

# La historia a través del cine

## Memoria e Historia en la España de la posguerra

*David Romero Campos (editor) • Alberto Prieto Arciniega •  
Rafael de España • Antonio Duplá • Luis Fernández Colorado*



UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO  
  
Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

ARABAKO CAMPUSEKO ERREKTOREORDEZTA  
VICERRECTORADO DEL CAMPUS DE ALAVA

Unibertsitate Hedakuntza  
Extensión Universitaria

Diputación  
Foral de Alava  
Departamento de Cultura



Arabako  
Foru Aldundia  
Kultura Saila



# **La Historia a través del cine**

Memoria e Historia  
en la España de la posguerra



**David Romero Campos (editor)**  
**Alberto Prieto Arciniega • Rafael de España**  
**Antonio Duplá • Luis Fernández Colorado**

# **La Historia a través del cine**

Memoria e Historia  
en la España de la posguerra

eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

servicio editorial

argitalpen zerbitzua



La publicación de este libro ha sido posible gracias a la ayuda del Vicerrectorado del Campus de Álava de la Universidad del País Vasco, el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava y el Instituto de Historia Social Valentín de Foronda.

Debekatuta dago liburu hau osorik edo zatika kopiazea, bai eta berorri tratamendu informatikoa ematea edota liburua ezein modutan transmititzea, dela bide elektronikoz, mekanikoz, fotokopiaz, erregistroz edo beste edozein eratarra, baldin eta *copyrightaren* jabeek ez badute horretarako haimena aurretik eta idatziz eman.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopiado, sin permiso previo y por escrito de la entidad editora, sus autores o representantes legales.

© Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua  
Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
I.S.B.N: 84-8373-460-5  
Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-2.317-02  
Fotocomposición/Fotokonposizioa: Ipar, S. Coop. - Bilbao  
Impresión/Inprimaketa: Itxaropena, S.A. - Zarautz (Gipuzkoa)

# ÍNDICE

<b>Presentación</b> .....	9
<b>1. Una historia de España audiovisual y joseantoniana.</b>	
Antonio Duplá .....	15
1. El documental <i>Nueva Visión de la Historia</i> .....	15
2. Una teoría general de la Historia. ....	22
3. Elementos clave de la Historia de España Antigua .	24
4. <i>Nueva visión de la Historia</i> y la historiografía fran-	
quista.....	30
5. Ficha Técnica .....	34
<b>2. El franquismo en el cine: <i>Amaya</i>.</b>	
Alberto Prieto Arciniega .....	35
1. Introducción .....	35
2. Los precedentes historiográficos.....	36
3. La época de la novela .....	38
4. La novela.....	39
5. Otros personajes vascos .....	44
6. La ópera.....	47
7. El cine histórico del primer franquismo .....	50
8. La producción .....	53
9. El director .....	54
10. La película.....	55
11. Diferencias entre la novela, la ópera y la película ..	56
12. Conclusión .....	62
13. Ficha Técnica .....	63

<b>3. El franquismo combate la «leyenda negra»: <i>Alba de América</i>.</b>	
Rafael de España . . . . .	65
1. El descubrimiento de América en el cine español. . .	65
2. Colón, de la Historia a la pantalla . . . . .	67
3. Los «enemigos de España» en acción . . . . .	75
4. El «Imperio» contraataca. . . . .	79
5. Ficha Técnica. . . . .	88
<b>4. El colonialismo truncado en la elipsis: <i>La canción de Aixa</i>.</b>	
Luis Fernández Colorado . . . . .	91
1. Introducción. . . . .	91
1.1. La iconografía fílmica del infiel . . . . .	93
1.2. Las construcciones identitarias del primer cine franquista . . . . .	100
2. Ficha Técnica. . . . .	104
<b>5. Otras películas sobre memoria e historia en la España de la posguerra . . . . .</b>	<b>105</b>

## PRESENTACIÓN

Con la publicación de este libro damos por finalizadas las IV Jornadas de «La Historia a través del cine» que tuvieron lugar bajo la dirección de Santiago de Pablo, entre el 24 y el 25 de octubre del 2001, en la Facultad de Filología y Geografía e Historia de la Universidad del País Vasco en Vitoria-Gasteiz. En esta ocasión el argumento por el que ha optado la organización ha girado en torno a la Memoria e Historia en la España de la Posguerra, con lo que se ha completado, así pues, la visión que se ofreció en su momento en las II Jornadas dedicadas a la etapa de la dictadura franquista. El alto grado de aceptación entre los participantes, demostrado a lo largo de la presente convocatoria, nos permite corroborar a los organizadores—Instituto de Historia Social Valentín de Foronda, con la colaboración del Departamento de Historia Contemporánea, el Vicerrectorado del Campus de Álava de la Universidad del País Vasco y el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava— su consolidación como producto de creciente interés en las relaciones existentes entre el cine y la historia en el ámbito universitario.

Con el final de la guerra civil se da comienzo a un largo camino en España, en donde el cine no se verá

exento de las limitaciones que supuso la dictadura franquista para la sociedad española. Sin embargo, el período más duro que tendrá que soportar el Régimen en su proceso de consolidación internacional se prolongará hasta el cambio de gobierno de 1951, o, en opinión de otros analistas, hasta la firma del primer tratado bilateral entre España y EE.UU. y del Concordato con el Vaticano, en 1953. No obstante, es durante la década anterior cuando se asientan los principios que van a imperar en todos los aspectos de la vida nacional. Los valores de continuidad entre la tradición españolista decimonónica y la genéricamente franquista se resumen, durante estos primeros momentos, en uno sólo: el afianzamiento de la gloriosa contrarrevolución, utilizando para ello todos los medios a su alcance.

El cine servirá desde los primeros momentos, consolidando la tendencia mantenida desde la guerra civil, para perpetuar la retórica propagandística del primer franquismo. La manipulación de todos aquellos agentes sociales, culturales, políticos, etc. que intervenían en el desarrollo de un film era el proceso por el cual se pretendía realizar una drástica reescritura de la Historia, considerada como el cemento ideológico para establecer la legitimidad del nuevo Estado, al tiempo que obraba como un elemento de identificación nacional. Sin embargo, como en otros tantos aspectos de la historia del franquismo, creer que las actitudes en el sector cinematográfico eran monolíticas y homogéneas escapa a la realidad.

La practica ausencia de una producción cinematográfica realizada directamente por las instituciones, a excepción del NO-DO, se veía compensada con la existencia de una censura previa que revisaba todos los films y con el afianzamiento de un «cine de régimen» —construido a partir de prerrogativas varias de carácter personal—. El control del Estado en la industria del

cine, a través de los créditos del Sindicato Nacional del Espectáculo, así como con la clasificación de ciertas películas como de especial Interés Nacional, permitía dar una mayor «independencia» a aquellas productoras, o a sus directores, afines al *Movimiento*.

Muchas son las etiquetas con las que se ha querido bautizar al cine histórico realizado en aquellos momentos. «Cine de Fazaña», «celuloideas de cartón-piedra», «epopeyas nacional-católicas», son algunas calificaciones con las que se pretendió ajustar cuentas con la producción del cine franquista de los primeros años. Sin embargo, y como se ha puesto de manifiesto durante la celebración de estas Jornadas, la realidad obliga a realizar estudios más serios y rigurosos que incluyan otros elementos constitutivos para valorar con más precisión la influencia del Estado en el resultado final del film. Cabe, por ejemplo, consultar la opinión de la revista *Primer Plano*, como muestra del oficialismo cinematográfico, para comprobar cómo se quería, suponía o se pretendía hacer cine en España. Sin embargo, la reiteración de algunos temas en su publicación esboza la posibilidad de que no todo lo que se consentía era de su agrado.

El cine histórico de esta primera etapa debía servir para crear modelos de conducta en la sociedad española, manipulando, negando u ocultando todos aquellos hechos o acontecimientos que pudieran desviarse de esa tarea. Debía mostrar aquellos sucesos, aquellos héroes-heroínas, que agrandaban y enaltecían al pueblo español con el objetivo de que se tuviese siempre presente nuestro «glorioso pasado» y no se perdiese de vista nuestro «glorioso porvenir». Asimismo, se tenía que presentar a la religión católica como el elemento esencial de la unidad y grandeza de España, al tiempo que identificar la figura del Caudillo como la de su protector. Para tales fines, las producciones cinematográficas recurrían a fil-

mar temas que recreaban episodios nacionales con los que se identificaba la grandeza de la raza española, como la Reconquista, el reinado de los Reyes Católicos, el descubrimiento y evangelización de América o la Guerra de la Independencia. Es llamativo comprobar la ausencia casi total de películas que abordasen temas basados en el siglo XVIII, la decadencia imperial o el largo período de inestabilidad política que marcó el siglo XIX. Igualmente, es manifiestamente comprobable el desinterés existente en la filmografía de época por mostrar las diferentes realidades culturales o nacionales del país, a excepción de convertirlas en mero soporte folklórico de la acción.

No obstante, debemos detenernos por un instante y hacernos varias preguntas. ¿Es generalizable todo el cine épico del primer franquismo? ¿Existían tratamientos diversos y respuestas diferentes a los problemas originados por la censura? ¿Es comparable la situación cinematográfica española con la de otros regímenes totalitarios de la época? Todas estas, y muchas preguntas más, son las que se plantearon durante la celebración de las Jornadas de Historia y Cine de este año. Asimismo, somos conscientes de que cualquier selección comporta un riesgo y de que hubieran podido proyectarse muchas otras películas. Sin embargo, consideramos que la proyección de *Nueva Visión de la Historia*, *Amaya*, *Alba de América* y *La canción de Aixa*, han contribuido a todos los presentes a clarificar algunas de estas cuestiones. Finalmente, la publicación se completa con una relación no exhaustiva de otros filmes que hacen referencia a la memoria histórica que el franquismo quiso construir en torno a su proyecto político e ideológico.

Por último, quisiera agradecer la buena acogida general que tuvo la anterior publicación de esta serie de Jornadas, el interés con que los autores han abordado su

trabajo y la ayuda de las instituciones que han hecho posible esta publicación: el Servicio de Extensión Universitaria del Vicerrectorado del Campus de Álava de la Universidad del País Vasco, del Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava y el Instituto de Historia Social Valentín de Foronda.

*David Romero Campos*



## Capítulo 1

# UNA HISTORIA DE ESPAÑA AUDIOVISUAL Y JOSEANTONIANA

*Antonio Duplá*

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea.  
Dep. de Historia Antigua

### 1. El documental *Nueva visión de la Historia*

El material que vamos a analizar aquí no se trata de una película comercial, sino de un documento audiovisual franquista, más exactamente falangista o que, incluso, como se verá, podría ser calificado de joseantoniano. Este documental, filmado para labores de adoctrinamiento de la juventud probablemente a finales de los años 40 o en los primeros años 50, trazaba la historia de España desde la Prehistoria y la Antigüedad hasta la victoria de Franco y lleva por título *Nueva Visión de la Historia*.

Hemos manejado una copia en vídeo de una película de 16 mm., que recoge las tres primeras partes de dicho documental. En la primera parte se hacen una serie de consideraciones generales sobre la concepción de la historia y su enseñanza y sobre la personalidad específica del pueblo español. Las dos partes siguientes se refieren a la época prehistórica y, en especial, a la historia de España antigua.

Este material, en concreto los capítulos segundo y tercero, al parecer fue encontrado por azar en un cine de Soria, y yo debo su conocimiento a mis colegas de la Universidad Autónoma de Barcelona Alberto Prieto y Pedro Luis Cano, profesores de Historia Antigua y Filología Latina, respectivamente. A partir de una labor de

rastreo en los archivos de la Filmoteca Española y gracias a la amable colaboración de su personal<sup>1</sup>, he podido encontrar la primera parte, que se encontraba en un rollo distinto bajo otro título (*El problema económico español*). La confusión pudo darse en un momento dado porque ambos documentales, el relativo a la economía y el de la historia de España, se basan en textos del mismo autor, Antonio Almagro, y tienen el mismo equipo técnico. Quizá con una búsqueda más sistemática se podrían encontrar más capítulos, los correspondientes a las épocas medieval, moderna y contemporánea, pues es posible que esos rollos, si existen, es decir, si alguna vez se filmaron, estén durmiendo en los sótanos de algún Ministerio o de alguna antigua Secretaría del Movimiento.

El material en cuestión se trata de una producción del Departamento Nacional de Información Juvenil (Cap. 1) y Extensión Cultural (Caps. 2 y 3) del Frente de Juventudes, sobre un texto original de Antonio Almagro. El guión y la dirección corrieron a cargo de J. Ramírez Verdes Montenegro, Jorge Palacio fue el responsable del montaje y el narrador es Matías Prats. Realmente, cuando este material se proyecta ante los estudiantes actuales, no tiene la misma capacidad de evocación que para las generaciones anteriores, pues para quienes vivimos, en mayor o menor grado, el franquismo, la voz de Matías Prats nos retrotrae de inmediato a los tiempos grises del NO-DO, las inauguraciones de pantanos y los goles de Gento<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Quisiera hacer constar mi agradecimiento a María García, Margarita Lobo y Alfonso del Amo, de la Filmoteca Española, por su ayuda para localizar y disponer de las copias del documental aquí analizado.

<sup>2</sup> En relación con las posibilidades didácticas de este documental, cf. PRIETO, A.: «El franquismo y la historia antigua». En *L'Autonoma i l'innovació docent. II Jornades*. Bellaterra, 1995, 44-50.

Estrictamente hablando, este documental no es una obra de un historiador profesional ni está basado en ningún trabajo académico. Es más bien una obra de divulgación y, en particular, de propaganda y adoctrinamiento. En cualquier caso, creo que, con algunos matices, es perfectamente homologable a la interpretación oficial de la historia de España que podemos ver en los libros de texto de la época y que, presumiblemente, se podría escuchar en las aulas universitarias. De hecho, las obras de divulgación o propaganda ofrecen, con frecuencia, un especial interés para conocer los planteamientos y objetivos de un régimen político dado. Este tipo de textos facilita igualmente el conocimiento de la ideología de sus autores, que aparece desnuda y explícita, sin la protección de la erudición y los datos de otras obras suyas más especializadas. Éste es el caso de algunas obras divulgativas, con fuerte contenido político-ideológico, de Antonio Tovar o Martín Almagro Basch<sup>3</sup>.

El documental está basado, como se ha dicho, en un texto original de Antonio Almagro. Hasta donde podemos saber, Antonio Almagro fue un personaje singular. Coronel del ejército franquista, con presuntas responsabilidades en la Sección de Enseñanza del Frente de Juventudes, colaborador del Círculo Medina, una asociación cultural asociada a medios falangistas, su ortodoxia falangista, en clave estrictamente joseantoniana, le llevó a enfriar su entusiasmo por la victoria de Franco. No sa-

---

<sup>3</sup> TOVAR, A.: *El Imperio de España*. Madrid (el original, como folleto anónimo, data de 1936), Ediciones Afrodísio Aguado, 1941; ALMAGRO BASCH, Antonio: *Origen y formación del pueblo hispano*. 1959. Sobre estas obras de Tovar y Almagro, respectivamente: DUPLÁ, A.: «Notas sobre fascismo y mundo antiguo en España». En *Actas do II Congresso Peninsular de Historia Antiga*. Coimbra, ENCARNACAO, J. (Ed.), 1994; también en *Rivista di storia della storiografia moderna XIII*. N.º 3, 199-213; CORTADELLA, J.: «M. Almagro Basch y la idea de la unidad de España». En *Studia Historica (Historia Antigua)*. 1988, N.º VI, 17-25.

bemos si este aspecto le acerca a otros conocidos falangistas, progresivamente descontentos con el régimen franquista, a la vista de la evolución autónoma del *Caudillo* y la pérdida de protagonismo político-ideológico de Falange. Almagro aparece también particularmente crítico con la dinastía borbónica, y llega a hablar de la «raza borbónica», culpable de toda serie de males para España. Antonio Almagro es autor de un libro, *Constantes históricas del pueblo español. Ensayo y guiones para una enseñanza popular*, de 1951, del que se publica una segunda edición al año siguiente con el título *El pueblo español y su destino*, que sirven de base para el documental *Nueva Visión de la Historia*<sup>4</sup>.

El autor reconoce en la «Introducción» de su libro de 1951 que el origen de estas publicaciones se remite a la elaboración «por primera vez durante el año 1948 [de] unos elementales guiones históricos destinados a la formación de los aprendices del Frente de Juventudes». En esa misma «Introducción» nuestro autor alude a su pretensión de presentar una nueva reconstrucción de la historia de España, «desde la plataforma del pensamiento joseantoniano». Es interesante recalcar que tanto en los textos de referencia como en el documental no hay apenas referencias a Franco, mientras son constantes las alusiones a José Antonio Primo de Rivera. De hecho, cada capítulo del documental, que corresponde a las distintas lecciones en las que se encuentra dividido el libro y que corresponde, más o menos, a las distintas épo-

---

<sup>4</sup> La segunda edición, de 1952, aparece publicada por la Delegación Nacional del Frente de Juventudes, mientras en la primera no hay mención a editorial alguna. El libro incluye, a modo de prólogo, una carta manuscrita de Fray Justo Pérez de Urbel fechada en noviembre de 1949 y en la que éste se dirige a Almagro como «camarada inflamado por la pasión de un ideal». Almagro es autor, también, de *La Historia a través del arte. Nueva visión del Museo del Prado* (Madrid, Madrigal Mate sanz, 1958).

cas históricas, finaliza con una referencia explícita al líder falangista. Al final de cada capítulo, al menos de los tres que conocemos, aparece la imagen de José Antonio sobreimpresa, mientras se escucha el siguiente mensaje, vehementemente pronunciado por el narrador: «verdaderamente ser español, como dijo José Antonio, es una de las pocas cosas serias que se pueden ser en el mundo». Es probable que cada capítulo se proyectara por separado, en distintas sesiones de adoctrinamiento, y de ahí que el mensaje final se repitiera en cada una de ellos, como remate y resumen del contenido de cada «lección». A propósito de esta particular ideología joseantoniana, nuestro autor se refiere al 18 de julio como expresión de un «movimiento popular, cuya levadura es la minoría falangista y el pensamiento de José Antonio»<sup>5</sup>.

Desde el punto de vista técnico y de los recursos utilizados, el documental adolece de cierta precariedad de medios. La narración se apoya en frecuentes imágenes fijas, reproducciones de libros y obras artísticas, y fragmentos de películas y otros documentales. Los materiales arqueológicos tienen distintas procedencias, en particular del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, y de conocidos enclaves, como Mérida o Itálica. Todos los personajes, edificios y episodios que aparecen de forma repetida en los distintos capítulos presentan una fuerte carga simbólica. Los títulos de presentación del material, con los distintos responsables técnicos, aparecen en pantalla sobre un grabado de El Escorial, mientras que, al finalizar, antes del ya comentado mensaje de

---

<sup>5</sup> ALMAGRO, A.: *Constantes históricas...*, 1951, p. 16. En otro documental sobre *El problema económico español*, del que conocemos tan sólo algún capítulo, basado igualmente en textos de Antonio Almagro y con el mismo equipo técnico, tampoco hay referencias a Franco y sí a José Antonio.

José Antonio, se suceden una serie de fotos fijas de personajes y momentos históricos. Esta relación de presuntos hitos de la historia de España incluye al Cid Campeador, los consabidos Reyes Católicos, juntos y por separado, Colón, el cardenal Cisneros, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Carlos V, Felipe II, Quevedo, Lope de Vega, *La rendición de Breda* de Velázquez, *Los fusilamientos del 2 de mayo* de Goya, para culminar en el Alcázar de Toledo derruido. Recientemente, en un magnífico y sugerente estudio sobre NO-DO, que retoma el concepto acuñado por Pierre Nora, muchos de estos lugares y personajes han sido calificados de «lugares de la memoria» del franquismo<sup>6</sup>.

Entre los fragmentos de películas o documentales que se pueden identificar encontramos, a propósito del mundo antiguo en Roma, escenas de *Los últimos días de Pompeya*, película dirigida en 1913 por Eleutrio Rodolfi y producida por Mario Caserini, que fue considerada una obra maestra en su tiempo. Escenas de protestas de la plebe en el foro y en el Capitolio y del caos, los incendios en la ciudad, la huida de la gente, etc., etc., ilustran las dificultades de Roma a partir del siglo II d.C. También se utilizan fragmentos de documentales sobre las ceremonias celebradas en el Foro Itálico en la Italia de Mussolini, que pretendían reproducir los fastos de la antigua Roma de Augusto. A esa Italia mussoliniana, que pretendía retomar las glorias imperiales de Augusto, corresponde la maqueta de la ciudad de Roma, que sirve en nuestro documental para hacernos una idea de la grandeza de la Urbe y de su centro monumental. Esta maqueta se realizó para la *Mostra Augustea della Romanità*, una magna exposición, tendenciosa y partidista, organizada por Mussolini en 1937/38, al calor de la

---

<sup>6</sup> TRANCHE, R. R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid, 2001, 447 y ss.

conmemoración del Bimilenario de Augusto<sup>7</sup>. Para acompañar los relatos sobre la bravura de los españoles antiguos, que resistían a los distintos invasores cartagineses y romanos, se utilizan, presuntamente, imágenes de una representación de la *Numancia* de Cervantes en el teatro de Sagunto en 1948, de la que también tenemos noticia por una inscripción que se encuentra en el teatro.

Imágenes de los monumentos arqueológicos más conocidos de Roma, como el Coliseo o las catacumbas, quizá procedentes de algún documental propagandístico, se combinan con imágenes de materiales arqueológicos españoles, como la Dama de Elche, estatuillas ibéricas, sepulcros paleocristianos o los recintos arqueológicos de Mérida e Itálica. Entre las numerosas esculturas de divinidades que aparecen no faltan ni la estatua de Cibele ni la de Neptuno, en Madrid. El material se completa con reproducciones de libros de textos e enciclopedias, cuadros de Velázquez o el Greco y distintos mapas. Entre estos últimos es notable uno, animado, que presenta el avance de los bárbaros hacia Occidente como una mancha negra procedente del Este de Europa, que se puede identificar, de forma más o menos subliminal, con el peligro bolchevique, la nueva amenaza bárbara de Oriente.

El documental apunta también algunas audacias técnicas y conceptuales, como el globo terráqueo ardiendo que representa la hoguera del cristianismo que prende el mundo, o los pies en movimiento, que aluden a la dispersión de los discípulos para la predicación del cristia-

---

<sup>7</sup> La maqueta se puede ver en la actualidad, y merece la visita, en el Museo de la Civilización Romana del E.U.R., en Roma. Sobre la Mostra Augustea: SCRIBA, F., «The Sacralization of the Roman Past in Mussolini's Italy. Erudition, Aesthetics, and Religion in the Exhibition of Augustus' Bimillenary in 1937-1938». En *Storia della Storiografia*. 1996, N.º 30, pp. 19-29.

nismo. El montaje se completa con un fondo musical de marchas militares.

## 2. Una teoría general de la historia

El primer capítulo del documental corresponde a la «Lección preliminar» del libro, que lleva por título *España pueblo decisivo en la historia de la Humanidad*. En este primer apartado, Almagro avanza su concepción de la historia y algunas características generales de la historia de España.

