

Varia

La brujería en la Navarra del siglo XVI a través del cine: Akelarre (1984), de Pedro Olea

La sorcellerie en Navarre du XVI^e siècle à travers le cinéma: Akelarre (1984), de Pedro Olea

Witchcraft in 16th century Navarra through cinema: Akelarre (1984), by Pedro Olea

XVI mendeko Nafarroako sorginkeria zineman: Pedro Olearen Akelarre (1984)

Roberto MORALES ESTÉVEZ*

ESERP Madrid

Clio & Crimen, n.º 20 (2023), pp. 269-321

Resumen: Navarra ha sido considerada tradicionalmente tierra de brujas, pero a diferencia de lo ocurrido en Estados Unidos con Salem, no ha generado una filmografía apreciable. Una de las pocas películas dedicada a ello es Akelarre (1984), del director vasco Pedro Olea, del que se analizará tanto su verismo y validez como su discurso histórico. Además, se confrontará el filme con las fuentes históricas e historiográficas para una mayor comprensión del mismo.

Palabras clave: Brujería. Inquisición. Navarra. Cine. Historiografía.

Résumé: La Navarre est traditionnellement considérée comme une terre de sorcières, mais contrairement à ce qui s'est passé aux États-Unis avec Salem, elle n'a pas donné lieu à une filmographie appréciable. L'un des rares films qui lui est consacré est Akelarre (1984), du réalisateur basque Pedro Olea, dont la vraisemblance et la validité ainsi que le discours historique seront analysés. En outre, le film sera comparé à des sources historiques et historiographiques pour une meilleure compréhension du film.

Mots-clés: Sorcellerie. Inquisition. Navarre. Cinéma. Historiographie.

Abstract: Navarre has traditionally been considered a land of witches, but unlike what happened in the United States with Salem, it has not generated an appreciable filmography. One of the few films dedicated to it is Akelarre (1984), by the Basque director Pedro Olea, whose verisimilitude and validity as well as its historical discourse will be analysed. In addition, the film will be compared with historical and historiographical sources for a better understanding of the film.

Keywords: Witchcraft. Inquisition. Navarre. Cinema. Historiography.

Laburpena: Tradizionalki, Nafarroa sorginen lurraldetzat hartua izan da, baina Estatu Batuetan Salem kasuarekin gertatutakoarekin alderatuta, ez du filmografia ugaria sortu. Deditatu egin zaion filmeetako bat Pedro Olea euskal zinemagilearen Akelarre (1984) izan da, zeinaren diskurtso historikoaren egiazkotasuna eta baliogarritasuna aztertuko den. Gainera, filmea iturri historiko eta historiografikoekin erkatuko da, ulermen zabalagoa izate aldera.

Giltza-hitzak: Sorginkeria. Inkisizioa. Nafarroa. Zinema. Historiografia.

* **Correspondencia a / Corresponding author:** Roberto Morales Estévez. Área de Humanidades, ESERP Digital Business & Law School, calle Costa Rica, 9 (28016 Madrid). – prof.rmoraes@eserp.com – <https://orcid.org/0000-0002-7492-3778>

Cómo citar / How to cite: Morales Estévez, Roberto (2023). «La brujería en la Navarra del siglo XVI a través del cine: Akelarre (1984), de Pedro Olea», Clio & Crimen, 20, 269-321. (<https://doi.org/10.1387/clio-crimen.25737>).

Recibido/Received: 2023-05-11; Aceptado/Accepted: 2023-10-02.

ISSN 1698-4374 / eISSN 2792-8497 / © 2023 Clio & Crimen (UPV/EHU)



Esta obra está bajo una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

1. Introducción

Analizar un filme como fuente histórica no está exento de polémica. Antes de profundizar en la interpretación del trabajo de Pedro Olea, *Akelarre* (1984)¹, debemos atender al intenso debate producido entre los especialistas sobre esta cuestión y, a través de sus diferentes perspectivas, hacernos las preguntas pertinentes para nuestra investigación.

Si bien el cine se interesó por la Historia desde sus comienzos como fuente argumental, los historiadores tradicionalmente han visto con enorme recelo el relato histórico salido de las pantallas y no le prestaron atención hasta que en la década de los setenta del siglo pasado, el historiador Marc Ferro puso al cine y su relación con la historia en el centro del debate historiográfico².

Comencemos diciendo una evidencia, aunque dolorosa para los historiadores, como es que el cine ha sustituido a los mismos como fuente para el conocimiento de su pasado. Así lo constataba Ferro con respecto al filme *Bronenosets Potyomkin* (*El acorazado Potemkin*)³, del cual se ha demostrado que, salvo los gusanos que se comen la comida al principio y final del metraje, todo es falso:

«El resultado es que tenemos una leyenda del Potemkin, que ha “cogido” el lugar de la historia del Potemkin. Conozco a los mejores historiadores rusos y franceses de la Revolución de 1905, que desde hace veinte años están “combatiendo” contra el acorazado Potemkin, pero serán vencidos.

Pienso, por tanto, que es mucho más importante que nos interroguemos sobre qué visión de la historia se puede conseguir a través del cine, por qué nos forma y nos deforma al mismo tiempo»⁴.

De esta sustitución de la leyenda por la historia surgen los mayores ataques al cine como fuente histórica y más cuando estos se ponen al servicio de intereses ideológicos que utilizan como coartada basarse en «hechos reales»⁵, como hizo Griffith para justificar su capciosa concepción de la historia en *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*) estrenada en 1915⁶. Si el ejemplo les parece muy alejado en el tiempo, recordemos el espectáculo visual que supone *300* (2006)⁷. La película, basada en el cómic⁸ del aclamado Frank Miller es, simplemente un disparate histórico para justificar ideológicamente la política llevada a cabo por la administración nor-

¹ *Akelarre*, dirigido por Pedro Olea (España: Amboto producciones, 1984), <https://flixole.com/>.

² Marta García Carrión, «De espectador a historiador: cine e investigación histórica», en *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, ed. por Mónica Bolufer, Juan Gomis y Telésforo M. Hernández (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2015), 100.

³ *Bronenosets Potyomkin* (*El Acorazado Potemkin*), dirigido por Sergei M. Eisenstein (Unión Soviética: Goskino, 1925), Blu-ray

⁴ Marc Ferro (1991), «Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine». *Film-Historia*, I, 13-24.

⁵ David Thomson, *The End* (Barcelona: Pasado y Presente, 2015), 233.

⁶ *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*), dirigida por David Wark Griffith (Estados Unidos: David W. Griffith Corp, 1915), Blu-ray.

⁷ *300*, dirigida por Zack Snyder (Estados Unidos: Warner Bros, 2006), Blu-ray.

⁸ Frank Miller, *300* [1998] (Barcelona, Norma Editorial, 2013).

teamericana tras los atentados del 11 de septiembre de 2001. Ante películas como las citadas, cobra todo el sentido la contundente afirmación de Camarero, de las Heras y de la Cruz quienes sentencian: «Tengamos los ojos abiertos y que el cine no nos oculte la memoria ni nos cambie la historia»⁹, porque como afirma Goyeneche-Gómez, las películas tienden a reproducir los estereotipos sociales con respecto a la historia¹⁰. Precisamente, es esta carga ideológica la que hace que muchos historiadores sean recelosos con respecto al cine¹¹, aunque Ferro afirma que descubrir la ideología que emana de cualquier filme es un ejercicio histórico en sí mismo¹².

A pesar de la total falta de rigor histórico de las películas anteriormente citadas, y de muchas otras muy similares, hay historiadores que abogan por la utilización de tales películas como fuente histórica, no del tiempo supuestamente reflejado en el filme, sino como espejo de las sociedades en las que se produce. En este caso, nadie duda de tal perspectiva que ya expuso Kracauer en su obra *De Caligari a Hitler* (1947)¹³, «donde se adopta una perspectiva mimética totalmente ingenua donde la imagen toma como reflejo de una realidad objetiva»¹⁴. En esta línea se mueven Camarero, de las Heras y de la Cruz, quienes afirman que, sin obviar que el «cine histórico» hable del pasado y lleve a cabo una «reconstrucción» del mismo basada en la historiografía imperante del momento, lo hace de manera presentista, clarificando más el momento histórico en que se produjo la película y donde el pasado funciona más como espejo del presente, tanto por lo que dice como por lo que oculta del mismo. Para las citadas autoras, la única manera de afrontar el cine histórico es de forma diacrónica¹⁵. Hueso puntualiza, por otro lado, que no se puede aplicar de manera radical la «relación causa-efecto» apuntada entre los hechos sociales y los filmes a pesar de la evidente relación que existe entre ambos¹⁶.

⁹ Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de la Cruz. «La Historia en la pantalla», en *Una ventana indiscreta. La Historia desde el Cine*, ed. por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de la Cruz (Madrid, Ediciones JC, 2008), 85.

¹⁰ Edwar Goyeneche Gómez, «Las relaciones entre cine, cultura e Historia: una perspectiva de investigación audiovisual». *Palabra clave*, 15 N.º 3 (2021): 392.

¹¹ Pierre Sorlin, «El cine, reto para el historiador», *Centro de Investigación y Docencia Económicas*, V (2005) 17.

¹² Marc Ferro, «Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine». *Film-Historia*, I (1991): 13-24.

¹³ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (Barcelona: Paidós, 1985).

¹⁴ Marta García Carrión, «De espectador a historiador: cine e investigación histórica», en *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, ed. por Mónica Bolufer, Juan Gomis y Telésforo M. Hernández (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2015), 105.

¹⁵ Gloria Camarero, Beatriz de las Heras, y Vanessa de la Cruz. «La Historia en la pantalla», 79 y Vicente J. Benet, *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine* (Barcelona: Paidós, 2014), 291, argumenta en la misma línea: «A la hora de analizar el contexto nos referimos a ver el filme desde una perspectiva histórica para poder fijar su interpretación. Encuadrar la película en su momento económico, legal, social y cultural sin por ello entender que la película sea un reflejo de la sociedad o de un momento histórico en la que se enmarca, sino como «documentos donde se condensan simbólicamente las contradicciones y las tensiones de un momento histórico a través de una visión. Entramos, por tanto, en dominios subjetivos que se expresan en el nivel del texto o, mejor dicho, del contexto»

¹⁶ Ángel Luis Hueso, «La biografía o el papel de los grandes personajes en el cine», en *Una ventana indiscreta. La Historia desde el Cine*, ed. por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de la Cruz (Madrid, Ediciones JC, 2008), 98.

La desconfianza de muchos historiadores hacia el relato histórico surgido de las pantallas también puede deberse a la falta de rigor metodológico que lastra y limita el trabajo de este sobre el cine como fuente histórica, para la que no se recibe normalmente una formación específica¹⁷. Esta falta de formación no es, obviamente, propia de los profesionales de la historia, sino que se extiende a toda la sociedad. Como afirma el historiador y crítico de cine David Thomson: «En una cultura en la que, durante décadas, la mayoría de los niños ha pasado más tiempo viendo imágenes en movimiento que leyendo libros, no enseñar lectura visual en las escuelas ha sido y es una irresponsabilidad absoluta»¹⁸. De esta manera, el historiador con respecto al cine, se limita a un análisis superfluo de la película, comparando la historia emanada de los ensayos históricos frente al guión de la película, señalando los errores, omisiones y anacronismos que son capaces de localizar¹⁹.

El historiador norteamericano Rosenstone hace casi una enmienda a la totalidad de las objeciones antes expuestas al afirmar que:

«[...] debemos dejar de esperar que las películas hagan lo que (imaginamos que) los libros hacen. No debemos esperar que acierten con los hechos, o que presenten las diferentes caras de un problema, o que traten de manera imparcial todas las pruebas de un asunto o a todos los personajes o grupos que aparecen en una situación histórica y detalladamente un acontecimiento. Debemos dejar de anhelar que las películas se conviertan en el espejo de una realidad desaparecida que nos muestre el pasado tal y como fue. Las «películas históricas de ficción» no son, ni serán, nunca «precisas», de la misma manera que los libros (dicen ser), independientemente del número de asesores históricos que se consulten para trabajar en un proyecto y la atención que se preste a sus recomendaciones. Al igual que las obras de «historia escrita» las películas no son espejos de lo real, sino construcciones, trabajos cuyas reglas para relacionarse con el pasado y representarlo son necesariamente diferentes de las que tiene la historia escrita ¿Cómo podrían ser las mismas normas (y cómo quieren que sean) si precisamente el objetivo de la película es añadir movimiento, color, sonido y drama al pasado?»²⁰.

El estadounidense no se detiene aquí y afirma que la historia escrita tampoco está exenta de problemas. Ni es algo sólido ni refleja la realidad, sino una construcción de una historia moral a través de las huellas que aún conservamos. La historia es un producto ideológico y cultural del mundo occidental que intenta llevar el concepto de *verdad* del científicismo basada en experimentos repetibles a la historia²¹. Frente a las críticas sobre el presentismo de las películas, Rosenstone asevera que toda obra académica tiene una doble vertiente, pues tanto la disciplina histórica como los historiadores miran de manera simultánea al pasado y al presente. El historiador, como el cineasta, no vive en una burbuja sino que, como todo el mundo,

¹⁷ García Carrión, «De espectador a historiador: cine e investigación histórica», 104.

¹⁸ David Thomson, *The End* (Barcelona: Pasado y Presente, 2015), 32.

¹⁹ García Carrión, «De espectador a historiador: cine e investigación histórica», 104.

²⁰ Robert A. Rosenstone, «Inventando la verdad histórica en la Gran pantalla», en *Una ventana indiscreta. La Historia desde el Cine*, ed. por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de la Cruz (Madrid: Ediciones JC, 2008), 10-11.

²¹ Robert A. Rosenstone, *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia* (Madrid: Rialp, 2014), 227.

participa de la realidad y el momento histórico en el que vive y que le impele a responder desde su disciplina científica a cuestiones pasadas con nuevas perspectivas. Ya que ambos, cineastas e historiadores, participamos del citado presentismo, Rosentone se pregunta por qué limitarnos a analizar los filmes como si sólo hablasen del presente y la obra académica histórica impresa como si sólo hablase del pasado. Conocidos estos hechos, debemos empezar a pensar sobre cualquier discurso histórico, sea impreso o grabado, teniendo en cuenta tanto lo que nos dice sobre el pasado como lo que nos revela del presente²². Esto, evidentemente, obliga al historiador a una reflexión epistemológica y discursiva sobre su trabajo de enorme interés y que, desgraciadamente, en España ha encontrado un desarrollo limitado²³.

Así parece que ocurrió con la historiadora Natalie Zemon Davis y su relación con el proceso judicial de la Francia del siglo xvi, donde se acusó a Arnaud du Thil de suplantar a Martín Guerre durante tres años cohabitando con la esposa y familia del verdadero Martín sin levantar sospechas. El interés de la norteamericana era poder acercarse a la historia de las personas y minorías que, en cierto modo, estuviera fuera de los centros tradicionales de poder o riqueza en la Edad Moderna, y el caso de Martín Guerre era perfecto para ello. Como declaraba Zemon Davis: «Soñaba con un ejemplo jugoso que me permitiera actuar como antropóloga observando la experiencia cotidiana, en lugar de realizar un recuento basado en un registro tributario aquí y un contrato matrimonial allá»²⁴. Consciente del potencial cinematográfico, la historiadora ofreció el caso al director Daniel Vigne y al guionista Jean-Claude Carrière, que asesorados por la norteamericana, rodaron el filme estrenado en 1982, *Le retour de Martin Guerre* (*El regreso de Martín Guerre*)²⁵ con un elenco de actores liderado por Gerad Depardieu. La experiencia como asesora, a la luz de las propias palabras de Zemon Davis, fue enormemente enriquecedora.

«Ver a Depardieu interpretando al impostor Arnaud du Thil fingiendo ser Martín Guerre me brindó nuevas preguntas que formular en relación con la definición del ser en la Francia del siglo xvi. Fue entonces que comencé a pensar en el cine histórico como “experimento del pensamiento”. Junto con los archivos del xvi de la aldea de Martín Guerre en Artigat, teníamos la aldea en que filmábamos... un Artigat sustituto donde podíamos poner a prueba el pasado»²⁶.

Ante esta complejidad, cabe hacerse las siguientes preguntas. ¿Puede ser el cine histórico un experimento del pensamiento? ¿tiene el cine la capacidad de ofrecer nuevas perspectivas y preguntas sobre hechos históricos? ¿Es el cine un banco de pruebas sobre el pasado? Las respuestas a todas estas preguntas pueden contestarse

²² Rosenstone, Robert A. «La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que le hacemos a los muertos». En *historia con imágenes*, coord. por Ángel L. Hueso Montón y Gloria Camarero Gómez (Madrid: Síntesis, 2014), 25.

²³ García Carrión, «De espectador a historiador: cine e investigación histórica», 104.

²⁴ Natalie Zemon Davis, *Esclavos en la pantalla* [2002] (Cuba: ICAIC, 2012), 12.

²⁵ *Le retour de Martin Guerre* (*El regreso de Martín Guerre*), dirigida por Daniel Vigne (Francia: Production Marcel Dassault, France 3 (FR 3), S.F.P.C, 1982), DVD.

²⁶ Zemon Davis, *Esclavos...*, 13.

de manera afirmativa con la publicación en 1983, ahora en formato de libro académico homónimo de la propia Zemon Davis²⁷. Su compatriota Rosentone opina de igual forma cuando afirma que:

«Si las películas históricas de ficción pueden meditar sobre, interrogar acerca y analizar el pasado o explorar lo que ha sido reprimido por las historias oficiales con éxito (como yo creo que pueden) seguramente están desempeñando al menos una parte de la función que asignamos a la historia tradicional»²⁸.

Con ello se pretende atestiguar que, si bien la historia académica, y por extensión el ensayo académico, es innegablemente la manera más precisa de acercarse al pasado²⁹, no debemos dejar pasar las posibilidades que el cine nos brinda en nuestras indagaciones sobre la historia y las reflexiones sobre nuestro propio discurso y tarea historiográfica, que normalmente y de manera incomprensible, se orillan en las programaciones curriculares del Grado de Historia.

A todas estas consideraciones debe unirse el hecho innegable del enorme impacto que los productos audiovisuales, tales como el cine o las series de televisión, tiene en la concepción del pasado para la sociedad. Montero Díaz ya avisaba que «Quizá los historiadores ya hemos dejado de ser los señores de la historia»³⁰. Parfraseando la película de *Gladiator*³¹ podemos aseverar sin miedo a equivocarnos que, para gran parte de la sociedad, el discurso histórico no resuena en las aulas, ruge en las pantallas de toda condición y formato³². Los cineastas se dieron cuenta rápidamente de este hecho, como demuestran las declaraciones de uno de los padres del lenguaje fílmico, D.W. Griffith: «Llegará el día en que a los niños de las escuelas públicas se les enseñará prácticamente todo con las emocionantes películas. Definitivamente, no se les volverá a obligar a leer historia nunca más»³³. Pasando por alto

²⁷ A pesar de su entusiasmo por el cine, la norteamericana publicó Natalie Zemon Davis, *El regreso de Martín Guerre*, [1983] Madrid: Akal, 2013), consciente de las limitaciones de dicho formato, ya que como asevera Pierre Sorlin, «Cine e Historia, una relación que hace falta repensar», en *Una ventana indiscreta. La Historia desde el Cine*, ed. por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de la Cruz (Madrid: Ediciones JC, 2008), 20: «Es, para los historiadores, un auxiliar, insisto, sólo un auxiliar que no reemplaza lo escrito. Pero es también un auxiliar indispensable que fuerza al historiador a que reflexione sobre los presupuestos de su trabajo y sobre la naturaleza del cambio a lo largo de los siglos»

²⁸ Rosenstone, «Inventando la verdad histórica en la Gran pantalla», 17.

²⁹ Rosenstone, «La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que le hacemos a los muertos», 26, es consciente de estos límites: «La película histórica conlleva, sin duda, historiar. Es un modo de pensamiento, una manera de pensar y plantear cuestiones sobre el pasado forzosamente diferente a la que sigue la historia escrita. Es verdad que nunca podrá ser tan fiel a los detalles factuales de pasado como el estudio académico»

³⁰ Julio Montero Díaz, «La “realidad” histórica del cine: el peso del presente», en *Una ventana indiscreta. La Historia desde el Cine*, ed. por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de la Cruz (Madrid: Ediciones JC, 2008), 176

³¹ *Gladiator*, dirigida por Ridley Scott (Estados Unidos: Universal Pictures, 2000), Blu-ray.

³² Rosenstone, *La Historia en...*, 106, afirma con cierta sorna, afirma que «...más de un siglo después de la invención del cine, parece que ha llegado el momento de admitir que gran cantidad de lo que aprendemos sobre el pasado se transmite a través de este medio visual».

³³ Cita extraída de: Rosenstone, «La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que le hacemos a los muertos», 29.

que el director tratara la lectura como una onerosa tarea, lo cierto es que, como venimos exponiendo, el conocimiento histórico actualmente no surge de las escuelas y sí de los guiones y novelas que, en muchos casos dan una versión sesgada y falsa de la historia.

Evidentemente muchos cineastas se han acercado a la Historia como fuente argumental, lo que demuestra el interés que despierta el pasado en la sociedad. España no es una excepción, entre 1973 y 2011 se han estrenado nada menos que 393 películas con ambientación histórica, lo que arroja una media de este tipo de filmes de 10 al año, destacando las ambientadas en la Edad Moderna, casi 60 películas del total están dedicadas a dicho periodo³⁴. Por supuesto entre todas ellas la calidad histórica es muy desigual, en muchas de ellas la Historia es utilizada como simple excusa para los mayores despropósitos, tales como *Cristóbal Colón de oficio... descubridor* (1982) de Mariano Ozores³⁵. Es evidente que apoyarse en la Historia no es sinónimo de generar un discurso histórico en imágenes.

Los discursos históricos relevantes nacen de cineastas que, a través de sus películas, como asevera Rosenstone, «plantan las mismas cuestiones sobre el pasado que los historiadores: no solo qué ocurrió o por qué, sino qué significado tiene lo que pasó para nosotros hoy»³⁶. Siguiendo al norteamericano, la visión histórica ofrecida por el cine es, por fuerza, distinta al discurso académico tradicional, y por tanto puede refutar y ofrecer interpretaciones contrarias a las que son tradicionalmente admitidas, en definitiva cuestionar opiniones ya aceptadas sobre cualquier hecho histórico y llevar al público a reconsiderar sus ideas preconcebidas sobre los mismos. Eso es lo que consiguió el siempre polémico Oliver Stone³⁷ con su película *JFK (caso abierto)*³⁸, estrenada en 1991 y que volvió a desatar las dudas entre la sociedad estadounidense sobre la autoría del asesinato del presidente norteamericano y obligó al Congreso de los Estados Unidos a aprobar leyes para desclasificar miles de documentos relacionados con el homicidio³⁹.

