad, que no la marcaba la legitimidad política, sino la buena o mala forma de gobernar, entendido éste (el gobierno), como la defensa o no del cristianismo. Esta es la verdadera causa del protagonismo de Eudón, ya que su maldad es una de las justificaciones del "alzamiento", por su alianza con los infieles que pretendían destruir un Estado católico, para reemplazarlo por uno hereje.

<sup>56</sup> Sobre toda situación en Italia y esta película cf. A. PRIETO, *El cristianismo en el cine: Fabiola (1948)*, Koliaios, 4, 1995, pp.867-876.

La visión de la política como algo sucio, porque todos los políticos son corruptos, es algo que está latente en la mayoría de los films históricos del franquismo y en estos papeles suelen aparecer personajes semejantes a Eudón, mientras que los "buenos" solo intervienen en la política en defensa de una causa noble: salvar a España de los enemigos de la fe, como sería el caso de García Jiménez en la película<sup>57</sup>.

También por esta causa, su filiación como hijo de Pacomio desaparece en la película, ya que lo que importaba resaltar era el efecto negativo de los judíos, introducidos primero en la casa de Aitor, después en el país y, finalmente, en el poder. Solo cambiando el poder se podían solucionar los problemas de España y de Dios, ya que eran la misma cosa.

Pacomio, por tanto, es presentado como un intrigante que, además, actúa como un farsante, ya que bajo el disfraz de un ermitaño se escondía a un subversivo, enemigo acérrimo del cristianismo. En este contexto vale la pena de recordar que el otro ermitaño que aparece como tal, Teodosio, realiza ésta por mandato del mismo papa, es decir, es anacoreta porque debe cumplir una penitencia impuesta por la máxima autoridad eclesiástica, e, igualmente, la imagen oficial de la Iglesia siempre está latente en la persona del obispo Marciano, a quién siempre se subordina García Jiménez.

En suma, se resalta en la película la crítica a los religiosos que actúan en nombre propio, y que, en el fondo, constituía una llamada de atención contra los sacerdotes españoles que desoían el dictado de sus superiores, como podían ser los curas vascos o catalanes.

Volviendo a Pacomio y Eudón, en la novela se resalta el papel subalterno del segundo que incluso se niega, momentáneamente, a colaborar con su padre en el engaño que este ha efectuado a Teodosio, que le conduciría a matar a sus padres (*Amaya*, p. 607) e incluso, Eudón más tarde tuvo la posibilidad en la novela de arrepentirse de sus pecados y ser bautizado por Teodosio, antes de morir (*Amaya* p. 667)

En la película, Eudón muere en combate singular sostenido contra García Jiménez, mientras en la novela, aunque se menciona el duelo, este no se concluye debido a que una flecha hirió gravemente a García Jiménez, siendo curado por Amagoya.

La moraleja es clara, los malos gobernantes debían de morir, fusilados en el presente, o tras un duelo, en la ficción.

<sup>57</sup> F. FANES, op. cit., p.172.

Siguiendo con las diferencias hay que recordar que en la película García Jiménez es condenado a ser quemado en la hoguera<sup>58</sup>, siendo salvado por los vascos dirigidos por Teodosio, dentro del levantamiento (alzamiento) que conduciría al final de la película, con la moraleja de que fue la ayuda divina la que potenció el triunfo de los rebeldes, ya que estos defendían una causa justa.

En general, la carga antijudáica que ya esta latente en la novela, aparece mucho mas nítida en la película, con un momento culminante que es el del levantamiento antivasco y anticristiano de la judería de Pamplona y el encarcelamiento de los vascos, incluidos García Jiménez y Amaya, que ya hemos mencionado.

El personaje de Amagoia, aparece más suavizado en la película, ya que tras un primer momento en que dirige una fiesta pagana en una noche de plenilunio, mientras se realiza el baile de las espadas<sup>59</sup> en el derruido palacio de Aitor y, además, conspira con Teodosio para repartirse el tesoro de Aitor, pronto cambia de opinión tras escuchar de labios de Petronila la verdad sobre la muerte de su hermana Paula y el origen judaico de su difunto marido Basurte.

Los rasgos de paganismo y nacionalismo posiblemente son los aspectos que no interesaban resaltar, sino mas bien la idea del rápido cambio de mentalidad, tal como debían de hacer los vascos vencidos, integrándose en el nacional-catolicismo español.