Es interesante observar que Almagro rechaza una concepción de la historia como mera apilamiento de datos e, incluso, alude negativamente al aprendizaje memorístico. En relación con estas ideas aparece en pantalla una breve lista de reyes godos (Ataulfo, Sigerico, Walia, Teodorico), en alusión directa a uno de los elementos más célebres de ese tipo de aprendizaje. Frente a esa manera de aprender la historia, Almagro se decanta por el interés de averiguar hacia dónde avanza la evolución histórica, a partir del conocimiento de las corrientes ocultas en el devenir histórico. El aparente interés explicativo del autor, para buscar la lógica de los acontecimientos y de los datos a nuestra disposición, se detiene ante una concepción fuertemente providencialista, pues no es sino la providencia divina la que orienta el destino de los pueblos. Aparece entonces una noción básica en nuestro autor, como es la de «pueblo decisivo». Distingue entre aquellos pueblos que conocen su Norte, hacia el que les guía la providencia, y aquellos otros ignorantes de su destino, arrastrados por ello a todo tipo de transformaciones sociales y culturales, a guerras y luchas políticas sin cuento. Cada pueblo y cada nación tienen una misión que realizar, pero no en un plano de igualdad, y en el escenario del mundo, el pueblo espa-

ñol es uno de los pocos pueblos decisivos para la historia de la Humanidad y de ahí su «enorme responsabilidad». Pareciera que Almagro no puede aplicar a los españoles el título de «pueblo elegido», exclusivamente en manos del pueblo hebreo, y tiene que inventar una noción que subraye el papel igualmente sobresaliente de España. Esta noción de «pueblo decisivo» enlaza directamente con el famoso «destino en lo universal» joseantoniano y con la idea de misión, tan cara a las concepciones fascistas.

La segunda noción fundamental, que complementa la de «pueblo decisivo» ya citada, es la del «modo de ser» de un pueblo, en este caso el español. Almagro recurre a una reconstrucción metafísica y ahistórica de la supuesta identidad nacional, que se puede rastrear en la historiografía española desde época muy temprana. En este primer capítulo, Almagro recoge toda suerte de testimonios, antiguos y modernos, que confirmarían la existencia de dicho «modo de ser». Entre los autores grecorromanos, Polibio, Estrabón, Trogo Pompeyo o Plinio sirven para ilustrar esas características de los españoles desde los tiempos antiguos: la belicosidad, el gusto por la independencia, el heroísmo, el carácter solitario y altivo. Almagro se remite al geógrafo e historiador de época augústea, Estrabón, para establecer una línea de continuidad entre las descripciones estrabonianas y las características seculares de los españoles. Después, como muestra de las comparaciones audaces que no faltan ni en el texto original ni en el documental, se refiere a las mujeres. En el caso del ornato femenino, nuestro autor conecta sin rubor las esculturas antiguas, como la Dama de Elche, con una notable carga de joyas y adornos, con la capa y la peineta de las españolas de su tiempo. En otra comparación osada, en relación con la bravura española, Almagro salta de las escenas de guerra (la Cruzada contra los rojos) al fútbol.

Tras una serie de comentarios relativos a la época medieval, entre los que se compara favorablemente a los «duros caballeros de España» con los «lujosos magnates de Carlomagno», se recogen opiniones más modernas. Los sucesivos testimonios de distintos pensadores, de muy desigual talla, sobre la peculiar identidad española, se iluminan con imágenes alusivas. Así, las palabras de Nietzsche, Chateaubriand, Maurice Legendre, Walter Schubart, Maurice Barres, Kayserling o Paul Claudel y su *Himno a los mártires españoles*, son acompañadas por imágenes de Goya, Velázquez, el Greco, monjes deambulando por claustros monásticos o el santuario de Montserrat. Junto con la fiereza, se resalta ahora otra dimensión clave de la personalidad española, como es la espiritualidad, evidente en la permanente tarea evangelizadora católica de España. Esa labor se refleja, como es lógico, en América, pero también en Asia, con S. Francisco Javier, y en la propia Europa, con la Reforma confinada en las llanuras del Norte gracias al sacrificio español y el turco replegado en el Bósforo. La propia cúpula de San Pedro, se nos dice, se mantiene gracias a la sangre española. A las imágenes de Amsterdam y Londres, ricas materialmente, se oponen las de Ávila y Toledo, representativas de una España que optó por ser, en opinión de nuestro autor, héroe y santa. La misteriosa fuerza del pueblo español, frente a la España eterna rota y destruida por los rojos (con imágenes de fusilamientos de curas y de un «rojo» destrozando un cuadro), es como la levadura y la sal de la historia.

### **3. Elementos clave de la historia de España antigua**

Los dos siguientes capítulos, que completan el documental por ahora conocido, hacen referencia a la historia de la Humanidad, antes del advenimiento del cris-

tianismo, y a la época antigua. En el segundo capítulo se alude a la situación caótica de las culturas y pueblos que desconocían la palabra de Dios, al especial protagonismo del pueblo elegido de Israel y al punto de inflexión en la historia de la Humanidad que representa el nacimiento de Cristo. La tercera parte se centra, en particular, en la historia antigua de España y en sus aportaciones decisivas a la regeneración del Imperio Romano y al desarrollo del cristianismo.

A lo largo de estos capítulos, los aspectos más destacados en la reconstrucción historiográfica de Almagro, fielmente reflejados en el documental, son los relativos al espíritu nacional español, al cristianismo y a la españolización de Roma, que revitaliza el imperio y facilita el triunfo y la expansión de la religión cristiana.

En relación con el espíritu nacional, los españoles aparecen, desde tiempos inmemoriales, con unas características naturales, innatas e inmutables. El ibero, esto es, el español, se caracteriza por su espíritu indómito e independiente, por su heroísmo, sobriedad, austeridad y belicosidad. Estos elementos explican la lucha feroz del pueblo hispano contra todo invasor, primero los cartagineses, luego los romanos, más tarde los musulmanes, etc. Esta peculiar personalidad, incluso, puede provocar la lucha entre los propios españoles, por su rechazo de toda dominación y por preferir la guerra al descanso. El pueblo ibero tiene, además, un sentimiento muy elevado de la dignidad humana que, como luego veremos, lo hace naturalmente proclive al mensaje cristiano. La explicación histórica se plantea en clave racial, a partir de una raza ibérica de misterioso origen, quizá venida del Sur, de África. En su obra de 1951, Almagro lo presenta en los siguientes términos: «Esta estirpe ibérica conquistadora de Sur a Norte nuestra península, venciendo a los rubios y nórdicos guerreros celtas con facilidad que acredita su valor guerrero y su superioridad táctica y

cultural. Más tarde se mezcla con los celtas, los absorbe y ya tenemos al pueblo celtíbero ocupando España, que no otra es la nación que frente a Israel en Oriente cierra, por Occidente, el Mediterráneo»<sup>8</sup>. El heroísmo ibérico-español se manifiesta en distintos momentos, en Sagunto, en Estepa, en Numancia y sólo puede ser vencido por la traición, como muestra el caso de Viriato. Los españoles, se dice, prefieren la muerte a la esclavización. Pero el español no ama sólo la guerra y, también, la cultura ibérica es superior a otras de Occidente, con alfabeto, leyes y literaturas variadas.

Si el cristianismo resulta ser el elemento clave en la historia de la Humanidad, el pueblo español cobra un protagonismo único por su aportación capital a la difusión de la fe cristiana. Frente al indiscutible protagonismo del pueblo hebreo, España no se queda atrás y constituye una suerte de segundo pueblo elegido, después de Israel. De alguna manera estaba predestinada para ello, pues, como dice Almagro, el ibero era «precristiano por naturaleza». La palabra cristiana confirmaba el sentimiento más profundo del pueblo ibérico. De ahí la facilidad con que se acoge la nueva religión, pues frente al carácter de verdad revelada para Israel, en el caso español ésta se asume de manera casi intuitiva. A partir de la muy temprana predicación en la Península y de su rápida extensión, el pueblo español asume la pesada tarea de liderar la cristianización y evangelización del mundo, comenzando por la propia Roma. En esa labor son pilares fundamentales Osio, obispo de Córdoba y consejero de Constantino, figura clave en la cristianización del mundo civilizado y Teodosio, originario de Cauca (Coca, Segovia), con un equipo hispano formado por San Dámaso y Prudencio. Así, la Iglesia salía de las ca-

---

<sup>8</sup> ALMAGRO, A.: *Constantes históricas...*, p. 70.

tacumbas gracias a un español y, después, la religión católica se convertía en la oficial del Imperio por mediación de otro español. A fines de la Antigüedad, España será el bastión contra los bárbaros que amenazaban el Occidente cristiano. Esta centralidad del cristianismo en la interpretación de la historia de España es otro tópico historiográfico de rancio abolengo. Pero, además, Almagro sigue ahora también los pasos de José Antonio, quien, en 1933, había dicho que «la interpretación católica de la vida es, en primer lugar, la verdadera; pero es, además, históricamente, la española»<sup>9</sup>. Ese elemento cristiano es el que podría explicar las alusiones de Almagro a la libertad e igualdad de todos los seres humanos y todas las razas que, en todo caso, contrastan con la realidad política y social del régimen franquista. La tarea militante española respecto al catolicismo, que tiene su punto de partida en la Antigüedad, continuará en la Edad Media contra el Islam, en la época moderna contra la Reforma y, finalmente, en este siglo, contra el comunismo y el ateísmo.

El tercer aspecto fundamental en la historia antigua de España, que se nutre de los dos puntos mencionados con anterioridad, es el fenómeno de la españolización de Roma. Este proceso se ve impulsado por la personalidad definida, única, del pueblo español y por su liderazgo entusiasta en la difusión del cristianismo. De la combinación de ambos factores se deriva un proceso, de enorme trascendencia histórica, que abre una nueva época. Mediante su acción, España logra la transformación del imperialismo romano explotador en un nuevo imperialismo civilizador. La intervención española en

---

<sup>9</sup> «Puntos iniciales». F. E., en PRIMO DE RIVERA, José Antonio: *Textos de Doctrina Política*. Madrid, Delegación Nacional de la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1, 7 de diciembre de 1933, p. 92 (edición de 1959, con prólogo de APARICIO BERNAL, J.).

Roma convierte un «Imperio nacionalista tiránico y explotador», «en un Imperio universalista sobre las bases hispánicas de la dignidad, libertad e igualdad». Los intelectuales españoles, entre quienes se cuentan a Séneca, Marcial, Lucano o Quintiliano, se convirtieron en la elite intelectual del Roma, consiguieron regenerar la decadente clase dirigente romana y restauraron la majestad del Imperio, progresivamente a mayor gloria de la religión cristiana<sup>10</sup>. En la nómina de colaboradores en esa empresa se cuentan los supuestos emperadores españoles, no ya tan sólo Trajano o Teodosio, al menos originarios ciertamente de suelo hispano, sino incluso Adriano y Marco Aurelio. Según Almagro, el pensamiento sobre la igualdad humana de los intelectuales españoles hispaniza el ideal romano. Se establece así el primer Imperio universal sobre las bases de la idea griega del ser Superior, de la intuición española del hombre y de la organización política romana.

En este contexto, la valoración de Roma es ambivalente. Por una parte, la época de Augusto y el Principado aparecen como la etapa de preparación del escenario más apropiado para el advenimiento de Cristo y el desarrollo del cristianismo. La historia de Roma cumplía los designios divinos para ofrecer un marco de esplendor al nacimiento de Cristo en la época de Augusto y, después, para difundir mejor el cristianismo a través del Imperio. Por otra parte, el interés respecto a la época romana republicana es nulo, pues entonces Roma actuaba como poder conquistador y opresor. El imperialismo sólo se transforma en un elemento plenamente positivo a través de la influencia hispana. La acción civilizadora, antes

---

<sup>10</sup> Frente al tópico del carácter genuinamente español de estos intelectuales, se ha insistido con acierto en su condición fundamentalmente criolla hispanorromana: GIL, J.: «La literatura hispanorromana: Historia de un mito». En *Hispania. El legado de Roma*. Zaragoza, 1998, pp. 343-381.

limitada a la construcción de carreteras y puentes y a la implantación del latín, adquiere entonces una dimensión espiritual superior. La civilización se identifica con la romanidad-latinidad y más tarde, de la mano de la intervención hispana, con la catolicidad, de la que España se convierte en portadora y defensora frente a diferentes enemigos.

En esta peculiar reconstrucción histórica, el Imperio romano y la España antigua constituyen los principales focos de atención. Otros pueblos y culturas, de indudable relevancia histórica, merecerán apenas un comentario. La postergación del mundo griego es casi total. Dado que, supuestamente, no cumple ningún papel relevante en relación con cristianismo, las menciones son mínimas. Ante su innegable aportación cultural, se dirá que el griego es un pueblo muy inteligente y que, en su búsqueda intelectual del ser superior, prepara el terreno para la idea cristiana de Dios.

En otros casos, como puede ser el púnico, la valoración es absolutamente negativa. Recogiendo, en realidad, un tópico historiográfico acuñado por los propios romanos desde la época de las Guerras Púnicas, Cartago es asimilada a la tradición oriental despótica, decadente, falsa, comercial y explotadora. Precisamente, Almagro establece analogías entre el imperialismo púnico o, incluso, el de Roma republicana, ambos explotadores y opresores, y los imperialismos modernos más negativos, por plutocráticos y tiránicos, como el inglés y el holandés.

Otros elementos políticos generales que cabe reseñar en la obra de Almagro y que quedan resaltados en el documental son los siguientes: en relación con los mecanismos de acceso al poder se ensalza la adopción frente a la sucesión hereditaria, ilustrada en el caso de Roma imperial por «la serie hispanizante de los Antoninos» frente a los Julio-Claudios o los Severos; se subraya la importancia del poder personal, del caudillismo y

de los individuos destacados, pero también el papel de determinados pueblos relevantes, como el español o el hebreo; se justifican el imperio y el imperialismo, cuestionados en su vertiente explotadora y comercial, pero positivos (y necesarios) en cuanto instrumento civilizador-cristianizador. Todos estos aspectos tienen una clara traducción en la situación política contemporánea, desde el rechazo de los mecanismos dinásticos y, en concreto, de la monarquía borbónica, hasta la reivindicación del liderazgo individual carismático, en la tradición joseantoniana. En relación con el horizonte imperialista civilizatorio, en los textos de Almagro se dirá que España debía asumir, de nuevo, su papel de baluarte de la cristiandad occidental frente al comunismo, como antes lo había hecho frente al Islam o, tras el «Descubrimiento», divulgando la palabra de Dios entre los salvajes en América.

#### **4. *Nueva Visión de la Historia y la historiografía franquista***

El documental basado en los textos de Antonio Almagro se integra perfectamente en las líneas generales de la interpretación franquista de la historia de España. Si bien el documental disponible se limita, desde el punto de vista cronológico, a la época antigua, en los libros de referencia se recoge toda la historia de España. Aparecen ahí la generalidad de tópicos conocidos y manidos, desde la Reconquista y las glorias imperiales en América hasta las críticas a la Ilustración y la Revolución Francesa, en el contexto del «desdichado y afrancesado» siglo XVIII y del «caos interno» del siglo XIX. Cabe señalar, en todo caso, cierta frialdad en el tratamiento de la figura de Franco y de su protagonismo en el nuevo régimen, como un efecto derivado de la perspectiva política del autor y de su falangismo ortodoxo.

Desde el punto de vista de su concepción de la historia, en general, y de la época antigua en el Península Ibérica, en particular, el material aquí presentado no se aparta un ápice de la interpretación establecida tras la victoria del levantamiento franquista<sup>11</sup>. Algunas de sus características principales son el nacionalismo y la insistencia en la dimensión unitaria de la historia de España, el ultracatolicismo y la presunta vocación imperial española.

Respecto al primer punto planteado, un texto fundamental resulta la «Introducción» de Ramón Menéndez Pidal a la *Historia de España* realizada bajo su dirección, publicado en 1947<sup>12</sup>. El autor reivindica un carácter nacional español, rastreable ya desde la época antigua, definido por referencia a parámetros igualmente de época antigua, como son un cierto senequismo espontáneo y un estoicismo instintivo y elemental. Sobriedad material y ética, horizonte igualitario y sentimiento nacional unitario son rasgos ya presentes en los españoles antiguos. En realidad, esta idea del carácter nacional español se puede remitir a las ideas decimonónicas sobre la nación y el *Volksgeist*, sobre las que teorizará también Menéndez Pelayo y que José Antonio Primo de Rivera matizará en el sentido de reconocer como naciones tan sólo a aquellos pueblos con un «destino en lo universal», como era el caso de España<sup>13</sup>. Resulta signifi-

---

<sup>11</sup> Sobre la historiografía franquista y su tratamiento del mundo antiguo, me remito a lo ya escrito en DUPLÁ, A.: «El franquismo y el mundo antiguo. Una revisión historiográfica». En FORCADELL, C. y PEIRÓ, I. (Eds.): *Lecturas de la Historia. Nueve reflexiones sobre Historia de la Historiografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 167-190.

<sup>12</sup> Recientemente se ha editado este texto por separado, con un nuevo estudio introductorio a cargo de CATALÁN, D.: *R. Menéndez Pidal. 1913. Los españoles en la historia*, Madrid.

<sup>13</sup> Sobre la idea de nación de José Antonio y sus posibles conexiones intelectuales, así como sobre sus referencias al mundo antiguo, cf. DUPLÁ, A., «Notas sobre fascismo y mundo antiguo en España». 1992.

cativo descubrir estas ideas metafísicas y ahistóricas, no ya en distintos textos académicos y divulgativos de la época franquista, sino en publicaciones más recientes auspiciadas por honorables instituciones como la Real Academia de la Historia<sup>14</sup>. Por su parte, el ultracatolicismo y la vocación imperial de España se muestran estrechamente unidos, pues la misión central de ese horizonte imperial español ha sido siempre la difusión de la religión católica. De la conjunción de los tres factores citados deriva necesariamente la idea de *Hispanidad*, que encarnaría la esencia de la misión histórica de España<sup>15</sup>. En relación con la idea de imperio, cabe hablar de una particular insistencia de determinados autores, ligados al movimiento falangista, en la importancia del Imperio Romano, con especial incidencia en la aportación hispana, y en los paralelismos con el posterior imperio español. La valoración positiva de Roma y la reivindicación de la etapa histórica romana en la España antigua puede relacionarse con las simpatías italianizantes de ciertos intelectuales falangistas, en un momento de recreación de la Roma de Augusto por parte del régimen de Mussolini. Esa tendencia se refleja en las celebraciones españolas del Bimilenario de Augusto, en concreto en los actos celebrados en Tarragona y Zaragoza en 1939 y 1940, respectivamente, con un protagonismo indudable de líderes e intelectuales falangistas<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Cf. el reciente volumen *ESPAÑA. Reflexiones sobre el ser de España*. Madrid, R. A. H., 1997, en especial la «Presentación» y el primer artículo («En principio fue el nombre», pp. 13 y ss.), a cargo de BENITO RUANO, E.

<sup>15</sup> Para R. Valls, los elementos clave de la historia de España para el régimen franquista fueron, en todo momento, catolicismo - imperio - Hispanidad («Ideología y enseñanza de la historia». En FONTANA, J. (Ed.): *España bajo el franquismo*. Barcelona, 1986, pp. 243 y ss.).

<sup>16</sup> DUPLÁ, A.: «Semana Augustea de Zaragoza (30 mayo-4 junio 1940)». En MORA, G. y DÍAZ-ANDREU, M. (Eds.): *La cristalización del*

Los textos de Antonio Almagro y el documental *Nueva visión de la Historia* se integran a la perfección en esa historia providencialista y ultracatólica, cuyos protagonistas son las grandes individualidades (caudillos, generales, emperadores, intelectuales, religiosos), pero también los pueblos, en particular aquellos conscientes de su sentido nacional y colectivo, como el español y el latino. En este sentido, es una historia también racista y profundamente antidemocrática, con la noción de pueblos superiores e inferiores. En cualquier caso, tampoco se trata de una historiografía original. El elemento nuclear de la concepción franquista de la historia de España, la idea de una nación española con una misión histórica que cumplir y con un carácter nacional único, es rastreable en autores anteriores. Esos presupuestos historiográficos nos remiten, entre otros, a Modesto Lafuente en el siglo XIX y nos pueden llevar hasta los cronistas del siglo XVI o, incluso, hasta Isidoro de Sevilla<sup>17</sup>.

Quizá la mayor novedad aportada por el régimen franquista fue el carácter brutalmente militante de la historia oficial y su utilización generalizada y planificada para fines de adoctrinamiento en el ámbito educativo. Esta intención aparece explícita en la Ley de Bases de la Reforma de la Segunda Enseñanza de 1938<sup>18</sup>.

En el terreno más específicamente político, la función que puede cumplir la historia para la educación y

---

*pasado: Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Univ. de Málaga, 1997, pp. 565-572; Id. «The Bimillenary of Augustus in Spain (1938-1940)». En *Proceedings of the IV Meeting of the International Society for the Classical Tradition*. Tübingen, 1998, (en prensa).

<sup>17</sup> DUPLÁ, A.: «El franquismo y el mundo antiguo...». 2001, pp. 185 y ss.

<sup>18</sup> MARTÍNEZ TÓRTOLA, Esther: *La enseñanza de la Historia en el primer bachillerato franquista (1938-1953)*. Madrid, Tecnos, 1996, pp. 29 y ss.; también es importante VALLS, R.: *Op. cit.*, 1986, (supra, n.º 15).

formación de la juventud en los nuevos ideales es similar. Es en ese contexto en el que se deben situar los textos de Antonio Almagro y el documental *Nueva visión de la Historia*. Como nos recordaba su autor, su destinatario eran los sectores encuadrados en el Frente de Juventudes. No conocemos el alcance real de este proyecto, ni la difusión que pudo llegar a tener, ni siquiera si el proyecto pudo completarse o no, por posibles dificultades técnicas, económicas o políticas. En todo caso, este documental queda como un dato de gran interés sobre la importancia de los recursos audiovisuales en la formación política del régimen franquista y, desde el punto de vista historiográfico, como un curioso ejemplo de una concepción joseantoniana de la historia de España.

## 5. Ficha técnica

Título: *Nueva visión de la Historia*. Dirección y Guión: J. Ramírez Verdes Montenegro. Producción: Departamento Nacional de Información Juvenil (Cap.1) y Extensión Cultural (Caps. 2 y 3) del Frente de Juventudes. Montaje: Jorge Palacio. Narrador: Matías Prats. Sobre textos originales de Antonio Almagro: *Constantes históricas del pueblo español. Ensayo y guiones para una enseñanza popular* (Madrid, 1951); *El pueblo español y su destino. Ensayo y guiones para una enseñanza popular* (Madrid, Delegación Nacional del Frente de Juventudes, 1952). Duración (de los 3 capítulos conservados): 26'.

## Capítulo 2

### EL FRANQUISMO EN EL CINE: AMAYA

*Alberto Prieto Arciniega*

Universidad Autónoma de Barcelona.

Dep. de Historia Antigua

#### 1. Introducción

El propósito de este artículo es hablar del franquismo en el cine a través de una película concreta, *Amaya*, realizada en 1952 por el director Luis Marquina. Sobre esta película, *Amaya*, ya hablé hace unos años<sup>1</sup> en un congreso celebrado en Huelva. Allí me centré en el papel de los elementos divinos, tanto en la película, como en la conocida novela de Navarro Villoslada del mismo nombre<sup>2</sup>.

Es difícil no repetirse en dos trabajos sobre el mismo tema, aunque dado el período que se aborda en estas Jornadas, es evidente que me centraré más en la película y la época en que se realizó, pero por respeto a un tipo de lector que no le sea muy familiar la novela, es evidente que tengo que hacer alusión tanto a ella, como al guión, inspirado asimismo en la novela, como también en la ópera del mismo nombre. De todas formas, intentaré centrarme, sobre todo, en la película en la que ya en

---

<sup>1</sup> PRIETO, A.: *La dependencia melancólica y la dependencia divina: Amaya*. Huelva, XXV Congreso Internacional G.I.R.E.A., diciembre 1998 (en prensa).