Es de sobra conocido que el cine estimula la comprensión histórica, la emoción y la empatía, siempre que sean utilizadas con prudencia y reflexión, que «reviste un calor cognoscitivo fundamental tanto en la investigación como en la

³⁴ José María Caparrós Lera, «Cine histórico español contemporáneo. De *El espíritu de la colmena* (1973) *La voz dormida* (2011)», En *historia con imágenes*, coord. por Ángel L. Hueso Montón y Gloria Camarero (Madrid: Síntesis, 2014), 167-168.

³⁵ *Cristóbal Colón de oficio... descubridor*, dirigido por Mariano Ozores (España: Constan Films., 1982), DVD.

³⁶ Rosenstone, *La Historia en...*, 203-204.

³⁷ Rosenstone, *La Historia en...*, 194-195, defiende, junto con otros especialistas, tratar a Oliver Stone como historiador. A pesar de que el cineasta ha rechazado tal definición, tal vez sea por no verse sometido a más controversias de las que ya sus películas le acarrearán.

³⁸ *J.F.K. (JFK. Caso abierto)*, dirigida por Oliver Stone (Estados Unidos: Warner Bros, 1991), DVD. La obsesión por el magnicidio de Kennedy ha perseguido a Stone durante toda su carrera y, apoyado por la documentación desclasificada en los últimos años, estrenó en el Festival de Cannes de 2021 su documental *JFK Revisited: Through the Looking Glass*, dirigido por Oliver Stone (Estados Unidos: Ingenious Media, Ixtlan Productions, Pantagruel Productions, 2021), Blu-ray.

³⁹ Rosenstone, *La Historia en...*, 205.

enseñanza»⁴⁰. Sería un gran error por parte de los historiadores ignorar este hecho y no hacer del cine un arma para atraer a la sociedad y a nuestros alumnos⁴¹ a través del enorme altavoz que nos proporciona el cine⁴². Es decir, apoyarnos en el cine para, ahora sí, desarrollar a través de las imágenes un discurso académico por medio de libros o artículos que generen un debate útil tanto para la sociedad como para la comunidad científica. ¿Podemos hacer un «experimento del pensamiento» y «poner a prueba el pasado» como pretendía Zemon Davis?

Precisamente es lo que nos aprestamos a hacer y justamente con uno de los arquetipos que está muy presente en el cine, como es la bruja. Por ello nos parece pertinente abordar filmes donde la brujería ha generado previamente a Olea un discurso historiográfico para, más tarde, intentar responder si el director bilbaíno puede participar de tan selecto club.

No obstante, no olvidamos las advertencias sobre el presentismo en el cine, siguiendo a Ferro⁴³, no nos limitaremos a analizar el filme como objeto aislado, sino que lo contextualizaremos en la obra del propio realizador y en el momento en que se produjo el rodaje. La película pretende representar el foco de brujería que se produjo en Araiz en 1595, por lo que haremos un repaso de las distintas oleadas de brujería que tuvieron lugar en la Navarra del siglo xvi centrándonos, obviamente, en la que está basada la cinta, para luego confrontarla con el filme y responder a la pregunta clave: ¿genera Pedro Olea con su propuesta cinematográfica un discurso histórico?

2. El historiador, la bruja y el cineasta

Entre los arquetipos que el cine ha explotado de manera intensiva y reiterada cabe destacar el de la bruja⁴⁴ y su cacería, a la que Hollywood vuelve una y otra

⁴⁰ Mónica Bolufer Peruga, «Texturas del pasado: cine y escritura de la historia», en *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, ed. por Mónica Bolufer, Juan Gomis y Telésforo M. Hernández (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2015), 13.

⁴¹ George Lucas, creador de la saga de Indiana Jones, afirma que: «todos aquellos que hacemos películas somos profesores-profesores con voces muy potentes-, pero nunca tendremos el poder del profesor que susurra al oído de un alumno». De hecho, concibió una serie que narrara las aventuras de un Indiana niño, preocupado como estaba el director porque, en su opinión, la Historia no se enseñaba bien en Estados Unidos. Esta serie televisiva se llamó, de manera provisional, *A walk Throug 20th Century: History whit Indiana Jones*. A pesar de la inversión, la serie fue un fracaso. Muy posiblemente, el elemento educativo pesó demasiado en la trama y cortaba la acción. El espectador no quería escuchar una disertación de minutos sobre historia de las religiones y demandaba, simplemente, acción. Para saber más sobre la misma acudir a: Salva Rubio, *Tras los pasos de Indiana Jones* (Barcelona: Minotauro, 2021), 61-70.

⁴² Sorlin, «El cine, reto para el historiador», 35, advierte que el cine no es un accidente. Es algo central en un siglo que sería diferente sin la experiencia cultural del espectador en el cine y, por tanto, es un fenómeno que debemos tener en cuenta. Como Marc Ferro destaca en «Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine», 13), el problema sobre la visión fílmica de la historia es algo realmente importante, porque pasamos más horas frente al televisor o el cine que leyendo libros».

⁴³ Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona: Ariel, 1995).

⁴⁴ Rebeca López Villar, «Representaciones de la Bruja en la creación audiovisual contemporánea (2000-2019): videoarte, cine y televisión» (tesis doctoral, Universidad de Vigo, 2022), p.18, <http://hdl>.

vez de manera explícita o alegórica, con Salem como epicentro narrativo. Bien es cierto que en casi todos los casos la bruja es utilizada como personaje de filmes del género de terror, fantasía, o comedia y, que, por tanto, está totalmente alejada del discurso historiográfico y del análisis que proponemos.

Las películas que plantean una lectura histórica del fenómeno de la brujería son escasas, aunque la primera de ellas, y posiblemente una de las más interesantes desde el punto de vista histórico, llegó cuando el cine era aún silente. Nos referimos al filme *Häxan* (1922)⁴⁵, salido de la mente del médico, actor, guionista y director Benjamin Christensen. El danés ideó en 1914, tras entrar en contacto con *El martillo de las brujas* o *Malleus maleficarum*⁴⁶, una trilogía que se llamaría *Historia de las supersticiones*. Únicamente vio la luz la película que nos ocupa, ya que *Helgeninde* («La mujer santa») y *Ånder* («Espíritus»), nunca se llegaron a grabar⁴⁷.

La película se filmó durante dos años en absoluto secreto con un elevadísimo presupuesto y con un amplio proceso de documentación por parte del director, que leyó numerosos procesos de los siglos xvi y xvii⁴⁸. Dividida en siete capítulos, ya en el primero de ellos se demuestra su carácter didáctico y erudito al hacer una disertación sobre la historia de la brujería. Luego, a través de la anciana y pobre María la Costurera, vemos cómo la cruel maquinaria inquisitorial se pone en marcha arrollando no sólo a la anciana, sino a sus acusadoras, entre las que destaca la bella y joven Anna, dejando claro que el verdadero «delito» era ser mujer. En el sexto capítulo, Christensen se ocupa de las supuestas posesas en un convento, para luego, en el último capítulo, conectar con las teorías médicas (recordemos que el propio director lo era) de la época sobre enfermedades mentales.

Estrenada en 1922, consiguió una ovación cerrada, sobre todo por las imágenes que representaban el vuelo de las brujas en escoba camino del aquelarre. Según Gubern⁴⁹, se trata de un filme de imágenes absolutamente inéditas y de un raro refinamiento y audacia técnica en el uso de la luz, el encuadre, los maquillajes y los

handle.net/11093/3058 refleja que sólo entre los años 2000 y 2019 se han estrenado más de 70 películas y series en la que la bruja es uno de sus personajes.

⁴⁵ *Häxan*, dirigida por Benjamin Christensen (Suecia: Svensk Filmindustri, 1922), DVD. Debemos distinguir el montaje original de la película del realizado por William Burroughs en 1968, *Häxan. Witchcraft through the ages*. El escritor estadounidense, gran admirador del filme, acertó notablemente el metraje e hizo una narración en off. Aunque ambos proyectos son interesantes por distintas razones, es aconsejable acercarse al proyecto original del danés.

⁴⁶ Manual teológico redactado por los inquisidores dominicos Heinrich Kramer y Jakob Sprenger a finales del siglo xv y que contribuyó de manera decisiva para la expansión de la histeria sobre la acción real de las brujas en el mundo y su alianza con el demonio espoleando, de esta manera la caza de brujas que asoló Europa y América durante la Edad Moderna. Para una breve introducción a la citada obra, acudir a: María Jesús Zamora Calvo, «Reflejos de mundos ocultos: Inquisidores y demonólogos en los Siglos de Oro», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, ed. por Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (España: Iberoamericana Vervuert: Fundación San Millán de la Cogolla, 2004), 1885-1895.

⁴⁷ Jack Stevenson, *Witchcraft through the ages. The story of Häxam, the world's strangest film and the man who made it* (Guildford: FAB Press, 2006), 24.

⁴⁸ Román Gubern, *Historia del Cine* (Barcelona: Anagrama, 2014), 80.

⁴⁹ Gubern, *Historia del Cine...*, 80.

decorados. El resultado es un conjunto visual impresionante y convincente, pero a pesar de todo fue un fracaso comercial del que nunca se repuso el director danés. Su evidente anticlericalismo, sus escenas de alto contenido sexual para la época y la crudeza con la que representaba las torturas, le valieron airadas críticas e incluso la censura de su proyección en algunos países por mucho que Christensen adujera que la película solo debía ser proyectada para el interés científico, autoridades y profesionales y no a las masas⁵⁰.

Si alguien puede ostentar el título del «director de las brujas», este no es otro que el también cineasta danés Carl T. Dreyer⁵¹, que se acercó al tema de la brujería en nada menos que cuatro ocasiones. Al igual que en el caso de Christensen, la documentación previa a cada rodaje era de vital importancia para Dreyer como refleja Dulce⁵²:

«También destaca —casi por contraste con la mayoría de los directores de cine mudo— la obsesión dreyeriana por autenticar todos y cada uno de los elementos figurativos de la reconstrucción histórica. Donde cualquier otro cultivador del *film d'art* se hubiera conformado con un competente decorado de época y actores ataviados “ad hoc”, Dreyer exige un realismo intachable, fruto de la documentación más rigurosa».

La primera vez que se acerca a la brujería es en su filme *Blade af Satans bog (Las páginas del libro de Satán, 1921)*⁵³, un proyecto que le costó sacar adelante dadas las reticencias de la productora Nordisk a aportar el dinero que el cineasta creía que debía tener su proyecto. En una carta dirigida a la productora cinematográfica, Dreyer nos da otra muestra, además de su enfado por la falta de fondos, de su obsesión por la fidelidad histórica y obrando de esta manera como un historiador al acudir a bibliotecas: «¿Le ha dicho usted al director general que he trabajado durante meses en bibliotecas para encontrar cada detalle de mis decorados? No he delegado nada en otros, todo lo he hecho yo sólo. ¿No demuestra todo esto que mi propósito es hacer algo distinto a una película de mero consumo? [...]»⁵⁴.

La película se divide en cuatro capítulos cuyo hilo conductor es Satán, que en distintas épocas históricas y bajo forma humana, lleva a los hombres hacia la maldad y el pecado obligado por Dios. El capítulo que nos interesa es el segundo, ambientado en la Sevilla del siglo xvi. El diablo, como inquisidor, empuja a un monje lascivo a buscar la perdición de una mujer que no le ama y a la que acusa de bruje-

⁵⁰ Jack Stevenson, *Witchcraft...*, 50.

⁵¹ Rebeca López Villar, «Representaciones de la Bruja en la creación audiovisual contemporánea (2000-2019): videoarte, cine y televisión», 119., habla de influencia de *Häxan* en filmes muy posteriores como *Legend*, dirigida por Ridley Scott (Estados Unidos: Legend Production Company, 1985), DVD, pero sobre todo detecta en Dreyer «una mayor influencia estética y conceptual» de Christensen.

⁵² José Andrés Dulce, *Dreyer* (Madrid: Nickel Odeon, 2000), 86.

⁵³ *Blade af Satans bog (Las páginas del libro de Satán)*, dirigida por Carl T. Dreyer (Dinamarca: Nordisk Film., 1921), DVD.

⁵⁴ «Les cinéastes parlent» *Cahiers du Cinéma*, núm. 207, diciembre, 1968, p.12-13. Extraemos la traducción de: Manuel Vidal Estévez, *Carl Theodor Dreyer* (Madrid, Cátedra, 1997), 89.

ría. Lucifer llega a sugerir, pues sólo con eso le vale, que puede tomar por fuerza el cuerpo de la joven el día antes de su ejecución. Como en el caso anterior, el anti-clericalismo es evidente y la mujer es objeto de la violencia y las vejaciones de un clero lascivo.

Esto llegaría a su máxima expresión en su siguiente trabajo relacionado con la brujería, *La Passion de Jeanne d'Arc (La pasión de Juana de Arco, 1928)*⁵⁵. Dreyer dejaría de lado el cariz heroico de su figura para centrarse en el proceso a la que la *Pucelle* fue sometida, entre otras acusaciones, de ser bruja. De nuevo vemos a Dreyer basarse en fuentes históricas, ya que utilizó para su guión las actas completas y originales del proceso que publicó en 1920 el historiador Pierre Champion, de manera íntegra, con anotaciones del proceso incoado a la santa. Además, no quiso maquillar a los actores en su búsqueda de veracidad, El clero aparece animalizado y brutal y la cinta nos lleva a observar con pavor la aniquilación lenta y terrible tanto física como mental de la mujer en el juicio, que gracias a los maravillosos primeros planos de la actriz María Falconetti, sufrimos como propios.

Su siguiente acercamiento a la brujería se produce en 1932 con el filme *Vampyr - Der Traum des Allan Grey (Vampyr, la bruja vampiro)*⁵⁶. Nos encontramos ante un filme oscuro y onírico sobre cuyo argumento se sigue debatiendo. En palabras de Tausiet,⁵⁷ una película difícil de ver y comprender en su totalidad, incontable e imposible de traducir en palabras. De manera alegórica, Dreyer nos sitúa frente la brujería como un mal que se pasa de madres a hijas y sobre la bruja como vampiro que puede llevar a la muerte no solo a sus hijas, sino a cualquier infante. Como veremos, el binomio entre infanticidio y brujería es poderoso.

El último filme de Dreyer dedicado a la brujería es *Vredens dag (Dies Irae)*⁵⁸, estrenada en 1943. Estamos ante una libre adaptación de un caso real de brujería acaecido en Noruega a finales del siglo xvi. En el mismo, Anna Pedersdotter Absalon, la mujer del ministro reformista luterano y humanista más famoso de Noruega, Absalon Pedersdotter Beyer, fue quemada por bruja a la muerte de este. Los intentos del clero reformista noruego encontraron una gran oposición y, ante la imposibilidad de atacar directamente a los ministros, sus enemigos se centraron en sus mujeres que, como Anne, pagaron con su vida por ello⁵⁹.

Levack califica la película como «brillante» aunque con «poco rigor histórico»⁶⁰. A pesar de los anacronismos, creemos que la película cuenta con

⁵⁵ *La Passion de Jeanne d'Arc (La pasión de Juana de Arco)*, dirigida por Carl T. Dreyer (Francia: Societé generale de films., 1928), DVD.

⁵⁶ *Vampyr - Der Traum des Allan Grey (Vampyr. La bruja vampiro)*, dirigida por Carl T. Dreyer (Alemania: Tobis Filmkunst, 1932), DVD.

⁵⁷ Un buen acercamiento al filme podemos encontrarlo en: María Tausiet, «Madres espectrales. Vampyr (Carl Theodor Dreyer, 1932) y sus antecedentes literarios», en *Brujas de Cine*, ed. por María Jesús Zamora Calvo (Madrid: Abada, 2016) 91-117.

⁵⁸ *Vredens dag (Dies Irae)*, dirigida por Carl T. Dreyer (Dinamarca: Palladium Productions, 1943), DVD.

⁵⁹ Brian P. Levack, *La caza de brujas en la Europa Moderna* (Madrid: Alianza, 1995), 263-266.

⁶⁰ Levack, *La caza...*, 262.

inestimables elementos para reflexionar sobre la brujería y las dinámicas sociales que se ponían en marcha tanto en las acusaciones como en las cazas. El filme vuelve a ponernos sobre la pista de conexión que se establece entre madre e hija en temas de brujería. También de cómo ser anciana y sola es motivo más que suficiente para ser acusada y quemada por bruja como le pasa al personaje de Herlofs Marte. Las escenas de la tortura son especialmente duras y Dreyer se atreve a mostrar el desnudo de la anciana, transgresión que en palabras de Pedraza nos sitúa ante: «...algo absolutamente prohibido, desterrado, que tiene que ver con la madre prohibida y con la muerte. Sólo la audacia de un artista moderno como Dreyer es capaz de sacarlo a la luz, en un acto de transgresión que no tiene nada de inconsciente»⁶¹.

La protagonista femenina, la rejuvenecida para el guion mujer del ministro Absalon, era hija de una amiga de Marte que se salvó de la quema por bruja al ofrecer a su hija en matrimonio al mismo. Sometida por una suegra patriarcal y dominante y por su marido, el delito de la chica es querer librarse de tal yugo y ser feliz al lado del hijo de Absalon, su verdadero amor. La muerte por causas naturales de Absalon hará que su suegra la denuncie por brujería, ante la pasividad de su amor en su defensa y sabiéndose sola, se ofrece a la hoguera consciente de que nunca podrá ser libre y feliz. Con ello Dreyer, hace lo que para Montero es la verdadera paradoja del cine histórico, «[...] contar verdad diciendo mentiras [...]».⁶²

Tanto Christensen como Dreyer son dos excepciones dentro del cine danés de la época. En palabras de Zubiaur Carreño:

«Otra línea del cine danés va dirigida a un cine de escenografía refinada, atención plástica por la composición y elementos lumínicos, que enlazaba con las investigaciones expresivas de Griffith. Esto lo demuestran algunas películas significativas como, por ejemplo, las de Carl T. Dreyer «La viuda del pastor» (*Prästänkan*, 1920) y «Páginas del libro de Satanás» (*Blade of Satan bog*, 1921), y sobre todo «La brujería a través de los tiempos» (*Häxan*, 1921), en la que partiendo de relatos históricos se denuncia la persecución de las brujas como consecuencia de la represión religiosa y de la incultura popular, enlazando la superstición contemporánea para sugerir que las alienadas psiquiátricas de hoy hubieran podido ser conducidas a la hoguera en el siglo xvi»⁶³.

Paradójicamente, mientras el cine danés de la época⁶⁴ explotaba la figura de la vamp, mujer sexualizada, erotizada y vampírica que domina y consume a los hom-

⁶¹ Pilar Pedraza, «La vieja desnuda. Brujería y abyección», en *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*, ed. por Antonella Cancellier y Renata Londero (Roma, Unipress, 2001), 6. https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/13/13_011.pdf. 6.

⁶² Montero Díaz, «La “realidad” histórica del cine: el peso del presente», 166.

⁶³ Francisco Javier Zubiaur Carreño, *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales* (Navarra: Eunsa, 1999), 205.

⁶⁴ Para una panorámica del cine danés en los años de producción de estas películas, acudir a: Jean Frieburg, «Escandinavia: 1918-1930», en *Historia general del cine volumen V. Europa y Asia (1918-1930)*, coord. por Manuel Palacio y Julio Pérez Perucha (Madrid: Cátedra, 1997), 129-154.

bres como una nueva bruja⁶⁵, Christensen y Dreyer optaron por denunciar la misoginia y la incultura que llevaron a las mujeres, por culpa de un clero intolerante a sufrir una violencia extrema que nos mostraron una y otra vez en las pantallas⁶⁶.

Para nuestro penúltimo ejemplo de historiador cineasta tenemos que saltar a 1996, cuando bajo la dirección de Nicholas Hyter se estrenó *The Crucible* (*El Crisol*)⁶⁷ No era la primera vez⁶⁸ que la obra teatral homónima, estrenada en 1953, del norteamericano Arthur Miller se llevaba al campo audiovisual, pero sí la primera vez que el propio dramaturgo adaptaba su texto para el cine⁶⁹. La obra teatral surgió por el clima irrespirable de la caza de brujas de los años 50, conocido por macartismo⁷⁰, y su terror hacia los soviéticos. La cascada de denuncias sin pruebas sobre actividades sospechosas comunistas desató una histeria que asoló especialmente al mundo de la cultura y el cine. Miller quería escribir algo al respecto para denunciar tal situación y, como él mismo recuerda:

«[...] yo ansiaba responder a este clima de terror aunque sólo fuese para proteger mi cordura [...] ¿Cómo expresar esto, y mucho más, en un escenario? Empezaba a desesperar de mi propia parálisis. Era un pescador sin anzuelo, un marinero sin vela.

Una tarde afortunada encontré casualmente un libro, *El diablo en Massachusetts*, de Marion Starkey, un relato de la caza de brujas que tuvo lugar en Salem en 1692.

⁶⁵ La primera vamp se encarnó en la actriz Asta Nielsen, aunque la más afamada fue Theda Bara. Otra inolvidable vamp fue Gloria Swanson, rescatada por Billy Wilder para su obra maestra *Sunset Boulevard* (1950), traducida en España como *El crepúsculo de los dioses*. Realmente, el mito de la vamp surge de la literatura, el arte y la cultura del siglo XIX, como demuestra Erika Bornay, *Las hijas de Lilith* (Madrid: Cátedra, 1990).

⁶⁶ En palabras de Rebeca López Villar, «Representaciones de la Bruja en la creación audiovisual contemporánea (2000-2019): videoarte, cine y televisión», 119: «*Häxan* presenta un carácter perverso de lo religioso que también aparece en la ya referida *Dies Irae* de Dreyer, donde el director subvierte los roles típicos de los personajes: los tradicionalmente malévolos son tratados como héroes, mientras que la Inquisición se presenta como maligna y malintencionada».

⁶⁷ *The Crucible* (*El Crisol*), dirigida por Nicholas Hytner (Estados Unidos: 20th Century Fox, 1996), Blu-Ray.

⁶⁸ La primera versión, con la adaptación del texto por parte de Jean Paul Sartre y Marcel Aymé fue: *Les Sorcières de Salem*, dirigida por Raymond Rouleau (Francia: Coproducción Francia-Alemania del Este (RDA), 1957. Una década después llegaría a la pequeña pantalla americana como *The Crucible*, dirigida por Alex Segal (Estados Unidos: CBS.,1967), que se llevaría varios premios EMMY. También se hicieron dos versiones en España, ambas a cargo del mismo director: *Las brujas de Salem*, dirigido por Pedro Amalio López (España: RTVE.,1965), <https://n9.cl/q5upg> y *Las brujas de Salem*, dirigido por Pedro Amalio López (España: RTVE.,1973), <https://bit.ly/3oVt0OC>.