Otro personaje interesante que aparece es Pelayo, primo de Amaya y que refleja el talante de los futuros líderes de la "Reconquista", tal como García Jiménez se lo comenta al obispo de Pamplona, exponiéndole que habrían 100 reinos cristianos unidos en la cruzada contra el Islam al grito unánime de *¿Cristo vence, Cristo reina, Cristo impera!* y, que bajo este mandato divino, volverían, de nuevo, a reunirse, en un solo reino, la monarquía católica española.

La presencia física de Pelayo, al comienzo de la película constituye un necesario hilo conductor para el mantenimiento de la idea central de la Reconquista, básica para el desarrollo de la historiografía oficial, tanto del franquismo, como, con anterioridad, del Estado-nación español forjado durante la Restauración.

<sup>58</sup> En la película aparece un criado o servidor de García Jiménez, Aitzburo que también fue condenado a la hoguera junto con su amo. Este personaje estaba destinado a representar la idea de que los vascos, aunque eran algo toscos, tenían buen corazón y eran fieles con sus superiores, como lo fue Sancho Panza con don Quijote; ya que no en vano, manifiesta que es a su asno a quién mas quería, e incluso su aspecto físico también tenía cierta semejanza con el descrito por Cervantes, ya, que el actor escogido para este papel fue Manolo Morán

<sup>59</sup> En la película aparece una danza de las espadas durante la celebración de las fiestas de plenilunio. Sobre el origen y ritual de la danza de las espadas cf. J. CARO BAROJA, *Estudios vascos, VII, Baile, familia, trabajo*, San Sebastián, 1976, pp. 33-42.

En este contexto creo que la no excesiva divulgación del mito de Roncesvalles, a nivel oficial estaría en la misma línea de eliminar todo posible resquicio sobre la diversidad de los pueblos de España. Merece la pena de recordar algunas divergencias, en estos puntos entre la novela y la película. Tanto en la novela ( *Amaya*, p. 452) como en la película se menciona que García Jiménez es nombrado rey de Vasconia, por Teodomiro que encarnaba la autoridad legal de los godos, siendo un rey sin reino; en la novela García Jiménez rechaza este nombramiento porque: "nuestro rey no ha de ser nombrado por un extraño, aunque se llame Teodomiro" y añade que propuso que el rey de los vascos fuera elegido por los mismos vascos y este rey no podía ser otro que Teodosio y sólo acepta el nombramiento cuando Teodosio se descalificó tras cometer el delito de parricidio. La supresión de este pasaje es importante porque expresa la defensa del autogobierno, la capacidad de los vascos de nombrar a sus propios gobernantes, sin ninguna intromisión del poder central.

Así, en la novela, el nombramiento de García Jiménez como rey es ejecutado por los 12 ancianos, quienes le hacen jurar que defendería los fueros y en las actividades importantes se sometería a la voluntad del consejo de ancianos ( *Amaya*, pp. 673 y ss.). Nada de ello aparece en película, ya que pondría en evidencia la total soberanía del único caudillo posible como era Franco. La única mención de este autogobierno lo podía constituir las últimas palabras de Teodosio, con las que concluye la película : "¡Gora, reyes de Vasconia!".

Otro momento relevante de la película lo constituye la milagrosa ruptura de las cadenas a las que estaba unido Teodosio como penitencia, impuesta por el papa, por haber matado a su padre. Tras el rezo conjunto de los cristianos encarcelados, Petronila y el mismo Teodosio, Dios realiza el milagro de romper las cadenas y así, Teodosio, pudo realizar su última misión, consistente en salvar a García Jiménez y al resto de los cristianos.

En la novela, en cambio, la ruptura de las cadenas se produce tras la conversión al cristianismo de Eudón, dedicándose Teodosio a llevar una fervorosa vida religiosa, apartado del poder político.

Como vemos la dependencia divina ha sido el elemento clave que ha servido tanto para unificar a todos en la misma dependencia melancólica (la pérdida de España), como de instrumento para que todos se unieran en una misma locura, la locura de la Cruz.

"Cuando veáis que estas montañas se conmueven; que los gigantes Pirineos al sentir los pasos del musulmán, se estremecen y quieren caer encima del invasor; cuando veáis que las mujeres, a ejemplo de Amaya, no se hacen sorda al apellido ni se tienen por exentas de la ley de la guerra; en una palabra: cuando todo parezca trastornado y confundido

en el orden humano, pero todo ordenado, todo dirigido en la mente suprema de la Providencia, no preguntéis como se han de hacer las cosas: se hacen cuando Dios las quiere; no cuando las disponen los hombres, sino como las quiere Dios" (*Amaya*, p. 652)

Como se dice al comienzo de muchas películas, los personajes que aparecen no han existido y cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia<sup>60</sup>, pero para algunos, muchos de estos nombres siguen estando vigentes y no les interesa que hayan existido o no, ya que lo que realmente les importa es el mantenimiento de la dependencia melancólica y si esta depende, a su vez, de la esfera divina, mucho mejor.