<sup>2</sup> Cf. MATA INDURAIN, C.: *Francisco Navarro Villoslada (1818-1895) y sus novelas históricas*. Pamplona, 1995.

sus créditos iniciales, se lee que está inspirada en ambas (novela y guión operístico).

Teniendo en cuenta que novela, libreto y película corresponden a tres épocas diferentes, la visión que se expone sobre el tema, varía en cada una de estas fases, y ese aspecto creo que merece destacarse en la exposición.

Debido a esta particular e interesante situación, creo que es necesario encuadrar cada obra en la época en que se realizó y, siguiendo este criterio, comenzaré situando la novela en el panorama cultural vasco de la segunda mitad del siglo XIX.

## 2. Los precedentes historiográficos

La gestación y desarrollo del mito de la Reconquista<sup>3</sup>, que sería el posterior soporte del origen del Estado nación español planteado como único heredero y continuador de la monarquía asturleonera, es un elemento que constituye la base que conecta o niega las diversas nacionalidades históricas. No hay que olvidar por ejemplo que en la novela aparece Don Pelayo, que conduce directamente a la conexión con la mítica batalla de Covadonga y toda la tradición creada en torno a este episodio que ocuparía un lugar importante en el mito de la Reconquista.

La pérdida de los privilegios de algunos sectores de la nobleza daría lugar al nacimiento de algunas teorías como las del vascoiberismo y el vascocantabrisismo que tendían a resaltar la antigüedad y los valores de la nobleza vasca frente a la misma nobleza castellana.

---

<sup>3</sup> Sobre la invención del mito cf. BARBERO, A. y VIGIL, M.: *Sobre los orígenes sociales de la reconquista*. Barcelona, 1974, principalmente pp. 13-107.

Para alcanzar estos objetivos era necesario demostrar cuál era la nobleza que tenía unos orígenes más antiguos, tanto en la sangre, como en la profesión de la fe cristiana que eran la clave para comprender cómo, por ejemplo en la novela, se insiste en la idea de que la cristianización de los vascos fue muy temprana (monoteísmo primitivo)<sup>4</sup>.

Además, junto a todo ello se añadía la teoría de que los vascos y los cántabros<sup>5</sup> habían resistido heroicamente a la invasión romana y, como hecho diferencial, se recordaba que los primeros hablaban una lengua diferente, que en aquella época, algunos eruditos la relacionaban con la lengua ibérica y de este modo, es como se plantea también en la novela (Amaya 638 y ss.).

Esta serie de elementos que estamos viendo (resistencia al invasor, antigüedad de su lengua y su pronta conversión al cristianismo) eran algunos de los argumentos esgrimidos para demostrar que en el presente (siglo XIX), los vascos tenían el justo derecho de poder disfrutar de unos privilegios especiales (los fueros)<sup>6</sup>.

Estas referencias creo que es necesario recordarlas, aunque aquí es obvio que la mayoría del público conoce muy bien el tema y podrían decir más cosas que yo. Al recordarlas pensaba más en futuros lectores que estuvieran menos familiarizados con estos problemas y necesitaran algunas breves aclaraciones como las que he hecho.

---

<sup>4</sup> Sobre como se crearon las teorías del vascoiberismo y del monoteísmo vasco y su primitiva cristianización cf. JUARISTI, J.: *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*. Madrid, 1998, (2.<sup>a</sup>), pp. 51-56.

<sup>5</sup> Sobre el desarrollo del tema en Cantabria cf. SUÁREZ, M.: *Casos, hidalgos y linaje. La invención de la tradición cántabra*. Santander, 1994, sobre todo pp. 39-53.

<sup>6</sup> Cf. DUPLA, A. y EMBORUJO, A.: «El vasco-cantabrisimo: mito y realidad en la historiografía sobre el País vasco en la Antigüedad». En ARCE, J. - OLMOS, R. (Ed.): *Historiografía de la Arqueología y de la Historia de España Antigua en España (siglos XVIII-XX)*. Madrid, 1991, pp. 107-117.

### 3. La época de la novela

Entrando más en el período en que se escribió la novela, merece destacarse un pasaje que puede servir de ejemplo de las ideas tradicionalistas que se respiraban en aquella época y que podrían haber sido aprobadas por el autor de *Amaya*.

En esta cita, que veremos a continuación, se puede ver como su autor, Campi<sup>7</sup>, defendía claramente la idea de que los vascos fueron el pueblo elegido por Dios para salvar a España de sus diversos enemigos como los judíos, los musulmanes y los godos corrompidos:

«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>8</sup>.

En la tradición nacionalista vasca convergieron diversos elementos, entre los cuales cabe destacarse, por el tema que estamos tratando, la tradición liberalista de los *jauntxos* y un carlismo cada vez más conservador en el que se integraría Navarro Villoslada<sup>9</sup>.

En estas tradiciones el pasado vasco se presentaba, en general, unido a Castilla desde la Edad Media, con

---

<sup>7</sup> Para conocer la causa por la que la novela tuvo una buena acogida en los círculos fueristas cf. JUARISTI, J.: *El linaje...* p. 128.

<sup>8</sup> CAMPIÓN, A.: «Amaya o los vascos en el siglo VIII». En *Revista Euskera*. N.º 3, 1880, p. 121, cit. en CRUZ MINA, M. - NAVARRO VILLOSLADA, F.: «Amaya» o los vascos salvan a España». En *H.ª Contemporánea*. N.º I, 1988, pp. 145 y ss.

<sup>9</sup> Cf. CORCUERA, J.: *Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco (1876-1904)*. Madrid, 1979, pp. 38-51.

una separación notoria en el tema de los fueros, la lengua y las costumbres que aún se irían incrementando a medida que los planteamientos y actitudes sobre estos temas, sobre todo por parte del poder central, fueran provocando un mayor distanciamiento de unos y otros.

#### 4. La novela<sup>10</sup>

«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»

Con estas palabras, Elorza<sup>11</sup> exponía las causas por las que para el pasado vasco se inventara toda una tradición centrada en Aitor y su descendiente Amaya<sup>12</sup>. Este tipo de literatura, intentaba crear una conciencia diferencial vasca para lo cual se insistía en determinados temas y ciclos, que enlazarían con las formas culturales propias del nacionalismo sabiniano<sup>13</sup>.

Este proceso cultural ha sido muy bien estudiado por Juaristi, quien de todos los precedentes destaca al vascofrancés Chaho (el inventor de Aitor) ya que su mentalidad liberal chocaba con el catolicismo de cuño tradicionalista que predominaba en aquella época<sup>14</sup>. La invención de Aitor, padre de los vascos, tuvo una buena acogida en

---

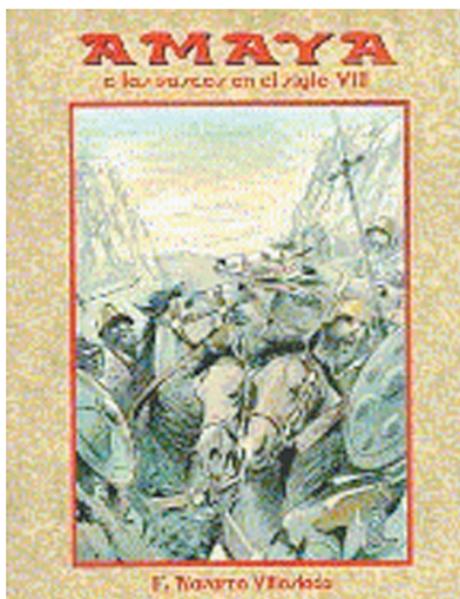
<sup>10</sup> La edición que he utilizado es la siguiente: NAVARRO VILLOSLADA, F.: *Amaya o los vascos en el siglo VIII*. Donostia, Editorial Tarttalo, 1991. Las referencias que realizaré sobre diversos pasajes serán mencionadas de la siguiente forma: (*Amaya...*).

<sup>11</sup> ELORZA, A.: *Ideología del nacionalismo vasco 1876-1937*. San Sebastián, 1978, p. 53.

<sup>12</sup> Un excelente estado de la cuestión puede consultarse en JUARISTI, J.: *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*. Madrid, 1987.

<sup>13</sup> ELORZA, A.: *Op. cit.*, p. 55.

<sup>14</sup> JUARISTI, J.: *La invención...* pp. 76-107.



Navarro Villoslada, Fernando: *Amaya o los vascos en el siglo VIII*.  
Ed. Tarttalo.

los círculos culturales vascos y fue la principal fuente de inspiración de la novela de Navarro Villoslada.

Este escritor, nacido en Viana, representaba al sector más conservador de la derecha católica española<sup>15</sup> y en defensa de esas ideas, participó activamente en el periódico *El Pensamiento Español*, que en aquella época era uno de los medios de comunicación más beligerante con el liberalismo. Además, Navarro Villoslada, tras la pérdida de los fueros vascos, en 1869 se afilió a la tradi-

---

<sup>15</sup> En aquella época, aunque en algunos momentos, determinados de ellos se afiliaron al carlismo, por encima de todo, Navarro Villoslada aparece vinculado a los neocatólicos o integristas que representaban la corriente más intransigente del tradicionalismo. Cf. BOTTI, A.: *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*. Madrid, 1993 (1.ª reimp.), pp. 33 y ss.

ción carlista más conservadora que veía en la religión católica el principal instrumento que podía frenar la influencia de los intentos de revoluciones sociales que en aquella época estaban propagándose por Europa<sup>16</sup>. Tras diversos vaivenes políticos, pero manteniendo siempre una actitud conservadora, fallecería en 1895.

Junto a su amplia obra periodística, dejó una amplia producción de índole muy diversa<sup>17</sup> y entre ellas destacaría *Amaya o los vascos en el siglo VIII* editada en 1879, aunque anteriormente había sido publicada por capítulos, entre 1877 y 1879, en *La Ciencia Cristiana*. Las fuentes históricas en que se basó para escribir esta novela son muy poco fiables «un compendio de tradiciones apócrifas, un híbrido de leyenda y novela histórica»<sup>18</sup>, que se convirtió en uno de los textos de mayor eficacia en la formación de conciencia nacionalista según Elorza<sup>19</sup>.

El eje central de la novela lo constituye la defensa de la unidad española que, según el autor, se había fraguado en la lucha contra el Islam, los residuos del paganismo y los grandes enemigos del cristianismo que para algunas personas, como el mismo novelista, estaba personalizado, sobre todo, en los judíos, dentro de una tradición antisemita que alcanzaría un fuerte impulso a partir de la Edad Media<sup>20</sup>.

La dirección de la lucha sería encabezada por García Jiménez. Posteriormente sería elegido por el Consejo rey de los vascos y, además, se casaría con Amaya, la legítima heredera de Aitor.

---

<sup>16</sup> CRUZ MINA, M.: *Op. cit.*, pp. 150 y ss.

<sup>17</sup> Para conocer sus diversas actividades literarias y políticas puede consultarse JUARISTI, J.: *El linaje...* pp. 117-120.

<sup>18</sup> *Idem* pp. 123 y ss.

<sup>19</sup> ELORZA, A.: *Un pueblo escogido. Génesis, definición y desarrollo del nacionalismo vasco*. Barcelona, 2001, p. 55.

<sup>20</sup> Cf. BALDEÓN, J.: *El chivo expiatorio. Judíos, revueltas y vida cotidiana en la Edad Media*. Valladolid, 2000.

En el brazalete que llevaba Amaya, que había pertenecido a su madre, estaba escrito lo siguiente: «El fin es el principio», que fue interpretado como el fin (de los vascos como pueblo independiente y pagano) y el principio de una Euskadi cristiana cuyo principal objetivo consistía en contribuir a salvar a España de sus enemigos<sup>21</sup>. De este modo la unión entre godos y vascos quedaba personificada en Amaya, descendiente de Aitor por parte de su madre, llamada primero Lorea y después Paula al ser bautizada, y por parte de su padre, el godo Ranimiro, era nieta del godo Chindavisto.

Su futuro marido, García Jiménez, representaba la nueva fase de una Euskadi unificada (solo la parte española) bajo la fe cristiana y la bandera española.

A diferencia de Amaya, su tía materna, Amagoya, aparece como el último reducto del paganismo; su marido Basurde era un astrólogo judío, quien, junto a su mujer, había adoptado a Asier, que después se haría llamar Eudón, cabeza visible de toda la conspiración judía que buscaba acabar con el cristianismo. Además, en realidad, Asier era hijo del falso monje Pacomio, bajo cuyo disfraz se ocultaba el rabino judío Abraham Aben Hezra.

Al final de la novela, Asier, moribundo, se convierte al cristianismo y es bautizado por Teodosio de Goñi, tras lo cual las cadenas, a las que este último estaba sujeto, por voluntad papal, se rompieron milagrosamente, simbolizando el final de la penitencia que le fue impuesta por haber asesinado a sus propios padres.

Este episodio aparece también en la versión operística pero no en la película, en la que Eudón fallece tras un combate singular con Iñigo García (García Jiménez en la novela) y las cadenas se rompen, tras el rezo conjunto de todos los vascos aprisionados en Pamplona, más algu-

---

<sup>21</sup> CRUZ MINA, M.: *Op. cit.*, p. 152.

nos otros como Petronila, que oraban para que, en nombre de Dios, Teodosio pudiera acudir a Pamplona para salvar la vida de los vascos prisioneros de los judíos, entre los que se encontraban Amaya e Iñigo García.

Amagoia, al final de la novela, al observar que sus ideales de conseguir una Euskadi independiente y pagana han fracasado se vuelve loca (Amaya 675). Además, desde el punto de vista de su patriotismo, no se la debería de infravalorar, ya que según García Jiménez lucharía siempre contra los nuevos invasores, aunque evidentemente no lo haría en defensa de la fe (Amaya 649).

Precisamente para evitar que al lector le quede alguna duda sobre el sentimiento de Amagoia, el novelista explica que hecha prisionera por los musulmanes, estos no le permitieron el martirio ya que no era cristiana (Amaya 675), y dado que ni era cristiana, ni judía, ni musulmana, al igual que su religión (el paganismo) pertenecía a otro mundo que sólo era ya patrimonio de los locos.

Frente a la locura de Amagoia, vale la pena contraponer la de Petronila, quien, tras convertir a Paula al cristianismo, cayó en la locura, pero la lucidez le volvió tras el retorno de Amaya y la unión de vascos y godos bajo la cruz, con lo que la locura sólo era ya patrimonio del paganismo, otra cosa era, en el ámbito metafórico, la llamada «locura de la cruz», de la que todos los vascos cristianos se habían contagiado (Amaya 497).

Finalmente nos queda otro personaje femenino que solo aparece en la novela: Constanza (Amaya). Era hija de Usúa, la hermana de Amagoia y Paula, que estaba casada con el vasco Lartaun. Su nombre vasco era también el de Amaya, por lo que existía una Amaya vasca y otra goda (Amaya 95), siendo una niña se había prometido con Asier (Eudón), pero una vez bautizada, había cambiado su nombre por el de Constanza y, posteriormente, Teodosio se casaría con ella con el ánimo oculto de proclamarse rey de los vascos.

Engañado por Pacomio, Teodosio, creyó que Constanza se encontraba en el lecho nupcial con Eudón y por error mató a sus propios padres que dormían en aquella habitación.

Para evitar la duplicidad de las dos Amaya, tanto en la ópera como en la película sólo aparece una que es diferente en cada caso. En la ópera la que se nos presenta es Constanza (Amaya), a la que Asier reclama como esposa, debido a la promesa que le había hecho de niña; y en la novela, aunque aparecen las dos Amaya, es Amaya (Constanza) la que contrae matrimonio con Teodosio. Finalmente, en la película sólo aparece la Amaya hija de Paula.

En suma, como hemos visto, en los tres casos el episodio del parricidio es diferente, lo cual lo veremos con más detalle en las páginas siguientes.

## 5. Otros personajes vascos

El protagonista masculino, García Jiménez, que en la película se le dio el nombre propio de Iñigo, representa las virtudes de todos los vascos, siendo el caudillo de los vascos elegido por Dios, no sólo para defender a su pueblo, sino también para colaborar en la salvación de los reinos cristianos frente a los infieles<sup>22</sup>.

Un personaje importante es Teodosio de Goñi, a quien ya me he referido anteriormente. Era también vasco y cristiano, pero en ese orden, ya que para él los intereses de su pueblo prevalecían inicialmente sobre los valores religiosos y cristianos. De este modo, aunque conocía el latín, prefería hablar en vascuence (Amaya 157) y, además, su orgullo le impedía ver claramente

---

<sup>22</sup> JUARISTI, J.: *El linaje...* p. 125.

cuáles eran los auténticos enemigos de su pueblo. Precisamente bajo un infundado ataque de celos, por creer que Amaya (Constanza) le era infiel, daría por resultado que, por error, matara a sus padres y arrepentido por mandato del Papa, como penitencia, se recluyera encadenado en una cueva hasta que milagrosamente las cadenas se rompieron tras bautizar a Asier (Eudón)<sup>23</sup>.

La versión de los celos es diferente en la ópera y en la película, tanto en la forma en como se originan estos celos, como en sus dramáticas consecuencias. En la primera no aparece el personaje de García Jiménez y sólo se incluye una sola Amaya, que de hecho se trataba de Amaya (Constanza) a la que su tía, Amagoya quería casar con su hijo adoptivo, Asier.

Esta Amaya, que era contraria al paganismo, no estaba de acuerdo con ese plan, y horrorizada le pide a Teodosio que la ayude a huir y a recibir el bautismo, es decir, a entrar en la Iglesia. El siguiente momento importante de la ópera lo constituye el de las bodas de Teodosio y Amaya: tras la ceremonia, Asier, disfrazado de ermitaño, hace creer a Teodosio que Amaya se encuentra en el lecho con Asier y cegado por los celos, Teodosio penetra en el lecho nupcial, donde, en realidad, dormían sus propios padres y los mata, creyendo que eran Asier y su mujer.

En la novela este episodio es semejante con la única diferencia que es Pacomio el que enciende los celos de Teodosio.

En la película asimismo sólo aparece una Amaya, la goda que, por supuesto, tenía una mayor peso en la idea central de que los vascos (como nuevos requetés) colaboraban en la común empresa de luchar contra «los enemigos de España».

---

<sup>23</sup> Sobre este personaje convergen diversas tradiciones legendarias que han sido estudiadas por CARO BAROJA, J.: *Ritos y mitos equívocos*. Madrid, 1974, pp. 155-215.

La escena de los celos difiere notoriamente de la novela y la ópera. En este caso Teodosio no se casa con Amaya, y sus celos se debía a que Amaya estaba enamorada de Iñigo García e instigado por Pacomio quiere matar a Iñigo, pero por error mata a su padre.

Estas diferencias aclaran por qué la ópera tuviera una mayor acogida que la película, ya que los personajes más centralistas, Ranimiro, Pelayo, la Amaya goda o García Jiménez, por ejemplo, no aparecían en el libreto musical y así, se entiende que las primeras ideas, surgidas en círculos nacionalistas vascos, de llevarla a la pantalla, se pensara más en el guión operístico que en la novela y explica, además, las dificultades que encontró el productor de esta película para conseguir recursos para su filmación.

### *Los judíos*

Los restantes personajes significativos eran judíos y estaban así, alineados en el bando contrario al de los cristianos. Entre ellos destacarían sobre todos dos: Pacomio y Eudón. El primero, bajo el disfraz de un monje se dedicaba a potenciar diversos enfrentamientos entre los mismos vascos, siendo el responsable de que Teodosio asesinara a sus padres. En realidad bajo el monje Pacomio se escondía el astrónomo y rabino Aben Hezra, padre de Asier (Eudón).

Por último, Asier era en realidad hijo real de Aben Hezra y adoptivo de Amagoia y del judío Basurte. Con el nombre de Eudón llegó a convertirse en el principal consejero del último rey goda, Rodrigo. Sus verdaderos planes consistían en adquirir el tesoro de Aitor y acabar con el poder de los cristianos, gracias a su alianza con sus correligionarios los judíos y los musulmanes<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> JUARISTI, J.: *El linaje...* pp. 133 y ss.

Como se puede ver en este breve recorrido, la tesis principal de Navarro Villoslada consistía en intentar demostrar que la unidad española se fraguó en la lucha común de los pueblos cristianos peninsulares contra el Islam<sup>25</sup>.

Precisamente, esta lucha precipitaría el cambio de los vascos, motivado, sobre todo, por su conversión al cristianismo. Así, mientras inicialmente los vascos paganos se resistieron a mezclarse con otras razas, al irse cristianizando irían cambiando y así, en lugar de proseguir con lo que habían hecho hasta entonces, defender su país de las invasiones, ahora se aliaron con los otros pueblos cristianos peninsulares con el único objetivo de detener la invasión islámica.

Hay que señalar que la zona denominada País Vascofrancés es desdeñada por Navarro Villoslada, quién sólo incluye en su novela a los pueblos vascos situados en el Estado español; ya que, según él, los vascos franceses se habían alejado de las tradiciones vascas, aunque para Mina<sup>26</sup> la causa real consistía en el temor que le inspiraba las ideas revolucionarias que circulaban por Francia y que podían penetrar en España a través incluso de los mismos vascos residentes en el país vecino<sup>27</sup>.

## 6. La ópera

Al compositor vasco Jesús Guridi le correspondió la confección de una ópera inspirada en la novela de Na-

---

<sup>25</sup> En realidad estas ideas se habían desarrollado sobre todo durante la Guerra de Independencia, que quiso ser vista como una cruzada religiosa. Cf. HERRERO, J.: *Los orígenes de pensamiento reaccionario español*. Madrid, 1988, pp. 373-385.

<sup>26</sup> CRUZ MINA, M.: *Op. cit.*, p. 157.

<sup>27</sup> Sobre la creación en España de una tradición negativa del liberalismo sobre todo francés cf. HERRERO, J.: *Op. cit.*, pp. 230-245.

varro Villoslada. Guridi había nacido en Vitoria aunque su padre era de Guernica. Formado en Francia, participó en las diversas actividades musicales vascas, que desde principio de siglo se realizaban sobre todo en Bilbao y, posteriormente, obtuvo una plaza en el conservatorio de Madrid donde pasó el resto de su vida<sup>28</sup>.

De sus obras las más conocidas son las *10 melodías vascas*, impregnadas de su amor por su país. Se tratan de temas procedentes de la tradición folclórica vasca, e incluso una de ellas (la sexta) la tomó de un cancionero de la zona vascofrancesa, y, dentro de la tradición popular vasca, habría que mencionar *El caserío*, una zarzuela, *Mari Eli*, la ópera *Mirentxu* estrenada en Bilbao en 1910 y, sobre todo, la ópera *Amaya*, que dirigida en sus primeras representaciones por Lamotte de Grignon<sup>29</sup>, fue estrenada el 22 de mayo de 1920 en el Coliseo Albia de Bilbao.

Guridi se inspiró en el libreto de José M.<sup>a</sup> Arroita-jáuregui basado en la novela *Amaya*. El franciscano José Arrue lo tradujo al euskera y él lo adaptó musicalmente, aunque para concluir la transcurrieran diez años, pero pronto, una vez estrenada, se convirtió en la gran ópera vasca<sup>30</sup>, realizándose numerosas actuaciones en diversos escenarios, sobre todo, vascos. La obra tuvo una buena acogida en Buenos Aires (1930), donde residía una importante comunidad vasca y, posteriormente, se representaría en Madrid y Barcelona. A pesar de que se inspiraba en la novela, en el libreto se puntualiza lo siguiente:

«Aunque en homenaje a la hermosa novela de donde se ha tomado, y también por razón de eufonía, lleva

---

<sup>28</sup> Sobre su etapa madrileña cf. SOPENA, F.: «Memoria de Jesús Guridi». En *Memoria de músicos*. Madrid, 1971, pp. 105-117.