⁶⁹ Para apreciar las diferencias entre el guion teatral y el cinematográfico acudir a: José María Guelvenzu, «Nicholas Hytner. El crisol», *Revista de Libros*, 4 (1997): 1-2, <https://www.revistadelibros.com/el-crisol-1996-nicholas-hytner-the-crucible/?print=pdf>, acceso el 9 de abril de 2023. Si el lector quiere comparar ambos textos, además de acceder a los motivos por los que permitió adaptar su texto dramático al cine, puede acudir a Arthur Miller, *Las brujas de Salem y El Crisol* [1953] (Barcelona, Tusquets, 2013).

⁷⁰ Ramón Espejo Romero, introducción a *El Crisol*, de Arthur Miller 2011 (Madrid: Cátedra, 2011), 40-42, opina que el papel de senador de Wisconsin, Joseph McCarthy, ha sido sobrevalorado al ser erigido como figura más representativa de la persecución, hasta el punto de acuñarse el término «maccartismo» para toda la caza, pero hay que recordar que la actividad de la HUAC precedió y sobrevivió a la carrera política del senador. La HUAC son las siglas por las que se conoció a la *House Un-American Activities Committee*, creada en 1938 para luchar contra los nazis, transmutó su objetivo en la década siguiente para perseguir a supuestos comunistas.

Conocía esa historia por haberla leído en la universidad más de una década atrás, pero ahora, en aquella América cambiada y oscura, descubrí en ella un nuevo aspecto, el de la poesía de la caza. Poesía puede parecer una palabra extraña para hablar de una caza de brujas, pero ahora veía algo maravilloso en el espectáculo de todo un pueblo, si no toda una provincia, cuya imaginación era literalmente presa de algo que no existía»⁷¹.

El norteamericano se zambulló en la documentación original del proceso, lo que se puede rastrear sin apenas esfuerzo en los diálogos tanto de la película como de la obra teatral, que en muchos casos son transcripciones casi literales de los mismos, manteniéndose, por tanto, un uso arcaizante del inglés. Por supuesto tuvo que dramatizar el texto y no ser exacto en todos los detalles para dar tensión dramática a su obra, pero sin lugar a duda el filme nos permite asistir a cómo una pequeña comunidad cae poco a poco en la histeria colectiva, las razones ocultas que en toda caza de brujas se ponen en marcha para iniciar las delaciones. Igualmente vemos en primera persona cómo la justicia presiona a los testigos y encausados y, hecho importante, cómo tras el estallido de histeria, esta va perdiendo poco a poco a fuerza cuando las delaciones empiezan a recaer sobre sujetos poderosos o influyentes de la comunidad. En definitiva, somos testigos de una caza de brujas en el momento del visionado y nos desvela la mecánica de esta sin que el discurso histórico sea violentado de manera fatal.

El último «historiador de las brujas» es Robert Eggers con su película *The Witch* (*La bruja*, 2015)⁷², en la que se perciben, entre otras, influencias del cine de Dreyer y Christensen. Aunque el filme no se base en ningún caso concreto, el discurso histórico de este es impecable tras un proceso de documentación que duró años:

«[...] una vez que pude leer diarios y adentrarme en su mundo, pude entender a estas personas, y fue muy satisfactorio. Investigar la parte agrícola del periodo fue muy fácil y bastante divertido. Siempre creí que para que la parte fantástica funcionara y fuera creíble —y que el público creyera en la bruja como la hace la familia— este mundo tenía que ser creado de una manera sumamente realista. Todos los materiales que se ven, las telas, la madera, etc., son los mismos que se usaban en esa época. No podíamos comprometer este aspecto de la cinta. Lo más complicado fue encontrar patrocinadores que entendieran la importancia de crearlo de esta manera, pero al final, lo logramos»⁷³.

⁷¹ La importancia que le da a la historia en su obra queda muy clara en cómo titula en su biografía el capítulo dedicado a su obra teatral *El Crisol*. Arthur Miller, «Las brujas de Salem en la Historia», en *Al correr de los años* [2002] (Barcelona, Tusquets, 2011), 306-328.

⁷² *The Witch* (*La bruja*), dirigida por Robert Eggers (Estados Unidos: A24, 2015), Blu-ray. El director era un joven desconocido con unos cortos en su haber rodar esta película. La misma ha cosechado premios y nominaciones durante el año 2016, entre otras, a mejor película de ciencia-ficción/terror en los *Critics Choice Awards*, el premio como mejor intérprete revelación para su actriz protagonista, Anya Taylor-Joy en los *Premios Gotham* o el premio al mejor guion novel y ópera prima en los *Premios Independent Spirit*.

⁷³ Amanda Adame, «Robert Eggers, La bruja», *Cinepremiere*, 23 de mayo de 2016, acceso 2 de agosto de 2023, <https://cinepremiere.com.mx/entrevista-director-la-bruja-robert-eggers-58961.html>

Siguiendo el verismo lingüístico de Miller hasta sus últimas consecuencias, Eggers invirtió también mucho tiempo y esfuerzo para recrear el acento inglés de la época:

«Invertí mucho tiempo para tratar de entender cómo interpretar el verdadero acento inglés de entonces. Es un período muy interesante en la historia de la lengua inglesa porque la gente estaba realmente interesada en ella. Incluso los protestantes estaban interesados en el lenguaje debido al período de Reforma»⁷⁴.

El filme nos vuelve a introducir en la época y lugar de los juicios de Salem, en la Nueva Inglaterra del siglo xvii. En una comunidad protestante se está juzgando a un hombre por su excesivo celo religioso y es condenado a abandonar la misma con su mujer y sus cinco hijos. Se instalan en medio del bosque para fundar una próspera granja en lo que pretende ser una «Nueva Jerusalén». Allí la familia se consumirá de manera fatal en una espiral de mentiras, odios contenidos, culpa y violencia tras la desaparición del más pequeño de los hijos, el bebé Samuel, supuestamente a manos de una bruja de inspiración claramente goyesca. Si los anteriores directores mostraban los suplicios de las supuestas brujas, la intolerancia y brutalidad judicial o la mecánica de una caza de brujas, Eggers se limita a poner ante nosotros los hechos sin aportar una conclusión cerrada. Posiblemente sea el filme más interesante como experimento del pensamiento propuesto por Zemon Davis, que nos plantea y reta a responder las siguientes preguntas: ¿es real la bruja?, ¿es fruto de la imaginación de la familia?, ¿producto de drogas tomadas sin conciencia de ello? Eso es lo que el espectador debe decidir.

Sorprende que, en España, a pesar de la gran tradición con la que contamos sobre brujería y, sobre todo, con la gran cantidad de archivos y documentos que atesoramos sobre la misma, no haya generado más filmografía. Curiosamente, aún nadie se ha atrevido a llevar a la pantalla uno de los casos más conocidos, como lo es el de Zugarramurdi⁷⁵. Además de la película que nos ocupa, *Akelarre* (1984)⁷⁶ de Pedro Olea, contamos con otras dos. *Fuego eterno* de José Ángel Rebollo⁷⁷, obra de difícil acceso en la actualidad. Fue estrenada en 1985, es un intento de: «evocar la idiosincrasia y el folclore de Euskadi a través de una historia de brujería inspirada en

⁷⁴ Alejandro G. Calvo, «Entrevista a Robert Eggers y Anya Taylor-Joy (“La bruja”): “La audiencia necesita saber qué es realmente una bruja”», *Sensacine*, 11 de mayo de 2016, acceso el 5 de agosto de 2023, <https://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18541851/>.

⁷⁵ En 2016 se habló de un proyecto de llevar tan afamada caza de brujas a una miniserie que se llamaría Salazar. Por motivos que desconocemos esta serie, siete años después, no se llegó a realizar. Fuente: ADC, «“Salazar”, próxima serie para televisión sobre las brujas de Zugarramurdi», *El Diario Vasco*, 20 de abril de 2016, acceso el 24 de julio de 2023. <https://www.diariovasco.com/bidasoa/201604/20/salazar-proxima-serie-para-20160420003130-v.html> El filme *Las brujas de Zugarramurdi*, dirigido por Alex de la Iglesia (España: Enrique Cerezo P.C., ¡La Ferme! Productions, 2013), Blu-ray, a pesar del sugerente título, no es más que la excusa para desarrollar una comedia, donde el discurso histórico está totalmente ausente.

⁷⁶ *Akelarre*, dirigido por Pedro Olea (España: Amboto producciones, 1984), <https://flixole.com/>.

⁷⁷ *Fuego eterno*, dirigido por José Ángel Rebollo (España: Aiete Films, Azkubia Films, José Esteban Alenda, 1985)

una canción vasca del siglo xvii»⁷⁸. Finalmente, en 2020 se estrenaría el filme del argentino Pablo Agüero llamado también *Akelarre*⁷⁹.

Como podremos constatar, siguiendo la tradición literaria, la filmografía hispana sobre brujería se ha centrado de manera exclusiva en territorio vasco-navarro. Le corresponde cronológicamente a Olea ser el primer director en acercarse al fenómeno de la brujería en España desde el cine y, bajo los presupuestos de Rosenstone, vamos a intentar responder a si el director vasco puede considerarse como director historiador y si genera con su trabajo un discurso histórico. Comencemos a responder a estas cuestiones acercándonos a la figura de Olea y su trabajo.

3. Pedro Olea

El director Pedro María Olea Retolaza, nació en 1938 en Bilbao. Allí acabaría sus estudios hasta bachillerato sin tener muy clara su vocación, por lo que probaría en varias carreras universitarias. Instalado en Madrid como estudiante de Económicas, Olea le dirá a su familia su intención de dedicarse a su verdadera pasión, el cine, sin que ello supusiese renunciar a su carrera universitaria. En realidad, Olea apenas pisó la Facultad de Económicas, siendo asiduo asistente a la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), donde comenzó a realizar diversos cortometrajes. Precisamente uno de estos cortos, *Despertares* (1960), ganaría un certamen de cine amateur en Bilbao⁸⁰.

Olea terminó por matricularse en la EOC en el curso 1961-1962. Fue un estudiante destacado de la misma, a pesar de que el propio director no tuvo una buena impresión del nivel de enseñanza, salvo por las clases de Carlos Saura. Su brillante paso por la EOC culminó con su incorporación a Radio Televisión Española, para la que hizo tres documentales dentro de la serie *Conozca Vd España*. Uno de ellos, *La ría de Bilbao* (1966)⁸¹, supuso el regreso a su tierra, un retorno agrícol dulce, pues el mismo fue duramente criticado.

De manera paralela, Olea dirigió, entre otros, filmes como *Días de viejo color* (1968)⁸², que le dejaron insatisfecho con el resultado creyendo, que podría hacer trabajos de mejor factura. Para conseguir la libertad creativa de la que no había disfrutado hasta el momento, fundó la productora Amboto Films, con la que rodó su

⁷⁸ Caparrós Lera, «Cine histórico español contemporáneo. De El espíritu de la colmena (1973) La voz dormida (2011)», 171.

⁷⁹ *Akelarre*, dirigido por Pablo Agüero (España, Argentina y Francia: Sorgin Films, Tita Productions, Kowalski Films, Lamia Producciones, La Fidèle Production, 2020).

⁸⁰ El resumen que hacemos de los inicios de Pedro Olea como director se lo debemos a Txomin Ansola González, «Pedro Olea: semblanza de un brillante artesano del cine», *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao* 21 (2010): 251-265, acceso el 16 de marzo de 2023, <https://ojs.ehu.es/index.php/Bidebarrieta/article/view/18720/16674>.

⁸¹ *La ría de Bilbao*, dirigida por Pedro Olea (España: RTVE., 1966), <https://www.rtve.es/play/videos/conozca-usted-espana/ria-bilbao-jose-maria-areilza-1966/6506448/>

⁸² *Días de viejo color*, dirigida por Pedro Olea (España: Mota Films y Nova Cinematográfica., 1968), <https://flixole.com/>.

siguiente proyecto, *El bosque del lobo* (1970)⁸³, con el que Olea recibió el reconocimiento de crítica y público. En cambio, su siguiente apuesta, *La casa sin fronteras* (1972)⁸⁴, fracasó y arrastró a su productora al cierre. Volvería a la senda del éxito, ya como director contratado por el productor José Frade, con filmes como *Tormento* (1974)⁸⁵.

Con la llegada de la democracia se aprobó el Estatuto de Autonomía vasco en 1979 y con él vino la intención de reflotar una cultura propiamente euskera, financiándose para ello proyectos de directores vascos tales como Pedro Olea. Nació así lo que se llamó el «nuevo cine vasco»⁸⁶, que Olea abrazó de forma entusiasta haciendo declaraciones abiertamente nacionalistas, las cuales «probablemente, deben más a la euforia del momento que a un planteamiento serio y metódico»⁸⁷, y así parece a la luz del análisis que haremos del filme que nos ocupa.

Tras una enorme actividad en aquellas fechas, Olea decide entrar en periodo de reflexión sobre su futuro artístico. El parón no sería total, ya que dirigió documentales y trabajos publicitarios. Además, comenzó junto con el guionista Gonzalo Goikoetxea, la redacción del guion de *Akelarre* (1984)⁸⁸, que tardaría seis años en plasmar en la pantalla. Como el director reconoce, el origen del argumento se retrotrae a su infancia:

«Bueno, *Akelarre* nace cuando yo soy muy crío, cuando casi no sé qué existe el cine, a lo largo de unos veranos con mis hermanos en un caserío. Recuerdo que un primo [...] nos juntaba a los críos alrededor del fuego y nos contaba historias de crímenes y brujas [...] En este sentido, siempre me han interesado los orígenes de una leyenda y géneros como los de terror o cine fantástico y mi experiencia con *El bosque del lobo* quise aplicarla de nuevo a mis recuerdos de brujas vascas de infancia, averiguando cómo eran en verdad esas mujeres y cómo se origina la leyenda»⁸⁹.

⁸³ *El bosque del lobo*, dirigida por Pedro Olea (España: Amboto producciones., 1970), <https://flixole.com/>.

⁸⁴ *La casa sin fronteras*, dirigida por Pedro Olea (España: Amboto producciones.,1972), <https://flixole.com/>.

⁸⁵ *Tormento*, dirigida por Pedro Olea (España: José Frade P.C., 1974).

⁸⁶ La existencia o no de un cine vasco como hecho diferencial del realizado en el resto del estado español es un asunto ampliamente debatido como demuestran, por ejemplo, los artículos de: Kepa Sojo Gil, «Algunos apuntes sobre el concepto de cine vasco y su relación con la Transición», *Quaderns de cine 2* (2008): 63-69 o Susana Torrado Morales, «La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía». *Sancho el Sabio*, n.º 21 (2004): 183-210. Según Marta Fernández Penas, «El cine como creador de identidades nacionales. Un recorrido por el cine vasco de los años ochenta a través de la filmografía del cineasta Pedro Olea», *Revista Observatorio*, vol. 2, n.º 3 (2016): 106. doi: <https://doi.org/10.20873/ufi.2447-4266.2016v2n3p102>, la política activa para crear una industria cinematográfica significó un alivio para los directores vascos, pues la errática política de UCD en dicha materia, hizo que la industria española sufriera una grave crisis. Los directores vascos, y por tanto Olea, pudieron escapar de la misma gracias a la financiación autonómica a través de la Proposición de Ley sobre Fomento y Protección de la Cinematografía Vasca, publicada en el Boletín oficial del Parlamento Vasco el 31 de diciembre de 1982.

⁸⁷ Carlos Roldán Larreta, «Pedro Olea en el cine de Euskadi: una aventura con final amargo» *Ikusgaiak*, n.º 6 (2003): 62.

⁸⁸ *Akelarre*, dirigido por Pedro Olea.

⁸⁹ Anna Llauredó «Pedro Olea habla de *Akelarre*», *Dirigido por...*, n.º 113 (1984): 22. Recogida de Roldán Larreta, «Pedro Olea en el cine de Euskadi: una aventura con final amargo», 63.

Es interesante resaltar que Robert Eggers, el director de la película *The Witch*⁹⁰, coincida con el realizador vasco en situar también la génesis de su proyecto en una infancia desarrollada en tierra de brujas: «Yo crecí en Nueva Inglaterra, y su historia y pasado siempre han sido parte de mi conciencia (y de mis primeras pesadillas) [...] Quería articular este mundo que viví de niño, en donde la brujas eran reales para mí, y crear una historia arquetípica de horror a partir de esto»⁹¹.

El filme de Olea dedicado a la brujería sería cofinanciado por el gobierno vasco⁹² y el Estado español, en un intento del primero de crear un cine patrimonial vasco para generar un relato nacional y un sentimiento de pertenencia a dicha comunidad. Esto se materializaría en la película de Olea y otras tales como *La conquista de Albania* (1983)⁹³, o el filme de José Ángel Rebolledo ya mencionado, *Fuego eterno* (1985)⁹⁴.

Stone y Rodríguez, que localizan erróneamente Zugarramurdi como escenario de la película de Olea, interpretan la misma como una representación de un conflicto entre la antigua cultura vasca matriarcal y la invasión llevada a cabo por la cultura cristiana española. Con ello, los autores anteriormente citados, ven un intento por parte de Olea de comparar y conectar sucesos acaecidos quinientos años atrás con el conflicto del terrorismo que assolaba a Euskadi y al resto del estado español, reordenando los acontecimientos del siglo xvi desde un punto de vista radical y heroico, justificando la respuesta al conflicto presente⁹⁵.

Esta acusación de presentismo se ha reiterado en numerosas ocasiones con respecto al filme de Olea. De Pablo afirma que el cine patrimonial vasco, y por tanto *Akelarre* (1984), pretenden hacer referencia a una supuesta edad de oro medieval en Euskadi enfrentada a la Inquisición y el catolicismo impuestos desde España⁹⁶. Incluso el director Pablo Agüero justificó su filme *Akelarre* casi cuarenta años después aduciendo el citado presentismo, además de limitaciones narrativas y artísticas⁹⁷.

⁹⁰ *The Witch (La bruja)*, dirigida por Robert Eggers.

⁹¹ Adame, «Robert Eggers, La bruja»

⁹² Como refleja Fernández Penas, «El cine como creador de identidades nacionales. Un recorrido por el cine vasco de los años ochenta a través de la filmografía del cineasta Pedro Olea», 111-112, la película contaba con un presupuesto inicial de sesenta y dos millones de pesetas, aunque finalmente costó algo más de noventa. El gobierno vasco se comprometió a financiar el 245% de la misma, pero solo atendió al presupuesto inicial y no al montante final de la misma.

⁹³ *La conquista de Albania*, dirigida por Alfonso Ungría (España: Frontera Films Irún S.A, 1983), DVD.

⁹⁴ Rob Stone y María Pilar Rodríguez, *Cine vasco. Una historia política y cultural* (Salamanca: Comunicación Social ediciones y publicaciones, 2015), 120-121.

⁹⁵ Stone y Rodríguez, *Cine vasco...*, 122.

⁹⁶ Santiago de Pablo, «El linaje de Aitor en la pantalla. Cine, Historia e identidad nacional en el País Vasco», en *Una ventana indiscreta. La Historia desde el Cine*, ed. por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de la Cruz (Madrid: Ediciones JC, 2008), 107.

⁹⁷ Alex Zubiria, «“Nos reprimieron tanto que seguimos con la mente de los inquisidores”», *Diario Deia*, 23 de agosto de 2020, acceso 9 de agosto de 2023, <https://www.deia.eus/cultura/2020/08/23/reprimieron-seguimos-mente-inquisidores-4684694.html>. Creemos que el filme de Agüero peca mucho más de presentismo que la obra de Olea, como demuestran sus declaraciones en: Alfonso Rivera, «Pa-

Si estas consideraciones son totalmente ciertas, la película de Olea carecería por completo de discurso histórico alguno y, por tanto, no nos ayudaría a reflexionar sobre el fenómeno de la brujería en Navarra. Para comprobar tales extremos, vamos a adentrarnos en la historia de la brujería navarra del siglo xvi y en la caza del Valle de Araiz de 1595 con más detenimiento y compararla con el filme del director bilbaíno.

4. Navarra, tierra de brujas y herejías en el siglo xvi

Tradicionalmente, Navarra se ha considerado tierra de brujería como reflejan numerosas fuentes literaria, tales como *El jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada (1570), *El Coloquio de los perros* (1613) de Cervantes, o *El diablo cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara⁹⁸. Dicha consideración se debe a razones históricas, geográficas y culturales que dotan a la actual Navarra y todo el territorio bajo el tribunal inquisitorial de Logroño, de una marcada personalidad y peculiaridad histórica.

El tribunal comprendía un territorio amplio, diverso y con unas fuertes peculiaridades como lo era su débil cristianización⁹⁹, producida, entre otros motivos, por la escasa preparación del clero y su adscripción a las formas de vida y costumbres

blo Agüero. Director de Akelarre», *Cineuropa*, 18 de septiembre de 2020, acceso el 10 de agosto de 2023, <https://cineuropa.org/es/interview/392649/>: «Quise evitar los clichés de las películas de época, dar vida a esta historia, volverla presente, vivir de cerca las emociones de las protagonistas como si fuesen chicas de hoy en día. Todo eso me parece importante para crear una verdadera tensión dramática, una experiencia que el espectador pueda compartir, pero también importante políticamente, para recordar que esta historia no ha terminado». En otra entrevista concedida, «Pablo Agüero: Mi motor es siempre la indignación ante la justicia», *Página 12*, 10 de marzo de 2021, acceso el 10 de agosto de 2023, <https://www.pagina12.com.ar/328470-pablo-aguero-mi-motor-es-siempre-la-indignacion-ante-la-inju>, declaraba que: «Ahí encontré *La bruja*, escrito a fines del siglo xix por el historiador Jules Michelet y prohibido durante 50 años. Ese libro, de gran rigor histórico e inmensa potencia poética y subversiva, demuestra cómo la caza de brujas fue una persecución política global que, contrariamente al cliché, no se dedicaba a atacar viejas curanderas, sino a jóvenes rebeldes. El espíritu utópico y comprometido de Michelet me dio el coraje para investigar, reescribir y luchar durante 10 años para concretar esta película». Los archivos inquisitoriales hacen insostenible la aseveración del argentino, que además se basa en una obra del siglo xix de Jules Michelet, *La bruja* [1862] (Madrid: Akal, 2022). Sus reediciones se producen, como Agüero ejemplifica, porque el texto del francés es enormemente evocador y romántico, pero contiene un discurso histórico completamente sesgado y superado totalmente. En otra entrevista a Esteban Ramón «Akelarre»: el empoderamiento y rebeldía de las ‘brujas vascas’ de siglo xvii, *RTVE*, 19 de septiembre de 2020, acceso el 11 de agosto de 2023, <https://www.rtve.es/noticias/20200919/akelarre-pelicula-san-sebastian/2042565.shtml>, el autor reconoce que ha utilizado también como fuente la obra de Pierre de Lancre, *Tratado de brujería vasca. Descripción de la inconstancia de los malos ángeles o demonios [1613]* (Tafalla: Txalaparta, 2014). Nos encontramos ante una película enormemente politizada que reivindica la figura de la bruja como mujer libre y rebelde aplastada por el poder clerical masculino utilizando para ello, irónicamente, entre otras fuentes el libro de un cazador de brujas. A pesar de ello, la película cuenta con grandes aciertos tales como el uso del euskera y una de las mejores representaciones del aquelarre en el cine español sin llegar, a pesar de ello, a las cotas alcanzadas por *Häxan*.