San Just Desvern, noviembre, 1998.

#### FICHA TÉCNICA:

Producción: producciones cinematográficas Hudesá.

Distribución: Cifesa.

Guión: J. L. Albéniz y Jesús Azcarreta.

Fotografía: J. M.<sup>a</sup> Aguayo y Eguerner (exteriores)

Decorados: L. Pérez Espinosa. Montaje: M. Pulido.

Música: J. Gurudi. Baile: Espantadanza del grupo de Danzas Batza-A, Iralabarri.

Figurines: Iturribarria Legorburu.

Ayudante de dirección: José Luis Merino. Script: Carmen Salas y Lucía Martín.

Segundo operador: Eloy Mella. Ayudante de cámara: Miguel Barquero.

Constructor de decorados: Francisco Prosper. Muebles y atrezos: Antonio Luna.

Sastrería: Peris Hnos. Maquillaje y peluquería: Hermanos Ruiz.

Sonido: Jaime Torrens. Registro de sonido: Gabriel Basagañas.

Laboratorios: Ballesteros, Madrid Film. Sistema de sonido: R. C. A.

Duración 111 minutos.

Existe una copia en video editada por Divisa Ediciones S.A., con una duración de 92 minutos, Valladolid, 1996.

<sup>60</sup> En ningún momento me he referido a la rigurosidad de los vestuarios, ambientación, los decorados o posible historicidad ya que mi objetivo, como he procurado exponer, era otro y consistía en exponer, como el pasado, ficticio en este caso, se utiliza como telón de fondo de un debate sobre un presente concreto que no era nada ficticio.

Intérpretes: Amaya (Susana Canales), Iñigo García (Julio Peña), Teodosio de Goñi (José Bódalo), Eudón (Luis Calvo), Petronila (Eugenia Zúffoli), Pacomio (Ramón Elías), Miguel de Goñi (Francisco Pierrá), Obispo Marciano (Francisco Hernández), Teodomiro (Félix Dafaucé), Pelayo (Rafael Arcos), Aitzburo (Manolo Morán), Ashven (Arturo Marín), capitán Munio (Armando Moreno) y Lope de Echeverría (Santiago Ribero).

### Francisco J. Pineda Vila

Francisco J. Pineda Vila es profesor de Lengua y Literatura Castellana en el I.E.S. de San Martín de Salas (León). Ha publicado algunos artículos de crítica literaria para integrarse de manera adecuada en la realidad cultural y social de una época, así como el estudio de los aspectos de la supervivencia y el hacer artístico de algunas obras de autores de aparentemente idéntica, pero diferente, naturaleza. En 1984 se obtuvo un premio por sus propios trabajos, *El tiempo que se consume la vida en el exilio*, en la III J. de la Lengua y la Literatura, celebrada en las instalaciones de la Universidad de la Rioja, coincidiendo con las actividades más importantes del mundo de la Filología Clásica y de la Antropología, al perder de vista el ambiente de la creación literaria y de las referencias, surgiendo de él que la poesía se fundamenta en la imagen y propiamente el autor se proyecta fuera de sí mismo, pero lo hace como la *lírica* y no como la *epopeya*. *El mundo del exilio* se fundamenta en la decisión de la forma, de Pineda Vila.

La amplitud de su actividad en el ámbito de la investigación le permitió frecuentar el trato con miembros de la época de los veinte, lo que como Moncasi Espas, Martínez Sarriena, García y Meléndez y Domingo Pardo, cuyos trabajos se refieren a la vida personal y profesional de Pineda Vila. Con el tiempo de los mencionados compañeros se relacionó con la Misión española en Egipto, con motivo de la consecución de la plaza de Académico, con lo que regresó a España después de haber sido en los últimos momentos sobre el mar del Níger, hasta el punto de haberse en un momento de emergencia, sobre el mar del Níger, de un accidente aéreo en la Universidad de Sevilla. En este momento la cultura de Pineda Vila, después de haber pasado por el momento de la época de la "España" franquista, donde, en una época, los profesores de la Universidad que se celebraba en el momento de la guerra civil, se dedicó hasta la descomulgación, por su nombre, a la cultura, a la cultura, como transmitir de conocimientos y cultura de la cultura, en un amplio espectro de actividades, muchos de los cuales, para el mundo profesional, a veces se lanzaba más lejos de la cultura, a veces