<sup>29</sup> LAMOTE DE GRIGNON, J.: «Alrededor de Amaya». En *Hermes. Revista del País Vasco*. N.º 60, 192, pp. 367-372.

<sup>30</sup> ARANA, J.: *Ópera vasca en Vizcaya*. Bilbao, 1977, p. 41.

esta obra el título de Amaya, más propiamente debiera llevar el de Teodosio de Goñi, o bien el San Miguel de Excelsis. La tradición del origen del célebre santuario navarro es, en efecto, la que ha sugerido el asunto de este drama lírico, sino que para dramatizarlo se ha seguido la versión que de ella dio Navarro Villoslada...»<sup>31</sup>.

La obra constaba de 3 actos y un epílogo. El tema principal del acto primero lo constituye *El plenilunio*. El telón se abre con la presencia de Amagoia y Amaya en medio de los preparativos de la fiesta de plenilunio. Mientras la primera espera la llegada de su hijo Asier, a quien confunde con Teodosio, la segunda desea que aparezca este último, en quien confiaba para que le ayudara a escapar de su tía y pudiera entrar en el seno de la Iglesia tras recibir el sacramento del bautismo y tras ello contraer matrimonio con el mismo Teodosio. Todos estos deseos se cumplirían al final del este acto.

El segundo acto comienza con las bodas de Amaya y Teodosio, que intentan impedir Amagoia y su hijo pero el pueblo refrenda el enlace y tras ello se baila la *ezpatadantza*<sup>32</sup>. El acto concluye con la marcha de Teodosio al frente de sus tropas para combatir a los godos.

El tercer acto está centrado en el doble crimen cometido por Teodosio sobre sus padres, engañado con falsos celos por un Asier disfrazado de ermitaño.

El epílogo comienza con la presencia de Teodosio en una cueva del monte Aralar, haciendo penitencia por sus crímenes. Antes, él es trasladado por unos pastores. Asier, herido de muerte, quien tras confesar sus delitos, le pide que le bautice y tras la entrada de Asier en el seno de la Iglesia, las cadenas, a las que estaba sujeto

---

<sup>31</sup> Cit. en DE AROZAMENA, J. M.<sup>a</sup>: *Jesús Guridi (Inventario de su vida y de su música)*. Madrid, 1967, pp. 187 y ss.

<sup>32</sup> Sobre el origen y ritual de esta danza cf. CARO BAROJA, J.: *Estudios vascos. VII. Baile, familia, trabajo*. San Sebastián, 1976, pp. 33-42.

Teodosio, se rompieron, indicando que Dios consideraba que ya había cumplido su penitencia, la obra concluye con la promesa de Amaya y Teodosio de levantar allí un templo en recuerdo del milagro<sup>33</sup>.

## 7. El cine histórico del primer franquismo

El cine histórico fue una de las primeras reivindicaciones de los aparatos ideológicos falangistas para conseguir crear una conciencia de masa que se identificara con el ideario de los fascistas españoles<sup>34</sup>.

En ese terreno, el de la lucha por alcanzar la hegemonía cultural, se entrecruzaban diversas tendencias integristas con objetivos diferentes a los de los falangistas, aunque sus métodos eran semejantes, ya que el objetivo final era justificar el nuevo régimen, con lo que el siglo XIX, en principio desaparecía y Franco se presentaba como el sucesor de los Reyes Católicos y todos los caudillos importantes del pasado español<sup>35</sup>. El papel, a la sombra, de Carrero Blanco<sup>36</sup> en estas actividades está fuera de toda duda.

El mejor ejemplo de esta intento es sin duda el de *Raza*, cuyo inicial título se quiso amortiguar tras la derrota del Eje por el de *Espíritu de una raza* aunque el mejor subtítulo que se le podría colocar fue el que le dio Gubern en su estudio de la película: *Raza. Un ensueño del general Franco*<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> No he podido tener acceso al libreto y estos comentarios los he obtenido de DE AROZAMENA, J. M.<sup>a</sup>: *Op. cit.*, pp. 191-198.

<sup>34</sup> Cf. FONT, D.: *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona, 1976, pp. 50-61.

<sup>35</sup> Cf. FANES, F.: *Cifesa. La antorcha de los éxitos*. Valencia, 1991, pp. 158 y ss.

<sup>36</sup> *Idem* p. 159.

<sup>37</sup> GUBERN, R.: *Raza: un ensueño del general Franco*. Madrid, 1977.

Debido a esta serie de contradicciones, primero entre falangistas y ultra-católicos y, después de 1952, entre los diversos sectores que estaban imprimiendo una nueva dirección a los aparatos ideológicos del Estado, se provocaron diversos giros y vaivenes entre los diferentes centros de poder y el cine de corte franquista<sup>38</sup>.

A mí me interesa subrayar las primeras fases, es decir, hasta 1952. En los films históricos realizados en esa fase, se intentaban presentar unos ideales y valores concretos que debían servir de modelo, los cuales han sido estudiados por Monterde y Selva<sup>39</sup>:

1. Sobrevaloración del héroe.
2. Reafirmación del principio de unidad de la patria.
3. Exposición selectiva y glorificada de diversas fases del pasado español.
4. Manipulación descarada de la historia.
5. Crítica de los modelos políticos democráticos.
6. La base cultural de muchos de estos films reposaba en diversas versiones conservadoras surgidas, sobre todo, en el siglo XIX.

Junto a estos elementos generales, se podrían agregar también algunos aspectos tipológicos, como el papel relevante que se concedía a las mujeres concebidas como heroínas y representantes de los valores patrios. Este tipo de mujer constituía un modelo a seguir ya que como esposa y madre, debía de ser la transmisora de los principales ideales que deberían de seguir, en el presente, todas las españolas. Además, junto a estos valores patrióticos, en estas mujeres se reunían otras se-

---

<sup>38</sup> Sobre esta situación cf. FONT, D.: *Op. cit.*, pp. 17-131.

<sup>39</sup> MONTERDE, J. E. y SELVA, M.: «Le film historique franquista». En *Les Cahiers de la Cinematheque*. N.º 38/9, 1984, pp. 66-69.

ries de cualidades (castidad, amor a la patria o Dios, abnegación) que servían, asimismo, de modelo a todas las mujeres<sup>40</sup>.

Evidentemente el contramodelo, tanto a escala general, como en el caso de la mujer, era el símbolo de lo antiespañol, de lo que se había hecho mal en el pasado y había contribuido a la decadencia de España.

Este género de película histórica en las que se querían resaltar el nacional catolicismo fue bautizado con el nombre de *fazaña*. Era un género realizado de espaldas a las demandas cinematográficas populares, que, en muchos casos, tenía una baja calidad, aunque se intentara imitar lo que se hacía en la Alemania nazi y, sobre todo, en la Italia fascista<sup>41</sup>.

En los años cincuenta se percibe la influencia de Hollywood, pero en el kitsch norteamericano estos excesos quedaban suavizados en algunos casos, como en los musicales. A la inversa, en el caso español, como les ocurriría a directores como Marquina, el resolver dignamente la situación era más complicado y difícil, ya que se encontraban encajonados en unos delirantes y patrióticos guiones que resaltaban aún más los defectos de estos decorados de cartón piedra<sup>42</sup>.

La idea central consistía en mostrar al público la conexión entre el pasado y presente, entre la Reconquista (en el caso de Amaya) y la Guerra Civil, presentada como una nueva Reconquista.

Es decir, al igual que en la novela, los vascos debían de salir de su aislamiento como habían hecho los requetés en la Guerra Civil y luchar contra los nuevos enemigos de España.

---

<sup>40</sup> Idem pp. 69-71.

<sup>41</sup> FONT, D.: *Op. cit.*, pp. 80-92.

<sup>42</sup> GONZÁLEZ REQUENA, J.: «Entre el cartón piedra y los coros y danzas». En *Archivo de la Filmoteca*. N.º 7, septiembre-octubre, 1990, p. 21.

## 8. La producción<sup>43</sup>

Como ya hemos dicho, en los años treinta hubo un conato de realizar una versión de la novela. La idea había surgido en círculos nacionalistas vascos, pero el proyecto se rechazó al considerarse que la novela no reunía demasiados ingredientes nacionalistas, aunque la polémica pasó a la prensa que incluso insinuó que se podía utilizar el guión operístico. De todos modos, es cierto que la novela, con sus numerosas contradicciones, sigue ocupando un lugar importante en la memoria cultural vasca<sup>44</sup>.

La película se rodó en medio de graves problemas financieros y se concluyó gracias a un importante anticipo suministrado por Cifesa<sup>45</sup>.

Inicialmente el productor, Hurtado de Saracho, intentó que la película la dirigiera Arturo Ruiz Castillo<sup>46</sup> pero las negociaciones fracasaron por discrepancias económicas ya que la productora (Hunosa) había pretendido aumentar los iniciales recursos con el apoyo financiero de industriales vascos relacionados con el P.N.V., circunstancia que no se produjo.

Paralelamente se intentó conseguir el respaldo económico del Sindicato Nacional del Espectáculo, pero no

---

<sup>43</sup> Para este tema cf. PÉREZ PERUCHA, J.: *El cinema de Luis Marquina*. Valladolid, 1983, pp. 47 y ss., donde se detallan los principales hitos de la preparación comercial y financiera de la película.

<sup>44</sup> Sobre ello cf. CRUZ MINA, M.<sup>a</sup>: *Op. cit.*, p. 162.

<sup>45</sup> Cf. HEREDERO, F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia, 1993, p. 176.

<sup>46</sup> Este director inició su actividad cultural colaborando en la fundación de *La Barraca*, junto con Federico García Lorca y posteriormente ganó cierto prestigio como documentalista de lugares y escenarios españoles en los que se quería destacar sus valores como esencia de lo que se podría denominar «lo español». Estas circunstancias, unidas al éxito comercial de algunas películas como *El santuario no se rinde* (1949) o la histórica *Catalina de Inglaterra* (1951), podrían haber influido en su selección como posible director de *Amaya*.

se obtuvo, inicialmente, ningún apoyo de este organismo. A pesar de esta negativa, se continuó con el proyecto y se contrató como director a Luis Marquina, quien introdujo numerosas modificaciones en el guión original.

Con los primeros fondos se rodaron diversos exteriores, filmados primero en las provincias de Burgos y Álava y después en El Escorial, donde se levantaron unos monumentales decorados. La falta de liquidez forzó a la suspensión del rodaje durante más de un año.

Finalmente se obtuvo un anticipo de Cifesa y, merced a ello, se consiguió, por último, el apoyo del Sindicato Nacional del Espectáculo, y gracias a todo ello, el rodaje se concluyó en 1952, tras una fuerte polémica interna, en la que el inicial director, Ruiz del Castillo, estuvo a punto de retomar la dirección, pero sus condiciones fueron rechazadas ya que, entre cosas, proponía volver a rodar lo filmado por Marquina, lo cual habría encarecido notoriamente los costos, por lo que no se contó con él y la película se concluyó bajo la dirección definitiva de Luis Marquina.

## 9. El director<sup>47</sup>

Hijo del poeta y dramaturgo Luis Marquina, vivió la paradoja de ser una persona de clara adscripción franquista pero con la voluntad de pretender realizar un tipo de cine personal e independiente, pero que a su vez no intentaba salirse de las mismas normas gubernamentales, lo cual le condujo a instalarse en una tierra de nadie, que le colocó a cierta distancia de los círculos de poder.

De esta forma el cine de Marquina se podría calificar como de tendencia conservadora y católica, pero,

---

<sup>47</sup> Sobre Luis Marquina puede consultarse PÉREZ PERUCHA, J.: *Op. cit.*

por otro lado, dada su formación cultural familiar, intentaba distanciarse del tipo de cine vulgar y oportunista que se realizaba en aquellos años<sup>48</sup>. A pesar de todo ello, fue uno de los directores de Cifesa durante la década de los cuarenta, consiguiendo éxitos de taquilla con algunas películas como *Malvaloca* (1942), pero su formación cultural le hacía separarse y despreciar a determinados productores y, en general, a todo el circuito que envolvía al mundo del cine español de aquella época, lo cual le fue alejando cada vez más tanto de la misma administración como de numerosas personas vinculadas a ese medio.

## 10. La película

En su *Historia del cine español* Méndez Leite destaca la fotografía de Aguayo<sup>49</sup> y Guerner, el guión, los actores<sup>50</sup> y, en general, defiende la calidad de la película. Frente a esta opinión, en su pase televisivo en 1984 el crítico de cine Joan Lorente escribió que si se hubiera sacado partido del componente fantástico-religioso o el substrato mágico-legendario se hubiera conseguido realizar algo semejante, por ejemplo, a la película de Boorman, *Excalibur*, pero ni el país ni el momento en que se realizaron ambos films eran semejantes por lo que la película se convirtió en otro producto de aquella época que ni siquiera la música de Guridi pudo dignificar<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Idem p. 8.

<sup>49</sup> Sobre sus cualidades como fotógrafo cf. AA.VV.: *José Aguayo. Imágenes del cine español*. Madrid, 1996.

<sup>50</sup> MÉNDEZ LEITE, F.: *Historia del cine español*. Madrid, 1965, Vol. II, p. 111.

<sup>51</sup> LORENTE-COSTA, J.: «Una llegendia vasca. Amaya». *El Avui*, 22 de juny de 1984.

En la misma línea López Echevarría escribiría que sentía «vergüenza ajena al ver la falsa grandilocuente del pastiche donde el cartón piedra era tan protagonista como Susana Canales y Julio Peña»<sup>52</sup>.

Quizá si la película hubiera renunciado a los escenarios de cartón piedra y se hubiera incrementado el rodaje de escenas en los paisajes naturales vascos, y hubiera incrementado el papel de los elementos fantásticos-religiosos se habría ganado algunos puntos, como también si se hubiera amortiguado el lenguaje declamatorio de los actores que contribuía a empobrecer lo expresado, al mismo tiempo que le restaba credibilidad.

La película se estrenó en San Sebastián el 1 de octubre de 1952 y una semana más tarde en Barcelona, mientras en Madrid el estreno se produjo el 11 de diciembre. La película fue declarada de interés nacional y, finalmente, el Sindicato Nacional del Espectáculo le concedió uno de los accésit de aquel año.

A pesar de su discutible calidad fue presentada, fuera de concurso, al XIII Festival de Venecia. En los créditos aparecía oficialmente como productora Hunosa, pero la ayuda prestada por Cifesa dio por resultado que el emblema de esta productora se superpusiera inicialmente y finalmente se impusiera como se puede observar en la publicidad de diversas revistas de la época y en el mismo vídeo.

## **11. Diferencias entre la novela, la ópera y la película**

La inclusión de estas dos versiones que se inspiran, en mayor o menor grado, en la novela es importante, ya que no sólo responden a diversas formas de incluir un relato

---

<sup>52</sup> LÓPEZ ECHEVARRÍA, A.: *Cine vasco. De ayer a hoy*. Bilbao, 1884, p. 93.

en medios de expresión diversos, sino que existen diferencias, que no sólo corresponden con el propósito de aligerar la obra original en otros medios de expresión en los que no tenía cabida una novela tan voluminosa. Estas divergencias se explican, sobre todo, por las diversas épocas en que fueron realizadas cada una de estas producciones.

No es necesario volver a mencionar la época en que vivió Navarro Villoslada, su mentalidad y lo que se expresa en la novela, pero sí es interesante acercarse al guión de la ópera y al de la película con lo que estamos mencionando dos momentos distintos de la Historia de España y de Euskadi: los años 20 y el nacionalismo vasco de aquella época y, finalmente, el franquismo en el caso de la película.

En el guión operístico la relación de los vascos con los visigodos queda amortiguada, tanto en los personajes como en la trama.

Un tema importante que aparece en la novela (Amaya 647) y en la película es el tesoro de Aitor. Mientras en la novela su paradero fue confiado a la madre de Amaya por Aitor, en la película la clave de su paradero estaba localizado en el brazaletes que Amaya heredó de su madre cuyo secreto se muestra a los presentes, al final de la película, por Teodosio en su lecho de muerte.

En ambos medios, se insiste en la clave del mensaje de Aitor, que consistía en que la conversión de los vascos al cristianismo significaba el comienzo de una nueva fase, como ya lo insinuaba el texto del brazaletes que llevaba Amaya.

A otro nivel, mientras en la novela Teodosio de Goñi evita que Amaya, a caballo, caiga en un precipicio, en la película la salva de morir a manos de un sicario de Pacomio.

Otra diferencia notoria entre la novela y la película la ofrecen los personajes de Eudón y Pacomio. El segundo aparece como un agente del primero, desapare-

ciendo la filiación de padre e hijo que está latente en la novela, en la que se destaca la crueldad de Pacomio que, como padre, incita a Eudón a cometer los diversos delitos, aunque éste al final se arrepiente y muere, tras ser bautizado por Teodosio (Amaya 667). En la película es el instigador de la tortura efectuada sobre García Jiménez para que Amaya revelara el paradero del brazalete y quien, a traición, hiere de muerte a Teodosio.

En la película, Eudón muere en combate singular con Iñigo García, mientras en la novela aunque se menciona el duelo, éste no se concluye, debido a que una flecha hiere de gravedad a García Jiménez, que es curado por Amagoya a instancias de Amaya.

Además, hay que resaltar que aunque Eudón ostentaba el poder legítimamente, pero el mal uso de este legitimaba que se luchara para restablecer un gobierno justo. Es decir, sólo cambiando el poder se podían arreglar los problemas que asolaban en aquella época a «los españoles», como había hecho Franco con su golpe de estado. Estos problemas estaban provocados por «los enemigos» de España, que también lo eran de Dios: paganos, judíos y musulmanes.

Precisamente este sentimiento antijudaico que está latente en la novela, es mucho más acusado en la película, sobre todo en uno de sus momentos más significativos, como sería el del levantamiento de la judería de Pamplona y el encarcelamiento de los vascos cristianos.

Las escenas de la cárcel, con el uso de los claroscuros, recuerdan escenas de los mártires cristianos en numerosas películas<sup>53</sup>, ya que el objetivo del film era el mismo, vincular a los héroes vascos con los mártires

---

<sup>53</sup> No hay que olvidar que, por ejemplo la película *Fabiola* de Blasetti se proyectó en 1948 y en España gozó de una buena difusión y que la lectura de la novela había sido encarecidamente recomendada en los principales círculos y ambientes católicos, por lo que no es de extrañar

cristianos de todas las épocas, para que el público los identificara con los muertos del bando franquista en la guerra civil cuyo lema puesto por escrito en muchos lugares era el de caídos por Dios y por España.

Precisamente en la película, Iñigo García fue condenado a morir en la hoguera siendo salvado por los vascos dirigidos por Teodosio, dentro del levantamiento (alzamiento) general que concluiría con el triunfo de la causa cristiana ya que los rebeldes (al igual que los franquistas) contaban con la ayuda divina al defender una causa justa.

Además, la lucha de estos vascos se englobaba en una lucha colectiva de «todos los españoles», ya que según le comenta Iñigo García al obispo de Pamplona, había 100 reinos cristianos unidos en la lucha contra el Islam y al grito de *¡Cristo vence, Cristo impera!*, volverían de nuevo a unirse en un solo reino: la monarquía católica española bajo el mandato de Dios.

En la novela se leen estas mismas frases, aunque se insiste más en el peligro del Islam del que se dice que constituía una gran amenaza para todo el Occidente cristiano (Amaya 452 y ss.). Precisamente Don Pelayo, primo de Amaya, constituye un hilo conductor para el mantenimiento de la idea de unidad española bajo la Reconquista, que fue la teoría dominante creada por la monarquía astur-leonesa y desarrollada bajo la Restauración<sup>54</sup>.

De todas formas, la tesis de que la lucha contra el Islam, en la Península Ibérica, tuvo diversos frentes si-

---

que la novela y la película influyeran asimismo en la elaboración de esta otra novela y película, es decir, *Amaya*. Sobre el papel jugado por la película en el momento de su proyección cf. PRIETO, A.: «El cristianismo en el cine: Fabiola». En *Kolaios*. N.º 4, 1995, pp. 867-876.

<sup>54</sup> Sobre ello cf. MANZANO, E.: «La construcción histórica del pasado nacional». En SISINIO PÉREZ GARZÓN, J., MANZANO, E., LÓPEZ FACAL, R. y RIVIÉRE, A.: *La gestión de la memoria. La historia de España al servicio del poder*. Barcelona, 2000, pp. 53 y ss.

multáneos, no agradaba demasiado al esquema centralista, que había intentado colocar en Covadonga el único hito importante para el inicio uniforme de la Reconquista<sup>55</sup>. En esta línea merece la pena recordar algunas diferencias entre novela y película. Tanto en la novela (Amaya 452) como en la película se expone que García Jiménez fue elegido rey de Vasconia por el godo Teodomiro, que encarnaba el único poder de los godos, tras la batalla de Guadalete y la muerte de Don Rodrigo.

Teodomiro se proclamó rey pero sin reino, y García Jiménez rechazó el título de rey de Vasconia ya que ese nombramiento debía de ser ratificado por el mismo consejo vasco. No es extraño que este pasaje desapareciera de la película, ya que en él se defendía la autonomía local (los Fueros) frente al centralismo franquista. De esta forma en la novela el nombramiento es ratificado por el Consejo de Ancianos (Amaya 673 y ss.), mientras en la película el Consejo solo interviene, en una escena anterior, de hecho para apoyar la participación de los vascos en la lucha contra el Islam.

A otro nivel, el principal mensaje sobre las diferencias existentes en Euskadi lo podía testimoniar las últimas palabras pronunciadas por Teodosio en su lecho de muerte, con las que concluye la película: «¡Gora, reyes de Vasconia!»

Es interesante recordar cómo a la asamblea del Consejo vasco llega Don Pelayo y les convence de que

---

<sup>55</sup> En realidad sobre el personaje de Don Pelayo existían diversos relatos que pasaban desde relacionarlo con un astur que se opone al invasor al de un noble godo refugiado en las montañas asturianas debido a la presión islámica. Esta segunda versión, impulsada posteriormente por la monarquía astur-leonesa sería la que gozaría de una mayor difusión ya que potenciaba la idea de la Reconquista, es decir, que había que volver a recuperar la unidad española bajo una monarquía católica. Sobre ello cf. BARBERO, A. y VIGIL, M.: *La formación del feudalismo en la Península Ibérica*. Barcelona, 1978, pp. 300 y ss.

el único peligro estaba en el sur, es decir, en la invasión musulmana que tenía como principal propósito el acabar con el cristianismo. Tras el discurso de Pelayo, el Consejo concede a Iñigo el mando de las tropas vascas que deberían luchar en el sur para detener la invasión.

En la película aparecen algunos personajes inventados como Aitzburu, una especie de criado-escudero de Iñigo García, papel que fue representado por el conocido actor cómico Manolo Morán, que concedió a su personaje una nota humorística que chocaba con la gravedad y seriedad del resto de los personajes.

El personaje de Amagoya está más suavizado en la película, ya que, tras una primera aparición en la fiesta pagana del plenilunio y de conspirar con Teodosio, pronto cambiaría de opinión al escuchar de los labios de Petronila que su marido fue el verdadero asesino de su hermana Paula y colaboraría, junto con Petronila, en la lucha contra los judíos de Pamplona.