⁹⁸ Iñaki Reguera, *La inquisición española en el País Vasco. Luteranos, judíos, moriscos, brujería...* (San Sebastián: Editorial Txertoa, 1984), 188-189.

⁹⁹ Reguera, *La inquisición...*, 23.

propias de su feligresía secular¹⁰⁰. Como refleja el inquisidor franciscano Fray Martín de Castañega:

«Por experiencia vemos cada día que las mujeres pobres y clérigos necesitados e codiciosos, por oficio toman de ser conjuradores, hechizeros, nigrománticos y adivinos por mantener e tener de comer abundantemente; y tienen por esto las casas llenas de concurso de gentes».¹⁰¹

Su situación geográfica hacía de dicho territorio una encrucijada de caminos y, por tanto, propenso a las influencias exteriores. Frontera entre los territorios de la monarquía hispana y Francia, fue escenario de sus enfrentamientos militares a la vez que lugar de encuentro de las poblaciones de ambos lados de los Pirineos, que operaban fuera de la lógica fronteriza de las autoridades.

A ello debemos añadir el carácter transitorio del tribunal inquisitorial hasta que en 1570 se estableció definitivamente en Logroño, como se refleja en el filme de Olea cuando unos pastores que se esconden en los bosques del inquisidor y no saben muy bien dónde ubicarlo. Siguiendo a Reguera¹⁰², Fernando el Católico dio instrucciones en 1513 para la creación de un tribunal inquisitorial que en tan solo siete años conoció tres sedes; Pamplona, Navarra y Tudela hasta que en 1521 fue trasladado a Calahorra para controlar el reino de Navarra desde tierras castellanas.

Pronto los inquisidores empezaron a considerar que la ciudad no contaba con las cualidades necesarias para ser sede inquisitorial y comenzaron a buscar otro enclave más propicio proponiendo Logroño como nueva sede, cambio que llevó a cabo el inquisidor Jerónimo Manrique en 1570.

En estos territorios localizaron las primeras disidencias religiosas relacionadas con el alumbradismo o protestantismo, siendo los puertos de Guipúzcoa y Vizcaya las vías de entrada de los libros luteranos que luego eran distribuidos por Castilla. Ante la gravedad estos hechos, Carlos V solicitó de manera urgente en 1526 enviar predicadores a la zona.

La preocupación de las autoridades estaba más que justificada, ya que el mismo territorio fue escenario de la herejía de Durango, desarrollada en el siglo xv y que, en palabras de Bazán: «[...] no fue un problema menor, ni en su extensión geográfica por el territorio jurisdicción de la diócesis de Calahorra; ni en su aceptación y afiliación social; ni en la crudeza de su represión, con un elevado número de exco-

¹⁰⁰ Iñaki Bazán Díaz, «El tratado de Fray Martín de Castañega como remedio contra la superstición y la brujería en la diócesis de Calahorra y La Calzada: ¿Un discurso al margen del contexto histórico? (1441-1529)», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 26 (2014): 29-30, acceso el 15 de abril de 2023, https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume26/ehum26.2.bazan.pdf.

¹⁰¹ Fray Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio dellas [1529]*. Ed. por Juan Robert Muro Abad (Logroño: Instituto de Estudios riojanos, 1994), 13, fol. 7v.).

¹⁰² Reguera, *La inquisición...*, 19-22.

mulgados y condenados a la hoguera; ni en la profunda huella dejada en la memoria popular»¹⁰³.

Mientras, el obispo Alonso Castilla mandó un expediente al franciscano Fray Martín de Castañega con instrucciones para la redacción de un tratado contra la superstición, impreso por Miguel Eguía en 1529 bajo el título de *Tratado muy sutil e bien fundado de las supersticiones y hechizerías, y vanos conjuros y abusiones, y otras cosas al caso tocantes y de la posibilidad et remedio deellas*. Redactado en castellano, como dispuso el obispo para su mayor difusión, era obligatorio disponer en las iglesias de un ejemplar para su estudio. Este no tuvo ni la difusión ni el éxito de otros tratados, posiblemente por ser el primer manual en lengua vulgar¹⁰⁴, aunque tampoco hay que obviar el pensamiento confuso y contradictorio que tiene el mismo al navegar entre el pensamiento medieval y moderno, además de no consultar a las autoridades más expertas y afamadas del momento y, sobre todo, por dejar al margen el contexto histórico¹⁰⁵.

4.1. Las oleadas de brujería en tierras navarras en el siglo xv

Junto con la extensión de la herejía se produce un aumento de la hechicería y, sobre todo, de sectas satánicas. En este caso no hay peculiaridad alguna, ya que la caza de brujas de Navarra en la Edad Moderna tuvo, al igual que en el resto de Europa¹⁰⁶, cuatro momentos álgidos. El primero en 1525, seguido por las oleadas de 1539, 1575 y 1609¹⁰⁷. Esta última daría lugar al famoso caso de Zugarramurdi ya en el siglo xvii y que, por tanto, dejamos fuera de nuestro análisis.

En la primera oleada se incluye el llamado Brote de la Peña de Amboto, hogar de la diosa precristiana Mari¹⁰⁸ y foco de brujería que puede datarse entre 1499 y 1508, donde se juzgará por primera vez «en la diócesis de Calahorra a una secta

¹⁰³ Bazán Díaz, «El tratado de Fray Martín de Castañega como remedio contra la superstición y la brujería en la diócesis de Calahorra y La Calzada: ¿Un discurso al margen del contexto histórico? (1441-1529)», 20.

¹⁰⁴ María Jesús Zamora Calvo, *Artes Maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro* (Madrid: Calambur, 2016), 137.

¹⁰⁵ Bazán Díaz, «El tratado de Fray Martín de Castañega como remedio contra la superstición y la brujería en la diócesis de Calahorra y La Calzada: ¿Un discurso al margen del contexto histórico? (1441-1529)», 44.

¹⁰⁶ Como refleja María Isabel Ostolaza Elizondo, «Estudio preliminar. La brujería en Navarra en los siglos xvi y xvii», *En busca de la verdad sobre la brujería. Los memoriales del inquisidor Salazar y otros documentos relevantes sobre el auto de fe de 1610*, de Gustav Henningsen (Navarra: Universidad Pública de Navarra, 2021), 63., estas oleadas también coinciden en fechas con otros focos de brujería acaecidos en Guipúzcoa, Alto Aragón y Cataluña.

¹⁰⁷ Jesús María Usunáriz Garayoa, «La caza de brujas en la Navarra moderna (siglos xvi-xvii)», en *Cuadernos 9: Akelarre: la caza de brujas en el Pirineo (siglos xiii-xix)*, ed. por Jesús María Usunáriz Garayoa (Bilbao: RIEV. Sociedad de estudios vascos, 2012), 310.

¹⁰⁸ Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo. Un estudio antropológico de la sociedad en una época oscura* [1961] (Madrid: Alianza/Ediciones del Prado, 1993), 188), compara a la diosa Mary con, entre otras, con las diosas europeas Frau Holle o a la Bona Sozia.

satánica en toda su naturaleza conceptual y teórica»¹⁰⁹. Un total de veintitrés personas fueron procesadas de las cuales diecisiete fueron entregadas al brazo secular y condenadas a muerte, algunas de ellas en efígie al haber fallecido a lo largo del proceso¹¹⁰. Paralelamente, se inició otra caza en las localidades de Valcarlos y Roncesvalles, para la que el Consejo Real de Navarra comisionó a Pedro de Balanza¹¹¹, hombre crédulo y metódico. Dicha injerencia en la jurisdicción inquisitorial fue bien vista por el inquisidor de Calahorra, que reconocía no tener la infraestructura necesaria para ello ni las competencias jurisdiccionales claras¹¹².

En mayo de 1525 el Real Consejo de Navarra tenía noticia de las intenciones de Balanza de ajusticiar al menos a dieciocho personas. Tan duras condenas propiciaron, ahora sí, la intervención del Santo Oficio, dispuesto a hacerse cargo del brote, desplazando para ello a sus inquisidores en la zona. Además, se le recordaba a Balanza la jurisdicción exclusiva del tribunal eclesiástico en temas de brujería y la existencia de unas normas específicas para la resolución de tales delitos, lo que no evitó la quema pública de, al menos, cinco personas¹¹³.

La segunda ola de caza de brujas de 1539 se sitúa en el valle de Salazar, en las poblaciones de Ochagavía de Esparza¹¹⁴. En esta última murieron varios infantes, algo, que en opinión del clérigo vicario provincial Remón Martiniz, era achacable a causas naturales¹¹⁵. Eso no fue óbice para que la histeria brujeril se pusiera en marcha. Las luchas jurisdiccionales entre el tribunal inquisitorial y las autoridades civiles fueron habituales a lo largo del proceso, que se saldó con un auto de fe en el que treinta menores entre 10 y 14 años fueron penitenciados y con cuarenta reos abjurando de sus crímenes.

Coincidiendo con la tercera oleada europea se produce en tierras navarras una intensa caza entre los años 1575 y 1576¹¹⁶. En la población de Anocibar ante el vicario Pedro de Esáin, el matrimonio formado por Johanes de Olagüe y María de Larraínzar, denunció por brujería a Mari Johan, anciana y enferma de epilepsia a la que acusaron de haber hecho hechiceros a sus hijos y nietos y llevarlos al aque-

¹⁰⁹ Bazán, «El tratado de Fray Martín de Castañega como remedio contra la superstición y la brujería en la diócesis de Calahorra y La Calzada: ¿Un discurso al margen del contexto histórico? (1441-1529)», 24-25.

¹¹⁰ Sin lugar a duda, el trabajo más completo y actualizado de tan compleja caza es el de Iñaki Bazán Díaz, «Superstición y brujería en el Duranguesado a fines de la Edad Media: ¿Amboto 1507?», *Clío&Crimen* 8 (2011): 191-224, acceso el 16 de agosto de 2023, <https://addi.ehu.es/handle/10810/9246>.

¹¹¹ Florencio Idoate, «Brujerías en la Montaña de Navarra en el siglo xvi», *Príncipe de Viana* 62, n.º 223 (2001a): 303.

¹¹² Jesús María Usunáriz Garayoa, «La caza de brujas en la Navarra moderna (siglos xvi-xvii)», 331.

¹¹³ Fernando Videgaín Agós, *Navarra en la noche de las brujas* (Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 2000), 72.

¹¹⁴ Florencio Idoate, «Brujerías en la Montaña de Navarra en el siglo xvi», *Príncipe de Viana* 62, n.º 223 (2001a): 304.

¹¹⁵ Videgaín Agós, *Navarra en...*, 74.

¹¹⁶ Jesús María Usunáriz Garayoa, «La caza de brujas en la Navarra moderna (siglos xvi-xvii)», en *Cuadernos 9: Akelarre: la caza de brujas en el Pirineo (siglos XIII-XIX)*, ed. por Jesús María Usunáriz Garayoa, 306-350. (Bilbao: RIEV. Sociedad de estudios vascos, 2012), 310.

larre. Según sus sobrinos, Miguelico de Olagüe y su hermano Martinico, acudían al aquelarre junto con la acusada al silbo de del también brujo Miguel Zubiri¹¹⁷.

Mari Johan sufrirá durísimo tormento desde finales de septiembre en varias sesiones en Pamplona. A pesar de ello, la mujer nunca admitió ser bruja y pidió ser ajusticiada asegurando una y otra vez que prefería perder su cuerpo que perder el alma. “A finales de octubre de 1575 fue quemada en la hoguera mientras otros sesenta encausados esperaban sentencia.

El enfrentamiento entre la Inquisición y las autoridades locales es, de nuevo, evidente. El Consejo no estaba dispuesto a ceder en sus competencias pues, como les recordaron a la Inquisición los alcaldes de Corte: «los dichos inquisidores están fuera deste reino, y los delincuentes son todos dél, y son muchos los que no hablan romance sino lengua vascongada muy cerrada y diferente del común vascuence»¹¹⁸.

4.2. El foco de Araiz de 1595, la base histórica de *Akelarre*, de Pedro Olea

Sería precisamente la última gran caza de brujas acaecida en el siglo xvi en Navarra la que serviría de base para el filme que nos ocupa. Antes de la redacción del guion, se procedió a una concienzuda fase de investigación basada en los grandes especialistas de la época, tal y como el director vasco refiere: «Lo que se sabe ahora por Caro Baroja, con el que yo hablé personalmente en Madrid y en Bera, por Florencio Idoate, Ortíz Osés y demás gente especializada en el tema, es que todo era mentira, todo literatura y cuento. [...] yo propongo una interpretación, entre otras muchas que puede haber»¹¹⁹. ¿Fue suficiente su proceso de documentación? ¿Qué uso hizo de las fuentes? ¿Cómo se reflejó su discurso histórico en la pantalla? Lo que es innegable es el afán de «historiar» de Olea, lo que se debe dilucidar es si dicho intento le llevó a buen puerto.

El capítulo histórico que Olea lleva a la ficción es, como hemos dicho más arriba, el foco y caza de brujas de Araiz acaecido en 1595. El peso de la persecución fue llevado por la Real Corte sin que la Inquisición se entrometiera, pues como comunicó el tribunal de Logroño a la Suprema «estos negocios de brujas suelen ser en las inquisiciones de mucho trabajo, gasto y pesadumbre y sacase dellos poco fruto, como la experiencia lo ha mostrado»¹²⁰. Así, los inquisidores se inhibían de la causa dejando el peso de esta al Consejo Real. De hecho, Reguera, al igual que Caro Baroja, afirma¹²¹ que el tribunal calagurritano, y por extensión el de Logroño, hasta el

¹¹⁷ Florencio Idoate, «La brujería en Navarra», en *I Congreso de Aragón de Etnología y antropología: Tarazona, Borja, Veruela y Trasmoz. 6, 7 y 8 de septiembre de 1979* (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial, 1981.), 64.

¹¹⁸ William Monter, *La otra inquisición. La Inquisición española en la Corona de Aragón, Navarra, el País Vasco y Sicilia* (Barcelona: Crítica, 1992), 317.

¹¹⁹ Roldán, «Pedro Olea en el cine de Euskadi: una aventura con final amargo», 64.

¹²⁰ Monter, *La otra inquisición...*, 317.

¹²¹ Reguera, *La Inquisición...*, 205.

famoso caso de Zugarramurdi de 1609, se mostró muy crítico y escéptico frente al fenómeno de la brujería al que no le concedía visos de realidad.

El brote se inicia en Intza, población situada valle de Araitz. En 1645 contaba con unos cien habitantes, dedicados a labores de labranza y estaba adscrito al palacio de Andueza por un alcaldío perpetuo. La familia Andueza era de tradición militar, siendo Fermín de Lodosa y Andueza el alcalde en el momento de la caza y el que recogió las primeras denuncias sobre los supuestos brujos ordenando que los primeros acusados fueran enviados al palacio de Andueza¹²².

Aunque luego hubo hasta diecisiete detenidos, los primeros eran tres hombres y ocho mujeres con edades comprendidas entre los nueve años de María Johan de Chorro y los setenta de Gracia de Zubieta. Las primeras acusaciones fueron realizadas por una catadora de brujos, Juana de Baráibar, joven de unos trece años especialista en localizar señales de brujos en el ojo izquierdo o en cualquier otra parte. En esta habilidad había sido enseñada por su madre y afirmaba que, aunque se dejara de acudir a las juntas, las señales persistían. Juana, antigua bruja, había abandonado la senda del demonio tras visitar con su abuelo el Monasterio de Arantzazu coincidiendo con las primeras detenciones en Intza, Acosada por las potencias demoniacas por haber descubierto a los brujos y por los mucho más terrenales vecinos implicados en sus delaciones, fue protegida por el señor y alcalde de Andueza, que creía en las declaraciones de la joven, ya sea por su gran credulidad o, como sugiere Idoate acertadamente, una estrategia del mismo para hacerse con el control jurisdiccional del valle de Araiz¹²³.

Tomaron declaración en primera instancia, el citado señor de Andueza, asistido por su hijo Pedro y el escribano Juan de Areso, que traducía las declaraciones en vasco al romance¹²⁴. El caso fue trasladado al tribunal de Corte en Pamplona el 22 de febrero de 1595, donde en pocos días fallecieron casi la mitad de los encausados por la dureza de las condiciones del encierro.

Algunos reos reconocieron ser brujos y asistir al aquelarre por medio de un ungüento blanco, como Johane Martiz de Perugorri, de 60 años que además declaró

¹²² Florencio Idoate, «Los brujos del valle de Araiz», *Príncipe de Viana* 62, n.º 223 (2001b): 547.

¹²³ Idoate, «Los brujos del valle de Araiz», 548-550.

¹²⁴ Dichas traducciones del euskera al castellano deben ser cogidas con pinzas a la luz de lo aportado por Miquel Azurmendi, *Las brujas de Zugarramurdi. La historia del aquelarre y la inquisición* (Córdoba: Almuzara, 2013), 137-138. El traductor no debía limitarse a traducir, sino a hacerlo a favor del tribunal y en contra de los brujos. En los documentos inquisitoriales de Zugarramurdi, los errores en las transcripciones de nombres propios, localidades o expresiones coloquiales son abundantes, lo que invita preguntarse qué es lo que traducían realmente. Malas traducciones e incluso invenciones de términos tan importantes en el imaginario de la brujería como la palabra «aquelarre», terminología inventada por los inquisidores del tribunal de Logroño en un documento emitido por el propio tribunal el 20 de mayo de 1609. Gustav Henningsen «El invento de la palabra aquelarre», en *Historia y humanismo: Estudios en honor del profesor Dr. Valentín Vázquez de Prada Vol. I*, coord. por Jesús María Usunáriz Garoya (Pamplona: Eunsa, 2000), 351-359. La misma se puede leer en: Tribunal Inquisitorial de Logroño, «Carta de los inquisidores a Felipe III (Logroño, 31 de octubre de 1610), AHN. Inquisición, Lib.835, f. 343 r. y sig'». en *The Salazar Documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution*, ed. por Gustav Henningsen (Leiden-Boston: Brill, 2004), 125.

haber recibido del diablo unos misteriosos polvos a repartir entre los brujos. En el caso de la más pequeña María Johan de Chorro era llevada por su madre, también procesada, al aquelarre por medio del citado unguento que le extendía por las cejas y la frente. Ni polvo ni unguento fueron encontrados a lo largo de las pesquisas judiciales.

La niña llegó a acusar a unas cuarenta personas, entre las que se encontraban su madre, su hermana y su abuela. Salvo las más pequeñas, el resto no vacila en afirmar su pertenencia a la secta brujeil y asistir al aquelarre en la cueva de Allí, en la Sierra de Aralar¹²⁵. También reconocieron muchos delitos relacionados con la brujería, como haber maleficiado campos y ganados, y auto inculparse de numerosos infanticidios¹²⁶.

Solo cuando las cosas se pusieron realmente serias, abandonaron tales relatos de tinte fantástico. Casi ocho meses después de penalidades, los supervivientes negaron tajantemente lo dicho ante el señor de Andueza, por lo que el Consejo Real fallaría el 28 de noviembre rebajando la dureza de las penas propuestas por la Corte, dado su comportamiento cristiano durante el encierro y la hidalguía de algunos acusados¹²⁷.

5. De la historia al cine: Akelarre (1984)

El filme comienza con la llegada de una pequeña a la iglesia pidiendo confesión por ser bruja. Los niños, como apercibió el historiador Henningsen son claves en la caza de brujas, ya que en todos los pueblos vascos se observa el mismo patrón en los capítulos de brujomanía vasca¹²⁸. Este comenzaba con el adoctrinamiento, seguido por una epidemia onírica, un estallido de sueños, en la que muchas personas, sobre todo niños y jóvenes, tenían la ilusión recurrente de ser llevados al aquelarre por las brujas. De esta manera se desataba el pánico y la histeria colectiva, que desembocaban en confesiones inducidas por las élites.

¹²⁵ Idoate, «Los brujos del valle de Araiz», 551-552.

¹²⁶ El infanticidio es el delito típico de las brujas en tierras españolas, ya que como dice Fabián Alejandro Campagne, *Strix hispánica. Demonología cristiana y cultura folklórica en la España Moderna* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009), 153.: «De hecho, aunque en muchas regiones del continente las brujas asesinaban a los niños, sólo en suelo ibérico parecen haber hecho del puericidio su ocupación casi excluyente». Así lo reflejan las fuentes como: Juan de Mongastón, «Relación de las personas que salieron al auto de la fe en la ciudad de Logroño, en siete y en ocho días del mes de noviembre de 1610 años» en *Introducción a la Inquisición española. Documentos básicos para el estudio del Santo Oficio*, ed. por Miguel Jiménez Monteserín (Madrid: Editora Nacional, 808-809, 1981): «Y a los niños que son pequeños los chupan por el sieso y por su natura; apretando recio con las manos y chupando fuertemente les sacan y chupan la sangre». El recurso mítico a la brujería encubre un infanticidio más o menos voluntario o directo practicado por unas madres que se ven incapaces de superar la sobrecarga que supone una prole excesiva o como venganza a los malos tratos del marido. Más información sobre este tema en: María Tausiet, «Brujería y metáfora: el infanticidio y sus traducciones en Aragón (siglos xvi-xvii)», *Temas de Antropología aragonesa*, n.º 8 (1998): 61-83.

¹²⁷ Idoate, «Los brujos del valle de Araiz», 555.

¹²⁸ Gustav Henningsen, «Enciclopedia de la brujería». *Príncipe de Viana* 278 (2020): 1040. doi: <https://doi.org/10.35462/pv.278.17>, acceso el 7 de marzo de 2023.

Para entender mejor las declaraciones de los niños debemos adentrarnos en el proceso de Zugarramurdi. El 17 de enero de 1611 el jesuita Hernando Solarte escribió a su superior relatándole su viaje a las Cinco Villas (Lesaca, Vera, Echalar, Aranaz y Yanci) y las confesiones recogidas a los supuestos brujos. Uno de ellos era un joven de dieciséis años, sobrino del comisario de Vera, al que se acusaba como a muchos otros de asistir al aquelarre y encantar a niños. Cuando el jesuita le conminó a declarar este dijo: «Padre, todos lo que dicen que son brujos son chicos que antes no tenían ni para comer y, ahora les dan comida y bebida hasta hartarse, dicen cualquier cosa que les pidan quienes los interrogan»¹²⁹.