El tema del paganismo no está tratado con la misma intensidad que en la novela, ya que lo que se intentaba destacar era la idea de un rápido cambio ideológico de la sociedad vasca que rápidamente se hizo cristiana, del mismo modo que los vascos vencidos debían de integrarse en el nacionalcatolicismo.

Ya hemos mencionado las diferencias existentes entre la novela, la ópera y la película sobre el tema del parricidio cometido por Teodosio, aunque añadiré algunos datos más de la película que la separan de las otras obras.

En la película, Teodosio quería casarse con Amaya para ser rey de Vasconia e incluso pide ayuda y consejo a Amagoya, pero Teodosio, al ver que Amaya estaba enamorada de Iñigo, instigado por Pacomio mata a su padre por error, ya que llevaba puesta la capa de Iñigo. Así en la película se evita la idea de un posible adulterio y el matricidio, con lo que el delito cometido era menor.

Finalmente, la escena cumbre de la película, y también de la novela y la ópera, lo constituye el momento en el que las cadenas, a las que se encontraba enlazado Teodosio, se rompen milagrosamente, como testimonio de que Teodosio quedaba liberado por Dios de la dura penitencia impuesta por el Papa por el horrible parricidio cometido.

Mientras en la novela y la ópera, el milagro tiene unas consecuencias más íntimas, como fue la santificación del lugar, en la película el resultado fue más espectacular. La liberación de las cadenas era la única esperanza de que Teodosio, obtenido el perdón de sus pecados, pudiera aglutinar a todos los vascos para liberar a los prisioneros y derrotar a los judíos amotinados en Pamplona. De esta forma se observa en la película como todos rezan en silencio para conseguir que Dios realizara un milagro, y Teodosio pudiera encabezar la marcha de los vascos hacia Pamplona.

Conseguido este objetivo, Teodosio, herido de muerte por Pacomio, obtiene finalmente la paz y se vislumbra que Iñigo García y Amaya encabezaran la unificación de todos los vascos que se unirían a Pelayo para detener la invasión musulmana.

## 12. Conclusión

En estas páginas hemos ido contemplando como novela, ópera y película se refieren al mismo tema, pero sus visiones no son iguales, ya que se realizaron en tres momentos diferentes de la Historia de Euskadi y de España y estas circunstancias explican las diversas interpretaciones que se perciben en estas obras.

Centrándonos en la película, se advierte cómo los temas o personajes que en la novela aparecían con el objetivo de reivindicar un pasado vasco diferente, es decir, para recordar que las reivindicaciones fueristas de

los carlistas eran justas, son eliminados o, bien, suavizados. A la inversa, los factores de unidad entre vascos y godos y el catolicismo reciben un tratamiento especial, así como Pelayo y Teodomiro que también constituían los símbolos de esa unidad.

Aunque es obvio que la unión estaba motivada por la lucha contra el Islam, este conflicto aparece como algo lejano y se insiste más en los colaboracionistas, es decir, en los gobernantes godos que facilitaron la invasión. Una mención aparte merece el pueblo judío que con sus ruines intrigas, motivadas por su peculiar odio al cristianismo, se había convertido en el principal enemigo de Dios y en el caso español, de los españoles cristianos, fueran estos godos o vascos. De este modo se comprende que la revuelta de la judería de Pamplona y la cruel actuación de los judíos, constituyeran el broche de oro de la película, que contraponía a la maldad de los judíos, la virtud de los vascos cristianos, que con la ayuda de Dios, y aliados con los otros reinos cristianos, presagiaban una próxima victoria, semejante a la conseguida por Franco en la Guerra Civil quién, según él y sus seguidores, también llevó a cabo una heroica cruzada contra los enemigos de España, pero con la particularidad de que, como escribió Southworth<sup>56</sup>, sus capitanes lucían una extraña cruz, ya que la cruz era gamada.

### 13. Ficha técnica

Título: *Amaya*. Director: Luis Marquina. Producción: Producciones Cinematográficas HUDESA (Eloy Hurtado de Saracho). Distribución: CIFESA. Guión: J. L. Albéniz y Jesús Azcarreta. Fotografía: J. M.<sup>a</sup> Agua-

---

<sup>56</sup> SOUTHWORTH, H. R.: *El mito de la cruzada de Franco*. París, 1963, p. 180.

yo y E. Guerner (exteriores). Decorados: L. Pérez Espinosa. Montaje: M. Pulido. Música: J. Guridi. Argumento: Basado en la novela de Navarro Villoslada y el drama lírico con libreto de J. M. Arroita Jáuregui. Baile: Espatadanza del grupo de danzas Batz-Alai, Irala-Barri de la Juventud Antoniana (PP. Franciscanos). Montador: Magdalena Pulido. Figurines: Iturribarria Legorburu. Ayudante de Dirección: José Luis Merino. Script: Carmen Salas y Lucía Martín. Segundo Operador: Eloy Mella y Francisco Sempere. Ayudante de Cámara: Miguel Barquero. Foto-fija: Rafael Pacheco. Constructor de Decorados: Francisco Prosper. Muebles y Atrezos: Antonio Luna. Sastrería: Peris Hnos. Maquillaje y Peluquería: Hnos. Ruiz. Sonido: Jaime Torrens. Registro de Sonido: Gabriel Basagañas. Ayudante de Montaje: Mari Tere Guillot. Jefe de Producción: Felipe Mayo y Manuel de Lara (región vasco-navarra). Ayudante de Producción: José Luis Román. Auxiliar de Producción: Victoriano Giraldo. Estudios: Sevilla Films (Madrid). Laboratorios: Ballesteros (Madrid), Madrid Films. Sistema de Sonido: R. C. A. Intérpretes: Susana Canales (Amaya), Julio Peña (Iñigo García), José Bódalo (Teodosio de Goñi), Rafael Luis Calvo (Eudón), Manolo Morán (Aitzburu), Eugenia Zúffoli (Petronila), Ramón Elías (Pacomio), Francisco Pierrá (Miguel de Goñi), Francisco Hernández (obispo Marciano), Félix Dafauce (Teodomiro), Rafael Arcos (Pelayo), Arturo Marín (Ashven), Armando Moreno (Munio) y Santiago Ribera (López de Echevarría), Lucía Rodrigo (Plácida), Miguel Pastor (Anatolio), Benito Cobeña y Mariano Alcón (ancianos consejeros) y Manuel Aguilera (Ausonio). Duración: 111'. Existe una copia en video editado por Divisa Ediciones S.A., Valladolid, 1996, con una duración de 92'.

### Capítulo 3

## EL FRANQUISMO COMBATE LA «LEYENDA NEGRA»: *ALBA DE AMÉRICA* (1951)

*Rafael de España*

Centro de Investigaciones Film-Historia. Parc Científic de Barcelona

### 1. El descubrimiento de América en el cine español

Aunque los libros de texto escolares del franquismo insistieran machaconamente en la gesta española del descubrimiento y conquista de las Américas<sup>1</sup>, el cine de la época (y de años anteriores, todo hay que decirlo) no mostró el menor interés en dicha temática. Creo que el motivo principal era el reconocimiento que subyacía bajo la retórica oficial de que en el mercado iberoamericano (uno de los objetivos principales de la industria fílmica española, dada la nula aceptación de sus productos en Europa) no iban a ser aceptadas las interpretaciones reduccionistas de la Hispanidad que emanaban de Madrid. Nunca se realizó, por ejemplo, ninguna película sobre Cortés o Pizarro, y el único conquistador que mereció homenaje fue Vasco Núñez de Balboa en una fecha tan tardía como 1963 y en un film, *Los conquistadores del Pacífico* (dir. José María Elorrieta), que no tuvo demasiada difusión<sup>2</sup>. A la figura de Colón, sin embargo, se le dedicó

---

<sup>1</sup> Cf. al respecto mi investigación *Las sombras del Encuentro. El cine explica la historia de Iberoamérica, de Colón a la Independencia*. Badajoz, Diputación Provincial / Festival Ibérico de Cinema, en prensa).

<sup>2</sup> A pesar de la evidencia, sigue siendo todavía un latiguillo recurrente entre los investigadores que uno de los principales motivos argu-

en 1951 *Alba de América*, una auténtica superproducción que puede considerarse como la segunda y última iniciativa gubernamental en materia cinematográfica: si la primera fue *Raza* (estrenada en enero de 1942, dir. José Luis Sáenz de Heredia), producida por la Cancillería del Consejo de la Hispanidad, en esta ocasión fue la misma entidad, que entonces ya se llamaba Instituto de Cultura Hispánica, quien promovió la realización del film pero, todo hay que decirlo, de forma algo más hipócrita, es decir, dejando que diera la cara una productora particular.

En realidad, *Alba de América* no surgió como una iniciativa espontánea sino como respuesta a la «provocación» que suponía una producción británica de 1949, *Christopher Columbus* (dir. David Macdonald), con el americano Fredric March en el papel del Almirante y su esposa Florence Eldridge en el de la reina Isabel, en la cual la participación española en la gesta del Descubrimiento no quedaba muy bien parada. Pero antes de comentar qué aspectos de este film ofendieron la fina sensibilidad de la España franquista, creemos oportuno hacer una pequeña síntesis de las formas como la historiografía tradicional (y de rebote, el cine llamado «histórico») han presentado la figura del muy magnífico señor don Cristóbal Colón, Almirante de la Mar Océana.

---

mentales del cine histórico español era la reivindicación del imperio ultramarino. En un manual tan solvente como la *Historia del cine español*, de Cátedra (Barcelona, Ed. ampliada, 1997), en el capítulo «El cine de la autarquía, 1939-1950», redactado por MONTERDE, José Enrique, se menciona «... un ciclo sobre la misión colonizadora y misionera de España en América como manifestación de una vocación imperial imperecedera desde la perspectiva franquista, cuya culminación es *Alba de América*» (p. 237). El supuesto «ciclo» se reduce a dos películas (pues la de Orduña, si seguimos la cronología marcada por el autor, es de la década siguiente): *La nao capitana* (1947, Florián Rey) y *La manigua sin Dios* (1948, Arturo Ruiz Castillo), ninguna de las cuales, por cierto, despertó grandes simpatías en los organismos del Estado.



## 2. Colón, de la Historia a la pantalla

La figura de Cristóbal Colón ha dado pie a una bibliografía tan copiosa como controvertida. Esta controversia es perfectamente lógica, pues todo en la vida del Almirante se presta a la acalorada discusión y a las opiniones más dispares, sea por las incógnitas de su lugar de nacimiento y su aspecto físico, nunca despejadas del todo, como por el contraste evidente entre la intrínseca importancia de su hazaña y la verificación de que nunca llegó a ser consciente de su auténtico alcance. Aunque no es éste el lugar para repasar la nutrida historiografía colombina creemos interesante recordar que, a grandes rasgos, puede dividirse en dos facciones: la de los defen-

sores a ultranza del personaje y la que podríamos llamar «crítica». Los primeros presentan al Almirante como un prodigio de virtudes enfrentado a la envidia, codicia e intransigencia de sus colaboradores, mientras que los segundos lo muestran con las luces y sombras propias de cualquier ser humano. La primera opción conlleva inevitablemente un fuerte sentir antihispánico, ya que todos los que participaron en la empresa colombina fueron lógicamente españoles, y ha sido considerada con frecuencia (de forma un tanto gratuita, la verdad) como una manifestación más de la famosa «Leyenda Negra».

Esta dicotomía historiográfica ha marcado también la aproximación fílmica: a pesar de su importancia capital en el conjunto de la historia de Occidente, sus apariciones cinematográficas han sido contadas, muy por debajo de las de otros grandes personajes como, por ejemplo, Napoleón. Por ello creo que es importante recordar aquellos aspectos de la vida de Colón que más han preocupado a los cineastas y la forma cómo los han interpretado sus apariciones en la pantalla, pero antes convendría establecer, aunque sea de forma muy sucinta, una filmografía colombina desde su primera aparición en 1910 hasta las últimas con motivo de las conmemoraciones del *V Centenario*:

*CHRISTOPHE COLOMB / CRISTÓBAL COLÓN*

Francia 1910

*Prod.* Gaumont -Série d'Art. *Dir.* Étienne Arnaud.

*Int.* no acreditados.

*THE COMING OF COLUMBUS / CRISTÓBAL COLÓN*

Estados Unidos 1912

*Prod.* Selig Polyscope Company. *Dir.* Colin Campbell. *Int.* Charles Clary (Colón), Kathlyn Williams (Reina Isabel).

*CHRISTOPHE COLOMB / LA VIE DE CHRISTOPHE COLOMB ET SA DÉCOUVERTE DE L'AMÉRIQUE / LA VIDA DE CRISTÓBAL COLÓN Y SU DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA*

Francia / España 1917

*Prod.* Charles J. Drossner, Films Cinématographiques / Argos Films. *Dir.* Gérard Bourgeois. *Int.* Georges Wague (Colón), Léontine Massart (Reina Isabel), Nadette Marson (Felipa), Jane Lauriane (Beatriz), Jean Garat, Donnelly (Fray Juan Pérez), Marcel Verdier (Rey Fernando).

*CHRISTOPH COLUMBUS*

Alemania 1922

*Prod.* Filmhandel GmbH. *Dir.* Martin Garas. *Int.* Albert Bassermann (Colón), Carola Toelle, Tamara Duvan (Reina Isabel), Ernst Stahl-Nachbaur, Else Bassermann, Emerich Pethes (Rey Fernando), Ludwig Rethey (Prior de La Rábida).

*COLUMBUS*

Estados Unidos 1923

*Prod.* Chronicles of America Pictures / Yale University Press. *Dir.* Edwin L. Hollywood. *Int.* Fred Eric (Colón), Dolores Cassinelli (Reina Isabel).

*CRISTÓBAL COLÓN (LA GRANDEZA DE AMÉRICA)*

México 1943

*Prod.* Columbus Films. *Dir.* José Díaz Morales. *Int.* Julio Villarreal (Colón), Consuelo Frank (Reina Isabel), Lina Montes (Beatriz), José Baviera (Rey Fernando), Carlos López Moctezuma (Bobadilla), Andrés Novo (Fray Juan Pérez), Rafael M. de Labra (Pinzón).

*CHRISTOPHER COLUMBUS*

Gran Bretaña 1949

*Prod.* Gainsborough / J. Arthur Rank. *Dir.* David Macdonald. *Int.* Fredric March (Colón), Florence Eldrid-

ge (Reina Isabel), Francis L. Sullivan (Bobadilla), Kathleen Ryan (Beatriz) Linden Travers, Derek Bond, Nora Swimbourne, Francis Lister (Rey Fernando), Felix Aylmer (Fray Juan Pérez), James Robertson Justice (Pinzón).

### *ALBA DE AMÉRICA*

España 1951

*Prod.* CIFESA. *Dir.* Juan de Orduña. *Int.* Antonio Vilar (Colón), Amparo Rivelles (Reina Isabel), José Marco Davó (Pinzón), José Suárez (Rey Fernando), Mery Martín (Beatriz), Manuel Luna, Eduardo Fajardo, Jesús Tordesillas, Virgílio Teixeira.

### *CRISTOFORO COLOMBO / CRISTÓBAL COLÓN*

Italia / España 1968 (serie televisiva)

*Prod.* RAI / TVE. *Dir.* Vittorio Cottafavi. *Int.* Francisco Rabal (Colón), Aurora Bautista (Reina Isabel), Antonio Casas (Pinzón), Paola Pitagora (Beatriz), Roldano Lupi (Bartolomé Colón), José Suárez (Rey Fernando), Julieta Serrano (Felipa).

### *CRISTÓBAL COLÓN, DE OFICIO... DESCUBRIDOR*

España 1982 (parodia)

*Prod.* Constan Films - José Frade. *Dir.* Mariano Ozores. *Int.* Andrés Pajares (Colón), Fiorella Faltoyano (Reina Isabel), Luis Varela (Rey Fernando), Zori y Santos (los hermanos Pinzón), Quique Camoiras, Antonio Ozores, Ángel de Andrés, Manolo Gómez Bur, María Kosty, José Carabias, Antonio Garisa.

### *CHRISTOPHER COLUMBUS / CRISTOFORO COLOMBO*

Italia / Estados Unidos / Francia / RFA 1985 (serie televisiva)

*Prod.* Clesi Cinematografica / RAI Rete 2 / Lorimar / Antenne 2 / Bavaria Atelier. *Dir.* Alberto Lattuada. *Int.* Gabriel Byrne (Colón), Faye Dunaway (Reina Isabel), Oliver Reed (Pinzón), Eli Wallach, Max Von Sydow,

Nicol Williamson (Rey Fernando), Larry Lamb, Audrey Matson, Virna Lisi, Keith Buckley, Raf Vallone, Rossano Brazzi, Murray Melvin.

*CHRISTOPHER COLUMBUS (THE DISCOVERY) / CRISTÓBAL COLÓN (EL DESCUBRIMIENTO)*

Estados Unidos / España 1992

*Prod.* Peel Enterprises / Christopher Columbus Productions / Warner Bros. / Sociedad Estatal Quinto Centenario. *Dir.* John Glen. *Int.* George Corraface (Colón), Robert Davi (Pinzón), Rachel Ward (Reina Isabel), Catherine Zeta Jones (Beatriz), Oliver Cotton, Marlon Brando, Tom Selleck (Rey Fernando), Benicio del Toro.

*CARRY ON COLUMBUS / LA LOCA PANDILLA DE CHRIS COLUMBUS*

Gran Bretaña 1992 (parodia)

*Prod.* Island World Productions / Comedy House / Peter Rogers Productions. *Dir.* Gerald Thomas. *Int.* Jim Dale (Colón), Bernard Cribbins, Sara Crowe, Peter Richardson (Bartolomé Colón), Alexei Sayle, Maureen Lipman, Julian Clary, Richard Wilson, Leslie Philips (Rey Fernando), June Whitfield (Reina Isabel).

*1492. CONQUEST OF PARADISE / 1492. LA CONQUISTA DEL PARAÍSO*

Francia / Gran Bretaña / España 1992

*Prod.* Légende / Due West / Cyrk / Ministerio de Cultura de España / Ministerio de Cultura de Francia / Canal +. *Dir.* Ridley Scott. *Int.* Gérard Depardieu (Colón), Armand Assante, Sigourney Weaver (Reina Isabel), Ángela Molina (Beatriz), Fernando Rey (Padre Marchena), Michael Wincott, Frank Langella, Tcheky Karyo (Pinzón).

Y a continuación pasemos a desglosar los factores más «conflictivos» de la vida de Colón, algunos de ellos todavía no clarificados de forma convincente por ningún investigador:

1) *Su origen*. Como el Almirante nunca aclaró del todo su lugar de nacimiento, son infinitas las localidades que aspiran a ser la patria de Colón. Sin ánimo de ofender a los sesudos investigadores que le consideran mallorquín, corso, catalán, judío o extremeño, hemos de admitir que la interpretación más aceptada es la del origen genovés. En cine se suele admitir esta versión, aunque sin insistir mucho.

2) *Sus relaciones con las mujeres*. El matrimonio con Felipa Moñiz de Perestrello suele ser eliminado por motivos de construcción dramática (sólo las dos series televisivas se entretienen en los años portugueses de Colón, por otra parte poco conocidos). En cuanto a su unión extramarital con Beatriz Enríquez de Arana, los guionistas divagan lo suyo, en parte porque la conducta de Colón hacia ella no fue demasiado elegante. Parece que Beatriz era una moza de baja extracción que hizo de «reposo del guerrero» durante los años anteriores a 1492, y cuando Colón ascendió de categoría se desentendió de ella. Es un personaje que tampoco se explicita mucho en la pantalla grande, pero en la pequeña sufre tergiversaciones de bulto, como en la versión de Alberto Lattuada, que convierte a Colón en una especie de santo y se le muestra dispuesto al matrimonio en más de una ocasión, siendo siempre disuadido por la propia Beatriz. Es costumbre convertir a Diego de Arana en pariente suyo, recurso disculpable tanto desde el punto de vista narrativo como histórico.

3) *Sus relaciones con los Reyes Católicos*. No hay leyenda más establecida que la de la inmediata atracción entre Isabel de Castilla y el Almirante. Aunque esto tiene su base real, en las películas se tiende a menospreciar la participación de don Fernando; el monarca aragonés era un político pragmático y poco dado a extravíos románticos, pero esto no quiere decir que no se interesara por el proyecto colombino: no olvidemos que el prin-

cipal *sponsor* del viaje, Luis de Santángel, era el racionero del rey aragonés. La tesis picante de unas relaciones algo más íntimas entre la reina y Colón nunca ha pasado de simple cotilleo<sup>3</sup>, y evidentemente no queda reflejado en ninguna adaptación fílmica.

4) *La colaboración de los frailes de la Rábida*. Es un elemento indispensable de todas las adaptaciones al cine; lo único que se altera es la presencia de Juan Pérez y Antonio de Marchena, sobre lo cual tampoco se ponen de acuerdo los investigadores. Aparentemente fue Fray Antonio a quien Colón encontró en su primera visita al convento (1485), mientras que a Juan Pérez lo conoció en 1491, cuando estaba decidido a marcharse a Francia en vista del poco éxito de sus gestiones con los monarcas hispanos. Las figuras de ambos frailes son intercambiables y a veces se funden en una sola.

5) *El secreto de Colón*. Todos los historiadores insisten en que Colón tenía noticias fidedignas, de primera mano, de tierras allende los mares, y que por eso estaba tan seguro del éxito de su empresa. Según esta teoría (muy bien estructurada en las obras del profesor Manzano), habría un «protonauta» que llegó a América antes que Colón e informó al Almirante. Las alusiones fílmicas más directas a este motivo se explotan básicamente en los seriales televisivos, aunque hay una referencia explícita al protonauta en la versión mexicana de 1943.

6) *La decisión de la Junta Científica*. Hoy en día todos están de acuerdo en que el dictamen de la Junta de Salamanca tenía firme apoyo en los conocimientos geográficos de la época. Nadie dudaba de la esfericidad de la Tierra, no había ninguna especial inquina contra

---

<sup>3</sup> Cf. al respecto el relato de RUSHDIE, Shalman: «Cristóbal Colón y la reina Isabel consuman su relación». Publicado en español por *El País*, 5.9.1991.

Colón, ni se trataba de la lucha entre el oscurantismo y la ciencia; simplemente, el Almirante no presentaba ninguna prueba convincente de sus teorías. Así y todo, cuando se quiere ensalzar a Colón no se duda en mixtificar los hechos, como en la versión de Díaz Morales y la de Lattuada.

7) *El papel de los Pinzones*. Aquí sí que intervienen los factores de reivindicación hispánica. Ciertamente, la colaboración de Martín Alonso y su hermano fue esencial para poner en marcha la expedición: en eso todos están de acuerdo. Pero también es cierto que sus relaciones con Colón no fueron siempre cordiales, y hubo importantes roces entre ellos. Aquí es donde entran nuevamente en liza las dos corrientes historiográficas a las que antes aludíamos: para la «españolista» la culpa de estos enfrentamientos fue la soberbia desmedida de Colón; para la «colombina» sería la pésima catadura de los hermanos, codiciosos y mezquinos. Cuando intervienen factores patrióticos, intentar desenredar la madeja es tarea ímproba, pero hay varios detalles que orientan hacia actividades poco presentables de los hermanos Pinzón (por ejemplo, la trata de esclavos); no olvidemos que nunca se han hecho claras las razones por las que la villa de Palos estaba bajo castigo real, y que el apoyo a Colón era una obligación derivada de esa penalización. Los dos extremos en la representación de los Pinzones los tenemos en los seriales televisivos: completamente positiva en el de Cottafavi, totalmente negativa en el de Lattuada.

8) *La caída en desgracia de Colón*. Cuestión conflictiva como pocas, de la cual se prescinde en la versión «españolista». Si lo que se quiere es engrandecer al Almirante, es un arma ideal para fustigar la ingratitud y egoísmo de la Corona española y sus sicarios (Bobadilla es el principal chivo expiatorio). Las dos muestras más explícitas de esta última acepción son la versión británi-

ca de 1949 y, como no, el serial de Lattuada, que de hecho es tanto un panegírico acrítico de Colón como una especie de homenaje a la Leyenda Negra.

### 3. Los «enemigos de España» en acción

La famosa *Leyenda Negra* antiespañola ha hecho acto de presencia en varias de las películas sobre Colón, pero la reacción de los sectores más patrioteros del público ha sido muy variada, ya que films que no demostraban excesiva simpatía por la versión «españolista» de los hechos se habían distribuido en nuestro país sin excesivos problemas: es el caso de *The Coming of Columbus* de 1912 o la coproducción francoespañola estrenada en 1917. En los años posteriores a la Guerra Civil, el sentimiento patriótico llegó a tal grado de sensibilidad que algunos críticos ultramontanos consideraron casi enemigos de España a los responsables de una producción mexicana de 1943, *Cristóbal Colón (La grandeza de América)*, que la estricta censura del momento había dejado pasar sin alteraciones. En realidad, la ira «españolista» hacia este film no se basaba en su contenido ni en su forma, sino en el hecho de que intervinieran muchos de los españoles exiliados por poca o nula sintonía con el régimen franquista: el director José Díaz Morales, aunque no puede decirse que se implicara excesivamente en la contienda (para ser exactos, se marchó a finales del 36)<sup>4</sup>, en tiempos republicanos se había ganado cierta fama de izquierdista con sus columnas en el *Heraldo de Madrid*, y esto es lo que realmente le duele al

---

<sup>4</sup> Sobre la postura ideológica de los exiliados del cine republicano español, remito al lector a mi ensayo «Cineastas españoles en México, 1939-1948», en YANKELEVICH, Pablo (Ed.): *México país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo xx*. México, I.N.A.H., en prensa.

crítico de la publicación falangista *Primer Plano*, Luis Gómez Tello: «Basta ya de esta tolerancia en virtud de la cual se acerca a nuestras pantallas lo que no quisiéramos ver. Por si fuera poco, además de falsedades de bulto que los espectadores habrán ido apuntándose, se deja deslizar, bajo toda una pirotecnia verbal verdaderamente superficial, el veneno de aquella *leyenda negra* que Díaz Morales, en días que no olvidamos, vertía en los periódicos españoles»<sup>5</sup>. De todos modos, si los cinéfilos suspicaces querían *Leyenda Negra*, no tardarían mucho en tener la polémica servida en bandeja con la primera *biopic* de Colón producida hablada en inglés, titulada de forma bien llana *Christopher Columbus* (1949).

Se trataba de una iniciativa británica pero que buscaba difusión en el mercado de Estados Unidos con un tema que, en teoría, parecía tener atractivo al otro lado del Atlántico; además, para redondear la operación, se escogió como protagonista a un popular actor de Hollywood, Fredric March. Visto con perspectiva actual y tras los resultados críticos y comerciales del film, no parece que fuera una maniobra especialmente acertada. Por ejemplo, nadie se percató de que la vida de Colón nunca ha atraído la atención de los productores yanquis. Las razones son difíciles de precisar, aunque parecen ser implícitas a la esencia ideológica y política de los hechos históricos. En 1949 Hollywood estaba dominado enteramente por anglosajones y judíos; los elementos de origen italiano eran muy minoritarios, y los hispanos se reducían a los actores mexicanos especializados en papeles étnicos, casi siempre presentados con los rasgos denigratorios del *greaser*. La gesta colombina era un asunto esencialmente hispánico, español para ser más

---

<sup>5</sup> *Primer Plano*. N.º 303, 4 de agosto 1946.

exactos, y en los años de la posguerra mundial España no estaba precisamente de moda entre la opinión pública de habla inglesa. La dictadura franquista había sido la espoleta que reactivó los prejuicios antiespañoles latentes en amplios sectores de la intelectualidad, tanto los anglosajones de formación protestante como los judíos, éstos especialmente sensibilizados por la terrible experiencia del nazismo, del que Franco era considerado colaborador. No olvidemos tampoco que el año del descubrimiento de América también lo es de la consolidación de la intolerancia religiosa en la península ibérica, con la expulsión de los judíos.

Si se tienen en cuenta estas premisas no parece que el proyecto de Gainsborough estuviera predestinado al éxito. De todos modos, contaba con el factor originalidad (en el cine de expresión inglesa) y la voluntad de cuidar al máximo el aspecto visual y espectacular. Aunque el tema no tuviera excesivo gancho comercial, su importancia estaba fuera de toda duda, y desde luego la forma de presentarlo podía influir positivamente en la valoración del público. La producción se planteó con cierta riqueza de medios: detallada reconstrucción ambiental, fotografía en colores y un amplio reparto formado por excelentes profesionales encabezados por March y su esposa, Florence Eldridge, que interpretaría a Isabel la Católica.

El guión juega, con algunas reservas, al enfoque histórico «pro-Colón», que tradicionalmente revierte en un descrédito de todo lo español. Realmente, ningún personaje de la península está visto bajo una luz positiva, como no sea la reina (que siempre se salva) o alguno prácticamente imaginario como Diego de Arana; el villano principal es Francisco de Bobadilla, presentado como la némesis de Colón, siempre dispuesto a frustrar sus visionarios planes con las peores mañas; Martín Alonso Pinzón queda como un traidor y Juan de la Cosa

como un incompetente, responsable del naufragio de la Santa María; y en la escena final, cuando el ya muy consumido héroe ve como los reyes, con buenas palabras, le niegan todos los privilegios de los que se considera merecedor, al salir de la estancia declara a la cámara: «¡La Historia me recordará cuando ellos estén muertos y enterrados!».

Aunque estos y otros detalles ya eran suficientes para ofender el sensible patriotismo franquista, la gota que rebosó el vaso fue el trato dado a Fernando el Católico en el contexto de la trama y en una escena en particular. Un día en que Colón deambula por el palacio buscando valedores para su empresa, ve a un individuo que intenta propasarse con una dama amiga suya; el futuro Almirante no se puede contener y aparta al grosero con tanta violencia que lo tira por el suelo: entonces se da cuenta de que es el rey. La tensión de la escena se ve interrumpida por la llegada de la reina, que con su presencia consigue, por lo menos, que no haya castigo para Colón. La escena, dejando aparte pruritos patrióticos, no tiene mucho rigor histórico; puede que el Rey Católico fuera un mujeriego, pero es dudoso que se dedicara a perseguir faldas por los pasillos de palacio y, desde luego, no era un monigote que se deja humillar por un plebeyo: de haberse producido una situación semejante, pocas posibilidades habría tenido Colón no de llegar a Almirante, ¡sino simplemente de conservar la cabeza en su sitio!

No es extraño, pues, que en cuanto tuvo lugar el estreno londinense empezaran a llegar a Madrid escandalizados informes sobre el contenido del film, magnificados sin duda por ser de «segunda mano» (es poco probable que Franco, Carrero o cualquiera de las principales figuras del régimen hubieran visto la película) y también por la especial coyuntura internacional de la época, cuando el franquismo veía enemigos por todas partes.

#### 4. El «Imperio» contraataca

El gobierno español acabó por considerar *Christopher Columbus* como una ofensa deliberada de la *pérfida Albión* y decidió tomar alguna postura reivindicativa; lo malo es que el régimen franquista no tenía ningún poder en el ámbito internacional para impedir la difusión de la película. En 1935, el embajador de la República española en Estados Unidos consiguió que la Paramount retirara de circulación todas las copias de *The Devil is a Woman*, adaptación de la novela de Pierre Louys *La femme et le pantin* en la que el realizador Josef von Sternberg, en complicidad con su *Trilby* particular, Marlene Dietrich, edificaba un monumento a la España de pandereta y (lo más importante) ridiculizaba en algunas imágenes a las fuerzas armadas<sup>6</sup>. Pero en 1949 la coyuntura política internacional era muy diferente, y por ello se decidió una actuación realmente insólita: patrocinar a través del Instituto de Cultura Hispánica la producción de una obra fílmica que pusiera «los puntos sobre las íes» en el controvertido asunto, es decir, sintetizara los criterios oficiales sobre Colón y el Descubrimiento. La iniciativa se concretó en la convocatoria de un concurso para realizar una película sobre el Descubrimiento de América, al que podían presentarse compañías españolas y americanas pero con la condición de ajustarse a un guión ya elaborado y someterse al control de un grupo de asesores históricos, artísticos y religiosos. La convocatoria apareció en el B.O.E. el 19 de abril de 1950; la empresa beneficiada fue CIFESA, si bien lo de «beneficiada» es un decir, como veremos más adelante.

CIFESA, la autodenominada «antorcha de los éxitos» del cine español, se había ganado una sólida fama

---

<sup>6</sup> Para un resumen de todo este affaire, cf. BAXTER, John: *The Cinema of Josef von Sternberg*. Londres, Zwemmer, 1971, pp. 128-130.

en los años treinta con las películas de Imperio Argentina, y en aquel momento estaba precisamente muy orientada hacia los films históricos de gran presupuesto, en parte a causa del fenomenal éxito de *Locura de amor* (1948) en todo el mercado de habla hispana. La productora se comprometió a no escatimar medios para quedar a la altura de la distinción; se reclutaron los mejores artistas y técnicos, la mayoría de los cuales (empezando por el director, Juan de Orduña) ya habían acreditado sus méritos en anteriores esfuerzos de la casa como *Locura de amor*, *Agustina de Aragón* o *Pequeñeces*; el nutrido elenco estaba encabezado por Antonio Vilar, galán portugués que por aquel entonces gozaba de gran prestigio en los estudios madrileños. Pero pronto se apreció un problema de peso: las obligaciones estipuladas en la convocatoria. Si las injerencias de los asesores eran fáciles de esquivar, pues al fin y al cabo estaban a sueldo de la productora, no podía decirse lo mismo del guión suministrado por el Instituto de Cultura Hispánica, sobre el que debía construirse la trama dramática del film. Dicho guión, del que se decía que había salido de la inspirada estilográfica del almirante Carrero (el firmante oficial, de todos modos, fue José Rodolfo Boeta), era una fatigosa sucesión de estampas obsesionada por acumular el mayor número de referencias históricas posibles. Enseguida se vio lo difícil que resultaría sacar un producto fílmico medianamente atractivo.

Los objetivos de esta película, cuyo título definitivo sería *Alba de América* (con el subtítulo *Cristóbal Colón*), eran claros, aunque algo contradictorios: reivindicación de todo lo español y al mismo tiempo fidelidad a la Historia; veamos cómo se pusieron en práctica. De entrada se hizo una drástica delimitación cronológica a la intriga, comenzando con la llegada del protagonista con su hijo a tierras de Castilla y acabando con el clímax del recibimiento triunfal en Barcelona tras el primer viaje;

este margen es acertado, pues centra la historia en territorio hispánico y evita las «horas bajas» del Almirante, casi siempre interpretadas como una crítica hacia España y sus monarcas. La figura del protagonista fue tratada con respeto y admiración, pero sin olvidar sus aspectos negativos, sobre todo si repercutían en la exaltación de los elementos ibéricos. Por ejemplo, cuando espera la reunión de sabios con la seguridad de que su proyecto va a ser aceptado, desprecia orgullosamente la colaboración generosa que le ofrece Martín Alonso Pinzón.

El guión presta gran atención a los personajes españoles y al significado de la época en la Historia de España. Varias escenas se dedican a evocar el ambiente cortesano de los Reyes Católicos, introduciendo a cualquier personaje que recuerde las glorias del momento: el Gran Capitán, por ejemplo, tiene una breve intervención reconquistando una plaza a los moros, en una escena espectacular resuelta con gran lujo de medios. Igual que decíamos antes, tampoco este criterio es malo en sí, pero en la práctica se hace poco operativo por la tendencia a acumular prolijos detalles historicistas y desviar el presupuesto hacia escenas como la citada, que por brillante que resulte no deja de ser ajena a la trama principal. Isabel y Fernando reciben un tratamiento hierático y extasiado, especialmente embarazoso en el caso de la reina. Amparo Rivelles era una buena actriz, pero su personificación de Isabel de Castilla no hace un gran favor al personaje. Siempre con los ojos en blanco y recitando banalidades con voz engolada, en ningún momento justifica la admiración que despierta entre sus súbditos; el énfasis mitificador la convierte en algo artificial, deshumanizado, sin más vitalidad que la de un cuadro académico ochocentista. Tampoco la imagen de don Fernando —enérgico, pero al mismo tiempo afable— tiene excesivo relieve, aunque al poderse prescindir del acercamiento «santificador» adopta un aire algo más corpóreo.

Todos los personajes españoles son presentados desde una óptica totalmente positiva, sin ningún punto negro en su historial. En tierras castellanas Colón sólo encuentra facilidades y colaboración incondicional, hasta el punto de que lo realmente difícil es explicar las dificultades: para ello se recurre exclusivamente a su orgullo e intransigencia. Los frailes de La Rábida conectan enseguida con sus ideales, e incluso el presidente del tribunal que juzga el proyecto, Fray Hernando de Talavera, anima al navegante. Especial protagonismo se da al personaje de Martín Alonso Pinzón, que manifiesta una simpatía incondicional por Colón desde la primera vez que lo ve, en la playa de Palos, cuando llega cansado y hambriento con su hijo. Los antecedentes poco presentables de Pinzón como traficante de esclavos son cuidadosamente escamoteados, y sólo queda su condición de navegante experimentado al que todos los marinos de la región respetan y obedecen. El guión le concede un privilegio especial, el de conducir la narración en *flashback* tradicional de las producciones históricas de CIFESA. El film comienza con las tres carabelas en alta mar, con las murmuraciones y protestas de la marinería y las inquietudes de Colón sobre la satisfactoria conclusión de su empresa; cuando la tripulación empieza a ponerse realmente desagradable, Pinzón impone su autoridad y les explica cómo conoció al Almirante y se convenció de la viabilidad de sus ideas: la acción retrocede entonces a la llegada de Colón a Palos, y empieza la historia propiamente dicha.

En este cuadro de comprensión y bondad generalizadas, ¿no hay lugar para villanos? Por supuesto que sí, pero naturalmente no son españoles: son el francés Gastón y el judío Isaac (los nombres no son un prodigio de ingenio), interpretados con cierto sentido del humor por dos habituales de CIFESA, Eduardo Fajardo y Manuel Luna. Estos dos elementos sintetizan desde el principio

la mezquindad y trapacería de los enemigos de España, aunque, todo hay que decirlo, de la España de Franco más que de la de los Reyes Católicos: en la reacción antiespañola internacional subsiguiente al conflicto mundial, Francia y el estado de Israel eran los que habían destacado con más ahínco. El francés, amanerado y lujurioso, ofrece a Colón el apoyo de su patria: «¡Ése sí que es un país, buena bolsa y todo lo que se pida; no esta miseria, con unos reyes que no saben más que rezar y frailes fanáticos!». El judío sólo ve el aspecto lucrativo del negocio, ofreciendo riquezas a Colón, pero no consigue rendir los altos intereses del navegante. Al final los dos recibirán un castigo ejemplar: Gastón es liquidado en duelo por un soldado español después de que aquel hubiera ofendido a los reyes, y el judío es detenido por un asunto de malversación cuando intentaba disuadir a los marinos de Palos de embarcarse.

El enfoque fuertemente ideológico del guión se refleja también en aspectos más secundarios, por ejemplo en el personaje de Beatriz, la amante de Colón, que tuvo que ser tratado con el estricto puritanismo impuesto por la censura de la época. El Almirante la conoce en un mesón camino de Córdoba, tras haber mantenido la primera entrevista con los reyes, pero no trabaja en el local sino que ha venido de Córdoba para participar en la fiesta que allí se celebra con motivo de una victoria de las armas cristianas; su hermano es un soldado llamado Pedro de Arana (el mismo que luego ultimará al artero Gastón y se embarcará en el viaje colombino, y que por alguna razón no se le da el nombre más apropiado de Diego); su auténtica condición social queda muy imprecisa, aunque desde luego no tan baja como la historiografía tradicional le atribuye. Sus relaciones con Colón se desarrollan en un plano muy poco material: siempre se hablan de vos, y aunque hay una escena que acaba con el inicio de un beso en la boca, pocos detalles

orientan hacia una relación carnal auténtica. La figura de Beatriz adquiere un carácter casi simbólico, ultraterreno: «Yo estaré siempre con vos. Seré la sombra menuda de una vida grande. Una sombra que no molesta y acompaña». En un film que se declara tan motivado por la fidelidad histórica, el modo de presentar a Beatriz no es el más acorde con ese pretendido rigor, y sólo contribuye a desvirtuar la figura del protagonista, imprimiéndole ese carácter asexuado que era «de rigueur» en todos los personajes del cine español de los años cincuenta.

Ya metidos en el terreno de la reconstitución histórica, señalemos el modo de acercarse a la polémica cuestión de los auténticos conocimientos de Colón y la tesis del «pre-descubrimiento», pues adopta una postura realmente atípica. En todas sus declaraciones el héroe deja entrever que posee un secreto que es la clave de sus teorías; este recurso narrativo tiene especial importancia en el desarrollo de la intriga, hasta el punto de que en Italia la película fue distribuida con el título *Il segreto di Cristoforo Colombo*. En la reunión de científicos (que por cierto se sitúa en Córdoba en vez de Salamanca) se le plantea la necesidad de desvelar sus fuentes de información: Vilar se lleva la mano al pecho y dice que no puede. Más tarde, Fray Juan Pérez le hace la misma pregunta y entonces se decide a revelar su secreto. Cuando los espectadores que a estas alturas todavía sentían un mínimo de interés por la trama se esperaban la anécdota del protonauta, el Almirante saca el mapa de Toscanelli, la prueba de que todas sus ideas son ciertas. Realmente el efecto es bastante anticlimático, pues los hallazgos geográficos del florentino, si bien conocidos en un círculo muy restringido, no podían considerarse un secreto. Para ser exactos, eran un secreto de la Corona portuguesa, y Colón se había hecho con ellos durante su estancia en Lisboa por medios poco honrados de los que el guión, naturalmente, no ha-

bla. El protonauta aparece de forma paralela y ajena a la trayectoria vital colombina. Cuando el héroe está todavía esperando la decisión de los monarcas hispanos, llega a Palos un forastero envejecido y demacrado que pregunta por Pinzón. Resulta ser un marino que se perdió en alta mar y fue arrastrado hasta tierras nunca vistas, llenas de extrañas riquezas; al oírlo, Martín Alonso ve en este relato la confirmación de las ideas de Colón y decide prestarle su apoyo incondicional. Es decir, que el personaje incide en la toma de posición de Pinzón y no en la del Almirante, lo cual no cuadra con ninguna de las teorías históricas admitidas.



Imagen de *Alba de América*.

Y finalmente, veamos cómo el guión enfoca la figura del protagonista. Ya hemos hablado de la tendencia a la mitificación que rezuma todo el film y de la que el

protagonista no se libra, como era de esperar: totalmente dedicado a su idea, nada parece apartarle de ella. No hay espacio para los sentimientos; ya hemos visto lo abstracto de sus relaciones con Beatriz, y de su familia apenas hay referencias: su hijo Diego se queda en La Rábida sin que el Almirante se preocupe demasiado de él; su mujer portuguesa no merece ni un leve recuerdo, y su hermano Bartolomé es mencionado inopinadamente ya bien entrado el film, cuando le dice a Gastón que le ha hecho algunas gestiones ante el rey de Francia. Respecto al punto de la nacionalidad, el énfasis patriótico permite, sin embargo, aceptar su condición de extranjero, aunque en ningún momento se concreta su origen genovés. En lo que respecta a los aspectos negativos de su personalidad, aparte de la soberbia que manifiesta en los momentos de supuesto triunfo, sólo se reconocen sus antecedentes corsarios («La nave sería corsaria, pero yo no», declara de forma bastante ambigua). En resumen, el Colón que personifica Vilar encaja a la perfección en ese gran museo de cera que es *Alba de América*.

En líneas anteriores dijimos que la distinción concedida a CIFESA por el Instituto de Cultura Hispánica fue una victoria pírrica, pues a la larga perjudicó más que benefició a la empresa. Cuando se empezó a rodar *Alba de América* la compañía de Vicente Casanova no se encontraba en su mejor momento: *Locura de amor* había resultado un éxito comercial sin precedentes, pero productos posteriores como *Pequeñeces* y *Agustina de Aragón*, sin ser fracasos ni mucho menos, ya no funcionaron tan bien desde el punto de vista económico<sup>7</sup>. Las dos cintas inmediatamente anteriores a *Alba de Améri-*

---

<sup>7</sup> Para un mejor conocimiento de los avatares de esta productora es fundamental el estudio de IBÁÑEZ FANÉS, Félix: *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1981.

ca, *Una cubana en España* y *La leona de Castilla*, habían sido un completo desastre, no sólo entre el público sino también entre las autoridades competentes, que las habían clasificado en segunda categoría; si el primero de estos films era una comedieta de escasas ambiciones, el otro era una producción histórica de gran espectáculo, lo cual convertía tan baja clasificación en poco menos que un insulto personal. El carácter patriótico y paraestatal de *Alba de América* parecía lo más idóneo para modificar el rumbo algo escorado de la compañía, pero todo salió al revés.

Desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, la película fracasó a todos los niveles. Al tener que ajustarse a un guión prefijado y a unos criterios propagandísticos, el realizador se vio tan agarrotado que no pudo permitirse el menor alarde creativo. No es que Juan de Orduña fuera un genio del Séptimo Arte, pero tenía sentido visual y sabía transmitir emoción cuando el tema le motivaba. En este caso la motivación brillaba por su ausencia, y el film resultó de una mortal pesadez. Ciertamente la cinta británica que había motivado la reacción española no destacaba por su amenidad, pero en el aspecto visual tenía la ventaja de su elaborado colorido y un espléndido gusto en el diseño de decorados y vestuario. Y que conste que, estéticamente, *Alba de América* no es una obra despreciable. Fotografiarla en blanco y negro puede considerarse un error visto hoy día, pero también es cierto que para el cine español de aquella época la única posibilidad cromática era el Cinefotocolor, procedimiento local de limitados recursos plásticos. Y en lo que se refiere a la recreación escenográfica, el trabajo de Sigfrido Burmann es irreprochable, en la línea ya establecida en anteriores producciones de CIFE-SA. La música de fondo, a cargo también de otro asiduo de la casa, Juan Quintero, es de una superlativa riqueza tonal. El reparto reunía a los mejores actores del mo-

mento, algunos en cometidos muy por debajo de su categoría, como por ejemplo Virgilio Teixeira, que ya había hecho papeles de relieve y al que aquí apenas se le ve en su fugaz aparición como Pedro de Arana. En resumen, creo que debemos admitir que si *Alba de América* fracasó ante el público no fue por culpa del equipo técnico artístico, sino debido única y exclusivamente a la ineficacia del guión<sup>8</sup>.

Y si antes dudábamos que supusiera un beneficio para la empresa es debido a que la película no sólo fracasó totalmente en taquilla, sino también entre la Administración que la había promocionado: del resultado del nombramiento como Director General de Cinematografía de García Escudero, intelectual que defendía las orientaciones «neorrealistas» y abominaba de las mascaradas de cartón-piedra, ni siquiera pudo beneficiarse de las recompensas oficiales<sup>9</sup>. El desastre económico de *Alba de América* fue el principio del fin de CIFESA, que a partir de entonces abandonó la producción propia e inició un lento proceso de decadencia que no pudo detener ni siquiera el éxito de Sara Montiel en *El último cuplé* (producida y dirigida por Orduña en 1956).