El papel de los niños como acusadores fue esencial para que se pusiera en marcha la histeria colectiva de la caza de brujas en Navarra. Esto, lejos de ser cosa del pasado, se ha reiterado en pleno siglo xx. Como relata Henningsen¹³⁰, la periodista científica Lilian Öhrström estaba trabajando en un libro sobre los modernos «juicios sobre los niños brujos», donde los pequeños acusaban a los adultos de secuestrarles y llevarlos a reuniones secretas donde practicaban con ellos ritos satánicos. A pesar de que la policía no encontró prueba física alguna de estos hechos, un gran número de personas fueron procesadas en Estados Unidos, Escandinavia y Gran Bretaña. La periodista, al leer los trabajos del historiador danés, quedó fascinada por los evidentes paralelismos de dos casos separados por tres siglos y miles de kilómetros y puso sobre la pista de este hecho al historiador¹³¹. Las cazas de brujas siempre vuelven bajo nuevos ropajes.

La siguiente escena, de alguna manera, ya nos introduce en el ambiente onírico con la música hipnótica, que nos acompañará en no pocos momentos del metraje, con la que los *txalapartaris* amenizan la Noche de San Juan, que algunos remontan a cultos solares precristianos de origen persa¹³². La fiesta de San Juan con sus hogueras que, como se ve en el filme, se saltan y es un rito reconocible por el gran público, si bien no se ajusta al celebrado en tierras vasconavarras. En este ámbito cultural la fogata se hacía en el equinoccio de invierno en el interior del hogar con un tizón bendecido en la parroquia de un tronco quemado en el mismo hogar el año anterior. En la Noche de San Juan navarra se salía a luchar contra los agentes del mal que producían malas cosechas y daban malos nacimientos a niños y bestias. Imposible no acordarse de las luchas en éxtasis de los benandanti del Friul reflejados por Carlo Ginzburg¹³³.

¹²⁹ Gustav Henningsen, «Los documentos de Alonso Salazar y Frías. Una polémica sobre la brujería en España». *Príncipe de Viana* 278 (2020): 995. doi: <https://doi.org/10.35462/pv.278.12>, acceso el 8 de marzo.

¹³⁰ Gustav Henningsen, *En busca de la verdad sobre la brujería. Los memoriales del inquisidor Salazar y otros documentos relevantes sobre el auto de fe de 1610* (Navarra: Universidad Pública de Navarra, 2021), 2.

¹³¹ Para más información acudir a Gustav Henningsen, «El síndrome de brujería infantil satánico contemporáneo y los procesos por brujería de infantil de antaño», *Príncipe de Viana* 278 (2020): 999-1012. doi: <https://doi.org/10.35462/pv.278.15>, acceso el 16 de julio de 2023.

¹³² José María Iribarren Rodríguez, «El folklore del día de San Juan», *Príncipe de Viana* 3, n.º 7 (1942): 215

¹³³ Carlo Ginzburg, *Los benandanti. Brujería y cultos agrarios entre los siglos XVI y XVII* [1966] (Guadalajara, México: Editorial universitaria de la Universidad de Guadalajara, 2005)

En Zugarramurdi supuestamente los brujos hacían esa noche un rito especial entrando en la iglesia mientras su señor los esperaba fuera. En la misma derribaban las imágenes y la cruz del altar mayor, con el relicario hacia abajo, era arrojada contra las gradas. Decimos supuestamente, porque como aseveró Henningsen socarronamente, después debían volver a ponerlo todo en su sitio pues no hubo testigo ajeno a la secta que certificara tal desorden¹³⁴.

Noche de vida, muerte y resurrección, era «una jornada única de intensidad y lavado de emociones»¹³⁵, que se celebraba a lo largo y ancho de toda la península a pesar de las reticencias tanto de las autoridades civiles como religiosas, tal y como se refleja en la obra del escritor Francisco Santos *La tarasca del parto en el mesón del Infierno y días de fiesta por la noche* (1672):

«Difponte à la pintura de la noche de San Iuan, fiesta tan celebre en todo el mundo, [...] hora en que hemos de empezar à manifestar [...] la maquina Real de tantas barajitas como se manejan esta noche, y la pintura de las simples, tan fin numero, que se creen del acaño de lo que oyen, ven, ò imaginan, andando vigilante en estas ocasiones el demonio, por perturbar almas, ò enredarlas entre los fútiles laços de su habilidad, que como perdió la gracia, procura que otros la pierdan, dando credito a cosas que no merecen [...]»¹³⁶.

En la fiesta, el director nos va a presentar a algunos personajes que van a precipitar el drama, como lo son Garatzi e Iñigo de Andueza, interpretados por los actores Silvia Munt e Iñaki Miramón. En la escena se da a entender que ambos mantuvieron una relación ya rota y que la chica tiene una nueva pareja. Este triángulo amoroso, totalmente inventado, sirve para dar tensión dramática a la historia, un recurso que ya utilizó el dramaturgo Henry Miller en su obra teatral estrenada en 1953 *El crisol*¹³⁷ y, sobre todo, en el guion del mismo autor para la adaptación cinematográfica de 1996¹³⁸. Realmente, un amor como el reflejado en la pantalla, tanto en el caso de Miller como en de Olea, sólo podría entenderse así a partir del Romanticismo del siglo XIX. Una de las críticas que se le puede hacer al filme de Olea es, precisamente, la falta de tensión dramática entre los personajes, con los cuales difícilmente va a empatizar el espectador.

¹³⁴ Gustav Henningsen, *El abogado de las brujas. Brujería vasca e Inquisición española* [1980] (Madrid: Alianza, 2010), 129.

¹³⁵ Azurmendi. *Las brujas...* 21-22.

¹³⁶ Elisa Isabel Melero Jiménez, «Edición crítica de la “Tarasca de parto en el Mesón del Infierno y días de fiesta por la noche”» (tesis doctoral, Universidad de Extremadura, 2013), 389 [Folio 39r/E7r]. <http://hdl.handle.net/10662/1240>.

¹³⁷ No es descartable que Olea se fijara en la obra del norteamericano para su proyecto cinematográfico. Por un lado, si hay una obra de referencia narrativa sobre la caza de brujas sin lugar a duda es la de Miller y, por otro, la obra se grabó nada menos que dos veces en Televisión Española (TVE), repitiendo Pedro Amalio en tareas de dirección tanto en la versión de 1965, como en la de 1973. Fuente: Marta Mateo Martínez-Bartolomé, «“Las brujas de Salem y el Crisol” Las versiones españolas de la obra de A. Miller en el teatro, TV y cine», *Quaderns: Revista de traducció* 5 (2000): 147-160.

¹³⁸ Para apreciar las diferencias entre el guion teatral y el cinematográfico acudir a: José María Guelvenzu, «Nicholas Hytner. El crisol», *Revista de Libros*, 4 (1997): 1-2, <https://www.revistadelibros.com/el-crisol-1996-nicholas-hytner-the-crucible/?print=pdf>, acceso el 9 de abril de 2023.

Por este motivo Roldán Larreta acusó al filme de «demasiado academicista y convencional» y a su director de adoptar «una postura fría y distante que pocas veces da lugar a la seducción de la sugerencia»¹³⁹. El mismo Roldán insistía años después en la misma línea crítica al afirmar que, a pesar de ser una lúcida película a la hora de abordar la corrupción y el abuso de poder, su acercamiento en exceso academicista distancia al espectador de la historia¹⁴⁰.

La siguiente escena nos lleva a la cueva donde la anciana Amunia, reina del aquelarre según la inquisición y mujer sabia para el pueblo, se reúne con sus vecinos. En una cueva, y de forma paralela a las hogueras oficiales de San Juan, el pueblo honra a la diosa vasca Mari, también conocida como la Dama de Amboto, en las cuevas en las que se decía que la diosa tenía su morada. Hechicera o maga de los cuatro reinos y de los cuatro elementos¹⁴¹, es jefa de todas las brujas, números y hechiceras¹⁴².

Amunia avisa que vendrían tiempos difíciles pero que la diosa les protegería y posteriormente, celebran un rito de fertilidad en su honor en el que hombres y mujeres semidesnudos danzan en torno al fuego al ritmo de los *txalapartaris* mientras se besan apasionadamente unos a otros. De esta manera, Olea acepta la realidad de estas reuniones de fertilidad en torno a una diosa madre, en línea con las tesis de la egiptóloga Margaret Murray¹⁴³, y que la Inquisición asimiló al aquelarre. Como el director expresó en una entrevista:

«Era un grupo de gente pagana, con el paganismo tradicional vasco, que se ve marginada y relegada a raíz de la avanzadilla católica allá por el siglo VII, a celebrar sus ritos de fecundidad, de fertilidad, y los solsticios de verano o de invierno ... a las cuevas. En fin, eran personas normales que querían divertirse, porque era una religión sana, lúcida, y no ésta de infierno y de condena»¹⁴⁴.

De esta manera, incurrió en una inexactitud histórica que Mircea Eliade diagnosticó de manera precisa cuando analizaba cómo lo oculto pervive en nuestro

¹³⁹ Roldán Larreta, «Pedro Olea en el cine de Euskadi: una aventura con final amargo», 67.

¹⁴⁰ Carlos Roldán Larreta, «El cine vasco en la década de los ochenta: Auge y caída de un fenómeno artístico singular», *Ondare*, n.º 26 (2008): 430.

¹⁴¹ María Constanza Ceruti, «Montañas sagradas en el país vasco y su mitología», *Mitológicas. Centro Argentino de Etnología Americana XXVI* (2011): 45. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14620907003>, acceso el 14 de abril de 2023.

¹⁴² Andrés Ortiz-Osés, «La diosa vasca en su contexto antropológico». *Kobie. Bilbao Zientzietako Aldizkaria. Revista de Ciencias Bizkaiko Foru Aldunia* 1 (1984): 7-16. <https://shre.ink/Q6Fl>, acceso el 16 de abril de 2023.

¹⁴³ Como refleja Campagne, *Strix...*, 113, las tesis de la egiptóloga Margaret Murray, expuestas en su obra *The Witch-Cult in Western Europe* (1921) y en *The God of the Witches* (1931), sobre la supuesta existencia de un culto precristiano de fertilidad en torno a la diosa Diana y que sobrevivió hasta la Edad Media, confundido ahora con el Sabbat demoniaco, fue la dominante y referencia de la Enciclopedia Británica entre 1929 y 1968. A pesar de las críticas desde el mundo académico arrojaron desde el primer momento, hubo que esperar hasta 1976 para que la tesis de la egiptóloga fuese definitivamente descartada por Norman Cohn, *Los demonios familiares en Europa* [1976] (Madrid: Alianza, 1987), 147-167.

¹⁴⁴ Roldán Larreta, «Pedro Olea en el cine de Euskadi: una aventura con final amargo», 63-64.

mundo moderno a través del reciclaje interesado de las religiones y del pensamiento mágico que se actualiza para responder a nuestras necesidades espirituales: «Todo esto tiene que ver con un mismo impulso fundamental: ir más allá del mundo de significados de los padres y abuelos y recobrar el sentido y la beatitud perdidos de los comienzos, y con ello la esperanza de descubrir un modo nuevo y creador de existir en el mundo»¹⁴⁵. O, como asevera Castany, parece que Olea busca «La fantasía idealista de un mundo ideal, sencillo y aproblemático»¹⁴⁶.

Con la información disponible en la actualidad y a la luz de las investigaciones de Salazar y Frías en Zugarramurdi, la tesis de Olea, recordemos que muy similares a las defendidas por Murray, está totalmente superada. Como expone Henningsen: «[...]las tesis de Murray, para quien la brujería era una religión pagana que a través de asambleas ocultas mantenía la continuidad de un antiguo culto a la fertilidad, sigue teniendo aceptación en muchos círculos, a pesar de lo escrito por serios científicos en contra de estas suposiciones»¹⁴⁷. En descargo del director, algunos autores han querido ver una continuidad de cultos paganos medievales que luego fueron revestidos de aspectos satánicos, muy en la línea de Murray¹⁴⁸. Pero, como venimos argumentando, en tierras vasconavarra, catolicismo y las tradiciones populares convivieron sin aparente contradicción pues, aunque gente analfabeta y sencilla, «era pía a rabiar y muy practicante de la religión»¹⁴⁹ y, como Bazán expone:

«No existen pruebas de que las víctimas de los procesos de brujería practicaran culto alguno a Mari o a otro cualquier numen de origen prehistórico o protohistórico. Se trataría más bien de un fenómeno fruto de un sincretismo, de un confuso y mezclado magma ideológico en el que se entrelazarían el cristianismo, el legado folklórico y otros elementos de la cultura popular y culta»¹⁵⁰.

Amunia, lejos de ser una bruja, es una vieja sabia, una curandera¹⁵¹ que ayuda al pueblo con sus enfermedades tanto físicas como mentales, además de partera¹⁵². Pero algo estaba cambiando, como refleja las quejas de la mujer, ya que aquellos que antes pedían su ayuda para curar sus dolencias, ahora les denuncian y obligan a

¹⁴⁵ Mircea Eliade, *Ocultismo, brujería y modas culturales* [1976] (Barcelona: Paidós, 2011), 127.

¹⁴⁶ Bernart Castany Prado, *Una filosofía del miedo* (Barcelona: Anagrama, 2022), 109.

¹⁴⁷ Henningsen, *El abogado...*, 114.

¹⁴⁸ Bazán Díaz, «El mundo de las supersticiones y el paso de la hechicería a la brujomanía en Euskal-Herria (siglos XIII al XVI)», 125.

¹⁴⁹ Azurmendi. *Las brujas...*, 25-26.

¹⁵⁰ Iñaki Bazán Díaz, «El mundo de las supersticiones y el paso de la hechicería a la brujomanía en Euskal-Herria (siglos XIII al XVI)», *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía*, n.º 25 (1998): 126.

¹⁵¹ Jean Delumeau, *El miedo en Occidente* [1978] (Madrid: Taurus, 2012), 75., refleja como estas curanderas, al tener cierto control frente a las enfermedades, les confería poder y autoridad. Pero, al mismo tiempo, les hacía sospechosas para las autoridades eclesiásticas y médicas y si su práctica curativa no funcionaba, el pueblo empezaba a sospechar que realmente su poder emanaba de Satán y lo utilizaba para asesinar a sus pacientes.

¹⁵² Como refleja Cohn, *Los demonios...*, 312-313. Muchos campesinos, en un intento por explicar la elevada mortalidad infantil, echaban la culpa a las comadronas que asistían a los partos. Estas mujeres utilizaban una mezcla de técnicas naturales y rituales mágicos. Esto unido a su trato diario con los umbrales de la vida y la muerte, hacía de ellas sospechosas de brujería y, por tanto, capaces de realizar maleficios.

dejar sus ritos. Como demuestra el historiador Fabián Alejandro Campagne, a principios de la Edad Moderna la Iglesia comenzó a atacar con dureza a los que ejercían la vía mágica de la sanación para luchar contra la superstición. De esta manera, el clero se convirtió en aliado de la medicina oficial, que pugnaba no sólo contra la falta de prestigio, sino también con otros muchos «profesionales» de la salud por la clientela. Ambos, aunque por razones distintas, estaban de acuerdo en alejar a la mujer del ámbito sanitario¹⁵³.

La fuente de saber de Amunia era la praxis y la tradición oral. Un conocimiento alejado, por tanto, de la cultura libresca. Era un saber ancestral que pasa de madres a hijas, de mujer a mujer como se refleja en la película. Amunia quiere dejar su legado a Garatzi, también mujer y soltera ya que, aunque mantenga una relación con un mozo del pueblo, se resiste a casarse consciente de que su libertad depende de ello. Esta actitud, que podría ser tomada como un anacronismo, no está en absoluto alejado de lo que Santa Teresa pensaba sobre el matrimonio, como demuestran las palabras de la mística abulense a sus hermanas de congregación: «[...] no conocen la gran merced que Dios las ha hecho en escogerlas para Sí, y librarlas de estas sujetas á un hombre, que muchas veces las acaba la vida y plega a Dios que no sea también el alma»¹⁵⁴.

La joven descendía de una estirpe de brujas, ya que su abuela ardió en la hoguera en Francia, lo que provocó que huyera con su madre a Navarra. Dicha situación recuerda a María Ximildegui, la joven que inició las denuncias en Zuzarramurdi, provenientes del país vecino. La madre de Garatzi, enferma y al borde de la muerte, también fue curandera y agonizó presa de la culpa. Por tanto, nuestra joven protagonista fue la última de una estirpe de mujeres sabias¹⁵⁵. En palabras de Fray Martín de Castañega:

«Comunmente se dize entre los vulgares que este officio o ministerio diabólico dexan o pueden dexar unos como por herencia [...] por ende si de la madre hereda la hija o la sobrina familiaridad diabolica, no fue sin su propio consentimiento, verdadero o interpretatiuo es: no contradecir realmente donde vee que hay sospecha de mal»¹⁵⁶.

Cabe resaltar que las imágenes de «bruja» que Olea nos plantea en su filme está totalmente alejado de lo que es habitual en el cine, que bascula entre la hechicera, malvada anciana espantosa y la joven erotizada como mujer fatal. De esta ma-

¹⁵³ Fabián Alejandro Campagne, «Medicina y religión en el discurso antisupersticioso español de los siglos xvi a xviii: un combate por la hegemonía», *Dynamis. Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*, n.º.20 (2000): 422-424.

¹⁵⁴ Santa Teresa de Jesús, *Libro de las fundaciones [1610]* (Madrid: Imprenta de la viuda é hijo de D. E. Aguado, 1880), 254, acceso el 22 de agosto de 2023, https://www.google.es/books/edition/Libro_de_las_fundaciones_de_Santa_Teresa/XD5FAQAAMAAJ?hl=es&gbpv=1&dq=LIBRO+DE+LAS+FUNDACIONES+SANTA+TERESA&printsec=frontcover

¹⁵⁵ Esta idea de la brujería como herencia entre mujeres ya fue explorado en la pantalla en filmes como *Vampyr - Der Traum des Allan Grey*, dirigida por Carl T. Dreyer y *Vredens dag*, dirigida por Carl T. Dreyer.

¹⁵⁶ Martín de Castañega, *Tratado...*, 27/18v.

nera, el director bilbaíno no participa de la actual obsesión por la normatividad de los cuerpos¹⁵⁷ compartiendo imágenes realistas de mujeres, como las representadas por Christensen o Dreyer. Amunia es una anciana fuerte de aspecto agradable, que se preocupa por los suyos, mientras que Garatzi, a pesar de la evidente belleza de la actriz Silvia Munt, no es erotizada. Como veremos más adelante, lejos de ser una *vamp* devoradora de hombres, es la que sufre la violencia sexual de los mismos.

Frente a la importancia que, por ejemplo, *Ama Lur*¹⁵⁸, otorga al patriarcado en Euskal Herria¹⁵⁹, Olea concede a los personajes femeninos el protagonismo con sesgos ideológicos que no han parado de crecer y dominar tanto el inconsciente colectivo de la ciudadanía, así como no pocos textos más o menos académicos como ilustra López Villar¹⁶⁰:

«Según las consideraciones que aporta la perspectiva feminista a nuestra investigación, una Bruja podría ser una mujer capaz de defenderse o de rebelarse ante las injusticias de la sociedad. Esto implica también que la mujer adelantada a su época y contraria a lo establecido por el poder —un poder patriarcal— [...] Como se lee en el manifiesto feminista del grupo W.I.T.C.H., Bruja es la mujer “que se ha atrevido a ser genial, valiente, agresiva, inteligente, inconformista, exploradora, curiosa, independiente, liberada sexualmente, revolucionaria”»¹⁶¹.

Las brujas representadas en la película de Olea tienden a este modelo, y el cine y muchos productos audiovisuales y literarios de los últimos años no han hecho más que potenciar dicho cliché. Obviamente, esto no quita ni un ápice de razón al movimiento feminista y es entendible que el mismo haya hecho de la bruja su seña de identidad, pero con ello corremos el riesgo de «romantizar» su figura y ocultar su verdadero sufrimiento histórico. Las mujeres acusadas por brujería fueron aplastadas por la violencia patriarcal¹⁶², reforzando de esta manera el catolicismo tridentino, por el mero hecho de ser mujeres, en muchos casos, no normativas¹⁶³. Esto

¹⁵⁷ Rebeca López Villar, «Representaciones de la Bruja en la creación audiovisual contemporánea (2000-2019): videoarte, cine y televisión», 203-204.

¹⁵⁸ *Ama lur*, dirs. Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert (España: Frontera Films Irún., 1968) DVD.

¹⁵⁹ Stone y Rodríguez, *Cine vasco...*, 109 afirman que: «No es que sólo Ama Lur niegue a la mujer cualquier asomo de subjetividad, sino que, a diferencia del hombre, ni siquiera es cosificada [...] Como contraste a la ausencia de mujeres, la película exhibe una recia y enhiesta masculinidad».

¹⁶⁰ Rebeca López Villar, «Representaciones de la Bruja en la creación audiovisual contemporánea (2000-2019): videoarte, cine y televisión», 77.

¹⁶¹ Women's International Terrorist Conspiracy from Hell o W.I.T.C.H., es un movimiento feminista surgido a finales de los sesenta en Nueva York, que tomó a la bruja como estandarte para sus, desgraciadamente, aún hoy en día, más que legítimas reivindicaciones. López Villar recoge sus palabras de: VV.AA., *W.I.T.C.H. Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno* (Madrid: La Felguera, 2015), 75.

¹⁶² Jean Delumeau, *El miedo...*, 379-428., muestra cómo esta violencia contra las mujeres hunde sus raíces en la tradición clásica occidental y cómo este era apuntalado y justificado por el discurso oficial, literario e iconográfico.

¹⁶³ Ser normativa tampoco garantizaba en absoluto no ser acusada de bruja. Heliodoro Cordente Martínez, *Brujería y hechicería en el obispado de Cuenca* (Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 1990), 18-19, relata la historia de dos acusadas por brujería en el siglo xvi, La Illana y La Lorenza. Uno de los

es, pobres, viudas, solteras o con enfermedades mentales¹⁶⁴ entre otras muchas razones, que fueron el chivo expiatorio de los miedos comunitarios. Es la comunidad la que las sacrifica para protegerse de su propia violencia, en palabras de Girard «es la comunidad entera la que es desviada hacia unas víctimas que le son exteriores. El sacrificio polariza sobre las víctimas unos gérmenes de disensión esparcidos por doquier y los disipa proponiéndoles una satisfacción parcial»¹⁶⁵.

Volviendo al filme, la fase de adoctrinamiento marcada por Henningsen queda patente en el mismo y la realiza desde el púlpito el párroco del pueblo Don Ángel, hombre de escaso conocimiento en Teología, que él mismo reconoce, y dado a los pecados de la carne. Tal y como asevera Azurmendi¹⁶⁶, una de las condiciones previas para el éxito de la caza de brujas es un clero crédulo, como el representado por Olea. Su fuente de información para afirmar la existencia de brujas son los niños. Como ha quedado reflejado en el metraje, lo habitual es que las primeras acusaciones fueran hechas bajo coacciones y promesas por niños presa de la epidemia onírica, como Miguelico y su hermano Martinico en la oleada de brujería navarra de 1575-1576.