## 5. Ficha técnica

Titulo: *Alba de América*. Director: Juan de Orduña.  
Producción: CIFESA. Guión: José Rodolfo Boeta. Fotografía: Alfredo Fraile. Música: Juan Quintero Montaje:

---

<sup>8</sup> Para otra interpretación política del film de Orduña, visto como algo más que la simple reacción coyuntural a una supuesta agresión externa, cf. el documentado ensayo de JUAN-NAVARRO, Santiago: «El cine como alegoría nacional: la construcción del estado franquista en *Alba de América* de Juan de Orduña», de próxima aparición en *Film-Historia Online*.

<sup>9</sup> GARCÍA ESCUDERO, José María: *La primera apertura*. Barcelona, Planeta, 1978, p. 25.

Juan Quintero. Decorados: Sigfrido Burmann. Montaje: Petra de Nieva. Interpretes: Antonio Vilar (Colón), Amparo Rivelles (Reina Isabel), José Marco Davó (Pinzón), José Suárez (Rey Fernando), María Martín (Beatriz), Manuel Luna, Eduardo Fajardo, Jesús Tordesillas, Virgilio Teixeira, Luis S. Torrecilla, Alberto Romea, Antonio Casas, Ernesto Vilches, Ana María Custodio, Francisco Pierrá, Fernando Sancho, Nicolás D. Perchicot, Arturo Marín. Blanco y Negro. Duración: 108'.



## Capítulo 4

# EL COLONIALISMO TRUNCADO EN LA ELIPSIS: *LA CANCIÓN DE AIXA* (1939)

*Luis Fernández Colorado*

Universidad Autónoma de Madrid.  
Departamento de Historia

### 1. Introducción

Apenas unas pocas horas antes de que el actor Fernando Fernández de Córdoba leyera frente a los micrófonos de Radio Nacional de España el último parte oficial de guerra, sancionando la finalización del conflicto bélico el día 1 de abril de 1939, la Junta Superior de Censura autorizaba las exhibiciones del largometraje *La canción de Aixa*, rodado en Berlín al amparo de la política de alianzas entre la Alemania del III Reich y los nacientes estamentos cinematográficos del futuro régimen franquista. Dicha cinta pretendía ser estrenada con la mayor brevedad por CIFESA, tras haber obtenido los derechos de explotación para todo el territorio peninsular de manos de la productora germana Hispano Film-Produktion, una suerte de fantasmagórica entidad cuyos estrechos lazos con la poderosa empresa regentada por Vicente Casanova seguían marcados por un notable oscurantismo. Muestra de ello era que a todos los efectos *La canción de Aixa* continuaba siendo aún para esas fechas una producción alemana de origen que CIFESA quería también registrar como española, bajo el argumento de las especiales características en que se había desarrollado su rodaje, donde, además, participaban numerosos elementos técnicos y artísticos vinculados desde antiguo con la firma valenciana.

El estreno en Barcelona de *La canción de Aixa* el día 8 de abril, que debía clausurar con honores de magno acontecimiento una serie de ficciones comerciales realizadas desde 1937 por Benito Perojo y Florián Rey en estudios berlineses, acabó teniendo lugar, pues, en la fecha prevista. Esas proyecciones en el Cinema Cataluña, adscrito al emporio CINAES, marcarían de este modo la primera escala de un auténtico éxito popular pronto repetido en otras ciudades como Madrid, Valencia, Málaga, Zaragoza o Melilla, donde la estimable acogida por parte de los espectadores, lógicamente receptivos ante las novedades escapistas que pudiera ofrecerle el cinematógrafo, estaría, además, reforzada por la parca explicitud propagandística de la película y sus elípticas alusiones a los recientes acontecimientos políticos.

En ese sentido, *La canción de Aixa* venía a representar el último esfuerzo por parte de la Hispano Film-Produktion —tras títulos anteriores como *Carmen, la de Triana* (Florián Rey, 1938), *El Barbero de Sevilla* (Benito Perojo, 1938), *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938) o *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1939)— para ofrecer una mirada plena de romanticismo sobre esa España eterna que se encontraba ya en pleno proceso de reelaboración de su presunto imaginario colectivo. Lejos de haber apostado por la engolada reconstrucción de gloriosos sucesos históricos del pasado más o menos reciente, como desde los primeros compases de la posguerra plasmarían determinadas propuestas del cine español, los largometrajes realizados en Alemania por Benito Perojo y Florián Rey destilaban tanta añoranza por la patria como fervorosa adhesión a los estereotipos del caduco costumbrismo romántico. De ahí que este cine de ficción evidenciara una herida abierta, cuya completa sutura sólo podía depender de la capacidad del régimen franquista para construir una identidad nacional moderna basada, no obstante, en los más añejos pilares de la tradición.



### 1.1. *La iconografía fílmica del infiel*

A mediados de octubre de 1938, la prensa barcelonesa comenzó a hacerse eco de que Florián Rey perfilaba el rodaje en Berlín de una película, provisionalmente titulada *Aixa*, que pretendía trasladar al celuloide el exótico universo literario de Manuel de Góngora, situado a caballo entre el apego a los valores esenciales de la cultura andaluza y la nostalgia ante la paulatina pérdida de las mejores improntas dejadas sobre ella por el mundo musulmán. Sin embargo, y al mismo tiempo, el director aragonés deseaba trascender el anclaje espacio-temporal del soporte novelístico para adecuarlo a una

posible lectura contemporánea que, entre sus múltiples rugosidades, permitiese ennoblecer la imagen de los otrora denostados guerreros marroquíes justo cuando estaban combatiendo al servicio de la causa franquista y contribuyendo de manera notable a la victoria de las fuerzas insurrectas.

Ahora bien, pese al inequívoco apego de Florián Rey a los ideales políticos falangistas, así como al hecho de que el film estuviera inserto en el marco de los acuerdos cinematográficos con el III Reich para el apoyo de la sublevación acaudillada por Francisco Franco, el proyecto de *La canción de Aixa* arrancararía entre sobresaltos y dificultades, hasta el punto de ser denunciado por Manuel Augusto García Viñolas ante el Alto Comisariado de España en Marruecos con el argumento de que los preparativos de la cinta —e incluso parte del rodaje en exteriores— estaban efectuándose sin la oportuna autorización del Departamento Nacional de Cinematografía. A lo cual se añadieron casi de inmediato otros problemas como las trabas puestas a la joven actriz María Paz Molinero —que debía protagonizar el personaje de Zohira— para salir hacia Berlín, al ser denunciada e investigada porque algunos familiares suyos estaban combatiendo a favor del legítimo gobierno republicano.

Así las cosas, desde mediados de octubre hasta finales de noviembre de 1938 tendría lugar la filmación parcial de los exteriores en parajes naturales de Alcazarquivir, Xauen, Tetuán y Larache, tras lo que —previo paso fugaz por San Sebastián para reunir completamente al equipo técnico-artístico y esperar a que se sofocaran los trágicos ecos de la *Reichskristall Nacht*— el rodaje continuaría hasta los últimos compases de enero de 1939 en los estudios berlineses E.F.A., puestos a disposición de Florián Rey por el gobierno hitleriano. Dos meses después, la primera copia del film saldría de los laboratorios Geyer en su doble versión española (*La canción de*

*Aixa*) y alemana (*Hinter Haremsgitten*), con destino a las exhibiciones privadas que de este largometraje pensaban hacerse ante representantes diplomáticos oficiales de países europeos.

El eje Madrid-Berlín, plasmado durante la Guerra Civil en varios protocolos secretos, cerraba de esta manera tan llamativa una etapa inicial de relaciones sustanciada fundamentalmente en los acuerdos con la Tobis para la distribución internacional del *Noticiero Español* (1938-1941) y la cobertura ofrecida para el rodaje en Berlín de sus películas a la casi recién creada entidad Hispano Film-Produktion. Una sociedad esta última —fundada en 1936 por Johann Ther, Sergio Otcup y Joaquín Reig Gozalbes— que iba a mantener estrechos vínculos con CIFESA aún sin desdeñar por ello la búsqueda de una difusión masiva de sus producciones por Europa e Hispanoamérica a través de otras firmas como la Bavaria Film-Kunst Verleih<sup>1</sup>. Muestra ejemplar de lo cual sería la propia distribución en salas comerciales de *La canción de Aixa*, que alcanzó no sólo a múltiples cines peninsulares —desde 1939 hasta bien entrada nada menos que la década de los cincuenta— sino también a lugares tan distantes como Francia (donde fue exhibida con el título de *Chant d'amour*), Italia (*Marocco*), Portugal (*Aixa-Alma muçulmana*), Marruecos (*Ugnia al-hubb*) o diversos países de África e Hispanoamérica.

La estrategia seguida por la Hispano Film-Produktion, desde su génesis hasta la práctica clausura de sus actividades, con *La canción de Aixa* había respondido

---

<sup>1</sup> Cf. al respecto los documentados trabajos de Díez Puertas, Emeterio («Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el III Reich, 1936-1945»), y de Estivill, Joseph («Comercio cinematográfico y propaganda política entre la España franquista y el III Reich»), publicados respectivamente en *Archivos de la Filmoteca* (número 33, octubre de 1999, pp. 34-59) y *Film-Historia* (volumen VII, número 2, 1997, pp. 113-130).

perfectamente, pues, a esquemas de funcionamiento similares —dejando al margen pequeñas salvedades— a los planteados con alguna anterioridad por Cinematografía Española Americana, que a través de filiales como Hispania Tobis y otras sociedades interpuestas acababa igualmente de rematar el proyecto africanista *Romancero marroquí* (1939), dirigido por Enrique Domínguez-Rodiño y el documentalista Carlos Velo. Un film concebido como magnífico instrumento persuasivo para dulcificar los rumores sobre tensiones y conatos de insurrección producidos durante el otoño de 1938 en Marruecos, y que sin duda buscaba reforzar bajo una clave estética cercana al documental el idílico panorama que de la vida en el Protectorado ofrecería *La canción de Aixa*<sup>2</sup>. La imagen poética, en definitiva, de un mundo anclado en tradiciones y valores morales que la nueva España franquista debía en parte recuperar al mismo tiempo que, sin embargo, se rechazaba explícitamente la posibilidad de apertura al llamado mundo civilizado.

En cualquier caso, dichas pretensiones de ofrecer una imagen remozada de lo marroquí no eran nuevas. El desarrollo a partir de 1912 de una política colonialista había traído aparejado, casi de forma inevitable, el uso del cinematógrafo como instrumento de propaganda al servicio de un presunto ánimo civilizador. En ese sentido, desde tan temprana fecha no faltaron ni las ambiciosas películas de exaltación patriótica, ni el ocasional complemento de un modesto corpus ensayístico sobre la oportunidad de servirse del llamado séptimo arte como herramienta idónea para conseguir dicho objetivo. Así,

---

<sup>2</sup> Esta tesis ha sido defendida en diversos escritos por Alberto Elena, cuyos argumentos compartimos plenamente. Así, por ejemplo, cabe destacar su magnífico artículo «Spanish Colonial Cinema: Contours and Singularities», publicado en *Journal of Film Preservation* (número 63, octubre de 2001).

los numerosos largometrajes documentales o de ficción, acometidos sobre todo desde el ascenso al poder de Miguel Primo de Rivera en 1923, se enlazarían con un intenso debate teórico sobre la necesidad de utilizar este medio, lógicamente bajo estricto control gubernativo, como vehículo de penetración ideológica en el Protectorado que sirviera, de paso, para ofrecer una imagen menos negativa sobre el esfuerzo colonizador de la que destilaban algunas crónicas periodísticas y ensayos literarios.

En la medida que Primo de Rivera consideraba al cine como «uno de los progresos modernos que mayor revolución e influencia pueden ejercer en el arte de la difusión de las ideas»<sup>3</sup>, la puesta en marcha de una política difusora de este medio por tierras marroquíes había acabado erigiéndose, por lo tanto, en uno de los pilares culturales y pedagógicos sobre los que se sustentaría el impulso colonialista español. De tal guisa, el cinematógrafo fue pronto entendido como escuela de valores necesaria para acometer una eficaz empresa civilizadora de esas «gentes de psicología extraña» que se resistían a someterse al Protectorado español, aunque al mismo tiempo las películas buscaran también efectuar un trabajo de persuasión regeneracionista sobre los cada vez más numerosos intelectuales españoles disconformes con las campañas bélicas desarrolladas en territorios africanos<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Palabras extraídas del discurso registrado en junio de 1928 por Miguel Primo de Rivera ante las cámaras y los micrófonos del sistema Phonofilm, bajo la dirección técnica de Feliciano Vítors. Dos extensos fragmentos de esta película se conservan en Filmoteca Española y Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.

<sup>4</sup> Una de las voces más significadas sería el escritor y cineasta Ernesto Giménez Caballero, autor de libros tan señalados como *Notas marruecas de un soldado*, por el que hubo de someterse a un Consejo de Guerra acusado de insultos al ejército y llamada a la sedición. No obstante, la visión más extendida sobre el papel jugado por el cine en el

Esta tendencia acabó culminando, como no podía ser de otro modo, en la realización de películas de propaganda concebidas para difundir ante las naciones del mundo entero una imagen idílica sobre el Protectorado marroquí, aprovechando tanto la celebración en Barcelona y Sevilla de las Exposiciones de 1929 como el marco del Instituto Cristóforo Colombo, promovido por España, Portugal e Italia para la penetración cultural «latina» en Hispanoamérica. Largometrajes del estilo de *Hispania* (Montesinos y Carriles, 1928), *El resurgir de España* (Antonio Calvache, 1929) o *La España de hoy* (Francisco Gargallo, 1929) ofrecieron en esa línea unas visiones complacientes del dificultoso proceso de colonización, ocultando o dulcificando hasta extremos insospechados los aspectos más polémicos para situar en primer plano de importancia los elementos educativos y culturales que traía aparejada nuestra presencia en tierras africanas, algo que también plasmaron variados cortometrajes como *La paz en Marruecos* (José Almeida, 1927), *Marruecos en la paz*

---

empeño colonizador se correspondió con la ofrecida por representantes de la industria audiovisual como las de Luis Antonio de Vega (al que cabe imputar esa aludida definición de los marroquíes como «gentes de psicología extraña») o Francisco Carcano, quien reflejaría su particular visión en numerosos escritos como el siguiente (*El Telegrama del Rif*, 17 de marzo de 1928): «Aquí, en este pedazo del Norte de África en que cumplimos misión civilizadora, es curioso observar cómo se despierta la afición a la cinematografía de los indígenas que vivieran hasta hace poco en estado de semibarbarie. Las preferencias de estos indígenas son, naturalmente, para aquellas películas que más razonan, en sus argumentos, con las ideas simples y primitivas, y más se acercan a sus costumbres en contacto con la naturaleza. Dignas del mayor interés son estas observaciones, pues del conocimiento de ellas y del de la peculiar manera de ser de los indígenas pudieran sacarse atinadas consecuencia para utilizar, como medio civilizador, el cinematógrafo, escogiendo películas cuya proyección haría en pro de nuestra misión en Marruecos más que medidas de orden político. Porque en tierras de moros, un cinematógrafo nuevo es una escuela que se abre».

(Rafael López Rienda, 1928), *Para la paz a Marruecos* (García Figueras, 1929) o *Marruecos en la guerra y en la paz* (Luis Ricart, 1929).

Con todo, a partir del estallido de la sublevación franquista esa necesidad de invertir la pésima imagen de lo marroquí en territorio español comenzó a hacerse cada vez más intensa, de modo que el Departamento Nacional de Cinematografía encabezado por Manuel Augusto García Viñolas no escatimaría afares en el propósito de conseguir dicho objetivo. Para ello quiso retomarse, como punto de partida, la antigua idea acuñada en el seno del Congreso Español de Cinematografía sobre la inaplazable urgencia de crear una Cinematoteca de la Raza que garantizase, como se postuló ya en 1928 desde su misma convocatoria pública, «la mayor veracidad en la reconstrucción de los hechos del presente a los historiadores del porvenir»; y, por otro lado, se aunarían esfuerzos para lograr una inmediata reconstrucción del eje Madrid-Berlín que permitiera el rodaje en estudios alemanes de películas susceptibles de acomodarse a las necesidades propagandísticas de la causa franquista, siguiendo el modelo que en las postrimerías del período monárquico de Alfonso XIII, durante los sucesivos gobiernos de Miguel Primo de Rivera y de Dámaso Berenguer, había cristalizado ya en títulos como *Spanien* (Herbert Korösi y Rudi Schmid, 1930). Una cinta ésta parcialmente financiada por instituciones del calado de la Deutsche-Spanische Gesellschaft y el Bayerische Landesfilmbühne que, bajo la apariencia de ser un descriptivo repaso cinematográfico sobre un país que estaba abriendo paulatinamente las fronteras para mostrar su progreso y que aspiraba a obtener los máximos reconocimientos internacionales, escondía en realidad una de las más ardorosas defensas posibles sobre el militarismo colonial y las virtudes de la tradición.

## 1.2. *Las construcciones identitarias del primer cine franquista*

*La canción de Aixa*, dirigida por Florián Rey en plena Guerra Civil, estaría por lo tanto destinada a convertirse —junto con los films dirigidos durante esta misma etapa por Benito Perojo o Enrique Domínguez-Rodiño y Carlos Velo— en uno de esos puntales sobre los que el franquismo intentaría edificar, a través del cine, mecanismos identitarios que actuaran como aglutinantes culturales de las diversas sensibilidades sociales y políticas conservadoras. Al tiempo que debían facilitar un cambio de actitud ante aspectos que, por cuestiones coyunturales, estaban siendo objeto de acelerada revisión: entre otras, la figura de los belicosos guerreros marroquíes y el oscurantismo de las tradiciones musulmanas. En este sentido, el primer cine franquista arrojaría cuantiosas muestras de esa estrategia basada en la filmación de películas aparentemente escapistas, donde la necesidad de olvidar los devastadores efectos de la tragedia bélica pretendió aliarse con un discurso ideológico explícito.

Una de las tendencias, por supuesto, sería la citada «reconstrucción de los hechos del presente a los historiadores del porvenir», pero también la de los sucesos del pasado y del presente para la sociedad civil en su conjunto. Muestra ejemplar de ello la ofrecerían los numerosos documentales realizados entre 1936 y 1946 donde la glosa de las virtudes raciales españolas supo encadenarse con una eficaz descripción argumentativa del progreso vivido en el Protectorado gracias a nuestra aventura colonial. Cortometrajes como *Tánger* (Francisco Costa Salas, 1940), *España en el Sahara* (Manuel Hernández Sanjuán, 1941), *Huellas árabes* (Francisco Narbona, 1941), *Covadonga* (Sabino A. Micón, 1943) o *Un poblado y un zoco* (Sabino A. Micón, 1946) acabarían asentando definitivamente la imagen buscada por

Florián Rey en *La canción de Aixa*, a caballo entre los añejos ideales estéticos del romanticismo y las necesidades políticas del mundo contemporáneo. Una imagen asentada sobre ideas motrices como raza, autoridad, moral o convivencia entre religiones y culturas dentro del superior orden del catolicismo y la hispanidad<sup>5</sup>.



Imagen de *La canción de Aixa*.

---

<sup>5</sup> Cf. al respecto *Un poblado y un zoco*, de Sabino A. Micón, donde se hace particular hincapié en la belleza del territorio marroquí, favorecida por la huella colonial española perceptible en la proliferación de escuelas. Pero, además, se insiste en la impronta dejada por el catolicismo desde tiempos inmemoriales, como atestigua el siguiente extracto de su guión: «Así como los cristianos se santiguan con agua bendecida antes de entrar en recinto sagrado, los árabes besan las jambas de las puertas del morabito para santificarse. Y aunque hoy es islámica la raza beréber, fue cristiana en tiempos: la prueba son esas crucecitas tatuadas en la barbilla y en la frente de las mujeres. Es tradición que cuando la invasión de los hunos, y para evitar que las hembras de raza berebere fueran confundidas, se les hizo el pequeño tatuaje de una cruz, porque en aquel entonces la raza era cristiana. Convertida al islamismo se ha conservado la tradición del tatuaje como un adorno».

Todos esos vértices iban a estar presentes en *La canción de Aixa* desde su misma secuencia inicial y tras una sucesión de títulos de crédito estéticamente vinculables con la pintura decimonónica española más cercana a los ideales del romanticismo (que, como es obvio, se trasladarán con posterioridad al diseño escénico de los decorados). En dicha escena preliminar, los primos Hamed —Ricardo Merino— y Abslam —Manuel Luna— se reencuentran por casualidad después de varios años de luchas familiares que han desembocado en una guerra civil abierta entre cábilas, y ambos manifiestan su entusiasta disposición a cerrar las heridas definitivamente. Ahora bien, mientras Hamed, ataviado con un *smoking* blanco, se encuentra sin ninguna compañía estable y manifiesta haberse desviado de la fe religiosa de sus mayores, Abslam se distingue por su indumentaria militar, el afecto que siente hacia los camaradas de fatigas que le acompañan y su apego a las tradiciones aprendidas de los antepasados. Se evidencian de esta manera dos mundos, pues, completamente opuestos y destinados a seguir enfrentándose hasta la derrota postrera de Hamed tanto por la fuerza de las armas como por el mayor ascendente moral del caudillo Abslam.

El aspecto racial se introduce pronto en el largometraje con la presencia de Aixa —Imperio Argentina—, un personaje mestizo engendrado por una madre cristiana y un padre musulmán situado en el segundo plano de su educación. Por supuesto, Aixa se convertirá de inmediato en uno de los desencadenantes involuntarios de nuevas hostilidades entre las cábilas de Hamed y Abslam, así como en un ámbito de peligrosa tentación para la correcta observancia moral y política de este último. La metáfora sobre las causas de la guerra civil desencadenada en España no podía resultar en ese sentido menos explícita desde el arranque del film, donde ya se menciona la necesidad de acabar con las tensiones que

han llevado a una lucha entre familias, siguiendo para ello las normas religiosas propias del mundo musulmán menos extremista —heredadas a su vez del cristianismo, que aparece como sustrato último— y aceptando la superioridad cuasi divina de un caudillo libremente elegido por los jefes de las cábilas.

La idea de fortalecer un mando único, basado en el liderazgo personal de Abslam, planea también desde los primeros compases del film. Ahora bien, no se oculta en ningún momento que ese caudillo debe cumplir, sin desviarse de la senda trazada por sus antepasados, una serie de condiciones sustentadas en la religión, la moral y el rigor militar. Por eso mismo Abslam, abstraído en el amor hacia Aixa, pondrá durante un tiempo en peligro su posición, al desentenderse de los graves asuntos de Estado que ésta lleva aparejada y caer en una suerte de molicie religiosa. Así, la obediencia a los mayores y el respeto a la fe se erigen nítidamente en los pilares fundamentales para definir, desde el inicio del largometraje, las características del perfecto caudillo, cuyo liderazgo pasará a sustentarse sobre el delicado equilibrio entre la esfera pública (el ejercicio político) y privada (el respeto a las normas heredadas) al que acabará regresando Abslam.