En el filme, el sacerdote en su histeria brujeril busca el apoyo del Señor de Andueza, mientras que en la realidad fue la catadora de brujas Juana de Baráibar la que puso en marcha la caza. En ambos casos, Don Fermín es el verdadero iniciador de esta, como bien describe Castany. Como bien describe Castany, los nobles actúan como «mercaderes del miedo, que buscan capturar esa tendencia con el objetivo de aumentar su poder, ocultar su responsabilidad o redirigir el resentimiento hacia algún chivo expiatorio»¹⁶⁷. Idoate ya tenía muy claro que Andueza se movía por motivos políticos ocultos¹⁶⁸ y Olea nos presenta cómo el noble aprovecha la existencia de supuestas brujas para ampliar sus privilegios y reafirmarlos frente una junta de vecinos que clama por sus derechos.

La epidemia brujeril y el apoyo del tribunal inquisitorial fue la coartada perfecta para que Don Fermín reafirme su poder. Tesis muy plausible, pues en muchos de los grandes procesos de cazas de brujas, luchas políticas y viejas rencillas se dirimen

motivos de su acusación es que en muchas ocasiones ambas tenían grandes cardenales en la cara, que las desgraciadas mujeres justificaron por las palizas recibidas por sus respectivos maridos. Además, La Lorenza era insultada por su marido en reiteradas ocasiones llamándola «bruja» y «ahoganiños», lo que a ojos de sus vecinos le hacía aún más sospechosa de serlo. Evidentes pruebas de violencia de género, mucho más aterradora, y sobre todo real, que todas las supuestas acciones de las brujas.

¹⁶⁴ Roy Porter, *Breve historia de la locura* (Madrid: Turner-Fondo de Cultura Económica, 2008), 34., nos muestra cómo el médico Johannes Weyer en su obra *De praestigiis daemonum* (1563), «advertía con cuánta facilidad la enfermedad en los viejos, los solitarios y los ignorantes podía confundirse con la brujería [...] Las supuestas brujas debían ser compadecidas y sometidas a tratamiento, no temidas y castigadas». La relación entre mujer y locura fue un estigma que sobrevivió hasta el siglo xx, como demuestra la publicación del libro *La debilidad mental fisiológica de las mujeres* (1900), obra del médico y psiquiatra alemán Paul Möbius. Para más información acudir a: Porter, *Breve...*, 147.

¹⁶⁵ René Girard, *La violencia y lo sagrado* [1972] (Anagrama: Barcelona, 2023), 20.

¹⁶⁶ Azurmendi. *Las brujas...*, 164.

¹⁶⁷ Castany Prado, *Una filosofía...*, 62-63.

¹⁶⁸ Idoate, «Los brujos del valle de Araiz», 549-550.

bajo la máscara de la brujería. Así ocurrió con las luchas de facciones acaecidas en San Juan de Luz en 1607 o en Zugarramurdi¹⁶⁹.

Como refleja Olea, los habitantes entraron en histeria y llevan a sus hijos al monasterio de la localidad para que duerman al amparo de sus muros, lo que no impide que los niños sueñen con que son llevados al aquelarre. Este rapto infantil es propio de la brujería vasconavarra y sólo podemos encontrarlo en los procesos llevados a cabo siglo xvii en el norte de Suecia, donde se conocía este fenómeno como *barreföring* o rapto de niños¹⁷⁰. Todas estas circunstancias que vemos en el filme se reflejan en el libro del cazador de brujas Pierre de Lancre:

«Satanás concentra su mayor esfuerzo en los niños, que después de haber tomado las iglesias como asilos, por ser legítimas casas de Dios, y a los Pastores como protectores, se encuentran con las iglesias profanadas y a los curas acólitos de Satanás infectados por este personaje abyecto. No obstante, al no encontrar un refugio más seguro, duermen en tropes en las mismas por ser lugares de respeto, pensando que el Diablo no podrá arrancarlos de allí para conducirlos a sus abominables asambleas»¹⁷¹.

Y, al igual que refleja Olea, de Lancre relata el inútil intento de los niños para no ser llevados al aquelarre:

«Catherine de Naguille, de la parroquia de Ustariz y de 11 años de edad, así como su compañera, nos aseguraron que habían estado en el Sabbat en pleno mediodía, e incluso que fue transportada allí mientras estaba en la iglesia, en la que después de haber velado toda la noche junto a otros niños, se durmió sobre las once, de manera que el Diablo se aprovechó de la ocasión para conducirla hasta aquel lugar»¹⁷².

Como en la película, sabemos que los primeros encausados fueron encerrados en las dependencias de los Andueza en penosas condiciones, lo que llevó a muchos de ellos a la muerte. En el filme, la llegada del inquisidor, interpretado por José Luis López Vázquez, marca el comienzo de los juicios con un tribunal formado por el párroco, el señor de Areso y el prior del convento. En este caso, el único personaje real es este último, el escribano Areso, acompañado por el hijo de Don Fermín, Pedro. La Inquisición, como hemos visto, dejó hacer al Consejo Real inhibiéndose en la causa, por lo que los presos fueron trasladados a la Corte de Pamplona el 22 de febrero.

¹⁶⁹ Azurmendi. *Las brujas...*, 32-39.

¹⁷⁰ Henningsen, «Enciclopedia de la brujería», 1037. Como reconoce el propio Gustav Henningsen en Juan Aguirre Sordo. «Gustav Henningsen. Folklorista e historiador: La brujería satánica era desconocida entre los vascos antes de extenderse la persecución», *Eusko Ikaskuntza* [s.f.], acceso el 26 de agosto de 2023, <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/eu/solasaldiak/gustav-henningsen-folklorista-e-historiador-la-brujera-satnica-era-desconocida-entre-los-vascos-antes-de-extenderse-la/ea-0553002001C/#>: «Sigue siendo una incógnita. Es difícil explicar cómo es que se dan tales paralelismos entre comunidades tan alejadas en el tiempo y en el espacio. Queda la tarea para los historiadores del futuro».

¹⁷¹ Lancre, *Tratado de brujería...*, 43.

¹⁷² Lancre, *Tratado de brujería...*, 60.

Por motivos cinematográficos, Olea hace que los juicios se desarrollen enteramente en la villa e introduce a la Inquisición en el mismo. Esta licencia histórica nos permite conocer los vaivenes de la relación, no siempre fácil, entre el Consejo Real de Navarra y el tribunal inquisitorial, escenificados en el filme en una cena que tiene el tribunal al completo. La escena contiene el siguiente diálogo:

«INQUISIDOR: Quiero agradeceros señor de Andueza, vuestro celo en la defensa de la pureza de la fe católica. Lástima que sólo enviarais vuestro informe al Consejo Real.

DON FERMÍN DE ANDUEZA: Somos navarros. El Consejo Real es nuestro órgano supremo de justicia.

INQUISIDOR: No he querido heriros. Los hombres de esta tierra gozáis de fama por vuestra independencia, pero estoy seguro de contar con vuestra ayuda.

DON FERMÍN DE ANDUEZA: La tendréis, podéis estar seguro. Si algo nos une a navarros y castellanos es la fe católica. Al igual que el rey Felipe, que también lo es de nuestro reino, por defenderla no repararemos en nada.

INQUISIDOR: Y vos, ¿qué decís? Conozco ya la opinión de Don Fermín y la del cura párroco. Como prior de un monasterio que según mis informes goza del fervor popular entre los lugareños algo tendréis que decir sobre el problema.

PRIOR: En estas tierras siempre hemos oído hablar de brujas. Efectivamente, en los últimos tiempos los murmullos y los comentarios han aumentado. (...) De cualquier manera pienso que el problema se ha exagerado. Nuestras gentes son muy particulares, conservan todavía muchas de sus viejas costumbres. Pero son buenos cristianos.

INQUISIDOR: Según mis informes no parecen serlo tanto ...

PRIOR: ¿De qué lugar sois licenciado?

INQUISIDOR: Nací en Villabedra, una aldea burgalesa, pero cursé estudios en Alcalá.

PRIOR: Son lejanas tierras. En mi juventud pasé por Alcalá. Una ciudad brillante. De nombre árabe si no me equivoco ...

INQUISIDOR: No os equivocáis.

PRIOR: Los nombres de nuestros pueblos y ciudades son todos éuscaros. No tenemos conversos como en Castilla o Aragón. Aquí no necesitamos certificados ni tribunales especiales».

Este fragmento de la película, donde se destaca la singularidad del pueblo vasco-navarro frente al castellano, hizo que el historiador del cine Roldán¹⁷³ interpretara que Olea entroncó con los ecos de la ideología nacionalista que impregnaban todos los filmes vascos de la época, tesis que también apoya Caparrós Lera¹⁷⁴. Desde el punto de vista histórico, en esta escena lo que Olea muestra son las tensiones que tenemos documentadas en nuestros archivos entre el Consejo Real de Navarra y la Inquisición española y que hemos referido en el presente trabajo¹⁷⁵.

¹⁷³ Roldán Larreta, «Pedro Olea en el cine de Euskadi: una aventura con final amargo», 66-67.

¹⁷⁴ José María Caparrós Lera, José María «Cine histórico español contemporáneo. De El espíritu de la colmena (1973) a La voz dormida (2011)», en *Hacer historia con imágenes*, coord. por Ángel Luis Hueso Montón y Gloria Camarero Gómez (Madrid: Síntesis, 2014), 171.

¹⁷⁵ En la misma línea opina Roldán Larreta, «Pedro Olea en el cine de Euskadi: una aventura con final amargo», 67: «Sus lecturas políticas, patentes en diálogos como el citado anteriormente, inciden en un análisis histórico al que nada se puede objetar, más allá de que esa realidad histórica guste más o menos».

Stone y Rodríguez inciden en esta lectura nacionalista del filme cuando afirman que: «Akelarre recrea los juicios de por brujería navarro en Zugarramurdi en 1595, a los que representa como un conflicto entre la antigua cultura vasca matriarcal, con su propio idioma y costumbres, y la invasión y represión ejercida por la cultura cristiana española, ajena a Euskadi»¹⁷⁶.

Estas acusaciones de nacionalismo pueden ponerse seriamente en duda acudiendo al relato de la película. El conflicto que desata la caza de brujas es un conflicto local, una lucha por el poder entre el señor de Andueza y el pueblo. El inquisidor es, simplemente, un arma en manos de Andueza para imponer su autoridad. No hay ni invasión española ni represión alguna que no emane del propio pueblo que se consume sin ayuda de elemento exógeno alguno, en su espiral de odio, haciendo buena la frase popular de «pueblo pequeño, infierno grande», como veremos más adelante¹⁷⁷. En este caso, tememos que el presentismo está en la crítica sobre la visión nacionalista de Olea más que en el propio guion de la película¹⁷⁸ y, como ya hemos referido, creemos ver un intento de Olea de buscar la «beatitud perdida» a la que Eliade aludía. Más ajustada nos parece la apreciación del crítico cinematográfico Juan Jordi Costa, que percibe el filme de Olea como la representación del enfrentamiento entre una sabiduría femenina ancestral entremezclada con la disidencia política frente al señor de Andueza y el patriarcado.

Uno de los grandes aciertos del filme de Olea es que escapa a la tentación maniquea, no sólo de los españoles que imponen su cultura al pueblo vasco, sino de presentar a este mismo como simple víctima, pues entre ellos mismos se acusan y luchan. También Olea esquivo el anticlericalismo mostrado por otros directores, como los citados Christensen o Dreyer. Si bien es cierto que tanto el sacerdote como el inquisidor se representan como seres viles y ruines, el prior del monasterio demuestra la única autoridad civil o eclesiástica piadosa y racional, que lucha por salvar a los vecinos.

En la siguiente escena del filme, el padre Ángel lidera la comitiva que va anunciando por el pueblo el Edicto de gracia, ante el estupor de los vecinos. Este dará pie al momento de la delación, el miedo y la violencia. Así salta por los aires la frágil paz social de la aldea y todos los conflictos entre los habitantes del pueblo se di-

¹⁷⁶ Stone y Rodríguez, *Cine vasco...*, 122.

¹⁷⁷ Jean Delumeau, *El miedo...*, 72., muestra claramente cómo los denunciados por brujería eran frecuentemente muy conocidos por sus acusadores. «Jugaba, por tanto, un factor de proximidad como fuente de hostilidad».

¹⁷⁸ Roldán Larreta, «Pedro Olea en el cine de Euskadi: una aventura con final amargo», 64-65, lo entendi de igual forma: «Quizá aquí se encuentra uno de los aciertos más claros de la película. Olea, en vez de caer en la fácil tentación de crear una historia entre brujos y brujas vascos “buenos” reprimidos por una soldadesca al mando de inquisidores españoles “malos” se implica de verdad en el relato que está contando y ofrece una lectura más profunda de la situación. Así, el inquisidor, un perfecto canalla, no es, en el fondo, más que una marioneta que utiliza el señor de Andueza para tener controlados a los habitantes del pueblo y poder perpetuar un estado de cosas que favorece sobremanera sus intereses. Es más, en la película queda claro que si hay un culpable en esta sórdida oleada de torturas y represión que se abate sobre el lugar es el propio pueblo que entra en el juego del cacique, muchas veces por falta de valor y otras, por aprovecharse de las migajas que caen de la mesa de éste».

rimirán bajo la máscara de la brujería¹⁷⁹, ya que ser acusado de ello era signo inequívoco de una tensión interna. La aldea quedará rota, sin cohesión, «la aldea convertida en campo de concentración»¹⁸⁰.

De manera tradicional, el pueblo vasco había dirimido las acusaciones de brujería en el ámbito local mediante el perdón en la parroquia sin el concurso de institución exógena alguna que impusiera una «justicia lejana, extraña, inexplicable e implacable», como lo era la inquisitorial en tierras vascuences. Judicializar la brujería tanto desde el ámbito civil como del eclesiástico, trajo consigo sacarla de su contexto de significación cultural y popular para imponer por la violencia el discurso de brujería de las elites que al pueblo le parecería un modelo «ininteligible y esquizofrénico»¹⁸¹. A juicio de Henningsen, es muy probable que, si nadie hubiese avisado al Santo Oficio, los habitantes de Zugarramurdi y Urdax habrían resuelto sus problemas por la reconciliación ahorrándose el horror de la caza de bruja¹⁸².

En el filme vemos cómo numerosos vecinos se aprestan a declarar contra Garatzi¹⁸³, intuyéndose presiones por parte de Don Fermín, así como el peso que tiene la fama de bruja que la joven tiene en el pueblo. El primero de ellos es un viejo matrimonio de agricultores que acusan a la joven de brujería, como ellos mismos reconocen, por las habladurías que corren de ella por el pueblo sin prueba alguna más. El matrimonio no parece tener descendencia, lo cual puede ser atribuido —según sus creencias— a que, si tuvieron hijos, éstos fallecieron a manos de las brujas o que el marido fuese impedido, ligado, para poder procrear hijos¹⁸⁴. Cuando algunos del pueblo intentan que cambien su declaración se esconden en su casa mientras les destrozan la cosecha, lo que los ancianos interpretan como acción de las brujas para evitar su culpa.

Otro que denunció a Garatzi fue el tabernero. La joven estaba trabajando para él hasta que, cediendo a las presiones del señor de Andueza, la despide. El hombre, presa de la culpa y los remordimientos, teme las supuestas venganzas de las brujas y achaca todas sus desgracias a las mismas. Así lo hace cuando el vino que tiene se le

¹⁷⁹ Es el recurso a lo imaginario referido por María Tausiet, *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo xvi* (Madrid: Turner, 2004), 253-368.

¹⁸⁰ Azurmendi. *Las brujas...*57.

¹⁸¹ Azurmendi. *Las brujas...*58-60.

¹⁸² Henningsen, *El abogado...*,61.

¹⁸³ Como refleja Girard, *La violencia...*, 28.: «El deseo de violencia se dirige a los prójimos, pero no puede satisfacerse con ello sin provocar todo tipo de conflictos; conviene, por lo tanto, desviarlo hacia la víctima sacrificial, la única a la que se puede herir sin peligro, pues no habrá nadie para defender su causa. [...] Los hombres consiguen eliminar con mucha mayor facilidad su violencia cuando el proceso de eliminación no se les presenta como propio, sino como un imperativo absoluto, la orden de un dios cuyas exigencias son tan terribles como minuciosas».

¹⁸⁴ Como refleja María Tausiet, *Ponzoña en los ojos...*, 515-517, un hombre se le podía «ligar» para impedirle tener acceso carnal con cualquier mujer que no fuese la autora del maleficio o para intentar anudar la voluntad del maleficiado a la mujer, esto es, para enamorarle. Era un maleficio que se traducía en impotencia o infertilidad y muy típico de la bruja, siempre interesada en poner impedimentos al nacimiento de niños. Era tan habitual en la España Moderna, que había muchos profesionales a medio camino entre la magia y el curanderismo, que ofrecían sus servicios para romper el hechizo.

agria o se le muere una vaca. Su terror y su culpa hacen que termine por suicidarse. El inquisidor, tras la denuncia de la mujer del tabernero, no duda en imputar su muerte a la acción de la «bruja» Amunia.

Amunia cumple con todos los elementos del arquetipo de la bruja: mujer, anciana, sola y pobre. La bruja se erige como ejemplo en negativo de lo que realmente debe hacer una mujer. Frente a la madre dulce y buena con capacidad de reproducción se erige la vieja perversa e infértil que intentará por todos los medios la concepción de infantes o su asesinato¹⁸⁵. Como reverso tenebroso de las diosas de la fertilidad, la bruja expande mediante sus maleficios la muerte y putrefacción a su paso gracias a los polvos y ungüentos fabricados en los aquelarres con los ingredientes más abyectos y variopintos imaginables¹⁸⁶. Así, con ayuda del demonio, las brujas introducían los polvos en la garganta de su víctima mientras dormía, produciéndole vómitos y náuseas. Los polvos también servían para estropear la espiga de los sembrados o, como se relata en la película, matar ganado o agriar el vino al igual que hacían los brujos en el Friul, contra los que luchaban los *benandanti*, «protectores de las cosechas, defensores de los cereales, y del vino, y enemigos de las brujas hechiceras»¹⁸⁷.

La idea de maleficio, distinta al hechizo que es una habilidad adquirida, se retrotrae, cuando menos¹⁸⁸, a Sumer o Grecia y Roma y fue uno de los elementos que constituyó posteriormente el arquetipo de la bruja¹⁸⁹. Sería Juan XXII el que asimilaría el maleficio a la magia diabólica con su bula *Super Illius Specula* de 1326 y que se asoció al pacto diabólico en obras tales como el *Malleus Maleficarum* (1487). Este es un daño realizado a través de medios ocultos, siempre considerado un acto criminal vengativo al que, con su asimilación a la brujería, se le sumaba un profundo temor religioso¹⁹⁰. Los maleficios eran por venganza o maldad y podían ser de dos tipos: el *damnum minatum* o *malum secutum*. Esto es, en el primer caso, la amenaza de realizar el maleficio y en el segundo, producir realmente el mal¹⁹¹.

El miedo a los maleficios¹⁹², sobre todo en medios rurales donde el poder central no alcanzaba a imponer su ley, propició matanzas privadas de personas sospe-

¹⁸⁵ Alberto Ortiz, *Tratado de la superstición occidental* (México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2009), 152.

¹⁸⁶ Henningsen, *El abogado...*, 129-137.

¹⁸⁷ Ginzburg, *Los benandanti...*, 165.

¹⁸⁸ Cohn, *Los demonios...* 193.

¹⁸⁹ A este respecto podemos consultar los ejemplos que podemos hallar en: Amor López Jimeno, *Textos griegos de maleficio* (Madrid: Akal, 2001). También el capítulo sobre maleficios en la obra de: Gonzalo Fontana Elboj, *Sub luce maligna: Antología de textos de la antigua Roma sobre criaturas y hechos sobrenaturales* (Zaragoza: Contraseña, 2021).

¹⁹⁰ Cohn, *Los demonios...* 208.

¹⁹¹ Raúl Madrid, «El delito de brujería en el *Libro Segundo de las Disquisitionum Magicarum* de Martín del Río» *Teología y Vida* 4 (2015): 364-365.

¹⁹² Como muy acertadamente reflexiona Castany Prado, *Una filosofía...*, 60. «A la imaginación asustada también le encanta especular. Su especialidad es sobreinterpretar nuestros infortunios, atribuyéndoles causalidades o significados sorprendentes. [...] Por muy falsas que sean todas estas sobreinterpretaciones, pueden acabar teniendo consecuencias muy reales».

chosas de serlo. El maleficio era una cuestión de interés público, que en algunos casos desembocaba en furia popular enfocada sobre todo hacia las mujeres¹⁹³.

En absoluto era algo excepcional. El comisario de Bera informó a Logroño que, dentro de la caza de brujas iniciada en Zugarramurdi, tuvo que encerrar por tres veces a los padres de algunos niños procesados para que no asesinasen a los acusados de inducir a los mismos a la brujería. En el mes de enero de 1611, el jesuita Solarte refería a su provincial mediante una misiva el ambiente social irrespirable en que se hallaba sumida las Cinco Villas. Un ambiente de conspiración brujo que iba a peor y que, según un informe enviado a la inquisición en marzo del mismo año, reflejaba cómo más de media docena de personas habían muerto mediante tortura y que otros muchos habían sido apedreados y sus casas rodeadas de hogueras¹⁹⁴.

Olea refleja este extremo con enorme crudeza y verismo en una escena en que la anciana madre de Garatzi yace enferma en la cama y espera aterrada la llegada de los vecinos. Evidentemente no es que la mujer tenga poderes para ver el futuro, recordemos que tiempo antes ella misma huyó de la caza de brujas francesa y conoce la diabólica dinámica social que estaba a punto de ponerse en marcha. Cuando la joven es detenida, la predicción de la anciana ocurre y el pueblo, acompañado por los soldados del señor de Andueza, apalean a la mujer hasta producirle la muerte. No es la primera vez que el cine refleja una brutal violencia contra las mujeres; imposible no acordarse de la bruja interpretada por la florista Maren Pedersen en *Häxan*¹⁹⁵ o a Marte Herlof en *Vredens dag*¹⁹⁶.

La vinculación con los filmes de Dreyer y Christensen no se detiene aquí. En las escenas de tortura y encarcelamiento que observamos en el filme, el bilbaíno opta por el realismo¹⁹⁷ dejando de este modo la tradición de la *sexplotación*, tan cara al cine español de la época. Como venimos argumentando, Olea opta por dotar de dignidad a Garatzi y Amunia y nos muestra su honestidad a la hora de defenderse de las acusaciones del tribunal, exponiendo la dureza de los interrogatorios y tormentos, que refleja con rigor histórico.

Stone y Rodríguez arguyen que la: «excusa de los juicios se emplea para reprimir una incipiente militancia y llevar a cabo torturas que traen a la mente las que supuestamente sufrían los miembros de ETA a manos de las fuerzas de seguridad española en el momento del rodaje»¹⁹⁸. Desmontada la teoría de una lectura nacionalista de la presente película donde, supuestamente los malvados españoles acaban con un prístino pueblo vasco, la vinculación de unas imágenes que reflejan una tor-

¹⁹³ Cohn, *Los demonios...*203.

¹⁹⁴ Azurmendi. *Las brujas...*59-60.

¹⁹⁵ *Häxan*, dirigida por Benjamin Christensen.

¹⁹⁶ *Vredens dag*, dirigida por Carl T. Dreyer.

¹⁹⁷ Stone y Rodríguez, *Cine vasco...*, 123., interpretan que esta escena está rodada al estilo de Mario Bava con algún contenido erótico. Por lo que argumentamos en el texto, no vemos erotismo alguno, a pesar del desnudo de Silvia Munt en dicha escena, y sí dolor por ver a una mujer sufriendo mientras le estiran todos sus miembros.

¹⁹⁸ Stone y Rodríguez, *Cine vasco...*, 122.

tura inquisitorial de manera muy realista, con las torturas ejercidas contra miembros de ETA nos parece que pecan de sobreinterpretación y presentismo. Se podría argüir en contra de esta tesis utilizando las palabras de Miller, que cuando se representó por primera vez *El Crisol* (1953) en el teatro recordó que:

«La mayoría de los críticos, como sucede a veces, no comprendieron la ironía que subyace en la obra, y a los que sí la comprendieron les ponía nerviosos aprobar una obra tan dura con los mismos principios básicos en los que se apoyaba la caza de rojos que tenía lugar por entonces y que nadie osaba criticar. La noche del estreno, viejos conocidos me evitaron en el vestíbulo del teatro, e incluso sin aire acondicionado la atmósfera de la sala era notablemente fría»¹⁹⁹.

Y esto ocurría sin que en la obra de Miller se perciba, como en la de Olea, ninguna referencia a la caza de comunistas que estaba teniendo lugar a mediados del siglo xx en Estados Unidos. La lectura que se puede deducir de ello es aterradora, y esta no es otra que las dinámicas y lógica de cazas de brujas son atemporales con la sola variación de las víctimas. Como dice Thomson²⁰⁰, la película es siempre la misma, pero su interpretación con el paso de los años va variando. Así ocurrió con *The Exorcist* (*El Exorcista*, 1973)²⁰¹, que aterró a todo el mundo en su estreno de 1973, pero que en su restreno del año 2000 produjo risas entre el público y sorpresa por el hecho de que a sus padres tales imágenes les hubiesen asustado²⁰².

Como los realizadores daneses, Olea no esconde la lascivia de los captores, ya que en una escena el hijo del Señor de Andueza, Don Íñigo, viola a la joven ahondando en las vejaciones que la joven sufre. Esto recuerda vivamente al filme de Dreyer *Blade af Satans bog*²⁰³, donde en el capítulo desarrollado en la Sevilla del siglo xvi, un monje viola a la joven acusada de brujería la noche antes de ser ajusticiada con el beneplácito del diablo encarnado en el Inquisidor General.

Garatzi, Amunia y el resto de los acusados van a ser trasladados del palacio de los Andueza a Logroño, oportunidad que Unai y sus amigos escondidos en el bosque van a aprovechar para intentar liberarlas. Es el momento en el que Olea se aleja más del relato histórico en busca de algo parecido a un final feliz, sin duda una de sus decisiones que más objeciones puede recibir desde un punto de vista histórico. Unai se enfrenta a Íñigo, al que da muerte y consigue liberar a Garatzi, no así a Amunia, y a algunos vecinos suyos.

El señor de Andueza, presa de la rabia y el dolor por haber perdido a su primogénito, vuelca en Amunia todo su rencor. Ésta, en una escena que recuerda vivamente la quema de Marta Herlofs en *Vredens dag* (1943)²⁰⁴, muere con dignidad y

¹⁹⁹ Miller, *Al correr...*, 324.

²⁰⁰ Thomson, *The End...*, 56.

²⁰¹ *The Exorcist* (*El Exorcista*), dirigida por William Friedkin (Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1973).

²⁰² Thomson, *The End...*, 71.

²⁰³ *Blade af Satans bog*, dirigida por Carl T. Dreyer.

²⁰⁴ *Vredens dag*, dirigida por Carl T. Dreyer.

orgullo ante la mirada iracunda del señor de Andueza. Los gritos de la mujer mientras que es quemada llegan hasta la cueva donde Unai y el resto de los vecinos que han escapado se esconden. Garatzi, al oírlos, responde con un grito atávico, el *irrintzi*, como símbolo de resistencia y libertad. A lo mejor, como reflejan Stone y Rodríguez²⁰⁵, el grito fuese «una llamada a una militancia de carácter mágico», pero lo cierto es que el señor de Andueza ha impuesto su ley. Amunia muere quemada y Garatzi y sus amigos se ven expulsados de la civilización, obligados a vivir en el bosque.

La oleada de violencia, el miedo, las rivalidades y peleas en las que se ha visto envuelta esta pequeña comunidad, se ven aplacadas con el sacrificio físico de Amunia y social de Garatzi. De esta manera, el señor de Andueza «restaura la armonía de la comunidad y refuerza la unidad social»²⁰⁶, en torno a un poder político que se ve fortalecido.

La película funcionó razonablemente bien en la taquilla, e incluso fue seleccionada para representar a España en el *Festival de Berlín* de 1984. A pesar de ello, actualmente es un trabajo bastante olvidado, poco valorado y casi inencontrable en formato físico. Muy posiblemente, el motivo radique en la falta de fuerza dramática que muchos críticos han señalado en sus reseñas y comentarios. El filme de Olea queda a medio camino entre la ficción y el documental dramatizado sin llegar a cuajar plenamente en ninguna categoría concreta.

Ya desde la primera película que se dedicó a la brujería con una visión histórica, *Häxan*²⁰⁷, se planteó el género documental para abordar esta realidad. Realmente, adscribir la película de Christensen a un género es algo muy complejo y siempre objeto de debate, proponiéndose términos como documental-ficcionalizante o ficción documentalizada²⁰⁸. Hoy incluso algunos hablan de este inclasificable filme como una de las primeras películas de *Folk Horror*²⁰⁹. Pedraza incide en esta línea concluyendo que *Häxan* (1922)²¹⁰ es un híbrido entre documental y ficción, una posibilidad de algo que pudo ser y o no fue, el trasvase con éxito al cine de una

²⁰⁵ Stone y Rodríguez, *Cine vasco...*, 123.

²⁰⁶ Girard, *La violencia...*, 20-21.

²⁰⁷ *Häxan*, dirigida por Benjamin Christensen.

²⁰⁸ Eddy Báez Salas, «Häxan, una fórmula secreta. Un film compuesto por la confluencia de distintos registros cinematográficos», en *III Congreso Internacional de la Asociación argentina de estudios de Cine y Audiovisual*. (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2012): 3, acceso el 24 de abril de 2023.

²⁰⁹ *Folk Horror* o Terror rural se considera un subgénero del género fantástico o de terror. Esta etiqueta comenzó a utilizarse de manera más o menos habitual a principios del siglo XXI y aún su definición es laxa, lo que provoca controversias sobre qué filmes deben considerarse propios de este género. Originalmente surgió en la década de los sesenta del siglo pasado en Inglaterra, para que una película sea considerada como propia de este subgénero debe mezclar el terror con elementos propios del paganismo y un ambiente rural en oposición a la ciudad. Título mítico de este subgénero y buen ejemplo de lo que decimos, sería *The Wicker Man*, dirigido por Robin Hardy (Estados Unidos: Resen., 1973), Blu-ray. También se ha propuesto como *Folk Horror*, además de *Häxan*, dirigido por Benjamin Christensen, *The Witch*, dirigido por Robert Eggers, o el filme que nos ocupa. En lengua hispana aún carecemos de trabajos académicos sobre el tema y solo contamos, a nivel divulgativo con la obra de Jesús Palacios, *Folk Horror. Lo ancestral en el cine fantástico* (Barcelona: Hermeneute, 2019).

²¹⁰ *Häxan*, dirigido por Benjamin Christensen.

clase de literatura de ensayo cuajada de historias diversas en un solo texto²¹¹. Realmente, es una dicotomía difícil de superar²¹², pues el dramatismo que toda película debe tener resiente su concepción como documento histórico.

Esto es lo que creemos que ocurre a muchas de las películas que se acercan al género de la brujería desde un punto de vista más cercano a la historia, tales como *Häxan*²¹³ o *The Crucible*²¹⁴, lo que explica su éxito en un público más reducido, al quedar a medio camino entre el documental y la obra dramática, como le ocurre al filme de Olea.

Consideramos que para entender mejor el filme de Olea, debemos insertarlo en la tradición del cine documental y etnográfico vasco, iniciado con *Ama Lur*²¹⁵, que también se nutre del ciclo documental de Pío Caro Baroja en filmes tales como *El carnaval de Lanz* (1965)²¹⁶ o *Navarra: Las cuatro estaciones* (1972)²¹⁷, con guion de su hermano Julio. Además, no debemos olvidar que el propio Olea trabajó intensamente el género documental en sus inicios lo que, lógicamente, tiene su reflejo en su tratamiento histórico sobre un filme de brujería.

6. Conclusiones

Recojamos las preguntas planteadas en la introducción. ¿Generó Olea con *Akelarre* un discurso histórico? Tras analizar minuciosamente los hechos acaecidos en el valle de Araiz en 1595 y lo expuesto por Olea en su filme podemos considerar que, dentro de la filmografía española, es el que se ajusta más a la historia académica, por lo que podemos considerar que el cineasta bilbaíno intentó hacer historia a través del cine. Como proponía Rosenstone, Olea planteó las mismas cuestiones sobre la brujería que los historiadores. No sólo mostró una versión dramatizada de los hechos, sino que intentó extraer un significado de lo ocurrido y qué supone el conocimiento de ello para la sociedad actual.

Por supuesto, al margen de licencias dramáticas comprensibles, Olea incurre en anacronismos e inexactitudes históricas. Algunas pueden justificarse por la citada

²¹¹ Pilar Pedraza, «Satán en el cine nórdico», en *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*, coord. por Antonio Navarro (Madrid: Valdemar, 2007), 224-225.

²¹² Esta dicotomía fue la que intentó superar la historiadora Zemon Davis con su participación en el filme *Le retour de Martin Guerre*, dirigido por Daniel Vigne (Francia: Production Marcel Dassault, 1982), DVD. Como refleja Natalie Zemon Davis, *Esclavos... 13* «...un Artigat sustituto donde podíamos poner a prueba el pasado», la norteamericana entendió que, para completar realmente su investigación, debía volver a trabajar de manera tradicional y en 1983, publicó una monografía histórica homónima en formato de libro.

²¹³ *Häxan*, dirigida por Benjamin Christensen.

²¹⁴ *The Crucible*, dirigida por Nicholas Hytner.

²¹⁵ *Ama lur*, dirigida por Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert.

²¹⁶ *El carnaval de Lanz*, dirigida por Pío Caro Baroja (España: No-DO., 1965.) <https://www.rtve.es/play/videos/documentales-color/carnaval-lanz/3282938/>.

²¹⁷ *Navarra: Las cuatro estaciones*, dirigida por Pío Caro Baroja (España: Institución Príncipe de Viana de la Diputación Foral de Navarra., 1972), DVD.

dramatización, pero otras son fruto de una falta de crítica a sus fuentes. Los errores más destacables, como hemos apreciado, son plantear una vinculación entre la mitología vasca, un culto a la diosa Mari, y su continuidad en la Edad Moderna además de presentar a la bruja como una especie de contrapoder al patriarcado, cuando lo que fueron es indefensas víctimas de este.

Que más de cuarenta años después ambos errores, lejos de ser superados, se hayan fortalecido en el imaginario popular y reforzado por los medios de masas tales como el cine, la novela o el cómic, debe llevar al academicismo a reflexionar sobre ello y, sobre todo, sobre el hecho de que ciertas tendencias académicas se hayan visto contaminadas por esta visión romántica sobre la brujería.

Como hemos pretendido demostrar, multitud de las críticas hechas a la película que nos ocupa contienen mucho más presentismo que el propio filme. Entendemos que hay un exceso de interpretación del mismo al calor del momento histórico en el que se produjeron. Además, estas apreciaciones sobre la película creemos que se han repetido de manera acrítica, dando más importancia al contexto histórico en el que se produjo la película que al propio guion de esta y el discurso que el director expone.

Un análisis que sólo atienda al discurso expuesto por Olea descarta una visión nacionalista y la comparativa que se establece entre las torturas de las supuestas brujas y los presos etarras en la década de los ochenta, creemos que dicen más del crítico que del discurso historiográfico del director. Si bien no puede ni debe ocultarse los fallos y anacronismos de la película y la visión romántica que se expone en el filme sobre el pueblo vasco, tampoco esto nos debe llevar a desechar por completo el discurso historiográfico de Olea.

En nuestra opinión, el filme retrata e ilustra perfectamente las luchas jurisdiccionales que se produjeron en el reino de Navarra en torno a las competencias sobre el delito de brujería. Además, la escena de la comida entre el tribunal, lejos de nacionalismo alguno, retrata las diferencias sociales y culturales de la sociedad vasco-navarra con respecto al resto de reinos de la corona hispana. Estas diferencias no son exclusivas del citado colectivo, pues castellanos, gallegos o asturianos son pueblos que, bajo una misma corona, tienen su propia idiosincrasia, valores y costumbres. Si queremos entender la dinámica social y política en el siglo xvi de la corona de Navarra, la escena Olea es imprescindible y en ella no se vulnera en ningún momento la realidad histórica.

Otro acierto de Olea es no plantear en su filme una postura maniquea. Como hemos argumentado, el director escapa del anticlericalismo que en muchos filmes sobre brujería se constata. Si bien es cierto que el inquisidor se presenta como un ser abyecto y malvado, también lo es que el prior del convento aporta la luz y cordura en la controversia sobre la brujería. La maldad no es algo exclusiva del inquisidor, pues el señor de Andueza y muchos vecinos actúan de manera tan mezquina como él mismo. Tampoco hay rastro de los españoles, más exactamente castellanos, atacando a la ancestral cultura vasca, sino un pueblo que se consume en sus pro-

pios miedos y venganzas. Como ya hemos reflejado, el inquisidor es tan solo el pe-lele en manos del señor de Andueza. Es sintomático que él mismo, hacia el final del filme, abandone de manera precipitada el lugar.

También es un hecho muy valorable cómo Olea retrata de manera fidedigna la caída del pequeño pueblo en la espiral del terror y de cómo todo el mundo se contagia. De cómo el miedo lleva a las personas a la locura, al individualismo más atroz y a la búsqueda de una víctima sacrificial que justifique los males que sufren. Solo un estallido de violencia pondrá fin a la histeria colectiva, sólo cuando el supuesto culpable es eliminado y se restaura el orden, la calma vuelve a la comunidad. Esta dinámica, como nos demuestra René Girard en *La violencia y lo Sagrado*, es consustancial al ser humano. La víctima es intercambiable, pueden ser judíos, brujas o comunistas, como ocurrió en Estados Unidos a mediados del siglo pasado, pero los mecanismos son idénticos.

Todo ello nos ha permitido realizar el «experimento del pensamiento» que Zemon Davis pretendía y hemos asistido a las condiciones previas a una caza de brujas, desde la violencia contenida al estallido de esta pasando por la epidemia onírica, coartada perfecta para los mercaderes del miedo. En este caso, el señor de Andueza. Además, hemos podido asistir a la difícil convivencia vecinal durante la caza y cómo esta se regula tras encontrar una víctima sacrificial satisfactoria para la misma.

Es sintomático que el clásico de Delumeau, *El miedo en Occidente*, se reedite de manera continuada desde su publicación en 1978. Tampoco es casual que la obra de Bernat Castany Prado, *Una filosofía del miedo*, fuese finalista del premio Anagrama Ensayo en 2021. Como el citado autor comenta, a pesar de vivir en una de las sociedades más seguras de la historia²¹⁸, somos una sociedad asediada por el miedo, y eso es algo a lo que desde las humanidades debemos dar respuesta.

Y es que, desgraciadamente, el miedo está de plena actualidad como demuestra que la *Revista Claves de Razón Práctica* dedicara en 2022²¹⁹ un número a ello o que la revista de divulgación histórica *La Aventura de la Historia* publicara un dossier al mismo tema ese año²²⁰. La espiral del miedo y la violencia nos acecha y debemos comprenderla y exponer nuestras conclusiones a las sociedades a las que nos debemos para desenmascararla y desactivarla. Una breve reflexión sobre la actualidad en la que vivimos nos hará detectar espirales de miedo que nos cercan y amenazan con convertirse en estallidos de violencia. Somos una sociedad asediada por la desconfianza y el temor que, afortunadamente, no ha tenido la complicidad de las autoridades para descargar nuestros terrores hacia los más débiles.

Recogiendo la propuesta de Báez Salas antes expuesta para *Häxan* (1922), deberíamos poner en valor y analizar *Akelarre* (1984), no como lo que entendemos

²¹⁸ Castany, *Una filosofía...*, 16.

²¹⁹ VV.AA., «Miedo. Pesadillas y escalofríos. Los terrores del siglo XXI», *Claves de Razón Práctica*, n.º 285 (2022).

²²⁰ VV.AA., «Dossier: Miedo. Del milenarismo medieval a la brujería y las pandemias», *La Aventura de la Historia*, Año 24, n.º 281 (2022): 53-75.

como género cinematográfico histórico, sino como documental-ficcionalizante o ficción documentalizada, lo que le resta a su propuesta fuerza dramática. En este caso, y a pesar de las críticas de los historiadores sobre la dramatización de la Historia, esta falta de drama impide que el espectador se implique en la historia y empaticé con los personajes. A diferencia de la propuesta de Stone sobre JFK, y dejando de lado la valía o no de su discurso histórico, se debería valorar muy positivamente que el filme hiciera removerse a la sociedad norteamericana en busca de la verdad histórica, algo que el filme de Olea no consiguió en ningún momento, y precisamente, creemos que es por esa falta de dramatización y conexión con el público.

Sería deseable que un filme o serie sobre brujería abriera un debate social sobre temas que están actualmente en plena vigencia. No sólo el miedo, sino la violencia machista o el ataque hacia minorías sobre las que se inventan supuestos delitos. Un proyecto donde historiadores y antropólogos trabajaran de manera conjunta con cineastas y guionistas, aceptando de base que habrá que introducir dramatización. Sorprende que tango Olea como Agüero esquivaran en sus sendos *Akelarres* el gran caso de brujería hispana, que no es otro que el acaecido en Zugarramurdi en 1610 y con un protagonista tan interesante como Salazar y Frías. Posiblemente sea uno de los casos que mejor tenemos documentados y sobre los que existe una bibliografía de excelente calidad. Como Zemon Davis, soñamos con un experimento del pensamiento que incluya a toda la sociedad y la comunidad académica, que unidas a través de la imagen, reflexionen sobre su pasado.

Mientras, a la espera del ansiado proyecto, como pretendemos haber demostrado, a pesar de todos los inconvenientes mostrados por el filme de Olea es, por ahora, el acercamiento más certero en la filmografía española a un tema tan complejo como lo es el de la brujería. A través de la película hemos podido reflexionar sobre la brujería, hemos podido descartar visiones románticas de la historia, reflexionar sobre la dinámica de caza de brujas y aperebirnos sobre los mecanismos del miedo. Esto habría sido imposible sin que el director, aunque con evidentes problemas metodológicos, propusiera un discurso histórico sobre el tema. Por todo lo anteriormente expuesto, creemos poder incluir a Olea en el selecto grupo de cineastas historiadores.

7. Bibliografía

ADAME, Amanda. «Robert Eggers, La bruja». *Cinepremiere*, 23 de mayo de 2016. Acceso el 2 de agosto de 2023. <https://www.cinepremiere.com.mx/entrevista-director-la-bruja-robert-eggers-58961.html>.

ADC, «“Salazar”, próxima serie para televisión sobre las brujas de Zugarramurdi». *El Diario Vasco*, 20 de abril de 2016. Acceso el 24 de julio de 2023. <https://www.diariovasco.com/bidasoa/201604/20/salazar-proxima-serie-para-20160420003130-v.html>

AGUIRRE SORDO, Juan. «Gustav Henningsen. Folklorista e historiador: La brujería satánica era desconocida entre los vascos antes de extenderse la perse-

- cución», [s.f.]. *Eusko Ikaskuntza*. Acceso el 26 de agosto de 2023. <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/eu/solasaldiak/gustav-henningsen-folklorista-e-historiador-la-brujera-satnica-era-desconocida-entre-los-vascos-antes-de-extenderse-la/ea-0553002001C/#>
- ANSOLA GONZÁLEZ, Txomin. «Pedro Olea: semblanza de un brillante artesano del cine». *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao* 21 (2010): 251-265. Acceso el 16 de marzo de 2023. <https://ojs.ehu.es/index.php/Bidebarrieta/article/view/18720/16674>.
- AZURMENDI, Mikel. *Las brujas de Zugarramurdi. La historia del aquelarre y la inquisición*. Córdoba: Almuzara. 2013.
- BAEZ SALAS, Eddy. «Häxan, una fórmula secreta. Un film compuesto por la confluencia de distintos registros cinematográficos». En *III Congreso Internacional de la Asociación argentina de estudios de Cine y Audiovisual*. 1-15: Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2012. http://www.asaeca.org/aactas/baez_salas_eddy_-_ponencia.pdf. Acceso el 24 de abril de 2023.
- BAZÁN DÍAZ, Iñaki. «El tratado de Fray Martín de Castañega como remedio contra la superstición y la brujería en la diócesis de Calahorra y La Calzada: ¿Un discurso al margen del contexto histórico? (1441-1529)». *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 26 (2014): 18-53. Acceso el acceso el 20 de marzo de 2023. https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume26/ehum26.2.bazan.pdf.
- BAZÁN DÍAZ, Iñaki. «Superstición y brujería en el Duranguésado a fines de la Edad Media: ¿Amboto 1507?». *Clio & Crimen. Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango* 8 (2011): 191-224. Acceso el 16 de agosto de 2023. <https://addi.ehu.es/handle/10810/9246>.
- BAZÁN DÍAZ, Iñaki. «El mundo de las supersticiones y el paso de la hechicería a la brujomanía en Euskal-Herria (siglos XIII al XVI)», *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía*, n° 25 (1998): 103-133.
- BENET, Vicente J. *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós, 2014.
- BOLUFER PERUGA, Mónica. «Texturas del pasado: cine y escritura de la Historia.» En *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, editado por Mónica Bolufer, Juan Gomis y Telésforo M. Hernández, 9-16, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2015.
- BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.
- CALVO, Alejandro G. «Entrevista a Robert Eggers y Anya Taylor-Joy (“La bruja”): “La audiencia necesita saber qué es realmente una bruja”», *Sensacine*, 11 de mayo de 2016. Acceso el 5 de agosto de 2023, <https://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18541851/>.
- CAMARERO, Gloria. DE LAS HERAS, Beatriz y Vanessa DE LA CRUZ. «La Historia en la pantalla». En *Una ventana indiscreta. La Historia desde el Cine*, editado por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de la Cruz, 79-85. Madrid: Ediciones JC, 2008.