Para reforzar esta tesis la película recurrirá tempranamente, además, a incluir con notable énfasis una serie de referencias específicas sobre la necesidad de mantenerse alerta ante los peligros inherentes al desarrollo de la civilización. Unos peligros que, como es de suponer —aunque el film lo remacha por si acaso a través de los diálogos— siempre provienen del exterior y evidencian toda su perniciosidad cuando son mal digeridos. Es ahí donde cabe explicar el que Hamed, que manifiesta un feroz aburrimiento ante la perspectiva de vivir en su cábila dentro del marco de la tradición, sea presentado como un joven moderno —y, por tanto, que padece la

soledad de quien siempre está situado en la vertiente más frívola— sin otras aspiraciones que convertirse por la vía estética en un pelele carente de personalidad.

Abslam recobrará, a través de la derrota política y moral de Hamed, su faceta caudillista, que tanto bienestar promete traer al pueblo llano después de años de peligrosas desviaciones. Mientras que la mestiza Aixa asumirá, tras una fugaz etapa como cantante ligera, el papel de fiel esposa dispuesta a seguir los pasos marcados por las tradiciones. Abriéndose de dicho modo una puerta en el ámbito de lo ficcional hacia la construcción de ese nuevo Estado unido, metáfora del que quizás prometía edificar el futuro régimen franquista, y donde además las viejas enemistades generadas por el colonialismo acabarían cerrándose en un singular proceso de elipsis.

## 2. Ficha técnico-artística

Título: *La canción de Aixa*. Producción: Hispano Film-Produktion (Alemania-España, 1939). Distribución: CIFESA. Guión: Florián Rey y Manuel de Góngora, basado en la obra literaria de este último. Fotografía: Karl Puth y Hans Scheib. Decorados: Gustav Knauer y Alexander Mügge. Música: Federico Moreno Torroba y Werner Eisbrenner. Montaje: Willy Zeyn. Sonido: Emil Specht. Intérpretes: Imperio Argentina (Aixa), Manuel Luna (Abslam), Ricardo Merino (Hamed), María Paz Molinero (Zohira), Rafaela Satorres (Zaida), Anselmo Fernández (Alí), Pablo Hidalgo (Maestro), Nicolás D. Perchicot (Amar), Pedro Fernández Cuenca (Ben Darir), José Prada (Larbi), Pedro Barreto (José). Blanco y negro. Duración: 104 minutos.

## Capítulo 5

# OTRAS PELÍCULAS SOBRE MEMORIA E HISTORIA EN LA ESPAÑA DE LA POSGUERRA\*

**¡Harka!** 1941. *Producción:* CIFESA. *Director:* Carlos Arévalo. *Intérpretes:* Alfredo Mayo, Luis Peña, Luchy Soto, Raúl Cancio, Luis Peña Sánchez. 75'. De moderado éxito de público y crítica, esta película pone de manifiesto las consecuencias que para cinematografía española supuso la guerra civil. Asimismo resalta varios de los principios en los que se funda el nuevo *Régimen*, como son las aspiraciones imperiales de la nación y la exaltación del espíritu militar español. La obra nos muestra el despegue a la vida y a las comodidades de la península, las relaciones entre los compañeros de armas (en este caso las de cuatro oficiales destinados en el norte de África) y el carácter indomable de los españoles ante las adversidades.

**Escuadrilla.** 1942. *Producción:* Productores Asociados S.A. *Director:* Antonio Román. *Intérpretes:* Alfredo Mayo, Luchy Soto, José Nieto, Manolo Morán, Conchita Tapia, Luis Arroyo, Raúl Cancio, José Masi, Pablo Álvarez Rubio, Gracia de Triana, Carlos Muñoz, Eva López, Joaquín Bergía, Rafael Pan-

---

\* Sin pretender, ni mucho menos, hacer una relación exhaustiva, quisiéramos señalar algunas de las películas del período relacionadas con la memoria histórica en la posguerra y con los temas que hemos venido tratando durante estas jornadas de historia y cine.

do, Julio Rey de las Heras, Luis de la Torre. En pleno alzamiento franquista dos oficiales del Ejército se enamoran al mismo tiempo de una muchacha, la cual ha realizado sus estudios en el extranjero y que es contraria, inicialmente, a los principios que sustentan al que será nuevo *Régimen*. Conforme se desarrollan los acontecimientos de la guerra y los estrictamente personales, la moza va cambiando progresivamente de actitud frente a los insurrectos, hasta, finalmente, ser una defensora ardiente de los ideales que proclaman. En clara línea apologética de la ideología franquista, se nos muestra la desconfianza existente en el exterior a las propuestas del *bando nacional* por un problema de conocimiento de lo que realmente propugnan y promueven.

**Raza.** 1942. *Producción:* Cancillería del Consejo de la Hispanidad. *Director:* José Luis Sáenz de Heredia. *Intérpretes:* Alfredo Mayo, José Nieto, Ana Mariscal, Blanca de Silos, Luis Arroyo, Raúl Cancio, Pilar Soler, Julio Rey de las Heras, Rosina Mendía, Juan Calvo, Manuel Arbó. 109'. Uno de los valores de esta película reside en el hecho de que el autor del guión, Jaime de Andrade, sea el mismísimo Francisco Franco utilizando un seudónimo. En ella, se alude a los valores que han determinado que España sea uno de los países más importantes históricamente hablando, como son la milicia y la unidad familiar y religiosa. Como no podía ser de otra manera, es un reflejo psicológico de la vida y de las ideas del dictador español, que se concretan en el film a través de su argumento (comienza rememorando el *desastre* que supuso la pérdida de las últimas colonias de España en ultramar) y de sus personajes (que se ven implicados de diferentes formas en el desarrollo de la guerra civil del 36).

**Goyescas.** 1942. *Producción:* Universal Iberoamericana de Cinematografía. *Director* y *Guionista:* Benito Pe-rojo. *Intérpretes:* Imperio Argentina, Armando Calvo, Manolo Morán, Juan Calvo, Marta Flores, María Vera, Ramón Martori, José Latorre, Xan das Bolas. 102'. Ambientada en el Madrid de finales del XVIII, recorre la vida de dos mujeres, físicamente iguales pero de extracción social diferente, que se enamoran de un mismo hombre y al que posteriormente se disputan. Finalmente, su camino se separa por las repercusiones políticas que tiene la trayectoria adoptada por el protagonista. El telón de fondo de la película refleja la situación política de este período convulso en la Historia de España, como el Motín de Aranjuez, la destitución de Godoy como Valido del Rey y la abdicación de Carlos IV a favor de su hijo Fernando VII.

**Forja de almas.** 1943. *Producción:* LAIS S.A. *Director:* Eusebio Fernández Ardavín. *Intérpretes:* Antoñita Colomé, Alberto Romea, Raúl Cancio, Manolita Morán, Juan Roa, Germán Siles, Francisco Fernández, Pedro Morales. Se nos narra la vida del franciscano Andrés Manjón quien dedica su vida a educar a los necesitados mediante nuevos criterios pedagógicos. Progresivamente su obra ira creciendo y desarrollándose por el país. Situada a finales del siglo XIX y principios del XX, ensalza la labor realizada por los miembros de la iglesia en la tarea educativa en unos momentos tan importantes para España.

**El doncel de la Reina.** 1944. *Producción:* ONUBA S.L. *Director:* José Martín. *Intérpretes:* Manuel Luna, Carlos Muñoz, Mary Carrillo, Conchita de Lara, Paquita Vives, Nicolás Díaz de Perchicot, José Bru-

guera, Ana de Siria, Xan das Bolas, Ángel Falquina, Cesar de Nueda, Manuel Kayser, Antonio Casas. Ambientada en la conquista de Granada por parte de los Reyes Católicos, es la historia de Hernando Albornoz, doncel de la reina. Reconstruye la historia de un joven que decide alistarse en ese cuerpo, donde alcanzará el título de caballero, y que participa en el sitio de la última ciudad musulmana en la Península, tras lo cual, después de sufrir un desengaño amoroso, se embarcará rumbo a América.

**Inés de Castro.** 1944. *Producción:* Faro Films, S.A. *Director:* J. M. Leitao de Barros. *Intérpretes:* Alicia Palacios, Antonio Vilar, María Dolores Pradera, Antonia Planas, Raúl de Carvalho, Gregorio Beorlegui, Juan Vilaret, Ramón Martori, Antonio Casas, Erico Braga, Ricardo Mazo, Aníbal Vela, Concha López Silva, Pablo Álvarez Rubio, Juanita Manso, Mercedes García, Julia Alonso. Recreada en el primer tercio del siglo XIV en Castilla y Portugal. La paz firmada entre ambos países se sella con el matrimonio entre la infanta Constanza, de Castilla, y el infante Pedro, hijo del rey Alfonso de Portugal. La protagonista, Inés de Castro, es la dama que acompaña a la infanta castellana. La historia se desarrolla entre los amoríos de unos y las infidelidades de otros. Muerta Constanza, la relación de Inés con el infante, de todos conocida en la Corte, le acarrea ser asesinada. Este suceso provocará que el infante de Portugal se levante en armas contra su propio padre. Finalmente, Pedro I el Cruel saldrá victorioso de la contienda y rendirá honores de reina a su amada Inés.

**Los últimos de Filipinas.** 1945. *Producción:* CEA. *Director:* Antonio Román. *Intérpretes:* Armando Calvo, Guillermo Marín, Fernando Rey, Manolo Mo-

rán, José Nieto, Juan Calvo, Manuel Kayser, Carlos Muñoz, Nani Fernández, José Miguel Rupert, Pablo Álvarez Rubio, Tony Leblanc, Conrado San Martín. 97'. De carácter marcadamente bélico, la historia nos narra la persistencia y el valor de un destacamento militar atrincherado en una misión durante la guerra de secesión filipina. La falta de comunicación, la guerra, el hambre o las enfermedades son algunas de cuestiones a las que tienen que enfrentarse estos valerosos soldados que, tras la Firma del Tratado de París, por el cual España pierde su colonia, hacen caso omiso a la información que le facilitan los filipinos hasta que se enteran de la noticia por los diarios españoles que les suministra un correo español. Finalmente, desalojan la plaza fuerte entre el pasillo de honor que le realizan los mismos soldados que habían estado luchando contra ellos hasta ese momento.

**Dulcinea.** 1946. *Producción:* Galatea Films. *Director:* Luis Arroyo. *Intérpretes:* Ana Mariscal, Carlos Muñoz, Manuel Arbó, Manuel Requena, José Jaspe, Ángel de Andrés, José Lepe, Santiago Rivero, Luis Peña Sánchez, Ángel Martínez, Eduardo Fajardo, Concha López Silva, Conrado San Martín, Fernando Fresno, Lolita del Pino, Santanella. 87'. Su declaración, por parte del *Régimen*, como película de *interés nacional* pasará desapercibida para el gran público. La historia transcurre en la Toledo del siglo XVI, considerada como «el mejor tiempo de España, cuando la vida era más rica, ejemplo de virtudes, archivo de elegancia y escuela de picardía». La utilización de la imaginería católica en este film trata de poner de manifiesto los paralelismos existentes entre el caballero Don Quijote y una Dulcinea enamorada, por un lado, y los de un Jesucristo, muerto en

la cruz por sus ideales, y una Virgen María dedicada en cuerpo y alma a los necesitados.

**Reina Santa.** 1946. *Producción:* Suevia Films. *Director:* Rafael Gil. *Intérpretes:* Maruchi Fresno, Antonio Vilar, Fernando Rey, Luis Peña, José Nieto, Juan Espantaleon, Mery Martín, Barreto Pollera, Fernando Fernández de Córdoba, Milagros Leal, Virgilio Teixeira, Julieta Castelo, Maruja Asquerino, Gabriel Algara, Rafael Luis Calvo, José Prada, Félix Fernández, Joaquina Almarche, José Franco, Luisita España, José Jaspe, Fernando Fresno, Emilio García Ruiz, Manuel Guitián, Carmen Sánchez, Mercedes Castellanos, Manrique Gil, Alfonso de Córdoba, Francisco Hernández. La unión personal, así como los intereses territoriales, del rey don Dionis de Portugal con Isabel, hija del rey Pedro III de Aragón, provocará una historia de amores y de odios entre todos los componentes de la nueva familia. Los celos y la ira del legítimo heredero al trono, don Alfonso Sánchez, hacia su hermanastro provocará que se levante en armas contra su padre el rey. La guerra civil entre los partidarios de ambos bandos, finalmente concluye cuando la reina Isabel irrumpe en el campo de batalla enarbolando una cruz. El rey, viejo y cansado, muere. El infante don Alfonso es coronado. A su vez, la reina se retira al convento de Santa Clara no sin antes realizar una peregrinación a Santiago de Compostela.

**La Nao Capitana.** 1947. *Producción:* Suevia Films. *Director:* Florián Rey. *Intérpretes:* Paola Bárbara, Raquel Rodrigo, Lola Valcárcel, Manuel Luna, José Nieto, Jorge Mistral, Fernando Fernández de Córdoba, Jesús Tordesillas, Rafael Calvo, José María Lado, Nicolás D. Perchicot, José Jaspe, Nati Mistral, Ma-

nuel Requena, José Prada, Fernando Aguirre, Santiago Rivero, Casimiro Hurtado, Pablo Álvarez Rubio, Conrado San Martín. Película de aventuras ambientada en 1640. Durante el viaje de *La Nao Capitana* al Nuevo Mundo se infiltra un polizón de origen árabe, descendiente de los reyes musulmanes de Granada, que persigue recuperar un antiguo amor. Doña Estrella, mujer de don Antonio Fernández de Sigüenza —noble de buena familia—, es sorprendida por su marido en una conversación con su antiguo amante, Abdalah. Don Antonio resulta muerto después una pelea con el protagonista de la película, y con el fin de ocultar el asesinato los amantes deciden deshacerse del cadáver por la borda durante una tormenta. Con motivo de la celebración del paso del Ecuador, un navío pirata trata de abordar el barco aunque finalmente será rechazado. Ese momento es aprovechado por Abdalah, junto con unos secuaces que conoce en los calabozos del barco, para amotinarse y hacerse con el buque. Definitivamente, el capitán lograr controlar la situación y condena a muerte los sublevados. En ese momento, el antiguo descendiente de Boabdil, revela su amor por Estrella —*crisiana nueva*— y se convierte al fe católica con la esperanza de reunirse con su amada en el otro mundo.

**Don Quijote de la Mancha.** 1947. *Producción:* CIFE-SA. *Director:* Rafael Gil. *Intérpretes:* Rafael Ribelles, Juan Calvo, Juan Espantaleón, Fernando Rey, Manolo Morán, José María Seoane, Nani Fernández, Sara Montiel, Eduardo Fajardo, Guillermo Marín, Carmen de Lucio, Guillermina Grin, Julia Lajos, Milagros Leal, Félix Fernández, Julia Caba Alba. 102'. Adaptación de la novela homónima de Miguel de Cervantes donde se narran parte las aventuras vividas por don Quijote de la Mancha.

**Fuenteovejuna.** 1947. *Producción:* Alhambra Films. *Director:* Antonio Román. *Intérpretes:* Amparo Ribelles, Manuel Luna, Fernando Rey, Manuel Kayser, Carlos Muñoz, Tony Leblanc, Arturo Marín, Antonio Casas, Pilar Sala, Asunción Sancho, Rafael Calvo, Félix Fernández, Fernando Aguirre, Conrado San Martín, José Sáenz de Tejada, Manuel Guitián, Ángel Álvarez, Pablo Álvarez Rubio y la colaboración de Lina Yegrós y Julio Peña en las figuras de los Reyes Católicos. Adaptación del celebre drama de Lope de Vega que cuenta la historia la venganza de todo un pueblo, Fuenteovejuna, de los desmanes realizados por su Comendador (entre los cuales se encuentra la violación de la hija del alcalde del pueblo). Ante los interrogatorios a los que se somete a la población, la respuesta es siempre la misma: «¿Quién mató al comendador? Fuenteovejuna, señor». Como muestra de comprensión ante la entereza y el concepto de honor que muestran los naturales, los Reyes Católicos terminan por indultar a todo el pueblo por el crimen que han cometido.

**Don Juan de Serrallonga.** 1948. *Producción:* PECSA Films. *Director:* Luis García. *Intérpretes:* Amadeo Nazzari, Maruja Asquerino, José Nieto, Félix de Pomés, Domingo Rivas, Arturo Cámara, Pedro Calderón de la Barca, Marta Flores, Joaquín Carrasco, Ricardo Martín, Miguel Alonso, Manuel Requena, Fernando Sancho. De marcado carácter histórico, la película transcurre durante el siglo XVII en el Principado de Cataluña, cuando las luchas intestinas por el poder conducen a dos bandos rivales, los *Narros* y los *Cadells*, a enfrentarse por un viejo problema heredado de la Edad Media entre el Obispado de Vich y la Casa de Moncada. Juan de Serrallonga, noble catalán a cuyo padre los *Cadells* habían des-

pojado de sus bienes, se enamora de la hermana del gobernador de Barcelona, Carlos de Torrellas, pese a la enemistad de ambas familias. Siendo correspondido su amor por doña Juana, son sorprendidos por el prometido de ella a quien don Juan da muerte. Doña Juana huye con él y los *Narros* le toman de cabecilla en su lucha. Finalmente don Juan es traicionado, apresado y decapitado. Su amante, doña Juana, mata al traidor y se pone al frente de la tropa.

**Locura de amor.** 1948. *Producción:* CIFESA. *Director:* Juan de Orduña. *Intérpretes:* Aurora Bautista, Jorge Mistral, Fernando Rey, Jesús Tordesillas, Sara Montiel, Juan Espantaleón, Manuel Luna, Ricardo Acero, María Cañete, Manuel Arbó, Arturo Marín, Félix Fernández, Nicolás D. Perchicot, Carmen de Lucio. 120'. El análisis de este film resulta más complejo de lo que a primera vista parece. Por un lado, según Jean-Claude Seguin en *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, la película juega con las posibles influencias extranjeras que han podido incidir en la locura de Doña Juana, que recuerda a lo sucedido durante la II República y la guerra civil; por otro lado, evoca la existencia de un pasado mejor y de un futuro prometedor (sin entrar a desarrollar el tema el film deja entrever la figura de Carlos I). La reina Isabel la Católica se transformaría en el imaginario nacional en la figura del dictador Miguel Primo de Rivera, los años de Juana la Loca se convertirían en los que abarcó la II República y la Guerra Civil, y, por último, la subida al trono de Carlos I de España (V de Alemania) suponen el despegue de Franco como caudillo.

**El tambor del Bruch.** 1948. *Producción:* Emisora Films. *Director:* Ignacio F. Iquino. *Intérpretes:* Ana

Mariscal, José Nieto, Juan de Landa, Carlos Agosti, Rafael Luis Calvo, Jorge Greiner, Carlos Ronda, Enrique Magalona, Mariano Beut, Manuel Lopetegui, Eugenio Testa, Modesto Cid, Teresa Idel, Miguel Granieri, Juan Cumellas. La historia transcurre durante la ocupación francesa de España, en 1808, en Cataluña. En ella se puede ver el trabajo que realiza la resistencia española ante las operaciones de castigo que se producían contra los rebeldes. Finalmente, ante la necesidad de luchar directamente contra los ocupantes, el protagonista (Enrique), considerado por muchos como un traidor a la patria por cobijar al general francés que dirige la contienda durante su estancia en Martorell, se erige en cabecilla de las tropas españolas junto con su protegida Montserrat. De su huida de Martorell, los protagonistas se llevan consigo a joven tamborilero acusado de participar en el asesinato de un soldado francés. Durante la lucha, en el paso conocido como del Bruch, Enrique se enfrenta al general. Ambos mueren; mientras, el tambor del Bruch resuena sin cesar entre las montañas catalanas.

**José María, el Tempranillo. El rey de Sierra Morena.**

1949. *Producción*: C.E.U.S.A. *Director*: Adolfo Aznar. *Intérpretes*: Antonio, Rosario, Rafael Arcos, Rafael Calvo, Aníbal Vela, José Brugada, Marujita Díaz. Es la historia de José María Hinojosa, un joven andaluz, que se ve obligado a echarse al monte por asesinar al corregidor de Montilla. Así pues, se ve envuelto con una secta conocida como «La Mano Negra» que opera en toda Sierra Morena. Perseguido por la Justicia y por los miembros de la secta, finalmente logra descubrir su guarida. Una vez que ha puesto en conocimiento de la Justicia el paradero de los miembros de la secta, el Rey, Fernando VII,

no sólo le concederá el indulto sino que le nombrará comandante del Escuadrón de Protección y Seguridad de Andalucía.

**Aventuras de Juan Lucas.** 1949. *Producción:* Suevia Films. *Director:* Rafael Gil. *Intérpretes:* Fernando Rey, Juan Espantaleón, Manuel Dicenta, Manuel Morán, Joaquín Roa, Fernando Fernández de Córdoba, Marie Dea, Julia Caba Alba, Ricardo Acero, Manuel Kayser, Ramón Elías, Mary Carmen Macía, Rafael Calvo, José Prada, Jacinto San Emeterio, José Franco. Transcurre el año 1808 y Juan Lucas, campesino andaluz, decide abandonar las tareas del campo para convertirse en contrabandista. Al frente de la cuadrilla que capitaneaba su padre, se pone a disposición del conde de Gibalbín y su hija para luchar contra las tropas francesas. Su participación en la batalla de Menzibar le hace partícipe de recibir el título de oficial honorario del Ejército español. Al mismo tiempo, decide pedir en matrimonio a la hija del conde, el cual no quiere que su hija se case con otro que no sea de su misma condición social. Desesperado por no haber conseguido el amor de Ana, la protagonista, se confiesa autor de un crimen que no ha cometido y es condenado a muerte. Finalmente, sus compañeros, capitaneados por la condesa Ana, le salvan de la horca y huyen.

**Agustina de Aragón.** 1950. *Producción:* CIFESA. *Director:* Juan de Orduña. *Intérpretes:* Aurora Bautista, Virgilio Teixeira, Fernando Rey, Eduardo Fajardo, Manuel Luna, Jesús Tordesillas, Fernando Sancho, Raúl Cancio, Guillermo Marín, José Bódalo, Juan Espantaleón, Fernando Fernández de Córdoba, José Jaspe, Félix Fernández, Manuel Arbó. 120'. El reconocimiento a la deuda que le deben los

españoles a esta heroína es la trama en la que se envuelve esta película. Agustina de Aragón, ya anciana, acude a la Corte de Fernando VII a ser condecorada por su valentía durante el levantamiento de Zaragoza contra el invasor francés. En los instantes previos a su homenaje, y a todos aquellos que cayeron por defender su patria, evocará los sucesos por los que se le hizo merecedora del grado de subteniente del Ejército español y por los que el monarca le entrega las insignias al valor.

**Don Juan.** 1950. *Producción:* Chapalo Films. *Director:* José Luis Sáenz de Heredia. *Intérpretes:* Antonio Vilar, Enrique Guitart, María Rosa Salgado, José Ramón Giner, Annabella, Santiago Rivero, Mariano Berriatúa, Fernando Fernández de Córdoba, María Asquerino, Mary Lamar, Manolo Morán, Nicolás Díaz Perchicot, Honorina Fernández, Mercedes Castellanos, Carlos Agosti, Francisco Pierrá, Juan Vázquez, Jacinto San Emeterio. Drama *histórico* que refleja la vida de don Juan Tenorio que, una vez regresado a España tras su estancia en Venecia, se encuentra con que su padre ha muerto dejándole todos sus bienes con la condición de que se case con doña Inés, hija de Gonzalo de Ulloa. La historia transcurre entre los amores y desamores del joven por la dama. Finalmente, el padre de ella muere en el duelo que mantiene con don Juan, y él, malherido, es muerto por sus perseguidores después de declarar abiertamente su amor por doña Inés.

ISBN 84-8373-460-5



9 788483 734605