- CAMPAGNE, Fabián Alejandro. «Medicina y religión en el discurso antipersticioso español de los siglos xvi a xviii: un combate por la hegemonía». *Dynamis. Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*, n.º 20 (2000): 417-456.
- CAMPAGNE, Fabián Alejandro. *Strix hispánica. Demonología cristiana y cultura floklórica en la España Moderna*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- CAPARRÓS LERA, José María. «Cine histórico español contemporáneo. De *El espíritu de la colmena* (1973) a *La voz dormida* (2011)». En *Hacer historia con imágenes*, coordinado por Ángel Luis Hueso Montón y Gloria Camarero Gómez, 167-198. Madrid: Síntesis, 2014.
- CARO BAROJA, Julio. *Las brujas y su mundo. Un estudio antropológico de la sociedad en una época oscura* [1961]. Madrid: Alianza/Ediciones del Prado, 1993.
- CASTAÑEGA, Fray Martín de. *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio dellas [1529]*. Editado por Juan Robert Muro Abad. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1994.
- CASTANY PRADO, Bernart. *Una filosofía del miedo*. Barcelona: Anagrama, 2022.
- CERUTI, María Constanza. «Montañas sagradas en el país vasco y su mitología». *Mitológicas. Centro Argentino de Etnología Americana XXVI* (2011): 29-42. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14620907003>. Acceso el 14 de abril de 2023.
- COHN, Norman. *Los demonios familiares en Europa* [1976]. Madrid: Alianza, 1987.
- CORDENTE MARTÍNEZ, Heliodoro. *Brujería y hechicería en el obispado de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 1990.
- DELUMEAU, Jean. *El miedo en Occidente* [1978]. Madrid: Taurus, 2012.
- DULCE, José Andrés. *Dreyer*. Madrid: Nickel Odeon, 2000.
- ELIADE, Mircea. *Ocultismo, brujería y modas culturales* [1976]. Barcelona: Paidós, 2011.
- ESPEJO ROMERO, Ramón. 2011. Introducción a *El Crisol*, de Arthur Miller, 9-108. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ PENAS, Marta. «El cine como creador de identidades nacionales. Un recorrido por el cine vasco de los años ochenta a través de la filmografía del cineasta Pedro Olea», *Revista Observatorio*, vol. 2, n.º 3 (2016): 102-118. Doi: <https://doi.org/10.20873/ufv.2447-4266.2016v2n3p102>.
- FRIEBURG, Jean. «Escandinavia: 1918-1930». En *Historia general del cine volumen V. Europa y Asia (1918-1930)*, coordinado por Manuel Palacio y Julio Pérez Perucha, 129-154. Madrid: Cátedra, 1997.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta. «De espectador a historiador: cine e investigación histórica». En *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, editado por Mónica Bolufer, Juan Gomis y Telésforo M. Hernández, 99-116. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2015.
- GINZBURG, Carlo. *Los benandanti. Brujería y cultos agrarios entre los siglos xvi y xvii* [1966]. Guadalajara (México): Editorial universitaria de la Universidad de Guadalajara, 2005.

- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado* [1972]. Anagrama: Barcelona, 2023.
- GOYENECHÉ GÓMEZ, Edwar. «Las relaciones entre cine, cultura e Historia: una perspectiva de investigación audiovisual». *Palabra clave*, 15, n.º 3 (2021): 387-414.
- GUELVENZU, José María. «Nicholas Hytner. El crisol». *Revista de Libros*, 4 (1997): 1-2. <https://www.revistadelibros.com/el-crisol-1996-nicholas-hytner-the-crucible/?print=pdf>. Acceso el 9 de abril de 2023
- FERRO, Marc. «Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine». *Film-Historia*, I (1991): 13-24.
- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.
- FONTANA ELBOJ, Gonzalo. *Sub luce maligna: Antología de textos de la antigua Roma sobre criaturas y hechos sobrenaturales*. Zaragoza: Contraseña, 2021.
- HENNINGSSEN, Gustav. *En busca de la verdad sobre la brujería. Los memoriales del inquisidor Salazar y otros documentos relevantes sobre el auto de fe de 1610*. Navarra: Universidad Pública de Navarra, 2021.
- HENNINGSSEN, Gustav. «Enciclopedia de la brujería». *Príncipe de Viana* 278 (2020): 1033-1054. Doi: <https://doi.org/10.35462/pv.278.17>. Acceso el 7 de marzo de 2023.
- HENNINGSSEN, Gustav. «El síndrome de brujería infantil: el abuso infantil satánico contemporáneo y los procesos por brujería infantil de antaño». *Príncipe de Viana* 278 (2020): 999-1012. Doi: <https://doi.org/10.35462/pv.278.15>. Acceso el 16 de julio de 2023.
- HENNINGSSEN, Gustav. «Los documentos de Alonso Salazar y Frías. Una polémica sobre la brujería en España». *Príncipe de Viana* 278 (2020): 947-968. Doi: <https://doi.org/10.35462/pv.278.12>. Acceso el 8 de marzo de 2023.
- HENNINGSSEN, Gustav. *El abogado de las brujas. Brujería vasca e Inquisición española* [1980]. Madrid: Alianza, 2010.
- HENNINGSSEN, Gustav. «El invento de la palabra aquelarre». En *Historia y humanismo: Estudios en honor del profesor Dr. Valentín Vázquez de Prada Vol. I*, coordinado por Jesús María Usunáriz Garoya, 351-359. Pamplona: Eunsa, 2000.
- HUESO, Ángel Luis. «La biografía o el papel de los grandes personajes en el cine». En *Una ventana indiscreta. La Historia desde el Cine*, ed. por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de la Cruz, 97-104. Madrid: Ediciones JC, 2008.
- IDOATE, Florencio. «La brujería en Navarra». En *I Congreso de Aragón de Etnología y antropología: Tarazona, Borja, Veruela y Trasmoz. 6, 7 y 8 de septiembre de 1979*, 61-67. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial, 1981.
- IDOATE, Florencio. «Brujerías en la Montaña de Navarra en el siglo xvi». *Príncipe de Viana* 62, n.º 223 (2001a): 299-321.
- IDOATE, Florencio. «Los brujos del valle de Araiz». *Príncipe de Viana* 62, n.º 223 (2001b): 545-555.

- IRIBARREN RODRÍGUEZ, José María. «El folklore del día de San Juan». *Príncipe de Viana* 3, n.º 7 (1942): 201-217.
- DE JESÚS, Santa Teresa. *Libro de las fundaciones [1610]*. Madrid: Imprenta de la viuda é hijo de D. E. Aguado, 1880. Acceso el 22 de agosto de 2023. https://www.google.es/books/edition/Libro_de_las_fundaciones_de_Santa_Teresa/XD5FAQAAMAAJ?hl=es&gbpv=1&dq=LIBRO+DE+LAS+FUNDACIONES+SANTA+TERESA&printsec=frontcover
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.
- LANCRE, Pierre de. *Tratado de brujería vasca. Descripción de la inconstancia de los malos ángeles o demonios [1613]*. Tafalla: Txalaparta, 2014.
- LEVACK, Brian P. *La caza de brujas en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza, 1995.
- LÓPEZ JIMENO, Amor. *Textos griegos de maleficio*, Madrid: Akal, 2001.
- LÓPEZ VILLAR, Rebeca. *Representaciones de la Bruja en la creación audiovisual contemporánea (2000-2019): videoarte, cine y televisión*. Tesis doctoral. Universidad de Vigo, 2022. <http://hdl.handle.net/11093/3058>
- MADRID, Raúl (2015). «El delito de brujería en el Libro Segundo de las *Disquisitionum Magicarum* de Martín del Río» *Teología y Vida* 4 (2015): 351-377.
- MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, Marta. «“Las brujas de Salem y el Crisol” Las versiones españolas de la obra de A. Miller en el teatro, TV y cine». *Quaderns: Revista de traducció* 5 (2000): 147-160.
- MELERO JIMÉNEZ, Elisa Isabel. *Edición crítica de la «Tarasca de parto en el Mesón del Infierno y días de fiesta por la noche»*. Tesis doctoral. Universidad de Extremadura, 2013. <http://hdl.handle.net/10662/1240>.
- MICHELET, Jules. *La bruja [1862]*. Madrid: Akal, 2022.
- MILLER, Arthur. *Las brujas de Salem y El Crisol [1953]*. Barcelona: Tusquets, 2013.
- MILLER, Arthur. *Al correr de los años [2002]*. Barcelona: Tusquets, 2011.
- MILLER, Frank. *300. [1998]* Barcelona: Norma Editorial, 2013.
- MONGASTÓN, Juan de. «Relación de las personas que salieron al auto de la fe en la ciudad de Logroño, en siete y en ocho días del mes de noviembre de 1610 años». En *Introducción a la Inquisición española. Documentos básicos para el estudio del Santo Oficio*, editado por Miguel Jiménez Monteserín, 751-818. Madrid: Editora Nacional, 1981.
- MONTER, William. *La otra inquisición. La Inquisición española en la Corona de Aragón, Navarra, el País Vasco y Sicilia*. Barcelona: Crítica, 1992.
- MONTERO, Julio. «La historia y el cine documental. Sobre la posibilidad de presentar resultados de investigación en formato documental». En *Hacer historia con imágenes*, coordinado por Ángel Luis Hueso Montón y Gloria Camarero Gómez, 59-74. Madrid: Síntesis, 2014.
- MONTERO DÍAZ, Julio. «La “realidad” histórica del cine: el peso del presente». En *Una ventana indiscreta. La Historia desde el Cine*, editado por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de la Cruz, Madrid, 163-176. Madrid: Ediciones JC, 2008.

- ORTIZ, Alberto. *Tratado de la superstición occidental*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2009.
- ORTIZ OSÉS, Andrés. «La diosa vasca en su contexto antropológico». *Kobie. Bilbao Zientzietako Aldizkaria. Revista de Ciencias Bizkaiko Foru Aldunia* 1 (1984): 7-16. <https://shre.ink/Q6Fl>. Acceso el 16 de abril de 2023.
- OSTOLAZA ELIZONDO, María Isabel. «La brujería en Navarra en los siglos xvi y xvii». Estudio preliminar a *En busca de la verdad sobre la brujería. Los memoriales del inquisidor Salazar y otros documentos relevantes sobre el auto de fe de 1610*, de Gustav Henningsen, 43-94. Navarra: Universidad Pública de Navarra, 2021.
- «PABLO AGÜERO: «MI MOTOR ES SIEMPRE LA INDIGNACIÓN ANTE LA INJUSTICIA», 10 de marzo de 2021. *Página 12*. Acceso el 10 de agosto de 2023, <https://www.pagina12.com.ar/328470-pablo-aguero-mi-motor-es-siempre-la-indignacion-ante-la-inju>
- PABLO, Santiago de. «El linaje de Aitor en la pantalla. Cine, Historia e identidad nacional en el País Vasco». En *Una ventana indiscreta. La Historia desde el Cine*, editado por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de la Cruz, 105-130. Madrid: Ediciones JC, 2008.
- PALACIOS, Jesús. *Folk Horror. Lo ancestral en el cine fantástico*. Barcelona: Hermenaute, 2019.
- PEDRAZA, Pilar. «Satán en el cine nórdico». En *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*, coordinado por Antonio Navarro, 219-244. Madrid: Valdemar, 2007.
- PEDRAZA, Pilar. «La vieja desnuda. Brujería y abyección». En *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*, editado por Antonella Cancellier y Renata Londero, 5-18. Roma: Unipress, 2001. Acceso el 24 de julio de 2023, https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/13/13_011.pdf
- PORTER, Roy. *Breve historia de la locura*. Madrid: Turner-Fondo de Cultura Económica, 2008.
- RAMÓN, Esteban «“Akelarre”: el empoderamiento y rebeldía de las “brujas vascas” de siglo xvii». *RTVE*, 19 de septiembre de 2020. Acceso el 11 de agosto de 2023, <https://www.rtve.es/noticias/20200919/akelarre-pelicula-san-sebastian/2042565.shtml>
- REGUERA, Iñaki. *La Inquisición española en el País Vasco. Luteranos, judíos, moriscos, brujería...* San Sebastián: Editorial Txertoa, 1984.
- RIVERA, Alfonso. «Pablo Agüero. Director de Akelarre». *Cineuropa*, 18 de septiembre de 2020. Acceso el 10 de agosto de 2023. <https://cineuropa.org/es/interview/392649/>:
- ROLDÁN LARRETA, Carlos. «El cine vasco en la década de los ochenta: Auge y caída de un fenómeno artístico singular». *Ondare*, n.º 26 (2008): 425-440.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos. «Pedro Olea en el cine de Euskadi: una aventura con final amargo» *Ikusgaiak*, n.º 6 (2003): 61-75.
- ROSENSTONE, Robert. A. *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*. Madrid: Rialp, 2014.

- ROSENSTONE, Robert A. «La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que le hacemos a los muertos». En *Historia con imágenes*, coordinado por Ángel L. Hueso Montón y Gloria Camarero Gómez, 19-30. Madrid: Síntesis, 2014.
- ROSENSTONE, Robert A. «Inventando la verdad histórica en la Gran pantalla». En *Una ventana indiscreta. La Historia desde el Cine*, editado por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de la Cruz, 9-18. Madrid: Ediciones JC, 2008.
- SOJO GIL, Kepa. «Algunos apuntes sobre el concepto de cine vasco y su relación con la Transición», *Quaderns de cine 2* (2008): 63-69.
- SORLIN, Pierre. «Cine e Historia, una relación que hace falta repensar». En *Una ventana indiscreta. La Historia desde el Cine*, ed. por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de la Cruz, 19-31. Madrid: Ediciones JC, 2008.
- SORLIN, Pierre (2005). «El cine, reto para el historiador». *Centro de Investigación y Docencia Económicas*, V (2005): 11-35.
- STEVENSON, Jack (2006). *Witchcraft through the ages. The story of Häxam, the world's strangest film and the man who made it*. Guildford: FAB Press, 2006.
- STONE, Rob y RODRÍGUEZ, María Pilar. *Cine vasco. Una historia política y cultural*. Salamanca: Comunicación Social ediciones y publicaciones, 2015.
- TAUSIET, María. «Madres espectrales. Vampyr (Carl Theodor Dreyer, 1932) y sus antecedentes literarios», en *Brujas de Cine*, editado por María Jesús Zamora Calvo. 91-117. Madrid: Abada, 2016.
- TAUSIET, María. *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI*. Madrid: Turner, 2004.
- TAUSIET, María. «Brujería y metáfora: el infanticidio y sus traducciones en Aragón (siglos XVI-XVII)». *Temas de Antropología aragonesa*, n.º 8 (1998): 61-83.
- THOMSON, David. *The End*. Barcelona: Pasado y Presente 2015.
- TORRADO MORALES, Susana. «La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía». *Sancho el Sabio. Revista de investigación y cultura vasca*, n.º 21 (2004): 183-210.
- TRIBUNAL INQUISITORIAL DE LOGROÑO, «Carta de los inquisidores a Felipe III (Logroño, 31 de octubre de 1610), AHN. Inquisición, Lib.835, 343 r. y sig'». En *The Salazar Documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution*. Editado por Gustav Henningsen, 125. Leiden-Boston: Brill, 2004.
- USUNÁRIZ GARAYOA, Jesús María. «La caza de brujas en la Navarra moderna (siglos XVI-XVII)». En *Cuadernos 9: Akelarre: la caza de brujas en el Pirineo (siglos XIII-XIX)*, ed. por Jesús María Usunáriz Garayoa, 306-350. Bilbao: RIEV. Sociedad de estudios vascos, 2012.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel. *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Cátedra, 1997.
- VIDEGAÍN AGÓS, Fernando. *Navarra en la noche de las brujas*. Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 2000.
- VV.AA. «Dossier: Miedo. Del milenarismo medieval a la brujería y las pandemias». *La Aventura de la Historia*, Año 24, n.º 281 (2022): 53-75.

- VV.AA. «Miedo. Pesadillas y escalofríos. Los terrores del siglo XXI». *Claves de Razón Práctica*, n.º 285 (2022).
- VV.AA. W.I.T.C.H. *Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno*. Madrid: La Felguera, 2015.
- ZAMORA CALVO, María Jesús. *Artes Maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur, 2016.
- ZAMORA CALVO, María Jesús. «Reflejos de mundos ocultos: Inquisidores y demonólogos en los Siglos de Oro». *En Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio de 2002*, editado por Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, 1885-1895. España: Iberoamericana Vervuert: Fundación San Millán de la Cogolla, 2004.
- ZEMON DAVIS, Natalie. *Esclavos en la pantalla* [2002]. La Habana, Cuba: ICAIC, 2012.
- ZEMON DAVIS, Natalie. *El regreso de Martín Guerre* [1983]. Madrid: Akal, 2013.
- ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales*. Navarra: Eunsa. 1999.
- ZUBIRIA, Alex. «Nos reprimieron tanto que seguimos con la mente de los inquisidores». *Diario Deia*, 23 de agosto de 2020. Acceso 9 de agosto de 2023. <https://www.deia.eus/cultura/2020/08/23/reprimieron-seguimos-mente-inquisidores-4684694.html>

8. Filmografía

- AGÜERO, Pablo., dir. *Akelarre*. España, Argentina y Francia: Sorgin Films, Tita Productions, Kowalski Films, Lamia Producciones, La Fidèle Production, 2020. DVD.
- AMALIO LÓPEZ, Pedro, dir. *Las brujas de Salem*. Madrid: RTVE, 1973. <https://bit.ly/3oVt0OC>.
- AMALIO LÓPEZ, Pedro, dir. *Las brujas de Salem*. Madrid: RTVE, 1965. <https://n9.cl/q5upg>.
- BASTERRETXEA, Néstor y LARRUQUERT, Fernando, dirs. *Ama lur*. España: Frontera Films Irún., 1968. DVD.
- CARO BAROJA, Pío, dir. *Navarra: Las cuatro estaciones*. España: Institución Príncipe de Viana de la Diputación Foral de Navarra, 1972. DVD.
- CARO BAROJA, Pío, dir. *El carnaval de Lanz*. España: No-DO, 1965. <https://www.rtve.es/play/videos/documentales-color/carnaval-lanz/3282938/>.
- CHRISTENSEN, Benjamin, dir. *Häxan*. Suecia: Svensk Filmindustri., 1922. DVD.
- DREYER, Carl T., dir. *Vredens dag (Dies Irae)*. Dinamarca: Palladium Production, 1943. DVD.
- DREYER, Carl T., dir. *Vampyr - Der Traum des Allan Grey (Vampyr. La bruja vampiro)*. Alemania: Tobis Filmkunst, 1932. DVD.

- DREYER, Carl T., dir. *La Passion de Jeanne d'Arc (La pasión de Juana de Arco)*. Francia: Societé generale de films,1928. DVD.
- DREYER, Carl T., dir. *Blade af Satans bog (Las páginas del libro de Satán)*. Dinamarca: Nordisk Film, 1921.DVD.
- EGGERS, Robert, dir. *The Witch (La bruja)*. Estados Unidos: A24, 2015. Blu-ray.
- EISENSTEIN, Serguei M., dir. *Bronenosets Potyomkin (El Acorazado Potemkin)*. Unión Soviética: Goskino, 1925, Blu-ray.
- FRIEDKIN, William., dir. *The Exorcist (El Exorcista)*. Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 1973.
- GRIFFITH, David W., dir. *The Birth of a Nation (El nacimiento de una nación)*. Estados Unidos: David W. Griffith Corp, 1915. Blu-ray.
- HARDY, Robin, dir. *The Wicker Man*. Estados Unidos: Resen,1973. Blu-ray.
- HYTNER, Nicholas, dir. *The Crucible (El Crisol)*. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1996. Blu-Ray.
- IGLESIA, Alex de la, dir. *Las brujas de Zugarramurdi*. España: Enrique Cerezo P.C., ¡La Ferme! Productions, 2013. Blu-ray
- OLEA, Pedro, dir. *Akelarre*. España: Amboto producciones, 1984. <https://flixole.com/>.
- OLEA, Pedro, dir. *Tormento*. España: José Frade P.C., 1974.
- OLEA. PEDRO, dir. *La casa sin fronteras*. España: Amboto producciones,1972. <https://flixole.com/>.
- OLEA, Pedro, dir. *El bosque del lobo*. España: Amboto producciones, 1970. <https://flixole.com/>.
- OLEA, Pedro, dir. *Días de viejo color*. España: Mota Films y Nova Cinematográfica, 1968. <https://flixole.com/>.
- OLEA, Pedro, dir. *La ría de Bilbao*. España: RTVE, 1966. <https://www.rtve.es/play/videos/conozca-usted-espana/ria-bilbao-jose-maria-areilza-1966/6506448/>
- OZORES, Mariano, dir. *Cristóbal Colón de oficio...descubridor*. España: Constan Films, 1982, DVD.
- REBOLLO, José Ángel, dir. *Fuego eterno*. España: Aiete Films y Azkubia Films,1985.
- ROULEAU, Raymond. Dir. *Les Sorcières de Salem*. Francia: Coproducción Francia-Alemania del Este (RDA),1957.
- SCOTT, Ridley., dir. *Gladiator*. Estados Unidos: Universal Pictures, 2000. Blu-ray.
- SCOTT, Ridley., dir. *Legend*. Estados Unidos: Legend Production Company, 1985. DVD.
- SEGAL, Alex, *The crucible*. Estados Unidos: CBS., 1967.
- SNYDER, Zack, dir. *300*. Estados Unidos: Warner Bros, 2006. Blu-ray.

STONE, Oliver., dir. *JFK (JFK: Caso abierto)*: Estados Unidos: Warner Bros, 1991. DVD.

STONE, Oliver., dir. *Revisited: Through the Looking Glass*: Estados Unidos: Ingenious Media, Ixtlan Productions, Pantagruel Productions, 2021. Blu-ray.

UNGRÍA, Alfonso, dir. *La conquista de Albania*. España: Frontera Films Irún S.A, 1983. DVD.

VIGNE, Daniel, dir. *El retorno de Martin Guerre/ Le retour de Martin Guerre*, Francia: Production Marcel Dassault., 1982. DVD.

WILDER, Billy, dir. *Sunset Boulevard (El crepúsculo de los dioses)*. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1950. Blu-ray.